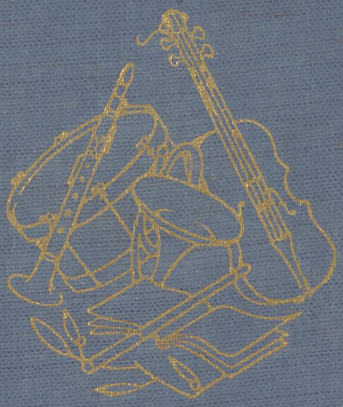


Ernst Hecker

Bahn in Pom.

95

Meyers Konzertführer

Bavia
9.VIII.45
AZ

Meyers Konzertführer

Orchestermusik und Instrumentalkonzerte

von

Otto Schumann

Zweite vermehrte
und verbesserte Auflage

B
2011

Bibliographisches Institut AG., Leipzig
1938





c/1/256

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1937 by Bibliographisches Institut AG., Leipzig
Umschlag- und Einbandentwurf: Charlotte Seckelmann, Leipzig
Druck: Bibliographisches Institut AG. in Leipzig
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort 7
Vorwort zur zweiten Auflage 9
Geschichte der Orchestermusik nach Tonmeistern:
Händel, Georg Friedrich (1685—1759) 10
Bach, Johann Sebastian (1685—1750) 16
Gluck, Christoph Wilibald (1714—1787) 29
Haydn, Joseph (1732—1809) 31
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791) 50
Beethoven, Ludwig van (1770—1827) 76
Spohr, Ludwig (1784—1859) 126
Weber, Carl Maria von (1786—1826) 128
Schubert, Franz (1797—1828) 135
Berlioz, Hector (1803—1869) 142
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809—1847) 155
Chopin, Frédéric (1810—1849) 157
Schumann, Robert (1810—1856) 161
Nicolai, Otto (1810—1849) 175
Liszt, Franz (1811—1886) 177
Wagner, Richard (1813—1883) 208
Volkmann, Robert (1815—1883) 219
Gade, Niels Wilhelm (1817—1890) 223
Franck, César (1822—1890) 225
Lalo, Edouard (1823—1892) 227
Smétana, Friedrich (1824—1884) 229
Bruckner, Anton (1824—1896) 240
Cornelius, Peter (1824—1874) 281
Rubinstein, Anton (1829—1894) 283
Brahms, Johannes (1833—1897) 285
Borodin, Alexander (1834—1887) 322
Mussorgsky, Modest Petrowitsch (1835—1881) 324
Draeseke, Friedrich (1835—1913) 327
Saint-Saëns, Camille (1835—1922) 330
Bruch, Max (1838—1920) 333
Bizet, Georges (1838—1875) 335
Tschaikowsky, Peter (1840—1893) 338
Svendsen, Johan Severin (1840—1911) 356
Goetz, Hermann (1840—1876) 358

Dvořák, Antonin (1841—1904) 360
Grieg, Edvard (1843—1907) 366
Rimskij-Korssakow, Nikolai A. (1844—1908) 374
Sinding, Christian (geb. 1856) 378
Wolf, Hugo (1860—1903) 380
Reznicek, Emil Nikolaus von (geb. 1860) 382
Mahler, Gustav (1860—1911) 384
Debussy, Claude (1862—1918) 387
d'Albert, Eugen (1864—1932) 392
Strauß, Richard (geb. 1864) 395
Glasunow, Alexander (1865—1936) 428
Sibelius, Jan (geb. 1865) 430
Busoni, Ferruccio (1866—1924) 432
Schumann, Georg (geb. 1866) 436
Schillings, Max von (1868—1933) 439
Pfitzner, Hans (geb. 1869) 441
Skrjabin, Alexander (1872—1915) 450
Graener, Paul (geb. 1872) 452
Hausegger, Siegmund von (geb. 1872) 453
Reger, Max (1873—1916) 455
Rachmaninow, Serge (geb. 1873) 465
Schönberg, Arnold (geb. 1874) 466
Falla, Manuel de (geb. 1876) 467
Trunk, Richard (geb. 1879) 468
Haas, Joseph (geb. 1879) 469
Respighi, Ottorino (1879—1936) 471
Bartók, Béla (geb. 1881) 473
Strawinski, Igor (geb. 1882) 476
Stephan, Rudi (1887—1915) 481
Trapp, Max (geb. 1887) 482
Hindemith, Paul (geb. 1895) 484
Klußmann, Ernst Gernot (geb. 1901) 487
Egk, Werner (geb. 1901) 489
Maler, Wilhelm (geb. 1902) 491
Höller, Karl (geb. 1907) 492

Ergänzende Übersicht 495
Fachwörter-Erklärung und kleine Instrumenten-Kunde 506
Orchesterbesetzungen 523
Alphabetische Übersicht über die wichtigsten deutschen Orchester und die bekanntesten der Welt 525
Alphabetisches Namen- und Werk-Verzeichnis 535

Vorwort

Dieses Buch wendet sich an den ganzen Menschen, an jenen Hörer, der in der Musik ein Erlebnis sucht und in ihr nicht nur ein Ergebnis höchst verwickelter Fachkünste sieht.

Unter „Konzert" versteht der Musikliebhaber zumeist die Aufführung von Orchesterwerken. Im Grunde mit Recht; denn „konzertieren" heißt „wettstreiten", und wettstreiten können immer nur mehrere. „Meyers Konzertführer" beschäftigt sich nun ausschließlich mit Orchestermusik, und zwar mit allen ihren Formen (also einschließlich der Werke für Solo-Instrumente mit Orchester). Die Vielgestaltigkeit des neuzeitlichen Orchesters, die manchmal fast erdrückende Fülle musikalischer Gedanken und ihre klangliche Verwirklichung lassen es wünschenswert erscheinen, dem Konzertbesucher und Rundfunkhörer wenigstens den geistig-musikalischen Kern der aufgeführten Werke darzulegen, ihren menschlichen Gehalt und ihre zeitliche Bedingtheit.

Selbstverständlich konnte es sich nur darum handeln, aus der Vielzahl des Geschaffenen eine Auswahl zu bieten. Aber die in Rundfunk und Konzertsaal erklingenden bewährten Schöpfungen wird der Leser fast ausnahmslos in diesem Buche finden; darüber hinaus jedoch auch solche, die entwicklungsgeschichtlich von Bedeutung sind oder in die Zukunft weisen. Zusammen mit der „Ergänzenden Übersicht" enthält der „Konzertführer" mehrere hundert Erläuterungen älterer und zeitgenössischer Werke; der Leser wird also wohl für jedes Orchesterkonzert einen Leitfaden finden, zumal die Auswahl auf Grund sorgsamer Überprüfung der Rundfunk- und Konzert-Spielfolgen vorgenommen wurde.

Soweit wir sehen, gibt es außer „Meyers Konzertführer" kein Buch, das in einem Bande sämtliche Formen der Orchester-

musik einschließlich der Instrumentalkonzerte mit Notenbeispielen bespricht. Wir treten also nicht in Wettbewerb mit anderen, unsere Arbeit will eine Lücke schließen.

Dabei wurde versucht, jede Besprechung so zu gestalten, daß sie etwas von dem künstlerischen Ausdruck der Werke einfängt. Um des Hörers willen (und aus innerer Überzeugung) wurde jeder Fachwortprunk gemieden; soweit musikalische Bezeichnungen verwendet werden *mußten*, findet sie der Leser im Anhang erklärt — auch die einfachsten. Außerdem machen gesonderte Orchesterübersichten, Abbildungen und Erläuterungen aller Instrumente den Hörer mit den Besonderheiten des Orchesters vertraut.

Lebendigkeit der Darstellung erfordert Einsatz der Persönlichkeit; daher mangelt es in diesem Buche nicht an Wertungen — dieser Grundsatz von „Meyers Opernbuch" wurde auch im „Konzertführer" beibehalten. Daß Verfasser und Verlag den rechten Weg eingeschlagen haben, erweist die überaus günstige Aufnahme und Beurteilung des „Opernbuches". Auch der „Konzertführer" stellt dar, deutet und würdigt. Wie man von einem Kunstwerk Charakter verlangt, so muß auch ein Buch über Kunstwerke Haltung haben. Über die Haltung aber entscheiden nicht nur Einzelheiten, sondern das Ganze. Wie ja auch nicht dieses oder jenes Werk *die* Musik ausmacht, sondern die *Gesamtheit* des Geschaffenen.

Musik ist Gleichnis menschlichen Ringens und Strebens, ist Sinnbild waltender Kräfte; Unaussprechliches wird in ihr zu Ton und Klang. Dem willigen Hörer (nicht dem Fachmann) ihre Sprache zu erschließen, sie ihn mindestens ahnen zu lassen, will dieses Buch ein Wegweiser sein.

Traubing bei Feldafing, Herbst 1936

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage

Seit dem Erscheinen dieses Buches ist erst ein knappes Jahr verstrichen, und schon wird eine Neuauflage nötig. Verfasser und Verlag dürfen in dieser Tatsache den Beweis dafür erblicken, daß ihre Gedanken auf guten Boden gefallen sind. Überaus günstige Beurteilung in der maßgebenden Presse, lebhaft bejahende Zuschriften vom weithin bekannten Fachgelehrten bis zum schlichten Konzertbesucher haben zudem erkennen lassen, daß es im wesentlichen gelungen ist, eine für *alle* Leserkreise geeignete Darstellungsart zu finden.

Besonders erfreulich ist es, daß neben Zustimmungen auch Anregungen und Wünsche ausgesprochen wurden. Zwar bezogen sich diese „nur" auf Einzelheiten und nicht auf das Ganze und Grundsätzliche, dennoch sind sie in der neuen Auflage verwirklicht worden, soweit es nur irgend möglich war. Der Verfasser hat wie bei „Meyers Opernbuch" auch bei diesem „Konzertführer" die beglückende Gewißheit, nicht als Einzelner, sondern als Glied einer Kette, als Gleicher unter Gleichgesinnten zu schaffen.

In die zweite Auflage wurden einige zwanzig Werkbesprechungen und Hinweise eingefügt. Auch die „Ergänzende Übersicht" wurde durch die wichtigsten Schöpfungen des jüngsten Konzertwinters vervollständigt, so daß der „Konzertführer" zeitnah geblieben ist. Einige Kürzungen betreffen in der Hauptsache Konzertbruchstücke aus Opern, über die bereits in „Meyers Opernbuch" das Wichtigste gesagt wird.

Neu ist schließlich eine Übersicht über die meisten deutschen Orchester und über die bekanntesten der Welt mit kurzen Angaben über ihre Geschichte und die heutigen Dirigenten.

Herbst 1937.

Der Verfasser.

Georg Friedrich Händel

Geboren 23. Februar 1685 in Halle als Sohn eines Hofbarbiers und Medikus. Nach des Vaters Tode wandte er sich endgültig der Musik zu. 1706—1707 in Hamburg, wo er seine ersten Opern schrieb. 1707 bis 1710 in Italien; dort lernte er von ersten Meistern den italienischen Stil. Nach kurzem Aufenthalt in Hannover ging er nach England, wo er von 1712 bis zu seinem Tode (14. April 1759) lebte. Er schrieb zahlreiche Werke für Orchester, Klavier, Geige, Orgel usw. Ferner hat er etwa 40 Opern hinterlassen. Seine bedeutendsten Schöpfungen sind die Oratorien (z. B. der „Messias").

Die Concerti grossi

Händels Orchesterwerke nehmen auch heute noch nicht den Platz im Konzertleben ein, den sie verdienen. Die Farbigkeit der romantischen und nachromantischen Orchesterschöpfungen hat, wie es scheint, das Ohr des Hörers für den Händel-Klang gründlich verdorben. Dabei ist der Zugang zur echten Kunstmusik nirgends so leicht wie in den Werken Händels. Die scharf geschnittenen Themen und ihre weiträumige Verarbeitung, die formale Anlage der einzelnen Sätze und die Klarheit der Orchestersprache, der kühne Geist und die überlegene Haltung — alles das gibt Händels Musik ein so ausdrucksvolles und eindringliches Gepräge, daß man sie als das Portal zur sinfonischen Kunst bezeichnen darf. Händel hat — kein allzu häufiger Fall — seine Orchesterwerke und Konzerte nicht in stiller Versponnenheit und nicht für die Fachmusiker geschrieben, sondern bewußt eine möglichst umfangreiche Breitenwirkung erstrebt. Die besondere Größe dieser Musik liegt überhaupt darin, daß sie nicht Spiel-, sondern Ausdrucksmusik ist, geschaffen von einer herrischen Einzelpersönlichkeit für eine unbegrenzte Hörergemeinde.

Die „Concerti grossi" sind ausschließlich für Streicher geschrieben — das Hinzutreten des Cembalo verstand sich zu jener Zeit von selbst. (Wir beschäftigen uns hier nur mit den zwölf Concerti opus 6. Die Concerti der Werkzahl 3 unterscheiden sich von den zwölf bekannten lediglich dadurch, daß die Geigenstimmen durch Oboen verstärkt sind. Daher die falsche Bezeichnung „Oboenkonzerte".) Der Name „Konzert" (also „Wettstreit") trägt seine Berechtigung darin, daß einem „Concerto grosso" das „Concertino" gegenübertritt; wir würden sagen: volles Streichorchester gegen Solistengruppe (erste und zweite Geige, Cello). Die Gesamtform dieser Kompositionen wechselt zwischen der Sonate und der Suite, mischt auch wohl beide Formenbestandteile unbedenklich ineinander. Händels innere Einheitlichkeit ist so stark, daß er gewissermaßen den Gedanken, sie auch in einheitlich bezogenen Gesamtformen ausdrücken zu müssen, überhaupt nicht erwägt. Also: nicht ein Kern, der seine Keimkräfte mehrfach ausstrahlt, sondern Überfülle verschiedenster Gedanken, die allerdings jeder für sich allein sehr geschlossen, einprägsam und überzeugend auftreten. Daher auch die zuweilen behauptete „Unausgewogenheit" der Einzelsätze in ihrem Verhältnis zueinander. Denn Händel gibt jedem Gedanken die ihm entsprechende Fassung; da nun nicht jeder Gedanke gleich tiefschürfend oder weitreichend ist, stellt Händel verschieden lange ruhig nebeneinander. Er sagt, was er zu sagen hat — nicht mehr und nicht weniger. Seine Musik sagt viel, aber sie ist nicht redselig.

Als Beispiel für die suitenartige Anordnung der einzelnen Sätze diene das 9. Concerto (F-dur). Ein kurzes Largo (28 Takte) gibt die Grundlage. Dann folgt ein lebhaft bewegtes Allegro von ziemlicher Ausdehnung, das rhythmisch sehr bestimmt dahineilt. (Thema siehe Beispiel 1). Es schließt sich an das $^6/_8$-Larghetto mit seinem höchst eigenwilligen Rhythmus (d-moll). Nun wieder ein Allegro, diesmal als kleine Fuge. Den Ausklang bilden zwei kleine Tanzstücke: ein

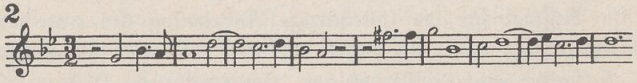
Menuett und eine Gigue. — In dieser scheinbar zwanglosen Folge („Suite") gibt es also nur einen Gestaltungsgrundsatz: den des Wechsels von langsam und schnell. Diesem Gegensatzpaar entspricht innerhalb der einzelnen Stücke ein Wechsel von laut und leise. (Nebenbei: mit Abtönungen vorsichtiger Art; das ständige Anschwellen und Abklingen auf romantische oder neudeutsche Weise ist Händel fremd.)
Dieses Concerto wiederholt sich im Aufbau in allen Concerti (natürlich mit den bereits erwähnten Abwandlungen). Ein Wort noch über Händels Themenbildung. Die Themen sind musikgewordener Ausdruck des Gedankens. Unter den Möglichkeiten der Musik erscheint Händel die Bewegung als besonders geeignet zur Verwirklichung seines Wollens: Bewegung mit all ihren inneren Spannungen und Lösungen, Bewegung, die durch klare, folgerichtige Harmonik gegliedert ist. Solche Themen sind zuweilen nur einen Takt lang, sollten also besser Motive heißen, wie in unserem Beispiel 1 (Fugenthema des

1



9. Concerto): mit seinem Terzenauftakt und dem energischen Oktavenausgang umschließt es ein drängendes Sechzehntel-Motiv, das sogleich ausbricht und alles mit sich fortreißt in einen ständigen Bewegungswirbel. Als Gegensatz dazu etwa das lange Larghetto-Thema aus dem 6. Concerto (Beispiel 2).

2



Hier ist alles innere Gestautheit, verhaltene Kraft: großartig die Pause zwischen den beiden Themenbestandteilen, eine Pause, erfüllt durch Kraftschöpfen für das Weiterführen in höherer Lage. — Schließlich noch ein Blick auf eine dritte Art Händel-Themen. Das Beispiel 3 stammt aus der „Feuerwerks-

Musik" (vgl. unten). Wie ein helles Trompetensignal hebt es an, wird dann aber durch den Bewegungszuwachs zu einem Ausdruck festlicher Freude und bewegten Glanzes.
Von der Einzelbesprechung aller Händel-Concerti darf man absehen, solange sie nicht wieder zum festen Bestandteil des Konzertlebens geworden sind. Wer sich einmal in den Geist eines dieser Werke vertieft hat, wird sie ohne Schwierigkeit alle zu erfassen, zu erleben vermögen.

„Wasser-Musik" und „Feuerwerks-Musik"

Das Wort „Gebrauchsmusik" hat im Laufe der Zeit einen Beigeschmack von Geringschätzung bekommen, der unberechtigt ist. Der große Meister Händel dagegen, der berühmteste Komponist im damaligen England, hat eine Ehre darin gesehen, Gebrauchsmusik schreiben zu können. Für die festlichen Bootsfahrten des königlichen Hofes auf der Themse und für die beliebten Feuerwerksveranstaltungen komponierte er die „Wasser-Musik" und die „Feuerwerks-Musik". Diese Musikstücke wurden also nicht im Konzertsaal aufgeführt, sondern unter freiem Himmel. Daher die ins Breite gehende Wirkung dieser Töne, daher der offene, festliche Klang. Möglich wurden solche Wirkungen dadurch, daß (im Gegensatz zum heutigen Orchester) nicht die Streicher, sondern die Bläser vorherrschten. So besetzt Händel die Holzbläser (oft genug auch Hörner und Trompeten) mehrfach; infolgedessen stand z. B. gegen acht Geigen häufig ein Oboen-Chor von vier Instrumenten. Daher die kräftige, frei ausschwingende Färbung des damaligen Orchesters.
Die „Wasser-Musik" besteht aus einer Aneinanderreihung von Tanzstücken. Grundlage des Orchesterklanges bilden Streicher und Oboen (in mehrfacher Besetzung). Eine Abwechslung wird dadurch hervorgerufen, daß zu den Streichern und Oboen bald die Hörner, bald die Trompeten, bald die

Flöten (stets mehrfach) hinzugezogen werden. Das Schlußstück wird dann vom ganzen Orchester ausgeführt.

In der „Feuerwerks-Musik" ist der Klang noch kräftiger und offener. Das knatternde Feuerwerk mit der laut erregten Zuschauermenge verlangte eben eine stärkere Farbgebung in der Musik, als bei einer Veranstaltung im geschlossenen Raum. Der Form nach haben wir es hier wiederum mit einer Reihe von Tanzstücken zu tun, gelegentlich durchsetzt mit verinnerlichten Stimmungen. Die starkbesetzten Oboen, Trompeten und Hörner bilden Klanggruppen von besonderer Eigenheit: bald wechseln sie miteinander ab, bald blasen sie gemeinsam,

3



bald „konzertieren", also wetteifern sie. Notenbeispiel 3 gibt das (bereits besprochene) Themenbild eines Satzes der „Feuerwerks-Musik.

Mit diesen Stücken hatte Händel einen solchen Erfolg, daß die Menschen bald mehr der Musik als der Veranstaltungen wegen zu den Festlichkeiten eilten. Und wenn wir heute den Gedanken der Freilichtbühne immer sorgsamer pflegen, so wollen wir darüber auch diese Freilichtmusik Händels nicht vergessen.

Orgelkonzerte

Von Händel besitzen wir sechzehn Orgelkonzerte, je sechs davon unter den Opuszahlen 4 und 7. Im Grunde hat sie Händel sämtlich für sich selbst geschrieben, und zwar in einem Stil, der die vielgerühmte Kunst seines Improvisierens erkennen läßt. (Als der Komponist im Alter erblindet war, schrieb er die Werke nicht mehr auf; vielmehr erhielt das Orchester einen knappen Umriß für das Konzert, und Händel spielte dazu Orgel frei aus der Phantasie.) Daher sind die Orgelkonzerte

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

nicht so streng gearbeitet wie etwa die Orgelschöpfungen Bachs. Wie in den Concerti grossi: nicht ein einheitlicher Grundgedanke, sondern eine Fülle von Gedanken in den einzelnen Sätzen (meist in älterer Sonatenform). Wenn die Orgelkonzerte dennoch geschlossen wirken, so liegt das vornehmlich in der geistigen Kraft, die Händel in sie zu gießen wußte.

Das Anhören und Erfassen dieser Konzerte macht keinerlei Schwierigkeiten, wenn man darauf achtet, daß sie nicht kirchlich empfunden und auch nicht für Kirchenzwecke geschrieben wurden: Ausdruck eines männlich-selbstbewußten Charakters, der in die Welt und auf die Welt wirken wollte. Daher gehören sie nicht in die Kirche, sondern in den Konzertsaal, wo man ihnen freilich kaum begegnet.

Johann Sebastian Bach

Geboren 21. März 1685 in Eisenach als Sproß einer weitverzweigten Musikerfamilie, erzogen und unterrichtet von seinem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf. Weiterer Unterricht in Lüneburg. Erste Anstellung als Geiger in Weimar, dann seit 1703 Organist in Arnstadt. 1707 in gleicher Eigenschaft in Mühlhausen (Thüringen). Ein Jahr später Hoforganist und Kammermusikus in Weimar. 1717—1723 in Köthen als anhaltischer Kapellmeister und Kammermusikdirektor. Von 1723 bis zu seinem Tode (28. Juli 1750) Thomaskantor in Leipzig. Wie Händel erblindete er im Alter. Bach hat fünf Söhne und fünf Töchter überlebt; er hinterließ sechs Söhne und vier Töchter. Diese zwanzig Kinder stammten aus zwei Ehen. — Der „Urvater der Harmonie", wie ihn Beethoven nennt, gilt als bedeutendster und fruchtbarster Tonschöpfer aller Zeiten. Abgesehen von der Oper hat er in seinen Kompositionen sämtliche Zweige der Musik bereichert: Kirchenkantaten (mehrere hundert), Motetten, Passionen („Matthäus" und „Johannis", drei sind verloren gegangen), Orgel, Klavier, Geige usw. Stilistisch vereinigt er in sich zwei große musikalische Richtungen: die polyphone, der er entstammt, und die harmonische, die er mit heraufgeführt hat.

Vier Ouvertüren (Suiten)

Es steht nicht fest, ob Bach diese Stücke in Köthen oder in seiner ersten Leipziger Zeit geschrieben hat. Geistig gehören sie jedenfalls den Jahren in Köthen an, wo Bach als Kammermusikdirektor diese Art der Orchester- und Konzertwerke gepflegt hat, wie die Schaffung der „Brandenburgischen Konzerte" erweist. — In den vier Ouvertüren (es sind zwar Suiten, also eine Folge von Tanzstücken, aber Bach hat sie entsprechend dem damals allgemein üblichen Brauch nach dem Eröffnungsstück „Ouvertüren" genannt) setzt Bach dem kleinen Streichkörper einige Bläser gegenüber. Die Art, in der diese beiden Klanggruppen (das Cembalo versteht sich als har-

monisch-akkordischer Untergrund stets von selbst) miteinander und gegeneinander musizieren, kennzeichnet die Ouvertüren und die Brandenburgischen Konzerte als Spielmusik. (Im Gegensatz zu Händels Ausdrucksmusik; vgl. S. 10). Natürlich Spielmusik im höchsten Sinne. Denn so schlicht und volksnah diese Stück auch sind in ihrer Verwendung zeitbedingter Tanzformen und in ihrer freudigen Bewegtheit, — dieses Spiel ist jederzeit gebunden an eine tiefe geistige Verantwortung vor der Kunst und an einen echten Gottesglauben. Oder von einer anderen Seite betrachtet: die Verwendung des Tanzes als Form ist an sich weder gut noch schlecht; eine Scheidung nach künstlerischen Gesichtspunkten läßt sich nur auf Grund der inneren Haltung vornehmen. Die innere Haltung wiederum offenbart sich in der Besonderheit der „Melodie", der Themen. Und hier stehen wir bereits im Mittelpunkt jeder ernsthaften Bach-Untersuchung. Mögen Bachs Harmoniestufungen noch so großartig, der architektonische Aufbau noch so erhaben, die Stimmführung noch so kunstvoll sein, — treibende Kraft ist das Motiv. Wie in einem Keim liegen im Motiv Bachs alle Möglichkeiten des Werdens beschlossen. Und die magische Kunst des großen Meisters sehen wir darin, daß es ihm gegeben ist, diesen Keim zu finden und zu entwickeln.

Wählen wir als Beispiel die dritte Ouvertüre in D-dur als die am meisten aufgeführte. (Die erste und vierte hört man fast gar nicht, eher schon die zweite.) Sie ist komponiert für „2 Violinen, Viola, Continuo (mit Cembalo), 2 Oboen, 3 Trompeten und Pauken". Also: kleiner Streichkörper gegen kleinen Bläserchor. (Bachs Trompetenstimmen zu blasen, ist heute noch ein Problem.) Das Werk besteht aus fünf Sätzen: der eigentlichen Ouvertüre (nach dem überkommenen Muster: Langsame Einleitung — schneller fugierter Zwischensatz — langsamer Abgesang), einem „Air" (Arie für Instrumente), einer Gavotte, einer Bourrée (Geschwind-Gavotte) und einer

Gigue (gleitender $^6/_8$-Tanz). Das einleitende Grave spannt sich mit seinem Thema und dessen Untermotiv wie eine gewaltige Bogenbrücke über den musikalischen Strom (Beispiel 1).

1



Viermal wird das Untermotiv mit seinen stützenden Vierteln und schwingenden Sechzehnteln wiederholt, und vier Sätze folgen der Ouvertüre. Zu diesem Thema der Oboen und ersten Geige bringen zweite Geige und Bratsche den für Bach so bezeichnenden ♬ ♬-Rhythmus, der in der Begleitung das ganze Grave unterbaut. Damit sind alle Spannungen des Werkes gegeben. Den Zwischensatz der Ouvertüre bildet eine lebendig dahinströmende Fuge, deren Thema in der Dominante einsetzt. — Den zweiten Teil erfüllt das berühmt gewordene „Air" (nur Streicher), eine empfindungstiefe Melodie von

2



unbeschreiblicher Schönheit (Beispiel 2). — Das springende Thema der Gavotte (Beispiel 3) wird durch die Beteiligung der Trompeten in den ersten Takten besonders feurig und

3



glanzvoll. — Eine liebenswürdig-anmutige Bourrée leitet über zum Schlußstück: einer Gigue, deren Thema (gehaltene Drei-Achtel-Töne, welche die folgende geschwinde Bewegung noch gestaut in sich tragen) wiederum einen echten musikalischen Bach-Keim darstellt.

Die zweite Ouvertüre (H-moll) ist komponiert für Streichorchester und Solo-Flöte. Sie birgt einen bei Bach nicht oft

wiederzutreffenden Humor, ja Witz in sich, der in den besonderen Rhythmen, der Themenstellung und -verarbeitung zum Ausdruck kommt. Vor allem in dem auf die Ouvertüre folgenden Rondo wirkt der fast derbe Rhythmus überaus heiter. Die in strengerem Satz gearbeitete Sarabande bildet eine ruhevolle Überleitung zu der lebhaften Bourrée mit ihrem springenden Auftaktmotiv. Dann folgen eine leicht pathetische Polonaise mit Flötenvariation, ein Menuett und eine Badinerie („Tändelei"), in deren lustigem Treiben die Flöte mit geschwinden Figuren den Ton angibt.

Die Brandenburgischen Konzerte

Der Name dieser Werke hat eine nur äußere Bedeutung: als Bach in Köthen lebte, bat ihn der Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg um Kompositionen für seine vorzügliche Hofkapelle. Bach schrieb daraufhin sechs Instrumentalstücke, die er dem Kurfürsten widmete. Es sind Werke von einer damals ungewöhnlichen Tiefe und stellten an die Ausführenden keine geringen Anforderungen. Dennoch hat sich der Schöpfer fast durchweg an die Bestimmung dieser Konzerte gehalten: sie wahren (von wenigen nachdenklichen Sätzen abgesehen) ganz den Charakter höfischer Unterhaltungsmusik. In dieser Verbindung von Tiefe und Musizierfreudigkeit, von künstlerischem Ernst und spielerischer Heiterkeit liegt der unvergängliche Zauber dieser Konzerte.

Der Form nach sind sie meist dreisätzig (schnell — langsam — schnell), inhaltlich aber nicht etwa Konzerte im heutigen Sinne; denn es treten nicht einzelne Spieler wetteifernd dem Orchester gegenüber, und es fehlt auch der virtuose Einschlag. Ein Konzertieren (also „Wetteifern") findet vielmehr stets statt zwischen gleichberechtigten, oft auch gleich stark besetzten Klanggruppen. Daß diese Klanggruppen nur von Einzelspielern gebildet werden, ändert nichts an dem Grundsatz.

Zuweilen werden die Stücke zu Concerti grossi in dem bei Händel klargelegten Sinne (siehe S. 11). Zumeist aber tragen sie eher kammermusikalische Züge — allerdings mit einem eigenen Gliederungsgrundsatz: das Tutti bestimmt Tonart und Zeitmaß, legt auch die entscheidenden Themen fest, und die solistisch besetzten Instrumente weben zwischen die Tutti-Stellen ein motivisches Netz aus Bruchstücken der Hauptthemen oder aus neuen selbständigen Gedanken. — Als Beispiele wählen wir die am häufigsten aufgeführten und gehaltvollsten Konzerte Nr. 3 und 5.

Das dritte Brandenburgische Konzert (G-dur) kommt dem Begriff des Concerto grosso sehr nahe. Geschrieben ist es für Streichorchester (natürlich mit Cembalo). Das Tutti wird zerlegt in drei Gruppen: erste, zweite und dritte Geigen, erste, zweite und dritte Bratschen, erste, zweite und dritte Celli. Wir haben also eine „dreichörige Konzertsinfonie" vor uns. Aus dem Wechsel zwischen Tutti und Einzelchören sowie dem Ineinandergreifen der drei Streichchöre entsteht ein lebendig bewegtes, fesselndes Klangbild. Der erste Satz beginnt im ganzen Orchester mit dem Hauptthema, das anschließend entwickelt wird. Wie der ganze Satz zu den bedeutendsten Schöpfungen Bachs gerechnet werden darf, so ist sein Thema eine der spannungsstärksten Erfindungen des Meisters (Beispiel 1). Die

1



motivische Durchführung hebt an mit einer weich dahingleitenden Durchgangsfigur der Geigen und steigert sich zu einem fast dramatischen Gegeneinander der Motive und Motivteile. Ein

kleines Gegenmotiv (G-dur-Dreiklang) leitet bald über zu einer anderen Stimmung: düster-erregtes Moll wirft seine Schatten über die heftigen Auseinandersetzungen. Aber ebenso schnell wie überraschend kehrt das Dur im Tutti wieder, und mit einer Neuaufstellung des (etwas verlängerten) Hauptthemas schließt der Satz. Die Stelle des sonst üblichen langsamen Satzes wird in diesem Konzert ausgefüllt durch zwei Adagio-Akkorde: A-moll — H-dur. Vielleicht ist der Schlußsatz nicht so bedeutend wie der erste; jedoch: sein hinreißender Schwung, sein übersichtlicher Aufbau (nach Rondo-Art) und die Verbindung kontrapunktischer Satzkunst mit spielerischer Musizierfreude geben auch ihm ein herrliches Gepräge. Sein

2



Thema-Beginn (Beispiel 2) möge hier stehen als Beweis dafür, daß der Bewegungsausdruck Bachscher Werke nicht aus einem geschwinden Zeitmaß seinen Ursprung nimmt, sondern aus der im Thema selbst festgelegten Bewegung an sich.

Von ganz anderer Art ist das fünfte Brandenburgische Konzert (D-dur). Dem heutigen Begriff des Konzerts steht es wohl am nächsten. Dem Streichorchester wird gegenübergestellt ein Solistentrio von Flöte, Geige und Cembalo. Gleichzeitig dient das Cembalo als Begleitinstrument für das Orchester. Im ersten Satz ist die Themengestaltung dem Orchester übertragen, wobei zu Beginn auch die Sologeige herangezogen wird. Keck und übermütig löst das Hauptthema die Bewegung aus (Beispiel 3. Auffallend ist die Verwandt-

3



schaft mit dem Thema einer Klaviersonate von Scarlatti). Nicht weniger keck gebärden sich die Soloinstrumente: sie

gehen durchaus ihre eigenen Wege und vermeiden es geradezu peinlichst, sich die Gedanken des Orchesters zu eigen zu machen. Die Durchführung trägt ihren besonderen Reiz darin, daß an ihr zunächst sämtliche Instrumente beteiligt sind, dann aber das Streichorchester immer mehr zurückgedrängt wird; unter dem Druck der rollenden Zweiunddreißigstel-Gänge des Cembalo weichen schließlich auch noch Flöte und Geigen wie verschüchtert zurück. In einer umfangreichen Kadenz führt Bach nun das Cembalo allein zu Ausbrüchen einer Leidenschaftlichkeit, der man bei dem Meister nur selten begegnet. Den Ausklang gibt das Orchester mit einer Wiederholung des Hauptgedankens (3). — In dem langsamen zweiten Satz (Affettuoso) schweigt das Orchester. Flöte, Geige und Cembalo spinnen ein klagendes H-moll-Thema aus, stützen sich gegenseitig oder führen die vom andern angestimmte Klage wie mitfühlend weiter. Nur ganz kurz ist dieses Trio, doch erfüllt von schmerzlicher Wehmut. Um so vergnügter wirkt das anschließende Allegro. Bewundernswert vor allem aus dem Grunde, daß es seine ganze heitere Kraft und unbeschwerte Leichtigkeit aus einem einzigen Motiv von zwei Takten zieht (Beispiel 4). Wie man aus einem so knappen Stoff und mit



so gelehrten kontrapunktischen Mitteln ein so ausgelassenes Stück Musik entstehen lassen kann, bleibt Bachs Geheimnis, ebenso schwer zu enträtseln wie das seiner tiefsten Werke.

Klavierkonzerte

Der Ursprung von Bachs sieben Konzerten für ein Klavier mit Orchester ist bis heute noch nicht recht zu erkennen. Mit Sicherheit läßt sich nur sagen, daß diese Werke bestimmt von Bach bearbeitet sind und daß sie sämtlich zunächst nicht

für Klavier geschrieben waren. Für die Veranstaltungen des Telemannschen Musikvereins in Leipzig brauchte Bach Konzertkompositionen. Eigentliche Klavierkonzerte gab es damals noch nicht, während Geigenkonzerte nach dem Vorbild der Italiener Corelli und Vivaldi bereits vorhanden waren. Möglich, daß Bach besonders für seine Söhne Friedemann und Philipp Emanuel Klavierkonzerte zu haben wünschte und daher bereits vorhandene Werke umarbeitete.

Erstes Klavierkonzert (D-moll). Es berührt fast tragisch, daß dieses Konzert (ebenso wie das fünfte) zu den geschätztesten Klavierkonzerten Bachs gehört. Tragisch, weil zwar die Bearbeitung, nicht aber die Urfassung von Bach zu stammen scheint. Vielleicht sind das erste und fünfte gearbeitet nach Schöpfungen deutscher Musiker, die Zeitgenossen Bachs waren. Auffallend an diesem Werk ist der gleichartige Beginn der drei Sätze: das Thema wird jedesmal einstimmig vorgetragen, im Hauptsatz sogar einstimmig von Orchester und Klavier (Beispiel 1). Gegliedert wird das Konzert durch die Orchester-



Einsätze; während sich das Klavier zwischen diesen Einsätzen in Figurenwerk ergeht, wird es vom Orchester mit kontrapunktischer Motivverarbeitung begleitet.

Zweites Klavierkonzert (E-dur). In zwei Bach-Kantaten finden sich die Sätze dieses Werkes als Einleitungsstücke wieder. Im Konzertsaal ist es so gut wie unbekannt.

Drittes Klavierkonzert (D-dur). Es ist eine Bearbeitung des Violinkonzertes E-dur (siehe S. 27).

Viertes Klavierkonzert (A-dur). Von diesem Werk eine ursprüngliche Fassung nachzuweisen, ist bisher nicht gelungen.

Man glaubt aber annehmen zu dürfen, daß es sich um eine von Bach bearbeitete eigene Schöpfung handelt. Diese Annahme gründet sich vor allem auf die Art des scharfgeprägten Hauptthemas (Beispiel 2), das ja tatsächlich alle Merkmale

2



Bachscher Erfindung trägt; dann auf die Verarbeitung dieses Themas (hier wiederum die Durchführung des Kopfmotivs); endlich auf die Großartigkeit des kühn gebauten ersten Satzes.

Fünftes Klavierkonzert (F-moll). Das erste und das fünfte bilden im Bewußtsein der Hörer „die beiden Klavierkonzerte Bachs". Aber es scheint, daß auch beim fünften nur die Bearbeitung von Bach herrührt. Themenbildung (vgl. das Thema des ersten Satzes, Beispiel 3) und manche Einzelheiten der

3



Durchführung weisen darauf hin, daß dieses Konzert ursprünglich für Violine gedacht war; der Komponist wird in einem Zeitgenossen Bachs vermutet. Die Begleitung wird ausgeführt von einem Orchester, das aus zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabaß besteht.

Sechstes Klavierkonzert (F-dur). Schon im Brandenburgischen Konzert Nr. 5 hatte Bach den ersten Satz so ausgestaltet, daß dem Klavier (zumal in der großen Kadenz) eine ausgesprochen solistische Aufgabe zugeteilt wurde (vgl. S. 21). Der Meister hat dieses Werk dann später umgearbeitet und als „F-dur-Klavierkonzert" aufgeführt.

Siebentes Klavierkonzert (G-moll). Wiederum die Umgestaltung eines eigenen Werkes, und zwar des Violinkonzertes A-moll (vgl. S. 27).

Von Bach stammen weiterhin drei Konzerte für zwei Klaviere mit Orchester; aber nur das zweite wurde von Bach sogleich für zwei Klaviere gesetzt, während die beiden anderen wieder Bearbeitungen darstellen von Konzerten für zwei Violinen. So sehr man es auch vorziehen muß, diese Konzerte stets mit Begleitung des Streichorchesters aufzuführen, so wenig läßt sich leugnen, daß sie auch ohne Orchester recht stark wirken. Daraus geht schon hervor, daß dem Begleitorchester keine überragende Rolle zugemessen wurde. Kontrapunktisches Spiel zwischen Orchester und den beiden Klavieren findet sich zwar an vielen Stellen, doch ist es am stärksten ausgeprägt in dem Mit- und Gegeneinander der beiden Solo-Instrumente selbst. — Das erste Konzert (C-moll) wirkt trotz seiner ursprünglichen Fassung für zwei Geigen recht klaviermäßig. Mit welchem Schwung setzen die Klaviere im Einleitungsteil das Thema hin (Beispiel 4), wie meisterlich sind

4



die thematischen und motivischen Verknüpfungen des letzten Satzes mit seinem kraftvoll abwärts führenden Themenbeginn in die Klavier- (und auch in die Orchester-)Stimmen gearbeitet. Anders freilich das Adagio. Dieses bildet einen zauberischen Zwiegesang der beiden Oberstimmen; aber während die Ecksätze auch auf dem Cembalo (für das Bach ja die Bearbeitung vorgenommen hat) ihre Wirkung nicht verfehlen, läßt sich der Mittelsatz auf dem Cembalo nicht darstellen. Denn dieser Kanon für zwei Stimmen mit seinen gebundenen Motivwendungen wird durch den Cembaloklang zerzupft. Der heutige Flügel mag vielleicht als Ersatz ausreichen. — Schon von Beginn an für zwei Klaviere gedacht, wirkt das zweite Konzert (C-dur) besonders großartig. Allerdings tritt das Orchester hier noch mehr zurück als im ersten und dritten; im Mittelsatz

wird es überhaupt nicht verwendet. Helle Musizierfreude beherrscht den ersten Satz, in dem sich die beiden Klaviere ein kurzes Triller-Motiv kunstvoll zuwerfen. Das Schluß-Allegro ist einer der glanzvollsten Klaviersätze von Bach: eine Fuge (Themenbeginn Beispiel 5), die von den Klavieren durch-



geführt wird, während das Orchester nur die Unterteilungen verdeutlicht. — Das dritte Konzert (C-moll) wird heute kaum aufgeführt; es ist eine Übertragung des D-moll-Konzertes für zwei Violinen. Da wir das Original besitzen, verzichtet man auf die Bearbeitung — selbst wenn sie von Bach stammt.

Von den beiden Konzerten für drei Klaviere mit Orchester hört man zuweilen das zweite (meist als C-dur-Konzert bezeichnet). Es ist nicht nur reich gearbeitet und auch im Orchester lebhaft durchgeführt, sondern entfaltet eine Klangpracht (wenn mit drei Cembali ausgeführt), die bei Bach ungewöhnlich ist.

Ein Konzert für vier Klaviere kommt selten zu Gehör; es ist eine Überarbeitung des Vivaldischen Konzertes für vier Violinen. Während man andere Klavierkonzerte Bachs oft dem heutigen Flügelklang anvertrauen darf, ist das bei diesem Werk ausgeschlossen. Freilich: vier Cembalisten auf dieses Werk zu vereinigen, ist heute fast ebenso unmöglich.

Zum Schluß sei noch eines Konzertes gedacht, das für Violine, Flöte und Klavier mit Streichorchester geschrieben ist. Wenn auch die drei Sätze aus anderen Bach-Werken stammen, so färben sie sich doch durch die Neufassung zu einem so großartigen Klangbild, daß man es (vielleicht zusammen mit Beethovens Tripelkonzert) gern etwas häufiger hören würde.

Violinkonzerte

In seinen Violinkonzerten schließt sich Bach formal an die entsprechenden Schöpfungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen an, indem er das Abwechseln zwischen Tutti und Sologeige nach Rondo-Art beibehält. Zugleich aber bereitet er die Grundlagen für das heutige Konzert: immer stärker mischt sich das Orchester in die frei dahinströmenden Gesänge der Geige, immer selbständiger mischt sich wiederum die Geige in die Tutti-Absätze. Endlich wird die thematisch-motivische Zusammenarbeit zwischen Solo und Begleitung so eng gefügt, daß wir in diesen Konzerten die ersten Vertreter des heutigen Konzertbegriffs erblicken müssen. — In der Urfassung sind uns nur drei Werke Bachs für Geige und Orchester bekannt: die beiden für eine Violine in A-moll und E-dur sowie das für zwei Violinen in D-moll.

Das A-moll-Konzert trägt ein kammermusikalisches Gepräge in seiner Feinarbeit. Im ersten Satz legt das Orchester den musikalischen Stoff fest, bevor sich die Geige an dem Spiel beteiligt. Schon der erste Einsatz der Geige läßt die enge Bindung an die thematischen Grundzüge des Orchesters hörbar werden, zumal wenn das begleitende Tutti die motivische Hauptlinie in das Spiel der Geige verwebt. Umgekehrt greift die Geige im weiteren Verlauf des Satzes bestimmend in den Ablauf der Orchesterteile ein. — Den zweiten Satz läßt Bach entstehen aus einer Zwiesprache von Baß und Geige. Über einer ständig wiederholten, nur harmonisch veränderten Baßfigur führt die Geige ihre Gänge aus. Der Zauber dieses Tonstücks beruht auf der Verbindung des strengen Baßmotivs mit dem scheinbaren Stegreif-Vortrag der Geige. — Die frische, lebendige Gigue greift wieder mehr auf ältere Konzertformen zurück.

Im E-dur-Konzert ist die Gestaltungsart die gleiche geblieben, doch noch tiefer und gehaltvoller durchgeführt. Das einleitende Allegro zeigt wieder eine Aufteilung des thematischen Geschehens zwischen Orchester und Solo; aber wieviel dichter,

wie unlösbar ist das kontrapunktische Gewebe geworden! Und der Anlage nach haben wir fast einen kleinen Sinfoniesatz vor uns: ausgedehnte Themenaufstellung in geschlossener Form — durchführungsartiger Mittelteil in Moll — Wiederholung des ganzen Thementeils. Die alte Form unablässigen, scharf abgesetzten Wechselns zwischen Orchester und Solo ist kaum noch zu erkennen. — Das Adagio steht empfindungsmäßig dem Moll-Teil des ersten Satzes nahe. Wie im A-moll-Konzert baut sich die seelenvolle Geigenmelodie über einem gleichbleibenden Baßthema auf, ein „Konzertieren zwischen Baß- und Oberstimme" von unbeschreiblicher Innigkeit. — Sprudelnd und überschäumend eilt der letzte Satz dahin. Er bezaubert durch seine quellende Musizierfreude und heitere Spiellaune. Der Form nach wandelt Bach allerdings in den Bahnen der Überlieferung: es ist ein rondoartiger Teil, der für einen fröhlichen Ausklang zu sorgen hat.

Im D-moll-Konzert für zwei Violinen verschmelzen strengste kontrapunktische Mittel mit edlem Gehalt und tiefem Empfinden. Leider ist das Werk im Grunde nur den Musikern bekannt; von diesen wird es inbrünstig verehrt. Im Konzertsaal dagegen hört man es viel zu selten. Hier gilt es noch einen Schatz zu heben, der an innerem Wert und äußerer Schönheit seinesgleichen sucht. An erster Stelle steht das Largo des Mittelsatzes: welcher Seelenfriede spricht aus diesem Zwiegesang der Geigen, welcher Einklang in der Zweiheit! Dabei hat diese Stimmung nichts an sich von schwächlichem Träumen oder unbestimmtem Verdämmern. In jedem Takt herrschen Haltung und Würde: Romantik einer starken Persönlichkeit und einer kraftvollen Zeit. Gestützt wird die Stimmung dieses Largos durch die festen Rahmen der beiden Eckſätze: dicht, knapp und bestimmt der Beginn, eng geflochten und zugleich dem Leben aufgetan der Schlußsatz. Diese Musik klingt nicht nur, sie verleiht Kraft und Klarheit.

Christoph Wilibald Gluck

Geboren 2. Juli 1714 zu Erasbach (Oberpfalz) als Sohn eines Försters. Von 1732—1736 in Prag, dann vier Jahre lang Schüler von Sammartini in Mailand. Seit 1746 in London. 1754—1764 Hofkapellmeister in Wien. Darauf längere Zeit in Paris. Gestorben am 15. November 1787 in Wien. Gluck gilt als der Reformator der Oper des 18. Jahrhunderts.

Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis"

Glucks „Iphigenie in Aulis" wurde am 19. April 1774 zum ersten Male aufgeführt (Paris). Durch dieses Werk griff er in den Kampf der Buffonisten und ihrer Gegner ein. Mit dem menschlichen Gehalt und der musikalischen Ausdruckskraft der Oper schlug der Komponist einen Weg ein, der bereits in der Ouvertüre hörbar wird (Näheres siehe „Meyers Opernbuch").

Die heute im Konzertsaal gebräuchliche Form dieser Ouvertüre stammt von Richard Wagner, der vor allem den Schluß hinzugefügt hat. Der ursprüngliche Schluß leitete unmittelbar in das Geschehen über.

Wagners Begeisterung für die Ouvertüre wird verständlich, wenn man sich die Hauptmotive ansieht. Sie sprechen förmlich von dem inneren und äußeren Kampf: von dem Gebot der Gottheit, von Agamemnons Leid um die zur Opferung bestimmte Tochter Iphigenie, von Iphigeniens reiner opferbereiter Seele, von Jammer und Mitleid. Wagner bestimmt die einzelnen Motive folgendermaßen:

„Anruf aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden" (Beispiel 1),



„gebieterische übermächtige Forderung" (Beispiel 2),



„Anmut, jungfräuliche Zartheit" (Beispiel 3),



„schmerzliches, qualvolles Mitleiden" (Beispiel 4).



Diesen treibenden Kräften des seelisch-musikalischen Dramas hat Wagner noch ein unruhig drängendes Sechzehntel-Motiv (aus dem ersten Akt der Oper) hinzugefügt und damit das Toben der Griechen als äußeren Hintergrund des inneren Geschehens wirkungsvoll mitverarbeitet.

Ballett-Musiken

Glucks Ballett-Musik ist vom gleichen Geist getragen wie seine berühmten Reformopern: sie will nicht einfach Tanzschritte begleiten, sondern soll Charaktere darstellen. Dem geschulten Ohr wird diese Eigentümlichkeit auch in der von Mottl bearbeiteten „Ballett-Suite", einer Folge aus verschiedenen Opern, nicht entgehen. Besonders deutlich aber wird Glucks Bestreben in seinem Ballett „Don Juan" (1761). Aus einem einfachen thematischen Kern entwickelt hier der Meister musikalisch wertvolle und dramatisch scharf gezeichnete Bilder jener Persönlichkeiten und Vorgänge, die durch Mozarts gleichnamige Oper allbekannt geworden sind. Es handelt sich also nicht allein um Tanzmusik, vielmehr bilden die einzelnen Stücke „freie Charaktervariationen" (R. Haas). Für Konzertaufführungen bedient man sich heute der viersätzigen, suitenartigen Bearbeitung von Haas.

Joseph Haydn

Geboren 1. April 1732 als Sohn eines armen Wagenbauers in Rohrau an der Leitha. Als Vierzehnjähriger Chorknabe in Wien. Die Mittel zu einem Musikstudium erwarb er sich durch Privatstunden. 1759 wurde er Leiter einer gräflichen Privatkapelle in der Nähe von Pilsen. 1761 zweiter Kapellmeister des Fürsten Esterházy in Eisenstadt, 1766 alleiniger Dirigent. Als die Kapelle 1790 aufgelöst wurde, erhielt Haydn eine Jahresrente von 1400 Gulden. Seitdem lebte er in Wien, wo er am 31. Mai 1809 gestorben ist. Sein Werk umfaßt etwa 125 Sinfonien, zahlreiche Sonaten, Konzerte für verschiedene Instrumente, Oratorien, geistliche Werke, Opern.

Haydns Werk läßt sich vergleichen mit einem Strom, der alle kleinen und großen Zuflüsse in sich aufnimmt und vereinigt, immer mächtiger dahinzieht, bis er eines Tages breit und tief genug wird, das größte Menschenwerk tragen zu können. Und dieses größte musikalische Menschenwerk heißt hier: Beethoven. So kühn und großartig uns Beethoven erscheinen mag, — ohne Haydns tiefgründige Schöpfungen wäre er nicht zu denken.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die Umbildung der Musik in vollem Gange: die Zeit strenger Vielstimmigkeit neigte sich ihrem Ende zu, eine Zeit melodischer Selbständigkeit kam herauf. Jetzt erst bildete sich der Name „Sinfonie" allmählich für diejenige Gattung von Werken aus, die wir heute unter dieser Bezeichnung zusammenfassen. Zwei musikalische Lebenskreise wurden für die Zukunft der Orchestermusik entscheidend: die Mannheimer und die Berliner Schule. In Mannheim wirkte der rücksichtslose Umstürzler Johann Stamitz. Als Komponist führte er ganz neue, spannungsreiche, nach Entwicklung drängende Themen in die Musik ein; als Kapellmeister schuf er einen Orchesterstil, der seiner Art von Themen-

bildung entsprach: an die Stelle des gestuften Gegeneinander von Tutti und Solo sowie des gleichartigen Gegenspiels von Kräftig und Leise setzte Stamitz die fließenden Übergänge in Orchester und Lautstärke. Die Berliner Schule, der musikalische Kreis um Friedrich den Großen (Philipp Emanuel Bach, Quantz, Graun und andere), war nicht so umstürzlerisch wie die Mannheimer. Aber ihrer an das Alte anknüpfenden Entwicklung lag ein ähnliches Ziel zugrunde; nur daß sie es nicht in der Sinfonie, sondern in der Kammermusik verwirklichte. Man kann sagen: Mannheimer Thematik und Orchesterstil bilden den Aufriß, Berliner Satzdichte und Entwicklungsgedanke bilden die Füllung des in Haydn dann zur Einheit gestalteten sinfonischen Baues. Das Jahrzehnt 1750—1760 umschließt einen Angelpunkt deutscher und damit europäischer Musikentwicklung: 1750 stirbt Bach, 1759 ist Händels Todesjahr, 1757 das von Stamitz, ebenfalls 1757 geht Phil. Emanuel Bach nach Hamburg (der Beginn des Siebenjährigen Krieges ist das Totengeläut höfischen Musizierens in Norddeutschland), genau in der Mitte des Jahrzehnts schreibt Haydn sein erstes Streichquartett, und ein Jahr später wird Mozart geboren!

Zu den Mannheimer und Berliner Einflüssen treten bei Haydn wichtige Grundbestandteile seines eigenen musikalischen Lebens: das frühzeitige Bekanntwerden mit der Kunst und Kraft des Volksliedes (durch die Eltern), das Erfassen kirchlicher Tonkunst (als Chorknabe in Wien), der Zwang zum ständigen Komponieren und Orchesterleiten (in Eisenstadt beim Fürsten Esterházy), die musikselige Luft des alten Österreichs und die Nähe des „klassischen Musiklandes" Italien. Fast übergroß war also der Stoff, der auf Haydn einstürmte. Aber er hat ihn bewältigt, indem er ihn in langer stetiger Entwicklung verarbeitete. Selbst im Alter hat er nicht aufgehört zu lernen: nach Mozarts Tode schrieb Haydn seine bedeutendsten Sinfonien, die er bedächtig ausstattete mit all den süßen und herben Gesangsweisen, deren der jüngere Meister so voll gewesen war.

Ein solches Leben muß sich im Werk widerspiegeln. Und so tragen Haydns Sinfonien von Jahr zu Jahr mehr den Entwicklungsgedanken als formbildenden Keim in sich: das Thema wird in ihnen zum Kern, der im Durchführungsteil zum Baum heranwächst, so erst seine Vielfalt und Spannungstiefe erweisend. Auch der Aufbau in vier Sätzen — Haydn hat in die Sinfonie das Menuett eingeführt — steht unter dem Entwicklungsgedanken. An die Stelle strenger motivischer Bezogenheit und barocken Nebeneinanders tritt die selbständige Kraft des Themas und des entwicklungsmäßigen Nacheinanders. Zugleich werden mit dem Zurücktreten und später mit dem Verschwinden des Cembalos die einzelnen Orchesterinstrumente immer selbständiger. Haydns Sinfonien bilden einen entscheidenden Schritt auf dem Wege, der die Musik von der gebundenen Mehrstimmigkeit des Barock zum freieren Wachstum des Einzelthemas in der Klassik geführt hat. Nach der Gemeinschaftsbindung die Selbstverantwortung der Einzelpersönlichkeit: als Haydn 1809 starb, waren Beethovens erste sechs Sinfonien bereits aufgeführt worden, — der große Einzelmensch hatte auch in der Musik den Sieg davongetragen.

Die frühen Sinfonien

Man verstehe die Bezeichnung „frühe Sinfonien" nicht falsch. Haydn war ein reifer Mann, als er seine ersten größeren Sinfonien schrieb. Aber sie stehen an künstlerischem Gehalt weit hinter den späteren Werken zurück. Auf den Spielfolgen heutiger Konzertveranstaltungen findet man daher gewöhnlich nur die späten Sinfonien.

Mit etwa dreißig Jahren schuf Haydn eine Reihe von Sinfonien, die man zur „Programm-Musik" rechnen möchte. In diesen Werken wird besonders die Natur zum Gegenstand des musikalischen Spiels; doch finden sich auch andere Vorwürfe. So gibt es einen kleinen Sinfonienkranz, der sich „Die Tages-

zeiten" nennt. Das erste dieser Werke, „Der Morgen", schildert die Erscheinungen in der erwachenden Natur; im zweiten Satz wird man sogar Zeuge einer heiteren Musikstunde. „Der Mittag" ist der musikalischen Tafelunterhaltung gewidmet. Im „Abend" herrschen glückliche Tanzmelodien, bis ein tüchtiges Unwetter dem frohen Treiben ein Ende bereitet. — Zu Dutzenden lassen sich solche Sinfonien anführen, die einen äußeren Gegenstand musikalisch einkleiden. Etwa „Der Philosoph", der „Schulmeister", „Auf dem Anstand" oder die „Maria Theresia".

Wohl die tiefste und zugleich heiterste dieser Sinfonien ist die sogenannte „Abschieds-Sinfonie" des Jahres 1772. Der Fürst Esterházy wollte seinen Musikern den Urlaub kürzen. Haydn, nicht nur Leiter der Kapelle, sondern zugleich ihr Vater, faßte den Plan, seinen Herrn auf eine besondere Art um den Urlaub für die übermüdeten Musiker zu bitten. In einem der Schloßkonzerte hörte sich der Fürst eine neue Sinfonie seines Kapellmeisters Haydn an. Die drei ersten Sätze brachten nichts Bemerkenswertes. Auch der vierte Satz fing kaum außergewöhnlich an, — höchstens mußte die Fis-moll-Tonart auffallen: ein Presto in Fis-moll? (Beispiel 1).

1 Presto



Und nun die eigentliche Überraschung. Der Satz wird nicht wie üblich zu Ende geführt, sondern unvermittelt abgelöst durch ein flehendes Adagio. Erstaunt sieht der Fürst auf. Sein Erstaunen wächst, als der zweite Hornist mitten im Konzert sein Licht am Notenpult löscht und müde hinausschleicht. Nicht anders machen es in gewissen Abständen der Flötist, der erste Hornist, die Oboisten, die Streicher. Es ist dunkel geworden im Orchester. Nur an einem einzigen Pult brennt noch ein trübes

Lämpchen, und zwei Geigen mühen sich verzweifelt, den Satz noch einigermaßen zu Ende zu bringen. — Natürlich hat der Fürst den ernsten Scherz verstanden und seine Musiker sogleich den verdienten Urlaub antreten lassen.

Die „Pariser Sinfonien"

Fast ein Jahrzehnt nach der „Abschieds-Sinfonie" beginnt die Reihe der sogenannten Pariser Sinfonien. Haydn war im Ausland berühmt geworden; in Paris konnte man gar nicht genug Haydn-Sinfonien erhalten. Der nunmehr fünfzigjährige Meister wußte, daß eine Sinfonie in der „Welthauptstadt" Paris anders klingen mußte als in der anmutigen Abgeschlossenheit des Eisenstädter Hofes. Sogleich stellte er seinen Schaffensstil darauf ein: vorbei ist es mit der vertraulichen Heiterkeit, mit den lustigen Anspielungen, die in Eisenstadt von jedermann verstanden wurden. Der Grundriß der sinfonischen Schöpfungen, die man in Paris und anderen Städten bei ihm bestellte, weitete sich, der Inhalt wurde bestimmter, offener und weiträumiger. Von der „Programm-Sinfonie" wandte sich der Haydn dieser Jahre völlig ab; und wenn heute die Pariser und verwandten Sinfonien fast durchweg einen bestimmten Namen tragen, so stammen diese Bezeichnungen nicht vom Komponisten. In den Pariser Sinfonien steigert sich die Instrumentierungskunst des Meisters immer mehr; nicht durch Hinzutreten neuer Instrumente, sondern durch Verwendung bisher ungekannter Klangmöglichkeiten. (Etwa die geheimnisvolle Wirkung leiser Paukenrhythmen oder die Klangsättigung des Orchesters durch tiefe Horntöne.) Zugleich wird die thematische Arbeit immer feiner und ausgedehnter: das nicht mehr verwendete Cembalo ist völlig ersetzt durch ein harmonisch und klanglich gleich dichtes Stimmgewebe. Von den etwa zwanzig Sinfonien dieser neuen Gattung streifen wir nur die bekanntesten. (Im heutigen Konzert treten sogar diese ziemlich zurück.)

Die Sinfonie „La chasse“ (Die Jagd, D-dur) trägt ihren Namen deshalb, weil Haydn als Schlußsatz ein Orchesterstück aus einer seiner Opern benutzt, in dem ein Jagdaufzug geschildert wird. Haydn hat später (noch für Eisenstadt) die drei übrigen Sätze hinzugefügt und das ganze Werk dann Paris überlassen. Diese Art der Entstehung kennzeichnet die Sinfonie als Gelegenheitsarbeit, doch gehört sie gewiß nicht zu Haydns geringsten Schöpfungen. Im Allegro des ersten Satzes scheinen frohe Erinnerungen aufzusteigen, das Thema des Andante ähnelt überraschend dem „Kinderlieder“-Thema aus der Paukenschlag-Sinfonie, das Menuett wirkt etwas ungewöhnlich durch die „unklassische“ Art der Themenbildung. Der namengebende Schlußsatz beginnt mit dem bekannten Jagdthema (Beispiel 2), das in der Durchführung zu einer regelrechten

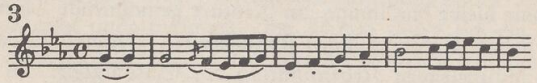
2



Satz umgebildet wird. Als eigentlich erste der Pariser Sinfonien gilt die „L'ours“, die Bären-Sinfonie (1786). Die Bezeichnung verdankt sie ihrem Schlußsatz (dem einzig ergiebigen Teil des Werkes). Er ist aufgebaut über einem Sackpfeifen-Tanz, zu dem der Baß unentwegt ein tiefes C mit leichtem H-Vorschlag brummt. Aus diesen Tönen hörten die Pariser eine Schaubudenmusik mit Bärengebrumm heraus und nannten das Werk „L'ours“. — Besonders unerfreulich wirkt die Namengebung bei der nächsten, der „Hühner-Sinfonie“ (La poule). Vielleicht hat der Komponist in diesem Werk mancherlei Anklänge an das Leben in Eisenstadt lebendig werden lassen (sehr hübsch z. B. der ländlich stampfende Gegenrhythmus im Menuett); daß aber eine ausgedehnte punktierte Oboen-Figur wie Hühnergegacker klingen soll und daher die Namengebung verursacht hat, ist selbst für diese nicht eben bedeutende Sinfonie ein böser Streich.

Etwas häufiger hört man die nächste Sinfonie: „La Reine“. Wieder hat der Name nichts mit dem Inhalt zu tun: es war ein Lieblingswerk der Königin Marie Antoinette, und schon nannte der Pariser diese B-dur-Sinfonie „Die Königin“. Nach einer kurzen Adagio-Einleitung mit einem feierlich-großartigen Aufschwung setzt im Vivace des ersten Satzes das lange Hauptthema ein. Haydn, der sonst so oft scheinbar belanglose Themen aufstellt und ihren wirklichen Kern erst in der Durchführung enthüllt, ist von diesem Thema so begeistert, daß er es geradezu vergißt, ein zweites Thema aufzustellen. Der zweite Satz ist überschrieben: Romanze. Es handelt sich um vier Variationen über das französische Volkslied „La gentille e belle Lisette“ (Beispiel 3). Das Thema wird nur wenig ver-

3



ändert, und auch die umspielenden Stimmen sind nicht besonders getönt (vgl. etwa die dritte Variation: Streicher bringen wörtlich das Thema, das nur die Flöte mit einfachem Figurenwerk umrankt). Durchaus Volks-, nicht Kunstmusik tönt uns aus dem Menuett entgegen mit seinem ländlerartigen Trio. Verblüffend wirkt die Verwandtschaft des ersten Themas (Beispiel 4) mit der „Schönen blauen Donau“ des Walzer-

4

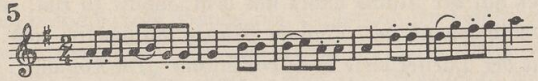


königs Johann Strauß. In dem geschwinden Schlußsatz wendet Haydn eine Mischform von Rondo und Sonate an. Neben Einzelheiten, die zum Besten der Haydnschen Schöpfungen gehören, finden sich auch Teile, die über ein glattes Musizieren nicht hinausgelangen.

Die G-dur-Sinfonie (Nr. 88) gehört zu den letzten „Parisern“. Beethoven muß sie sehr geschätzt haben: der erste

Satz mit seiner tollen Ausgelassenheit und seinem Hauptthema

5



(Beispiel 5) ist das Urbild des Schlußsatzes aus Beethovens

6



Achter. Auch das Thema des zweiten Satzes (Beispiel 6) hat es Beethoven angetan.

Dieses Largo ist wohl der schönste Variationenteil aller Haydn-Sinfonien. Ähnlich wie im zweiten Satz der zuvor besprochenen Sinfonie bleibt das innige, an Mozart gemahnende Thema in allen sieben Veränderungen unangetastet. Dennoch bewahren es die umspielenden Nebenstimmen vor Eintönigkeit. Im Menuett treffen wir die bekannten ländlichen Züge: den unbeholfen kratzenden Auftakt, im Trio ein Gedudel der Oboen, verstärkt durch Geigen, und die offenen Quinten der Fagotte und Bratschen. In einem bemerkenswerten Finale klingt die Sinfonie aus: wie harmlos erscheint zunächst die Munterkeit des $^2/_4$-Themas in Fagott und Geige, — solche Dinge haben wir schon oft genug gehört. Aber dann werden wir gepackt: von Wiederholung zu Wiederholung (es ist ein Rondo) kullern immer neue, sehr kunstvolle Wendungen aus dem Thema hervor, die Zwischensätze beleben sich — eine gewaltige Steigerung lebenbejahenden Humors.

Noch für Paris geschrieben (1788), aber schon ganz auf den Geist der Londoner Sinfonien hinweisend, steht die „Oxford"-Sinfonie (G-dur, Nr. 92) an einem Wendepunkt Haydnschen Schaffens (Haydn hat sie als Gegenleistung für den Oxforder Ehrendoktor-Titel drei Jahre später in der englischen Universitätsstadt aufgeführt). Der „gute Papa Haydn", der

immer noch in der Vorstellung vieler Menschen herumgeistert, kann sehr heftig werden, traurig sein, ja trotzig wie Beethoven sein Ich verteidigen. Die Oxford-Sinfonie lehrt es. Mißmutig sinkt das Hauptthema des ersten Satzes herab, unwirsche Sechzehntel wollen es wieder hochführen, doch wieder dieser verärgerte Abstieg (Beispiel 7). Und so bleibt es den ganzen

7



Satz hindurch. Ein kleines heiteres Seitenmotiv (offensichtlich Mozarts „Figaro" entstammend) hat es schwer, sich zu behaupten, läßt sich aber selbst in der aufschäumenden Durchführung nicht ganz versagen. Im Adagio findet sich ein ähnlicher Aufbau. Allerdings bleibt hier die tröstende Stimme des in einem aufsteigenden Dreiklang endenden Kopfmotivs (Bei-

8 Adagio



spiel 8) Siegerin über die düstere Moll-Stimmung des Mittelsatzes. Das Menuett ist alles andere als ein anmutiges Tänzchen: boshafte Synkopen hängen sich an das Bein des Tanzenden, der nur im Trio zum Klang der Hörner einige Augenblicke wieder ruhig und heiter wird. In verdrossener Geschwindigkeit treibt es zum Schluß: viermal wird das kleine freche Hauptthema des Finales zunächst wiederholt, dann entschlüpft es störrisch, lugt überraschend aus den Bläsern, versteckt sich in den Bässen, kommt scheinheilig unter dem Schutz gedehnter Synkopen daher. Ein dichtes kontrapunktisches Netz schließt sich aber immer enger um den kleinen Teufel, bis er gefangen ist.

Die Londoner Sinfonien

In den Wintern 1791/92 und 1794/95 leitete Haydn die Londoner Sinfonie-Konzerte. Für diese schrieb er insgesamt zwölf Sinfonien. Sie umfassen die bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Inhaltlich erinnern sie zwar an den liebenswürdig plaudernden Humor der früheren Zeit; doch der Humor ist seelisch vertieft, und ruhiger Ernst waltet über dem weiten Gesichtskreis des reifen, wissenden Mannes. Ungebrochen ist freilich die jugendliche Kraft des Sechzigers, ungebrochen auch das unablässige Streben nach Vollkommenheit. Mozarts früher Tod hatte ihn menschlich und künstlerisch schwer getroffen; aber er fühlte die Verantwortung auf sich ruhen, das geistige Vermächtnis des Toten zu erhalten und fruchtbar zu machen. Daher finden sich gerade in den Londoner Sinfonien viele Stellen, über denen Mozarts musikalischer Genius seine Flügel breitet. Haydn war längst Meister der Themenaufstellung und Themenverarbeitung; seine Kunst der Durchführung in allen Formen war damals unerreicht und die Tiefe seines Geistes offenbarte sich auf allen Gebieten seines Schaffens. Was konnte er also von Mozart übernehmen, von Mozart, der im sinfonischen Schaffen nicht die Hauptaufgabe seines Lebens erblickt hatte! Nun, Haydn hielt es für wesentlich, seine eigene Ausdruckswelt zu erweitern durch die Sangbarkeit mozartischer Themen. Die Themen Haydns sind vom Zeichnerisch-Rhythmischen bestimmt, sind Erbe der großen Instrumental-Kunst eines Bach, eines Händel. Mozarts Themen aber nehmen ihren Ursprung in der Sangbarkeit, in der menschlichen Stimme, in der melodischen, weichen Färbung. Ob es ein „Fortschritt" war, auch den schnellen Sätzen der Sinfonie ein sangbares Thema aufzuzwingen, ist hier nicht zu untersuchen. Jedenfalls war es eine Erweiterung und Vertiefung des musikalischen Ausdrucksbereiches, und Haydn zögerte keinen Augenblick, diese Bereicherung zu übernehmen. (Die häufigere Verwendung der

Klarinette mit ihrer weichen, schmiegsamen Tongebung zeigt den Wandel auch äußerlich an.) Zugleich aber hat sich Haydns thematisch-motivische Arbeit noch weiter verfeinert, Gedanken der langsamen Einleitungen werden in die Hauptsätze hinübergesponnen, die Instrumentation wird immer lichter und beziehungsvoller dem musikalischen Grundgedanken angepaßt, langsam taucht aus den Schleiern der Musik schließlich sogar das Bild der inneren Persönlichkeit Haydns empor: der erste Schritt ist getan auf dem Wege, den Beethoven einst so folgerichtig und unerbittlich zu Ende gehen sollte.
Bei der Besprechung der wichtigsten dieser Sinfonien halten wir uns wiederum an die Reihenfolge ihrer Entstehung.

Sinfonie G-dur „Paukenschlag" (Nr. 94). Der erste Satz beginnt mit einer knappen, doch inhaltreichen Einleitung. Das Allegro baut sich über einem leichtfüßigen $^6/_8$-Thema auf, das zunächst verschwiegen anhebt, dann aber durch das Orchester sehr kräftig von seiner Schüchternheit befreit wird. Ein unverfälscht frohes Seitenthema gebärdet sich so unverhohlen „volksmäßig", daß es von Haydn zur Strafe in der Durchführung kaum beachtet wird. Das allbekannte Thema aus dem Andante (Beispiel 9, obere Zeile) bildet mit seiner

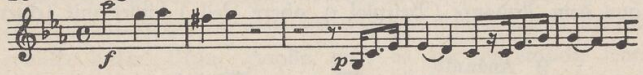


kostbaren Schlichtheit den Grundriß zu vier Variationen. Hier findet sich jener unvermutete Paukenschlag, dem die Sinfonie ihren Namen verdankt. (Ob Haydn den Hörern etwas „Neues bieten" oder sie aus allzu andächtigem Schlaf wecken wollte, lassen wir dahingestellt.) Diese herrlichen Variationen führen am Schluß eine Wandlung herbei, die nichts mehr mit

„Klassik" zu tun hat, sondern nach Art der musikalischen Romantik das Gesicht des Themas dadurch umgestaltet, daß die Begleitstimmen (Streicher und Hörner) es harmonisch völlig „fremd" beleuchten (Beispiel 9), obwohl das Thema an sich durchaus in seiner Eigengestalt erhalten bleibt. Im Menuett bewirkt die ständige Betonung des dritten Viertels eine gewisse lustig-störrische Stimmung; das Thema des Trios ist eine Umkehrung einer Seitenfigur des Hauptteils. Das Hauptthema des Schlußsatzes scheint etwas von Mozarts Empfindsamkeit zu atmen, doch ist die Verbindung mit Haydnschem Geist noch nicht gelungen. Echter Haydn dagegen das Seitenthema über dem scherzhaft begleitenden Baß.

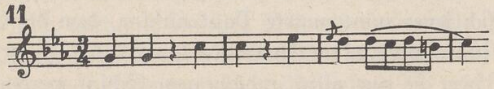
Sinfonie C-moll (Nr. 95, geschrieben 1791). Diese Tonart findet sich bei Haydn nicht oft. Anscheinend hat sie der Meister diesmal unter dem Eindruck der C-moll-Fantasie von Mozart gewählt, deren Thema im ersten Satz unverkennbar anklingt. Die Unterteilung des Themas in zwei geradezu gegensätzliche Motive (Beispiel 10) hat Haydn kaum genutzt: nur das erste Motiv wird in der Durchführung verarbeitet. Da-

10 Allegro



gegen spielt das Seitenthema, gewonnen aus dem abwärts gerichteten Es-dur-Dreiklang, in der Durchführung eine bedeutsame Rolle. Das Andante cantabile, ein Variationensatz, stellt ein Thema auf, dessen Sangbarkeit wiederum auf Mozart weist. Sehr bekannt geworden ist das ebenso neckische

11



wie würdevolle Menuett (Beispiel 11). Wie im ersten Satz wird auch im Finale nur ein Teil des Themas verarbeitet.

Sinfonie G-dur „Militär-Sinfonie" (Nr. 100, entstanden 1794). Das Werk verdankt seine große Beliebtheit den militärischen Weisen der beiden ersten Sätze. Das einleitende Adagio scheint bereits geladen mit Spannungen, die nach „kriegerischer Entladung" drängen. Aber der Einsatz des ersten Themas läßt noch nicht viel kriegerischen Geist hörbar werden (es sei denn in der instrumentalen Fassung von Flöte und Oboe). Doch mit dem zweiten Thema setzt ein Geschwindmarschieren ein, das dem des „Radetzkymarsches" nicht unähnlich ist (Beispiel 12). Freilich, was in diesem Thema steckt, das

12 Allegro



erweist sich erst in der Durchführung, deren Gewalt und Kraft bei Haydn einzigartig sind. Im Allegretto gibt Haydn dann dem militärischen Thema (Beispiel 13) auch die entsprechende

13 Allegretto



instrumentale Einkleidung: zu den üblichen Instrumenten treten die Schlagzeuge und betonen sehr fein den Aufmarsch der Soldaten. Gegen Ende des Satzes bringt ein Trompetensignal mit Triolen-Auftakt eine seltsame Unruhe in das Klangbild, ein As-dur-Tremolo des Orchesters wächst drohend auf, sinkt aber bald wieder zurück, wieder das leise Marsch-Thema, dann geht der Satz mit einigen kräftigen Signalschlägen zu Ende. Das Menuett fällt in seiner Schwerblütigkeit in die Stimmung früherer Haydn-Sinfonien zurück und wahrt keinen erkennbaren Zusammenhang mit den ersten Sätzen. Dramatischer wirkt der Schlußsatz. Allerdings weniger durch das flüchtig dahinhuschende $^6/_8$-Thema selbst, als durch die gestraffte Verarbeitung, die von zahlreichen verhaltenen und heftigen Einzelheiten kunstvoll belebt wird.

Sinfonie B-dur (Nr. 102, geschrieben 1794). Von großartiger Wucht ist der erste Satz, ein Allegro von Beethovenschem Gepräge. Hier ist es das zweite Thema, dessen starke Spannung den Durchführungsteil förmlich aus sich herausschleudert. Welche innere Spannkraft liegt aber auch in den Unterteilungen dieses Themas! Die Pianostelle (Beispeil 14) wird von zwei Fortissimo-Wächtern wie unter Aufsicht gehalten,



ja, die doppelseitige Pause liegt noch wie eine Trennwand zwischen Motiv-Keim und Motiv-Umrahmung. Die gehaltenen Akkorde stellen zugleich eine Beziehung her zu dem einleitenden Largo. Sehr knapp und mehr angedeutet als ausgeführt ist der zweite Satz, ein Adagio von echt Haydnscher Themenführung. Das Menuett bringt im Trio eine Sextenmelodie, deren schmeichelndes Gleiten offenbar auf Johann Strauß einen unvergeßlichen Eindruck gemacht hat. Im Finale herrscht ausgelassene, kraftvolle Freude. Ein geschwindes 2/4-Tänzchen gibt den Auftakt, und Haydn zeigt wieder einmal, welche verborgenen Mutwilligkeiten man in einem solchen Tänzchen aufspüren kann.

Sinfonie Es-dur „mit dem Paukenwirbel" (Nr. 103, komponiert 1795). Haydns sinfonisches Meisterstück. Wie eine Zusammenfassung seines ganzen Instrumentalschaffens bietet es sich dar: diesseitig heiter und ahnungsvoll jenseitig, schlicht im Geistigen und kunstvoll im Stil. In diesem Werk offenbart sich untrüglich, daß Haydns Heiterkeit nicht bloße Lustigmacherei gewesen ist, sondern ein Teil von jener Weisheit, die in Wagners „Meistersingern", Mozarts „Don Juan" und Verdis „Falstaff" so beglückend aufleuchtet. Der erste Satz gibt sogleich das Beispiel für diese Haltung. Die Pauke beginnt ihn mit einem leisen Wirbel, ernst und einsam

setzt in Fagott, Cello und Kontrabaß eine ruhig schreitende Weise ein. Dieses Adagio kehrt in dem anschließenden Allegro con spirito zweimal wieder, — ein bei Haydn seltener Fall. Zugleich wird der Allegrosatz von jeder Ausgelassenheit dadurch ferngehalten, daß Haydn in der Durchführung zwar die beiden Themen sehr sorgsam verarbeitet, ihnen aber doch nicht das Recht gewährt, die ihnen innewohnende Lustigkeit auszutollen. Im Andante sehen wir eines der ergreifendsten Variationenwerke des Meisters. Die Variationen bauen sich über einer Melodie auf, die in Bau und Gehalt einen Übergang von Mozart zu Beethoven darstellt (Beispiel 15). Diesmal werden die



Veränderungen des Themas nicht wie sonst vom Zeichnerischen, sondern mehr noch vom Harmonischen und von der Instrumentation her bestimmt, — Beethoven kündigt sich an. Im Menuett scheint alle spielerische Unbeschwertheit früherer Menuettsätze vergessen. Die Sprünge, Vorschläge und Rhythmen des ersten Themas bilden keine Tanzweise mehr, sondern sind Ausdruck innerer Spannung und zugleich eine Huldigung an Mozart: Papagenos Gesumme mit dem Schloß vor dem Mund als Hauptthema eines sinfonischen Satzes! Überwältigend die thematisch-motivische Anlage des Schlußsatzes und die kontrapunktische Feinarbeit dieses Allegro con spirito. Haydn stellt die beiden Themen zugleich auf. Ein leises



Anklingen in den Hörnern, dann bringen Geigen und Hörner gemeinsam ihre Themen (Beispiel 16). Was Haydn aus der

„gleichzeitigen Gegensätzlichkeit" dieser Weisen geschaffen hat daß läßt sich nur hören, nicht beschreiben.

Sinfonie D-dur (Nr. 104, geschrieben 1795). Haydns letzte sinfonische Schöpfung. Ihre Eigentümlichkeit liegt (viel zu wenig beachtet) darin, daß in jedem Satz die Nebentöne und Nebentakte stärker hervorgehoben werden als Haupttöne und Haupttakte. Eine gewisse Glätte der Melodieführung erinnert an Mozart, doch die besondere Betonungsart ist mehr in die Zukunft (Beethoven) als in die Vergangenheit (Mozart) gewandt. Nach einem signalartig anhebenden, dann leis verklingenden Adagio beginnt der erste Satz (Allegro) mit einem Hauptthema, dessen erste Hälfte in Beispiel 17 wiedergegeben

17 Allegro



wird. Gegenüber dem melodischen Bogen der beiden Anfangstakte erscheinen Takt drei und vier wie ein müdes Anhängsel, aber die Durchführung ruht überwiegend gerade auf diesem „Neben"-Motiv. Die Bedeutung solcher Motivarbeit erhellt durch einen Blick auf den ersten Satz von Beethovens Fünfter (siehe S. 93). Im Andante treffen wir ein gleichartiges Bild. Die stärkste Betonung liegt auf einem „schlechten Taktteil", auf einem Zwischen-Auftakt ohne sonderliche Bedeutung (Beispiel 18). Dieses Thema wird variiert; aber wiederum sind

18 Andante



nicht die eigentlichen Variationen das Entscheidende, sondern die Zwischenspiele, die aus belanglosen Überleitungen zu selbständiger Größe heranwachsen. Und nun das Menuett, dieses mit Überraschungen gespickte Ausdruckswerk. Das Thema mit der Betonung des dritten Viertels enthält bereits

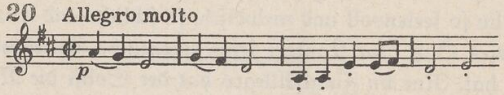
alle Keime für die an Beethoven gemahnenden Wunderlichkeiten und Sprünge (Beispiel 19). Etwas gemildert, aber doch un-

19 Menuett



verkennbar finden sich die „Nebenbetonungen" auch im Finale. So gleich im Hauptthema, das über dem gehaltenen D der Hörner und tiefen Streicher im Dominantseptimen-Klang beginnt und die Septime im zweiten Takt noch einmal ausdrücklich hervorhebt, obwohl sie nun in dem Dur-Dreiklang eigentlich nichts mehr zu suchen hätte (Beispiel 20). Noch auf-

20 Allegro molto



fallender wirkt es, daß dem etwas eigensinnigen Hauptthema ein Seitenthema folgt, welches mit seinen ruhig daher strömenden halben und ganzen Noten alle Aufmerksamkeit auf sich zu vereinigen scheint.

Konzerte

Zwar hat Haydn eine Reihe von Konzerten für ein Solo-Instrument mit Orchester geschrieben, doch sind diese Schöpfungen in Vergessenheit geraten — bis auf das D-dur-Konzert für Cello und das in der gleichen Tonart stehende Klavierkonzert. Als Musiker, dem als Ziel die gleichberechtigte Ausgestaltung aller Orchestergruppen vorschwebte, der das Cembalo aus dem Orchester entfernte, um jedes Instrument dafür zur Hergabe sämtlicher Ausdrucksmöglichkeiten zu zwingen, — als solcher Musiker hatte Haydn wenig Sinn für Solo-Konzerte. Zudem lag seiner Art alles Virtuosenhafte, also ein wichtiger Trieb zu glänzendem Einzelmusizieren, völlig fern. Daher kommen die von Haydn nur notgedrungen ge-

schaffenen Konzerte nicht über einen anständigen Durchschnitt hinaus. Heute hört man deshalb nur die etwas bedeutenderen Konzerte: für Cello in D-dur und für Klavier in D-dur.

Das Konzert für Cello und Orchester ist kein Werk, das sich etwa mit den größeren Sinfonien messen könnte. Dennoch wird es gern gespielt, weil es nur wenige bessere Kompositionen für dieses Instrument gibt; und sein geistiger Gehalt lohnt durchaus eine gelegentliche Aufführung. Der erste Satz ist wohl der schwächste. Das empfindsame Hauptthema und der aus ihm herauswachsende Seitengedanke werden im Grunde nur von verschiedenen Seiten aus beleuchtet, aber nicht weiter ausgestaltet. Im Adagio führt Haydn das Cello so seelenvoll und melodisch, so schlicht und würdevoll, daß dieser Satz dem Konzert seine eigentliche Beliebtheit verschafft hat. Nur im Final-Allegro hat der Solist die Möglichkeit, sein Spielvermögen etwas glänzen zu lassen. Es ist ein heiter-vergnügliches Rondo voll Haydnschen Frohsinns.

Künstlerisch wertvoller ist das Konzert für Klavier und Orchester (D-dur, gedruckt 1784, anscheinend aber wesentlich früher geschrieben). Seine Bedeutung liegt wiederum nicht in der Themenverarbeitung, sondern in der lebendigen Fassung der musikalischen Gedanken. Der Klaviersatz ist einfach und klar, doch zugleich wirkungsvoll und geschmeidig. Fast durchweg sind Orchester und Klavier — von gelegentlichen Echowirkungen oder harmonischen Stützungen abgesehen — streng voneinander getrennt. Man könnte das Werk ein „Ungarisches Klavierkonzert" nennen, wenn man die springende Lebendigkeit der Allegro-Themen mit ihren kurzen Vorschlägen betrachtet. Etwa das Hauptthema des ersten Satzes, das diesen Charakter allerdings zunächst nur andeutet (Beispiel 21). Ganz aus-

21 Vivace



gesprochen dagegen im Finale, das sich ja auch als „Rondo all'Ongharese" bezeichnet (Beispiel 22). Hier erklingt eine ge-

22 Allegro assai



pflegte Zigeunermelodik, die freilich mehr in den Schlössern der Fürsten als in der Pußta heimisch war. Den Mittelteil bildet ein Larghetto, dessen eigentümlich sprunghaftes Thema die Verwandtschaft mit den Ecksätzen wahrt.

Wolfgang Amadeus Mozart

Geboren 27. Januar 1756 in Salzburg als Sohn des ausgezeichneten Musikers Leopold Mozart. Als Sechsjähriger erregt er durch sein Klavierspiel in München und Wien Aufsehen. Mit zwölf Jahren wird er salzburgischer Kapellmeister. Immer glänzender wird sein Ruf. Ganz Deutschland, Frankreich, Italien und die Schweiz huldigen dem hinreißenden Cembalospieler. Überall wird er verwöhnt, — nur das Leben verwöhnt ihn nicht. Der Kampf um das tägliche Brot hat selbst dann nicht aufgehört, als Mozart schon seine großen Meisterwerke veröffentlicht hatte (Opern, Sinfonien, Kammermusik, Konzerte, Messen, Sonaten usw.). Seit seinem 21. Jahre lebte er in Wien, dort ist er auch begraben, — aber niemand weiß wo. Denn für ein eigenes Leichenbegängnis war bei seinem Tode kein Geld aufzutreiben, so daß der Liebling der europäischen Höfe, der einzigartige Musiker und wohl vielseitigste Komponist aller Zeiten an einem kalten Wintertage in ein Armengrab gelegt wurde. Sein Todestag ist der 5. Dezember 1791. — Die ziffernmäßige Bezeichnung der Mozartischen Werke stammt aus dem Verzeichnis von Ludwig Köchel (1800—1877).

Mozart hat insgesamt 49 Sinfonien geschrieben; wirklich bekannt sind davon nur drei. Dieses Zahlenverhältnis sagt Wesentliches aus: die Sinfonie war für Mozart nicht das künstlerische Gefäß, dem er seine innersten Gedanken anvertrauen konnte. Kammermusik auf der einen Seite, Opern auf der anderen bilden die eigentliche Ausdrucksebene Mozartischer Kunst. Dabei soll jedoch keineswegs übersehen oder gar geleugnet werden, daß gerade in den letzten Sinfonien Mozarts ein Vermächtnis beschlossen liegt, dessen Bedeutung kaum zu überschätzen ist. Diese Werke sind einmal in sich künstlerisch geschlossene Gebilde eines unserer größten Meister, zum andern haben sie den musikalischen Stil der Sinfonie wesentlich beeinflußt.

Während Haydns sinfonische Sprache mehr von der Suite mit ihren tanzartigen Sätzen beeinflußt ist, kommt der Sinfoniker

Mozart von der „Serenade", der „Abend-Musik", deren sangbare Melodik er über alle vier Sinfoniesätze ausbreitet. Das war damals durchaus nicht so selbstverständlich, wie es uns heute erscheint. Das „Singen" der Instrumente, die „Kantabilität", wurde vielmehr ausschließlich den langsamen Sätzen vorbehalten, während die geschwinden Einleitungs- und Schlußsätze einen rhythmisch treibenden Charakter wahren sollten. Dieser Gegensatz zwischen Bewegungsmusik und Klängen der Empfindung wurde von Mozart verwischt, indem er auch die Bewegungssätze melodisch ausgestaltete. Von den Hütern der guten Überlieferung ist er daher auch stark angegriffen worden. Will man heute zu dieser Frage ein Wort sagen, so muß man sich zunächst von der Vorstellung freimachen, als habe Mozart bewußt die Sinfonie und ihre Sprache erneuern wollen. In ihm lebte vielmehr unbewußt das Erbe der musikalischen Landschaft, in die er hineingeboren wurde. Der Salzburger Kulturkreis war gewiß von deutscher Art; aber die landschaftliche Nähe Italiens und die bekenntnismäßig bedingte Hinneigung dieser fürstbischöflichen Hofstadt zur Heimat des Papsttums machten sich nicht weniger bemerkbar: der Melodienschmelz der gesangliebenden Italiener ging dem jungen Mozart in Fleisch und Blut über.

Auf den alternden Haydn hat die Sangbarkeit mozartischer Themen nicht wenig eingewirkt; seine späteren Sinfonien lassen das deutlich erkennen. Dafür hat Mozart von Haydns Kunst der motivischen Verarbeitung manches gelernt. Freilich — und das unterscheidet Mozart wesentlich von Haydn und Beethoven — sind die Durchführungssätze der Mozartischen Sinfonien nicht so kunstvoll und nicht so kämpferisch gebaut wie die der beiden anderen Meister. Zu stark war der melodische Fluß seiner Einfälle, als daß er sich den Ballungen motivischer Feinarbeit hätte fügen mögen. Auch Mozart hat seine Themen durchgeführt (etwa im Finale der Jupiter-Sinfonie!); doch wirkt seine Durchführung kaum als ragender

Bau, sondern wie ein großes Netz von Strömen musikalischer Einfälle.

Die orchestrale Sprache hat Mozart durchweg bereichert. Wie beredt ein Instrument sein kann, hatte er bei seinem Opernschaffen wohl beobachtet. Und den Grundsatz der „redenden Instrumente" hat er sogleich in seine Meistersinfonien verpflanzt. Besonders die bald prächtige, bald zarte Behandlung der Holzbläser bildet ein bedeutsames Kennzeichen seiner Sinfonien.

In einem sind die Spätsinfonien Mozarts fast noch wichtiger als seine anderen großen Werke: sie widerlegen gründlich die rosigen Träumereien von dem „heiteren Götterliebling", die süßlichen Schwärmereien von der „unbeschwerten Frohnatur" des Meisters. Mozarts Genius trägt — wie jeder echte Genius — dämonische Züge; wer sie nicht sieht, weiß nichts vom Leid und Kampf wahren Künstlertums. Von hier aus werden die Angriffe mancher Zeitgenossen auf Mozart verständlich: die Übertragung melodisch fließender Themen auf alle Sätze einer Sinfonie hat es dem Hörer allzu bequem gemacht. Er nimmt die klingende Süße in sich auf, spürt das Weiterfließen des melodischen Stroms auch in den Durchführungen und hält sich damit der Notwendigkeit enthoben, außer den Einfällen auch dem Ringen des Künstlers seine Teilnahme gewähren zu müssen. Musik aber ist — und nicht zum wenigsten bei Mozart — nur zum Teil der Ausdruck des Empfindens und der Empfindsamkeit. Ihr edelster Teil jedoch heißt: Denken. Und dieses kämpferische Auseinandersetzen mit geistigen Kräften wächst in Mozarts letzten Sinfonien zu erschütternder Größe heran.

Sinfonie D-dur (K 504)

Als Meister der Sinfonie stellt sich Mozart erst mit diesem Werk dar, das im Uraufführungsjahr des „Figaro" (1786) geschrieben wurde. Die D-dur-Sinfonie reicht noch nicht in die

Tiefen der drei letzten sinfonischen Schöpfungen des Meisters, doch bildet sie zu ihnen eine würdige Vorstufe. Bereits die Adagio-Einleitung ist ein kleines Meisterwerk in der Wiedergabe seelischer Regungen: Bejahung spricht aus den ersten Takten, kämpferischer Trotz wohnt im Mittelteil, bis das Adagio sich zum Schluß in ein Unvermeidbares ergibt. Im Allegro bleibt diese Stimmung trotz des beschleunigten Zeitmaßes erhalten: kaum wagt sich das Hauptthema über den unruhigen Synkopen zu erheben, ein eingefügtes Trompetensignal vermag die Stimmung nicht zu verscheuchen. Und das Nebenthema schlägt zwar freundlichere Töne an, glaubt aber selbst nicht an sie und taucht wieder unter. Auch in der Durchführung herrscht das Unbestimmte, Lastende: sie bringt keine Auseinandersetzung, keine Klärung; vielmehr wird nur ein Teil des Hauptthemas mit zwei kleinen Motiven kontrapunktisch gegeneinandergestellt. — Auch das Andante schildert die Haltung des aussichtslos ringenden Menschen. Der etwas lichtere Beginn wird bereits im dritten Takt durch eine halbtonweise gleitende Figur wieder düsterer. Ein fast heftiges Motiv (Beispiel 1) reckt sich auf und gibt dem ganzen Satz ein



eigentümlich düsteres Gepräge. Nur zuweilen scheint die Sonne des wundersamen zweiten Themas in das Dunkel, — trüb und schwermütig geht der Satz zu Ende. — Ein Menuett, also ein Tanzstück, hat in einem solchen verzweiflungsvollen Werk nichts zu suchen. Mozart läßt die Sinfonie daher dreisätzig. Doch selbst der Versuch, im dritten Satz (Presto) mit einem wilden Anlauf die ahnungsvolle Verzweiflung zu bannen, will nicht gelingen. Schon das Thema dieses Satzes kommt über den kräftigen Dreiklangsbeginn nicht heraus, stockt und ruckt in Synkopen und fängt sich gar selbst auf dem

Ton e hilflos in der eigenen Falle. Wenn die Durchführung dieses Satzes geradezu dürftig geraten ist, so liegt das weniger an Mozarts musikalischem Können, als an seiner menschlichen Verfassung: in gewissen trüben Stunden wird der Mensch zu schwach zum Kämpfen.

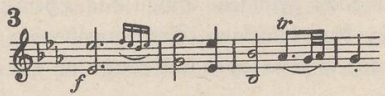
Sinfonie Es-dur (K 543)

In nicht ganz zwei Monaten schrieb Mozart 1788 seine drei bedeutendsten Sinfonien: Es-dur, G-moll, C-dur. Die Es-dur-Sinfonie wurde von irgendeinem unechten Romantiker als „Schwanengesang" Mozarts bezeichnet; warum, ist unerfindlich. Mozart hat nach dieser Sinfonie noch einiges geschrieben, das diese Bezeichnung (wenn man sie überhaupt anwenden will) eher rechtfertigen könnte. Im übrigen ist sie inhaltlich alles andere als der Klagesang eines Sterbenden: der Meister des Rokoko und der Klassik läßt in ihr alle Farben seiner instrumentalen Kunst und seiner lebenbejahenden Haltung aufleuchten.

Breit ausladend wie Fanfarenklänge, festlich einladend wie ein geöffnetes Schloßtor wirkt das in akkordischer Pracht gehaltene Adagio. Die leise Beklemmung am Schluß wird sogleich beseitigt durch das liebenswerte Hauptthema des anschließenden Allegro (Beispiel 2), eine jener melodischen Weisen, die nach



der Meinung strenger Zeitgenossen Mozarts in einem schnellen Satz nichts zu suchen haben. Nach einer kurzen Überleitung setzt ein Motiv im Forte ein, das die feierlich-festliche, kraftvoll-frohe Stimmung des Adagio wie mit einem stolzen Kopfnicken bekräftigt (Beispiel 3), in Tonart und Schnitt ein älterer



Bruder von Beethovens Heldenthema aus der Dritten (siehe S. 86). Frohe Anmut und männliche Lebensbejahung — das sind die Grundbestandteile dieses ersten Satzes. So gepackt war Mozart von diesem glanzvollen Rausch, daß er das Seitenthema nur mehr wie zum Ausschmücken hinzufügte und auch die Durchführung nicht zum Kampfplatz streitender Gedanken machte. Für Streit ist kein Raum in solchem Hochgefühl. — Im Andante gibt es einen kleinen, anmutig schreitenden Aufmarsch (Beispiel 4). Hier scheint freilich eine Meinungsver-



schiedenheit über die Rangordnung auszubrechen; ein Mittelsatz in F-moll bringt jedenfalls einige Auseinandersetzungen, die teils hochmütig (auffahrendes Dreiklangs-Motiv), teils unwirsch (abwärts rollende Vierundsechzigstel-Figur) geführt werden. Allerdings, das höfische Marsch-Thema bewahrt vor Ausartungen, bis endlich wieder alles in „Harmonie" einherschreitet. — Das Menuett hebt an! Rokoko-Fest im spiegelglatten Schloßsaal, glitzernde Glasleuchter mit blitzenden Kerzen (Hauptsatz, Beispiel 5), zierliche Paare, die ihre an-



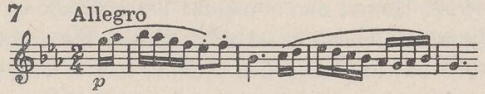
mutigen Tanzfiguren gegenseitig nachahmen (wie Klarinette und Flöte im Trio, Beispiel 6). Das kostbarste musikalische



„Gesellschaftsgemälde" einer entschwundenen Zeit. — Und zum Schluß (Finale, Allegro) heitere Spiele im Park. Wie kichernd eilt das Thema dahin: ein lockender Flüchtling das erste

Untermotiv, ein verliebter Verfolger das zweite (Beispiel 7).

7 Allegro



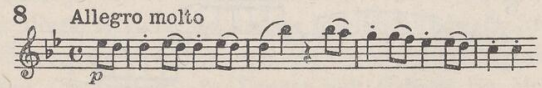
Das Huschen und Haschen nimmt kein Ende, es tollt in eine Durchführung, die sich kaum vom Hauptsatz unterscheidet, immer fröhlicher, immer ausgelassener. Durch die Gitter des Parkes scheint die Menge hereinzublicken, erst verhalten, dann aber unbeherrscht lachend über die Scherze der Festgäste. Ein Aufrauschen, — und entwischt ist der Zauber der Sommernacht.

Sinfonie G-moll (K 550)

In der G-moll-Sinfonie überläßt sich Mozart, der sonst so schamhaft sein inneres Leid verschweigt, ganz seinen leidenschaftlichen Stimmungen, seinem scheuen Trotz und seinem aufbegehrenden Willen. Und wenn er einmal scherzt, dann geschieht es mit einem so wehen Lächeln, daß man sein Herz stillstehen fühlt. Und gerade dieses Werk wurde (und wird vielfach noch) betrachtet als eine besonders „anmutige" Schöpfung Mozarts! Eine Lehre, daß es anscheinend doch nicht ganz einfach ist, die musikalische Sprache zu verstehen, wenn man sich nicht ein wenig Mühe gibt. Die Stimmung dieser Sinfonie ähnelt jener der D-dur (K 504), doch ist der Grundzug der G-moll wesentlich aufgewühlter.

Atemlos, in schnellem Lauf hebt das Hauptthema des ersten Satzes an, schwingt sich endlich empor, sinkt jedoch dann um so nachdrücklicher wieder herab (Beispiel 8). Ein seufzender

8 Allegro molto



Anhang, einige heftige Sforzato-Schläge, willensbetonte Dreiklangs-Motive, — doch es gibt keine Hoffnung: selbst das Seitenthema mit seinem klagenden Schluß scheint zu verzagen.

Die Durchführung beginnt mit diesem Klage-Motiv, in das sich schon im zweiten Takt wieder das hastige Hauptthema mischt. Immer neue Anläufe, immer wilder die Sforzato-Schläge, immer wuchtiger das Dreiklangs-Motiv, aber Unruhe und Qual behalten die Oberhand. — Durchaus tragisch beginnt das Andante (Beispiel 9). Das sind müde Regungen

9 Andante



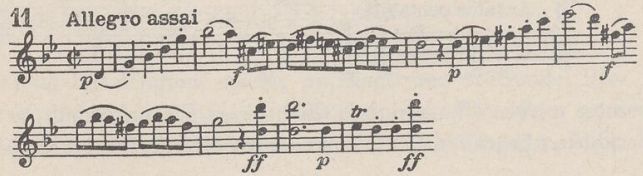
einer im Innersten verwundeten Seele. Die peinigende Sehnsucht nach einer helfenden Hand wird beredt: Zerlinens kleine Arie aus dem „Don Juan" klingt an: „Wenn du fein fromm bist, will ich dir helfen", mehrfach durchsetzt mit der seufzenden Wendung „Ich fühl' es". Ansätze zu ruhigerer, festerer Haltung zerbrechen. — Das Menuett ist erfüllt von kämpferischen Spannungen: kein Tanz mehr, nein, ein unverhülltes Drohen erhebt seine Stimme in dem Thema (Beispiel 10a) und seinem knirschenden Anhang (Beispiel 10b). — Und im Finale

10a Allegro 10b



(Allegro assai) scheinen vollends alle Dämonen losgelassen. Unheilvoll zuckt das Hauptthema durch das Dunkel, zerreißt mit stürmischen Achtel-Figuren und heftigen Schlägen gespenstisch die Nacht (Beispiel 11). Ein schauriger Totentanz

11 Allegro assai



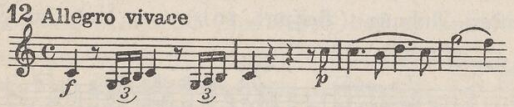
voll grauenhafter Gesichte. Das Thema ist mehrfach verwendet worden (z. B. von Beethoven in der 5. Sinfonie und in der 1. Klaviersonate), kaum jedoch mit so erschreckender, schauerlicher Wirkung wie in diesem Satz. Welche Kluft tut sich auf zwischen dem Totentanz dieses Finales und dem Versteckspiel aus dem Finale der Es-dur-Sinfonie!

Sinfonie C-dur, „Jupiter"-Sinfonie (K 551)

Die Jupiter-Sinfonie leuchtet nicht in so festlichem Prunk wie die Es-dur, ist auch nicht so leidenschaftlich-dämonisch erfüllt wie die G-moll. Und doch hat sie von diesen Schwestern manche Züge an sich, allerdings gehoben in eine Ausdruckswelt von einer Ausgewogenheit, die man als „klassisch" schlechthin bezeichnen darf. Ein Geist der Klarheit durchzieht das Werk, und zugleich ist es durchflochten von thematischen Wechselbeziehungen wie keine andere Mozart-Sinfonie.

Das vollendete Gleichgewicht von Außen und Innen gibt sich schon im Hauptthema des ersten Satzes kund: pomphaft der Beginn, seelenvoll die Weiterführung (Beispiel 12). Diese

12 Allegro vivace



dramatische Gegensätzlichkeit beherrscht den ganzen Satz, so daß er anmutet wie eine lange Zwiesprache zwischen Welt und Ich, Schein und Sein, Glanz und Glaube. — Das Andante cantabile beginnt mit einem Thema, dessen weichgesungene Untermotive durch einen harten Akkordschlag merkwürdig herb

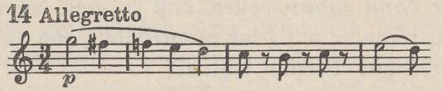
13 Andante cantabile



beendet werden (Beispiel 13). Auch dieses Thema enthält die verschleiert gegensätzlichen Stimmungen; denn so still der Satz

dahinschreitet, so voll ist er von innerem Leben (unvermittelte Sforzati, reges motivisches Ineinander). — Im Menuett bezaubert die schlicht gleitende Melodie mit ihren zwinkernden Hüpfern im dritten Takt (Beispiel 14). Der halbtonweise

14 Allegretto



Beginn des Themas entscheidet über das musikalische Geschehen während des ganzen Satzes. — Krönung des Werkes bildet das Finale, durch das die Sinfonie ihren Ruf begründet hat. Freilich treffen wir hier nicht den üblichen „Mozart schmelzender Melodien", sondern einen ernsten Meister kontrapunktischer Kunst. Geben sonst wohl die Themen den eigentlichen Geist des Mozartischen Werkes, so entscheidet in diesem Finale eine Satzkunst, die an die großen Meister des Kontrapunkts erinnert. Ja, das Ganze wäre eher eine „Augenmusik", bestimmt für das Mitlesen der verschlungenen Partitur, als ein „Ohrenschmaus", ließen nicht das zügig-geschwinde Zeitmaß (Allegro molto) und der hinreißende Schwung es zuweilen fast vergessen, daß kleine Fugen, Nachahmungen und Engführungen strengsten Stils am Werke sind. Einige Kernmotive gilt es zu merken, wenn man den Faden in diesem kunstvollen Irrgarten nicht verlieren will: die ruhigen ganzen Noten des Beginns (Beispiel 15a), das Triolen-Motiv 15b, in dem der

15a Allegro molto 15b 15c

15d



Anfang der Sinfonie wieder aufklingt, das kraftvolle Motiv 15c und die von festen Halben umspannte Achtelfigur 15d. Das Ineinander, Nacheinander und Gegeneinander dieser

Motive, gebannt in den reißend dahinflutenden Strom der Musik, wirkt überwältigend, obwohl keins von ihnen, betrachtet man sie einzeln, von Mozart zu stammen scheint. Klingt es nicht beinahe, als habe der Meister zu guter Letzt eine Probe dafür geben wollen, daß er auch dann Mozart sein konnte, wenn er auf seine vielgerühmte und vielbefehdete Melodienschönheit Verzicht leistete?

Haffner-Serenade, D-dur (K 250)

Der „Unterhaltungsmusiker" Mozart ist in den letzten Jahren wieder zu Ehren gekommen. Man hat wohl gemerkt: was dem Tondichter Mozart recht war, darf unseren Ohren auch recht sein. Diese Divertimenti („Ablenkungen") und Serenaden („Abendmusiken") sind voll der herrlichsten musikalischen Wirkungen, wenn sie auch nicht immer so abgrundtief klingen, wie man das eine Zeitlang von klassischen Kompositionen verlangt hat. Händel hat Musiken zu Feuerwerksveranstaltungen geschrieben, Bach und Haydn haben Tafelmusiken komponiert, und so hat auch der Genius Mozarts es nicht verschmäht, seine Hörer einfach zu unterhalten.

Daß diese musikalische Unterhaltung auf einer hohen künstlerischen Ebene vor sich geht, zeigt die „Haffner-Serenade" sehr schön. (Sie wurde geschrieben 1776 zur Hochzeit der salzburgischen Bürgermeisterstochter Elisabeth Haffner.) Die Besetzung mit Streichquartett, 2 Oboen (oder Flöten), 2 Fagotten, 2 Hörnern und 2 Trompeten färbt den Klang zuweilen so hell, daß man an Händel erinnert wird. Das einleitende Allegro maestoso stellt in den Hörnern ein Thema auf, das seine gestaltbildende Kraft auch in dem anschließenden Allegro behält. Im ersten Andante, im ersten Menuett und in dem glitzernden Rondo konzertiert eine Geige mit dem Tutti. In einem zweiten Menuett (Mozart wählt die Tonart G-moll, vgl. das Menuett der G-moll-Sinfonie) steigen dunkle Schatten auf, die zu dem Tanzstück gar nicht passen wollen.

Aber das Thema des zweiten Andante (Beispiel 16) glättet

16 Andante



den Himmel wieder; besonders schön und kunstvoll ist die Verarbeitung dieses Themas: es sind Variationen, die nach Rondo-Art vorgetragen werden. Das nächste Menuett macht die „Sünden" des zweiten wieder gut: hier wird wirklich getanzt und vergnügt gesummt. Der Schlußsatz scheint anfangs zu überlegen, wie er sich geben soll (Adagio); doch dann springt er ausgelassen in die froheste Stimmung.

Serenade für vier Orchester, D-dur (K 286)

Die vier kleinen Orchester bestehen aus je einem Streichquartett mit je zwei Hörnern; sie werden bei der Aufführung in verschieden weit voneinander entfernten Teilen des Konzertraumes aufgestellt. Das Werk ist aufgebaut auf den Echowirkungen, die das 18. Jahrhundert so sehr liebte. Im ersten Orchester erklingt das Thema, das zweite Orchester wiederholt es entweder ganz (wenn das Thema knapp genug ist, wie im Andante) oder nur zur Hälfte, das dritte Orchester bringt anschließend nur mehr das letzte Viertel des Themas, und das vierte Orchester nimmt lediglich das letzte Thema-Achtel auf. So scheint sich die Melodie wie ein Echo auszubreiten und zu verklingen. Natürlich darf das Zeitmaß der einzelnen Sätze nicht zu schnell sein, weil sonst die Klänge ineinander verschwimmen würden. In dieser Serenade haben wir daher drei mäßig bewegte Sätze: Andante, Allegretto und Menuett. Innerhalb dieser Sätze sind die Themen so gewählt, daß die Echowirkung deutlich eintreten kann. Am schönsten im Andante mit seiner süßen Melodik (Beispiel 17). Im Allegretto

17 Andante



grazioso wirkt der dreifache Widerhall besonders stilecht: das leichtgeschwungene Thema mit seinen zartgeschnittenen Unterteilen breitet sich wie ein dünnes Rokoko-Ornament über alle Wände und Decken des Klangraumes. Und welcher Frohsinn im Menuett, wenn die Geigenthemen sich verweben und die acht Hörner alle Mühe haben, ihr Dreiklangs-Motiv nicht allzu stark ineinander zu verschachteln. — Mozart schrieb das Werk 1777, war also einundzwanzig Jahre alt, als er die Echo-Tändelei seiner Zeitgenossen mit lächelnder Selbstverständlichkeit zu einem Kunstwerk gestaltete.

Drei Bläser-Serenaden

Die drei Bläser-Serenaden der Jahre 1781 und 1782 sind echte „Freiluft-Abendmusiken" (wie Händels Feuerwerks- und Wassermusik), gehören daher weniger in den Konzertsaal als in die langsam wieder aufkommenden Veranstaltungen unter dem freien Sommerhimmel. Diesen Platz weist ihnen nicht nur die Art der Vertonung, sondern fast noch mehr die Besetzung an (ausschließlich Bläser). Mozart hatte bereits Jahre zuvor nach italienischem Vorbild Klarinetten in die Serenadenmusik eingeführt; jetzt fügt er auch noch Altklarinetten (Bassetthörner) und in einer anderen Fassung Altoboen (Englischhorn) hinzu.

Die Bläser-Serenade B-dur (K 361) ist mit 13 Blasinstrumenten bedacht, die vielfach solistisch geführt werden, und besteht aus acht Sätzen. (Romanze und Andante sollen allerdings später komponiert sein.) Den Höhepunkt dieser musizierfreudigen Schöpfung bildet das Adagio, umspannt von zwei Menuetten, die ihrerseits wieder durch ein Allegro (mit einleitendem Largo) und Schluß-Rondo umklammert werden. Schon dieses Einbetten des Adagio in die übrigen Sätze verrät den musikalischen Goldschmied: ein Edelstein in funkelndem Geschmeide. Das Adagio ist in sich herrlich geschliffen. Über

ruhig schreitenden Dreiklangs-Figuren der Hörner, Fagotte und Kontrafagotte, über zart verschwebenden Sechzehntel-

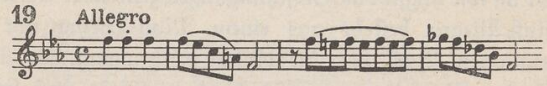
18 Adagio Oboe Klarinette Bassetth.



Akkorden der zweiten Oboe, Klarinette und Altklarinette singen verschiedene Instrumente wie mit verteilten Rollen eine zauberhaft innige Weise (Beispiel 18).

Nicht so stark besetzt wie die vorige ist die Bläser-Serenade Es-dur (K 375); ursprünglich war sie nur für je zwei Klarinetten, Fagotte und Hörner geschrieben; später wurden noch zwei Oboen hinzugefügt. Zusatz bilden auch die beiden Menuette, die wahrscheinlich nicht einmal von Mozart herrühren, so daß wir es mit einem nur dreisätzigen Werk zu tun haben. Es trägt im Allegro und im Adagio auffallend romantische Züge. Der erste Satz wechselt zwischen dem alten Ständchen-Ton, den wir z. B. aus dem „Don Juan" kennen, und flehenden Seufzern, wie sie bei Schubert so häufig sind. Besonders das Seitenthema (Beispiel 19) gemahnt an das

19 Allegro

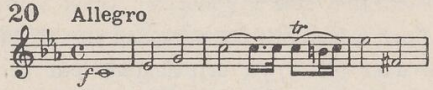


schmachtende Händeringen der Romantiker. Die Stimmung dieses Seitenthemas bleibt im Adagio erhalten: auch hier findet sich im Seitenthema eine romantisch wehmütige Haltung in der klagenden Terzwendung der Klarinette und des Fagotts, — ein Zwiegesang liebender Seelen von innigem Ausdruck. Erst mit dem Schluß-Rondo kommt der rechte Serenaden-Ton jener Zeit zu seinem Recht, allerdings sehr kunstvoll, zumal an den fugierten Stellen.

Mit dem alten heiter-humorvollen Charakter der „Abend-Musik" hat die Bläser-Serenade C-moll (K 388)

nichts mehr gemein. Schon die düstere Tonart widerspricht dem Gedanken einer lustigen musikalischen Huldigung; viel eher möchte man in diesem achtstimmigen Stück eine kleine Bläser-Sinfonie erblicken. Das dämonische Nachtstück beginnt den ersten Satz mit einem 22 Takte langen Thema, das in Stimmführung, Rhythmus, Harmonie und Stärkegraden wie zerrissen und zerklüftet wirkt. Nach dem finster aufsteigenden, dann wie entsetzt zurückprallenden Anfang (Beispiel 20) setzt ein un-

20 Allegro



ruhig in Synkopen schwankendes Aufraffen ein. Wieder ein Aufschrei, ein Aufbäumen, erneutes Zurückprallen, angstvolles Atemschöpfen, dann ein verzichtender Ausklang. Das Drama dieses Themas wird in dem ganzen Satz durchgeführt, so daß selbst der lichtere Seitensatz die Schatten des Hauptthemas noch zu vertiefen scheint. Im Andante stimmen die Instrumente abwechselnd das Lied des Leidens an. Der nächste Satz heißt zwar Menuett; doch die Führung der Stimmen (Kanon) mutet an wie angstvolle Verschlingungen zitternder Arme. Das Schluß-Allegro besteht aus einem Moll-Thema mit sechs Variationen. Auch hier die düstere Stimmung, die sich im Laufe der Variationen noch dadurch verstärkt, daß sich das Thema immer mehr auflöst und schließlich verschwindet. Erst zum Schluß (eine berühmte, viel untersuchte Stelle) erscheint es wieder, — nicht mehr in Moll, sondern in leuchtendem C-dur. Aber gerade dieses Dur wirkt nach dem Dunkel der ganzen Serenade wie schmerzendes Blendwerk.

Eine kleine Nachtmusik (K 225)

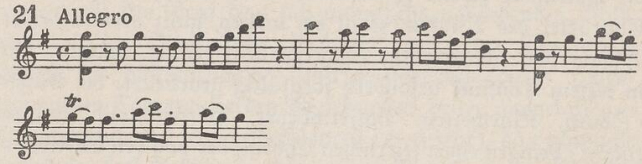
Musikalische Schönheit muß nicht immer mit gedanklicher Tiefe zusammentreffen. Das beweist dieses 1787 entstandene Gelegenheitswerk für mehrfach besetztes Streichquintett (Cello

und Kontrabaß laufen im Einklang). Vier Sätze voll unbeschreiblicher Anmut, einer Anmut, der noch kein grübelndes Denken Falten in das jugendliche Gesicht geschrieben hat. In jedem Takt dieser duftigen Musik spürt man den reifen Meister erlesenen musikalischen Ausdrucks, aber in keiner Note verrät sich der leidende, ringende Mensch.

Wir geben die Hauptgedanken der vier Sätze; die Seitengedanken und die unaufdringliche Verarbeitung offenbaren sich dem Hörer von selbst.

Das Hauptthema des ersten Satzes wird eingeleitet durch fanfarenartige Rufe der Geige, die auch in der Durchführung eine gliedernde Rolle spielen (Beispiel 21). Im Gegensatz zu

21 Allegro



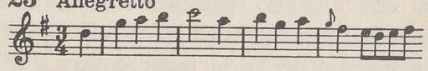
diesem kraftvollen Emporfahren beginnt die Romanze mit zarten, behutsamen Melodieschritten wie der Liebesgesang eines scheuen Jünglings (Beispiel 22). Fest aufstampfend hebt

22 Andante



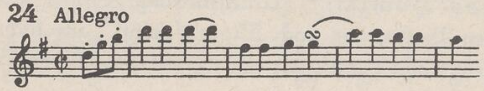
das Menuett an (Beispiel 23) und kehrt erst im Trio zu den

23 Allegretto



empfindsameren Regungen der Romanze zurück. Das Rondo scheint mit seinem Wispern anzukünden, daß die Liebenden sich gefunden haben (Beispiel 24). Das schwätzt durcheinander

24 Allegro



und schnäbelt verliebt und höret nimmer auf. Ein grimmig dreinfahrender Ruf (Beginn der Durchführung, forte) erschreckt, aber vertreibt die Schäker nicht: sogleich setzt das leise Geplauder wieder ein, nur auf einer überraschenden Tonart, nämlich Es-dur nach vorangehendem Septimen-Akkord über D, — so ganz ohne Wirkung ist der Schreck doch nicht geblieben.

Maurerische Trauermusik (K 477)

Nur bei besonderen Gelegenheiten wird man dieses Werk einmal zu hören bekommen. Geschrieben wurde es 1785 für die Totenfeier zweier Freimaurer. Dem Anlaß entspricht der Charakter des Werkes: es ist ein langes, ganz verinnerlichtes Adagio von schwermütig schmerzvollem Klang. Mozart hat in diesem Tonstück besonders sorgfältig gearbeitet: die Bläser (Oboen, Klarinetten, Bassetthörner, Hörner und Kontrafagott) bringen einen feierlichen Choral, der von den Streichern kontrapunktisch umrankt wird. Besonders ergreifend wirkt die Aufhellung der ernsten Stimmung durch die immer lichter und reiner werdenden Klänge am Schluß des Satzes.

Opern-Ouvertüren

Mozarts große Opern-Ouvertüren sind mehr als bloße Einleitungen in ein äußeres Geschehen: Träger dramatischen Geistes, stellen sie einen Grundgedanken auf, beleuchten ihn in seinem Kern und fassen ihn in seiner ganzen Tiefe. Infolge dieser Geschlossenheit eignen sie sich zur Wiedergabe auch im Konzertsaal. Bei der Darstellung der drei wichtigsten Ouvertüren folgen wir „Meyers Opernbuch".

„Figaros Hochzeit" (Uraufführung 1786). In einem grollenden Presto, das nach Mozart selbst „gar nicht schnell genug sein kann", rollt die Ouvertüre ab. Bereits an dem

ersten Thema (Beispiel 25), einstimmig vorgetragen von den

25 Presto



Streichern und dem Fagott, wird das Doppelgesicht dieser Musik deutlich: noch scheint sie ein Schelmengesicht zu tragen, doch in Wahrheit zeichnet sich schon der kommende Zusammenstoß zwischen Herren und Dienern drohend ab. Schon mischt sich Haß in den Schabernack gegen den „gnädigen Herrn", schon grollt der Graf dem sich anmaßend gebärdenden Volk, schon will der Diener dem „Gräflein" aufspielen. Die hastige Unrast, die hintergründige Instrumentierung (durch Hinzufügung des Fagotts werden die scheinbar heiter ausgelassenen Streicherläufe ins Lauernd-Bösartige verfärbt), das plötzliche Aufjubeln, fast Aufschreien des ganzen Orchesters, — alles das brodelt und droht so bedenklich unter der geglätteten Oberfläche, daß man keinen Augenblick über den umstürzlerischen Geist dieser Ouvertüre im Zweifel sein kann. Kaum taucht einmal aus diesem unruhevollen Tonmeer eine etwas friedlichere Stimmung auf, — die geschäftig einherfahrenden Begleitstimmen decken schleunigst solche lyrischen Anwandlungen wieder zu.

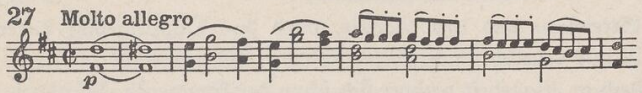
„Don Juan" (Uraufführung 1787). Mit mahnenden Akkorden hebt die Ouvertüre an. Es sind die gleichen Klänge, mit denen in der Oper das zum Leben erwachte Grabmal des Komturs in die Handlung eingreift (Beispiel 26). Das

26 Andante



Orchester scheint unter diesen Grabestönen unruhig zu werden. Es gerät in ängstliche Bewegung, scheint immer wieder zu stocken, wagt einen neuen Anlauf, bis es sich endlich mit kühnem Schwung von den lastenden Anfangsklängen entfernt und in ein schnelles Zeitmaß hinüberspringt. Lebenslust, Helle, Überschwang beherrschen das Hauptthema (Beispiel 27).

27 Molto allegro



Wir vermeinen, den in seinem Kraftgefühl sich reckenden Don Juan selber zu sehen. Im Orchester tollt und glitzert es. Kein bestimmter Vorgang wird hier geschildert, sondern die Musik gibt mit ihren Mitteln ein allgemeines, doch eindringliches Bild des Don Juan und seines Lebensgefühls. Dieser Herzensbrecher ist ein Mann von Geist; daher die gedankenvollen Stellen, die in die Ouvertüre eingeflochten sind, aber von dem Kraftstrom des Ganzen immer bald wieder hinweggeschwemmt werden. Die Gedanken kehren zurück, immer eindringlicher, immer bohrender, bis sich die Bewegung verlangsamt und das Spiel in einem seltsam geduckten C-dur endet. Wie mag es ausgehen?

„Die Zauberflöte" (Uraufführung 1791). Die Ouvertüre beginnt mit drei feierlichen Posaunenklängen: die Welt der Weisheit ruft den Suchenden. Ein kurzes, ruhiges Sinnen, dann hebt mit dem Thema 28 ein Fugato an. Es ist ein

28 Allegro



Klopfen und Hämmern, als werde lauteres Gold von fleißigen Händen zu kostbaren Geschmeiden geschmiedet. Die fugierte Form dieses Hämmerns deutet vielleicht auf die innere Feierlichkeit und den heiligen Zweck: auch der Mensch ist ein

kostbarer Rohstoff, der behauen werden muß, will er ein Abbild Gottes werden. Mit den Posaunen-Akkorden und dem Fugenthema ist der musikalische Stoff der Ouvertüre im wesentlichen gegeben und die Sinnbildlichkeit des Werkes festgelegt.

Klavierkonzerte

In den Klavierkonzerten erreicht Mozart weder den gedanklichen Höhenflug noch die seelische Tiefe seiner großen Sinfonien. Gewiß hat ihn die Komposition gefesselt; das geht schon aus der großen Zahl der Schöpfungen auf diesem Gebiete hervor. Aber aus ihnen spricht mehr der „vordergründige Mozart", der glänzende Klavierspieler und frohe Gesellschaftsmensch, als der hintergründige Schöpfer des „Don Juan" und der G-moll-Sinfonie. Die überkommene Form des Klavierkonzerts hat er wesentlich ausgebaut: in der Erweiterung der Formteile, in der Beseelung der Klaviermelodie, in der Ausgestaltung des Orchesters (vor allem der Bläser). Im Grunde blieb jedoch auch bei ihm das Klavierkonzert eine gesellige Unterhaltung, in der dem prächtigen Klavierspieler das Haupt-Wort eingeräumt wird. Immerhin, auch diese Vertonungen stammen von Mozart. Das will sagen: von einem Tondichter, dessen echte Künstlernatur niemals in reine Äußerlichkeiten abgleiten konnte. — Aus etwa dreißig Konzerten wählen wir diejenigen, denen man im heutigen Konzertleben noch begegnet.

Klavierkonzert F-dur (K 459, geschrieben 1784). Es ist eins der beiden „Krönungskonzerte", die Mozart 1790 aus Anlaß der Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt gespielt hat. Man darf es noch zu den „älteren Konzerten" rechnen. Die Themenbildung erfolgt nach dem sogenannten französischen Geschmack, der im ersten Satz gern ein gelockertes kriegerisches Thema hörte. Freilich ist Mozart zu stark, als daß er sich nur an die Schablone hielte. Daher wirkt hier

nicht das Thema als solches (wie sonst oft bei unserem Meister), sondern Verarbeitung und Aufteilung unter die Instrumentengruppen machen den eigentlichen Reiz des Satzes aus. Gelegentlich kommt es sogar zu kontrapunktischen Künsten, welche die gewohnte Form völlig durchbrechen. Im ganzen ist die Haltung des Tonstückes ungewöhnlich fest und bestimmt.

Klavierkonzert D-moll (K 466, Entstehung 1785). Die später für Beethoven so bezeichnende Themenverwandtschaft ganzer Werke ist in diesem Konzert auffallend vorbereitet, und zwar im ersten und dritten Satz. Solche „Seelenverwandtschaft", in der die musikalische Romantik so schwelgerisch aufgehen konnte, mag auch die Ursache dafür sein, daß dieses Konzert in seiner Grundhaltung weniger ein Spiel- als ein Bekenntnisstück darstellt. Der Stimmungsausdruck wird wesentlich dem Orchester anvertraut (Beispiel 29 mit dem

29 Allegro



Tutti-Einsatz: über bebenden Synkopen rollt drohend eine Triolenfigur). Entscheidend für diesen Satz ist das Absetzen von Solo und Orchester: eine Zwiesprache zwischen Mensch und Geschick. Im zweiten Satz, der „Romanze", wird die Melodie zur Trägerin romantischen Empfindens: der Beginn des Klavierthemas weist unverkennbar auf Schubert (Beispiel 30). Leidenschaftliche Erregung spricht aus dem wuchtigen

30 Andante con moto



Hauptthema des letzten Satzes (Beispiel 31): das ist die aufbegehrende Sprache, die ungestüme Wucht, der auch das

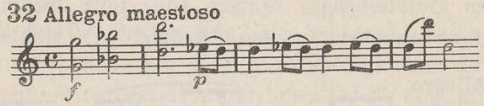
Finale der G-moll-Sinfonie ihre wilde Kraft verdankt. Ein freundlicheres Seitenthema zwingt aber den Satz zu ruhigerem Dur-Schluß.

31 Allegro assai



Klavierkonzert C-dur (K 467, geschrieben 1785). Erinnerte im D-moll-Konzert der letzte Satz an die G-moll-Sinfonie, so bringt dieses Werk das Hauptthema dieser Sinfonie schon im ersten Teil, und zwar als Seitenthema (Beispiel 32). Solche Übereinstimmungen erweisen immer wieder,

32 Allegro maestoso



daß Mozart sich auch in seinen Klavierkonzerten nicht mit reinen Spielfiguren begnügt hat. Hier wirkt das um so merkwürdiger, weil das Hauptthema wieder einmal dem französischen Geschmack (militärisches Hauptthema) huldigt. Aber das Aufzucken sinfonisch-dramatischer Blitze hält nicht an: der zweite Satz mit dem von gezupften Streichern begleiteten Klaviergesang und das leicht durchschaubare Finale stehen durchaus im Zeichen liebenswerter musikalischer Unterhaltung.

Klavierkonzert Es-dur (K 482, beendet 1785). Dem ritterlich-stolzen Es-dur hat Mozart in anderen Werken stärkere Wirkungen abgelauscht. Im ersten Satz ruht der Ausdruck ganz auf dem erhabenen Hauptthema, im dritten Satz überrascht das Einschieben eines gesangsartigen Andante in das ausgelassene Treiben der Instrumente. Der zweite Satz mit seinen C-moll-Variationen zählt zu den fesselndsten Einfällen der Mozartischen Klavierkonzerte. An dieser Stelle

wächst die wetteifernde („konzertante") Sprache der beiden Klanggruppen Klavier und Orchester, ebenso die der einzelnen Orchesterinstrumente, zu besonderer Ausdruckskraft heran.

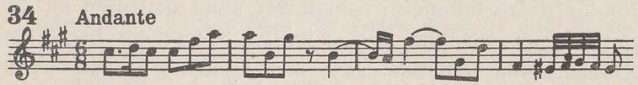
Klavierkonzert A-dur (K 488, geschrieben 1786). Das unvergängliche Lieblingswerk, wenn auch kaum das bedeutendste Klavierkonzert. In ihrer liebenswerten Anmut, heiteren Größe und gepflegten Haltung erscheint uns diese Schöpfung als eine Schwester der lichterfüllten Es-dur-Sinfonie. Freilich: wieviel verschleierte Wehmut birgt sich hinter dem festlichen Glitzern! Schon das Hauptthema mit seinem angehängten Seufzer weiß davon zu reden; noch mehr das Seitenthema, das so duftig daherkommt und in der verbindenden Halbton-Figur dennoch seine süße Wehmut nicht mehr zu verheimlichen vermag (Beispiel 33). Und wie zart

33 **Allegro**



setzt im Fis-moll-Andante der Siziliano-Rhythmus ein, wie verhaucht er in den Zweiunddreißigsteln (Beispiel 34), wie

34 **Andante**



erschrickt er in dem unvermutet eintretenden G-dur-Klang vor seiner eigenen Heiterkeit! Im Presto des Schlußsatzes schüttelt Mozart alle leisen Bedenklichkeiten ab: mit zwei kühnen Sprüngen geht es an, — dann tollt das Thema in wirbelnder Fahrt davon. Einmal noch alles vergessen, einmal noch fröhlich sein!

Klavierkonzert C-moll (K 491, geschrieben 1786). Beethovens C-moll-Konzert hat das in der gleichen Tonart

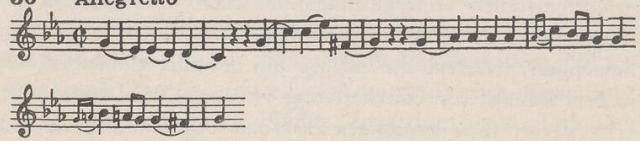
stehende Werk Mozarts etwas in den Hintergrund treten lassen. Dabei ist der Gehalt beider Schöpfungen künstlerisch und menschlich gleich wertvoll. Nur ruht die tragische Grundstimmung der Werke auf verschiedenen seelischen Ebenen: bei Beethoven herrscht der Mensch mit seinem Leid, aber zugleich mit seiner aufbegehrenden Selbstbehauptung; Mozart dagegen fühlt sich mehr als Teil des leidbringenden Schicksals selbst, demgegenüber man sich zwar aufrechthalten, dem man aber nicht entgehen kann. Ein Blick auf das Hauptthema des ersten Satzes (Beispiel 35) läßt die feste, gläubige Haltung Mozarts

35 **Allegro**



musikalisch deutlich werden. Aus dieser harmonisch verdunkelten Melodie mit ihren kurzen Septimen-Sprüngen entwickelt sich ein entsprechend reiches modulatorisches Leben, das sich bis in den verdämmernden Schluß hinzieht, vom Klavier in hauchzartes Akkord-Werk aufgelöst. — Den Septimen-Sprung, nur in umgekehrter Richtung, verwendet auch das Thema des Schlußsatzes, eines großartigen Variationen-Teils (Beispiel 36). — Im Mittelsatz (Larghetto) ergreift die Innigkeit

36 **Allegretto**



des liedartigen Themas ebenso wie die lockere Gelöstheit der Bläser. Die in den Bläser-Serenaden der Jahre 1781/82 erworbene Sicherheit trägt in diesem Larghetto ihre reifsten Früchte.

Klavierkonzert D-dur (K 537, komponiert 1788). Das als „Krönungskonzert" (vgl. das in F-dur) bezeichnete

Werk wetteifert an Beliebtheit mit dem in A-dur, ohne allerdings bei genauerem Hinhören den Vergleich mit ihm aushalten zu können. Bedeutend ist der Schlußsatz; hier spürt man in der großartigen Durcharbeitung und der verdichteten Fassung, wie in dem Komponisten langsam die drei großen Sinfonien des gleichen Jahres heranreifen. Über diesen und den ersten Satz sind allerdings so zahlreiche glänzende Spielwirkungen des Klavierteils ausgestreut, daß man die Begeisterung der Hörer verstehen kann. Sehr eindringlich wirkt die Einbettung des verinnerlichten Mittelsatzes in den äußeren Glanz der Ecksätze.

Violinkonzerte

Als neunzehnjähriger Konzertmeister schrieb Mozart in Salzburg 1775 fünf Violin-Konzerte. Da er selbst ein hervorragender Geiger war, vermochte er der Geige diejenigen Töne abzulocken, die seinen inneren Vorstellungen in diesen Schöpfungen entsprachen. Allerdings waren diese Vorstellungen noch wesentlich mitbestimmt durch italienische und französische Einflüsse. Was wir an den Violin-Konzerten bewundern, ist daher weniger die einmalige Musikerpersönlichkeit Mozarts als die erstaunliche Beherrschung des glänzenden gesellschaftlichen Unterhaltungsstils jener Zeit. Nur in den langsamen Mittelteilen offenbart sich zuweilen der selbständige Tondichter, während die Ecksätze sich bei aller Schönheit doch in den Bahnen der Überlieferung bewegen. Zwei dieser Konzerte werden ihrer prächtigen Wirkung wegen auch heute noch gern gespielt: das D-dur-Konzert (K 218) mit dem straffen ersten Satz, dem volkstümlich anmutigen Schluß-Rondo und dem innigen Andante, dessen Hauptthema (Beispiel 37) in der Oboen-Fassung ganz persönliche Züge trägt;

37 **Andante cantabile**



zum andern das A-dur-Konzert (K 219), bei dem wiederum der langsame Satz (Adagio) echte Mozart-Töne aufklingen läßt, während der erste an französische Vorbilder und der letzte mit dem eingeschobenen „Alla Turca" an Haydn erinnert, allerdings wesentlich flüssiger geschrieben ist.

Erwähnt werden müssen noch zwei weitere Konzerte. Das in G-dur (K 216) hält sich in dem fast prunkenden Allegro bei aller inneren Selbständigkeit doch im Rahmen des Herkömmlichen; dagegen bezaubert das gegensatzreiche Adagio durch glühende Verhaltenheit und versponnenes Sinnen, während das Schlußrondo einen bildhaft-volkstümlichen Einschlag aufweist. — Ein sogenanntes „siebentes" Violinkonzert in D-dur (K 271a) wurde erst spät aufgefunden, und zwar in offensichtlich bearbeiteter Form. So prächtig der erste Satz in seinem Widerspiel von Geige und Orchester wirkt, — der wertvollste Teil ist das Andante mit seinem gezupften Hauptthema und den allerliebsten Spielfiguren der Sologeige. Bunt und reich an musikalischen Gedanken wiederum das Schlußrondo mit seinem heiteren Ausklang.

Ein prachtvolles Werk ist auch die „Sinfonia concertante" für Orchester mit Geige und Bratsche in Es-dur (K 364). Im ersten Satz hat das Orchester zumeist die Aufgabe, den Einsatz der Solo-Instrumente wirkungsvoll vorzubereiten und sich im übrigen auf die Begleitung des von Geige und Bratsche abwechselnd vorgetragenen thematischen Stoffes zu beschränken. Völlig „konzertant" und „sinfonisch" ist dagegen das Andante gehalten, in dem das Orchester die Themen aufstellt (ergreifend das seelenvolle Hauptthema in C-moll), während die Solisten in zuchtvollem Wechselspiel ergänzend und ausschmückend eingreifen. Das Schlußpresto könnte eine vergnügliche Opernszene darstellen, in der sich zwei Hauptstimmen lustig streiten und wieder versöhnen.

Ludwig van Beethoven

Geboren am 16. Dezember 1770 in Bonn als Kind eines Musikers. Den begabten Sohn nutzte der brutale Vater gewissenlos aus. Mit 22 Jahren ging Beethoven nach Wien (u. a. Schüler von Haydn). Als Klavierspieler war er besonders in adeligen Häusern sehr geschätzt. Für seine Kompositionen fand er ständig gutzahlende Verleger. Ein bis zur Ertaubung fortschreitendes Gehörleiden vermochte sein Schaffen nicht zu beeinträchtigen. Vor äußeren Entbehrungen schützte ihn eine Ehrenrente. Gestorben am 26. März 1827 in Wien. Seine bedeutendsten Werke sind: neun Sinfonien, die „Missa solemnis", Streichquartette, überhaupt Kammermusik aller Art, Sonaten, Geigen- und Klavierkonzerte, Variationen, die Oper „Fidelio", Schauspiel- und Ballettmusiken, Ouvertüren, Tänze, Lieder.

Mit Beethoven beginnt ein neuer Abschnitt der europäischen Musikgeschichte. Zwar ist sein Schaffen folgerichtig herausgewachsen aus der musikalischen Formenwelt seiner Vorgänger (besonders Philipp Emanuel Bachs und Joseph Haydns), zugleich aber stößt sie in Ausdrucksbereiche vor, die dem 18. Jahrhundert fremd waren und die dem 19. Jahrhundert die Richtung gewiesen haben. Harmonisch oder rhythmisch hat Beethoven die Musik nur unwesentlich bereichert. Dafür wird seine Tonsprache — zunächst unmerklich, dann drängend-trotzig —, zum Spiegel einer starken Persönlichkeit. Mozarts und Haydns Musik sind Ausdruck allgemeiner Empfindungen, Widerhall einer bestimmten Gesellschaft, des kulturell verfeinerten Adels, der im 18. Jahrhundert nicht mehr stark und reich genug war, prunkende Schlösser zu bauen, der aber die Luft der ererbten Schloßsäle mit zierlich-zärtlicher, maßvoll ernster und gemessener Musik erfüllen ließ.

Anders Beethovens Musik. Wie schon ihr Schöpfer nicht mehr im Dienst eines fürstlichen Gönners stand, sondern als freier Mann ohne Amt seine Werke schrieb, so drückt seine Musik nicht mehr nur Allgemeines aus, vielmehr wird sie Offenbarung eines einzelnen kühnen und unabhängigen Geistes. Weltweit aber sind die Räume, die der Beethovensche Genius durchmißt. Er reißt die Vergangenheit an sich, steckt die Zukunft selbstherrlich ab. Kein Amt bindet ihn, frei stellt er sich die künstlerischen Aufgaben selbst, niemandem dienstbar als seinem künstlerischen Gewissen. War vor ihm die Musik Dienerin kirchlich-religiöser Frömmigkeit (Bach) oder Begleiterin eines in sich ruhenden Weltgefühls (Haydn, Mozart), so türmt ihr nun Beethoven einen Thron, von dem aus sie selbst als Herrscherin zum Menschen und zur Menschheit spricht. Seit Beethoven setzt die Musik, die sich bisher nur eine eigengesetzliche Formensprache gegeben hatte, nun auch ihren inneren Gehalt, aus eigener Verantwortung und freier Entscheidung.

Damit wird sie zur Philosophie und zur Dichtung. Gegenstand dieses neuen dichtenden Philosophierens ist der Einzelmensch, der seiner Klasse und seiner Gesellschaftsschicht entwächst und sich erst wiederfindet in dem allumfassenden Gedanken der Menschheit (9. Sinfonie). So wird die Musik plötzlich beredt; der Hörer fühlt sich von der Persönlichkeit ihres Schöpfers unmittelbar angeredet und glaubt den Genius ebenso unmittelbar verstehen und begreifen zu können. Hier liegt Beethovens Größe, — hier liegt aber zugleich die Gefahr der Wirkung dieser Musik: da der Hörer so leicht von ihrem menschlichen Gehalt ergriffen wird, nimmt er Beethoven zuweilen nur von der Gefühlsseite und überhört den Klang ernster Geistigkeit des Werkes. Dieser Gefahr ist (von Ausnahmen wie etwa Brahms abgesehen) die ganze musikalische Romantik erlegen. Und die Gefahr ist auch heute noch nicht gebannt.

Aus diesem Grunde gilt es, Beethoven nicht nur zu erleben, sondern ihn gleichzeitig zu erkennen. Erst dann wird sein Vermächtnis ganz erfüllt. Der Weg zu dem geistigen Beethoven ist verhältnismäßig leicht zu beschreiten. Als echter Mensch war Beethoven schlicht und klar, kannte er keine Verschwommenheit und kein schwächliches Schwelgen. Dem Aufmerksamen wird diese Eigentümlichkeit auch in dem Musiker Beethoven nicht entgehen. Die Thematik ist einfach, fast immer bildet ein Dreiklang das Gerüst der Themen; und ein Grundthema beherrscht zumeist die sinfonischen Werke, wie der freie unabhängige Mensch auch in der weiten Welt sein Ich, seine Einmaligkeit bewahrt. Diese Einheit der musikalischen Thematik ist das Besondere an Beethovens Geistigkeit. Freilich, Beethoven spielt nicht mit seinem Grundthema; vielmehr lauscht er in die Töne hinein, ob er nicht das Weben göttlich-menschlicher Kräfte in ihnen erkenne. Und seine Erkenntnisse gibt er dem Willigen preis. Da mag es wohl geschehen, daß mancher vor dieser Unbedingtheit, vor diesem kühnen Trotz erbebt. Doch Kühnheit und Trotz sind nicht Ziel dieser Musik, sondern nur Mittel: das Mittel nämlich, wie durch ein Gewitter zu befreiender Klarheit zu gelangen, oder musikalisch gesprochen: die innere Kraft des Dreiklangs zu offenbaren.

Ungebärdiger Inhalt und strenggemessene Form, scharfgezeichnete Thematik und gewaltiges Aufbiegen ihrer Fesseln, herrische Gliederung und aufbegehrende Akzente — das sind die eigentlichen Spannungen der Beethovenschen Sinfonik. Gleich nah und gleich entfernt steht sie zur musikalischen Klassik und zur Romantik. Die starren Fesseln der „objektiven", ausgeglichenen Klassik sind gesprengt; aber noch hält die starke Faust des Befreiers die gelösten Kräfte persönlicher Strebung in Zucht und Zaum, noch ist der Schöpfer mächtiger als seine Geschöpfe. Erst in der Romantik wurde die Selbstbefreiung zum rauschhaften Erlebnis, zur oft willen-

losen Hingabe an die Gewalt der menschlichen Seelenkräfte. Beethoven ist der einzige, einmalige Musiker, in dessen Sinfonien Geist und Seele, Weisheit und Lebensfülle zur Einheit verschmolzen wurden.

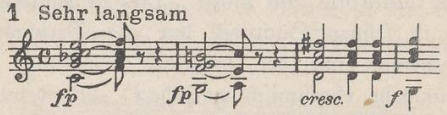
1. Sinfonie, C-dur, Werk 21

Erste Aufführung am 2. April 1800 in Wien

Ein Jugendwerk (die ersten Skizzen zu dieser Sinfonie reichen bis ins Jahr 1791 zurück), eine selbständige Nachbildung Haydns, — und doch zeichnet sich der künftige Sinfoniker Beethoven bereits in diesem liebenswürdigen Werk deutlich ab: ein Grundmotiv (die kleine Sekunde) bildet den lebendigen Kern, und die Thematik erwächst aus dem Dreiklang. Daneben stehen Einzelheiten harmonischer und rhythmischer Art, die den späteren Beethoven ankündigen; doch das Entscheidende bilden Grundmotiv und Themengestalt.

Erster Satz. Eine zwölftaktige Einleitung („Adagio molto") legt die bestimmende Bedeutung der kleinen Sekunde fest (Beispiel 1). Dreimal wiederholt Beethoven diese Fest-

1 Sehr langsam



legung. Aber man hat diesen Hinweis meist überhört, zumal man es damals für absonderlich hielt, daß ein in C-dur stehendes Werk mit der Dominante von F-dur beginnt. Aus dieser kurzen ruhigen Einleitung, in der Motive der ganzen Sinfonie keimen, führt eine rollende Zweiunddreißigstel-Figur in den lebendigen Thementeil. Das Hauptthema (Beispiel 2)

2 Allegro con brio



ist eine Verbindung des Sekund-Motivs (an den mit ⌐¬ bezeichneten Stellen) und des C-dur-Dreiklangs. Dieses kraftvolle Thema wird mehrfach vorgeführt mit leichten harmonischen Veränderungen, die durch die erwähnte rollende Figur (jetzt Sechzehntel) verbunden sind. Und nun das Erstaunliche: das von Oboe und Flöte abwechselnd vorgetragene sanfte Seitenthema ist nichts anderes als eine Umbildung der rollenden Zwischenfigur! (Beispiel 3). Beethovens künstlerisches

3



Grundgesetz ist bereits hier völlig ausgebildet. Und im Nachsatz spüren wir seine geheimnisvolle Wirkung besonders an jener Stelle, an der die Bässe pianissimo auf diesem Seitenthema in die Tiefe steigen. — Die Durchführung, für Beethoven verhältnismäßig kurz, beschränkt sich auf die Verarbeitung des Hauptthemas (Beispiel 2), wobei das Thema in seine beiden Bestandteile zerlegt wird.

Zweiter Satz. Friedvolle Ruhe spricht aus dem Beginn des „Andante cantabile con moto". Das siebentaktige Thema stellt sich in seinem Hauptteil dar als Verbindung eines Dreiklangthemas mit der mehrfach erwähnten rollenden Figur (nunmehr rhythmisch verändert); Wendepunkt dieses Hauptgedankens aber ist — die kleine Sekunde a b! (Beispiel 4). Ein träumerischer Seitensatz, erneut beherrscht von

4 Andante cantabile

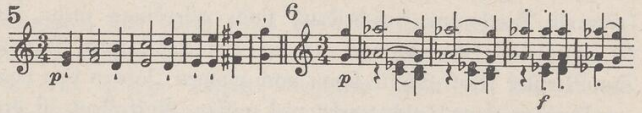


der Sekundwendung, wird ebenfalls von den Streichern vorgetragen und führt zu einem kurzen Nachsatz von erlesener Instrumentation. — Die Durchführung baut sich auf über dem punktierten Rhythmus aus dem Beispiel 4. Nach Anlage

und geistigem Gehalt stellt sie keinerlei Ansprüche, ist dafür aber von zauberhafter Wirkung durch zarte, durchsichtige Instrumentierung.

Dritter Satz. Zwar nennt Beethoven diesen Teil nach altem Brauch noch Menuett; doch haben wir es schon mit einem jener Scherzi zu tun, die von Beethoven so großartig ausgebaut worden sind. Das erweist sogleich das drängende erste Thema (Beispiel 5), das erweist aber noch mehr das heitere Ausnutzen der Sekundwirkung (Beispiel 6) mit dem

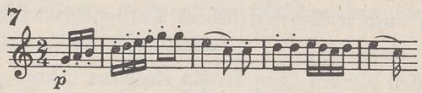
5 6



Widerspiel von Baß und Diskant. Als fast erhabenes Gegenstück dazu tritt das Trio auf mit seinen gehaltenen Bläserakkorden, die von den Geigen wie mit silbernen Fäden durchwoben werden.

Vierter Satz. In einem fünfeinhalbtaktigen Adagio scheint das Hauptthema vor einem Spiegel zu stehen und zögernd seine kecken Schritte zu proben, bevor es sich in dem ausgelassenen Allegro molto e vivace in den vergnügten Wirbel stürzt (Beispiel 7). Hörner, Trompeten und Oboen

7



beleuchten mit festlichem Glanz das muntere Spiel des dahinhuschenden Geigenthemas. Ein wenig ruhiger, aber immer noch vergnügt geht es in dem anmutig tänzelnden Seitenthema zu. Der Thementeil schließt mit Synkopen, die sich die Holzbläser einerseits und die Streicher mit Hörnern, Trompeten und Pauken andrerseits zuwerfen. — Ein kleines kontrapunktisches Meisterwerk ist die Durchführung. Nur das Hauptthema wird verwendet (wie im ersten Satz); aber

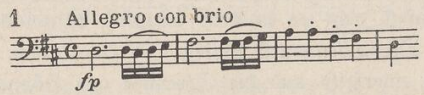
Gegenbewegung, Nachahmung und Verkürzung zusammen mit den Schlußsynkopen des Thementeils bilden ein kunstvolles, stets anmutig schimmerndes Gewebe, bis das rauschende Finale einen glanzvollen Abschluß bringt.

2. Sinfonie, D-dur, Werk 36

Erste Aufführung am 5. April 1803 in Wien

Wie in der ersten, so lassen sich auch in der zweiten Sinfonie mancherlei Züge aufweisen, die für die Schaffensart des späteren Beethoven entscheidend sind; allerdings mehr für die musikalische Anlage als für den geistigen Gehalt. Der Meister selbst wollte schon nach einigen Jahren von dem „verfluchten Zeug" nicht mehr viel wissen. Auffallend ist der frische, lebenbejahende Schwung des Werkes; auffallend, weil es geschrieben wurde in der Zeit, die Beethoven endgültige Klarheit brachte über die Schwere seines Gehörleidens.

Erster Satz. Eine breite Einleitung (Adagio molto) legt in geheimnisvoll verschleiernder Art die musikalischen Grundgedanken der Sinfonie fest: kurze Rhythmen, knappe Motive, „unscheinbare" Figuren, aus denen im Verlauf tragende Pfeiler des musikalischen Gerüstes werden. Ergreifend das Auflichten des trüben Stimmungsbildes durch eine Überleitung, die nach leidenschaftlichem Aufbegehren sich entspannt in kleinen Trillerfiguren (abwechselnd Geige und Flöte), die später den vierten Satz trotzig einleiten. Dann geht es mit einem schnellen Lauf der Geigen in das Hauptthema des Allegro con brio (Beispiel 1), das zunächst von den tiefen



Streichern angestimmt wird. Daß im sogenannten Seitenthema durchaus nicht immer eine weiche Stimmung angeschlagen werden muß, die im Gegensatz zur männlichen

Kraft des Hauptthemas steht, erweist sich, wenn in den Klarinetten, Fagotten und Hörnern das Thema 2 ertönt und von



den Streichern straff bestätigt wird. Damit ist der erste Satz thematisch festgelegt. In der sorgfältig gearbeiteten Durchführung bezaubert vor allem die gewählte Instrumentierung; neue Gedanken treten nicht auf. Durchführung und Wiederholungsteil sind durch einen einfachen Dominantakkord miteinander verbunden.

Zweiter Satz. Dieses Larghetto zählt zu Beethovens volkstümlichsten Schöpfungen. In seiner Innigkeit spricht es für sich. Das Hauptthema der Streicher (Beispiel 3) nimmt



in seiner Anlage viel von der musikalischen Empfindungswelt der Romantik vorweg. Der dritte Takt enthält wiederum die bereits genannte Trillerfigur. Aus dem Grundgedanken erblühen zahlreiche Nebenmelodien, von denen wenigstens die mit der Trillerfigur verwandten Klänge des Cellos aufgezeichnet sein mögen (Beispiel 4).



Dritter Satz. Hier stehen wir zum ersten Male vor einem echt Beethovenschen Sinfonie-Scherzo. Wohl ist der Bau noch nicht weiträumig, sondern eher eng; dafür enthält das erste Thema bereits sämtliche Kennzeichen späterer Scherzo-Themen: drängende Kraft, geraden Humor, ständigen Wechsel von forte und piano, blitzartiges Überspringen der Einzel-

motive von einer Instrumentengruppe zur andern (Beispiel 5).

5 Allegro Orch. Geige Orch. Geige Geigen Oboen

Brätsche, Cello Kontrabaß, Fagott Hörner Hörner Orch.

Das etwas ruhigere Trio mildert den kraftvollen Charakter des Satzes, ohne ihn zu verwischen.

Vierter Satz. Lockend und herausfordernd springt das Hauptthema (Allegro molto) in die Welt; die Trillerfigur des zweiten Taktes gibt wieder einmal den Ton an (Beispiel 6). Den ganzen Satz beherrschen Lebensfreude und Zu-

6 Allegro molto

versicht; die freie Rondoform gibt dieser Haltung etwas Beharrliches. Selbst das ruhigere Seitenthema dient nur zur Bestätigung der Grundhaltung. Bei der ersten Aufführung wurde das Finale als „grell" bezeichnet. Dem aufmerksamen Hörer von heute dagegen wird es nicht entgehen, daß diese „Grellheit" in kontrapunktischer Zucht gehalten ist. Fast alle Themen und Motive der Sinfonie tauchen in diesem Schlußsatz mehr oder minder deutlich wieder auf und werden in einen kunstvollen Wirbel motivischer Feinarbeit hineingezogen. Die erweiterte Coda (Schlußstück) verwertet im wesentlichen den lockenden Ruf des Beispiels 6, — in lachendem Übermut klingt das Werk aus.

3. Sinfonie, Es-dur, Werk 54, „Eroica"

Erste Aufführung am 3. Januar 1805 in Wien (Privataufführung)

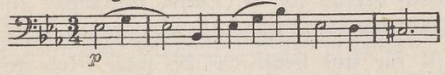
Dieses Werk bedeutet einen Wendepunkt in der Sinfoniegeschichte. Zum ersten Male hören wir mehr als ein „Kunstwerk an sich"; zum ersten Male tritt der Schöpfer mit seiner menschlichen Eigenart, seiner Gesinnung in die Tonsprache des Werkes ein: diese Sinfonie ist das Bekenntnis einer starken Persönlichkeit zum Persönlichkeitsgedanken. Da nun aber Beethoven die früheren reinmusikalischen Gesetze nicht beseitigt, sondern sogar noch weiter ausbaut, muß er, um für den Persönlichkeitsgedanken Raum zu gewinnen, die Sinfonieform erweitern. Daher die ungewöhnlichen Ausmaße der „Eroica". Über den Namen der „heldischen Sinfonie" haben sich viele gescheite Leute den Kopf zerbrochen. Es erschien ihnen als seltsamer Bruch, daß nach der Schilderung heldenhaften Ringens (1. Satz) und nach der Trauermusik für den gefallenen Helden (2. Satz) noch zwei weitere Sätze folgen, obwohl der Held doch bereits tot ist. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich leicht, wenn man folgendes erwägt: Beethoven schreibt keine Musik für jene Leute, die bei jeder Note zu erfahren wünschen, ob hier der Held einen Schwertstreich ausführt oder ob er selbst getroffen wird. Der Musiker Beethoven schildert nicht, er gestaltet. Nicht der äußere Vorgang malt sich in seiner Musik, sondern die innere Haltung. Und so will uns scheinen, die „Eroica" sei Ausdruck einer kämpferischen Gesinnung, nicht aber Nachahmung eines Schlachtengetümmels. Ein Erklärer bezeichnet die vier Sätze des Werkes folgendermaßen: „Leben und Tod eines Helden; das Leichenbegängnis; Waffenstille am Grabe; das Leichenmahl und Heldenballade". Solche Erläuterungen sind ebenso unwichtig wie jene Erzählung, Beethoven habe das Werk zunächst Napoleon gewidmet, dann aber nach Bonapartes Erhebung zum Kaiser die Widmung zerrissen. Zu edel und zu

groß ist die Sprache der Musik (und gar dieser Musik), als daß man sie zur Trägerin äußerer Zufälligkeiten herabwürdigen dürfte. Gewaltig wehen sittliche Größe und der Atem einer ringenden Persönlichkeit aus dieser Sinfonie. Wer sich von ihrer machtvollen Stimme ergreifen und erschüttern läßt, kann auf äußerliche Deutungen verzichten.

So gesehen, ist die Sinfonie in ihrem geistigen Gehalt leicht verständlich. Die folgenden Hinweise mögen genommen werden als schlichte Wegweiser durch eine musikalische Landschaft voll überraschender Besonderheiten. Diese Besonderheiten aber heißen: kühne Erweiterung der Form, eigenwillige Betonung rhythmischer Verschiebungen, Bereicherung der Durchführung um selbständige Einzelheiten, Verbreiterung der Coda und letztes Ausschöpfen des motivischen Stoffes.

Erster Satz (Allegro con brio). Zwei gewaltige Schläge des Orchesters, dann setzt leise in den Celli das Hauptthema ein (Beispiel 1), das nach ruhigen Dreiklang-Schritten eine

1 Allegro con brio



schwermütige Wendung nimmt, verstärkt durch unentschiedene Synkopen der ersten Geigen. Eine neue Taktverschiebung (aus $^3/_4$ scheint ein drängendes $^2/_4$ geworden zu sein), dann reißt das ganze Orchester das Heldenthema machtvoll empor. Zwei Seitenmotive werden eingeführt; ein zögernd-zweifelndes (Beispiel 2) und ein trotzig-treibendes (Beispiel 3). Stürmisch



geht es weiter, bis das sanfte Seitenthema in Klarinette, Oboe und Flöte beruhigend emporschwebt. Bald aber gewinnt die männliche Stimmung wieder die Oberhand. Damit

ist der Thementeil beendet. — Die Durchführung darf gelten als Musterbeispiel dafür, wie man mit musikalischen Mitteln ein geistiges Ringen darzustellen vermag. Ein geistiges; denn kein Kampf der Waffen kann so seelisch tief, so kunstvoll verschlungen, so rein in seinen Mitteln sein wie dieses ergreifende Festhalten und lösende Verzichten. Neu in diesem kunstvollen Gewebe der Themen und Motive — in der Hauptsache werden Heldenthema und die beiden Seitenmotive verwendet — ist die Einführung einer selbständigen sehnsüchtigtreibenden Melodie in E-moll; wie eine neue Erkenntnis taucht sie auf in der Oboe und wird von der Klarinette (in Es-moll) bald nochmals aufgenommen. Einen kühnen harmonischen Vorstoß bildet die berühmte Stelle, an der das Horn zur Dominant-Harmonie der Geigen das Hauptthema in Es-dur bringt. — Auch in der langen Coda tritt ein neues Thema auf: aus gleichgültigen Schlußtakten wird ein selbständiges Schlußstück von großartiger Eigenkraft.

Zweiter Satz (Adagio assai). Ein erhabener Klagegesang, ein Trauermarsch von jenseitiger Ausdrucksgewalt, der höchstens in Wagners Trauermusik aus der „Götterdämmerung" ein Seitenstück findet. In dumpfem C-moll beginnt die erste Geige das Hauptthema (Beispiel 4), wiederholt in der

4 Adagio assai



schmerzlichen Herbheit des Oboenklanges. Ohne Überleitung schließt sich ein zweites Klagethema an, das bei aller Knappheit ein ganzes Drama von Spannungen in sich enthält, vor allem in dem erregenden Wechsel der Stärkegrade (Beispiel 5).

5



Diese beiden Themen machen den ersten Abschnitt zu einem Seelengemälde von düsterer Größe und Einsamkeit. Ein Zwiegesang von Oboe und Flöte (C-dur) bringt im Mittelteil eine vorübergehende Lösung der schmerzhaften Verhaltenheit. Doch in stockendem Rucken führt der Satz mit dem wie zerbrochenen Hauptgedanken (4) zur Anfangsstimmung zurück. Diesen langen Trauergesang anhören, heißt dem Leid selbst ins Antlitz schauen.

Dritter Satz (Scherzo. Allegro vivace). Das erste der groß angelegten Sinfonie-Scherzi Beethovens. Aber dieser „Scherz" stößt vor in die Bereiche des Dämonisch-Gespenstigen. Mit unheimlicher Geschäftigkeit zupfen die Streicher eine Art Begleitfigur, aus der sich, wie angstvoll verstärkt durch die Oboe, das Hauptthema entwickelt (Beispiel 6). Über mehr als

6 Allegro vivace



neunzig Takte geht es so im Halbdämmer des Piano dahin, bis dann endlich das ganze Orchester sich des Themas bemächtigt. — Im Trio blasen drei Hörner eine männlich-frohe Jagdweise (hier hat Weber wesentliche Anregungen empfangen), die vom Orchester wie eine Befreiung von schwerer Last begrüßt und beantwortet wird. Ein weitgesponnener Oktavengang der Holzbläser wird von den Streichern übernommen. Nachdem die Hörner ihre Weise noch einmal angestimmt haben, wird der erste Teil wiederholt und mit einem kurzen Schlußstück beendet.

Vierter Satz (Allegro molto). Hochfliegend und tiefsinnig wie der Grundgedanke des ganzen Werkes sind auch Anlage und Durchführung des Schlußsatzes. Der Form nach handelt es sich um Variationen (mit einer kleinen Doppelfuge) über das Baßthema unseres Beispiels 7. Zugleich aber tritt, wie in einem Sinfoniesatz, eine Art Seitenthema auf,

zu dem das erwähnte Variationen-Thema den Baß bildet (Beispiel 7). Ebenso kunstvoll wie diese Anlage sind die

7 Allegro molto



einzelnen Variationen gefügt; zugleich aber sind sie von sinfonischem Geist getragen, so daß dieser Schlußstein wie aus einem Guß wirkt. Der geistige Kämpfer hat sich durchgerungen zu der letzten Einsicht, daß echte Einfalt und lebendige Vielfalt auf einem Grunde beruhen: auf der „ersten Ursache" der Mystiker.

4. Sinfonie, B-dur, Werk 60

Erste Aufführung im März 1807 in Wien

Das Schicksal der Vierten beweist zur Genüge, welchen Schaden allzu heftige Schlagworte anzurichten vermögen. Man hat solange über Gebühr von Beethovens „Löwentatze, Schicksal-in-den-Rachen-greifen, dräuendem Trotz" und ähnlichen Dingen gesprochen, daß der Hörer schließlich den feingeistigen, tiefsinnigen Musiker darüber fast vergessen hat. (Ein Schicksal, das Wagner mit Beethoven teilt.) Wer kennt wirklich das große Vermächtnis der Streichquartette? Wer kennt den beredten Zauber der Vierten, dieser musikalischsten unter Beethovens Sinfonien! Freilich, unter den Klängen dieser Töne vermag man sich wenig „vorzustellen"; um so stärker aber spricht die reine, von allem Gegenständlichen losgelöste Musik. Vor diesem leider immer noch vernachlässigten Werk muß es sich entscheiden, ob man eine Sinfonie nicht nur „philosophisch", sondern auch musikalisch zu hören vermag. Robert Schumanns Bild von der „griechisch Schlan-

ken zwischen Nordlandsriesen" ist sehr schön, aber schief. Denn Beethovens Schaffensgrundsatz, eine Sinfonie aus einem einzigen Keim zu entwickeln, ist rein deutsch; und in dieser Sinfonie wird eine solche Schaffensart besonders deutlich.

Erster Satz. Über einer breiten Einleitung (Adagio) liegt etwas von der Feierlichkeit der Welten-Geburt. Schwebende Holzbläser- und Hornklänge über der noch unbestimmten Tonart, vorsichtiges Tasten der Streicher nach dem Urkeim. Dann ein behutsames Festhalten eines gewonnenen Anfangs, unterstützt durch die Holzbläser. Endlich ein Aufjubeln über die erreichte Klarheit (mehrfache Fortissimo-Wiederholung des Thema-Beginns), und mit einem Aufjauchzen des Orchesters taucht das Hauptthema in den Geigen auf (Allegro vivace, Beispiel 1). Die Durchführung dieses

1 Allegro vivace



Themas und seiner Nebenmotive in dem durchweg frischen (nur in der zweiten Hälfte zuweilen etwas schwärmerischen) Satz, die Unterteilungen, Kopplungen, rhythmischen und harmonischen Verschiebungen gehören zum kostbarsten Schatz der deutschen Musik.

Zweiter Satz. Kein langsamer Sinfoniesatz Beethovens kommt diesem zarten Adagio an rein-musikalischer Schönheit gleich, diesem Traumgebilde ohne dunkle Schatten, das in seiner Stimmung an die Einleitung gemahnt. Die beiden Hauptthemen sind zutiefst miteinander verwandt: die langsam herabsinkende innige Geigenmelodie (Beispiel 2) und die emp-

2 Adagio



findsam emporsteigende Linie des Klarinettenthemas (Beispiel 3). Wie ein Gesang gleichgestimmter Seelen schwebt der

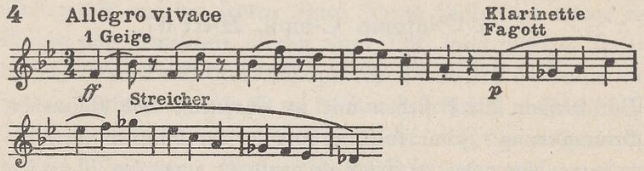
3



Satz dahin. „Wer das geschrieben hat, war mehr als ein Mensch", hat man von diesem Wunderwerk gesagt.

Dritter Satz. Beethoven bezeichnet den Satz als Menuett. Doch hat dieses Menuett einen starken Scherzo-Einschlag. Schon das Thema (gewonnen aus Thema 1) mit seiner Teilzerlegung des $^3/_4$-Taktes in $^2/_4$ und seiner eigentümlichen Rückläufigkeit am Schluß verrät die innere Scherzo-Haltung

4 Allegro vivace



(Beispiel 4). Das Trio (wiegendes Sextenthema der Holzbläser) wird zweimal eingeführt, jeweils vom Hauptteil umschlossen.

Vierter Satz. Einer der zierlichsten, dabei bewegtesten Sätze Beethovens. Sogleich setzt die erste Geige (Allegro non troppo) mit dem Hauptthema ein (Beispiel 5). Im

5 Allegro non troppo



zweiten Takt werden bereits die zweiten Geigen und Bratschen mitgerissen, im dritten Takt stürzen sich auch Celli und Kontrabässe in den munteren Wirbel. Ein etwas ruhigeres Seitenthema kommt kaum zu Wort: geschäftig eilt das Hauptthema dahin. In dem Wirbel dieser heiteren Erregt-

heit liegt ein zwinkernder Humor, der seinen Höhepunkt erreicht, wenn in der Durchführung Beethoven seine Instrumentalkunst aufleuchten läßt. Welch köstlicher Einfall etwa, wenn die flatterhaften Geigen sich schleunigst zu h emporschrauben und von dort neugierige Umschau zu halten scheinen, sich dann aber doch auf das gutmütig beharrliche Brummen der Bässe hin wieder in das allgemeine Spiel mischen. Oder wenn sie (elf Takte vor dem Schluß) das Hauptthema beginnen, diesmal aber nur halb so schnell, als seien sie außer Atem. Dann noch ein kurzer Lauf, wie ein schneller „Endspurt" — und mit drei heiteren Akkordschlägen des ganzen Orchesters schließt das Werk.

5. Sinfonie. C-moll, Werk 67

Erste Aufführung am 22. Dezember 1808 in Wien

Vor diesem Werk stehen wir in Ehrfurcht und staunender Bewunderung. Zwar wird es oft in der künstlerischen Bewertung hinter der 9. Sinfonie genannt; uns aber ist es das größte Wunder des Sinfonikers Beethoven. Der Schaffensgrundsatz des Meisters, den ganzen musikalischen Bau möglichst aus einem einzigen Motiv zu errichten, tritt in der Fünften am stärksten hervor und wird auch von jedem Hörer ohne weiteres begriffen. Wir erleben hier den schönen Beweis, daß höchste Meisterschaft und edle Volkstümlichkeit sich nicht ausschließen, sondern sich gegenseitig bedingen. Man nennt die Fünfte die „Schicksalssinfonie"; man sagt, Beethoven habe zu dem gewaltigen Pochen des Grundmotivs erklärt: „So pocht das Schicksal an die Pforten". Doch mit solchen wohlmeinenden Erläuterungen lenkt man immer wieder ab von dem Entscheidenden. Denn entscheidend ist nicht der dichterische oder philosophische Vorwurf, sondern einzig die musikalische Eigendramatik. Aus einem kleinen, scheinbar nichtigen Anlaß — einem kurzen viertonigen Motiv — er-

wächst der musikalische Riesenbaum. Und wie ein Baum Jahre braucht, ehe er sich aus dem Kern die ihm eigene Form schafft, so hat auch Beethoven acht Jahre lang den Keim dieser Sinfonie in sich getragen, bevor das vollendete Werk der Öffentlichkeit vorgeführt werden konnte.

Der erste Satz (Allegro con brio) stellt in gewaltigem Fortissimo der Streicher und Klarinetten das Grundmotiv an den Beginn (Beispiel 1). Wie eine Bestätigung donnert es

1



noch einmal auf (einen halben Ton tiefer), wieder ein langer Haltepunkt auf der letzten Note. Dann flüstert es erregt in Geigen und Bratschen, wächst einen Takt lang mit den Holzbläsern zusammen, drei Schläge des Orchesters — dann ein wildes Aufbäumen: as as as f! Der Aufriß des musikalischen Dramas ist geschaffen in nicht mehr als vierundzwanzig Takten. Der ganze Satz wird beherrscht von diesem einen Motiv. Im Hauptteil bringen es die Streicher, im Durchführungsteil treten die Bläser hinzu. Geschäftig und unheimlich huscht es durch die Instrumente, steigert sich, fällt wieder zurück, treibt und drängt, beherrscht im Baß selbst das sogenannte zweite Thema, das in seiner Einfachheit kaum zur Geltung kommt und auch in der Durchführung nur kurz verwendet wird. Ja, hinter den breiten Akkordbewegungen der Durchführung lauert es, um dann gleich wieder loszubrechen und die Herrschaft an sich zu reißen. Selbst in ein zartes Flehen der Oboe mischt sich das unruhige Grollen des hämmernden Motivs, und die ganze Coda ist ein einziges riesenhaftes C-moll über dem Grundmotiv. Hart und starr behauptet sich das Pochen.

Ein tröstliches Gegenstück bringt der zweite Satz. Celli und Bratschen stimmen über gezupften Kontrabässen einen

innigen Gesang an (Beispiel 2). Zart nehmen die Geigen

2 Andante con moto



den Ausklang dieses Themas auf, verhalten spinnen ihn die Holzbläser weiter. Ein Trostgesang rührender Art, — und doch: ist nicht auch dieses Thema rhythmisch unterbaut durch das schicksalhaft drohende Grundmotiv des ersten Satzes, klingt nicht der klopfende Rhythmus deutlich in den Begleitstimmen an? Selbst das sogenannte zweite Thema (Beispiel 3)

3



ist eine Verschmelzung des ersten mit dem Grundmotiv! Leise bahnt es sich an in den Klarinetten und Fagotten, dann bricht es wuchtig-sieghaft los in Trompeten und Hörnern. Aber dieses Siegesgefühl ist nur ein Traum. Der Beginn entspricht genau dem des Trost-Themas, und die Fortführung nimmt den Rhythmus des Grundtones (Beispiel 1) wieder auf. Drei Themen aus einem Urmotiv entwickelt —, Beethovens Kern-Dramatik wächst in unerbittlicher Größe empor. Die beiden Themen des Satzes wechseln sich gegenseitig ab; Beispiel 2 wird variiert, Beispiel 3 wird immer reicher umspielt. Immer voller und runder werden die überleitenden Zwischenspiele und Übergänge, immer leuchtender steigen die Themen auf. Doch unablässig tönt das mahnende Grundmotiv 1 in die beruhigenden Klänge; bald in langsamen Achteln, bald in hämmernden Zweiunddreißigsteln der Celli. Das Siegesthema setzt sich im vollen Orchster durch, doch sogleich dämpfen die Fagotte in dunklem As-moll erneut die Stimmung. Endlich schüttelt das Orchester alle trüben Ahnungen von sich, und mit einigen kraftvollen Akkorden schließt der Satz.

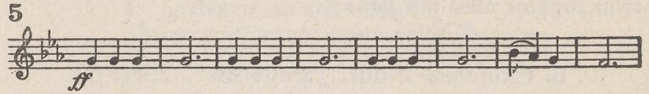
Die beiden Schlußsätze zieht Beethoven in einen zusammen, obwohl die Abgrenzung unverkennbar ist. Zu Beginn des dritten Satzes fährt aus unheimlichen Tiefen ein Thema auf (Celli und Kontrabässe), dessen Rhythmus wiederum dem des Grundmotivs 1 entspricht (Beispiel 4). Geigen,

4 Allegro



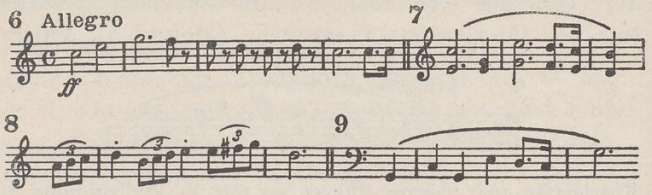
Klarinetten und Hörner führen es wie in Beklemmung zu Ende. Sogleich bringen die Hörner mit scharfer Bestimmtheit das „zweite Thema" und stellen dabei mit einer gewissen Heftigkeit die Beziehung zum Grundmotiv 1 her (Beispiel 5).

5



Diese beiden Themen bestimmen den ersten Teil des Satzes (zum Teil in Umkehrung). Mit grimmiger Wut bricht im Trio ein ungestümes Fugato los, dessen polterndes Thema von den Kontrabässen angestimmt wird. Es wirkt wie ein gewaltsames Sichlosreißen, und doch bleibt auch dieses Thema rhythmisch beherrscht von dem Grundmotiv 1. Eine etwas veränderte Wiederholung des Hauptteils schließt sich an, scheint eine Weile auf den gleichzeitig gebrachten Themen 4 und 5 zu stocken, dann aber kommt Bewegung in das Orchester und mit einem Jubelschrei stürzt es sich pausenlos in den vierten Satz (Allegro). Der Siegesrausch dieses Satzes spricht für sich. Vier Motive klingen kraftvoll auf (Beispiel 6, 7, 8 und 9), deren innere Verwandtschaft ebenso deutlich ist wie ihre Zurückführung (teilweise in den Begleitfiguren) auf das Grundmotiv 1. Posaune, Kontrafagott und Pikkoloflöte treten zu dem bisherigen Orchester, um dem Überschwang zum rechten Ausdruck zu verhelfen. Über dem

Meer der freudigen Selbstbejahung tauchen noch einmal die Schatten des Schicksals auf (Beispiel 5); aber sie verschwinden, werden aufgelöst in kämpferischer Bejahung und damit



Meisterung schicksalhafter Fügung. Unaufhaltsam geht der Triumphgesang weiter, immer mehr steigern sich Zeitmaß und Kraft, ein gewaltiges Fortissimo des vollen Orchesters reißt sieghaft alles mit sich.

6. Sinfonie, F-dur, „Pastorale", Werk 68

Erste Aufführung am 22. Dezember 1808 in Wien

Beethoven hat die „Pastorale" zusammen mit der C-moll-Sinfonie uraufgeführt. Sie bildet das idyllische Gegenstück zu der heldischen Schicksals-Sinfonie. Dort kämpferische Kraft, hier behaglich-beschauliche Empfindung. Und doch sind die beiden Werke zutiefst miteinander verwandt. Um das zu erkennen, muß man sich allerdings freimachen von der landläufigen Vorstellung, die „Pastorale" sei Programmmusik. Zwar lenken die Überschriften der einzelnen Sätze den Hörer in eine ganz bestimmte Richtung (auf das Leben in der Natur), aber Beethoven selbst hat über das Werk geschrieben: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei!" Wie weit entfernt der Meister ist, eine musikalische Ausmalung sichtbarer Vorgänge zu geben, hört man am deutlichsten an jener Stelle, in der drei Vogelstimmen naturgetreu nachgeahmt werden: jeder Hörer empfindet sogleich, daß diese schildernde Malerei sich scharf abhebt von der sonstigen Ton-

sprache des Werkes. Denn das Werk bedient sich im wesentlichen einer rein musikalischen Sprache. Wiederum beherrscht ein Grundthema die gesamte Schöpfung, wiederum wird dieses Grundthema nach rein musikalischen Gesetzen umgebildet, abgewandelt und durchgeführt. Nicht äußere Bilder werden dargestellt, sondern Beethoven entwickelt das innere Wesen eines musikalischen Gedankenkeims. Als Ganzes verhält sich das Werk zu der Schicksals-Sinfonie wie Entspannung zu Spannung, wie Ausatmen zu Einatmen.

„Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande" ist der erste Satz überschrieben (Allegro ma non troppo). Ein heiter-behagliches, naturhaft-frohes Thema legt die Stimmung des Satzes fest (Beispiel 1). Diese schlichte



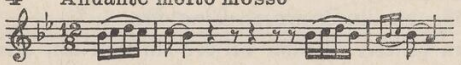
Geigenmelodie wird im Verlauf in ihre motivischen Bestandteile zerlegt und bis ins letzte ausgedeutet. Seitenthema, Überleitungen und Zwischensätzchen — alle werden gespeist von diesem bescheidenen Thema. Die Beispiele 2 und 3 sind nichts



als Umbildungen des Haupt-Themas oder seiner Untermotive. Wie der Mensch nur ein Grundgefühl in der Natur kennt, so baut auch Beethoven aus einem Grundthema eine einzige Grundstimmung auf; selbst die Durchführung bedient sich nur des einen Themas. Es ist wie ein ewiges Frohgefühl der entspannten Seele, ein Durchtränktsein von der Wohligkeit der Waldstimmung. Der Satz ist so klar und übersichtlich gebaut, daß er unmittelbar auch zu dem Nichtgeschulten spricht: Waldseligkeit.

Der zweite Satz (Andante molto mosso) heißt „Szene am Bach"; die Einbildungskraft des Hörers wird also in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt. Und doch bleibt auch hier alles ohne aufdringliche Einzelheiten. Aus einer sanft webenden Figur der tieferen Streicher löst sich in der ersten Geige eine ruhig fließende Melodie; zunächst nur in Ansätzen, dann breit dahinströmend (Beispiel 4). Muß man aus-

4 Andante molto mosso



drücklich sagen, daß diese Melodie aus dem Grundthema des ersten Satzes gewonnen ist? (Zum Teil durch Umkehrung.) Friede, Einsamkeit in der Natur. Die Quelle murmelt, die Blätter zittern im Sonnenglast, die Vögel singen ihr Lied, und doch wird der Mensch sich dieser Einzelheiten kaum bewußt. Nur ein allgemeines Gefühl der Ruhe beseelt ihn. Wie eine innere Stimme schwebt ein leiser Gesang dahin (Beispiel 5). In der Durchführung tauchen allerlei süße Weisen

5

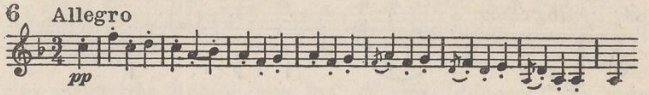


auf; sie alle nur Ausdruck der gleichen Grundstimmung, Abwandlung des Hauptthemas. Einen Augenblick tritt aus den allgemeinen Empfindungen eine kleine greifbare Szene hervor: nach der Durchführung und der Wiederholung schlagen Nachtigall (Flöte), Wachtel (Oboe) und Kuckuck (Klarinette) ihr Lied. Es ist wie ein vorübergehendes Erwachen aus einem schönen Traum, ein kurzes waches Lauschen. Dann aber sinkt die träumerische Stimmung wieder herab.

Und nun folgt ein „Lustiges Zusammensein der Landleute" im dritten Satz (Allegro). Eins der köstlichsten Scherzi Beethovens: derbe Kraft, mutwillige Tanzlaune und auch der

gutmütige Spott fehlt nicht. Denn bald setzen die braven Bauernmusikanten falsch ein, die Oboe schrillt, ja es geht sogar gegen den Takt, und das zweite Fagott bläst stumpfsinnig sein einförmiges FCF. Für Abwechslung sorgt eigentlich nur der Taktwechsel (3/4 und 2/4). Dieser Satz spricht für sich mit seinen Hauptthemen: dem frisch dreinfahrenden, dann etwas gemesseneren ersten und dem derb zupackenden zweiten (Beispiel 6 und 7).

6 Allegro



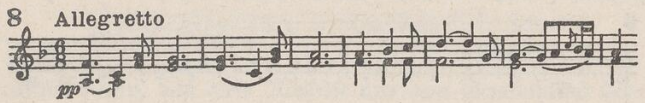
7



Gerade hat die bäuerliche Ausgelassenheit ihren Höhepunkt erreicht, da grollt leise der Donner wie von ferne in das Treiben. Ein Überleitungssatz, „Gewitter, Sturm" überschrieben. Dumpfes Tremolo der Celli und Bässe, stakkatierte Geigenläufe, angstvoll gehaltene Töne der Bläser — und dann bricht das Gewitter mit voller Gewalt los. So einfach uns „Verwöhnte" die angewendeten Mittel auch erscheinen mögen — Chromatik, verminderte Septimen, schnelle Streicherläufe, blitzartig aufspringende Figuren, Pikkoloflöte und Posaune —, die Wirkung dieses unheimlich daherfahrenden Tonstückes hat sich bis heute noch nicht abgeschwächt. Genial ist vor allem der Schluß mit den leise vergrollenden Wettern: Mensch und Natur scheinen beruhigt und erquickt aufzuatmen.

Ohne Pause geht es zum Schlußsatz: „Hirtengesang. Frohe dankbare Gefühle nach dem Sturm" (Allegretto). In Variationenform wird hier ein Schalmeienthema abgewandelt. Ein einziges Ausströmen inniger Dankbarkeit und schlichten Gottesglaubens. Die Klarinette stimmt den Schal-

meienruf an, dann bilden ihn die Geigen zum Thema, das nun von Instrument zu Instrument wechselt und von den übrigen Klanggruppen immer reicher umspielt wird. Erst achtundzwanzig Takte vor dem Schluß des Satzes verrät das Thema in einer wundersam beredten Umbildung die innere Beziehung zum Grundthema 1: die letzten Takte des Beispiels 8 stellen Abschluß und Beginn der Sinfonie als Einheit



dar. Der Kreis ist geschlossen. Frohgefühl, Naturerlebnis, Dankbarkeit — drei verwandte Begriffe für die innere Stimmung des Meisters, der uns dieses hohe Lied der Natur schenkte.

7. Sinfonie, A-dur, Werk 92

Erste Aufführung am 8. Dezember 1813 in Wien

Richard Wagner hat die Siebente einmal als „Apotheose des Tanzes" bezeichnet. Dieses Wort eines Künstlers über ein Kunstwerk ist natürlich nicht als Begriffsbestimmung, sondern als Stimmungsausdruck zu werten. Tanz heißt Rhythmus, und in der Tat bestimmt ein rhythmisches Erlebnis von ungebärdiger Fülle und zugleich gebändigter Kraft die ganze Sinfonie. Das dichterische „Programm" des Werkes offenbart sich nicht so eindeutig wie in der Eroica, der Schicksals-Sinfonie oder der Pastorale; dafür ist der rein musikantische Schwung der Siebenten von hinreißender Gewalt und Einheitlichkeit.

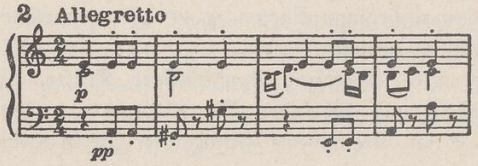
Der erste Satz beginnt mit einer breiten Einleitung (Poco sostenuto). Hier ist noch alles gestaute Kraft: in dem anfänglichen taktweisen Wechsel von lauten Akkordschlägen und leisem Nachhall, in dem kanonartig geführten Dreiklang-

motiv der Bläser, in den aus der Tiefe nach oben drängenden Sechzehntelgängen. Ein kleines marschartiges Sätzchen legt die rhythmische Grundstimmung des Werkes, ja ganz bestimmte Einzelrhythmen fest, — dann springt im „Vivace" der punktierte Rhythmus des ersten Satzes auf. Das Hauptthema (Beispiel 1) ist trotz seiner Länge im wesentlichen nur



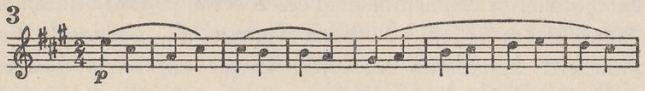
eine melodische Ausführung des „Wachtelschlages", wie man das Grundmotiv nennen könnte. Der Seitensatz mit seinem Doppelthema ist gleichfalls geboren aus diesem hüpfenden Grundrhythmus. Ständig sich steigernd geht der erste Teil in kraftvollem Fortissimo zu Ende. Die Durchführung steht fast ganz im Zeichen dieses stürmischen Pochens, das klopfende und springende Motiv jagt durch sämtliche Instrumente; kaum einmal gibt es einen Haltepunkt. Im Wiederholungsteil wuchtet der erste Teil zu überwältigender Wildheit empor. Großartig auch die Coda: die tiefen Streicher klopfen geheimnisvoll den Grundrhythmus, die Bläser nehmen ihn leise auf oder halten lange Akkorde, und darüber entwickelt sich eine zarte Zwiesprache der beiden ersten Geigen. Doch dann geht der Satz mit einer brausenden Steigerung zu Ende.

Wie eine Ballade klingt der verhaltene Marsch des zweiten Satzes auf (Allegretto). Ein ergreifendes Stimmungsbild, geformt aus einem schlichten rhythmischen Motiv und einer wehmütigen Streichermelodie (Beispiel 2). In die Schwermut



des Bildes tritt tröstend eine weiche Melodie der Klarinetten und Fagotte (Beispiel 3). Freie Variationen (auch ein

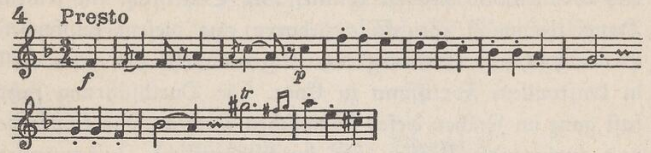
3



kleines Fugato) führen die Stimmung einheitlich weiter über dem ständig festgehaltenen Marschrhythmus. Schwermütig, wie er begonnen hat, schließt der Satz.

Echtes Scherzo (wenn auch nicht so bezeichnet) ist der dritte Satz (Presto). Das Hauptthema enthält bereits alle Gegensatzkeime dieses an Gegensätzen reichen Teiles (Beispiel 4).

4 Presto



Bald ausgelassen lustig, bald heimlich kichernd und schließlich eine Steigerung in helles Gelächter. Das Trio (wesentlich langsamer) stellt einen neuen Gegensatz auf: über dem lang ausgehaltenen a der Geigen beginnen die Bläser ein schlichtes, fast stockendes Thema (Beispiel 5). Die Fröhlichkeit scheint

5



verrauscht. Doch dann wird dieses neue Thema unmerklich immer mehr gesteigert, bis es schließlich wie ein festlicher Gesang alles beherrscht. Scherzo und Trio werden wiederholt. Noch einmal beginnt Thema 4 — aber ein paar kräftige Akkordschläge gebieten Ruhe.

Rücksichtsloses Austoben überschüssiger Kräfte, rauschhafte Besessenheit und jubelnder Überschwang — das ist der vierte Satz. Beethovens Zeitgenossen hatten wenig Freude

an diesem wilden Treiben; uns aber reißt die bacchantische Urgewalt dieses Schlußsatzes immer wieder mit. Zwei derbe Schläge — dann rast das Hauptthema dahin. Wirkt es schon in seiner Formung ungestüm, so gibt ihm die Betonung auf dem „schlechten Taktteil" vollends eine herausfordernde Note (Beispiel 6). Der lärmende Humor wird mit einer Figur, die

6 Allegro con brio



uns aus Militärmärschen geläufig ist, trotzig bestätigt. Und selbst ein zarteres Thema, das alsobald eingeführt wird, hat bei aller Liebenswürdigkeit doch auch etwas Trotziges in sich; das erweist die aufreizende Betonung der zweiten Hälfte des vierten Taktes. Aus diesen drei Bestandteilen entwickelt Beethoven eine Durchführung, deren rasende Gewalt ganz „unklassisch" zu sein scheint. Selbstbehauptung, freie Ichbetonung, jauchzendes Hochgefühl einer kraftvollen Persönlichkeit leuchten aus diesem Tonstück. Alle Grenzen werden verwischt, die Form wird zur Nebensache. Leuchtend erhebt sich die Urnatur des Menschen aus diesen Klängen. Der tiefe Sinn des alten Bacchus-Kultes ist hier Klang geworden.

8. Sinfonie, F-dur, Werk 93

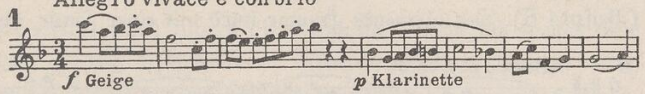
Erste Aufführung am 27. Februar 1814 in Wien

Geschrieben wurde das Werk im Spätsommer 1812 in Linz, wo sich Beethoven — freilich nicht ohne eigene Schuld — mit seinem Bruder Johann verfeindete. Aber weder dieser Zwist noch die Geldsorgen zu Beginn des Jahres haben das lichte Bild der Achten zu trüben vermocht. Die Sinfonie zeigt in ihrer „unprogrammatischen" Art und heiteren Stimmung eine deutliche Verwandtschaft zur Vierten; der rein musikantisch-spielerische Grundzug ist in der Achten nur noch deutlicher

ausgeprägt. Es ist eine äußerlich kleine, innerlich von ruhiger Heiterkeit getragene Schöpfung.

Erster Satz. Frisch setzt der Hauptgedanke in den Geigen ein, zart beantwortet von den Klarinetten (Beispiel 1). Aus

1 Allegro vivace e con brio



der Klarinetten-Figur entwickelt Beethoven sogleich ein leicht synkopiertes, ländlerartiges Seitenthema (Beispiel 2). Die

2



Durchführung bringt etwas kräftigere Farben, ist aber in ihrer beschwingten Leichtigkeit ohne weiteres zu erfassen. Besonders schön im Verlauf die Wirkung der Instrumentation auf das Hauptthema. Und geradezu rührend der Schluß: sämtliche Streicher bringen pianissimo den ersten Takt des Themas 1.

Zweiter Satz. Um die einheitliche Stimmung zu erhalten, schreibt Beethoven nicht wie üblich einen langsamen Satz, sondern ein „Allegretto scherzando". Es sind nur etwa 80 Takte, aber welche Anmut, welche Zierlichkeit ist in diesem zauberhaften Stück Musik beschlossen! Über leise gestoßenen, verschwebenden Akkorden der Holzbläser (in Sechzehnteln) und behutsam gezupften Dreiklangsfiguren der zweiten Geige tänzelt die erste Geige mit einem spitzigen Motiv, das durch Cello und Kontrabaß lächelnd und brummelnd bestätigt wird (Beispiel 3). Die Stimmung hält den ganzen Satz hindurch an, gegliedert nur durch gelegentlich eingefügte kräftige Be-

3 Allegretto scherzando



tonungen. Unfaßbar, daß dieses kostbare Stück angeregt sein soll durch das Ticken eines Taktzählers!

Dritter Satz. Die Heiterkeit dieses Menuetts knüpft an die Ländlerweise des ersten Satzes (Beispiel 2). Ein paar derbe, betont einfache Takte — dann beginnt die erste Geige mit einem bäuerlich-behaglichen Thema, das den Hauptsatz

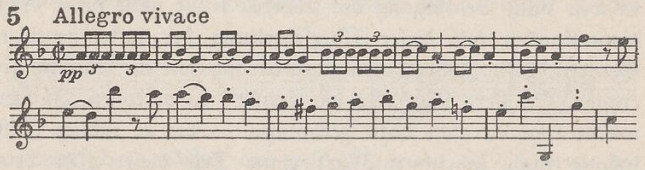
4 Menuett



durchweg beherrscht (Beispiel 4). Als Trio ist ein kleiner Rundgesang der Hörner und der Klarinette eingefügt.

Vierter Satz. Es geht hoch her in diesem Allegro vivace. Schnellfüßig jagt das erste Thema in den Geigen dahin und wagt zum Schluß ein paar erstaunliche Sprünge (Beispiel 5).

5 Allegro vivace



Bald beteiligt sich das ganze Orchester an diesem Spiel, hüpft übermütig im Fortissimo auf das tonartfremde Cis, tollt aber sogleich wieder in F-dur weiter. Eine als Seitenthema auftretende sanfte Weise der Flöte und Oboe wird achtungsvoll, aber unruhig angehört (Triolen der Geigen und Celli). Mit einem drängenden Zwischenmotiv treibt alles wieder auf das ausgelassene Hauptthema zu. Der rondoartige Thementeil wird abgelöst von einer Durchführung, in der sich das heitere Spiel zu ernstem Ringen steigert. In diesem scheinbar wilden Getümmel feinster kontrapunktischer Künste erweist sich, daß der wahre Humor nur ein anderer Name für den tiefsten Ernst ist. Und was zunächst als Übermut erscheint, bedingt bei genauerem Zusehen einen Wendepunkt (vergleiche etwa

die modulierende Bedeutung des erwähnten Cis in der Durchführung). Mit machtvollen Schlägen erreicht der Satz sein Ende: schönstes musikalisches Beispiel für den kräftigen, kräftigenden Sinn echten Humors.

9. Sinfonie, D-moll, Werk 125

Erste Aufführung am 7. Mai 1824 in Wien

Mehr als ein halbes Jahrzehnt hat sich Beethoven mit diesem Riesenwerk beschäftigt. Er hat mit dem Stoff gerungen wie nie zuvor. Und das im Zustand völliger Ertaubung!

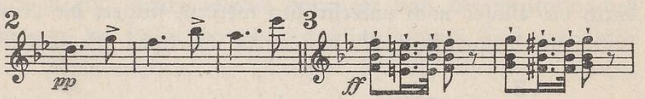
Wenn Beethoven im letzten Satz dieser Sinfonie die menschliche Stimme einführt, so ist das weder Neuerungssucht noch langgeplante Absicht; man darf sagen, daß sich Beethoven erst im letzten Augenblick zu diesem Schritt entschlossen hat. Und er war nach Beendigung des Werkes selbst nicht mehr recht einverstanden mit dieser Überschreitung der instrumentalen Grenzen. Seit Jahrzehnten hatte er sich mit der Absicht getragen, Schillers Lied „An die Freude" zu vertonen. Immer wieder war es nicht dazu gekommen — bis er endlich (fast möchte man sagen: zufällig) einen Teil dieser Ode dem Schlußsatz der Neunten einfügte. Was das Werk so berühmt gemacht hat, lag also ursprünglich überhaupt nicht in Beethovens Plan, und bei aller Ehrfurcht vor dem großartigen Gesamtwerk und bei aller Bewunderung vieler Einzelschönheiten des letzten Satzes darf man es doch aussprechen: dieser Schlußsatz löst zwiespältige Empfindungen aus. Jedenfalls wird es heute nicht mehr ernsthaft bestritten, daß die drei ersten Sätze des Werkes an geistiger Tiefe und musikalischer Gestaltungskraft den letzten Satz überragen. Freilich ist nicht zu leugnen, daß der triumphale Abgesang seine überraschende Wirkung in jeder Aufführung lebendig werden läßt.

Erster Satz. Wie aus urwelthaftem Dunkel (leere Quinten der Hörner, zweiten Geigen und Celli in geheimnisvollem

Pianissimo) zucken in den ersten Geigen Blitze auf. In gewaltiger Steigerung wird es Licht: beim 16. Takt des Allegro maestoso taucht in schmerzhafter Helle das große Hauptthema des Satzes empor (Beispiel 1). Vulkanisch



schleudert es neue Gedanken und Gedankensplitter aus sich heraus; dann sinkt es in die dämmernde Gestaltlosigkeit des Anfangs zurück, aus der es sich aber bald mit verdoppelter Kraft (jetzt in B-dur) aufreckt. Aus der Überfülle der musikalischen Gesichte setzen wir noch zwei Motive hierher: den wie ein Klageruf in den Holzbläsern anhebenden Beginn des Seitenthemas (Beispiel 2) und ein wuchtig gespanntes Kampfmotiv (Beispiel 3). Alle diese Themen oder Motive werden



weitergeführt, gedehnt und gestreckt, damit die Düsternis des leidenschaftlich-schmerzvollen Ringens und das Aufbegehren eines prometheischen Menschen in vollem Umfang dargestellt werden können. Bei so gewaltigen Themen, so trächtigen Motiven muß sich die Form des Satzes geradezu von selbst erweitern. Hauptsatz, Durchführung, Wiederholungsteil — alles bildet in seinen riesigen Ausmaßen den außergewöhnlichen Kampfplatz, dessen die Auseinandersetzung zwischen Weltengeburt und Menschwerden bedarf. Höhepunkte der Durchführung sind einmal jene Stelle, an der über einem Fortissimo-Paukenwirbel von 36 Takten und gehaltenen Bläserakkorden die Streicher das Hauptthema gewaltig daherschreiten lassen; zum andern die Takte, in denen das Horn wie tröstend den zweiten Teil des Themas nach Dur wandelt. Aber Kampfes-

stimmung und Trotz behalten die Oberhand: nach einer ungeheuren Steigerung schließt der Satz mit einem donnernden Unisono des Hauptthemas.

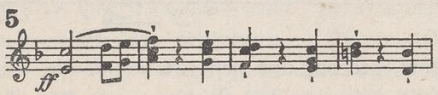
Zweiter Satz. Ein wildes Scherzo von ebenfalls ungewöhnlicher Länge. Oft wird der Gehalt des Satzes als „lustig" bezeichnet. Wenn dem so ist, dann hören wir hier jedenfalls eine sehr fieberhafte Lustigkeit, die etwas Unheimliches in sich trägt. Ein paar erschreckende Auftakte mit den Schlägen des punktierten Grundrhythmus — dann setzt in den zweiten Geigen das Thema ein (Beispiel 4). Es wird in einem kurzen

4 Molto vivace



Fugato durchgeführt und nur gelegentlich durch kleine Atempausen unterbrochen. Ein zweites Thema, dessen Schleifer durch die Bläser noch unterstrichen werden, steigert die „entschlossene Ausgelassenheit" ins Derbe (Beispiel 5). Endlich

5



(nunmehr im schnellen 4/4-Takt) setzt in den Bläsern eine andere Weise ein, deren scheinbar behaglicher Charakter durch das überaus geschwinde Zeitmaß Lügen gestraft wird. Bald aber greift das Thema 4 wieder ein und jagt den Satz mit schreckhafter Behendigkeit dem Ende zu.

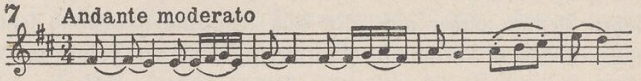
Dritter Satz. Eine friedvolle, doch durch ihre Dauer zuweilen lastende Ruhe breitet sich in diesem Adagio molto e cantabile aus. Wie fromm und versunken tönt aus den Geigen das stille Hauptthema (Beispiel 6), wie flehend

6 Adagio molto



erklingt in den zweiten Geigen und Bratschen das inbrünstige Seitenthema (Beispiel 7). Beide Weisen saugen den Atem der

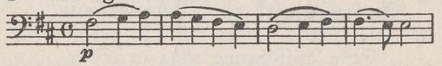
7 Andante moderato



Unendlichkeit ein, verlieren sich in unfaßbare Fernen und in Gott. In diesem weitgespannten Satz scheint das Wort, Musik sei in den Ablauf der Zeit einbezogen, keine Geltung mehr zu haben. Zeit und Raum sind aufgehoben, es waltet der Glaube an das Ewige.

Vierter Satz. Ein kurzes heftiges Presto mit wilden Dissonanzen eröffnet den Satz. Doch sogleich mischen sich Celli und Bässe mit Bestimmtheit in das Toben, und es gelingt ihnen, das Orchester zum Schweigen zu bringen. Leise Erinnerungen an die drei ersten Sätze klingen auf (Beispiele 1, 4 und 6), immer wieder durchsetzt von den rezitativischen Gängen der tiefen Streicher. Endlich stimmen Celli und Bässe das Freudenthema an (Beispiel 8), die übrigen Streicher

8 Allegro assai



nehmen es in einem Fugato auf, das Fagott summt einen Kontrapunkt dazu, bis das ganze Orchester das Thema übernimmt. Noch einmal rast der Aufschrei des Beginns acht Takte lang dahin, — doch ein Baritonsolo mahnt: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudevollere!" Und nun klingt der Freudengesang auf (Beispiel 8), begonnen von einzelnen, übernommen vom Chor und vom Soloquartett. Der Jubel endet mit der erhabenen Stelle: „und der Cherub steht vor Gott". Eine Art türkischer Marsch (Alla marcia) stellt eine freie Variation über das Thema 8 dar, Tenorsolo („Froh wie seine Sonnen fliegen

durch des Himmels prächt'gen Plan") und Männerchor führen den Jubel fort. Ein orchestrales Zwischenspiel, — und der ganze Chor nimmt das Freudenthema in seiner ursprünglichen Gestalt wieder auf. Mit dem Andante maestoso setzt auch ein neues Thema ein (Beispiel 9). Aus der Freude wird

9 Andante maestoso



ehrfürchtige Ergriffenheit: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?" (Adagio divoto). Dann aber, im Allegro energico, setzt der höchste überwältigende Jubel ein. Die Themen 8 und 9 werden mit den entsprechenden Worten zugleich gesungen und zu einer hymnischen Doppelfuge verbunden. Wieder eine andachtsvoll-ehrfürchtige Besinnung, — und im Schluß-Allegro vereinigen sich Orchester, Soloquartett und Chor zu begeisterndem Freudentaumel, den das Orchester in stürmischem Prestissimo ausklingen läßt.

Ballettmusik zu „Prometheus"

Erste Aufführung 1801 in Wien

Man begegnet dieser Musik nicht mehr oft in den Konzertsälen; allenfalls hört man zuweilen noch die Ouvertüre. Die Schöpfung liegt zwischen der Entstehung der ersten und zweiten Sinfonie; es war eine (allerdings willkommene) Gelegenheitskomposition: das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" wurde für die Kaiserin verfaßt, und Beethoven ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, für diesen nicht unwichtigen Anlaß die Musik zu schreiben. (Die Opuszahl 43 verwirrt etwas; das Werk ist vor der 2. Sinfonie, Werk 36, entstanden.) — Die Verwandtschaft zur ersten Sinfonie liegt vor allem in der Ouvertüre: nach dem einleitenden kurzen

Adagio beginnt das Allegro molto mit einem Thema, das im Aufbau dem des ersten Satzes der Ersten sehr ähnlich ist. Eine wörtliche Übereinstimmung der Themen findet sich an einer anderen Stelle der „Prometheus"-Musik: nämlich dort, wo jene Baßmelodie auftaucht, die wir aus dem letzten Satz der „Eroica" bereits kennen (vgl. S. 78, Beispiel 2, und S. 88, Beispiel 7). Das gleiche Thema hat Beethoven noch ein drittes Mal verwendet: in den Klaviervariationen Werk 35.

Vier Ouvertüren zu „Fidelio" („Leonore")

Zu seiner Oper „Fidelio" (die Beethoven lieber „Leonore" genannt haben wollte) hat der Meister nicht weniger als vier Ouvertüren geschrieben, und zwar in den Jahren 1805, 1807 und 1814 (vgl. „Meyers Opernbuch"). Bis zum heutigen Tage gibt es noch keine Einigkeit darüber, wie man in der Oper mit diesen Ouvertüren verfahren soll. Meist werden vor Beginn der Oper die vierte und zwischen den beiden Schlußbildern die dritte gespielt.

Die erste Ouvertüre ist fast völlig in Vergessenheit geraten. Auch der zweiten begegnet man nur selten; das mag daran liegen, daß sie, anders als die große dritte, nicht so sehr den Grundgedanken der Oper mit musikalischen Mitteln darstellt, als vielmehr die äußere Handlung nachzumalen versucht. Dadurch wirkt sie in der Nachbarschaft der dritten etwas äußerlich und wenig einheitlich.

Berühmt geworden ist dagegen die dritte „Leonoren"-Ouvertüre. Ihr geistiger Gehalt ist so zwingend, ihr musikalischer Aufbau so einheitlich, daß sie auch außerhalb des Opernhauses stets einen tiefen Eindruck hinterläßt. Im edelsten Sinne eine sinfonische Dichtung. — Dumpf und düster lastet das einleitende Adagio über Florestans Geschick. Sehnsuchtsvoll klagend steigt wie ein Erinnern an glücklichere Tage der Sang des Gefangenen auf: „In des Lebens Frühlingstagen"

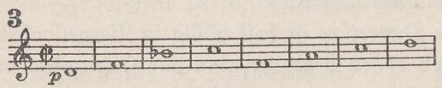
(Beispiel 1). Das Allegro bringt Hoffnung: mit einem inner-



lich gespannten Thema der Streicher (Beispiel 2) scheint das



Rettungswerk der treuen Gattin Leonore-Fidelio angekündigt zu werden. Wie in einem Sinfoniesatz treten Kräfte und Gegenkräfte auf den Plan, ringen miteinander, bis im Augenblick höchster dramatischer Zuspitzung ein fernes Trompetensignal (außerhalb des Konzertsaals geblasen) die Rettung ankündigt. Wie aufatmend und tröstend steigt jene Melodie auf, zu der in der Oper Leonorens Worte „Ach, du bist gerettet" ertönen (Beispiel 3). Dann wird der Hauptteil



wiederholt (durchaus sinfonisch entwickelt) und in einer überschwänglichen Schlußstretta, bei der nacheinander alle Streichinstrumente wie in verzücktem Wirbel ein stürmisch dahinjagendes Thema aufnehmen, klingt das Werk aus.

Neben dieser „Sinfonischen Dichtung" nimmt sich die vierte Ouvertüre (geschrieben 1814) bescheiden aus. Sie ist im Grunde weniger eine musikalisch-gedankliche Einleitung in die Welt der Oper, als eine freudig-lebendige Vorbereitung auf die neckische Fröhlichkeit der ersten Szene. Ein Horn-Thema



(Beispiel 4), dessen punktiertes Anfangsmotiv bereits sehr nachdrücklich die Ouvertüre eröffnet hat, bildet den wesentlichen Bestandteil des frohen Werkes.

Ouvertüre zu „Coriolan"

Anlaß zu dieser 1807 geschaffenen Ouvertüre bildete nicht Shakespeares gleichnamiges Drama, sondern ein Trauerspiel des Österreichers Collin. Richard Wagner hat in dem Glauben, es handle sich um Shakespeares Werk, eine musikalische Erläuterung zu dieser Ouvertüre verfaßt; trotz dieses Irrtums hat Wagners Erläuterung heute noch volle Gültigkeit. Beweis genug, daß Beethoven sich nicht von einem äußeren Vorgang zwingen ließ, sondern stets nur einen geistigen Kern in Musik umsetzte; hier den inneren Zwiespalt des römischen Patriziers, der, von den Plebejern verbannt, sich rachsüchtig mit den Volskern zum Zug gegen Rom verbündete und nur auf das Flehen der Mutter und der Gattin wieder umkehrte. (Coriolan soll dann von den Volskern ermordet worden sein.) Beethovens Musik ist ein seelisches Drama über den Gegensatz von starrem Mannesstolz und heimlicher Vaterlandsliebe. Harter herrischer Wille spricht aus dem aufwuchtenden Hauptthema (Beispiel 1), ein trotziges Verlangen, sich selbst



durchzusetzen. Im Seitenthema (Beispiel 2) dagegen meldet



sich die flehende Stimme des Gewissens, die den Gewalttätigen zurückzuhalten sucht von dem Wüten gegen die eigene Heimat. Im sinfonischen Widerstreit siegt das Gewissen: der Eigenstolz

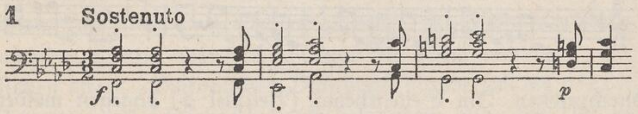
beugt sich der Gemeinschaft, aber der Kämpfer geht an der Preisgabe seines Ich zugrunde, — noch einmal hebt Thema 1 zu einem Anlauf an, dann zerbricht es.

Ouvertüre zu Goethes „Egmont"

Goethe hat für seinen „Egmont" eine Schauspiel-Musik verlangt. Für die Komposition schien niemand würdiger zu sein als Beethoven, und der Goethe-Verehrer machte sich begeistert ans Werk. 1810, also zwei Jahre vor der 7. Sinfonie, war das Werk vollendet. Ob die Musik in allen Teilen gleichwertig ist, kann hier nicht untersucht werden. Die Klärchen-Lieder („Die Trommel gerühret" und „Freudvoll und leidvoll") haben sich, wie die meisten Liedschöpfungen Beethovens, nicht allzuviel Freunde erwerben können. Ergreifend wirkt dagegen die leis verhauchende Musik zu Klärchens Tod (ein kurzes Larghetto). Hinreißend vor allem die von Goethe geforderte „Sieges-Sinfonie" am Schluß. Diese Jubelstimmung hat Beethoven jedoch bereits vorweggenommen in der Ouvertüre, dem bedeutendsten Stück der Partitur.

Eine langsame, qualvoll wuchtende Einleitung: schwer lasten Gewissenszwang und Heimatnot auf den Niederländern, nur verstohlen wagen die Bedrückten zum Himmel aufzublicken (Beispiel 1). Dann aber beginnt es sich im Allegro zu regen.

1 Sostenuto



Noch ist die Grundhaltung ein gedämpftes Moll; doch schon faßt die gepeinigte Seele zuweilen lichte Hoffnung (Beispiel 2). Das Allegro wächst im Kampf zur offenen Empörung, zum

2 Allegro



Aufbegehren gegen die immer wieder hart dreinfahrende Faust des äußeren Geschicks. Strahlende Bläser-Akkorde erhellen den inneren Himmel, bis endlich im Schlußsatz, der „Sieges-Sinfonie", jenes Thema aufrauscht, das den Sieg inbrünstigen Glaubens über die Mächte der Finsternis versinnbildlicht. In leuchtenden Farben (sogar die bei Beethoven seltene Pikkoloflöte wird herangezogen) schließt diese Helden-Ouvertüre.

Ouvertüre zur „Weihe des Hauses", C-dur, Werk 124

Zur Bau-Weihe des neuen Josephstädter Theaters in Wien wurde 1822 eine Festdichtung aufgeführt: „Die Weihe des Hauses." Die Musik zu dieser Dichtung stammte aus Beethovens „Ruinen von Athen". Zehn Jahre zuvor hatten diese Klänge den Jubel der Wiener hervorgerufen, so daß man nun des Erfolges sicher war, als man sie (mit leichten Bearbeitungen) den Hörern erneut vorsetzte. Das bekannteste Stück dieser auch heute zuweilen noch zu hörenden Musik ist der volkstümlich gewordene „türkische Marsch". Künstlerisch bedeutsamer ist die Ouvertüre zur „Weihe des Hauses", die Beethoven niederschrieb, als er mit der 9. Sinfonie beschäftigt war.

Die Ouvertüre darf angesehen werden als Huldigung für Händel, den Beethoven überaus hoch schätzte. In der Form schließt sie sich den Händelschen Orchester-Einleitungen mit ihren breiten Auftakten und fugierten Allegro-Teilen an. „Maestoso e sostenuto" hebt nach einigen gebieterischen Akkorden ein weihevoller Gesang die Stimmung ins Feierliche. Unvermittelt erklingt in den Trompeten (etwas lebhafteres Zeitmaß) ein festlicher Fanfarenruf, den die Streicher freudig umspielen. Noch eine knappe Überleitung, eine Steigerung aus zartem Pianissimo, ein Anklingen des Hauptthemas — und das Allegro con brio beginnt. Eine nicht ganz streng durchgeführte Doppelfuge über dem scharf geprägten Führungs-

thema (siehe Beispiel) und einem synkopierten Gegenthema



beherrscht den Satz. Das zweite Thema tritt jedoch bald zurück, so daß der Leitgedanke allein das musikalische Bild bestimmt, umglänzt von schnellen Läufen des Orchesters. In einer kraftvollen Coda klingt das Werk aus.

Die Instrumental-Konzerte

Beethovens Klavierkonzerte (vor allem das dritte, vierte und fünfte) und sein Violinkonzert sind richtunggebend geworden für die Entwicklung der Instrumental-Konzerte: nicht mehr Spielmusik mit Orchesterbegleitung, sondern Ausdrucksmusik in sinfonischer Form. Dem Solisten werden Aufgaben zugewiesen, die über ein sogenanntes objektives Musizieren weit hinausgehen; er muß sich auseinandersetzen mit dem persönlichen Ideenreichtum eines der persönlichsten aller Musiker; zugleich aber mit diesem Abgrenzen des Persönlichkeitswertes muß ein Einordnen in die Gemeinschaft hörbar werden. Diese Gemeinschaft wird vertreten durch das Orchester. In ihm kommen die Gedanken des Solisten (des „Einzelnen") in anderer Färbung und Fassung nochmals zum Ausdruck. Die Ausgestaltung und Verselbständigung des Orchesters geht so weit, daß man geradezu von Sinfonien mit Klavier oder Geige sprechen sollte. Die stilistische Linie einer solchen Entwicklung nimmt ihren Anfang bei Philipp Emanuel Bach, streift die Spätkonzerte Mozarts, wird am schärfsten ausgeprägt durch Beethoven und mündet in den Konzerten von Brahms, in dessen Werken der Einzelspieler nur noch als (allerdings sehr wichtiger) Teil des gesamten Klang- und Ausdruckskörpers zu gelten hat.

1. Klavierkonzert, C-dur, Werk 15

Wie das zweite (übrigens vor dem ersten entstandene) Klavierkonzert gehört dieses Werk zu jenen Schöpfungen des frühen Beethoven, in denen von der künftigen Eigenart des Meisters nur ganz gelegentlich etwas aufklingt. Derartige Konzerte wurden in dem Wien des abklingenden 18. Jahrhunderts geschrieben, ohne daß eine besondere „eigene Note" die glatte Oberfläche solcher heiteren Spielmusik geritzt hätte. — Das Orchester dient vorwiegend zur Ausfüllung der Spielpausen des Pianisten, und der Solopart (der wirklich noch „solo" vorgetragen wird), bringt lediglich ein paar frische klare Themen mit Zwischenspielen; von einer echten Durchführung ist kaum etwas zu spüren. Im ersten Satz (Allegro con brio) stellt das Orchester in einem langen Tutti einige kräftige Weisen auf, die vom Klavier dann wiederholt oder mit technisch „brillanten" Figuren umschrieben werden. Der zweite Satz ist ein As-dur-Largo, dessen Thema und Verarbeitung sich zumeist an frühere Vorbilder anschließen und nur hier oder da eine kleine Vorausnahme späterer As-dur-Stimmung bilden. Den dritten Satz (Allegro) endlich schreibt Beethoven als Rondo über einem lebhaften Tanzthema; doch kann sich dieser Satz weder an Gestalt noch an Schlagkraft neben den Rondos Haydns behaupten.

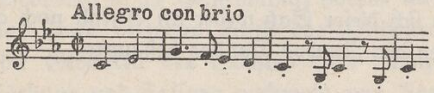
2. Klavierkonzert, B-dur, Werk 19

Auch hier ist alles noch ein Spiel in überkommenen Formen, so daß sich dieses Konzert in keiner Weise messen kann mit den drei letzten. Auffallend ist nur, daß in dem doch vor dem ersten geschriebenen Konzert einige bezeichnende Beethoven-Züge auftreten. So ist im ersten Satz (Allegro con brio), abgesehen von der gelösten Schreibart, bemerkenswert, wie der Schöpfer die B-dur-Tonart mit jener Stimmung auszufüllen vermag, die er später immer wieder in dieser Tonart

angeschlagen hat. Im zweiten Satz (Adagio) greifen an einer Stelle die Instrumente wirklich konzertmäßig ineinander: eine weiche Oboen-Weise wird vom Klavier mit kunstvoll zerlegten Akkord-Brechungen umrankt. Und im dritten Satz (Rondo. Molto allegro) wird das Zwischenthema sogar störrisch: dem vergnügten Treiben des schnellen 6/8-Taktes setzt es scharf betonte, eigenwillige Synkopen entgegen.

3. Klavierkonzert, C-moll, Werk 37

Wir stehen am Wendepunkt: dieses Konzert in C-moll weist Beethoven in eine neue Richtung, zugleich beendet es die Zeit der früheren Instrumentalkonzerte überhaupt und führt einen neuen Stil herauf: den Stil sinfonischen Konzertierens. Entstanden ist das Werk im Sommer 1800 (also zwei Jahre vor der 2. Sinfonie!). Noch hat sich die Form selbst nicht wesentlich geändert; aber innerhalb des gegebenen Rahmens erleben wir das Entscheidende: die Erfüllung mit geistigem Eigengehalt und das dramatische Ineinandergreifen von Klavier und Orchester. Schon ein Blick auf das Hauptthema des ersten Satzes läßt den Wandel erkennen: festgegründet steht es da, in Musik gegossenes Abbild eines werdenden Charakters (Beispiel).



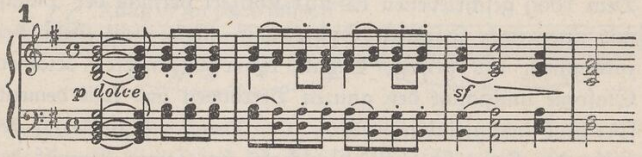
Und in der Durchführung beginnt zum ersten Male zwischen Klavier und Orchester jenes thematische Wechselspiel von Rede und Gegenrede, das man bisher nur in den Sinfonien gekannt hatte. Selbst die Coda wandelt sich aus einem Anhängsel in ein selbständiges Gebilde. — Entsprechend dem überraschenden Wechsel der Tonart (E-dur nach C-moll) ändert sich im zweiten Satz (Largo) auch die Stimmung. Schwärmerische Verträumtheit beherrscht selbst das reiche Figurenwerk, mit dem das tief empfundene Thema umspielt wird. — Wie eigen-

sinnig der Beginn des dritten Satzes mit verminderter Septime als Themen-Anfang! Dieses Rondo hat gewiß von der Spielfreude früherer Stücke ähnlichen Charakters nichts eingebüßt; doch zugleich ist es in dem Spiel der Instrumentalgruppen, in der selbständigen Stimmführung (sogar ein kleines Fugato) und besonders in dem Wechsel von Moll nach Dur und vom 2/4- zum 6/8-Takt des abschließenden Presto voll von persönlichen Eigentümlichkeiten seines Schöpfers.

4. Klavierkonzert, G-dur, Werk 58

Geschrieben wurde dieses Werk im Jahre 1806, also in der Zeit, als die 5. und die 6. Sinfonie reiften und die großen Sonaten „Kreutzer, Waldstein und Appassionata" bereits geschaffen waren. Die in den Sonaten gewonnene Meisterschaft thematischer Feinarbeit und geistiger Geschlossenheit spiegelt sich in dem G-dur-Konzert wider, obwohl diese „lyrische Schwester unter den Klavierkonzerten" einen vorwiegend idyllischen Grundzug aufweist.

Zart beginnt das Klavier im ersten Satz (Allegro moderato) ein Thema, das in seiner weichen Innigkeit auf Schumann weist (Beispiel 1). Sehr leise nimmt das Orchester



den Gedanken auf, spinnt ihn weiter, leitet zu einem marschartigen Seitenthema über und setzt dann, nach einer träumerischen Thema-Zerlegung durch das Klavier, zu motivischer Ausführung an. Nach Art einer Fantasie umspielt das Klavier die Themenführung des Orchesters. Die Durchführung, stets sinfonisch gehalten, baut sich in der Hauptsache über dem

Thema unseres Beispiels auf, bringt aber zugleich einige Erinnerungen an das Seitenthema. — Der zweite Satz, ein kurzes Andante con moto, zieht vorüber wie ein dunkles Nachtstück: Gegenüberstellung von Schicksal und Menschenwunsch. Ein heftiges punktiertes Motiv der Streicher setzt unablässig dem Menschen zu, der wie verängstigt und doch sehnsuchtsvoll seinen Wünschen durch ein seelenvolles Gesangsthema des Klaviers Ausdruck verleiht. — Lebensbejahung strahlt aus dem Rondo des dritten Satzes. Orchester und Klavier halten an der Wechselrede fest; doch jetzt sind Mensch und Schicksal im Einklang. Einträchtig singen Solist und Orchester ihre Themen, bestätigen sich gegenseitig (besonders schön zu Beginn mit dem Beispiel 2), führen sich wechselweise



weiter. Die Durchführung mit ihrem aufgelockerten Klaviersatz weist dem Pianisten dankbare Aufgaben zu, ohne die sinfonische Haltung aufzugeben.

5. Klavierkonzert, Es-dur, Werk 73

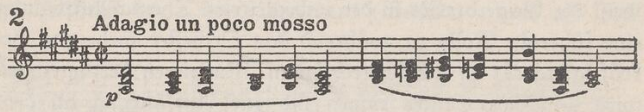
Dem 1809 geschriebenen Es-dur-Konzert vermag der Pianist mit einer noch so guten Spieltechnik allein nicht mehr beizukommen; der geistige Gehalt dieser vollendeten Klavier-Sinfonie umspannt den ganzen Beethoven und will dementsprechend nachgestaltet werden. Der Komponist steht auf der Höhe der sinfonischen Meisterschaft, hat seinen Begriff der Klaviersonate scharf herausgemeißelt, in vielen großen Schöpfungen niedergelegt und tritt in die Zeit der letzten Reife: seine von den Zeitgenossen vielgerühmte Kunst des freien Improvisierens ist jetzt veredelt und in formende Zucht genommen. Alles das vereinigt sich im Es-dur-Konzert zu voller Ausgewogenheit.

Das scheinbar freie Improvisieren über einen vorerst noch unausgesprochenen Grundgedanken findet seinen herrlichsten Niederschlag zu Beginn des ersten Satzes (Allegro). Wie ein Präludium rauscht es auf im Klavier, von ruhigen Akkord-Folgen des Orchesters unterbaut. Dann stellt das Orchester die Themen auf: ein gestrafftes Hauptthema (Beispiel 1) und



einen weicheren Seitensatz der Hörner. Mit verhaltenen Akkorden übernimmt das Klavier den Hauptgedanken, löst ihn aber sogleich in ständig wechselnde Figuren auf und spinnt die Themen nach seiner Weise fort. Von besonderer Wirkung ist in diesem Satz die Art des sinfonischen Gestaltens: so dicht auch die motivischen Netze sind, so klar sind die Gruppen klanglich gegeneinander abgesetzt. Selbst innerhalb des Orchesters entstehen „Chöre" (etwa die Holzbläserstelle), so daß dem Satz bei aller selbstbewußten Haltung doch auch völlige Ausgeglichenheit eignet.

Der zweite Satz beginnt mit einem ruhigen schreitenden Thema, einem Sang wallfahrender Pilger (Beispiel 2). In



ausdrucksvollem Pianissimo mischt sich das Klavier (wiederum wie improvisierend) in den Gesang und führt seine Stimmung in ruhigen Triolengängen weiter. Eine Wiederholung des Themas durch das Orchester wird vom Klavier mit silbernen Akkordbrechungen durchwoben.

Das Thema des pausenlos sich anschließenden Rondos (Beispiel 3) ist schon in den verschwebenden Ansätzen des Adagio-Ausklanges vorbereitet worden. Dann fliegt es kühn und

selbstbewußt dahin, vom Orchester kräftig bestätigt. Mit seinen inneren Gegensätzen (Dreiklangsbeginn, chromatische



Zwischenfigur, straff punktierter Abschluß) umschließt es bereits alle künftig noch auftretenden Nebengedanken. Eine leuchtende Durchführung und das glanzvolle Schlußstück sind pianistisch äußerst wirkungsvoll, werden aber zugleich in der Verarbeitung des motivischen Stoffes und in ihrer einheitlichen Haltung von echt sinfonischem Geist getragen.

Zwei Romanzen für Geige und Orchester

Fast möchte man annehmen, diese 1802 entstandenen Stücke seien überhaupt nicht für Aufführungen jener Tage geschrieben. Sie sind nämlich allem Virtuosenhaften durchaus fern, obwohl mit ungewöhnlicher Kenntnis der Geige und ihrer Bedingungen gearbeitet. — Die männlich-selbstbewußte G-dur-Romanze (Werk 40), ein Andante von überlegener geistiger Würde, weist der Geige bereits in der unbegleiteten Thema-Aufstellung eine führende Rolle zu, während das Orchester mehr zur Bekräftigung als zu gleichberechtigtem Musizieren herangezogen wird. — Beide Stücke eignen sich zur Aufführung an dem gleichen Abend, weil die F-dur-Romanze (Adagio cantabile, Werk 50) in ihrer gefühlvollen Melodie empfindungsreicher und weicher wirkt und daher eine schöne Ergänzung zu dem ersten Werk bildet. Das zeigt sich vor allem in den Schlüssen: hier ein träumerisches Verklingen tiefer Empfindungen, in der G-dur-Romanze dagegen ein verhaltener, zugleich aber kraftgeladener Aufschwung.

Violinkonzert, D-dur, Werk 61

Als Beethoven dieses Konzert 1806 aufführen ließ, war er über die Aufnahme sehr enttäuscht. Freilich mußte der Geiger — Beethoven hatte wie so oft zu lange mit der Niederschrift gezögert — einen großen Teil des Konzertes vom Blatt spielen. Der Mißerfolg der unzureichend vorbereiteten Erstaufführung mag die Ursache dafür sein, daß dieses Werk erst nach Jahrzehnten den ihm gebührenden Rang einnehmen konnte: den Rang des vergeistigtsten Violinkonzertes aller Zeiten. Neben ihm vermag sich nur das (ebenfalls in D-dur stehende) Violinkonzert von Brahms zu behaupten. Wie in den Romanzen für Geige mit Orchester steht auch in dem Violinkonzert der Ausdruck über dem Virtuosenhaften; zugleich aber gehört diese Schöpfung — zusammen mit den letzten Klavierkonzerten — in die Reihe der sinfonischen Werke. Entstanden ist es im gleichen Jahre wie die 4. Sinfonie und das Klavierkonzert G-dur.

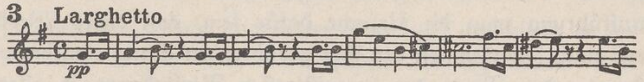
Mit vier leisen Paukenschlägen, die im Verlauf zu motivischer Bedeutung heranwachsen, beginnt der erste Satz (Allegro ma non troppo). Wie in einer Sinfonie stellt das Orchester den gesamten Themenstoff auf. Die gesangvollen Hauptthemen sind zunächst der Oboe anvertraut (Beispiel 1 und 2). Erst



nach beendeter Themenaufstellung beginnt die Sologeige: wie präludierend erklingen Oktavengänge, Triolen und Sechzehntelfiguren, dann singt die Geige in hoher Lage die leicht verzierte Hauptmelodie. Die motivische Durchführung der Themen und des viertonigen Paukenmotivs liegt durchweg im Orchester. Über diesem klaren Stimmgewebe zieht die Geige in gebundenen Phantasien ihre beseelten gesangvollen Bogen. Von

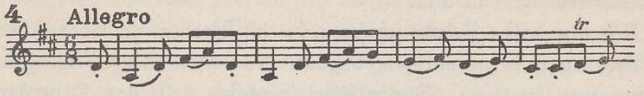
besonders ergreifender Wirkung ist der Einsatz des zweiten Themas in der Geige (tiefe Saiten) nach der Kadenz.
In dem kurzen Larghetto des zweiten Satzes beteiligt sich die Sologeige überhaupt nicht mehr an der Thematik des Orchesters. Innig fromm ist die vom Streichquartett (mit Dämpfern) gesungene Weise (Beispiel 3), und beharrlich hält

3 Larghetto



das Orchester diese friedvolle Stimmung bei. Doch wie verklärt und innerlich bewegt schwingt sich die Geige empor, trillert, gleitet leise dahin und stimmt nur einmal eine langsame, in ihrer edlen Schlichtheit ergreifende Weise an.
Wie zum Ausgleich für ihre „thematische Untätigkeit" im Larghetto übernimmt die Sologeige im dritten Satz ganz allein die Festlegung des Themas (Beispiel 4). Ja, sie wiederholt es

4 Allegro



noch einmal sehr zart in hoher Lage, bevor sich das Orchester des Themas bemächtigen darf. Der Beginn des Zwischenthemas liegt zwar im Tutti, doch den zweiten Teil führt eifrig die Sologeige aus. In der Weiterführung des heiter-treibenden Rondos werden der Violine spieltechnisch nicht immer einfache, aber dankbare Aufgaben zugewiesen. Etwas überraschend der Schluß mit den verschwebenden Bläserakkorden und der wie hingewischten Endfigur.

Tripelkonzert, C-dur, Werk 56

Diesem 1805 entstandenen Konzert für Violine, Cello, Klavier mit Orchester schenkt man immer noch recht wenig Beachtung, so daß es an dieser Stelle nur gestreift werden kann. Die Be-

sonderheit des dreisätzigen Werkes liegt einmal darin, daß es sich darstellt als eine höchst eigentümliche Verbindung von Concerto grosso und kleiner Sinfonie: Concerto grosso, weil einem kleinen Instrumentalkörper (Solovioline, -cello und -klavier) das große Orchester gegenübersteht; Sinfonie, weil die Art der Themen und ihrer Verarbeitung der Sonatenform entspricht. Zum andern ist auch das Ineinander-Konzertieren Beethovenscher Soloinstrumente von eigentümlichem Reiz. Am stärksten wirken die Ecksätze: das lebhafte Allegro mit seiner kräftigen Themenzeichnung und rhythmischen Gespanntheit sowie das Rondo alla Polacca mit dem prickelnden Feuerwerk der Polonaisen-Rhythmen. Das eingeschobene Largo ist dagegen kaum als selbständiges Gebilde anzusehen, sondern dient eher der schärferen Absetzung der beiden schnellen Sätze.

Ludwig Spohr

Geboren 5. April 1874 in Braunschweig als Sohn eines musikalischen Arztes. Erhielt frühzeitig Geigenunterricht. 1799 Kammermusiker des Braunschweigischen Herzogs. Mehrere Kunstreisen. Später Geiger in Gotha, Kapellmeister in Wien (1812), dann in Frankfurt (1817). Seit 1822 Hofkapellmeister in Kassel. 1857 zwangspensioniert. Gestorben 22. Oktober 1859 in Kassel. Hauptwerke: Opern, Oratorien, Chöre, Geigenkonzerte.

„Geigenkonzert in Form einer Gesangsszene"

Spohrs Opern und Geigenkonzerte gehören zum wertvollen Gut der musikalischen Romantik. Daß sie dennoch wenig aufgeführt werden, beruht auf der übertriebenen Gegnerschaft vergangener Jahrzehnte gegen alles „Romantische". Die Zeit ist gekommen, in der man sich wieder mit Spohr beschäftigen sollte. Als Ausgangspunkte können dabei dienen die Oper „Jessonda" und 8. Geigenkonzert „in Form einer Gesangsszene" (1816).

Eine „Gesangsszene" aus der Oper in ein Konzertstück zu übertragen, war an sich nicht neu. Spohr hat diesen Plan in seinem 8. Geigenkonzert nur folgerichtig durchgeführt. Man darf sich vorstellen: die bewegte Handlung auf der Bühne ruht, der Held oder die Heldin haben Muße zur Besinnung und strömen ihre Gefühle in Gesängen aus. Zunächst, nach einer Einleitung, ein Rezitativ. In seinen wechselnden Zeitmaßen und dem Absetzen von Tutti und Solo scheint noch die Erregung des Geschehenen nachzuschwingen, Ruhepunkte stellen sich ein, werden wieder abgelöst von treibenden Ausbrüchen. Dann folgt ein Arioso, in dem die Sologeige ihr Leid und ihre Sehnsucht in schwärmerischen Gängen aussingt, bis end-

lich, vorbereitet durch ein Rezitativ, die Arie (Allegro) mit ihrem weitgespannten, kraftvollen Hauptthema (Beispiel) aus



Vorgängen (Rezitativ) und Besinnung (Arioso) ein neues Tatbild formt.

Die stilistische Eigentümlichkeit Spohrs beruht in seinen Geigenkonzerten auf einer Mischung echt romantischer Gefühlsweichheit mit strenger geigerischer Zucht. Dieses reizvolle Widerspiel ist menschlich und künstlerisch bedeutsamer als die oft bekrittelten Äußerlichkeiten wie weichliche Vorhalte, verschwimmende Chromatik und „Spohr-Triller". Spohr läßt sich nur von innen erfassen und gestalten.

Carl Maria von Weber

Geboren 18. Dezember 1786 zu Eutin als Sohn eines Stadtmusikus und reisenden Theaterdirektors. Mit zwölf Jahren Kapellsänger in Salzburg. 1803 in Wien als Schüler des Abtes Vogler, im nächsten Jahre Kapellmeister in Breslau. Dann in Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt (hier abermals Schüler von Vogler). 1813—1816 Kapellmeister in Prag. 1817 bis zu seinem Tode (5. Juni 1826 in London) Leiter der Deutschen Oper in Dresden. Außer seinen Opern schrieb er vor allem Klavier- und Kammermusik, Lieder, Chöre und Konzerte.

Die Ouvertüren zu Webers Meisteropern haben ihren festen Platz im heutigen Konzertleben. Als selbständige musikalische Schöpfungen, die weniger den Inhalt der Opernhandlung wiedergeben als den geistigen Kern der Bühnenwerke, gehören sie in die Reihe der sogenannten „Sinfonischen Dichtungen". Ihre Tonsprache führt eine neue Richtung des Orchesterklangs herauf. Weber ist der erste Vertreter der musikalischen Romantik; zugleich fällt sein Lebensweg noch in die Zeit der musikalischen Klassiker (er ist ein Jahr vor Beethoven gestorben). Als Melodiker kommt er von Mozart, dessen biegsame Themenzeichnung er ebenso übernimmt wie dessen volkstümliche Schlichtheit (vor allem die der „Zauberflöte"). Aber Weber fügt der Mozartschen Melodik zwei wesentliche Bestandteile hinzu: den seelischen Überschwang eines schwärmerischen Herzens und das Einbetten in weiche Orchesterfarben. In das (gegenüber Beethoven nicht vergrößerte!) Orchester bringt er überhaupt eine ganz neue Klangfärbung: alle Instrumente werden in der Tiefe und Höhe voll ausgenützt, und die neuen Klangfarben werden sogar „leitmotivisch" verwendet (tiefe Streicher, Klarinetten und Fagotte zur Kennzeichnung der finstren Mächte im „Freischütz"). Die Freude an dem neuartigen Orchesterklang hält den Tondichter ge-

wissermaßen davon ab, die aufgestellten Themen im alten Sinne „durchzuführen"; die Melodien sind ihm als echtem Theatermann vielmehr Verkörperung menschlicher Wesen und Empfindungen; er nimmt diese Themen als Ganzes, zerlegt sie nicht, sondern läßt sie nur durch wechselnde Orchesterfärbung in einem anderen Licht erscheinen. Daher die fast greifbare Wirkung Weberschen Musizierens, daher aber auch der Mangel an sinfonischer Gestaltungskraft. Diese Schaffensart findet sich später wieder bei Liszt und Richard Strauß, während Brahms in seine Orchesterwerke zwar auch Webers Farbenkunst übernommen, zugleich aber die klassische Kunst thematischen und motivischen Aufbaus wieder belebt hat. Freilich, Weber wollte nicht Sinfoniker sein, sondern Opernschöpfer. Als solcher hat er seine Sendung erfüllt.

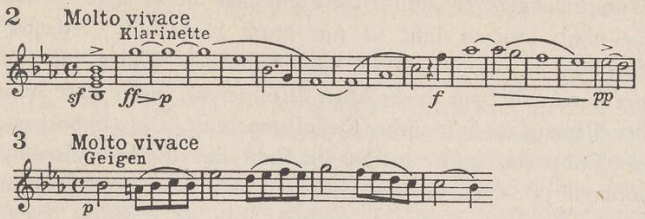
Ouvertüre zum „Freischütz"

Die Ouvertüre zum „Freischütz" (1821) führt mitten in die Naturliebe und Naturschwärmerei der deutschen Romantik. Weich erklingen die Hörner, wie ferner Gesang im dunklen, grünen Wald (Beispiel 1). Doch nicht lange hält diese



Stimmung an. Im dumpfen Beben der Streicher, im unheilvollen Raunen der tiefen Klarinette erheben sich drohende Gestalten, recken sich, schwellen, bis im Sturm des vollen Orchesters das höllische Heer vorübertobt. Aber schon ist es vorbei. Strahlend bricht die Sonne durch das Gewölk: ein weithin leuchtender Es-dur-Akkord. Aus ihm löst sich weich das Bild Agathens in einer wundersam gefügten Klarinettenmelodie (Beispiel 2). Sogleich schließt sich Agathens Liebesthema an (Beispiel 3); jubelnd fliegt es dahin, Überschwang

des übervollen Herzens. Finster mischt sich darein ein lastendes Motiv, Schatten senken sich über Agathens Liebesglück. Langsam gewinnt das Unheil die Oberhand; düster verhallt



der Klang über einem schauerlichen Tremolo (verminderter Septimen-Akkord), in das drei leise Paukenschläge unheimlich hineintupfen. Der Atem scheint zu stocken, — zwei Takte lang schweigt das Orchester. Dann aber bricht der Jubel wieder los auf einem unwiderstehlichen, jauchzenden C-dur-Akkord. In ausgelassener Freude rasen die Geigen dahin: Agathens Liebesweise triumphiert über die bösen Mächte.

Ouvertüre zu „Euryanthe"

Ursprünglich war die Ouvertüre zu „Euryanthe" (Uraufführung 1823, vgl. „Meyers Opernbuch") ein Orchesterstück von einem einzigen feurigen Schwung. Weber hat dann nachträglich noch ein kurzes Largo eingefügt, durch das die Ouvertüre dramatisch gegliedert wird.

In jauchzenden Triolen fahren die Geigen empor, klingen wider von der freudigen Unruhe festlichen Treibens. Ritterlich



hochgemut ertönt in den Bläsern ein stolzer Marsch (Beispiel 4). Am Hofe des Königs erzählen Ritter von Abenteuern

und Heldentaten. Nur einer denkt nicht an das Schwert, er denkt an Euryanthe, die Geliebte, deren Treue er besingt: zart stimmen die Geigen, vom Streichquartett begleitet, Adolars Liebesweise an (Beispiel 5). Die Marschrhythmen mischen



sich hinein: Adolar ist Held und Liebender. Langsam verklingt der Rhythmus in den Streichern; und in den verhaltenen Akkorden der Hörner, Fagotte und Posaunen, im dumpfen Rollen der Pauke bereitet sich eine andere, eine erschauernde Stimmung vor. Wie eine Erscheinung aus einer jenseitigen Welt schwebt es heran: in den leisen eindringlichen und doch wie verwehenden Klängen der gedämpften Geigen (achtfach geteilt) spricht etwas Unirdisches, Überirdisches wie mahnend zur Seele der Lauschenden. Nur schwer erwachen sie aus ihrem Traum: pianissimo setzen Celli und Bässe einstimmig mit einem Thema ein (Beispiel 6), dessen Rhythmus geboren ist aus



dem des ritterlichen Marsches (4). In einem Fugato treten allmählich die übrigen Instrumente hinzu, als gewännen Ritter und Helden nur langsam ihre Sprache zurück. Dann aber wächst die Lebensbejahung, wachsen die stolzen Klänge. Wie befreit von einer quälenden Erscheinung stimmen die Geigen wieder Adolars Liebesthema an, das umrauscht wird von den frohen Marschklängen des Beginns. Noch einmal die jubelnden Triolen des Anfangs, dann schließt das Werk mit einigen freudigen Akkordschlägen.

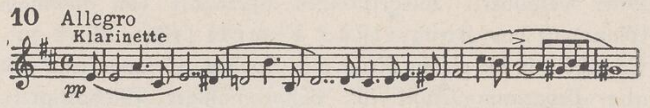
Ouvertüre zu „Oberon"

Dieses zauberhafte Orchesterstück mit seiner Märchenstimmung und Elfenseligkeit, mit seinem Waldesduft und Koboldscherz zählt zu den unvergänglichen Schöpfungen der deutsch-romantischen Musik, — mag auch die Oper selbst infolge ihres zerfahrenen Textbuches verloren scheinen (vgl. „Meyers Opernbuch"). Immer wenn die Musiker der Romantik den Zauber der versponnenen Sommernacht schildern wollten (und das war nicht selten), nährten sie ihre Klangvorstellungen an Webers „Oberon"-Ouvertüre; dieses einmalige Werk zu erreichen oder gar zu übertreffen, ist ihnen aber niemals gelungen.

Die langsame Einleitung enthält in wenigen Takten die musikalischen Klänge einer ganzen Märchenwelt: das geheimnisvolle Horn des Elfenkönigs Oberon (Beispiel 7), das heimliche Herbeihuschen der Waldgeister in den getupften Holzbläserfiguren (Beispiel 8) und den kleinen Marsch der



Kobolde mit seinem rhythmisch bestimmten Anfang in den gedämpften Trompeten und mit dem verwischenden Geigenausklang (Beispiel 9). Ein kräftiger Schlag — und der Zauber ist verschwunden. In lebhaft treibenden Sechzehnteln der Geigen erscheint das ritterliche Bild Hüons, der nach einem unbestimmten und doch deutlichen Traumbild sucht. Machtvoll bricht er sich Bahn, listig necken ihn Kobolde und Elfen, bis sich seine Sehnsucht nach Liebe, der Liebe zu Rezia, in einer innig schwärmerischen Klarinetten-Melodie offenbart (Beispiel 10). Wie aus weiten Fernen ertönt die Antwort: Rezias



Gesang „Mein Hüon, mein Gatte" klingt erst leise, dann immer bestimmter im Orchester auf (Beispiel 11). Und dieser



Gesang, das Hohelied einer traumhaften, zugleich aber so lebenswarmen Liebe, überstrahlt schließlich alle Fährnisse und Verwirrungen des instrumentalen Kampfes.

Andere Orchesterwerke

Zu Webers bekanntesten Schöpfungen zählt die „Jubel-Ouvertüre", ein klar und übersichtlich gegliedertes Werk: feierliche Huldigung zu Beginn, dann überschäumender Jubel, der ausklingt in ein rauschendes „God save the king". (Geschrieben zur 50. Wiederkehr der Thronbesteigung des sächsischen Königs.)

Zwei Sinfonien in C-dur sind Jugendwerke Webers. Die deutschen Weber-Feiern der jüngsten Vergangenheit haben erwiesen, daß diese Arbeiten neben den großartigen Werken der deutschen Sinfonik nicht bestehen können; dennoch bergen sie so zahlreiche Einzelschönheiten, daß man ihnen gern begegnet.

Von den Klavierkonzerten verdient das in Es-dur den Vorzug. Nicht jeder mag sich mit dem vorwiegend spieltechnisch bedingten Schlußsatz befreunden; doch reißt der erste Satz durch seine ritterliche Haltung ebenso hin, wie der langsame

Mittelsatz durch schwärmerisches Träumen und bühnenmäßige Lyrik bezaubert. Ausgesprochen opernhaft (im schönsten Sinne) ist das Konzertstück F-moll (1821, Werk 79). Es gehört in die gleiche Reihe wie Spohrs „Gesangsszene", ist also Programm-Musik mit bühnenmäßiger Bildhaftigkeit, übertrifft das Spohrsche Werk jedoch durch dramatische Kraft. Das Klavier verkörpert eine Burgfrau des Mittelalters, die in Schmerz und Trauer des geliebten Mannes, eines verschollenen Kreuzfahrers, gedenkt. Dem Orchester sind die allgemeine Stimmung und später die Schilderung der unerwarteten Heimkehr anvertraut. So gliedert sich das Werk in folgende leichtverständliche Teile: Klage im Larghetto, Trennungsschmerz im Allegro sowie Ankunft des Geliebten, endlich Begrüßungsjubel im Presto.

In das Jahr 1811 fallen einige bedeutende Konzertwerke Webers, die auch heute noch gelegentlich zu hören sind. Für den Klarinetten-Virtuosen Baermann schuf Weber das Klarinetten-Konzertino, schwierige Variationen über ein Gesangsthema, und zwei Klarinetten-Konzerte, in denen sich Webers Art herrlich entfaltet. Ritterlichkeit und Schwermut, Verinnerlichung und Schelmerei, Dramatik und Empfindsamkeit geben sich hier ein Stelldichein. Der Ausdruck liegt zumeist im Orchester, der Soloklarinette wird ein weiter Spielraum gezogen zwischen ausgelassenen Schalkhaftigkeiten virtuoser Art und feinen kleinen Besinnlichkeiten. — In die geistige und technische Nähe dieser Klarinettenschöpfungen gehört auch das im gleichen Jahre entstandene Konzert für Fagott und Orchester mit seiner Teilung in Marsch, Gesang und Heiterkeit.

Franz Schubert

Geboren 31. Januar 1797 in Lichtental bei Wien als Sohn eines Lehrers. Zunächst Geigenunterricht beim Vater, dann als Wiener Konviktschüler bei Salieri. Drei Jahre unterrichtete er zusammen mit seinem Vater die Volksschüler in Lichtental, schrieb aber daneben zahlreiche Lieder, Opern und kirchliche Werke. Ein Freund ermöglichte es ihm, von 1817 an als freier Tondichter zu leben. Freilich geriet er bald in Not, da er seine Erfolge nicht zu nutzen verstand. Nach einem zehnjährigen sorgenvollen Künstlerleben starb er am 19. November 1828 in Wien. Der Einunddreißigjährige hinterließ über sechshundert Lieder, siebzehn Opern und Singspiele (zum Teil nicht beendet), zahllose Werke für Klavier, Kammermusik aller Art, Chöre, endlich acht Sinfonien. Von diesen werden heute im wesentlichen nur die in H-moll und die große C-dur aufgeführt.

Der Sinfoniker Schubert kann nur nach den Sinfonien in H-moll und in C-dur (Nr. 7) beurteilt werden; die übrigen sind Jugendwerke und reichen bei aller Liebenswürdigkeit nicht an diese beiden Schöpfungen heran. In gewisser Weise faßt Schubert die „Wiener sinfonische Schule" noch einmal zusammen: von Haydn kommen ihm die Ländler- und Menuett-Weisen, von Mozart der überquellende Reichtum gesangsmäßiger Melodien, von Beethoven das Riesenmaß der Form (wenigstens in der Siebenten). Freilich mit Umfärbungen, die Schuberts weichem Gemüt entsprechen. Das wird besonders deutlich bei einem Vergleich mit Beethoven. Wenn dieser die sinfonische Form erweitert, so geschieht das, weil sein Kraftgefühl und sein musikalischer Raumsinn diese Erweiterung gebieterisch fordern. Bei Schubert dagegen herrscht eine schwelgerische Hingabe an das Empfinden und die Empfindsamkeit, die ihn kein Ende finden läßt. Selbst in den längsten Durchführungsteilen bleibt Beethoven der gestaltbildende Zuchtmeister seiner Geisteskinder; Schubert hinwiederum träumt mit den Kindern seiner Muse, läßt sich von ihnen

auf blumige Wiesen führen und atmet selbstvergessen den Duft aller Blüten ein. Wir sind heute — bei aller Liebe und Bewunderung — dem bannenden Zauber der Romantik entwachsen und vermögen daher der alten Auffassung, Schuberts Sinfonien seien eine Fortsetzung der Beethovenschen, nicht mehr beizustimmen. Beethoven drängt es zu kämpferischer Auseinandersetzung, Schubert verweilt, — das sind grundlegende Unterschiede.

Das wesentlich Neue der sinfonischen Sprache Schuberts läßt sich mit den Worten umschreiben: „fließende Harmonik" und „warme instrumentale Tönung". Stets ergreift dieses Ineinandergleiten der einst so scharf abgesetzten Tonarten, stets überrascht die traumwandlerische Sicherheit, mit der Schubert die reichere harmonische Gestalt in die entsprechend getönte Instrumentation einzukleiden vermag. Schuberts Harmonik und Instrumentierung schaffen zum ersten Male den „romantischen Klang" in der Sinfonie.

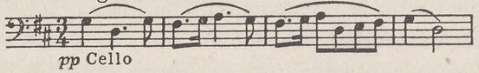
Sinfonie H-moll („Unvollendete")

Im Jahre 1822 hatte Schubert zwei Sätze einer Sinfonie in H-moll niedergeschrieben. Dann ließ er das Werk ruhen und wandte sich anderen Aufgaben zu. So heißt diese zweisätzige Sinfonie die „unvollendete". Aus welchem Grunde Schubert die beiden Schlußsätze nicht hinzufügte, ist unbekannt; nur der Entwurf zu einem Scherzo ist noch vorhanden. Aber auch in ihrer unvollendeten Gestalt will die Sinfonie uns als eine „vollendete" erscheinen. Sie wurde erst im Jahre 1865 wieder entdeckt: ein Freund Schuberts hatte sie eifersüchtig der Öffentlichkeit vorenthalten.

Der erste Satz offenbart sogleich in den ersten zwanzig Takten, wie überströmend Schuberts Empfindung und Erfindung gewesen sind: einstimmig bringen Celli und Bässe im Pianissimo eine dunkle Einleitungsmelodie; auf leise webenden Sechzehnteln folgen die Geigen mit einem neuen Motiv, und im

13. Takt erscheint in Oboen und Klarinetten eine dritte Weise, das schwermütig singende Hauptthema. Gedanke folgt auf Gedanke, bis dann die Celli zu unruhigen Synkopen der Bratschen und Klarinetten jene wehmütig wiegende Melodie anstimmen, die einmal die „berühmteste der Welt" genannt worden ist (Beispiel 1). Damit ist der musikalische Gedankenstoff gegeben. Die Durchführung bringt allerdings unablässig neue Wendungen, vor allem harmonisch und instrumental; das Eingangsmotiv wächst zu drohender Gewalt empor, Teile des zweiten Themas kehren wie ängstliche Klagen wieder, das Geigenmotiv zittert durch das musikalische Geschehen, und das schwermütige Hauptthema wirkt in dieser beschatteten Stimmung besonders ergreifend. Leise scheint der Satz verhallen zu wollen; doch drei heftige Fortissimo-Akkorde bäumen sich noch einmal auf, bis in einem vierten, dem letzten, die Kraft wieder versiegt.

1 Allegro moderato



Den zweiten Satz eröffnet ein dreitoniges Motiv der Hörner und Fagotte über einem abwärtsschreitenden Pizzikato der Kontrabässe; es stellt die Verwandtschaft her zum Ausklang des ersten Satzes. Geigen und Bratschen bringen im dritten Takt eine rührend schlichte Weise. Es ist, als streichle eine unschuldige Kinderhand über den Kopf des gequälten Mannes. Wie in Tränen der Schmerz sich löst, aber doch in bangen Fragen zurückbleibt, so tönt es auf in einem zweiten Thema. Und Trost und Trauer wechseln, weben sich ineinander, verschlingen sich. Jedes Empfinden taucht in den Grund der Seele, jedes Gefühl steigt zum Licht empor. Und das seelische Geschehen wird ergreifenden harmonischen Wendungen anvertraut, wird beredt in den fast menschlichen Stimmen der Instrumente.

Sinfonie C-dur Nr. 7

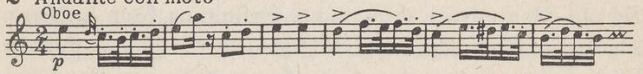
Sechs Jahre nach der „Unvollendeten" schrieb Schubert die „Große C-dur-Sinfonie". Auch diese hat er nie gehört. Robert Schumann fand sie 1838 im Nachlaß Schuberts, und Mendelssohn führte sie ein Jahr später der musikalischen Welt zum ersten Male vor. Ist bei der H-moll noch überall ein Maßhalten in der Satzlänge festzustellen, so ist die C-dur übermäßig ausgedehnt. Schumann war allerdings auch von dieser Ausdehnung begeistert; er schrieb ergriffen von den „himmlischen Längen" dieser Sinfonie. Inzwischen hat man hie und da schon leise Worte gehört, denen zufolge die Längen durchaus nicht so himmlisch seien. Ein übermäßig breites Ausspinnen gefühlsbetonter Erlebnisse wirkt stets ermüdend, — auch wenn der Schöpfer Schubert heißt. Nur ein starker, tätiger Geist wird imstande sein, auch einen langen Zeitraum mit den Spannungen seiner Kraft zu erfüllen. Schubert jedoch war kein tätiger Geist, sondern eine empfindsame Seele. Das gibt den ausgedehnten Gefühlsregungen dieser Sinfonie etwas Überweiches, Verschwimmendes. Diese Bemerkungen beziehen sich wohlgemerkt ausschließlich auf die Form des Werkes. Sie will uns heute allzu geweitet erscheinen. Und erst wenn man das zugibt, vermag man das Wunder dieser Sinfonie wirklich zu erleben. Es zeigt sich nämlich, daß die einzelnen melodischen Einfälle, ihre harmonische Fassung und instrumentale Einkleidung zu dem Schönsten und Innigsten gehören, das uns deutsche Tondichter geschenkt haben. Nicht die Längen sind himmlisch, sondern die Einzelheiten. Anders ausgedrückt: diese Sinfonie will nicht „sinfonisch" gehört werden, sondern wie ein Kreis von Liedern, die sich gegenseitig steigern und ergänzen, stützen und bestätigen.

Mit romantischen Hornklängen beginnt der erste Satz ein vorbereitendes Andante. Das Motiv wird wiederholt, ein drittes Mal von den Posaunen ins Heldische gehoben, dann löst es

seine Kraft auf in punktierte Rhythmen der Hörner, Triolen der Geigen und Synkopen der Bratschen. Im Allegro springt ein knappes punktiertes Motiv in den Geigen auf, ständig begleitet von Triolen der Holzbläser. Jünglinghafter Frohsinn, der später durch das Terzenthema der Oboen und Klarinetten ins Tänzerische gewandelt wird. Allmählich dämmert sie herauf die Welt der Romantik, mit ihrer träumerischen Waldseligkeit, in die sich zuweilen Stimmen geisterhafter Wesen mischen. Jene Welt, die nicht erfüllt ist von Kämpfen und Auseinandersetzungen, sondern sich erschauernd den Wundern der Natur hingibt. Und wenn zum Schluß der stimmungsreichen Durchführung das Thema des einleitenden Andante wieder auftaucht, dann vermeinen wir aus der Welt des Traums in die der Wirklichkeit zurückzuschreiten.

Im zweiten Satz herrscht eitel Melodienseligkeit. Ein kostbarer Kranz erlesener musikalischer Einfälle belebt dieses Andante. Der Moll-Charakter des ersten Themas wird einleitend von den Celli und Kontrabässen festgelegt, dann beginnt die Oboe ihre straffe, doch zugleich wehmütige Weise (Beispiel 2). Und

2 Andante con moto



nun quillt es unerschöpflich aus der Brust des unsterblichen Liedsängers. Eine Melodie nach der anderen, eine inniger als die andere. Die einzelnen Themen verästeln sich immer stärker, treiben neue Blüten. Wie ein süßes, banges Treiben im Frühlingsgarten. Dann wieder Ansätze zu lebensbejahender Selbstbehauptung; kraftvolle Rhythmen schreiten durch das volle Orchester. Aber bald verliert sich die Kraft wieder in dem erneut anhebenden schwärmenden Melodienreigen. Dieser Satz scheint es auch Schubert angetan zu haben. Ist schon die Länge ungewöhnlich, so muß sich der Tondichter am Schluß förmlich unter Schmerzen von dem Kind seiner Phantasie

losreißen: der Rhythmus des Oboenthemas verklammert sich angstvoll bald hier, bald dort, zittert leise zwischen den gebieterischen Schlägen des Orchesters und verhaucht im Pianissimo.

Recht unwirsch beginnt das Scherzo mit den aufschreckenden Achteln und groben Vierteln der Streicher. Aber sogleich — eine der genialen Einfachheiten der Sinfonie — nehmen Oboen, Flöten und Klarinetten sanft beschwichtigend dieses Motiv auf, und schon erscheint es ins Liebliche gewandelt. Dieses Frage- und Antwortspiel geht eine Weile dahin, dann sind die Streicher bezwungen; und zum Zeichen ihrer gewandelten Stimmung singen sie eine Wiener Walzermelodie, die berückend emporsteigt. In der Durchführung wird das Spiel wiederholt, gewinnt hier zuweilen fast dramatische Züge in heftigen Betonungen, thematischem Gegeneinander und harmonischem Aufflammen. Freilich geht solche Dramatik in keinem Augenblick ins Leidvolle, und besonders der weitgespannte Gesang des Trios betont die idyllische Grundhaltung des Scherzos und der ganzen Sinfonie.

Das Finale hält mit den drei ersten Sätzen der Sinfonie nicht Schritt. Von echter thematischer Gestaltung kann in diesem langen Tonstück nicht mehr die Rede sein. Es ist eine ständige Wiederholung der gleichen Gedanken, und die zuweilen kühne Harmonisierung wirkt auf die Dauer nicht stark genug, um das fortwährende Auftreten der gleichen Melodien gliedern zu können. Vielleicht sind die Themen dieses Satzes zu schön, als daß Schubert es hätte übers Herz bringen können, sie in ihre Bestandteile zu zerlegen und damit ihren Zauber zu zerstören. Schon das kurze Motiv des Beginns mit seinem punktierten und seinem Triolen-Rhythmus ist so einmalig erfunden, daß es eine Umformung gar nicht mehr erträgt. Aus ihm entwickelt sich eine lange Triolenjagd der Geigen und ein engstufiges, freudig bewegtes Thema von unvergeßlichem Schnitt. Und vollends das Seitenthema! (Beispiel 3.) Ist es nicht begreiflich, daß sich der Schöpfer selbst nicht trennen konnte von diesem frohen Dahinströmen? Wer so unbeschwert daher-

3 Allegro vivace



kommt, so vergnügt den Arm in die Seite stützt, so keck den Hut in der Hand schlenkert, dem gehört das Leben. Jenes Leben, das Schubert so sehnend liebte, und das er wenige Monate nach der Vollendung der C-dur-Sinfonie hingeben mußte. Als Einunddreißigjähriger!

*

Neben diesen beiden bedeutenden Werken können zwei andere der insgesamt neun Sinfonien nur erwähnt werden. Die vierte, sogenannte „Tragische" (C-moll), ist 1816 entstanden. Tragisch ist sie freilich in keiner Weise. Die Ecksätze sind voll eifrigen Treibens heiterer Themen und einfacher musikalischer Gedanken; sehr hübsch und wirksam das von Schumann besonders geschätzte Scherzo. Wundersam das Andante mit seinem einleitenden Streichergesang und dem Wechsel von Streichern und Bläsern, mit seiner immer wachsenden Verinnerlichung und ständig sich vertiefenden Zartheit.

Aus dem gleichen Jahre stammt die fünfte Sinfonie (B-dur, ohne Trompeten und Pauken), ein lebendiges Prachtstück für Liebhaber-Orchester. Die schlichten Einleitungssätze („Allegro" und „Andante con moto") scheinen fast nur die Aufgabe zu haben, das Orchester sich einspielen zu lassen. Sehr aufgeschlossen das natürlich dahinfließende Menuett, besonders sprudelnd und quellend das Finale (Vivace) mit seiner strömenden Melodienfülle, rhythmischen Bestimmtheit und harmonischen Kraft.

Hector Berlioz

Geboren 11. Dezember 1803 zu Côte St. André (Frankreich) als Sohn eines Arztes. Als er seine medizinischen Studien aufgab, um sich ganz der Musik zuzuwenden, versagte ihm der Vater jede Unterstützung, so daß er sich als kleiner Chorsänger durchschlagen mußte. Enttäuscht verließ er bald wieder das ihm zu trocken erscheinende Konservatorium und komponierte, wie es ihm gefiel. Später trat er vorübergehend wieder ins Konservatorium ein — aber nur, um sich an dem Wettbewerb um den Römerpreis beteiligen zu können. Tatsächlich ging er als Sieger hervor und konnte nun einige Zeit in Italien der Musik leben. Als Begründer der sogenannten Programm-Musik setzte er sich nicht nur mit seinen Werken, sondern ebenso stark mit Streitschriften für die neue Richtung ein. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Deutschland wurde er Konservator und dann Bibliothekar am Pariser Konservatorium. Gestorben 8. März 1869 in Paris. Neben seinen Programm-Sinfonien hat seine „Instrumentationslehre" eine ungewöhnliche Wirkung ausgeübt.

Kaum hatte die deutsche Romantik mit Weber und Schubert begonnen, die klassische Sinfonieform um eine farbigere Orchestertönung zu bereichern, da stellte der Franzose Berlioz in seinen Werken die Orchesterfarbe bereits ganz in den Mittelpunkt des musikalischen Ausdrucks. Fast unbegreiflich will es scheinen, daß ein so ausgeklügeltes, farbiges Klangwerk wie die „Phantastische Sinfonie" geschrieben werden konnte, zu einer Zeit, in der Beethoven die Feder aus der Hand legte. Berlioz muß unter der von ihm bewunderten Größe Beethovens geradezu gelitten haben: was konnte ein Musiker noch sagen nach diesem Großen! Wie konnte man Beethoven gleichkommen? Unter dem Einfluß des französischen Musikpolitikers und Hofkapellmeisters Lesueur verfiel Berlioz auf den Gedanken, Geschehnisse und Dichtungen mit musikalischen Mitteln wiederzugeben. Den Ausgangspunkt glaubte er in Beethovens Pastorale gefunden zu haben. Um nun aber Vorgänge und

Ereignisse musikalisch schildern zu können, bediente er sich aller nur erdenklichen Möglichkeiten der Orchesterinstrumente. Sein ausgeprägter Klangsinn spürte jede noch so unscheinbare Schattierung auf, entdeckte immer neue Steigerungen orchestraler Raserei und schuf dadurch eine instrumentale Grundlage, ohne die weder Wagners noch Straußens Klangkunst zu denken wäre. Ursprünglich wollte er die sinfonische Form beibehalten. Doch die von ihm gewählten Gegenstände musikalischer Schilderung führten ihn immer weiter, bis schließlich die außermusikalische „Idee" das Klanggeschehen wesentlich bestimmte. Das Bedeutsame der so entstehenden Programm-Sinfonien liegt einmal in der neugeschaffenen Klangpracht, zum andern in der Einführung von Leitmotiven. Aber der dichterische Inhalt hat die Selbständigkeit der Musik erdrückt. Der Hörer ist gezwungen, mehr den „Gang der Handlung" zu verfolgen als das rein musikalische Geschehen. Damit ist der wichtigste Grundsatz der „absoluten Musik" aufgehoben, die ja, wenn sie ihren Namen verdienen soll, von allem anderen „losgelöst" sein und ihre eigene Sprache führen muß. Dabei ist Berlioz im Grunde eine echt musikantische Natur, ein wahrhaft gesegneter Musiker. Es ist ja auch heute noch keineswegs ausgemacht, daß „absolute" Musik wertvoller sei als „Programm"-Musik. Wenn Berlioz einen guten Teil seiner Wirkung verloren hat, so liegt das nicht zum wenigsten daran, daß die von ihm gewählten Schilderungsgegenstände dem heutigen Hörer nicht so vertraut sind wie dem Konzertbesucher vor achtzig oder hundert Jahren.

Ein Leben leidvollen Kampfes. Seine Pläne und Werke wurden zu seinen Lebzeiten in Frankreich bekämpft und verspottet. Unmittelbar nach seinem Tode aber begann eine förmliche Berlioz-Verhimmelung. Dann wiederum kamen bald Tondichter, die sich seiner Mittel bedienten, jedoch gehaltvollere Werke schufen. Und so finden wir heute zwar Berlioz immer wieder auf den Spielfolgen der Konzerte, doch rücken seine

Schöpfungen mehr und mehr in die Reihe der „musikgeschichtlich interessanten". Das mußte ihm geschehen, dessen Werke weit in die Zukunft gewiesen haben, ihm, dessen Blut für die musikalischen Ewigkeitswerte wallte wie kaum einem Musiker neben ihm!

Phantastische Sinfonie, Werk 14

Erste Aufführung 1830 in Paris

Die erste, kühnste und bedeutsamste „Programm-Sinfonie" von Berlioz. Der Tondichter schildert hier in phantastisch-romantischer Art ein Erlebnis aus seinem eigenen Dasein: Berlioz hatte eine Schauspielerin zum Abgott seines Lebens und Liebens gemacht und fühlte sich furchtbar enttäuscht. Diese „Episode aus dem Leben eines Künstlers" wird von ihm musikalisch dargestellt. Kein Mittel erscheint ihm zu gering oder zu groß, als daß er es nicht herangezogen hätte: von Beethoven übernimmt er die sinfonische Form, erweitert sie allerdings um einen Satz; von Beethoven übernimmt er zugleich auch den Grundsatz des „Kopfmotivs", aus dem sich die anderen Motive und Themen entwickeln, und führt es als „Leitmotiv" in seine musikalische Darstellung ein; er vergrößert das Orchester ins Riesenhafte, verwendet Glocken und Schlagzeuge, Harfen und Ophikleide, tiefe Bläser und läßt die Geigen zuweilen mit dem Holz, statt mit dem Haar streichen. Zugleich ist er einer jener Romantiker seiner Zeit, die in ihren Darstellungen gar nicht grell und grausig genug schildern konnten. — Bei solcher Schilderungsabsicht und solchen Darstellungsmitteln mußte dem Hörer gesagt werden, was der Tondichter musikalisch schildern wollte. Die „Programm-Erläuterungen" von Berlioz werden auch heute auf den Spielfolgen abgedruckt. Wir geben daher als wichtige Ergänzung die Erläuterungen des „Figaro" vom 21. Mai 1830, die vor der ersten Aufführung erschienen sind (angeführt nach Kapp „Berlioz", 1922):

„Erster Satz: Träume — Dasein voller Leidenschaften. Der Verfasser nimmt an, daß ein junger Musiker in einem Seelenzustand, den ein berühmter Schriftsteller so treffend als ‚das Wogen der Leidenschaften' bezeichnet, zum erstenmal ein Weib erblickt, das in sich alle Reize vereinigt, die er in seiner Phantasie an einem Idealwesen erträumte. Er verliebt sich toll. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das Bild der Geliebten nie anders als im Zusammenhang mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen bestimmten leidenschaftlichen, vornehm schüchternen Charakter, eben den der Geliebten selbst findet. Diese Melodie und ihr Urbild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte ‚idée fixe'. Dies ist der Grund für die beständige Wiederkehr der Melodie, die das erste Allegro beginnt, in allen Sätzen der Sinfonie. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, ihr Übergang zur höchsten Liebesraserei, Schmerz, Eifersucht, innige Zärtlichkeit, Tränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes."

In dem einleitenden Largo hat die „idée fixe" (übersetzen wir es wörtlich mit „festes Bild") noch keine greifbare Gestalt gewonnen. Es ist wie ein träumendes Dämmern, ein Suchen nach einem Unbestimmten und doch Bestimmten. Erst im Allegro, das bewegt und leidenschaftlich einsetzt, taucht in den reinen Flötenklängen, in dem reinen C-dur das reine Bild der Geliebten auf (Beispiel 1). Überschwenglich jauchzt das

1 Allegro



Orchester der Göttin zu. In dem Thementeil herrscht dieses „Kopf-Thema", die Seitengedanken sind nur aus ihm entwickelt. Auch Durchführung und Wiederholung stehen (wie ja die ganze Sinfonie) im Zeichen der geliebten Melodie, die in immer neuer Beleuchtung, immer anderen Stimmungen ge-

bracht wird. Ob es freilich möglich ist, die in den Erläuterungen angegebenen seelischen Zustände aus der Musik zu erkennen, steht auf einem anderen Blatt.

„Zweiter Satz: Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Betrachtung der herrlichen Natur. Aber überall — in der Stadt und auf dem Lande — verfolgt ihn das Bild der Geliebten und raubt ihm die Ruhe."

Von tiefer Empfindung zeugt die Art, in der Berlioz diesen Ball musikalisch angelegt hat. Kein Festgetümmel, sondern ein leicht dahinschwebender Walzer (Beispiel 2), aus dem das Bild

2 Walzer



der Geliebten (Beispiel 1) wie lächelnd-verklärt emporsteigt. Und wo Berlioz die frohen Festgäste schildert, da geschieht es mit einem inneren Abstand, der ergreifend wirkt.

„Dritter Satz: Szene auf dem Lande. Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten den Kuhreigen singen. Dieses Zwiegespräch, die Umgebung, das leichte Rauschen der Blätter im Winde, ein Schimmer von Hoffnung auf Gegenliebe — alles vereint sich, um seinem Herzen ungewohnten Frieden und seinen Gedanken eine freundliche Richtung zu geben. Er denkt daran, daß er bald nicht mehr so vereinsamt sein wird ... Aber, wenn sie ihn täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Bangen, froher Erwartungen und düsterer Ahnungen bringt das Adagio zum Ausdruck. Schließlich wiederholt der erste Hirt seinen Kuhreigen, der andere antwortet nicht mehr ... In der Ferne Donnerrollen ... Einsamkeit ... tiefe Stille."

Berlioz ist in diesem Satz weit hinter seinem Vorbild (Szene am Bach aus Beethovens Pastorale) zurückgeblieben. Er fängt sehr stimmungsvoll an mit dem Kuhreigen, den Oboe und Englischhorn abwechselnd vortragen. Doch es gelingt nicht, das

Gegeneinander ländlichen Friedens und seelischer Erregungen einheitlich zu gestalten. Beethovens Vorbild ist übermächtig — selbst in der Themenfassung, und das Schwanken zwischen Hoffnung und Furcht bleibt entweder äußerlich oder übersteigert sich ins Launenhafte. Sehr schön wieder das Einsetzen der „idée fixe", sehr naturwahr das Gedonner in den Pauken am Schluß.

„Vierter Satz. Der Gang zum Richtplatz. Da der Künstler die Gewißheit erlangt hat, daß die, welche er anbetet, seine Liebe nicht erwidert, ihn nicht zu verstehen vermag, ja seiner unwert ist, vergiftet er sich mit Opium. Das Narkotikum, eine zu schwache Dosis, um ihn zu töten, versenkt ihn in tiefen Schlaf, der von schrecklichen Erscheinungen erfüllt ist. Er träumt, daß er seine Geliebte ermordet hat, zum Tode verurteilt, zum Richtplatz geführt wird und hier seiner eigenen Hinrichtung beiwohnt. Der Zug setzt sich unter den Klängen eines bald düster und wild, bald glänzend und feierlich ertönenden Marsches in Bewegung, in den der dumpfe Klang schwerer Tritte, der rohe Lärm der Menge hineinklingt. Zum Schluß des Marsches erklingen, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die ersten Takte der ‚idée fixe', verstummen aber bei dem Hieb des Hinrichtungsbeils."

Der Opiumrausch hat, wie es scheint, in diesem Satz auch den Musiker Berlioz erfaßt: er berauscht sich selbst an den Möglichkeiten, die das ungeheure Orchester seiner zuweilen ungeheuerlichen Klangphantasie bietet. Von dem düsteren Beginn des dumpfen Marschthemas in den tiefen Instrumenten angefangen, über das Gröhlen der schaulustigen Menge weiterschreitend, endend mit dem „Beilhieb" des ganzen Orchesters und einem entsetzliches Grauen erregenden Wirbel der Trommeln und Pauken — durch all das flackert der Rausch eines klangbesessenen Musikers. Dabei ist der Satz in der Form durchaus streng angelegt mit den beiden Marschthemen, der rhythmischen Straffung, der den Pöbel schildernden „Durch-

führung" und dem erschreckenden Auftauchen der „idée fixe", des Abbildes der einst Geliebten.

„Fünfter Satz: Traum eines Hexensabbats. Er sieht sich inmitten einer Schar greulicher Fratzen, Hexen und Ungeheuer aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnis versammelt haben. Seltsame Geräusche, Seufzer, Heulen, Lachen, Wehrufe. Die Melodie der Geliebten erklingt noch einmal, aber sie hat ihren vornehm schüchternen Charakter verloren, sie ist zu einer trivialen, grotesken Tanzmelodie geworden. Sie selbst kommt zum Hexensabbat, um dem Leichenzuge ihres Opfers beizuwohnen. Sie ist nichts mehr als eine Dirne, die einer solchen Orgie würdig ist. Freudengeschrei bei ihrer Ankunft. Teufliche Orgien. Nun beginnt die ‚feierliche Handlung'. Die Glocken läuten, die teuflischen Wesen bekreuzigen sich, ein Chor singt das Dies irae, zwei weitere Chöre wiederholen es, äffen es nach in possenhafter Art; schließlich wirbelt der Hexen-Rundtanz vorüber, in wildesten Ausbrüchen tönt das Dies irae hinein."

Berlioz öffnet alle Klangschleusen, um dieses grauenhafte Gemälde musikalisch hörbar werden zu lassen. Ein Hahnenschrei zwischen rumpelnden Bässen und kreischenden Geigen leitet den Satz ein. Als erste Hexe scheint sich die unwürdige Geliebte einzufinden. Ihr einst so reines Thema wird in diesem Satz zur Grimasse verzerrt. Am heftigsten, widerwärtigsten an der Stelle, an der die pfeifschende Es-Klarinette die Weise satanisch entstellt (Beispiel 3). Wir werden hineingerissen in

3



einen gemeinen Tanz der Hexen. Und nun das Zerrbild einer gottesdienstlichen Handlung: priesterliche Stimmen, Glockengeläut, das Dies irae ertönt, wird aber sogleich von Posaunen und Hörnern ins Lächerliche gezogen. In den musikalischen

„Gottesdienst" gehört natürlich eine Fuge: sie setzt denn auch mit einem grunzenden Auftakt im „Hexenrundtanz" ein. Doch der Höhepunkt der Verzerrungen wird erst im Schluß erreicht, der mit Knattern und Kreischen, Johlen und Grölen, Krachen und Brummen höllischen Lärm und teuflisches Gelächter entfesselt.

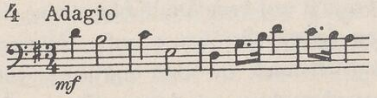
Harold in Italien, Werk 16

Erste Aufführung 1834 in Paris

Dieser „Harold" gibt sich scheinbar als Held des Byronschen Gedichtes, ist in Wahrheit jedoch Berlioz selbst. Es sind *seine* Erlebnisse, *seine* Eindrücke, die er hier schildert. Berlioz war als Gewinner des „Rom-Preises" nach Italien gefahren — sehr gegen seinen Willen; denn er hatte sich soeben verlobt und war der Treue seiner Verlobten nicht recht sicher. (Tatsächlich hat sie sich in Berlioz' Abwesenheit schleunigst verheiratet.) Den Anlaß zu der Schöpfung hatte Paganini gegeben. Dieser wünschte für sich ein Bratschen-Konzert; da ihm die bei Berlioz bestellte Komposition nicht zusagte, hat dieser sie zu einer viersätzigen Sinfonie umgestaltet. Wieder beherrscht ein Leit-Thema das musikalische Geschehen. Zugleich aber verwendet Berlioz in seinen Schilderungen ein „Leit-Instrument": die Bratsche, die den Helden Berlioz-Harold versinnbildlicht.

Erster Satz: „Harold in den Bergen." Ein Adagio malt in dunklen Zügen die trübe Stimmung Harolds und sein edles Wesen. Das Thema Harolds (Leit-Thema der Sinfonie) be-

4 Adagio



zeugt, daß Berlioz sich für einen ritterlichen, verkannten Mann gehalten hat (Beispiel 4). Es wird zunächst vorgetragen von

der Bratsche, begleitet von der Harfe. Über dieser „Melancholischen Szene" lastet Einsamkeit. Doch bald öffnet sich Harold der Umwelt: eine kanon-artige Aussprache zwischen Orchester und Bratsche beginnt. — Im Allegro, den „Szenen des Glücks und der Freude", wird Harold — zunächst noch wider seinen Willen — mitgerissen in den glücklichen Frohsinn der Bergbewohner und stimmt selbst eine Weise an zum Lob der stimmungsreichen Berglandschaft. Eigentümlich wirkt in diesem Satz, wie verschieden sich die Landschaft spiegelt: unbekümmert freudig in der Menge, edel-verhalten in Harold; und doch vereint sie alle der Schluß zu dem gleichen Hochgefühl.

Zweiter Satz: „Zug der Pilger, die das Abendgebet singen." Die Sprache dieses erlesenen Satzes erschließt sich jedem Hörer in ihrer Mischung feiner dichterischer Züge und anschaulichen Schilderns. Langsam ziehen Pilger heran, singen ein schlichtes Wallfahrtslied und sagen ihre eintönigen Bittformeln. Harold begleitet den Zug mit Andeutungen seines Bratschen-Themas. Dann singt er das Abendgebet gemeinsam mit den Pilgern. Still ziehen die Wallfahrer vorüber, Harold blickt ihnen versonnen nach. Abendgeläut.

Dritter Satz: „Ständchen eines Abruzzenbewohners an seine Geliebte." Wieder eine jener kleinen Kostbarkeiten, die mehr als die großen Klangentfesselungen an den Musiker Berlioz glauben machen. Oboe und Piccoloflöte blasen zur schwerfälligen Begleitung von Klarinette und tiefen Streichern eines jener bekannten italienischen Sechs-Achtel-Motive mit dem punktierten Rhythmus. Dann erscheint der verliebte Dörfler und beginnt auf dem Englischhorn eine einfache Liebesweise, die von seinen Gefährten auf „Gitarren" (gezupfte Streicher) begleitet wird, ein Bild aus jener Zeit, in der Berlioz die Abruzzenbewohner mit seinem Gitarrenspiel entzückte. Harold steht mit der Bratsche dabei, flicht seine Weisen in den Ständchengesang und spinnt seine empfindsamen Gedanken

immer weiter aus, ohne zu bemerken, daß die Musikanten inzwischen heimgegangen sind.

Vierter Satz: „Gelage der Räuber." Da haben wir eine jener Schauergeschichten, die zu ihrer Zeit jede edle Seele erzittern machten, in uns aber peinliche Empfindungen hervorrufen. Mitten im wüsten Zechen und Lärmen sitzt Harold. Ein Sterbender. Erinnerungen an das Einst tauchen auf: Bruchstücke aus den ersten drei Sätzen klingen an. Aber alles wird überlärmt durch die derben, frechen Klänge des Räuberliedes. Auch hier, wie in der „Phantastischen", eine Art Hexensabbat, ein kreischendes Tanzen, das alle inneren Regungen zu Boden trampelt. Noch einmal der fromme Pilgergesang, Harold greift sterbend nach seiner Bratsche — doch er sinkt tot zurück. — Vielleicht denkt man in diesem Satz besser an Berlioz als an Harold: als dem Künstler die Kunde wurde von der Heirat seiner Verlobten, fuhr er mit einem tollen Mordplan in der Tasche von Rom ab. Je näher er nach Frankreich kam, desto nachdenklicher wurde er. Endlich kehrte er um. Der Mordplan wurde preisgegeben — der Berlioz von einst war gestorben. Faßt man den Schlußsatz des „Harold" in dieser Art, als Bekenntnis eines Künstlers, so kommt man wenigstens zu einem Sinn; vielleicht sogar zu einer etwas günstigeren Beurteilung der Musik.

Romeo und Julia

Erste Aufführung 1839 in Paris

Nach dem Mißerfolg seiner Oper „Benvenuto Cellini" suchte Berlioz verzweifelt nach neuen Möglichkeiten, sich Paris zu erobern. Ein unvermutetes Geldgeschenk Paganinis ließ ihn in Ruhe seinen Plan ausarbeiten: die „Dramatische Sinfonie Romeo und Julia". Das Werk ist eine Mischform in seiner Verkoppelung von reinen Instrumentalsätzen und gesungenen Stücken (Chor und Solostimmen). Es hat sich nicht durchsetzen können. Nur den drei Instrumentalstücken „Ballfest",

„Liebesszene" und „Fee Mab" begegnet man heute zuweilen, und man darf sagen, daß man ihnen zu wenig begegnet. Denn in ihnen hat der Sinfoniker Berlioz sein Wertvollstes und der Klangzauberer sein Bestes gegeben. — Im wesentlichen schließt sich Berlioz in dieser Schöpfung an Shakespeares Trauerspiel an.

Das „Ballfest bei Capulet" bildet den Hauptteil des eigentlichen dritten Satzes der Sinfonie. Es geht prunkvoll, zugleich aber soldatisch straff her auf dem Fest dieser herrischen Familie. Stolz und ritterlich erklingt in glänzendem Orchestersatz das Hauptthema, dessen kraftvoller Schwung die harten Männer unter den seidenen Gewandungen spüren läßt; und jedes Untermotiv — punktierter Auftakt, gleitende Halbtonschritte, rollende Triolen, emporstrebende Achtel — scheint ganz bestimmten Vertretern der Festgesellschaft zugeordnet zu sein. Sehr dramatisch wirkt in dieser „Ballszene" das Ineinandergreifen des festlichen, zugleich aber gefährlich drohenden Hauptthemas und der edlen Weise Julias, die sich selbst im höchsten Trubel der Festmusik gegen die anstürmenden Klänge behauptet.

Die „Liebesszene", ein Adagio von berückendem Zauber und feierlicher Innigkeit, ist Berlioz' schönste Tondichtung. Im nächtlichen Garten treffen sich die heimlich Liebenden. Schwellende Wärme der Sommernacht (leise, schwebende Klänge der tiefen Streicher), zitternde Mondstrahlen auf den Bäumen (Geigen), schmelzende Lockrufe der Vögel (Klarinette, Englischhorn), das Atmen der ewigen Natur, die Raum hat für Glück und Leid. Die einsame Julia singt von ihrer leidvollen



Liebe (Beispiel 5). So findet Romeo die Geliebte. Er stürzt zu ihr (ein kurzes Allegro agitato), die Liebe scheint beide

zu überwältigen. Dann kehrt die verklärtere Stimmung des Adagio zurück, nur weicher, gelockerter. Und in einem ruhigen, tief empfundenen Zwiegesang strömt das Lied der Liebe dahin.

Die „Fee Mab" ist ein Orchester-Prestissimo von nicht zu überbietendem Reiz. Vielleicht hat es nicht die duftige Gelöstheit deutsch-romantischer Elfenmusik; dafür ist es jedoch so erlesen gearbeitet und so urmusikantisch erfunden, daß man vergeblich zu entscheiden versucht, ob man mehr die Kunst oder mehr das Können des Tondichters bewundern soll. Wirkt schon das unglaublich geschwinde Daherjagen bestrickend, so wird das Ohr völlig bezaubert durch schnell auftauchende und ebenso schnell wieder verschwindende Instrumentierungs-Farben. Oft vermag man nur noch durch das Notenbild festzustellen, auf welche Weise diese oder jene Orchester-Klangtönung zustande kommt. Da sind ganze Ketten von glitzernden, kichernden Trillern aller Instrumente, dort wieder jagt der lustige Spuk durch dichte Hecken von Tonarten, bald knattert es verhalten im Schlagzeug, bald presch es durch Bratschen und Celli. Hier ein Zupfer der Streicher, dort ein Tupfer der Bläser. Und besonders geheimnisvoll die kaum hörbare Begleitung im Trio: das sind nicht mehr Stimmen, das ist klanggewordene Stimmung.

Ouvertüre zu „König Lear", Werk 4

Geschrieben 1831

Die dramatische Entwicklung dieser „sinfonischen Ouvertüre" geht überzeugend und leicht erkennbar vor sich: finster und gebieterisch das Thema des von Schuld zerfressenen Königs, rührend und edel die Oboen-Weise der jungen Tochter Cordelia. Aus dieser Spannung von Schuld und Unschuld wächst schaurig der Wahnsinn empor im „verzweifelten und sehr bewegten Allegro". Zunächst flackernd und wie zerfetzt, dann

knirschend und tobend, bis zum Schluß das Wüten des Unwetters auf nächtlicher Heide nur ein anderer Ausdruck zu sein scheint für das grauenvolle Blenden und Blitzen in Lears umnachtetem Geist.

Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“, Werk 23

Erste Aufführung der Oper 1838 in Paris

Ein etwas äußerliches, doch durch seinen Schwung immer noch wirksames Werk. Festliche Klänge malen den römischen Karneval. Bald werden sie abgelöst von einer klagenden Weise der Holzbläser, die Theresas Liebe zu Cellini darstellt. Eine breitausladende Streichermelodie scheint Hoffnung zu verheißen. Heiteres Fastnachtstreiben künden die nun munter einsetzenden Bläser, bald mischen sich auch die Geigen jubelnd hinein. Wieder eine zart-verhaltene Stelle: Theresa kommt ängstlich auf den Karneval zum Stelldichein mit Cellini. In einem lang ausgesponnenen Geigenthema (Cellinis Liebeslied) gehen die Klänge des Festes beinahe unter; wehmütig-froh antwortet Theresa. Cellinis und Theresens Zwiesprache beherrscht fortan das musikalische Gedankenbild. Erst zum Schluß erhebt der Karneval wieder seine Stimme. Dann plötzlich dunkle Stille, eilig flüchtende Schritte, das große Thema taucht noch einmal gebieterisch auf. Der schwere Leidens- und Liebeskampf in der leichten Festesluft ist glücklich überwunden: ein Dankgesang steigt zum Himmel, eifrig umspielen die Geigen die choralartige Weise. Und in den letzten Takten vermeint man sogar segnende Worte des gestrengen Kardinals zu hören.

Während diese Ouvertüre die instrumentale Einleitung zu der Oper „Benvenuto Cellini“ bildet, ist die Ouvertüre „Römischer Karneval“ erst sechs Jahre später als reines Konzertstück nachkomponiert worden. Sie betont mehr das heitere, ausgelassene Maskentreiben und wird ihres trubelnden Klangwitzes wegen zuweilen aufgeführt.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Geboren 3. Februar 1809 in Hamburg als Sohn des jüdischen Bankiers Abraham Mendelssohn und Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn. Erster Unterricht im väterlichen Hause. Mit neun Jahren erstes öffentliches Auftreten. Seit 1820 hat Mendelssohn regelmäßig komponiert. Später zahlreiche Reisen (Italien, Paris, London, Schottland). 1833 städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. 1835 wurde er Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Angebote des preußischen Königs (Mendelssohn wurde auch preußischer Generalmusikdirektor) vermochten ihn nur vorübergehend von Leipzig abzuziehen. 1843 gründete er mit anderen Komponisten (u. a. Schumann), Musikgelehrten und Verlegern das Leipziger Konservatorium. Gestorben 4. November 1847 in Leipzig. Er hat hinterlassen: Sinfonien, Konzerte, eine Oper, Schauspielmusiken, Ouvertüren, Oratorien, Kantaten, Chöre, Lieder, Kammermusik, Klavierwerke usw.

Mendelssohns Werke sind von den Spielfolgen der deutschen Konzerte verschwunden. Schon seit Jahrzehnten waren immer neue Stimmen laut geworden, die gegen eine Überschätzung Mendelssohns zu Felde zogen. Die rassenmäßig bedingte Kulturpolitik hat dann die Werke des Komponisten als eines Juden endgültig aus dem öffentlichen Konzertleben verbannt. Wir dürfen uns daher darauf beschränken, Mendelssohns musikgeschichtliche Stellung in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts kurz zu umreißen (vgl. auch Gustav Mahler und Anton Rubinstein).

Bestritten wurde — übrigens schon zu Lebzeiten des Komponisten — der innere Gehalt seiner Tonschöpfungen. Seine ungewöhnliche Begabung und sein erstaunlicher Formensinn geben den Werken zumeist eine Glätte, die unbehaglich wirkt. Der Deutsche hat ein ganz besonderes Verhältnis zur Form: er weiß sie zu schätzen; aber sie ergreift ihn nur dann, wenn sie sich darstellt als letztes Ergebnis inneren Ringens. Formenschönheit um der schönen Form willen ist ihm fremd. Mag er

sich zuweilen an ihr ergötzen — zum tiefen Erlebnis wird sie ihm nicht. Mendelssohn aber ist der Meister der nur „schönen" Form. Seine melodische Erfindung, sein thematischer Aufbau und die instrumentale Einkleidung sind untadelig, aber zu sehr nach Maß gefertigt. Schon manche Zeitgenossen Mendelssohns bemängelten an seiner bedeutendsten Sinfonie (der „Schottischen"), daß sie „zu viel Maß" habe und daß die Themen seiner Sinfonien überhaupt zu liedhaft erfunden seien. Entsprechend seiner Formensprache hat Mendelssohn instrumentiert: glatt, sorgsam getönt, alle Ausbrüche werden vermieden — mußten vermieden werden, weil in Mendelssohn kein vulkanisches Feuer brannte. Überzeugender noch als die Meinung mag die Geschichte reden: Mendelssohns Schaffen hat keine Nachfolger gefunden. Man hat ihm Einzelheiten abgelauscht, aber das Wesen seines Musizierens hat sich niemand zu eigen gemacht. Nur der „Edelkitsch" darf sich auf ihn als auf seinen Vater berufen.

Von den Sinfonien wurden am meisten gespielt die „Schottische" (Nr. 3, A-moll, Werk 56), die Mendelssohn unter dem Eindruck einer Reise durch Schottland geschrieben hat, und die „Italienische" (Nr. 4, A-dur, Werk 90), deren Themenwahl die Erlebnisse einer italienischen Reise widerspiegelt. Von den Ouvertüren hat Wagner die „Hebriden-Ouvertüre" oder „Fingalshöhle" geschätzt. Nicht überzeugt war er vom Wert der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", die Mendelssohn als Siebzehnjähriger komponiert hat; in ihr hörte Wagner weniger die Elfen, als die Mücken tanzen. Seit einiger Zeit wird die ganze Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" durch zeitgenössische deutsche Schöpfungen ersetzt. Zu nennen sind noch die Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die „Schöne Melusine". Unter den Konzerten sind die für Klavier und Orchester schon seit Jahren in den Hintergrund getreten. Dagegen hat sich das Violinkonzert (E-moll, Werk 64) noch lange behauptet.

Frédéric Chopin

Geboren 22. Februar 1810 in Zelazowa Wola bei Warschau als Sohn eines französischen Hauslehrers und einer Polin. Mit neun Jahren ließ er sich als Klavierspieler zum ersten Male öffentlich hören. 1830 ging er über Wien und München nach Paris. Seine beiden Klavierkonzerte hatte er damals bereits geschrieben. In Paris zählte er zu einem Kreise berühmter Musiker und Dichter wie Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Heine, Balzac. Bald war er der bevorzugte Klavierspieler in den Pariser Salons. Ein schweres Brustleiden suchte ihn seit 1838 heim. Einige Jahre pflegte ihn die Dichterin George Sand, dann verließ sie ihn. Am 17. Oktober 1849 ist Chopin in Paris gestorben. Seine Werke sind fast ausschließlich für Klavier geschrieben.

Chopins Klavierstil ist etwas Einmaliges. Dieser Stil wuchs ihm zu, ohne daß er eigentliche Vorgänger gehabt hätte; man könnte höchstens an die Nocturnes des Engländers Field denken. Aber die Ausdrucksweise Chopins ist auch nicht weitergebildet worden; Liszt hat es versucht, vermochte jedoch über Nachahmungen (im besten Sinne) nicht hinauszukommen. Grundlage seines Schaffens waren völkische Eigentümlichkeiten, die er von den Eltern ererbt hat: slawisches Feuer und französischer Formengeist. Hat schon diese seltene Mischung von ungehemmter Musizierlust und geistvoller Selbstüberwachung einen eigentümlichen Reiz, so kommt bei Chopin noch etwas anderes, bis dahin völlig Unbekanntes hinzu. Alle früheren (und die meisten späteren) Tonschöpfer haben die Themen ihrer Werke betrachtet als Keimzellen, aus denen sie ihren Gedankenbau zu errichten vermochten; entscheidend für sie waren also die inneren Triebkräfte des Themas. Chopin dagegen macht die Ausstrahlungen der Themen hörbar, bringt ihre äußere Luft, den feinen Duft der Melodien zum Klingen. Die kleinen Figuren und Ranken, die Zwischentriller und

Vorschläge, die Auflösung in Akkordbrechungen und flüchtig dahinhuschende Tonketten — all dieses Spielwerk, mit denen er bei Wiederholungen seine Themen auflockert, bilden den hörbar gewordenen Luft- und Lebensraum dieser Themen. Zugleich ist diese Darstellungsart einzig und allein bezogen auf die besonderen Eigentümlichkeiten des Klavierklangs. Wirkliche Nachfolger hat diese Schaffensart allenfalls in den französischen Impressionisten (Debussy) gefunden. Daraus geht schon hervor, daß Chopin kein gestaltbildender Sinfoniker sein konnte. Die sinfonische Form sagte ihm als phantastischem Klavierklang-Romantiker wenig; die Sprache des Orchesters war ihm fremd. Seine Werke für Klavier und Orchester sind aus diesem Grunde nur Spielgelegenheiten für den Pianisten; die Orchesterbegleitung wirkt in Bau und Instrumentierung dürftig. So haben sich nur die beiden Klavierkonzerte erhalten, in denen dem Spieler dankbare und wertvolle Aufgaben zugewiesen sind. Die übrigen Werke sind aus dem deutschen Konzertleben verschwunden; selbst die von Schumann so geliebten „Don-Juan-Variationen".

1. Klavierkonzert E-moll, Werk 11

Im Allegro maestoso des ersten Satzes stellt das Orchester (in einer instrumental allerdings sehr unzureichenden Sprache) drei Motive und Themen auf, die für den ganzen Satz maßgebend werden: das kraftvoll aufwärtsschreitende Kopfmotiv, das ausdrucksvoll klagende Hauptthema (Beispiel 1) und die singende Weise des Seitenthemas (Beispiel 2). Damit ist im



Grunde die Aufgabe des Orchesters beendet; denn es tritt nunmehr zurück und überläßt dem Klavier völlig das Feld. Fast möchte es scheinen, als benutze der Solist die ihm gegebenen Themen zu ganz frei schweifenden Phantasien (Chopins Kunst des Improvisierens war berühmt). Frei schaltet das Klavier mit dem musikalischen Stoff, läßt bald diese und bald jene Einzelheit aufleuchten, zerlegt das Themengefüge in spielerisches Figurenwerk, immer mehr tritt die virtuosenhafte Absicht Chopins hervor, — und doch ist dieser geradezu blendende Klaviersatz in jedem Augenblick erfüllt von echtem Künstlergeist.

Der zweite Satz („Romanze") ist eins jener Chopinschen Nocturnes, in denen man „in einer schönen, mondbeglänzten Frühlingsnacht dahinträumt", wie der Tondichter selbst einmal gesagt hat. Daß die viel verlästerte „Virtuosität" zuweilen auch aus einer reinen Künstlerseele fließen kann, zeigt sich in diesem Satz besonders schön an den Stellen, an denen das Klavier die vom Orchester gebrachte Melodie wie mit Mondstrahlen umwebt.

Im dritten Satz gleitet freilich die Freude am Spiel allzusehr ins Technische. Dieses Rondo über einem keck aufspringenden Dreiklangsmotiv entlockt dem Klavier allen Glanz und alle Pracht, läßt aber den Hörer unbefriedigt. Nur der Spieler selbst vermag sich zu verlieben in die zahlreichen Einzelbilder, die aus diesem gleißenden Netz schwieriger Spielfiguren zuweilen aufleuchten.

2. Klavierkonzert F-moll, Werk 21

Das Hauptthema dieses Konzertes beginnt fast genau so wie das des ersten Satzes aus dem E-moll-Konzert. Der erste Satz hat wenig inneres Gewicht, abgesehen von seinem Hauptthema mit den halbtonweise abwärtslaufenden Mittelstimmen. Er ist ganz auf Klangzerlegung und technischen Glanz gearbeitet. Bedeutender und inniger wirkt das Larghetto des

zweiten Satzes. Der Art und der Stimmung nach ist es wieder wie im E-moll-Konzert ein Nocturno; diesmal aber nicht eine träumerische Hingabe an die Schönheit der Nacht, sondern eine sehnsüchtig verlangende Aussprache des Menschen mit seinem Inneren. Kaum scheint es möglich zu sein, einem Tasteninstrument so leidenschaftlich-schmelzende Ausbrüche anzuvertrauen wie das Appassionato dieses Nocturnes. Aber der Klavierzauberer Chopin macht selbst das Unmögliche zur Wirklichkeit. Eingebettet ist das Appassionato in eine traumhaft schwebende Nocturno-Melodie, die dem bewegten Ausbruch vorangeht und ihn auch verklingen läßt. Der dritte Satz trägt ähnliche Züge wie der erste: es ist ein fast mechanisch dahinrollendes Walzer-Rondo, das man lieber dem Musik-Automaten überläßt als dem lebendigen Spieler.

Robert Schumann

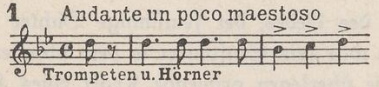
Geboren 8. Juni 1810 in Zwickau als Sohn eines Buchhändlers. Nach dem Tode des musikliebenden Vaters begann er auf Wunsch der Mutter rechtswissenschaftliche Studien, ging aber nach einem Jahre zur Musik über. Schüler von Friedrich Wieck in Leipzig, dessen Tochter Clara später Schumanns Frau wurde. 1834 begründete er die „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig, in der er als Vorkämpfer für die musikalische Jugend auftrat (berühmt geworden sind die Aufsätze über Chopin und Brahms). Vorübergehend in Wien. Dann wieder in Leipzig, wo er Lehrer am Konservatorium wurde. Mit seiner Frau machte er eine Konzertreise nach Rußland; dann übersiedelte er 1844 nach Dresden. 1850 städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Infolge eines Gehirnleidens mußte er 1853 diese Tätigkeit niederlegen. Die beiden letzten Lebensjahre verbrachte er in der Irrenanstalt zu Endenich, wo er am 29. Juli 1856 gestorben ist. Seine Hauptschöpfungen sind: Klavierwerke, Lieder, Kammermusik, Sinfonien, eine Oper, Chöre mit und ohne Begleitung.

Der Meister des Liedes, der feinsinnige Dichter geschlossener Klavierszenen war kein Sinfoniker in dem üblichen Sinne. Er hatte nicht die überlegen ordnende Kraft eines Haydn, nicht die selbstverständliche Formensicherheit eines Mozart, nicht den tiefen Atem eines Beethoven. Aber was ihm an gestaltbildender Kraft und dramatischem Aufbauwillen fehlte, das ersetzte Schumann in reichem Maße durch innige Beseeltheit. Man kann den Gesamtbau seiner Orchesterwerke bemängeln — die Einzelheiten sind so zart, so verklärt, daß man stets von neuem ergriffen wird. Vor allem gibt Schumann immer sein echtes Ich. Niemals täuscht er Stärke vor, wo er sich schwach fühlt; niemals vor allem zeigt sich in den Orchesterwerken die schwächliche Zerfahrenheit mancher Romantiker. Schumann ist weich, aber nicht weichlich. Echte musikalische Romantik, gleich weit entfernt von lässigen Träumereien wie von

Ausbrüchen einer nur scheinbaren Kraft, findet sich in Schumanns Sinfonien. Allerdings muß man ihre innere Sprache behutsam erlauschen. In der Instrumentierung vor allem sind wir kräftigere Farben gewöhnt, selbst, wenn der Inhalt schwächer ist als bei Schumann. Wer aber eine Schumann-Sinfonie unter Furtwängler oder sein Klavierkonzert von Pauer gehört hat, der wird ohne weitere Worte wissen, welche innere Stärke und freie Haltung in diesen Werken beschlossen liegen.

1. Sinfonie B-dur, Werk 38

Schumann selbst hat dieses Werk seine „Frühlings-Sinfonie" genannt. Sie wurde in wenigen Wochen des Frühjahrs 1840 geschrieben, in frühlinghaftem Glücksgefühl, angeregt durch ein Gedicht von Böttger, in dem es heißt: „Im Tale geht der Frühling auf." Diese Gedichtzeile läßt sich unschwer dem Hauptmotiv unterlegen, das wie ein lockender Ruf im einleitenden Andante un poco maestoso des ersten Satzes



erklingt (Beispiel 1). Noch scheint die Natur im Winterschlaf zu liegen (schwere Traumweisen der Holzbläser), dann aber geht es wie ein Schlag durch das Orchester, das Eis löst sich, die Flöte sendet lichte Strahlen, und mit einem Aufjauchzen bringen die Geigen das Thema des Allegro molto vivace. Dieses Thema ist nichts anderes als eine Ausführung des Hauptmotivs 1, nur in schnellerem Zeitmaß. Neben die wirbelnden Geigenklänge stellt sich in den Holzbläsern eine besinnliche Melodie. Die Themen sind nicht eben von großem Atem getragen, dafür aber erfüllt von einem Treiben und Drängen, das der Frühlingsnatur abgelauscht zu sein scheint. Hier spricht das Leben selbst, der Frühling des Menschen.

Und wenn die Durchführung (stets die schwache Seite Schumanns) nicht eben meisterlich wirkt, so hat das hier geradezu eine künstlerische Berechtigung: im Lenz des Lebens gibt es kein Grübeln, da gelten nur Überschwang und Lust. Den Höhepunkt erreicht der Satz nach der Durchführung: Trompeten und Hörner schmettern hell und sieghaft noch einmal: „Im Tale geht der Frühling auf."

Auch im zweiten Satz (Larghetto) ist alles Stimmung, Hingabe an die Wunder der Natur. Eine weitgespannte Melodie leitet den Satz ein. Sie ist gewonnen aus einer Schlußwendung des ersten Satzes und erinnert in diesem Herauswachsen aus früherem musikalischen Stoff an die Schaffensart Beethovens. Heimkehr in den Frieden der Natur, Einkehr in sich selbst — so möchte man dieses stimmungsreiche Gemälde überschreiben. Wie aus anderen Welten tönt ein geheimnisvoller Posaunenchor in die versponnene Einsamkeit des Herzens. Diese Klänge enthalten wiederum den Keim zu künftiger Entwicklung: das unmittelbar anschließende Scherzo entnimmt ihnen sein fast drohendes Hauptthema. Mit seinen heftigen Auftakten und dunklen Halbtonschritten bildet es die Grundlage für ein echt Schumannsches „Phantasiestück". Das Scherzo enthält — entgegen dem üblichen Brauch — zwei Trios, die in ihrer schönen Schlichtheit und ihrem Frohsinn das „Phantasiestück" wesentlich aufhellen.

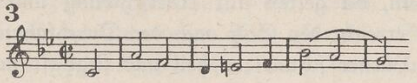
Ganz in Heiterkeit getaucht ist das Finale. Das tollende Hauptthema mit seinen wahrhaft ulkigen Sprüngen und lustigen Untermotiven (Beispiel 2) verrät unverhohlen seine



Abstammung: es ist geboren aus dem Sechzehntel-Anhang des Hauptthemas aus dem ersten Satz. Wiederum ein Anzeichen für die Beethovensche Art, die Sinfoniesätze nicht nur geistig,

sondern auch thematisch zu einen. Besonders schön klingt das Seitenthema auf in seiner Mischung von Dankbarkeit und Frohsinn (Beispiel 3). Wenn dieser von Heiterkeit überquellende

3



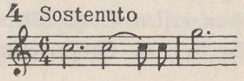
Satz einmal den Namen „Frühlingsabschied" getragen hat, dann muß der darauffolgende Sommer ein Sonnenwunder gewesen sein.

2. Sinfonie C-dur, Werk 61

In der zeitlichen Reihenfolge ist Schumanns Zweite eigentlich die Dritte; denn kurz nach der Frühlings-Sinfonie hat der Tondichter die D-moll-Sinfonie geschrieben. Jedoch wurde diese erst zwölf Jahre später veröffentlicht und daher als sogenannte Vierte Sinfonie gezählt. — Die 2. Sinfonie ist entstanden im Jahre 1845. Schumann war sich des Ernstes seiner schweren Krankheit bewußt. Seine innere Verfassung sollte sich in der Sinfonie widerspiegeln; aber diese Absicht ist nur zum Teil verwirklicht worden. Es scheint, daß Schumann nicht immer Herr über seinen Willen war; denn in diesem Werk steht neben Großem und Tiefem allzu Flaches und Unbedeutendes. Noch spürt man überall den Versuch, in Beethovenscher Art zu gestalten: das einleitende Hauptmotiv zieht sich bald offen und bald versteckt durch alle Sätze der Sinfonie; ja, dieses Motiv hat in seiner Fassung etwas von Beethovens Kraft in sich. Aber die Ausführung hat mit dem sinfonischen Plan nicht Schritt gehalten. Aus diesem Grunde hört man diese Sinfonie nicht so häufig wie die drei anderen.

Sehr gehalten bringen Trompeten und Hörner zu Beginn des ersten Satzes das Hauptmotiv (Beispiel 4). In seiner

4 Sostenuto



inhaltschweren Kürze steht es da wie in Steinschrift gemeißelt, ein Auftakt zu seelischen Kämpfen. Doch schon das aus ihm gewonnene Hauptthema des Allegro und das diesem eng verwandte Seitenthema lösen das vielsagende Kopfmotiv in einförmige, nichtssagende Figuren auf. In Thementeil und Durchführung finden sich nur Ansätze zu kraftvoller Gestaltung; über die Ansätze kommt Schumann angesichts der gleichförmigen Themen nicht hinaus. Nur zuweilen einige erschütternde Takte: da glaubt man zu hören, wie der Tondichter über sich selbst und an sich selbst verzweifelt.

Bedeutender ist der zweite Satz, ein Scherzo mit zwei Trios. Besonders im Hauptteil lebt in den halsstarrigen verminderten Dreiklangs-Motiven und den störrischen Schlüssen Beethovenscher Geist, — wenn auch in die Sprache der musikalischen Romantik übertragen. Die Trios wirken nicht gleichwertig: im ersten wird die Widerborstigkeit des Hauptteils vergnügt ins Tänzerische gewandelt; im zweiten dagegen geht es recht schwächlich zu.

Höhepunkt der Sinfonie und einen Gipfel in Schumanns sinfonischem Schaffen überhaupt bildet der dritte Satz. Schumann, der sich in jenen Jahren viel mit Bach beschäftigte, wählte für dieses Adagio ein Thema, das dem Werk des großen Thomaskantors entnommen ist. Innig und verinnerlicht strömen die Geigen ihre langsamen Weisen aus, still und verhalten begleitet das Orchester. Der Satz umschließt die inneren Spannungen einer einsamen Nacht: die Demut vor dem unfaßbaren Dunkel und den Trost leuchtender Sterne.

Daß der vierte Satz gedacht war als Abschluß und Krönung des ganzen Gedankengutes der Sinfonie, zeigt sich in dem Zusammenfassen des musikalischen Stoffes: Kopfmotiv, Thementeile des ersten Satzes, Anklänge an das Adagio — alles kehrt wieder in diesem Allegro molto vivace. Doch es war Schumann nicht gegeben, einen so umfassenden, tiefsinnigen Stoff zu einem siegjubelnden Ausklang zu gestalten.

Er wählt zwar die Form eines Siegesmarsches, verfällt dabei aber in eine Gleichförmigkeit, ja Öde des musikalischen Ablaufes, die bei dem sonst so erstaunlichen Phantasiereichtum dieses großen Romantikers befremdend wirkt. Das ist nicht der Jubel eines geistigen Menschen, sondern ein ewiges Wiederholen kurzer musikalischer Formeln.

3. Sinfonie, Es-dur, Werk 97

Schumann hat diese 1850 geschriebene Sinfonie zuweilen wohl selbst die „rheinische" genannt. War der schwermütige, von dunklen Ahnungen gepeinigte Romantiker innerlich gefesselt von rheinischer Art und rheinischem Leben? So unbeschwerter Frohsinn, solch heitere Ausgelassenheit waren ihm fremd; aber vielleicht gerade deshalb zogen sie ihn an. Einmal anders sein, als der dunkle Drang in der eigenen Brust es wollte, einmal froh sein mit den Frohen, glücklich mit den Glücklichen, gläubig mit den Gläubigen — das könnte als Leitspruch dieser Sinfonie vorangestellt sein, mit der er seine Tätigkeit in Düsseldorf begann. Freilich ist diese Fröhlichkeit nicht in Schumanns Wesen begründet. Das macht sich immer wieder bemerkbar; vor allem dort, wo er den Schwung inneren Frohsinns zu ersetzen sucht durch äußere Mittel.

Der erste Satz mit dem lebhaften Zeitmaß und prächtigen Schwung hat seine Wirkung noch nie verfehlt: wie freudig und kraftvoll schießt das scharf geschnittene Hauptthema in die Höhe, wie sangesselig streckt sich das zweite Thema — rheinischer Frohsinn und rheinisches Träumen. Aber der ganze Satz verliert sich (auch in der ungewohnt massigen Instrumentierung) in festlichem Jubeln und Trubeln, entbehrt jener inneren Gestaltung, deren ein Sinfoniesatz gerade dann bedarf, wenn er äußeres Geschehen in Töne fassen will.

Leicht gewogen ist auch der zweite Satz (Scherzo). Das Thema bringt einen allzu „gemütlichen" Ländler, dessen

melodisch klare Linie ebenso gleichförmig an der Oberfläche dahinläuft wie der Mittelteil über dem langen Orgelpunkt.

Der dritte Satz zerfällt in zwei getrennte Teile. Ein Andante wird aufgebaut über einem schlichten, reichlich empfindsamen Lied-Thema, das die Holzbläser mit eigenen Weisen umranken. Das darauffolgende „Feierlich" schildert eine Szene im Dom. (Es ist entstanden unter dem Eindruck einer Kardinalserhebung.) Geheimnisvolle Posaunenchöre malen die Feierlichkeit des gottesdienstlichen Werkes. Doch bald mischt sich unruhig auffahrendes Figurenwerk hinein: Sind es die Erregungen der schaulustigen Menge? Sind es Stimmen innerer Zerrissenheit?

Wie ein beschwingter Marsch läuft der vierte Satz durch das ganze Orchester. Bilder rheinischer Volksfeste wechseln mit kurzen Erinnerungen an die vorangehende feierliche Handlung. Die gestrafften Themen des Satzes erschöpfen freilich schnell ihre Spannkraft, so daß Schumann mit aller Macht darauf hinstrebt, durch bunte, abwechslungsreiche und glänzende Instrumentierung dem Satz zu einem rauschenden Ausklang zu verhelfen. Der festliche Schwung und manche bezaubernd aufblitzende Einzelheit lassen die schwache thematische Erfindung fast vergessen.

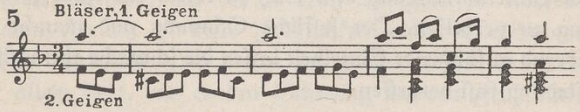
4. Sinfonie, D-moll, Werk 120

Diese 1841 fertiggestellte, aber erst 1851 veröffentlichte Sinfonie ist Schumanns sinfonisches Meisterstück und zugleich eine der schönsten sinfonischen Schöpfungen der musikalischen Romantik. In der Form weicht sie von der üblichen Art ab: die vier Sätze werden pausenlos aneinandergereiht. Zugleich verbindet Schumann die einzelnen Sätze auch dadurch, daß er ihnen gleiche musikalische Motive zugrunde legt oder in den späteren Sätzen solche aus früheren verwendet. Diesen von Beethoven ausgebauten Schaffensgrundsatz hat Schumann zwar auch in seinen übrigen Sinfonien angewendet, jedoch

nicht so folgerichtig wie in der Vierten. Zugleich ist das Werk in seiner Gesamtheit und in den zahlreichen selbständigen Einzelheiten von einheitlicher Grundstimmung und blühendem Leben erfüllt. Seit Beethovens Tode war in Deutschland keine Sinfonie geschrieben worden, die sich mit dieser hätte messen können. Dabei ist sie keineswegs streng nach klassischem Vorbild gearbeitet, sondern verdient eher den Namen „Sinfonische Phantasie für großes Orchester", den ihr Schumann ursprünglich beigelegt hatte. Aber Schumann hat es vermocht, die etwas gelockerte Form mit einem Geiste zu erfüllen, der vieles von dem Atem Beethovenscher Größe an sich hat. Im Grunde ist es eine ernste Schöpfung; doch zieht sich durch das Werk zugleich ein Humor, der an die schönsten gleichartigen Klavierschöpfungen des großen Romantikers erinnert.

Eine langsame Einleitung von dunkler wehmütiger Haltung wird im wesentlichen von einem Thema bestritten, das hier nur anklingt, später aber seine keimbildende Kraft erweist (Beispiel 5). Die Stimmungsdichte dieser Einleitung findet ein

5 Bläser, 1. Geigen



2. Geigen

Gegenstück in der musikalischen Dichte des nun einsetzenden Allegro. Dieser Satz ist aufgebaut über einem einzigen Thema, und dieses Thema wiederum ist nicht melodisch erfunden, sondern tönender Ausdruck einer inneren Bewegtheit (Beispiel 6). Zunächst erscheint es als Unmöglichkeit, aus einem

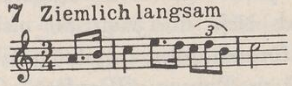
6 Lebhaft



solchen Gebilde, aus dieser Kette gleichbleibender Sechzehntel einen wirklich gestalteten Sinfoniesatz zu entwickeln; und doch erwächst aus dieser unablässigen Bewegung, aus ständig

wechselnden Beleuchtungen und immer neuen Bildern ein geschlossenes, belebtes Ganzes. Sehr reich ist vor allem die Durchführung mit ihren vielen neu auftauchenden Nebenmotiven, die sämtlich stark genug sind, um zuweilen die Hauptrolle spielen zu können. — Ein unvermutet dreinfahrender Moll-Akkord setzt dieser Lebendigkeit ein Ende: der zweite Satz beginnt, ohne in einer Pause die freudig bewegte Stimmung des ersten Satzes abklingen zu lassen. Eine Romanze von echt Schumannscher Bekümmernis. (Beispiel 7 gibt den

7 Ziemlich langsam



Beginn des Themas wieder.) In den schwermütigen Gesang mischt sich bald die klagende Weise des Anfangs (Beispiel 5). Ein kleiner Mittelsatz versucht, etwas Licht in die Wehmut zu bringen; doch die einfache Wendung nach Dur vermag die trüben Geister nicht zu bannen. — Auch das unmittelbar anschließende Scherzo ringt sich nicht zu voller Heiterkeit durch: ein vergnüglich-grimmiger Humor poltert zwar in dem „gegen den Takt" betonenden Hauptthema, aber das Trio mit seiner freundlich schlichten Weise lächelt zuweilen doch recht schmerzlich. — In der Überleitung zum Finale geistert unruhig das Hauptthema des ersten Satzes (Beispiel 6) in den Geigen herum; aber es dauert lange, bis auch die übrigen Instrumente sich zur Rückkehr zu diesem Thema bequemen. Dann aber kehren die Erinnerungen um so kräftiger wieder: außer dem Sechzehntel-Thema wird auch noch ein Gedanke aus der Durchführung des ersten Satzes hervorgeholt und mit Jubel zum Hauptthema des Finales ausgerufen. Ein Seitengedanke blitzt auf, selbstbewußt auftretend in dem ersten Oktavenschritt und vergnügt zurückblinzelnd in den punktierten Wendungen. Und doch liegt über all diesen kleinen Luftsprüngen und Purzelbäumen ein Hauch letzter Verhaltenheit.

Der Tondichter mag sie aber nicht offenbaren; und als sie nach der Durchführung einen Augenblick auftaucht, da wird ihr in einem flammenden Presto im wahrsten Sinne des Wortes „der Marsch geblasen". Einmal muß die Sehnsucht nach unbeschwertem Frohsinn siegen, — das ist der Sinn dieses heftig freudigen Ausklangs.

Ouvertüre zu „Manfred", Werk 115

Schumanns heimliche Liebe zur dramatischen Musik ist bekannt. Freilich hat er nur eine einzige Oper geschrieben: „Genoveva"; doch diese überzeugt an vielen Stellen von Schumanns musikdramatischer Begabung. Nicht anders steht es um die Musik zu Byrons „Manfred" (aus den Jahren 1848/49). Auch hier spürt man — besonders in der Ouvertüre — den dramatischen Geist Schumanns. Allerdings war Schumann kein Theatraliker. Er vermochte es nicht, jeden Stoff zu gestalten; dazu fehlte ihm der eigentliche Theatersinn, der sich in den inneren Zustand fremder Seelen hineinversetzt und an einem solchen Fremd-Erlebnis sein eigenes Feuer entzündet. Jedoch brauchte Schumann nur in einer Dichtung den gleichen Atem zu verspüren, der auch ihn beseelte, um sogleich hingerissen und zu musikalischem Nachgestalten angeregt zu werden. Byrons „Manfred" mußte ihm als seelenverwandt erscheinen in seiner Mischung von erkennender Geistigkeit und überquellendem Gefühlsreichtum. Und so ist denn die „Manfred"-Ouvertüre ein Stück Bekenntnis-Musik. Als solche entzieht sie sich zergliedernder Betrachtung. Denn sie schildert nicht, ist kein „Handlungs"-, sondern ein Seelendrama von tiefster Innerlichkeit. Die lastende Schwermut, das schmerzliche Grübeln, die innere Überlegenheit und der äußere Niedergang — alle Regungen Schumann-Manfreds sind in diesem ergreifenden Stück Musik erschütternde Wirklichkeit geworden. Eine „Programm-Ouvertüre" ohne Programm, doch von beredter Ausdrucksgewalt.

Klavierkonzert A-moll, Werk 54

Unvergängliche Meister des Klavierkonzerts sind Beethoven, Schumann und Brahms. Sie haben diese Musikgattung in solche Höhen geführt, daß ihnen der wechselnde Zeitgeschmack nichts anzuhaben vermag. Gewiß sind auch diese drei Tondichter in manchen Einzelheiten des Klaviersatzes zeitgebunden; da sie aber die spieltechnische Fertigkeit des Pianisten niemals zum Selbstzweck haben werden lassen und den geistigen Ausdruck über alles gestellt haben, sind ihnen Meisterwerke gelungen, die zu allen Zeiten und allen Menschen gleich eindringlich und gleich ausdrucksvoll sprechen können. Daher sollte man ihre Werke nicht als Klavierkonzerte bezeichnen, sondern ihnen besser den Namen „Klavier-Sinfonien" beilegen.

Die ungewöhnliche Beliebtheit des Schumannschen Werkes läßt sich noch aus einer anderen Erwägung verstehen. Beethovens innere Klangwelt ist die des Orchesters; er brauchte niemals zu instrumentieren, sondern hörte seine Werke vor seinem inneren Ohr stets sogleich in der Orchestersprache. Brahms ist — bei aller Hellhörigkeit für den Klavierklang — ebenfalls nicht in erster Linie vom „Geist" dieses Tasten-Instruments ausgegangen. Dagegen lebt in Schumann etwas von liebevoller Entdeckerfreude: er hat als erster dem neuzeitlichen Flügel jene zarten Geheimnisse und großartigen Wirkungen abgelauscht, die uns heute so selbstverständlich erscheinen. Und wie er seine tiefsten Gedanken und leisesten Seelenregungen in seinen Klavierstücken offenbart hat, so vertraute er seinem Klavierkonzert sein ganzes Wesen an. Schumanns Klaviersatz ist schwer, aber nicht glänzend. Der Pianist kann aus diesem Grunde im A-moll-Konzert keine äußeren Kunststücke vorführen. Wohl aber vermag ein Spieler von technischer Vollkommenheit, geistiger Zucht und innerer Haltung in diesem Werk die tiefen und lebendigen Seelenregungen eines unserer reichsten Tondichter nachzuzeichnen.

Die geschichtliche Bedeutung dieses Konzerts endlich liegt darin, daß es dem öden Figuren-Getrommel und inhaltlosen Passagen-Rasseln jener Zeit den Todesstoß versetzt hat. Wer fortan noch etwas in der Form des Klavierkonzertes sagen wollte, der mußte sich wägen lassen mit dem schweren Gewicht dieser Schöpfung. — Der erste Satz wurde geschrieben 1841, die beiden Schlußsätze vier Jahre später. Und doch wirkt das Werk thematisch und geistig wie aus einem Guß. Das ist um so bemerkenswerter, als mit diesem Konzert die alte klassische Form beinahe aufgelöst wird. Denn eigentlich ist es eine Klavierphantasie mit Orchester.

Der Grundgedanke des Konzertes ist echt dramatisch: Kampf zwischen kühner Selbstbehauptung und entsagender Wehmut. Selbstherrlich springt das erste Motiv mit seiner scharfen Rhythmisierung in die Welt: vollgriffiger Satz und Allein-Vortrag durch den Solisten kennzeichnen es als „vollen Griff" des einzelnen in das Leben. Doch sogleich mahnt das Orchester — man möchte sagen: die Welt — zum Maßhalten. Und das Klavier nimmt die Mahnung nachdenklich auf. Dieses Hauptthema des ersten Satzes (Allegro affettuoso) mit seiner eigengesetzlichen Melodik, seinen leichten harmonischen und rhythmischen Schwankungen ist wohl das vollendetste Abbild der musikalischen Romantik (Beispiel 8). Es

8 Allegro affettuoso



bietet sich dar als eine geschlossene Welt, die alle Spannungen des Geschehens in sich vereinigt. Daher wird es auch zum Leit-Thema des ganzen Werkes. Zunächst wird der Satz weitergeführt in ständiger Zwiesprache zwischen Tutti und Solist, zwischen „Allgemeinheit" und „Einzelnem", wie man in wörtlicher Übersetzung sagen darf. Gegenüber der thematisch klaren Führung des Orchesters ergeht sich das Klavier in freierer, gelösterer Rede: die Akkordbindungen werden gelockert und in Figurenwerk zerlegt, das sich um die Themenlinie rankt; aber der Solist macht sich dennoch nicht frei vom Tutti, da er in den Mittelstimmen stets die Themennachzeichnung beibehält. Das Wechselspiel geht bald ruhig, bald erregt vor sich, bis sich in dem eingeschobenen Andante espressivo eine Übereinstimmung ergibt: Klavier und Klarinette bestätigen sich gegenseitig mit dem Beginn des Hauptthemas (Beispiel 8), das jetzt aber in versöhnlichem Dur erscheint. Doch mit heftigen Oktavenschlägen setzt sich das Klavier erneut für seine Unabhängigkeit ein (rhythmisches Auftakt-Motiv des Beginns). Kämpferisch geht es weiter, bis sich das Klavier endlich ganz befreit zur einsamen Aussprache mit sich selbst. (Die alte Kadenz, einst nur Prunkstück für die Spielfertigkeit des Solisten, erhält hier einen menschlich-künstlerischen Sinn.) In beschleunigtem Zeitmaß vereinigen sich Tutti und Solist und bringen den Satz (nicht den Kampf!) glanzvoll zu Ende.

Der zweite Satz ist wirklich ein „Intermezzo", ein Zwischenstück. Wie ein friedliches Ruhen und Austauschen hebt das Andantino grazioso an: ein motiv-weises Miteinander und Nacheinander des Klaviers und der Streicher. Das Thema dieser „friedlichen Unterhaltung" ist gewonnen aus dem zweiten und dritten Takt des Hauptthemas 8: anmutig geruhsames Plaudern von den überstandenen Kämpfen, in das sich eine tiefatmende Cello-Weise wundersam einflicht. — Am Ende des zarten Intermezzos nehmen Holzbläser den Beginn des Hauptthemas 8 wieder auf: eine neckische Aufforderung

zum Kampf. Zweimal antwortet das Klavier nur mit träumerischen Figuren. Der dritten, jetzt laut ausgesprochenen Aufforderung kann es nicht widerstehen: mutwillig bildet es als Beginn des dritten Satzes ein forsches Motiv aus dem Thema 8 und seiner Umformung im Intermezzo; und als es der Zustimmung des Orchesters gewiß ist, jagt es mit dem vollständigen Thema (Beispiel 9) ausgelassen dahin. Ein

9 Allegro vivace



hartnäckig synkopiertes Seitenthema verstärkt die Mutwilligkeit des Führungsthemas. Dieses Allegro vivace ist ungewöhnlich ausgedehnt: riesenhaft die Themenaufstellung, ziemlich lang die Durchführung und weitgespannt die Coda. Äußerlich also ein stark gedehnter Sonatensatz. Und doch verleugnet sich wiederum nicht der Grundzug der „Klavier-Phantasie": die Themen werden nicht eigentlich zerlegt, sondern zeigen sich in ständig wechselnder Beleuchtung. Daher wirkt der Satz in keinem Augenblick „zu lang". Frisch und lebendig, auftrumpfend und tänzelnd zieht er dahin: heiter verklärte Zusammenfassung aller Grundkräfte des Werkes.

Gegenüber dem Klavierkonzert konnten sich zwei andere Konzertstücke Schumanns nicht behaupten. Fast vergessen ist das in D-moll, Werk 139; auch dem Werk 92, „Introduktion und Allegro", begegnet man nur selten. Dieses enthält hohe künstlerische Schönheiten, scheint aber den Klavierspielern nicht dankbar genug zu sein.
Etwas bekannter ist das Cello-Konzert A-moll, Werk 129. Freilich „lohnt" für den Cellisten im Grunde nur der zweite Satz mit seinem breit dahinströmenden Gesang und der inneren Sehnsucht. Die beiden Ecksätze in ihrer treibenden Unrast und leidenschaftlichen Besessenheit dagegen sprechen stärker im Orchester an als im Solo-Instrument.

Otto Nicolai

Geboren 9. Juni 1810 in Königsberg. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er von seinem Vater, vor dessen grausam-brutaler Art er jedoch schon als Sechzehnjähriger floh. Schnell fand er Unterstützung, Gönner und gute Lehrer. Einige Jahre war er Organist der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom, so daß er die italienische Oper an Ort und Stelle studieren konnte. 1841 Hofkapellmeister in Wien, dann in Berlin, wo er am 11. Mai 1849 gestorben ist.

Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern von Windsor"

Nicolai ist als Deutscher ein ausgesprochener Romantiker; als Musiker aber lockte ihn die geschmeidige Sprache der italienischen Oper. Er wollte wiederholen, was Mozart sechs Jahrzehnte zuvor bereits einmal gelungen war: die Verschmelzung deutscher Innerlichkeit mit italienischer Formenglätte. Mit seinen ersten Opern im italienischen Stil hat er große Triumphe in Italien selbst erzielt. Doch diese Triumphe waren ihm nur Bestätigung seines formalen Könnens; nun galt es, dieses Können mit deutschem Empfinden und deutschem Geiste zu vermählen.
Die Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern zu Windsor" macht dieses Streben schon deutlich. Sehr sorgsam sind die musikalischen Farben gemischt. Über einem raunenden Tremolo der Geigen hebt das erste Thema an (Beispiel 1). Es klingt, als atme ein nächtlicher Wald im zitternden Schein des Mond-

1 Andantino moderato



lichts. Elfen und Feen, Zwerge und Kobolde scheinen zu nahen zu Tanz und närrischen Spielen. Behende trippelt ihr Thema vorüber; es wird angestimmt von Oboen und Klarinetten,

weitergeführt von den Geigen. Ein drittes Thema trägt menschlich frohe Züge (Beispiel 2); die Geigen singen förmlich den unbeschwerten Frohsinn des Maskenspiels, unter dessen Schutz der dicke Ritter Falstaff zum besten gehalten wird.

2 Allegro vivace



Der Ausklang ist etwas derb, doch wirkungsvoll: die Ouvertüre schafft die rechte Stimmung für das beginnende Spiel. — Die Innigkeit, Verträumtheit und doch lebensnahe Sprache der Ouvertüre haben dem Werk einen ehrenvollen Platz auch im Konzertsaal verschafft (vgl. „Meyers Opernbuch“).

Franz Liszt

Geboren 22. Oktober 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn) als Sohn eines deutschstämmigen Gutsverwalters. Nach zwei Konzerten wurde dem Neunjährigen auf sechs Jahre ein Studium ermöglicht durch verschiedene ungarische Adelige. In Wien war Czerny der Klavierlehrer Liszts. Nach mehrfachen Reisen durch Frankreich und England ließ sich Liszt in Paris nieder, wo er bald einer der gefeiertsten Pianisten wurde. Er gehörte zum Kreise der Chopin, Meyerbeer, Berlioz, Balzac und Heine. Stark beeindruckt durch Paganini schuf er sich eine ganz neue technische Ausdrucksform auf dem Klavier. Weitere Konzertreisen durch ganz Europa begründeten seinen Weltruf als bester Klavierspieler. Aus einer Verbindung mit der Gräfin d'Agoult hatte er drei Kinder; seine Tochter Cosima wurde die Frau Hans von Bülows und später die von Richard Wagner. Von 1848—1861 lebte Liszt als Hofkapellmeister in Weimar. Unter dem Einfluß der Fürstin Sayn-Wittgenstein, die seinetwegen ihren Mann verließ, gab er die Virtuosenlaufbahn auf und widmete sich fast ausschließlich der Komposition. Weimar wurde durch ihn zum Sammelpunkt der fortschrittlichen Musiker. Wegen des wachsenden Widerstandes der Hofpartei siedelte Liszt 1861 nach Rom über. Dort nahm er auch die geistlichen Weihen. Seit 1875 lebte er abwechselnd in Budapest, Weimar und Rom. Gestorben 31. Juli 1886 in Bayreuth, der Stadt seines Freundes und Schwiegersohns Richard Wagner. Er hinterließ zwei Sinfonien, zwölf sinfonische Dichtungen, mehrere Werke für Klavier und Orchester, zahllose Klavierschöpfungen, Oratorien, Messen, Kantaten, Chöre, Lieder sowie bedeutsame Schriften über Musik.

Liszt gilt als Begründer der „Neudeutschen Richtung“ in der Musik. Diese Richtung gehört noch zur Romantik, steht aber zugleich zu ihr im Gegensatz. Romantische Sinfoniker wie Schumann hatten die alte Form als solche durchaus anerkannt und bestehen lassen, selbst dort, wo sie scheinbar frei mit ihr schalteten. Liszt gibt die rein musikalische Form preis. Freilich nicht, um ein Zeitalter der Formlosigkeit heraufzuführen, sondern um sich die seinen Gedanken gemäße Form selbst zu schaffen. Wie diese auszusehen hat, sagt ihm nicht eine über-

kommene Regel, sagt ihm nicht die Eigengesetzlichkeit der Musik selbst. Vielmehr stellt er sich ein gedankliches Thema und zwingt die musikalische Klangwelt, diesem außermusikalischen Gedanken zu gehorchen. So entstehen Tondichtungen von ein- oder mehrsätziger Gestalt, die ausschließlich durch dichterische Ausdrucksabsichten geformt werden. Die entscheidenden Anregungen zu solchem Schaffen entnimmt Liszt dem Werk seines Freundes Berlioz. Hatte dieser aber die Form der Sinfonie bestehen lassen und sie lediglich durch die zugrunde gelegten Leitgedanken und Leitmotive zur „Programm-Sinfonie" umgestaltet, so geht Liszt folgerichtig noch einen Schritt weiter. Nicht mehr die Musik bestimmt die Form, sondern die Dichtung; daher auch der Name „Sinfonische Dichtungen", wie Liszt seine Orchesterschöpfungen nennt.

Ein weiterer Unterschied zur Romantik liegt im Harmonischen. Die Romantik hatte gewiß die Tonarten-Strenge der Klassik weitgehend gelockert; aber sie war im Grunde auch dann tonartentreu geblieben, wenn sie in harmonischen Kühnheiten schwelgte. Dagegen löst Liszt die alte musikalisch-harmonische „Logik" bewußt auf und läßt seine musikalischen Gedanken weniger durch die Tonarten als durch harmonisch frei gestaltete Tonleitern laufen. Natürlich artet das bei diesem Künstler nicht zur Zuchtlosigkeit aus; aber der letzte Schritt zur harmonischen Entfesselung ist getan. Und er mußte getan werden, wenn Liszt eine Wortdichtung in Tönen nachdichten wollte.

In einem anderen Punkt allerdings trifft sich Liszt mit der Klassik (Beethoven) und der Romantik (Schumann): jeder Tondichtung liegt ein einziger thematischer oder motivischer Kern zugrunde. Dieser Kern wird freilich nicht im alten Sinne „durchgeführt", sondern harmonisch, rhythmisch und melodisch frei behandelt. Solche Bindung an einen musikalischen Grundgedanken gibt den Werken Lisztś bei aller Freiheit des „Aus-dem-Stegreif-Musizierens" inneren Halt und geistige Zucht.

Die Themen Lisztś sind sehr oft fern von rein musikalischer Formung. Es sind sprechende Gebärden von geradezu „augen"-scheinlicher Deutlichkeit und Eindruckskraft. Geboren werden sie aus der Notwendigkeit, gedichtete Wortkunst in Musik zu übersetzen. Es ergibt sich dabei von selbst, daß der gebürtige Ungar auch ungarisch gefärbte Wendungen gebraucht und daß der gefeierte Virtuose zuweilen seine Weisen stark auf Wirkung berechnet. Gleichzeitig ist jedoch Liszt gebildeter Weltmann: daher die gepflegte Haltung auch dann, wenn die Themenfassung hart an spielerische Willkür grenzt.

Musikalische Themen mit „sprechender Absicht" bedürfen einer besonderen Einkleidung. Liszt gewandet sie daher ebenso sorgsam wie wirkungsvoll mit einer Instrumentierung, die dem Gehalt und der Absicht der Themen entspricht. (Die frühesten sinfonischen Dichtungen hat Liszt allerdings von anderen instrumentieren lassen: von Conradi und Raff.) Berlioz, Wagner und Liszt sind die drei großen orchestralen Klangzauberer des 19. Jahrhunderts. Wenn es nun bei Liszt nicht ohne „Manieren" abgeht, so darf man das der Tatsache zugute halten, daß er einen Vorstoß in künstlerisches Neuland unternommen hat, der von Anbeginn bekämpft wurde und der daher mit besonderer Zähigkeit durchgeführt und durchgehalten werden mußte.

Nicht immer ist es leicht, den dichterischen Gedanken des Musikers Liszt zu folgen, wenn man das „Programm" nicht sehr genau kennt. Stets aber fesseln das lautere Wesen, die kämpferische Gesinnung und der weltweite, weltoffene Geist des Menschen Liszt.

Berg-Sinfonie

(Ce qu'on entend sur la montagne)

An diesem Werk hat Liszt lange gearbeitet, ehe er sich zur Veröffentlichung entschloß. Die erste Fassung wurde 1853, die endgültige 1857 in Weimar uraufgeführt. Ein Gedicht von

Victor Hugo regte den Tondichter zum Schaffen an. Liszt hat die Gedanken und ihre musikalische Wiedergabe in einem Vorspruch niedergelegt: „Der Dichter vernimmt zwei Stimmen; die eine unermeßlich, prächtig und ordnungsvoll, dem Herrn ihren jubelnden Lobgesang entgegenbrausend — die andere dumpf, voll Schmerzenslaut, von Weinen, Lästern und Fluchen angeschwellt. Die eine sprach Natur, die andere Menschheit! Die beiden Stimmen ringen sich einander näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgehen und verhallen."

Leiser Paukenwirbel, wogende Figuren der gedämpften Streicher, verhaltene Bläser-Akkorde schildern den „Urzustand der Natur"; die Holzbläser weben eine zarte friedliche Weise hinein, zuweilen durchsetzt mit auffordernden Rufen. Dann erklingen die „zwei Stimmen": klar und durchsichtig die des Menschen, voll großartiger Jenseitigkeit die der Natur. Dem Gegenüberstellen folgt die Auseinandersetzung: im Allegro con moto fühlt sich der Mensch gehetzt und gejagt von Schicksal und Natur, empfindet die Natur als einen persönlichen Gegner. Doch ungerührt blickt die Bergwelt ihn an, unfaßbar, ungreifbar, unergründlich, fern. „Warum ist man hier?" fragt der Mensch angesichts der unbegreiflichen Natur. Statt aller Antwort ertönt (Andante religioso) eine choralartige Weise: mahnend in den Posaunen, tröstend in den Holzbläsern und dann beseligend in den Streichern. Mit Tannhäuser möchte man auf die verzweifelte Frage des Menschen antworten: „Anbetung solchen Wundern zollt, da Ihr sie nicht begreifen sollt!" — Der Gedanke des Tonstücks ist damit im Grunde erschöpft. Liszt führt jedoch die Abschnitte Kampf, Frage und Antwort noch einmal durch; nunmehr aber gesteigert ins Übermenschliche, Übernatürliche, bis das musikalische Gedicht in leisen Akkorden, Harfenbrechungen und Paukenschlägen ausklingt.

Tasso. Lamento e Trionfo

Auch diese sinfonische Dichtung hat Liszt mehrfach bearbeitet. Ursprünglich war es eine Ouvertüre zu Goethes „Tasso", die 1849 aufgeführt wurde. Die heutige Fassung hat Liszt fünf Jahre später herausgebracht. Neu ist an der späteren Bearbeitung vor allem das Menuett: der „absolute" Musiker hat eine Lücke gespürt, die der „Programm"-Musiker erst nachträglich rechtfertigte in seiner Einführung in das Werk: „Tasso liebte und litt in Ferrara, wurde in Rom gerächt und lebt noch heute in den Volksgesängen Venedigs. Diese drei Momente ... musikalisch wiederzugeben, rief ich zuerst seinen großen Schatten herauf, wie er noch heute an den Lagunen Venedigs wandelt; dann erschien mir sein Antlitz, stolz und schwermütig den Festen Ferraras zuschauend, wo er sein Meisterwerk geschaffen, und ich folgte ihm endlich nach Rom, der ewigen Stadt, die ihm die Ruhmeskrone reichte und so den Märtyrer und Dichter in ihm feierte."

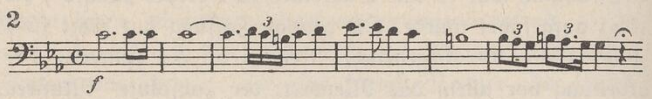
Halten wir uns an Liszts Erklärung. „Lamento" ist der erste Teil überschrieben, „Klage". An den Lagunen Venedigs wandelt noch der Schatten des Dichters: Liszt hat zur Formung seines Hauptthemas eine Weise gewählt, die er selbst von venezianischen Gondolieri gehört hat. Dumpf, wie zerbrochen in den Triolen herabsinkend, ertönt in den Streichern das Kopfmotiv (Beispiel 1). Es beherrscht das musikalische



Geschehen der ganzen sinfonischen Dichtung. Aus Klage und Leid wird allmählich Zorn und Empörung: wilde Akkordschläge (wieder Triolen!) rasen durch das Orchester. Doch es ist umsonst: düster erklingt in Baßposaune und Tuba das klagende Motiv 1. — Im Adagio mesto folgt nun zum

ersten Male das vollständige Tasso-Thema. Sein Vortrag in Moll spiegelt das innere Wesen des leidgeprüften, doch seiner Sendung bewußten Kämpfers (Beispiel 2). Im fünften und

2



sechsten Takt tritt wieder das Motiv dumpfer Klage auf. Ein Quälen und Ringen, ein Flehen und Beten, — dann erstrahlt das Tasso-Thema in hochgemutem Dur, machtvoll glänzend in den Blechbläsern, umrauscht von den Streichern. Vergangen ist die niederdrückende Gewalt des leidvollen Motivs; so sehr es sich herandrängt, die freie, selbstsichere Haltung des aufrechten Mannes trägt den inneren Sieg davon. Und wie ein Erinnern an stolze Tage am Hofe von Ferrara hebt im Allegretto ein festliches Menuett an, ein Bild von Glanz und Glück. Tasso erlebt sich in jenen festlichen Tönen: das beweist nicht nur die Wiederkehr seines Themas (Beispiel 2), sondern mehr noch die Menuettweise selbst: sie ist eine Umbildung des Tasso-Themas. War der Dichter allzu kühn, als er auf diesem Fest des Adels die Geliebte umwarb? Leidenschaftlicher wird das Menuett, fast ist das Tänzerische vergessen, die Sprache des Herzens lodert aus Tassos Thema, — jäh blitzen die wilden Akkordschläge der Einleitung auf, vernichtet ist das Glück, zerstört der Traum. Unerbittlich meldet sich das leidvoll-dunkle Motiv 1, stürzt den Leidenden wieder in Ohnmacht und Verzweiflung.

Der zweite Teil „Trionfo" bildet eine einzige Verherrlichung des befreiten Dichters. Ein Allegro con brio scheint die Menge Roms darzustellen, welche in rasender Begeisterung zu Tassos Triumphzug strömt. In dem Hauptthema des marschartigen Beginns vereinigen sich das Tasso-Thema und die aus ihm gewonnene Menuett-Weise zu einem neuen Gebilde, das auch das düstere Kopfmotiv (diesmal aber in jubelnder Aus-

gelassenheit) umschließt: Krönung eines leidvollen und liebereichen Lebens (Beispiel 3). Stürmischer werden die Klänge,

3 Allegro con brio



Anklänge an das Hauptthema blinken durch das aufschäumende Tonmeer: Tasso wird jubelnd in der ewigen Stadt empfangen! Dann ein Augenblick der Besinnung, — und in großartiger Erhabenheit stimmen die Bläser Tassos Thema an, umtost von stürmischen Läufen der Streicher und donnerndem Beifall der Pauken und Trommeln: Triumph des unsterblichen Dichters.

„Les Préludes"

Ursprünglich sollten die „Préludes" im wörtlichen Sinne ein „Vorspiel" zu vier Männerchören bilden. Da Liszt die Chöre dann nicht vertont hat, veröffentlichte er das Orchesterstück allein. Freilich unterlegte er ihm nachträglich Lamartines Gedicht „Les Préludes". Da hier also zuerst die Musik geschaffen war und das Programm nur später hinzugefügt wurde, darf man, genau genommen, nicht von Programm-Musik im eigentlichen Sinne sprechen. Nur als einen allgemeinen Hinweis sollte man daher Lisztz Worte nehmen, denen zufolge er das Leben betrachtete als eine „Reihe von Vorspielen zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt". In der Tat bedarf diese melodisch reichste und eingängigste Schöpfung Lisztz keiner „programmatischen Erläuterung". — Das Werk (entworfen 1845, uraufgeführt 1854) ist wieder musikalisch aufgebaut auf einem Kopfmotiv, dem die Seitenmotive und Themen aller Teile deutlich verwandt sind.

Wie aus dämmerndem Frühlicht steigt zu Beginn in den Streichern ein weitgespanntes Unisono-Motiv empor, dessen erster Takt die Grundlage für alle Themen des Werkes abgibt.

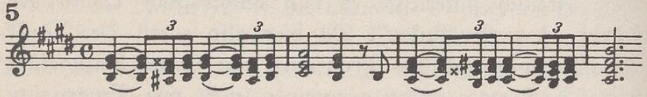
Die Holzbläser lassen das Motiv verklingen. Noch einmal tönt es auf, behauptet sich eine Weile, doch wie ein Traumbild verflüchtigt es sich dann vor dem heraufziehenden Tag. In einer großen Steigerung des Orchesters reckt sich das Hauptthema gewaltig in Posaunen, Tuben und Bässen, strahlend umspielt von dem hellen Glanz der Geigen (Beispiel 4). Das C-H-E

4 Andante maestoso



des Beginns bildet das allbeherrschende Kopfmotiv. Immer wieder wird das Thema in neuer harmonischer Beleuchtung vorgeführt, bis „der Liebe leuchtendes Frührot" in einer weichen Umbildung des Kopfmotivs zum Ausdruck kommt. Ein anschließender Gesang der Hörner und Bratschen zählt zu den innigsten Weisen Liszts (Beispiel 5). Er steigert sich,

5



wird leidenschaftlich umrankt von süß-drängenden Klängen der Geigen und Flöten und verliert sich in sanften Tönen des Horns, das ganz verhalten dem Kopfmotiv nachzulauschen scheint. Doch „der Sturm verweht mit rauhem Odem die holden Illusionen". Aus einer Umbildung des Kopfmotivs nach Moll droht er von fern; dann naht er tobend (Allegro tempestuoso), rast durch das entfesselte Orchester, entlädt sich in Akkordschlägen der Streicher und Bläser, grollt in den Posaunen (Kopfmotiv!), fährt wild dahin im Schmettern der Trompeten und Hörner. Langsam verzieht sich das Unwetter, und das Horn nimmt die Erinnerung an das stille Liebesglück wieder auf: die „verwundete Seele sucht ... in der lieblichen Stille des Landlebens die eigenen Erinnerungen einzuwiegen".

Ein Allegretto pastorale hebt an mit einem verzauberten Motiv des Horns und der Holzbläser (Beispiel 6. Die

6



Melodiespitze ist eine Umkehrung des Kopfmotivs). Diesem duftigen Spiel gesellt sich die Gesangsweise 5. Die Themen verschlingen sich zu einem anmutigen Reigen und zaubern wirklich die „liebliche Stille des Landlebens" herauf. Allmählich aber wird eine neue Stimmung vorbereitet; denn „der Mann trägt nicht lange die wohlige Ruhe ... und wenn der Drommete Sturmsignal ertönt, eilt er ... auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewußtsein seiner selbst ... zu gelangen". Trompeten und Hörner schmettern hell das rhythmisch veränderte Kopfmotiv, aus dem weichen Gesang des Liebesglücks (Beispiel 5) wird in dem Allegro marziale ein kriegerischer Sturmmarsch, bis endlich im vollen Glanz des Orchesters das Hauptthema (4) den männlich selbstbewußten Ausklang bildet.

Orpheus

Für eine Festaufführung von Glucks „Orpheus" schrieb Liszt 1854 eine Orchestereinleitung und ein Schlußstück. Später hat er die Einleitung als selbständige sinfonische Dichtung herausgegeben. Wenn er in seinem Vorwort zu dem Werk auch von sehr greifbaren Bildern spricht, so hat er sie doch in der Tondichtung nicht musikalisch gestaltet. Diese sinfonische Dichtung schildert also keineswegs den „ersten Dichtermusiker, mit dem mystischen königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternenbesäten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet, und mit mächtigem Griff der feingeformten schlanken Finger die Saiten der Lyra schlagend". Noch weniger malt Liszt, wie „die Tiere des Waldes entzückt aufhorchen, die rohen Triebe des Menschen besiegt verstummen,

der Vögel Gesang schweigt, der Bach einhält mit seinem melodischen Rauschen". Vielmehr stellt sich diese Tonschöpfung dar als eine feierliche Huldigung an die Musik selbst, an die Musik als göttliche Offenbarung. Liszts Worte erklären also mehr den Entstehungsgedanken des Werkes als seinen Inhalt.

Die demütige Haltung dieser musikalischen Dichtung wird in den getragenen Weisen so beredt, daß sie einer Erläuterung nicht bedarf. Von ergreifender Schlichtheit ist der Aufbau: zu Beginn scheint der Mensch noch Mut zum Preise der Göttin Tonkunst zu finden (einleitende Harfen-Akkorde); doch bald wird er bescheiden vor den Wundern der Musik (das Englischhorn im Lento); und schließlich läßt er sich in den letzten Harmoniewendungen selbst emportragen in die ewige Harmonie mit dem Unendlichen.

Prometheus

In Weimar wurde 1850 Herders „Entfesselter Prometheus" aufgeführt. Liszt hatte dazu eine Ouvertüre und Chöre mit Orchester geschrieben. Die von Raff instrumentierte Ouvertüre hat Liszt dann später umgearbeitet und 1855 als selbständige sinfonische Dichtung herausgebracht.

Im Vorwort der sinfonischen Dichtung findet sich ein Satz, der den geistigen Gehalt des Werkes mit wenigen Worten erschließt: „Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert." Zwei gewaltige Wirbel, piano beginnend und im wilden Fortissimo endend, leiten das Werk ein. In furchtbarem Grimm donnert das Quartenmotiv des trotzbietenden Titanen dazwischen. Doch die lastende Wucht der Ketten (mächtige Maestoso-Akkorde der Blechbläser) ist stärker als die körperliche Kraft des Titanen: nach vergeblichem Rütteln und Ringen klagt Prometheus dem Himmel sein Leid. Bratsche, Englischhorn und Fagott tragen die schmerzvolle Klage empor. Keine Antwort, keine Hoffnung. Wie ein gräßlicher Fluch entringt es sich da der Brust des Helden; Posaunen und Trompeten setzen dem fühllosen Himmel das Motiv des Titanentrotzes entgegen, von schrillen Aufschreien der Holzbläser und Streicher umtost. Wieder bricht das Wüten plötzlich ab; doch diesmal nicht aus Ohnmacht: wie eine Ahnung „angeborener Größe und künftiger Erlösung" taucht in Horn und Cello eine verheißungsvolle Weise auf. Die neue Erkenntnis erfüllt die Brust des Prometheus: nicht Trotz allein, sondern Ausharren führt zum Ziel! Ein Fugato (Allegro moderato) hebt an wie unablässiges Schmieden und Hämmern an einer inneren Einsicht. Und wenn nun das Motiv des Trotzes wieder losbricht, dann ist es mehr als bloßes Ungestüm, dann ist es trotziges Wissen um den endlichen Sieg. In gewaltiger Schlußsteigerung erscheint das Fugen-Thema in Posaunen und Hörnern, die Erlösungsweise mischt sich darein, das Motiv des Trotzes stürmt sieghaft dahin: „Trotzbietendes Ausharren triumphiert."

Mazeppa

Angeregt durch Victor Hugos Gedicht „Mazeppa" hatte Liszt mehrere Jahre vor der sinfonischen Dichtung eine Klavier-Etude „Mazeppa" geschrieben. Sie bildet den Keim für das Orchesterwerk, welches 1851 vollendet und 1854 zum ersten Male aufgeführt worden ist. Liszt folgt in der Tondichtung ziemlich genau den äußeren Vorgängen. Mazeppa wird von seinen Feinden auf ein Roß gebunden. Das Roß wird in die Steppe gejagt, stürmt tagelang mit seiner Last dahin, verfolgt von wilden Tieren und krächzenden Raben. Endlich stürzt es erschöpft zu Boden. Schon nahen die Leichenvögel ihrer Beute; doch selbst jetzt ist Mazeppa nicht geschlagen: er träumt von Herrschaft und Königtum. Aus Traum wird Wirklichkeit: Kosaken reiten von allen Seiten herbei, befreien Mazeppa, machen ihn zu ihrem Führer. Und die Feinde lernen seine Rache kennen.

Hier hilft nun kein Deuteln mehr: Liszt hat wirklich rein äußere Vorgänge musikalisch wiedergeben, „malen" wollen. Gewiß hat er davon abgesehen, jede Einzelheit naturgetreu abzubilden; aber die drei großen Augenblicke sind deutlich wahrzunehmen: Jagd durch die Steppe — Verschmachten und Fiebertraum — Rettung. Der Lisztsche „Mazeppa" mit den drei großen, Sichtbares darstellenden Tongemälden bildet die Feuerprobe der Programm-Musik. Und die Probe ist bestanden: auch das Auge vermittelt Eindrücke, die zu musikalischem Ausdruck gestaltet werden können.

Wie mit einem Peitschenhieb setzt das Orchester ein: Mazeppas Roß wird durch den Hieb in die Steppe gejagt. Donnernde Triolengänge, aufschreckende Akkorde, immer neue Tonarten: Mazeppa wird durch Fels und Busch, durch Fluß und Bach dahingerissen. Die Hufe klappen, das Roß schnaubt, immer neue Bilder gleiten an Roß und Mann vorüber. Mazeppas großes Thema (Beispiel 7) klingt bruchstückweise in den Posaunen an; zerrissen in seinen Trillern und heftigen Anläufen —, und doch noch deutlich der Ruf des Herrn der Steppe! Erinnerungen an das Einst tauchen auf, verschmelzen mit den Bildern dieses Todesrittes, entschwinden wieder. Es bleiben nur die sausenden Triolen der wilden Jagd, die schrillen Rufe beutegierigen Raubgezüchts, das gehetzte Aufstöhnen des Mazeppa-Themas. Wilder wird die Jagd, in Angst und Grauen flieht das Roß vor sich selbst und vor seiner unbegreiflichen Last, — dann stürzt das Tier plötzlich zu Boden. Langsamer werdende Paukenschläge, leises Verhallen, Stille. — In einem Andante tönt die Öde der Steppe, tönt die wehe Ohnmacht des betäubten Reiters. Wieder melden sich Teile des Mazeppa-Themas, düster, hoffnungslos. — Doch, ist's noch ein Wahnbild, ist's Wahrheit? Trompetensignale, von allen Seiten, in wechselnden Tonarten, immer stärker, immer deutlicher: die Befreier nahen! Ein festlicher, kriegerischer Marsch (Allegro marziale) klingt auf. Mazeppas Heldenthema ist zugleich das

Thema dieses Marsches (Beispiel 7). Slawische Rhythmen



im kriegerischen Marschieren, — Mazeppas Thema umbraust von hellen Fanfaren. Mazeppa, der Kosakenhetman, Mazeppa, der Herr der Steppe!

Festklänge

Dieses Werk als „sinfonische Dichtung" zu bezeichnen, ist etwas willkürlich. Weder mit Dichtung noch mit Sinfonie hat es Berührungspunkte. Es ist 1853 entstanden und wurde 1854 zum ersten Male aufgeführt als Ouvertüre zu Schillers „Huldigung der Künste". Sicher war es ursprünglich nicht für die Schillersche Dichtung vorgesehen; denn von dem Geist dieses Gedichts verrät Liszts Schöpfung nichts. Liszt hat — entgegen seinen Gepflogenheiten — den „Festklängen" keine Erläuterung hinzugefügt. So ist man auf Mutmaßungen angewiesen. Einmal wird gesagt, die Klänge seien entstanden in jenen hochgestimmten Zeiten, in denen Liszt auf eine eheliche Verbindung mit der Fürstin Wittgenstein hoffte. Dann wieder wollte man in dem Werk eine musikalische Wiedergabe fröhlicher Volksfeste sehen. Schon diese verschiedenartigen Möglichkeiten (Schillersches Gedicht — Hochzeitsgedanken — Volksfest) lassen erkennen, wie unbestimmt die „Festklänge" gehalten sind. Man darf sie ruhig als Liszts schwächste Orchesterkomposition bezeichnen. Es sind zahlreiche Einzelbilder von sehr unterschiedlichem Wert. Die Themen sind meist schwach und nichtssagend, die Instrumentation versucht sich in festlichem Prunk, bleibt aber äußerlich und verrät dadurch noch mehr den Mangel an innerem Gehalt. Im Konzert hört man das Werk nur selten.

Héroïde funèbre (Heldenklage)

Nach der französischen Juli-Revolution des Jahres 1830 hatte der junge Liszt eine „Revolutions-Sinfonie" entworfen. Sie wurde niemals vollendet. Zwanzig Jahre später hat der Tondichter einen Satz der geplanten Sinfonie ausgearbeitet, von Raff instrumentieren lassen und als „Héroïde funèbre" veröffentlicht. (Erste Aufführung 1857.) Wieder einmal ist es keine sinfonische Dichtung; denn „Heldenklagen" finden sich oft in der Musik (etwa in Beethovens Trauermarsch aus der Eroica), ohne daß man ihnen den anspruchsvollen Namen „Sinfonische Dichtung" beilegen dürfte. Liszt war sich dessen bewußt. Daher versuchte er in einem langen Vorwort, den angeblich dichterischen Gehalt des Tonstückes klarzulegen. Er kommt aber in der glühenden Beweisführung lediglich zu dem einen Ergebnis, daß von allen Eindrücken nur der Schmerz unveränderlich und keinem Wechsel unterworfen sei. Das zu erkennen, bedarf es kaum so vieler Worte, wie sie Liszt verwendet. — Schlicht gesagt, ist die „Heldenklage" ein Trauermarsch. Er hat einen großartig düsteren Zug, wilde, schmerzvolle Ausbrüche, einige tröstliche Stellen und mündet zum Schluß wieder in die düstere Stimmung des Anfangs. Der Gesamteindruck des Tonstückes ist stärker als die Gestaltung der Einzelheiten. Liszt findet einige sehr einprägsame Motive, die er der harmonischen Moll-Tonleiter entnimmt; Raff hat anscheinend Liszts Instrumentierungswünsche gut getroffen, — daher die Geschlossenheit des Werkes. Aber es fehlt die packende Lebendigkeit, das tätige Auseinandersetzen mit dem Leben, die den früheren sinfonischen Dichtungen gerade dann eigen sind, wenn der Tondichter das Werkgerüst und seine instrumentale Einkleidung noch einmal selbst umgearbeitet hat.

Hungaria

In seinem Buche „Liszts Schaffen" sagt Peter Raabe: „Warum Liszt die ‚Hungaria', der kein erläuterndes Programm beigegeben ist, nicht ‚Rhapsodie' genannt hat, würde nicht zu begreifen sein, wenn man nicht wüßte, daß er die Bezeichnung ‚Sinfonische Dichtung' nun auf alles anwendete, was einen landläufigen Namen nicht mehr tragen sollte, weil es ihm am Herzen lag . . ."

Wechselnde Bilder malt der Tondichter in diesem Werk (entstanden 1854, erste Aufführung 1856). Bunt und einsam, wild und schwärmerisch ist das Leben der Pußtasöhne. Farbige Orchesterpracht und zeichnerische Unisono-Gänge, feurige Rhythmen und schmelzende Weisen mischt daher die „Hungaria". Bald ein stolzer Zug von Kriegern (Andante marziale), bald eine schwermütige Weise im Englischhorn (Largo) oder ein hinreißendes Geigensolo. Dann wieder straffe Rhythmen in Posaunen und Trompeten (Allegro eroico), die später umgewandelt werden in einen kurzen Trauermarsch. Und zum Schluß ein ausgelassenes Presto giocoso mit „ungarischen" Vorschlägen und Melodieausweichungen.

Hamlet

Ursprünglich war das Werk (entstanden 1858, erstaufgeführt 1886) gedacht als Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet". Liszt hat dann einen kurzen Ophelia-Abschnitt hineingearbeitet und das Ganze als sinfonische Dichtung erscheinen lassen. Man hört es kaum im Konzertsaal: zu unbestimmt sind die Themen, zu unübersichtlich ihre Verarbeitung, als daß der Hörer einen geschlossenen Eindruck von dieser Tonschöpfung empfangen könnte. Liszt hat *seine* Auffassung von der Gestalt des Dänenprinzen und er teilt sie in Tönen mit. Jedoch nicht als festumrissenen Gedanken, sondern mehr als „unbestimmte Stimmung". Kein Nachzeichnen, kein selbständiges Nachschaffen; vielmehr ein musikalisches Einfühlen, das nur gelegentlich mit greifbaren Hinweisen durchsetzt ist. Schon Hamlets Thema, dieses melodisch nicht zu fassende und harmonisch zerklüftete Gebilde, widersetzt sich jedem thematisch-motivischen Weiter-

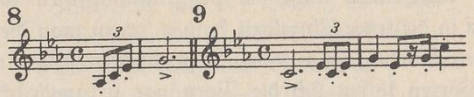
führen oder Gestalten. Die spätere Ophelia-Einschaltung bleibt schattenhaft. Hinweise geben einzig die Vorschriften der Partitur, wie „sehr langsam und düster" oder „sehr leidenschaftlich" oder „verzweifelt". — Nur den Grundgedanken des Trauerspiels kleidet Liszt in Töne, nicht das Drama selbst. Bleibt das Werk infolge seiner Beschaffenheit wirkungslos im Konzertsaal, so gebührt ihm dafür ein besonderer Platz im Schauspiel. Denn es öffnet auf besondere Weise das Innere des Hörers für das im Drama anhebende geistige Geschehen.

Hunnenschlacht

In dieser sinfonischen Dichtung übersetzt Liszt buchstäblich ein Bild in Musik: Kaulbachs Gemälde „Die Hunnenschlacht" (im Treppenhaus des Museums zu Berlin) hatte 1855 einen tiefen Eindruck auf den Musiker gemacht, und zwei Jahre später ist die gleichnamige Tondichtung entstanden. (Erste Aufführung 1857.) In einer kurzen Erläuterung sagt Liszt: das Gemälde „verewigt die gedankenreiche Sage von dem Kampfe zwischen den Geistern der gefallenen Hunnen und Christen vor den Toren Roms. Von der leichenbedeckten Walstatt erheben sich die Gespenster in gewaltig bewegten Gruppen zu den Wolken und setzen dort ihre Vernichtungsschlacht fort. Die Geißel Gottes, der blutige Attila, stürmt mit seinen wilden Horden noch einmal gegen die Römerscharen an, welche unter dem Zeichen des Kreuzes kämpfen und siegen. Das Licht des Christentums zerstört die Finsternis des Heidentums." — Nach dem „Mazeppa" ist diese sinfonische Dichtung also die zweite, die Sichtbares hörbar machen soll.

Im leisen Wirbel der Pauken bereitet sich der Geisterkampf vor. Die Fagotte stimmen ein unheilvoll drohendes Thema an, als sei einer der Gefallenen von den Toten erwacht. Immer mehr Instrumente schließen sich zusammen, um der Stimme des Ersten Folge zu leisten. Die Geister scheinen emporzufahren in die Lüfte. Schon ertönt in den Hörnern der grelle Schlachtruf

der Hunnen (Beispiel 8); Trompeten setzen den schmetternden Schall der christlichen Heerscharen dagegen (Beispiel 9). Und



nun entbrennt ein Streiten der Geister, der vergangenen Schlacht auf Erden an Wildheit noch überlegen. Da erklingt in den Posaunen die alte Choralmelodie „Crux fidelis", die Hymne der kämpfenden Christen. Dieser fest und zuversichtlich dahinschreitenden Weise setzen die Hunnen einen heftigen, rhythmisch punktierten Kriegsgesang entgegen. Heller schmettern Hörner und Trompeten, gellender wird das Schlachtgeschrei der kämpfenden Geister. Noch einmal hebt die Choralweise an, erst leise, dann immer stärker im vollen Bläserchor, bis sie sieghaft auf einem langausgehaltenen Akkord die Überwindung des furchtbaren Gegners deutlich werden läßt. Der Sturm der Waffen legt sich. Verhalten beginnt die Orgel nochmals den Choral, das Orchester stimmt brausend ein. Die Choralmelodie wird leicht verändert im Orchester durchgeführt, dann erscheint sie wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt, wächst und schwillt, bis sie in einen Begeisterungsrausch aller Orchesterinstrumente mündet. Mitten im jubelnden Schluß-Akkord bricht das Orchester plötzlich ab: nur der mächtige Orgelklang breitet noch seine Schwingen über die christlichen Streiter und Sieger.

Die Ideale

Das 1857 entstandene und im gleichen Jahre erstmalig aufgeführte Werk war zunächst als dreisätzige Sinfonie gedacht. Die drei Sätze sind auch in der endgültigen einsätzigen Form noch deutlich zu erkennen. Angeregt wurde Liszt durch Schillers Gedicht „Die Ideale". Doch hat er sich nicht an die Reihenfolge der Strophen gehalten, sondern durch mehrfaches Umstellen die Gedankenfolge geschaffen, die ihm für seine Ton-

dichtung notwendig erschien. Das Tonstück wird um seiner edlen Begeisterung und gepflegten musikalischen Sprache willen sehr geschätzt. Aber man muß die programmatischen Gedanken Liszts bis in die letzte Einzelheit kennen, wenn man die geistige Absicht des Tondichters in jedem Augenblick verfolgen will. In kurzen Worten lassen sich die Vorgänge so ausdrücken: auf eine bange Frage („Was wird, wenn die Ideale der Jugend schwinden", Andante) folgt eine Erinnerung an hochfliegende Gedanken der Jugendzeit („Aufschwung", Allegro spiritoso); der nächste Satz („Enttäuschung", Andante) schildert das Zerbrechen jugendlicher Hoffnungen, und der Schlußsatz („Beschäftigung", Allegretto mosso und Allegro spiritoso molto) kennzeichnet die „unaufhaltsame Betätigung des Ideals als unseres Lebens höchsten Zweck".

Wie die Gedankenfolge nur ein großes Thema abwandelt, das „Ideal", so ist die Tondichtung über einem einzigen Thema

10 Allegro



aufgebaut (Beispiel 10). Aus ihm entwickeln sich die meisten Neben-Themen und Unter-Motive.

Mit einer wehen Frage eröffnen die Holzbläser den einleitenden Andante-Satz. Träumerisch und traurig antwortet das Horn mit einer schmerzvollen Weise. Wieder Frage und Antwort; doch jetzt schon drängender. Cello und Bratsche weisen mit wiederholten Gängen nach oben, — dann beginnt im Allegro spiritoso der „Aufschwung", das freudige Erinnern an die Ideale der Jugend. Frisch fahren die Geigen empor, reißen immer mehr Instrumente mit sich in den unbekümmerten Wirbel, verscheuchen alle trüben Gedanken. Und kraftvoll erhebt sich endlich das Hauptthema (10) im Fortissimo des ganzen Orchesters: das Ideal überglänzt die Jugendzeit. Schwärmerisch und überschwenglich feiert der Tondichter das

Wiedersehen mit den Idealen, zärtlich und rauschhaft umschreibt er immer aufs neue ihre Weise.

„Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall."

Über „der Quellen Silberfall" (gedämpfte Geigen in Triolenbewegung) ertönt eine weich wiegende Melodie in Flöten und Klarinetten (Umbildung des Hauptthemas), leise stimmt das Horn seine Weise aus der langsamen Einleitung wieder an. Aus diesen Träumen von Natur führt ein leidenschaftlicher werdendes Klingen den Jüngling zu Liebeswerben und zum Ringen nach höchsten Zielen: „... bis sie zu atmen, zu erwarmen begann an meiner Dichterbrust." Immer bleibt das Ideal, doch sein Inhalt wechselt tanzend von Liebe zu Glück, zu Ruhm und Wahrheit. Tänzerische Rhythmen lassen diesen Wandel vorüberziehen: in wechselnden Harmonien und leichten Veränderungen erscheint das Hauptthema in ständig neuer Beleuchtung. Doch die Enttäuschung bleibt nicht aus: die trüben Fragen der Einleitung tauchen wieder auf, und im Andante mesto kehrt zwar die Weise von „der Quellen Silberfall" zurück, doch nun mißgestimmt, widerwillig begleitet von „verstimmten Harmonien". Wie ein kurzer Trauermarsch tönt in Klarinetten, Celli und Kontrabässen noch einmal das Thema des Ideals (10), dann entschwindet es. In die Stille tropfen leise Paukenschläge.

„Wer steht mir tröstend noch zur Seite
Und folgt mir bis zum finstern Haus?"

Als Antwort steigt in den Streichern eine ruhige Weise auf, „der Freundschaft leise, zarte Hand". Sie bringt Trost, — aber noch keinen Lebensinhalt. Die Verzweiflung ist gewichen; doch die Wolken haben sich noch nicht ganz verzogen.

Da meldet sich in den Bratschen ein vertrauter Klang, freudig, unruhig nach Erweckung drängend: Teile des Hauptthemas stoßen sich gegenseitig vorwärts. Und im Allegretto mosso kehrt das Thema des Ideals (10) wieder, jetzt aber in bewegterem Zeitmaß. Immer lebendiger, immer tätiger wird das Thema:

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört."

Wiedergefunden sind die alten Ideale, nun aber männlich gestaltet und nicht mehr nur geträumt. Lebhaft zieht die Durchführung vorüber, Ausdruck der „unaufhaltsamen Betätigung des Ideals". Ein Teil des Allegro spiritoso molto wird in orchestraler Pracht wiederaufgenommen, Sinnbild des sieghaften Ideals, bis zum Schluß das Thema 10 in riesiger Steigerung und breitem Zeitmaß alles überdröhnt.

Eine Faust-Sinfonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)

Liszt war im Grunde seines Herzens kein Goethe-Verehrer. Aber der „Faust" hat schon in jungen Jahren einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Freilich weniger die Handlung als das Gegenspiel der Kräfte, verkörpert in den Gestalten des Faust, Gretchens und des Mephistopheles. Als Liszt 1854 die Faust-Sinfonie ausarbeitete, hielt er sich — entgegen sonstigen Gepflogenheiten und auch entgegen seiner ursprünglichen Absicht — nicht an das Geschehen, sondern versuchte, die Charaktere in Töne zu bannen. Daher die ergänzende Bezeichnung „Drei Charakterbilder". — Aufgeführt wurde die Tonschöpfung 1857 bei der Goethe-Schiller-Feier in Weimar. Sie ist keine sinfonische Dichtung, sondern wirklich eine Sinfonie, wobei es als unerheblich gelten darf, daß Liszt sich nicht in jedem Augenblick streng an die klassische Form gehalten hat.

Faust. — Ein Thema, das aus dem übermäßigen Dreiklang gebildet ist, versinnbildlicht den rastlosen, nie zufriedenen, in weite Fernen schweifenden Mann (Beispiel 11). Ein zweites

11 Lento assai



Thema (Allegro agitato ed appassionato assai) trägt in seinen bohrenden Sechzehnteln leidenschaftliche, bewegte Züge. Aus den beiden letzten Takten des Themas 11 gewinnt Liszt dann noch ein drittes Thema, das in Klarinette und Horn (Andante) erklingt und von Bratschen-Triolen sehnsuchtsvoll durchzogen wird. Endlich tritt (Grandioso) ein viertes Thema auf (gebildet aus einem Anhang des zweiten), Spiegelung des Tätigkeitsdranges. — Diese vier Themen werden durchgeführt und in einer Reprise noch einmal zu einer Steigerung zusammengefaßt: Faust als das Widerspiel von Forschergeist, Leidenschaft, Liebessehnsucht und Tatendurst.

Gretchen. — Flöten und Klarinetten leiten in holder Unschuld dieses Andante soave ein. Dann bringt die Oboe Gretchens schlichtes Thema (Beispiel 12). Ein besonders feiner

12 Andante



Zug der sorgsamen Instrumentation dieses Satzes liegt darin, daß Gretchens Thema von Akkordbrechungen der Bratsche begleitet wird; auch Faustens Liebesthema im ersten Satz ist von Bratschen-Figuren umrankt! Eingesponnen in die stille Einfachheit ihrer kleinen Welt, versonnen und verträumt denkt Gretchen an Faust. Dessen Themen melden sich: werbend, leidenschaftlich, glückerfüllt. Und wie sich die Themen verschlingen, so werden auch Gretchen und Faust eins. Gretchen

nimmt Züge Fauſtens an, und das Weſen des ringenden Grüblers verklärt ſich an Gretchens Schlichtheit.

Mephiſtopheles. — Mit hölliſchem Gelächter ſpringt der Verneiner hervor: meckernde Vorſchläge zu öden Achtelmotiven in den hohen Holzbläſern und Streichern, teufliſches Grinſen im Triangel und Becken. Sogleich beginnt der freche Geſell ſein Zerſetzungswerk: jedes der vier Fauſt-Themen muß daran glauben, wird zerſetzt und zerfetzt, beſpitzelt und bewitzelt. Kreiſchende Triolen, hämiſche Halbtongänge, fratzenhafte Umdeutung des Liebesthemas zu einer boshaften Fuge, — das iſt Mephiſtos Werk. Und dann wieder erſchrickt man: iſt es wirklich der „Teufel"? Iſt es nicht vielleicht in Wahrheit der „andere Fauſt", die zweite Seele in der Menſchenbruſt? Darauf deutet jedenfalls das unvermutete Erſcheinen des erſten Fauſt-Themas, das hier ſo ganz unverzerrt erklingt. Doch bald iſt es wieder weggewiſcht von den ſpöttiſchen Teufeleien des Verneiners. Eines aber iſt nicht zu verwiſchen, nicht auszulöſchen: die Erinnerung an das reine Bild Gretchens. Selbſt der Teufel muß weichen vor der Unſchuld und Reine dieſes Mädchens. Geſchlagen und beſchämt müſſen die teufliſchen Heerſcharen das Feld räumen. Gretchens Bild ſchwebt noch einmal in engelhafter Zartheit vorüber, — dann ſtimmt zu Orgel- und Streicherklang ein Männerchor den Chorus mysticus an: „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis." Und ein Solotenor ſingt verhalten auf Gretchens Thema (12): „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." In einer großen Steigerung aller Inſtrumente verhallt das muſikaliſche Gedicht.

Zwei Epiſoden aus Lenaus „Fauſt"

Noch einmal hat Liszt den Fauſt-Stoff zum Gegenſtand muſikaliſcher Darſtellung gemacht: in den Zwei Epiſoden aus Lenaus „Fauſt". (Entſtanden 1858/60.) Diesmal gibt der Tondichter aber keine allgemeinen Charakterbilder, ſondern

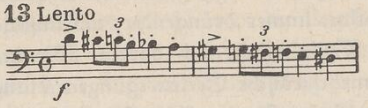
greifbare Handlungen. Fauſt ſelbſt tritt dabei faſt gänzlich in den Hintergrund. Denn Liszt war gefeſſelt durch die Bildhaftigkeit der Lenauſchen Dichtung. Im erſten Teil, dem „Nächtlichen Zug", trifft Fauſt des Nachts im Walde bei Nachtigallenſchlag einen feierlichen Pilgerzug. Er drängt ſein Roß beiſeite und läßt die Wallfahrer vorüberziehen. In der Muſik iſt die Geſtalt Fauſts nur angedeutet durch ein zerriſſenes Motiv kurzer Halbtonſchritte, das aus einer qualzerriſſenen Bruſt zu kommen ſcheint. Geheimnisvolle Holzbläſer-Akkorde, lang anhaltend und durchzogen von ſehr zarten Akkordbrechungen der geteilten Geigen, langſame Schritte von Cello und Horn malen den Zauber der Nacht. In den Flöten trillern und ſchlagen die Nachtigallen. Darein miſcht ſich wie von fern das Klingeln des Meßners, eine ernſte Choralweiſe ertönt, immer näher kommt der Zug der Nonnen und Mönche, es wächſt der Geſang zu Ehren Gottes, brauſt zum Himmel und verhallt wieder in der Ferne. Stöhnend erklingt Fauſtens Motiv: er hat abſeits des Zuges geſtanden, er ſteht abſeits von dieſer beſeligenden Einfalt des Glaubens. — Im „Tanz in der Dorfſchenke" ſchildert Liszt, wie Fauſt und Mephiſto ſich unter die luſtigen Landleute miſchen, Fauſt ein Sinnen-Abenteuer ſucht und mit des Teufels Hilfe auch findet. Zunächſt ſtimmt die Muſik einen bäueriſchen Ländler an, der mit allerlei heiteren Zügen verſehen iſt: die Burſchen und Mädchen tanzen, werden verliebter und dreiſter, umwerben ſich täppiſch und gierig. Fauſt ſteht von fern, zögernd und verlegen, obwohl von Verlangen verzehrt. Da ergreift Mephiſto die Geige. Mit ihren Trillern und Sprüngen verſpottet er die Bauernmuſik. Dann entfacht er mit ſeinem tollen Spiel die Sinnlichkeit und Liebesgier der Tanzenden. Fauſt taucht mit einer „feurigen Brünetten" in dem allgemeinen Liebesraſen unter. (Den ſinnenglühenden, aufpeitſchenden Mephiſto-Walzer dieſes Satzes hat Liszt 1880/81 noch einmal geſondert bearbeitet und herausgegeben.)

Eine Sinfonie zu Dantes „Divina Commedia“

Liszt hat sich viel mit Dante beschäftigt und auch frühzeitig den Plan gefaßt, die Welt der „Divina Commedia“ Musik werden zu lassen. In dem Lied „Der alte Vagabund“ findet sich das erste Thema der späteren Sinfonie bereits fertig ausgebildet. 1856 war das Werk vollendet, ein Jahr später wurde es zum ersten Male aufgeführt. Ursprünglich sollte es drei Sätze erhalten: „Hölle — Läuterung — Paradies“. Liszt hat dann auf Anraten Richard Wagners das „Paradies“ nicht vertont; als Abschluß fügte er ein „Magnificat“ hinzu. Der Form nach haben wir weder eine Sinfonie noch eine sinfonische Dichtung vor uns. Eher dürfte man das Werk als eine Folge „sinfonischer Stimmungsbilder“ bezeichnen. Denn Liszt folgt in seiner Musik kaum dem Gang der Danteschen Dichtung, sondern greift nur besondere Stimmungseinheiten heraus.

„Inferno“ (Die Hölle). — Wie in den Posaunen des Jüngsten Gerichts dröhnt es zu Beginn: „Per me si va nella città dolente“ („Durch mich geht man zur Schmerzensstadt“, die Inschrift über Dantes Höllentor). Ein wild anwachsender Paukenwirbel mit einem abschließenden Tamtam-Schlag unterstützt die düstere Wirkung der Posaunen. Zweimal wiederholt sich das Thema, schraubt sich in den Schlußtönen immer höher. Und noch erbarmungsloser schallt es dann aus den Hörnern und Trompeten: „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate“ („Laßt alle Hoffnung, ihr, die ihr eintretet“). In einer gewaltigen Steigerung reißt die Musik den Hörer in den Höllenlärm. Ächzende Halbton-Motive, flackernde Rhythmen, aufschreiende Dissonanzen, Entfesselung aller Orchestermöglichkeiten, — es ist ein Schieben und Schreien, ein Donnern und Ducken, ein Gellen und Geifern, das den Atem verschlägt. Als wichtigstes Motiv hebt sich die chromatische Tonleiter heraus (Beispiel 13), die bald in dieser, bald in einer anderen rhythmischen Fassung durch die höllischen Klänge herunterrast. In

seiner starren Unerbittlichkeit klingt noch einmal das Thema an: „Laßt alle Hoffnung!“ Doch unvermutet ändert sich das



Klangbild: leise beginnt die Baßklarinette eine wehmütige Weise, Englischhorn und Klarinette nehmen sie auf, silbern tönt das Rauschen der Harfe, — der Dichter trifft in der Hölle das selig-unselige Paar Paolo und Francesca da Rimini. Heiß war ihr Lieben, doch schuldvoll ihr Tun, das sie in ewiger Verdammnis büßen. Aber selbst an diesem peinvollen Ort der Schrecken lebt ihre Liebe: im „Andante amoroso“ stimmen zwei Geigen ein glutvolles, blühendes Zwiegespräch an, sämtliche Streicher (mit Dämpfern) nehmen die verzehrend leidenschaftliche Weise auf, — Liebe trotz Tod und Teufel. Erschütternd, daß dieses süße Liebesthema herauswächst aus dem düsteren Eingangsmotiv: „Durch mich geht man zur Schmerzensstadt.“ Dumpf ertönt im Horn: „Laßt alle Hoffnung“, und in höllischem Rasen beginnt der gräßliche Teufelsspuk aufs neue.

„Purgatorio“ („Läuterung“). — Nicht das „Fegefeuer“, wie immer noch falsch übersetzt wird, sondern den Ort der Läuterung, der Reinigung schildern Dante und Liszt:

„Zum Lauf durch besserer Gewässer Flut
Hebt meines Geistes Schiff nun seine Schwingen
Und läßt zurück das Meer voll Schreck und Grauen.“

Abgestreift sind die irdischen Schlacken, selbst die Luft auf dem „Berg der Reinigung“ ist anders als die Erdenluft. Leise wallt es in den Streichern, verhalten glitzert es in der Harfe, ein zarter Klang schwingt in den Holzbläsern. Da setzt behutsam das Horn mit einem Quartenmotiv an, noch einmal, wie

ein verheißungsvoller Ruf. Die Oboe nimmt das Motiv auf, spinnt es weiter zu einer schwebenden Melodie, Englischhorn, Klarinette und Flöte tragen sie leicht dahin. Dann kurze, ringende Motive, immer drängender, inbrünstiger. Eine kirchlich fromme Weise mischt sich darein. Wie in dieser Stelle innere, nicht mehr irdische Seelenregungen Klang werden, das gehört zu den erhabensten, verklärtesten Leistungen, deren Liszt, ja die Musik überhaupt, fähig gewesen ist. Im „Lamentoso" folgt nun die eigentliche Selbst-Läuterung: als Darstellungsform wählt der Tondichter die Fuge, deren sich große musikalische Deuter in solchen Fällen oft bedient haben (vgl. die Ouvertüre zur „Zauberflöte"). Diese Fuge ist aus Demut, Ringen und Glauben gefügt. — Den Abschluß des Werkes bildet das „Magnificat". Ein Frauen- (besser Knaben-) Chor stimmt die Weise zu Gottes Lob an: Wie Stimmen von Engeln ertönt der leise Einsatz in H-dur; der Gesang schwillt, klingt wieder ab wie der ruhige Atem des Himmels. Das Orchester tritt äußerlich zurück; aber gerade in dieser Zurückhaltung (Streicher, Holzbläser, Harfe, Harmonium), diesen hauchzarten Wendungen liegt ein verklärender Zauber, der am Schluß Himmel und Erde ineinander übergehen läßt.

(Liszt hat noch einen zweiten Schluß geschrieben, der in eine riesige jubelnde Steigerung von Chor und Orchester mündet.)

Klavierkonzert Es-dur

In den Klavierkonzerten Liszts gehen prunkendes Virtuosentum und feinsinnige Tondichtung eine einmalige, nicht zu lösende Verbindung ein. Die glänzende Spieltechnik stellt sich in den Dienst des musikalischen Gedankens; umgekehrt ist der musikalische Gedanke ohne seine glanzvolle Einkleidung nicht vorstellbar, ja, er ist zugleich mit dieser überhaupt erst entstanden. Die Entfesselung des Klavierklangs, von den rollenden Donnern der tiefsten Bässe angefangen bis zu den glitzernden Blitzen

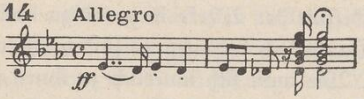
des höchsten Diskants, ist von Liszts Nachfolgern häufig nachgeahmt worden. Doch niemals ist es gelungen, diesen äußeren spielerischen Aufwand innerlich so zu rechtfertigen, wie es Liszt vermocht hat. Über Wert und Unwert der Lisztschen Klavierkonzerte wird nun seit mehr als achtzig Jahren gestritten; darüber aber sollte man endlich wenigstens einig werden, daß sich Gehalt und Gestalt der Werke in geradezu vollendeter Weise entsprechen. Das jedoch bedeutet: es sind in ihrer Art wirkliche Kunstwerke. Wie man sich innerlich zu ihnen stellt, ist dann eine Frage der persönlichen Veranlagung, nicht der Erkenntnis.

Musik im klassischen Sinne sind sie gewiß nicht. Weder die Themen noch ihre Durchführung noch die Satzgestaltung erinnern an das klassische oder romantische Musizieren. Höchstens in der gegenseitigen Durchdringung von Klavier und Orchester könnte man eine Verwandtschaft mit Beethoven oder Schumann entdecken. Sonst jedoch schaltet Liszt völlig frei. Allerdings in dem Sinne: „frei von den überkommenen musikalischen Regeln". Denn in jedem Takt der Klavierkonzerte spürt man den bändigenden Willen einer gestaltenden Kraft. Diese Kraft heißt „Bildhaftigkeit". Ihre Diener wiederum sind Themen von greifbarer Ausdrucksgewalt. Ihre sprechenden Gebärden halten die einzelnen Sätze und das ganze Werk zusammen. Die älteren Satzbestandteile (Themenaufstellung — Durchführung — Wiederaufnahme — Schlußstück) sind durchweg verwischt. Wie ein großes Netz gleichartiger Figuren (Grundmotive) stellen sich Einzelsatz und Gesamtwerk dar, durchzogen von immer neuen Farben, gestrafft von wechselnden Rhythmen. Ein Kopfmotiv beherrscht das Geschehen und legt dadurch die Einheit der Stimmung fest. Sehr sorgsam sind die Farben gemischt: bei allem Ineinander und Miteinander von Orchester und Klavier vermeidet es Liszt mit meisterlicher Sicherheit, den beiden Klangkörpern Klänge anzuvertrauen, die deren Wesen nicht entsprechen: das Orchester trägt die dichten Klanggewebe, dem

Klavier werden gelockerte Tonketten und Klangzerlegungen zugewiesen.

Der erste Satz des Es-dur-Konzertes (entstanden spätestens 1849) beginnt mit einem für Liszt bezeichnenden Motiv (Beispiel 14): die Streicher bringen den streng bestimmten Rhyth-

14 Allegro

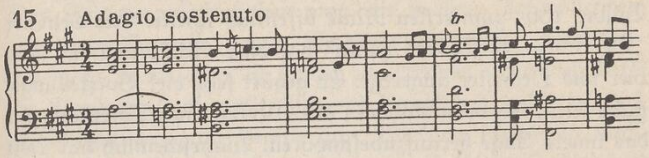


mus, die Bläser bestätigen durch heftige Akkorde. In Oktaventriolen und Akkorden setzt das Klavier ein, will sich gegenüber dem Ansturm des Orchesters behaupten durch machtvolle Betonung seiner Klangmöglichkeiten. Doch das Kopfthema bleibt „tonangebend", so daß sich der Solist durch gegensätzliche, gefühlsreiche Wendungen sein Recht verschaffen muß. Er lockert dadurch das Tongemälde auf und mildert den finstern Trotz des Hauptmotivs. Echtes Konzertieren! Daß dem Klavier zugleich doch der Sinn nach Kraftentladungen steht, wie sie dem Orchester eigen sind, verrät sich meist dann, wenn es sich nach besonders nachdrücklichen Betonungen des Orchesters wie wütend in wilden Akkordschlägen ergeht. — Im zweiten, unmittelbar anschließenden Satz (Quasi adagio) ist die Haltung durchweg zarter. Über weiten Akkordzerlegungen fließt eine stille Weise friedlich dahin, steigert sich zu heftig leidenschaftlichem Drängen und findet vor allem im Flötenthema des Mittelteils Töne von ergreifender Schlichtheit. — Das Scherzo bezaubert durch seine eigenwilligen Rhythmen, den lockeren Schwung und durch die erlesene Instrumentation. Ganz eigentümlich die Wirkung der zart aufgesetzten Triangelschläge. — Im Finale klingen alle Wendungen der voraufgehenden Sätze wieder an. Es ist eine Art Marsch-Phantasie von kühner Großartigkeit, hinreißend gestaltet und gekrönt durch die gewaltige Wiederaufnahme des Hauptmotivs.

Klavierkonzert A-dur

Gegenüber dem stählernen, rhythmisch festen Es-dur-Konzert bildet das A-dur-Konzert einen auffallenden Gegensatz. Es ist in weicheren Farben gehalten, mehr aus der Stimmung als aus der Bewegung geboren. Man vergleiche die Hauptthemen der beiden Werke (Beispiele 14 und 15) und wird den ganzen

15 Adagio sostenuto



Unterschied sogleich herausfinden: dort ein kurzes, rhythmisch gestrafftes Motiv, hier eine Folge frei schwingender, tiefsinniger Harmoniewendungen. Im A-dur-Konzert tritt das Klavier wesentlich in den Vordergrund: es bildet in diesem Werk gewissermaßen die grundlegende Zeichnung, die durch das Orchester dann getönt wird. Die verschiedenen Stimmungsgruppen des Tongedichts auf die ältere Sonaten- oder Konzertform zurückführen zu wollen, ist ein vergebliches Bemühen. Hier handelt es sich um einen jener seltenen Fälle, in denen der Hörer auf „Erkenntnis" verzichten und sich dem Tondichter willig erschließen soll. Besonders schön wirkt im A-dur-Konzert das Gegenspiel von Klavier und Cello; das sind Stellen, in denen das Werk fast den Charakter eines Doppelkonzerts erhält. — Die Unterteilungen des einsätzigen Werkes und seine Wachstumskräfte ergeben sich aus dem Steigerungsgedanken: geheimnisvoll dämmernde Harmonien mit einer schmerzlichen Melodie zu Beginn (15), ein aus ihnen herauswachsender, dunkel drohender Marsch, leidenschaftliche Auseinandersetzungen zwischen Orchester und Klavier, fromme Versöhnlichkeit in der Zwiesprache zwischen Klavier und Cello, sieghafter Aufschwung in einem großartig verhaltenen Marsch und

endlich der vorwärts stürmende Ausklang. Immer kehrt das Hauptthema (fast nach Art des Rondo) zurück; bald harmonisch, bald rhythmisch, bald melodisch verändert, doch stets sein unveränderliches Grundwesen enthüllend.

Totentanz

Mehrfach hat Liszt das Werk umgearbeitet, ehe es Hans von Bülow 1865 zum ersten Male öffentlich spielte. Ein Gemälde „Der Sieg des Todes" (Pisa) hat diese Schöpfung für Klavier und Orchester angeregt. Es gehört sehr viel Vorstellungsgabe dazu, sich beim Anhören des Werkes einen Totentanz vor das innere Auge heraufzubeschwören. Wahrscheinlich hat Liszt die Bezeichnung auch nur in Erinnerung an das eindrucksvolle Bild in Pisa gewählt. Jedenfalls tut man besser, den Namen als einen allgemein gehaltenen Hinweis aufzufassen denn als Programm für allerlei Tänze von Knochen und Gebeinen. Es genügt, die allgemeine Überschrift und das große Thema des Werkes festzuhalten, um mitgerissen zu werden in eine Welt düsterer, zuweilen grausiger Stimmungen. Der „Totentanz" besteht aus Variationen über den alten Kirchengesang „Dies irae, dies illa, solvet saeclum in favilla" (Tag des Zorns, jener Tag, der die Welt in Staub zerlöst). Was man sich unter den verschiedenen Variationen vorstellen will, bleibe dem Einzelnen überlassen. Aber auch, wer sich nichts „vorstellt", wird gepackt von der musikantischen Unmittelbarkeit des Werkes.

Fantasie über ungarische Volksmelodien

Diese Fantasie ist eine Bearbeitung der 14. Ungarischen Rhapsodie. Liszt hat eine seiner beliebtesten Klavier-Rhapsodien noch wirkungsvoller gestalten wollen, indem er dem frei behandelten Klavierwerk Orchesterstimmen hinzufügte. Klavier- und Orchesterklang sind hervorragend verschmolzen. Jeder Kenner der 14. Ungarischen Rhapsodie (und wer kennt sie

nicht!) wird überrascht sein, in der „Fantasie" ein völlig selbständiges Werk zu hören, so einheitlich ist sie gearbeitet. Drei Themen treten hervor: der breit angelegte, hinreißende ungarische Weihegesang, das „Zigeuner-Allegretto" mit seinen zymbal-ähnlichen Klängen und ein ins Blut gehender Tanz.

Wanderer-Fantasie (nach Schubert)

Was Liszt veranlaßt haben mag, die in ihrer Art vollendete „Wanderer-Fantasie" von Schubert mit einer Orchesterbegleitung zu versehen, ist schwer zu erkennen. Das Schubertsche Klavierwerk ist musikalisch und klanglich so gesättigt, daß jede Hinzufügung die künstlerische Wirkung schwächen muß. Überdies hat Liszt durchweg seinen persönlichen Orchesterstil mit dem Klavierstil Schuberts vermengt und so ein wenig angenehmes Zwittergebilde entstehen lassen. Daher wird es mit Recht auch nur selten gespielt. Es ist eine Gelegenheitsarbeit — und eine Huldigung zugleich. Wenn man nämlich Schuberts „Wanderer-Fantasie" und Liszts sinfonisches Schaffen sorgsam vergleicht, so kommt man zu diesem Ergebnis: Schubert hat sein Klavierwerk aufgebaut auf einem einzigen, rhythmisch betonten Kopfmotiv; genau das gleiche Verfahren hat Liszt in fast allen seinen Orchesterschöpfungen angewendet. War es also ein huldigender Dank an Vorbild und Vorgänger, als Liszt gerade dieses Werk mit einer Orchesterbegleitung versah?

Richard Wagner

Geboren 22. Mai 1813 in Leipzig als Sohn eines Polizeiaktuars. Nach dem Tode des Vaters heiratete die Mutter den Schauspieler Friedrich Geyer. Eine musikalische Ausbildung empfing Wagner erst während der Universitätsjahre durch Theodor Weinlig. 1834 Kapellmeister in Magdeburg, 1836 in Königsberg, 1837 in Riga. Um als freischaffender Künstler zu leben, begab er sich 1839 nach Paris. Dort verbrachte er drei sorgenvolle Jahre mit untergeordneten Arbeiten. 1842 ging er nach Dresden und wurde nach der Aufführung des „Rienzi" Hofkapellmeister. Nach der Revolution von 1848 floh er nach Zürich. Erst 1861 konnte er nach Deutschland zurückkehren. Rettung aus Brotsorgen brachte Ludwig II. von Bayern: er rief Wagner nach München. Nach seiner Heirat mit Cosima (frühere Frau von Hans von Bülow und natürliche Tochter Liszts) übersiedelte er 1871 nach Bayreuth. Gestorben 13. Februar 1883 in Venedig.

Wagners Bedeutung liegt nicht im Sinfonischen, sondern im Musikdramatischen. Aber seine musikalische Sprache ist stark beeinflußt durch das sinfonische Schaffen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Umgekehrt hat Wagner vielen Sinfonikern der späteren Zeit durch seine Art zu instrumentieren den Weg vorgezeichnet. Diese besondere Tatsache zusammen mit dem tiefen geistigen Gehalt seiner Werke hat dahin geführt, daß vor allem die Orchestereinleitungen zu Wagners Bühnenwerken auch im Konzertsaal ihre Wirkung nicht verfehlen.

Über die musikalisch-dramatische Besonderheit Wagners unterrichtet „Meyers Opernbuch"; hier sei nur dasjenige hervorgehoben, was für das Verständnis einzelner Orchesterstücke unerläßlich ist. Den Kern von Wagners musikalischem Ausdruck bildet das Leitmotiv und seine Verwendung. Wagner hat keineswegs das Leitmotiv „erfunden". In der Oper hat ihm Weber vorgearbeitet, und in der sinfonischen Musik wurde die „idée fixe" des Franzosen Berlioz zum Vorbild für den

Bayreuther Meister. Allerdings: Wagner hat den Gedanken des Leitmotivs wesentlich verbreitert und vertieft; sein Leitmotiv ist nicht nur musikalisch zu begreifen, sondern wurzelt in dem Gesamtkunstwerk. Mit kurzen Worten läßt sich der Wagnersche Leitgedanke folgendermaßen herausschälen:

Der Denker Wagner versuchte, den Ur-Grund aller Dinge zu erkennen. Der Dramatiker mühte sich um das Wesen der Ur-Formen. Der Dichter strebte nach dem Ur-Sinn des Ur-Wortes. Der Musiker rang nach dem Ur-Motiv, das den Keim alles Werdens in sich birgt. Und der Schöpfer des Gesamtkunstwerkes gestaltete all das zu einer wirklichen Einheit: zur Einheit im Drama. Nur so sind Wagners Leitmotiv, sein sinfonisches Orchester, seine „unendliche Melodie" in ihrer sprechenden Ausdrucksgewalt zu begreifen. Die musikalischen Ur-Motive (vergleichbar Goethes Ur-Bildern) entsprechen bestimmten geistigen Urkräften. Ihnen entwachsen dann verwandte Sonder-Motive; diese dienen dazu, Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten innerhalb der besonderen Lebenskreise zu veranschaulichen. Und wiederum: von einem Lebenskreis zum andern ziehen sich Querverbindungen, die alle Kreise wieder zu einem All zusammenschließen.

Wagner und Liszt, die Freunde und Kämpfer für ein gemeinsames künstlerisches Ziel, haben sich lange den Vorwurf gefallen lassen müssen, ihre Werke seien zu „knallig" instrumentiert. Dieser Vorwurf wird heute von keiner ernstzunehmenden Seite mehr erhoben. Denn man hat einsehen gelernt, daß dieses „Knallige" nicht in den Werken, sondern in schlechten Aufführungen begründet liegt.

Ouvertüre zu „Rienzi"

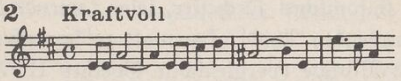
Die „Rienzi"-Ouvertüre (1842) ist wohl das revolutionärste Stück, welches die Musikgeschichte kennt. Das liegt nicht an der kriegerischen, oft als „derb" bezeichneten Instrumentierung, sondern an der inneren, aufrührerischen Haltung. Meyerbeer hat

oft genug wesentlich derber instrumentiert, ohne auch nur in einem einzigen Takt dem umstürzlerischen, atemberaubenden Schwung der „Rienzi"-Ouvertüre nahezukommen.

Wagner verarbeitet in der Ouvertüre verschiedene Themen und Motive der Oper; vor allem das Trompetensignal, mit dem Rienzi die Römer zum Kampf gegen die Unterdrücker aufruft, Rienzis Gebet (Beispiel 1), den kriegerischen Triumph-



marsch (Beispiel 2) und den Schlachtruf „Santo spirito"



(Beispiel 3). Von den ersten erregenden Trompetentönen —



dreimal leise einsetzendes, dann stark anschwellendes und wieder absinkendes a — über das zunächst langsam, später doppelt so schnell vorgetragene Gebetsthema (1) bis zu dem immer stürmischer ertönenden Kriegsmarsch (3) führt eine unablässige, wilde Steigerung.

Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer"

Zwischen Fluch und Erlösungshoffnung wird der „Holländer" hin und her geworfen, zwischen Seemannsleid und Meerestoben muß er sein Leben verbringen, bis ihm endlich die echte Treue eines Weibes zum Heile wird. Diesen inneren Grundgedanken und sein äußeres Widerspiel hat Wagner in der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" musikalisch ausgedrückt.

Über leeren Quinten der Streicher dröhnt in Hörnern und Fagotten scharf betont der Holländerruf. Noch einmal tönt er auf in Posaunen und Tuben, wild-trotzig und doch verzweifelt. Donnernd fahren die Halbton-Leitern der tiefen Streicher empor, stürzen dann im vollen Orchester wieder nach unten. Dumpf verhallt der Ruf des „bleichen Seemanns" in leisen Paukenwirbeln. Tröstend erhebt sich im Englischhorn, gestützt von Horn und Fagotten, die zarte Weise, die von künftiger Erlösung spricht (Beispiel 4). Wie ein verheißungsvoller



Sonnenstrahl leuchtet das Erlösungsthema durch die Finsternis der Verzweiflung, — aber schon faßt den Holländer die abgrundtiefe Hoffnungslosigkeit erneut: wieder sein Ruf, dann spülen die Wogen des Tonmeeres alles hinweg. Heftig aufschäumende Streicherfiguren werden durchsetzt von dem Motiv des Holländers, die Holzbläser wollen die Erlösungskunde von neuem auftauchen lassen, doch heftige Stöße der Trompeten, Posaunen und Tuben schneiden ihnen das Wort ab. In das Heulen des Sturmes mischt sich der Gesang der Seeleute („Steuermann, laß die Wacht"), wütend unterbrochen von den finsteren Rufen des gespenstischen Verdammten. Aber unablässig meldet sich das Erlösungsthema, wächst selbst im Heulen des Sturmwinds, vereinigt immer mehr Stimmen auf sich, bis es endlich im vollen Glanz des Orchesters sieghaft die Mächte der Finsternis überstrahlt. Noch einmal reckt sich das Fluchmotiv des Holländers auf in Trompeten, Posaunen und Tuben; doch seine Kraft ist gebrochen: sanft klingt die Ouvertüre aus mit dem verklärten Erlösungsmotiv, das, von Flöte und Oboe angestimmt und von silbernen Harfentönen umspielt, abgelöst wird von einer zarten Geigenwendung, die sich schmerzhaft süß aufzulösen scheint in das Blau des Himmels.

Ouvertüre zu „Tannhäuser"

Die „Tannhäuser"-Ouvertüre (1845) ist wohl Wagners volkstümlichstes Werk. Selten ist der Grundgedanke einer ganzen Oper so klar und ausdrucksvoll in einem Orchester-Vorspiel zusammengefaßt worden wie in dieser Ouvertüre. Der Kampf zwischen Glut der Sinne und Glauben der Seele, zwischen Verlockung und Erlösung wird in den Tönen dieses glanzvoll instrumentierten Orchesterstückes geradezu bildhaft vorgeführt. Gewiß sind die verwendeten Kunstmittel (so der näher kommende und wieder davonschreitende Pilgerzug) schon vor Wagner oft in der Musik dagewesen. Aber die echte Kunst des Werkes besteht gerade darin, daß mit alten Mitteln durchaus Neues gesagt wird.

Ein zartgetönter Pilgerchor hebt an in den Holzbläsern und Hörnern. Der Gesang schwillt, Posaunen, eingebettet in ein flimmerndes Geflecht schimmernder Geigenfiguren, tragen den Ruf zuversichtlicher Gläubigkeit in alle Lande, bis das Thema allmählich wieder zurücksinkt und verklingt. — Ein erregendes Gleißen im Orchester: schwirrende Geigen, lockende Bratschen, betörende Holzbläser zaubern die schwüle Sinnlichkeit des Venusberges herauf (Verlockungsmotiv, Beispiel 5). In einer



schmachtend verführerischen Klarinettenmelodie scheint Frau Venus selbst emporzusteigen, die Geigen jubeln Tannhäusers Liebeslied. Immer wilder, immer berauschender werden die Klänge, bis plötzlich das fromme Eingangsthema wieder anklopft. Die Venusbergklänge versuchen, es zu übertönen; aber die Glaubensweise setzt sich durch. Immer gewaltiger ertönt das Lied der göttlichen Gnade; in einem Orchesterglanz, der zum ersten Male den „großen Zauberer Wagner" erkennen

läßt, führt es, alle irdische Welt sieghaft überwindend, bis an die Stufen von Gottes Thron.

*

Für die Pariser Bühne hat Wagner 1860 die Szene im Venusberg musikalisch erweitern müssen: die Pariser Lebemänner verlangten ein ausgedehntes Ballett! Die von Wagner hinzugefügten Stellen werden auch im Konzertsaal oft als „Venusberg-Bacchanale" aufgeführt (meist zugleich mit der entsprechend gekürzten Ouvertüre). Inhaltlich schließen sie sich an den Venusberg-Zauber der Ouvertüre an; nur werden Liebeszauber und Liebesraserei jetzt mit einer Offenheit dargestellt, die ohne den künstlerischen Adel des Ausdrucks bedenklich wirken könnte. Die orchestrale Sprache Wagners hat sich in den fünfzehn Jahren seit der „Tannhäuser"-Uraufführung wesentlich verfeinert; sie ist mit allen Klangfärbungen ausgestattet, die dem Meister seit dem inzwischen vollendeten „Tristan" zu Gebote standen. Der eigentliche „Tannhäuser"-Stil wird durch das Bacchanale zwar zerrissen, aber als Einzelwerk (außerhalb der Oper) hinterläßt es stets betörende Eindrücke.

Vorspiel zu „Lohengrin"

Das Vorspiel zu „Lohengrin" (1850) wird musikalisch gespeist aus der Gralserzählung, jener Stelle der Oper, an der Lohengrin von den Wundern des lichtumflossenen Gralstempels berichtet. Geteilte Geigen, Flöten und Oboen zaubern in leisen Akkorden die Welt des Grals herauf; erst im vierten Takt lösen sich aus den reinen Harmonien greifbare Motive der Geigen. In langsamer Steigerung wächst das Licht der überirdischen Welt. Das Gralsmotiv erscheint in den klaren Holzbläsern, flehend und inbrünstig umspielt von synkopierten Weisen der Streicher. Immer leuchtender wird der Glanz, bis im vollen Orchester mit Trompeten und Posaunen der Grals-

ruf gewaltig aufklingt. Dann sinkt das Tonbild langsam wieder zu den verklärten Klängen des Anfangs zurück.
Schlicht ist der Aufbau, einfach die Orchesterbesetzung, leicht zu überschauen der geistige Gehalt dieses Vorspiels, — aber aus diesem durchsichtigen Gedankenstück ist eins der bedeutendsten Tonwerke der Operngeschichte geworden. Wie man vor solchen Schöpfungen des Meisters noch von Orchesterschwulst und Klangrausch zu sprechen wagt, ist unerfindlich.

Vorspiel zu „Tristan und Isolde"

Zu diesem Vorspiel gibt Wagner selbst ein „Programm". Er sagt: „Tristan führt als Brautwerber Isolde seinem König und Oheim zu. Beide lieben sich. Von der schüchternsten Klage des unstillbarsten Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu erlöschen scheint."
Ein Sehnen verzehrt sich in dieser Musik. Die Motive sind geladen von Sehnsüchten. Immer feiner wird die Unterteilung der Instrumente, immer sorgsamer werden die Instrumentenklänge in jeder „Lage" genutzt; es gibt keine Begleitung mehr, alles ist selbständig im Rahmen eines Ganzen. Die Harmonik fließt wie eine Welle in alle, auch die kleinsten Vertiefungen; sie schmiegt sich dicht an den geliebten Gegenstand, schäumt über jeden Felsblock des Widerstandes und zerstäubt in Millionen kleinster Teilchen.
Vorhalte, drängende Halbtonschritte, qualvoll-sehnsüchtiges Umspielen und Nicht-Erreichen der Tonart (E-dur ist die verschleierte Haupttonart des Musikdramas) — dieses Drängen, Vergehen, Hochrecken, Zerfließen hebt sogleich mit den ersten Takten des Vorspiels an. Immer wieder meldet sich die traurige Sehnsucht. Ein tröstliches Thema des Cellos setzt ein, verliert sich aber bald wieder in schmerzlichem Weh. Erneut

steigt das Sehnsuchtsmotiv empor, versucht sich zu verwirklichen. Belebter wird das Orchesterspiel, alle Kräfte spannen sich, kraftvoller wird die Tongebung, — doch unerlöste Sehnsucht und wehvolle Entsagung bleiben herrschend. Langsam sinkt das Lied von Tristans und Isoldens Geschick zurück in die leisen leidvollen Klänge des Anfangs.

*

Zusammen mit dem Vorspiel wird im Konzert häufig „Isoldens Liebestod" gespielt, also der Schluß des Musikdramas. „Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar." Diese Worte Wagners geben den Gedanken des Tonstücks wieder. Wie entrückt beginnt das Motiv todverklärter Liebe. Höher wölbt sich der Bogen von Isoldens Gesang; sie schaut Vergangenheit (die Themen der Liebesszene im zweiten Akt kehren wie selige Geister wieder) und sie schaut die Zukunft. Immer reiner wird die Luft, die sie atmet, hellauf leuchtet die zuvor nur verschleierte Tonart Tristans (E-dur). „In des Weltatems wehendem All ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust". Langsam gleitet Isolde zu Boden, — sie ist Tristan in sein „dunkles Reich" gefolgt.

„Meistersinger"-Vorspiel

Dieses strahlende, äußerlich glanzvollste Vorspiel Wagners (1868) ist für eine Orchesterbesetzung geschrieben, die gegenüber dem Beethoven-Orchester nur um Harfe, Baßtuba, große Trommel und Glockenspiel vergrößert ist. Das muß immer wieder denjenigen gegenüber hervorgehoben werden, die von dem „Lärmorchester Wagners" zu sprechen belieben. Ein Kunstwerk entsteht nicht durch Anwendung großer äußerer Mittel, sondern durch zuchtvoll geformte Verwirklichung des

inneren Ausdrucks. Dafür bildet das „Meistersinger"-Vorspiel einen besonders schönen Beweis.

Äußerste Klarheit bei kunstvollster Stimmenverflechtung, — dieses Kennzeichen der „Meistersinger"-Musik wird bereits in der Orchester-Einleitung der Oper deutlich. Freudig festlich, männlich selbstbewußt steigt in der Haupttonart C-dur das erste große Meistersinger-Thema auf (Beispiel 6). Eine kurze

6 Sehr mäßig bewegt



20

Unterbrechung durch Walthers drängendes Werbemotiv (aus dem später sein Preislied herauswächst). Dann, nach einem Jauchzer der Geigen, setzen die prunkenden Fanfarenklänge der Meisterzunft ein. Die Themen verschlingen sich, recken sich aneinander empor; ein neues Thema, entwickelt aus dem zweiten Takt des Beispiels 6, tritt hinzu. Ein knapper, durch Synkopen und Harmonierückungen vorwärts treibender Zwischensatz, — dann singen die Geigen den Abgesang von Walthers Preislied. Bewegter, leidenschaftlicher wird das Drängen. Plötzlich reißt es ab: spöttisch bringen die Holzbläser das erste Meistersingerthema (6) als Geschwindmarsch. „Scheint mir nicht der Rechte", kichert es dazwischen. Bald aber kehrt C-dur zurück und mit ihm auch die drei großen Hauptthemen: gleichzeitig erklingen das Meistersinger-Thema, die Fanfaren und der Abgesang von Walthers Preislied. („Pedanterie und Poesie sind versöhnt", sagt Wagner.) Zum erstenmal die strahlende „Meistersinger"-Vielstimmigkeit, durchsetzt von leuchtenden Motivblitzen, die um das Hauptgeschehen zucken. Emporspringende Triller, treibende Akkordschläge, und sieghaft erhebt sich das Anfangsthema (6), umjubelt vom ganzen Orchester, umschmettert von den hellen Trompetensignalen der Festwiese: „Heil Nürnbergs teurem Sachs!"

*

Vorspiel zu „Parsifal"

Inbrünstig und feierlich, demütig und ergeben hebt das in Synkopen verschwebende Abendmahls-Motiv an: Streicher und Holzbläser einstimmig. Oboe und Trompete, wieder einstimmig, lassen es noch einmal erklingen, jetzt über gleitenden Streicherbrechungen und gehaltenen Akkorden der Bläser. Eine Wiederholung in C-moll löst sich auf in durchsichtigen, zarten Akkorden der Flöten und Klarinetten. Nach einer langen Pause steigt in Trompeten und Posaunen mahnend das Gralsmotiv empor. Das Motiv des Glaubens, kraftvoll sieghaft von Trompeten und Hörnern geblasen, schließt sich an. In einer kurzen gewaltigen Steigerung richtet es sich strahlend auf, — dann sinkt leise das Abendmahls-Motiv wieder herab. Eine Art Durchführung verschlingt dieses Thema mit dem Motiv des heiligen Speers und dem schmerzlicher Wehmut. Noch einmal beginnt in den Klarinetten das Abendmahls-Motiv, steigt aber in einer Umbildung über Oboen und Flöten immer höher hinauf und verklingt in den höchsten Geigenlagen.

Siegfried-Idyll

Das Siegfried-Idyll ist eine Gelegenheitsarbeit des Jahres 1870. Wagner hatte es heimlich geschrieben und ließ es eines Morgens unter Cosimas Fenstern spielen, — Huldigung an die Mutter seines Sohnes Siegfried. Die Motive und Themen entstammen zumeist dem 2. und 3. Akt des „Siegfried". In Haltung und Instrumentierung dagegen (nur kleines Orchester) trägt es heimliche, innige Züge. Das ruhige Weben der Streicher vor allem gleicht dem ruhigen Atmen einer Menschenbrust, die endlich friedvolle Ruhe gefunden hat nach den Stürmen eines wildbewegten Lebens.

Faust-Ouvertüre

In den Pariser Jahren 1839/40 begann Wagner eine „Faust-Sinfonie". Aber nur der erste Satz wurde vollendet, 1855 überarbeitet und als „Faust-Ouvertüre" herausgegeben. Daher fehlt ihr die Ausgewogenheit der echten Ouvertüre; man spürt in der dunkel-dumpfen Sostenuto-Einleitung, dem wütenden, nur vorübergehend sich auflichtenden Allegro molto und dem todeswütigen, todessehnsüchtigen Ausklang, daß hier nur der eine Teil des Faust-Gedankens musikalisch umgesetzt worden ist, freilich jener Teil, der Wagners damaligen Lebensumständen am nächsten kam. Daher hat der Meister auch folgende Worte Goethes dem Tonstück vorangesetzt: „Der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen; der über meinen Kräften thront, er kann nach außen nichts bewegen. Und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt." Dichterischer Leitgedanke für das musikalische Werk, zugleich eine erschütternde musikalische Selbstdarstellung jener Verzweiflungsjahre in Paris. In einem Brief an Liszt sagt Wagner: „Damals wollte ich eine ganze Faust-Sinfonie schreiben. Der erste Teil (der fertige) war . . . der ‚einsame Faust' — in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen. Das ‚Weibliche' schwebt ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor. Und dieses ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt." Schärfer als mit diesen Worten läßt sich der Gehalt der „Faust-Ouvertüre" nicht umreißen.

Robert Volkmann

Geboren 6. April 1815 zu Lommatzsch (Sachsen) als Sohn eines Kantors, Erster Unterricht bei seinem Vater. Ursprünglich sollte er Lehrer werden, ging aber bald zur Musik über, angeregt und befruchtet durch die Freundschaft mit Robert Schumann, mit dem er viele Wesenszüge gemein hat. 1839 Musiklehrer in Prag, 1840 in Ungarn. Von 1854—1858 in Wien. Dann in Budapest als Professor an der Musik-Akademie. Gestorben 29. Oktober 1883 in Budapest. Er hat Kammermusik, Orchesterwerke, Klavier- und Geigenkompositionen, Lieder, Chöre usw. hinterlassen.

Volkmanns sinfonische Schöpfungen sind jahrzehntelang über Gebühr vernachlässigt worden. Auch heute noch kann man zuweilen beobachten, daß Volkmann mit einer freundlichen Handbewegung in die Reihe der „kleinen Meister" verwiesen wird. Dabei ließe sich die starre Spielfolge mancher Konzertveranstaltungen durch Volkmann sehr wirkungsvoll beleben. Die Werke des Meisters (besonders die D-moll-Sinfonie) verdienen erhöhte Beachtung um ihrer selbst willen, — zugleich aber wegen ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung. Sie haben der Übermacht reiner Programm-Musik den Gedanken ursprünglich sinfonischen Schaffens erfolgreich entgegengesetzt. Mit Schumanns Tode schien auch die große Sinfonie zu Grabe getragen zu sein; Berlioz und Liszt, mittelbar unterstützt durch Wagner, erhoben die Programm-Musik auf den Schild. Starke Sinfoniker, die mit ihrem Werk einen Ausgleich hätten schaffen können, waren nicht vorhanden. In dieser nicht ungefährlichen Zeit hat Volkmann die Fahne der „absoluten Musik" hochgehalten und in seiner Weise den Boden für Bruckner und Brahms bereitet. Er knüpft bei Beethoven an, bereichert den Orchesterklang nach Schumannscher Art und erweitert zumal die Thementeile in einer Weise,

die bereits auf Bruckner hindeutet. In der Gebirgskette der großen sinfonischen Werke bilden seine Orchesterschöpfungen zwar nur mittlere Gipfel; aber gerade von solchen erschließen sich zuweilen die großartigsten Ausblicke.

Sinfonie D-moll, Werk 44

Schon die Wahl der Tonart verweist auf Volkmanns Vorbilder: Beethovens Neunte und Schumanns Vierte. Die Sinfonie ist 1863 entstanden; also fast zwei Jahrzehnte nach Schumanns Vierter, ein Jahrzehnt vor Bruckners Dritter und anderthalb Jahrzehnte vor der Ersten von Brahms. Schon um dieser zeitlichen Stellung wegen ist das Werk bedeutsam. Mehr noch allerdings seines Inhalts wegen, der gleichermaßen an Beethoven und Schumann wie an Bruckner und Brahms gemahnt. Die aus dem Dreiklang geborene, trotzig auffahrende, zuckende Thematik des ersten Satzes (Beispiel) stellt sich dar als das einzige überleitende Glied in



der Kette Beethoven—Bruckner. Ganz auf Bruckner deutet die Themenaufstellung mit ihrem dramatischen Wechselspiel von Streichern und Bläsern, mit ihrer geschlossenen Themen- und Motivgruppe und mit dem voll entwickelten Gedankengang. Im zweiten Satz, der sich über einer friedlichen Klarinettenweise und einem viertonigen Kurzmotiv erhebt, erinnert eine berühmt gewordene Stelle an Brahms (weniger musikalisch als geistig): jenes starre, unheimliche Festhalten des Horns an einem Ton, den es ständig erneut aufklingen läßt, während die Streicher sich in ruhigen Harmoniewandlungen ergehen. Gegen diese beiden Sätze fallen die nächsten allerdings ab, weil sie den Stil nicht wahren. Das Scherzo weist thematisch in die Vorklassik zurück, und das Finale bleibt in seiner

Nachahmung Mendelssohnscher Art recht unselbständig. Freilich, die Wirkung der beiden Schlußsätze ist überraschend in ihrer lebendigen Frische.

Ouvertüre zu „Richard III."

Volkmann hat zwar vorwiegend „absolute Musik" geschrieben, doch war er den sinfonischen Dichtungen seiner Zeitgenossen lebendig aufgeschlossen. Beweis dafür bildet die Schauspielmusik zu Shakespeares „Richard III.". Das bedeutendste Stück der Musik ist die Ouvertüre. Sie zerfällt in zwei Teile. Im ersten stellt Volkmann innere Vorgänge dar: Richards Gewissensqualen über die begangenen Mordtaten, rächende Geistererscheinungen vor dem inneren Auge des fluchbeladenen Mörders und die schmerzvollen Anklagen der um ihre Söhne jammernden Elisabeth. Im zweiten Teil schildert Volkmann das Toben der Waffen, die das Schicksal Richards besiegeln. Freilich bleibt die Kampfschilderung in ihren krachenden Schlägen, schmetternden Signalen und rasselnden Trommeln äußerlich; Volkmann ist im Grunde ein zu feinsinniger Romantiker, als daß solche Darstellungen bei ihm glaubhaft wirken könnten. Eindrucksvoll sind eigentlich nur der eingeflochtene Kriegsgesang, die mitten im Waffenlärm auftauchenden Erinnerungen an den ersten Teil und der hymnische Ausklang, der wie ein Dankgebet für die Vernichtung Richards aufsteigt.

Werke für Cello und Orchester

Eins der geschätztesten Werke für Cello und Orchester ist Volkmanns Cello-Konzert A-moll. Es besteht aus nur einem Satz, dem ein sangbares Hauptthema zugrunde liegt. Die Gleichberechtigung von Solo und Tutti wird bereits zu Beginn festgelegt, indem das Cello sogleich das Thema aufstellt und „durchführt" (nach Art der musikalischen Romantik).

Das bis dahin begleitende Orchester übernimmt dann die thematische Arbeit, während sich das Cello in solistisch wirkungsvollen, niemals aber nur „artistischen" Weisen ergeht. Auch die Durchführung ist nach romantischem Vorbild gebaut: nicht Motivzerlegungen, sondern ein Weiterspinnen des thematischen Grundstoffes, ein scheinbares Spiel aus dem Stegreif, doch stets gebändigt von einem inneren Formwillen. Nach einer Wiederholung des Hauptteils setzt der Schlußteil ein, in dem der Grundzug des Werkes noch besonders unterstrichen wird. Trägt schon der Hauptteil den Charakter eines Erzählens (Cello als Erzähler eines einzigen, aber ständig anders vorgetragenen Gedankens), so verhallt der Schluß in einer leisen, sinnenden Wendung des Solo-Instruments, das gewissermaßen das Thema der Erzählung noch einmal in Gedanken nachklingen läßt.

Eine Serenade für Streichorchester mit obligatem Cello (D-moll) weist wieder auf Brahms hin, vor allem in der Melodieführung des Andante. Das Ganze eine echte „Abendmusik": Mozart im Gewande musikalischer Romantik. Wie kleine Gesänge wirken die in sich geschlossenen kurzen Sätze; sie sind erfüllt von herzenswarmer Melodik, die ganz aus dem Klanggrunde des Streichorchesters hervorblüht. Das Cello hat im wesentlichen die Aufgabe, den Raum zwischen den Einzelsätzen plaudernd auszufüllen. Und das geschieht mit wahrhaft bezaubernder Anmut und feinem Geist.

Niels Wilhelm Gade

Geboren 22. Februar 1817 in Kopenhagen als Sohn eines Instrumentenmachers. Zunächst unterrichtete er sich selbst; erst spät nahm er geregelten Unterricht. 1843 ging er nach Leipzig, wo er sich mit Mendelssohn und Schumann befreundete. Vorübergehend Leiter der Gewandhauskonzerte. Seit 1848 Dirigent der Musikvereinskonzerte in Kopenhagen; dort ist er am 21. Dezember 1890 gestorben.

Robert Schumann hat einmal gesagt, sein Freund Gade sei schon dadurch zur Musik vorbestimmt, daß sein Name sich aus den Benennungen der vier Geigensaiten zusammensetze. Damit wollte er andeuten, Gade sei ein geborener, ein ursprünglicher Musiker. Ursprünglichkeit ist in der Tat das wesentliche Kennzeichen des Meisters. Gades Werk ist auf einen volkstümlichen Ton gestimmt; doch das geschieht nicht aufdringlich und bewußt, sondern die volkhafte Art entströmt unmerklich der besonderen Art des dänischen Meisters. Sicher ist seine Schaffensweise von Schumann, dem Tondichter, und von Mendelssohn, dem Formgewandten, beeinflußt worden; aber diese Einflüsse vermochten den Kern Gades nicht zu berühren. Volksmusik, Kunstmusik, ursprüngliche Begabung und unbeirrbare Schlichtheit einen sich in Gades Schaffen zu künstlerischem Ausdruck.

Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian"

Die Ouvertüre ist Gades erstes Werk (1841). Mit ihr hat er einen Preis des Kopenhagener Musikvereins gewonnen, der es ihm ermöglichte, längere Zeit im Ausland zu studieren. Ossian, der angebliche Sohn Fingals, galt zu Gades Zeiten als altkeltischer Sänger heldischer Begebenheiten und starken Naturgefühls. (Auch Goethe stand unter dem Eindruck des Ossianischen Sagenbuches.) Gade faßt nun sein allgemeines Bild von Ossian in einer Ouvertüre zusammen. Aufbau und Tonsprache

sind sehr schlicht. Die Einleitung bringt in den Streichern eine ahnungsvoll aufklingende Weise, die langsam emporwächst und im Orchester als heldisches Sängerthema aufsteigt (mit Harfe!). Der Hauptteil der Ouvertüre gehört der musikalischen Wiedergabe von mannhaftem Streiten und dichterisch verzückter Naturschwärmerei. Der Ausklang wiederholt das kriegerische Sängerthema und schließt mit den stillversonnenen Streicher-„Nachklängen" der Einleitung.

Sinfonie C-moll, Nr. 1

Dieses 1843 geschriebene Werk Gades könnte man als „Edda-Sinfonie" bezeichnen. Zwar ist hier nicht das Gedankengut der altnordischen Dichtung Musik geworden, sondern eher die wehmütige Rückschau auf eine Zeit, in der Götter, Menschen und Natur noch dicht beieinander wohnten; aber dieses musikalische Erinnern hat bei Bekanntwerden der Sinfonie die Gemüter stark ergriffen. (Um Gade in Leipzig einzuführen, setzte Mendelssohn diese Sinfonie und die „Nachklänge aus Ossian" auf die Spielfolge eines Gewandhauskonzertes.) Der erste Satz baut sich auf einem einzigen Thema auf: einleitend (Moderato) bringen es in schwermütigem Ton zunächst die Bratschen, später die Geigen, im Hauptteil erscheint es dann kraftvoll gespannt in strafferem Rhythmus. Das Scherzo ist wiederum vorwiegend rhythmisch bestimmt; Jagen und fröhliches Hetzen durch eine noch junge Natur mit allerlei Zauberwesen. Zwar heißt der dritte Satz „Andantino grazioso", doch ist er weniger „grazioso" (also „anmutig") als ernst. Das Hauptthema der Oboe scheint äußerlich geglättet, verrät aber eine tiefe Wehmut. Der Schlußsatz greift das kraftvolle Thema des ersten Satzes rhythmisch und melodisch wieder auf. Gedanklich nähert er sich der „Ossian"-Ouvertüre, vor allem dort, wo die Bläser einen gewaltigen Hochgesang anstimmen, den die Geigen umranken: Stimme eines heldischen Sängers zu festlichen Klängen der Leier.

César Franck

Geboren 10. Dezember 1822 in Lüttich. Studierte vor allem in Paris, wo er dann von 1843 an seinen ständigen Wohnsitz nahm als Organist und Orgelprofessor am Konservatorium. Gestorben 9. November 1890 in Paris. Er hat geschrieben: Sinfonische Dichtungen, Sinfonien, Konzerte, Opern, Oratorien, Messen, Orgelwerke, eine (berühmt gewordene) Sonate für Geige und Klavier, Klavierwerke usw.

Sinfonie D-moll

„Die sinfonische Kunst in Frankreich ist geboren worden mit der Schule von César Franck." Diese Worte von Vincent d'Indy lassen erkennen, welche Bedeutung man dem Werk Francks in Frankreich beimißt. Die Schöpfungen des Meisters bilden eine eigentümliche Mischung von strenger Satzkunst und farbigem Klang. Im Satz spürt man immer wieder den Organisten, der seinen Kontrapunkt mit spielerischer Selbstverständlichkeit beherrscht. Seine Klanggebung geht zurück auf Berlioz, Liszt und Wagner, deren Sprache er allerdings — man möchte sagen „orgelmäßig" — umgebildet hat. Seine Thematik ist meist fest und bestimmt, nur liebt er es, die Themen weiblich enden zu lassen. Die Mittelstimmen werden häufig chromatisch geführt: ganze Ketten von Halbtongängen laufen miteinander oder gegeneinander, so daß selbst Gebilde wie Kanons oder Fugen bei Franck eine merkwürdig schillernde Farbe erhalten. In seiner Haltung ist Franck ein romantischer Schwärmer, dessen inneres Wesen die Welt vom Innigsten bis zum verzückten Rausch umspannt.

Die D-moll-Sinfonie ist neben der Geigensonate sein berühmtestes Werk. Sie ist ein Jahr vor dem Tode des Schöpfers entstanden und trägt manche Züge seines trüben Lebens. Der erste Satz ist eine einzige Frage an das Schicksal. Dreimal

wiederholt sich der gleiche Vorgang: im Lento stellen Bratschen, Celli und Bässe das fragende Thema auf (Beispiel), im Alle-



gro wird es rhythmisch umgebildet und soll widerstandsfähiger werden. Doch das Lento kehrt zurück. Wieder das Allegro, wieder das Lento, bis endlich das Allegro einen ziemlich gewaltsamen Ausklang herbeiführt. Dieses dreimalige Ansetzen hat etwas unendlich Rührendes, das sich durch ein trauriges Frage- und Antwortspiel in den Durchführungsteilen noch vertieft. Sehr schlicht ist die Melodik des zweiten Satzes (Allegretto), eines verhalten erklingenden Trauermarsches, der in schmerzlicher Ergebenheit dahinzieht; dumpf pochende Rhythmen und chromatische Gänge verleihen ihm zuweilen etwas Niederdrückendes. Das Finale beginnt heftig, ja wild. Doch nach einigen Takten meldet sich im Hauptthema wieder ein deutlicher Anklang an das Thema des ersten Satzes. Auch die Trauerstimmung des zweiten Satzes kehrt wieder. Ganz seltsam wirkt die Verbindung von sehr taktfester Thematik mit einer farbigen, zuweilen ungreifbaren Harmonik und einer bunten Orchestersprache. In diesem innerlich bewegten Ringen einer unerlösten Seele, in diesem dichten Gewebe von Halbton-Fäden herrscht das leidenschaftliche Sehnen des dritten „Tristan"-Aktes, der zuweilen auch fast notengetreu anklingt. Der rauschhafte Ausklang im Blech will förmlich die Schmerzen betäuben, — gewichen sind sie freilich nicht.

Edouard Lalo

Geboren 17. Januar 1823 in Lille als Abkömmling einer spanischen Familie. Musikalischer Unterricht in Paris. Er war ein tüchtiger Geiger, Bratscher und Cellist. Begann seine Kompositionstätigkeit mit Kammermusikwerken. Gestorben 22. April 1892 in Paris. Außer Kammermusik hat er geschrieben: zwei Opern, eine Sinfonie, vier Geigenkonzerte, ein Cello- und ein Klavierkonzert, Klavierstücke usw.

Spanische Sinfonie für Geige und Orchester

Mit Bizets Oper „Carmen" und Lalos Geigenkonzert „Spanische Sinfonie" sind die Werke mit „ausländischer Färbung" in Schwung gekommen. Lalo selbst hat von seinen vier Geigenkonzerten drei mit entsprechenden Namen versehen: „Symphonie espagnole", „Concerto russe" und „Fantaisie Norvégienne".

Die „Spanische Sinfonie" vereinigt in sich so ziemlich alles, was man von einem Virtuosenkonzert verlangen kann: Orchesterglanz und wirkungsvollen Geigensatz, blühende Melodien und farbige Harmonik, rhythmischen Schwung und gerundete Form. Die Geige wird solistisch geführt und gleichzeitig mit dem Orchester zusammen sinfonisch behandelt.

Der erste Satz (Allegro non troppo) offenbart noch nicht allzu viel von dem spanischen Einschlag der Sinfonie. Er ist ein bedeutendes Stück Musik. Sehr schön wirkt die Gegenüberstellung der gestrafften Rhythmen und des gesangsartigen Seitenthemas. Die thematische Arbeit betont durchaus den sinfonischen Gedanken und verliert sich niemals in artistisches Blendwerk. — Das ganze Entzücken des Hörers aber bildet der zweite Satz (Scherzando) mit seinen schnellenden Tanzrhythmen und vor allem mit dem bezaubernden spanischen

G-moll-Thema (Beispiel). Die Geige hebt sich von dem tän-



zelnden Rhythmus der Begleitung ab wie ein bald schmelzender, bald leidenschaftlicher, bald lustiger Ständchengesang. Nicht so überzeugend wirkt der dritte Satz (Intermezzo) in seinem Wechselspiel von breitem Gesangsthema und fesselnden Rhythmen. Die Gepflogenheit, das Intermezzo wegzulassen, ist freilich kaum gutzuheißen. Im vierten Satz (Andante) herrscht Auftakt-Stimmung für den Schlußsatz: schwermütig erklingt die Geigenmelodie auf den tiefen Saiten; bald als dunkle, sehnsuchtsvolle Zwiesprache mit dem Orchester, bald als Selbstgespräch einer leidenschaftlich klagenden Seele. Die eigentlichen geigerischen Kunststücke werden dem Finale (Rondo) vorbehalten. Das wie ein lustiger Rundgesang im Orchester ständig wiederkehrende Hauptthema wird von der Geige mit tollen Sprüngen und wirbelnden Figuren, mit allerlei Zupfern und Hupfern umflattert. Immer ausgelassener, stürmischer und wilder wird der Tanz, das Schlagzeug unterstützt die blitzschnellen Drehungen, bis im Augenblick des höchsten tänzerischen Rauschs das Stück plötzlich abbricht.

Friedrich Smetana

Geboren 2. März 1824 zu Leitomischl, gestorben 12. Mai 1884 in der Landesirrenanstalt zu Prag. Schüler von Proksch, später von Liszt. 1856—1860 Dirigent in Gotenburg (Schweden). Seit 1866 Kapellmeister am Prager Nationaltheater. Diese Stelle mußte er 1874 wegen Ertaubung aufgeben. Er schrieb zahlreiche sinfonische Werke, Kammermusik (u. a. das Streichquartett „Aus meinem Leben"), Klavierkompositionen, Opern.

Smetana ist der eigentliche Begründer der tschechischen Kunstmusik. In der Volksmusik lag ein Schatz verborgen, den man nur zu heben und zu schmieden brauchte, um Kostbarkeiten über Kostbarkeiten zu gewinnen. Nicht sogleich hat sich Smetana ans Werk begeben: seine frühesten sinfonischen Schöpfungen sind stark beeinflußt von der deutschen Klassik. Dann kam eine Zeit, in der sich die weltweite Gebärde von Liszts sinfonischen Dichtungen auch in den Werken seines Schülers Smetana spiegelt. So ausgerüstet begann der Tondichter eine ganze Reihe von Opern zu schreiben, die durchweg einen starken Einschlag in die Volksmusik seiner Heimat aufweisen. Aber in dieser national-tschechischen Färbung liegt (abgesehen von der „Verkauften Braut") eine gewisse Enge. Diese hat sich erst dann verloren, als Smetana endgültig zum reinen Instrumentalschaffen überging: etwa vom Jahre 1874 an, der Zeit, in der er sein Gehör einbüßte. Seit diesem Ereignis verschmelzen in dem schaffenden Musiker alle Eigentümlichkeiten, die zuvor nur lose verbunden nebeneinander gestanden hatten, zu einer letzten geistig-künstlerischen Einheit. Seine sinfonischen Werke atmen den Formengeist der deutschen Klassik, lassen die Gemütswärme der romantischen Musiker spüren, kleiden sich zuweilen in das Orchestergewand der neudeutschen Schule, — vor allem aber gründen sie sich in Haltung und

Thematik auf volkhaftes Musikgut, auf Lieder und Tänze. Sie sind schönste Einheit von Kunst- und Volksmusik in ihrer gegenseitigen Durchdringung von schlichter Einfalt und hochentwickeltem Ausdrucksvermögen.

Má Vlast (Mein Vaterland)

Unter dieser Bezeichnung hat Smetana sechs sinfonische Dichtungen zusammengefaßt (1874/79). Sie bilden sein künstlerisches Glaubensbekenntnis zur Heimat. Kurze Einführungen zu den einzelnen Stücken lassen erkennen, daß Smetana sich in die Rolle des alten sagenhaften Sängers Lumir versetzt und von Heldentaten, Ereignissen und Landschaften singt. Wir geben bei jedem Werk diese Einführungen gekürzt wieder.

I. Vyšehrad

„Im Geiste hört der Tondichter die Harfenklänge des sagenhaften Sängers Lumir. Vor seinen Blicken erhebt sich der Felsen Vyšehrad im Glanze seiner ruhmreichen Vergangenheit. Auf dieser Burg der Herzöge und Könige versammelten sich die Ritter zur Heerfahrt. Sie hallte wider von Kriegsmarsch und Siegesgesang. Aber in wilden Kämpfen verfällt das herrliche Schloß. Einsam und öde wurde es auf dem Vyšehrad. Aus seinen Ruinen tönt es klagend wie ein Echo des längst verstummten Harfenspiels des alten Sängers Lumir."
Aus einem Grundgedanken, dem Harfenschlag des Sängers, entwickelt Smetana sämtliche sechs sinfonischen Bilder. Das



Lento beginnt die Harfe (Beispiel 1) mit einem nachdenklichen Grundmotiv. Schrittweise steigert sich dieses Motiv

allmählich zum großen Hauptthema des Satzes (Beispiel 2),



begleitet von verhaltenen Trompetensignalen und leise flutenden Streicherfiguren. Im vollen Orchester klingt die Weise auf, wie ein strahlendes Bild einstiger Herrlichkeit. Dieses Largo maestoso wird immer großartiger, bis sich die Harfenklänge erneut melden: es tritt allmählich Ruhe ein, damit Lumir nunmehr erzählen kann von den wilden Kämpfen, in denen das Schloß verfiel. Das Allegro vivo stürmt an: man hört förmlich, wie die Feste berannt wird, vernimmt in den Umbildungen des Grundmotivs 1 die bald siegesgewisse, bald angstvolle Stimmung der Verteidiger. Die kunstvolle Verarbeitung aller Motivteile des Themas 2 gibt ein lebendiges, anschauliches Bild der „wilden Kämpfe", von denen die Einführung spricht. Bedeutungsvoll ist die Instrumentierung: fast könnte man die Einzelheiten des Kampfes daraus ablesen, ob das Grundmotiv in mutigen Trompeten oder zaghaften Klarinetten erscheint. Mit dem Einsetzen der höchsten Klangwirkungen scheint der Fall Vyšehrads besiegelt. Die Angreifer poltern wüst in den Burghof, schlagen alles nieder und stimmen einen rauhen Siegesgesang an. Im Più lento steigen die Schatten der Geschehnisse noch einmal herauf, wie Mahnungen an große Zeiten und Warnungen vor stolzem Übermut. Still ziehen die Wasser des Flusses ihre Bahn, aus den Winkeln der Ruinen tönen wie im Schlaf leise Themenbruchstücke auf, und der Wind streicht durch die leicht erschauernde Harfe.

II. Die Moldau (Vltava)

„Zwei Quellen bilden den Ursprung der Moldau. Lustig plätschert sie über die Felsbrocken, verbreitert sich allmählich. Am Waldesufer tönen Jagdhörner, sie fließt vorüber an einem

Dörfchen, wo eben eine Hochzeit gefeiert wird. In der Nacht bescheint der Mond einen Reigen der Nymphen. Donnernd jagt der Fluß über die St.-Johannis-Stromschnellen. Dann strömt die Moldau in ruhiger Erhabenheit gen Prag, wo sie der altehrwürdige Vyšehrad begrüßt. Langsam entschwindet sie in der Ferne."

Zwei Flöten beginnen (Allegro commodo non agitato) ein murmelndes Wellenmotiv, das genau dem vierten und fünften Takt des Beispiels 2 entspricht. Bald treten die Klarinetten hinzu. Die Bratschen fangen die Bewegungen in einem Triller auf, bis allmählich das ganze Streichorchester in leis wogende Bewegung gerät. In fernen Anklängen hört man, wie die beiden Quellflüsse sich zu vereinigen streben zu der einen Moldau. Endlich ist die Vereinigung vollzogen: noch murmelt es aufgeregt in den Streichern, doch die Holzbläser stimmen bereits die Moldau-Weise an (Beispiel 3). Aus dem Murmeln

3 Allegro commodo



wird ein Wogen: „Moldau" jauchzt es im Orchester. Da schmettern auch schon die Hörner! Die Waldjagd geht auf. In das seit jeher beliebte musikalische Bild einer frohen Jagd mischen sich hier neue Züge: selbst beim lautesten Hörnerklang bilden die Wellenmotive den unverwischbaren Untergrund. Weiter zieht der Strom. Von weitem hört man die Klänge einer Bauernhochzeit. Dann ist sie ganz nah: heiter stampft die Polka dahin (Beispiel 4): Klarinetten und Geigen bringen

4



die Terzenweise, die übrigen Streicher und das Fagott begleiten in einfachen Achteln. Ein musikalisches Dorfgemälde,

wie man es sich schlichter und zugleich eindrucksstärker kaum vorstellen kann. — Weiter zieht der Fluß, die Polka-Klänge verhallen. Die Nacht senkt sich herab, der Mond glitzert in den Wellen, Nymphen tauchen aus den Fluten und tanzen einen anmutigen Reigen. Der Zauber des „Nymphenreigens" beruht darauf, daß ihn die Musik mehr andeutet als ausführt: eine langsam dahinziehende Weise der gedämpften Geigen, ruhige Klarinettenfiguren, leicht aufgesetzte Harfentöne, und dazu das Wassermurmeln in den Flöten. Zuweilen ist es schwierig, den Nymphentanz und den Tanz der Wellen auseinanderzuhalten: echte Kunst, die das Wasser und die Wassergeister aus einer einzigen Grundstimmung musikalisch entwickelt. Unmerklich löst sich dann der Strom von seinen Nymphenkindern, zieht weiter und singt seine Moldau-Weise (3). Die Bewegung wird drängender, lebhafter, reißender: die Moldau nähert sich den St.-Johannis-Stromschnellen. Die Wellenmotive jagen sich gegenseitig, pressen sich ineinander, fluten übereinander. In den Bässen donnert ein Motiv, das aus dem zweiten Takt der Moldau-Weise gewonnen ist (infolge seiner Verlängerung erinnert es sehr an das Werde-Motiv des „Rheingoldes"). Noch eine letzte riesenhafte Steigerung, dann wird es plötzlich ruhig: breit strömt die Moldau dahin, die Moldau-Weise erklingt zum ersten Male in klarem Dur! Dann liegt im Gold des Sonnenlichtes der altehrwürdige Vyšehrad am Ufer: feierlich erhaben stimmen die Bläser das Motiv 1 an; in den Streichern flutet eine stolze Umbildung des Moldau-Liedes. Denn stolz ist die Moldau, daß sich die Mauern jenes Königsschlosses in ihren Wellen spiegeln.

III. Sárka

Sárka war eine Führerin jener tschechischen Jungfrauen, die in wildem Kampfe gegen die tschechischen Ritter lagen. Sie hat sich an einen Baum binden lassen, um die Gegner zu überrumpeln. Ein Ritter findet das Mädchen, bringt es auf

seine Burg und trinkt sich aus Freude mit seinen Gefährten einen Rausch an. Sárka holt ihre Mitkämpferinnen, die in einem wahren Blutrausch über die Schlafenden herfallen und sie töten.

Die greifbaren Vorgänge im „Vyšehrad" hat Smetana anschaulich und kunstvoll zu schildern vermocht, weil ihn der geistige Grundgedanke des Geschehens fesselte: die Königsburg war ihm Sinnbild des Vaterlandes. Das blutrünstige Zwischenspiel der Amazonenkämpfe mag ihn zu musikalischer Nachgestaltung gereizt haben, — aber innerlich war er kaum bei der Sache. Schließlich ist es auch eine unerquickliche Geschichte, in Musik setzen zu sollen, wie plumpe und betrunkene Ritter umgebracht werden von Weibern, die zu Hyänen geworden sind. Jedenfalls bildet die „Sárka" den schwächsten Punkt dieser sinfonischen Reihe.

Ein wildbewegter Beginn, rhythmisch an das Grundmotiv (1) anklingend, schildert den Kampf der Waffen zwischen Rittern und Jungfrauen. Harte Akkordschläge des Blechs fallen in das Getümmel der Triolen. Eine weitgezogene, etwas weichere Streichermelodie scheint auf das weibliche Herz zu deuten, das unter den Rüstungen der Amazonen schlägt. Daran schließt sich ein Marsch, der einen eher friedlichen als kriegerischen Charakter trägt. Anscheinend zieht zu diesen Klängen eine Ritterschar harmlos und nichtsahnend durch den Wald. Denn schon läßt sich in der Klarinette die Stimme der an einen Baum gefesselten Sárka vernehmen. Die Klarinette spricht deutlicher und vernehmbarer, die Ritter eilen auf Sárka zu, und einer von ihnen scheint mit der Gefesselten zu reden (Zwiesprache zwischen Klarinette und Cello). Ein breiter Gesang der Streicher verrät etwas wie von aufkeimender Liebe zwischen Sárka und dem Ritter. Kurze Akkorde des übermütig losfahrenden Blechs leiten die Festklänge auf der Ritterburg ein. Das Fest selbst vollzieht sich sehr friedlich und liebenswert: eine Art Streicher-Fugato über ein böhmisches Tanzthema. Die Ritter sind an-

scheinend sehr liebe, wenn auch zum Schluß etwas betrunkene Leute. Ein langes Nachspiel wird immer langsamer und leiser, gleitet aus den Blechbläsern allmählich zu den Holzbläsern und schläft schließlich in den Streichern ein. Sárkas Stunde ist gekommen: Horn- und Klarinettenrufe zu schwirrenden Streicherfiguren malen den Vorgang, wie Sárka leise, dann laut die Gefährtinnen herbeiruft. Erinnerungen an den Beginn der sinfonischen Dichtung tauchen auf, als wollten sie den kriegerischen Sinn der Jungfrauen wecken. Dann tummelt es sich und jubelt in den Geigen, Hornsignale rufen zum Streit, und die wilde Jagd der wilden Jungfrauen fährt zwischen die trunkenen, schlafenden Ritter. Ein paar schnelle Schläge, — und das Blutbad ist vollzogen.

IV. Aus Böhmens Hain und Flur

Wie auf das kriegerische Bild des „Vyšehrad" eine Landschaftsschilderung folgt („Moldau"), so schließt sich an die blutige Geschichte der „Sárka" das frohgestimmte Heimatbild „Aus Böhmens Hain und Flur". In der von Smetana gebilligten Erklärung der Musik heißt es: „Froh ist das Herz über die Schönheit Böhmens, dessen reiche Fluren sich weithin erstrecken. Ein leichter Windhauch durchzieht den Hain, von fernher hört man die Klänge eines ländlichen Festes, bis alle Gefilde von Tanz und Gesang widerhallen."

Hörner, Trompeten und Posaunen stimmen kraftvolle Harmonien an, die das Kopfthema (1) in leichter Umbildung aufklingen lassen. Darüber rauscht es unablässig in den Streichern und Holzbläsern; das Bild einer reichen Landschaft, die im zitternden Sonnenglast sich vor dem Auge ausbreitet. Heller und heller wird die Sonne, bis zum fff steigert sich der Klang, — dann sinkt er langsam zurück. Nur noch in den tieferen Streichinstrumenten raunen leise die Sechzehntel-Motive. Zart und demütig bringen die Klarinetten eine dankbar ergebene Weise. Als bezaubernder Gegensatz dazu dient

ein kleines Trällerliedchen in Terzenparallelen, das vergnügt dahinschlendernde Menschen darzustellen scheint: ein Sommerweg mit mutwilligen Faltern (Flötenmotive). Und nun „durchzieht ein leichter Windhauch den Hain". In den Streichern webt durch den Wald ein fugiertes Thema, dessen dritter und vierter Takt deutlich das Wellenmotiv aus der „Moldau" wieder aufnehmen: Böhmens Hain und Flur werden von der Moldau durchzogen, und Wald und Strom sind Kinder der einen Natur. Hörner und Klarinetten, wie von fern ertönend, bringen einen fromm-einfältigen Gesang, der zunächst wieder im Weben der Streicher untergeht, dann aber mit feierlicher Pracht im ganzen Orchester aufrauscht. Unvermutet erklingen ein paar Takte einer derben Polka; ein Windstoß scheint die Klänge dahergeführt zu haben, und so schnell sie gekommen sind, so schnell sind sie wieder verschwunden. Der Wanderer ist wohl neugierig geworden: durch den Wald dringt er vor, um die Ursache der vergnügten Takte zu ergründen. Ländliches Fest! Froh und ausgelassen stampft die Polka nun dahin, zündend und mitreißend springt sie den Wanderer an. Ein sinniger Zwischenteil, dann geht das Tanzen mit verdoppelter Kraft weiter. Wie eine flüchtige Erinnerung setzt das fromm-einfältige Lied aus dem Wald wieder ein. Dann aber geht es jubelnd dahin: Wald und Flur, Tanz und Dank, Natur und Mensch, — alle sind sie eins, sind Geschöpfe des schönen Landes Böhmen. Böhmen aber (kurz zieht in dem Freudentrubel das Vyšehrad-Motiv vorüber) träumt auch im heftigsten Jubel von der „heiligen Vergangenheit und mächtigen Größe".

V. Tabor

Auf dem Berge Tabor wurde Christus verklärt, und Tabor nannte der Hussitenführer Ziska sein Kriegslager, das er 1420 für seine Scharen anlegte. Streiter für Gott und für ihr Vaterland wollten die Hussiten sein. Smetana hat ihnen ein Denkmal in Tönen gesetzt, das in der Wortdichtung seinesgleichen sucht.

Die strenge Gliederung der sinfonischen Reihe „Mein Vaterland" wird auch mit der sinfonischen Dichtung „Tabor" eingehalten: auf die musikalische Landschaftsmalerei in „Böhmens Hain und Flur" folgt wieder die Schilderung eines kriegerischen Abschnitts der böhmischen Geschichte.

„Tabor" ist ein Stück Augenmusik von besonderer Eindringlichkeit. Man vermeint bei diesen Klängen wirklich, die Hussiten und ihre trotzigen Kämpfe zu erblicken. Es ist eine sinfonische Fantasie über den Hussitenchoral: „Die ihr seid die Kämpfer Gottes". Der Stand der Kämpfe ist genau daran abzulesen, ob der Choral laut oder verhalten, als Ganzes oder in seinen Untermotiven ertönt. Mit einem dieser Untermotive wird das über Hussens schmählichen Flammentod verbitterte Volk zum Kampf aufgerufen. Der erste Teil bildet eine heimliche, unheimliche Aufwiegelung Böhmens, ein Rufen von Ort zu Ort, von Mensch zu Mensch, bis das ganze Land in hellem Aufruhr steht. Jetzt erst wächst aus den Motiven das Thema zusammen, jetzt erst wird aus dem aufrührerischen Flüstern und geheimen Drohen ein offener Haßgesang: „Die ihr seid die Kämpfer Gottes", dröhnt es im Orchester. Und sogleich wechselt das bisher langsame Zeitmaß zu einem Molto vivace: lang waren die Vorbereitungen, nun aber gibt es kein Halten mehr. Das Choralthema wird zu einer Art kriegerischer Durchführung verwendet; bald dringt es siegreich vor, bald zieht es sich behutsam zurück. So wogt der Kampf hin und her. Dann aber stürmt es mit unwiderstehlichem Schwung heran, wirft alles nieder und steigt als Künder überstandener Kämpfe sieghaft empor. In die letzte Schlußsteigerung klingt noch einmal das Motiv Vyšehrads (1) hinein: Kämpfer Gottes — aber auch Streiter des Vaterlandes wollten die Hussiten sein.

VI. Blánik

Blánik heißt ein Berg in Böhmen. Er schaut über die Landschaft, in der Ziska einst seine Kriegsstadt Tabor errichten ließ. Gesehen hat der Berg die Kämpfe der Hussiten, die für Gott und Heimat ihr Leben ließen. Und im Berge Blánik schlafen auch die Seelen der großen Hussiten, bis sie dereinst auferstehen werden, um Gottes Reich auf Erden zu errichten und Böhmen frei und mächtig zu machen. Jetzt weiden Ziegen auf dem Blánik, Hirten blasen die Schalmeien; doch innen im Berge da ist es lebendig, unruhig harren die Seelen der Helden des Erweckers.

So bildet also Smetanas „Blánik" eine gedankliche Fortsetzung der Tondichtung „Tabor". Am Beginn des Werkes steht daher wieder das Untermotiv des Hussitenchorals, mit dem das Horn im „Tabor" das Volk heimlich zum Kampf aufgerufen hat: der umstürzlerische Geist lebt noch in der Seele des Blánik. Ein geschäftiger Streichermarsch, der wiederum das Untermotiv des kriegerischen Chorals enthält, redet von alten Zeiten und ihrem heldischen Geist. Jetzt aber weiden Herden auf dem Berg des Glaubens: zart stimmen Horn, Oboe und Klarinette einen Schalmeiengesang an. Immer bewegter wird das Spiel, bis es über einen kämpferischen Aufschwung zu einem kurzen Holzbläsermarsch führt, der erneut an die alten Zeiten gemahnt. Noch eine Steigerung, und dann nimmt das ganze Orchester den Choral-Marsch des „Tabor" auf. Zwar wollen die Streicher in einem kleinen nachdenklichen Zwischenspiel ihren Zweifel ausdrücken, ob die Nachfahren noch etwas von dem kühnen Geist der großen Vorfahren in sich bergen; doch der Choral-Marsch kehrt wieder und spült in seinen Tonfluten alle kleinlichen Bedenken hinweg. Und jetzt erklingt auch im vollen Orchester das feierliche Motiv des Vyšehrad: Kämpfer sein für Gott und Vaterland!

Ouvertüre zur „Verkauften Braut"

Die glanzvolle Ouvertüre ist ein Spiegel der zauberhaften komischen Oper (1866; vgl. „Meyers Opernbuch"). Rasend rollt das erste Thema dahin. So lustig und stürmisch das Thema auch ist, so wild es daherwirbelt, — satztechnische Verarbeitung und vielstimmige Verflechtung zeigen den Meister kontrapunktischer Künste. Ein Streichinstrument nach dem andern nimmt das Thema auf. In das Gewirre und Geflimmre ertönen die Bläser mit einem synkopierten Tanzthema (Beispiel 5), und schon sind wir mitten in Böhmen.

5 **Sehr lebhaft**



Vergnügt jagen sich die beiden Themen; einen Augenblick scheinen sie mit dem Auftreten einer dritten, gesangsartigen Weise verschnaufen zu wollen, dann geht die wilde Jagd von neuem an. Übersprudelnde Heiterkeit und ausgelassenes Treiben beherrschen das ganze Orchester. In immer neuen harmonischen Wendungen weichen sich die Jagenden aus, schalkhaft scheint das eine Thema stille zu stehen, um das andere an sich herankommen zu lassen; dann aber fliegt es davon. Immer toller wird das Rennen und Hetzen, bis eine kurze (die Ouvertüre auch einleitende) Streicherfigur dem Ganzen ein schnelles Ende bereitet.

Anton Bruckner

Geboren 4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) als Sohn eines Dorfschullehrers. Erster Unterricht beim Vater. Nach dessen Tode Sängerknabe im Stift St. Florian. Bruckner wurde zunächst Lehrer, bildete sich daneben aber selbst in Kontrapunkt und Orgelspiel aus. 1855 Domorganist in Linz. Bis in sein vierzigstes Jahr hat Bruckner fleißig Kontrapunkt studiert (in Wien bei Sechter und Kitzler). Seit 1867 war Bruckner Hofkapellorganist und Professor für Orgel, Kontrapunkt und Komposition am Wiener Konservatorium. 1891 ernannte ihn die Wiener Universität zum Ehrendoktor. Gestorben 11. Oktober 1896 in Wien. Er hinterließ Sinfonien, Messen, ein Tedeum, den 150. Psalm, kleinere kirchliche Werke, eine Ouvertüre, Männerchöre mit Orchester, Chorwerke, ein Streichquartett.

Es gibt nicht viele Musiker, denen die Mitwelt so verständnislos gegenübergestanden hat und die wenige Jahre nach ihrem Tode so überschwenglich verherrlicht wurden wie Anton Bruckner. Nicht, daß man Bruckner zu Lebzeiten geringgeschätzt hätte: als Orgelspieler hatte er einen weitverbreiteten Ruf und als Komponist war er in späteren Jahren so angesehen, daß ihm ein Teil des kaiserlichen Schlosses Belvedere in Wien als Wohnsitz zugewiesen wurde. Aber was Bruckner der Welt mit seinen Sinfonien geschenkt hat, das ahnte damals wohl nur ein ganz kleiner Kreis. Andere wiederum hörten seine Werke mit Wohlgefallen an, faßten aber nicht den tiefen Sinn, der ihnen innewohnt. Zumeist jedoch wurde Bruckner einfach abgetan, lächerlich gemacht und beschimpft. Unter den Feinden Bruckners hat sich der leidenschaftliche, hochgebildete, meist freilich unfehlbar das Falsche treffende Kritiker Hanslick besonders hervorgetan. Wien war in jenen Jahren ein gefährlicher Boden. Zwar lebten zwei der bedeutendsten Tondichter aller Zeiten — Brahms und Bruckner — jahrzehntelang nebeneinander in der Donaustadt, doch mächtiger als sie und

ihre Werke waren die Musik-Parteien. Diese wiederum hatten zwar keine besonders geistvolle Losung auf ihre Fahnen geschrieben, doch im Kampf gegen den Musikdramatiker von Bayreuth waren sie sich meist einig. Kaum entdeckte man, daß Bruckner ein inbrünstiger Verehrer Richard Wagners war, da hatte er es mit den Wiener Beckmessern gründlich und für immer verdorben. Hanslick schrieb einmal eine Besprechung über ein Konzert, in dem als letztes Werk eine Bruckner-Sinfonie aufgeführt wurde; eine Besprechung dieser Sinfonie lehnte er ab, um der Öffentlichkeit die „Schande des Konzertsaals" zu ersparen. — Daß eine so natürliche, schlichte Musikerseele wie Bruckner gezwungen war, Jahrzehnte in der ränkevollen, geifernden Umwelt dieses Wiens zu atmen, war wohl das Schlimmste, was das Geschick für ihn bestimmen konnte.

Was hatte man Bruckner vorzuwerfen? Einmal seinen angeblichen Mangel an Formensinn, zum andern seine sogenannte Wagner-Nachahmung. In der Stadt Haydns, Mozarts und Beethovens glaubte man nur an die „klassischen" Formen-Maßstäbe. Wer mit ihnen Bruckners Werk untersucht, wird freilich vor der großartigen „Formlosigkeit" seiner Sinfonien erschrecken. Im Sinne der Klassik ist Bruckner ohne Zweifel formlos. Seine sinfonischen Schöpfungen tragen ihre Gesetzmäßigkeit in sich selbst, und erst einer späteren Zeit ist es einigermaßen gelungen, diese Eigengesetze klarzulegen. Äußerlich hält Bruckner an der viersätzigen Sinfonie fest. Aber die einzelnen Sätze sind ungeheuer erweitert und mit einem neuen Geist erfüllt. Bruckner war vierzig Jahre alt, als er seine erste Sinfonie veröffentlichte; und Bruckner war ein Selbstlerner! Grund genug, nicht etwas Gegebenes hinzunehmen, sondern es zäh und langsam zu entwickeln. Damit sind wir bei einem wesentlichen Kennzeichen seiner musikalischen Sprache angelangt: der Tondichter stellt nicht fertige Themen auf, die er dann in der Durchführung in ihre

Bestandteile zerlegt, sondern er führt meist im ersten Sinfoniesatz das Entstehen des musikalischen Gedankens vor, formt ihn dann zu seiner ersten Gestalt und verklärt diesen Gedanken im Schlußsatz. Zu einer solchen entwicklungsmäßigen Sprache braucht er natürlich Raum. (Ein Vergleich mit Beethovens Neunter zeigt, wie stark Bruckner diesem Werk verpflichtet ist.) Wenn Bruckner das Werden des musikalischen Gedankens vorführt, so ergibt sich daraus folgerichtig noch etwas anderes: die Einführung eines dritten Themas. Viel ist geschrieben worden über diese Neuerung. Uns will scheinen, daß sie sich aus dem Grundgedanken des „allmählichen Entstehens und Werdens" ganz natürlich ableiten läßt, zumal verschiedene Sinfonien und ihre Themenfassung offenkundig dazu herausfordern. Das erste Thema stellt sich dar als Ausdruck keimhaften Treibens, das zweite ist sinnendes Betrachten des ersten Gewordenseins, das dritte wird zum Sinnbild stetigen Wachsens. So wirkt jeder erste Sinfoniesatz Bruckners wie das Werden eines Menschen, einer Welt. Dementsprechend sind die Durchführungen nicht ein nachträgliches Aufdecken verborgener Keimkräfte, sondern ein ständiges Weiterführen und Weiterwachsen des einmal Geschaffenen. Und die Wiederaufnahme von Themen des ersten Satzes im Schlußsatz wirkt als tiefsinniges Gleichnis: der Wert des Menschen bemißt sich nicht nach seinen Anlagen, sondern nach den Früchten seines Lebens. Der Schlußsatz Brucknerscher Sinfonien ist kein „Finale", kein Ausklang; er ist Krönung und Verklärung. — Zwischen Geburt und Verklärung aber liegen Leid und Freud. Kein Tondichter hat das Leid stärker zum Erklingen gebracht als Bruckner in den langsamen Sätzen seiner Sinfonien. Und seine Scherzi sind reinster Ausdruck eines natürlichen Frohsinns und naturverbundener Heiterkeit.

Wenn der Nachdruck auf dem geistigen Gehalt und nicht auf der musikalischen Arbeit liegt, so müssen die musikalischen Gedanken in sich geschlossen sein. In der Tat ist Bruckner einer

der stärksten Melodiker. Seine Themen umspannen in ihrer Weiträumigkeit und Tiefe ganze Welten. Sie zerlegen hieße, sie zerstückeln. Daher löst sie Bruckner im allgemeinen nicht in ihre Untermotive auf, um diese kunstgerecht einzeln durchzuführen; vielmehr spinnt er sie weiter, umrankt sie mit prachtvollen Kontrapunkten. In diesen Gegenstimmen freilich findet sich dann der motivische Stoff der Themenaufstellung meist wieder (oft in Umkehrungen). Solche Art des Gestaltens hat natürlich ihre Gefahren; und hier setzt auch heute noch die Kritik ein. Denn das Weiterspinnen eines allumfassenden Gedankens kann leicht ermüdend wirken. Es wird zum Stegreifspiel. Mag dieses noch so großartig und ergreifend sein, — dem sinfonischen Grundgesetz stärkster Verdichtung steht es entgegen. Bruckners ganze Größe wird erst demjenigen offenbar, der seinen „Verstoß" zugibt und ihn dennoch nur selten als Mangel erlebt. Der wahre Meister hat immer etwas zu sagen, — auch wenn er gelegentlich die Grenze strenger Zucht durchbricht.

Neben dem Melodiker und Kontrapunktiker besteht der Harmoniker Bruckner in größten Ehren. Ja, der Reichtum seiner harmonischen Sprache verleiht den Themen erst ihr eigentümliches Gewicht. Der Meister, im Grunde seines Wesens echter Romantiker, verdankt hier Wagner außerordentlich viel. Wie bei dem großen Musikdramatiker wirkt die reich gestufte und fließende Harmonik auch bei Bruckner niemals gewaltsam. Selbst die kühnsten harmonischen Wendungen sind innerlich gerechtfertigt und wie selbstverständlich gestaltet. Wagnerschen Einfluß verrät auch die Instrumentierung mit ihrer Vorliebe für ganz zarte und dann wieder prunkende Klänge. (Allerdings stellt Bruckner die Klanggruppen schärfer gegeneinander als Wagner, der die fließenden Übergänge bevorzugt.) Das muß man zugeben, darf allerdings bei Bruckner nicht von „Nachahmung" sprechen. Auch Bruckner ist nicht vom Himmel gefallen, bedurfte der Anregung und hat seinem Vorbild

Wagner nie den schuldigen Dank verwehrt. Nur war er ein Eigener, der fremdes Gut selbständig umzuschmelzen wußte. (Etwas anderes sind die häufigen „Wagner-Zitate".) Thematisch, harmonisch und instrumental wird man zwar allgemeine Übereinstimmungen, nicht aber genau bestimmbare Anlehnungen zu entdecken vermögen. Dazu waren die beiden Großen innerlich zu verschieden. Wagner dient der Kunst und dem Ewigen im Menschen, Bruckner dient mit seiner Kunst dem Schöpfer aller Dinge. Wagner kündet vom Göttlichen, Bruckner spricht zu Gott.

Die großen Sinfonien Bruckners sind zum Teil überarbeitet worden durch Franz Schalk und Ferdinand Löwe. Dabei handelt es sich um Kürzungen und Änderungen. Bruckner hat um die Arbeit seiner Freunde Schalk und Löwe gewußt. Jahrzehntelang hat die Welt ergriffen den Sinfonien gelauscht, ohne zu ahnen, daß fremde, allerdings befreundete Hände gewisse Veränderungen am ursprünglichen Klangbild vorgenommen hatten. Bücher wurden geschrieben über die „großartige Klangpracht Bruckners"; es entstanden Bruckner-Gesellschaften und Bruckner-Kreise. Und alles das auf Grund der — wie man heute sagt — „verfälschten" Bruckner-Partituren. Jetzt haben wir die Brucknerschen Fassungen der Sinfonien wiederentdeckt, und besonders Eifrige sind nun am Werk, den Bearbeitern alle möglichen Vorwürfe zu machen. Dazu sind einige Worte zu sagen:

Die Instrumentation Bruckners ist zuweilen etwas herber als die der Bearbeiter. Der Meister war mit den Änderungen einverstanden, und die Welt hat sich begeistert, ohne von ihnen zu wissen. Das sollte als Beweis dafür dienen, daß die Änderungen nicht schlecht sind. Denn sonst hätte man ja vor Bekanntwerden der sogenannten Urfassungen erklären müssen, daß Bruckner nichts von der Instrumentation verstehe. „Ins Wagnerische verfälscht" sei die Bearbeitung. Ist das nicht eher ein Lob? Bei einer Sinfonie des Mannes, der Wagner

über alles verehrte! Bruckner hatte keine Orchester-Erfahrungen. Vielleicht war er den Freunden Schalk und Löwe sogar dankbar, daß diese erfahrenen Orchesterleiter sein inneres Klangbild in einigen Punkten besser verwirklichten, als er es selbst vermochte. Das wäre keine Schande; der Orchesterzauberer Franz Liszt hat seine ersten sinfonischen Dichtungen sogar ganz von Conradi und Raff instrumentieren lassen!

Nicht anders steht es um die Kürzungen. Selbst die gekürzten Sinfonien wurden und werden zuweilen als übermäßig breit empfunden! Aber wichtiger noch: niemand hat vor dem Bekanntwerden der „Urfassungen" etwas von den Kürzungen bemerkt, also sind sie geschickt vorgenommen worden und haben sich als möglich erwiesen. Im übrigen sind die Änderungen nur ein Streitgegenstand für Fachleute. Dem Hörer sagen solche Auseinandersetzungen wenig; beziehen sie sich doch auf Einzelheiten, die selbst von den besten Bruckner-Kennern nicht mit dem Ohr, sondern nur durch Notenvergleiche festgestellt werden konnten.

Es ist übrigens falsch, die wiederentdeckten und neuerdings aufgeführten Fassungen als „Urfassungen" zu bezeichnen; denn Bruckner hat selbst seine früheren Partituren überarbeitet. Soweit sich übersehen läßt, handelt es sich (wir geben nur die wichtigsten Stichworte) um folgende Änderungen:

1. Sinfonie. — Umarbeitungen von Bruckner selbst in den Jahren 1890/91; beziehen sich auf Baßführung, Figuration, metrischen Ablauf, Instrumentierung.

2. Sinfonie. — Drei Fassungen, letzte (1895) von Bruckner, verändert und kürzt den vierten Satz, vor allem die Reprise.

3. Sinfonie. — Drei Fassungen. Letzte von Bruckner und Schalk gemeinsam, im vierten Satz stark gestrichen.

4. Sinfonie. — Streichungen im Andante und im Schlußsatz. Bruckner wollte die gestrichenen Stellen in den Druck aufgenommen wissen; das ist aber unterblieben.

5. Sinfonie. — Die stärksten Streichungen; wenig im Scherzo, sehr viel im Finale. Dort fehlen 84 Takte der Reprise und 32 Takte der Doppelfuge. Außerdem eine Kürzungsmöglichkeit durch „Vi-de" angegeben. Ferner unbedeutende und bedeutende Änderungen der Instrumentierung, der Tempobezeichnung, der Stärkegrade, zuweilen auch der Stimmführung. Kürzungen des Finales und die Sonderaufstellung des Bläserchors geschahen durch Schalk mit Billigung Bruckners.
6. Sinfonie. — Nur drucktechnische Ungenauigkeiten sowie einige unbedeutende Änderungen.
7. Sinfonie. — Unverändert.
8. Sinfonie. — Die Neufassung der Durchführung im ersten Satz stammt von Bruckner selbst.
9. Sinfonie. — Löwes zahlreiche Änderungen beziehen sich vorwiegend auf Instrumentierung und auf Abstufung der Stärkegrade. Die Löwesche Fassung ist äußerlich wirksamer. Sonst nur wenige Veränderungen.

1. Sinfonie C-moll

Erste Aufführung am 9. Mai 1868 in Linz

Dieses Werk ist genau genommen nicht die erste Sinfonie Bruckners. Eine Sinfonie in F-moll stammt aus dem Jahre 1863, wurde aber vom Tondichter nicht veröffentlicht. Eine weitere entstand zwischen 1863 und 1869; sie steht in D-moll, wurde letzthin in Deutschland zuweilen aufgeführt und als „Nullte" bezeichnet, da man die durch Beethoven geheiligte Neunzahl der Sinfonien nicht antasten mochte. Die C-moll ist zwanzig Jahre später neu instrumentiert worden.
Erster Satz (Allegro molto moderato). Sogleich der für den Meister in allen Sinfonien so bezeichnende Anfang: nach einigen leisen Harmonie-Andeutungen steigt das Hauptthema selbstbewußt empor (Beispiel 1). Verhaltener Trotz, bebender Wille zur Freiheit zittert in diesen eigenwilligen

1 Allegro molto moderato



Rhythmen und Harmoniewendungen. Selbst in der folgenden Überleitungsgruppe grollt die Ungebärdigkeit weiter: aufrührerische Schritte der Geigen, wuchtige Oktaven der Bässe, stechende Motiv-Rhythmen der Holzbläser. Dann, fast unvermittelt, Sehnsucht nach Frieden: ein zweites Thema, jetzt in Es-dur, süß singend, Aufschwung in weiten Schritten, absinkend in sanften Halbtonwendungen. Doch bald bricht der Groll wieder los: wuchtiges Fortissimo der Bläser, angeführt von einem alle „melodischen Grenzen" durchbrechenden Trompetenthema, störrisch, ungebärdig, dazu ein ständig wiederholtes Zweiunddreißigstelmotiv in Streichern und Flöten. Abgesehen von dem Auftreten eines dritten Themas geht alles äußerlich nach den Regeln der Klassik vor sich; das eigentlich Neue liegt in der Brucknerschen Themen-Gebärde, die sich im ersten und dritten Thema geradezu unwirsch lossagt vom Bisherigen und selbst im zweiten Thema mit den Halbtonschritten den früheren Brauch beträchtlich umgeht. Auch in der Durchführung hört man sogleich den Bruckner, der sich in allen seinen sinfonischen Werken nicht verleugnet: nicht Motivzerlegungen, sondern dramatisches Mit- und Gegeneinander der musikalischen Grundgedanken. Von besonderer Ausdrucksgewalt sind jene Takte der Durchführung, in denen es gewittert im unablässigen Wechsel von Fortissimo und Pianissimo.
Zweiter Satz (Adagio). — Nach dem leidenschaftlichen Aufbegehren das Leid des einsamen Menschen. Fragen in den Hörnern, unruhige Zweifel in den tiefen Streichern, — was ist der Mensch? Dann ein leises Beben der Pauke, darüber eine dreistimmige Choralweise der Flöten wie ein Schimmer des Himmelslichtes. Die Klarinette setzt mild zu einem beruhigenden Gesang an, gleitet aber unversehens in leicht wogende Sextolen, wird erst zum Schluß wieder bestimmter, fordert gebieterisch Antwort. Diese erfolgt im Mittelteil, einem Andante von schlichter Gläubigkeit. Fast kindlich —

„wenn ihr nicht seid wie diese Kindlein"! — setzt das Thema ein, entwickelt sich zu blühender Melodik, läßt sich umspielen von gesangsartigen Gegenstimmen. Zuversicht ist eingekehrt in die Seele des Suchenden. Fast unmerklich vollzieht sich der Übergang zur Wiederaufnahme des ersten Teils. Aber wenn auch die Fragen wiederkehren, wenn auch die Einsamkeit bleibt, so hat sie doch nun ihren Sinn gefunden in der Erkenntnis göttlicher Gnade. Der Zweifel ist gebannt, die Fragen beantworten sich von selbst. Leuchtender sind die Farben geworden, die Motive der Hauptgruppe werden variiert, „verändert", wie die Seelenstimmung des Menschen sich verändert hat, und der verklärte Schluß in den Streichern schwebt wie eine Weihrauchwolke zum Himmel.

Dritter Satz (Scherzo). — Ein kurzes Tonstück. Es geht aus von den heiteren Scherzi Beethovens, meidet jedes Grollen, das bei Beethoven so oft aufklingt, und überläßt sich ganz dem tänzerischen Frohsinn österreichischer Volksmelodien. Das Donnergepolter zu Beginn ist nur ein Spaß; denn das Hauptthema der Streicher stellt sich sogleich vor als eine jener ländlerartigen Mollweisen, deren schwärmerischer Diesseitigkeit man bei Schubert und auch bei Mozart häufig begegnet. Noch schlichter, noch ländlicher wirkt das Trio mit seinem kurzen Hornmotiv, das sich anscheinend ein wenig seiner dörflerischen Einfachheit schämt und daher kleine rührende Ausweichungen versucht, die aber die Herzenseinfalt um so deutlicher werden lassen. Nur die Oboe hat wohl schon einmal einen „städtischen Walzer" gehört; denn sie setzt nach dem Hornmotiv zu einer Figur an, die recht gefallsüchtig mit einer Synkope beginnt und in schleifenden Halbton-Drehungen wahrhaftig Augelchen macht. Nach der Wiederaufnahme des ersten Teils schließt das Scherzo mit einem kurzen Anhang.

Vierter Satz (Bewegt und feurig). — Nach Trotz und Leid und Frohsinn nun die Überwindung aller irdischen Schlacken: dieses Finale ist mehr als ein Ausklang, es um-

spannt ein ganzes kämpferisches, sieghaftes Leben. Mit strahlender Kraft und stählerner Wucht bricht das Hauptthema los (Beispiel 2). Entscheidend wird hier die in einer

2 Bewegt und feurig



Überleitung des ersten Satzes verwendete Oktave: in den Bläsern zuckt sie auf, treibt ihr Ungestüm sogleich noch zwei Tonschritte weiter; eigentlich kein Thema, sondern ein Motiv, das mehr in sich birgt als manche langgesponnene Weise. Im zweiten Takt setzen die Streicher ein: sie geben der Wucht des Motivs den eigentlichen Glanz, die innere Bewegung. Ein zweites Thema wird zwar „dolce" eingeführt, enthält aber einen Triller, der von innerem Kraftgefühl überschäumt. Wieder setzen die Bläser ein; jetzt mit einer Art Choral-Anfang. Damit ist der musikalische Grundstoff gegeben. In der Durchführung treiben sich die drei Themen (man sollte besser sagen: Motive) gegenseitig an, wechseln nach Rondo-Art, ballen sich dann wieder in Sonatenform, werden kontrapunktisch verarbeitet, — doch nicht Formenklarheit oder Formenmischung entscheiden, sondern die innere Kraft des auf Sturmflügeln dahinbrausenden Gedankens. Jubelnd der Ausklang: nach C-moll leuchtendes C-dur, wie zwei Chöre nehmen Holz- und Blechbläser den Siegesrhythmus (2) auf, die Streicher umschwirren das Geschehen, ein machtvoller Hochgesang in den Hörnern, — wer ausharret, wird gekrönt!

2. Sinfonie C-moll

Erste Aufführung am 26. Oktober 1873 in Wien

Wie es scheint, war Bruckner selbst ein wenig überrascht durch die Ungebärdigkeit seiner 1. C-moll-Sinfonie: „So kühn und keck bin ich nie mehr gewesen", sagt er von der Ersten. Die

zweite in der C-moll-Tonart ist jedenfalls wesentlich ruhiger und maßvoller. Inzwischen war Bruckner nach Wien gekommen, Hofkapellorganist und Professor geworden. Die Einflüsse seines neuen Wirkens und seiner Stellung machen sich in der 2. Sinfonie geltend. Aber so bestimmbar er in seiner gutgläubigen Art gewesen ist, sein innerstes Wesen blieb unverändert. Daher trägt auch dieses Werk einige unverkennbare Bruckner-Züge: ein Hauptthema von erstaunlicher Länge, sein Herauswachsen aus einem geheimnisvollen Streicher-Tremolo, die Ausdehnung des Schlußsatzes und das Auftreten von einschneidenden Generalpausen. Endlich findet sich in der Zweiten zum ersten Male das bekannte Brucknersche „Zitieren": im Adagio und im Schlußsatz führt er Stellen aus seiner F-moll-Messe an, im ersten Satz hört man den Beginn von Rienzis Gebet.

Erster Satz (Moderato). — Bebende Sextolen der Geigen und Bratschen, leise, geheimnisvoll. Im dritten Takt hebt das Cello mit dem Hauptthema an, zunächst klagend in kurzen Halbtonschritten, dann flüssiger, aber auch leiser, endlich langsam sich steigernd zu einer scharf rhythmisierten Wendung. Die punktierten Rhythmen werden vom Orchester aufgenommen, ballen sich zu einem leidenschaftlichen Fortissimo, sinken wieder zurück, verhauchen im Pianissimo der Klarinetten, drei sehr leise Paukenschläge, — Generalpause. Gezupfte Kontrabässe, wiegende Geigen, dann (wieder im Cello) ein Gesang von heimlicher, heimatlicher Innigkeit (Beispiel 3).



Diese Stimmung breitet sich aus, Geigen singen eine warme Gegenmelodie, Bratschen raunen geheimnisvoll, Holzbläser fallen beglückt ein. Dann kommt ein unruhiges Drängen in das Bild: noch halten die Holzbläser lange Noten, doch in den

Streichern stößt ein kurzes Motiv vor, verschärft sich durch Triller, bis das ganze Orchester von der rhythmischen Unruhe angesteckt ist. Endlich („Langsamer") erlischt die Unruhe: lang gehaltene, zarte Streicherakkorde und darüber das bereits erwähnte Gebetsthema aus Wagners „Rienzi", im Wechsel von Oboe, Fagott, Flöte und Klarinette. Leises Verhallen, — Generalpause. Die Durchführung bleibt im Rahmen der überlieferten Form. Alle Themen und Motive werden herangezogen, das Kopfmotiv in herrlich wirkenden Umkehrungen, Generalpausen schneiden aus dem musikalischen Geschehen die einzelnen Bilder deutlich heraus, besonders schön dort, wo die Holzbläser das Gebetsthema solistisch aufgreifen. Im ganzen ist die Durchführung merklich verhalten und fast gedrückt. Erst die kurze, rhythmisch betonte Coda gibt einen kräftigen Aufschwung.

Zweiter Satz (Andante. Feierlich, etwas bewegt). — Kein leiddurchflossenes Adagio wie sonst in Bruckners Sinfonien, sondern ein dankerfülltes Andante, ein Stück Kirchenmusik im weltlichen Gewande. Gebärde des Dankes schon im Thema der ersten Geigen: ein tiefer Atemzug in der abwärtsgerichteten Oktave, stille Demut in den ruhig gleitenden Achteln, Ergebenheit in dem Vorhalt der Schlußwendung. Die Achtelfigur wird weitergesponnen, erscheint in Umkehrungen, verklingt. Leise zupfen die Streicher: im Horn tönt ein zweites, sanftes Thema auf. Beide Themen verschlingen sich zu einem einzigen Dank, den das Orchester blühend umrankt. Dann jene Stelle aus dem „Benedictus" der F-moll-Messe: „Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn". Wie leises Orgelspiel verhallt der Satz.

Dritter Satz (Scherzo. Mäßig schnell). — Derb stampft es auf im ganzen Orchester: die ersten vier Takte gehören den mutwilligen Bauernburschen. Im fünften Takt setzt eine schmiegsame Ländlerweise ein: die Mädchen drehen sich im Kreise. Doch schon stampfen sie alle gemeinsam ihren ursprüng-

lichen, kraftvollen Tanz. So geht es dahin, bis die Soloklarinette Aufmerksamkeit heischt für ein Neues: die Flöten beginnen eine wiegende Tanzweise, Klarinetten, Oboen und Hörner stützen sie. Nur in den Streichern wogt noch die drängendere Art des ersten Tanzes, ja, die Celli brummeln mißvergnügt die stampfenden Rhythmen des Beginns weiter, weil ihnen das weibische Geflöte nicht zu behagen scheint. Sehr schön hebt das Trio an: geteilte Geigen in leisem Tremolo, dazu ein schwebendes Walzerthema in den Bratschen, die Holzbläser weben Terzenketten hinein. Nach der Wiederholung des Hauptteils schließt eine abermals stampfende Coda den Satz lustig ab.

Vierter Satz (Ziemlich schnell). — Die Scherzo-Stimmung läßt sich nicht so bald verscheuchen. Ein Murmeln in den zweiten Geigen, dann trippelt und tänzelt in den ersten Geigen ein Motivchen eine kleine Treppe herab. Das wiederholt sich einige Male. Plötzlich rennt das Motiv unvermutet in Umkehrung die Treppe wieder hinauf. Noch deutlicher klingt die Scherzo-Stimmung bei dem Thema an, welches mit widerborstigen Triolen beginnt und sich selbst in dem ruhigeren Weiterschreiten (gewonnen aus einer Begleitfigur des ersten Satzes) nicht unterdrücken läßt. Auch das Kopfthema des ersten Satzes taucht wieder auf wie ein Rückblick auf den Anfang des Lebens. Alles aber ist getragen von drängender, rhythmisch betonter Lebendigkeit und Kraft. Und ganz zart im Streichquartett nach einer langen Generalpause ein Anklingen an das „Eleison" aus der F-moll-Messe: überall im Leben ist Gott, Preis sei ihm!, so scheint es zu tönen. Nun geht es wieder in das schöne, jubelnde Leben. Eng schließen sich die Motive und Themen, zuweilen so dicht, daß man sie kaum noch mit dem Ohr allein zu erfassen vermag: romantisches Lebensgefühl in barockem Ausdruck. Noch einmal eine feierliche Unterbrechung: sieben Takte lang leise, weihevolle Harmonien der Trompeten und Posaunen. Wieder eine Generalpause. Dann steigert sich der Klang vom Pianissimo immer mehr empor, bis ein jubelndes C-dur in sehr schnellem Zeitmaß zum Schluß des Satzes führt.

3. Sinfonie D-moll

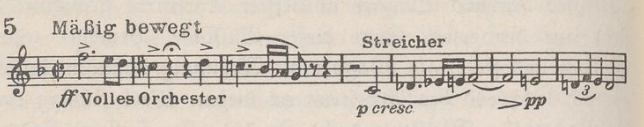
Erste Aufführung am 10. Dezember 1877 in Wien

„Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmet", steht auf der ersten Seite dieser Sinfonie. Bruckner war glücklich und stolz, als Wagner die Widmung annahm, hatte er doch während des Arbeitens an diesem Werk ständig an den Bayreuther Meister gedacht. In der ersten Fassung finden sich sogar verschiedene Wagner-Themen eingeflochten; in der zweiten Fassung sind dann nur noch wenige dieser Takte stehen geblieben, weil die thematische Huldigung wohl doch etwas zu aufdringlich wirkte. Mit der Dritten zeigt sich Bruckner zum ersten Male auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft. Naturfreude und Gottesglaube, diese beiden Grundpfeiler Bruckner'schen Lebensgefühls, sind hier musikalisch in vollkommener Art verwirklicht. Der Überschwang der Ersten und die Zucht der Zweiten werden in der Dritten zu höherer Einheit verschmolzen.

Erster Satz (Mäßig bewegt). — Aus Urtiefen wächst das Hauptthema herauf. Sehr leise Quinten in den Klarinetten, die übrigen Holzbläser treten allmählich hinzu, wogende Akkordzerlegungen in den Sechzehnteln der Bratschen, behutsam gestrichene Viertel in den Celli, ebenso behutsame Grundtöne (doch nur zwei im Viervierteltakt) in den Kontrabässen, Achtelbrechungen in den zweiten und dann in den ersten Geigen, — Dunkel liegt über der noch ungestalteten Welt. Wie ein erster Lichtstrahl flammt es in der Trompete auf (Beispiel 4).



Noch träumend führt das Horn den Gedanken weiter, Holzbläser scheinen mit diesem Motiv aus dem Schlaf zu erwachen. In den Pauken beginnt ein Wirbel, erst leise, dann wachsend, Trompeten und Posaunen rufen die sich regende Welt mit kräftigen Schlägen. Endlich, im Fortissimo des ganzen Orchesters, ein fiebernder Schrei, der sogleich wieder zurücksinkt im Piano der Streicher (Beispiel 5). Noch einmal



dieses schmerzvolle Aufbäumen und Zurücksinken: der Mensch wird geboren, in Wehen liegt die Welt. Nach einer Überleitungsgruppe, in der Bruckners kontrapunktische Kunst sich herrlich entfaltet, wird die erste Motivgruppe zusammenhängend wiederholt. Im dreifachen Piano verliert sich die Schlußtriole (von Beispiel 5) im Horn und in der Flöte. Doch dann ersteht sie in Umkehrung: die zweiten Geigen nehmen sie auf, wiegen sich in naturhaftem Behagen, die ersten Geigen schwingen in anderem Rhythmus mit, und in der Bratsche singt ein neues Thema von Frieden und Stille; das Horn greift es auf, immer mehr Instrumente beteiligen sich an dem Lobgesang zu Ehren der Natur. Von nah und fern ertönt es preisend und glücklich, Hauptstimmen werden zu Begleitfiguren, Nebenstimmen zu Hauptsachen. Ein schier unversiegbarer Born behaglich-gemütvollen Musizierens. Preis und Dank für Menschwerden und Naturschönheit gebührt Gott: in den Trompeten setzt eine Choralweise ein, deren Worte man aus den Noten förmlich ablesen kann, weil ihre Wendungen aus früheren Motiven gewonnen sind. Das Hauptthema (4) antwortet: die Posaunen, einen Takt später die Hörner, nehmen es in machtvoller Umkehrung auf. Doch unmittelbar daran schließt sich in den Holzbläsern eine Ge-

bärde stiller Ergebenheit. Langsames Verhallen in zarten Streicherakkorden, in die das Horn den Grundton summt. Welt und Mensch, Natur und Gott hieß die Fragestellung im Thementeil. Und die Durchführung wiederholt sie, ohne eine letzte Antwort geben zu wollen. Männliches Ringen und menschliche Ergebenheit enden in einer neuen gewaltigen Form der alten Frage: zu Vierteltriolen des ganzen Orchesters schmettern Trompeten und Posaunen einstimmig das Motiv der leeren Quinte aus dem Hauptthema.

Zweiter Satz (Adagio, etwas bewegt, quasi andante). — In frühklassischen Oratorien finden sich langsame Sätze, die unter dem Mantel der Feierlichkeit einen dramatisch bewegten Seelenkampf bergen. Solche dramatisch-feierliche Stimmung liegt über dem „bewegten Adagio" dieser Sinfonie. Es klingt wie ein Zusammenfassen aller Kräfte, die je musikalisch auf Bruckner und in Bruckner gewirkt haben: wahrhaft klassisch das ausdrucksvolle Hauptthema in den Streichern, romantisch die zweitonigen Klagemotive der Bläser, dann wieder Wagner-Klänge in den Halbtonwendungen und Vorhalten mancher Zwischenglieder und des zweiten Themas, weiter Anklänge an Bruckners eigene Werke: an die F-moll-Messe, die zweite Sinfonie, an den ersten Satz dieser Dritten. Die drei dramatischen Kräftegruppen sind genau gegeneinander abgesetzt: das friedenverlangende Hauptthema mit den klagenden Seufzern (Adagio quasi andante), der tröstende Bratschengesang zu zitternden Harmonien der geteilten Geigen (Andante quasi allegretto) und das geheimnisvoll wie betende Dahinschreiten des Streichquartetts, dem die murmelnde Sechzehntelfigur der Flöten geweihtes Wasser zu spenden scheint. Bruckner hat gewiß diesem Adagio kein „Programm" in Worten beigegeben; doch war er beim Niederschreiben offensichtlich beeindruckt durch Erinnerungsbilder aus seiner Tätigkeit in St. Florian. Diese Wechselreden von Laut und Leise, die Farbigkeit des instrumen-

talen Gewandes, dieses Verdämmern in hauchenden Wendungen und Aufrauschen zu glorienhaften Weihgesängen, — alles das wirkt wie prunkendes Hochamt im Dom. In dem Adagio ist der ganze Bruckner am Werke: der Dramatiker, der Sinfoniker, der Orgelspieler. Orgelmäßig empfunden ist besonders der Schluß mit den leise verklingenden Harmonien der Streicher und Hörner, den schwachbewegten Motiv-Andeutungen der Bratschen und Klarinetten.

Dritter Satz (Scherzo. Ziemlich schnell). — Diesen Satz könnte man bezeichnen als „Scherzo über einen Ton". Hauptteil und Trio enthalten keine eigentlichen Themen, sondern nur Motive, die hartnäckig an dem Grundton festhalten. Alle Bruckner-Scherzi sind ländlich; dieses wirkt geradezu hemdärmlig. Aber seelische Schlichtheit und künstlerisches Vermögen haben es zuwege gebracht, selbst ländliche Hemdärmligkeit zu adeln. Kann man Schöneres von einem Kunstwerk sagen? Ein Takt leises Rollen der Geigen um den Ton a, ein Takt gezupfte Celli und Kontrabässe a—e—a. Das einige Male wiederholt: Geburtsvorgang eines Themas über einen Ton. Dann eine wirbelnde Steigerung, in die alle Instrumente hineingerissen werden, und fortissimo setzt der Hauptgedanke ein (Beispiel 6): zwei Takte rollt es um den Ton d (den

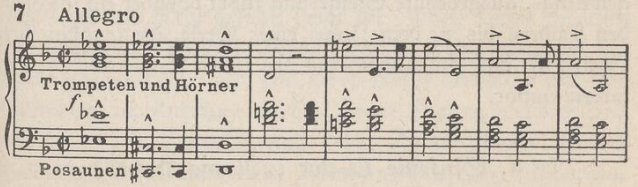
6 Ziemlich schnell



eigentlichen Grundton des Satzes), springt mit kühnen Schritten im dritten und vierten Takt gleich zwei Oktaven hinab wieder auf d, betont auch in den nächsten Takten störrisch diesen Grundton. Alles hakt sich fest auf dem einen Gedanken, halsstarrig, trotzig, klobig, — hemdärmlig. Wenn nach einer Generalpause endlich ein kleiner Gesang aufzutauchen beginnt, so ruht auch er nachdrücklich auf dem Grundton, und die Begleitstimmen sorgen dafür, daß er nicht entwischt, — selbst dort, wo sich ein neckischer Walzer im Kreise dreht. Im Trio ein ähnliches Bild: die Bratsche klettert in einem Thema von nur vier Takten zwei Oktaven hoch; jetzt vollzieht sich die Bewegung über die beiden Oktaven allerdings umgekehrt wie im Hauptteil: zuerst der Oktavensprung, dann geht's über lustig gestoßene Achtelfiguren in die zweite Oktave; im Hauptsatz führte die Bewegung nach unten, hier schnellt sie nach oben. Fast künstlich diese Gegensätzlichkeit und doch echte Kunst.

Vierter Satz (Allegro). — Das gleiche Bild wie in der zweiten Sinfonie: die wirbelnden Figuren des Scherzo lassen den Tondichter nicht ohne weiteres los. Aber die rollenden Achtel der Streicher tragen nun etwas Unheilvolles, Drohendes in sich: man weiß schon bei den ersten Takten, daß etwas Ungewöhnliches, Großartiges, vielleicht Niederschmetterndes kommen wird. Da setzt es auch ein im stürmenden Fortissimo der Bläser, gewaltig herniederfahrend wie der Zorn einer grollenden Gottheit. Wieder der Rhythmus aus dem Hauptthema des ersten Satzes, wieder diese mächtigen Oktavenschritte in den Trompeten und Hörnern zu wuchtenden Gängen der Posaunen: das Thema ist ganz Ausdruck, ganz Gebärde in Schnitt und Harmonie (Beispiel 7 gibt den Beginn). Dazu

7 Allegro



das Tosen der erregten Streicher, helle heftige Akkorde der Holzbläser, blitzende Flöten-Figuren, donnernde Paukenwirbel. Aber schnell geht das Klang-Unwetter vorüber. Nun eine Überraschung: zart tändelt in den Geigen ein anmutiges Tanz-

motiv, zugleich stimmen die Hörner einen Choral an! (Beispiel 8). Die oft behauptete Fragwürdigkeit dieser berühmte-

8 Langsam



sten Stelle aller Bruckner-Sinfonien löst sich sehr einfach durch die bekannten Choral-Worte: „Mitten im Leben (Tanzweise) sind wir vom Tod (Choralthema) umfangen." Soll es einem so großen Künstler und edlen Menschen wie Bruckner verwehrt sein, in Tönen auszudrücken, was das Leben täglich zeigt? Wirft nicht der Dom, das Gotteshaus, oft seinen Schatten auf heitere Volksfeste? Das doppelsinnige Wort „Kirch-Weih" ist in seiner Erhabenheit und seinem Frohsinn in diesen Takten vollendet zu Musik geworden. Eine Weile geht dieses Doppelspiel dahin. Doch die schicksalhaften Stimmen des Anfangs melden sich wieder; jetzt in drohend einherfahrenden Vierteln der Streicher und Holzbläser, die durch Synkopen der Hörner, Trompeten und Posaunen gehetzter erscheinen. Schon klopft der Rhythmus des Hauptthemas wieder an, schon dröhnt es in den Posaunen wie jüngstes Gericht. Das Choral-Thema hebt sich heraus, gläubig und fromm wird die Haltung. Eine gewaltige, ausgedehnte Steigerung führt vorüber an wechselnden Bildern bis zu dem Jubel einer Seele, die trunken ihres Gottes ist: das Eingangsthema des ersten Satzes reckt sich erhaben empor.

4. Sinfonie Es-dur („Romantische")

Erste Aufführung am 20. Februar 1881 in Wien

Der Romantiker Bruckner nennt hier eine Sinfonie die „romantische". Sein musikalisches Grundgefühl muß er also in dieses Werk gegossen haben. Und dieses Grundgefühl kreist um

die Natur, genauer: um den Wald. Den Wald hat er verherrlicht in seiner Vierten, den Wald als Haus Gottes und als Zufluchtsort des Menschen.

Erster Satz (Ruhig bewegt). — Ein echt Brucknerscher Anfang: zwei Takte sehr leises Tremolo der Streicher, dann im Horn das geheimnisvoll erschauernde, wie aus Waldesdunkel rufende Hauptthema (Beispiel 9). Immer wieder der Quinten-

9 Ruhig bewegt



ruf, dazu frommer Wechselgesang mit den wiederholenden Holzbläsern. Bald rauscht es im Wald, beglückt atmet der Mensch den Odem der Natur: lebhaftes Drängen, dann ein Freudenmotiv (zwei Viertel und eine Drei-Viertel-Triole) in den Geigen. Das Glücksgefühl wächst, aus Freude wird ein Lobgesang, mächtig emporsteigend. Wieder leises Verhallen in den Hörnern. In der Bratsche eine Weise von inniger Hingabe an Wald und Waldseligkeit; das Horn wiederholt. In den Geigen zwitschert ein Vogelruf. Das Leben im Wald regt sich, es weitet sich die Brust, jubelnd rauscht es auf in der Musik. Zurücksinken, fast wie ein Atemholen zu neuem Anlauf. In den Bässen setzt eine chromatisch ansteigende Bewegung ein, wieder steigert sich das Kraftgefühl, steigt der Jubel. Dann ein Sinnen: murmelnde Pauken, leises Verlieren in halbtonweise sinkenden Streicher-Tremoli, das Horn klopft verhalten mit dem Kopfmotiv an, Anklänge an das zweite Thema, weiches Verhallen. — Die Durchführung bringt kaum Neues. Wieder Waldseligkeit, geheimnisvolle Ferne und diesseitige Nähe; nur der kirchlich-fromme Einschlag wächst, verbreitert die Bewegung.

Zweiter Satz (Andante). — Mit einem Quintenbeginn schließt sich das Hauptthema an das erste Thema des vorangehenden Satzes, spinnt sich einsam und traurig fort im klagen-

den Cello, wird geleitet von Trauermarsch-Rhythmen der übrigen Streicher. Kaum beachtet, schwingt ein punktiertes Motiv wie träumender Vogelschlag vorüber, entschwindet. Geigen setzen zu einer Choralweise an, Holzbläser antworten mit ernsten, kirchlichen Klängen. Dann, in der Bratsche, ein neues Thema, wieder klagend, doch nicht mehr starr, sondern bewegter, weicher, wenn auch den Marsch-Charakter nicht verleugnend. Und nun fällt der Vogelschlag (Flöte) als deutliche Stimme der Natur in das menschliche Seelenleid. Die Bässe vernehmen den Ruf, brummen ihn sinnend nach, das Dunkel lichtet sich. Ein neuer Gedanke in den Geigen, noch ernst, doch nicht mehr traurig, endet in einem Triller und in dem Vogelschlag-Rhythmus, den die Holzbläser denn auch sogleich wie ein Echo wiederholen. Bald setzt das Quinten-Thema des Beginns erneut ein, doch die Geigen umfluten es mit drängendem Flehen. Heller und lichter wird es, die Instrumente strahlen Lebensmut aus. Dann ein leise-schwermütiges Verhallen. Endlich ein letzter Aufschwung: der Vogelschlag kündet Frieden, das Hauptthema schwingt sich leuchtend im vollen Orchester empor: „Tod, wo ist nun Dein Stachel?", scheint es zu singen und zu jubeln. Nur der Schluß beugt sich wieder demütig; jetzt aber in tröstendem C-dur.

Dritter Satz (Scherzo. Bewegt). — Hörner, Hörner, ein bißchen viel Hörner in diesem Jagd-Scherzo. Aber zauberhaft in jedem Takt. Quintenrufe wie im ersten und zweiten Satz, dazu der Rhythmus des Freudenmotivs aus dem ersten: einfältige Hingabe an ursprüngliche Freuden, zugleich künstlerische Gedankenverklammerung mit den übrigen Sinfonie-Teilen! Eines der schönsten Wald- und Jagdstücke der deutschen Musik, vielleicht das schönste. Leicht wäre es, zu jedem Einzelbild eine genaue Unterschrift zu finden; doch dem Hörer drängt sie sich von selbst auf. Im Trio ein gemächliches Tänzchen in Flöten und Klarinetten, ländlerartig, wiegend auf Achteln, ausruhend auf Halben: heitere Tafelmusik für die Jagdgäste.

Vierter Satz (Finale. Mäßig bewegt). — Durch bloßes Hören die Form dieses Satzes erfassen zu wollen, wäre vergebliches Bemühen. Bruckner handhabt die Form hier so frei, daß mancherlei Deutungen möglich sind. Diese Sinfonie ist eine Natur-Sinfonie. Welches Naturgesetz kann einem Musiker vorschreiben, sich ewig und immer an das klassische Formenmuster zu halten! „Wollt Ihr nach Regeln messen, was nicht nach Eurer Regel Lauf?" — dieses Wort von Hans Sachs hat selten solche Geltung wie vor dem Finale der vierten Bruckner-Sinfonie. Von dem „Volksfest" der ersten Fassung ist allerdings nichts mehr übriggeblieben. Dafür haben wir nun eins der erhabensten Beispiele eines Tonstückes, das in seinen Ausbrüchen den Sturm im nächtlichen Walde ebenso naturgetreu wiedergibt wie die (niemals „formvollendeten") Stürme in der Seele eines Großen. Aus brauenden Nebeln der Streicher zuckt in Klarinetten und Hörnern ein Oktaven-Motiv auf, schiebt sich erschauernd noch einen Ton weiter. Wie Echo aus dem Scherzo hallen Jagdklänge von irgendwoher. Dumpfes Beben in der Natur, ein Sturm erhebt sich. Im vollen Orchester dröhnt das Hauptthema: Oktavenschritt nach unten, noch eine Terz tiefer; das sind Erinnerungen an den ersten Satz. Nicht anders die Weiterführung des Themas: zwei Viertel gegen Triolen-Viertel, zwei Halbe gegen Triolen-Halbe; der Freudenrhythmus! Nun stürmt das Hauptthema des ersten Satzes selbst durch das nächtliche Dickicht. Es melden sich Erinnerungen an das Andante, — alle Gedanken der Vergangenheit werden heraufbeschworen. Licht und Schatten, Freude und Schrecken, Naturgewalt und Gottesfurcht leben in diesem Finale wieder auf. Jäh gegeneinander gewuchtet, sanft ineinander geschlungen. Das Orchester: bald entfesselt in wütendem Rausch, bald zurückgescheucht in bebendes Zittern. Alles maßlos in der Erscheinung, doch stets Ausdruck einer Seele. Heidnische Naturkraft und streitbarer Gottesglaube.

5. Sinfonie B-dur

Erste Aufführung am 8. April 1894 in Graz

Erst anderthalb Jahrzehnte nach der Vollendung wurde diese Sinfonie aufgeführt: der Öffentlichkeit die ragende Erhabenheit und ausladende Breite des Werkes aufzuweisen, zagten selbst die Freunde des Meisters. Großartig in den musikalischen Gebärden, anspruchsvoll in der raumfordernden Selbstherrlichkeit, getürmt in der kontrapunktischen Schichtung steht sie heute vor uns als die überwältigendste Schöpfung Bruckners.

Erster Satz (Adagio, Allegro). — Gezupfte Celli und Kontrabässe schreiten im einleitenden Adagio ruhig und gleichmäßig auf und ab, leises Orgelspiel in Streichern und Fagotten, leicht anwachsend und wieder verhallend. Dämmer im Dom. Plötzlich, wie eine Teufelsfratze, im Fortissimo des vollen Orchesters ein gellender Aufschrei. Fest setzen die Bläser einen Glaubenschoral dagegen. Wieder der Teufelsschrei, noch bestimmter der Choral. Generalpause, als wollten sich die Gegner messen. Das Zeitmaß wird bewegter, in den Mittelstimmen der Streicher ringt ein Thema nach Erlösung, abermals der Choralklang im ganzen Orchester. Dann schnelles Zurücksinken. Stille. Mit lichten Tremoli der Geigen beginnt das Allegro. In Bratschen und Celli wird das Hauptthema geboren (Beispiel 10), im Fortissimo des Orchesters erhält es seine end-

10 **Allegro**



gültige Gestalt: heldenhafter Beginn (10), klagend verzagender Schluß. Langsames Zupfen der Streicher: im neunten Takt ein neues Thema, ruckend und angstvoll beginnend, doch in einen Triller mit Dur-Schluß einmündend. Klage und Selbstbehauptung wechseln, einsamer fühlt sich die Menschenseele, haucht endlich nur noch einen Seufzer (ppp im Horn).

Trost kommt aus einem ruhigen Gesang, den der Chor der hohen Holzbläser gemeinsam mit der ersten Geige anstimmt. Er wächst zu rhythmischer Bestimmtheit, gibt Kraft (herrische Rhythmen des Orchesters) und Frieden (gedämpfte Hornmotive). Die Durchführung setzt ein mit einer Wiederaufnahme der gegensätzlichen Gedanken des Adagios: Himmel und Hölle. Der Thementeil (Allegro) hat die streitenden Heerscharen bereitgestellt; die Themenverarbeitung hörend zu erkennen, macht bei so klarer Gedanken- und Fragestellung keine Schwierigkeiten. Sehr schön und ergreifend, wenn Hauptthema des Allegros, Choralweise und Baßschritte der langsamen Einleitung aus dem Kampf als mächtige, verklärte Sieger hervorgehen.

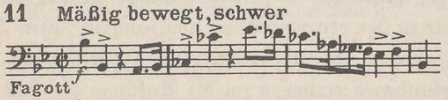
Zweiter Satz (Adagio). — Zwei Welten in einem friedlich-einsamen Bild: gezupfte Streicher in sechs Vierteln, dazu eine weiche, sanfte Gesangsweise der Oboe in vier Vierteln, deren klagende Septimen die Stimmung schwermütiger Öde hervorrufen. Die gezupfte Streicherbegleitung weist mit ruhiger Gebärde auf den Beginn der Sinfonie zurück. Sehr breit entwickelt sich das zweite Thema in den einstimmig geführten Geigen (auf der G-Saite): Atem einer Seele, die nach schweren Lebensstürmen den Frieden gefunden hat. Die beiden Gedanken lösen sich wechselweise ab, das Orchester umspielt sie bald schlicht und bald reicher, ohne ihren Charakter ändern zu können. Zwei Seelen in einer demütigen Brust, deren einst wildes Streben in gläubigen Rausch, in verzückten Gottglauben gewandelt ist. — Dieses Adagio gehört nach Gehalt und Gestalt zu den ergreifendsten langsamen Sätzen Bruckners.

Dritter Satz (Molto vivace). — Geschwind gestoßene Streicherrhythmen erinnern an die Anfänge der beiden vorangehenden Sätze; auch manches andere taucht wieder auf, lustig vermummt, doch nicht zu verkennen. Über den Streicherrhythmen eine Tanzweise der Holzbläser, munter und unzufrieden zugleich. Sie steigert sich, will heiter wirken und bleibt

doch verkrampft. Ein neuer Versuch: „bedeutend langsamer" hebt es in den Geigen zu einem schleifenden Walzer an, schelmisch blitzt er herüber, dann verfällt auch er unversehens einem trüben Schluß. Und so bilden sich noch verschiedene Tanzmelodien, alle lustig beginnend, aber mit einem Schatten auf dem hellen Tanzkleidchen, der auch dann nicht schwindet, wenn alles in tollem Wirbel sich dreht. Im Trio will die Stimmung schon gar nicht mehr fröhlich werden: ein mürrisches Ges des Horns verdirbt den Flöten, Oboen und Klarinetten von vornherein die Laune, sie schieben sich eine Weile gegenseitig in die Mitte des Tanzplatzes, dann geben sie es achselzuckend auf.

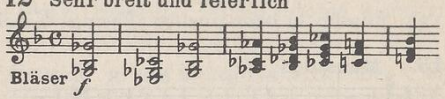
Vierter Satz (Finale). — Wie in Beethovens Neunter, der Bruckner oft nachgestrebt hat, werden im Finale Bilder aus den früheren Sätzen wieder herangezogen, damit der Schluß als Krönung eines ganzen Lebens wirke. Pizzicati der tiefen Streicher, Choralgesang der Geigen und Bratschen wie zu Beginn der Sinfonie: langsam dämmert noch einmal das Erinnern an die Stunde der Geburt des Werkes. Doch im dritten Takt, fast unhörbar, tropft eine leise Oktave der Trompete in das langsame Schreiten. Nach der Choralweise ein kurzes Allegro: aus dem Oktavenschritt wird ein stürzendes Motiv, mehrfach unterbrochen durch das Hauptthema des ersten Satzes (10). Wieder Pause. Der Beginn des langsamen Satzes klingt auf. Jetzt hat endlich der neue Gedanke Gestalt und Gesicht gewonnen: aus Oktavenschritt und stürzendem Motiv wuchtet das Hauptthema hervor; tiefe

11 Mäßig bewegt, schwer



Streicher, Fagott und Kontrafagott lassen es in seiner ganzen Schwere erklingen (Beispiel 11), die übrigen Instrumente führen es wie in trotzigem Triumph in einer marschartigen Fuge daher. Ein neuer Gedanke, in den Geigen fast tänzerisch anhebend, zärtliches Versenken, träumendes Verweilen auf Bildern einstiger Glücksruhe, kunstvoll umspielt von unerschöpflichen Nebenstimmen, stilles Verhauchen. Urplötzlich eine geballte Faust: der Beginn des Hauptthemas, gewaltig verbreitert zu halben Noten, drohend herausgeschmettert von den Bläsern, in Synkopen bekräftigt von den Hörnern, dazu wild auffahrende Streichergänge. Auch dieser Teil sinkt wieder in demütiges Gebärdenspiel zurück, verrieselt zu leisem Paukenwirbel in Klarinetten, Oboen, Flöten. In Celli und Kontrabässen steigt ahnend das Neue, das Endgültige empor, gewinnt Gestalt in den Bläsern: sehr breit und feierlich ertönt ein Choral (Beispiel 12), der Sieger über die feindliche Welt. Die

12 Sehr breit und feierlich



Streicher wiederholen sein Schlußglied. (In der bearbeiteten Fassung wird die erste Wiederholung den Flöten, Oboen und Klarinetten anvertraut). Diese Rede und Gegenrede setzt sich einige Male fort. Wieder eine Fuge, diesmal über das Choralthema. Die kontrapunktische Meisterschaft Bruckners entfaltet sich immer reicher (streckenweise sogar überreichlich). Zum Schluß die Krönung, erhabene Klangpracht im dichten thematischen Gewebe: das Hauptthema fugiert, dröhnend in den Bässen, durchsetzt von erregenden Streichermotiven, hellen Holzbläsertrillern, wirbelnden Pauken, rasselnden Becken. Und aus der Höhe der Kuppel schallt der Choral hinein: in verbreiterten Notenwerten, erhebend und in die Knie zwingend, — geblasen von einem Chor von drei Trompeten, drei Posaunen, vier Hörnern und einer Baßtuba. Turmblasen weit ins Land, über den Menschenkampf hin, kündend von göttlicher

Allmacht. (In tiefer Erkenntnis des großen Sinnbildes haben die Bearbeiter diesen Bläserchor hinter dem Orchester erhöht aufgestellt. Der Hörer wird zum Schauenden, möchte die Arme emporrecken, um teilhaftig zu werden dieser niederstürzenden Tonmassen.)

6. Sinfonie A-dur

Erste (allerdings gekürzte) Aufführung am 26. Februar 1899 in Wien

Nach dem getürmten Bau der Fünften ein ruhiges Werk innerer Einkehr und freudiger Klarheit.

Erster Satz (Maestoso). — Wie in der Fünften ein Gegeneinander der Rhythmen: aus dem Pianissimo der Geigen (Wechsel von punktierten Achteln und Achteltriolen) erwächst das Hauptthema der Celli und Kontrabässe mit dem zuckenden Auftakt, den schweren Halben und treibenden Vierteltriolen (Beispiel 13). Ähnlich in dem zweiten Thema: Triolen in den

13 Maestoso



Begleitstimmen, kurze Auftaktmotive, ruhige Viertel und Halbe in der Hauptstimme. Dem männlichen ersten und dem weiblich-weichen zweiten Thema folgt gegen Schluß der Themengruppe eine Art drittes Thema: im Unisono des Orchesters entsteht aus dem Begleitrhythmus des Beginns eine neue Figur. In der Durchführung greift Bruckner vorwiegend auf das Hauptthema (13) zurück, wobei die Triolen und der Rhythmus des Kopfmotivs eine besondere Rolle spielen; zweites und drittes Thema werden nur erinnernd eingeführt. Unmerklich vollzieht sich der Übergang zum Wiederholungsteil: die Satzform wird immer freier und doch (auf Bruckner-Art) dichter. Nur die Coda hebt sich wieder kraftvoll ab: Quintenschritt und Triolen des Hauptthemas rufen majestätisch zu Einkehr und Sammlung.

Zweiter Satz (Adagio. Sehr feierlich). — Es gibt tiefere langsame Sätze bei Bruckner, aber kaum einen schöneren. Hier ist alles ausgewogen, durchsichtig, beredt. Drei ausdrucksvolle Themen folgen sich, werden in der gleichen Reihenfolge durchgeführt und behutsam miteinander verbunden. Zunächst eine zwischen Dur und Moll schwebende Weise der Streicher mit seufzender Gegenstimme der Oboe, dann ein weitausholender, alle Weiten umspannender Gesang in E-dur, durchzogen von einer selbständigen Cellostimme, endlich (im Grave) die marschartigen Klänge und Rhythmen eines fromm-ernsten Bittgesangs: das Bild einer von Mönchen angeführten Wallfahrt. Sehr schön im Verlauf des Tonstücks, wenn die Gegenstimmen des einen Themas mit Motiven eines anderen zusammengestellt werden. Der Satz verhallt mit einer ruhigen Wiederaufnahme des ersten Themas.

Dritter Satz (Scherzo. Ruhig bewegt, gemessen). — Das duftigste und kunstvollste Scherzo Bruckners. Zwar geht es hier nicht so „deutlich" zu wie in den entsprechenden Sätzen anderer Sinfonien, es ist nicht so nach außen gewandt; aber an musikalischem Stimmungsreichtum übertrifft es sie alle. Schon die Art, in der das Thema eingeführt wird, verbietet es, in der üblichen Weise von „ländlichen Tänzen nach oberösterreichischer Manier" zu reden. Viel eher erinnert es an den Elfenzauber und Koboldspuk mancher romantischer Tondichter. Geschwindes Wispern in den hohen Begleitstimmen, spukhaft treibendes Klopfen in den Bässen, dazu eingebettet in die Mittelstimmen: das Triolenthema, bald hurtig huschend, bald kurz verweilend. Erst im Trio kommt Ruhe in das Getriebe mit der langsameren Hornweise und den gezupften Streichern. Dazwischen, wie ein Traum von harten Kämpfen einer herben Wirklichkeit, unvermittelt das Kampfthema des ersten Satzes der Fünften (10).

Vierter Satz (Bewegt, doch nicht zu schnell). — Wohl das am wenigsten bedeutende Finale Bruckners. Es ist geschrieben

ohne den inneren Schwung der anderen Schlußsätze, ist weniger ein Gestalten als ein Verweilen, mehr Erinnern als Entwickeln. Man kennt die Neigung des Tondichters, bald einfache Rückschau zu halten, bald aus der Rückschau neue Kräfte für den Endkampf zu gewinnen. In diesem Finale ist zuviel Erinnern an frühere Zeiten, als daß Neues Gestalt werden könnte. Da finden sich: von Wagner das Motiv von Tristans und Isoldens Nachtgesang und der Beginn von Siegfrieds Schwertmotiv, von Bruckner Anklänge an die zweite Sinfonie, an den ersten und zweiten Satz der Sechsten. Dieser Erinnerungsfülle fehlt die innere Begründung und damit auch die äußere Bindung. Wenn daher das Finale ausklingt in einer mächtigen Wiederaufnahme des Hauptthemas aus dem ersten Satz (13), so wirkt das vielleicht überwältigend, nicht aber überzeugend.

7. Sinfonie E-dur

Erste Aufführung am 30. Dezember 1884 in Leipzig

Mit diesem Werk hatte Bruckner sogar in Wien einen unbestrittenen Erfolg! Auch heute ist es wohl die beliebteste aller Bruckner-Schöpfungen. Die Stärke des Meisters liegt bei allen Sinfonien nicht so sehr in der Gestaltung als in dem Ausdrucksgehalt der Themen. Keine Sinfonie aber ist melodisch so gesättigt wie die Siebente. Daran mag es liegen, daß manche Orchesterleiter dieses Werk so gern aufführen und daß der Hörer stets im Innersten ergriffen wird. Dabei ist nicht zu leugnen, daß weite Strecken der Siebenten durch ihre ausgedehnte kontrapunktische Arbeit etwas ermüdend wirken. Sobald aber ein Thema wieder in seiner reinen Gestalt auftaucht, wird man unwiderstehlich mitgerissen. Die schon besprochene Einbettung der Themen in eine prächtig schweifende Harmonik und die warme, glanzvolle Instrumentierung tragen nicht wenig zu der Wertschätzung des Werkes bei. Als Krone der Sinfonie gilt das Adagio. Bruckner hat es geschrieben in jenen

Wochen, in denen Richard Wagners Tage zu Ende gingen. Es ist ein Todesgesang um den geliebten, verehrten Großen von Bayreuth. Daher ist die Wagner-Stimmung, welche über die ganze Sinfonie ausgebreitet ist, im Adagio besonders verdichtet. Nikisch wählte dieses Werk für ein Konzert, dessen Ertrag zur Errichtung eines Wagner-Denkmals in Leipzig verwendet werden sollte. Innere und äußere Gründe genug, die Siebente eine „Wagner-Sinfonie" zu nennen. Gewidmet ist sie dem Schutzherrn Wagners: Ludwig II. von Bayern.

Erster Satz (Allegro moderato). — Bruckner-Beginn: aus leisem Streichertremolo steigt das Hauptthema in Celli und Hörnern geheimnisvoll empor, durchmißt zwei Oktaven, verdichtet sich in Bratschen und Celli, wird wärmer durch die hinzutretende Klarinette, löst sich in Motivwendungen auf, verhallt im Tremolo der Geigen. Einundzwanzig Takte! (Beispiel 14).



Wiederholung vom ganzen Orchester. Unmittelbar schließt sich das zweite Thema an: engstufig, mit Wagnerschen Doppelschlägen und Harmonieausweichungen (Beispiel 15). Von



Oboe und Klarinette aus wächst es allmählich den übrigen Instrumenten zu, der Rhythmus des vierten Taktes sammelt sich, wird dichter, in den Baßvierteln auf Fis dröhnt es wie

Sturmschritt, es braut und braust im bebenden Streichkörper, die Trompeten blasen Signal, kämpferische Rhythmen im vollen Orchester, Fortissimo, — doch unvermutet (piano, ruhig) folgt ein vergnügt schlenderndes Motiv, durchsetzt von Anklängen an das erste und das zweite Thema. In der Durchführung, von leisen Klängen der Posaunen begonnen, werden die Kopfmotive der beiden Hauptthemen zunächst in Umkehrung verarbeitet, wobei auch das Schlendermotiv eine Gastrolle gibt. Umkehrung, Engführung, Kontrapunkte, — alle Künste werden aufgeboten. Doch die große Wirkung stellt sich erst ein in der Coda, die zunächst noch einmal das zweite Thema in engen Verschlingungen vorführt, dann aber in mächtigen Klängen, bei denen sich der Bläserchor gewaltig hervortut, das Eingangsmotiv gegen den Himmel wirft.

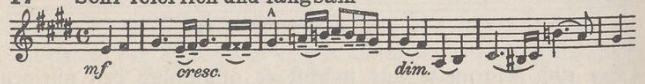
Zweiter Satz (Adagio. Sehr feierlich und langsam). — Als ahnungsvolle Totenklage um Richard Wagner hat Bruckner dieses Adagio geschrieben. Über den ersten Takten lastet etwas von dem urzeitlichen Dunkel des „Rings des Nibelungen": fünf Tuben und die tiefen Streicher heben die Klage an um den toten Geisteshelden (Beispiel 16), die Geigen führen sie fort,

16 **Sehr feierlich und langsam**



kraftvoll auch im Schmerz, denn die Klage gilt einem Helden (Beispiel 17). Trost bringt erst jene ergreifende Fis-dur-Stelle:

17 **Sehr feierlich und langsam**



aus den starren Viervierteln werden sanfte Dreiviertel, das Zeitmaß wird „moderato", Geigen singen wiegenden Trost. Einer

der rührendsten Einfälle Bruckners. Weit ausgesponnen wird dieser tröstliche Gedanke, bis der düstere Anfang wiederkehrt. In der Durchführung steigern sich Schmerz und Trostgebärde, verlieren sich, steigen erneut empor, — Ausdruck einer von Verzweiflung und Ergriffenheit geschüttelten Seele. Erschütternd jener Ausbruch (Buchstabe W der Partitur), wo im dreifachen Forte des ganzen Orchesters die Bläser sich um das engstufige Motiv aus dem zweiten Takt des Beispiels 17 drängen, es sich gegenseitig zurufen, unter dem Rollen der Pauke und dem Klingeln des Triangels, zu strahlenden Akkordbrechungen der Streicher: Verklärung des Helden. Und dann sogleich wieder das Düster im einsamen Piano der Tuben. Zitternd vor innerer Erregung verhallt das Tongedicht: die Tuben stimmen noch einmal die Klage an (Beispiel 16), unmerklich wandelt sie sich in den Hörnern zum Kopfthema der Sinfonie (Beispiel 14), verhauchende Akkorde, im Pizzikato der Streicher verwehen leise Herzschläge.

Dritter Satz (Scherzo. Sehr schnell). Ein Gemisch aus Heimlichkeit und Unheimlichkeit. In den Begleitfiguren der Streicher poltert es unheilvoll, ein Trompetensignal blitzt durch das Dunkel, lächelnd wiegen sich Geige und Klarinette in Septimenwendungen. Dann stürzende Motive, die bald wieder emporschnellen, prasselnde Tonleitern von den höchsten Höhen bis ins Dunkel der Tiefe, noch einmal im vollen Orchester die polternden Klänge, eine plötzliche Pause, — dann pianissimo in der Pauke der klopfende Rhythmus des Trompeten-Motivs. Was geht vor in diesem Scherzo? Geht überhaupt etwas vor? Vielleicht ist es (zumal in der kontrapunktisch dichten Durchführung) ein Rhythmus und Ton gewordenes Wühlen im Unterbewußtsein, ein unwillkürlicher Griff in die untersten, ältesten Schichten allen Musizierens, ein triebhaftes Zurückblicken in Zeiten, in denen Tanz und Gottesdienst, Rhythmus und Geisterbeschwörung eins waren. — Aufhellung im Trio mit dem walzerartigen Gesangsthema, Bewußtwerden der

Gegenwart. Doch gleich wieder ein Verdunkeln bei der Themawiederholung; dazu in Abständen das rhythmische Klopfen der Pauken. Ganz geheuer ist's nicht. Bald geht es denn auch wieder in den gespenstischen Hauptteil zurück.

Vierter Satz (Bewegt, doch nicht zu schnell). — Verklärung des kämpferischen Menschen, doch nicht, wie sonst bei Bruckner, durch göttliche Gnade, sondern durch gläubiges Selbstvertrauen. Tremolo der zweiten Geigen und Bratschen, in den ersten Geigen fährt ein scharf rhythmisiertes Thema auf: das Gesicht des Hauptthemas aus dem ersten Satz (Beispiel 14), doch nun angreiferisch, willensbetont. Heftig geht das Thema einher, betont seinen Rhythmus, trotzt auf stürzenden Oktavschritten. Eine kurze Pause. Dann, in den Streichern, eine Choralweise: still, ruhig in ihrem Schreiten, zugleich herb und kräftig in den Halbtönen. Gebet vor der Schlacht, Erinnern an den Klagegesang des Adagio (Doppelschlag). Gewaltig setzt die Durchführung ein: volles Orchester, einstimmig donnert das Hauptthema zwei Oktaven empor, fällt wuchtig auf einen Triller zurück, endet mit zwei krachenden Schlägen. Nur dieses Hauptthema wird durchgeführt, umgeformt, geknetet, gestreckt. Die Choralweise schwebt einmal still über dem Getümmel, entschwindet wieder. Durchführung und Reprise ermatten — leider — infolge ihrer ungeheuerlichen Breite; hier wird allzu viel mit einer Waffe gekämpft, so kühn und kunstgerecht sie auch geschwungen wird. Erst die Coda bringt den rechten Glanz: aus leisen Paukenwirbeln und Streichertremoli steigt in gesammelter Innerlichkeit noch einmal das Hauptthema im Horn auf, wird vom ganzen Orchester zum Fortissimo gesteigert, und wenige Takte vor Schluß dröhnt in Hörnern, Trompeten und Tuben das Eingangsthema des ersten Satzes (Beispiel 14) in reinen Dreiklängen gewaltig durch die Tonfluten.

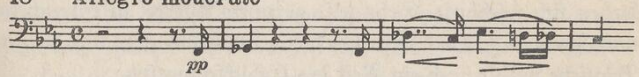
8. Sinfonie C-moll

Erste Aufführung am 18. Dezember 1892 in Wien

Es ist die Forderung erhoben worden, Bruckners Achte so aufzuführen wie Beethovens Neunte, das heißt, außer diesem Werk kein anderes auf die Spielfolge eines Konzertes zu setzen. Die ungewöhnliche Ausdehnung der Sinfonie und ihre musikalische Dichte machen es dem Hörer in der Tat unmöglich, an einem Abend neben dieser Schöpfung noch eine andere wirklich zu erfassen. Ein Riesenbau mit einer Riesenkuppel: das Finale ist getürmt wie kein anderer Schlußsatz Bruckners, — es ist das letzte Finale, welches der Meister geschrieben hat ... In der Achten betritt Bruckner zum ersten und einzigen Male den geistigen Boden Beethovens: nicht der Gottgläubige und nicht der Naturselige ist am Werk, sondern der Mensch, der das Schicksal bejaht, auch wenn es ihn zu erdrücken scheint.

Erster Satz (Allegro moderato). — Dunkle Schatten im Tremolo der Geigen und dem dumpf gehaltenen F der Hörner. Unmutig und drohend regt es sich in den tiefen Streichern: kein Thema, nur ein kurzes Motiv, doch erschreckend in seiner finsteren Wucht (Beispiel 18). Klagender Quintenruf der

18 Allegro moderato



Klarinette. Wieder das Hauptmotiv, ängstlicher Schluchzer der Holzbläser; grob fährt ihnen das dunkle Motiv über den Mund, jetzt mit einem Anhang, der durch die rhythmische Verbindung von zwei Vierteln und Vierteltriolen sehr nachdrücklich wirkt. Fortissimo kehrt das Grundmotiv wieder, Hörner, Kontrabaßtuba, Trompeten künden von der Unentrinnbarkeit des Schicksals. Der Widerstand zerbricht, die Klänge sinken wie ergeben zurück. Die Geigen versuchen („breit und ausdrucksvoll") dem Schicksal die beste Seite abzugewinnen, bilden aus

dem zweiteiligen Anhang-Rhythmus einen strömenden Gesang, durch den die übrigen Instrumente eine Weile mitgerissen werden in zuversichtlichere Gefilde. Ein Wechselgesang zwischen Hörnern und Holzbläsern sucht diese Stimmung zu vertiefen. Die Trompete schmettert schon Sieg. Umsonst. Das Schicksalsmotiv kehrt wieder, erst mit dem kleinen Sekundschritt, dann in seiner vollen Gestalt, verbreitert sich unheilvoll (Horn), starrt glasig, fast unbeweglich auf sein Opfer (Oboe), angstvolles Beben der hohen Geigen. Nibelungendüster lastet über dem Beginn der Durchführung: Tuben bestimmen das dunkle Klangbild, in das sich nur zaghaft die Oboen und später die Klarinetten hineinwagen. Die Durchführung selbst ist einer der großartigsten sinfonischen Bauten Bruckners. Kein eigentliches Thema gibt den Baustoff, sondern nur Motive, und diese wiederum sind im wesentlichen rhythmisch bestimmt. Sie erscheinen in Umkehrung, Vergrößerung, ballen sich, ringen, recken sich auf, stürzen nieder. Den eigentlichen Höhepunkt erreicht der Satz im Wiederholungsteil an jener Stelle, an der im dreifachen Forte die Hörner und Trompeten nur noch den Rhythmus des Schicksalmotivs schmettern, starr und ehern über den fast unbewegten Akkord-Lagerungen der übrigen Instrumente. Dann ein schnelles Zurücksinken. Die Kräfte haben sich erschöpft. Sehr leise gezupfte Viertel in Streichern und Pauken („Die Totenuhr", sagte Bruckner), nur in der Bratsche wühlt noch ein Rest des Schicksalmotivs.

Zweiter Satz (Scherzo. Allegro moderato). — Was setzt der deutsche Mensch nach Bruckners Meinung gegen ein so übermächtiges Schicksal, wie es der erste Satz vernehmen ließ? Querköpfigkeit und Träumerei, antwortet das Scherzo, das in dieser Sinfonie an zweiter Stelle steht. „Der deutsche Michel" — so nannte Bruckner diesen Satz — ist wirklich ein Hartkopf, ein Dickschädel und Widerborst, wenn man dem Tondichter glauben darf: dem Schicksalrhythmus des ersten Satzes hält er den Rhythmus des Eigensinns entgegen, auf-

reizend in seiner Einfalt, doch nicht zu erschüttern. In einigen Instrumenten ertönen Lockungen und Verlockungen, es poltert und rieselt, flötet und zirpt. Aber diese Eisenstirn läßt den eigensinnigen ♩♫♫♫-Rhythmus nicht unterdrücken. Einmal, in der Durchführung, choralartige Weisen: aus dem Michel wird Michael, der Erzengel, der Drachentöter, der Schutzheilige aller Ritter. Schnell verschwindet das Flammenschwert; mit einfältigem, doch hartem Lächeln geht der Eigensinns-Rhythmus wieder an, unerschütterlich wie das Schicksal kann auch der Mensch sein. Im Trio „träumt der deutsche Michel ins Land hinaus". Zart singende Geigen, schmelzende Hornweisen, wiegende Klarinetten, zwitschernde Flöten, glitzernde Harfe, — das Ganze wäre wirklich ein seliges Träumen in Wald und Flur, wenn nicht in den Bässen eine scheinbare Nebenfigur eigensinnig klopfend an den Rhythmus des Hauptteils erinnerte.

Dritter Satz (Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend). — Schicksalsnacht, Nacht der Entscheidung. Unbestimmt schwebende Synkopen-Triolen der Streicher, wie in der Schicksalsnacht Tristans. Im dritten Takt tritt zart eine gesammelte Stimme der Geige hervor, biegt und beugt sich in die kleine Sekunde des Schicksalmotivs (vgl. Beispiel 18): Anerkennung des Schicksals. Dann, gefolgt von Klarinetten und Fagotten, schreitet die Geige fest und selbstbewußt die Stufen der Tonleiter herab, wird noch bestimmter, nimmt herausfordernd die Sekundwendung wieder auf, steigt im Dur-Dreiklang machtvoll empor, wird belebter. Die Stimmung weitet sich zur Feierlichkeit: Harfenrauschen über ruhigen Klängen der Streicher. Diese erste Gruppe wird wiederholt. Zweimal angestimmt wird auch das nächste Thema, welches in den Celli anhebt, eine zuversichtlich gläubige Weise, durchsetzt von erhabenen Klängen der Tuben. Dieses Thema mit seinen sinkenden Sexten und Oktaven ist eine der bedeutendsten „sprechenden Gebärden" Bruckners. Eine Überleitung führt zur ersten

Durchführung, in der das Hauptthema wieder in der Geige liegt, vom Horn aber einen Takt später rührend nachgeahmt wird. Der Abschnitt verhallt in den Holzbläsern. Zart anhebend, sich zum Fortissimo steigernd, dann wieder zurücksinkend wird auch das Sextenthema durchgeführt. Der nächste Abschnitt, erneut auf dem Hauptthema aufgebaut, ist der bedeutendste: eine allmähliche Steigerung, feierlich schwellende Bläserweisen, ein leuchtendes Geflecht flimmernder Streicherketten, dann, auf dem Höhepunkt, in den Hörnern das — Siegfried-Motiv! Sinnbild des Werkes: der freie Mensch gegen das unbarmherzige Schicksal. Und echt Bruckner: noch einmal bedarf es der Steigerung, des inneren Aufschwungs, ein gewaltiges Auftürmen aller Klänge, — dann verklärt sich das Ringen über einem riesenhaften Orgelpunkt (immer D) zu himmlischem Schweben, das in zartbetonten Wendungen der Tuben und Streicher entschwindet.

Vierter Satz (Feierlich, nicht schnell). — Krönung des Werkes, ragender Gipfel in der Gebirgskette Brucknerscher Finali. Ahnte der Tondichter, daß es sein letztes sein würde? Mit donnernden Vorschlags-Vierteln rücken die Streicher heran, Sturmwind des Schicksals, fordern Entscheidung, Ergebung oder Abwehr. Siegessichere Abwehr schon im dritten Takt: Hörner, Tuben, Posaunen blasen den Schlachtgesang, im Chor, unwiderstehlich, selbstvertrauend (Beispiel 19). Wie

19 **Feierlich**



im ersten Satz, wie in den Vorschlägen der Streicher der zuckende Rhythmus, die kleinen Sekundschritte. Überwindung des Schicksals durch kämpferisches Bejahen. Trompeten schmettern Siegesfanfaren. Das zweite Thema, im Horn beginnend und von den Geigen weitergeführt, ist ganz Sammlung, Ruhe, tiefes Atmen. Es besteht (wie das erste Thema)

aus einer Gruppe von Unterthemen. Endlich noch eine dritte Themengruppe, aus der eines hervorragt durch seinen feierlichen Marsch-Charakter. Überreichlich ausgerüstet mit diesem Themenstoff beginnt die Durchführung. Ihr Anfang — in den Hörnern erscheint der Rhythmus des ersten Satzes, vgl. Beispiel 18 — weist auf den Sinn: kämpferische Auseinandersetzung mit Schicksal, Leben und Sein. Da werden alle Themen, Unterthemen, Motive, Rhythmen herangezogen, miteinander verkoppelt, umgekehrt, verbreitert, ineinander gerammt, verkürzt, — Heerschau eines Lebens. In der Reprise werden die Kräfte ein letztes Mal gemustert, dann geht es in die gewaltige Coda. Trompeten, Posaunen und Tuben beschwören mit machtvoller Gebärde das Schicksalsthema herauf (Beispiel 18), aber es muß sich beugen unter den Willen des Schlachtgesanges (Beispiel 19), des eisenstirnigen „Michel" (Scherzo-Rhythmus sieghaft verbreitert in den Hörnern), der Trompetenfanfaren. Alle Gedanken des Lebens, alle Themen der Sinfonie kehren wieder, übereinander gelagert, wider einander und doch mit einander. Letzte und höchste Verklärung kämpfenden Menschentums: Wer ausharret, wird gekrönt!

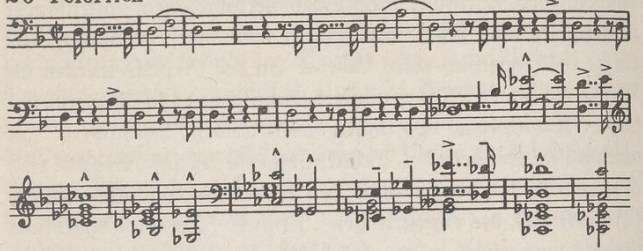
9. Sinfonie D-moll

Erste Aufführung am 11. Februar 1903 in Wien

Abschied vom Leben. Bruckner hat die Sinfonie zwei Jahre vor seinem Tode abgeschlossen mit dem Adagio. Das Finale liegt nur im Entwurf vor. Ist sie darum „unvollendet"? Ein Leben hatte sich vollendet in dem Augenblick, als der greise Tondichter, der naturhaft einfältige und gottgläubige Mensch, den Weihegesang des überirdischen Adagio niedergeschrieben sah. Das Alter verabschiedet sich vom Leben nicht mit kämpferischer Gebärde, nicht mit dem Schall sieghafter Trompeten und Posaunen; still legt es die müde gewordene Seele in die Hände des Schöpfers zurück. Still schwebt der Ausklang des Adagio empor.

Erster Satz (Feierlich). — Noch einmal, ein letztes Mal, wird die Welt geboren. Leises, dämmerndes Streichertremolo, Hörner zucken fragend in die Terz, dann in die Quinte, in die Sekunde. Bange Erwartung. Ein Ruck, gewaltig auffahrend, machtvoll herniedersinkend, mit einem Schlag ist die Welt erhellt, enthüllt (Beispiel 20). Urtiefen und letzte, fernste Gipfel

20 Feierlich



erstrahlen im Glanz der gleichen Sonne. Dann, im vollen Orchester, fortissimo, ein Ur-Thema mit niederstürzenden Oktaven und stürmenden Halbtonschritten. In diesem Hauptthema (Beispiel 21) offenbart sich der Weltenschöpfer selbst;

21 Feierlich



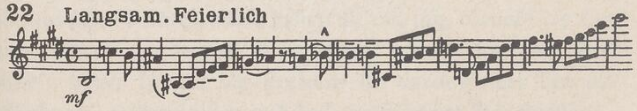
aus seinem Auge leuchtet der Blitz, in der Hand hält er den rollenden Donner. Vor Gott ziemt dem Menschen Demut: ein zweites Thema singt von kniender Ergebenheit; wieder Halbtongänge, doch jetzt gewandelt zu frommer Ehrfurcht. Und in der dritten Themengruppe schließlich innige Verklärtheit. Die Durchführung ist kein Kampf, vielmehr ein Ringen, ein Emporwollen. Wohl werden alle Kräfte eingesetzt, alle Stufen des Wollens betreten vom bittenden Wunsch bis zum härtesten Willen; doch in dem tiefen Sinn jenes alten Satzes:

„Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!" Könnte dieser starke fromme Spruch nicht über Bruckners Leben stehen? Leere Quinten stehen am Schluß, offene Tore, die ins Nichts, zu neuen Fragen führen.

Zweiter Satz (Scherzo. Bewegt, lebhaft). — Irrgeister tänzeln trügerisch über die Lebensbahn des Ermatteten, wollen ihn abziehen von Grübeln und Fragen, möchten ihm den demütig forschenden Blick ins Jenseits verwehren. In tausend schillernden Verkleidungen kommen die Versucher: Lebenslust, Ausgelassenheit, Schwärmerei, Behagen. So funkeln sie vorüber in Flötentropfen und Geigenpizzikati, in drolligen Fagott-Rollern und heiteren Oboen-Tupfen. Wahngebilde und Truggespinste, niemals zu fassen und doch so nah. Tänze ohne Tänzer. Gesichte, aber keine Gesichter. Körper ohne Schatten, Schatten ohne Tiefe. Im Trio eine ruhige Streicherweise; sie stemmt sich mit ihren Duolen gegen den $^3/_8$-Takt, dreht sich nur halb im Kreise, tritt still wieder zurück: schön, wenn auch schwer, war das Leben, doch nun hebt sich der Fuß zum letzten Gang.

Dritter Satz (Adagio. Langsam, feierlich). — Kein sinfonisches Finale, nein, Finale eines Menschenlebens. Ausklang leidenvollen Daseins, Krönung des Dulders, Verklärung des Schmerzes. „Abschied vom Leben", sagt Bruckner selbst. Alles umspannt das Hauptthema, diese sinnbildhafte Gebärde eines Daseins (Beispiel 22). Aus der Tiefe steigt es auf, sinkt zu-

22 Langsam. Feierlich



rück zu den Wurzeln seines Herkommens, schreitet kräftig aufwärts ins Leben (Achtel des zweiten Taktes) und findet — Schmerz (Halbtongänge). Bisher nur Geigen; hier aber umschatten düstere Tuben das Geschehen. Kämpfend durchmißt

der Mensch die Lebensbahn (Achtel-Aufschwung des vierten Taktes), Trompeten künden Sieg und Überwinden (Posaunen und Hörner in der Begleitung!), von Streichern und Holzbläsern wird die verklärte Seele zum Himmel getragen. Ein Leben in sieben Takten! Zur nächsten Gruppe leitet ein feierlicher Gedanke der Tuben: Wissen um den Tod. Noch einmal durchlebt der Sterbende die Stufen seines Leidensweges; in der zweiten und dritten Themengruppe steigen sie auf: Schmerz und Qual, Trauer und Trost, Widerstand und Einkehr. In der Durchführung treten die alten Bilder wieder vor das Auge des Dulders. Lautes Weh und stilles Leid. „Miserere" singt es, „Erbarme Dich", wie einst in der D-moll-Messe, wie in der dritten Sinfonie. Die Bilder verwischen sich, verschwimmen. Ehern mahnen die Tuben: „Deine Uhr ist abgelaufen." Noch ein weher Blick auf das Selbstgeschaffene, auf das Adagio der Achten, auf die Siebente. Letzte Wegzehrung eines Menschen, der selbst Priester war in Tönen. Lichtes E-dur fällt herab, erhellt das friedvolle Antlitz des Erleuchteten.

Peter Cornelius

Geboren 24. Dezember 1824 in Mainz (Neffe des gleichnamigen Malers). 1852 in Weimar, glühender Verehrer Liszts und Kämpfer für dessen Musik. Freundschaft verknüpfte ihn auch mit Wagner. 1865 an der Königlichen Musikschule in München. Gestorben 26. Oktober 1874 in seiner Vaterstadt. Hinterließ vorwiegend Chöre, Lieder, Opern.

Ouvertüren zum „Barbier von Bagdad"

Cornelius wollte in seinen Opern nicht Wagner nachahmen, sondern „neben Wagner stehen wie Mörike neben Goethe". Den Gegnern von Wagner und Liszt schien selbst ein solches Bekenntnis zuviel: bei der Uraufführung (1858 in Weimar unter Liszt) wurde die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" zu Fall gebracht. Liszt trat von seinem Posten zurück, und Cornelius verzichtete auf weitere Aufführungen. Felix Mottl hat später die Oper neu instrumentiert und mit einigem Erfolg auf die Bühne gebracht. Heute ist man zur ursprünglichen Instrumentierung zurückgekehrt.

Es gibt zwei Ouvertüren zu dieser Oper. Die erste in H-moll ist eine der zierlichsten deutschen Opern-Einleitungen. Zuweilen scheint alle Erdenschwere in dem kostbaren Orchesterstück aufgehoben. Tänzelnd schwebt die Ouvertüre dahin, ein wenig orientalischen Märchenduft bringt sie mit sich, obwohl die Tonsprache durchaus deutsch ist. Erst zum Schluß wird sie „deutlicher": heiter spottet die Posaune im voraus über den aufgeblasenen, geschwätzigen und doch gutmütigen Bartkratzer.

Die H-moll-Ouvertüre war selbst Liszt zu „beziehungslos". Auf seinen Rat schrieb Cornelius eine zweite Ouvertüre (D-dur). Da sie auf bestimmten Themen der Oper aufgebaut und daher „greifbarer" ist, begegnet man ihr im Konzert

häufiger als der ersten. Zunächst tritt der Barbier selbst auf mit seinem aufgeplusterten Thema (Blechbläser) und mit seiner langatmigen, fremdwortgesegneten Selbstbeschreibung „Bin Akademiker, Doktor und Chemiker“ (Holzbläser). Der nächste Teil führt in die schwärmerisch-selige Stimmung Nureddins, der sich nach der geliebten Margiana sehnt und kein Ende finden kann, sie zu besingen. Dann, wie eine Vor-Erfüllung seiner Hoffnungen, folgt ein Abschnitt, der dem Zwiegesang Nureddins und Bostanas entnommen ist: das Stelldichein mit Margiana wird verabredet. Es ist ein feiner Zug von Cornelius, daß er diese Ouvertüre nicht ausklingen läßt in die Vereinigung der Liebenden, sondern wiederum des Barbiers gedenkt; so nimmt er der Oper nicht die starke Wirkung der Liebesszene.

Anton Rubinstein

Geboren am 28. November 1829 zu Wechwotynez in Podolien als Sohn jüdischer Eltern. Erster Unterricht im Klavierspiel in Moskau bei seiner Mutter. 1841 riet Liszt dem Zwölfjährigen zu Studien in Deutschland. Zusammen mit seinem Bruder Nikolaus arbeitete er einige Jahre fleißig in Berlin. Dann Konzertreisen in aller Welt. Gründete 1862 das Konservatorium in Petersburg. Der Zar erhob ihn in den Adelsstand, 1891 erhielt er den preußischen Pour le mérite. Gestorben am 20. November 1894 zu Peterhof. Er hinterließ: Opern, Sinfonien, Orchester-Fantasien und -Suiten, Ouvertüren, Klavier-, Cello- und Geigenkonzerte, Kammermusik, Lieder, Chöre usw.

Klavierkonzert D-moll

Als Klavierspieler behauptet Anton Rubinstein seinen Platz unmittelbar neben Liszt; dagegen sind die meisten seiner Kompositionen in Deutschland kaum noch bekannt. Dennoch muß wenigstens des Klavierkonzertes D-moll (Werk 70) kurz gedacht werden, weil es die Gattung der virtuosen Klaviermusik nachromantischer Prägung besonders deutlich vertritt. Rubinstein zeigt sich hier (wie in den meisten seiner Kompositionen) nicht als geborener Russe, sondern schwimmt gewandt im Fahrwasser Liszts und Schumanns (vgl. auch die geschickte, aber unschöpferische Art anderer jüdischer Komponisten, etwa Mendelssohns oder Mahlers). Der große Schnitt der Hauptthemen ist den sprechenden Musikgebärden Liszts verwandt, nur wesentlich virtuosenhafter und (bei aller Wirksamkeit) sehr äußerlich. Dagegen sind die Gesangsthemen meist von Schumann beeinflußt, wandeln sich jedoch sehr oft ins Süßlich-Weichliche. Zuweilen mischt Rubinstein auch Liszts und Schumanns Ausdruck ineinander. So in dem Thema des ersten

Satzes aus dem D-moll-Konzert (Beispiel), in dem er das



ganze Klavier zum Erklingen und zum Erzittern bringt. Hält man die Weichlichkeit des Gesangsthemas dagegen (der Beginn scheint Liszts A-dur-Konzert zu entstammen), so bemerkt man, daß Rubinstein weniger eine Schöpfernatur gewesen ist als ein Nachgestalter, dem es auf überstarke Gegensätze, auf Wirkung um jeden Preis ankam. Im zweiten Satz offenbart sich der Komponist schmachtender Lieder: er kann sich von seiner Melodie gar nicht trennen und wiederholt sie mehrere Male. Der Schlußsatz (Allegro. Rondo) bemächtigt sich eines russischen Themas, führt es aber „westlich-virtuos" durch. In diesem Rondo ahnt man (fast noch mehr als in dem Thema unseres Beispiels), daß Rubinstein ein leidenschaftlicher, besessener Klavierspieler gewesen sein muß: dieser Leidenschaft hat er sein schöpferisches Gewissen geopfert.

Johannes Brahms

Geboren am 7. Mai 1833 in Hamburg als Sohn eines einfachen Mannes, der sich durch Strebsamkeit vom Wirtshausmusiker zum tüchtigen Kontrabassisten des städtischen Orchesters emporgearbeitet hatte. Zunächst Unterricht beim Vater, dann bei Marxsen. In einem berühmtgewordenen Aufsatz wies Robert Schumann 1853 auf Brahms hin, so daß dieser trotz einiger äußerer Mißerfolge verhältnismäßig früh Verleger fand. Mehrere Jahre war er Dirigent in Detmold. Dann lebte er einige Jahre in Hamburg, wo er seine musikalische Bildung vertiefte. 1862 ging er nach Wien. Die Donaustadt wurde seine Wahlheimat, zu der er immer wieder zurückkehrte. 1871—1874 war er Leiter der Konzerte, die von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet wurden. Bis zu seinem Tode (3. April 1897 in Wien) lebte er als Freischaffender. 1877 wurde Brahms Ehrendoktor von Cambridge, 1879 von Breslau, 1886 erhielt er den preußischen Pour le mérite. Hauptwerke: Sinfonien, Serenaden, Orchestervariationen, sinfonische Ouvertüren, Klavier-, Geigen- und Doppelkonzerte, Gesangswerke mit Orchester (u. a. das „Deutsche Requiem"), Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Duette.

Man kann Brahms nur nahekommen, indem man ihn begreift als eine Persönlichkeit, die sich trotz weitester Spannungen stets als geschlossene Einheit offenbart. Der Sohn des Hamburger Gängeviertels wird Ritter des Pour le mérite, den herben Norddeutschen zieht es unwiderstehlich nach dem deutschen Süden, der Schöpfer der „Ernsten Gesänge" und des „Deutschen Requiems" vergnügt sich mit ungarischen Tänzen, der Unbeweibte schreibt die schönsten Liebeslieder, neben einem verzauberten Wiegenliedchen steht die ragende Erhabenheit großartiger Sinfonie-Sätze, — Gegensatz reiht sich an Gegensatz, und doch verleugnet sich nirgends der eine, der einzige Brahms. Es will unmöglich erscheinen, das Werk dieses Mannes stilistisch einzuordnen; die umfassende Weite seines Werkes widersetzt sich jedem Abstempeln ebenso wie die Einmaligkeit seines Ich. Das Werk von Brahms ist musikgewordener Charakter.

Dieser Charakter läßt sich nur abgrenzen, nicht bestimmen. Brahms' sinfonische Schöpfungen stehen außerhalb ihrer Zeit, doch im Schnittpunkt musikgeschichtlicher Zeiten. Sie sind weder romantisch noch neudeutsch, noch klassisch. Am wenigsten neudeutsch; denn dem unablässig nach innen Lauschenden war es nicht gegeben, nur um der Wirkung willen hochtönig zu musizieren. Das unterscheidet ihn auch von seinem großen Zeitgenossen Bruckner. Dieser bedurfte äußerer Klangpracht, um das Hohelied seines Gottes gewaltig erschallen zu lassen. Brahms dagegen kannte in seinem Schaffen nur einen Gott, und der hieß: Musik. Er schilderte nicht, er philosophierte nicht, er sang nicht zu Ehren Gottes; Brahms machte Musik, — nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Solche innere Haltung macht ihn in gewissem Sinne doch zum Klassiker, mag auch seine Tonsprache noch so unklassisch anmuten. Am stärksten ähnelt diese Haltung den großen Klassikern Haydn und Mozart; freilich offenbart sie sich mehr auf Beethovensche Weise. Immer wieder hat Brahms Beethoven studiert, um dessen Ausdrucksdichte zu gewinnen. Und hier hat er Beethoven erreicht; zwar fehlt ihm dessen baugerechte Weiträumigkeit im sinfonischen Grundriß, dafür hat er den sinfonischen Innenraum ebenso verdichtet wie Beethoven: kein Takt ist gehaltlos oder gleichgültig, keine Orchesterstimme sagt mehr als unbedingt nötig, jede Note verrät ein zuchtvolles Verantwortungsbewußtsein. So ist Brahms der einzige sinfonische Nachfolger Beethovens. Bruckner und Brahms waren Vierziger, als sie mit einer Sinfonie hervortraten. Bruckner hielt sich nicht eher für würdig, seinen Gott mit einem Orchesterwerk zu preisen; Brahms mußte sich erst durchkämpfen, ehe er sich mit einer Sinfonie neben den „Riesen Beethoven" zu stellen wagte. Dort Demut vor dem Weltenschöpfer, hier wägender Musikverstand.

Erkennt man so Brahms als teilverwandt mit der Klassik, so hatte er doch auch eine heimliche Liebe zur Romantik, die er

freilich stets scheu verborgen hielt. Sie offenbart sich zuweilen in den weichen, innig verträumten Wendungen seiner Melodik, in der (allerdings folgerichtig) schweifenden Harmonik und dem warmen, feingetönten Orchesterklang. Wenn man Brahms herb nennt, so bezieht sich das auf seine klassische, alles Neudeutsche vermeidende Haltung, nicht aber auf seine Sprache, die immer aus dem Herzen kommt. Jedem weichlichen Schwelgen, jedem donnernden Auftrumpfen, ist er aus dem Wege gegangen. Seine Musik wendet sich an die Erlebniskraft und nicht an die Sinne.

Vom Musikalischen her läßt sich Brahms' Orchesterschaffen etwa so bestimmen:

Brahms ist reiner, „absoluter" Musiker. Über allem steht die musikbedingte Form; diese wird mehr innerlich ausgestaltet als äußerlich aufgebaut. Seine Melodik verläuft in großen, sorgsam gegliederten Linien, die oft der Volksmusik entstammen. Die Harmonik ist bunt, aber folgerichtig, durchmißt alle Gebiete zwischen einfachsten Wendungen und altertümlicher Strenge. Ungemein lebendig, zuweilen sogar sprühend, wirkt die Rhythmik mit ihren feinen Verästelungen. Die thematische Arbeit in den Durchführungen ist dicht, ohne sich ins Dickicht zu verlieren. Ganz aufgelockert, dabei unerbittlich gesammelt ist der Orchestersatz, durchsichtig und doch gesättigt, warm, aber nicht überhitzt.

Heute begreifen wir, warum Brahms im damaligen Wien zum Haupt einer musikalischen Richtung ausgerufen werden konnte (sehr gegen seinen Willen). Gegenüber den Neudeutschen, gegenüber dem stürmenden Wagner und dem brausend verzückten Bruckner mochte der formenstrenge, innerlich gesammelte Brahms als ein Bollwerk der „guten alten Musik" erscheinen. Nur würden sich die „Brahminen", wie man die Brahms-Anhänger scherzhaft nannte, etwas wundern, daß ihr Meister wenige Jahrzehnte nach seinem Tode nicht mehr *gegen*, sondern *neben* die anderen Tondichter gestellt wird.

Die Richtungskämpfe sind verrauscht, wir vermögen den einen und den andern gelten lassen, heben nicht mehr Bruckner in den Himmel und verdammen Brahms, loben nicht mehr Brahms und schmähen Wagner. Es gilt nicht mehr die Richtung, sondern das Werk. Wir wissen, daß sie alle auf ihre Weise etwas zu sagen und zu künden hatten. Dem einzelnen steht es frei, diesen oder jenen Meister mehr zu lieben als andere. Das aber ist weniger eine Frage des Wertens als des Bekennens. Ganz innen im Herzen regt es sich wohl zuweilen, da tastet die Seele still nach heimlichen Kostbarkeiten. Und wenn der Name Brahms aufklingt, dann tönt es leise wie feines Gold

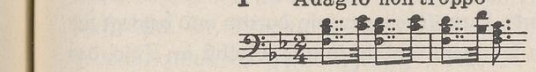
Zwei Orchester-Serenaden

Mit dem D-moll-Klavierkonzert (der ersten „Klavier-Sinfonie") war es nichts gewesen: die Leipziger hatten das stürmisch zupackende Werk rundweg abgelehnt. Brahms war enttäuscht, doch nicht untätig. Mit norddeutscher Gründlichkeit vertiefte er sich in die Arbeit, knüpfte nicht bei den Romantikern, nicht einmal bei Beethoven an, sondern ergründete zunächst die Ausdrucksweise von Mozart und Haydn. Konnte er die Sinfonie nicht erobern, so wollte er sie erarbeiten, in sie hineinwachsen. Zwei Serenaden waren die Frucht dieser Arbeit. Es sind die bedeutendsten und schönsten „Abendmusiken" des 19. Jahrhunderts, und man entreißt sie heute mit Recht ihrem Dornröschen-Schlaf.

Die D-dur-Serenade (1862, Werk 11) ist geschrieben für Streichorchester, Holzbläser und Hörner. Das sechssätzige Werk tastet noch etwas in den Formen, ist auch zuweilen in der Instrumentierung nicht ganz sattelfest; dafür bezaubert es durch die Frische und Lebendigkeit der melodischen Einfälle. Im Allegro molto (erster Satz) stellt das Horn den Hauptgedanken auf: ein wenig fröhlich, ein wenig schwärmerisch. Die Geigen bringen als zweites Thema einen Gesang, der trotz

seiner schlichten melodischen Linie ein echter Brahms ist: Synkopen und Triolen lockern das rhythmische Gleichmaß lebendig auf. Triolen beleben auch eine lustige, tänzelnde Seitenmelodie. Die Durchführung läßt sich in ihrer Breite nur begreifen als „Vorstufe zu sinfonischem Gestalten". Sehr stimmungsvoll der Schluß mit dem verwehenden Hauptthema in der Flöte. — Synkopen beherrschen die Themen des folgenden Allegro non troppo (Scherzo). Rollender Anlauf, hüpfende Weiterführung, dann springt das Thema in synkopierte Walzerseligkeit. Seltsam genug, wie sich schon in diesem Satz (und in der ersten Serenade überhaupt) die Liebe zu der Wahlheimat Wien verrät. Das Trio entstammt durchaus der Welt Haydns; nur die „Über-Synkopen" weisen (etwas aufdringlich) auf den jungen Brahms. — Besonders schön und reich ist das Adagio mit seinem schwingend gezackten Thema (Beispiel 1). Als zweites

1 Adagio non troppo



Thema tritt eine innige Hornweise auf, die einen friedvollen Gegensatz zu dem scharf punktierten Hauptthema bildet. Ein kurzes Fugato leitet zur Durchführung über. In dieser macht sich bereits das liebevolle Versenken des Meisters in Einzelheiten bemerkbar. — Zwei Menuette sind im vierten Satz zusammengefaßt. Beide sind dreistimmig: das in G-dur wird getragen von den Klarinetten (meist in Sexten geführt) und dem in drolliger Gleichförmigkeit dahinstapfenden Fagott; das G-moll-Menuett ist etwas weicher gehalten (Geige, Bratsche, Cello; später auch Klarinetten). — Recht unselbständig ist das nächste Scherzo mit seinen (sicher bewußten) Anlehnungen an Beethoven. — Heiter schlendert das Schluß-Rondo daher: Abzug der Musikanten (erstes, punktiertes Thema), die zuweilen noch einmal eine Ständchenweise (zweites Thema) vor sich hinsummen.

Gegenüber der hellen D-dur-Schöpfung wirkt die A-dur-Serenade (Werk 16) wesentlich verhaltener. Schon die

Orchesterbesetzung gibt dem Werk eine eigentümliche Farbe: Holzbläser, Hörner, Bratschen, Celli und Kontrabässe! Die Geigen fehlen also, so daß die Serenade jeder strahlenden Leuchtkraft entbehren muß. Dafür „entschädigt" die einheitliche Stimmung und das ausgewogene Verhältnis der einzelnen Sätze. Allegro moderato stimmen die Klarinetten und Fagotte einen Gesang an, dessen wunderbare Schlichtheit erst dann richtig zum Ausdruck kommt, wenn ihn die tiefen Streicher übernehmen und die Holzbläser ihn still umspielen. Einen besonderen Reiz gewährt das zweite Thema: die Streicher zupfen nach Gitarren-Art ihre 4/4-Begleitung, während die Klarinetten in neckisch punktierten Terzen beharrlich ihren Scherz treiben. Für die Durchführung wird ein Triolenmotiv bedeutsam. — Der zweite Satz ist ein Scherzo (Vivace). Seine ausgelassene Haltung wird bestimmt durch rhythmische Eigenwilligkeit: er ist zwar geschrieben im 3/4-Takt, doch kümmert sich das stürmisch daherfahrende Hauptthema wenig darum und bewegt sich recht „taktlos" in heftigem 2/4-Rhythmus. Selbst im Trio, das so sanft sich wiegt, poltert die Begleitung unentwegt eine 2/4-Figur. — Der dritte Satz (Adagio non troppo) ist eher ein sinnendes, zuweilen leidenschaftliches Nachtstück als eine zierliche Abendmusik. Sehr eindringlich wiederholen die Bässe einen gleichbleibenden Gedanken, über dem sich die eigentliche Thematik entfaltet, — eine Art Passacaglia, Vorstudie für den letzten Satz der E-moll-Sinfonie. Überraschend tritt das zweite Thema in As-dur auf (nach A-moll!). Dieser Satz legt die Orchestersprache des künftigen Sinfonikers fest: durchsichtiges Klangbild, selbständige und doch nicht solistische Führung der Einzel-Instrumente, Wechselreden der Stimmen, Gleichzeitigkeit mehrerer thematischer Gedanken, zugleich aber Einheit der Stimmung. — Merkwürdig, zugleich bezeichnend für Brahms ist auch der nächste Satz (Quasi Menuetto). Was ist das für ein Menuett, in dem die Schritte nur wie verschämt und verstört erfolgen! Die führenden Klarinetten rufen sogleich die

Fagotte zur Hilfe, die ihnen bei ihrer ängstlich gebundenen Terzenweise eine Stütze gewähren müssen. Im Trio wird die Oboe vorgeschickt; aber auch sie wagt kein rechtes Tänzchen, stockt und wird traurig. Beschwichtigend murmeln die Bratschen, die Celli ermuntern durch Wiederaufnahme des ersten Motivs — umsonst. Es wird kein Menuett, und die notengetreue Wiederholung des Hauptsatzes scheint bedauernd zu bestätigen: kein Menuett, nur „Quasi Menuetto". — Erst im letzten Satz (Allegro. Rondo) wird aus dem verschämten Erröten ein forsches Draufgängertum: rhythmische, ja motivische Wendungen des ersten Satzes kehren wieder, nun aber in offenem 2/4-Takt, nicht mehr verschleiert durch 3/4-Vorzeichnung. Keck, wenn auch zunächst noch leise, setzen die Klarinetten mit dem Hauptthema ein. Allerdings, einmal kommen die alten Bedenken wieder: Klarinetten und Fagotte scheinen sehr zu überlegen, ob man denn wirklich so unbeschwert heiter auftreten darf. Und die Stimmung wird nun auch ein wenig zurückhaltend, zuweilen sogar „zopfig", bis der Schluß alle Bedenken über Bord wirft und übermütig dahinjagt, als wolle er sich über frühere Zaghaftigkeiten lustig machen.

Variationen über ein Thema von Haydn

Wie die Serenaden bilden die Haydn-Variationen (1874, Werk 56) Vorstufen für den Bau der Sinfonien. Brahms hat in den Variationen eine Höhe des Gestaltens erreicht, die ihn unmittelbar neben Beethoven setzt. Dieses Werk ist nicht nur eine der kunstvollsten sinfonischen Variationen, sondern zugleich ein überzeugender Beweis für den Reichtum melodischer Einfälle, die Brahms zu verschenken hat. — Der Hörer wird guttun, sich dem Melodienreichtum hinzugeben und dabei das Grundthema im Ohr zu behalten. Die wunderbaren kompositionstechnischen Einzelheiten aufzuspüren und zu bestaunen, ist nur möglich, wenn man die Partitur sorgsam durcharbeitet. Wir beschränken uns daher auf die Wiedergabe des Themas

und auf eine knappe Kennzeichnung der einzelnen Variationen.

Das Thema von Haydn wird als „St.-Antoni-Choral" bezeichnet. Es beginnt mit einem fünftaktigen Teil (Beispiel 2),



behält den Rhythmus im wesentlichen bei und schließt mit einem fünfmal angeschlagenen B-dur-Akkord.

I. Variation (Poco più animato). Das fünfmalige B erklingt zunächst in den Bässen. Dazu bringen die Mittelstimmen ein Triolenmotiv und die Oberstimmen melodische Achtel-Gänge. Diese Stimmenlagerung wird im Nachsatz umgekehrt: fünfmaliges B in den hohen Stimmen, Achtel-Gänge im Baß.

II. Variation (Più vivace). Die Holzbläser bringen den Rhythmus des Themas (Beispiel 2), die übrigen Stimmen gestalten das fünffache B, die Triolen und die Achtel-Gänge der I. Variation zu Begleitfiguren um. Prächtig die Wirkung, wenn jeweils im ersten und sechsten Takt ein Forte auftritt, während die nächsten Takte piano dahinhuschen.

III. Variation (Con moto). Sanft schwingen Oboe und Fagott eine dem Grundthema nachgebildete Weise, Bratschen und Bässe führen die Achtel-Gänge der I. Variation leicht umgeformt weiter, das Horn färbt die Stimmung mit kurzen, halbtonweise aufsteigenden Wendungen.

IV. Variation (Andante con moto). Oboe und Horn singen einstimmig eine ruhig auf und ab steigende Weise, Bratschen bringen dazu einen Kontrapunkt in Sechzehnteln, und die Bässe zupfen Sekund-Figuren. Später werden Ober- und Mittelstimme vertauscht.

V. Variation (Vivace). Ein Stück, welches durch seine sprühende Lebendigkeit und sein scherzo-artiges Glitzern bezaubert. Und doch ist es sehr kunstvoll gefügt (doppelter Kontrapunkt).

VI. Variation (Vivace). Hörner treiben ein heftig bewegtes Motiv leidenschaftlich vor sich her, bis es von den Flöten aufgegriffen wird. Gezupfte Streicher geben dem rasenden Stück etwas Unheimliches.

VII. Variation (Grazioso). Anmutig tändeln drei Motive durcheinander, erscheinen abwechselnd in den Ober-, Mittel- und Unterstimmen. Besonders schön der Schluß mit dem zart verhauchenden Gesang der Geige und des Horns.

VIII. Variation (Presto non troppo). Ein fast gespenstisches Stück Musik mit den leise rollenden Bratschen und Celli, den huschenden Flötengängen und mit dem gegeneinander gerichteten Motivwechsel in Streichern und Holzbläsern.

Finale (Andante). Achtzehnmal erscheint in den Bässen eine kraftvoll feste Umbildung des Variationen-Themas; die übrigen Instrumente umspielen sie mit immer neuen, doch stets verwandten Weisen. Also eine Art Passacaglia wie im Schlußsatz der E-moll-Sinfonie. Allerdings wird diese Variationen-Form nicht ganz durchgeführt zugunsten einer stimmungsreichen Auflockerung dieses kontrapunktisch bedeutenden und musikalisch wertvollen Satzes.

1. Sinfonie C-moll, Werk 68

Erste Aufführung am 4. November 1876 in Karlsruhe

Dreiundvierzig Jahre alt war Brahms, als er seine erste Sinfonie veröffentlichte. Wahrscheinlich hat er sich zwei Jahrzehnte mit dem Werk beschäftigt, während er daneben „sinfonische Studien" trieb in den Serenaden und den Haydn-Variationen. Dieses unablässige, verantwortungsbewußte Ringen mit Stoff und Form hat denn auch die schönste Frucht

getragen: seit Beethoven ist keine Sinfonie geschrieben worden von solcher Gedankentiefe und künstlerischen Größe wie die C-moll von Brahms. Der Schlagwort-Künstler Hans von Bülow hat das Werk als die „Zehnte Beethoven-Sinfonie" bezeichnet. Beethovens Schaffensart wird von Brahms fortgesetzt durch das Aufstellen eines Kopfmotivs, das allen Sinfonie-Sätzen zugrunde liegt und dadurch außer der geistigen Einheit noch eine musikalische Einheitlichkeit verbürgt. Natürlich ist die Ausdrucksprache von Brahms anders als die seines großen Vorgängers: die Themen schwingen weiter aus, die Harmonik ist bunter, und das Orchester klingt, obwohl es nicht anders besetzt ist als das Beethovens, wärmer, weicher und voller.

Erster Satz (Un poco sostenuto. Allegro). — Etwas verhalten im Zeitmaß, aber drängend beginnt die Einleitung: drohende Achtel in Kontrabässen und Kontrafagott, gleitende Harmonien der Holzbläser, Hörner und Bratschen; dazu in Celli, ersten und zweiten Geigen ein sich halbtonweise emporstemmendes Motiv, geladen von Kraft und Qual (Beispiel 3).

3 Un poco sostenuto



Dieses Halbmotiv, das schon im zweiten Takt von den harmonischen Begleitstimmen abwärts geführt wird, bildet den musikalischen Keim der ganzen Sinfonie, die man daher die „chromatische" nennen könnte. Halbtonschritte auch in einem leise klagenden Zwischenteil. Dann steigt ahnungsvoll in den Streichern der Beginn des Allegro-Themas auf, verrieselt in Sechzehnteln, treibt zu einer gewaltigen Wiederholung des Eingangsmotivs, verhaucht in leichtgeschwungenen Gängen der Oboe und des Cello. Wie ein gequälter Schrei entringt sich das Hauptmotiv den Holzbläsern bei Beginn des Allegros, stürzt

in die Bässe, wo es das nun einsetzende Hauptthema der Geigen umlauert. Dieses Hauptthema will sich in kühnem Dreiklang emporschwingen, fängt sich aber immer wieder in den qualvollen Halbtönen. Wuchtendes Aufbäumen, heftige Schläge in den Holzbläsern, dazwischen das auffahrende Dreiklangsthema, — doch in den Bässen lauern und schleichen die Halbtöne. Endlich scheint Ruhe einzutreten, die Bewegung wird verhaltener, sinkt in sich zusammen. Still singt die Oboe (zweites Thema) eine rührende Bittweise, die Bässe ziehen sich zurück, weil sie die Not (Halbton-Schritte) im Oboen-Thema und in einem Wechselgesang von Klarinette und Horn vernehmen. Ein unfroh herausgestoßenes Motiv der Streicher verscheucht das stille Bild, rast wild dahin, verbeißt sich wütend mit Synkopen der ersten Geigen, rammt sich in Es-moll fest. Unvermittelt, in leuchtendem H-dur, setzt die Durchführung ein; das Dreiklangsthema will herrisch das Geschehen an sich reißen, doch andere Gewalten sind stärker. Die Durchführung zerfällt in einzelne Abschnitte, zwischen die sich ergreifende Piano-Stellen einschieben. Jeder Abschnitt ist erfüllt von dem Ringen einer Menschenseele, welche die selbstgeschaffenen Fesseln abwerfen will; diese Aufgabe bleibt stets die gleiche, es wechseln nur die Mittel (die einzelnen musikalischen Motive) des inneren Kampfes, nicht aber das Ringen selbst (der chromatische Grundgedanke). Erschütternd, wenn nach den wilden Anläufen und wuchtigen Sprüngen, nach Atemschöpfen und kühnem Ausholen am Schluß Bläser und Streicher ermattet zusammensinken, das einleitende Sostenuto wiederkehrt und mit ihm das zerquälte Halbton-Motiv; vergebens hat der Mensch aus eigner Kraft gekämpft, ihm bleibt nur eines: die Hoffnung. Und wie eine Verheißung steigt noch einmal das Dreiklangs-Motiv auf, jetzt aber in zuversichtlichem Dur!

Zweiter Satz (Andante sostenuto). Noch zittert die Erregung des ersten Satzes nach: Halbtonschritte gehen ernst durch das Andante, verweigern ihm den letzten Frieden. Doch

die innere Stimme bittet und empfängt beseligende Gewißheit. Besonders ergreifend an jener Stelle, an der die Oboe den Nachsatz des ersten Themas zum Himmel singt, während die Streicher den Beginn des Themas wieder anstimmen (Beispiel 4). Wahrhaft verklärt aber dort, wo zu dem Oboen-



gesang eine Sologeige und das Horn hinzutreten; selbst der Schmerz wird Verzückung: unendlich zart schwebt das Halbton-Motiv in hohen Lagen der Sologeige empor, verklingt. Leise Harmoniewendungen im Orchester, verhaltenes Murmeln der Pauke, wie himmlische Harfen zupfen die Celli, Bratschen, Geigen und die Sologeige. Stille.

Dritter Satz (Un poco allegretto e grazioso). — Kein Menuett, kein Scherzo wie sonst in Sinfonien. Träumerisches Verweilen auf schönen Erinnerungsbildern, sanftes Schwelgen in unschuldsvollen Klängen, seliges Einspinnen in Heimlichkeiten der Seele. Unbefangen stimmt die Klarinette einen kindlichen Reigen an, verharrt verwundert im vierten Takt auf einem langgehaltenen Ton, beginnt erneut, wiegt sich mit Oboen und Fagotten in süßen Terzengängen, zu denen die Streicher den Dreiklangs-Gedanken des ersten Satzes bedeutungsvoll aufnehmen. Schatten fallen auf das liebliche Bild: es bebt in den Streichern, die Klarinette wird unruhig, verstrickt sich in Halbtonschritten, ruft ängstlich die anderen Holzbläser zur Hilfe, findet endlich ihre Reigenmelodie wieder. Dann gibt es eine heitere Meinungsverschiedenheit zwischen den Holzbläsern und den Streichern, die sich wechselweise ihre Ansichten an den Kopf werfen. Aber es war nicht bös gemeint: die Streicher stimmen versöhnlich die Reigenmelodie der Klarinette an. Zwar taucht in den ersten Geigen mahnend

das chromatische Grundmotiv auf, doch predigt es tauben Ohren.

Vierter Satz (Adagio. — Più andante. — Allegro non troppo, ma con brio). — Einer der geballtesten und gedankenreichsten Sinfoniesätze von Brahms. Rückwärts gewandt und zugleich in die Zukunft weisend das einleitende Adagio: lastende Halbtonwendungen ziehen wie dunkle Gestalten vorüber, in den Geigen regt sich schon das kommende „Freudenthema", tastet aber noch in schmerzlichem Moll. Verwirrt und verzweifelt zupfen die Streicher einen wütenden Zwischensatz, — doch wieder diese quälenden Halbtonschritte; nur die Geigen und Bratschen sind etwas weiter gekommen: sie treffen jetzt wenigstens den Quarten-Einsatz des Freudenthemas, wennschon es sich noch immer nicht nach Dur wandeln will. Erneut das ungebärdige Zupfen, dann zürnend rollende Zweiunddreißigstel der Streicher, darüber reißt sich (Holzbläser) ein leidenschaftlich bewegtes Motiv los, eine kurze Steigerung vom Piano zu heftigen Akkordschlägen, ein gewaltiger Paukenwirbel, schnell abnehmend, — und das Horn bläst (Più andante) machtvoll eine schlichte Melodie, volkstümlich, einfach, stark. Das Orchester wagt nicht, sich zu regen, geht nur in gedämpften Klängen mit; lediglich die Flöte jubelt die Hornweise nach. In den Posaunen ein kurzer, feierlicher Choraleinsatz, fromm, nicht frömmelnd, tritt wieder zurück hinter die Einfalt des Hornrufes, berührt im Vorbeigehen das chromatische Grundmotiv, verhallt. Mit breitem Strich stimmen die Geigen (im eigentlichen Allegro-Zeitmaß des Satzes) das Freudenthema an, ähnlich dem aus Beethovens „Neunter". (Darüber befragt, antwortete Brahms borstig: „Merkwürdig genug, daß jeder Esel das gleiche hört.") Die Gedanken häufen sich, jeder neue entwächst einem vorhergehenden (besonders schön das kraftgeladene Motiv, welches durch Verkürzung des Hauptthemas entsteht). Keine eigentliche Durchführung, sondern ein Aufgebot aller Kräfte, die in dem Grundgedanken ge-

schlummert haben, ein Ausbreiten und Verdichten, Entfalten und Gestalten, Auflockern und Zusammenfassen. In leidenschaftlichem Siegesgefühl braust der Satz dahin, macht sich das Halbton-Motiv endgültig untertan.

2. Sinfonie D-dur, Werk 73

Erste Aufführung am 30. Dezember 1877 in Wien

Nach der Kampf-Sinfonie ein Werk heiterer Versenkung in die Natur: ein Ferienaufenthalt am Wörther See hatte den Anstoß gegeben zu dieser Sinfonie, die — nach Brahms eigenen Worten — so lieblich klingt, als sei sie „extra für ein jungvermähltes Paar" geschrieben. Sie ist wesentlich lockerer gefügt als die drei anderen; man spürt den Unterschied der „Arbeit": zur Ersten brauchte Brahms zwei Jahrzehnte, zur Zweiten nur einige Monate. Aber sie ist darum nicht weniger wertvoll; Werte schafft nicht nur grübelndes Ringen, sondern auch heiteres Schwingen!

Erster Satz (Allegro non troppo). — Überreich wie die Natur verströmt dieser Satz seine Gedanken, einer schöner und ausdrucksvoller als der andere, und doch alle gebunden an ein Grundmotiv. Daß die alte Regelaufstellung „erstes Thema — zweites Thema" nicht alleinseligmachend ist, hat nach Beethoven kein Tondichter so überzeugend dargetan wie Brahms. Wie dem großen Klassiker kommen auch Brahms aus einem einzigen Grundmotiv die herrlichsten Eingebungen, die man nicht ohne weiteres in das überlieferte Formgerüst zwängen kann. Bereits die ersten acht Takte sind ein Wunderwerk (Beispiel 5). Wie schlicht und naturhaft, wie ungekünstelt ihre Wirkung; aber wie kunstvoll geschlungen ihr Bau. Der erste Takt bringt das Grundmotiv, im vierten Takt erscheint es (Umkehrung) als Melodiespitze der Hornweise, taucht einen Takt später wieder als Begleitfigur auf. Aus dem Quartenabstieg der Bässe (vom 1. zum 2. Takt) entsteht der träumerische Gedanke der Hörner; aus deren d/e/fis (3. zum

4. Takt) erhebt sich der Nachgesang der Holzbläser, in dem zugleich der Beginn des Hornmotivs enthalten ist: Wunder des



Einfalls, Vielfalt in der Einfalt. Dann nehmen die Streicher das Motiv auf, führen es in dämmerige Tiefen, geheimnisvolle Posaunen-Akkorde wie Mahnungen vor Gottes Allmacht in der Natur, verschüchtertes Rufen der Holzbläser mit dem Grundmotiv. Leidenschaftliches Aufatmen der Geigen, eine weitgeschwungene Melodie, deren Anfang wiederum durch das Grundmotiv gebildet wird. Immer weiter spinnen sich die drei Töne, werden zu einem kecken, spitzigen Holzbläsersätzchen geformt, dazwischen eine Streicherfigur, scheinbar tändelnd, doch von tieferer Bedeutung (gebildet aus dem Anfang der Hornweise), Bratschen und Celli singen ein Lied von Frieden und Schönheit der Natur. Bald aber marschartige, kämpferische Rhythmen, aufspringend über zwei Oktaven, sich sogleich wieder verdichtend zu gesammelter Kraft, neue Gänge der Streicher, scheinbar friedlich, doch erfüllt von gestauten Säften, die alsbald auch hervorschießen, gesund und triebkräftig wie Lebenssäfte des Waldes. Reich wie der Thementeil ist die Durchführung. Einheit und Schönheit der Themen machen sie ohne weiteres verständlich. Ergreifend der Ausklang: zögernde Horn-Einsätze, weiterführende Geigen, das Grundmotiv in den Bässen, schwebende Synkopen, das kecke Holzbläsersätzchen kehrt zurück, die Streicher zupfen heimlich mit, — wie ein Blick von der erstiegenen, erkämpften Bergeshöhe auf die durchmessenen Landschaften, die langsam im Dunst der Ferne entschwinden.

Zweiter Satz (Adagio non troppo). — Ernst, verhalten, schwermütig hebt das Cello an mit einer Weise, die den ganzen Gesichtskreis und die Erhabenheit der Gebirgswelt umfaßt. Die Geigen nehmen den Gedanken auf. Sehnsüchtig klingt ein Ruf im Horn, verliert sich aber in wehmutsvollen Halbtonschritten und Synkopen. Dann ein kleiner Bläsersatz, der sich anmutig von dem gedankentiefen Hintergrund abhebt. Doch schon braut es sich wieder zusammen: die Geigen beginnen einen ausdrucksvollen Gesang (gewonnen aus dem sechsten Takt des Hauptthemas, Beispiel 5); sowie ihn aber die Holzbläser übernehmen, braust es leidenschaftlich in den Geigen, Posaunen und Baßtuba drohen mit dem dreitonigen Kopfmotiv. Die Durchführung erschauert unter den Gewittern einer ringenden Seele, führt aber zu friedvollerer Stimmung: in den Flöten taucht das Thema des Satzes auf, hell, beruhigt, fast tröstlich. Nur in den Celli und Pauken vergrollen noch die Stürme.

Dritter Satz (Allegretto grazioso). — Gezupfte Cellofiguren, dazu ein sanft wiegender Bläsersatz mit einem schmeichelnd kosenden Thema, dessen Beginn einer Umkehrung des dreitonigen Grundmotivs entspricht. Dann ein kurzes Presto, in dem das Thema rhythmisch umgebildet wird; heftig fährt ein kraftsprühendes Motiv dazwischen, will die Fröhlichkeit zum Bleiben zwingen. Der altväterliche Beginn kehrt wieder, wird aber von einem neuen Presto abgelöst. So setzt sich Bild an Bild, Behaglichkeit neben Ausgelassenheit, Frohmut neben wildes Tollen. Das eingängigste, wohllautendste Stück der ganzen Sinfonie.

Vierter Satz (Allegro con spirito). — Alle Spannungen (allzu arg waren sie ohnehin nicht in diesem lebenzugewandten Werk) lösen sich. Weitgezogen, unendlich, scheint sogleich das erste Thema mit ruhiger Bestimmtheit die Welt umfangen zu wollen (Beispiel 6). Einstimmig beginnen es die Streicher, lassen sich kaum anmerken, daß die drei ersten Töne wieder das

Grundmotiv enthalten. Ein neues Thema beginnt mit „ungarischer Betonung", schweift aber bald wieder in Gefilde

6 Allegro con spirito



deutsch-romantischer Naturseligkeit. Der ganze Satz bildet ein einziges schwärmerisches Lied auf die sichtbaren Schönheiten der Welt. Von überallher finden sich musikalische Motive ein, fröhliche Verwandte des dreitonigen Grundmotivs, Naturkinder jeder Art, bilden heitere Reigen, belustigen sich schalkhaft seufzend an den weisen Reden der älteren Herrschaften und führen zu einem jubelnden Ausklang der naturhaften Stimmung.

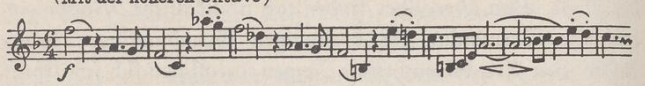
3. Sinfonie F-dur, Werk 90

Erste Aufführung am 2. Dezember 1883 in Wien

In dieser Sinfonie werden die geistigen Lehren aus den beiden vorangehenden gezogen: sie ist ebensoweit entfernt von lastendem Grübeln wie von heiter schwingendem Lebensgefühl. Unbeirrbar geht der Sinfoniker seinen Weg: männlich fest, doch nicht zerquält, klar, doch nicht heiter. Diese geistige Haltung bedingt eine neue Ausdrucksweise. Wohl bleibt Beethovens Schaffensgrundsatz erhalten, aus einem einzigen Kernmotiv die ganze Sinfonie zu entwickeln. Aber da die Klarheit des Geistes nicht erst errungen werden muß, sondern als entscheidender Wesenszug von vornherein feststeht, legt Brahms (hierin einmal Bruckner verwandt) den Nachdruck auf die Themengestaltung, nicht auf ihre Verarbeitung. Die F-dur-Sinfonie ist daher (um einen Vergleich aus dem Schrifttum zu wählen) nicht eine entwickelnde, erzählende Dichtung, sondern ein Drama, in dem ausgeprägte Grundsätze aufeinanderprallen.

Erster Satz (Allegro non troppo). — F/as/f, so stürmt in den beiden Anfangstakten das Grundmotiv empor. Es bestimmt den ganzen Satz, taucht bald im Baß, bald in den Oberstimmen auf, wetterleuchtet in den Bläsern, mahnt in den Streichern, beflügelt mit seiner ursprünglichen Gestalt, warnt in seiner Umkehrung. Scharfgeschnitten fährt das ausgedehnte Hauptthema durch die Streicher (Beginn vgl. Beispiel 7), ge-

7 Allegro con brio
(Mit der höheren Oktave)



laden von leidenschaftlicher Selbstbehauptung. Ein Lockruf der Bläser, dann der Geigen, zärtlich schmeichelnde „Tannhäuser"-Klänge (mit bedeutungsvoller Absicht), dann singt die Klarinette mit halber Stimme ein bestrickendes, betörendes Thema. Oboe und Bratsche nehmen es auf, der Nachsatz liegt in den Holzbläsern (zu gezupften Streichern), zart steigt in der Oboe wieder das Grundmotiv empor. Dieses erhebt immer deutlicher seine Stimme, möchte die lockenden Klänge überwinden, zwingt sie auch mit heftigen Sforzato-Schlägen zu Boden. Damit ist der geistige Sinn des Satzes im Grund dargelegt: Sieg der Festigkeit über verführerisches Schmeicheln. Daher ist die Durchführung auch verhältnismäßig kurz. Sehr fesselnd wirkt in ihr das Umformen des zweiten Themas: es grollt unwirsch, schmeichelt nicht mehr, erklärt sich widerwillig für besiegt. Der Kampf scheint bald beendet; das Horn träumt (mit dem sanft geblasenen Grundmotiv über zarten Streicher-Synkopen) von innerem Frieden, und die Streicher hüllen sich leise in die ruhige Sicherheit des Hauptthemas ein. Doch schon blitzt das Grundmotiv wieder auf (forte, Beginn der Reprise). Wie ein starkes Erinnern kehrt der Thementeil wieder, die Gedanken lassen sich nicht so schnell einschläfern. Erst der Anhang (Coda) schafft endgültige Gewißheit: strahlend kommt das Hauptthema

daher, eine Sonne, die den Tag erhellt und überglänzt, — dann sinkt sie hinter den Bergen herab, verklärt noch einmal die Welt.

Zweiter Satz (Andante). — Ein musikalisches Wunderbild durch die tiefe seelische Einsicht. Nicht fromm und nicht flehend, nicht tröstend und nicht traurig, — sondern schlichte Stille, ruhiges Erleben, Schönheit ohne Verlangen, Liebe ohne Leidenschaft. Innere Ruhe des gehärteten Mannes klingt aus dem Hauptthema mit seiner guten Kindlichkeit (Beispiel 8).

8 Andante
Klarinette



Heimlich blickt zuweilen das heldische Grundmotiv der Sinfonie in das Spiel der Töne, hin und wieder auch ein umwölkter Harmonien-Gang; doch den klaren Spiegel des Friedens vermag auf die Dauer nichts zu trüben.

Dritter Satz (Poco allegretto). — Sehnsucht nach einfachem Dahinleben, nach dem unbefangenen Glück der Erdenkinder beschleicht auch den Abgeklärtesten. Sehnsuchtsvoll hebt das Thema dieses Allegretto an: ein wenig tänzerisch, doch durchsetzt vom Wissen um die ewige Einsamkeit echter Persönlichkeit. Cello und Horn bringen das Sehnen zum Tönen, machen zugleich seine Unerfüllbarkeit klingend. Die Begleitstimmen raunen (so gleich zu Beginn die Geigen) das Grundmotiv: selbst im gedämpften Reigen mahnt die Stimme der inneren Sendung. Ein kleiner Holzbläser-Satz, den zunächst das Cello und später die Streicher umspielen, scheint zu bitten um ein unbeschwertes Leben, um einfaches, glückhaftes Dasein. Doch dem wirklichen Manne ist anderes bestimmt; er muß wehmütig zuschauen, wenn andere sich freuen.

Vierter Satz (Allegro). — Drohend eilt es in Streichern und Fagotten dahin (einstimmig, drei Oktaven), verlangsamt sich zu unheilvollen Schlägen, beginnt aufs neue in den

Holzbläsern, sinkt wiederum zurück. Mahnende Rufe in den Posaunen, düster bestätigt von Hörnern, Streichern und Holzbläsern, bebend in Triolen. Erneut der Posaunenruf, dann zuckt im Forte des ganzen Orchesters das Grundmotiv der Sinfonie auf, abgelöst durch die wilden Läufe des Beginns, in die ein Paukenwirbel hineinfährt. Die drohende kämpferische Bewegung steigert sich zu einem Gegeneinander der Rhythmen, setzt aber plötzlich aus, weil das Horn ein freudig schwingendes Thema in das Toben wirft (Beispiel 9). Auf diese Klänge

9 Allegro



scheinen Holzbläser und Streicher gewartet zu haben; denn sie setzen sie sogleich eifrig fort. Zuversichtlich beginnt auch der Schlußsatz des Thementeils mit einem kraftvollen Motiv der Geigen und Flöten, fest untermauert von ruhigen Schritten der Bässe und Bläser, festlich umflattert von wehenden Figuren der Bratschen und Celli. Die Durchführung bedient sich des musikalischen Stoffes in einer so sicheren Art, daß über den Ausgang kein Zweifel sein kann. Daher bedarf der Schluß auch keiner sieghaft strahlenden Bestätigung: das Zeitmaß wird etwas langsamer, das Themenspiel ruhiger, ernst überwindet männliche Sicherheit (mehrmals das Grundmotiv) jede Anfechtung und Unruhe, die in den Sechzehntelläufen der Streicher noch leise aufklingen.

4. Sinfonie E-moll, Werk 98

Erste Aufführung am 25. Oktober 1885 in Meiningen

Hatte Brahms in seiner dritten Sinfonie das lastende Grübeln der ersten und die sonnige Heiterkeit der zweiten auf eine neue Ebene gehoben und zu männlicher Leidenschaftslosigkeit gestaltet, so geht er in der vierten noch einen Schritt weiter. In

ihr spannt er den Bogen, der ihn als den bedeutendsten Sinfoniker nach Beethoven verbindet mit den großen Meistern der Altklassik. Aber die Wiederaufnahme altklassischer Schaffensart ist bei Brahms nicht gleichbedeutend mit Nachahmen. Vielmehr spricht er stets seine eigene Sprache, wahrt seine persönliche Haltung, bleibt ein Eigener auch dort, wo das Satzgefüge durchaus auf die Altklassik bezogen ist. Zugleich behält er jenen anderen Schaffensgrundsatz bei, die geistige Einheit des Werkes auch durch ein gemeinsames Grundmotiv musikalisch zu versinnbildlichen. Man hat die Sinfonie „elegisch" genannt. Wir vermögen uns dieser Bezeichnung nicht anzuschließen. Der Grundzug des Werkes ist weder schwermütig noch traurig. Aus ihm spricht vielmehr männliche Verhaltenheit, eine innere Größe, die des äußeren Aufwandes entraten kann und entraten muß.

Erster Satz (Allegro ma non troppo). — Erlesene thematische Arbeit, doch zugleich eine so lichte Auflockerung, daß die Arbeit nicht als überladen empfunden wird. Die Geigen bringen das über neunzehn Takte reichende Hauptthema (Beginn vgl. Beispiel 10). Durch die Innenpausen wirkt es bereits

10 Allegro non troppo



ganz so durchsichtig wie der Orchestersatz: Holzbläser setzen auf 2 und 4 des 4/4-Taktes mit zarten Terzen nachahmend ein, Celli und Bratschen harfen dazu geteilte Akkordbrechungen, verhalten geben Hörner die Grundharmonien, die Kontrabässe ruhen auf halben Noten — ein Bild völliger Ausgewogenheit. Dieser Hauptgedanke mit seinem etwas belebteren Schluß wird in leicht veränderter Fassung wiederholt. Als neues Thema erscheint in den Bläsern jene ritterlich-bestimmte Weise, die das eigentliche Grundmotiv der Sinfonie enthält

(Beispiel 11). Wenn dieses Grundmotiv ritterlichen Charakter

11



hat, wie ganz richtig festgestellt worden ist, so kann die Sinfonie nicht „elegisch" sein; denn Brahms schreibt keine „traurige Ritter-Sinfonie". Räumen wir also hurtig mit dem alten Schlagwort auf. Horn und Cello färben den Gedanken des zweiten Themas in freundliche Bestimmtheit um, die Geigen greifen diese Stimmung kraftvoll auf, aber die Bläser beharren auf ihrer streitbaren Ritterlichkeit. Heftige Stakkati der Bläser, unterstützt durch gezupfte Streicher, — dann beginnen die Geigen ein neues, weitausholendes Thema, dem Flöte, Oboe und Horn einen beruhigenden Ausklang verleihen. Plötzliches schreckhaftes Zurücksinken zum Pianissimo: gehaltene Akkorde der Holzbläser und Hörner, dumpfes Murren der Pauke, schattenhaftes Dahingleiten der Streicher, leises Signal der Trompeten, — das Ganze wie ein Grabeshauch, das ritterliche Motiv (11) klingt verhalten an. Eine der erregendsten Stellen der Sinfonie. Ebenso unvermutet ein stürmischer Aufschwung, jähes Zurücksinken, Anklänge an das Hauptthema (10), bis dieses notengetreu wiederkehrt. Die Durchführung ist gegenüber dem ausgedehnten Thementeil verhältnismäßig kurz; neue Züge gewinnt sie den musikalischen Gedanken vorwiegend durch die wechselnden Harmonien ab. Dafür wirkt die sogenannte Reprise (besonders zu Beginn) durchführungsartig, vor allem dort, wo das Hauptthema (10) in seinen ersten Takten doppelt verlängert erscheint. Wuchtig der Ausklang: Kontrabässe und Fagotte bilden den festen Grund, über dem das Orchester sich aufbaut.

Zweiter Satz (Andante moderato). — Wer beim Anhören von Musik bildhafte Vorstellungen braucht, soll diesen Satz überschreiben: „Auf einer Burg". Sinnend und träumend, wissend und ahnend bringt das Horn (dem sich sogleich andere Instrumente anschließen) einen Sang aus vergangenen Zeiten. Motive des ersten Satzes kehren erinnernd wieder (vor allem 11). Herb und altertümlich die Harmonik; sie unterstreicht nachdrücklich die musikalischen Bilder des Einst. Die Erscheinungen wechseln, doch es bleibt die Grundstimmung: in immer neuen harmonischen und rhythmischen Gewändern zieht das Hauptthema vorüber. Im Mittelteil knüpft das Cello mit einer warmen Weise an das Hauptthema an, während die Geigen einen leichten Schleier über das Klangbild legen.

Dritter Satz (Allegro giocoso). — Gewaltige, gewalttätige Lustigkeit herrscht in diesem Satz, keine innere, sondern eine äußere: der ernste Meister ist selbst nicht fröhlich, schenkt jedoch den anderen Heiterkeit. Dieser Satz muß daher nach außen wirken und nimmt infolgedessen auch instrumental kein Blatt vor den Mund: so sparsam Brahms sonst in der Instrumentierung ist, hier müssen Pikkoloflöte, Kontrafagott, drei Pauken und sogar Triangel mitwirken! In grimmiger Heiterkeit donnert der Hauptgedanke daher, zeigt sich von allen Seiten als stämmig-verwegener Abkömmling seiner Vorfahren aus dem ersten Satz (10 und 11) und will wahrlich mit „Elegie" nichts zu tun haben. Und wenn er nicht heiter lärmt, dann gibt er sich pfiffig-verschlagen: mit neckischer Anmut stellt er sich vor als Nachfahre des Themas 11 (in den Oberstimmen) und einige Takte später (in den Begleitstimmen) als Abkömmling des Themas 10. Zuweilen schreckt er die guten Leute durch unvermutete Sprünge und beängstigendes Geflüster, daß sie Gespenster zu sehen vermeinen. — Nur freilich: diese Tollheiten sind nicht willkürlich, sondern wahrhaft kunstvoll gestaltet. So kunstvoll, daß man oft das Notenbild braucht, um in der scheinbaren Zügellosigkeit die ernste Zucht zu erkennen.

Vierter Satz (Allegro energico e passionato). — Letzte und höchste Verklärung einer Kunstform, erhabenste Läuterung

männlichen Strebens. Hier spricht die Musik, nur die Musik, läßt kein Deuten mehr zu, will um ihrer selbst willen verstanden sein. Das Werk von Brahms sei Musik gewordener Charakter, sagten wir in den einleitenden Zeilen; für den Schlußsatz der Vierten gilt das in besonderem Maße. Diese einunddreißig Variationen über ein festgehaltenes Grundthema bilden eine Chaconne, sind also eine ältere Kunstform in neuem Gewande: unablässig erscheint das haltende Thema (Beispiel 12), löst sich gewissermaßen ständig selbst ab, bald in

12



den Bässen, bald in den Mittel- und Oberstimmen, pausenlos sich immer wiederholend, jetzt gewichtig betont, dann als verborgener Gedankenträger. Stets gegenwärtig im scheinbar freiesten Spiel der rankenden und blühenden Gegenstimmen, Sinnbild des geprägten Charakters, der die Vielfalt und Buntheit des Lebens nicht Gewalt über sich gewinnen läßt, sondern sie durch die schlichte Kraft seines Daseins zwingt und leitet. Zuweilen tauchen in den Variationen Züge aus dem ersten Satz auf, schließen den Ring eines Werkes und eines Lebens. Sinfonisch gegliedert werden die Variationen dadurch, daß mit der fünfzehnten eine Art Wiederholung der früheren einsetzt, nur reicher noch und noch kunstvoller ausgestaltet, und die Coda führt nach Sinfonie-Art zu einem überwältigenden, klaren Abschluß.

Akademische Fest-Ouvertüre, Werk 80

Dieses Werk wurde 1880 geschrieben als Dank für die Verleihung des Ehrendoktorats durch die Universität Breslau. Mit aller schuldigen „Ehrfurcht vor dem großen Meister" ist

man lange um dieses Werk herumgeschlichen, hat gebührend die „kunstvolle Arbeit" bewundert, fühlte sich aber doch etwas peinlich berührt davon, daß Studentenlieder in dem Orchesterwerk eines Brahms ihren Ulk treiben. Wir bemessen heute den Wert eines Kunstwerkes nicht mehr um so höher, je unverständlicher es für den Hörer ist. Und wir gestatten nicht mehr herablassend, daß ein Meister auch einmal ganz volkstümlich schreibt, sondern wir fordern es geradezu. Vergessen wir doch nicht: jene Zeit, in der die Fachleute von einem Kunstwerk verlangten, daß es dem Hörer tiefe Denkfalten ins Antlitz graben müsse, hat der Welt eine Blüte der grauenhaften „Potpourris" beschert. Der Hörer (wie der Esser) wünscht mit Recht einen Wechsel von leichter und schwerer Kost; wenn man ihm das Leichte vorenthält, rettet sich sein Unterhaltungsbedürfnis ins Seichte. In der Reihe guter Unterhaltungsmusik, die sich von Händel und Bach hinzieht über Haydn, Mozart, Beethoven bis in die jüngste Zeit, und auf die man sich jetzt glücklicherweise wieder besinnt, steht die Akademische Fest-Ouvertüre von Brahms wahrlich nicht an letzter Stelle. Sie ist ein Werk echten Frohsinns; echt, weil sie auch in der heitersten Ausgelassenheit die innere Haltung wahrt.

Ganz heimlich rührt es sich zu Beginn in den Streichern; zwar C-moll, doch neckisch hüpfend fährt ein kurz gestoßenes Motiv daher, während die tiefen Harmonien noch im Schlaf zu liegen scheinen. Die Hörner wollen wecken; doch die Bratschen schlafen mit einer gemächlichen Vier-Ton-Weise ruhig weiter, müssen sich allerdings von den Hörnern darob verspotten lassen. Bald ist aber das Orchester nicht mehr zu halten und weckt mit einem straffen Thema die ganze Gesellschaft auf. Eine kurze Überleitung führt zu einer zarten Trompetenstelle: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" („Ich hab' mich ergeben"). Flöten und Oboen bringen den Nachsatz, immer noch sehr zart, wie ein wehmütig-heiteres Erinnern an die

Studentenjahre. Aus dem Einleitungsmotiv wird dann ein helles, festes Thema in C-dur. Freude herrscht in allen Instrumenten, bis die zweiten Geigen sich mit dem „Landesvater" zum Wort melden: „Hört, ich sing das Lied der Lieder." Und wie heißt dieses? Unvermutet stimmen die gutmütig brummelnden Fagotte die Melodie an: „Was kommt dort von der Höh'." Das Orchester jauchzt auf: das ist sein Fall! Jubelnd stürmt es von der Höh' und aus der Tiefe. Bald wird aus den wichtigsten Motiven eine Art festliche Durchführung. Wieder das Fuchsenlied, dann stimmen die Posaunen, Trompeten, Hörner und Holzbläser wirklich das Lied der Lieder an: „Gaudeamus igitur" rauscht es auf, festlich umspielt von den übrigen Instrumenten. — Und man wolle es dem Meister nicht verübeln, wenn er sich bei dieser Ouvertüre aller möglichen Instrumente bedient: außer den üblichen noch Pikkoloflöte, Kontrafagott, Baßtuba, große Trommel, Becken und Triangel.

Tragische Ouvertüre D-moll, Werk 81

Seltsam genug, daß dieses düstere Werk in der gleichen Zeit entstanden ist wie die unbeschwerte „Akademische Fest-Ouvertüre". Es kam Brahms anscheinend darauf an, das Tragische an sich darzustellen, nicht aber eine Ouvertüre zu einer bestimmten Tragödie zu schreiben. Daran mag es liegen, daß dem Werk keine übermäßige Schätzung entgegengebracht wird; denn der Hörer verlangt — von seinem Standpunkt aus mit einem gewissen Recht — etwas mehr Deutlichkeit von einem Tonstück, das sich als „tragische Einleitung" bezeichnet. Einleitung zu welcher Tragödie? Aber diese Erwägung spricht nicht gegen das Werk, sondern nur gegen seine Benennung. Als musikalisches Gedicht bleibt es ein erschütterndes Zeugnis herben Schmerzes.

Murrende Paukenwirbel, heftige Akkordschläge des Orchesters, dann setzt in den Streichern das Hauptthema ein: schwankt

zwischen Dur und Moll, gleitet empor und wieder zurück, wappnet sich mit punktierten Rhythmen und kräftigen Betonungen. Nach einer Teilwiederholung durch andere Instrumente verdichten sich die Gedanken: bald streitbar (aufstrebendes Motiv der Geigen und Bratschen), bald schwer und lastend (Synkopen-Motiv der Streicher und Holzbläser). Posaune und Tuba sammeln alle Unheimlichkeit des unfaßbaren Schicksals in ein dumpf herabsinkendes Motiv. Auch das zweite Thema (F-dur, Geigen) bringt keinen Lichtblick: dem Tragischen vermag niemand auszuweichen. Zwar fahren die Instrumente plötzlich mit wilden Rucken „dem Schicksal in den Rachen" (drei Oktaven-Stürze, halbtonweise verschoben, dann ein Aufflattern in F-moll); doch immer wieder stockt das Geschehen. Die Durchführung greift auf die punktierten Rhythmen aus dem Hauptthema zurück, ohne deren Kraft siegreich nützen zu können: wieder erscheint das dumpfe Motiv der Tuba und Posaune, jetzt aber in den gedämpften Streichern. Auch das zweite Thema tritt erneut auf den Plan, Nebenmotive drängen und pressen sich. Umsonst. Das Hauptthema behauptet sich starr mit seinen ersten Takten, wächst in vergrößerter Gestalt heran, verbreitert sich, zwingt den Menschen unter den Bann des Schicksals.

1. Klavierkonzert D-moll, Werk 15

Erste Aufführung am 22. Januar 1859 in Hannover

Die Aufführung in Hannover war mehr Vorprobe als endgültiges Herausstellen des Werkes. Fünf Tage später spielte Brahms sein erstes Klavierkonzert im Leipziger Gewandhaus, wo es „glänzend und entschieden — durchfiel". In Leipzig war man nur an gesittete, wohlanständige und sauber geputzte Klavierkonzerte gewöhnt, nicht aber an so wilde Ausbrüche einer leidenschaftlichen Seele. Man wünschte „ein erstes und ein zweites Thema", bekam aber gleich eine ganze Reihe von

schwer zu fassenden musikalischen Gedanken an den Kopf geschleudert; man wollte „brillante" Klavierkunststücke hören, wurde aber durch eine Klavier-Sinfonie betäubt. Das Werk, für uns eine der bedeutendsten Klavierschöpfungen, mußte zunächst abgelehnt werden.

Es hatte vieler Entwürfe bedurft, ehe das D-moll-Konzert fertiggestellt wurde. Ursprünglich sollte es eine Sinfonie werden; dann formte es Brahms zu einer Sonate für zwei Klaviere. Endlich gewann es — wenigstens im Umriß — seine Gestalt als Konzert für Klavier und Orchester. Doch immer noch feilte und arbeitete Brahms an diesem ungestümen Erstling. Joachim und Grimm mußten ihn ständig beraten, bevor er den Schlußstrich unter die Schöpfung zog. Bewundernswert, daß die Schwungkraft des Konzertes nicht gelitten hat unter diesem unentwegten Umformen.

Die Besonderheit des Werkes (wie aller Brahms-Konzerte) ist heute längst klargestellt: dem geistigen Gehalt nach ist es eine Sinfonie, das Klavier ergeht sich nicht in prunkendem Spielwerk, sondern wird thematisch und geistig gebunden wie jedes andere Instrument, wird zu einer „Orchester-Stimme", allerdings einer führenden. Im Ausdruck, ja selbst in der Themenfassung greift Brahms zurück auf Beethoven (vor allem auf die Neunte) und auf Bach. Die Sprache dagegen ist teils romantisch (in der Orchester-Tönung) und teils — brahmsisch, man kann es nicht anders bezeichnen.

Erster Satz (Maestoso). — Eine Überfülle der Gesichte stürzt aus diesem leidenschaftlich durchklüfteten Satz. Dröhnendes Rollen der Pauke, gehaltene Akkorde und Töne der Bläser und Bässe; dazu das von Fieberschauern geschüttelte Hauptthema in den Geigen und Celli (Beispiel 13). Brahms soll dieses Thema geschrieben haben unter dem Eindruck der Nachricht, daß sein geliebter Freund und Meister Robert Schumann einen Selbstmordversuch gemacht habe. Es biegt alle Fesseln auf mit seinen gewaltigen Rucken, schäumt mit

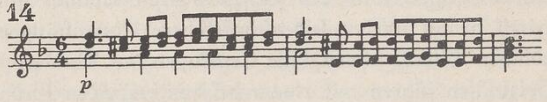
den Trillern alle Haltung dahin, erschauert unter dem Donner der Pauke. Dann sinkt es erschöpft zurück, wird zur Begleitstimme (Cello) eines klagenden Gedankens der Geigen, der in

13 Maestoso



gedehnten Halbton-Schritten stumm zerbricht, gedämpft wieder auftaucht, langsam zu einer ruhigen Terzen- und Sextenweise der Holzbläser überleitet. Doch um so wilder kehrt der Schmerz zurück: heftiger noch als zuvor (Geigen, Celli, Kontrabässe, Horn), fassungslos, hadernd mit dem Schicksal. Endlich bahnt sich eine männlichere Haltung an, die zu dem ersten Einsatz des Klaviers führt, unverkennbar auf Bachs Klagemotive zurückgeht (Beispiel 14). Zurückhaltend begleiten

14



einige Orchesterstimmen, ehren die Bekümmernis des einzelnen. Bald bricht der Schmerz erneut durch, doch nicht mehr so rasend, gemildert durch die Seitenthemen, bis sich die Stimmung sammelt in einem beruhigenden Selbstgespräch des Klaviers: zu Beginn verdichtet (Beispiel 15), dann sich lösend

15 Poco più moderato



und lockernd in Wehmut und drängendes Klagen. Eine der herrlichsten Eingebungen des jungen Meisters. Der musikalische Gedankenstoff ist damit festgelegt. In der Durchführung und der Wiederaufnahme steigert sich die dramatische Wucht des Thementeils zu leidenschaftlicher Zucht: jeder Gang des Klaviers ist thematisch gebunden, mündet in das sinfonische Sammelbecken des Orchesters; jede Orchesterwendung wird bezogen auf die Ausbrüche und die Einkehr des Klaviers. Leiden und Leidenschaft, klagendes Aufblicken und heftiges Aufbäumen verschmelzen zu sinfonischer Einheit.

Zweiter Satz (Adagio). — Langsame, getragene Terzenketten der Fagotte, dazu in Gegenbewegung das frommergebene Thema der gedämpften Geigen und Bratschen. „Benedictus qui venit in nomine Domini", hatte Brahms ursprünglich über diesen Satz geschrieben, — „Gesegnet, der da kommt im Namen des Herrn", scheint es tröstend-verheißungsvoll zu singen. Das Klavier setzt ein mit einem Thema, das zugleich den Terzenketten, dem Streichergesang und dem Bachschen Klage-Motiv des Beispiels 14 verwandt ist. Ein Mittelteil bringt wieder leidenschaftlichere Eintrübungen des freundlichen Bildes, schmerzliche Synkopen des Klaviers; doch die Holzbläser führen mit einem beschwichtigenden Gedanken allmählich zur Ausgeglichenheit des Anfangs zurück, obwohl sich das Klavier immer wieder in den Gefilden schmerzlicher Erregung ergeht.

Dritter Satz (Rondo. Allegro non troppo). — Ein stürmisches, befreites Dahinjagen, eigenwillig die Rhythmik des Rondo-Themas mit dem querköpfigen Triller, der widerborstigen Anfangsbetonung. Ausgelassen, doch streng gebunden (zum Teil in Fugenform), scherzhaft, doch voll hartnäckiger Ernsthaftigkeit zieht das Rondo vorüber, entwickelt aus dem Hauptthema neue Seitengedanken, bald fröhlich, bald nachdenklich. Hier ein Vorwärtsstürmen aller Instrumente, dort eine Zwiesprache zwischen einzelnen, das Klavier bald führend

und bald umrankend. So zieht der Satz dahin. Rauschend, doch nicht rauschhaft. Strenge Arbeit selbst im glanzvollen Ausklang.

2. Klavierkonzert B-dur, Werk 83

Erste Aufführung am 9. November 1881 in Budapest

Brahms schrieb zwar an seine Freunde, daß er „ein ganz ein kleines Klavierkonzert" fertiggestellt habe, aber man weiß schon, was unter einem „ganz einem kleinen" Werk bei dem Tondichter zu verstehen ist. Äußerlich ist es eine ausgewachsene Klavier-Sinfonie in vier Sätzen (abweichend also von der üblichen Dreisätzigkeit, die bei Instrumentalkonzerten nur selten durchbrochen wird). Deutlicher als durch die Viersätzigkeit konnte Brahms seine sinfonischen Absichten nicht dartun. Sinfonische Haltung wird auch erkennbar in der Rücksichtslosigkeit, mit der das Klavier von jeder „solistischen Virtuosität" abgedrängt ist: der ungemein schwierige Satz dient ausschließlich zur Verwirklichung eines sinfonischen Klangbildes, welches ohne das Klavier nicht entstehen könnte. Für den „Nichts-als-Klavierspieler" mag es eine „schwitzende Arbeit" sein, nicht aber für den sinfonisch hörenden Menschen. Das Werk verlangt eben mehr als gelenkige Finger: es will den Mann, der verantwortungsbewußt gestaltet, mehr an das Werk als an pianistische Erfolge denkt. Dann wird man auch nichts zu entdecken vermögen von „philiströser Hausbackenheit", die ein bekannter Lebensbeschreiber von Brahms in der Schöpfung vernimmt. Ein innerlich gesammelter, fest zupackender Klavierspieler (etwa Backhaus) widerlegt solche Auffassungen von „hausbacken" mit vier Takten. Gegenüber dem schäumenden D-moll-Konzert wirkt das in B-dur allerdings ruhiger und zuchtvoller, dafür aber reifer und abgeklärter.

Erster Satz (Allegro non troppo). — Sehr schön der Beginn: zwei Hörner stimmen das Hauptthema an, doch das

Klavier antwortet zunächst nur träumend (Beispiel 16). Das

16 Allegro non troppo



Spiel wiederholt sich. Erst als Holzbläser und Streicher einen lockenden Nachsatz singen, fährt das Klavier auf, beansprucht eine Weile allen Raum für sich allein, läßt über rollenden Sextolen ein zweitoniges Motiv aufzucken und bereitet mit satter Farbgebung den ersten großen Orchestereinsatz vor. Das Hauptthema (16) wächst kraftvoll empor, zwei neue Gedanken schließen sich an: ein wehmütiger und ein straff punktierter. Erneut das Hauptthema, diesmal verbreitert; noch stärker gedehnt durch das Klavier, welches jetzt eine Aussprache mit dem Orchester herbeiführt. Diese Aussprache, diese Auseinandersetzung erfüllt, gespeist mit allen Gedanken, den Thementeil und leitet mit einer Trillerkette zur Durchführung über. Der weitere Fortgang ist leicht zu verfolgen. Prachtvoll auf Orchester, Orchestergruppen und Klavier verteilt, wirkt der thematische und motivische Stoff bald wie ein dichter Teppich, bald wie ein durchsichtiger Schleier. Orchester und Solist sind gleichermaßen beteiligt, lösen sich ab, ergänzen sich. Geistiges Ringen der gegeneinandergestellten musikalischen Gedanken, — und dann wieder ein stilles Verweilen des Orchesters auf ruhigen Weisen, die das Klavier leise durchharft.

Zweiter Satz (Allegro appassionato). — Ein Scherzo, das in seiner leidenschaftlichen Aufgewühltheit und Zerrissenheit anknüpft an jugendliche Himmelstürmerei, sich zugleich aber zuchtvoll zusammenreißt. Zwiespalt schon im ersten

Thema mit seinem heftigen Beginn und der wild wiegenden, sich immer höher schraubenden Fortsetzung. Zwiespalt auch zu dem gegensätzlichen Seitengedanken, der in den Geigen und Bratschen ruhig und sanft webt und den das Klavier willig aufnimmt. Gespenstisch hebt die Durchführung an mit dem Anfangsmotiv: es huscht durch die Instrumente, ballt sich, schleudert den Nachsatz wütend aus sich heraus. Der Satz zerfällt in eine Reihe von Einzelbildern, die innerlich straff zusammengehalten werden.

Dritter Satz (Andante). — Brahms ist zwar kein „Programm-Musiker", doch hat er in diesem Andante sehr genau angegeben, was er mit ihm ausdrücken wollte. Das Hauptthema, welches im Cello so weich und ausdrucksvoll dahinfließt, entspricht dem des Brahms-Liedes „Immer leiser wird mein Schlummer". Und die süß bittende Klarinettenweise des Mittelteils kehrt wieder in dem „Todessehnen" zu den Worten: „Hör' es, Vater in der Höhe, aus der Fremde fleht dein Kind". Diese beziehungsvollen Melodien sind im wesentlichen dem Orchester anvertraut; das Klavier umspielt sie mit aufgelockerten Gängen, träumerisch, hingebend, zuweilen heftig aufschreckend.

Vierter Satz (Allegretto grazioso). — Zierliches Rondo über ein (vom Klavier zuerst vorgetragenes) spitziges Thema. Die Bratsche murmelt dazu ein dreitoniges Motiv, das im Verlauf seine Bedeutung erweist: ständig spukt es in den Instrumenten herum, bis es schließlich von den Holzbläsern zu einem wichtigen Seitenthema umgestaltet wird (ein „ungarisches Thema" in Terzen und Sexten). Dieser Satz hat einen ausgeprägten Konzertcharakter; er bildet wirklich einen „Wettstreit" zwischen Klavier und Orchester, die sich in der thematischen Arbeit gegenseitig ablösen und ergänzen. Und doch: so scheinbar frei und unbeschwert hier Musik gemacht wird, — sinfonischer Geist und sinfonische Haltung verleugnen sich keinen Augenblick. Nur drängen sie sich nicht auf, sondern

werden dargereicht mit liebenswürdiger Anmut, aus Meisterhand. Krönung eines Werkes, das Schweres und Schwieriges in leichtfaßlicher Art zu sagen weiß. Hier spricht ein Meister, nicht ein Magister.

Violinkonzert D-dur, Werk 77

Erste Aufführung am 1. Januar 1879 in Leipzig

„Ein Konzert gegen die Geige" nannte die Kritik das Werk, als es zum ersten Male im Leipziger Gewandhaus aufgeführt worden war. Heute wird es in aller Welt neben Beethovens Geigenkonzert auf den höchsten Platz gestellt. Gewiß mußte das Konzert zunächst schwierig erscheinen; aber Brahms, der selbst nicht Geige spielte, war vorsichtig genug, das Werk mit Joseph Joachim zusammen immer wieder durchzuarbeiten und umzugestalten. Dieser bedeutende Geiger, dem das Konzert auch zugeeignet ist, hat es dann unter Brahms' Leitung zum ersten Male gespielt und später im Ausland bekanntgemacht, bevor es überhaupt gedruckt war.

Erster Satz (Allegro non troppo). — Der ausgedehnteste, zugleich bedeutendste Teil des Werkes. Celli, Bratschen, Fagotte und Hörner bringen das Hauptthema, das in seiner weichen Dreiklangsführung den Geist der zweiten Sinfonie heraufbeschwört; zart führt die Oboe über webenden Streichern den ersten Gedanken fort. Unvermutet heftige Schläge des ganzen Orchesters, gesteigerte Bewegung, die sich dann wieder auflöst in sanftes Wechselspiel der Instrumentengruppen; Nebenthemen und Nebenmotive wachsen heran, unter denen ein rhythmisch punktiertes der Streicher später bedeutend wird. Sechzehntelläufe der Geigen und Bratschen, in verminderten Terzen emporsteigende Holzbläser bereiten erregend den Einsatz der Sologeige vor. Der Solist beginnt mit breitausladenden Figuren, wie vorbereitend, vom Orchester nur behutsam gestützt, bis er endlich das tiefliegende Hauptthema zu verklärten

Höhen emporträgt. In strenger thematischer Arbeit führt Brahms den Satz weiter, bindet auch den Solisten in das motivische Gewebe und läßt ihm bei aller Auflockerung des Figurenwerks nur wenig Freiheit zu „virtuoser" Entfaltung. Sehr schön setzt das Gesangsthema ein, fast unmerklich und doch ausdrucksvoll. In der Durchführung werden die Hauptgedanken miteinander versponnen; die Sologeige scheint sich zuweilen etwas freier und ungebundener bewegen zu können, doch selbst in solchen Augenblicken erweist sie sich als eine streng auf den motivischen Stoff bezogene Gegenstimme. Nach der Kadenz (es sind, soweit wir sehen, nicht weniger als sechzehn Kadenzen aus aller Herren Ländern zu dem Konzert geschrieben worden) nimmt die Geige noch einmal sehr zart und ruhig das Hauptthema auf, dann geht es mit schnellen Doppelgriff-Figuren dem Ende zu.

Zweiter Satz (Adagio). — Ergreifendes Gegenstück zu den Ecksätzen: neunundzwanzig Takte (im langsamen Zeitmaß!) nur Holzbläser und Hörner, die Oboe singt verträumt und friedvoll eine lange Weise. Erst im dreißigsten Takt melden die Streicher bescheiden ihre Ansprüche an, und zwei Takte später beginnt die Sologeige, nimmt den Beginn des Oboenthemas auf, verliert sich aber sogleich in traumhaftes Schweifen. Streicher geben behutsam die thematische Linie, Holzbläser wagen nur noch kurze Einwürfe. Etwas leidenschaftlicher, wenn auch zurückhaltend, wirkt der kurze Mittelteil durch die wolkenwandlerischen Motivgänge der Sologeige über der drängenden Dichte des Orchesters (meist Streicher). Noch einmal wagt die Oboe ihren Gesang, jetzt aber umspielt von der Sologeige. Der Satz verhallt mit leisen Akkorden der Celli, Bässe, Hörner und Holzbläser, zwischen denen eine zarte Wendung der Sologeige still emporschwebt.

Dritter Satz (Allegro giocoso, ma non troppo vivace). — Eigensinniges Rondo über ein Thema ungarischer Prägung

(Beispiel 17). Die Sologeige stellt das Thema auf, die

17 Allegro giocoso



Streicher begleiten in Triolen-Sechzehnteln, die schon jetzt die spätere Umbildung des Themas vorwegnehmen. Gegenüber dieser ungarischen Weise treten die Nebenthemen stark in den Hintergrund. Dafür wird der Grundgedanke in ständig neuen Wendungen vorgeführt, bald im Solo, bald im Orchester. Prachtvoll der hinreißende Schwung dieses Satzes, hervorragend auch die Gewichtsverteilung: die Sologeige steht durchaus gleichberechtigt neben dem stürmisch dahinfahrenden Orchester.

Konzert für Violine und Cello A-moll, Werk 102

Das 1887 geschriebene „Doppelkonzert" von Brahms wird heute verhältnismäßig selten aufgeführt. Zum Teil liegt das in der Schwierigkeit begründet, zwei hervorragende Solisten, die zudem noch sehr aufeinander eingespielt sein müssen, jederzeit zusammenzubringen. Zum andern ist der erste Satz unleugbar etwas zäh und reichlich lang, es wäre eine dankbare Aufgabe, ihn so zu kürzen, daß er den Schönheiten des Werkes (vor allem des zweiten Satzes) nicht mehr im Wege steht.

Die Themenaufstellung des ersten Satzes (Allegro) vollzieht sich erst nach einleitenden, rhythmisch verwickelten Auftakten der beiden Solo-Instrumente; sie ist ungemein packend und großartig, fast zu großartig für eine so peinlich meisterliche Verarbeitung, wie sie Brahms dann vornimmt. Im zweiten Satz (Andante) findet Brahms eine so herrlich dahinströmende Weise, daß er die eigentlich notwendige Gegensätzlichkeit der Solo-Instrumente zeitweise vergißt, Cello und

Geige zugunsten der Melodie einstimmig singen läßt; nur im Seitenthema gewinnt er die echte Konzertform wieder und läßt die Solisten reizvoll miteinander abwechseln. Etwas virtuosenhaft geht es zuweilen im dritten Satz zu (Vivace non troppo). Doch Finger- und Bogenfertigkeit wird auch

18 Vivace non troppo



hier nicht Selbstzweck. Prächtig und eingängig das Hauptthema (Beispiel 18). Im ganzen weist der Satz eine Art freier Rondo-Form auf.

Alexander Borodin

Geboren am 12. November 1834 in Petersburg als natürlicher Sohn des Fürsten Gedeanow. Ursprünglich Militärarzt, dann Universitätsprofessor der Medizin. Borodin war nur im Nebenberuf Musiker, gehörte aber zu den einflußreichsten und bedeutendsten Führern der jungrussischen Schule. Gestorben am 27. Februar 1887 in Petersburg. Hauptwerke: zwei Sinfonien (eine dritte wurde nach seinem Tode von Glasunow beendet), die auch in Deutschland bekanntgewordene sinfonische Dichtung „Steppenskizze aus Mittelasien", Klavier- und Kammermusik. Die Oper „Fürst Igor" haben Rimsky-Korssakow und Glasunow vollendet; aus ihr stammen die bekannten Polowetzer Tänze.

Steppenskizze aus Mittelasien

Borodin gehört zu jenen Musikern Rußlands, die — obwohl „Dilettanten" — volkhafter, russischer in Tönen zu dichten wußten als viele Berufsmusiker. Das Andante aus seiner zweiten Sinfonie stellt wohl „das Russischste der russischen Musik" dar. In der Stimmung verwandt ist diesem Werk die „Steppenskizze aus Mittelasien", eine sinfonische Dichtung, die Borodin seinem Vorbild Franz Liszt gewidmet hat. Das Wort „Vorbild" kann freilich nur äußerlich verstanden werden. Borodins Wurzeln ruhen in dem Musikgut seines Volkes; zuweilen spürt man zwar Einflüsse der deutschen Spätromantik und auch der neudeutschen Schule, doch zielen diese nicht auf den Kern von Borodins Musik. Das „Vorbild" Liszts ist denn auch nur darin zu erblicken, daß in der „Steppenskizze" sichtbare Vorgänge mit musikalischen Mitteln dargestellt werden. In einer Einführung heißt es: „Durch die eintönige Steppe Mittelasiens erklingen die Töne eines friedvollen russischen Liedes. Aus der Ferne hört man das Getrappel von Pferden und Kamelen und den eigentümlichen

Klang einer morgenländischen Weise. Es nähert sich eine asiatische Karawane; sorglos und sicher zieht sie unter dem Schutz russischer Waffen ihren Weg. Immer weiter entfernt sie sich. Die Lieder der Russen und der Asiaten verschmelzen zu einer Einheit, deren Widerhall sich allmählich in den Lüften verliert."

Die Einzelheiten dieses Bildes lassen sich leicht verfolgen: russisches Lied in den Klarinetten, asiatische Weise im Englischhorn, Pferdegetrappel in den gezupften Bässen. Alles ist so ursprünglich gehört und gestaltet, daß man die Musik förmlich zu sehen vermeint. Ein wahrhaft schöpferischer Einfall liegt der Steppenschilderung zugrunde: in den Geigen schwingt fast ununterbrochen ein einzelner, langausgehaltener Ton dahin, eintönig wie die Steppe.

Modest Petrowitsch Mussorgsky

Geboren 28. März 1835 in Karew, gestorben 28. März 1881 in Petersburg. Sohn wohlhabender Eltern, wird Gardeoffizier, geht aber zur Musik über. Seit 1863 ist er aus Not wieder in russischen Staatsdiensten. Mit Balakirew, Borodin, Cui und Rimskij-Korssakow bildet er die „Jungrussische Schule". Am bekanntesten sind seine Opern („Boris Godunow", „Der Jahrmarkt zu Sorotschinsk" und „Die beiden Chowanski"), seine hervorragenden Lieder und Klavierwerke („Bilder einer Ausstellung"). Für Orchester hat er nur wenig geschrieben: „Intermezzo", „Scherzo", „Türkischer Marsch" und „Eine Nacht auf dem kahlen Berge".

Eine Nacht auf dem kahlen Berge

Mussorgsky ist als Musiker Russe, nichts als Russe. Daß er keine regelrechte Ausbildung genossen hat, liegt an seiner Nichtachtung aller zivilisiert-europäischen Musik. Er suchte die musikalische, dramatische Wahrheit und als solche sah er an, „Mütterchen Rußland in seiner ganzen Weite darzustellen". Um diese Aufgabe durchführen zu können, mußte er folgerichtig auf alle westeuropäischen Kunstregeln verzichten und sich eine ganz neue Sprache schaffen. (Vgl. auch „Meyers Opernbuch".) So kommt es, daß Mussorgskys „Dilettantismus" Dinge in Musik zu bannen verstand, die auszusprechen allen anderen russischen Komponisten versagt blieb. Zugleich gibt es zu denken, daß Mussorgskys musikalische Ursprünglichkeit sehr stark auf die jungfranzösische Schule eingewirkt hat.

Die „Nacht auf dem kahlen Berge", eine schaurig-stürmische Orchester-Fantasie, wirkt weniger durch äußere Mittel als durch den inneren Ausdruck; die Tondichtung ist, vergleicht man sie etwa mit entsprechenden Werken von Berlioz oder Liszt, sehr maßvoll instrumentiert. Entscheidend ist nicht die Anzahl der aufgebotenen Instrumente, sondern die Rücksichtslosigkeit, mit der sie Mussorgsky in sein Klangbild zwingt (allerdings stammt manche Einzelheit aus der überarbeitenden Hand von Rimskij-Korssakow). — Diese Programm-Dichtung wird durch die Überschriften ihrer Einzelabschnitte ohne weiteres verständlich:

„Unterirdischer Lärm von Geisterstimmen.
Erscheinung von Geistern der Finsternis und von Satanas selbst.
Huldigung vor dem Teufel und Höllenmesse.
Hexensabbath.
In den tollsten Wirbel des Hexensabbaths läutet von fern die Glocke einer Dorfkirche, die Geister der Finsternis verscheuchend.
Anbruch des Tages."

Bilder einer Ausstellung

Die „Bilder einer Ausstellung" sind keine Orchesterschöpfung, sondern ein Klavierwerk. Wer die Klavierfassung kennt, wird sie weit über die Orchesterbearbeitungen stellen. Im Konzert und Rundfunk wird meist der Instrumentierung des feinnervigen Franzosen Ravel der Vorzug gegeben.

Mussorgsky stellt in dem Werk dar, wie er durch eine Ausstellung geht und die einzelnen Bilder in sich zu Klang werden läßt. Von besonderem Reiz ist der Taktwechsel in den eigentümlichen „Promenaden", die den umherwandelnden Betrachter versinnbildlichen (Beispiel). Die einzelnen Bildüberschriften



machen es leicht, der musikalischen Schilderung zu folgen:

1. „Gnomus" — ein buckliger Zwerg, der sich offenbar Mühe gibt, in guter Haltung einherzugehen, aber ständig über seine eigenen Beine stolpert.

2. „Das alte Schloß" — ein Minnesänger bringt der Dame seines Herzens ein wehmütiges Ständchen.
3. „Tuilerien. Spielende Kinder im Streit" — ein kindlicher Reigen, über den sich die Kleinen nicht immer verständigen können.
4. „Bydlo" — ein Ochsenkarren, der langsam vorüber rumpelt.
5. „Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen" — ein mit piepsenden Vorschlägen und Trillern durchsetztes Scherzo.
6. „Samuel Goldenberg und Schmuyle" — zunächst der reiche, dicke Goldenberg mit würdigen und unwirschen Redensarten, dann der arme schnatternde Schmuyle, endlich beide durcheinander ruddelnd.
7. „Der Marktplatz von Limoges" — schreiende, keifende, streitende Marktweiber.
8. „Die Katakomben. Mit den Toten in der Toten Sprache" — Mussorgsky gibt selbst die Erklärung: der Schöpfergeist des Malers leitet ihn zu den Schädeln und ruft sie an, die Schädel leuchten im Innern sanft auf.
9. „Die Hütte der Baba-Yaga" — Zug der Hexen.
10. „Das große Tor von Kiew" — großartige klangliche Vorstellung, wie ein Krönungszug bei Glockengeläut durch das Tor der alten heiligen Zarenstadt wallt.

Felix Draeseke

Geboren 7. Oktober 1835 in Koburg als Sprößling einer evangelischen Predigerfamilie. Konservatoriumsbesuch in Leipzig. Lebte bald in Leipzig, Berlin und Dresden, bald (als Konservatoriumslehrer) in Lausanne; von dort aus größere Reise nach Frankreich, Spanien und Italien. Seit 1876 in Dresden, 1884 Lehrer am dortigen Konservatorium. Wurde im Alter mit Ehren überhäuft. Gestorben 16. Februar 1913 in Dresden. Hauptwerke: Sinfonien, Orchesterserenade, sinfonische Vorspiele, Klavierkonzert, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Chöre, Opern, kirchliche Schöpfungen, darunter vor allem das Christusmysterium (Vorspiel und drei Oratorien). Draeseke war auch als leidenschaftlicher Schriftsteller bekannt.

Seit den denkwürdigen Aufführungen des „Christus" (1912) ist der Name Felix Draeseke nicht mehr aus dem musikalischen Gewissen Deutschlands fortzudenken. Zwar hatte die Öffentlichkeit den Meister über zwei Jahrzehnte vergessen, aber in der Stille lebte das Wissen um den „fanatischen Wahrheitssucher", wie ihn Peter Raabe nennt, weiter. Seit der Feier seines hundertsten Geburtstages sind einige Werke des Tondichters wieder in die Spielfolge mancher Konzerte aufgenommen worden.
In seinem Orchesterschaffen ist Draeseke verwandt mit Beethoven, von dem er den einheitlichen Gestaltungssatz übernimmt, mit Brahms, dessen charakterliche Unerbittlichkeit auch ihm eigen ist, und mit Liszt, dem er den „neudeutschen" Orchesterklang verdankt. Freilich wirkt diese Mischung etwas seltsam und nimmt Draesekes Schöpfungen die letzte Überzeugungskraft; dennoch hat der Meister niemals von bloßen Nachahmungen gezehrt, sondern stets ein Eigener sein wollen.
Wollen und Wirken sind an vielen Stellen Einheit geworden in der „Tragischen Sinfonie" (3. Sinfonie, C-moll,

Werk 40). Hier hat ein betont germanischer Geist ein Werk geschaffen, das den Hörer zwingt, sich mit musikalisch-künstlerischen und philosophisch-denkerischen Fragen auseinanderzusetzen. Der Grundanschauung von Schopenhauers Pessimismus entspricht in dieser Sinfonie ein musikalischer Grundklang, dem die Themen und Motive entwachsen; zugleich durchdringt der musikalische Gestaltungswille jeden Sinfonie-Satz bis in die kleinsten Formteile. Absolute Musik und Programm-Musik werden überraschend gebunden, verlieren ihre Gegensätzlichkeit, sind einheitlicher Ausdruck des Vielfältigen. Allerdings: Gestaltungswille und Gestaltungskraft decken sich in der „Tragischen" nicht immer. Am wenigsten wohl im ersten Satz, der bei der Durchführung der prachtvollen Themen zuweilen stark ins Handwerkliche gerät, und in dem langsamen zweiten Satz, einer zeitgebundenen Totenklage. Hervorragend das rhythmisch und melodisch eigenwillige, männlich-zuchtvolle Scherzo und vor allem der stürmende Schlußsatz, in dem sich Draeseke als Meister der Steigerung erweist.

Auch die Orchester-Serenade (D-dur, Werk 49) verdient, als freundliche Unterhaltungsmusik auf künstlerischer Ebene, häufiger aufgeführt zu werden. Wahrhaft schöpferische Einfälle wird man hier freilich nicht finden, dafür aber eine sehr eingängige Satztechnik und edle Volkstümlichkeit. Das Werk hat fünf Sätze: einen kleinen Marsch (Beispiel), darauf



ein Ständchen, in dem Einzelstimme und Orchester beredt abwechseln, dann eine Liebesszene mit zwei innigen Themen, weiter eine festlich-frohe Polonaise mit eingeschobenen Heimlichkeiten, endlich als Ausklang ein wirbelndes Prestissimo-Schlußstück.

Das gelegentlich aufgeführte Klavierkonzert (Es-dur, Werk 36) vermag nur an einigen Stellen des zweiten Satzes (Adagio) zu fesseln. Sonst bleibt es in äußerlicher Nachbildung Lisztscher Wirkungen hängen, reiht donnernde Oktavengänge, rollende Baßtriller, Vogelgezwitscher und Waldseligkeit aneinander, ohne von der inneren Notwendigkeit zu überzeugen.

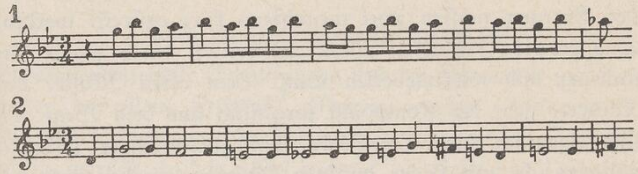
Camille Saint-Saëns

Geboren 9. Oktober 1835 in Paris. Unterricht am Konservatorium. Bereits mit zwanzig Jahren Organist zu St. Merry. Dann Lehrer der Kirchenmusik. Seit 1877 freischaffender Komponist, Dirigent und Orgelspieler. Wurde bald mit Ehren überhäuft (u. a. erhielt er den preußischen Pour le mérite). Gestorben am 16. Dezember 1922 in Algier. Hinterließ erstaunlich viele Werke; darunter Opern, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte mit Orchester, Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke, Chöre, Lieder, Messen, Oratorien.

Die rauschhafte Begeisterung, mit der man früher das Werk Saint-Saëns' umjubelt hat, ist — mindestens in Deutschland — seit einiger Zeit verebbt. Der glänzende Könner war zu sehr ein Kind seiner Zeit, als daß sein Riesenwerk nicht bald hätte abbröckeln müssen. Sein Schaffen ruht auf zwei Grundlagen: auf einer hervorragenden, an den alten Meistern geschulten Satzkunst und auf einem großartigen Klangsinn. Nun gilt der verfeinerte Klangsinn oft als bedenklich, weil sich hinter ihm zuweilen ein Mangel an Gehalt verbirgt. Bei Saint-Saëns war man nicht so bedenklich; denn die Farbigkeit seiner musikalischen Sprache wurde gestützt durch die formale Zucht, die er sich als Kirchenmusiker erworben hatte. Inzwischen haben wir gelernt, tiefer zu sehen. Wir erkennen die technische Meisterschaft des bedeutenden Musikers an, doch sagt uns seine Oberflächen- (nicht „oberflächliche"!) Kunst nicht mehr viel. Saint-Saëns ist der erste Eindrucksmusiker („Impressionist") Frankreichs; er hat die Kunst, durch stilisierte Rhythmen, harmonische Verwischungen und ausgeklügelte Orchesterfarben einen betörenden Klang zu erzeugen, ausgebildet wie kaum ein andrer neben ihm. Aber auf ihn folgten Musiker, die sich zwar seiner Sprache bedienten, doch mehr

zu sagen hatten. — In Deutschland haben sich neben „Samson und Dalila" nur einige Orchesterwerke erhalten.

Allen voran der „Dance macabre" („Totentanz", Werk 40), ein Zwischenstück zwischen sinfonischer Dichtung und Instrumentalkonzert. Um die Mitternachtsstunde weckt der Tod die Leichen aus ihren Gräbern, spielt ihnen zu schaurigem Tanz auf und verschwindet wieder mit dem ersten Hahnenschrei. Ein Blick auf das Tanzmotiv (Beispiel 1) und auf das Thema des langsamen „Toten-Walzers" (Beispiel 2)



macht deutlich, worauf es dem Tondichter ankommt: nicht auf greifbare Melodien und Rhythmen, sondern auf die Bewegung an sich, dieses schattenhafte, unfaßbare Gleiten, das in der lebendigen Welt nicht seinesgleichen findet. Verstärkt wird der Eindruck durch die besondere Art des Instrumentalklangs: solistisch geführte Flöte und Geige geben hauchdünne Übermalungen, die zuweilen kaum noch etwas Irdisches an sich haben. Freilich geht es zuweilen dafür um so „naturgetreuer" zu: die Harfe schlägt die Mitternachtsstunde, das Xylophon (!) läßt die Totengebeine klappern, die Oboe kräht wie ein echter Hahn, und das Orchester rast gewaltig los.

Bewegung an sich, Bewegung als Sinnbild findet sich bei Saint-Saëns häufig. So in der sinfonischen Dichtung „Das Spinnrad der Omphale" (Werk 31). Herkules in Frauenkleidern, als niederes Spinnweib am Hofe der Omphale, verlacht von den Weibern, verspottet von der Königin, ohnmächtig in seinem Zorn. „Der triumphierende Kampf weiblicher Schwachheit gegen die Kraft, in dem das Spinnrad

nur gewählt ist unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus und der allgemeinen Haltung des Tonstücks." Auch hier wieder das Überschneiden von Eindruckskunst mit naturwahrer Schilderung: jede Einzelheit des musikalischen Bildes läßt sich unschwer in Sichtbares übersetzen.

Sehr wirkungsvoll und auch vorzüglich gearbeitet sind die Klavierkonzerte des Meisters. Hier kann er seine bunten Klangvorstellungen in doppelter Weise Wirklichkeit werden lassen: durch das Orchester und durch das Klavier. Und er macht davon auch reichlich Gebrauch. Von den fünf Werken der Gattung müssen zwei wenigstens kurz gestreift werden. Das zweite (G-moll, Werk 22) besticht durch zügige Gestaltung und wirkunsvollen Satz. Dem alten Muster des Konzerts geht der Komponist sorgfältig aus dem Wege. Es sind eigentlich zwei Tanzstücke (das zart-muntere Allegro scherzando mit seiner duftigen Instrumentierung und der rhythmisch eigenwillige, rauschende Tarantella-Schlußsatz), die durch eine weitausholende Klangfantasie eingeleitet werden. Im fünften Klavierkonzert (F-dur, Werk 109) mischen sich seltsame Stilbestandteile zu einem klangschönen Ganzen. Der erste Satz bildet streckenweise eine Art „Walzer im romantischen Stil", im zweiten (Andante) finden sich die von Saint-Saëns so geliebten „afrikanischen Stimmungen" mit bald einförmig-eintönigen Weisen und bald heftig geschärften Rhythmen; der Schlußsatz fällt gegen diese beiden Tonstücke stark ab.

Die Konzerte für ein Streich-Instrument mit Orchester sind wohl etwas überschätzt worden; heute begegnet man ihnen nur noch ganz selten. Unter den Geigenkonzerten ist das in H-moll (Werk 61) noch das beste. Allerdings besticht es wesentlich durch die scharf geschnittenen Themen des ersten und dritten Satzes sowie durch eine bezaubernd erfundene und genützte Rhythmik im Andantino; im übrigen bleibt es blutleer.

Max Bruch

Geboren 6. Januar 1838 in Köln. Erster Unterricht bei der Mutter, dann bei berühmten Lehrern. Mit vierzehn Jahren schrieb er seine erste Sinfonie. Studienreisen, Lehr- und Dirigententätigkeit führten ihn durch viele Städte Deutschlands und des Auslandes. Seit 1891 in Berlin (Akademie und Musikhochschule). Gestorben am 2. Oktober 1920 in Berlin. Hauptwerke: Chöre mit Orchester, Opern, Lieder, Sinfonien, Geigen-, Cello- und Klarinettenkonzerte, Kammermusik.

Violin-Konzert G-moll, Werk 26

Bruchs bedeutendste Schöpfungen sind die Chorwerke mit Orchester (vor allem „Frithjof", „Normannenzug", „Lied von der Glocke"). Daneben wurden früher einige Konzerte mit Orchester häufig gespielt; so das „Kol nidrei" für Cello und Orchester und die Werke für Orchester und Violine. Von diesen ist das Violin-Konzert G-moll sehr beliebt geworden. Aber diese Beliebtheit hat heute etwas nachgelassen. Bruch versucht, die Geigenvirtuosität seiner Zeit zu veredeln und zugleich den Hörer mit eingängigen Themen und Melodien zu fesseln. Gegen eine solche Absicht ist nicht viel einzuwenden; nur kann der Augenblick nicht ausbleiben, in dem ein so beschaffenes Werk nicht mehr anspricht. Es ist zu sehr zeitgebunden, weil auf zeitliche Wirkung berechnet. Auf uns wirkt es bereits zu massig und stellenweise theaterhaft.

Diese Merkmale trägt sogleich der erste Satz („Vorspiel", Allegro moderato). Langsam wiegende Terzen der Holzbläser, dann ein weitausholender, alle Klangbezirke durchschweifender Gang der Sologeige, allzu betont in seiner Selbstherrlichkeit, zumal er auch noch mehrfach wiederholt wird. Auch das einst so geschätzte Seitenthema singt für unsere Ohren doch wohl etwas zu süß und zu edel, als daß man an seine Innigkeit zu glauben vermöchte. Der vielgerühmte zweite Satz

(Adagio) ist ebenfalls verblaßt. Allerdings muß man zugeben, daß im Hauptthema wahrhaft königliche Weisen erklingen: doch verliert das Ganze durch die ständig strömende, unaufhörliche Melodienseligkeit. Nur der dritte Satz (Finale) hat seine Lebensfähigkeit bis heute bewahrt. Er ist nicht eben tief, doch klangschön und triebkräftig erfunden und gestaltet. Vor



allem tritt hier dem wieder reichlich prunkenden Seitenthema im Hauptsatz ein kraftvoller Gegenspieler zur Seite (Beispiel), der dem Ganzen zu hinreißendem Schwung verhilft.

Das zwölf Jahre später (1878) entstandene zweite Violin-Konzert (D-moll, Werk 44) ähnelt in seiner theaterhaften Haltung dem ersten. Besonders auffallend im Anfangssatz mit seinem Singen von Heldenleben, Heldenliebe und Heldentod. Während der Mittelsatz durch eine Art Rezitativ über menschliches Heldentum den Stil des Beginns wahrt, fällt der Schluß mit seinem virtuosen Wirkungshaschen aus dem Rahmen. — Das dritte Violin-Konzert (D-moll, Werk 58) wirkt in seinen Ecksätzen nur äußerlich, während das Andante in seiner friedvollen Einfachheit zu Bruchs innigsten Schöpfungen zählt.

Ein schönes Werk ist die etwas vernachlässigte „Schottische Fantasie" (Werk 46). Bruch hat sich in dieser Vertonung sehr glücklich durch schottische Weisen beeinflussen lassen. Der Erzählerton des ersten, der Tanz des zweiten, das Singen des dritten Satzes und der kraftvolle Aufschwung zum Schluß bilden eine klangschöne und geistige Einheit.

Georges Bizet

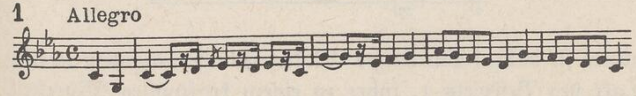
Geboren 25. Oktober 1838 in Paris, war bereits mit neun Jahren Schüler des Konservatoriums. Dank seiner erstaunlichen pianistischen und kompositorischen Fähigkeiten errang er 1857 den „Römerpreis". Bizet lebte nur seinem Schaffen. Gestorben 3. Juni 1875 in Paris. Hauptwerke: Opern („Carmen"), Sinfonien, Ouvertüren, Schauspielmusik, Lieder.

Zwei Suiten zu Daudets „L'Arlésienne"

In Deutschland kennen wir Bizet nur als Bühnenkomponisten, während die Sinfonien des französischen Meisters niemals aufgeführt werden. Die Musik zu „Carmen" (vgl. „Meyers Opernbuch") ist glutvoller als die zu Daudets Schauspiel „Die Arlesierin"; doch wird man bei genauem Hören überraschende Übereinstimmungen entdecken (etwa die Einleitung zum 3. Akt „Carmen" und das Menuett aus der zweiten „Arlésienne"-Suite). — Aus der Musik zu dem Daudetschen Stück sind je vier Sätze zu Suiten zusammengestellt und im Konzertsaal heimisch gemacht worden. Es gibt, soweit wir sehen, kein anderes Werk französischer Kunstmusik, das in Deutschland so volkstümlich geworden ist wie diese Suiten Bizets. Ihre Vorzüge liegen in der Faßlichkeit erlesener Melodien, in der unauffällig kunstvollen Verarbeitung und in einer Instrumentation, die ebenso einfach wie ausgesucht wirkt.

Die erste Suite beginnt mit einem „Vorspiel". Ein französisches Marschthema (Beispiel 1) bildet den Kern. Varia-

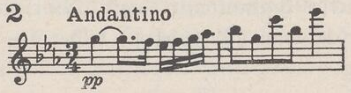
1 Allegro



tionen über dieses Thema zeigen in immer neuer Form, wie es in der Gegend von Arles zugeht. Von dieser allgemeinen Land-

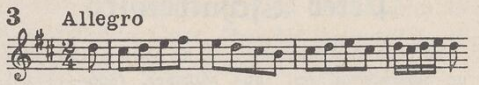
schafts- und Menschenschilderung hebt sich mit einem kurzen Klagemotiv die Not des Einzelmenschen ab, der um die Geliebte ringt, sich ihr aber nicht nahen soll. — Der nächste Satz birgt ein frohes ländliches Fest in Form eines Menuetts, gegen dessen tänzerische Einfalt ein dunkler Mittelteil merkwürdig absticht. — Wahrhaft rührend wirkt das Adagio: einfache Melodik, schlichte Instrumentation, ruhige Bewegung; es bildet den Gegensatz gealterter Menschen zu dem unruhigen Liebessehnen der Jungen. — "Hochzeit auf dem Dorf" möchte man den letzten Satz überschreiben. Ein dreitoniges Glockenmotiv wird unentwegt festgehalten, und darüber entwickelt sich eine prächtige musikalische Szene von unbeschreiblichem Reiz.

Vielleicht noch bezaubernder ist die zweite Suite. Die Überschrift des Einleitungssatzes „Pastorale" lenkt die Vorstellung des Hörers sogleich in die gewünschten Bahnen: ländliche Gegend mit behaglich-frohen Menschen, eine kleine Dorfmusik, ein wirbelndes Tänzchen, dann wieder die Stimmung des Beginns. — Das „Intermezzo" baut sich auf einem ruhigen Gesangsthema auf, gibt keine äußeren Bilder, sondern innere Stimmungen. — Ein kleines Wunder ist das „Menuett". Kaum zu begreifen, daß 1872 ein solches Stück Rokoko-Musik geschrieben werden konnte. Schon das Klangbild ist ungewöhnlich: einen großen Teil des Menuetts bestreitet die Solo-Flöte, nur begleitet von der Harfe. Welcher Duft liegt über der Menuett-Weise (Beispiel 2), wie liebenswürdig-zurückhaltend



gleitet sie daher! Ein kurzes Motiv, gebildet aus dem zweiten Takt des Beispiels 1, führt zu einem kraftvollen Mittelteil. Dann senkt sich die Zartheit des Hauptsatzes wieder herab. — Rauschenden Ausklang der Suite bringt die „Farandole"

(südfranzösischer Tanz). Zunächst ein kleiner Aufzug: das Marschthema aus der ersten Suite (Beispiel 1) erscheint, wird in einem kleinen Fugato durchgeführt. Nun hebt der eigentliche Tanz an (Beispiel 3). Zunächst leise, dann immer lauter,



leidenschaftlicher, aufreizend vorwärtsgetrieben durch das klirrende Tambourin. Endlich — Tanz einer ganzen Landschaft — erklingen Marsch (1) und Tanz (3) gleichzeitig, steigern sich wechselseitig zu jubelnder Ausgelassenheit.

Peter Tschaikowsky

Geboren 7. Mai 1840 in Wotkinsk (Ural) als Sohn eines Hüttendirektors. Zunächst im Staatsdienst, seit 1863 Musiker. 1866—1877 Lehrer am Moskauer Konservatorium. Dann als Dirigent und Komponist in der Schweiz, in Italien, Deutschland, Frankreich, England, Österreich, Rußland. Gestorben an der Cholera am 6. November 1893 in Petersburg. Hauptwerke: Sinfonien, Orchestersuiten, Ouvertüren, Konzerte für Geige, Klavier und Cello mit Orchester, Kammermusik, Opern, Klavierwerke, Lieder, Chöre, Schauspiel- und Ballettmusiken, Kirchenmusik.

Tschaikowsky ist eine der seltsamsten Erscheinungen der neueren Musikgeschichte; und er wird dementsprechend beurteilt. Auf der einen Seite gilt er als „banal", auf der anderen als „barbarisch-asiatisch". Dann wieder heißt seine Musik „gepflegt westeuropäisch" und zugleich „ungestüm russisch". Hinter alle ablehnenden Urteile, die sich daraus ergeben, darf man ein Fragezeichen setzen. Die wirkliche musikalische Luft Rußlands kennt man in Europa vorerst nur aus Büchern; denn die Geschichte der russischen Kunstmusik ist noch nicht alt, und das musikalische Volksgut Rußlands ist bisher kaum wissenschaftlich erforscht, geschweige durch Aufführungen erprobt. Unbestreitbar ist nur eines: Tschaikowsky ist der erste Tondichter, dessen Werke die Welt haben aufhorchen lassen auf die erstaunlichen Werte russischen Musikempfindens. Hinter der Breiten- (nicht Tiefen-) wirkung seiner Sinfonien muß selbst eine so großartige Schöpfung wie Mussorgskys „Boris" zurückstehen. Das sollte zu denken geben. Tschaikowsky war ein bescheidener, ja scheuer Mensch, dem die Werbetrommel ein Greuel gewesen ist; also haben sich seine Werke nicht um einer Mache, sondern um der Sache willen durchgesetzt. Vielleicht ist gerade das Nebeneinander von „primitiv" und „salonhaft", von „süßlich" und

„barbarisch", von Überfeinerung und Ursprünglichkeit echt russisch? Zeigt nicht auch die politische Geschichte Rußlands in den Jahrhunderten seit Peter dem Großen diese Gleichzeitigkeit von wildem Ungestüm und beflissener Nachahmung westeuropäischer Lebensformen? Von Glinka, dem Begründer der national-russischen Oper, über die jungrussische Schule bis zu Strawinski, dem Russen mit der französischen Wahlheimat, zieht sich diese seltsame Doppellinie, und man kann nicht dem einen Tschaikowsky allein „vorwerfen", was sich in allen russischen Tondichtern wiederfindet. Und so stellen wir leidenschaftslos und ohne Wertung fest, welche Eigenschaften Tschaikowskys Musik aufweist, erkennen ihre Gegensätzlichkeiten, ohne ihre tiefste Einheit vorerst fassen zu können. Diese Eigenschaften aber heißen: bald schmelzend ausdrucksvolle, bald eintönig einförmige Melodik, straffe und dann wieder ungebärdige Rhythmen, abwechselnd flächige und reiche Harmonien, eine ebenso gefesselte wie entflammte Orchestersprache. Überall spürt man den Willen zu sinfonischer Gestaltung; doch liegt er weniger in der „Arbeit" als in dem großartigen Aufriß der Themen. Seinem Wesen nach ist Tschaikowsky Romantiker, ein echter Einzelgänger, gefühlvoll, weich, verträumt; und so wird auch verständlich, daß er sich in seinem Schaffen besonders der deutschen Romantik (Schumann) verpflichtet fühlt. Doch immer wieder kommt der Augenblick, in dem ihn die gewaltige Blutwelle seiner völkisch-russischen Herkunft emporschleudert und er rasend und verzückt, heimlich und rauschhaft das Lied seines Volkes singt.

4. Sinfonie F-moll, Werk 36

Die ersten drei Sinfonien des Meisters sind in Deutschland unbekannt geblieben. Erst die 1877 geschriebene 4. Sinfonie besitzt jene große Form und jenen inneren Schwung, die ein Werk über die Grenzen des Entstehungslandes hinauszutragen vermögen.

Erster Satz. — Das einleitende Andante sostenuto bringt das Grundthema der ganzen Sinfonie (Beispiel 1). Es ist, wie

1 Andante sostenuto



Tschaikowsky selbst einmal gesagt hat, das Thema des unbesiegbaren Schicksals. Ihm werden mehrere musikalische Gedanken gegenübergestellt, die wohl die verschiedenen Empfindungen der menschlichen Seele zum Klingen bringen sollen: ein walzerartiges Thema von wehmütig hoffnungslosem Ausdruck, ein straff punktiertes, widerspruchsvolles Motiv mit eigensinnigen Rhythmen, schließlich eine glücklich dahinschwebende Figur. Doch das Schicksalsthema meldet sich: „Einen Hafen gibt es nicht; Du wirst von den Wellen hin und her geworfen, bis Dich das Meer verschlingt." Mit diesen Worten des Tondichters ist der Inhalt des ersten Satzes umrissen. Die Durchführung darf man nicht mit „westeuropäischen Maßstäben" messen. Sie stellt sich nicht dar als kämpferisches Ringen eines folgerichtig denkenden Geistes, sondern als widerspruchsvolles Gegeneinander unbeherrschbarer Empfindungen. Und es ist nicht einzusehen, daß man einer solchen Art des musikalischen Ausdrucks die innere Wahrheit absprechen müsse.

Zweiter Satz. — „Traurig ist es und doch süß, in der Vergangenheit zu grübeln." Diese Grundstimmung wird eingefangen von der Oboe, die zu leis gezupften Streicherklängen eine süße, sehnsuchtsvolle Weise singt (Beispiel 2).

2 Andantino



Immer wieder dieses Lied, bald heimlich und scheu, bald laut und verlangend, bis es am Schluß des Satzes zerbricht. Das

kurze Mittelstück bringt mit seinem kraftvolleren Schwung auf Augenblicke die Wirkung hervor, als seien die Träume vom Einst Wirklichkeit im Jetzt geworden.

Dritter Satz. — Ein prächtiges Scherzo, das längst zum Lieblingsstück der Hörer geworden ist. Während des ganzen Satzes legen die Streicher ihre Bogen aus der Hand und zupfen ihre abgerissenen Motive und huschenden Figuren mit dem Finger, — schon äußerlich ein seltsames Bild. Unbestimmbare, ungreifbare Gedanken und Empfindungen jagen sich, lösen sich ab, zucken ineinander, verflüchtigen sich. Man fühlt sich mitgerissen, weiß nicht warum. Unvermutet (im Trio) ein Gassenhauer, frech und gleichgültig, verwunderlich und belustigend: das Erinnerungsbild eines „betrunkenen Bäuerleins", das schluckend sein Liedchen pfeift. Dann wieder von fern ein Soldatenmarsch, — niemand weiß, was er soll, und im Rahmen des Ganzen ist er doch so wahr: schweifende Erinnerungen sind nie „folgerichtig".

Vierter Satz. — „Das Bild eines Volksfestes", sagt der Tondichter selbst von diesem Finale. Auf einem russischen Volksfest ist es wahrscheinlich niemals vornehm-zurückhaltend, sondern stets lärmend ausgelassen zugegangen. Billigen wir also einem russischen Komponisten das Recht zu, ein farbenfrohes Bild naturgetreu mit musikalischen Mitteln wiederzugeben. Ein russisches Volksliedchen (Beispiel 3) und ein

3 Allegro con fuoco



wuchtiger, zündender Militärmarsch bilden den musikalischen Stoff; einfach, ungekünstelt, schlicht. Aber was im Rausch aus dem harmlos einfältigen russischen Bauern werden kann, das macht Tschaikowsky hier fast erschreckend hörbar. Da gilt keine Zimperlichkeit: handfest und derb, saftig und wild feiern diese Russen ihre Feste, bestaunen die schneidig daherziehenden Sol-

daten, lassen sich nicht bange machen (das Schicksalsthema 1 klingt auf, muß sich aber der selbstverständlichen Lebensbejahung des Volkes beugen), stampfen trotzig und trunken ihren Rhythmus, lärmen die Schicksalsnot des Einzelnen zu Tode.

5. Sinfonie E-moll, Werk 64

Die Fünfte ist wohl Tschaikowskys bedeutendstes Orchesterwerk. Vor ihm müssen auch ausländische Beurteiler zugeben, daß der russische Tondichter „etwas kann". Die dem sinfonischen Schaffen allgemein eigentümliche Art, den geistigen Grundgedanken auch musikalisch sinnfällig zu machen, ist hier besonders deutlich ausgeprägt: die wesentlichen Themen der Sinfonie sind innerlich verwandt mit einem Kopfthema, und dieses selbst wird in den einzelnen Sätzen wörtlich wiederholt. Im übrigen beruht die Wirkung des Werkes vorwiegend auf leidenschaftlicher Melodik in einem farbigen Klanggewand; der Rhythmus ist nicht Selbstzweck wie sonst wohl bei Tschaikowsky, sondern dient dazu, die Melodien zu härten, zu schärfen oder zu runden.

Erster Satz. — Dunkel, schwer und verzichtend erklingt in der tiefen Klarinette das Grundthema der Sinfonie (Beispiel 4), wächst stöhnend empor, verliert sich wieder in drückende

4 Andante



Stille. Das anschließende Allegro con anima beginnt mit leisen Akkordklängen der Streicher; Klarinette und Fagott stimmen das Hauptthema des Satzes an: wiegend und doch schmerzlich. Allmählich steigert sich die Bewegung, das neue Thema (Beispiel 5) wird von anderen Instrumenten über-

5 Allegro con anima



nommen, erregte Sechzehntel-Läufe rasen durch die Begleitstimmen, wildes Aufbäumen bis zum dreifachen Forte, das Hauptthema (5) wirft alle Fesseln ab. Plötzlich ein Seitengedanke in den Streichern, ausdrucksvoll emporfahrend; beruhigend und beschwichtigend sinkt er zurück. Dann, nach einer kurzen Überleitung, ein drittes Thema, leidenschaftlich singend in den Streichern, Ausdruck verlangenden Sehnens mit seinen fehrenden Synkopen. Die Durchführung wird im wesentlichen bestritten von Thema 5. Es kämpft sich durch, tritt nur zurück, um Atem zu schöpfen und dann mit verdoppelter Gewalt erneut loszubrechen. Die Seitengedanken haben gegenüber dieser rasenden Gewalt nur eine Nebenbedeutung, wirken aber gerade in dieser Gegensätzlichkeit besonders eindringlich. Noch stürmischer die Reprise, in deren prometheisches Wollen der Atem des Schicksals hineinfährt: starr und ehern dröhnen die Rhythmen des Grundthemas (4) in das Geschehen. Der Ausklang reißt noch einmal alle Kräfte des Themas 5 zusammen, verhallt aber im düsteren Pianissimo der tiefen Streicher, des Fagotts und im fernen Grollen der Pauke.

Zweiter Satz. — Der auf- und absteigende Achtelgang des Themas 5 (zweiter und dritter Takt) erscheint zu Beginn des Andante cantabile in den Bratschen, jetzt aber verbreitert zu ruhig schreitenden Dreiviertel-Noten in Dur. Damit sind Gegensatz und Einheit der beiden Tonstücke musikalisch festgelegt. Weich und werbend setzt das Horn ein mit einer unvergeßlich schönen Melodie. Ihm gesellt sich bald die Klarinette zu Rede und Gegenrede. Dann ein empfindsames Wechselgespräch, schwärmerisch begonnen von Horn und Oboe, weitergeführt zunächst von Klarinette und Fagott, später von den übrigen Instrumenten, gesteigert zum Ausdruck glühenden Verlangens. Unruhe kommt in das Bild mit einem neuen Thema der Klarinette, Synkopen des Cello verstärken diesen Eindruck; und nun, im vollen Orchester, heftig das Hauptthema der Sinfonie (4), drohend, unwirsch. Doch zu stark ist schon das

innere Glück: die Gesänge des Anfangs steigen erneut auf, verschlingen sich in selbstvergessener Leidenschaft, lassen sich auch nicht beirren, wenn das Grundthema erneut aufklingt (diesmal aber schon ermatteter). Selig verklingen die süßen Weisen in einer zarten Wendung der Klarinette.

Dritter Satz. — Eine Walzerszene. Anmutig beschwingt, heiter beflügelt. Nicht tanzend, sondern wiegend, wie versponnen in Erinnerungen. Dazwischen ein bewegterer Mittelsatz, Regungen der Eifersucht, die noch eine Weile nachklingen, wenn der erste Teil wiederholt wird. Zum Schluß ein zärtlicher Ausklang der Melodie, Huldigung an Schubert. Banges Herzklopfen (gezupfte Streicher); denn mahnend und drohend ertönt das Thema 4: noch ist nicht alles überwunden! Schüchtern verklingt der Walzer.

Vierter Satz. — Themen der ganzen Sinfonie klingen wieder auf, krönen das Werk. Ähnlich also dem Schlußsatz von Beethovens Neunter und den Brucknerschen Finali. Freilich sind auch die Unterschiede nicht zu verkennen: bei Beethoven sittliche Größe des einsam ringenden Menschen, bei Bruckner gottgläubige Frömmigkeit, bei Tschaikowsky bedenkenloses Hinwerfen allen persönlichen Strebens und rauschhaftes Hingeben an die ungekünstelte Lebensbejahung seines Volkes. — Fest und klar tritt das Hauptthema der Sinfonie (4) in überwindendem Dur auf, bald freudig von Triolen umspielt, bald feierlich unterbrochen durch weihevolle Akkorde. Der Hörer wird nicht mehr Zeuge des letzten Ringens und endlichen Siegens, sondern erlebt nur noch die Feier des Sieges. Und diese Feier geht sehr russisch vor sich. Da ist vor allem das schnelle russische Tanzlied des Allegro vivace mit seinen atemraubenden Geschwindschritten und wilden Drehungen, mit anfeuerndem Händeklatschen und drängenden Triolen. Zwei Seitenthemen, verwandt mit früheren melodischen Bildungen, dienen nur der Stimmungsmalerei: heftig geht es weiter. Wiederholungen, Neubildungen und Umformungen

treiben sich wechselseitig. Der Festesjubel rauscht laut empor. Volksfest in Rußland. Dazwischen schmettern die Rhythmen des sinfonischen Hauptthemas (4); nicht mehr lastend und drohend, sondern Ausdruck überschäumenden Jubels. Ein wenig „unlogisch"; aber ist Mütterchen Rußland je „logisch" gewesen?! Gerade dieses Aufschreien in barbarischem Überschwang ruft den Eindruck des Echten hervor. Im vierfachen Forte stürmt noch einmal Thema 5 heran, und mit rasenden Schlägen donnert das Tongedicht dem Ende zu.

6. Sinfonie („Pathetische") H-moll, Werk 74

Neun Tage vor seinem Tode hat Tschaikowsky dieses Werk in Petersburg zum ersten Male aufgeführt; darf man sich wundern, wenn der letzte Satz — zumal er wider alle Regel in langsamem Zeitmaß gehalten ist — als Vorahnung des Todes aufgefaßt wird? Die Bezeichnung „Pathetische" stammt nicht vom Tondichter; wohl aber hat er sie gebilligt. Das Leidenschaftliche, Schwungvolle, Strömende und Weihevolle der einzelnen Sätze läßt die Bezeichnung als gut gewählt erscheinen. In den letzten Jahrzehnten ist wohl kein sinfonisches Werk in aller Welt so geliebt worden wie Tschaikowskys Sechste.

Erster Satz. — Einer der an Gegensätzen reichsten Sinfoniesätze aller Zeiten. Nicht nur die Themen stehen sich an innerem Gehalt scharf getrennt gegenüber, sondern das Hauptthema selbst ist gespalten in zwei verschieden geartete Stimmungen. Dazu kommt noch, daß der Tondichter sehr oft das Zeitmaß wechselt und dadurch das Geschehen dramatisch zuspitzt. Lastend beginnt das Adagio: geteilte Kontrabässe und Bratschen geben dunkel gefärbte Harmonien, das Fagott bringt, unterstützt von der ersten Bratsche, das klagende Grundmotiv des Satzes (vgl. die ersten vier Töne des Beispiels 6). Ohne Hoffnung sinkt es (Bratschen) in die Tiefe. Zu Beginn des Haupt-

satzes (Allegro non troppo) raffen sich die Bratschen auf, gestalten das Motiv um, stemmen es empor, machen es leidenschaftlich-trotzig (Beispiel 6). Hier die erwähnte innere Gegen-

6 Allegro non troppo



sätzlichkeit: hoffnungslose Klage und widerstrebender Trotz. Die Geigen bemächtigen sich des Themas, färben es ganz ins Drängende, heftig Aufbegehrende. Dann ein schnelles Zurücksinken in Terzenketten, auf „springenden Bogen" der Streicher ein springendes Motiv, marsch-artig, wie heimliches Prüfen der Waffen. Versteckt regt sich in den Begleitstimmen der Beginn des Andante-Themas (7). So klirrt und klingt es eine Weile, bis die Trompete (un poco animando) das Zeichen zum Kampf gibt. Wild jagt in Geigen und Holzbläsern ein kurzes Motiv dahin, die Bässe verbeißen sich auf eine zweitonige Figur. Doch schnell verebbt das Toben, vermurmelt im Cello, ausdrucksvoll erhebt die Bratsche ihre Stimme, — dann beginnen Geigen und Celli (Andante) jenen berühmt gewordenen Gesang, der in der Sinfonie-Geschichte nicht seinesgleichen hat (Beispiel 7). Verklärung, Trost, Flehen, Weh-

7 Andante



mut — alles das in einer einzigen Weise. Sie beherrscht eine Weile das Feld, wird leicht umgebildet, läuft durch die Holzbläser, während die Streicher wieder den „springenden Rhythmus" aus dem ersten Themenkreis aufzucken lassen, fortwährend ändert sich das Zeitmaß. Noch einmal — jetzt

ohne Dämpfer — erklingt das Thema 7, verhallt in einem wiegenden Streichermotiv, verlangsamt sich, verlischt in Klarinette und Fagott (sechsfaches Piano!). Schrill beginnt die Durchführung. Sie ist ein gewaltiges Ringen um innere Freiheit, die mit allen Mitteln erreicht werden soll, mit wütendem Ungestüm und sanfter Klage. Bis in die Reprise zieht sich dieser Kampf, dort aber wirkt er gedrängter, verdichteter — und hoffnungsloser. Erschütternd, wenn nach ihrem leise verhaltenen Ausklang das Schlußstück einsetzt: dumpfe Schritte der gezupften Streicher, Trauermarsch-Weisen in Trompeten und Posaunen, später in den Holzbläsern, — Verklärung des ringenden Menschen, auch wenn er vergeblich gekämpft hat.

Zweiter Satz. — Für einen gedankenschweren langsamen Teil ist nach dem erschütternden Ausgang des ersten Satzes kein Raum. Tschaikowsky gehorcht daher dem künstlerischen Gesetz, indem er in einem Allegro con grazia das Tonspiel völlig auflockert. Schon die Taktwahl ist ganz Gelöstheit: im ständigen $^5/_4$-Takt zieht das melodienschöne, rhythmisch reizvolle Tonstück dahin. Bald tändelnd und scherzend, bald (Mittelsatz) sanft flehend. Ein musikalisches Gedicht, dessen feine Zärtlichkeit und zierliche Anmut keiner Erläuterung bedarf und keine Deutung erträgt.

Dritter Satz. — Gegensätze über Gegensätze, und doch prächtige Einheit der Stimmung. Gleichzeitig $^4/_4$- und $^{12}/_8$-Takt, gleichzeitig Marsch und Scherzo, rauher Geschwindmarsch neben wisperndem Koboldzauber, massiger Orchesterklang neben duftig lockeren, geteilten Streichern. Nebeneinander, Gegeneinander, Ineinander und Nacheinander der Motive und Themen, doch das Ganze zwingend und klar gebaut: Scherzo, Marsch, Scherzo-Wiederholung, Marsch-Wiederholung, Schlußstück. Einfacher geht es kaum noch. Wirbelnd und ungreifbar das Scherzo-Motiv, bestimmt und eindeutig das Marsch-Thema. Leisestes Piano, lautestes Forte. Der Russe ist verzaubert ob solcher wilden Buntheit, erkennt sich

selbst mit seinen Widersprüchen; der Europäer wertet, lehnt ab, rümpft die Nase — und spitzt die Ohren. Niemand kann sich diesem inneren Schwung und äußeren Aufgebot entziehen.
Vierter Satz. — Totenklage, Klage um ein Leben, Leben im Tode und nach dem Tode: „Adagio lamentoso". Kein sieghaft strahlender Ausklang, sondern schmerzliches Aufstöhnen. Ganz nach innen gewendet, mit schon fast gebrochenem Blick und doch im tiefsten Herzen zuversichtlich. So scheidet der Meister von Werk und Dasein.

Ouvertüre 1812, Werk 49

Wenn der Russe sich vaterländisch gebärdet, mag er wohl seiner Begeisterung lauten und lärmenden Ausdruck verleihen. So allein ist es zu verstehen, das der scheue, zurückhaltende Tschaikowsky mit der „Ouvertüre 1812" ein Werk geschrieben hat, das für unsere Ohren kaum erträglich ist. Eine Schlachten-Phantasie mit musikalischen Mitteln zum Klingen zu bringen, hat immer etwas Bedenkliches. Militärmusik soll zünden, soll anfeuern und vorwärts treiben, begeistern und entflammen, soll in die Schlacht dröhnen, nicht den Kampf der Waffen selbst darstellen. Oft werden diese Grenzen zwischen mitreißender Marschmusik und nachahmendem Geschmetter verwischt, selten aber so verwirrend und erschreckend wie in dieser Ouvertüre Tschaikowskys.
Die „dichterische" Absicht des Komponisten ist leicht zu verfolgen: den Russen geht ihr vaterländisches Lied (von Lwoff) voran: „Gott sei des Kaisers Schutz"; die Franzosen halten sich an die „Marseillaise". Streicher, später auch Bläser stimmen das Gebet um Befreiung von Napoleons Scharen an (Largo). Dann beginnt der Kampf. Zunächst bleiben die Franzosen mit der „Marseillaise" siegreich. Doch nun steigt noch einmal das Gebet der Russen zum Himmel, heftiger als zuvor, verlangend und fordernd. Wieder Kampf; jetzt aber

neigt sich das Glück der Waffen auf die andere Seite: durch Kanonendonner und Glockenläuten erhebt sich strahlend der Sang: „Gott ist des Kaisers Schutz."

Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia"

Eins der klangschönsten, klarsten Werke Tschaikowskys. Fast möchte man es bedauern, daß der Komponist einen dichterischen Leitgedanken bekanntgegeben hat; denn diese Musik bedarf kaum bildhafter Vorstellungen, um zu wirken. In kein anderes Werk hat Tschaikowsky eine solche Melodiendichte gebannt, keines hat diesen inneren leidenschaftlichen Schwung. Und seltsam: der Tondichter, dessen Opern zumeist lyrisch gehalten sind (vgl. „Meyers Opernbuch"), zeigt sich in dieser Fantasie-Ouvertüre als starker Dramatiker. — Das musikalische Geschehen ist sorgfältig gegliedert. Im einleitenden Andante non tanto spricht düstere Ahnung von dem Geschick der Liebenden. Der Hauptteil (Allegro giusto) malt den unversöhnlichen Kampf der Adelsgeschlechter, denen Romeo und Julia entstammen; prachtvoll, wie Tschaikowsky selbst im wilden Rasen nicht vergessen läßt, daß hier Feinde gegeneinander streiten, die beide auf eine alte Kultur zurückblicken: es ist kein Kampf mit Keulen, sondern ein Fechten mit federnden Degen — und geschmeidigem Geist. Süß-leidenschaftlich und doch sterbensweh klingt hinein das Liebeslied des glücklich-traurigen Paares, das durch den Zwist der Eltern in den Tod getrieben wird. In einem ruhigen Nachsatz (Moderato assai) löst sich irdischer Schmerz, verliert alle Bitterkeit, schwebt verklärt zum Himmel.

Vier Orchester-Suiten

Auf der Suche nach guter, künstlerischer Unterhaltungsmusik wird man immer wieder diese Suiten begrüßen. Allerdings lohnt keine dieser Kompositionen eine vollständige Auf-

führung; dagegen werden einzelne Stücke auch das anspruchsvollste Ohr bezaubern.

Erste Suite (Werk 43, 1879). — Von den sechs Sätzen hört man gelegentlich den „Marche miniature". In der Art des Kindermarsches aus Bizets „Carmen" zieht er dahin: nur die hohen Orchester-Instrumente sind beteiligt, es zirpt und klingelt, munter und straff geht es durch eine kleine Welt.

Zweite Suite (Werk 53, 1883). — Tschaikowsky stand auf der Höhe seiner Meisterschaft, als er diese Suite schrieb. Man spürt es in jedem Takt der fünf Sätze, besonders in dem drollig spottenden „Barock-Tanz" und in dem „Heiteren Scherzo" mit den lustigen Ziehharmonikas, die anscheinend in einer russischen Dorfschenke aufspielen.

Dritte Suite (Werk 55, 1884). — Während der erste und vierte Satz („Elegie" und „Thema mit Variationen") trotz sorgsamer Arbeit wenig zu fesseln vermögen, verfehlen die beiden Mittelteile niemals ihre Wirkung. Der „Melancholische Walzer" berückt allerdings nur denjenigen, der die eigentümlichen Walzerszenen Tschaikowskys nicht mit Wiener Tänzen vergleicht. Es ist mehr ein Schweben und Träumen als ein wiegendes Tanzen. Zündend das „Tarantella-Scherzo": italienisches Feuer und russische Glut, bald spielerisch und bald straff-verhalten (etwa in dem von Bläsern und kleiner Trommel ausgeführten Marsch).

Vierte Suite (Werk 61, 1887). — Die Bezeichnung „Mozartiana" verrät bereits den Inhalt: in der Suite faßt Tschaikowsky vier kleinere Werke von Mozart zusammen, die er mit einer kostbaren, allerdings nicht mozartischen Instrumentierung versieht.

*

Die Ballett-Suiten sind wenigstens zu erwähnen. Bedeutender als die aus „Dornröschen" und aus dem „Schwanensee" wirkt die „Nußknacker-Suite". Zwar entfaltet sie

ihren ganzen Zauber erst im Zusammenhang mit dem berückenden Märchen-Ballett, doch findet man sie auch im Konzert, wo sie infolge der duftigen Instrumentierung, feinen Rhythmik und sprechenden Melodik Heimatrecht erworben hat. Durch die Überschriften der Einzeltänze (Chinesischer Tanz, Blumenwalzer usw.) wird der Gehalt der reizenden Tonstücke hinreichend bezeichnet.

Serenade für Streich-Instrumente, Werk 48

Es gibt nur wenige Werke für Streichorchester, die den Hörer so ansprechen wie diese Serenade (geschrieben 1880). Merkwürdig genug, daß man sie häufiger in sogenannten Unterhaltungskonzerten antrifft als im „ernsten Konzert". Keine andere Schöpfung des Meisters huldigt so sehr dem Geist der deutschen Musik (vor allem der Welt Schumanns) wie diese Serenade.

Im ersten Satz treffen sich sogleich Händel und Schumann. Uns will das zunächst merkwürdig berühren; aber Tschaikowsky fühlte sich diesen beiden Großen zu stark verbunden, als daß er seine Huldigung hätte schmälern mögen zugunsten stilistischer Bedenken. Den zweiten Satz bildet ein kleiner stimmungsreicher Walzer. Im dritten Satz („Elegie") gibt sich Tschaikowsky weichen Regungen hin; dieses Tonstückes wegen verdient das Werk wahrhaft seinen Namen „Serenade", also „Abendmusik". Lustiger Kehraus ist der Schlußsatz mit seinem spaßhaften Tanz.

Klavier-Konzert B-moll, Werk 23

Drei Klavier-Konzerte hat Tschaikowsky geschrieben, aber nur das in B-moll (1875) ist einer größeren Öffentlichkeit bekannt geworden. Dabei verdienten die beiden anderen um ihrer prächtigen musikalischen Eigenschaften willen häufiger gespielt zu werden. Allerdings erreichen sie nicht die unglaub-

liche Durchschlagskraft des B-moll-Konzertes. Stilistisch gehört dieses ebensosehr zur deutschen Romantik (Schumann) wie zur neudeutschen Schule. Nur in dem wilden Schwung und dem Thema des letzten Satzes verrät es seine russische Herkunft. Ungemein farbig wirkt die Orchestersprache; das Klavier ist jedoch so volltönend gesetzt, daß es sich jederzeit auch gegen den größten Ansturm des Orchesters behaupten kann: Doppeloktaven, massige Akkordgriffe, stürmisch dahinpreschende Rhythmen machen es zum eigentlichen Herrscher des Geschehens.

Erster Satz. — Die großartige Einleitung (Andante non troppo e maestoso) stellt bei jeder Aufführung den Erfolg des Konzertes sicher. Dreifaches Hornsignal, Akkordschläge des Orchesters, dann beginnt der Solist mit wahren Akkord-Türmen sein Werk. So einförmig das zunächst auch aussieht, — durch das Thema der Celli und Geigen (Beispiel 8) wirkt

8 Andante non troppo e molto maestoso



das Ganze unvergeßlich. Bei der Wiederholung werden die Rollen vertauscht; Thema (prunkend verändert) im Klavier, Akkordfolgen im Orchester. Im Allegro con spirito stellt das Klavier mit Doppel-Oktaven das unruhig drängende erste Thema auf, während das Orchester sich mehr zurückhält. Sehr innig ertönt das zweite Thema (Poco meno mosso), wie ein Schumannscher Liedsatz. Die Durchführung entfaltet alle Klangschleusen des Orchesters und gibt dem Pianisten sehr dankbare Aufgaben. Bemerkenswert ist die zweimalige Kadenz.

Zweiter Satz. — Ruhig und verträumt schwebt in der Flöte eine sanft wiegende Melodie, die ihre Verwandtschaft mit dem Eingangsthema (8) offen zur Schau trägt. Cello und Oboe übernehmen die Weise, das Klavier begleitet mit

zart verspielten Akkord-Figuren. Das Idyll wird von einem huschenden Prestissimo unterbrochen, aus dem sich eine kleine Walzerszene andeutungsweise heraushebt.

Dritter Satz. — Wieder zu Beginn eine Erinnerung an das Hauptthema des Werkes (8). Mit einem eigensinnigen Gedanken springt das Klavier dazwischen, reißt die Führung an sich und sorgt dafür, daß zunächst nichts anderes neben ihm aufkomme. In dem Feuerwerk des zündenden Satzes verschafft

9



sich später eine eigentümlich gefärbte Weise Geltung (Beispiel 9), die sich mehr und mehr steigert, bis sie dann aufrauscht wie ein vaterländisches Lied.

Violin-Konzert D-dur, Werk 35

An innerem Gehalt muß dieses Werk (1878) wohl zurückstehen hinter den Violin-Konzerten von Beethoven und Brahms. Dennoch stellt man es mit einem gewissen Recht in ihre Nähe. Es vereinigt in sich größte Virtuosität, mitreißenden Melodien-Schwung, prächtige Arbeit und glanzvollen Orchestersatz. Dazu kommt, daß es in seiner Haltung durch den russisch-völkischen Geist bestimmt wird, also Ausdruck eines feingeistigen Menschen und zugleich eines unverbildeten Volkes ist.

Erster Satz (Allegro moderato). — Zwei Themen bestimmen das musikalische Bild. Das Hauptthema (Beispiel 10) ist einer der königlichsten Einfälle Tschaikowskys: herrisch und strahlend, bestimmt und klangvoll. Überwältigend

10



die Wirkung dort, wo es vom ganzen Orchester aufgenommen und zu einer Art Polonaisen-Marsch umgestaltet wird. Nicht so stark erscheint das Gesangsthema; doch sein satter Klang bildet einen schönen Gegensatz zu der männlichen Weise des Hauptteils. Echt konzertmäßig werden Sologeige und Orchester einander entgegengesetzt, zugleich ist die thematische Arbeit sinfonisch auf beide verteilt; selbst die prunkenden (sehr schwierigen) Solostellen sind zumeist streng thematisch gebunden.

Zweiter Satz (Canzonetta, Andante). — Sinfonische Art auch in diesem kurzen langsamen Zwischenstück. Dabei ist es ganz einfach und schlicht gehalten. Eine zarte, traumschöne Weise, still und leidenschaftlich verhalten. Das Orchester schmiegt sich an, behutsam und zärtlich, nimmt die Gedanken des Solo-Instrumentes auf, spinnt sie auf seine Weise fort.

Dritter Satz (Allegro vivacissimo). — Das erste Thema ist einer jener rhythmisch lebhaften, melodisch dagegen einförmigen Gedanken, die man in der russischen Volks- und Kunstmusik so häufig antrifft (vgl. Borodins 2. Sinfonie und Tschaikowskys F-dur-Streichquartett). Der Nachsatz knüpft mit den ersten vier Noten unmittelbar an das Hauptthema des Werkes an und stellt damit selbst im Wirbel slavischer Tanzrhythmen nachdrücklich die geistige Einheit des Konzertes her. So kühn geschwungen und kräftig gefärbt das Finale auch ist, die ständigen Wiederholungen sind nicht ganz leicht zu ertragen. Nur ein ganz hervorragender Geiger mit feinstem Abtönungsvermögen und ein ebenso hervorragendes Orchester können das Wort Hanslicks vergessen lassen, daß diese Musik „stinke". In einer guten Aufführung wird freilich klar, daß „eintönig" und „einförmig" durchaus nicht langweilig zu sein brauchen; nur müssen eben die häufigen Wiederholungen gewissermaßen als „innere Variationen" vorgetragen werden. Das allerdings ist noch schwieriger als die ohnehin schon unglaublich schwere Spieltechnik der Sologeige.

Rokoko-Variationen für Cello und Orchester, Werk 33

Eine liebenswürdige Schöpfung, die kaum der Erläuterung bedarf. Das leicht eingängige „Rokoko-Thema" wird siebenmal umgebildet; nicht streng, sondern fließend und gleitend. Dem Gehalt (nicht der Form) nach könnte man es eher bezeichnen als „Stimmungen über ein Rokoko-Thema". Es sind hübsche Einzelbilder, in denen auch ein Walzer und ein Menuett erscheinen, klangschön gefaßt, ausgezeichnet auf die allgemeinen Bedingungen des Streichorchesters und auf die besonderen des Solo-Cellos abgestimmt.

Johan Severin Svendsen

Geboren 30. September 1840 in Christiania (Oslo) als Sohn eines Musikers. Studierte in Leipzig, wo er 1871 Konzertmeister wurde. 1872—1877 Konzertdirigent in seiner Vaterstadt. Verschiedene Reisen durch Nordeuropa, England, Frankreich, Italien, Nordamerika. Seit 1883 Hofkapellmeister in Kopenhagen. Dort ist er am 14. Juni 1911 gestorben. Hauptwerke: Sinfonien, Norwegische Rhapsodien, Violin- und Cellokonzerte, Ouvertüren, Kammermusik.

Wenn Svendsens Werke in den letzten Jahren etwas zurückgetreten sind, so liegt das daran, daß ihr Schöpfer zuviel auf einmal gewollt hat. Norwegen kam erst zu Svendsens Lebzeiten stärker in den Gesichtskreis der europäischen Musikgeschichte, und der Tondichter hatte wohl im Sinn, altes norwegisches Musikgut sogleich mit den verfeinerten Ausdrucksmitteln der anderen Länder zu verschmelzen. Seine Lehr- und Wanderjahre in aller Welt hatten ihm das notwendige Rüstzeug dazu verschafft. Aber die melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten norwegischer Volksmusik widersetzten sich dem Versuch, sie in ein fremdes Klang- und Formgewand zu zwingen. Daran vermochte weder das Können noch die frische Ursprünglichkeit Svendsens etwas zu ändern. Sein Landsmann Grieg beschränkte sich auf das Lyrische der norwegischen Tonsprache und schuf etwas Dauerndes; Svendsen wollte dramatisch-sinfonisch schaffen, blieb aber im Innersten Lyriker.

Von seinen zwei Sinfonien klingt die erste (D-dur) besonders „nordisch". Sie ist angefüllt mit zahllosen norwegischen Motiven und Themen, die freilich zumeist nur unablässig wiederholt, nicht aber sinfonisch gestaltet werden (unser Beispiel gibt als Probe ein Thema des dritten Satzes). Reizende



Einzelbilder, doch kein Gesamtbild. Einheitlicher ist die zweite Sinfonie (B-dur); über ihr lastet die Schwermut des langen norwegischen Winters.

Die vier „Norwegischen Rhapsodien" für Orchester entsprechen der Eigenart des Tondichters mehr als die Sinfonien. Hier sind die Einzelschilderungen aus Volk und Natur am Platze.

Eine Reisefrucht ist wohl der „Karneval in Paris" (Werk 9), ein schillerndes Orchesterwerk voll rauschendem Trubel, durchsetzt mit einer kleinen Liebelei. Dagegen ist der „Norwegische Künstler-Karneval" (auch „Hochzeitsfest" genannt, Werk 14) stark verwoben mit Eigentümlichkeiten heimatlicher Musik.

Das form- und klangschöne Violin-Konzert (Werk 6) ist ebenso wie das schwelgerisch-eindrucksstarke Cello-Konzert (Werk 7) in den Hintergrund getreten durch die ungeheure Beliebtheit der Violin-Romanze (G-dur, Werk 26). Große und kleine Kapellen haben gewetteifert, sich mit diesem Werk die Gunst des Hörers zu erwerben. Nach der Werkzahl ist es eine der letzten Schöpfungen Svendsens. Summe eines Lebens? Nein, Summe der Erfahrungen. Denn die Romanze ist ganz auf Wirkung berechnet. Einfach in der Gliederung, bunt in den wechselnden Stimmungen, nur auf Melodiensüße gestellt, jede Wendung dem Geiger prachtvoll „in die Hand gelegt". Dazu ein wenig rührselig, geistig anspruchslos, ohne viel „nordischen" Einschlag. Die Musik mußte durchschlagen und hat sich denn auch jeden Winkel der Welt erobert.

Hermann Goetz

Geboren 7. Dezember 1840 in Königsberg. Zeigte schon als Knabe kompositorische Begabung. Schüler von Louis Köhler und von Hans von Bülow. 1863 Organist in Winterthur (Schweiz). Gestorben 3. Dezember 1876 in Zürich. Hauptwerke: zwei Opern, eine Sinfonie, Konzerte mit Orchester, Kammermusik, Chöre, Lieder.

Die Erinnerung an Hermann Goetz war jahrelang verschüttet; seine bedeutendsten Werke, nämlich das Violin-Konzert und die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (vgl. „Meyers Opernbuch") haschen in keinem Takt nach Erfolg, sind vielmehr stille Ausstrahlung einer feinsinnigen, feingeistigen Musikerpersönlichkeit. Vielleicht hält sich Goetz, um nicht dem neuen Klang-Erlebnis seiner Zeit zu verfallen, allzu stark zurück. Und doch suchen wir gerade heute nach solchen Werken, bei denen das Sein mehr ist als der Schein.

Violin-Konzert G-dur, Werk 22

Das Violin-Konzert ist einsätzig gearbeitet, läßt aber die alte Dreisätzigkeit durchschimmern und bedient sich dabei gleichzeitig immer neuen musikalischen Stoffes. Die wiegenden, versonnenen Themen, die unaufdringliche Gliederung und vor allem ein stimmungsreiches dichterisches Grundgefühl verleihen dem Konzert einen besonderen Zauber. Man muß es hören, wie schlicht und einfach die Geige im Hauptsatz die Themen aufstellt, die dann vom Orchester umgestaltet und weitergeführt werden, um diesen echten Tondichter zu lieben. Auch die Kadenz ist nicht virtuoses Finger- und Bogenspiel, sondern bald inniger, bald leidenschaftlicher Nachklang des Geschehens. Entscheidend sind (wie immer bei Goetz) die Einzelheiten mit ihren zahlreichen geschlossenen, doch auch miteinander verbundenen Bildern. Der Hauptsatz (Allegro vivace) umschließt einen kurzen Andante-Teil; die Kadenz ist rückwärts und gleichzeitig vorwärts gerichtet, indem sie den Ausklang (Scherzando) vorbereitet.

Nicht ganz so stark wirkt das Klavier-Konzert (B-dur, Werk 18); dennoch überzeugt jede Aufführung durch die Ausgewogenheit der drei Sätze, die Frische der Erfindung und den zart leuchtenden Orchestersatz.

Sinfonie F-dur, Werk 9

Dieses Werk verdient eine stärkere Beachtung, weil es von edelster Volkstümlichkeit getragen ist, ohne jemals die künstlerische Ebene zu verlassen. Erstaunlich genug, daß eine fast durchweg angeschlagene lyrisch-weiche Stimmung die sinfonische Schöpfung so unantastbar zu tragen vermag. Der erste Satz (Allegro moderato) ruht auf einem romantisch-schwungvollen und einem zärtlich-verspielten Gedanken, die reizend miteinander verbunden werden. Im zweiten Satz, einem Intermezzo, betritt Goetz die Welt Brahmsischer Zwischenspiele, nicht zuletzt mit dem schlichten, echoartig gestalteten Hornthema; im weiteren Verlauf finden sich Ausweichungen zu Schumann und Beethoven, ein bewußtes Träumen in der Vergangenheit, bis durch Wiederaufnahme des ersten Teiles die Goetzsche Gegenwart wieder heraufgeführt wird. Thematische Übereinstimmung bindet das Intermezzo an den dritten Satz, ein Adagio voll süßer Schwermut, während das stürmische Finale (Allegro con fuoco) verborgene Beziehungen zum ersten Satz erkennen läßt und in seiner kraftvollen Äußerung Ziel und Sehnsüchte des Beginns zu verwirklichen strebt.

*

Erwähnt werden muß schließlich die „Frühlings-Ouvertüre" (Werk 15). Ihre leichte Abhängigkeit von Mendelssohnscher Schreibweise vergißt man unschwer über dem frisch-vergnüglichen Trompetenbeginn, den freudig-schwärmerischen Themen, der zarten Verarbeitung und dem innigen Wohllaut.

Antonin Dvořák

Geboren am 8. September 1841 in Mühlhausen bei Kralup (Tschechoslowakei) als Sohn eines Gastwirts. Schlug sich zunächst mit untergeordneten Tätigkeiten durch, wurde dann Bratscher am Prager Nationaltheater und errang Erfolge mit einem „Hymnus für Chor und Orchester". Brahms und Bülow förderten den jungen Musiker. Bald wurde er Konservatoriumslehrer, 1892 Konservatoriumsdirektor in New York. 1895 wieder in Prag. Gestorben am 1. Mai 1904. Hauptwerke: Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzertouvertüren, ferner eine Suite, Rhapsodien, Slawische Tänze, Geigen-, Cello- und Klavierkonzerte, Kammermusik, Klavierwerke, Opern, kirchliche Werke, Lieder.

In Deutschland kennt man Dvořáks Orchesterwerke in einer unzureichenden Auswahl. Mindestens sollten die erste Sinfonie (D-dur, Werk 60) und diese oder jene Rhapsodie häufiger aufgeführt werden, damit diese prächtige, urwüchsige, echt volkstümliche Musik ihren Zauber auch auf uns ausstrahlen kann. Wir hören mancherlei ausländische Musik, die vielleicht glanzvoller ist als die Dvořáks, kaum aber so stark das musikalische Gesicht eines Volkes widerspiegelt, wie es die böhmischen Klänge Dvořáks tun. Smetana und Dvořák sind die Künder tschechischer Volksmusik. Während Smetana geschliffener, vielleicht auch geistvoller musiziert, packt die Musik Dvořáks in jedem Takt durch die rauhe und weiche, stürmende und sinnende Haltung eines Mannes, der sich seiner Heimat zutiefst verpflichtet fühlt. Der Tondichter ist ohne Zweifel ein bedeutender Könner; doch tritt alles Technische unversehens zurück hinter den Ausdrucksgehalt. Er ist der tschechische Brahms.

5. Sinfonie E-moll, Werk 95, „Aus der neuen Welt"

Während seines Aufenthalts in Amerika hat Dvořák sorgsam die Musik des einfachen Volkes beobachtet: Volksmusik erschien ihm stets als das schönste Gut für einen schaffenden

Musiker. Man hat heute erkannt, daß es sich bei der amerikanischen Volksmusik um eine Mischung von Indianer-, Neger- und angelsächsischen Eigentümlichkeiten handelt. Der Meister sog den Geist dieser Musik begierig in sich auf und schuf in der E-moll-Sinfonie den künstlerischen Niederschlag seiner Eindrücke. Das Werk „Aus der neuen Welt" benutzt also keineswegs die ursprünglichen Weisen der amerikanischen Musik, sondern erscheint nur durch ihre Art bereichert. Dvořák bezeichnet es selbst als „Unsinn, daß ich Originalmelodien gebraucht habe; ich habe nur im Geist dieser Nationalmelodien komponiert". Gleichzeitig verleugnet sich jedoch auch nicht der tschechische Musikant, so daß die Sinfonie ein ganz eigentümliches Gepräge erhält. Bei einer solchen Schaffensart entscheidet nicht die Arbeit, sondern die Stimmung und die Thematik. Wir können uns daher auf eine Kennzeichnung der musikalischen Grundgedanken beschränken. Wie sehr diese das Werk tragen, geht auch daraus hervor, daß die späteren Sätze stets Themen der vorangehenden wieder aufnehmen.

Erster Satz. — Kurzgliedrige, zum Teil synkopierte Motive machen das einleitende Adagio sehr spannungsreich. Der eigentliche Hauptsatz (Allegro molto) bringt sogleich das Hauptthema: kraftvoll auf- und absteigend im Horn, leicht tändelnd im Nachsatz der Klarinetten und Fagotte (Beispiel 1).



Die beiden Untermotive werden vom Orchester immer mehr gesteigert und durcheinandergewirbelt. Dann erscheint (Flöte und Oboe, dazu Horn) ein neuer Gedanke; ein wenig tänzerisch, zugleich schwermütig (Beispiel 2). Auffallend die Rhythmus-



Verteilung im Takt, der halb amerikanische und halb böhmisch-tschechische Einschlag, der seltsame (leittonfremde) Schluß. Ein drittes Thema wird von der Flöte zu ruhenden Akkorden der Streicher angestimmt; es ist offenkundig ein naher Verwandter des ersten Themas. Die Durchführung wird durch starke Gegensätze bestimmt; dreifaches Piano gegen dreifaches Forte, fließende Motive gegen straffe Rhythmen. Sie bietet in ihrer Klangschönheit und bei der Eingängigkeit der Themen keinerlei Schwierigkeiten.

Zweiter Satz. — „Legende" hatte Dvořák ursprünglich dieses Largo überschrieben, und wie eine Legende aus den alten Zeiten Nordamerikas klingt es auf: schwermütig und traurig, Traum des Indianers vom Einst, wo die weite Prärie noch den Vätern gehörte, wo Minnehaha des Hiawatha harrte, wo der Mond über stille Wasser und Wälder schien. Einen Augenblick knirscht der Träumende zornig über das, was der weiße Mann zerstört hat (das Hauptthema der Sinfonie steigt drohend in den Posaunen empor), dann versinkt er wieder in tiefes Sinnen. — Die Mittel für diese Stimmungsmalerei sind wunderbar gewählt: leise Bläser-Akkorde (mehrfach wiederkehrend) sprechen von versunkener Größe, die traurige Weise des Englischhorns fängt die Unendlichkeit der Prärie und des heimlichen Schmerzes ein, den Mittelteil (etwas bewegter) beginnen Flöte und Oboe mit einer Melodie, deren Triolen-Anfang die nun folgende innere und äußere Bewegung einleitet.

Dritter Satz. — Dieses Scherzo (Molto vivace) soll etwas von einem Indianertanz wiedergeben. Der stampfende Beginn läßt diese vom Komponisten gewollte Vorstellung auch wirklich aufkommen. Dann aber folgen (übrigens nicht zum Schaden des Gesamteindrucks) zwei Walzer: ein ungebärdiger und ein behaglicher, — Dvořák fühlt sich bei Tanzrhythmen sogleich wieder in die Heimat versetzt. Zunächst versteckt, in der Coda jedoch nachdrücklich, klingt wieder das Hauptthema des Werkes (1) in den stampfenden, walzenden Tanz.

Vierter Satz. — Und nun das Amerika der Neuzeit, das Land unruhigen Vorwärtsdrängens, das sich kaum noch mit dem Vergangenen auseinandersetzen mag und doch unabläßig an Vergangenes erinnert wird. Aber auch das Land, in dem der Meister seiner fernen Heimat gedenken muß. — Sehr naturwahr und nicht minder kunstvoll gestaltet Dvořák den Gedanken dieses Schlußsatzes. Erregte Streichermotive, unterstützt durch die Bläser, dann schmettern Hörner und Trompeten das machtvolle Thema der „Neuen Welt" (Beispiel 3).

3 Allegro con fuoco



Streicher, später auch Holzbläser, nehmen es auf. Wirbelnd fährt ein Triolen-Rhythmus empor, Ausdruck ursprünglicher Ungebärdigkeit. Ein Absinken des Jubels: leise, doch drängend stimmt die Klarinette eine tschechische Weise an, das Lied der Heimat. Sein heiterer Nachsatz (Flöte und Geigen) kündet laut von Polka-Seligkeiten. Damit sind die neuen musikalischen Themen des Satzes beendet. Dvořák führt aber nicht nur diese durch, sondern läßt nacheinander und übereinander auch Gedanken der drei vorangehenden Sätze manches gewichtige Wort mitsprechen; denn Amerika ist neue Welt und alte Welt zugleich.

Violin-Konzert A-moll, Werk 53

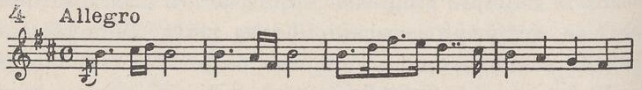
Dieses musikalisch schöne, künstlerisch bedeutende Konzert (1883) spricht vor allem deswegen so an, weil es der Geige und dem Orchester prachtvolle Gesangsweisen anvertraut und weil es rhythmisch ungemein lebendig wirkt. Man hört es allerdings nicht mehr so häufig wie früher. Dabei könnte es mehr sein als ein „Ersatz" für das aus den Spielfolgen deutscher Konzerte gestrichene Mendelssohn-Werk. Schon das Hauptthema des ersten Satzes (Allegro ma non troppo)

entzückt durch den scharf geschnittenen Rhythmus und die weiche Melodik. Der Mittelsatz (Andante ma non troppo) gehört zu den seelenvollsten Einfällen des Meisters: die Gesänge schöpft er aus dem Brunnen der Volksmusik und formt sie behutsam, fast unmerklich zu wahrhaft künstlerischen Gebilden. Sehr fein die Rede und Gegenrede von Geige und Horn. Das Schlußrondo reiht wieder einmal Bild an Bild, Melodie an Melodie. Die querköpfigen Synkopen des Hauptthemas verschieben die an sich schlichte melodische Linie „ins böhmische". Dem Geiger werden ebenso schwierige wie dankbare und wertvolle Aufgaben gestellt.

Cello-Konzert H-moll, Werk 104

Das Cello-Konzert (1896) erreicht nicht die künstlerische Höhe des Violin-Konzertes, wird aber sehr oft gespielt, weil es nur wenig gute Werke für Cello gibt. Und weil es klingt! Immer wieder ist man überrascht, was alles Dvořák in dieses Konzert hineingearbeitet hat. Geradezu eine Rückschau auf ein musikalisches Leben und eine musikalische Zeitgeschichte. Da gibt es Anklänge und Zitate aus Dvořáks Opern und Liedern, Erinnerungen an die „Amerika-Sinfonie", aber auch das große Vorbild Brahms leuchtet durch die Klänge, zuweilen sogar Beethoven. Doch das Ganze trägt Takt für Takt die unverkennbaren Spuren von Dvořáks Persönlichkeit.

Wie im Violin-Konzert macht Dvořák im ersten Satz (Allegro) einfach Musik; von einer strengen Durchführung ist wenig zu spüren. Dafür stellt er gleich vier Themen auf, eines ausdrucksvoller als das andere (unvergeßlich der Schnitt des ersten,



Beispiel 4). Die Solostimme wird abwechselnd thematisch und virtuos-ausschmückend geführt. Sehr einfach ist der zweite Satz

(Adagio). Er geht im wesentlichen darauf aus, die Instrumente „singen" zu lassen. So zu Beginn die Klarinette, dann das Cello. Bedeutungsvoll zitiert der Mittelteil die Melodie eines Dvořák-Liedes: Erinnerung an eine schöne, doch auch schwere Zeit seines Lebens. Besonders wirkungsvoll ist der Schlußsatz (Allegro moderato), in welchem der Cellist allerlei knifflige Kunststücke zu bewältigen hat, zugleich aber über einen warmen Ton verfügen muß. Wieder zahlreiche melodische Einfälle. Einprägsam der zügige Rhythmus des Hauptthemas, von dem sich die weicheren Nebenmelodien sehr stimmungsvoll abheben.

Edvard Grieg

Geboren 15. Juni 1843 zu Bergen (Norwegen). Erster Unterricht bei der Mutter. Dann Musikstudium in Leipzig. Reisen durch Deutschland und Italien. 1871—1880 Leiter des von ihm gegründeten Musikvereins in Christiania. Seit 1880 wieder in Bergen, wo er am 4. September 1907 gestorben ist. Hauptwerke: Klavierstücke, Sonaten, Lieder, Chöre mit Orchester, Schauspiel-Musiken, verschiedene Orchesterstücke.

Grieg ist seinem Wesen nach kein Sinfoniker, sondern ein Meister der kleinen und kleinsten Formen. Aber er hat seine Grenzen genau erkannt, sie nie zu überschreiten versucht und gerade darum Dauerndes hervorgebracht. Zunächst stand er unter dem Einfluß der Gadeschen Tonsprache; doch durch den norwegischen Tondichter Nordraak kam er auf den Weg, den ihm die Bestimmung vorgezeichnet hatte: „Erst durch ihn lernte ich die nordischen Volksweisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den Gadeschen, Mendelssohn-vermischten, weichlichen Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein." Nordische Volksweisen sind der eine wesentliche Bestandteil von Griegs Schaffen; den anderen hat er aus Schumanns kleinen Klavierstücken gewonnen, indem er das musikalische Gut seines Volkes mit der knappen, doch erschöpfenden Form des deutschen Romantikers verband. Das kommt besonders zum Ausdruck in den „Lyrischen Stücken" für Klavier, in sich geschlossenen kurzen Stimmungsbildern von erstaunlicher Dichte. Sie werden zwar von manchem Über-Musiker geringschätzig behandelt, gehören aber zum wertvollsten, was ein volksverbundener Tondichter je geschaffen hat. Und es ist kein Zufall, daß ein großer Teil der neueren europäischen Kunstmusik sich von der Kost dieser „Lyrischen Stücke" kräftig genährt hat. Die Kleinform dieser Klavierstücke behält der norwegische Tondichter auch in seinen Orchesterwerken bei.

Dadurch gewinnen sie an Verständlichkeit. Als weitere Merkmale treten hinzu: volksliedartige Melodik, häufige Verwendung von Tanzformen, herbe Harmonik, bedeutsam hervortretende Mittelstimmen und ein satter Orchesterklang.

Konzert-Ouvertüre „Im Herbst", Werk 11

In diesem Werk hatte der zweiundzwanzigjährige Tondichter seinen Stil noch nicht gefunden; aber man spürt nachträglich, wie stark das Heimatgefühl in dem jungen Manne ruhte: es bedurfte nur noch des Bewußtwerdens. — Herbst in Norwegen: öde, erschauernde Quinten der Streicher, ein wehmütiges Thema in den Bläsern, verwehende Bratschenfiguren. Dann ein Sturm, wild und rauh dahinjagend, Baumkronen werden gepeitscht, Felder erzittern. Doch der Herbst hat auch seine Freuden: eine lustige Jagd zieht vorüber, in der das Bläser-Thema des Beginns wiederkehrt, jetzt aber kraftvoll und jauchzend. Es fehlt auch nicht ein Tanz, den Jäger und Bauern anscheinend gemeinsam in toller Ausgelassenheit mit Trunk und Hallo begrüßen. — Das Ganze nicht eben bedeutend, doch stimmungsreich, ausdrucksvoll, ungekünstelt und echt.

Aus Holbergs Zeit, Werk 40, Suite für Streichorchester

Ludwig Holberg ist der Schöpfer des neueren norwegischen Schrifttums. Diesem Zeitgenossen Bachs und Händels musikalisch zu huldigen, wählt Grieg die alte Suitenform, schreibt auch im sogenannten „strengen Stil" der Bach-Händel-Zeit und bedient sich sogar zeitgebundener Themen; zuweilen lugt freilich der Geist des 19. Jahrhunderts in das Spiel der Töne. Die Suite ist auch für Klavier allein erschienen.

Das stärkste Stück der Suite ist das „Präludium" mit den weiträumig daherschreitenden Akkord-Figurationen und seinem (zuweilen versteckten) dreitonigen Grundmotiv. Würdevoll und stilecht kommt die „Sarabande" daher. Auch die „Ga-

votte" gibt sich zunächst ganz altertümlich, doch ihr Zwischensatz („Musette") verrät die nordische Herkunft. Wie ein alter frommer Gesang wirkt das ausdrucksstarke „Air", von dem sich der „Rigaudon" (Schlußsatz, Allegro con brio) recht diesseitig-froh abhebt.

Zwei Suiten zu „Peer Gynt"

Zu Ibsens „Peer Gynt" hat Grieg eine Schauspielmusik geschrieben, die in ihrer Geistverwandtschaft vielleicht die bedeutendste Musik dieser Gattung darstellt (selbst Beethovens „Egmont"-Musik nicht ausgenommen). Ihren tiefen Sinn offenbart sie gewiß nur dann, wenn sie zusammen mit der Wortdichtung erklingt. Doch enthält sie in einigen Stücken so starke musikalische Eigenwerte, daß sie auch im Konzert- oder Senderaum ihre Wirkung nicht verfehlt. In Deutschland sind die beiden der Schauspielmusik entnommenen Orchester-Suiten so volkstümlich geworden, daß man sie vor einigen Jahren als „abgespielt" betrachtet hat, eine Auffassung, die beweist, wie wenig mancher Orchesterleiter seine Hörer kannte.

Erste Suite, Werk 46

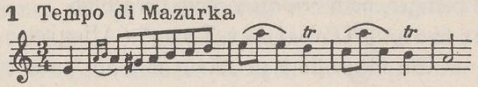
Erster Satz: „Morgenstimmung" (Allegretto pastorale, E-dur). — Hochgebirge bei Tagesanbruch. Flöte und Oboe werfen sich wechselweise ein sanft wiegendes Motiv zu, steigern es, zeigen es in neuen Harmonien; immer stärker wird der Ausdruck — die Sonne geht strahlend auf. Dann ein kurzes (dem Hauptmotiv nachgebildetes) Thema der Celli: dunkel wie eine Wolke, doch immer wieder überglänzt durch die lebhafter und heller werdenden Klänge des Orchesters. Neue Harmonie-Rückungen, rieselnde Bewegung in den Begleitstimmen, leise das Hauptmotiv im Horn: Zauber des Waldes. Triller in den Holzbläsern, Vogelgezwitscher. Stille.

Zweiter Satz: „Åses Tod" (Andante doloroso, H-moll). — Die Mutter Peer Gynts ist gestorben, bevor sie

der landfahrende Sohn hat wiedersehen können. Streichorchester mit Dämpfern, schmerzliche Harmonien und Disharmonien, aufsteigend und wieder zusammensinkend, bald kummervoll und bald laut anklagend. Nach dem heftigsten Ausbruch ein neues Motiv: halbtonweise abwärtsgleitend wie schleichendes Weh. Verhauchend im Nichts.

Dritter Satz: „Anitras Tanz" (Tempo di Mazurka, A-moll). — Peer Gynt in Arabien, begrüßt und geehrt als „Prophet", die Häuptlingstochter Anitra tanzt vor ihm. Zunächst trippelnd (Beispiel 1), dann huschend auf geschwinder werden-

1 Tempo di Mazurka



den Achteln, und im Mittelsatz sogar lüstern begehrend. Wieder der Hauptsatz (1), jetzt aber verführerisch, aufreizend: gehaltene Bässe wie lauernd, verliebtes Umschlingen im Kanon von Bratsche und Geige. Nochmals das Trippeln, ein leiser Baßschritt, träumend verdämmernder Schluß. — Auch dieses bildhafte Stück ist für Streichorchester geschrieben.

Vierter Satz: „In der Halle des Bergkönigs" (Alla marcia e molto moderato, H-moll). — „Auf Peers Weigerung, sich für immer zum Troll machen zu lassen, jagen und peinigen ihn die Trolle", heißt es bei Ibsen. Grieg macht diese Szene mit den einfachsten Mitteln lebendig: ein Thema (Beispiel 2) setzt nach und nach in den Instrumenten ein, erst in den

2 Alla marcia



Bässen, dann immer höher kletternd, lauter werdend; erst wackelnd, dann tanzend und drohend, schließlich peitschend. Ein einziges Thema, doch eine Fülle schrecklicher Gesichte und fratzenhafter Gesichter.

Zweite Suite, Werk 55

Erster Satz: „Der Brautraub. Ingrids Klage" (G-moll). — Peer Gynt hat von einer Dorfhochzeit die Braut geraubt und sie ins Gebirge geschleppt. Das Tonstück gibt die Stimmung der geraubten Ingrid wieder. Einige heftige, verzweifelte Takte malen den Schrecken des Mädchens. Sie lauscht, — keine Antwort. Der Vorgang wiederholt sich. Dann stimmt Ingrid ihr schmerzliches Lied an (Andante doloroso): schmermütig und klagend, doch zugleich herb und trotzig wie die Natur, deren Kind sie ist. Die Verzweiflungsrufe kehren wieder, noch heftiger, noch bewegter, doch vergeblich.

Zweiter Satz: „Arabischer Tanz" (Allegretto vivace, C-dur). — Ein Gegenstück zu „Anitras Tanz" aus der ersten Suite. Jetzt aber tanzen vor Peer Gynt alle Arabermädchen des Stammes, nicht mehr die Häuptlingstochter allein. Triangel und Pikkoloflöte verstärken die „arabische Färbung" des Tanzthemas (Beispiel 3). Im Mittelteil umwirbt wohl eine einzelne

3 Allegretto vivace



Schöne den „Propheten" Peer Gynt. Zum Schluß wird der Hauptsatz wiederholt. Das Ganze eine Art Ballettmusik mit sinnlichen, opernhaften Zügen.

Dritter Satz: „Peer Gynts Heimkehr" („Stürmischer Abend an der Küste", Allegro molto agitato, Fis-moll). — Eine Sturmstimmung wie in Wagners „Fliegendem Holländer". Aufspringende Quintenmotive, fegende Sechzehntelfiguren, schrille Dissonanzen, stürmende Halbtonläufe. Wild rast das Unwetter über die gepeitschte Flut, bis das Schiff des Heimkehrenden zerschellt. Stille über den Wassern.

Vierter Satz: „Solvejgs Lied" (Andante, A-moll). — Aus Lebens- und Meeresstürmen hat sich Peer Gynt im Alter

zu der treu harrenden Geliebten Solvejg gerettet. Sie singt ihm ihr Lied, das Lied der Liebe und des Todes. Die ernste Weise wird durchsetzt von Erinnerungen an entschwundenes Jugendglück: in sechsundsiebzig Takten Lebensweg und Seelenschmerz, selbstverständliche Liebestreue des schlichten Weibes zu einem unbegreiflichen, schweifenden Mann.

Drei Orchesterstücke zu „Sigurd Jorsalfar", Werk 56

Zu Björnsons Schauspiel „Sigurd Jorsalfar" hat Grieg eine Bühnenmusik geschrieben, ihr später drei wirkungsvolle Stücke entnommen und zu einer Orchester-Suite umgearbeitet.

„Vorspiel". — Eins jener kleinen Tonstücke von Grieg, die weniger durch kunstvollen Aufbau überzeugen als durch steigernde Wiederholungen des gleichen Themas. „In der Königshalle" (so heißt dieses Vorspiel) geht es feierlich gemessen zu: eine Art Aufzug festlicher Gäste, der sich schließlich ins Prunkhafte erhebt. Dazwischen ein Mittelsatz, in dem die Holzbläser leise Zwiesprache halten.

„Intermezzo". — Dieser Satz weist in seinem Hauptthema eine überraschende Ähnlichkeit auf mit dem Beginn des zweiten „Lohengrin"-Aktes (Ortrud-Telramund). Im ersten Teil wechseln zwei Motive: ein finster-brütendes und ein stöhnend auf Halbtonschritten herabsinkendes. Den zweiten Teil bildet ein Allegro agitato, in dem aus lastenden Oktaven der Bässe ein schreckhaftes Traumbild erwächst.

„Huldigungsmarsch". — Schmetternde Trompeten, dann (Allegretto marciale) das bekannte Thema (Beispiel 4), zu-

4 Allegretto marciale



nächst pianissimo, allmählich wachsend, immer stärker werdend in Umbildungen, bis es schließlich in gewaltiger Verbreiterung

des vollen Orchesters huldigend emporsteigt. Das Trio ist ähnlich auf Steigerung angelegt. Nur ist sein Thema (angestimmt durch Streicher und begleitet von der Harfe) wesentlich sanfter, ja frommer; auch die Harmonik wirkt innerlicher. Mit dem Tompetensignal des Beginns setzt die Wiederholung des Hauptteils ein. — Das Ganze wie eine Krönung im Dom, umrauscht von den lauten Klängen eines Marsches.

Klavier-Konzert A-moll, Werk 16

Griegs einziges Klavierkonzert bildete um die Jahrhundertwende das Entzücken des Hörers. In den letzten Jahrzehnten ist es dann sehr zurückgetreten. Das hängt zusammen mit der wohlwollenden Herablassung, die vielen Musikgelehrten und Musikpraktikern gegenüber den Werken Griegs am Platze zu sein schien. Wir wagen die Behauptung, daß man gerade dieses Klavierkonzert sehr bald wieder hervorholen wird. Zwar ist es nicht sinfonisch gestaltet, doch quillt es über von musikalischen Einfällen und dichterischen Empfindungen; jeder Takt wirkt echt und ursprünglich, jedes musikalische Einzelbild ist ohne besondere Erläuterung verständlich. Schön und ergreifend die Mischung nordischer Melodienherbheit mit deutsch-romantischem Ausdruck: die Entstehung des Werkes fällt in jene Zeit, in der sich Grieg zwar immer noch seinem Vorbild Robert Schumann verpflichtet fühlte, aber schon ganz im Geiste norwegischer Volksweisen Eigenes zu schaffen strebte.

Wie Schumanns Klavierkonzert (ebenfalls A-moll!) beginnt auch das Griegsche im ersten Satz mit einer Folge abwärtsführender Akkorde. Prächtig und doch volkstümlich der Schnitt

5 Allegro molto moderato



des Hauptthemas (Beispiel 5): festliche norwegische Melodie; die Weiterführung geschieht allerdings durchaus in Schumann-

schem Geiste. Das zweite Thema geht eigene Wege, vor allem in der eigentümlich hellen, strengen Harmonik. In der Durchführung verzichtet Grieg (wie mancher andere Musiker) auf kunstvollen Aufbau, gibt vielmehr eine Folge geschlossener Klang- und Melodienbilder. Jugendlicher Überschwang der Solo-Kadenz, die im wesentlichen das erste Thema glanzvoll aufrauschen läßt. — Melodiengesättigt der zweite Satz (Adagio): schwärmerischer Gesang einer edlen Seele. Grieg hat nicht die Bedenklichkeiten überfeinerter Gehirnmusiker; er bringt seine Themen, und wenn sie ihm zusagen, wiederholt er sie unablässig, träumerisch und stolz, sinnend und lauschend, ganz im Geist echter Volksmusik. — Festlich und froh geht es im dritten Satz her (Allegro moderato e marcato). Das sind jene springlebendigen Tänze und zögernd werbenden Weisen, an denen die „Lyrischen Stücke" so reich sind: Bilder aus der Heimat. Farbige Orchestertönung, griffiger Klaviersatz und kraftvolle Bewegtheit geben dem Satz einen hinreißenden Schwung.

Nikolai A. Rimskij-Korssakow

Geboren 18. März 1844 zu Tichwin, besuchte die Marineschule, trieb aber gleichzeitig musikalische Studien. Als Angehöriger der russischen Flotte schrieb er auf einer Weltumsegelung seine erste Sinfonie. 1871 wurde er Professor für Instrumentation und Komposition am Petersburger Konservatorium, daneben war er 1873—1884 Musikinspektor der Marine. Als Orchesterleiter ist er auch im Ausland bekannt geworden. Gestorben 21. Juni 1908 in Petersburg. Hauptwerke: Opern, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Ouvertüren, Kammermusik, Chöre mit und ohne Orchester, Volkslieder-Sammlungen.

Rimskij-Korssakow darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, als erster Russe eine Sinfonie und eine sinfonische Dichtung geschrieben zu haben. Seine eigentliche Stärke liegt allerdings auf dem Gebiet der Oper. Die Sinfonien werden in Deutschland überhaupt nicht aufgeführt, von den sonstigen Orchesterwerken hört man zuweilen „Sadko", „Spanisches Capriccio" und vor allem „Scheherazade". Rimskij-Korssakow ist kein eigentlicher Melodiker; die Themen entnimmt er zumeist der russischen Volksmusik und kleidet sie in ein prächtiges Gewand bunter Harmonien und schillernder Instrumentation. Seine orchestrale Meisterschaft ist so bedeutend und wird für so wertvolle Gedanken eingesetzt, daß der Tondichter schon um ihretwillen zu den ersten russischen Meistern gezählt werden muß.

Den Jungrussen (vor allem Cui, Balakirew und Mussorgsky) verdankt Rimskij-Korssakow entscheidende Anregungen. Später, als er seine musikalischen Freunde in der Instrumentierungskunst übertraf, hat er deren Werke selbstlos überarbeitet und ihnen damit zu Erfolg verholfen (Dargomyschskis „Steinerner Gast", Borodins „Fürst Igor", Mussorgskys „Chowansky" und „Boris Godunoff").

Sadko, Sinfonische Dichtung, Werk 5

Dieses Werk ist offensichtlich Liszt nachgebildet, trägt aber auch manche Erinnerungszüge an russische Komponisten; Rimskij-Korssakow hat die Jugendschöpfung 1891 umgearbeitet.

Sadko ist Herr eines Schiffes, das vom Meeresgott auf hoher See angehalten wird. Damit das Schiff den Hafen erreiche, opfert sich Sadko dem Ozean. Der Meeresgott führt ihn zu einem großen Fest. Dort muß Sadko die Leier spielen. Die Festgesellschaft beginnt zu tanzen, die Fluten schäumen im Takt und lassen die Schiffe untergehen, bis Sadko die Leier vernichtet und die Ruhe zurückkehrt.

Der Tondichter hat selber eine Erläuterung zu der Komposition gegeben. Er schreibt etwa folgendes: Die Einleitung bildet den ruhigen Wellenschlag des Meeres nach (Liszt-Einflüsse). Sadkos Sturz ins Meer (Allegro) vollzieht sich musikalisch auf absteigenden Tonleitern, und zwar in der Folge: Halbton, Ganzton, Halbton, Ganzton usw. (bei Rimskij-Korssakow sehr häufig). Das Fest beim Meeresgott erinnert melodisch an Balakirew und Dargomyschski. Durch und durch eigen sind dagegen die Tanzmelodie und das folgende Gesangsthema. Die Variationen beider Themen, die nach und nach in einen Sturm übergehen, sind zum Teil unter Liszts („Totentanz"), zum Teil unter Balakirews Einfluß entstanden. Der Schluß mit seinen ruhigen Akkordfolgen ist selbständig.

Scheherazade, Werk 35

Eins der merkwürdigsten Stücke im neuzeitlichen Orchesterschaffen. Scheinbar will der Tondichter vier Geschichten aus „Tausendundeiner Nacht" musikalisch nacherzählen; in Wirklichkeit ist es aber eine Darstellung des Wandels, der sich in dem rachesüchtigen Sultan vollzieht, während ihn Scheherazade mit ihren Märchen betört. Zu Beginn werden zwei Themen auf-

gestellt: das des erbarmungslosen Sultans (Beispiel 1), der

1 Maestoso



jede seiner Frauen nach der ersten Nacht hinrichten ließ, und das der klugen, listigen Scheherazade (Beispiel 2), die es

2 Lento



fertigbrachte, so spannende und lustige Geschichten zu erzählen, daß der Sultan wider seinen Willen von seinem blutigen Vorhaben abließ. Seltsam ist nun, wie die an sich sehr anschaulichen Themen (das stolze des Sultans und das „einwickelnde" der Scheherazade) in den vier Bildern umgeformt werden. Entscheidend ist dabei, daß nicht nur die Thematik umgestaltet wird, sondern daß die eigentliche Entwicklung in der Instrumentation zum Ausdruck kommt: das Orchester wird mit einem Klangsinn behandelt, der auch heute noch in Erstaunen setzt. — Wichtiger als die Überschriften der einzelnen Sätze und ihre besondere Thematik ist das Verhalten der beiden Hauptthemen (1 und 2) zueinander: aus ihnen vermag man den Stand des seelisch-geistigen Zweikampfes zu erkennen. Natürlich siegt die schlangenhaft züngelnde Frau.

Die einzelnen Bilder bieten nun keine Schwierigkeiten mehr. Im ersten Satz hören wir die Geschichte von „Sindbad, dem Seefahrer". Der Sultan fährt zuweilen mächtig mit seinem Thema dazwischen, so daß Scheherazade alle Mühe hat, ihn zu umstricken. Den zweiten Satz füllt eine Erzählung vom „Prinzen Kalender"; das ist nun ein sehr spaßiger Herr, selbst der Sultan muß lachen und wird sogar ein wenig ausgelassen. „Der junge Prinz und die junge Prinzessin" ist der dritte Satz überschrieben. Ein anmutiger Kinderreigen, unablässig wiederkehrend nach Kinderart, unschuldsvoll und doch „prinzenbewußt". Und es scheint, daß der Sultan unversehens selbst zum Kinde geworden ist: er träumt mit Scheherazade von Jugend und Unbefangenheit. Um so aufgeregter gebärdet er sich zu Beginn des vierten Satzes: „Fest in Bagdad; das Meer; das Schiff treibt gegen den Magnetberg und zerschellt; Nachwort." Nach der einleitenden, nicht eben freundlichen Auseinandersetzung zwischen dem Sultan und seiner verführerischen Dame beginnt das festliche Treiben mit einem rhythmisch straffen, melodisch bewußt einförmigen (orientalischen?) Motiv. Das Thema des vorangehenden Bildes kehrt wieder: Prinz und Prinzessin. Auch das Sultan-Thema will sich durchsetzen. Dann eine Schilderung des Meeres, des Seesturmes, wieder das Prinzen-Motiv, Trompeten schmettern, es klirrt und rasselt in den Trommeln: das Schiff ist untergegangen. Eine Deutung dieses Satzes ist wohl nur sinnbildlich möglich: der Sultan erlebt sich selbst als Kind, als froher festlicher Mann, zerschellt aber an der Tücke menschlicher Untreue (hat er doch den Entschluß, jede Frau nach der ersten Nacht zu töten, in berechtigtem Zorn über weibliche Untreue gefaßt). Im „Nachwort" vereinen sich die Stimmen des Sultans und der Sultanin zu stillem Zwiegespräch.

Christian Sinding

Geboren 11. Januar 1856 in Kongsberg (Norwegen). Sollte ursprünglich Schuhmacher werden, kam als Lehrling in eine Klavierfabrik, studierte eifrig Musik. Konservatoriumsbesuch in Leipzig, München und Berlin. Lebt in Oslo, hat aber sein Schaffen wegen eines Gehörleidens abgeschlossen. Hauptwerke: Sinfonien, Orchesterstücke, Konzerte, Suiten, Kammermusik, Klavierwerke, Chöre, eine Oper („Der heilige Berg").

Es ist aufrichtig zu bedauern, daß Sinding im deutschen Konzertsaal fast völlig vergessen zu sein scheint. Sein „Frühlingsrauschen" hört man zwar in allen möglichen (und unmöglichen) Bearbeitungen, doch die Sinfonien und Violin-Konzerte muß man sich fast immer über ausländische Sender heranholen. Eine Zeit, die alles Nordische und Wagnerische bekämpfte, hat Sinding geradezu aus Deutschland verbannt. Denn der Tondichter ist nordischer Romantiker und Wagnerverehrer zugleich. Nordisch ist seine Freude an glühenden Einzelbildern, die er in satten Farbenharmonien malt, wagnerisch wirkt manche melodische Wendung und besonders die Art zu instrumentieren. Als dritter Wesensbestandteil tritt hinzu ein romantisches Schweifen in die Welt, das man „kosmopolitisch" genannt hat, das aber in Wahrheit nur beweist, daß sich Sinding als echter Künstler die Welt erobern möchte. Wahres Künstlerblut (ein Bruder ist Bildhauer, ein anderer ist Maler) offenbart sich in der 1. Sinfonie und in dem 1. Violin-Konzert.

Die erste Sinfonie (D-moll, Werk 21) wurde einst auch in Deutschland gern gehört. Ihrem Wesen nach ist sie ganz auf Selbstbehauptung gestellt; besonders im ersten Satz mit den bestimmten Rhythmen der musikalischen Gedanken und den trotzigen Synkopen. Der zweite Satz (Andante) behält diese Stimmung bei; denn sein scheinbares Träumen ist in Wirklichkeit ein Nachsinnen über den Kampf des ersten Satzes: punktierte Rhythmen der Themen und Motive sprechen deutlich von der inneren Verwandtschaft. Gleiche Rhythmen und Synkopen auch im dritten Satz (Vivace): wieder der in seiner Heimat verwurzelte Mensch, dem Kampf, Sinnen und Tanz verschiedene Seiten eines Grundgefühls sind. Gegensatzreich ist der Schlußsatz (Maestoso) mit seinem Wechsel von Angespanntheit und Frohsinn.

Das erste Violin-Konzert (A-dur, Werk 45) ist in Melodieführung und Verarbeitung (ähnlich vielen Werken von Grieg) der norwegischen Volksmusik verpflichtet. Die zügigen Themen des ersten Satzes (Allegro energico) und die freudigen, lebhaften Weisen des Finales (Allegro giocoso) werden nicht entwickelt, sondern wiederholungsartig nebeneinandergestellt; auch der dunkle Mittelteil (Andante) gibt sich in ähnlicher Form. Und gerade das, im Zusammenhang mit ungebärdigem Klangrausch, ist echt norwegisch-volkhaft.

Hugo Wolf

Geboren 13. März 1860 zu Windischgrätz (Steiermark). In der Schule war er „ungenügend"; das Konservatorium mußte er wegen „Ordnungsvergehens" wieder verlassen. 1881 zweiter Kapellmeister in Salzburg, dann kleiner Chorsänger. Als Musikkritiker in Wien wurde er schnell berühmt und verhaßt. Gestorben nach fünfjähriger geistiger Umnachtung in der Landesirrenanstalt zu Wien (22. Februar 1903). Wolf ist der bedeutendste Liederkomponist der letzten fünfzig Jahre. Neben Liedern schuf er vor allem die Oper „Der Corregidor" und die „Italienische Serenade".

Italienische Serenade

Ein nachgelassenes Werk: ursprünglich sollte es die Einleitung zu einer mehrsätzigen Schöpfung werden. Leider hat Wolf die Arbeit (1894) liegengelassen. Die heute gebräuchliche Fassung stammt von Max Reger, der in seiner Bearbeitung insofern von Wolf abweicht, als er die Solostellen nicht dem vorgesehenen Englischhorn, sondern der Bratsche überträgt.

Die „italienische Serenade" ist das zauberhafteste Werk aus der neueren Serenaden-Musik. Sie bedarf keiner inhaltlichen Erläuterung. Ein paar Takte einleitender Streicherfiguren, abgeschlossen durch ein Aufmerksamkeit erheischendes Aufklingen des Orchesters, — dann beginnt der „Liebhaber" (Bratsche) seinen Werbegesang. Zunächst mit gebührender Zartheit und Zurückhaltung, wobei ihn die gezupften Streichinstrumente stimmungsvoll begleiten. Doch bald wird er leidenschaftlicher: aus zärtlichem Werben wird feuriges Fordern. Der Chor der Gefährten geht stürmisch mit; besonders die sehr sorgsam geführten Holzbläser unterstützen den glühenden Liebesgesang. Der Schluß greift wieder auf die Eingangsstimmung zurück.

Das anschauliche Bildchen wird mit ganz einfachen Mitteln gemalt: Streicher, Holzbläser und Hörner vollbringen ein Wunder an Klangschönheit, durch die manches großmächtige Orchestergemälde der letzten Jahrzehnte still, aber nachdrücklich in den Schatten gestellt wird.

„Penthesilea"

Diese dreigegliederte sinfonische Dichtung schildert mit musikalischen Mitteln die Gestalt der Kleistschen Amazonenkönigin. Penthesilea wird von Achill besiegt; er schenkt ihr aber das Leben. Bei einem zweiten Zusammentreffen naht er ihr als Liebender, doch sie läßt ihn in rachsüchtiger Verblendung zerfleischen. Über seiner Leiche haucht Penthesilea verzweifelt ihr Leben aus. — Wolfs Tonstück, ursprünglich wohl etwas allzu grell orchestriert, wurde von einem berühmten Dirigenten (aus Vergeltung für Wolfs bösartige Brahms-Kritiken) bei der ersten Probe bewußt so verzerrt statt gemildert, daß der verbitterte Komponist das Werk zurückzog. Seitdem ist es, selbst in Hellmesbergers Überarbeitung, ein Stiefkind in den Konzertsälen geblieben. Ein gewisser Zwiespalt dieser sinfonischen Dichtung ist allerdings nicht zu verkennen. Auf der einen Seite ist sie allzu abgewogen, allzu regelmäßig gebaut, auf der anderen Seite wird sie durchzogen von unbändiger Leidenschaft, von Rachegluten und Liebesfeuern, die einer Amazonenkönigin würdig sind. Um dieses Überschäumens einer besessenen Seele willen und wegen der unerhört verdichteten Traumszene verdiente das Werk eine stärkere Berücksichtigung.

Emil Nikolaus von Reznicek

Geboren 4. Mai 1860 in Wien als Sohn eines österreichischen Feldmarschall-Leutnants. Begann das juristische Studium, wechselte aber bald zur Musik. Opernkapellmeister in vielen deutschen Städten. Lebt seit 1899 in Berlin als Komponist und Unterrichtender. Hauptwerke: Opern, Sinfonien, Suiten, Chorwerke mit Orchester usw.

Reznicek ist Meister der instrumentalen Feinarbeit, kein Sinfoniker. Sein Bedeutendstes gibt er in den Opern (vgl. „Meyers Opernbuch"). Doch hat er auch als Instrumentalschöpfer mehr zu sagen, als es nach der Aufführungszahl seiner Werke scheinen möchte. Er wird zuweilen mit Richard Strauß verglichen; aber dieser Vergleich ist nur zulässig, wenn er sich auf die Orchestertechnik bezieht. Strauß ist sinnenhafter, wirklichkeitsnäher, greifbarer als Reznicek; dafür übertrifft der verbindlich liebenswürdige Österreicher den kraftvolleren Bayern an geistreichem Witz. Um Geist und Witz musikalisch wiederzugeben, bedarf es biegsamer Melodik, federnder Rhythmen und veräfstelter, zugleich durchsichtiger Instrumentation. Reznicek stehen diese Voraussetzungen uneingeschränkt zu Gebote; dagegen ist er kein eigentlicher Harmoniker, braucht es nicht zu sein, weil ihn mehr die Erscheinung fesselt als deren tiefere Ursache. Das ist auch der Grund dafür, daß seine Sinfonien wenig Gehör gefunden haben. Dagegen zählen einige andere Orchesterwerke zu den liebenswertesten Schöpfungen der jüngeren Vergangenheit.

Allen voran die „Tanz-Sinfonie". Sie stilistisch einzuordnen, ist nicht leicht. Die Eckfätze halten sich zwar an die sinfonische Form, doch sind die Tänze (Polonaise, Csardas, Ländler, Tarantella) so locker aneinandergereiht, daß man eher von einer Suite sprechen könnte. Wichtiger aber ist dieses: der Tondichter gibt den Tänzen einen wahrhaft künstlerischen Glanz,

erhellt ihre Eigentümlichkeiten vorwiegend durch erlesene Instrumentierung, scharf geschnittene Rhythmen und schöne melodische Einfälle. Und ganz nebenher erweist er sich als überragender Beherrscher satztechnischer Künste.

Sprühend von Witz und Geist, echt musikantisch treten die Orchestervariationen „Tragische Geschichte" auf. Es sind Nachbildungen des bekannten Gedichtes von Chamisso, in dem sich ein Mann, dem das Hintenhängen seines Zopfes mißfiel, ständig dreht und wendet, doch „der Zopf, der hing ihm hinten." Reznicek läßt den seltsamen Mann hörbar werden, wie er sich nachdenklich und verwirrt, überlegsam und plötzlich herumwirft, — ein köstliches Spiel der Themen und Instrumente, befreiendes Lachen, doch zugleich die Frage: „Spiel oder Ernst?

Während die gleichfalls nach Chamisso geschaffene sinfonische Dichtung „Peter Schlemihl" trotz ihrer glänzenden Haltung in den Hintergrund getreten ist, hört man zuweilen die „Traumspiel-Suite" (Bühnenmusik zu Strindbergs „Traumspiel"). Es sind sechs Sätze, deren Überschriften die Vorstellungskraft des Hörers in die gewünschte Richtung lenken. Kleines Orchester, gewählte Farbenmischung, sorgsame Charakterisierung, leicht dahinschwebende Bilder. Daneben aber auch greifbarere Klänge: spöttische Trompeten für den „Advokaten" und weich strömender Gesang in „Der Tochter Abschied".

Am häufigsten hört man in Konzert und Rundfunk die Ouvertüre zur heiteren Oper „Donna Diana". Ihr lustspielhafter Schwung, ihre kunstvolle Klarheit und ihr behendes Vorwärtstreiben fangen eine heiter-fröhliche Stimmung ein. Den Untergrund des quirlenden Tonstücks bildet ein $^3/_{16}$-Rhythmus, „so rasch und leicht wie möglich". Darüber bauen sich zwei musikalische Gedanken auf: ein tänzelnd-trippelnder und ein verliebt-zurückhaltender. Sie scheinen sich bald lustig zu bekämpfen, bald keck zu übersehen. Immer aber brodelt und kichert es in den Begleitstimmen; denn es ist ein Maskenfest, auf dem Donna Diana und Don Cesar ihren ernsten Scherz treiben.

Gustav Mahler

Geboren 7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen). Studierte in Wien. 1880 Theaterkapellmeister in Hall, dann in gleicher Stellung in verschiedenen Städten Deutschlands, Österreichs und Ungarns. 1897—1907 Dirigent und später Direktor der Wiener Hofoper. Anschließend Konzert- und Operndirigent in Amerika. Gestorben 18. Mai 1911 in Wien. Hauptwerke: Sinfonien, Chöre und Lieder mit Orchester.

Die neun Sinfonien Mahlers sind als Werke eines Juden aus den Spielfolgen deutscher Konzerte gestrichen. Wenn hier einige Worte über den Komponisten gesagt werden, so geschieht das, weil er einmal eine Welt in Aufregung versetzt hat und weil man ihn zuweilen als Begründer eines neuen „musikalischen Weltgefühls" bezeichnen wollte.

Zunächst gilt es festzustellen, daß Mahler für den Hörer wohl eine „Sensation", niemals jedoch ein Erlebnis bedeutet hat. Diese (vom Verfasser fast zwei Jahrzehnte lang beobachtete) Tatsache ist bedeutsam als Stimme des musikalischen Gewissens eines Volkes: man empfand bewußt und unbewußt, daß in diesen Sinfonien ein jüdischer Künstler etwas predigte, — aber man verstand ihn nicht, blieb ihm fremd. (Eine Erscheinung, die sich übrigens nicht nur auf Deutschland beschränkte).

Was wollte Mahler predigen? Die Wahrheit. Aber eben die Wahrheit seiner Zeit, wie er sie auffaßte. Selbst ein zwiespältiger Mensch, wollte er seiner zwiespältigen Zeit den Spiegel vorhalten. Das mußte notwendigerweise zu krampfhaften Verzerrungen führen. Der geistig überfeinerte Jude fand keinen seelischen Zugang zu dem Volke, dessen Gast er war. Und je mehr er ihn erzwingen wollte, desto mehr blieb er ihm versperrt. Scharfsichtig und scharfsinnig erblickte Mahler, wie sich

die europäische Welt seiner Tage auflöste in Sinn- und Geistlosigkeit. Er wollte sie bessern, sprach und schrie zu seinen Zeitgenossen mit ihren Mitteln, in ihrer Sprache und predigte doch tauben Ohren. Sein jüdisches Wesen wurde ihm zum Verhängnis: er sah die geborstene Oberfläche der Welt wie kaum ein Musiker neben ihm; aber sein Blick reichte nicht tief genug, um die ewig waltenden Kräfte des Volkstums zu erkennen. Bald versuchte er es mit maßlosen Übersteigerungen äußerer Mittel, bald flehte er „im Volkston"; doch das Volkstum antwortete ihm nicht, — er war und blieb ein Fremder. Die verfallende Oberschicht wußte nichts von ihrer Krankheit, und der gesunde Kern des Volkes bedurfte keines artfremden Arztes.

Zwiespältig wie der Mann ist das Werk. Die Sinfonien weiten sich, blähen sich ungeheuerlich auf: sechs Sätze, davon einzelne beinahe „abendfüllend". Chöre aller Art und Solostimmen werden herangezogen, die Orchesterbesetzung wächst ins Ungemessene (sogar Hammerschläge werden eingeführt). Dann wieder kleines Orchester (einmal fehlen selbst die Posaunen), keine menschlichen Stimmen, normale Viersätzigkeit. Daß Mahler die Instrumentierungskunst beherrscht, versteht sich von selbst bei einem Musiker, der seinerzeit als der beste Opernkapellmeister der Welt angesehen wurde. Freilich geht er dabei zuweilen so weit, daß man zwar weiß, *wie* kunstvoll er instrumentiert, aber nicht, *was* er eigentlich instrumentieren will. Das sind jene merkwürdigen Stellen, an denen man kein Motiv und kein Thema, keinen Gedanken und keine Stimmung zu unterscheiden vermag: seltsame Gewänder ohne Körper, Kleider auf der Stange. Solche Klangübersteigerungen sollen nach Meinung mancher Musik-Schriftsteller an Bruckner erinnern; wie man zu einem derartigen Vergleich kommen kann, ist unerfindlich (selbst wenn Bruckner dabei „besser abschneidet").

Ein ähnlicher Zwiespalt durchzieht die Thematik. Da finden sich ernst schreitende Trauermärsche neben gellenden Tingeltangel-Hupfern, Volkslieder-Weisen neben zerquälten Ge-

dankengespinsten, niederdrückende Plattheiten neben vergeblich emporstrebenden Hymnen. Man spürt das Ringen eines Leidenden, doch man wendet sich sogleich wieder ab von der beißenden Selbstverspottung. Gewiß: das alles ist Ausdruck eines heftigen Wollens; doch einmal ist Wollen nicht Erfüllen und zum anderen richtet sich der Wille auf zuweilen Unbegreifliches. Es ist bezeichnend, daß Mahler nicht ein einziges eigenwüchsiges und zugleich andere überzeugendes Thema aufzustellen vermochte.
Mahlers thematische Verarbeitung war ursprünglich sinfonisch. Doch mehr und mehr näherte er sich einem polyphonen Stil, der schließlich soweit ging, daß man ihn als Vorläufer überspitzter Atonalität bezeichnen darf. Aber selbst in seinen ersten Sinfonien spürt man wenig von echter Gestaltungskraft: sie sind unglaublich „gekonnt", jedoch keine Kunst, kompositionstechnisch hervorragend „gemacht", innerlich aber machtlos.
Der unerbittlich bohrende, grübelnde Mahler muß die Musik des artgleichen Mendelssohn um ihrer süßlichen, zu nichts verpflichtenden Haltung willen gehaßt haben. Und doch sind diese beiden Musiker tief verwandt: zwei Könner im Handwerklichen, zwei Brennpunkte ihrer Zeit, aber Fremdlinge für das Volk, zu dem sie sprechen wollten. Mendelssohn wollte in der Romantik die klassische Form retten und brachte es nur zu Glätte ohne Gehalt; Mahler forderte Besinnung und förderte — die Zersetzung.

Claude Debussy

Geboren 22. August 1862 in St. Germain en Laye. Besuchte das Pariser Konservatorium, erhielt den „Römerpreis", wurde aber mit einer Pflichtarbeit als „zu modern" von der Konservatoriumsleitung abgewiesen. Debussy lebte nur seinem Schaffen. Gestorben 26. März 1918 in Paris. Hauptwerke: Orchesterstücke, Schauspielmusik, Oper, Klavierwerke, Kammermusik, Gesänge mit Klavier.

Klare Melodik, feste Rhythmik und folgerichtige Harmonik waren die sicheren Träger klassischen Musizierens; sie bestimmten sich gegenseitig, stützten einander und gewannen durch ständige Wechselwirkung erst ihren Sinn. Das Orchester diente zunächst nur dazu, die musikalischen Absichten hörbar zu machen. Im Laufe eines Jahrhunderts hat sich an dem klassischen Bilde der Musik vieles geändert. Schon die deutsche Romantik zeigt ein anderes Gesicht: die Melodien sind noch deutlich und faßbar; aber die harmonischen Beziehungen weiten sich gewaltig aus, gelockerte Rhythmen verwischen die früheren Grenzen, und die Orchestersprache macht sich immer selbständiger. Allmählich werden die Umrisse des musikalischen Bildes unschärfer, die Zeichnung wird ungenauer, während die Farben leuchtender und glühender werden. Zu dem gleichen Ergebnis führt die Entwicklungslinie Chopin, Berlioz, Liszt: mögen sich diese Tondichter im einzelnen noch so sehr unterscheiden, gemeinsam ist ihnen die wachsende Bevorzugung der Farbe. Alles aber mündet in das Werk Richard Wagners. In ihm verwirklicht sich das 19. Jahrhundert. Der „Tristan" bedeutet den Gipfelpunkt: die Harmonik wird bis zu ihren Grenzen ausgedehnt; zusammen mit der verfeinerten Instrumentierung bildet sie den eigentlichen Klanghintergrund, von dem Motive

und Rhythmen ihr eigentümliches Leuchten empfangen. Die Klangfarbe, einst Dienerin, ist zur Mitherrscherin geworden. Freilich: wenn auch die inneren Zusammenhänge nicht mehr so greifbar zutage liegen wie in der Klassik, so sind sie doch nicht minder wirksam. Alles ist noch von geheimen, geheimnisvollen Spannungen erfüllt, ist keim- und triebkräftig, folgerichtig und handlungsbereit.

An dieser Stelle der Entwicklung setzt Debussy ein. Er will das 19. Jahrhundert überwinden. Doch, nicht stark genug, neue Wege zu weisen, zerfasert er die bisher schon merklich gelockerte Schnur, bis sie sich vollends auflöst. Harmonisch, rhythmisch und melodisch ersetzt er den folgerichtigen Ablauf durch gleichbleibende Zustandsschilderung, tätige Spannung durch untätige Stimmung. Er gestaltet nicht, sondern stellt fest, er bildet nicht, sondern bebildert. Statt etwas auszudrücken, gibt er seine Eindrücke wieder. Dafür schafft er sich die besonderen technischen Mittel. Entwickelndes Gestalten fordert folgerichtiges Nacheinander; Debussy aber will die Gleichzeitigkeit. Daher seine übereinandergelagerten Tonarten („Polytonalität"), Quarten-Akkorde, Ganztonleitern, übermäßigen Dreiklänge, unaufgelösten Vorhalte. Daher auch das versonnene, sinnende Verweilen auf kleinen Einzelbildern, das liebevolle, müde Ausmalen bildhafter Zustände. Das Orchester, nicht genötigt, tatenfroh vorwärts zu eilen, sammelt alle Möglichkeiten seines Klangvermögens auf einen Punkt, scheint zu blühen und zu duften wie eine zauberhafte Pflanze: schön durch ihr Dasein, — aber unfruchtbar.

Eine weitere Verfeinerung des reinen Klanges war nicht möglich: Debussy hatte keine eigentlichen Nachfolger. Als er starb, hatte die jeden „Schönklang" verachtende Atonalität ihr Haupt bereits erhoben. Zu Debussys Werk bildet sie keine Fortsetzung, sondern den schärfsten Gegensatz.

Vorspiel zum „Nachmittag eines Fauns"

Dieses Werk (1892) bezeichnet Debussy selbst als „Vorspiel" zu einem Gedicht von Mallarmé. Er vertont also nicht einmal das Gedicht selbst, sondern nur eine Art Vor-Stimmung. Stärker kann man wohl die bewußte „Untätigkeit" der Musik nicht ausdrücken. Beim Hören gilt es daher, nicht etwas zu verfolgen, sondern sich einhüllen zu lassen. Fast ist es schon zuviel gesagt, wenn man angibt, daß in der Tondichtung ein sinnlich verlangender Faun und sinnlich lockende Nymphen geschildert werden. Denn das klanglich gelockerte, zart geführte Orchester und die tupfende Harmonik geben eher die zitternde Sommerluft wieder, aus der sich Verlockung und Verlangen erheben. Unser Beispiel zeigt, wie sehr sich



bei Debussy Rhythmus und Melodie, Harmonie und Instrumentierung verflüchtigen (Flöte und Harfe). Das ist kein Schreiten mehr, sondern nur noch ein Schweben und Gleiten. Aus dem Schimmern und Flimmern, aus Gedämpftheit und Schwüle der Klänge erhebt sich außer dem Faun-Motiv noch ein träge sich dehnender Gesang, der den Nymphen zugeteilt ist. Es kommt zu keinem Weiterführen oder Entwickeln. Trägheit des Herzens, Wollust der Sinne.

Drei Nocturnes, „Wolken" — „Feste" — „Sirenen"

Ein eigentümliches Werk (1899). Der Grundsatz, den Klang immer feiner und erlesener, immer verschwebender und ungreifbarer zu machen, ist hier zum Teil noch peinlicher durchgeführt als im „Faun". Und doch wird das Klangbild auf merkwürdige Weise wieder etwas greifbarer.

Allerdings weniger in den „Wolken". In dieser Schöpfung löst sich alles auf in gehauchte, leise Bewegungen; sogar das

Wort „Bewegung" ist zuviel, ist zu sinnfällig. Es sind Nachtwolken, unsichtbar, unbeschreibbar; man weiß um sie, ohne daß man sie sieht, träumt man von ihnen, mit geschlossenen Augen, ahnt wohl zuweilen zitterndes Mondlicht, silberne Wolkenränder, dunkle Schatten. Vielleicht sind überhaupt keine Wolken am Himmel; man empfindet sie aber als vorhanden, weil es in eine besondere innere Stimmung paßt. Keine motivische Andeutung im Orchester, geschweige eine thematische Linie. Nur Klänge, Farben, leichte Rückungen, hauchzart, gelöst, bebend.

Dagegen sind die „Feste" aller klanglichen Auflockerung zum Trotz recht greifbare Gebilde. Es ist wohl auch in Deutschland das beliebteste Orchesterwerk Debussys. Deutlich treten in dem Tonstück drei Themen und Abschnitte hervor. Das Ganze ist eine Art „italienische Marsch-Fantasie". Der erste Abschnitt, eingeleitet von festlich schwirrenden Geigen-Figuren, bringt ein geschwind aufsteigendes und wieder absinkendes Thema der Holzbläser, dem sich ungewöhnlich harmonisierte Bläser-Akkorde anschließen: zitternde, verlangende Lebenslust. Im nächsten Abschnitt bestimmt ein etwas ruhigeres Thema das Geschehen; bei der Wiederholung wird es von feurigen Rhythmen der gezupften Streicher umspielt. Von besonderem Reiz ist der dritte Teil: gedämpfter Bläser-Marsch, scharf rhythmisiert, doch melodisch und harmonisch nicht leicht zu fassen, allmähliche Steigerung zu wilder Ausgelassenheit, umjubelt vom ganzen Orchester. Dann ein Rückgriff auf den Beginn des Nocturnes, langsame Auflösung der Bilder, Erinnerungen an das festliche Treiben, Bedauern über die Heimkehr (Oboe), ein kurzer Vogelruf, noch einmal führt der Wind die fernen Klänge an das Ohr. Stille.

Nur ganz gelegentlich hört man das dritte Nocturne: „Sirenen". Hier greift der „impressionistische" Debussy zu einem recht „realistischen" Mittel: um die süß lockenden Weisen der

Sirenen klanglich zu verwirklichen, genügt ihm nicht das Orchester, sondern er zieht Frauenstimmen hinzu. Diese singen dann freilich keine „Lieder", vielmehr werden sie behandelt wie zusätzliche Orchester-Instrumente. So kommt ein Schimmer wirklicher Unwirklichkeit in das Klangbild, etwas Ungesagt-Sagenhaftes.

Das Meer

In dem Programmstück „Das Meer" (1905) sind drei gleichartige Stimmungsbilder vereinigt. Sie unterscheiden sich im Grunde nur durch die verschiedenartige Beleuchtung: das Meer bleibt ewig das Meer, es ändern sich nur die Eindrücke, bald durch den Betrachter und seine innere Verfassung, bald durch Wind und Sonne. Man möchte fast sagen, dieses dreisätzige Werk sei bewegter Stillstand. „Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer" ist der erste Satz überschrieben. Kurze Streicher-„Motive" entsprechen wohl den kurzen Wellen der kaum bewegten See, über der sich langsam die Sonne erhebt (ruhig gleitende Bläserweisen). Immer mehr lichtet sich das Klangbild, doch unverändert bleiben die Wasser. Das „Spiel der Wogen" (zweiter Satz) verstärkt die Wellenbewegung des ersten Teils, rauscht und flutet empor, reißt auch die Eindrücke des erlebend-betrachtenden Menschen in das wogende Walten der leidenschaftslosen Natur. In diesem Satz ist Debussy das Meisterstück gelungen, die gefühllose Bewegung des Meeres mit der fühlenden Erregtheit des Menschen klanglich zu vereinen. Noch sprechender (wenn auch musikalisch nicht ganz so stark) ist der dritte Satz: „Zwiesprache von Wind und Meer". Der Wind weht, und das Meer antwortet mit bald ruhigen, bald rollenden Bewegungen. Sehr schön, wenn der Zwiesprache ein gemeinsamer Gesang entwächst: erhabene Stimme des Weltenalls.

Eugen d'Albert

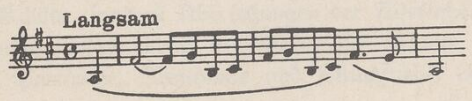
Geboren 10. April 1864 zu Glasgow als Sohn des deutschen Tanzkomponisten Charles d'Albert. Seine Lehrer waren Ernst Pauer (London), Hans Richter (Wien) und Franz Liszt (Weimar). Etwa zehn Jahre durchzog er als Klavierspieler alle Länder, dann packte den Rastlosen das Kompositionsfieber. Gestorben 3. März 1932 in Riga. Hauptwerke: Opern, eine Sinfonie, zwei Klavierkonzerte, ein Cellokonzert, Lieder, Klavierstücke, Kammermusik.

Bevor sich d'Albert seinem eigentlichen Schaffensgebiet, der Oper, zuwandte (vgl. „Meyers Opernbuch"), schrieb er verschiedene Instrumentalwerke. Erfolg hatte er aber nur mit den Konzerten für Klavier und Cello. Und auch hier beruht die Wirkung lediglich auf dem hinreißenden Schwung der Kompositionen, nicht auf ihrem künstlerischen Wert. Es ist unmöglich, d'Albert einer einzelnen musikalischen Richtung einzuordnen; nicht weil er ein Selbständiger wäre, sondern weil er seinen Stoff aus allen Richtungen nimmt. Er ist Romantiker, Neudeutscher, Verist, Klassiker — vor allem aber ist er Virtuose. Wenn es nur „klingt", heißt sein Wahlspruch. Nun, es klingt wirklich. Da der Komponist zudem etwas kann, haben sich seine Konzerte schnell eingebürgert. In den letzten Jahren ist man ihnen weniger begegnet, obwohl ihr unbedenklicher, lebendiger Klang dem Hörer mehr zusagt, als manches vergrübelte Werk anderer Tondichter.

Das erste Klavierkonzert (H-moll, Werk 2) verrät den Überschwang des Zwanzigjährigen ebenso wie die Maßlosigkeiten der Entstehungszeit (1884). Liszts Es-dur-Konzert mußte unter allen Umständen übertrumpft werden, und so schrieb der brausende Jüngling ein Werk, vor dessen Ausbrüchen und Ausdehnungen man zuweilen erschrickt. Das Vorbild Liszts wirkt auch nach in der gedanklichen Anlage: wie

dessen sinfonische Dichtungen hat d'Alberts H-moll-Konzert ein Grundthema, das alle Sätze beherrscht. Eines wird man zugeben müssen: dieses Austoben und Schwelgen, dieser Klangrausch und Klavierprunk sind lebendige Zeugen eines heißblütigen, echten Musikantentums.

Wertvoller ist das zweite Klavierkonzert (E-dur, Werk 12, 1893). Das Gärende und Maßlose des ersten Konzertes ist gemildert, aber der Schwung ist geblieben. Zwar stehen in der Thematik Schumann, Wagner, Liszt und Brahms mit reichen Geschenken Pate, zwar stammt die Form des Werkes von Schumann und der Gedanke des Kopfmotives aus Liszts sinfonischen Dichtungen; aber diese etwas aufdringlichen Anlehnungen verschwinden für den Hörer gegenüber der unverfälschten Musikalität des Ganzen. Und für den Spieler gibt es kaum ein dankbareres Konzert als dieses. In den vier einleitenden Takten bringt das Orchester (Mäßig bewegt) das Grundmotiv (ähnlich der „traurigen Weise" des dritten „Tristan"-Aktes). Fest und bestimmt, ja gebieterisch stellt das Klavier den Hauptgedanken des ersten Satzes auf, dem in Streichern und Horn ein ruhig strömendes Gesangsthema zur Seite gegeben wird. Die weitere Entwicklung wirkt nicht eben tief, bezaubert jedoch durch die Klangschönheit des Ganzen wie durch manche feinen Einzelzüge. Der volle Satz gibt dem Klavier die Möglichkeit, sich gegenüber dem Orchester zu behaupten. Ohne Pause geht es zum Mittelteil (Langsam). Er hat ein merkwürdiges Gesicht: zu Beginn versenkt er sich in stille Zwiesprache von Orchester und Solo, in Rede und Gegenrede, Frage und Antwort; dann aber erfolgt ein gewaltiger Umschwung durch das majestätische Seitenthema (Beispiel) der Streicher. Eine neue



Welt tut sich auf: warm, leuchtend, strahlend, sinnenhaft, zumal das Klavier mit kraftvollen Akkordfolgen einen harmonischen Unterbau errichtet. Wiederum ohne Pause beginnt der Schlußsatz (Sehr lebhaft). In ihm kehren die wichtigsten musikalischen Gedanken der beiden früheren Sätze wieder, bald deutlich, bald in umgestalteter Form.

Das Cello-Konzert (C-dur, Werk 20, 1900) ist eine angenehme Oberflächlichkeit. Diese Art von melodischer Süße und bezaubern-sollender Thematik vermag man heute nur noch aus der Ferne zu genießen: Mendelssohn-Weichlichkeit im Klanggewand der Jahrhundertwende, nämlich weichlich auch im Fortissimo. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß sich an manchen Stellen auch echte Musikalität offenbart. Nur: wir haben Mendelssohn hinter uns gebracht und wollen auch keine Brücke mehr zu dieser Welt, selbst wenn sie wie in diesem Cello-Konzert ein paar kraftvollere Pfeiler aufweist.

Richard Strauß

Geboren 11. Juni 1864 in München als Sohn eines Hornisten der Hofkapelle. Unterricht bei befreundeten Musikern, vom Vater streng „klassisch" (gegen Wagner) erzogen. 1885 Musikdirektor in Meiningen, dort Nachfolger Hans von Bülows. 1886 dritter Kapellmeister in München, 1889 Hofkapellmeister in Weimar, 1894 wieder in München, 1898 Hofkapellmeister in Berlin, 1908 Generalmusikdirektor. 1919—1924 zusammen mit Schalk Leiter der Wiener Staatsoper. Lebt seitdem als Freischaffender. 1933—1935 Präsident der Deutschen Reichsmusikkammer. Hauptwerke: Opern und Musikdramen, Sinfonien und sinfonische Dichtungen, Gesänge und Lieder, Klavierwerke, Sonaten.

Strauß hat die gleiche Entwicklungslage vorgefunden wie Debussy (vgl. S. 387) und spiegelt wie dieser eine Welt der Auflösung. Aber wenn auch die beiden Meister aus den allgemeinen Gegebenheiten fast naturnotwendig zu einer vom Klang bestimmten musikalischen Schaffensweise gelangten, so unterscheiden sie sich doch gewaltig infolge ihrer verschiedenen Volkszugehörigkeit. Dort der feinnervige, etwas müde Franzose, Erbe einer alten Kultur, in deren Mittelpunkt der Formgedanke steht, Nachfahre eines Berlioz und Chopin. Hier der erdnahe Bayer, Meister technischer Künste — nicht durch zerlegenden Verstand, sondern kraft eines unbedenklich zupackenden Wollens, Kind einer musikalischen Kultur, bei der die Form weniger ausschlaggebend ist als der Gehalt, Nachkomme eines Brahms und Wagner. Daher bei Strauß die greifbaren melodischen Gestalten, die sich ausdrucksvoll von dem bunten Klanghintergrund abheben, ihre zeichnerische Schärfe und eigenwillige Selbständigkeit. Sie sind nicht formale Gebilde, sondern Übersetzungen der Wirklichkeit, sind Inhalt, nicht Gefäß. Aber sie schließen sich ab und sondern sich aus. Harmonie, Rhythmus und Klangfarbe, einst un-

trennbar verbunden mit dem Thema, dem sie Spannung und Keimkraft verliehen, stehen nunmehr neben der Melodie, verlieren ihre inneren Beziehungen und werden zu prunkend-prächtigen Gewändern, die der „Held" (das Thema) wechselt, um in ihnen die Welt zu erobern. Das bedeutet, die Melodie ist etwas Fertiges, nicht mehr Entwicklungsfähiges. Die Welt ist alt geworden. Und da kann es denn geschehen, daß zuweilen das Kleid für den Menschen genommen wird. Dieses Nebeneinander von scharfgeschnittener Melodik und farbiger Hülle hat — zumal in solcher Vollendung — etwas Zauberhaftes an sich, zuweilen freilich auch etwas Unheimliches. Und es wird um so unheimlicher, je mehr sich der robuste Bajuware Strauß damit beschäftigt, immer neue Verfeinerungen zu schaffen. Welche Spannkraft und welchen musikantischen Schwung muß dieser Mann besitzen, wenn er es zuwege bringt, echte Ursprünglichkeit und verspieltes Artistentum in jedem Werk zur Einheit zusammenzuzwingen! Vielleicht ist es diese zwingende Kraft, die ihn zum berühmtesten Komponisten, hervorragenden Dirigenten und unbesiegbaren Skatspieler gemacht hat.

Aus dem Wesen seiner „abgeschlossenen Themen" geht hervor, daß Strauß kein gestaltender, entwickelnder oder bauender Sinfoniker sein kann. Denn die Sinfonie verlangt inneres Ringen, Befreiung, Werden. Straußens Themen aber sind fertig, sind nicht mehr ausdeutbar oder entwicklungsfähig. Eine solche Veranlagung drängte bereits den jungen Strauß bald auf das Gebiet der sinfonischen Dichtung. Hier brauchte er nicht einen Gedanken wachsen und reifen zu lassen, hier konnte er seine scharf geprägten Gestalten einsetzen, wie es ihm beliebte. Ursprünglich war er reiner Programm-Musiker: dem dichterischen Grundgedanken hatte sich die Musik zu fügen. Als solcher geht er mehr auf Berlioz zurück als auf Liszt; daher auch die rücksichtslose Kühnheit, mit der er sich der Klangmöglichkeiten des Orchesters bedient, so daß Wagners

Orchester sich schließlich bescheiden ausnimmt neben dem Straußens. Dann folgte eine Zeit, in der in den Tondichtungen ein deutlicher Anschluß an frühere Ausdrucksformen bemerkbar ist. Und ganz spät wird der Klang, das Schwelgen in Klangreizen, wieder so vorherrschend, daß selbst die eigenwillige Melodik daneben verblaßt.

Von Brahms und Wagner, von Mozart und Berlioz, von Technik und Natur, von Melodienkraft und Atonalität — von allem findet sich etwas in Straußens Werk. Und doch ist er kein Nachahmer. Jeder Takt trägt die unverkennbare Handschrift des Meisters. Und seine Meisterschaft besteht darin, daß er wie kein anderer auf dem gewaltigen Instrument seiner Zeit zu spielen weiß. Er beherrscht diese Zeit und macht sich ihre Mittel dienstbar. Wenig aber liegt ihm daran, sie neu zu gestalten.

Sinfonie F-moll, Werk 12

Seine erste Sinfonie hat Strauß mit sechzehn Jahren geschrieben; sie ist aber nicht bekannt geworden. Dagegen hört man gelegentlich die zweite in F-moll. Allerdings ist auch sie in keiner Weise für den Tondichter bezeichnend, hält sich in den Bahnen, wie sie formal durch die Klassik festgelegt waren. In der Art, ein durchgehendes Kopfmotiv zu verwenden, erinnert das Werk an Beethoven und an Liszt. Erstaunlich ist eigentlich nur die Sicherheit, mit welcher der Zwanzigjährige seine Themen zu behandeln weiß. Diese Themen unterscheiden sich grundsätzlich von denen der späteren Schöpfungen. Sie sind noch keimkräftig, offenbaren ihren inneren Sinn erst durch die Verarbeitung, bieten sich also nicht wie später „fertig" dar. Von den vier Sätzen ist das Finale wohl der bedeutendste mit seiner scharfen Gliederung, dem ausdrucksvollen Gehalt und der Wiederkehr aller wesentlichen Themen der ganzen Sinfonie. — Leider ist man immer geneigt, dieses Frühwerk mit den Hauptschöpfungen des Meisters zu ver-

gleichen. Ohne eine solche Gegenüberstellung würde die Sinfonie sicher tiefere Eindrücke hinterlassen und auch häufiger aufgeführt werden.

Aus Italien, Sinfonische Fantasie, Werk 16

Als die Münchener 1887 dieses Werk hörten, waren sie verblüfft und böse. Sie hatten sogleich bemerkt, daß der zweiundzwanzigjährige Komponist mit seiner Italien-Fantasie den geheiligten Boden der Überlieferung verlassen und ein ihnen nicht geheuer erscheinendes Neuland betreten hatte. Nicht äußerlich; denn hier erscheinen die bekannten vier Sätze, zwar mit Überschriften versehen, doch wohlanständig. Aber innen, da schäumte und brodelte es, daß man recht verwirrt wurde. Wie sind wir doch heute so verwöhnt! Uns will diese Bildersammlung von einer Italien-Reise beinahe brav erscheinen gegenüber den späteren leidenschaftlich-aufgewühlten Tondichtungen. Erster Flügelschlag des Vogels Strauß, der schon kurze Zeit darauf mit ganz anderer Geschwindigkeit über den staubtrockenen Boden des Herkömmlichen rennen sollte.

Erster Satz: „In der Campagna" (Andante). — Einsamkeit in der mit geschichtlichen Ereignissen getränkten Ebene bei Rom. Schweigen der Landschaft, doch Stimmen in der Luft, unheimlich, verweht wie Gespensterstimmen. Leise Akkordrückungen zwischen Dur und Moll, dunkle Klangfarben, erschauernde Rufe des Totenvogels, — diese Eingangstakte des Tonstückes gehören zu dem Stimmungsschwersten der neueren Musik. Die nun auftretenden Themen scheinen die innere Verfassung des erlebenden Menschen wiederzugeben. Erinnerungen an große Zeiten mischen sich mit dem Heute (erstes Thema), man fühlt sich klein vor den düster-großartigen Ereignissen des Einst (weit-gespannter Melodienbogen der Streicher), empfindet sich endlich befeuert durch das Beispiel einsatzbereiter Tatmenschen (Trompetensignal) und läßt sich von dem neuen Hochgefühl eine Weile emportragen. Wechselnde Bilder treten vor das innere Auge, verschmelzen in kunstvoller Stimmführung, gewinnen Leuchtkraft, — bis die Eingangsstimmung wiederkehrt und mit ihr das große Schweigen.

Zweiter Satz: „In Roms Ruinen" (Allegro molto con brio). — Der Tondichter gibt selbst eine Erläuterung zu dem musikalischen Geschehen: „Phantastische Bilder entschwundener Herrlichkeit, Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart". Das Tonstück sagt uns heute nicht mehr viel; bestimmt sagt es uns nicht das, was in den hinzugefügten Worten versprochen wird. Bedeutsam ist eigentlich nur das Hauptthema (Beispiel 1),

1 Lebhaft



jene melodische Linie, die bereits für die späteren Heldenthemen des Meisters die Richtung festlegt. Wie wenig es Strauß darum zu tun gewesen ist, seine Worte musikalisch zu verwirklichen, zeigt die dreiteilige sinfonische Form des Satzes: hier ist die Musik stärker als der gedankliche Vorwurf, — aber wirklich stark ist sie auch nicht.

Dritter Satz: „Am Strande von Sorrent" (Andantino). — Zum ersten Male der Klangzauberer Strauß. Helle Sonne, weißer Strand, funkelnde Wellen schimmern aus dem dichten Klanggewebe schwirrender Holzbläserfiguren und Streichergänge. Aus dem Funkeln und Gleißen heben sich drei Weisen heraus: ein leiser, ausdrucksvoller Gesang der Geigen, darauf ein deutsch-empfindsames Lied der Klarinetten und Fagotte, endlich in der Oboe (A-moll) ein italienisches Gondellied. Jedes Thema wird mit leichten Veränderungen umspielt, ohne die Grundstimmung preiszugeben. Das Ganze ein musikgewordenes Natur- und Farbenspiel.

Vierter Satz: „Neapolitanisches Volksleben" (Allegro molto). — Das ist nun schon ein etwas freches, aber gerade darum liebenswertes Stück Musik! Mitten in den größten Trubel führt es hinein: Beckenschlag, aufwirbelnder Nonenakkord, geschäftiges Durcheinander, — dann der alte, junge italienische Schlager: „Funiculi — Funicola", tausendmal gehört, immer wieder zum Lächeln und Mitpfeifen reizend, nie aber so wendig und lebendig wie hier, wo der Gassenhauer durch die Instrumente kobolzt, alles auflockert und aufknöpft, fröhlich und frech, pfiffig und verschmitzt. Neue Themen tauchen aus dem Gewühl auf, meist ebenfalls tänzelnd und lachend, zuweilen bieder und zutraulich. Kleine Motivspritzer fahren dazwischen, hängen sich den Tanzenden und Schwatzenden an die Rockschöße, bis endlich alles jauchzend durcheinander geschrotet wird.

Don Juan, Tondichtung nach Nicolaus Lenau, Werk 20

Straußens erste sinfonische Dichtung, sein bedeutendstes und — trotz aller Oberflächenbejahung — tiefstes Orchesterwerk. Was diesem herrisch zupackenden Griff des Vierundzwanzigjährigen folgte, war nur Pflege der einmal gepflückten Frucht, war Verfeinerung und Ausbau des mit sicherer Hand abgesteckten Grundrisses. Niemals hat der Meister die wegweisende Klarheit dieser Schöpfung überboten. Das Uraufführungsjahr 1889 hätte ein Schicksalsjahr für die Musikentwicklung werden können. Aber zu heftig war der Blitz, zu jäh und blendend seine Helligkeit, als daß man damals nicht hätte erschreckt die Augen schließen müssen. Und als das Flammenzeichen vorübergezogen war, schien sein Sinn dunkel und unbegreiflich. Der Schöpfer selbst blieb auf seinem Wege, doch dieser Weg führte durch eine Welt, deren Reichtümer ihn verlockten. Aus dem unbewußten Erwecker wurde ein Verherrlicher; seinem Ziel blieb er treu, doch aus stürmendem

Schreiten wurde gemessenes Gehen, aus dem wehenden Mantel des in die Zeit Gesendeten wurde das reiche Prunkgewand des Gesandten seiner Zeit.

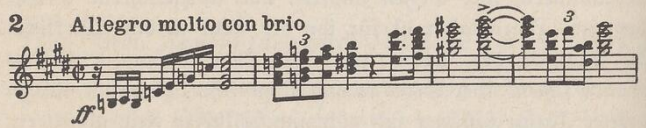
Die Sendung des „Don Juan" hieß: Zertrümmerung einseitiger Gefühlsbeladenheit, Eroberung der Wirklichkeit. Strauß beugt in Ehrfurcht das Knie vor allem Großen (Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner); er bäumt sich aber dagegen auf, etwas nur deshalb zu verehren, weil es alt und tot ist. Im „Don Juan" verficht er das Recht des Lebendigen. (So hat er es stets gehalten, auch als Orchesterleiter und als Förderer zeitgenössischen Schaffens. Erst der Bund mit Hugo von Hofmannsthal, dem überfeinerten Textdichter seiner Bühnenwerke, hat einen Schatten auf die helle Schaffenskraft des Tondichters geworfen.) Lebendig sein heißt ihm nicht, in Gefühlsseligkeiten verschwimmen und verdämmern, tote Götzen anbeten und ausgefahrene Geleise benutzen. Lebendigkeit ist für ihn der Blick in das Wirkliche, die Echtheit des Seins gegenüber dem Träumen. Gottes Sonne scheint über Gerechte und Ungerechte, die große Zeugemutter Natur behängt sich nicht mit bestickten Feigenblättern; durch sich selbst lebt und atmet die Welt, nicht durch die stickige Luft tantenhafter Rührseligkeit. Welchen Gefühlsschwulst hätten wir uns vom Leibe halten können, wenn der „Don Juan" sogleich als geistige Reinigung erkannt worden wäre! Er ist klanggewordene Wirklichkeitskunst und Naturwissenschaft zugleich.

Unbedenkliche Stoffwahl, unbedenkliche Ausführung. Ja, er ist „unsittlich" wie die zeugende und empfangende Natur, ist „unmoralisch" wie der Geist, der rastlos die Vollendung sucht, statt träge am Herde und in der Herde zu hocken. Und die Musik muß so klingen, wie es in dem Manne klingt, der im Gestrüpp und unter den Blumen des Lebens sein Wunschbild sucht — und nicht findet. Die Stimmen des Orchesters verweben sich zur Vielstimmigkeit des Lebens, verwirrend und

doch einheitlich. In den Harmonien, diesen fesselosen Bildern einer ungestümen Seele, waltet die Unerschöpflichkeit, malen die verlangenden Sinne und der verzehrende Geist. Leuchtend und beredt werden die Farben, Blumenstrauß einer freien, wilden Natur, nicht des wohlgepflegten Gärtleins. Und inmitten dieses Farbenrausches die sinnbildhaften Gestalten des Don Juan und der Frauen. In ihnen verdichtet sich das Gedachte zum Gegenständlichen, wird der Geist zum Körper.

Lenaus Gedicht war für Strauß ein Leitgedanke: der Tondichter bleibt selbständig, auch wenn er sich oft der Bühnengebärde bedient. Und auch der Wortdichter hat nicht den „Genießer" verherrlichen wollen, sondern das zwar diesseitsgerichtete, doch ewige Suchen.

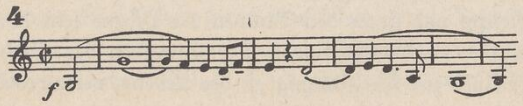
Ein Reigen der Liebe, wenn man so will. Drei Themen Don Juans: das erste (Beispiel 2) springt mit unbändigem



Schwung in die Welt, unehrerbietig, selbstherrlich die Harmonie beiseite schiebend, in eigenwilligem Rhythmus sein Ich betonend. Nach dem Überschwang das Verlangen (Beispiel 3), im unwiderstehlichen Fortissimo der Geigen dahin-



ziehend. Später ein drittes: lockend und stolz im Horn, siegesgewiß, männlich (Beispiel 4). Um diese Themen ranken sich



die der verschiedenen Frauen: bald betörend und vielsagend, bald bebend und ängstlich. Dazu Gebärden des Flehens und der Abwehr, des Herausforderns und des Überdrusses. Klanggewordenes Bühnenbild, ohne daß die musikalische Form gesprengt würde (freie Sonatenform und Rondo). Der Ausklang: „Und plötzlich ward die Welt mir wüst umnachtet ... und kalt und dunkel ward es auf dem Herd". Mitten in ein jauchzendes Glissando der Harfe und drängende Akkorde des Orchesters fällt eine Generalpause, — Stille. Nur mühsam kehrt der Klang zurück in den leisen Bläsern, den geduckt zusammensinkenden Geigen. Unheilvoll murmelt die Pauke, stockende Dissonanzen der Bläser, Moll-Schritt der Fagotte, zwei letzte Herzschläge der gezupften Streicher. Nacht.

Macbeth, Tondichtung nach Shakespeare, Werk 23

Wille zur Wirklichkeit spricht auch aus diesem Werk (1890). Aber hier gilt es nicht der farbensatten Außenwelt und dem Vollendetes suchenden Geist, sondern den düsteren Abgründen einer zwischen Ehrfurcht und Ehrsucht schwankenden Seele. Strauß gibt nur wenig wieder von dem Trauerspiel Shakespeares, um so mehr aber von dem Gewissenskampf Macbeths, dessen Gebrechen Ruhmsucht heißt und dessen Verbrechen der Mord ist. Grauen und Dunkel walten in dieser Tondichtung, — die Wirklichkeit ist nicht immer sonnig. Leider ist dem Werk der Konzertsaal fast verschlossen (wie ja überhaupt der Hörer in Strauß oft nur den Schöpfer des „Don Juan" und des „Rosenkavaliers" sieht).

Finster, starr und fahl erklingt in der Baßtrompete das Hauptthema Macbeths, Schrecken um sich verbreitend durch die Dissonanzen selbständiger Gegenstimmen. Ein bebendes Brodeln der Streicher zu quälenden, schlurfenden Halbtonmotiven der Bässe: der Gedanke an Königsmord beschleicht den schottischen Feldherrn. Noch weist er ihn von sich (ehernes

Fortissimo des Orchesters), doch ist er ihm bereits verfallen. Das umstrickende, umgarnende Thema der Lady Macbeth (Holzbläser über tremolierenden Streichern) findet den Boden bereitet. Diese beiden Themen beherrschen das seelische Geschehen des ersten Hauptteils. Unter den Nebengedanken bedeutungsvoll: ein Liebesgesang der Geigen als Sinnbild verführerischer Kräfte, die Macbeth seinem Verhängnis zutreiben. — Auf die verschlungenen Pfade seelischer Entwicklung, auf teuflische Einflüsterungen und brennende Eigensucht folgen Tat und Untergang. Düsterer wird das Klangbild, erschreckend steigt ein Trompetensignal auf, die Tonarten fahren durcheinander, unruhig wechselt das Zeitmaß, die Stimmen verstricken sich, wie sich Macbeth verstrickt hat, alles drängt zum Mord, unheilvolles Treiben, züngelnde Halbtonläufe, rasende Schläge im vollen Orchester, kratzende Geräusche des Tamtam, dazwischen drohend und flackernd die Themen Macbeths, schlängelnd und zischelnd die der Lady. Der Vorstellungskraft des Hörers wird ein weites Feld gelassen; er mag sich ausmalen, wie der König ermordet und (im Schluß mit dem verhaltenen Siegesmarsch) gerächt wird, wie Macbeth auch im Unterliegen er selbst bleibt: ehern in Tat und Fall, liebend noch im Tode.

Tod und Verklärung, Werk 24

Bei aller Ehrfurcht vor dem schaffenden Meister und bei aller Liebe zu manchem seiner Werke muß es doch einmal ausgesprochen werden: solange der Tondichter sich nicht dazu bereit findet, das der Partitur vorangestellte Gedicht von Alexander Ritter zu streichen, wird der Musik die süßlichsäuerliche Luft einer Krankenstube anhaften. Man verlacht heute den bissigen Kritiker Hanslick, weil er geglaubt hat, Strauß habe Ritters stümperhaftes Gedicht Zeile für Zeile nachkomponiert, während die Worte erst nach der Tondichtung entstanden sind. In einem tieferen Sinne hat diesmal Hanslick

doch recht behalten. Mit dem Programmzettel in der Hand verfolgen die meisten Hörer auch heute noch die Schilderungen Ritters, und es gelingt ihnen auch, eine Übereinstimmung zwischen Gedicht und Musik herauszufinden. Wer es je erlebt hat, wie ganze Reihen schlucken und die Tränen mühsam verbergen, wie immer wieder das Gedicht solche Ausbrüche verursacht, der geht einer Aufführung dieser Musik still aus dem Wege. Solange sinfonische Werke nicht für sieben Fachleute, sondern für eine große Hörergemeinschaft geschrieben werden, darf man sich nicht wundern, daß ein vom Komponisten gebilligtes Gedicht als verbürgte Auslegung betrachtet wird, auch wenn es so schlecht und rührselig ist wie dieses. Und — Hand auf den Puls — fiebert hier nicht wirklich das Blut, klopfen nicht Todesschauer, geistert nicht das Totengeläut im Tamtam, bäumt sich nicht der geschüttelte Leib, heißt nicht das Tonstück „Tod und Verklärung"? Kein Wunder also, wenn der Hörer das Gedicht für einen Führer durch jeden Takt nimmt. Deutung ist gut, muß sein, auch wenn sie „subjektiv" erscheint. Setzt sie der Musiker an die Spitze seines Werkes, so wird sie „objektiv", maßgebend, verpflichtend; jeder muß sich an sie halten — der einstige Kritiker Hanslick und der Hörer von heute. Da Ritters Gedicht einstweilen noch auf jeder Hörfolge gedruckt zu lesen ist, hat jede andere Deutung zu schweigen, ist überflüssig. Daher nur einige wägende Worte über die Schöpfung.

Tod und Verklärung, irdisches Leid und himmlischer Sieg sind auch schon von anderen Tondichtern in Klänge gebannt worden (Beethoven, Liszt, Bruckner usw.). Strauß aber will auch im Gedanken die Wirklichkeit fassen; er schildert nicht nur den Tod, sondern das Sterben: die pochenden, schleppenden Rhythmen zu Beginn des Werkes lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Die ganze Einleitung malt eine Sterbeszene mit allen Einzelheiten. Dann, im eigentlichen Hauptsatz, verwirren sich Jetzt und Einst, Fieberschauer und

Erinnerungen an ein Leben voll Glück und Kampf. Wie verheißend steigt das Verklärungsthema auf (Beispiel 5), mehr an-

5 Sehr breit



deutend als verwirklicht, Lichtschein des Jenseits. Der Schluß leitet wieder zur Stimmung des Beginns zurück. Doch nun ist das Verkrampfte, Gepeinigte einer gelösten Verfassung gewichen. Der Tod vermochte den Leib zu besiegen, aber nicht den Geist. Das Verklärungsthema entwächst dem Orchester, überglänzt die Stirn des Entschlafenen, schwingt sich empor.

Die dreiteilige Anlage macht das Werk gedanklich und musikalisch sehr übersichtlich. Darauf (und auf Ritters Gedicht) mag die Beliebtheit der Schöpfung zurückzuführen sein. Aber sie ist nicht Straußens stärkste Arbeit. Er hat sie geschrieben nach einer schweren Erkrankung. Lastete noch das eigene Erleben der Todesnähe auf ihm? Kunstvoll, bewundernswert ist alles gefügt und gefestigt. Doch der weite Atem fehlt. Die Farben scheinen heute verblaßt, die Thematik kurzatmig, das Verklärungsthema gibt sich großartig, bleibt aber weichlich und schwach. Oder wollte Strauß, dieser Künder der Wirklichkeit, doch eine Krankenstube mit äußerem und innerem Zubehör schildern? Dann allerdings wäre es eine bewunderswerte musikalische Lichtbild-Aufnahme.

Till Eulenspiegels lustige Streiche, Werk 28

„Nach alter Schelmenweise in Rondeauform" — so steht es auf der Partitur. „Rondeau", nicht Rondo. Wie in der muffigsten Klavierschule von Anno dazumals. Brav und züchtig, mit verschämten Wangen und gedrehten Zöpfchen. Sieh da, der Strauß, hat sich besonnen, nichts mehr von wilden Sprüngen, hat sich heimgefunden zu unsrer guten

alten Musik — so mögen wohl die braven Bürger bedeutungsvoll nickend gesprochen haben, als sie die Ankündigung lasen. Aber dann ist ihnen Hören und Sehen vergangen: Strauß ist unter die Philister gefahren wie Till unter die Marktweiber und Professoren, hat ihnen die Körbe umgestülpt und sie ausgelacht. Lachen tötet die ewig Gestrigen, heilt die eigenen Wunden, in die der Spießer sein geiferndes Gift gespritzt hatte. Ja, und den Neunmalklugen vormachen, daß man lachend ein Kunstwerk hinschüttelt, welches sie mit all ihrer Weisheit und mit ihrem gerunzelten Ernst niemals selbst schaffen könnten.

Nicht einmal ein „Rondeau" ist es. Wer so altertümlich schreibt, wäre eigentlich gehalten, auch die alte Form zu nutzen. Selbst die Bezeichnung „Rondo" wäre noch kühn; je nun: der Meister darf mit der Form umspringen. Meister Strauß hüpft sogar mit ihr herum. Vier Hauptabschnitte, dazu eine Einleitung und ein kurzer Schlußteil. Zwei Themen Eulenspiegels, genauer: ein Thema (Beispiel 6) und ein

6 Gemächlich



frazenschneidendes Motiv (Beispiel 7) bilden den Kern.

7 Sehr lebhaft



Dazu ein Riesenorchester: der armselige Schelm gegen die Welt. Aber er flitzt hindurch, mit Verrenkungen, Kopfsprüngen und Hopsern, wirbelt alles durcheinander, hurtig und behende, dann breit und behäbig. Sonst heißt das wohl: Variation, Umkehrung, rhythmische Verschiebung, Verkürzung, Vergrößerung, Reprise und so fort. Und plötzlich

wird man doch ernst: ein technisches Meisterstück ohne gleichen, geschaffen vom Paganini der Komposition. Der ganze aufgeplusterte Fachwörterkram erhält so nebenher einen hübschen Fußtritt und kollert auf den Markt; lachend zieht die echte Kunst davon, hoch zu Roß.

Ursprünglich hatte Strauß gewünscht, daß es mit der Überschrift sein Bewenden haben solle: er wollte nicht sein eigener Deutobold sein. Dann hat er es verraten, welche Bilder ihm bei der Vertonung vorgeschwebt haben. Warum auch nicht! Macht sich der Schöpfer greifbare Vorstellungen, so soll er den Hörer teilhaben lassen. Zumal wenn es so handgreiflich zugeht wie hier. Ein paar Einleitungstakte der Streicher, Fagotte und Klarinetten, im Volkston, „es war einmal" — und schon springt er hervor, der Schalk (Beispiel 6). Später das Eulenspiegelmotiv (7). Nun die Einzelbilder: Till unter den keifenden Marktweibern, denen er die Körbe umwirft, dann als wandernder Prediger, der auch unter der Mönchskutte sein Schelmengewand anbehält und schließlich doch ängstlich wird über seine gottlosen Reden; auch die Liebe tut's ihm an, und zwar ganz gewaltig, aber jetzt muß er mit einem Korbe davonziehen. Sein Wutgefühl läßt er aus an trockenen Männern der Wissenschaft: ein scheintiefes Wort schnellt er ihnen entgegen, darob sie in ein ebenso tief- wie stumpfsinniges Streiten geraten, — und Till entwischt mit einem unverschämt gepfiffenen Gassenhauer. Doch nun ereilt ihn die Welt, die er so oft verspottet: vor dem Gericht wird er peinlich befragt, viermal wiederholt das Orchester „drohend" die Frage. Zweimal antwortet Till keck mit seinem Schalksmotiv (7). Beim dritten Male kommt die Antwort schon zögernd und verängstigt (D-Klarinette, „entstellt"), und schließlich winselt er nur noch „kläglich" (Trompeten und Hörner mit Dämpfern). Richterspruch in Fagotten, Hörnern und Posaunen, ganz wörtlich: „Der Tod". Und sogleich wird er am Galgen hochgezogen (D-Klarinette), ein Schnaufer

(Flöte), ein paar Triller, leise Rucke in den gezupften Streichern — aus. Das Nachspiel setzt nochmals im Volkston ein, lacht dann mit Tills Motiv laut auf: Und wenn ihr dem Schalksleib den Atem verschnürt habt, — der Humor wird euch immer noch was pusten!

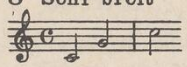
Also sprach Zarathustra, Tondichtung (frei nach Nietzsche), Werk 30

Keine Programm-Musik im landläufigen Sinne, also auch nicht „Nietzsche-Philosophie in Tönen". Wohl aber eine Tondichtung, in der manches mitschwingt, was im „Zarathustra" des Denkers aufklingt. Gesprochenes und Unausgesprochenes, Gedachtes und Erlebtes, Erlittenes und Erkämpftes eines jeden, der göttlichen Ur-Wahrheiten aufgetan ist, doch menschlichen Nur-Wahrheiten aus dem Wege geht, — alles das bannt Strauß in seine Musik des „Zarathustra" (1896). Unmöglich, diese Musik zeilenweise in Nietzsches dichtendes Denken zurück zu übersetzen; denn sie ist keine Übertragung, sondern Eigenschöpfung. Zu verschieden sind der große Denker und der große Musiker, als daß sich dieser aus jenem „erklären" ließe. Gemeinsam ist beiden nur die hochgestimmte Ausdrucksart, die Abwehr gegen den Philister und das Bejahen des Diesseits, dieser Urheimat des Menschlichen und Allzumenschlichen. Man könnte sagen: Strauß vertont nicht Nietzsche, sondern nur selbsterlebte Stimmungen, die durch den „Zarathustra" Umriß und Gestalt gewonnen haben. Daher sollte das Werk gehört werden als Stimmungsnachklang, als Bewußtwerden eigenen Erlebens. Alles andere geht zu weit. Zwar sind die zahlreichen Themen und Motive bildkräftig, die ineinander, gegeneinander und übereinander gedrängten Harmonien sinnbildhaft, die aus den Naturbedingungen der Instrumente herauswachsenden Orchesterklänge farbenkräftig, — doch wird man kaum einen Takt finden, der auf Außermusikalisches zurückgeführt werden

könnte. Diese Musik will gehört, nicht „gesehen" werden. Trotz den vom Komponisten eingestreuten Überschriften der einzelnen Abschnitte. Wir beschränken uns aus diesem Grunde auf wenige behutsame Andeutungen.

Die Trompete setzt mit der „Ur-Frage" ein (Beispiel 8). Diesen feierlichen Ruf mag man philosophisch auffassen; doch ist es

8 Sehr breit



schließlich auch eine Ur-Frage der Musik, ob aus der durch die Quinte geteilten Oktave nun Dur oder Moll werden soll. Ungelöst, zweifelnd bleibt die Frage stehen: Dur- und Moll-Akkorde wechseln sich unbestimmt ab. Erst ganz allmählich wächst das eigentliche Hauptthema heran: sehr breit beginnend mit dem Motiv 8, dann rhythmisch geprägt, stufenweise die C-dur-Tonleiter empor, zum Donnern der großen Trommel, zum Blitzen der Beckenschläge, machtvoll haltend auf einem Riesenakkord der Orgel und des vollen Orchesters. C-dur, die Tonart der Natur.

„Von den Hinterweltlern" heißt der erste Abschnitt. Hinter die Welt versucht der Mensch zu schauen, um sie zu erkennen. Das Ur-Motiv, jetzt in wirklichem Moll, beherrscht in mannigfachen Erscheinungen das fragende Suchen. Doch hier gilt nicht Forschen, sondern Glauben: „Credo in unum deum" der Hörner, demütig und gläubig-stolz ein Gesang andächtigen Staunens und Betens in Streichern und Orgel. „Von der großen Sehnsucht" singt es nun (Umbildung eines früheren Motivs) verlangend und kühn auf einer neuen Tonarten-Stufe (H-moll und H-dur). Aber in das Geistverlangen tönt es fremd hinein: das Naturmotiv unverändert auf C, dann das „Credo", der betende Gesang. Widerstreit im Menschen, Widerstreit von Geist, Glaube und Natur, Widerstreit auch der Tonarten. Bald jauchzt es „Von

den Freuden und Leidenschaften" (neuer Abschnitt) in den Geigen, freudige Rhythmen drängen und stoßen sich wechselweise empor. Leuchtendes Diesseits! Doch mißmutig lassen die Posaunen ihr Motiv des „Überdrusses" ertönen. Die Oboe beginnt das „Grablied": O ihr göttlichen Augenblicke! Wie starbt ihr mir so schnell! — singt Nietzsche. Die Themen der Natur, der Sehnsucht, der Leidenschaft weben sich in den Grabgesang. „Von der Wissenschaft" (neuer Abschnitt) scheint nicht viel Hoffnung zu kommen: trostlose Fuge über ein trostloses Thema (das beginnende Natur-Motiv wird schon im Thema nach allen „Regeln" verledert). Bald melden sich auch wieder die Stimmen echter Sehnsucht, jetzt froher, gelockerter, in eine tändelnde Weise überleitend. Und „Der Genesende" schreitet der Befreiung entgegen. Noch haften ihm Schlacken des Vergangenen an; aber auch diese streift er ab im „Tanzlied"; hinreißender Schwung — auch wenn ein Walzer hier etwas befremdend wirkt. Tanz als Lösung des Leibes und als Huldigung vor dem Ewigen, hellaufklingend im Jubel, dann langsam verrieselnd, nachdem er alle Gedanken des Vergangenen in sich aufgenommen und umgebildet hat. Und nun wandeln Mensch und Welt ihren alten, neuen Gang: das „Nachtwandlerlied", durchtönt von der Mitternachtsglocke, leitet den Ausklang ein. Der Weg durch das Leben (Motiv-Anklänge an das Werk) führt endlich wieder in Einsamkeit, ins Rätselvoll-Dunkle. Schimmernd scheint droben ein H-dur-Akkord zu glänzen, doch unten bebt in den Bässen das surrende C, der Grundton der Natur.

Don Quixote, Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters, Werk 35

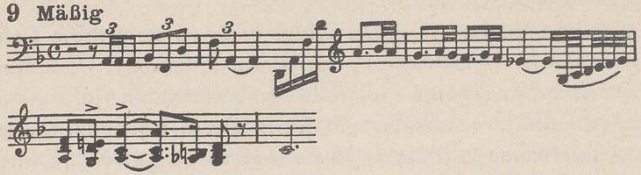
Kosthappen für den musikalischen Fachmann, aber auch nur dann, wenn er die — mit Verlaub zu sagen — Speisenkarte, die Partitur in der Hand hält. Der „einfache Hörer"

dagegen ist nicht in der Lage, das rein musikalische Geschehen auch nur annähernd zu verfolgen. Diesen unbestreitbaren Tatbestand mag der Nur-Musiker ableugnen, — er kennt ihn nicht. Ein großes sinfonisches Werk mit dem Aufgebot von einigen neunzig Orchestermusikern ist seinem Wesen nach für die Gemeinschaft bestimmt, nicht für ein paar partiturbewaffnete Fachleute. Glücklicherweise hat Strauß verraten, was er sich unter den verschiedenen Variationen vorgestellt hat: mit dem Wissen darum ausgerüstet, bekommt der Hörer wenigstens einen allgemeinen Hinweis und vermag sich an der spöttischen (zuweilen rührend-gefühlvollen) Haltung des Werkes zu erfreuen. Aber dafür dieser Aufwand staunenswerter Feinarbeit, dieses Aufbieten eines schlechthin unübertrefflichen Könnens? Niemals wird ein Kunstwerk von jedem bis in die kleinste Klinze genau „verstanden" werden. Doch dieser „Don Quixote" mit seinen tausend verschnürten und verdichteten, verästelten und verzweigten, verschachtelten und verkästelten Motivkunststücken ist — wenn auch nicht „L'art pour l'art", so doch „L'art pour les artistes", ist Kunst für die Künstler, vielleicht sogar nur für die Artisten. Echten Frohsinn, liebenswerte Schalkhaftigkeit zeigt Strauß in dem wahrlich nicht „ungekonnten" Eulenspiegel. Hier aber mutet er dem Hörer mehr musikalische Fachbildung zu, als man von diesem billigerweise verlangen darf. Programm-Musik hin, Programm-Musik her — bei diesem Werk *muß* sich der Hörer an die Bildfolgen halten, wenn er sich nicht hilflos einem Strudel überantworten will. Genau genommen, müßte er sogar vorher die einzelnen Abschnitte des „Don Quixote" von Cervantes nachlesen. Wir geben daher nur den bildhaften Umriß und die beiden Hauptthemen.

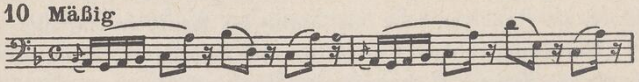
Es sind nämlich Variationen über *zwei* Themen: über das Don Quixotes (Beispiel 9, welches übrigens nur eins aus einer ganzen Themengruppe bildet), und das des schwätzenden, fressenden, murrenden Sancho Pansa (Beispiel 10), wiederum

lediglich das wichtigste der Sancho-Pansa-Themen. Die Tondichtung setzt ein mit einem ausgedehnten Vorspiel, in dem

9 Mäßig



10 Mäßig



sich der „Ritter von der traurigen Gestalt" so lange an verworrenen Ritterromanen erhitzt, bis er ganz verwirrt den Entschluß faßt, selbst solch ein edler Ritter zu werden. Darauf folgt die eigentliche Themenaufstellung: der geistig überfütterte, dürre Don (9) und der körperlich übernährte, dicke Bauer (10). In den zehn Variationen bringt Strauß die erschröcklichen und ergötzlichen Abenteuer der beiden Landfahrer, im Nachspiel (einem der wundersamsten Tonstücke des Meisters) finden wir den Ritter wieder daheim und bei Verstand, jetzt erst sein im Grunde edles Wesen, seine Wehmut und seinen Entsagungsschmerz offenbarend. Die Variationen schildern:

1. (Gemächlich.) — Ausritt und Kampf mit den Windmühlen, deren Flügel den armen Don gewaltig verdreschen.
2. (Kriegerisch.) — Blutige Schlacht und Sieg über eine blökende Hammelherde.
3. (Mäßiges Zeitmaß.) — „Gespräche, Fragen, Forderungen und Sprichwörter Sanchos, Belehrungen und Verheißungen Don Quixotes." Cello und Bratsche in allerlei seltsamen Zwiegesprächen, geistreiche und witzgespickte Motiv-Zerlegungen.
4. (Etwas breiter.) — Don Quixote überfällt einen frommen Zug, in dessen Mitte ein Marienbild getragen wird. Er will die „geraubte Dame" befreien, fällt aber unter den wütenden

Streichen der Menge. Jedoch steht er bald wieder auf, und Sancho Pansa kann nun in Frieden einschlafen (Tuba und Kontrafagott „gähnen").

5. (Sehr langsam.) — Der Ritter denkt an die geliebte Dulcinea, spricht „sentimental" mit seinem Wunschbild. Ein kurzes, aber klangschönes Nachtbild von berückendem Zauber.

6. (Schnell.) — Sancho will seinen Herrn beschwätzen, eine vorüberkommende Bäuerin sei die verehrte „Dulcinea". Dieser aber trägt ein ander Bild in seinem Herzen, glaubt jedoch am Ende, ein Zauberer habe das Antlitz der Geliebten entstellt.

7. (Ein wenig ruhiger.) — Ritter und Bauer werden mit verbundenen Augen auf ein hölzernes Pferd gesetzt und mit Blasebälgen angepustet. So wähnen sie, durch die Luft zu reiten. Nur ein paar Takte, aber in den „Flatterzungen" der Flöten, den rasenden Läufen der Klarinetten und Streicher, den Glissandi der Harfe und im Sausen der Windmaschine heult wirklich ein Sturm der Lüfte. Dazu Walkürenritt.

8. (Gemächlich.) — Sturm auf eine Mühle vom Kahn aus, das Schifflein scheitert, die Durchnäßten kriechen tropfend ans Land, Dankgebet für die Rettung.

9. (Schnell und stürmisch.) — Zwei Mönche — köstlich im Gedudel der beiden Fagotte — werden von dem Ritter in die Flucht geschlagen.

10. (Viel breiter.) — Ein wohlwollender Freund besiegt den traurigen Ritter und legt ihm die Verpflichtung auf, wieder heimzukehren.

Als Abschluß folgt das schon erwähnte Nachwort mit seiner verinnerlichten Stimmung.

Ein Heldenleben, Tondichtung für großes Orchester, Werk 40

In diesem Werk (1899 zuerst aufgeführt) betont Strauß mit ungeheurer Sicherheit sein Ich gegen die Widersacher, ja, gegen eine Welt von Widersachern, — wie er glaubt. Heute sehen

wir wohl etwas anders und deutlicher als der in Ringen und Selbstbehauptung verstrickte Künstler jener Jahre. Diese Welt, gegen die er zu kämpfen vermeinte, fällt, in zeitlichem Abstand gesehen, zusammen mit seiner eigenen. In seinem Streben nach Wirklichkeit schildert er sich, seine Gefährtin, seine Gegner, seinen Kampf und sein Werk. Ungerecht, ihm diese Stoffwahl anzukreiden. Entscheidend ist nicht der Stoff, sondern die Gestaltung. Aber im Gestalten dieses Tongedichts verrät sich das Kind eben der Zeit, die er bekämpft und der er mit diesem Werk endgültig verfallen war. Denn es ist, wie ein neuerer Beurteiler gesagt hat, „wilhelminisch". Schrankenlose Ichbetonung, Aufbietung des äußersten Prunks, Säbelgerassel, — diese Kennzeichen jener Zeit finden sich Punkt für Punkt im „Heldenleben" wieder. Kein Mißverständnis: als Mensch ist man ergriffen von diesem kämpferischen Sturm einer Künstlerseele, als Beurteiler blickt man staunend und bewundernd auf diese Leistung des größten musikalischen Könners; doch als Wertender muß man sagen dürfen, daß man an diesem „individualistischen Ton-Spiegel" nur wenig Allgemeingültiges zu entdecken vermag. Das Allgemeingültige aber macht erst ein Werk zum vorbildhaften Kunstwerk. Der „Don Juan" des Meisters — mag man die Tondichtung deuten, wie man will — ist ins Allgemeine, All-Menschliche, Über-Menschliche erhoben; das „Heldenleben" . . .?

„Der Held" steht natürlich mit seinem Thema (Beispiel 11) an der Spitze der Tondichtung: kraftvoll auffahrend (Hörner

11 **Lebhaft bewegt**



und tiefe Streicher), echte Straußische Heldenweise, dann aber vorübergehend matter, — ahnt er schon jetzt die Widerstände? Dieser erste Abschnitt bringt noch mehrere Neben-Themen und

-Motive, Ausdruck der verschiedenen Eigenschaften des Helden. Bald rühren sich „Des Helden Widersacher". Wie es scheint, vorwiegend Holzköpfe; denn vor allem die Holzbläser dienen zu ihrer Darstellung: „sehr scharf und spitzig" die Flöte, „schnarrend" die Oboe, meckernd die Piccoloflöte und so fort. Das sind die raschen Giftspritzer. Aber da scheinen noch einige runde, behäbige Spießer zu sein: dicke Quinten der Tuben. Die Auseinandersetzung mit dem Heldenthema (dessen Sieg natürlich feststeht) leitet über zu „Des Helden Gefährtin": Geigensolo in hoher Lage, weich und doch nicht ohne Launen, zärtlich und auch sehr selbständig (Beispiel 12). Die hämisch-

12



keifenden Widersacher sind verschwunden, Zwiesprache zwischen zwei Menschen (nicht ohne lange Auseinandersetzungen), dann ein Liebesgesang, nicht eben tief, aber sehr klangschön. Plötzlich schmetternde Trompeten, — der Feind rüstet aufs neue. Der Held muß auf die „Walstatt". Dieser Abschnitt der Tondichtung wirkt verwunderlich. Ist es schon mehr als gewagt, ein sinfonisches Werk mit naturgetreuer Schlachtenmalerei auszustatten — Abschied des Helden (11) von der Gefährtin (12), aufzuckende Kampflust, Militärtrommel-Rhythmen, helle und grelle Trompeten, anfeuernde Beckenschläge, Rührtrommel im Wirbel, Kanonendonner der großen Trommel, dazu der keuchende Atem des ganzen Orchesters, unabläßiges Rollen und Grollen, Rasseln und Prasseln —, so wirkt diese Darstellungsart erst recht befremdend, wenn man sie mit dem „Widersacher"-Satz vergleicht. Dort waren es unverkennbar die bösen Musikkritiker, denen die Töne galten. Auf der „Walstatt" will der Held diese Leute offenbar totschlagen und erschießen. Mit Schwert und Kanonen gegen Tinte und Papier? Immerhin, Strauß erweist sich auch hier als Meister der

modernsten kompositorischen Kampfwaffen. Nun der stolze Hinweis auf „Des Helden Friedenswerke". Dieser Abschnitt bildet einen kunstvoll gefügten Lorbeerkranz, den sich Strauß selbst aufs Haupt setzt: die wichtigsten Themen der früher geschaffenen Tondichtungen geben sich ein Stelldichein. Musikalisch ein bewundernswerter ruhiger Satz von erlesener Feinarbeit; in der Haltung freilich sehr ichbetont und in der Arbeit nicht ohne weiteres „allgemeinverständlich". Einige Takte trüber Ergebenheit bereiten den Schluß vor: „Des Helden Weltflucht und Vollendung." Noch ein fernes Wetterleuchten überstandener Kämpfe, dann senkt sich Einsamkeit herab: Stille der Welt, Stille des Inneren. Tröstende Weisen schweben heran, bringen Heilung und Gleichmut. Und bei diesen überweichen Klängen fragt man sich mit leisem Erzittern und bebendem Staunen: so rührend und zart kann Strauß sein, der Held des Kampfgetümmels?

Sinfonia domestica, Werk 53

Der leidenschaftliche Verehrer der Wirklichkeit, als den wir Strauß kennen, scheut auch nicht davor zurück, in der „Häuslichen Sinfonie" über sein Familienleben zu singen und zu sagen (1903). Ein „Intermezzo" seines Familienlebens hat er später sogar auf die Bühne gebracht. Gegen diese Stoffwahl ist nichts einzuwenden, — es sei denn, man verurteilt auch andere Tondichter, die noch „intimere Szenen" musikalisch dargestellt haben, ohne sie mit der Offenheit von Strauß durch Worte eindeutig zu erklären. (Nur Berlioz war gleich aufrichtig.) Zwei künstlerische Bedenken darf man allerdings geltend machen: einmal verträgt sich das Riesenorchester (mindestens 100 Musiker!) kaum mit dem idyllenhaften Stoff, zum andern wird die musikalische Darstellung (wie im „Heldenleben") nicht ins Allgemeingültige erhoben. Der auch heute noch nicht verstummte Streit, ob die „Domestica" überhaupt ein Kunstwerk sei, hat also eine tiefe Berechtigung. Läßt man aber diese Bedenken

einmal beiseite, so muß man zugeben, daß hier eine kleinbürgerliche Welt in einem großbürgerlichen Hause so erfrischend und meisterlich abgemalt worden ist wie sonst in keinem Tonstück der Geschichte.

Überfülle der Themen und Motive, Vielstimmigkeit und Füllstimmigkeit des solistisch behandelten Riesenorchesters, schwierigste technische Nußknackerprobleme über das ganze Werk ausgestreut, — und doch Klarheit, Übersichtlichkeit, Gliederung, Maß. Hier muß man auf das „Innenleben" der Stimmen achten, wenn man das Werk lieben lernen will. Das setzt freilich Arbeit voraus. An dieser Stelle können wir nur den Umriß nachzeichnen. Äußerlich einsätzig, in Wirklichkeit aus fünf Teilen bestehend, erinnert die Schöpfung formal an manche Vorbilder.

Im ersten Teil werden die „handelnden Personen" vorgestellt; ihnen und ihren Empfindungen werden ganze Themengruppen beigegeben. Die wichtigsten sind: das Thema des Mannes (Beispiel 13), nach der Bezeichnung des Komponisten

13 Gemächlich



„gemächlich", aber, wie man sieht, von inneren Kraftspannungen erfüllt. Dann die Frau (Beispiel 14), „sehr lebhaft", auch

14 Sehr lebhaft



„grazioso", liebenswert und nicht immer einfach. Endlich das Kind (Beispiel 15), dreifaches Piano, Oboe d'amore, fromm, nicht ganz fest, zu Sorgen Anlaß gebend. In dieser Familie

geht es ziemlich unruhig zu: bald Kindergeschrei und kribbelige Elternstimmung, bald Ärger und dann wieder Heiterkeit. Über allem aber Glück, nicht das honigsüße, sondern das lebendige.

15



Einen hübschen (unnötig begeiferten) Spaß erlaubt sich Strauß: bei der verwandtschaftlichen Begutachtung des Säuglings meinen die Tanten (gedämpfte Trompeten): „Ganz der Papa", während die Oheime (gedämpfte Posaunen, Hörner und Holzbläser) bestimmt erklären: „Ganz die Mama". — Zwei Überleitungstakte, dann beginnt ein kleines Scherzo „Kindliches Spiel. Elternglück." Wie hier die drei Themen „munter" zueinander in Beziehung gesetzt werden, wie es hier tändelt und plaudert, freilich auch tadelt und plärrt, das fordert eine genaue Deutung förmlich heraus, ist aber auch musikalisch ein Wunderwerk. Endlich wird das Kind (wider seinen Willen) ins Bettchen gebracht, die Klarinetten singen still ein „Wiegenlied", das Kindesthema (15) scheint wahrhaftig einzuschlafen; die Themen von Mann und Frau (13 und 14) bleiben noch eine Weile ruhig vereint, mit seinen Ping-ping-Tönen schlägt das Glockenspiel sieben Uhr. Abend. Unmerklich ist der Übergang zu dem wundersamen Adagio vollzogen. Sinnend und überschauend der Mann in dem Abschnitt „Schaffen und Schauen", dem sich später das Thema der Frau zugesellt. Ein Rückblick, dann ein Sichfinden in inniger Zusammengehörigkeit („Liebesszene"): hier gilt es die Grundstimmung zu erfassen, auch wenn sie sich aus unzähligen zarten und leidenschaftlichen Einzelstrichen zusammensetzt, — Meisterwerk musikalisch-seelischen Verflechtens. Diesem aufglühenden Stück Leben folgt die

Nacht, und mit ihr kommen „Träume und Sorgen“. Sie gelten dem Leben, der Liebe, dem Kinde, aber auch dem Unwirklichen, Ungreifbaren. Und wieder schlägt es sieben Uhr im Glockenspiel: der Morgen. „Sehr lebhaft“ geht der neue Tag an. Erst quäkt das Kind, dann stellt der Mann eine Behauptung auf, die Frau antwortet mit einer Gegenbehauptung, und schon haben wir einen „Lustigen Streit“. Wie sich das bei Musikers gebührt in kunstvoller Form: Behauptung und Gegenbehauptung stellen sich dar als Themen einer Doppelfuge, in deren verästelten Bau allerlei Seitengedanken hineingezogen werden. Das ist nun wirklich das tollste, technisch kaum noch zu überbietende Instrumentalstück! Überraschend und ergreifend das plötzliche Auftauchen einer schlichten Weise, in deren parallel geführten Terzen und Sexten die Stimmen sich endlich friedvoll zusammengefunden zu haben scheinen. Der „Friedvolle Beschluß“ wird freudig begrüßt, noch einmal gehen die Wogen hoch, — aber diesmal ohne „Streit“.

Festliches Präludium, für großes Orchester und Orgel. Werk 61

Eine „Arbeit auf Bestellung“, aus ähnlichem Anlaß geschrieben wie Beethovens „Weihe des Hauses“, nämlich für die Eröffnung des Wiener Konzerthauses (1913). Hier konnte Strauß nicht sein Ich vertonen, sondern mußte sich an den Zweck halten. Daher entfernt er bestimmte „Zwischenfarben“ aus dem Orchester (keine Celesta, keine Baßklarinette), die sonst für ihn kaum zu entbehren sind. Dafür verlangt er allerdings eine starke Besetzung der einzelnen Klanggruppen: so 96 Streicher, 6 („womöglich“ 12) Trompeten außerhalb des Orchesters neben 4 Trompeten im Orchester! Im ganzen etwa 140 Spieler, das sind mehr als selbst in der „Alpensinfonie“.

Aber der Ausdruck des Werkes bleibt trotz dieses Riesenaufgebots „maßvoll“. Ein Jahrzehnt liegt zwischen der „Domestica“ und dem „Präludium“; in diesem Zeitraum sind ent-

standen „Salome“, „Elektra“, „Rosenkavalier“, „Ariadne“, — doch würde man vergeblich suchen nach einem Neuen, Weiterführenden. Das verbot der Anlaß. Sonst aber findet sich kein Anzeichen, daß es sich um eine sogenannte Gelegenheitsarbeit handelt. Strauß hat zuviel Verantwortungsbewußtsein gegenüber seiner Kunst; und wenn er auch sonst vieles kann, — eines kann er nicht: schlecht komponieren.

„Probleme“ gibt es hier nicht, dafür eine wahrhaft festliche Haltung. Gewaltig einherschreitende Orgelklänge, hell dröhnende Trompeten, Posaunen und Hörner, strahlender Gesang der Geigen, Bratschen und Klarinetten. Auf diese Einleitung folgt der eigentliche Hauptsatz, schwungvoll, doch männlich ernst, streng und übersichtlich gegliedert. Jubelnd und königlich, rauschend und leuchtend der Ausklang.

Eine Alpensinfonie, Werk 64

Strauß wohnt in Garmisch. Blick auf das gewaltige Wettersteingebirge. „Wie sollt' er da die Lust nicht büßen“, die Stimmung der Alpen in Musik zu bannen! Schon manchem anderen Komponisten hat es die Bergwelt angetan (man denke nur an Raff, Liszt, Hausegger); aber im allgemeinen sind die künstlerischen Ergebnisse solcher musikalischen Berg-Predigten nicht eben überwältigend. Die „Alpensinfonie“ von Strauß macht davon keine Ausnahme. Der Komponist soll bei der Generalprobe des Werkes gesagt haben: „Jetzt habe ich endlich instrumentieren gelernt.“ Ein erschütterndes Wort. Es weist ungewollt auf die Schwäche der Sinfonie hin: sie ist nicht gestaltet, sondern instrumentiert, ist äußerliches Nachbilden von Sinneseindrücken. Hier fragt sich auch der ehrfürchtige Bewunderer des Meisters vergeblich, welchen Sinn es haben kann, eine Bergwanderung, abseitiges Erlebnis ursprünglicher Erhabenheit, mit allem „Komfort raffinierter Zivilisation“ musikalisch auszustatten. Ja, wenn Strauß nur die Gedanken, Empfindungen und Gefühle gestaltet hätte, die jeden (und also auch ihn)

in der Alpenwelt bedrängen, dann hätte der äußere Aufwand einen Sinn; denn es ist der Mensch der Jetztzeit, den ein Künstler von heute darstellt. Aber der Komponist hält sich überwiegend an sichtbare Tatsachen. Das beweisen nicht nur die einzelnen Überschriften, sondern das geht aus der Anlage des Werkes selbst hervor (beim „Abstieg" eilen alle Bilder des „Aufstiegs" in umgekehrter Reihenfolge wieder vorüber). Sehr betrüblich für den Hörer ist es zudem, daß er mit dem Finger stets zu früh oder zu spät am Ende der vorgedruckten Bilderfolge anlangt und deshalb an sich oder am Komponisten irre wird, — ein recht unerwünschtes Entweder-Oder. Es wird sehr viel gesprochen über die „technische Meisterschaft" dieses Werkes; sie anzuzweifeln, dürfte allerdings unmöglich sein. Nur: die Technik ist hier Selbstzweck geworden. Sie dient keiner inneren Haltung, aber sie erreicht auch nicht ein äußeres Ziel: der Apparat ist erstaunlich, nur wurde er nicht scharf genug eingestellt, um die notwendige Treue der photographischen Aufnahme zu erzielen.

Es hat wenig Sinn, bei der „Alpensinfonie" (1915) zu untersuchen, ob sie wirklich eine Sinfonie ist. Folgen wir nur ganz kurz den einzelnen Bildern dieser Berg- und Talfahrt.

Noch ist es „Nacht", langsam und sehr leise sinkt in Streichern und Fagotten ein dunkles Motiv herab; ahnungsvoll und bestimmt, wenn auch noch sehr verhalten, zeichnen weihevolle Akkorde der Posaunen und Tuben die Bergwelt. Allmählich bricht der Tag an, strahlender werden die Klänge: „Sonnenaufgang" — in den Trompeten wandelt sich das Eingangsmotiv zum leuchtend-hellen Sonnenmotiv. Durch die erwachende Natur schreitet der Mensch zum „Anstieg". Von nun an beherrscht das Wanderthema (Beispiel 16) weite

16



Strecken des musikalischen Weges. Ein Nebenthema scheint sich „felsig" dem Wandernden entgegenzustellen. Hörner in der Ferne; denn bald folgt der „Eintritt in den Wald": rauschende Wipfel (Streicher), feierliche Stimmung im Waldes-Dom (Posaunen und Hörner), singende Vögel, Schalmeienklänge von fern, immer wieder das Wanderthema. Weiter geht die „Wanderung neben dem Bach"; lieblich und lustig plätschert es in den Holzbläsern und Streichern, bis der „Wasserfall" erreicht ist, der nun mit allen Klangkünsten hör-, seh- und fühlbar gemacht wird. Aus dem Schäumen und Glitzern der Wasser löst sich eine „Erscheinung". Dann eine sehr einfache Hornweise: Frohgefühl. „Auf blumige Wiesen" ist der Wanderer gelangt: zart schwingt es im Orchester, lange Akkorde in hoher Lage, dazwischen wie leises Glockengeläut, im Cello das Wanderthema. Und nun sind wir auch gleich „Auf der Alm": Herdenglocken, Juchzer, Jodler, Tuter — liebenswürdige Ansichtskartengrüße, nicht mehr. Jetzt „Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen", Wander- und Felsenthema gegeneinander, verschlungenes Fugato, stechend und reißend. Endlich „Auf dem Gletscher": Atemholen, blendendes Licht, Felsengrate, flimmernde Geigen, schneidende Trompetenklänge. „Gefahrvolle Augenblicke" wollen noch überstanden werden (Rucken und Wuchten zu gespannten, dissonanten Schärfen der Streicher), ehe der Kletterer „Auf dem Gipfel" steht: Posaunen werfen ein strahlendes Motiv machtvoll empor. Doch sogleich ein andächtiges Verhalten, dem erst langsam das befreiende Höhengefühl entwächst. Und dann eine „Vision", wohl das bedeutendste Stück der Partitur. Nichts Sichtbares, ein Erschauern, beklemmende Furcht vor dem Übermenschlichen der einsam-erhabenen Natur, erbarmungslose Härte. Doch „Nebel steigen auf" und „Die Sonne verfinstert sich allmählich." Wie Schatten senkt es sich auf das Naturbild; im Englischhorn das trübgewordene Sonnenthema, die Streicher werden wehmütig:

„Elegie". Das Wandermotiv mahnt zum Abstieg. Mischfarben, wogende Klänge, wie Nebel und Dämmerung, dann ein leises Grollen der Pauken: „Stille vor dem Sturm." Holzbläser, wie verängstigt, aber auch schrill (Raubvogel-Schreie?), sausende Geigen, Windmaschine, Paukendonner. „Gewitter und Sturm. Abstieg": Heulen und Blitzen, Rollen und Zucken im entfesselten Orchester. Dazu — kaum zu Worte kommend — die früheren Themen des Anstiegs und der einzelnen Bilder, jetzt aber in „Umkehrung", geschwind vorüberziehend. (Wie gekonnt das alles ist, erschließt nur die Partitur, nicht das Ohr allein.) Noch ein letzter Ausbruch — dann langsame Beruhigung, friedvolles Verrieseln. „Sonnenuntergang": länger geworden sind die Strahlen der Sonne, verlängert erklingt das Sonnenthema. „Ausklang": Ruhe nach Gefahr und Anstrengung, Bilder des Geschauten kehren wieder. „Nacht": dunkler und leiser wird es, Rückgriff auf den Beginn des Werkes.

Der Bürger als Edelmann, Orchester-Suite

Molières „Bürger als Edelmann" und Hofmannsthals „Ariadne" waren in der Fassung der Straußischen Oper (1912) ursprünglich ineinander verschachtelt (vgl. „Meyers Opernbuch"). Bei der Umarbeitung, ohne die an eine häufige Aufführung nicht hätte gedacht werden können, wurde Molières Werk fast restlos gestrichen. Aber aus der Musik zu dem Bühnenspiel hat Strauß eine Orchester-Suite für den Konzertsaal zusammengestellt. Kleines, ganz kleines Orchester (außer dem Schlagzeug nur 31 Spieler), zierliche Klanggespinste, bildhafte Heiterkeit, ein wenig Rokoko, ein Schuß Barock, feinschmeckerisch gewürzt aus Straußens Wundergarten. Das Ohr nimmt diese Musik unschwer auf; sie ist greifbar im Bühnensinne, bedürfte eigentlich des sichtbaren Vorgangs, erschließt sich aber auch, wenn der Hörer die Umrisse der Vorgänge kennt.

1. Ouvertüre. — Der reichgewordene Klein-, Pfahl- und Spießbürger Jourdain stöckelt in scheinbar vornehmer Haltung einher, kann aber seine Plumpheit nicht verbergen.

2. Menuett. — Der „Burschoa" versucht sich im Tanzen unter Anleitung eines Lehrers.

3. Der Fechtmeister. — Diesmal übt Jourdain nicht Tanzen, sondern Fechten, — und es ist auch danach.

4. Auftritt und Tanz der Schneider. — Lustige Schneider machen bei Jourdain Anprobe. Wie man sich in dem Staatsgewand zu geben habe, zeigt ein Geselle (Geigensolo: Polonaise).

5. Das Menuett des Lully. — In ein so vornehmes Haus gehört vornehme Musik: Herr Jourdain läßt also ein Menuett des berühmten französischen Komponisten spielen. Strauß ahmt Lully nach, — und die Nachbildung ist schöner als das Vorbild.

6. Courante. — Wieder ein altfranzösischer Tanz; diesmal ein bewegter. Sologeige.

7. Auftritt des Cleonte. — Nochmals Lully: Motive des französischen Komponisten dienen dazu, die „feierliche" Werbung des Herrn Cleonte um Jourdains Tochter nachzuzeichnen.

8. Vorspiel zum zweiten Aufzug: Intermezzo. — Graf Dorantes und die Marquise Dorimene machen Herrn Jourdain ihren Besuch. Sie sind Verliebte und Adelige; daher „Andante galante e grazioso."

9. Das Diner. — Ein kleiner feiner Marsch untermalt das Auftreten der Bediensteten, die einen gedeckten Tisch hereinbringen. Es gibt Rheinsalm zu Klängen des „Rheingolds", Geflügel zum Tirili des Orchesters. Herr Jourdain wird trunken, vom Wein und von der schönen Marquise, der er ein rührseliges Lied in das rosa Öhrchen singt. Zum Schluß eine Überraschung: ein kleiner Küchenjunge hüpft aus einer Schüssel, beginnt einen Walzer zu tanzen, den alles mitwalzen möchte. Auch der Hörer.

Tanzsuite (nach Couperin)

Musik, reine Musizierfreude, zärtliches Spiel eines Meisters von heute mit Tänzchen eines französischen Komponisten um 1700. Dank und Gruß über zwei Jahrhunderte hinweg. François Couperin hat Klavierstücke („Pieces de clavecin") hinterlassen, die wohl zu den zierlichsten jener Zeit gehören. Strauß hat ihnen einige Tänze entnommen, leicht überarbeitet und sie einem kleinen Orchester anvertraut (2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, B- und A-Klarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompete, Posaune, Glockenspiel, Tambourin, 4 erste und 3 zweite Geigen, je 2 Bratschen, Celli und Kontrabässe, Celesta, Cembalo, Harfe). Acht Sätze, verschiedenartige Tänze, schwebend und wirbelnd, würdevoll und hüpfend. Liebenswürdigkeit von einst im Klanggewand von heute — und doch stilecht, weil zwei echte Musikernaturen sich die Hand reichen.

Konzerte

Die drei Konzerte für ein Soloinstrument und Orchester sind Jugendwerke mit allen Zügen jugendlicher Unbedenklichkeit, aber auch mit einem Formensinn und einer Ausdruckssicherheit, die man sonst bei „gleichaltrigen" Kompositionen nicht leicht wiederfindet.

Das Waldhornkonzert (Werk 11) erinnert an Weber in der Themengestaltung. Der Form nach schließt es sich an die einsätzigen Konzerte der Romantik an, weist auch in dem romanzenartigen dunklen Mittelteil (As-moll) und den freudig-festlichen Eingangs- und Schlußstücken auf romantische Vorbilder. Daß der junge Strauß für das Horn „mundgerecht" zu schreiben verstand, ist nicht verwunderlich: der Vater war selbst ausgezeichneter Hornist, hat auch ein Waldhornkonzert komponiert. Eigenen Ton weist die Arbeit des jungen Strauß nicht auf.

Ähnliches gilt für das Geigenkonzert (Werk 8). Ungezwungen, sehr formgewandt, melodienschön — aber ohne verpflichtende Haltung. Die drei Teile werden thematisch zusammengehalten, sind jedoch recht verschieden gestimmt. Prächtig die Tarantella des Finales (Rondo), dankbar für den Spieler, angenehm aufmunternd für den Hörer.

Häufiger hört man die Burleske für Klavier und Orchester (D-moll). Das ist nun — wenn man so sagen darf — ein rechtes Damen-Konzert geworden. Möglich, daß eine Klavierspielerin in diese äugelnden Eigenwilligkeiten, unvermutet wechselnden Stimmungen, bald schmeichelnden und bald schäkernden Spielereien mehr Echtheit bringt als ein Klavierspieler. Vieles in der Burleske ist von Brahms beeinflußt; aber das Stück ist doch unverkennbar der erste Schritt in die Freiheit, der Weg zu Strauß selbst. Er verlangt allerlei verwegene Fertigkeit vom Solisten und nimmt auch das Orchester gehörig mit. Besonders schnurrig das Wechselspiel der Klanggruppen. Vier Paukentöne (Anfang des Beispiels 17) ziehen schon ein recht eulen-

17 Vivace



spiegelmäßiges Gesicht. Zusammen mit einem borstigen Terzen-Motiv (Beispiel 18) bestimmen die vier Paukentupfer das

18



musikalische Fangballspiel. Das spaßige, zuweilen wie eine lustige Gespenstergeschichte aufklingende Werk wird durch einige stille Nebensätze hin und wieder ins Zärtliche gewandelt. Zuweilen sagt man: „Ein Reißer". Nun gut, aber der genialste der Musikgeschichte.

Alexander Glasunow

Geboren 10. August 1865 in Petersburg als Sohn eines Buchhändlers. Die erste Sinfonie des Sechzehnjährigen wurde von Liszt in Weimar aufgeführt. Seit 1899 Professor am Petersburger Konservatorium, von 1905 bis 1930 (mit Unterbrechungen) dessen Leiter. Lebte in den letzten Jahren in Deutschland und Frankreich. Gestorben 22. März 1936 in Paris. Hauptwerke: Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Ouvertüren, Serenaden, Kammermusik, Klavierwerke, Gesänge, Ballettmusiken.

Glasunow kann hier nur gestreift werden, weil man seine Werke zwar früher in Deutschland aufgeführt, ihn aber seit etwa zehn Jahren vergessen hat. Doch verdient manche Schöpfung das Bürgerrecht im Konzertsaal. Der russische Tondichter ist beeinflußt von Liszt, Balakirew, Rimsky-Korssakow, von der deutschen Romantik und der russischen Volksmusik. In manchen Werken spürt man diese verschiedenen Einflüsse allzu deutlich, obwohl die glanzvolle Instrumentation den Mangel an Selbständigkeit verdecken soll.

Von den acht Sinfonien sind die sechste und siebente wohl die bedeutendsten. Die sechste (C-moll) ist besonders kunstvoll gearbeitet: das Thema des einleitenden Adagio wird durch einfache Verkürzung zum Hauptthema des Allegro, im Andante finden sich musikalisch wertvolle und tiefempfundene Variationen, der dritte Satz bringt ein paar hübsche Tanzeinfälle in feiner Instrumentierung, im vierten Satz geben sich lustiger Frohsinn und erstaunliche kontrapunktische Künste ein reizvolles Stelldichein. „Russisch" wirkt eigentlich nur die siebente Sinfonie (F-dur). Die vier Sätze sind anschauliche Tongemälde. Zunächst (Allegro) ein Kranz von Volksweisen, lose gereiht, aber stimmungsreich instrumentiert. Dann (Andante) die russische Schwermut, die Hilflosigkeit des einzelnen

in der weiten Natur. Weiter eine kleine Sammlung russischer Tänzchen (Giocoso), bald ausgelassen, bald andächtig. Endlich (Maestoso) das Hohelied auf das Vaterland: breit, mächtig, klangvoll. Während Glasunows Klavierkonzerte in Deutschland kaum bekannt geworden sind, hat das Violinkonzert A-moll viele Freunde gewonnen. Der Form nach einsätzig (deutsch-romantisch), innerlich aber deutlich untergeteilt: das ausdrucksvolle Hauptthema mit seinen chromatischen Endungen wird nach weichem Beginn im „Moderato" allmählich entwickelt und in dem eingeschobenen „Andante" nach Dur gewandelt. Das „Allegro" bezaubert durch den tänzerischen Schwung, die bunte Wildheit und (natürlich) durch Balalaikawirkungen. Im ganzen: sinfonisch gestaltet, dennoch konzertierend, sorgsam getönt.

Jan Sibelius

Geboren 8. Dezember 1865 in Tawastehus (Finnland). Ursprünglich sollte er Jurist werden, ging aber zur Musik über und studierte in Helsingfors, Berlin und Wien. Lebt in Finnland. Hauptwerke bisher: Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Schauspielmusik, eine Oper, ein Geigenkonzert, Gesänge, Lieder, Klavierstücke.

Erst sehr spät hat sich in Finnland eine eigenwüchsige Kunstmusik herausgebildet. Während die finnischen Volkslieder (vielfach im 5/4-Takt) auf ein ehrwürdiges Alter zurückblicken können, beginnt die wissenschaftliche und künstlerische Förderung des heimischen Musizierens in Finnland erst um 1900. Der führende schöpferische Musiker des sich seiner Volkhaftigkeit bewußten Künstlerkreises ist Sibelius. Nur seinen Jugendwerken merkt man zuweilen an, daß er in Deutschland und Österreich studiert hat (Brahms-Einflüsse); dann aber beschränkt er sich ganz bewußt darauf, finnisch-völkisch zu komponieren. Seine Eigentümlichkeiten sind: schwermütige Einförmigkeit (Melodie und Harmonie), unvermutet aufflackernder Frohsinn (Rhythmus und Stärkegrad), herber Klangsinn (Instrumentation). Bezeichnend für die hartnäckige Beschränkung auf Nur-Finnisches ist das Schicksal seiner Werke außerhalb seiner Heimat: die Sinfonien hört man nur gelegentlich, dagegen sind die knapp gefaßten sinfonischen Dichtungen in der ganzen Welt bekannt. Sie behandeln meist einheimische Sagenstoffe und ähneln sich so stark, daß wir uns auf eine kurze Erwähnung der beiden bekanntesten beschränken dürfen.

„Der Schwan von Tuonela" bringt ein finnisches Märchen zum erklingen. Die Musik dieses Jugendwerkes ist so

bildhaft (für unser Empfinden vielleicht zu bildhaft), daß man dem geschilderten Vorgang unschwer zu folgen vermag. In feierlicher Abgeschiedenheit liegt der Tuonela-See zwischen ragenden Felsen und dunklen Tannen. Mitternachtssonne. Auf dem Wasser singt ein Schwan von vergangener Schönheit: klagend, wehmütig, still ergeben. Todgeweiht wie der Schwan ist die Welt.

Das sinfonische Gedicht „Finlandia" ist Malerei und Huldigung zugleich. Der breite, schwermütige Beginn scheint das weite, unendlich weite „Land der tausend Seen" zu schildern: ernst ist die Heimat unter dem matten Sonnenlicht. Aber in ihm lebt ein Volk, das sich seiner Kraft bewußt ist: festlich-marschartig rauscht es im Orchester auf, hell schmettern die Trompeten, Synkopen verleihen dem Ganzen einen freudig drängenden Zug. Eine zarte Unterbrechung: volksliedartige Weisen in den Holzbläsern, dann in den Streichern, verinnerlicht, demütig und dankbar. Die festlichen Klänge kehren wieder und führen das Tonstück jubelnd zu Ende.

Zu den wirkungsvollsten Werken seiner Gattung darf das Violin-Konzert D-moll (Werk 47) gezählt werden. Prunk und Rausch in den Ecksätzen, in denen der Solist geradezu selbstherrlich den Ton angibt und das Orchester zur Klangkulisse wird: der erste Satz ein fast hemmungsloses Verströmen geigerischer Sehnsüchte und Verzweiflung, im Schlußsatz ein scharf betonter Tanzwirbel mit zuckenden Zwischenrhythmen. Diese beiden Teile umschließen ein geistig wie musikalisch wundersam vertieftes Adagio edelsten Geigensangs.

Ferruccio Busoni

Geboren 1. April 1866 zu Empoli bei Florenz, Sohn einer deutschen Pianistin und eines italienischen Klarinettenvirtuosen. Die Philharmonische Akademie zu Bologna ernannte den frühreifen Künstler bereits 1881 zu ihrem Mitglied. 1888 Lehrer in Helsingfors, 1890 in Moskau, 1891 in Boston. Seit 1894 in Berlin, von wo aus er seine berühmten Reisen als unübertroffener Klavierspieler machte. Gestorben 27. Juli 1924 in Berlin. Hauptwerke: Opern, Orchesterstücke, Konzerte, Kammermusik, Klavierwerke, Gesänge.

Ein weltweiter Geist, der in der Vergangenheit wurzelte, die Gegenwart anregte und Wege in die Zukunft wies. Deutsch im Kern, romanisch in der Formenklarheit, zutiefst an Bach und Mozart gebunden, daneben dem Franzosen Debussy verpflichtet, Beherrscher aller Stile — und doch ein Eigener. Nur: sein Selbst war geformt durch einen überwachen Verstand, hinter dem die ursprünglichen schöpferischen Antriebskräfte zurücktreten mußten. Busoni hat die Tiefen der Musik bis ins letzte ausgelotet, er hat seherisch erkannt, Unübertreffliches gekonnt; aber es ist ihm versagt geblieben, seine Gesichte zu gestalten, der Erfüllte wurde keine Erfüllung. Einer der edelsten Diener der Musik, — doch nicht ihr Herrscher. Was wollte er? Das „Wiederergreifen der Melodie (nicht im Sinne eines gefälligen Motivs) als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz — der höchstentwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie". Er wollte „die junge Klassizität". Schärfer kann man nicht ausdrücken, was in ihm lebte.
An Busoni ist ein Unrecht gutzumachen. Wer nur das Gewollte mit dem Geschaffenen vergleicht, wird natürlich den Abstand empfinden. Aber das Geschaffene an sich ist bedeutend genug, um noch stärker als bisher beachtet zu werden.

Das bedeutendste der hier zu besprechenden Werke ist wohl das 1904 geschriebene Klavierkonzert (Werk 39). Es wird selten aufgeführt, weil es den Rahmen alles Bisherigen gewaltig ausdehnt: fünf Sätze (zum Teil sehr lang), dazu ein Männerchor im Schlußsatz (unsichtbar aufzustellen). Im 1. Satz nimmt das Klavier bereits den Gedanken des Chores vorweg, und zwar in einer Klangpracht und Ausdrucksstärke, die einzig dastehen. Der 2. Satz ist ein geistreiches Virtuosenkunststück. Er heißt „heiteres Stück", ist aber für die Bläser technisch alles andere als heiter — und für den Pianisten nicht minder. „Ernstes Stück" nennt sich der 3. Satz, eine jener großartigen Klangäußerungen und Vielstimmigkeiten, in denen Busoni unbestrittener Meister gewesen ist. Oratorienartige Einleitung, zwei Teile mit altkirchlicher Thematik, klar gesehen und riesenhaft getürmt (vor allem in den trauermarschartigen Rhythmen und Weisen erschütternd), Rückkehr zum Beginn. Der 4. Satz stellt eine Huldigung „An Italien" dar: Spielmusik von rasendem Schwung und besessener Diesseitigkeit. „Lobgesang" ist der 5. Satz überschrieben. Hier verlagert sich das Schwergewicht des Werkes völlig auf den ergreifend gesetzten Männerchor: „Hebt zu der ewigen Kraft eure Herzen."
Bekannter geworden ist die „Indianische Fantasie" (Werk 44). Ein merkwürdiges Gemisch verschiedener Stilbestandteile, die von Bach bis zu Debussy, von Liszt bis zu Strawinski, von altertümlichen Kirchenweisen bis zu indianischer Melodik reichen. Noch merkwürdiger, daß man das beim ersten Hören kaum beachtet; Busonis persönliche Haltung macht es fast vergessen. Der Form nach eigentlich eine Art Suite von tanzartigen Stücken, bald ruhig und bald lärmend. Das Klavier wird teilweise sinfonisch, teilweise solistisch behandelt, ergeht sich zuweilen im Stegreifspiel und macht so den Namen „Fantasie" verständlich. Das wichtigste Thema des Andante quasi lento mag einen Begriff geben von den

klanglichen und rhythmischen Vorstellungen des Tondichters (Beispiel). Die Oberstimme, hier schwingend und sanft, trägt



alle Keime zu heftigen Ausbrüchen in sich, die dann auch nicht ausbleiben. Der Ausklang verblüfft durch den stürmischen Ansatz, der sich immer mehr steigert und dann überraschend im leisesten Gemurmel verhallt.

Der Erweckung harren das spaßhafte Flöten-Divertimento mit Orchester (Werk 52), für den heutigen Hörer unzweifelhaft das fesselndste aller Flötenkonzerte, und das Concertino für Klarinette und Orchester. (Der Verfasser stellt es weit über Webers schönes Klarinettenkonzert.) Das Violinkonzert (Werk 35a) dagegen ist nicht eigentlich bezeichnend für Busoni: gepflegte, gekonnte Studie nach romantischen Vorbildern.

Von den reinen Orchesterwerken Busonis erfreut sich die hübsche „Lustspiel-Ouvertüre" (Werk 38) der Aufmerksamkeit aller Musikliebenden, weil sie zu einem „Lustspiel an sich" geschrieben scheint, nicht zu einem bestimmten Stoff. Die einzelnen Orchestergruppen wirken als Sinnbilder heiterer Grundgefühle und mischen sich in dem feinsinnigen, feingeistigen Spiel zu einem leicht schwebenden, wohlgegliederten Ganzen.

Die Orchester-Suite „Turandot" (Werk 41, 1906) ist gedacht als Schauspielmusik zu Gozzis bekanntem Märchenstück. Turandot, Tochter des chinesischen Kaisers Altoum, legt allen Freiern drei Rätsel vor. Wer sie nicht zu lösen vermag, wird hingerichtet. Erst Prinz Kalaf beantwortet die Fragen und führt die Prinzessin heim. Über das grausame Spiel sind

mancherlei heitere, lustige Einzelheiten verstreut. Busoni greift in seiner Musik teilweise auf chinesische Farben zurück; im wesentlichen fühlt sich aber sein reicher Geist stark in den Märchenzauber ein. Die Überschriften der Einzelsätze geben jeweils einen zureichenden Hinweis. Allerdings: der Komponist malt niemals nach, sondern müht sich um sorgsames Stilisieren. Seine Art, mit den Bläsern zu musizieren und das Schlagzeug zu behandeln, ist oft nachgeahmt worden. Die einzelnen Stücke heißen: 1. „Die Hinrichtung, das Stadttor, der Abschied" (marschartig). — 2. „Truffaldino" (schnurriger Marsch, der den geschäftigen Ober-Eunuchen kennzeichnet). — 3. „Altoum" (breiter, würdevoller Marsch des Kaisers). — 4. „Turandot" (feierlich gemessener Marsch der kalten Prinzessin). — 5. „Das Frauengemach" (ein anmutiges, ruhiges Andantino). — 6. „Tanz und Gesang". — 7. „Nächtlicher Walzer". — 8. „Nach Art eines Trauermarsches und türkisches Schlußstück".

Georg Schumann

Geboren 25. Oktober 1866 in Königstein (Sachsen) als Sohn eines Musikdirektors. Studium in Dresden und Leipzig. 1890 wurde er Leiter des Danziger Gesangvereins, 1896 Leiter der Philharmonie in Bremen. Seit 1900 Dirigent der Berliner Singakademie. Schrieb vor allem Chorwerke, verschiedene Orchesterstücke, Kammermusik, Klaviersachen, Lieder.

Georg Schumann ist in seinem Schaffen manchen Meistern seiner Zeit verpflichtet. Ihm fehlt die Stärke, diese (bei jedem Schaffenden wirksamen) Einflüsse zu überwinden; aber er vermag sie zu einem einheitlichen Ganzen zu binden. Wer es über sich bringt, die Anklänge an Brahms und Strauß zu überhören — und das ist möglich, weil sie nicht aufdringlich sind, — wird in verschiedenen Orchesterschöpfungen Schumanns echten musikantischen Geist wahrnehmen und lieben lernen.

Stärken und Schwächen treten in der „Lebensfreude"-Ouvertüre für großes Orchester (Werk 54) anschaulich hervor: Anlehnung in Einzelheiten, aber eigener Schwung im Ganzen. Gleich die stürmische Streicherfreude zu Beginn zieht Erinnerungen an den „Rosenkavalier" herbei, und der folgende, verhalten-besinnliche Teil wirkt als Huldigung an Brahms. Eigenes bringen dann die köstlichen Schnurren der Bläser, denen sich ein marschartiges Sätzchen anschließt. Vorübergehend wird die Anfangsstimmung wieder aufgenommen, bis ein lustiger Springinsfeld („Meistersinger") auftaucht, der zu dem in heller Lust erglänzenden Ausklang führt. „Lebensfreude" heißt hier: Musizierfreude. Sehr gewandt ist der Satz, durchsichtig bei größtem Können, prächtig und farbig die Instrumentierung. Vor allem: keine tote Stelle!

Die sinfonische Dichtung „Im Ringen um ein Ideal" (Werk 66) leidet unter der Nachbarschaft von Werken, in

denen ein ähnlicher Gedanke durchgeführt, aber stärker gestaltet wird (Liszt, Strauß). Der Inhalt lautet etwa so: ein Jüngling zieht aus, das Ideal zu suchen; dieses tritt ihm in Gestalt einer Frau entgegen, entschwindet aber, da er es nicht zu halten vermag, „Resignation und stilles Sehnen bleiben zurück". Die Komposition ist durchweg lebendig und echt erfühlt; doch hat sie nicht genügend Atem, um über manche Längen hinwegtragen können. Allzuoft werden „Ansturm und Abwehr" wiederholt, wirken wie Vorgänge, nicht wie Erlebnisse. Wieder ist der Satz im einzelnen ausgezeichnet; in der bildhaft anschaulichen Instrumentation stört die überreichliche Verwendung der Harfe.

Schumanns Satzkunst offenbart sich am stärksten in verschiedenen Orchestervariationen, von denen die Händel-Variationen besonders bekannt geworden sind („Variationen und Gigue über ein Thema von Händel", Werk 72). Das Thema entstammt dem „Harmonischen Grobschmied" des Altmeisters der Vorklassik. Die eigentümliche Gabe Schumanns, aus vorhandenem Stoff neue Weisen zu formen, überraschend und doch die Verwandtschaft nicht verleugnend, tritt in den vierzehn Veränderungen dieses Werkes sehr schön zutage. Hinzu kommt die kontrapunktische Setzweise des Tondichters: sie scheint mühsam erarbeitet, ist kunstgerecht gefügt und wirkt doch ungezwungen, schlicht und natürlich. Wiederum eine feinfühlige Instrumentation.

Satzkunst, Klangsinn nud Humor — diese drei Eigenschaften des Meisters geben sich ein bezauberndes Stelldichein in der Humoreske in Variationenform, Werk 74: „Gestern abend war Vetter Michel da." Eine Art Programm-Musik, deren Einzelheiten sich an die verschiedenen Zeilen des bekannten Liedes anschließen, also Sichtbares in Klang wandeln. Ernste Meisterschaft und heiterer Frohsinn sind eins geworden und haben ein wahrhaft volkstümliches Kunstwerk geschaffen. — In der Einleitung wird das Thema aufgestellt (gezupfte

Streicher, Fagott, Blech- und Holzbläser). Die Variationen sind durch Überschriften gekennzeichnet: 1. „Der Vater saß am Herd und brummt" (tiefe Streicher, mürrisch, abgehackt). — 2. „Die Mutter saß an ihrem Rad" (surrende Streicherfiguren, rauschende Harfe, während die Holzbläser das Thema variieren). — 3. „Vetter Michel mit dem Beutel klingt" (scherzo-artig, lustig das kleine Hornmotiv und die klirrenden Holzbläser). — 4. „Er schwatzte her, er schwatzte hin, das war der Frau nach ihrem Sinn" (wieder scherzo-artig, sehr fein die wirklich schwatzenden, schwätzenden Holzbläser und Streicher). — 5. „Vetter Michel mit dem Beutel klingt." — 6. Er griff das Mädel an das Knie." — 7. „Das Mädel lacht, das Mädel schreit." — 8. „Vetter Michel ist es, der da freit" (Maestoso!). — Ein kurzes Finale bildet den Kehraus dieses von Geist und Humor sprühenden Werkes.

Max von Schillings

Geboren 19. April 1868 in Düren. Musikstudium in München. Als Vierundzwanzigjähriger war er musikalischer Mithelfer in Bayreuth. 1908—1918 Leiter der Stuttgarter Oper. 1919—1925 Intendant der Berliner Staatsoper. Gestorben 24. Juli 1933 in Berlin. Hauptwerke: Opern, Orchesterstücke, Konzerte, Rezitationen mit Orchester (z. B. Wildenbruchs „Hexenlied"), Chöre und Gesänge mit Orchester, Klavierlieder, Kammermusik.

Die eigentliche Bedeutung des Komponisten liegt auf dem Gebiet der Oper (vgl. „Meyers Opernbuch"). Aber Schillings ist im Grunde kein Dramatiker; das großartige Klanggewand seiner Orchestersprache wird nicht (wie bei Schillings Vorbild Wagner) durch kraftvolle Motivik gehalten, sondern wirkt vorwiegend durch seine Farben. So leuchtend und bunt die Orchesterfarben auch sind, stark ist die Musik nur dort, wo sie ihren herben lyrischen Kern nicht verhüllt. Der Tondichter war ein zurückhaltender, feinsinniger Mensch; als Schaffender wollte er sich aber dramatisch geben. Dieser Zwiespalt durchzieht Bühnenwerke und Orchesterschöpfungen.

Die sinfonischen Fantasien „Meergruß" und „Seemorgen" (1896) gehören, wie schon die Bezeichnungen erkennen lassen, zusammen. In der ersten schildert Schillings das Hochgefühl jener zehntausend Griechen, die auf dem Rückmarsch aus Persien endlich wieder das Meer vor sich sehen und es mit dem Ruf begrüßen „Thalatta". Der großartigen Leidenschaftlichkeit dieser (vor allem instrumental bemerkenswerten) Tondichtung stellt Schillings im „Seemorgen" eine mehr verinnerlichte Stimmung entgegen: stürmischer Wandertrieb, der angesichts der weiten See sich in sehnende Empfindungen wandelt.

Den Sinfonischen Prolog zu „König Ödipus“ (nach Sophokles, Werk 11, 1900) leitet Schillings selbst mit Worten des griechischen Dichters ein: „Gleich dem Nichts acht' ich der sterblichen Menschen Geschlechter. Wem, wem ward mehr vom Glück als des Wahnes Rausch und vom Rausch die Ernücht'rung? Steht vor Augen mir, Ödipus, dein Verhängnis, ja deins, so scheint mir nichts mehr glücklich, was sterblich ist.“ Das grausame Schicksal des Ödipus, der die Rätsel der Sphinx löste, unwissend den Vater erschlug und die Mutter ehelichte, der sein Reich glücklich machte, dann sich blendete, als er die Wahrheit erfuhr, — dieses Schicksal spiegelt sich wider in dem düsteren „Prolog '.

Begreift man das Schicksal als unerforschliches, unerkennbares Walten überirdischer Mächte, so wird man im Innersten ergriffen sein von dieser Tondichtung: hier sind die Farben (sogar die „griechische Tonleiter“ wird verwendet) hörbar gewordene Schicksalswolken, durch die nur zuweilen die Sonne des Glücks ihre Strahlen wirft (Blechbläserchor).

Mit dem Violinkonzert A-moll, Werk 25 (1910) sollte man es wieder einmal versuchen. Aufgebaut ist es im wesentlichen auf einem Thema, das zwar weite Strecken hin verschwindet, dann aber überraschend und wirkungsvoll wieder auftaucht.

Verhältnismäßig lange gehalten haben sich zwei Orchestersätze aus Opern des Komponisten. So das Vorspiel zum 2. Akt der „Ingwelde“ (1894), ein Stück diesseitig-verträumter Musik (Sehnsucht des Sängers Bran nach der geliebten Ingwelde), und das sinfonische Zwischenspiel „Von Spielmanns Leid und Lust“ (aus dem „Pfeifertag“, 1899), einem feinsinnigen Werk, dessen eingängige Thematik und echte Lyrik heute noch ursprünglich wirken.

Hans Pfitzner

Geboren als Sohn deutscher Eltern am 5. Mai 1869 in Moskau. Der Vater war Geiger, die Mutter Pianistin. Studierte in Frankfurt a. M. Nach kurzer Lehrtätigkeit Kapellmeister in Mainz. 1897 Lehrer und Kapellmeister in Berlin, 1907 Dirigent in München, 1908—1918 Konservatoriumsdirektor und Opernleiter in Straßburg. Später Leiter einer Meisterklasse für Komposition in Berlin. Lebt in München. Hauptwerke: Opern, Chorkantaten, eine Sinfonie, Konzerte, Bühnenmusiken, Kammermusik, Lieder.

Einen größeren Gegensatz als den zwischen Pfitzner und Strauß vermag man sich kaum vorzustellen: hier verströmende Farbenfreude und bejahende Diesseitigkeit, dort scharfe Zeichnung und behutsames Lauschen nach innen. Strauß leuchtet, Pfitzner will erleuchten.

Sind Pfitzners Bühnenwerke (vgl. „Meyers Opernbuch“) Erfüllung einer Zeit (nicht des „Zeitgeistes“), so weisen die Instrumentalschöpfungen in die Zukunft, — häufig sogar stärker, als der Meister zugeben möchte. Die Kammermusik zumal nähert sich mitunter einer Ausdrucksprache, deren unerbittliche Schärfe selbst von den „Allerneusten“ nicht übertroffen wurde. Von den Orchesterwerken wirkt allerdings nur die Cis-moll-Sinfonie in gleicher Weise richtunggebend, da sie aus einem Streichquartett entstanden ist. Alle übrigen sind würdige Erben einer edlen Vergangenheit.

Sinfonie Cis-moll, Werk 36a

Die Sinfonie (1933) ist entstanden aus einem Streichquartett. Strenggenommen sind die beiden Werke sogar wesensgleich: Pfitzner hat die Form des Quartetts unverändert gelassen und es Takt um Takt für Orchester instrumentiert. Schwer zu entscheiden, ob das Quartett ursprünglich sinfonisch

gedacht war. Dagegen spricht die strenge Selbstzucht Pfitzners, der wohl kaum ein Werk veröffentlichen würde, wenn sich Ausdrucksmittel und Form nicht restlos mit dem geistigen Inhalt decken. Allerdings stieß das ursprünglich Geschaffene sehr weit in Ausdrucksbereiche vor, die der Tondichter sonst wenig schätzt: es war unsinnlich, spröde und in manchem Takt nicht allzuweit von atonalen Eigentümlichkeiten entfernt. Bei einem Vergleich des Quartetts mit der Orchesterfassung wird offenbar, wie Pfitzner bemüht gewesen ist, das Sachlich-Herbe ins Bekenntnishaft-Glühende zu wandeln (die Instrumentierung scheut gelegentlich selbst vor Opernwirkung nicht zurück). Im Grunde aber ist es ein Quartett geblieben. Die Thematik hat nicht die Spannweite, deren ein sinfonischer Bau bedarf; sie ist nach innen gerichtet, versponnen. Immer wieder vernimmt man in der Durcharbeitung die rein geistige Auseinandersetzung der vier Stimmen, die durch das Orchester zwar an Klangschönheit gewinnt, doch in ihrer Art stets auf die Feingliedrigkeit und Innenkraft der Kammermusik verweist. Dadurch tritt sie in schärfsten Gegensatz zu Bruckner, von dessen äußerer Pracht sie gewissermaßen keine Kenntnis nimmt.

Diese Bemerkungen wollen nicht wertend, sondern wägend begriffen sein. Bruckner und Strauß — mögen sie sich sonst noch so sehr unterscheiden — denken in ihren Orchesterwerken großflächig und weittönend; Pfitzner geht zurück auf das Innenleben weniger, doch unerhört verdichteter Einzelstimmen. Bruckner singt vom heiligen Geist, Strauß ist geistvoll, Pfitzner aber vergeistigt. Man mag die beiden ersten mehr lieben, — doch kann nicht geleugnet werden, daß die allgemeine Entwicklungslage der Musik heute Pfitzner recht gibt. Wenn viele junge Komponisten der Gegenwart zurückgreifen auf Denkklarheit und Zeichnung der Altklassik, so zeugt das von dem Wissen darum, daß Klang und Farbe nicht mehr gesteigert werden können. Und Pfitzner zeigt sich wieder einmal als der

Überlegene: er bedarf nicht der Umkehr, nicht des Vorbildes, sondern schafft sich die notwendigen Ausdrucksmittel selbst. Vielleicht ist die Cis-moll-Sinfonie kein ragender Gipfel; sicher aber ist sie ein Weiser in die Zukunft.

Vier Sätze, die paarweise zusammengehören und insgesamt miteinander motivisch verzahnt sind. Das fünftonige Grundmotiv kehrt in jedem Satz wieder, meist in seiner Urgestalt, einmal auch in der Umkehrung (2). Es bildet neue Motive, auch ganze Themen, wandelt seine bewegende Kraft in rhythmisches Drängen, erscheint bald engstufig, bald weitmaschig, verbindet sich mit sich selbst und mit seinen Umformungen und Nebengedanken. Unsere Beispiele zeigen dieses Grundmotiv (unter den eckigen Klammern) in den vier Sätzen.

Als 1 tritt es im ersten Satz auf („Ziemlich ruhig"), verrät hier auch gleich seine Abstammung aus dem „Palestrina"; der



Satz selbst hält sich ungefähr an die Sonatenform. Im zweiten Satz („Sehr schnell"), einem echt musikantischen, hinreißenden Scherzo, springt es, wie Beispiel 2 erweist, zum Schluß nicht in die höhere Quarte, sondern in die tiefere Quinte. Der dritte



Satz („Langsam, ausdrucksvoll") beginnt mit einer weitgriffigen Figur, die sichtlich aus dem Grundmotiv entstanden ist; sie wird gewaltig verbreitert, im Schlußsatz wieder aufgenommen. Fünfter und sechster Takt (3) bringen das fünftonige Motiv wieder in der Urgestalt (abgesehen von der rhythmischen Veränderung). Ebenso tritt es im vierten Satz („Ziem-

lich schnell", Beispiel 4) deutlich erkennbar wieder auf. Dieses Finale zeigt zugleich Pfitzners motivisch-kontrapunktische Kunst auf dem Gipfel; denn in ihm werden auch andere Motive der vorangehenden Sätze eingebaut und verschlungen.

Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn", Werk 17

Diese Ouvertüre entstammt der Pfitznerschen Bühnenmusik zu Kleists Schauspiel (1905). Sie hat sich sehr bald in den Konzertsälen eingebürgert, da sie genügend Eigenkräfte besitzt, um auch ohne die Bühnenvorgänge bestehen zu können. Kühne Harmonien, scharf geschnittene Themen und eine sinnenhaft klare Instrumentation verleihen dem prachtvollen Werk Lebendigkeit und Wert. Der Tondichter hat selbst einige Worte über seine Schöpfung geschrieben. Sie lauten:

„Von dem allgemeinen, zeitlichen Hintergrund einer Welt voll rüdlustiger Ritterlichkeit, voll fröhlicher Kämpfe mit Schwert und Pferd, die die ersten Klänge vor uns auftun, führt uns die Musik alsbald an einen bestimmten Ort — es ist der „zerfallne Mauernring, wo in süßduftenden Holunderbüschen ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut", das Lieblingsplätzchen des kleinen Käthchen, welche Strahl, unter eigenen Schmerzen, gegen sein innerstes Gefühl von sich fortstoßen zu müssen glaubt, da er die tiefe innere Beziehung, in die diese zwei Menschen vom Schicksal gestellt sind, noch nicht erkannt hat. — Sie wird ihm offenbar durch einen Cherub, dessen „Verkündigung, daß sie die Tochter eines Kaisers sei", in die wirre Fiebernacht klingt, in der der Ritter auf seinem Schloß zu Strahl, „todkrank am Nervenfieber" liegt; dies der nächste größere Abschnitt der Musik. — Dem Leben in voller Frische wiedergegeben, wird Strahl von den Ereignissen bald dahin gebracht, vor aller Welt darzutun, daß „Käthchen ist die Erst' itzt vor den Menschen, wie sie's vor Gott längst war", und kann nun, ohne daß Kaiser und Welt es hindern oder mißbilligen, das Käthchen an sein Herz ziehen".

Drei Orchester-Vorspiele zu „Palestrina"

Pfitzners „Palestrina" (1917) ist eine der größten musikalischen Bühnenschöpfungen unserer Zeit. Der Tondichter fühlt sich in seinem Werk über die Jahrhunderte hinweg wesensverwandt mit dem italienischen Kirchenmusiker des 16. Jahrhunderts, dessen Klänge nach mehr als dreihundert Jahren nichts von ihrer inneren Kraft und äußeren Wirkung verloren haben, weil sie Zeitloses offenbaren. Der Palestrina der Dichtung sieht sich zwischen zwei Welten gestellt: die des Einst, aus der er sein musikalisches Erlebnis empfangen hat, und die des Jetzt, die er heraufführen half und die ihn nun als „überholten Musiker" mitleidig abtut. Der Tod seiner Frau hat ihm die Schaffenslust vollends geraubt. Den Auftrag des Papstes, eine Messe zu schreiben, die für kirchliches Musizieren vorbildhaft werden soll, lehnt er ab. Doch in der Nacht steigen die Geister der verstorbenen Meister zu ihm herab; in göttlichem Schaffensrausch schreibt er die Messe, Engel singen ihm die Weisen ins Ohr, bis ihn die Erschöpfung übermannt. Das Vorspiel zum ersten Akt führt in diese innere Verfassung ein: geheimnisvoll dämmert die Musik herauf, es ist wie ein Tasten und Ahnen, ein Suchen nach noch Ungreifbarem, dessen Gestalt sich erst allmählich offenbart. In Musik gesetzter schöpferischer Vorgang. (Ähnliches findet sich, wenn auch in anderer Sprache, bei Beethoven, Bruckner und anderen; nur wird es bei Pfitzner in den Dienst eines sichtbaren Geschehens gestellt.) Wie mahnend tönt hinein die Stimme eines der „alten Meister", dann müde Abwehr und doch inneres Ergriffensein von einer Sendung. Und auch stille Gedanken an das Konzil zu Trient, das den Spruch fällen soll über Wert und Unwert kirchlicher Musikschöpfungen. Verwehend sinken die Klänge wieder zurück. Das Ganze „immer sehr ruhig", vorwiegend bestimmt durch Verwendung weihevoller alter Kirchenmelodien und -harmonien.

Im Gegensatz dazu ist das Vorspiel zum zweiten Akt musikdramatisch gestaltet: schmetterndes Blech, geifernde Holzbläser, stürmische Streicher und peitschendes Schlagzeug treten zu einem Wettstreit an, der das Durcheinander und Gegeneinander des Treibens auf dem Konzil musikalisch vorwegnimmt. Dieser erste Abschnitt schildert „mit Wildheit und Wucht" das streitsüchtig-weltliche Leben der Konzilsteilnehmer; in einem zweiten Teil, der nach einer verlangsamten Überleitung einsetzt, kommt dann der innere Sinn des Konzils zum Ausdruck.

„Langsam und getragen" setzt das Vorspiel zum dritten Akt ein. Palestrina, der wegen seiner „Widersetzlichkeit" Wochen im Kerker verbringen mußte, ist wieder frei, dank jener Messe, die nun in höchsten Ehren aufgenommen wird. Doch die Huld des Papstes, der laute Jubel der Menge, — was sind sie dem einsamen Meister! Diese innere Verfassung will Pfitzner in dem Vorspiel ausdrücken.

Klavier-Konzert Es-dur, Werk 31

Alles nur Virtuosenhafte ist Pfitzner ein Greuel. Seine Konzerte sind daher dem Nur-Spielerischen abgewendet, zuweilen wohl auch etwas spröde. Sein bedeutendstes Konzert ist das für Klavier und Orchester (1923). Sinfonische Dichte, stegreifartiger Schwung und konzertierendes Wechselspiel geben dem Werk ein nicht immer leicht zu erfassendes Aussehen. Erst wenn man das Konzert sehr genau kennt, lernt man es nicht nur bewundern, sondern lieben.

„Pomphaft, mit Kraft und Schwung" beginnt der erste Satz. Das herandonnernde Hauptthema (Beispiel 5), vom Solisten

5



in krachenden Doppeloktaven aufgestellt, verheißt zunächst allerlei Virtuosenprunk, erweist sich dann aber als durchaus

sinfonisches, ja kontrapunktisches Urgebilde: Orchester und Klavier bauen es in sorgsamer Arbeit auf und aus. Echten Pfitznerschen Gegensatz bildet der nächste Abschnitt: $^{12}/_{8}$ nach $^{4}/_{4}$, H-moll nach Es-dur, jetzt nicht mehr „pomphaft", sondern „bedeutend langsamer, sehr empfindungsvoll, schwer und ernst". Nachdenkliche, versponnene Weise in den Streichern, die vom Solisten aufgegriffen und weitergeführt wird. Die Durchführung, so verwickelt und kunstvoll sie auch ist, trägt den schon genannten stegreif-artigen Zug. Der ohne Pause anschließende zweite („heitere") Satz ist in der Hauptsache „schnell in einheitlich atemlosem Zeitmaß" gehalten: akkordisch gelagertes Geschwindthema, kniffliges Wechselspiel der Bläsergruppen und des Klaviers. Heiter durch Zeitmaß und Instrumentation, weniger durch die Thematik. Merkwürdig das ruhigere Seitenthema, welches beschwichtigend anhebt und sich dann doch an dem allgemeinen Jagen stürmisch beteiligt. „Äußerst ruhig, versonnen, schwärmerisch" gibt sich der dritte Satz, ein Stück Romantik von ergreifender Schönheit. Daß Pfitzner keine uferlosen, sondern zuchtvolle Stimmungen gestalten will, ergibt sich aus den zahlreich eingestreuten Spielanweisungen. Den erhabenen Schluß des Tonstücks unterbricht „rasch, ungeschlacht, launig" der plötzlich aufspringende vierte Satz. Gegeneinander wetternde Oktavengänge in eigenwilligem Rhythmus geben diesem Finale das Gepräge. „Ungeschlacht" wirkt nur die Thematik; denn die Arbeit ist so verzwickt, daß es selbst in der Kadenz keine Freiheit gibt: sie ist „in Fugenform" geschrieben. Und „launig" ist hier auch wohl durchaus im Wortsinne zu nehmen: von „luna", dem wechselnden Mond herkommend, eigensinnig und wetterwendisch.

Violin-Konzert H-moll, Werk 34

In diesem Werk (1924) herrscht weniger der schöpferische Einfall als die bewußt gestaltende Absicht. Dadurch vermag es so ungemein zu fesseln, dadurch wirkt es aber auch zuweilen sehr

kühl. Pfitzner strebt hier eine Formenverschmelzung an, die „gemacht" erscheinen könnte, wenn sie eben nicht von Pfitzner stammte: drei Sätze in einem Satz, vier Hauptthemen verschiedener Stil- und Spielart, die sich gegenseitig weiterführen, kühne Variationen über ein gepreßtes Halbton-Motiv, freies Ausschwingen glanzvoll-äußerlicher Dreiklangsthematik — und doch alles gebunden durch einen hartköpfigen Gestaltungswillen.

Das erste (und eigentliche) Hauptthema bringt die Sologeige „lebhaft und energisch" (Beispiel 6). Auch das nächste Thema,

6



eine weitgespannte, vor innerer Erregung bebende Weise, wird der Geige anvertraut. Auf diesem thematischen Gegensatz ließe sich sehr wohl eine sinfonische Durchführung aufbauen. Doch diese wird nur kurz angedeutet, dann folgt sogleich ein drittes Thema, in Halbtonschritten der Trompete, eigensinnig rhythmisiert (Beispiel 7), das in sieben Variationen abgewandelt

7 Schwer



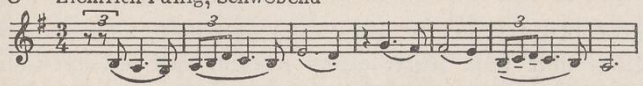
wird. Ein neuer Gegensatz: Einzelgänge der Sologeige führen zum Mittelteil, der, nur vom Orchester bestritten, eine erstaunliche Vielstimmigkeit entwickelt und auf das zweite Thema des ersten Teils zurückgreift. Dieser Satz ist zwar mit „langsam, sehr getragen" bezeichnet, doch hält er sich fern von allem „Schönklang", wie er sonst wohl an dieser Stelle in klassischen und romantischen Geigenkonzerten allgemein üblich ist; er sucht vielmehr solche klangsinnlichen Wege sorgfältig zu meiden. „Gemächlich" hebt dann ein viertes Thema an, welches den Schlußteil einleitet. Es bleibt aber nicht beim „Gemächlichen",

sondern frühere Themen kehren wieder, verhäkeln und verstricken sich, werden aneinander und ineinander gesteigert zu einem getürmten Sinfoniesatz.

Cello-Konzert G-dur, Werk 42

Dieses einsätzige, doch durch wechselndes Zeitmaß gegliederte Werk (1935), stellt an den Beginn ein Grundthema (Beispiel 8), welches den musikalischen Kern des kurzen, aber ver-

8 Ziemlich ruhig, schwebend



schlungenen Konzertes bildet. Obwohl dadurch eine fast sinfonische Dichte erzielt wird, ist alles so durchsichtig gehalten, daß im Wechselspiel von Orchester und Cello ein echtes Konzertieren zustande kommt. Allerdings wird dem Solisten eine allzu große Selbstbetonung verwehrt: neben herrlich geschwungenen Linien stehen solche, die auf jede „Klangschönheit" verzichten, weite Strecken werden ausschließlich vom Orchester bestritten, und die Kadenzen sind auf ein Mindestmaß zurückgedrängt.

Gewidmet ist die Schöpfung dem Welt-Cellisten Gaspar Cassadó, und eine Wirkung nach außen wird sie wohl immer nur erzielen, wenn sie von wahrhaften Meistern ihres Instruments vorgetragen wird.

Alexander Skrjàbin

Geboren 10. Januar 1872 in Moskau. Zunächst Erziehung im Kadettenkorps, dann Schüler des Moskauer Konservatoriums, an dem er später (1898—1903) Professor war. Viele Auslandsreisen als Klavierspieler. Lebte dann nur noch seinem Schaffen. Gestorben 14. Mai 1915 in Moskau. Hauptwerke: Sinfonien, sonstige Orchesterwerke, Klavierstücke.

Obwohl Skrjàbin nur selten aufgeführt wird, muß hier ein Wort über seine Werke gesagt werden, weil sie einer entscheidenden Wende der Musikgeschichte entstammen. Skrjàbin steht zwischen mehreren Welten, ohne einer von ihnen wirklich anzugehören. Er kommt von Chopin und stößt bis zur Atonalität vor, ist Debussy verpflichtet und löst den Impressionismus auf, verwirft die russische Volksmelodik und offenbart doch Hintergründe russischen Wesens. Bei solchen Gegensätzen wird es begreiflich, wenn ein Beurteiler sagt, seine Musik „verliere jede Substanz", während der andere meint, sie sei „nur noch Substanz".

Die ersten Sinfonien des russischen Meisters sind noch gestaltfest im Sinne anderer Schöpfungen dieser Gattung. Selbst wenn die ziemlich eindeutig gezeichneten Themen nicht eigentlich verarbeitet, sondern eher „durchleuchtet" werden (vor allem durch ständige Vorhalte und farbige Dissonanzen), so bleiben sie doch, zusammen mit den Großformen des Gestaltungsablaufes, im Rahmen des Gewohnten.

Dann aber folgt eine Umkehr oder ein Weiterführen oder ein Vorstoßen — wie man will. „Das göttliche Gedicht", „Das Lied der Verzückung" und „Prometheus" predigen eine Weltanschauung, eine Religion, deren Priester die Künstler und deren Weihrauch die Orchesterfarben sind. Es kümmert den Komponisten wenig, ob sich bei dem Meßamt auch Gläubige

einfinden; er ist besessen von seinem Glauben, — das genügt ihm.

Äußerlich sieht das neue Klangbild so aus: Riesenorchester mit Riesenbesetzung, Chöre, zerspaltene Harmonik, Motivfetzen ohne motivischen („bewegenden") Sinn, schiebende Klangmassen, ballende und geballte Gruppen, geschachtelte Tonarten (oder auch gar keine), sinnliche Schwüle und entsinnlichte Ziele, Blick ins Jenseits und körperliche Rauschzustände.

Skrjàbin ist ein ehrlicher Musiker. Aber zu schwach, um seine künstlerische Weltanschauung mit den Mitteln der Musik zu verwirklichen, zu verzückt ausschauend nach Offenbarungen des Jenseits, als daß er selbst etwas hätte offenbaren können, verliert er in seinen Spätwerken den Boden unter den Füßen, erhitzt sich statt zu glühen. Dem heiligen „Feuer" wollte er ein Loblied singen, — und endete beim „Farbenklavier".

Paul Graener

Geboren 11. Januar 1872 in Berlin als Sohn eines Handwerkers. Einige Jahre Musiklehrer in London und Wien. 1910—1913 Direktor des Salzburger Mozarteums, dann bis 1920 in München. Nach kurzer Lehrtätigkeit in Leipzig ging er wieder nach München. 1931 Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin, 1934 Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste. Hauptwerke: Opern, Orchesterschöpfungen, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder.

Kind eines Handwerkers — Leiter einer Meisterklasse für Komposition. Das ist Graener, das ist seine Musik. An seinen Werken ist nichts zu erläutern oder zu deuten; denn sie sind kunstvolle Volkstümlichkeit. Der Tondichter langt nicht nach den Sternen, ringt nicht und kämpft nicht; er macht Musik für alle, die Ohren haben zu hören. Mehr als in seinen (textlich nicht immer geschickt gewählten) Opern wird das offenbar in den Instrumentalwerken. Graener kann unglaublich viel: seine Stimmführungen, Orchesterreize und formalen Kunststücke suchen ihresgleichen. Aber dieses Können verlockt ihn nicht zu Aufgaben, die außerhalb seiner Art liegen. Er musiziert für den Hörer, mischt altklassische Formgebilde mit spät-impressionistischer Klangfarbe, kümmert sich wenig um stilistische Bedenken — und hat doch seinen eigenen Stil, den Stil des ursprünglichen Musikanten. Keine ragende Schöpferpersönlichkeit, wohl aber einer der liebenswertesten musikalischen Plauderer unserer Zeit. Mozarts Divertimenti, Händels Freiluftmusiken und Graeners Orchesterwerke stehen auf der gleichen Stufe: sie sind künstlerisch wertvolle Unterhaltung, sind „Divertimenti". Unter den Werken, deren Form und Gehalt sich ohne weiteres erschließen, ragen hervor: eine Sinfonietta (Werk 27), die „Musik am Abend" (Werk 44, viel zu wenig gewürdigt), die „Romantische Fantasie" und „Die Flöte von Sanssouci" (Suite).

Siegmund von Hausegger

Geboren 16. August 1872 in Graz als Sohn eines Musikgelehrten. Bald bekanntgeworden als Dirigent (Oper und Konzert) in verschiedenen Städten der Tschechoslowakei und Deutschlands. Lebt in München. Hauptwerke: Opern, Orchesterwerke, Chöre mit Orchester.

Gilt Pfitzner als letzter Romantiker, so darf man Hausegger als den letzten Neudeutschen bezeichnen. Aber gegenüber der Liszt-Schule behauptet er sich durch starke Verinnerlichung. Überaus empfindsam, von hohem Verantwortungsbewußtsein, wägend in seinen Äußerungen, dann aber wieder schwelgerisch und schweifend.

Seinem Hauptwerk „Barbarossa" (Sinfonische Dichtung in drei Sätzen, 1900) ist eine Erläuterung beigegeben. Dort heißt es u. a.: „1. Satz „Die Not des Volkes". Einleitung: das deutsche Volk. Schneller Satz: Hauptthema, dessen erster Teil die Bedrängnis durch den Feind und dessen zweiter Teil kraftbewußten Trotz darstellt. Zarter Seitensatz: Sehnsucht nach Befreiung und Frieden. Durchführungssatz: Ringen um die Freiheit; auf dem Höhepunkt pianissimo das Barbarossa-Thema. Wiederholungsteil: erneuter Ansturm des Feindes. Zusammenbruch. — 2. Satz: „Der Zauberberg." Einleitung im Scherzo-Charakter: gespenstisches Nebeltreiben um den Kyffhäuser. Langsamer Satz: im Hauptteil Barbarossa und seine Getreuen in tiefem Schlaf; im Mittelteil Erkenntnis dessen, der allein dem Volke zu helfen vermag, doch der Befreiungsruf verhallt ungehört. Scherzo-Wiederholung. — 3. Satz: „Das Erwachen." Einleitung: die Erkenntnis deutschen Wesens macht nun das Volk der Befreiung wert; Trompetentöne aus der Tiefe des Berges, donnernd bersten die Felsen, Barbarossa zieht in den Kampf. Schneller Satz: Schlacht und Sieg des deutschen Volkes. Mittelsatz: Barbarossa

durchzieht als Friedensfürst die Lande. Wiederholungsteil: Marschthema als Ausdruck der Siegesfreude. Abschluß: Wiederholung des ersten Teils der Einleitung des ersten Satzes."

Ist Hausegger im „Barbarossa" noch ein Schilderer sinnbildhaften Geschehens, so beschränkt er sich in der dreisätzigen „Natur-Sinfonie" (1911) auf die musikalische Wiedergabe innerer Stimmungen. Goethes Zeilen „Vom Gebirg zum Gebirg schwebet der ewige Geist ewigen Lebens ahnungsvoll" sind dem Werk vorangestellt; es ist also eine Berg-Sinfonie. Als solche teilt sie das Schicksal ähnlicher Schöpfungen (Liszt, Strauß usw.): die Bergwelt scheint sich dem Nach-Denken ebenso zu verschließen wie dem Nach-Musizieren. Dem ausgedehnten ersten Satz ist Erhabenheit nicht abzusprechen, und der zweite Satz überzeugt von der gläubigen Andacht des Tondichters. Eine gewisse Sprödigkeit hat Hausegger wohl selbst empfunden; denn im dritten Satz verwendet er als Ausgleich einen Chor, dessen riesenhaftes Ausschreiten freilich nun etwas gewaltsam wirkt.

Einen weiteren Schritt zur musikalischen Verdichtung bedeuten die „Aufklänge" (1919). In diesen sinfonischen Variationen scheint der Gegensatz von „absoluter" und „Programm"-Musik aufgehoben: Programm wird zur Musik, und Musik wird zum Programm. Geballt und gebändigt ist die Sprache, und doch bebt es in dem Werk von wogenden Bildern einer gefühlsstarken Phantasie. Diese Schöpfung kann aller äußeren Deutung und Zwangsüberschriften entraten; sie ist Geheimnis und Deutung zugleich.

Max Reger

Geboren 19. März 1873 in Brand (Bayern) als Sohn eines Lehrers. Erster Unterricht beim Vater, später vor allem bei Hugo Riemann. Nach vorübergehender Lehrtätigkeit in Wiesbaden und München wurde er 1907 als Konservatoriumslehrer und Universitätsmusikdirektor nach Leipzig berufen. 1911—1914 leitete er die Meininger Hofkapelle, behielt aber die Leipziger Lehrtätigkeit bei. Gestorben 11. Mai 1916 in Leipzig. Hauptwerke: Orchesterschöpfungen, Konzerte, Kammermusik, Klavier- und Orgelstücke, Lieder und Gesänge, Chorwerke mit und ohne Orchester.

Die Reger-Begeisterung früherer Jahre hat sich etwas abgekühlt: man hat erlauschen gelernt, daß es nicht genügt, vieles gut zu sagen, sondern daß der Sagende ein Eigener sein muß. Reger hat einige tausend Werke geschrieben, war also — wie er es selbst einmal doppeldeutig ausgedrückt hat — ein Akkord-Arbeiter. Jede Komposition ist dicht, gekonnt, fehlerfrei. Weitaus die meisten sind bestes Kunsthandwerk, aber nicht immer echte Kunst. Ihr Verfertiger war ein großartiger Tonsetzer. Aber ein Tondichter? Unglaubliche Begabung und übermenschlicher Fleiß haben nicht genügt, immer Unvergängliches entstehen zu lassen, mit Ausnahme der erhabenen Orgelwerke und der tiefsinnigen Kammermusik. Reger wurzelt in Bach und Brahms, gerät gelegentlich in die Nähe der Atonalität, bebt in heimlichen Zärtlichkeiten, schäumt über von Klangrasereien, meistert die alte Fuge und das neuzeitliche Orchester, blickt rückwärts und vorwärts, — aber sich selbst findet er nur selten.

Daher sind auch seine Orchesterwerke so ungleichwertig. Sinfonisch zu schaffen, war ihm nicht gegeben, weil ihm das Entscheidende fehlte: der eigenschöpferische sinfonische Einfall; daraus erklärt sich auch, daß die Variationenwerke über fremde

Themen am bedeutendsten sind. Um den Mangel an tragenden Einfällen zu überwinden, stürzt sich Reger in handwerkliche (handwerks-meisterliche!) Künste: jedes Thema hat sogleich seine Gegenstimme, Themen und Motive verschränken sich, umklammern einander, werden auseinandergerissen und zergliedert, gleich darauf wieder zusammengefügt, umgestaltet und umgekehrt. Und das in so verwirrender Fülle, daß der Hörer hilflos in dem Dickicht hängenbleiben würde, wollte er versuchen, diesen Verschlingungen in jedem Takt zu folgen.
Nicht anders die Harmonik. Zwar stehen überall noch gewaltige Pfeiler im Tonartengerüst; aber zwischen ihnen spannen sich nicht tragende Bogen, sondern spinnen sich Netze und Kettchen, chromatische Schnuren, über deren feine Fäden ganze Akkordmassen anmarschiert kommen, so daß man beim Zuhören schwindelig wird.
Einst hat man Regers Orchestersatz bewundert. Doch merkt man heute — vor allem bei einem Vergleich mit dem lebendigen Strömen der Straußschen Werke — allzusehr das „Schema".
Diese einschränkenden Bemerkungen muß auch derjenige machen, dem sich manche Einzelschönheiten von Regers Orchesterwerk unauslöschlich eingeprägt haben. Den überragenden Könner verraten die Orchesterstücke; der Künstler offenbart sich in der Orgel- und Kammermusik.

Sinfonietta A-dur, Werk 90

Sinfonietta — also „Sinfoniechen" — nennt Reger dieses Werk (1905); aber mit seiner dreiviertelstündigen Aufführungsdauer übertrifft es manche ausgewachsene Sinfonie an Umfang. Zudem sind die vier Sätze so vollgepackt mit thematisch-motivischer Fracht und so belastet mit harmonischen Ladungen, daß dieser erste und einzige Sinfonie-Versuch des Meisters nur selten in den Konzertsaal gelangt. Die schon nicht eben sinfonische Thematik wird sogleich im ersten Satz von allerlei

Nebengedanken überwuchert; schade, denn dieses Tonstück enthält einige der humorvollsten Äußerungen des Komponisten. Ebenso reichen die hübschen kleinen Gedanken des Scherzos nicht aus, um einen ganzen Sinfoniesatz zu tragen. Bedeutender, stellenweise ergreifend ist das Larghetto in seiner melodischen Innigkeit, während das Finale, munter auf einigen lustigen Themen dahineilend, durch allzu gekünstelte Harmonik verzerrt wird.
Böte sich hier nicht einem erfahrenen Musiker Gelegenheit, durch sinnvolle Kürzungen ein unterhaltsames und gutes Stück Musik zu retten?

Serenade G-dur, Werk 95

Wenn Reger nicht den Verlockungen des großen Orchesters verfiel, offenbarte sich sein musikantisches Wesen am schönsten. So in der G-dur-Serenade (1905). Mit einem Schlage strömten ihm dann kleine einfache Weisen zu, die zwar keine Sinfonie hätten tragen können, doch eine Serenade mit wundersam echten Stimmungen zu erfüllen vermögen. Als Eigentümlichkeit dieses Werkes ist hervorzuheben das zweifache Streichorchester: ein Teil der Streicher spielt mit Dämpfern, der andere ohne; in Widerspiel und Gleichklang entsteht dadurch eine feingetönte Stimmung, die einer „Abendmusik" den rechten Ausdruck verleiht.
Der erste Satz (Allegro moderato) weist in der Durchführung gewiß auf den Beherrscher des Kontrapunkts; so kunstvolle Stimmführung (sogar ein kleines Fugato) ist in Abendmusiken etwas seltenes. Aber das alles ist so zart und

1



durchsichtig, an anderen Stellen wiederum so lebendig kraftvoll gehalten, im Hauptthema (Beispiel 1) herrscht ein so glück-

hafter Ton, daß man diesen Satz lieben muß. Im zweiten Satz (Vivace a burlesca) sprudelt eine äußerst vergnügliche Stimmung, die vor allem die Holzbläser hervorzaubern. Gelegentlich schiebt sich ein chromatisches Fragezeichen ein, aber am Schluß kehrt das Hauptthema des Allegro (1) versöhnlich und beruhigend wieder. Zwar heißt der dritte Satz „Andante semplice", aber seine kunstvolle Arbeit ist alles andere als „semplice". Im ganzen freilich wirkt hier eine schlichte, gesangvolle Stimmung sehr edel und ungezwungen (besonders im einleitenden Streicherteil). Nicht ganz so frisch der vierte Satz (Allegro con spirito); die anfängliche Heiterkeit verhäkelt sich etwas im Netz der Stimmen, so daß man am Ende den Hauptgedanken der Serenade (1) erfreut noch einmal begrüßt.

Hiller-Variationen, Werk 100

Die „Variationen über ein Thema von Johann Adam Hiller" zeigen Reger zum ersten Male als Meister der Orchester-Variationen (1907). Hier hatte er ein Thema, das ihn innerlich fesselte: „Ich habe da ein entzückendes Rokokothema, das geradezu nach Variationen schreit." Mit einem Schlage erringt sich der Komponist einen Ehrenplatz neben den gleichartigen Orchesterschöpfungen von Brahms und Beethoven. Das liebenswerte Thema (Beispiel 2) wird in elf Variationen



durchgeführt und in der Schlußfuge noch einmal emporgesteigert. Teilweise mag die Arbeitsdichte den luftigen musikalischen Vorwurf vielleicht erdrücken; aber als Ganzes zählt die Schöpfung zu den bedeutendsten Orchester-Variationen der Neuzeit. Im allgemeinen bleibt der Grundgedanke Hillers erhalten; auch seine Umformungen verlieren nicht den geistigen

Ausgangspunkt. Was Reger hier an eigenen Gedanken zu einem fremden Einfall zuwächst und wie er alles miteinander verschlingt, ist bewundernswert. — Die einzelnen Sätze lassen sich nur musikalisch-technisch zergliedern; Reger zeigt hier wie in den meisten anderen Orchesterwerken, daß er jeder Programm-Musik innerlich abgeneigt ist: er will musizieren.

Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie, Werk 108

Nur ganz gelegentlich begegnet man diesem Werk. Es ist eine jener Arbeiten Regers, die nicht verdichtet, sondern verdickt erscheinen. Ein einziges Wühlen in düsteren oder wilden Motiven, massig instrumentiert, musikalisch schwer zu überschauen und auch geistig nur mit allem Vorbehalt zu deuten. Das einleitende Grave ließe sich vielleicht überschreiben: „Schicksalsnacht", dem Allegro agitato könnte man den Inhalt geben: „Aufbäumen und Trostverlangen." Zwar soll man bei Reger mit solchen Deutungen vorsichtig sein, doch handelt es sich hier höchstwahrscheinlich um ein verschleiertes Stück Bekenntnismusik. — Ob man den „Prolog" überhaupt noch ohne Kürzungen aufführen soll, ist die Frage; hier (wie in der „Sinfonietta") stoßen wir auf ein Erzgestein, das nach Beseitigung der Schlacken einen ehernen Schall geben könnte.

Lustspiel-Ouvertüre, Werk 120

Reger hätte beinahe eine Oper geschrieben; doch als Thoma, bei dem man um ein Textbuch anfragte, keine Antwort gab, blieb die Absicht unausgeführt. Beim Anhören der „Lustspiel-Ouvertüre" wird man es nicht bedauern, keine Oper von Reger zu besitzen. Er konnte allerlei Instrumentalscherze treiben, zuweilen recht unverhohlen derb werden; doch ist er ein wenig schwerfällig geblieben, als es galt, die für ein Lustspiel unerläßliche Leichtigkeit in Musik zu bannen. Angewandte Musik — das war nichts für den Tonsetzer. So zeigt denn diese

Ouvertüre, allen Drolligkeiten und der zurückhaltenden Instrumentierung zum Trotz ein etwas hilfloses Lächeln (deutlich spürbar in den schwankenden Harmoniefolgen).

Konzert im alten Stil, Werk 125

Im alten Stil — nicht in alter Sprache! Reger bedient sich zwar äußerer Formbestandteile der Altklassik (großes Orchester gegen kleine Orchestergruppe, dazu Sologeige), aber trotz dieser äußeren Ähnlichkeit und trotz der Satzart bleibt er selbständig. Manche unter den jüngsten Komponisten haben den gleichen Weg zur altklassischen Musik einzuschlagen versucht, ohne wie Reger genügend Eigenkräfte einsetzen zu können, um mehr als Nachahmungen zu schaffen. Reger schreibt in diesen drei Sätzen etwa nach Art der Brandenburgischen Konzerte Bachs; doch die inneren Spannungen verraten den Mann des 20. Jahrhunderts. Weniger in den lebhaft drängenden Eckſätzen als in dem ernsten Largo: hier wird innere Ruhe und Sammlung angestrebt, während sie bei Bach selbstverständliche Voraussetzung war.

Romantische Suite, Werk 125

Während Regers erste Orchesterschöpfungen (vor allem die „Sinfonietta") instrumentierte Orgelwerke zu sein scheinen, lockert sich in der „Romantischen Suite" das Klangbild wesentlich auf. Sie ist geschaffen in Meiningen, wo der Komponist als Orchesterleiter Erfahrungen gesammelt hatte. Gleichzeitig spürt man den Einfluß des französischen Farbenkünstlers Debussy, mehr noch als in der Instrumentierung durch eine Verflüchtigung des motivischen Stoffes. Die kleinen, zuweilen kaum faßbaren Motive wirken weniger durch kunstvolle Linienführung als durch bunte Verschlungenheit. Eigentümlich, dem Bach-Nachfolger hier als Stimmungsmaler, fast sogar als Impressionisten zu begegnen. — Reger war sich seiner „musikalischen Stimmungsschilderung" bewußt. Und nachträglich

hat er den drei Sätzen des Werkes Gedichte von Eichendorff beigegeben, die mit Worten ähnliches ausdrücken wie die Musik in Tönen.

Notturno. Zitternde Mondstrahlen in den Streichern, geheimnisvolle Ganzton-Folgen der Flöten, bebendes Raunen in Holzbläsern und Hörnern: „Von den Burgen sacht hernieder... steigt die wunderbare Nacht." — Scherzo. „Bleib bei uns! Wir haben den Tanzplan im Tal bedeckt mit Mondesglanze." Echte Musik und zugleich anschauliches Bild eines Elfentanzes, jeder Zergliederung spottend und keiner Erläuterung bedürfend. — Finale. „Steig nur, Sonne, auf die Höhe!" Rückgriff auf die Nachtstimmung des ersten Satzes, dann Erwachen des Tages, flüchtiges Erinnern an den Elfenzauber, endlich strahlendes Leuchten des Tagesgestirns.

Vier Tondichtungen nach A. Böcklin, Werk 128

Reger, der heftige Gegner aller Programm-Musik, schreibt Tondichtungen nach vier Böcklin-Bildern! Das ist nur zu begreifen, wenn man annimmt, daß der schwerblütige Deutsche seinen Orchesterstil noch geschmeidiger und durchsichtiger gestalten wollte. Debussy hatte er in der „Romantischen Suite" nachgebildet; jetzt sucht er den Weg zu einem neuen Orchesterstil selbständig zu beschreiten. In ihrer Art sind die vier Tondichtungen prachtvolle musikalische Gemälde; allerdings wirken ihre Farben heute ebenso verblaßt wie der Stoff, den sie leuchtend machen sollen.

„Der geigende Eremit." — Böcklins bekanntes Bild von dem Einsiedler, der seinem Gott ein Lied auf der Geige singt; Engel lauschen ihm. Zwei Streichorchester, das eine mit, das andere ohne Dämpfer spielend, geben den leisen, weihevollen Grundton, behutsam unterstützt durch einige Bläser. Über diesen choralartigen Klängen erhebt die Sologeige ihre fromminbrünstige Stimme.

„Im Spiel der Wellen." — Tolpatschige Tritonen und gleißende Najaden, lustig im Meere plätschernd. Unfaßbares und doch wahrnehmbares Motivenspiel in den Streichern, wogend und flutend, wirbelnd und schäumend. Dazu ein paar zeichnerisch schärfere Themen: die Wassergeister im Tanz. Der Schluß wird ruhiger: verschwunden sind die Fabelwesen.

„Die Toteninsel." — Düstere Insel im dunklen See; ein Nachen trägt einen Sarg. Schaurig wechselnde Harmonien und beklemmende Orchesterfarben malen die ernste Stimmung. Kaum wagt das Englischhorn, die Totenklage zu beginnen. Dann ein schmerzvolles Aufbäumen. Stille.

„Bacchanal." — Ein Orchestergetümmel, äußere Entfaltung äußerlichster Mittel. Entscheidend ein Trompetenmotiv, das den rasenden Taumel eröffnet und ständig wieder auftaucht. Peitsche der Lust. Immer neue Bilder flechten sich ein, ziehen vorüber, entschwinden. Klatschendes Schlagzeug, taumelnde Streicher, aufschreiende Bläser. Entfesselung aller Künste — und doch verschwindend neben einem Kunstwerk wie dem „Tannhäuser-Bacchanale" von Wagner.

Ballett-Suite, Werk 130

Nach Regers Absicht sollte die Suite etwas ganz besonderes werden, „etwas urfeines im Klang, zierlich in der Musik, spinnwebfein instrumentiert". Das ist nun alles gelungen, — nur fehlt die letzte Leichtigkeit, die für ein Ballett nun einmal unerläßlich ist. Reger gerät gegen seinen Willen immer wieder in den Zauberkreis seines eigenen Könnens. Diese einschränkende Bemerkung hindert nicht, das hübsche Stück Musik gebührend zu bewundern.

Die „Entrée" ist ein kleines Marsch-Sätzchen, zu dessen Klängen die Ballett-Tänzer auftreten. Dann folgen Einzelgestalten. Zunächst „Colombine", etwas nachdenklich; wenn man der gefühlvollen Oboe und der schmachtenden Klarinette

glauben darf, vermag die leichtlebige Dame sich noch nicht zu entscheiden, wen sie als nächsten Liebhaber erhören soll. Jetzt pirscht sich „Harlekin" heran: zunächst übermütig und ausgelassen, bald um Liebe flehend; doch schließlich hüpft er wieder davon und läßt Colombine stehen. „Pierrot und Pierrette" stellen sich ein als letzte Einzeltänzer: sie haben es (wie immer) mit der gefühlvollen, freilich nicht tiefen Liebe, lassen Cello und Oboe für sich sprechen. Und nun geht's zum gemeinsamen Tanz „Valse d'amour", heißt er, Liebeswalzer, und wir werden uns hüten, die kleinen Zärtlichkeiten dieses kunstvoll beschwingten Tänzchens zu deuten. Im „Finale" ein hurtiger, scherbelnder Kehraus, den Reger sicher Freunden gegenüber als „Rausschmeißer" bezeichnet hat.

Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart, Werk 132

Man mag manches einwenden gegen diese Variationen, sie bleiben doch Regers bedeutendstes Orchesterwerk. Denn hier hat sich des Komponisten Können ganz vergeistigt. So dicht sich auch die Veränderungen, Verschiebungen und Stimmführungen drängen, so groß auch das Aufgebot für dieses kleine Thema ist, so sehr auch manche Einzelheiten (etwa die chromatischen Gänge) gegen die Schlichtheit des Mozartischen Gedankens zu verstoßen scheinen, — Reger hat sich in die Welt Mozarts eingefühlt und gibt sie nun in seiner Sprache wieder. Ein Mozart-Thema nach Mozart-Art nachbilden, kann jeder geschulte Musiker; aber das Entstehende wird ein Abklatsch. Reger hat Mozart und zugleich sich selbst in diese Variationen gebannt, — das ist nicht zu tadeln, sondern zu bewundern.

Das allbekannte Thema (Beispiel 3, Mittelstimme) wird zunächst von Oboe und Klarinetten, dann auch von den Streichern vorgetragen. Es folgen nun acht Variationen. In der

ersten erscheint es wiederum bei den Holzbläsern und wird durch die Streicher mit Gegenstimmen umspielt. In der zweiten Variation wird das Thema umgekehrt, in der dritten ertönt es (Klarinetten) in Moll und im 2/4-Takt. Den gleichen



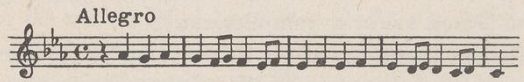
Takt behält die vierte bei: Hörner jagen es lebhaft weiter. Wir verzichten darauf, jede der acht Variationen einzeln zu kennzeichnen. Gipfel des Werkes bildet die Schlußfuge. Sie entwickelt sich auf einem spitzigen Thema (Beispiel 3, Oberstimme), holt dann ein neues Thema herbei (3, Unterstimme), verschränkt die beiden musikalischen Gedanken miteinander und zieht auch noch Motive früherer Sätze heran. Endlich werden die beiden Fugenthemen und das Hauptthema gleichzeitig gebracht (vgl. Beispiel 3) und strahlend von anderen Stimmen umrankt.

Serge Rachmaninow

Geboren 2. April 1873 zu Onega (Rußland). Studierte in Petersburg und Moskau. Bald wurde er in der Welt als glänzender Klavierspieler bekannt. Einige Jahre in Dresden, dann in Amerika. 1912 Kapellmeister an der Petersburger Oper. Lebt in Paris. Hauptwerke: Opern, Sinfonien und andere Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Klavierkonzert C-moll, Werk 18

Den ersten Satz (Maestoso) eröffnet das Klavier mit gewaltigen Akkorden. Die Streicher bringen dann das eigentliche Hauptthema mit seinen engstufigen, aber leidenschaftlichen Schritten, umwühlt von rauschenden Gängen des Klaviers. Der Solist stellt ein zweites, nicht minder wuchtendes Thema auf. Nach der Durchführung wird das Hauptthema zu einem riesenhaften Marsch umgestaltet. Herrschten bisher Rausch und Farbe, so wird die Stimmung im zweiten Satz (Adagio) versonnen. Klavier und Orchester lösen sich wechselweise ab, durchdringen sich echt konzertmäßig. Der dritte Satz (Allegro scherzando) hebt mit einem heftigen russischen Tanzthema an (Beispiel) das im Verlauf einer ganzen



Folge von Bildern zugrunde gelegt wird. Russisch auch die Gegensätzlichkeiten des ersten wilden zum sanfteren zweiten Thema, des nachdrücklichen Widerspiels von Klavier und Orchester. Das zweite Thema taucht noch einmal in hellen Orchesterglanz auf, dann führt eine stürmische Steigerung zum sieghaften, ein wenig äußerlichen Schluß.

Arnold Schönberg

Geboren 13. September 1874 in Wien. Lernte zunächst durch Selbstunterricht, dann bei Zemlinsky. Vorübergehend als Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin. Seine Meisterklasse für Komposition mußte er als Jude 1933 aufgeben. Lebt in Wien.

Der jüdische Komponist Schönberg steht mit seinen Werken, die heute in Deutschland selbstverständlich nicht mehr aufgeführt werden, jenseits alles dessen, was man gemeinhin als Musik bezeichnet. Sein Streichsextett „Verklärte Nacht" ist eine Übersetzung von Wagners „Tristan" ins Kammermusikalische, seine Kammersinfonie bleibt trotz Quartenbevorzugung und Stimmen-Selbständigkeit (ohne eigentliche harmonische Bindung) noch eben in den Grenzen der herkömmlichen Musik. Beide Werke sind unglaublich gekonnt, aber unselbständig und gehaltlos. Schönberg wußte das und beschritt nun einen Weg, der alle überlieferten Werte vermied. Er verwarf für sein Schaffen: Gefühlsbetonung, Schönheit, Form, Aufbau, Melodie, Harmonie, Konsonanz, Dissonanz, Rhythmus, Farbe, Gestaltung. Wohlverstanden: er verwarf für sich das, was andere unter diesen Bezeichnungen begriffen. Damit wurde er zum Verneiner.

Mit Fachwortgeprassel ist der Erscheinung des jüdischen Tonsetzers nicht beizukommen. Zwölftonsystem, Atonalität, Quartenakkorde und Quartenmotive, Linearität, Polyrhythmik (beliebig fortzusetzen) — das alles sind Einzelheiten. Den Zusammenhang vermögen wir nicht zu ergründen. Wir achten den Könner, den zu keinem Zugeständnis bereiten Fanatiker. Aber wir ziehen auch einen unübersteigbaren Wall zwischen unsrer Welt und der seinen. Schönberg ist nicht unsres Blutes und spricht nicht unsre Sprache.

Manuel de Falla

Geboren 23. November 1876 in Cadix. Frühzeitig bei guten Lehrern, so bei Debussy. Lebt vorwiegend seinem Schaffen. Hauptwerke: Oper, Ballett, Orchester, Klavier, Gesänge.

Spanien, einst Blüteland der europäischen Musik, hat sich nach jahrhundertelangem Schlaf erst wieder um 1900 mit eigenen musikalischen Schöpfungen bemerkbar gemacht. Albeniz und Falla sind die stärksten Vertreter der neuspanischen Musik. Bei Falla treffen zwei Wesensbestandteile zusammen: volkhaftes Musikgut und impressionistisches Klangerlebnis.

„Nächte in spanischen Gärten" (1925), drei sinfonische Stimmungsbilder für Klavier und Orchester. Der erste Satz („Im Generalife") verschwimmt in ganz kurzen einförmigen Motiven, deren Weiterführung fast gestaltlos bleibt, aber die kaum unterscheidbaren Nachtstimmungen geradezu erregend wiedergibt. Klavier und Orchester sind nicht „konzertierend", sondern färbend in das Klangbild eingesetzt. Im zweiten Satz („Ferner Tanz") entsteht eine zauberhafte Wirkung: von fern ertönt ein leiser, einfacher Tanz; aber seine Melodie wird kaum durch das Ohr aufgenommen, weil das Orchester sich wie ein Filter dazwischen schiebt. Der dritte Satz („In den Gärten der Sierra von Cordoba") ist von glühendem Leben erfüllt: Durcheinander der Motive und Rhythmen, seltsam verschränkte Harmonien, freudiger, lebenbejahender Schwung. Doch auch über dieses Bild senkt sich langsam die Nacht spanischer Gärten.

Tremolo und Triller, Gitarrennachahmung und Tanzrhythmen, dunkel-schwermütige Weisen und an Debussy gemahnende Farbtupfen — das sind die Bausteine, aus denen Falla seine „sinfonischen Eindrücke" zusammensetzt.

Richard Trunk

Geboren 10. Februar 1879 zu Tauberbischofsheim. Studierte in Frankfurt a. M. und München. Chordirigent in Köln, Neuyork und München. Hauptwerke: Chöre, Gesänge, Orchestermusik, Kammermusik, eine Operette.

Serenade für Streicher

Ein prächtiges kleines Werk. Keinem bestimmten Stil verpflichtet, auch nicht sehr „eigenwüchsig", aber Musik! Harmonisch und satztechnisch klar, zuweilen kammermusikalisch in der Haltung, innerlich durchblutet. Einfach, ohne Plattheiten, erfüllt von edelster Volkstümlichkeit und meisterlichem Können.

Das Ganze stellt sich als eine Reihe von kleinen Stimmungsbildern dar. Der heiter hüpfende Einleitungssatz erinnert ein wenig an Grieg (auch in den engstufig geführten Mittelstimmen); ein getragener Mittelteil mit liegenden Oberstimmen wird bald wieder abgelöst durch das Tanzstückchen. Wie ein langsamer Walzer erklingt der nächste Satz, aus dem unverhohlen das erste Thema hervorlugt; wieder ein ruhiger Mittelteil: Cello im Wechselspiel mit selbständig geführten Begleitinstrumenten. Dreiteilige Form und engstufige Mittelstimmen auch in den beiden nächsten Sätzen, einem schönen Gesangsstück der Bratsche und einem lustig wirbelnden italienischen Tanz. Schließlich ein schmelzend-hingebungsvolles Tonstück, dem der leidenschaftlich bewegte Schluß unmittelbar folgt.

So wechseln die Bilder freundlich und greifbar: Aufmarsch, Tänze, Ständchen, Liebesszene. Musik als Stimmungsmalerei und selbständiges Geschehen zugleich.

Joseph Haas

Geboren 19. März 1879 in Maihingen (Bayern) als Sohn eines Lehrers. Unterricht bei Max Reger. 1911 Kompositionslehrer in Stuttgart, später in München. Hauptwerke: Orchesterkompositionen, Kammermusik, Oratorium, Messe, Gesänge.

Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema

Die Orchesterwerke von Haas sind volkstümlich und gelehrt zugleich. Bekannter als die stimmungsschöne „Heitere Serenade" und die etwas vernachlässigten „Volkslied-Variationen" ist die „Rokoko-Suite". Stoffwahl und Ausführung kennzeichnen den Reger-Schüler. Das Werk ist geschrieben für kleines Orchester, später jedoch für großes Orchester gearbeitet worden.

Im strengen Sinne bildet die Suite keine Folge von Variationen über ein gegebenes Thema; denn Haas lauscht seinem Thema nicht die in ihm schlummernden harmonischen, melodischen oder rhythmischen Wandlungsmöglichkeiten ab, sondern gibt sich selbst, den Musiker der Gegenwart, der seine eigenen Vorstellungen von einem „heutigen Rokoko" offenbart (ähnlich wie Reger, aber über ihn hinausgehend). Bezeichnend für diese Art ist der Bau der Suite: sie beginnt nicht mit dem Thema, sondern mit einem ausgedehnten Vorspiel, dessen derb-heitere Bläserbehandlung an die modernen Russen erinnert. Nun erst folgt das Thema: leicht faßlich und klar, doch unverbindlich in der Haltung. Dritter, fünfter und siebenter Satz nehmen als „Polonäse, Marsch und Rondo" die schnurrige Art des Vorspiels wieder auf. Innere Haltung und äußere Verarbeitung sind freilich nicht rokokohaft, sondern neu-barock empfunden und gestaltet (nicht nur in den Barock-

Trompeten). Starke Gegensätze entstehen durch die eingeschobenen Zwischenspiele, stimmungsvolle Sätze von eindringlicher Ruhe und Schönheit. Besonders merkwürdig das erste: weder die klopfenden Fagott-Rhythmen, noch die an Puccini gemahnenden begleitenden Geigengesänge, noch das von der Klarinette vorgetragene Thema sind übermäßig bedeutend; aber das Ganze wirkt doch eindrucksvoll durch kompositorische Dichte und gepflegte Instrumentierung. Kompositionstechnik und Instrumentation sind überhaupt die wesentlichen Vorzüge des Werkes. Vor allem besticht die prächtige Verwendung der Bläser, die den Orchesterklang durchweg bestimmen.

Ottorino Respighi

Geboren 9. Juli 1879 in Bologna. Schüler des dortigen Liceo musicale, dann von Rimskij-Korssakow und Max Bruch. Seit 1913 Lehrer an der gleichen Anstalt. Lebte später vorwiegend seinem Schaffen. Gestorben 19. April 1936 in Rom. Hauptwerke: Opern, Orchesterschöpfungen, Kammermusik.

Italienische, russische, deutsche und französische Einflüsse kreuzen sich unablässig in Respighis Werk. Das gibt seinen Schöpfungen etwas Schillerndes. Dabei bleibt der Tondichter doch ein Eigener. Allerdings wird man seine Art wohl nur dann ganz verstehen, wenn man sie begreift als südländisch-schwelgerische Freiluftmusik. Im deutschen Konzertsaal hört man gewöhnlich die drei nachstehenden Werke; es bedarf einiger Vorstellungskraft, sich beim Anhören dieser Klangverzückungen unter den italienischen Himmel zu versetzen.

„Römische Brunnen" (Fontane di Roma, 1917). — Vier Tonbilder, die noch nicht ganz so rauschhaft sind wie die späteren Werke. Im ersten Bild Morgenstimmung mit Hirtenlandschaft, im zweiten ein Zug der Tritonen, im dritten Mittagsglut, im vierten nächtliche Wasserspiele.

„Römische Pinien" (Pini di Roma, 1924). — Wiederum vier Stimmungsbilder: dunkle Pinien in italienischer Landschaft, in der heiteren Villa Borghese, bei den düsteren Katakomben, auf dem Gianicolo (Hügel in Rom), auf der Via Appia, der alten Schicksalsstraße. Unter den farbensatten, zuweilen durcheinandergeschobenen Klangmassen kann sich nur der etwas vorstellen, der die angegebenen Orte aus eigener Anschauung kennt. Rein musikalisch wirken sie ziemlich verworren.

„Römische Feste" (Feste di Roma, 1928). — Abermals vier Bilder, jetzt, wo es sich um Festestrubel handelt, mit dem dicksten Pinsel gemalt. Zunächst Zirkusfeste mit wilden Tieren und mörderischen Gladiatoren, dann das „Jubiläum" (Wallfahrer-Fest in Rom), weiter die „Ottobrata" (römischer Oktoberausflug in die Umgebung), endlich das Dreikönigsfest. Alles ist mit einer Wirklichkeitstreue geschildert, deren Unbefangenheit uns seltsam berührt. Gegenüber dieser Ursprünglichkeit wirken die überfeinerten Ausdrucksmittel recht großstädtisch: in dem Riesenorchester fehlen weder Glocken noch Orgel noch Galerietrompeten noch vierhändig gespieltes Klavier.

Béla Bartók

Geboren 25. März 1881 zu Nagy Szent Miklós (Ungarn). Schüler von Kersch und L. Erkel, dann Besuch der Landesakademie in Budapest, wo er 1906 Klavierprofessor wurde. Hauptwerke: Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke.

Man rechnet Bartók zu den „atonalen Musikern". Das ist in gewissem Sinne richtig; mit ihnen teilt er die Verneinung der alten Harmoniefunktionen, er lehnt auch jede Gefühlsbetontheit der Musik ab, verlagert das Schwergewicht auf den Rhythmus. Doch ist er einmal kein Formzertrümmerer, zum andern stützt er sich auf die natürliche Grundlage der ungarischen Volksmusik, die er mit wissenschaftlicher Gründlichkeit erforscht hat. Nicht an Strawinski und nicht an Schönberg scheiden sich die Wege, sondern an Bartók. Zu vielgewandt ist der russisch-französische-internationale Strawinski, als daß man seinem „barbarisch-rhythmischen" Ausdruck trauen dürfte. Schönberg wiederum ist nur Gehirnmusiker, als daß man ihn begreifen möchte. Bartók dagegen verkörpert ein Volk und eine Zeit. Wem — um mit Beethoven zu sprechen — Musik eine höhere Offenbarung ist, der wird Bartók bei aller Achtung ablehnen müssen; wer in der Musik das Gesicht seiner Zeit tönend widergespiegelt wissen will, wird dem ungarischen Komponisten anhängen. Altes Volksgut und neuzeitliche Nüchternheit gehen in Bartók eine feste Verbindung ein.

In einer „Tanzsuite für Orchester", die 1923 geschrieben wurde „zur fünfzigjährigen Jubiläumsfeier der Vereinigung von Pest und Ofen" treten Bartóks Eigentümlichkeiten recht scharf hervor: wechselnde Tanzrhythmen, ungarische Volksweisen, harte Harmonisierung, Orchesterklang aus dem Geist der

einzelnen Instrumente, Stegreif-Fassung und doch Formenstrenge, viel Schlagzeug.

Bei der Suite aus dem „Wunderbaren Mandarin" verwischt sich das Klangbild etwas; doch bleiben die wichtigsten Züge erhalten. Vor allem die einförmig auf- und absteigenden Kurzmotive, rhythmischen Verschiebungen, übereinandergepackten Harmonien. Bezeichnend jener Satz, in dem über dem Rhythmus der kleinen Trommel einsam die Klarinette ihre Gänge tut, die sich bald in Bläser-Rutscher wandeln.

Besser aber wird man Bartók erkennen und begreifen bei einem Notenvergleich aus der Ballettpantomime „Der hölzerne Prinz" und dem Klavierkonzert. Im „Hölzernen Prinzen" sind (vgl. Beispiel 1) die Harmonie-Beziehungen noch

1 (Immer schneller werden)



völlig erhalten, wenn auch leicht durchsetzt mit „Fremdtönen"; der Rhythmus ist scharf umgrenzt, verdichtet zu einer Kleinstfigur.

Ganz anders im „Klavier-Konzert" (1926), dem bisher bedeutendsten Instrumentalwerk des ungarischen Meisters. Hier ist der Rhythmus alles, die Melodie nichts. Aber der Rhythmus ist (vgl. Beispiel 2) nicht mehr meßbar, wechselt

2



unablässig, wird zur alles mitreißenden Bewegung, stockt und feuert an, treibt und hält zurück. Melodisch ist dieses Verharren auf einem Punkt, dieses Auf- und Abgleiten völlig belanglos. Auf eine ganz neue Art wird das Hauptthema des ersten Satzes (2) zum „Motiv", also zum Bewegenden. Bewegung hier ganz äußerlich genommen; denn innere Bewegung ist für Bartók etwas Fremdes. Dem entspricht es, wenn in dem Konzert das stark besetzte Schlagzeug eine überragende Rolle spielt und sogar solistisch verwendet wird. Formal hält sich das dreisätzige Konzert durchaus im Rahmen der Überlieferung: der erste Satz hat Sonatenform, die auch im dritten — durchsetzt mit Kanon und Fugato — durchschimmert. Die aller Gefühlsbetonung und Romantik feindliche Haltung offenbart sich am schärfsten im zweiten Satz: kein Versenken oder Schwelgen, sondern Schlagzeug-Soli!

Igor Strawinski

Geboren 23. Mai 1882 in Petersburg. Schüler von Rimskij-Korssakow. Ging bald nach Paris, wo er zumeist lebt. Klavierspieler, Dirigent, Komponist. Hauptwerke: Opern, Orchesterstücke, Konzerte, Klavierwerke, Ballettmusiken, Kammermusik, Lieder.

Strawinski hat das europäische Musikbewußtsein aufgerüttelt. Darin liegt sein Verdienst, nicht in seinem Werk. Denn dieses ist nicht Erfüllung, sondern nur Versprechen. Allerdings das Versprechen einer unglaublich begabten Musikantenseele. Jedoch: Begabung allein macht noch nicht den schöpferischen Menschen. Die überlaute Strawinski-Begeisterung (der Schriftgelehrten wie der Händeklatscher) hat den Komponisten gehindert, sich frühzeitig zu sammeln. Aber sie gibt zu denken. Woher dieser Rausch? In eine Welt der Überromantik, der Überverfeinerung, der Übermusik, zu der immer weniger Menschen Zutritt hatten, kommt ein Mann, schießt musikalische Purzelbäume, versteht zu lachen, spricht nicht „aus hoher Meisterwolk", sondern redet, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Zugleich aber merkt man: das ist kein gewöhnlicher Possenreißer, sondern eine ursprüngliche Musikantennatur und ein Könner von hohen Gnaden. Er schielt nicht nach der Gunst der Zunftgenossen, er wendet sich an alle Hörer — auch an die, welche keine abgeschlossene Konservatoriumsbildung vorweisen können. Überdies schreibt er für Orchester vor allem Ballettmusik (meist der Diaghilew-Tanzgruppe zugedacht), — damit ist der Erfolg gesichert. Der äußere und der innere; die Welt horcht auf: man kann also auch Musik machen für den einfachen Hörer?

Aber nun die andere Seite. Der Urrusse Strawinski geht in die Lehre des feingeistigen Orchesterkünstlers Rimskij-Korssakow,

gerät unter den Bann des müden Klangmalers Debussy, wird in allen europäischen Hauptstädten heimisch, lernt das vergrübelte Werk Schönbergs kennen, begreift die „junge Klassizität" Busonis. All diese Stationen spiegelt sein Werk: es ist jeweils russisch-wild, französisch-verfeinert, atonal-verstiegen, klassizistisch-langweilig. Was er eigentlich ist, muß er noch verraten. Daß man seine Gefühlsverleugnung und „Sachlichkeit", seine heftigen Rhythmen und dicken Harmoniepackungen, seine „linearen Stimmen" und glasklare Bläserführung nachgeahmt hat, beweist noch nicht sein Führertum. Aber ein großer Wegbereiter ist er gewiß.

Weder seine Sinfonie noch seine „Feuerwerks-Fantasie" haben sich recht durchsetzen können. Die Erfolgsreihe beginnt erst mit der Ballet-Suite „Der Feuervogel" (1910, neun Jahre später überarbeitet), dem klangschönsten Werk Strawinskis. Es steht noch unter dem Einfluß Debussys, noch mehr unter dem Rimskij-Korssakows: alle klangmalerischen Möglichkeiten des Orchesters werden ausgenutzt, zarte Feinheiten stehen neben verwirrendem Farbenrausch, schwebende Stimmungsbilder neben treibenden Rhythmen. Nach einer geheimnisvoll-dunklen Einleitung beginnt der „Tanz des Feuervogels", mit dessen Wunderfeder der Prinz den Zauberer Katschei überwindet. Auf dieses strahlende, wie Feuer aufleuchtende Bild folgt ein zierlich-anmutiger „Tanz der Prinzessinen" (vorwiegend Holzbläser und Harfe, russische Motivkeime). Um so wilder geht es zu im „Höllischen Tanz des Zauberers Katschei", der mit allerlei Finsterlingen einen Heidenspektakel im Orchester entfesselt. Dann ein „Wiegenlied": stimmungsverwandt dem Prinzessinnentanz, nur noch zarter, noch anmutiger (Streicher, Holzbläser, Harfe). Das anschließende Finale dient nur zur Abrundung.

Witzig und spottend, frech und derb ist die nächste Ballett-Suite: „Petruschka" (1912). Puppenspiel auf dem Jahr-

markt, Puppen als Gleichnisse der Menschen und Menschengefühle, Verzerrung angeblicher Gefühle. Verstimmte Leierkästen und „gefühlvolle" Empfindsamkeit, wilde Tänze und „süße" Flötenweisen. Zunächst auf dem „Jahrmarkt": Karussel- und Leierkastenmusik, Marsch und Spieluhr, Geräusche und Getöne aller Art durcheinander. Nun ein „Russischer Tanz": verworren leise beginnend, schmachtendes Flötensolo, dann heftiges Losstürmen. Beispiel 1 gibt einen Begriff von

1 Allegro giusto



den akkordischen Packungen Strawinskis; doch klingt es in dem rasenden Zeitmaß nicht so gefährlich, wie es aussieht. Jetzt folgt die Maschinenpuppe „Petruschka" selbst: Grimassen schneidend, abgerissen tänzelnd, auch lächerlich verliebt, sentimental. Sein Nebenbuhler, der „Maure", stellt sich im nächsten Satz vor: schleichend und schlurfend, verschlagen und bösartig, stampfend und mörderisch. „Der große Jahrmarkt" nimmt dann die Eingangsstimmung wieder auf; nun aber noch lärmender und knarrender. Ein Gemisch von Rummel und Sentimentalitäten, Tänze, Marktschreier-Trompeten, Schlangenbeschwörer, Ratschen, Knarren, — Jahrmarkt.

„Die Frühlingsweihe" (1913) ist ohne das sichtbare Ballett ungenießbar. Der Pariser Witz hat denn auch gleich bei der Uraufführung aus dem „Sacre du Printemps" ein „Massacre" gemacht. Den Klang beherrschen Bläser und Schlagzeug, die Triebkraft liegt im Rhythmus. Dieser Rhythmus ist aber, im einzelnen betrachtet, erschreckend dürftig; erst das Übereinandertürmen der Kurzglieder macht ihn wirksam.

Die dadurch entstehende „Atonalität" kommt nicht aus einem neuen harmonischen Grundgefühl, sondern ist ein mehr zufälliges Ergebnis der ineinandergepreßten Kurzrhythmen und Kurzmotive. Erklügeltes und Ursprüngliches stehen hart nebeneinander, fremd, ja feindlich, unausgeglichen. Das Auge vermag beim Anschauen der sinnbildhaften Tanzhandlung (Frühling als Sieger über den Winter) einen Sinn zu entdecken und damit das verärgerte Ohr zu besänftigen. Aber für Konzertaufführungen ist das Werk ungeeignet.

Verblüffend die „Pulcinella"-Suite (1920). Ein zauberhaftes kleines Werkchen. Nur 33 Musiker, klare Harmonik, Melodien von Pergolesi, prächtige kontrapunktische Arbeit, duftiges Spiel mit Barockweisen, umzärtelt von altem und neuem Rankenwerk.

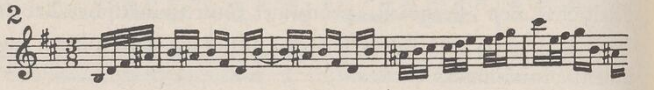
Eine Ballettsuite „Musenführer Apoll" („Apollon Musagète", 1930) setzt durch ihre Klarheit und — Öde in Erstaunen. Da war selbst „Pulcinella" noch zeitnahe, verglichen mit diesem ur-, vor- oder überklassischen Musizieren. Bei einem anderen Komponisten würde man sagen: gut gelungene Nachahmung alter Vorbilder, wenn auch ohne eigenen Zug. Aber bei Strawinski, dem Aufrüttler und Spötter, steht man vor einem Rätsel. Was soll dieser Rückgriff auf musikgeschichtliche Zeiten, die sonst nur der Musikwissenschaft und wenigen Liebhabern bekannt sind?

Bedeutsam (wenn auch nicht immer bedeutend) sind die beiden Konzerte Strawinskis. Das „Klavierkonzert" (1924) geht völlig neue Wege. Im Orchester fehlen die Streicher, die Grundtonarten lassen sich (wenn auch mit etwas Mühe) noch heraushören, obwohl der Grundsatz des waagerechten („linearen") Musizierens wichtiger ist als der „Zusammenklang". Das Geschehen wird bestimmt durch rhythmische Schlagkraft, scharf im einzelnen, schwer zu überschauen in

Zusammenhang und Gliederung. Alles ist auf äußere Zeichnung gestellt, „Gefühl" hat keine Geltung. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Strawinski keine Formzertrümmerung anstrebt, sondern sich mancher überkommenen Umrisse bedient.

Das „Violinkonzert" (1931) hat mit anderen Werken dieser Gattung nichts mehr gemein; man könnte es allenfalls in die „Brandenburgischen Konzerte" von Bach einreihen (stilistisch, nicht geistig). Der Zug zur Altklassik ist unverkennbar: die Sätze tragen Namen wie Toccata und Aria, die Arbeit ist kontrapunktisch, geradezu peinlich genau wird der Schnitt Bachscher Themen nachgezeichnet (Beispiel 2 ent-

2



stammt dem vierten Satz), die Harmonik ist durchaus tonal, so tonal, daß man förmlich erschrickt, wenn die Stimmführung gelegentlich Anlaß zu heftigen Dissonanzen Anlaß gibt. Im ganzen ein Werk, das auf dem Papier zur Bewunderung des großen Könners Strawinskis zwingt, vom Ohr jedoch gleichgültiger aufgenommen wird. (Der Verfasser hat es allerdings nur im Rundfunk gehört.)

Rudi Stephan

Geboren 29. Juli 1887 in Worms. Schüler von Sekles und Louis. Gefallen 29. September 1915. Oper, Lieder, „Musik für sieben Saiteninstrumente", „Musik für Orchester", „Musik für Geige und Orchester".

Stephan hat nichts Endgültiges schaffen können. Aber die Sicherheit, mit der er bereits um das Jahr 1912 die spätere Entwicklung der Musik vorwegnahm, steht in der neueren Geschichte einzig da. Er ist einer der echtesten (wenn auch nicht der bedeutendsten) Musiker des 20. Jahrhunderts. Seine Werke wollen nicht gedanklich deutbar sein, sagen sich auch los von allem nur Klangfrohen und stoßen zum eigentlichen Kern der Musik vor. Die bindenden Harmoniekräfte des 19. Jahrhunderts hält er fest, entwickelt sie und verschmilzt ihre bündelnde, tragende Wirkung mit der schwingenden Triebkraft eigenwüchsiger Stimmführung (er ist also „vertikal" und „linear" zugleich). Diese klare Besinnung auf die beiden Grundlagen des Musizierens bestimmt auch sein Klangbild: alles ist erfunden aus der besonderen Natur der einzelnen Instrumente.

Die „Musik für Orchester" ist vorwiegend thematisch gebunden: eine strömende Mollweise der Streicher, ein heiterkraftvolles Trompetenthema und ein schnurriger Fugengedanke der Baßklarinette bilden das Gerüst für ein von innen bewegtes, kontrapunktisch und rhythmisch gleich kunstvolles Linienspiel. Es fällt kaum auf, daß die Form nicht ganz durchschaubar ist, weil ein starker Bauwille überzeugt. Die „Musik für Geige und Orchester" ist bald sinfonisch und bald konzertmäßig gehalten. Ihren eigentlichen (zuweilen dramatischen) Antrieb bezieht sie aber nicht aus der Form, sondern aus einer edel-verinnerlichten Musizierfreude.

Max Trapp

Geboren 1. November 1887 in Berlin. Kompositionsschüler von Paul Juon. Leitet eine Meisterklasse an der Berliner Musikhochschule. Orchesterwerke, Klavier- und Violinkonzerte, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder.

Trapp ist eine Musikantennatur von echter Frische und Triebkraft; sein Ausgangspunkt liegt bei Strauß und Wagner, von denen er sich aber immer mehr freimacht, ohne bisher allerdings einen völlig eigenen Stil gefunden zu haben. Doch überzeugt seine Musik durch lebendigen Schwung.

Die „Nocturnes" (Werk 13) für Orchester (mit Klavier) sind eine gute Nachbildung Strauß-Wagnerischer Farbenfreudigkeit, verraten weder in äußerer Gestaltung noch innerer Haltung eine erkennbare Einheit, sind aber geschickt und wirkungssicher gemacht. Bald zartgetöntes Flötensolo und tremolierende Geigen, bald impressionistische Klaviergänge; dann wieder eine Oboenweise mit Gegenstimmen von Klarinette und Flöte, begleitet von Klavierfiguren und in Straußsche Geigen-Leidenschaftlichkeit gesteigert. Auch Celesta wie eine nächtliche Spieluhr. Bunt, schweifend, doch sprechend.

Das fünfsätzige „Divertimento" (Werk 27) macht sich geradezu bewußt frei von dem Vorbild Strauß. In den einleitenden Holzbläserklängen spielt Trapp ein wenig mit atonalen und polytonalen Gedanken, doch läßt er sich von den Streichern gern zu gemäßigteren Harmonien zurückführen. Der langsame, getupft anhebende Satz, frei harmonisiert, wird abermals durch die Streicher in „Ordnung" gebracht. Sehr wirkungsvoll die dann folgenden Scherzo-Kunststückchen mit ihrer gelegentlich „russischen" Rhythmik. Den vierten Satz beginnt das Cello, sehr ruhig und ausdrucksvoll; es muß jedoch

bald die Führung wieder abgeben an die drängenden Geigen, die ihr leidenschaftliches Hochgefühl im Mittelteil einmal geradezu kammermusikalisch abdämpfen. Ein lustig gestoßenes Geschwindstück bildet den Schluß.

Prächtig das „Konzert für Orchester" (Werk 32). Klare Gliederung, melodische Einfallskraft, rhythmischer Schwung und gepflegte Instrumentation sind die wesentlichen Vorzüge des Werkes. Trapps neu-romantisches Klangempfinden ist hier glücklich verschmolzen mit gemäßigter Harmonienherbheit. Besonders schön der erste Satz mit seiner fast südländischen Lebendigkeit, von der sich im Mittelteil die über synkopierten Streichern dahinschwebenden Holzbläser sehr zart abheben. Dreiteilig ist auch der langsame Satz mit seiner Pfitzner-Harmonik und ein Scherzo-Teil, dessen Verwandtschaft mit dem ersten Satz sogleich offenbar wird. Merkwürdig der Ausklang: leidenschaftliches Ansteigen, dann leises Verklingen, dem noch ein paar schreckhafte Orchesterschläge folgen.

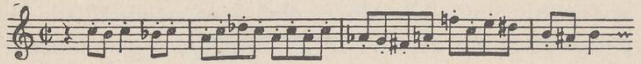
Paul Hindemith

Geboren 16. November 1895 in Hanau. Schüler von Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles. 1915 Konzertmeister am Frankfurter Opernhaus, später Bratscher im Amar-Quartett. Dann Professor für Komposition in Berlin. Opern, Konzerte, Klavierstücke, Kammermusik, Gesänge.

Hindemith ist ein Zertrümmerer musikalischer Gefühlsseligkeit und schwächlich-süßlichen Augenverdrehens. Zugleich ist er eine heißblütige Musikantennatur. Bis hierher vermögen wir ihn zu begreifen. Was er dagegen geschaffen hat, spricht nur bedingt zu uns. Wir spüren manche Verheißung, sehen aber wenig Erfüllung. In seinen instrumentalen Frühwerken und den ersten „Opern" verrät sich so viel schmähsüchtige Überheblichkeit, eine solche Verachtung anders gearteten Empfindens, daß uns sein (unbestreitbares) Können kalt läßt und wir mit äußerstem Mißtrauen seinen späteren Wandlungen entgegentreten.
Im Grunde ist Hindemith rückwärts gewandt. Er beherrscht die Errungenschaften der Romantik, des Impressionismus und des Expressionismus; aber mit ihnen sucht er die alten Musikformen der Vorklassik zu erfüllen. Wir halten das für einen unmöglichen Versuch. (Andere Musiker und andere Beurteiler sind der gegenteiligen Meinung.) Händels Concerti grossi sind nicht irgendwelche Formen, in die sich alles Beliebige hineinpressen läßt. Sondern diese Formen sind Ausdruck einer einmaligen Haltung: einer ganz bestimmten, folgerichtigen Tonartenstrenge und eines gebändigten Themenstroms. Hindemiths harmonische und stimmige Folgerichtigkeit ist eine ganz andere; erweist sie sich als keimkräftig, so wird sie auch die ihr gemäßen Formen schaffen. Bisher ist es noch nicht so weit.

Das „Konzert für Orchester" (Werk 38, 1925) wettert in ungestüm-rhythmischem Treiben dahin. Im ersten Satz

stehen Geige, Oboe und Fagott als „Concertino" dem „Tutti" gegenüber; dieser äußeren Klarheit widerspricht der verzwickte Harmonien-Ablauf. Den zweiten Satz bildet ein wild dreinfahrendes Stimmengewirr der Streicher, in das sich ein ziemlich beziehungsloses Klarinettenthema als Gegenstimme mischt; der Abschluß bringt einen hemmungslosen rhythmischen Rausch. Der dritte Satz, ein Holzbläsermarsch, wirkt wie eine gewollte Verzerrung der Händelschen Freiluftmusiken. Im 7/4-Takt stürmt der Schlußsatz dahin. Eine Passacaglia über einem „Basso ostinato" mit einem motivisch wichtigen Trompetenkontrapunkt zu Beginn. Unbestreitbar das großartige Können Hindemiths. Aber diese Musik ruht nicht in sich, sondern will den Bürger erschrecken.
Das „Klavierkonzert" („Kammermusik Nr. 2") meidet jeden Anklang an das 19. Jahrhundert. An Stelle akkordischen Rauschens stehen gehämmerte Gänge, gefühlsgeladene Themen werden ersetzt durch Nachahmung Bachscher Motivzeichnungen. Dieses Nachahmen wird im ersten Satz durch einen 7/4-Takt etwas verwischt, bleibt aber ein Nachmachen, wird nicht zum eigenschöpferischen Einfall. Die linear geführten Stimmen sind wiederum streng aufeinander bezogen und kunstvoll verschlungen.
Im „Violinkonzert" (Kammermusik Nr. 4) herrscht eine Unsicherheit, die man bei Hindemith sonst nicht gewöhnt ist. Die Jazztrommeln und Pistons (!) des ersten Satzes und die verinnerlichte Tiefe des „Nachtstücks" (dritter Satz) sind beim besten Willen nicht auf einen Nenner zu bringen.
Ganz Bewegungsmusik ist das erste „Bratschenkonzert" („Kammermusik Nr. 5"). Wenn man das Thema des einleitenden Satzes ansieht (Beispiel) und beobachtet, daß seine Gleichförmigkeit ständig beibehalten wird, so erkennt man: Alt-



klassik ins Maschinenzeitalter übersetzt. Ist das kein Stilbruch? Im letzten Satz wird offenkundig der Militärmarsch verspottet; geschickte Witzblatt-Musik. Schade; denn in diesem Konzert (dem übrigens die Geigen fehlen, damit die Bratsche besser zur Wirkung kommt) findet auch der Gegner Hindemiths bedeutende Stellen. — Des Komponisten jüngstes Bratschenkonzert heißt „Der Schwanendreher".

Mit der Sinfonie „Matthis der Maler" (1934, Orchesterstücke aus der gleichnamigen Oper) wird das bisher nur formal überzeugende Schaffen Hindemiths plötzlich farbig, und zwar im Sinne echter (nicht gefühlsduseliger) Romantik. Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (1480—1529) hat es dem Komponisten angetan. Den drei Sinfoniesätzen gibt er die Überschrift der Altarbilder: „Engelkonzert" — „Grablegung" — „Versuchung des heiligen Antonius". Mit einem Schlage sind alle witzelnden Spöttereien, alle Künsteleien abgestreift. Ein neuer Hindemith steht vor uns: aus dem Barock-Nachahmer, dem kalten Rhythmus-Verherrlicher und Bürgerschreck ist ein tiefer, fast seherischer Musiker geworden. Aus dem kunstvollen, aber innerlich leeren Formenspiel früherer Jahre erhebt sich ein geläuterter Künstler. Angesichts dieses Werkes ist man fast geneigt, die früheren Umwege für notwendig zu halten. Das „Engelskonzert" ist eine wahrhaft absolute (eben „losgelöste") Musik, die man ahnend begreift. Aus der vergeistigten Schau der „Grablegung" spricht das Wissen um die Auferstehung. Überwältigend das letzte Bild, in dem die Versuchungen durch mehrere Themen dargestellt werden; aus ihrem Kampf erhebt sich schließlich eine männlich-fromme Glaubensweise. Das alles ist erlebt, — nicht von einem schwelgerischen Herzen, sondern von dem Wesenhaftes erfassenden Geist eines klaren Musikergehirns.

Ernst Gernot Klußmann

Geboren 25. April 1901 in Hamburg als Sohn eines begeisterten Musikliebhabers. Unterricht bei Woyrsch und Haas. Wirkt als Lehrer für Komposition und Musiktheorie in Köln.

Klußmann darf zu den stärksten Persönlichkeiten der jüngsten Musikergeneration gerechnet werden. Seine Wurzeln liegen bei Brahms, Bruckner und Reger. Von hier aus dringt er in die Linearität der neueren Musik ein. Das ist eine Entwicklung, die Erfolg verspricht. Während viele jüngere Komponisten der Sinfonie geflissentlich aus dem Wege gehen, wagte sich Klußmann schon sehr früh auf dieses Gebiet. Der erste Versuch scheint dem Tondichter selbst nicht zugesagt zu haben; denn die C-moll-Sinfonie stellt in ihrer heutigen Form bereits eine zweite Fassung dar. Sie ist auch jetzt noch nicht ganz einheitlich, legt aber Zeugnis dafür ab, daß der sinfonische Gedanke durchaus nicht so „tot" ist, wie uns mancher glauben machen möchte. Innerlich verklammert wird das Werk durch den Choral „Wachet auf, es rufet uns die Stimme." Das erstemal erscheint er gegen Ende des einleitenden Satzes. Auch im Scherzo taucht er thematisch verkleidet wieder auf, und das Finale bildet gar eine Passacaglia über den Choral. Da hier zugleich auch das Thema des dritten Satzes (Adagio) erneut verwendet wird, ist die Sinfonie thematisch völlig geschlossen. Das Finale greift etwas kühn nach den Sternen: Passacaglia über ein Choralthema, Verschmelzung mit dem Adagio-Gedanken, zwei Fugen, — Bruckners Vorbild steigt auf. Hat Klußmann schon die innere Kraft, den großen Sinfoniker zu erreichen? Der Versuch, alte Vorbilder durch bald selbstherrliche, bald altklassische Stimmführung neu zu gestalten, ist wohl noch nicht überzeugend;

die innere Haltung des Schlußsatzes, des Scherzos, zum Teil auch des prachtvoll emporfahrenden ersten Satzes ist aber durchaus sinfonisch.
Nach der Sinfonie hat Klußmann ein Cellokonzert (Werk 14) geschrieben, das wesentlich stärker in die lineare Richtung einschwenkt, aber in seiner konzertmäßig gelockerten Art und echt empfundenen Melodik jede Überschärfung meidet. Die dann folgende „Edda-Suite" (Werk 16) hat nicht recht angesprochen. Klußmann ist Sinfoniker; eine neue Sinfonie wird das hoffentlich bekräftigen.

Werner Egk

Geboren 17. Mai 1901 in Auchsesheim (Bayern). Studium bei verschiedenen Lehrern. Lebt als freischaffender Komponist in Lochham bei München, ist aber zugleich Kapellmeister an der Berliner Staatsoper. Schrieb u. a. Opern, ein Oratorium, Musik zu einem Oratorium, Orchesterwerke, Lieder.

Der Schöpfer der Erfolgsoper „Die Zaubergeige" hat bisher eigentlich mit nur zwei Orchesterwerken einige Wirkung erzielt. In ihnen erweist er sich als selbständiger Kopf, der sich musikalisch niemandem verpflichtet fühlt. Vielleicht ist diese Eigenbrötelei — auch wenn sie noch nichts Überragendes geschaffen hat — heute notwendiger denn je. Strauß und Schönberg, Bruckner und Strawinski, Hindemith und Bartók, — man mag zu ihnen stehen wie man will: im eigentlichen Sinne „ausbaufähig" sind sie nicht. So geht denn Egk seinen Weg als Einzelner, der nicht in bestimmten Tonmeistern seine Vorbilder erblickt, sondern in volkhaften Gemeinschaften.
Sein Bestreben, Musik für alle zu machen, offenbart sich am stärksten in der „Zaubergeige". Doch auch sein Orchesterwerk „Georgica" ist lebensnah, volkszugewandt. Eine kleine Schuhplattler-Sinfonie könnte man diese Komposition nennen. Frisch, ursprünglich die tänzerischen Themen, kunstvoll und wirkungsstark die Instrumentation. Ausgelassenheit und besinnlicher Ernst von Egks bayrischer Heimat geben sich in der „Georgica" ein Stelldichein. Wahrhaft eine kunstvolle Unterhaltungsmusik, die jeder „Erläuterung" entraten kann.
Wesentlich stilisierter ist die preisgekrönte „Olympische Festmusik (1936). Hier gilt es dem Weltgedanken sportlichen Ringens und der heldischen Jugend überhaupt. Daher vermeidet Egk jede Bindung an bestimmte Volkhaftigkeit. Der

erste Satz („Einzug der Jünglinge") wird aufgebaut über einem knappen musikalischen Gedanken, eher schreitend als marschierend, ernst und gesammelt; den eigentlichen Schwung erhält der Satz nicht durch das Thema, sondern durch dessen freudige Umkleidung. Im zweiten Satz („Waffentanz") wird das Stilisierungsbestreben noch deutlicher: gleichförmige Rhythmen kennzeichnen den ewigen Gedanken des Waffentanzes, nicht seine einmalige lärmende Ausführung. Dunkel stimmt das Englischhorn im dritten Satz die „Totenklage" an: kein Jammern und Schluchzen, sondern beherrschte Trauer, männlicher Schmerz. Den Ausklang bildet eine „Hymne" von ergreifender Schlichtheit: mehr innere Haltung als äußerer Glanz. Das starke Aufgebot orchestraler Mittel erklärt sich durch den Zweck des Werkes: Freiluftmusik.

Die „Geigenmusik mit Orchester" greift Stimmungen der „Georgica" und der „Zaubergeige" wieder auf, ist also frei von Ehrgeiz nach „Neuem".

Wilhelm Maler

Geboren 21. Juli 1902 in Heidelberg. Schüler von Grabner, Haas und Jarnach. Schrieb verschiedene Orchesterwerke, ein Oratorium „Der ewige Strom", Kammermusik, Chöre u. a. Lebt in Köln.

Maler scheint sich ursprünglich an Hindemiths Schaffen gehalten zu haben: hier wie dort die rhythmische Unbändigkeit und rücksichtslose Stimmführung, der kontrapunktische Satz und die Tonartenfreiheit. Diese Haltung tritt besonders hervor in dem „Konzert für kleines Orchester und Cembalo" (1929): wirbelnde Bewegung im Allegro mit allerlei Gegenstimmen, sichere Kontrapunktierung im Largo, Witz und rhythmisches Drängen im dritten wie im vierten Satz. Im ganzen eine Barock-Nachahmung Hindemithscher Art, ohne viel Eigenes; nur berührt der Humor dieses Jugendwerkes wesentlich angenehmer als der höhnische Spott Hindemiths. Ungefähr in der gleichen stilistischen Richtung liegt das wenig gespielte „Concerto grosso."

Dagegen zeigt das fünfsätzige Orchester-Divertimento „Der Bär" (1936), daß Maler eine neue Richtung eingeschlagen hat. Man spürt zwar noch überall die Freude an selbständiger Stimmführung und rhythmischer Triebkraft; doch sind jetzt Klangschönheit und Faßlichkeit angenehme Gäste geworden.

Malers eigentliche Bedeutung scheint freilich im Chorschaffen zu liegen. Sein Oratorium „Der ewige Strom" (1935) vereint beste Überlieferung mit vorwärtsgerichtetem Klangsinn.

Karl Höller

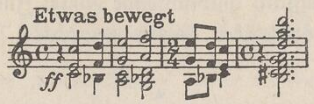
Geboren 25. Juli 1907 in Bamberg als Sproß einer fränkischen Organistenfamilie. Schüler seines Vaters, dann von Zilcher, Haas und Hausegger. Schrieb außer den unten besprochenen Werken u. a. ein Concertino für Geige, Bratsche, Klarinette und Kammerorchester (Werk 9), ein Kammerkonzert für Geige und Orchester (Werk 10), ein Orgelkonzert (Werk 15) und ein Konzert für Cembalo und Orchester (Werk 19).

Höller ist wohl der einzige jüngere Komponist, der in seinem Werk alle Entwicklungslinien der Vergangenheit und Gegenwart vereinigt hat. Die Gegenpole Tonalität—Atonalität sind bei ihm verschmolzen, weil ihm lebendige Musik wesentlicher erscheint als ein gedankenblasser Richtungsstreit. Seine Themen glühen, sein Orchester leuchtet, — aber er ist weder Neudeutscher noch Brucknerianer (obwohl er mit Bruckner manche verborgene Ähnlichkeit hat). Mit Hindemith teilt er die Bevorzugung der „Stimmigkeit" und der festen Formen; doch verfällt er nicht in Nachahmung altklassischer Vorbilder. Sein Rhythmus ist zuweilen rücksichtslos, aber nur, wenn es gilt, einen musikalischen Gedanken zu härten; niemals wird der Rhythmus Selbstzweck. Die Sicherheit des Gestaltens erklärt sich wohl aus dem frühzeitigen Umgang mit den Werken altkatholischer Orgelmeister, die ihm durch Großeltern und Vater nahegebracht wurden.

Orchester-Hymnen über gregorianische Choralmelodien, Werk 18

Dieses 1934 zum ersten Male aufgeführte Werk kleidet sich in die Form altklassischer Musikäußerung, faßt aber innerlich alles zusammen, was in den letzten 50 Jahren auf dem Gebiet der Orchesterkomposition geschaffen worden ist.

Erster Satz: „Toccata." — Gewaltig türmt sich in den Blechbläsern die erste gregorianische Melodie auf (Beispiel).



Dreimal wird sie aufgestellt, umspielt vom kunstvoll geführten Orchester. Der nächste Abschnitt bringt ein neues Thema, das sich in gelockertem Spiel abwickelt, während die Holzbläser wieder die Eingangsweise anstimmen. Dann wird das Hauptthema sinfonisch durchgeführt, bis Trompeten und Posaunen mit einem neuen Choral eingreifen. Den vierten Abschnitt bestreiten Holzbläser; abermals eine gregorianische Melodie, die durch halbtonweise schreitende Gegenstimmen verklärt wird. Der Schlußteil greift dann sinfonisch auf das Hauptthema zurück.

Zweiter Satz: „Ricercar." — Das „Suchen" nach einem Hauptgedanken und seinen Nebengedanken (ricercare heißt Suchen) ist hier musikalisch und zugleich religiös zu verstehen. Im Mittelpunkt steht ein gewaltig aufrauschender Lobgesang: „Wir wissen, daß Christus auferstanden", den das volle Orchester in bunter Stimmigkeit ertönen läßt. Eingang und Ausgang bildet die sogenannte „Ostersequenz", die besonders zu Beginn ergreifend in das sinfonische Geschehen einleitet. Einen der wunderbaren Gegensätze bildet das Geigensolo (mit gezupften Streichern) zu dem dann emporsteigenden Glaubensjubel.

Dritter Satz: „Adoration." — Hörner und Streicher-Doppelchor führen die „Anbetung", wiederum bildet ein gregorianischer Choral die Unterlage. Auffallend eine gewisse Leidenschaftlichkeit, die auch vor ungewöhnlichen Harmoniebildungen nicht zurückschreckt.

Vierter Satz: „Phantasie." — Grundlage ist der Choral „Salve regina." Der Satz ist stark durchklüftet. Zarte Einzel-

heiten stehen neben stürmisch bewegten Teilen, gelockerte Rhythmen neben drohenden Triolen. Eindrucksvoll gegliedert der Schluß: eine langsam anwachsende Fuge, Zurücksinken in geheimnisvolle Frömmigkeit, dann gewaltige Verklärung des Chorals.

*

Die „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi" (Werk 20, 1936) setzt den Weg der „Orchester-Hymnen" fort. Wieder vier Sätze, sämtlich gestrafft und klar. Die Thematik wird selbständiger noch als in den „Hymnen", spannt sich in echt sinfonischer Breite und ist zugleich kontrapunktisch gefaßt. Nicht immer ist der harmonische Ablauf ohne weiteres zu erfassen, doch überzeugt er durch seine gestaltbildende Sicherheit. Aber das Entscheidende: Höller schafft hier den endgültigen Ausgleich zwischen linienhaft geführter Bewegungsmusik und klanglicher Schönheit, zwischen neu-harmonischer Bewußtheit und ewiger Gefühlskraft.
Der Komponist sagt über das Werk: „Ein siebentaktiges schlichtes Thema von Frescobaldi beherrscht als Cantus firmus das ganze Werk. Es kam mir gar nicht darauf an, ob das Thema als solches ergiebig ist oder nicht — wenn es Anstoß zu ergiebiger Musik war, hätte es seine Wahl schon gerechtfertigt. Es ist lediglich Keimzelle der Phantasie, Keimzelle und Ausgangspunkt eines sinfonischen Geschehens. Eine Flöte hebt mit dem Thema an, wie aus weiter Ferne; andere Instrumente nehmen es auf, es weitet sich, kommt im 2. Satz scherzoartig, im 3. Satz wird es zu breitem Melos, im Finale (Rondo und fugierte Form) in einen erregten Rhythmus gebannt, und am Schluß stellt es das ganze Orchester groß, sozusagen ganz nahe, auf."

Ergänzende Übersicht

Im Hauptteil des „Konzertführers" haben wir Werke und Komponisten besprochen, die am häufigsten aufgeführt werden oder entwicklungsgeschichtlich bedeutend sind. Die folgende Übersicht gestattet einen Blick auf solche Tondichter des letzten Jahrhunderts, denen man nicht ganz so häufig begegnet. Vor allem aber soll diese Auswahl erweisen, daß zahlreiche junge zeitgenössische Musiker in Deutschland am Werke sind, die Musik nicht verkümmern zu lassen.

Lebendig und frisch in der Haltung, ernst und meisterlich im Ausdruck wirken die sinfonischen Schöpfungen des Schlesiers Felix Woyrsch (geb. 1860), der sein Bedeutendstes aber in Chorwerken gibt. Ludwig Thuille (1861—1907) schlägt in seiner „Romantischen Ouvertüre" jenen warmen, ritterlichen Ton an, der uns heute noch liebenswert erscheint, ohne daß wir mit ihm ein wirkliches Erleben verbinden könnten. Die sinfonische Dichtung „Hiawatha und Minnehaha" von Hugo Kaun (geb. 1863) hat sich überlebt; seine fest zupackende, gleichwohl verinnerlichte Sinfonie Nr. 2 verdient dagegen stärkere Beachtung. Die „Helden-Sinfonie" von Waldemar von Baußnern (geboren 1866), ein musikalisches Ehrenmal für die Toten des Weltkrieges, erweckt Bewunderung durch ihre tiefernste Stimmung. Der 1872 in Moskau geborene, in Berlin lebende Paul Juon hat neben anderen Orchesterwerken eine Sinfonie (A-dur) geschrieben, deren Ecksätzen das gleiche Thema zugrunde liegt: zunächst Variationen-, dann Sinfoniesatz. Ein ernster, ja strenger Musiker ist Gerhard von Keußler (geb. 1874), der es dem Hörer im „Praeludium sollenne" nicht leicht macht. Friedrich de la Motte-Fouqué (geb. 1874) überschätzt in seiner B-dur-Sinfonie die Tragkraft der Themen und sein Gestaltungsvermögen. Anlehnungen an Brahms und Bruckner (Scherzo) sind unverkennbar. Für die Sinfonien des

1875 geborenen Richard Wetz setzt sich eine allmählich erstarkende Gemeinde mit wachsendem Nachdruck ein. Ermanno Wolf-Ferrari (geb. 1876), der deutsch-italienische Opernkomponist, hat einige kostbare Orchesterstücke geschaffen. Sehr gepflegt und klangschön die „Venezianische Suite" für kleines Orchester („Auf der Lagune — Barcarole — Nachts; einsame Kanäle — Festlicher Morgen"). Hermann Kundigraber (geb. 1879) hat schon vor Hindemith eine „Grünewald"-Sinfonie geschrieben. Julius Weismann (geb. 1879) ist ein stiller Romantiker, dessen Scheu vor allem Übermodernen ihn an voller Entfaltung seiner schönen Begabung hindert. Er schrieb u. a.: Geigenkonzert, Klavierkonzert, Suite für Klavier und Orchester, Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Pauke und Streicher. Die „Tanzfantasie für Orchester" ist melodiös, durchsichtig instrumentiert, harmonisch schlicht und rhythmisch behutsam. Stimmungsdicht auch die „Sommernachtstraum-Musik", die romantisch empfunden, klar instrumentiert und faßlich gegliedert ist.

Der Deutsch-Balte Kurt von Wolfurt (geb. 1880) hat ein Klavierkonzert und verschiedene Orchesterwerke geschrieben; unter diesen ragen die „Tripelfuge" und die „Mozart-Variationen" durch gesammelten Ernst und künstlerische Gestaltung hervor. Hermann Zilcher (geb. 1881) beweist besonders mit seiner prachtvoll lebensnahen, zugleich hintergründig ernsten Sinfonie Nr. 2, daß man ein bedeutendes Werk schaffen kann, ohne hinter dem „Allerneusten" herrennen zu müssen. Hermann von Waltershausen (geb. 1882) ist ein vergeistigter Nachromantiker, dessen „Apokalyptische Sinfonie" wertvolle und tiefe Gedanken in gepflegter Sprache zum Ausdruck bringt. Der Rundfunk hat sich 1935 für Edmund Schröders (geb. 1882) „Nachtgedanken" eingesetzt, eine instrumental ausgezeichnete Arbeit, die unter der Nachbarschaft stärkerer Werke dieses Stils freilich zu leiden hat. Erich Anders (geb. 1883) hat unlängst durch seine „Spitzweg-Bilder" und „Figaro-Figurinen" von sich reden gemacht. Hermann Wunsch (geb. 1884) strebt in einer stattlichen Reihe von Orchesterwerken (zuletzt „Variationen und Fuge über ein Schweizerlied") nach bildhaftem Ausdruck und klarer Sprache. Hans Bullerian (geb. 1885) ist vor allem bekannt geworden mit seinem Cellokonzert und der großlinigen „Passacaglia und Fuge". Lothar Windsperger (1885—1935) hat in seiner A-dur-Sinfonie, mehr noch in dem Geigenkonzert, eine gemäßigt moderne, durchaus persönliche Sprache gefunden. In seiner „E.-T.-A.-Hoffmann-Ouvertüre" gibt Otto Besch (geb. 1885) ein weiteres Beispiel, daß es durchaus nicht nötig ist, mit der „Moderne" zu liebäugeln, wenn man selbst etwas zu sagen hat. Ein sorgfältig instrumentiertes, farbiges Werk, dem schweifenden Dichter wesensverwandt, trotz der Überschrift keine Programm-Musik (prachtvoll die Bläser!). Dagegen ist die dreisätzige Sinfonie des Regerschülers Ludwig Lürman (geb. 1885) eine programmatische Dichtung, die Deutschlands Schicksal nach dem Kriege zum Gegenstand hat: Leid und Verlangen — gläubige Hoffnung — Aufschwung. Die Darstellung stützt sich mehr auf Farbe und Stimmung als auf Thematik und Gestaltung (Jüngstes Werk: „Festlicher Aufklang" für großes Orchester). Hermann Unger (geb. 1886), ebenfalls Regerschüler, entwickelt seine Suite „Jahreszeiten" aus einem schlichten Quinten- bzw. Quartenmotiv, das in den Sätzen (Vorfrühling — Sommerabend — Herbststurm — Wintersternennacht) jeweils verändert wiederkehrt. In einem Concerto grosso für Doppelorchester hat Heinrich Kaminski (geb. 1886) das bedeutendste neuere Werk dieser Gattung geschrieben: es ist Nacherlebnis, nicht bloße Nachahmung; Schöpfung einer ernsten Natur, die sich mit der Atonalität wirklich auseinandersetzt und ihr nicht nur nachläuft. Sein jüngstes Werk ist die „Dorische Musik". Ein ernster, zuweilen etwas grüblerischer Komponist wie Hermann Grabner (geb. 1886) gibt sein Schönstes in der bezaubernden „Kleinen Abendmusik", wäh-

rend die sehr gekonnten „Bach-Variationen" sich nicht recht durchgesetzt haben. Das „Vorspiel für großes Orchester" offenbart Grabners heimliche Liebe zur Oper. Eine der erfreulichsten neueren Orchesterschöpfungen ist die „Sinfonietta bajuvarica" von Gottfried Rüdinger (geb. 1886). Rüdinger beherrscht die Stimmen- und Harmonienkünste seines Lehrers Reger, hat dem Orchesterzauberer Strauß einiges abgelauscht, nimmt ein paar handfeste oberbayrische Lieder und Tänze und musiziert nun darauf los: „Gaudi" und „Musi" in den lebensprühenden Ecksätzen, die einen leicht sentimentalen (bewußt?) Mittelteil umschließen. Bei aller Ausgelassenheit echte, ernste Kunst und eine staunenswerte Arbeit. Max Butting (geb. 1888) schließt sich allzuschnell den „modernen Notwendigkeiten" an: seine zweite und dritte Sinfonie, im ganzen ausgezeichnete Arbeiten, tragen werkfremde Bestandteile in sich, und die „Rundfunk-Sinfonietta" zollt dem Jazz mehr Anerkennung, als unbedingt erforderlich wäre. Franz Ludwig (geb. 1889 in Siebenbürgen) hat ein flüssig durchkomponiertes Klavierkonzert geschrieben, von romantisch-neudeutscher Haltung und sehr gemäßigt modernem Ausdruck.

Mit einer „Musik für Streichorchester" F-moll hat Hans Sachsse (geb. 1891) einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen, weil er sehr knapp zu sprechen weiß; ein Eigener ist er freilich noch nicht. Hans Petsch (geb. 1891) hat u. a. „Fünf kurze Geschichten für Orchester" geschrieben. Hermann Erpf (geboren 1891) versucht die Volksmusik neuzeitlich aufzulockern; seine jüngsten Orchesterwerke sind die „Märchenwalder Suite" und die „Nachtmusik". Philipp Jarnach (geb. 1892) strebt zu Busonis „junger Klassizität" und geht auch atonalen Wirkungen nicht aus dem Wege. Mit seiner „Sinfonia brevis" hat er Fesselndes, mit der „Musik um Mozart" Wertvolles geschaffen. Von Rudolf Peterka (1894—1933) besitzen wir im „Triumph des Lebens" ein echt musikantisches Stück Orchestermusik. Joh. Nepomuk David (geb. 1895) verzichtet bewußt auf jedes „Programm". Seine Orchesterwerke (u. a. fünfsätzige Partita über ein Thema, Konzert für Flöte und Orchester) sind reine Spielmusik voll kontrapunktischer Künste mit echt virtuosem Einschlag. Paul Höffers (geb. 1895) stärkstes Werk scheint wohl das Klavierkonzert zu sein: kleines Orchester, eindeutige Thematik, neuzeitliches Musizieren in Bachschem Formengewand. Der bekannte Klavierspieler Eduard Erdmann (geb. 1896 in Livland) hat einst mit seiner 2. Sinfonie und einem Klavierkonzert einiges Aufsehen erregt: schwungvolle Schöpfungen voll rhythmischer und harmonischer Kühnheiten, zwischen Reger, Busoni und der Atonalität stehend. Ein „Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette" von Hanns Fleischer (geb. 1896) wirkt durch echte Spielfreude und saubere Instrumentierung; Anlehnungen an Reger, Debussy und Bruckner sind nicht zu überhören. Stärker und selbständiger wirkt seine letzte Sinfonie. Fritz Reuter (geb. 1896) hat seine Vorbilder bereits überwunden; ein Orgel- und ein Cellokonzert (beide mit Streichorchester) sind lebendige Musik, thematisch einheitlich gebaut und harmonisch selbständig. Reuter vermag auch in langsamen Sätzen etwas zu sagen. Von Hugo Herrmann (geb. 1896) besitzen wir neben zwei Sinfonien ein ungewöhnliches Stück: „Konzert für Gambe, Streichorchester, Trompete und Pauken" (Sonata und Partita). Das Werk ist auf einen einheitlichen Grundgedanken gestellt: ein Gamben-Thema im 5/4-Takt, welches im Verlauf gestaltbildend wirkt. Max Gebhard (geb. 1896), der Komponist vortrefflicher Chorwerke, hat mit seinen „Gutzgauch-Variationen" ein ansprechendes Orchesterwerk geschaffen. Der tüchtige Geiger Ernst Lothar von Knorr (geb. 1896) komponiert ein wenig bedenkenlos, doch immer fesselnd. Eigentümlich ein Klavierkonzert mit Saxophon und Singstimmen ohne Text. Sein letztes Werk ist ein Concerto grosso. Mit einer gewissen Heftigkeit hält sich der vielseitige, strebsame Hermann

Ambrosius (geb. 1897) von allem Atonalen fern. Schumann, Brahms und Pfitzner scheinen ihm verpflichtendes Vorbild zu sein. Von den zahlreichen Orchesterschöpfungen (auch ein Klavier- und ein Cellokonzert) ist die 7. Sinfonie am stärksten: einheitliche Thematik, geschlossene Gestaltung, innere Folgerichtigkeit und kraftvoll geführte Linien geben diesem Bekenntniswerk eine besondere Note (es ist Bekenntnis zur Volksgemeinschaft). Ottmar Gerster (geb. 1897) greift nicht nach allzu hohen Gedanken; doch ist er ein liebenswerter, überaus geschickter Musiker (u. a. Bratschenkonzert, Kleine Sinfonie). Karl Marx (geb. 1897) scheint eine zuweilen vergessene Tatsache beweisen zu wollen, daß man nämlich „linear" schreiben kann, ohne den Hörer mit allerlei Mißklängen belästigen zu müssen. Prächtig sein Geigenkonzert C-dur mit den zügig straffen Ecksätzen und dem herben Mittelteil, geschlossen in der Form, kräftige Linien, konzertmäßige Haltung. Frühere Werke u. a. Konzert für zwei Geigen, Klavierkonzert, Bratschenkonzert, Orchester-Passacaglia. Hans Wedig (geb. 1898) erzielte mit seinem Klavierkonzert B-moll, einem charakterstarken, männlichen Werk, seinen bisher größten Erfolg. Karl Schäfer (geb. 1899) gibt in seinen „Drei Orchesterstücken" freie sinfonische Bilder nach deutschen Volksliedern. Manches erinnert an Mussorgsky. Erstes Stück: vergnüglich instrumentierter Marsch über „Brüder, uns ist alles gleich". Zweites Stück: Stegreifspiel über ein Ehestandslied aus dem Taunus. Drittes Stück: heitere freie Variationen über „Kennt ihr schon das neue Lied". Bedeutender noch ist das Klavierkonzert: impressionistische Farben, straffe Linien (sogar ein Kanon zwischen Solo und Orchester), glänzender Klaviersatz, zuweilen Rausch-Orchester, und doch alles persönlich empfunden und einheitlich gestaltet. Außerdem ein „Vorspiel für Orchester".
Hermann Reutter (geb. 1900) hat schon vor Jahren durch ein formal ausgewogenes, teilweise heiteres Klavierkonzert auf sich aufmerksam gemacht. Paul Kletzki (geb. 1900) baut auf

Brahms und Strauß. Außer einer „Streicher-Sinfonietta" gefielen das eindrucksstarke Klavierkonzert und ein (allerdings wenig selbständiges) Geigenkonzert. Ein ernsthafter Musiker ist Hans Humpert (geb. 1901), der sich in gemäßigt moderner Art um absolute Werte müht (u. a. Konzert für Orchester, Sinfonie für großes Orchester, Musik für Orchester). Werner Trenkner (geb. 1902), Schüler von Krehl und Wetz, verbindet zeitnahe lebendige Haltung mit künstlerisch gediegenem Ausdruck (u. a. Sinfonien, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, Lumpensammler-Variationen). Ernst Pepping (geb. 1902) vermag in seiner „Partita für Orchester" strenge Stimmigkeit mit lebendigem Musizieren zu verschmelzen. Ein ehrlicher Tondichter ist Hans Uldall (geb. 1903), der von der Volksmusik ausgeht und auch in der Kunstmusik etwas zu sagen hat, ohne daß er sich übermodern gebärdet (Niederdeutsche Bauerntänze, Festmusik für Blechbläser und Schlaginstrumente). Günter Raphael (geb. 1903) liebt einen streng gebundenen Stil im Sinne der Altklassik, ist innerlich aber Brahms verpflichtet. Bekannte Werke: „Geigenkonzert", „Schottische Volkslieder-Variationen", „Divertimento", „2. Sinfonie". Rudolf Wagner-Régeny (geboren 1903), Komponist der Erfolgsoper „Der Günstling", stellt in seiner „Klaviermusik mit Orchester" getrommelte Rhythmen und altklassische Bindungen etwas verwunderlich nebeneinander. Der ernste und gediegene Kurt Thomas (geb. 1904) hat unlängst mit einem satztechnisch und geistig reifen Klavierkonzert einen starken Erfolg errungen. Johannes Przechowski (geb. 1904) schreibt eine lineare, aber tonal gefestigte Sinfonie in drei Sätzen, die sehr hoffnungsvoll wirkt. Sigfrid Walther Müller (geboren 1905) ist einer der Begabtesten unter den jüngeren Musikern. Etwas mehr Mut zu sich selbst und etwas weniger Rückschau auf Altklassik und Romantik würden genügen, Ungewöhnliches zu schaffen. Ein Concerto grosso mit Klavier,

Deutsche Tänze und eine Sinfonie sind bisher die stärksten Werke des ebenso lebendigen wie überlegsamen Komponisten. Gerhard Maaß (geb. 1906) strebt nach Lebendigkeit des Ausdrucks (Hamburgische Tafelmusik, Klavierkonzert, Handwerkertänze u. a.). Edmund von Borck (geb. 1906) kann schon eine ganze Reihe von Orchesterwerken aufweisen, in denen er unbeirrt auf den Spuren der „neuen Musik" wandelt, vor keiner Kühnheit zurückschreckt, aber nur selten konstruiert. Zu nennen sind vor allem das „Konzert für Orchester" sowie „Thema, Variationen und Finale für Orchester". Als starke, wenn auch noch nicht ausgeglichene Begabung hat sich Gerhard Frommel (geb. 1906) erwiesen, u. a. Variationen für Orchester, Klavierkonzert mit Soloklarinette, Suite für Orchester. Von Hindemith beeinflußt ist der Grabner-Schüler Wolfgang Fortner (geb. 1907); er verbindet altklassisches Formengewand mit herb-kühler Linearität und ist doch echter Romantik verpflichtet. Wichtigste Orchesterwerke: „Sweelinck-Suite", „Orgelkonzert mit Streichorchester", „Konzert für Streichorchester", „Concertino für Bratsche und Kammerorchester", „Konzert für Cembalo und Streichorchester", „Schwäbische Volkstänze". Eine große Hoffnung ist Heinz Schubert (geboren 1908), der gestalten kann und auch wirkliche Einfälle hat: „Sinfonietta", „Concertante Suite für Geige und Kammerorchester", „Lyrisches Bratschenkonzert". Hugo Distler (geb. 1908) sucht mit dem Konzert für Cembalo und Streichorchester das Gebiet der alten Mannheimer Schule auf, konzertiert in häufigem Wechselspiel, ist rhythmisch und melodisch nicht immer einfach zu erfassen. Karl Thieme (geb. 1909) will strengen Stil mit volkhaften Bestandteilen verbinden; u. a.: „Erzgebirgische Suite", „Ballett-Suite", „Tänzerische Musik", „Gestern abend war Vetter Michel da" (Variationen für zwei Holzbläser und Streicher). Cesar Bresgen (geb. 1913) hat seine unzweifelhafte Begabung bisher vorwiegend an Nachahmung älterer (vorklassischer) Stilarten erprobt; sein jüngstes Werk „Symphonische Suite" wirkt etwas aufgelockerter.

Schließlich seien genannt: Bettingen, Geierhaas, Meyer-Bremen, Rücker, Bodart, Büchtger, Kleemann, Berger, Perleberg, Seidemann, Gottfried Müller, Siegel, Schaffler, Spitta, Brust, Sträßer und Albert Jung („Festmusik" und „Passacaglia").

Das bedeutendste Werk des Österreichers Joseph Marx (geb. 1882) ist die „Herbst-Sinfonie". Wenig überzeugend wirkt das überromantische, allzu klangschwelgerische „Romantische Klavierkonzert". In den „Castelli romani" (Villa Hadriana — Tusculum — Frascati) wird das Klavier mehr füllend als selbständig verwendet; das Ganze ziemlich „gewollt modern". Anton von Webern (geb. 1883) hat in seinen „Fünf Orchesterstücken", der „Passacaglia" und der „Sinfonie" die Gedanken Schönbergs noch übertrumpft; selbst dem Namen nach haben diese Gebilde nichts mehr mit Musik zu tun. Ähnliches gilt von den Suiten von Jos. Matthias Hauer (geb. 1883), obwohl sie nicht ganz so gekünstelt sind, und von Egon Wellesz (geb. 1885, jüdischer Abkunft). In den Schönberg-Kreis gehört auch Alban Berg (1885—1935), ohne Zweifel der begabteste und musikantischste von allen. Von Ernst Toch (geb. 1887, jüdischer Abkunft) weiß man noch nicht, ob er über die Atonalität witzelt oder ob er ihr anhängt. Der in allen Satteln gewandte Ernst Krenek (geboren 1900, Schwiegersohn von Gustav Mahler) ist Romantiker und Neutöner zugleich (Klavierkonzert, Sinfonische Musik); entschieden hat er sich meist für den Erfolg. Eine ganz ursprüngliche Musikantennatur ist Rudolf Kattnigg, der mit seinen kraftvollen, gut gearbeiteten und witzigen Werken (u. a. „Abendmusik") sehr bald auch in Deutschland Freunde gewonnen hat.

Die neueren ungarischen Komponisten sind stark von Brahms beeinflußt. Ganz ausgeprägt bei dem gepflegt und

vornehm schaffenden Ernst von Dohnány (geb. 1877) in den Sinfonien, Suiten, Violin- und Klavierkonzerten. Dagegen zählt Zoltán Kodály (geb. 1882) zum Bartók-Kreis.

Die bedeutendsten lebenden Komponisten Rußlands haben ihre Heimat verlassen und leben zumeist in Paris. Der bekannteste von ihnen (neben Strawinski) ist Serge Prokofieff (geb. 1891). Wer seine „Klassische Sinfonie" hört, die man beinahe Mozart zuschreiben möchte, wird sich mit einiger Achtung an die späteren Werke begeben. Sie sind nicht so musikantisch verwegen wie die von Strawinski, mit dem er sonst manche Ähnlichkeit hat; dafür aber um so musikalischer. Rhythmus und Klangfarbe herrschen, scharf gefaßte Themen geben dem Ganzen Halt und Sinn. Hervorragend die Konzerte (Klavier, Geige), die „Skytische Suite" und eine Suite aus der „Liebe zu den drei Orangen". Alexander Tscherepnin (geboren 1899) müht sich um gemilderte Atonalität.

Der ungemein geschickte Schwede Kurt Atterberg (geboren 1887) hat auch in Deutschland festen Fuß gefaßt. Atterberg bezieht den musikalischen Stoff ebenso aus der heimatlichen Volkskunst wie aus der europäischen Kunstmusik von Wagner bis Strawinski, hat Sinn für Farbe, Klang und Humor, plaudert zuweilen sehr unterhaltsam, bleibt aber unpersönlich. Weder seine „Meeres-Sinfonie" (Sonnenrauch — Sturm — Sommernacht) noch die „Värmland-Rhapsodie" vermögen auf die Dauer zu fesseln. Ebenso verrät das „Konzert für Klavier mit Orchester" (welches besser „für Orchester mit Klavier" benannt werden sollte) wenig Eigenart.

In Deutschland bekannt geworden ist auch der Däne Paul August von Klenau (geb. 1883), der sich ausdrucksmäßig in der Nähe von Schönberg und Hindemith befindet.

Der Anglo-Amerikaner Edward Mac Dowell (1861 bis 1908) hat als geistvoller Impressionist Weltruf (vor allem „Indianische Suite"). Häufiger Gast in deutschen Konzertsälen ist der deutschblütige Engländer Frederick Delius

(1863—1934). Wohl am schönsten sind die kleinen Orchesterstücke (wie „Erster Kuckucksruf", „Sommergarten"), in denen des Komponisten Naturgefühl zu reiner Musik wird. Einen Begriff bildet auch uns Deutschen der Name Cyrill Scott (geb. 1879); weniger allerdings durch die Orchesterwerke (Suiten, Geigen-, Klavierkonzert) als durch seine spätimpressionistische Klaviermusik.

Von dem Franzosen Maurice Ravel (geb. 1875) kennt man in Deutschland den nichtssagenden, eintönigen „Bolero" und die farbenfrohe „Spanische Rhapsodie".

Außerhalb ihres Vaterlandes sind eigentlich nur drei Komponisten der Schweiz berühmt geworden. Der feingeistige, rückwärts gerichtete Volkmar Andreae (geb. 1879), der nirgends „Anschluß" sucht, sondern nur sich selbst musiziert, hat Sinfonien und Suiten veröffentlicht. Othmar Schoeck (geb. 1886), ein bedeutender Liedschöpfer, hat ein „Violinkonzert quasi una fantasia" geschrieben, das zu den verinnerlichtesten, stimmungsreichsten und zugleich kraftvollsten Konzerten unserer Tage zählt. Der in Paris lebende Arthur Honegger (geboren 1892) und seine Lokomotiven-Musik „Pacific" waren einmal Tagesgespräch in Europa.

In Italien müht man sich um den freilich überaus schwierigen Ausgleich zwischen herkömmlicher Sangbarkeit und neuzeitlichem Ausdruck. Leone Sinigaglia (geb. 1868) ist mit seiner „Piemontesischen Suite" noch rückwärts gewandt. Dagegen bekennt sich Francesco Malipiero (geb. 1882) immer deutlicher zur Atonalität (u. a. „Variationen ohne Thema"). Giuseppe Marinuzzi (geb. 1882) hat sein Schönstes in der lebensprühenden „Sizilianischen Suite" gegeben. Alfredo Casella (geb. 1883) ist nicht so fortschrittswütig, wie es zuweilen scheint. Nach der „Partita", die harmonisch allerlei Nüsse zu knacken gab, hat er sich in der „Scarlattiana" (für Klavier und Orchester) bald heimgefunden zu seiner alten Liebe Scarlatti.

Fachwörter-Erklärung
und kleine Instrumenten-Kunde

A.

Absolute Musik, Musik, die nur durch ihre eigenen Formgesetze (also nicht durch dichterische usw.) bestimmt wird.

Achtel, der achte Teil einer ganzen Note (♪).

Adagio, ruhig.

Adoration, Anbetung.

Affettuoso, gemütvoll, mit viel Ausdruck.

Agitato, aufgeregt.

Air, eigentlich soviel wie „Arie"; aber nicht für Gesang, sondern als Instrumentalstück geschrieben.

Akkord, Zusammenklang mehrerer Töne verschiedener Höhe (siehe auch „Dur" und „Moll").

Allegretto, etwas langsamer als allegro.

Allegro, heiter, rasch.

Altklarinette („Bassetthorn"), Holzblasinstrument der Klarinettenfamilie. Sie steht eine Quinte tiefer als die üb. lichen Klarinetten, wird auch in verschiedenen Stimmungen gebaut. Streng genommen sind Altklarinette und Bassetthorn nicht ganz genau das gleiche; aber die Bezeichnung hat sich nun einmal eingebürgert. Der Klang ist dunkler als der der Klarinette.



Altklassik, Zeit Bachs und Händels.

Amoroso, liebevoll.

Andante, Andantino, schreitend, gehend.

Animato, beseelt, belebt.

Appassionato, leidenschaftlich.

Arie, kunstvolles Gesangsstück (dreiteilige Form).

Assai, sehr.

Atonalität, Nichtachtung der Tonalität (siehe diese).

Auftakt, vor dem Taktstrich stehende, unbetonte Noten, die innerlich zum folgenden Takt gehören.

B.

Badinerie, „Tändelei", Überschrift für scherzoartige Sätze in Suiten des 18. Jahrhunderts.

Ballade, Sagen erzählendes Lied (ursprünglich Tanzlied).

Barcarole, Gondellied („Barken-Lied").

Bariton, Männerstimme zwischen Tenor und Baß.

Bässe, die tiefen Stimmen (im Orchester z. B. Kontrabaß, Cello, tiefe Posaunen usw.).

Bassetthorn, siehe „Altklarinette".

Baßklarinette, sie klingt eine Oktave tiefer als die übliche Klarinette, hat also etwa die Lage



des Fagotts, unterscheidet sich von diesem jedoch durch die Weichheit des Tones, der allerdings zuweilen auch etwas Unheimliches an sich hat.

Baßtrompete, klingt etwa eine Oktave tiefer als die übliche Trompete. Ihr Klang hat entweder etwas unheimlich Gewalttätiges (Strauß: „Macbeth") oder etwas wuchtig Anfeuerndes (Wagner: „Walkürenritt").



Baßtuba, die übliche Baßtuba (in C) hat den Tonumfang:





Sie gehört zur Gruppe der sogenannten Bügelhörner. Als solches hat sie keine eigentliche Stürze, ist verhältnismäßig weit gebaut und klingt daher dröhnend. Die Wagnersche Baßtuba (in F) verfügt zwar ungefähr über den gleichen Tonumfang, hat aber Hornstürze und Hornmundstück, und klingt deshalb edler, feierlicher.

Becken, tellerförmige Metallscheiben mit Ledergriffen. Zwei Becken werden aneinandergeschlagen und geben dann einen erregenden Schall (nicht Ton, sondern Geräusch). Man kann sie auch leise aneinanderklirren lassen, wodurch ein unheimliches, reibendes Geräusch entsteht. Ursprünglich wurden Becken nur in der Militärmusik verwendet;



allmählich haben sie dann ihren Einzug in Opern- und Sinfonieorchester gehalten.

Blechbläser, Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuben.

Bourrée, altfranzösischer Tanz im $^4/_4$-Takt mit Auftakt und häufiger Synkopierung des 2. und 3. Viertels.

Bratsche, etwas größer als die Geige und eine Quinte tiefer gestimmt als diese. Der Klang wirkt etwas näselnd, aber nicht im unangenehmen Sinne. Berlioz benutzt sie z. B. zur Darstellung seines sinnend-nachdenklichen Helden „Harold". Die Bratsche wird seit dem 16. Jahrhundert gebaut. Im gesamten Streichkörper deckt sie die „Klanglücke" zwischen den hohen Geigen und den tiefen Celli. Als Einzelinstrument wird sie meist nur für besondere Anlässe verwendet (so als Trägerin des Verlockungsmotivs in der



„Tannhäuser-Ouvertüre"); dann wirkt ihr Klang meist erregend oder auch trauervoll. Der übliche Tonumfang ist:



Burleske, wörtlich „die Spaßhafte", scherzhafter Satz.

C.

Cantabile, singbar, gesangsartig.
Cantabilität, Sangbarkeit.
Canzonetta, kleines Gesangsstück.
Celesta, ein Stahlstabklavier von hellem, glöckchenartigem Klang. Es ist seit erst einem halben Jahrhundert im Gebrauch.
Cello, eigentlich Violoncello (heute zuweilen Kniegeige genannt). Tiefes



Streichinstrument, welches der Geige nachgebaut ist, aber beim Spiel auf den Boden gestellt, und zwar zwischen den Knien gehalten wird. Es hat den Tonumfang:



Cembalo, eigentlich „Clavicembalo", ein Vorläufer des heutigen Klaviers. Die Saiten wurden — durch Niederdrücken der Tasten („Claves") — nicht mit einem Hämmerchen angeschlagen, sondern mit einem Federkiel gerissen oder gezupft. Der feine Klang mischt sich besser mit dem Streicherklang, so daß man heute zur Aufführung altklassischer Werke wiederum das Cembalo benutzt (oder wenigstens benutzen sollte).
Chaconne, ein altes Instrumentalwerk im $^3/_4$-Takt, in dem ursprünglich ein höchstens achttaktiges Thema ständig wiederkehrte und immer neu umspielt wurde. Dann langsame Variationen solcher Art.
Chromatik, (von „chroma" = Farbe), streng genommen die Aufeinanderfolge von Tönen, die sich nur durch ein Versetzungszeichen unterscheiden; z. B.:



Dann aber auch allgemein eine Folge von Halbtönen.
Coda, „Schwanz", Anhang, Schlußstück (vgl. auch „Sinfonie").
Comodo, gemächlich.
Con brio, mit Feuer, mit Schwung.
Concertino, siehe „Concerto grosso".
Concerto, Konzert (wörtlich „Wettstreit"). Im allgemeinsten Sinne: Aufführung von Musikwerken. Im engeren Sinne: Musikstück für ein Soloinstrument (oder mehrere) mit Orchester; z. B. Klavier-, Cello-, Geigenkonzert.
Concerto grosso, eine alte Form orchestermäßigen Musizierens. Das Gesamtwerk zerfällt in mehrere Sätze (meist 3—6), und die Sätze werden bestritten im Wechselspiel von Tutti („Alle") und einigen Einzelspielern („Concertino" genannt).
Con moto, mit Bewegtheit.
Con spirito, mit Geist, mit Witz.
Continuo, eigentlich „Basso continuo", d. h. ununterbrochener Baß. In der Vorklassik eine Baßstimme, die mit Ziffern versehen wurde und vom Cembalospieler mehrstimmig auszuführen war.
Courante, alter französischer Tanz in dreiteiligem Takt.

D.

Dämpfer, Vorrichtungen, durch die man den Klang der Streich-, Blas- und Schlaginstrumente dämpfen kann.
Diskant, Stimme in hoher Lage.
Dissonanz, „mißklingendes" Tönen (wörtlich: Auseinanderklang).
Divertimento, wörtlich „Unterhaltung". Instrumentalstück von fünf oder mehr Sätzen, die kurz, unterhaltsam und einfach gearbeitet sind.
Diviso, geteilt.
Dolce, sanft, süß.
Doloroso, schmerzlich.
Dominante, wörtlich „die Herrschende". Quinte einer Tonart (in C-dur also g) und der auf der Quinte aufgebaute Akkord. Da er zur Haupttonart zurückführt, sie also „beherrscht", nannte man diesen Akkord die Dominante.
Doppelfuge, Fuge, in der zwei Themen durchgeführt werden (nacheinander oder gleichzeitig).
Dreiklang, Zusammenklang von drei Tönen, im allgemeinen aber für Moll und Dur gebraucht (siehe diese).
Duole, zwei Noten von gleicher Dauer an Stelle dreier Noten von gleicher Gesamtdauer, z. B.:



Dur, vom lateinischen durus („hart"). Tonart mit der großen Terz (c-e-g), hell und „hart" klingend, im Gegensatz zum Moll (von mollis, „weich"), der Tonart mit der kleinen Terz (c-es-g). Unser Beispiel gibt den C-dur- und den C-moll-Dreiklang:



Durchführung, in der Sinfonie derjenige Teil eines Satzes, in dem die zuvor aufgestellten Themen verarbeitet werden. In der Fuge heißt Durchführung das einmalige Durchlaufen des Themas durch alle Stimmen. Früher war die sinfonische Durchführung an bestimmte Vorschriften in der Reihenfolge und der Tonarten gebunden.

E.

Ecksätze sind die Außensätze eines Werkes. Bei einer viersätzigen Sinfonie z. B. bilden 1. und 4. Satz die Ecksätze.
Energico, kraftvoll.
Engführung, Stimmführung, in der Themen und Gegenstimmen nicht nacheinander einsetzen, sondern ineinandergeschoben werden.

Englischhorn, Alt-Oboe, Oboe in tieferer Tonlage (um eine Quinte tiefer). Ihr Klang verhält sich zu dem der Oboe wie der von Bratsche zu Geige. Tonumfang:





Engstufig ist ein Thema, wenn die einzelnen Schritte nicht weit ausgreifen, sondern eng, „kurz" sind.

Eroica, die „Heldische".

Espressivo, mit Ausdruck.

Expressionismus, etwa „Ausdruckskunst". Musikalisch im engeren Sinne: Selbständiges Eigenleben der einzelnen Stimmen ohne Rücksicht auf „Harmonie" (siehe „Atonalität").

F.

Fagott, Holzblasinstrument, das schon seit Jahrhunderten in Gebrauch ist. Als tiefes Füllinstrument tritt es wenig hervor. Dagegen wirkt es als Solo entweder erheiternd oder schüchtern. Der Klang ist tief und näselnd, zuweilen kollernd; dementsprechend wird das Fagott verwendet. Im Fortissimo wird der Klang zuweilen erregend. Tonumfang:





Fantasie, in der Instrumentalmusik freie Gestaltung musikalischer Gedanken ohne Rücksicht auf bestimmte Formen.

Figuration, etwa „Rankenwerk".

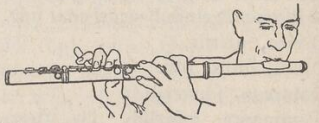
Finale, Schlußstück.

Flatterzunge, eine besondere Art, auf Flöten, Klarinetten und Oboen eine schnelle Tonwiederholung zu erzielen.

Flöte, das bei der Bedienung quer gehaltene Holzblasinstrument. Der Tonumfang



ist ziemlich groß. Da die Flöte sehr leicht anspricht und ihr perlender Klang im allgemeinen unpersönlich wirkt, hat man sie die „Koloratursängerin des Orchesters" genannt.



Aber in der Tiefenlage stehen ihr Töne zur Verfügung, die man zunächst kaum als „Flötentöne" erkennen wird: dunkel, gedeckt und unheimlich.

Forte, stark, kräftig.

Fortissimo, sehr stark.

Fugato, fugenartige, aber nicht strenge Einsätze.

Fuge, mehrstimmiges Stück, in dem ein Thema von sämtlichen Stimmen in verschiedener Tonlage „nachahmend" durchgeführt wird.

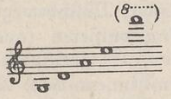
G.

Ganze Note 𝅝

Gavotte, altfranzösischer Tanz im zweiteiligen Takt, mäßig schnell.

Geige, höchstes Streichinstrument im Orchester. Von 1480—1550 umgewandelt aus der älteren Viola (daher die Bezeichnung „Violine" = kleine Viola), voll entwickelt Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Ton wird entweder durch Bogenstrich oder durch Zupfen hervorgebracht. Gestimmt wird die Geige mit ihren vier Saiten:





Der Tonumfang reicht im allgemeinen bis zur eingeklammerten Note, kann jedoch noch höher geführt werden.

Gigue, alter Geschwindtanz im dreiteiligen Takt.

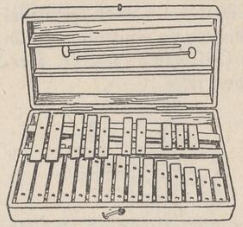
Giocoso, heiter, lustig.

Gitarre, Zupfinstrument; entspricht im wesentlichen der Laute, hat nur einen etwas kleineren, geigenförmigen Schallkörper.

Giusto, recht.

Glissando, gleitend, rutschend.

Glockenspiel, auf einem Rahmen angebrachte Stahlstäbchen, die mit einem Hammer angeschlagen werden.



Grandioso, großartig.

Grave, schwer, ernst.

Grazioso, anmutig.

H.

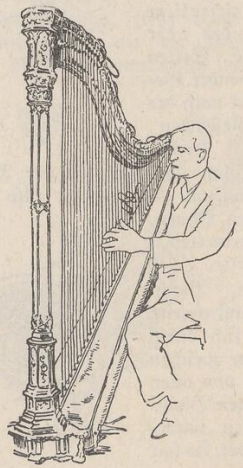
Halbe, die Hälfte einer ganzen Note: 𝅗𝅥

Halbtonschritte,



Tonfolgen wie:
(vergleiche auch Chromatik).

Harfe, altes Saiteninstrument, das mit der Hand gezupft oder ge-



rissen wird. Die Saiten sind in der Dur-Tonleiter gestimmt und zwar in Ces-dur. Durch Fußhebel läßt sich die Harfe umstimmen und zwar nach C-dur und Cis-dur. Der Tonumfang ist



Harmonie, eigentlich Gefüge. Im engeren Sinne: Zusammenklang von zusammengehörigen Tönen.

Harmonik, Lehre von den Harmonien und ihrer gegenseitigen Zusammengehörigkeit.

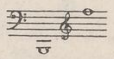


Heckelphon, eine Baritonoboe, deren Tonumfang etwa eine Oktave tiefer liegt als der der Oboe. Selten verwendet. Genannt nach der herstellenden Fa. A. Heckel.

Holzbläser, Gesamtheit der Blasinstrumente aus Holz, also der Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte.



Horn, Blechblasinstrument, das sich durch seinen weichen Ton von allen übrigen Blechbläsern unterscheidet. Es hat sich aus dem Waldhorn entwickelt: Durch Ventile, die das Ein- und Ausschalten von Bogen in den Schallkörper gestatten, lassen sich nicht nur die Naturtöne, sondern auch alle Zwischentöne erzeugen. Das meist gebräuchliche F-Horn hat den Tonumfang:



Mitte des 17. Jahrhunderts werden zum ersten Male Waldhörner in der Oper verwendet. Im Konzert erscheint das Horn zuerst bei den „Mannheimern".

I.

Impressionismus, etwa mit Eindruckskunst zu verdeutschen. Der musikalische Impressionismus richtet sich nicht auf die Wiedergabe fester Formen, sondern vorübergehender, sich verflüchtigender Eindrücke, gibt also Mischfarben, Mischklänge, Mischbewegungen usw.

Improvisieren (auch Improvisation), Stegreifspiel.

Instrumentation, Verteilung der musikalischen Gedanken nach Gewicht und Klangfarbe auf die einzelnen Instrumente.

Intermezzo, Zwischensatz.

Introduktion, Einführung, Einleitung.

K.

Kadenz, „Schlußfall". In unserem Sinne: stegreifartiges Spiel des Solisten eines Konzertes, in dem zumeist Hauptgedanken des Vorangehenden noch einmal zusammengefaßt und ausgeschmückt werden, bis dann das Orchester den Schluß des Satzes bringt.

Kanon, strenge Form der sogenannten Nachahmung. Mehrere Stimmen machen die gleichen Tonschritte, aber nicht gleichzeitig, sondern nacheinander, wobei die zweite Stimme nicht immer abzuwarten hat, bis die erste ihr Thema beendet.



Kastagnetten, Schlag- (Klapper-) Instrument, meist zur Begleitung spanischer oder süditalienischer Tänze verwendet.

Klarinette, Holzblasinstrument, das erst um die Mitte des 18. Jahrh. ins Orchester eingeführt wurde. Es gibt Klarinetten in verschiedener Stimmung. Mit der Stimmung ändert sich der Klang. Die A-Klarinette z. B. mit dem Tonumfang:





klingt weich, schwellend und lockend, die Es-Klarinette dagegen heftig und schrill (meist im Militärorchester; im Sinfonieorchester nur charakterisierend verwendet). Die tiefen Töne können unheilvoll, düster wirken.

Klassik, im engeren Sinne die musikalische Sprache der Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens.

Kontrabaß, das tiefste Streichinstrument mit dem Tonumfang:



Im allgemeinen dient der Kontrabaß zur Grundierung des Klanges. In älteren Werken wird er überhaupt mit dem Cello gleichlaufend geführt, klingt jedoch acht Töne tiefer als dieses.



Kontrabaßtuba, steht etwa eine Quinte tiefer als die Baßtuba, hat aber einen wesentlich dumpfe-



ren, dröhnenderen und „unedleren" Klang als diese, weil ihr Schallkörper erheblich größer ist. (In der Militärmusik gilt das „Bombardon", kreisförmig gebaut, als Kontrabaßtuba.)

Kontrafagott, steht eine Oktave tiefer als das Fagott, klingt dementsprechend dunkler und schwerer



als dieses. Im wesentlichen dient es als Füllstimme, macht den Baßklang fülliger und voller.

Kontrapunkt, Kunst, mehrere selbständige Stimmen zu vereinigen.

Kopfmotiv (auch Grundmotiv), ein Motiv (siehe dieses), welches am Beginn, am „Kopf" eines Themas oder Tonstückes steht und der weiteren Entwicklung das Gepräge gibt.

Konzertant, konzertmäßig (vgl. Concerto).

L.

Lamentoso, klagevoll.

Larghetto, ziemlich breit, nicht ganz so langsam wie largo.

Largo, breit, langsamstes Zeitmaß.

Leitmotiv, Motiv, das stets dem gleichen inneren oder äußeren Geschehen entspricht, dieses begleitet.

Lento, langsam.

Linear, linienhaft. Also nicht durch den „senkrechten" Zusammenklang (Harmonie), sondern durch „waagerechte" Tonfolge bestimmt.

Lyrisch, stimmungshaft, empfindungsmäßig.

M.

Maestoso, majestätisch.

Marcia, Marsch.

Marziale, marschartig.

Mazurka, „masurisch", polnischer Tanz im langsamen $^3/_4$-Takt mit  als Grundrhythmus.

Meno, weniger.

Menuett, altfranzösischer Tanz in mäßig bewegtem Zeitmaß, $^3/_4$-Takt.

Metrum, Maß, Versmaß, Folge von schweren und leichten Taktteilen. Im $^2/_4$-Takt z. B. ist das erste Viertel schwer (betont), das zweite leicht (unbetont).

Moderato, gemäßigt, mäßig rasch.

Modulation, Übergang von einer Tonart zu einer anderen.

Moll (vgl. Dur).

Molto, viel, sehr.

Mosso, bewegt.

Motiv, kleinste musikalische Spannungseinheit.

Musette, Mittelteil von Gavotte und Menuett. So bezeichnet, weil die Bässe dieser Mittelteile den Dudelsack (= Musette) nachahmen.

N.

Naturalistisch, die Natur nachahmend.

Nocturno, Nachtstück, träumerisches Stück.

Non, nicht.

Nonenakkord, Zusammenklang von vier übereinanderliegenden Terzen (z. B. d-fis-a-c-e. Der Abstand des höchsten vom tiefsten Ton beträgt eine „None", e ist der „neunte" Ton).

Notturno (vgl. Nocturno).

O.

Obligat, „verbindlich". Eine obligate Stimme darf nicht ausgelassen oder gestrichen werden.

Oboe, die alte Schreibart „Hoboe" zeigt noch die Namensherkunft an, nämlich „haut-bois", hohes Holz. Etwa dreihundert Jahre bekanntes Holzblasinstrument. Tonumfang:





Der Klang ist herb, leicht näselnd, zuweilen scharf, nicht so weich wie der der Klarinette, persönlicher als der der Flöte.

Oktave, die achte Tonstufe (vom Ausgangston gerechnet) der Tonleiter.

Ongharese, ungarisch.

Ophikleide, altes, im heutigen Sinfonieorchester nicht mehr gebräuchliches Blechblasinstrument. An ihre Stelle setzt man die Baßtuba (siehe diese).

Opus, Werk.

Oratorium, musikalische Darstellung biblischer oder sagenhafter Stoffe durch Chor, Einzelstimmen und Orchester. (Wörtlich: „Bet-Saal".)

Orchester, Gesamtheit der Instrumente. Genannt nach dem Platz, auf dem sich in den altgriechischen Spielen der Chor bewegte (vgl. die gesonderten Orchester-Übersichten).

Orgelpunkt, lang ausgehaltener oder ständig wiederkehrender Baßton, über dem die Harmonien wechseln, gleichgültig ob sie zu dem Baßton „passen" oder nicht.

Ouvertüre, ursprünglich: „Eröffnungsstück". Später verstand man darunter solche Instrumentalsuiten (siehe diese), die als ersten Satz eine „französische Ouvertüre" aufwiesen. Die französische Ouvertüre beginnt mit einem langsamen Teil, dann folgt ein fugierter schneller Teil, zum Schluß kehrt der langsame Teil wieder. Die „italienische Ouvertüre" stellt den langsamen Teil in die Mitte.

P.

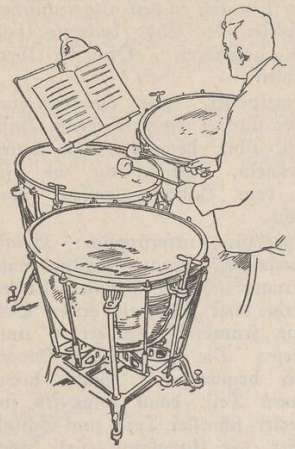
Partitur, Aufzeichnung sämtlicher Stimmen eines Tonstückes taktweise übereinander.

Passacaglia, alter Tanz in dreiteiligem, langsamem Takt. Dann entsprechendes Instrumentalstück, das sich auf einem immer wiederkehrenden Thema (meist im Baß) aufbaut.

Pastorale, ländliches Stück (eigentlich „hirtenmäßig").

Pauke, Schlaginstrument (fast immer mit der großen Trommel verwechselt). Kupferkessel, die mit gegerbtem Fell überzogen sind, welches mit Schlägeln bearbeitet wird. Die Pauke kann (im Gegensatz zur großen Trommel)

auf verschiedene Tonhöhen gestimmt werden.



Phantasie (siehe Fantasie).

Pianissimo, äußerst leise.

Piano, leise.

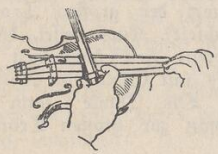
Pikkoloflöte, kleine Flöte, die etwa acht Töne höher klingt als die



große Flöte. Ihre hellen, schrillen Töne dienen stets zur Charakterisierung besonderer Stimmungen.

Più, mehr.

Pizzicato, wörtlich „gekniffen". Gekniffen oder gezupft werden Harfe und Gitarre. Aber bei besonderen Gelegenheiten läßt man auch Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe pizzicato spielen; dabei wird der Ton nicht durch Bogenstrich hervorgebracht, sondern durch Zupfen der Saite mit dem Finger. Das erzeugt einen abgerissenen Klang.



Poco, wenig, ein wenig.

Polka, böhmischer Tanz im $^2/_4$-($^4/_8$-) Takt.

Polonaise, polnischer Tanz in mäßig bewegtem $^3/_4$-Takt, zumeist mit dem Rhythmus



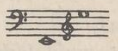
Polyphonie, Vielstimmigkeit, Zuordnung gleichberechtigter Stimmen.

Polytonalität, „Viel-Tonartlichkeit", Beziehung nicht auf eine Grundtonart, sondern auf mehrere (siehe Tonalität).

Posaune, das bekannte Blechblasinstrument mit einem Zugbügel



(Zugposaune). Es gibt aber auch Posaunen mit Ventilen (Ventilposaunen). Am gebräuchlichsten ist die Tenorposaune mit dem Tonumfang:



Die Baßposaune reicht nicht nur sechs Töne tiefer, sondern hat auch einen volleren Klang. Zuweilen wird auch eine Kontrabaßposaune

verwendet. Der alte italienische Name „Trombone" offenbart, daß die Posaune zur Trompetenfamilie gehört. Der Klang ist wuchtig, feierlich, erhaben.

Praeludium, Vorspiel, Einleitung.

Presto, schnell.

Programm-Musik, Musik, für die nicht reinmusikalische Gesetze formgebend sind, sondern eine außermusikalische (etwa dichterische) Vorstellung, ein „Programm".

Punktierter Rhythmus, z. B. 

Der Punkt hinter einer Note verlängert ihren Wert um die Hälfte.

Q.

Quarte, Abstand von vier Tönen (zwei Ganztonschritte und ein Halbtonschritt).

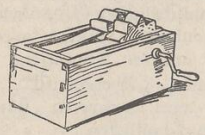
Quartett, geschlossener Viergesang, auch geschlossene instrumentale Vierergruppe (z. B. 1. und 2. Geige, Bratsche und Cello).

Quasi, fast wie, gleichsam.

Quinte, Abstand von fünf Tönen (drei und ein halber Ganztonschritt).

R.

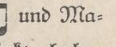
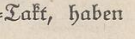
Ratsche, gehört zur Gruppe des Schlagzeugs. Holzkasten mit Holzzahnrädern, deren Zähne (nicht parallel) durch Kurbeldrehung bewegt werden und an zwei Blech- (auch Holz-) Streifen entlang „ratschen". Dadurch entsteht ein knarrendes, durchdringendes Geräusch.



Reprise, „Wiederaufnahme". Ursprünglich bezeichnete Reprise nur die Wiederholung eines Teils. In der Sinfonie (siehe diese) folgt die Reprise auf die Durchführung und stellt nicht eine notengetreue Wiederholung des Thementeils dar, sondern eine gedankliche Wiederaufnahme, die mehr oder minder ausgeschmückt, verlängert oder verkürzt sein kann.

Rezitativ, Sprechgesang.

Rhapsodie, Stück in freier Form unter Benutzung von volksliedartigen Weisen.

Rhythmus, Grundmaß ständig wiederkehrender Unterschiede von Tönen längerer oder kürzerer Zeitdauer. Nicht zu verwechseln mit „Takt" (siehe diesen). Z. B. stehen Polonaise  und Mazurka  im $^3/_4$-Takt, haben jedoch durchaus verschiedenen Rhythmus.

Rigaudon, altprovenzalischer Tanz in lebhafter Bewegung.

Rokoko, wörtlich „Grottenwerk". Kunstrichtung des 18. Jahrhunderts, in der anmutige Verzierung und schnörkelndes Linienwerk überwogen. Philipp Emanuel Bach, Piccini und Pergolesi sind Rokokomusiker; Mozart entstammt dem Rokoko, hat es aber in seinen späteren Werken überwunden.

Romantik, im engeren Sinne die musikalische Sprache der Zeit Webers, Schuberts, Schumanns u. a. Im allgemeineren Sinne die gemüthaft-innerliche Empfindungsweise.

Romanze, liedartiges Gesangsstück. In der Instrumentalmusik an keine bestimmte Form gebunden.

Römerpreis, französischer Staatspreis für Kompositionsschüler des Pariser Konservatoriums (drei Jahre Freiaufenthalt in Italien).

Rondo, „Rundgesang". Ein Instrumentalstück, in dem der Hauptgedanke mehrmals wiederkehrt, während sich Nebengedanken zwischen die Wiederholungen schieben.

Rührtrommel, unterscheidet sich von der kleinen Trommel dadurch,



daß sie wesentlich höher ist und keine Schnarrsaite besitzt. Daher der dumpfe, unheimlich drohende Klang.

S.

Sarabande, ursprünglich ein spanischer Tanz. Dann langsamer, würdevoller Suitensatz im dreiteiligen Takt, mit verlängertem zweiten Viertel und Verzierungen.



Saxophon, ein bereits hundert Jahre bekanntes Blasinstrument (benannt nach dem Erbauer Sax). Es gibt eine ganze Reihe verschieden hoch gestimmter Saxophone. Sie bestehen zwar aus Blech, ähneln jedoch den Holzblasinstrumenten, zumal sie mit Klarinettenmundstück angeblasen werden. Der Klang ist ein wenig schnarrend und näselnd, ändert sich aber, je nachdem es ein hohes oder tiefes Saxophon ist.

Scherzando, scherzoartig.

Scherzo („Scherz", „Spaß"), Bezeichnung für einen geschwinden, vorwiegend rhythmisch bestimmten Sinfoniesatz von meist heiterem Gepräge. Seit Beethoven an die Stelle des früheren Menuetts getreten.

Schlagzeug, große und kleine Trommel, Rührtrommel, Pauke, Becken, Tamtam, Kastagnetten, Tamburin usw.

Schlechter Taktteil (siehe Takt).

Sechzehntel, der 16. Teil einer ganzen Note: 𝅘𝅥𝅯.

Sekunde, Abstand zweier benachbarter Töne.

Semplice, einfach, schlicht.

Septime, Abstand von sieben Tönen, z. B. d bis c.

Septimenakkord, Vierklang, der durch Hinzufügung der Septime zum Dreiklang entsteht, z. B. d-fis-a-c.

Sequenz, „Folge". Weiterschieben eines musikalischen Gedankens durch die Tonleiter, Wiederholen auf immer anderen Tonstufen.

Serenade, „Abendmusik". Eine Folge von mehreren ständchenartigen Tonstücken.

Sexte, Abstand von sechs Tönen (z. B. d bis h).

Sextole, sechs Töne von gleicher Dauer wie vier Töne von der gleichen Gesamtdauer.

Sforzato, starke Betonung von Einzelnoten oder Einzelakkorden.

Siciliano, langsamer Tanz im $^{6}/_{8}$- oder $^{12}/_{8}$-Takt.

Sinfonie, eigentlich „Zusammenklang". Ursprünglich Bezeichnung für Musikstücke, die „Note gegen Note" gesetzt sind. Später Name für die italienische Opernouvertüre mit der dreiteiligen Grundform: schnell — langsam — schnell. Aus dieser Form entstand die heutige Sinfonie. Die drei Formteile wurden ausgebaut und verselbständigt. Stamitz und Haydn fügten als vierten Satz ein Menuett hinzu; damit war die Sinfonie in ihrer wesentlichen Gestalt vollendet. Zwar sind im Laufe der Zeit mancherlei Einzelveränderungen vorgenommen worden, doch blieb der Gesamtbau im wesentlichen unangetastet. Für die sinfonische Gestaltung sind die Ecksätze (1. und 4. Satz) entscheidend. Sie haben eine dreiteilige Form: Themenaufstellung—Durchführung — Themenwiederholung mit einem Anhang, Coda genannt (vgl. „Themenaufstellung", „Durchführung", „Reprise" und „Coda").

Sinfonische Dichtung, ein (meist einsätziges) Orchesterwerk, in dem nicht nur der sinfonische Gestaltungsgrundsatz herrscht, sondern zugleich eine dichterische Absicht, ein „Programm".

Soave, sanft.

Solo, einzeln, allein. Einzelspieler. „Soloquartett der Streicher" sind 1. und 2. Geige, Bratsche und Cello; aber jedes Instrument tritt nur einzeln auf, nicht als Gruppe.

Sonate, ursprünglich nichts anderes als „Klangstück". Heute ein meist viersätziges Tonstück für einzelne Instrumente. Die Form entspricht etwa der der Sinfonie (s. d.). Dreiteilig: der Themenaufstellung (meist „zwei Themen") mit Überleitung und Schlußstück folgt die Durchführung, der sich eine Themenwiederaufnahme mit Coda anschließt.

Sostenuto, gehalten.

Spiritoso (auch spirituoso), geistvoll, witzig.

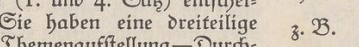
Stakkato, gestoßen.

Streicher, Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe.

Stretta, beschleunigter Ausgang eines Musikstückes (wörtlich: „gedrängt").

Suite, „Folge". Orchesterwerk von meist 4 bis 6 Tonstücken tanzartigen Charakters. Die Bezeichnung wird sehr frei gebraucht.

Synkope, Verbindung eines schwachen mit einem guten Zeitwert,

z. B. 

„Gegen den Takt."

T.

Takt, höhere Einheit mehrerer Zählzeiten. Z. B.: Im $^{4}/_{4}$-Takt ist jedes Viertel eine Zählzeit, vier Viertel zusammen bilden den Takt. 1. und 3. Viertel sind dabei meist betonte, „gute", 2. und 4. Viertel unbetonte, „schlechte" Taktteile.

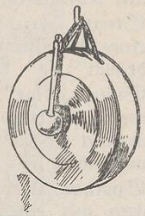
Tamburin, gehört zum Schlagzeug. Handtrommel mit Schellen. Wurde ursprünglich von den Tanzenden in der Hand gehalten und geschüttelt. Heute Orchester-Instrument zur Begleitung spanischer, süditalienischer und orientalischer Tänze. Wird entweder nur geschüttelt,

so daß die Schellen erklingen, oder mit steifem Daumen bearbeitet, so daß ein trommelartiges und



zugleich schellendes, rhythmisch bestimmtes Geräusch entsteht.

Tamtam, Schlaginstrument. Aufgehängte Metallscheibe, die mit einem Schlägel angeschlagen wird (Gong). Der dröhnende, nachhallende Klang wirkt unheimlich, drohend.



Tanto, sehr.

Tarantella, neapolitanischer Geschwindtanz im $^3/_8$- oder $^6/_8$-Takt.

Tempestuoso, stürmisch, wie ein Gewitter.

Tenor, hohe Männerstimme.

Terz, Abstand von drei Tönen der Tonleiter, z. B. c—e.

Thema, musikalischer, in sich geschlossener Gedanke (größer als Motiv).

Themenaufstellung, in einem Tonstück der erste Hauptteil, in dem die Themen (meist zwei) aufgestellt, durch eine Überleitung verbunden und durch ein Schlußstück abgeschlossen werden (vgl. Sinfonie).

Tokkata, ursprünglich Tonstück für Tasteninstrumente (toccare = berühren). Dann vollstimmiges Tonstück von meist kurzen Notenwerten.

Tonalität, Beziehung von Tönen oder Akkorden auf einen Grundton oder Grundakkord.

Tonart, Festlegung des Tongeschlechts und des Grundtons dieses Tongeschlechts; also Dur (siehe dieses) oder Moll über einem bestimmten Grundton.

Tremolo, Beben.

Triangel, wörtlich „Dreieck". Schlaginstrument aus Stahl, das mit einem Stahlstab geschlagen wird und ein helles, klirrendes Geräusch gibt.

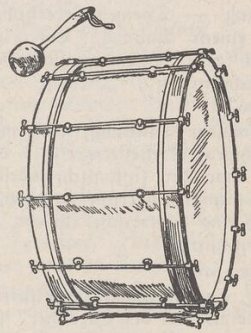


Triller, schneller Wechsel eines Tones mit seinem Nachbarton.

Trio, eigentlich jede Dreiheit. In unserem Sinne: das langsamere Mittelstück eines meist tänzerisch bewegten Satzes.

Triole, drei Töne von gleicher Zeitdauer an Stelle zweier von der gleichen Gesamtdauer.

Trommel, große, Schlaginstrument in Form eines Zylinders, über dessen beide offene Seiten ein



Kalbfell gespannt ist. Dieses wird mit einem Schlägel geschlagen. Das entstehende Geräusch ist dumpf, dröhnend, nach Art eines entfernten Kanonenschusses. Meist

verwechselt mit der Pauke (siehe diese).

Trommel, kleine, unterscheidet sich von der großen Trommel durch wesentlich kleinere Maße. Außerdem wird sie meist mit zwei Trommelstöcken geschlagen. Endlich ist



über das eine Fell eine Darmsaite gezogen, die beim Trommeln mitschnarrt (Militärtrommel). Vgl. auch „Rührtrommel".

Trompete, altes Blechblasinstrument von gestreckter Form mit Ventilen (Ventiltrompete). Es gibt Trompeten in verschiedenen Stimmungen. Die C-Trompete hat den Tonumfang:





Der Klang ist festlich, schmetternd, auch anfeuernd und hell. Abgesehen von Signalwirkungen wird die Trompete im Klang meist durch andere Instrumente gedeckt, weil sie sonst leicht scharf, ja gewöhnlich klingt.

Troppo, zu sehr, zu viel.

Tuba, Blechblasinstrument aus der Familie der Bügelhörner. Am gebräuchlichsten sind Tenortuben, Baßtuben (s. d.) und Kontrabaßtuben (siehe diese).



Turca, alla, nach türkischer Art.

Tutti, „Alle", das „ganze" Orchester im Gegensatz zu den Solisten.

U.

Übermäßiger Tonschritt, um einen Halbton vergrößerter Normalschritt (z. B. ist f—c eine normale Quinte, f—cis eine übermäßige).

Umkehrung, die Stimmschritte eines Motivs, Themas usw. erfolgen in umgekehrter Richtung; z. B.

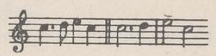


Unisono, einstimmig.

V.

Variation, Veränderung. Harmonische, melodische oder rhythmische Verwandlung eines Motivs oder Themas, aber so, daß es in irgendeiner Form noch erkennbar bleibt.

Vergrößerung oder Verlängerung, Streckung eines Motivs oder Themas auf längere Notenwerte. ZB.



Veristisch, die Wirklichkeit nachahmend.

Verkürzung, der umgekehrte Vorgang wie bei der Vergrößerung (s. d.).

Viertel, vierter Teil einer ganzen Note

Vierundsechzigstel, der 64. Teil einer ganzen Note

Viola, siehe Bratsche.

Violine, siehe Geige.

Violoncello, siehe Cello.

Virtuos, tüchtig (im rein technischen, zuweilen äußerlichen Sinne).

Vivace, lebhaft.

Vivo, lebendig.

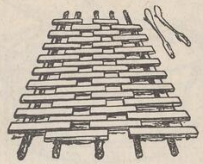
Vorklassik, ganz allgemein die musikalische Sprache der Zeit vor der Klassik (s. d.), die Zeit der „Mannheimer".

W.

Weibliche Endung hat ein Motiv, wenn es nicht mit dem schweren, sondern dem leichten Taktteil endet (s. Takt).

X.

Xylophon, Schlaginstrument, bestehend aus einem Rahmen mit



Strohauflage, auf der abgestimmte Holzstäbchen ruhen. Diese werden mit Klöppeln geschlagen.

Z.

Zweiunddreißigstel, 32. Teil einer ganzen Note

Orchester-Besetzungen

Das vorklassische Orchester

Bei dem schwankenden Brauch der Bach-Händel-Zeit lassen sich allgemeingültige Angaben nicht machen. Die folgende Zusammenstellung läßt aber die Verhältniszahl der Instrumentalgruppen erkennen (auffallend die starke Vertretung der Bläser).

2 Flöten
4 Oboen
2 Fagotte
2 Trompeten
2 Hörner
4 Geigen
2 Bratschen
4 Celli
2 Kontrabässe
1 Cembalo

Das klassische Orchester

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte
2 Trompeten
2 Hörner
2 Pauken
mehrfach besetzte 1. Geigen
mehrfach besetzte 2. Geigen
mehrfach besetzte Bratschen
mehrfach besetzte Celli
mehrfach besetzte Kontrabässe
(Posaune und Kontrafagott nur bei besonderen Stellen)

Das romantische Orchester

2 Flöten (zuweilen auch Pikkolo)
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte (auch Kontrafagott)
3 Hörner
2 Trompeten
3 Posaunen
manchmal Tuba
2 Pauken
Streichquintett wie im klassischen Orchester

Das Bruckner-Orchester

3 Flöten
3 Oboen
Englischhorn
3 Klarinetten
3 Fagotte (mit Kontrafagott)
4—8 Hörner
Tenor- und Baßtuben
3 Trompeten
3 Posaunen
Kontrabaßtuba
3 Pauken
stark besetztes Streichquintett

Das Orchester der „Alpensinfonie"

(Richard Strauß)

2 kleine Flöten	2 Harfen
4 große Flöten	Orgel
3 Oboen	mindestens 18 erste Geigen
1 Englischhorn	mindestens 16 zweite Geigen
1 Heckelphon	12 Bratschen
1 Es-Klarinette	10 Celli
2 B-Klarinetten	8 Kontrabässe
1 C-Klarinette	
1 Baßklarinette	Windmaschine
4 Fagotte	Donnermaschine
1 Kontrafagott	Glockenspiel
8 Hörner	Becken
12 Hörner in der Ferne	kleine Trommel
4 Tenortuben	große Trommel
4 Trompeten	Triangel
2 Trompeten in der Ferne	Herdenglocken
4 Posaunen	Tamtam
2 Posaunen in der Ferne	Celesta
2 Baßtuben	Pauken (2 Spieler)

Alphabetische Übersicht über die wichtigsten deutschen Orchester und die bekanntesten der Welt

Abkürzungen: Dir. = Dirigent, Gmd. = Generalmusikdirektor, Kpm. = Kapellmeister, Ltg. = Leitung, Md. = Musikdirektor, Mus. = Musiker.

1. Deutschland

Aachen. — Städtisches Orchester, 52 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Herbert von Karajan. Gegr. 1852 (Ltg. Md. Schindler), früh. Dir. u. a. Peter Raabe. Auch Oper.

Allenstein. — Landestheaterorchester, 25 Mus., 3 Kpm., Ltg. Joseph Michael Niggl. Gegr. 1925 (Ltg. Ernst Kurt Lierk u. Hans Jessen). Auch Oper.

Altenburg (Thür.). — Staatskapelle, 51 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Eugen Bodart. Gegr. als „Herzogl. Hofkapelle" 1844 (Ltg. Wilhelm Böttner), staatlich seit 1919. Auch Oper.

Annaberg (Sa.). — Grenzlandorchester Obererzgebirge, 39 Mus., 1 Kpm., Ltg. Md. Karl Potansky. Gegr. 1935 (hervorgeg. aus dem Städt. Orchester), städtisch mit staatl. Beihilfen. Auch Oper (Grenzlandtheater Annaberg).

Augsburg. — Städtisches Orchester, 47 Mus., 3 Kpm., Ltg. Max Egelkraut. Hervorgeg. 1810 aus den letzten Fugger-Stadtpfeifern und dem ehemaligen fürstbischöflichen Hoforchester, städtisch seit 1865 (Ltg. Dr. Schletterer). Auch Oper.

Baden-Baden. — Sinfonie- und Kurorchester, 58 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Gotthold Ephraim Lessing. Erste größ. Veranstaltung 1842 (Ltg. Kudelsky), seit 1872 städtisch, seit 1934 Abt. der Bäder- und Kurverwaltung.

Bautzen. — Stadt-Orchester, 20 Mus., Ltg. Kpm. Oswin Jäpel. Gegr. 1934, hervorgeg. aus einem SA.-Standarten-Musikzug. Auch Oper.

Berlin. — Berliner Philharmonisches Orchester, 105 Mus., Ltg. Wilhelm Furtwängler. Gegr. 1882 (Ltg. Ludwig von Brenner), staatlich seit 1933. Berühmte Dir. u. a. Hans von Bülow, Hans Richter, Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Richard Strauß. Seit 50 Jahren regelmäßige Konzertreisen.

Staatskapelle Berlin, 142 Mus., 3 Kpm., Ltg. Generalintendant Heinz Tietjen. Gegr. 1574 als Kurfürstliche Hofkapelle, staatlich seit 1921. Früh. Dir. u.a. Heinrich Graun, Spontini, Carl Maria von Weber, Weingartner, Carl Muck, Richard Strauß. Heute nur noch Oper.

Orchester des Deutschen Opernhauses, 113 Mus., 3 Kpm. Ltg. Gmd. Artur Rother und Gmd. Karl Dammer. Hervorgeg. 1934 aus dem früh. Orchester der Deutschen Opernhaus-Betriebs-A.-G., gegr. 1912, städtisch seit 1925, staatlich seit 1934. Vorwiegend Oper.

Nationalsozialistisches Reichs-Symphonie-Orchester, 86 Mus., 1 Kpm., Ltg. Franz Adam (daneben Erich Kloß). Gegr. 1930 (heute eingetragener Verein, Vorsitzender Reichsminister Rudolf Heß). Regelmäßige Konzertreisen.

Landesorchester Gau Berlin, 70 Mus., Ltg. Gmd. Fritz Zaun.

Großes Orchester des Reichssenders Berlin, 77 Mus., 1 Kpm., Ltg. Heinrich Steiner. 1925 hervorgeg. aus dem Orchester der Großen Volksoper (1923 gegr.).

Großes Orchester des Deutschlandsenders, 86 Mus., 2 Kpm., Ltg. Hermann Stange u. Karl List. Gegr. 1935.

Beuthen (OS.). — Oberschlesisches Grenzlandorchester, 26 Mus., 2 Kpm., Ltg. Nikolaus von Lukacs u. Md. Giernoth. Als Kultur-Orchester 1936 gegr. Auch Oper.

Orchester des Oberschlesischen Landestheaters, 62 Mus., 3 Kpm., Ltg. Erich Peter. Auch Oper.

Bielefeld. — Städtisches Orchester, 46 Mus., 3 Kpm., Ltg. Städt. Md. Werner Gößling. Gegr. 1871 als „Roßbergsche Kapelle" (Ltg. Roßberg), später „Stadtkapelle", städtisch seit 1919. Früh. Dir. u. a. Heinrich Kaminsky. Auch Oper.

Bochum. — Städtisches Orchester, 63 Mus., Ltg. Kpm. Prof. Leopold Reichwein. Gegr. 1919 (Ltg. Rudolf Schulz-Dornburg). Auch Oper.

Bonn. — Städtisches Orchester, 46 Mus., 2 Kpm., Ltg. Städt. Md. Gustav Classens. Gegr. 1907 (Ltg. Heinrich Sauer), städtisch seit 1911. Auch Oper.

Braunschweig. — Staatstheater-Kapelle, 60 Mus., 2 Kpm., Ltg. Ewald Lindemann. Hervorgeg. aus der 1571 gegr. Hofkapelle (erster Leiter Thomas Manzirius), seit 1918 staatlich. Früh. Dir. u. a. Mich. Prätorius, Heinr. Schütz, Alb. Methfessel, Franz Abt. Auch Oper.

Bremen. — Staatsorchester, 72 Mus., Ltg. Gmd. H. Schnackenburg. Staatlich seit 1920, staatlich und städtisch seit 1930. Früh. Dir. u. a. Weingartner, Bülow, Panzner, Wendel. Auch Oper (Ltg. Gmd. Beck u. E. Zimmer).

Bremerhaven. — Städtisches Orchester, 36 Mus., 3 Kpm., Ltg. Siegfried Meick. Gegr. 1904 als „Philharmon. Albert-Orchester" (Ltg. Otto Albert), städtisch seit 1928. Auch Oper.

Breslau. — Schlesische Philharmonie, 106 Mus., 1 Kpm., Ltg. Gmd. Philipp Wüst. 1928 hervorgeg. aus dem Schlesischen Landesorchester und der Breslauer Stadttheater-GmbH. Auch Oper.

Ostland-Orchester, 36 Mus., 1 Kpm., Ltg. Fr. Humpert. Gegr. 1934 als „Hindenburger Sinfonie-Orchester".

Rundfunkorchester, 70 Mus., 3 Kpm., Ltg. Ernst Prade. Gegr. 1934.

Bückeburg. — Schaumburg-Lippisches Landesorchester, 43 Mus., Ltg. Paul Gerhard Scholz. Gegr. 1618 als fürstliche Hofkapelle (Ltg. Hacius). Von 1756

bis 1795 war Christoph Friedrich Bach Kpm. Jetzt: eingetragener Verein.

Chemnitz. — Städtische Kapelle, 55 Mus., Ltg. Gmd. L. Leschetizky. Gegr. 1832 (Ltg. Wilh. Aug. Mejo) unter dem Namen Stadtorchester, städtisch seit 1880. Früh. Dir. u. a. Alexander Ritter, Hans Sitt. Auch Oper.

Coburg. — Coburger Landestheater-Orchester, 40 Mus., 4 Kpm., Ltg. Dr. Wilh. Schönherr. Gegr. 1801 als Coburg-Gothaische Hofkapelle (Ltg. Laurenz Schneider), 1919/20 gemeinsam von Stadt und Staat übernommen. Auch Oper.

Cottbus. — Stadttheater-Orchester, 30 Mus., 4 Kpm., Ltg. L. J. Kaufmann. Auch Oper.

Danzig. — Staatskapelle, 64 Mus., 7 Kpm., Ltg. Georg Pilowski. Gegr. 1848. Nur Oper.

Darmstadt. — Hessisches Landestheater-Orchester, 61 Mus., 2 Kpm. Gegr. etwa 1780, staatlich seit 1919, vorher Großherzogliche Hofkapelle. Früh. Dir. u. a. Felix von Weingartner, Mich. Balling. Auch Oper.

Dessau. — Kapelle des Friedrichtheaters, 56 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Helmut Seidelmann. Gegr. 1821 (Ltg. Friedrich Schneider). Auch Oper.

Detmold. — Landestheater-Orchester, 26 Mus., 3 Kpm. Gegr. 1933. Auch Oper.

Dortmund. — Städtisches Orchester, 56 Mus., Ltg. Gmd. Wilhelm Sieben. 1920 hervorgeg. aus dem Philharmonischen Orchester („Hüttner-Orchester", gegr. 1887). Auch Oper.

Dresden. — Sächsische Staatskapelle, 125 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Prof. Dr. Karl Böhm. Gegr. 1548 als Kantorei, erster Leiter Luthers Freund Johann Walther. Seit 1919 staatlich. Berühmte Dirigenten u. a. Heinrich Schütz, Adolf Hasse, C. M. von Weber, Heinr. Marschner, Rich. Wagner, Ernst v. Schuch, Franz Wüllner. Vorwiegend Oper.

Dresdner Philharmonie, 78 Mus., 2 Kpm., Ltg. Paul van Kempen. Gegr. 1870 als Genossenschaftsorchester, städtisch seit 1936. Regelmäßige Konzertreisen.

Dresdner Orchester, 33 Mus., auch Rundfunk.

Duisburg. — Städtisches Orchester, 65 Mus., Ltg. Gmd. Otto Volkmann. Gegr. 1908. Auch Oper.

Düsseldorf. — Städtisches Orchester, 88 Mus., Ltg. Gmd. Hugo Balzer. Gegr. vor 1807, städtisch seit 1864. Früh. Dirigenten u. a. Robert Schumann, Julius Rietz. Auch Oper.

Eisenach. — Städtisches Orchester, 28 Mus., Ltg. Städt. Md. Walter Armbrust. Gegr. 1919. Das Orchester ist selbständig, erhält nur Zuschuß von der Stadt. Auch Oper.

Erfurt. — Städtisches Orchester, 44 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Franz Jung. Gegr. 1890 (Ltg. Paul Zimmermann), als Stadttheater-Orchester, städtisch seit 1926. Auch Oper.

Essen. — Städtisches Orchester, 67 Mus., 1 Kpm., Ltg. Md. Albert Bittner. Gegr. 1899 (Ltg. Prof. Georg Hendrik Witte). Auch Oper.

„Ruhrlandorchestere.V. Essen", 42 Mus., Ltg. Kpm. Dr. Gaston Dejmek. Gegr. 1933 (Ltg. Städt. Md. Franz Switing). Vorwiegend Reise-Sinfonieorchester und Kurorchester Bad Homburg v. d. H.

Flensburg. — Grenzlandorchester, 40 Mus., Ltg. Otto Miehler.

Gegr. 1920 als „Städt. Philharmon. Orchester" (Ltg. Godknecht). Auch Oper.

Frankfurt a. M. — Städtisches Orchester, 81 Mus. (u. 5 Bühnenmus.), Ltg. Bertil Wetzelsberger für Oper und Franz Konwitschny für Konzert. Gegr. etwa 1799/1802, städtisch seit 1929. Die Konzerte finden im „Museum" statt, einem großen Saalbau. Früh. Dir. der „Museumskonzerte" u. a. Kogel, Mengelberg, Furtwängler, Clemens Krauß. In der Oper u. a. Ludwig Spohr, Franz Lachner.

Großes Orchester des Reichssenders Frankfurt, 61 Mus., 2 Kpm., Ltg. Otto Frickhoeffer. Gegr. 1929 (Ltg. Hans Rosbaud).

Frankfurt a. d. O. — Städtisches Orchester, 24 Mus., 2 Kpm., Ltg. Städt. Md. Hans Röschke. Gegr. 1932 als „Frankfurter Orchestervereinigung", städtisch seit 1936. Auch Oper.

Freiberg i. Sa. — Stadttheater-Orchester, 25 Mus., Ltg. Städt. Kpm. Willy Schabbel. Gegr. etwa 1790, städtisch seit 1937. Auch Oper.

Freiburg i. Br. — Städtisches Orchester, 55 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Bruno Vondenhoff. Städtisch seit 1887 (Ltg. Wilh. Bruch). Auch Oper.

Fürth i. B. — Stadttheater-Orchester, 31 Mus., 3 Kpm., Ltg. Horst Platen. Gegr. 1933 durch Umwandlung eines Erwerbslosen-Orchesters. Auch Oper.

Gelsenkirchen. — Städtisches Orchester, 40 Mus., 2 Kpm., Ltg. Städt. Md. Dr. Hero Folkerts. Gegr. 1934. Auch Operetten-Orch.

Gera. — Reußische Kapelle, 46 Mus., 5 Kpm., Ltg. Hofkpm. Prof. Heinrich Laber. Gegr. 1784 als Fürstl. Hofkapelle (Ltg. Karl Friedr. Kästner), noch heute fürstlich. Auch Oper.

Gießen. — Städtisches Orchester, 50 Mus., 2 Kpm., Ltg. Kpm. Paul Walter. Gegr. 1933 (Ltg. Fritz Cujé). Auch Oper.

Görlitz. — Deutsches Grenzlandtheater-Orchester, 36 Mus., 4 Kpm., Ltg. Kpm. Walter Schartner. Seit 1923 städtisch, vorher Genossenschaftsorchester. Auch Oper.

Gotha. — Staatliches Loh-Orchester, 45 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Dr. Otto Wartisch. Gegr. etwa 1800. Auch Oper.

Greifswald. — Orchester des Stadttheaters, 32 Mus., verstärkt bis zu 48 Mus., 5 Kpm., Ltg. Nikolaus v. Lukacs. Gegr. um 1750, städtisch seit 1923. Oper und Konzert.

Guben. — Wolff-Orchester, 25 Mus., Ltg. Alfred Wolff. Gegr. 1858 (Ltg. Wilhelm Wolff).

Hagen. — Städtisches Orchester, 37 Mus., Ltg. Städt. Md. Hans Herwig. Gegr. 1907 (Ltg. Robert Laugs). Auch Oper.

Halberstadt. — Tonkünstler-Orchester, 27 Mus., 3 Kpm., Ltg. Mario Müntofer. Gegr. 1919. Auch Oper.

Halle. — Städtisches Orchester, 48 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Richard Kraus. Gegr. 1886, städtisch seit 1919. Auch Oper.

Hamburg. — Philharmonisches Staatsorchester, 138 Mus., 7 Kpm., Ltg. Staatskpm. Eugen Jochum. 1934 hervorgeg. aus dem Philharmonischen und dem Stadttheater-Orchester. Frühere Dirigenten u. a. Bülow, Muck. Auch Oper.

Großes Orchester des Reichssenders Hamburg, 75 Mus., 1 Kpm., Ltg. Johannes Röder. Gegr. 1924.

Hamm. — Stadtorchester Hamm-Paderborn, 24 Mus., 1 Kpm., Ltg. Städt. Md. Heinz Eccarius. Gegr. 1935, städtisch subventioniert seit 1936.

Hannover. — Opernhausorchester, 94 Mus., 2 Kpm., Ltg. Prof. Rudolf Krasselt. Gegr. 1636 als Hofkapelle (einer der ersten Kapellmeister war Heinrich Schütz). Städtisch seit 1921. Berühmte Dirigenten (außer Schütz): Agostino Steffani, Georg Friedrich Händel, Heinrich Marschner, Hans von Bülow u. a.

Niedersächsisches Sinfonie-Orchester, 46 Mus., 2 Kpm., Ltg. Otto Zbel von Gosen. Gegr. 1928. Vorw. Rundfunk-Orchester, seit 1936 Kulturorchester der „Weltkongresse für Freizeit u. Erholung".

Harburg-Wilhelmsburg. — Stadttheater-Orchester, 25—30 Mus., 2 Kpm., Ltg. Walter Schumacher. Gegr. 1933. Seit 1935 städt.

Heidelberg. — Städtisches Orchester, 46 Mus., musik. Oberltg. Gmd. Kurt Overhoff. Gegr. 1860, städtisch seit 1889 (Ltg. Philipp Wolfrum). Auch Oper.

Heilbronn. — Städtisches Orchester, 28 Mus., 3 Kpm., Ltg. Dr. Ernst Müller. Gegr. 1913, städtisch seit 1933. Auch Oper.

Hildesheim. — Städtisches Orchester, 29 Mus., 1 Kpm., Ltg. Md. Philipp Schad. Gegr. 1922. Auch Oper.

Jena. — Akademische Konzerte (mit auswärtigen Orchestern) seit 1770. Gegenwärtiger Leiter Prof. Rudolf Volkmann, früh. Dir. u. a. Franz Liszt, Max Reger.

Karlsruhe. — Badische Staatskapelle, 60 Mus., 5 Kpm., Ltg. Gmd. Joseph Keilberth. Erstmalig erwähnt 1806 als Badische Hofkapelle (Ltg. Johann Brandl), staatlich seit 1919. Berühmte Dir. u. a. J. W. Kalliwoda, Felix Mottl. Auch Oper.

Kassel. — Preußische Staatskapelle, 59 Mus., 3 Kpm., Ltg. Prof. Robert Heger (gleichzeitig Berlin). Gründung nicht festzustellen; Neugründung nach Auflösung 1760. Früh. Dir. u. a. Heinrich Schütz, Ludwig Spohr. Staatlich seit 1919 (vorher „Königliche Kapelle"). Auch Oper.

Kurhessisches Landesorchester, 39 Mus., Ltg. Paul Dörrie. Gegr. 1930 als „Philharmonisches Orchester" (Kampfbundorch.) unter Wilh. Franz Reuß.

Kiel. — Städtisches Orchester, 62 Mus., 3 Kpm., Ltg. Städt. Md. Paul Belker. Gegr. 1907 („Verein der Musikfreunde", Ltg. Dr. Schreiber), städtisch seit 1920. Früh. Dir. u. a. Eugen Jochum, Fritz Stein.

Koblenz. — Städtisches Orchester, 35 Mus., 3 Kpm., Ltg. Md. Dr. Koslek. Gegr. 1901 (Ltg. Heubner) als „Philharmonisches Orchester", städtisch seit 1913. Auch Oper.

Köln. — Städtisches Opern- u. Gürzenich-Orchester, 70 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Eugen Papst. Hervorgeg. aus der Domkapelle des 18. Jh. und der 1827 gegr. „Concert-Gesellschaft", seit 1. 7. 1888 (Ltg. Dr. Franz Wüllner) städtisch. Regelmäßig Konzerte im Festsaal des „Gürzenich", eines aus dem 15. Jh. stammenden, nach einem Patriziergeschlecht benannten Tanz- und Festhauses.

Kölner Rundfunkorchester, 71 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Rudolf

Schulz-Dornburg. Gegr. 1926 (Ltg. Dr. Wilh. Buschkötter).
Rheinisches Landesorchester, 45 Mus., Ltg. Heribert Weyers. 1937 zusammengestellt aus freistehenden Musikern.
Königsberg. — Städtisches Orchester, 59 Mus., 4 Kpm., Ltg. Wilh. Franz Reuß und Romanus Hubertus. Gegr. 1809, städtisch seit 1935. Richard Wagner war 1837 Kpm. Auch Oper.
Großes Orchester des Reichssenders Königsberg, 84 Mus., 3 Kpm., Ltg. Wolfgang Brückner. Gegr. 1935.
Krefeld. — Städtisches Orchester, 48 Mus., 2 Kpm., Ltg. Städt. Md. Werner Richter-Reichhelm. Gegr. 1854 als „Städtische Kapelle" (Ltg. Md. Viereck), seit 1920 städtisch. Auch Oper.
Leipzig. — Stadt- und Gewandhausorchester, 109 Mus., Ltg. Gmd. Prof. Hermann Abendroth (für Oper Gmd. Paul Schmitz und 4 Kpm.). Entstanden 1743, bis 1781 zusammengesetzt aus Berufsmusikern und Liebhabern, seit 1786 (Gründung des Orch.-Pensionsfonds) endgültig konsolidiert, seit 1840 städtisch. Einer der ersten Dirigenten war Johann Adam Hiller, unter dem die Konzerte 1781 in das (ehemals zum Verkauf von Tuchen bestimmte) „Gewandhaus" übersiedelten, worin sich der Musiksaal der Stadt Leipzig befand. Außer Hiller haben als bedeutende Dirigenten u. a. gewirkt: Carl Reinecke, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler.
Leipziger Sinfonie-Orchester (Leipziger Orchester-Gesellschaft), 75 Mus. Das Orchester wird von der Orchester-Gesellschaft vermietet. Vorwiegend am Reichssender Leipzig beschäftigt (Gmd. Hans Weisbach), aber auch andere Konzerte und Oper. Gegr. 1923.
Leverkusen. — Philharmonisches Orchester, 56 Mus., Ltg. Erich Kraack. Gegr. 1904. Es ist ein Werk-Orchester der J. G. Farbenindustrie.
Liegnitz. — Städtisches Orchester, 29 Mus., Ltg. Städt. Md. Heinrich Weidinger. Gegr. 1919, städtisch seit 1933. Auch Oper.
Lübeck. — Städt. Sinfonie- und Theaterorchester, 60 Mus., 3 Kpm. in der Oper, Ltg. Gmd. Heinz Dressel. Hervorgeg. aus den seit 1834 veranstalteten Abonnementskonzerten „privilegierter Musiker 2. Klasse", seit 1887 vorwiegend städtisch.
Lüdenscheid. — Städtisches Orchester, 36 Mus., Ltg. Md. Walter Huhn. Privat, städt. Beihilfe.
Ludwigshafen. — Landes-Sinfonieorchester Saarpfalz (Zweckverband), 60 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Karl Friderich, Md. Ernst Schmeißer. Gegr. 1919, subventioniert von Reich, Staat und Städten als ausgesprochenes Reise-Orchester.
Magdeburg. — Städtisches Orchester, 55 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Erich Böhlke. Gründungsjahr nicht zu ermitteln. 1834—36 war Richard Wagner Kpm. Städtisch seit 1897. Auch Oper.
Mainz. — Städtisches Orchester, 52 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Karl Maria Zwißler. Gegr. 1876 (erster Leiter Emil Steinbach). Auch Oper.
Mannheim. — Nationaltheater-Orchester, 73 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Karl Elmendorff. Gegr. etwa 1700 als Kurfürstl. Hoforchester. Früh. Dir. u. a. Franz Lachner, Weingartner, Reznicek, Furtwängler. Auch Oper.

Meiningen. — Landeskapelle, 40 Mus., Ltg. Landes-Kpm. Carl Maria Artz. Gegr. um 1700 als Hofkapelle. Früh. Dir. u. a. Hans von Bülow, Richard Strauß, Fritz Steinbach, Max Reger. Berühmte Reisen unter Bülow! Staatl. seit 1919.
München. — Bayer. Staatsorchester, 134 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Clemens Krauß. Bereits 1550 bestand eine Hofkapelle, 1778 wurde die kurpfälzische Hofkapelle Mannheim aufgenommen, staatlich seit 1918. Vorwiegend Oper. Früh. Dir. u. a. Orlando di Lasso, Hans von Bülow, Franz Wüllner, Richard Strauß, Felix Mottl, Hans Knappertsbusch.
Münchner Philharmoniker, Orch. der Hauptstadt der Bewegung (früher Kaim-Orchester), 92 Mus., 3 Kpm., Ltg. Oswald Kabasta. Gegr. 1893, seit 1908 städtisch subventioniert als „Konzertverein e. V." (Vors. Münchens Oberbürgermeister). Früh. Dir. u. a. Zumpe, Ferd. Löwe, Weingartner, Pfitzner, Schalk, Hausegger. Regelmäßige Konzertreisen.
Rundfunk. Großes Orchester, 64 Mus., Ltg. Hans Adolf Winter. Gegr. 1924 (Ltg. Franz Adam).
München-Gladbach. — Städtisches Orchester M.-Gladbach-Rheydt, 45 Mus., 1 Kpm., Ltg. Gmd. Hans Gelbke. Gegr. 1900, städtisch seit 1903. Auch Oper.
Münster. — Städtisches Orchester, 65 Mus., 6 Kpm., Ltg. Gmd. Hans Rosbaud. Gegr. 1919 (Ltg. Prof. Fritz Volbach). Früh. Dirigenten u. a. Rud. Schulz-Dornburg, Ludwig Jochum, Eugen Papst.
Neisse. — Stadttheaterorchester, 23 Mus., 2 Kpm., Ltg. Hans Antolitsch. Gegr. 1920, städtisch seit 1924.
Nürnberg. — Städtisches Orchester, 74 Mus., 3 Kpm., Ltg. Alfons Dressel. Hervorgeg. aus dem 1830 gegr. Stadtorchester und einem zweiten 1850 gegr. Orchester; vereinigt 1921. Auch Oper.
NS.-Frankenorchester, 53 Mus. Ltg. Willy Böhm. Gegr. 1932. Rundfunk, Konzert, gelegentlich auch Oper.
Oberhausen. — Städtisches Orchester, 27 Mus., 3 Kpm. Gegr. 1926. Auch Oper.
Offenbach. — Symphonieorchester, 23 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gustav Maerz. Gegr. von diesem 1934/35.
Oldenburg. — Staatsorchester (früh. Großherzogliche Hofkapelle), 51 Mus., Ltg. Gmd. Leopold Ludwig. Gegr. 1833, staatlich seit 1923. Auch Oper.
Osnabrück. — Städtisches Orchester, 52 Mus., 3 Kpm., Ltg. Städt. Md. Willi Krauß. Hervorgeg. aus der „Regimentsmusik Inf.-Reg. 78", als Städt. Orchester seit 1919 (Ltg. Md. Max Anton). Auch Oper.
Pforzheim. — Symphonie- u. Stadttheater-Orchester, 30 Mus., 2 Kpm., Ltg. Hans Leger. Gegr. 1930. Auch Oper.
Plauen. — Städtisches Orchester, 50 Mus., 7 Kpm., Ltg. Gmd. Georg L. Jochum. Gegr. Mitte des 18. Jh., städt. seit 1922. Auch Oper.
Ratibor. — Städtisches Orchester, 28 Mus., 1 Kpm., Ltg. Max Giernoth. Früher subventioniert von der Stadt, seit 1933 städtisch. Auch Oper.
Remscheid-Solingen. — Bergisches Landesorchester, 52 Mus.,

2 Kpm., Ltg. Horst-Tanù Margraf. Gegr. 1935. Auch Oper.

Rheydt. — Vgl. München-Gladbach. Ltg. des Orchesters für Rheydt Städt. Md. Franz Oudille.

Rostock. — Städtisches Orchester, 45 Mus., Ltg. Städt. Md. Heinz Schubert. Gegr. 1897 (Ltg. Heinrich Schulz). Städtisch seit 1914. Auch Oper.

Rudolstadt. — Landeskapelle, 24 Mus., Ltg. Kpm. Vollmer. Hervorgeg. aus der 1683 gegr. Fürstl. Hofkapelle, städtisch seit 1919. Auch Oper.

Saarbrücken. — Großes Orchester des Reichssenders S., 57 Mus., Ltg. Albert Jung. Gegr. 1937.

Städtisches Orchester, 63 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Heinz Bongartz. Gegr. 1912, städtisch seit 1935. Auch Oper.

Schneidemühl. — Landestheater-Orchester (Grenzland Kultur-Orchester), 30 Mus., 3 Kpm., Ltg. Albert Heinemann. Gegr. 1920 unter Ltg. des heutigen 1. Kpms. Oswald Buchholz, seit 1925 städt. subventioniert. Auch Oper.

Stettin. — Städtisches Orchester, 50 Mus., 3 Kpm., Ltg. Städt. Md. Gustav Mannebeck. Seit 1925 städtisch, früh. Name Stadttheater-Orchester. Auch Oper.

Schwerin. — Mecklenburgische Staatskapelle, 58 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Hans Gahlenbeck. Gegr. 1701 als Hofkapelle (Ltg. Reinhold Keiser), staatlich seit 1918. Auch Oper.

Stralsund. — Stadttheater-Orchester, 25 Mus., Ltg. Hans Vogt.. Gegr. 1919. Auch Oper.

Stuttgart. — Württembergisches Staatstheater-Orchester, 94 Mus., 3 Kpm., Ltg. Gmd. Herbert Albert. Die ersten Anfänge reichen zurück ins 15. Jh.; 1503 wurde die Kapelle verstärkt, 1686 zählte sie bereits 32 Mus. Staatlich seit 1918. Früh. Dir. u. a. Niccolo Jomelli, Konradin Kreutzer, Zumpe, Schillings. Vorwiegend Oper.

Stuttgarter Symphonie-Orchester (Rundfunk), 65 Mus., 3 Kpm., Ltg. Dr. Wilhelm Buschkötter. Gegr. 1930 unter Ferdinand Drost.

Trier. — Orchester des Grenzlandtheaters Trier (Städtisches Orchester), 36 Mus., Ltg. Josef Neher. Gegr. 1919. Vorwiegend Oper.

Ulm. — Städtisches Orchester, 48 Mus., 2 Kpm., Ltg. Md. Karl Hauf. Städtisch seit 1937 (vorher Stadttheater-Orchester). Frühere Dir. u. a. Georg Richard Kruse, Prof Robert Heger, Hermann Stange. Auch Oper (seit 1781).

Waldenburg (Schl.). — Waldenburger Bergkapelle (Grenzlandorchester), 45 Mus., 1 Kpm., Ltg. Md. Max Kaden. Gegr. 1781, seit 1937 eingetragener Verein (Vorsitzender ist der Waldenburger Oberbürgermeister). Auch Oper.

Weimar. — Staatskapelle, 60 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Paul Sixt. Früh. Dir. u. a. Franz Liszt, Richard Strauß, Peter Raabe. Auch Oper.

Wien. — Wiener Philharmoniker, 120 Mus., Ltg. Wilhelm Furtwängler. Gegr. 1842 (erstes Konzert unter Otto Nicolai). Früh. Dir. u. a. Dessoff, Hans Richter, Weingartner, Mottl, Schalk, Richard Strauß, Schuch, Clemens Krauß. Auch Oper und Konzertreisen.

Wiesbaden. — Kapelle des Deutschen Theaters, 72 Mus., 4 Kpm., Ltg. Gmd. Karl Fischer und Staatskpm. Dr. Zulauf. Gegr. um 1840, staatlich seit 1918.

Städtisches Kurorchester, 48 Mus., 2 Kpm., Ltg. Gmd. Carl Schuricht. Gegr. 1873 (Ltg. Müller-Berghaus).

Wuppertal. — Städtisches Orchester, 66 Mus., 3 Kpm., Ltg. Operndirektor Nettstraeter. Gegr. 1862, seit 1901 städtisch. Früh. Dir. u. a. Erich Kleiber, Rob. Heger, Hans Knappertsbusch.

Würzburg. — Stadttheater-Orchester, 34 Mus., 4 Kpm., Ltg. Kpm. Ratjen. Gegr. 1836, städtisch seit 1934.

Konzertorchester des Staatskonservatoriums, 75 Mus. (Professoren und Studierende), 1 Kpm., Ltg. Prof. Dr. Hermann Zilcher. Gegr. 1796, staatlich seit 1804 (Ltg. Prof. Fröhlich). Regelmäßige Konzertreisen seit 1920.

Zwickau. — Städtisches Orchester, 33 Mus., 3 Kpm. Ltg. Städt. Md. Kurt Barth. Gegr. 1890 als „Stadtmusikchor" seit 1922 städtisch.

2. Ausland

Amsterdam. — Concertgebouw-Orchester 90 Mus. 2 Kpm. Ltg. Willem Mengelberg (seit 1895). Gegr. 1888 (Ltg. Willem Kes). Früh. Dir. u. a. Karl Muck. Konzertreisen in den Niederlanden und im Ausland.

Boston. — Boston Symphony Orchestra, 109 Mus., 2 Kpm., Ltg. Dr. Serge Koussevitzky. Gegr. 1881 (Ltg. Georg Henschel). Früh. Dir. u. a. Arthur Nikisch, Karl Muck, Max Fiedler, Henri Rabaud.

Budapest. — Philharmonische Gesellschaft, 106 Mus., Ltg. Prof. Dr. Ernst von Dohnányi. Gegr. 1853, seit 1900 staatlich subventioniert. Früh. Dir. u. a. Franz Erkel, Hans Richter, Arthur Nikisch. Auch Oper und Konzertreisen.

Kopenhagen. — Königliche Kapelle, 60 Mus., Ltg. Egisto Tango und Johan Hye-Knudsen. Gegr. 1702. Früh. Dir. u. a. Niels W. Gade, Carl Nielsen, Johan Svendsen. Auch Oper.

London. — London Philharmonic Orchestra, 80 Mus., Ltg. Sir Thomas Beecham. Gegr. 1932, Privatunternehmen. Auch Oper (Royal Opera House Covent Garden) und Konzertreisen.

London Symphony Orchestra, 100 Mus., Gastdirigenten. Gegr. 1904 (Ltg. Hans Richter). Auch Konzertreisen.

Queens Hall Orchestra, 100 Mus., Ltg. Sir Henry Wood. Gegr. 1895 (unter Wood) durch private Initiative, seit 10 Jahren vom Rundfunk betreut.

Mailand. — Orchestra del Teatro alla Scala, Rund 100 Mus., die für jedes Jahr neu zusammengestellt werden; auch die Leitung wechselt. Am Scala-Theater (gegr. 1778) haben alle bedeutenden Dirigenten Italiens gewirkt (u. a. Arturo Toscanini).

New York. — Philharmonic-Symphony Society, 102 Mus., Ltg. John Barbirolli. Gegr. 1842

(Ltg. Ureli Corelli Hill). Fast alle berühmten Dirigenten Amerikas u. Europas haben längere Zeit oder vorübergehend mit dem Orchester musiziert.

Paris. — Société des Concerts du Conservatoire, 85 Mus., 1 Kpm., Ltg. Philippe Gaubert. Gegr. 1828 (Ltg. Habenek).

Philadelphia. — Philadelphia Orchestra, 101 Mus., 2 Kpm., Ltg. Leopold Stokowski und Eugene Ormandy. Gegr. 1900. (Ltg. Fritz Scheel). Konzertreisen.

Prag. — Orchester des Neuen Deutschen Theaters, 54 Mus., 3 Kpm., Ltg. Karl Ranke. Gegr. 1888. Früh. Dir. u. a. Karl Muck, Franz Schalk, Alexander Zemlinsky.

Orchester des Nationaltheaters, 96 Mus., 5 Kpm., Ltg. Prof. Václav Talich. Gegr. 1862 (einer der ersten Leiter war Friedrich Smetana). Nur Oper.

Orchester der Tschechischen Philharmonie (Česká Ph.), 83 Mus., 3 Kpm., Ltg. bisher Václav Talich (gegenwärtig kein Hauptdir. vertragl. verpflichtet). Gegr. 1901. Mehrfach Auslandskonzertreisen seit 1902. Viele berühmte Dirigenten Europas haben längere Zeit oder vorübergehend mit dem Orchester musiziert, u. a. P. Casals, Glazunow, Cl. Krauß, Mascagni, Mengelberg, Molinari, Fr. Schalk, Joh. Strauß, Zemlinsky.

Rom. — Orchester der Kgl. Akademie von Santa Cecilia, kurz „Augusteum-Orchester" genannt nach dem Saal des Augusteums, in dem 1908—36 die Konzerte veranstaltet wurden. 100 Mus., Ltg. Bernardino Molinari. Nur Konzerte (auch Auslandsreisen). Die Cäcilien-Akademie wurde 1556 von Palestrina gegründet und geleitet.

Stockholm. — Konsertföreningens orkester, 80 Mus., gegr. 1914.

Alphabetisches Namen- und Werk-Verzeichnis

A.

d'Albert, Eugen 392
1. Klavierkonzert H-moll . 392
2. Klavierkonzert E-dur .. 393
Cellokonzert, C-dur 394
Ambrosius, Hermann 500
Anders, Erich 496
Andreae, Volkmar 505
Atterberg, Kurt 504

B.

Bach, Johann Sebastian .. 16
Vier Ouvertüren (Suiten) 16
3. Ouvertüre (Suite) D-dur 17
2. Ouvertüre (Suite) H-moll 18
Die Brandenburgischen Konzerte 19
Nr. 3, G-dur 20
Nr. 5, D-dur 21
Klavierkonzerte 22
1. Klavierkonzert D-moll 23
2. Klavierkonzert E-dur 23
3. Klavierkonzert D-dur 23
4. Klavierkonzert A-dur 23
5. Klavierkonzert F-moll 24
6. Klavierkonzert F-dur 24
7. Klavierkonzert G-moll 24
Konzert für zwei Klaviere mit Orchester, Nr. 1, C-moll 25
Konzert für zwei Klaviere mit Orchester, Nr. 2, C-dur 25
Konzert für zwei Klaviere mit Orchester, Nr. 3, C-moll 26
Konzert für drei Klaviere mit Orchester, C-dur .. 26
Konzert für vier Klaviere mit Orchester, C-dur .. 26
Konzert für Violine, Flöte, Klavier und Orchester.. 26
Violinkonzert A-moll..... 27
Violinkonzert E-dur 27
Konzert für zwei Violinen 28
Bartók, Béla 473
Tanzsuite..... 473
Suite aus dem „Wunderbaren Mandarin"..... 474
Ballett-Suite „Der hölzerne Prinz" 474
Klavierkonzert..... 474
Baußnern, Waldemar von . 495
Beethoven, Ludwig van 76
1. Sinfonie, C-dur 79
2. Sinfonie, D-dur 82
3. Sinfonie, Es-dur, „Eroika" 85
4. Sinfonie, B-dur 89
5. Sinfonie, C-moll 92
6. Sinfonie, F-dur, „Pastorale" 96
7. Sinfonie, A-dur 100
8. Sinfonie, F-dur 103
9. Sinfonie, D-moll 106
Ballettmusik zu „Prometheus" 110
Vier Ouvertüren zu „Fidelio" („Leonore") 111
Ouvertüre zu „Coriolan". 113
Ouvertüre zu „Egmont".. 114
Ouvertüre zur „Weihe des Hauses" 115
Instrumental-Konzerte.... 116

1. Klavierkonzert, C-dur .. 117
2. Klavierkonzert, B-dur . 117
3. Klavierkonzert, C-moll . 118
4. Klavierkonzert, G-dur . 119
5. Klavierkonzert, Es-dur 120
Zwei Romanzen für Geige und Orchester 122
Violinkonzert, D-dur..... 123
Tripelkonzert..... 124
Berg, Alban 503
Berlioz, Hector 142
Phantastische Sinfonie ... 144
Harold in Italien 149
Romeo und Julia 151
Ouvertüre zu „König Lear" 153
Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini..... 154
Besch, Otto 497
Bizet, Georges 335
1. „L'Arlésienne"-Suite . 335
2. „L'Arlésienne"-Suite . 336
Borck, Edmund von 502
Borodin, Alexander..... 322
Steppenskizze aus Mittelasien..... 322
Brahms, Johannes 285
Orchester-Serenade, D-dur 288
Orchester-Serenade, A-dur 289
Haydn-Variationen 291
1. Sinfonie, C-moll 293
2. Sinfonie, D-dur 298
3. Sinfonie, F-dur 301
4. Sinfonie, E-moll 304
Akademische Fest-Ouvertüre 308
Tragische Ouvertüre 310
1. Klavierkonzert, D-moll. 311
2. Klavierkonzert, B-dur . 315
Violinkonzert, D-dur..... 318
Konzert für Violine u. Cello 320
Bresgen, Cesar 502
Bruch, Max 333
1. Violinkonzert, G-moll.. 333
2. Violinkonzert, D-moll.. 334
3. Violinkonzert, D-moll.. 334
Schottische Fantasie..... 334
Bruckner, Anton 240
1. Sinfonie, C-moll 246
2. Sinfonie, C-moll 249
3. Sinfonie, D-moll 253
4. Sinfonie, Es-dur (Romantische) 258
5. Sinfonie, B-dur 262
6. Sinfonie, A-dur 266
7. Sinfonie, E-dur 268
8. Sinfonie, C-moll 273
9. Sinfonie, D-moll 277
Bullerian, Hans 497
Busoni, Ferruccio 432
Klavierkonzert..... 433
Indianische Fantasie 433
Flöten-Divertimento 434
Concertino für Klarinette 434
Violinkonzert 434
Lustspiel-Ouvertüre..... 434
Turandot-Suite 434
Butting, Max 498

C.

Casella, Alfredo 505
Chopin, Frédéric 157
Klavierkonzert, E-moll ... 158
Klavierkonzert, F-moll ... 159
Cornelius, Peter 281
Ouvertüren zum „Barbier von Bagdad" 281

D.

David, Johann Nepomuk .. 498
Debussy, Claude..... 387
Vorspiel zum „Nachmittag eines Fauns"..... 389
Drei Nocturnes..... 389
Wolken..... 389
Feste 390
Sirenen 390
Das Meer 391
Delius, Frederick 504
Distler, Hugo 502
Dohnány, Ernst von..... 504
Draeseke, Felix..... 327

Tragische Sinfonie, C-moll, Nr. 3 327
Orchester-Serenade, D-dur 328
Klavierkonzert, Es-dur ... 329
Dvořák, Antonin 360
5. Sinfonie, E-moll, „Aus der neuen Welt"..... 360
Violinkonzert, A-moll 363
Cello-Konzert, H-moll.... 364

E.

Egk, Werner 489
Georgica..... 489
Olympische Festmusik..... 489
Geigenmusik mit Orchester 490
Erdmann, Eduard 499
Erpf, Hermann 498

F.

Falla, Manuel de 467
Nächte in spanischen Gärten 467
Fleischer, Hans 499
Fortner, Wolfgang 502
Frommel, Gerhard 502
Franck, César 225
Sinfonie, D-moll 225

G.

Gade, Niels Wilhelm..... 223
Nachklänge aus Ossian .. 223
1. Sinfonie, C-moll 224
Gebhard, Max..... 499
Gerster, Ottmar 500
Glasunow, Alexander 428
6. Sinfonie, C-moll 428
7. Sinfonie, F-dur 428
Violinkonzert, A-moll 429
Gluck, Christoph Wilibald.. 29
Iphigenie in Aulis (Ouvertüre)..... 29
Ballett-Suite..... 30
Don Juan 30
Goetz, Hermann..... 358
Violinkonzert, G-dur..... 358
Klavierkonzert 359
F-dur-Sinfonie 359
Frühlings-Ouvertüre 359
Grabner, Hermann 497
Graener, Paul 452
Grieg, Edvard 366
Konzert-Ouvertüre „Im Herbst"..... 367
Holberg-Suite 367
1. „Peer-Gynt"-Suite ... 368
2. „Peer-Gynt"-Suite ... 370
Drei Orchesterstücke aus „Sigurd Jorsalfar"..... 371
Klavierkonzert, A-moll ... 372

H.

Haas, Joseph 469
Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema .. 469
Händel, Georg Friedrich.... 10
Die Concerti grossi.... 10
Wasser-Musik 13
Feuerwerks-Musik 13
Orgelkonzerte 14
Hauer, Joseph Matthias... 503
Hausegger, Siegmund von . 453
Barbarossa 453
Natur-Sinfonie 454
Aufklänge..... 454
Haydn, Joseph 31
Tageszeiten-Sinfonie..... 33
Abschieds-Sinfonie 34
Pariser-Sinfonien 35
Die Jagd 36
Der Bär..... 36
Das Huhn 36
La reine..... 37
G-dur Nr. 88..... 37
Oxford-Sinfonie..... 38
Londoner-Sinfonien 40
G-dur „Paukenschlag" Nr. 94 41
C-moll, Nr. 95 42
G-dur, „Militär" Nr. 100. 43
B-dur, Nr. 102 44
Es-dur, „Paukenwirbel" Nr. 103 44

D-dur, Nr. 104 46
Konzerte 47
Cellokonzert 48
Klavierkonzert, D-dur 48
Herrmann, Hugo 499
Hindemith, Paul 484
Konzert für Orchester, Werk 38 484
Klavierkonzert (Kammermusik Nr. 2) 485
Violinkonzert (Kammermusik Nr. 4) 485
Bratschenkonzert (Kammermusik Nr. 5) 485
Matthis der Maler, Orchesterstücke 486
Höffer, Paul 499
Höller, Karl 492
Orchester-Hymnen über gregorianische Choralmelodien 492
Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi 494
Honegger, Arthur 505
Humpert, Hans 501

J.

Jarnach, Philipp 498
Jung, Albert 503
Juon, Paul 495

K.

Kaminski, Heinrich 497
Kattnigg, Rudolf 503
Kaun, Hugo 495
Keußler, Gerhard von 495
Klenau, Paul August von .. 504
Kletzki, Paul 500
Klußmann, Ernst Gernot ... 487
Sinfonie, C-moll 487
Cellokonzert 488
Edda-Suite 488
Knorr, Lothar von 499
Kodály, Zoltán 504
Krenek, Ernst 503
Kundigraber, Hermann 496

L.

Lalo, Edouard 227
Spanische Sinfonie 227
Liszt, Franz 177
Berg-Sinfonie 179
Tasso. Lamento e trionfo 181
Les Préludes 183
Orpheus 185
Prometheus 186
Mazeppa 187
Festklänge 189
Héroïde funèbre (Heldenklage) 190
Hungaria 190
Hamlet 191
Hunnenschlacht 192
Die Ideale 193
Eine Faust-Sinfonie 196
Zwei Episoden aus Lenaus „Faust" 198
Eine Sinfonie zu Dantes „Divina Commedia" . 200
Klavierkonzert, Es-dur ... 202
Klavierkonzert, A-dur 205
Totentanz 206
Fantasie über ungarische Volksmelodien 206
Wanderer Fantasie (nach Schubert) 207
Ludwig, Franz 498
Lürman, Ludwig 497

M.

Maaß, Gerhard 502
MacDowell, Edward 504
Mahler, Gustav 384
Maler, Wilhelm 491
Konzert für kleines Orchester und Cembalo 491
Concerto grosso 491
Orchester-Divertimento „Der Bär" 491
Malipiero, Francesco 505
Marinuzzi, Giuseppe 505
Marx, Joseph 503
Marx, Karl 500

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 155
Motte-Fouqué, Friedrich de la 495
Mozart, Wolfgang Amadeus 50
Sinfonie, D-dur, K 504 .. 52
Sinfonie, Es-dur, K 543 . 54
Sinfonie, G-moll, K 550 . 56
Sinfonie, C-dur, „Jupiter", K 551 58
Haffner-Serenade K 250 . 60
Serenade für vier Orchester, D-dur, K 286 61
Bläser-Serenaden 62
B-dur, K 361 62
Es-dur, K 375 63
C-moll, K 388 63
Eine kleine Nachtmusik ... 64
Maurerische Trauermusik . 66
Ouv. zu „Figaros Hochzeit" 66
Ouvertüre zu „Don Juan" 67
Ouv. zur „Zauberflöte" ... 68
Klavierkonzerte 69
F-dur, K 459 69
D-moll, K 466 70
C-dur, K 467 71
Es-dur, K 482 71
A-dur, K 488 72
C-moll, K 491 72
D-dur, K 537 73
Violinkonzerte 74
D-dur, K 218 74
A-dur, K 219 75
G-dur, K 216 75
D-dur, K 271 a 75
Sinf. concertante mit Geige und Bratsche 75
Müller, Sigfrid Walther ... 501
Mussorgsky, Modest Petrowitsch 324
Eine Nacht auf dem kahlen Berge 324
Bilder einer Ausstellung .. 325

N.

Nicolai, Otto 175
Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern von Windsor" 175

P.

Pepping, Ernst 501
Peterka, Rudolf 498
Petsch, Hans 498
Pfitzner, Hans 441
Sinfonie, Cis-moll 441
Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" ... 444
Drei Orchestervorspiele zu „Palestrina" 445
Klavierkonzert, Es-dur ... 446
Violinkonzert, H-moll ... 447
Cellokonzert, G-dur 449
Prokofieff, Serge 504
Przechowski, Johannes 501

R.

Rachmaninow, Serge 465
Klavierkonzert, C-moll ... 465
Raphael, Günter 501
Ravel, Maurice 505
Reger, Max 455
Sinfonietta 456
Serenade, G-dur 457
Hiller-Variationen 458
Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie 459
Lustspiel-Ouvertüre 459
Konzert im alten Stil 460
Romantische Suite 460
Vier Tondichtungen nach Böcklin 461
Ballett-Suite 462
Mozart-Variationen und Fuge 463
Respighi, Ottorino 471
Römische Brunnen 471
Römische Pinien 471
Römische Feste 472
Reuter, Fritz 499
Reutter, Hermann 500
Reznicek, Emil Nikolaus von 382
Tanz-Sinfonie 382
Tragische Geschichte 383
Traumspiel-Suite 383
Ouv. zu „Donna Diana" . 383

Rimskij-Korssakow, Nikolai A. 374
Sadko ... 375
Scheherazade ... 375
Rubinstein, Anton ... 283
Klavierkonzert, D-moll ... 283
Rüdinger, Gottfried ... 498

S.

Sachsse, Hans ... 498
Saint-Saëns, Camille ... 330
Dance macabre ... 331
Spinnrad der Omphale ... 331
2. Klavierkonzert ... 332
5. Klavierkonzert ... 332
Geigenkonzerte ... 332
Schäfer, Karl ... 500
Schillings, Max von ... 439
Meergruß ... 439
Seemorgen ... 439
Sinfonischer Prolog zu „König Oedipus" ... 440
Violinkonzert, A-moll ... 440
Vorspiel zum 2. Akt „Ingwelde" ... 440
Von Spielmanns Leid und Lust ... 440
Schoeck, Othmar ... 505
Schönberg, Arnold ... 466
Schröder, Edmund ... 496
Schubert, Franz ... 135
Sinfonie, H-moll, „Unvollendete" ... 136
Sinfonie, C-dur, Nr. 7 ... 138
Sinfonie C-moll, „Tragische", Nr. 4 ... 141
Sinfonie B-dur, Nr. 5 ... 141
Schubert, Heinz ... 502
Schumann, Georg ... 436
Lebensfreude ... 436
Im Ringen um ein Ideal ... 436
Händel-Variationen ... 437
Gestern abend war Vetter Michel da (Variationen) 437
Schumann, Robert ... 161
1. Sinfonie, B-dur ... 162
2. Sinfonie, C-dur ... 164
3. Sinfonie, Es-dur ... 166
4. Sinfonie, D-moll ... 167
Ouvertüre zu „Manfred" ... 170
Klavierkonzert, A-moll ... 171
Konzertstück, D-moll ... 174
Introduktion und Allegro ... 174
Cellokonzert, A-moll ... 174
Scott, Cyrill ... 505
Sibelius, Jan ... 430
Der Schwan von Tuonela ... 430
Finlandia ... 431
Violinkonzert D-moll ... 431
Sinding, Christian ... 378
1. Sinfonie, D-moll ... 378
1. Violinkonzert, A-dur ... 379
Sinigaglia, Leone ... 505
Skrjabin, Alexander ... 450
Smetana, Friedrich ... 229
Má Vlast (Mein Vaterland) ... 230
I. Vyšerad ... 230
II. Die Moldau ... 231
III. Sárka ... 233
IV. Aus Böhmens Hain und Flur ... 235
V. Tabor ... 236
VI. Blánik ... 238
Ouvertüre zur „Verkauften Braut" ... 239
Spohr, Ludwig ... 126
8. Violinkonzert (Gesangsszene) ... 126
Stephan, Rudi ... 481
Musik für Orchester ... 481
Musik für Geige und Orchester ... 481
Strauß, Richard ... 395
Sinfonie, F-moll ... 397
Aus Italien ... 398
Don Juan ... 400
Macbeth ... 403
Tod und Verklärung ... 404
Till Eulenspiegels lustige Streiche ... 406
Also sprach Zarathustra ... 409
Don Quixote ... 411
Ein Heldenleben ... 414
Sinfonia domestica ... 417
Festliches Präludium ... 420
Alpen-Sinfonie ... 421
Der Bürger als Edelmann 424
Tanz-Suite nach Couperin 426
Waldhornkonzert ... 426
Geigenkonzert ... 427
Burleske für Klavier und Orchester ... 427
Strawinski, Igor ... 476
Feuervogel ... 477
Petruschka ... 477
Frühlingsweihe (Sacre du printemps) ... 478
Pulcinella ... 479
Musenführer Apoll ... 479
Klavierkonzert ... 479
Violinkonzert ... 480
Svendsen, Johan Severin ... 356
Zwei Sinfonien ... 356
Vier Norwegische Rhapsodien ... 357
Karneval in Paris ... 357
Norwegischer Künstler-Karneval ... 357
Violinkonzert ... 357
Cellokonzert ... 357
Violin-Romanze ... 357

T.

Thieme, Karl ... 502
Thomas, Kurt ... 501
Thuille, Ludwig ... 495
Toch, Ernst ... 503
Trapp, Max ... 482
Nocturnes ... 482
Divertimento ... 482
Konzert für Orchester ... 483
Trenkner, Werner ... 501
Trunk, Richard ... 468
Serenade für Streicher ... 468
Tschaikowsky, Peter ... 338
4. Sinfonie, F-moll ... 339
5. Sinfonie, E-moll ... 342
6. Sinfonie, H-moll ... 345
Ouvertüre 1812 ... 348
Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia" ... 349
1. Orchester-Suite ... 350
2. Orchester-Suite ... 350
3. Orchester-Suite ... 350
4. Orchester-Suite ... 350
Nußknacker-Suite ... 350
Serenade für Streichinstrumente ... 351
Klavierkonzert, B-moll ... 351
Violinkonzert, D-dur ... 353
Rokoko-Variationen ... 355
Tscherepnin, Alexander ... 504

U.

Uldall, Hans ... 501
Unger, Hermann ... 497

V.

Volkmann, Robert ... 219
Sinfonie, D-moll ... 220
Ouvertüre zu „Richard III." 221
Cellokonzert, A-moll ... 221
Serenade für Streicher und Cello, D-moll ... 222

W.

Wagner, Richard ... 208
Ouvertüre zu „Rienzi" ... 209
Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" ... 210
Ouvertüre zu „Tannhäuser" 212
Venusberg-Bacchanale ... 213
Vorspiel zu „Lohengrin" ... 213
Vorspiel zu „Tristan und Isolde" ... 214
Isoldens Liebestod ... 215
Vorspiel zu den „Meistersingern" ... 215
Vorspiel zu „Parsifal" ... 217
Siegfried-Idyll ... 217
Faust-Ouvertüre ... 218

Wagner-Régeny, Rudolf ... 501
Waltershausen, Hermann von 496
Weber, Carl Maria von .. 128
Ouvertüre zum „Freischütz" 129
Ouvertüre zu „Euryanthe" 130
Ouvertüre zu „Oberon" .. 132
Jubel-Ouvertüre 133
Zwei Sinfonien 133
Klavierkonzert Es-dur.... 133
Konzertstück F-moll..... 134
Klarinettenkonzerte 134
Fagottkonzert..... 134
Webern, Anton von..... 503
Wedig, Hans..... 500
Weismann, Julius 496
Welleſz, Egon 503
Wetz, Richard 496
Windsperger, Lothar..... 497
Wolf, Hugo 380
Italienische Serenade 380
Penthesilea 381
Wolf-Ferrari, Ermanno 496
Wolfurt, Kurt von 496
Woyrsch, Felix..... 495
Wunsch, Hermann..... 497

8.

Zilcher, Hermann 496

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-WARSZAWA BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

Vom gleichen Verfasser erschienen ferner:

MEYERS KONZERTFÜHRER

II. Chormusik. Von Otto Schumann. 480 Seiten Text mit 222 Notenbeispielen, einer kleinen Geschichte des deutschen Chorgesanges, einem Fachwortregister und einem Verzeichnis wichtiger Chorvereinigungen Deutschlands und des Auslandes mit kurzen Angaben über ihre Geschichte und Stimmenzahl

Der Verfasser behandelt in der gleichen lebendigen, niemals lehrhaft trockenen Darstellungsweise über 230 Chorwerke mit Orchester, ausgesucht auf Grund der Aufführungsziffern und der stilgeschichtlichen Bedeutung. Er stellt dar, deutet und würdigt in einer allgemeinverständlichen Sprache.

MEYERS OPERNBUCH

Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplan-Opern von Otto Schumann. 4., verbesserte Auflage. 619 Seiten Text mit 320 Notenbeispielen

Der erste und einzige Opernführer, der zugleich Handlung und Musik sämtlicher Spielplan-Opern und aller, die entwicklungsgeschichtlich von Bedeutung sind, mit Notenbeispielen eingehend darstellt und erläutert (mehr als 150 Werke), darunter auch die jüngsten Opernschöpfungen. Dazu ein erklärendes Fachwörter-Verzeichnis, eine Übersicht der Orchesterbesetzungen, eine bildmäßige Erklärung der Orchester-Anordnung, ein praktisches Register der Komponisten, tragenden Rollen, Schauplätze usw. und ein Welt-Opernverzeichnis mit 1231 Titeln.

Jeder Band in Leinen 4.80 RM.

Verlag Bibliographisches Institut AG., Leipzig

MUSIK UND MUSIKER

in der Sammlung „Meyers Bild-Bändchen"

Joh. Sebastian Bach · Von Dr. Wilhelm Hitzig

Bayreuth · Von Dr. Paul Bülow

L. van Beethoven · Von Prof. Dr. Helmuth Schultz

Johannes Brahms · Von Prof. Dr. Alfred Orel

Anton Bruckner · Von Prof. Dr. Alfred Orel

Chr. W. v. Gluck · Von Dr. Roland Tenschert

Georg Friedrich Händel · Von Dr. Wilhelm Hitzig

Joseph Haydn · Von Dr. Roland Tenschert

Franz Liszt · Von Dr. Dénes v. Bartha

Wolfg. Amad. Mozart · Von Dr. Roland Tenschert

Robert Schumann · Von Dr. Wolfgang Gertler

Richard Wagner · Von Dr. Paul Bülow

Carl Maria von Weber · Von Dr. Erwin Kroll

Hugo Wolf · Von Alfred von Ehrmann

Franz Schubert · Von Prof. Dr. A. Orel

Giuseppe Verdi · Von Prof. Dr. Helmuth Schultz

Jedes Bändchen enthält 40—50 ganzseitige Kunstdrucktafeln und etwa 40 Seiten Text. In Pappband gebunden je 90 Pfennig

Verlag Bibliographisches Institut AG. Leipzig

1165
C
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

Bania
9.VIII.45
AZ

Meyers Konzertführer

Orchestermusik und Instrumentalkonzerte

von

Otto Schumann

Zweite
und verbes

Bibliographisches
I

