

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Programmheft



Großherzogl. Hoftheater Karlsruhe.

Mittwoch, den 11. März 1914, abends 8 Uhr
Einlaß 7 $\frac{1}{2}$ Uhr Ende gegen 10 $\frac{1}{4}$ Uhr

4. Sinfonie-Konzert

des

Großherzoglichen Hoforchesters

Leitung: Hofkapellmeister Fritz Cortolezis.

Solist:

Fritz Brodersen, Kgl. Kammersänger, München

unter gütiger Mitwirkung von

Therese Müller-Reichel,

Hofopernsängerin, hier.

PROGRAMM.

G. Mahler: Sinfonie Nr. 4 G-Dur.

Allegro. Scherzo. Adagio. Finale.

Sopran-Solo: Therese Müller-Reichel.

H. Berlioz: Vier Gesänge für Bariton mit
Orchester. (Zum ersten Male.)

a) Der Geist der Rose. b) Die Gefangene

c) Trennung. d) Das unbekannte Land.

L. van Beethoven: Sinfonie Nr. 5 C-Moll.

Allegro con brio. Andante con moto. Allegro.

Programmbuch 30 Pfennig.

Den Abonnenten der Programmbücher werden dieselben
vor jedem Konzert kostenlos zugestellt.

Öffentliche Hauptprobe:

Mittwoch, den 11. März 1914, vormittags 1 $\frac{1}{2}$ 11 Uhr.

Gustav Mahler, Vierte Sinfonie in G-Dur.

Mahler (1860—1911) hat neun Sinfonien hinterlassen. Zu allen sind in der Wiener Universaledition Partituren und Auszüge erschienen. Der vierhändige Klavierauszug zur Vierten Sinfonie kostet 7 Mark 50 Pfennig; die Taschenpartitur 6 Mark; das Sopransolo des Schlußsatzes, für Gesang und Klavier, 1 Mark 80 Pfennig. Auch möchten wir nachdrücklich aufmerksam machen auf das jüngste Werk über den Künstler: Gustav Mahler, von Richard Specht; Berlin, Schuster & Loeffler; Preis geheftet 7 Mark 50 Pfennig, gebunden 9 Mark. Außer einer Menge in den Text gedruckter Notenbeispiele enthält das mit warmer Hingebung und feinem künstlerischem Verständnis geschriebene Buch nicht weniger als 90 Bilder, die am Schluß des Bandes zu einem besonderen Anhang vereinigt sind. Die Vierte Sinfonie stammt vom Jahre 1901 und hat folgende Orchesterbesetzung: Streicher; 4 große, 2 kleine Flöten, 3 Oboen, Altoboe, 3 Klarinetten, Baßklarinetten, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten; Schlagwerk: Pauken, große Trommel, Triangel, Schelle, Glockenspiel, Becken, Tamtam; Harfe. Es fehlen also zum „großen“ Orchester Posaunen und Baßtuba.

Erster Satz. G-Dur $\frac{4}{4}$ (Allegro).

Gleich der erste Satz beweist den ausgeprägten Formensinn des in Anton Bruckners Schule großgezogenen österreichischen Meisters. Das noch lange nicht veraltete, weil einem tiefen seelischen Bedürfnis entsprungene Bildungsgesetz der klassischen Sinfonie beherrscht den ungemein klaren Aufbau. Zwei Themengruppen werden hingestellt; die Zwischengedanken sind als solche leicht erkennbar. Überall tritt die große Linie, der einheitliche Zug hervor. Die beiden Themen werden durchgeführt, dann nach alter Regel in einer Reprise wiederaufgenommen und elegant abgeschlossen. Für die prickelnde Einleitung wüßten wir keine besseren Worte, als Richard Specht in seinem Buch über Mahler bringt: „Böcklinstimmungen . . . Auf schellenbehangenem Einhorn, fast wie bei Tom dem Reimer (von Löwe), reitet das Märchen heran.“ Nach drei Takten setzt gemächlich und grazioso das erste Hauptthema ein, das wir hier gleich in zweistimmiger Umflechtung zeigen, wie es nach weiteren 14 Takten erscheint:

The image shows a musical score for the first movement of Gustav Mahler's Fourth Symphony. It features two staves: the top staff for Violins (Violinen) and the bottom staff for Cellos (Celi). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into two sections, labeled 'a)' and 'b)'. Section 'a)' begins with a dynamic marking of *rit.* and a tempo marking of *Allegro*. Section 'b)' starts with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *diminuendo*. The bottom staff also includes a label 'C) Klarinetten und Fagotte' at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Wichtig für die melodische Fortspinnung ist sowohl der bei a) von uns angezeichnete Takt als die punktierten Noten bei b), welche frisch bewegte Gegenstimmen abgeben (auch umgekehrt von oben nach unten, statt von unten nach oben laufend). Die unter c) angemerkte Phrase der Klarinetten und Fagotte erhält späterhin ebenfalls selbständige Bedeutung. In dem folgenden Beispiel, das durchaus noch der ersten Gruppe zugehört, geben



die ersten, triolenhaltigen Takte einen Zwischengedanken, der zum angeschlagenen Ton aufs beste paßt. Die beiden Fortissimotakte der Klarinetten besiegeln den Willen zu ausgelassener Heiterkeit; etwas Schalkhaftes, närrisch Bewußtes mag wohl durch die Art der Instrumentierung mit angedeutet sein. Das zweite Hauptthema aber hat nichts von Übertriebenem; es bescheidet sich in einem offenbar ganz aufrichtig hingebenen, empfindungsvollen Gesang, den die Violoncelle beginnen. Wir notieren die beiden Hauptabschnitte der Melodie:



Man beachte, wie sich bei der einfachen Harmonisierung die Gegenstimmen (z. B. der Klarinetten) wirklich herausheben; Mahlers Orchestersatz ist durchsichtig und feinhörig. Auf die zweite Hauptgruppe folgt nun zunächst eine abfließende Bewegung, welche bis zum Kontrabaß verläuft. An der Stelle, wo der Solokontrabassist (eine Seltenheit in der Sinfonie!) einen Augenblick vernehmbar wird, kehrt die Einleitung wieder, und zunächst wird noch einmal der Hauptstoff der ersten Themengruppe vorgeführt. Das Motiv 1c) führt dann, in Violoncell, weiter in Klarinette, in Flöte, in Oboe hervortretend und wiederum dem Violoncell das Wort lassend unvermerkt in den Durchführungsteil, der sozusagen bei erreichtem Tiefstand der Erregung einsetzt (Klavierauszug Ziffer 8).

Wiederum beginnt die Einleitung (mit der Schelle). Aber sofort sind die einzelnen Teilmotive zur Hand und verbinden, umklammern, verflechten, vermischen sich in mannigfachster Art und Weise. In der A-Dur-

Stelle ist es, als träumten die vier Flöten vom zweiten Thema (Beispiel 3), während die Baßklarinette mit *r c*) aufwartet:



Dazu regen sich Violoncelle in zitternden Trillern und pizzikieren Kontrabässe den Grundton und die Quinte. Die fernere Entwicklung nimmt immer wieder einen Ansatz zum zweiten Thema (Beispiel 3), fährt aber freier fort, und zwar mit einer Figur, die dem Verlauf des Hauptthemas entnommen ist:



Zwischen 5 a) und 5 b) schärft sich weiterhin ein beinahe dramatischer Gegensatz. 5 a) wird eigenartig harmonisiert und instrumentiert (z. B. für Flöten, Trompeten, Becken) und dann 5 b) bald von Kontrafagott und Kontrabaß *pianissimo*, bald (in schroffen Sechzehnteln) von Flöten und Klarinetten, auch von den Oboen *fortissimo* gebracht. Da, wo ihn zuletzt (nach längerer Entwicklung) der gesamte Violinkörper *fortissimo* heraufstößt, beginnt ein Orgelpunkt auf G, über dem sich das volksmäßige Klarinetten Thema des zweiten Beispiels in den Bläsern pomphaft emporsteigert; auch das Schlagzeug wird hier entfesselt.

In feinem Übergang führt uns der Tondichter dann zurück zum Hauptthema (1 und 2); dieses zusamt dem zweiten Thema (3) wird in ursprünglicher Reihenfolge als Reprise wiederholt, und genau an der Stelle, wo die Durchführung begann (Klavierauszug Ziffer 8), schließt sich das dramatisch bewegte Bild mit einem Vorhang von wenigen Takten, der zuerst langsam, dann rasch zusammenschlägt (wie in der Haydn'schen Sinfonie).

Es ist uns nicht recht verständlich, wie man diesem Satz „das Äußerste an Parodie, an Hohn und Spott“ zuschreiben mag: die positiven musikalischen Seiten in Hauptteil und Reprise lassen sich doch kaum verkennen, und wenn sich die Durchführung erregter gebärdet, so ist das von alters her ihr gutes und wohlverbürgtes Recht. Besser scheint uns Bruno Walter (München) den Ausdruck der Musik zu treffen, wenn er Mahlers Vierte „ein wunderlich-reizendes Märchen, ein Wolkenkuckucksheim des Romantikers, seinen selig-heitersten, ergötzlichsten und dabei rührendsten Traum“ nennt. Indem wir diese Auffassung vorziehen, möchten wir nicht in die eigentliche Wertung und Abwägung der Sinfonie ein- und übergreifen. Dies ist nicht unsere Aufgabe. Dagegen halten wir es für unsere Pflicht,

alle Befangenheit wegzuräumen, welche dem Hörer den Genuß verkleinern oder rauben könnte: ein Komponist, der eine Sinfonie oder auch nur einen Satz lang durchweg parodiert, d. h. die Musik nicht ernst nimmt, könnte selber nicht ernst genommen werden.

Zweiter Satz. C-Moll $\frac{3}{8}$ (Scherzo).

Ohne als Scherzo bezeichnet zu sein, vertritt dieser Satz unverkennbar die Stelle des Scherzos, und zwar haben wir es mit einer Art Totentanz zu tun, der übrigens ohne aufdringliche Schildereien verläuft. Die Mittel und Wendungen, die einen Anhalt zu dieser bestimmten Auffassung bieten (Specht erinnert an Böcklins Selbstbildnis mit dem geigenden Tod), greifen nicht so tief ein, daß man von Programm-Musik reden müßte. Sowohl die Form als der greifbar melodische Gehalt lassen keinen Zweifel aufkommen, daß wir einen regelrechten Sinfoniesatz vor uns haben; zudem überzeugt Mahler durch die echt musikalische Vielstimmigkeit, daß er wirklich den Beruf zum Sinfoniker besitzt. Es gibt nämlich viele Sinfonien, die ebensogut etwa als Klavierstücke möglich wären. Mahlers ganzes musikalisches Denken ist kontrapunktisch im sinfonischen Sinne.

Eine kurze Einleitung, in der das Horn ein ruhiges Thema anhebt und festhält, die Holzbläser Anzeichen von Unruhe verraten: dann geigt die Solovioline ihr wunderliches, halb aufregendes, halb beschwichtigendes Lied.



Es ist als hörten wir eine alte Fiedel. Eine Erinnerung an die Totentanzbilder steigt auf. Der eigenartig veränderte, einschneidend-gepreßte Klang rührt von der Umstimmung her, die Mahler dem Instrumente vorschreibt: die Saiten sollen anstatt g d a e in a e h fis gestimmt sein. Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (auch Bach) liebte die Umstimmung („Scordatura“), weil sich mit ihr bestimmte Gewandtheiten und Wirkungen erreichen ließen; Mahler zieht also etwas längst Geübtes aus der Vergangenheit wieder ans Licht.

Dem C-Moll-Abschnitt folgt ein freundlicheres Gegenbild in C-Dur.



Hier schweigt Freund Hein mit seinem Spiel; oder nimmt, wenn man so will, die Harfe zur Hand, um den hohen Tönen der harmlosen Melodie einen klirrenden Einschnitt zu geben. Mit seiner Fiedel besorgt er das in den Wiederholungen. Der ganze Satz bewegt sich nämlich ausgeprägter-

maßen in Rondoform. Auf C-Dur folgt wieder C-Moll. Dann kommt der eigentliche, trioartige Mittelteil in F-Dur. (Trio im Scherzo!) Ein Tanzgebilde österreichischer Heimatkunst. Hier einige Andeutungen:

The image shows three systems of musical notation, labeled 3a, 3b, and 3c. System 3a features a Clarinet part (Klarinette) starting with a forte (ff) dynamic and a Horn part (Horn) with a piano (p) dynamic. System 3b shows Violins (Violinen) and Horn (Horn) parts, with the Clarinet (Klarinette) rejoining. System 3c shows Violins (Violinen) and Horn (Horn) parts. The notation includes various musical symbols such as dynamics (ff, p, pp), articulation (tr), and phrasing (etc.).

Munter, lustig eröffnet die Klarinette den Reigen, mit köstlicher Gegenstimme des Horns (3 a); nach wenigen Takten tritt der Chor der Violinen in die Runde (3 b), wiederum vom Horn begleitet, das dann der Klarinette das Wort läßt: diese findet bald wieder ihre von 3a) bekannte Weise, die vortrefflich zur Oberstimme der Violinen paßt. Wie ein leises, unterdrücktes Jauchzen klingt es aus der immer wohliger hingeebenen Geigenmelodie, der sich wieder das Horn zugesellt (3 c). Vergräunte Harmonien leiten zum C-Moll-Satz zurück. In all diesen stimmungreichen Übergängen gibt sich eine erfahrene künstlerische Hand kund.

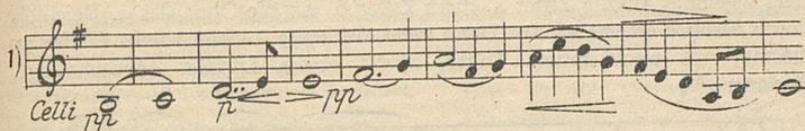
Auch die Variationskunst Mahlers steht auf voller Höhe. Denn im weiteren Verlauf des Stückes werden die Abschnitte 1, 2, 3 natürlich nicht mechanisch wiederholt, sondern in feinste und mannigfachste Formen umgegossen; alles wird Bewegung und Leben. Die äußere Folge ist diese: nach dem unter 3 verzeichneten F-Dur-Mittelsatz kommt wieder C-Moll—C-Dur—C-Moll—C-Dur. Nun die Wiederholung des F-Dur-Mittelsatzes, aufs schönste variiert und durch einen klangvollen D-Dur-Teil erweitert. Zum Schluß wieder C-Moll—C-Dur—C-Moll, wie vor dem ersten Mittelteil. In diesem Schlußabschnitt ergreifen zwei Soloviolen (eine heraufgestimmte und eine natürlich gestimmte) das Hornmotiv des Beispiels Nr. 1; wir erwähnen dies nur, um die Fülle der Veränderungen anzudeuten.

Der Totentanz hat zwar in seiner C-Moll-Weise (Solovioline, Beispiel 1) etwas Unheimliches, das sich förmlich in Ohr und Seele eingräbt;

aber der C-Dur-Teil birgt freundlichen Zuspruch, und der F-Dur-Teil steigert den Gegensatz zum volleren Bewußtsein des Lebens, das uns erfahrungsgemäß gerade angesichts des Todes zu erfassen und erfüllen pflegt.

Dritter Satz. G-Dur $\frac{4}{4}$ (Adagio).

Noch glänzender als das Scherzo bekundet der Adagio-Satz die Fähigkeit Mahlers, aus einem einzigen Thema eine unabsehbare Fülle von Gestalten herauszuzaubern, so wie die Natur durch eine einzige Ursache eine Unendlichkeit von Gebilden erzeugt (Schneekristalle!). Genießen wir zunächst die Melodienfülle, die mit Beispiel 1 anhebt,



mit Beispiel 2 fortgesetzt wird



Der Raum gestattet uns nicht, weitere Perioden herzusetzen. Nach einer ziemlich langen Entwicklung, die nach E-Moll führt, setzt in dieser Tonart der klagende Gesang der Oboe ein, den wir in Beispiel 3 bis zu seiner Aufnahme seitens der Violinen verzeichnen:



Wiederum schließt sich eine längere Entwicklung an, die besonders dem hervorgehobenen Synkopenmotiv Aufmerksamkeit schenkt.

Betrachten wir nun alle drei angeführten Beispiele näher, so bemerken wir, daß sie im Verhältnis der Variation zueinander stehen: die Unterstimme von 2 ist fast wörtlich dem Beispiel 1 entnommen; die Oberstimme dort ist so erfunden, daß sie ebensogut unterhalb des Themas gelegt werden kann (wie gleich bei Ziffer 1 des Klavierauszugs!). Ebenso stimmt aber auch Beispiel 3 mit Beispiel 1 und seiner Fortsetzung überein, nur daß es in doppelt so kleinen Notenwerten erscheint; ein viel langsames Zeitmaß gleicht den Eindruck aus und nähert Beispiel 3 dem Beispiel 1 mehr als das Auge vermuten kann. Auch die Baßführung erhöht die Ähnlichkeit.

Wir haben also das uralte Problem einer Melodieerfindung über einem Basso ostinato vor uns. Mahler mochte durch die prachtvolle Lösung,

die Bruckner in der Fünften gegeben hatte, zur Ergreifung gerade dieser Art von Variation angeregt worden sein. Natürlich wahrte er in der Ausgestaltung dieses Adagios seine künstlerische Selbständigkeit, und die etwas freiere Form, die der ganze Aufbau hat, ist ihm in keiner „Schule“ gezeigt worden. Die Eindrücke des Hörers sind so wechselvoll, daß er nirgends ermüdet, jedenfalls nicht an Eintönigkeit! Der Melodienzug, der mit Beispiel 3 beginnt, hebt sich kunstvoll vom vorhergegangenen ab (wie eine Art von zweitem Thema). Diese beiden Hauptgruppen, die man schon beim ersten Hören unterscheiden kann, kehren in rundermäßiger Abwechslung wieder (Auszug Ziffer 4, dann Ziffer 6, wo die Oboe des 3. Beispiels durch Altoboe ersetzt wird). Dann kehrt der erste Aufbau wieder (Ziffer 9), diesmal mit wechselndem Takte, zuerst einem Ländler angeschmiegt, Andante, $\frac{3}{4}$



dann als Allegretto im $\frac{3}{8}$ -Takt



weiter als Allegro im $\frac{2}{4}$ -Takt



Auch die Steigerung durch ein Allegro molto fehlt nicht. Der leicht erkennbare Abgesang begütigt im Andante-Zeitmaß die Wellen der Erregung. Alle diese Tempowechsel vollziehen sich musikalisch sinngemäß von Periode zu Periode, nicht, wie es ein billiger „Effekt“ lohnen würde, in allmählich anschwellendem Rasen. Wie man als Musiker glauben mag, Mahler habe den ganzen Satz bloß zur Verspottung der Variationsform geschrieben, das ist uns unverständlich; seiner Spottlust kann sich ein Schalk auf weit müheiosere Art entledigen.

Vierter Satz. E-Dur $\frac{4}{4}$ (Finale).

Mit dem Ruck aus G-Dur nach E-Dur sind wir, unter glanzvollem Aufrauschen wogender Streicher und strahlender Bläser, an der offenen Paradiesestür und schauen wie die Kinder hinein in all die Pracht und Herrlichkeit: freilich mit kindischem Sinn als in ein wonniges Schlaraffenland. Der Künstler hat es hier einmal gewagt, statt des triumphierenden Orchesterfinales, von dem er befürchten mochte, daß es die drei ersten

Sätze
Sinfon
auf
Sinfon
genü

(Sing

Wir g
Drum
Kein
Hört
Lebt

Wir
Sind
Wir
Wir
Sanf

Joha
Der
Wir
Uns
Ein

Sanf
Ohn
Der
Im
Die

Sätze zudecken oder erdrücken könnte, ein instrumentiertes Lied der Sinfonie als Schlußsatz einzufügen. Die Thematik greift dabei vielfach auf Bekanntes zurück (Beispiel 4 des ersten Satzes; einleitende Takte der Sinfonie u. a.). Auch die Tonart hält sich lange innerhalb G-Dur. Es genügt, der Dichtung das Wort zu lassen.

Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn“.

Sopransolo.

(Singstimme, nach Mahlers ausdrücklichem Wunsche mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie!)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'.

Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen.
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!

Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost' kein' Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!

Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei.

Sollt' ein Festtag etwa — kommen
Alle Fische gleich mit Freuden ange-
schwommen!
Läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein!
(Übergang nach E-Dur.)

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht.

Berlioz, Vier Gesänge für Bariton.

Zu den vielen fruchtbaren Anregungen, die von dem genialen Hector Berlioz (1803—1869) ausgegangen sind, gehört auch die Wiederaufnahme der Orchesterbegleitung für das Konzertlied. Es handelt sich hier, wie angedeutet, nicht um etwas unerhört Neues. Vielmehr gehörte das Orchesterlied im 17. Jahrhundert zu den verbreitetsten musikalischen Erscheinungen. Erst das 18. Jahrhundert gab dem Liede seine vereinfachte Gestalt und hielt sich vor allem an den volkstümlichen Ausdruck, der im deutschen Liede Gestalt gewinnen sollte; fast alle guten und besten Gesänge unseres heute bekannten Liederkreises stammen aus dem 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Das Kunstlied konnte nun seit dem Ausbau des Orchesters durch Haydn, Mozart, Beethoven und Weber sein Recht auf ein verfeinertes Empfinden geltend machen, und so schuf Berlioz Lieder mit Orchesterbegleitung für den Konzertsaal.

Sie gehören zum Schönsten, Feinsten, Bedeutendsten von allem, was jemals in dieser Gattung geleistet worden ist. Eine wunderbar farbenreiche und doch dabei maßvolle, gleichsam verschwiegene Behandlung des Orchesters gesellt sich zu einer Singstimme, die von gesundem melodischem Empfinden getragen ist. Berlioz kannte von Jugend auf die Möglichkeiten und Grenzen gesungener Musik ebensogut wie die der gespielten. Insofern seine ausdrucksreiche Rhythmik hier mit der französischen Sprache eng zusammenhängt, kann freilich auch die beste Übersetzung — und Peter Cornelius war wohl als Dichter und Musiker vor allen andern zu solchen Übertragungen befähigt und berufen — den vollen Eindruck der französischen Fassung nicht ersetzen.

Berlioz komponierte 1832 als eine Art dramatischer Szene (mit der sich das Konzertlied stets berühren wird) Die Gefangene, von Victor Hugo, für Alt oder Mezzosopran mit Klavier- und Cello- oder Orchesterbegleitung. Im Jahre 1834 folgte die Liederreihe „Sommernächte“ („Nuits d'été“); nach Gedichten von Théophile Gautier: Ländliches Lied; Der Geist der Rose; Auf den Lagunen; Trennung; Auf dem Friedhofe; Das unbekannt Land.

Dieser Zyklus erschien 1841 mit Klavierbegleitung; dann wurde 1843 (in Dresden) das Lied „Trennung“ für Orchester eingerichtet, und die fünf andern instrumentierte Berlioz 1856. Diese Gesänge sind neuerdings (mit Genehmigung des Verlags Rieter-Biedermann, der die „Sommernächte“ verlegt hatte) in die große Gesamtausgabe der Werke von Berlioz übergegangen (Band XV); Malherbe und Weingartner leiten diese musikgeschichtlich ungemein wertvollen Veröffentlichungen. Für das Lied und seine Geschichte geben wir noch das Buch von W. K. von Jolizza an (Hartleben, Wien und Leipzig 1910) und als die neueste wissenschaftliche Quelle Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes; I. Von Albert bis Zelter (Breitkopf & Härtel, Leipzig; Preis 7 Mark 50 Pfennig, geb. 9 Mark). Was Berlioz betrifft, so ist mit dem Erscheinen des VI. Bandes seiner Literarischen Werke (Preis 5 Mark, geb. 6 Mark) 1912 die deutsche

zehn
diese
ihres

Orche

Orch
(nur
sim

Wär
Lied
Wo
Mee

zehnbändige Gesamtausgabe seiner Schriften zum Abschluß gekommen; diese Breitkopfsche Ausgabe enthält auch die Memoiren, die vermöge ihres eigentümlichen Wertes zur Weltliteratur gehören.

Der Geist der Rose. Op. 7, 2.

(Théophile Gautier.)

Orchester: Flöten, Oboe, Klarinetten, Hörner, Harfe, Streicher. H-Dur $\frac{9}{8}$.

(Übersetzung von Peter Cornelius.)

Blick auf, die du in Traumes Schoße
Die seidne Wimper niederschlugst,
Blick auf! Ich bin der Geist der Rose,
Die auf dem Ball du gestern trugst.

Kaum gepflückt hast du mich empfangen,
Von Perlen noch des Taus bekränzt,
Und des Nachts bei Festesprangen
Hab' an deiner Brust ich gegläntzt.

O du, die schuld an meinem Lose,
Die mir den Tod gegeben hat,
Allnächtlich kommt der Geist der Rose,
Tanzet um deine Lagerstatt.
Doch sei nicht bang, daß Ruh' mir fehle,
Daß Totenmessen mein Begeh'r.
Dieser Dufthauch ist meine Seele,
Und aus Eden komm' ich her.

Süß war, wie mein Leben, mein Scheiden;
Für solch ein Los ist Tod Gewinn.
Manch Herz mag mein Geschick beneiden;
An deinem Busen starb ich dahin.

Und auf mein Grab schrieb mit Liebesgekose
Eines Dichtermundes herzinniger Kuß:
„Hier ruht eine Rose,
Die jeder König neiden muß.“

Die Gefangene. Op. 12.

(Victor Hugo.)

Orchester: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Pauken (nur mit Schwammschlägeln), große Trommel und Becken (nur im Pianissimo), Streichquintett (unter Umständen zwei Streichkörper). D-Dur $\frac{6}{8}$.

(Übersetzung von Peter Cornelius.)

Wär' ich nicht hier gefangen,
Lieben könnt' ich dies Land,
Wo Maisfelder prangen,
Meeresflut küßt den Strand,

Unzählige Sterne lachen.
Doch der finstern Spahi Wachen
Seh' ich die Runde machen,
Den Säbel in der Hand.

Bin nicht aus diesen Landen,
Trag' ich auch ihre Tracht,
Und ob auch mir zu Handen
Dienend ein Sklave wacht.
An Tajos Stromgestaden
Tönen hell Serenaden.
Vor Liebchens Fensterladen
Singt der Galan die Nacht.

Doch schön ist's hier am Strande,
Den nie ein Winter zwingt,
Wo nie ein Frost vom Lande
Durchs offne Fenster dringt.
Im Lenz, wenn Schauer sinken,
Siehst du smaragden blinken
Den Wurm, der Tau zu trinken
Sich auf den Grashalm schwingt.

Gern sing' auf moos'gem Bette
Ich ein spanisches Lied,

Wenn der Gespielen Kette
Um mich den Reigen zieht,
Wenn sie tanzen die Runde
In anmutsvollem Bunde
Dort unter der Rotunde,
Bis das Sonnenlicht schied.

Doch zumal wenn die Wangen
Kosende Kühle streift
Des Nachts, o welch Verlangen
Zu träumen mich ergreift.
Ein Sehnen kommt gezogen
Vom blauen Himmelsbogen,
Indes auf Meereswogen
Des Mondes Silber schweift.

Ach — wär' ich nicht hier ge-
fangen,
Lieben könnt' ich dies Land,
Wär' ich nicht hier gefangen!

Trennung. Op. 7, 4.

(Théophile Gautier.)

Orchester: Flöten, Oboe, Klarinetten, Hörner, Streichquintett. Fis-Dur $\frac{3}{4}$.

(Übersetzung von Peter Cornelius.)

O kehre zurück, du meine Wonne!
Der Blume gleich in dunkler Nacht
Entbehrt meine Seele die Sonne,
Wenn dein roter Mund mir nicht lacht.

Warum so weit von meinem Herzen,
Und so weit, ach, von meinem Kuß!
O herbes Leid, o Trennungsschmerzen,
O welche Pein ich tragen muß!

Von hier bis dort wie viele Felder,
Wie viel Städte an Bach und Fluß,
Wie viele Höh'n, wie viele Wälder,
Ach! ermüden des Rosses Fuß!

Das unbekante Land. Op. 7, 6.

(Théophile Gautier.)

Orchester: Flöten, Oboe, Klarinetten, Fagotte, drei Hörner, Streichquintett. F-Dur $\frac{6}{8}$.

(Übersetzung von Peter Cornelius.)

Sag, wohin willst du gehen, mein liebliches Kind?
Du siehst flattern und wehen die Segel dort im Wind,
Schon siehst du flatternd wehen die Segel dort im Wind.

Ruder von Elfenbein blitzen,
Flordecken auf den Sitzen,
Von Gold das Steuer gut;
Ballast ist Apfelsine,
Segel Flügel der Biene,
Den Dienst ein Elfe tut.

Willst die Fluten des blauen
Stillen Meeres du schauen,
Nach Java komm mit mir!
Trägst du an Norwegs Küste
Nach Honigtau Gelüste,
Pflück' ich Schneebblumen dir. —

Sage, sag', wohin willst du gehen,
Sage, o mein liebliches Kind?

„Führe mich,“ sprach die Holde,
„Auf dem Nachen von Golde
An der Treue Gestad.“

Flögst du gleich mit den Winden,
Wirst das Land nimmer finden,
Suchst vergebens den Pfad.

Sage, wohin, mein Kind?
Das Segel weht im Wind.

Beethoven, Fünfte Sinfonie in C-Moll.

Orchesterbesetzung: Streicher, Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken; dazu im Finale: kleine Flöte, Kontrafagott, drei Posaunen.

Mit der Eroica an Wucht der Gedanken wetteifernd, hat die C-Moll-Sinfonie den einheitlichen Aufbau voraus: der Schlußsatz bedeutet das Ziel, das krönende Ende der Sinfonie. Kampf und Sieg war der Inhalt des ersten Satzes der Eroica, ist der Inhalt der ganzen C-Moll-Sinfonie. Aus der Welteroberung ist, wenn man so sagen darf, eine Weltüberwindung geworden. Der erste Satz stellt einen finsternen, erbarmungslosen Kampf dar. Im zweiten wahren die lauten Zwischensätze den Kampfcharakter, und das Hauptthema, dem die Wehmut und Schwermut des Beethovenschen Adagios innewohnt, ringt energievoll nach immer wechselnden Gestaltungen (Variationenform). Das Scherzo, d. h. was an seine Stelle getreten ist, bereitet in Zweifel, Niedergeschlagenheit, vergeblichem Sichaufraffen den Sieg vor (Eintritt des C-Dur) und im endlosen Jubel selbst erinnert sich die Seele noch einmal des lichtlosen Zustandes vor der Befreiung. Mit Schillerschem Idealismus führt die Musik den Befreiungsgedanken durch.

Der erste Satz verarbeitet im Grunde nur ein einziges Motiv, das aus jenen vier Noten besteht, mit denen „das Schicksal an die Pforte klopft“. Aus diesem kurzen Anstoß pflanzt sich wellenartig im weichen Elemente der bildsamen Tonkunst Bewegung um Bewegung fort. Die treibende, weithin wirkende Kraft beruht wohl in drei Eigenschaften des Urmotivs: im Einsatz nach der Pause, die den betonten Takteil ohne Ton läßt, dann in den streitbaren, wie zornig erregten Wiederholungen des gleichen Tons, und in dem Gegensatz der halben Note, aus der ja auch das Seitenthema hervorgeht. Alle vier Abschnitte: Hauptteil, Durchführung, Wiederholung, Coda sind so ziemlich gleich lang.

Die pochenden Tonwiederholungen des Schicksal-Motivs treten auch im Andante und im Teil, der das Scherzo darstellt, bedeutsam hervor. Die Festigung am Schluß des Andantes weicht einer zweifelnden Frage: mit ihr beginnt der Scherzoteil. Mit gewaltiger Energie wird dann das Urmotiv wieder aufgenommen, diesmal im $\frac{3}{4}$ -Takt, ohne die vorhergehende Pause, ohne zurücksinkende Terz. Auch das Trio ist kampflustig. Endlich entwickelt sich unmittelbar aus der gedrückten Fragefigur (die dem Finale von Mozarts G-Moll-Sinfonie verwandt, aber nicht entnommen ist!) die endgültige Bejahung oder Befreiung. Das eigentliche Finale schwelgt in überschwänglichem Jubel. Wohlerwogen ist, daß nochmals die düstere Überleitung kurz emportaucht. Endlich führt ein Presto zum Schluß; 29 Takte reines C-Dur bekräftigen das Errungene.

Berlioz berichtet in seinen Memoiren (I, S. 93 ff.) über die Eindrücke des Werkes. Er hatte den Komponisten Lesueur (1760—1837) mit Mühe überredet, Habenecks Aufführung zu besuchen. Also setzte sich Lesueur allein in den Hintergrund einer Parterreloge. „Nach Schluß der Sinfonie kam ich von dem oberen Stocke herunter, um von Lesueur zu erfahren, was er empfunden hatte. Ich begegnete ihm in einem Wandelgang; er war sehr erhitzt und ging mit großen Schritten. „Nun, lieber Meister,“ sagte ich zu ihm — . . . „Ach, ich gehe hinaus, ich muß an die Luft. Es ist unerhört! Es ist wunderbar! Es hat mich dermaßen bewegt, aufgeregt, erschüttert, daß ich beim Verlassen der Loge, als ich meinen Hut aufsetzte, meinen Kopf kaum finden konnte. Lassen Sie mich allein. Auf morgen . . .“ Ich triumphierte. Tags darauf eilte ich zu ihm. Das Gespräch kam sofort auf das Meisterwerk, das uns so heftig bewegt hatte. Lesueur ließ mich einige Zeit reden; allein es war leicht zu sehen, daß ich nicht mehr denselben Mann vor mir hatte, wie tags zuvor. „Ganz gleich . . . man soll nicht solche Musik machen,“ meinte er. Worauf ich erwiderte: „Beruhigen Sie sich, verehrter Meister, man wird nicht viel solche machen!“ Berlioz fügt noch hinzu: „In dieser Äußerung liegt Eigensinn, Bedauern, Furcht vor dem Unbekannten, Neid und ein unausgesprochenes Geständnis von Ohnmacht. Denn wenn man gezwungen worden ist, die Macht und Schönheit einer Musik zu empfinden, und dann sagt: „Man sollte keine solche Musik machen,“ so erklärt man damit, daß man sich selber hüten wird, solche zu schreiben, weil man eben nicht könnte, wenn man auch wollte.“

Nach allgemeiner Annahme wurde Beethovens Fünfte Sinfonie zum erstenmal am 22. Dezember 1808 aufgeführt (Thayer III, S. 52—61). Das große Theater an der Wien, in welchem die „Akademie“ stattfand, war ziemlich leer, die Kälte um so fühlbarer, der Beifall mäßig, die Beurteilung nicht sehr tief eindringend. Besonderes Mißgeschick hatte der Meister vor dem Konzert und während der Aufführung. Die vielleicht durch das Konzert vom 15. November verärgerten Musiker verbateten sich während der Proben Beethovens Gegenwart. Mit Chor und Solisten gab es auch Schwierigkeiten (es wurden auch Vokalwerke Beethovens aufgeführt). Doch ist der von Spohr in der Selbstbiographie gegebene Bericht, der lediglich dem Klatsch dient, unglauwürdig.

Den Zeitpunkt der Vollendung der Fünften kann man nicht genau angeben. Entwürfe reichen bis 1805 und 1804 zurück. Zwischen dem April 1807 und dem März, spätestens Dezember 1808 wurde das Werk vollendet. In neuester Zeit ist die Vermutung nahegelegt worden, daß die allererste Aufführung in Paris stattfand. Romain Rolland gibt in seinem Buche: „Paris als Musikstadt“ (Bd. XI der Sammlung Die Musik; Berlin, Bard. Marquardt) Seite 12 an, daß seit 1807 die Schüler des Conservatoires das Pariser Publikum mit Beethoven bekannt gemacht haben; die C-Moll-Sinfonie wurde durch sie 1808 aufgeführt. Diese Angabe stammt aus dem Werk von Constant Pierre: Le Conservatoire national de musique (Paris, Imprimerie Nationale 1900); als erstem Sekretär stand diesem Verfasser das reiche Archiv zur Verfügung, das nicht jedem Forscher erreichbar ist. Mit Pierres Angabe stimmen die Tablettes de Polhymnie von 1808 überein, welche folgendes über die Pariser Erstaufführung der Fünften von Beethoven berichten: „Dieser oft bizarre und barocke Autor erhebt sich bald mit dem majestätischen Flug des Adlers, bald kriecht er über steinigten Boden dahin. Man glaubt Tauben und Krokodile gemeinsam eingesperrt zu sehen.“ (!)

Eine Bestätigung der fraglichen Aufführung bietet ferner Baron Trémont, Mitglied des Staatsrats unter Napoleon, der 1809 eine Unterredung mit Beethoven hatte; Trémont bemerkt: „Ich bewunderte sein Genie und wußte seine Werke auswendig, als ich 1809 Paris verließ.“

Außerdem läßt Trémont Beethoven sagen: „Ich möchte in Paris Mozarts Sinfonien hören (er nannte weder seine noch die Haydns), welche das Conservatoire aufführt; wie man sagt, besser als irgendwo anders.“ Der von Trémont gemachte Zwischensatz beweist, daß das Conservatoire 1809 Aufführungen von Sinfonien Beethovens hinter sich hatte. — Die nächste, von Constant Pierre erwähnte Aufführung war 1811 die der Eroica; dann folgten andere Sinfonien 1813 und 1814 usw. Dies ist die ganze Liste der Aufführungen vor 1828, in welchem die Société des Concerts du Conservatoire gegründet wurde. In rühmlichster Weise setzte diese Gesellschaft die Pflege Beethovens fort, und es ist eine bekannte Tatsache, daß die Aufführungen der Neunten, wie sie noch Richard Wagner während des Pariser Aufenthalts hörte, alle gleichzeitigen Versuche, mit dem Riesenswerk fertig zu werden, weit hinter sich ließen.

Verfasser der Erläuterungen:

DR. KARL GRUNSKY

Stuttgart.

Mittwoch, den 1. April 1914:

V. Sinfonie-Konzert.

Solist: **Hugo Kander** (Klavier).

Brahms: Sinfonie C-Moll.

Bach: Triple-Konzert für Violine, Flöte und
Klavier.

Klavier-Soli.

Sandberger: Riccio, Sinfon. Prolog.

Wolff-Ferrari: Vorspiel zum III. Akt a. d. Op.
„Schmuck der Madonna“.

