

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Text-Erläuterungen

Text-Erläuterungen

Peter Tschaikowskys Fantasie für Orchester: „Francesca da Rimini“ zählt zu der Gattung der sinfonischen Dichtungen, wie sie Franz Liszt als Programmmusik geschaffen hat. Inhaltlich steht diese große Orchesterfantasie dann noch besonders Liszts Dantesinfonie sehr nahe, sie entnimmt auch ihren Stoff der gleichen Quelle, der *divina comedia*, hier insbesondere dem Inferno V, das die Francesca-Episode schildert. Die Erzählung ihres Geschicks hat schon manchen Dichter und Maler zu künstlerischer Lat begeisterte, warum sollte sie nicht auch einmal einen Musiker zum bewegten Nachklängen anregen? Moderne Musik ist ja doch die subjektivste Kunst des Ausdrucks für den Meister, dem ihre Technik willig zu Gebote steht. Die Francesca da Rimini-Episode ist jedenfalls keine so unbedingt realistische Begebenheit, daß bei ihrer musikalischen Schilderung in gegen Früheres generell verschiedener Wendung die Transzendenz der Musik an sich aufgehoben werden müßte. Auch ist Tschaikowsky ein zu geistreicher Sinfoniker, um sich auf falsche Bahn ablenken zu lassen. Zum Verständnis des Werkes in seiner weichen Schwermut, seiner fast deutlich gemütvollen Innigkeit ist deshalb eine programmatische Zerpfliädung kaum nötig. Wenn trotzdem der Drang zu theatralischen Effekten darin gelegentlich nicht ganz unterdrückt scheint, so liegt das in der oft wilden Phantasie des Komponisten begründet, die in gesteigerter Chromatik und lärmender Instrumentation zügellos hervorbricht und in ihrer überbetonten Wichtigkeit dem Charakter des Stoffes zuwiderläuft, wohl auch das Unterscheidungsvermögen für die natürlichen Grenzen des orchestralen Aufwands, wie ihn das an sich bescheidenlyrische Objekt rechtfertigen würde, zu verlieren droht. Immerhin mochen manche wehmütig-innige Melodien aufhorchen; einzelnes in dem interessanten Orchesterstück op. 32 erinnert an die in „Eugen Onegin“ wiederkehrenden Motive für die ungestillte Sehnsucht der Jugendträume Tatjanas.

Francesca da Rimini

Fantasie nach Dante von Tschaikowsky.

— Nun trat Dante in den zweiten Kreis der Hölle. Hier sah er jene, welche Liebesünden büßen, indem sie beständig von grausamen Sturmwinden gepeitscht die Finsternis durchschweben. Unter den also Gepeinigten erkannte er Francesca da Rimini, welche die Geschichte ihrer Liebe erzählte.

„Es gibt kein größeres Leiden
Als sich der frohen Zeiten zu erinnern
Im Elend — Wohl hat dies gewußt dein Lehrer.
Doch wenn die ersten Wurzeln unserer Liebe
Zu kennen du so große Sehnsucht hegest,
Mach ich's wie der, so Worte miß und Tränen.
Wir lasen eines Tages zum Vergnügen
Vom Lancelot, wie Liebe ihn umstridet,
Wir waren ganz allein und ohne Arges.
Zum öftern trafen schon sich unsere Blicke
Beim Lesen, und entfärbte sich das Antlitz.
Doch was uns ganz besiegt, war eine Stelle
Als wir gehört, wie das ersehnte Lächeln
Von so erhab'nen Liebenden geküßt ward;
Da küßte mich, der nie sich von mir trennet
Ganz bebend auf den Mund. Zum Gallehaut ward
Uns jenes Buch und wer's geschrieben hatte —
An diesem Tage lasen wir nicht weiter“
Indem der Schatten einer dieses sagte,
Weinte der andere so, daß ich vor Mitleid
Ohnmächtig wurde, gleich als ob ich stürzte,
Und niederfiel wie tote Körper fallen.

(Dante, Hölle V.)

Johannes Brahms Violin-Konzert D-dur op. 77

Max Reger sagte einmal: „Das gibt Brahms die große Ueberlegenheit über unsere Zeit, daß bei ihm jede Note sitzt, an ihrem Plage sich befindet, wo sie hingehört.“ Man wird bei allen früheren Werken des Meisters nicht bedingungslos der Meinung Regers zustimmen, wohl aber bei den Hauptwerken seines reichen und reifen Schaffens, deren Reihe kurz nach der Vollendung der ersten und zweiten Sinfonie eben mit dem Konzert Nr. 1 D-dur für Violine und Orchester beginnt. Denn was Brahms von diesem entscheidenden Jahre an (1879) noch mit größtem Kontrapunktischen Können an musikalischer Architektur erreichte, sicherte ihm für alle Zeiten seinen Platz in der hehren Dreieinigkeit der drei großen B, so sehr wußte er das harmonische Ebenmaß der Gesamtform zu finden, so nahe strebte er zu dem jeweils klassischen Charakter der Gattung hin. Es versteht sich von selbst, daß dieses Violin-Konzert — von Brahms als Nr. 1 bezeichnet, aber leider ohne Fortsetzung, wenn man nicht das 1888 entstandene A-moll-Doppelfonzert für Violine, Violoncello und Orchester als korrelatives Gegenstück ansehen will — nicht als ein Virtuosenstück in niedrig spekulativem Sinn betrachtet werden darf, wozu es freilich einstens die ganz seltsame Interpretation Eugen Njaves stempeln wollte. Die grundsätzliche Entscheidung über die allein richtige Auffassung ist überdies schon längst gefallen, und kein Geringerer als Josef Joachim, dem auch das Werk gewidmet ist, setzte sich mit seiner großen reproduktiven Kraft dafür ein. Es ist ja auch genugsam bekannt, daß Brahms bei der Konzeption des Werkes fast bei jeder Note, die er schrieb, gerade an diesen klassischen, mit ihm durch enge Freundschaft verbundenen Geigenkünstler dachte; es ist bekannt, wie Joachim als unermüdlicher Vermittler und Alleinbesitzer gerade für dies Werk eintrat, das anfänglich auch noch als die Musik eines „Unverständenen“ geringschätzig in die Kategorie der blutleeren, melodielosen Gelehrtenarbeiten verwiesen wurde. Heute gibt es keinen Geiger von Rang, der es nicht in sein Repertoire aufgenommen hätte; heute lieben wir seine herben Akzente über alles, weil wir selbst in ein ganz anderes poetisch verschwommenes Fahrwasser geraten sind. So stark ist allmählich die Ueberzeugungskraft von seiner rein künstlerischen Qualität durchgedrungen, so groß ist die Empfangsbereitschaft und das Wertempfinden für seinen lebendig schwingenden Klang geworden!

Das Violinkonzert hatte abgesehen von seinen nicht leicht zugänglichen musikalischen Werten und den technischen Schwierigkeiten, die manchen sonst tüchtigen Spieler vor allem vor dem letzten Satz abschrecken, auch deshalb es schwer, sich durchzusetzen, weil es tatsächlich ein Orchesterwerk mit obligatem Soloinstrument darstellt. In dieser Beziehung ist es durchaus dem hier früher gehörten Klavierkonzert weisungsgleich, wobei sich in der Tat das Soloinstrument dem Orchester unterordnen muß. Aber man darf nicht übersehen, daß gerade in der Verschmelzung des Soloinstruments mit dem rahmenbildenden Orchester auch ein besonders reizvoller Vorzug liegt und daß diese feinsinnige Verteilung der Farben nirgends Widerspruch erzeugt, wie es etwa bei Tschaikowskys nur virtuosem Violinkonzert doch bedenklich der Fall ist.

Im ersten Satz (*Allegro non troppo*) 3. B. glaubt man die Einleitung einer Sinfonie zu hören, so breit werden anfänglich vom Orchester die Themen in anmutigem Aufbau gebracht. Es entspricht ebenfalls der älteren Konzertform, daß das Soloinstrument darauf mit einer technisch gleich sehr schwierigen Passage einsetzt. Aus den sich jagenden Sologeigenpassagen entwickelt sich in der für Brahms so charakteristischen stark funkopierten Art die Durchführung, worin neben den aus den aufeinanderfolgenden Tönen des Tonikaakkordes gebildeten Hauptthema auch ein rhythmisch sofort eingängliches Motiv des zweiten Themas reichlich Verwendung findet bis zur großen Kadenz, die von Brahms dem Sologeiger zur freien Verarbeitung des Themenmaterials vollständig überlassen bleibt, wenn dieser es nicht vorzieht, die Improvisation von Joachim hier einzuschleichen. Eine kurze Wiederholung des Hauptthemas führt zum organischen Abschluß.

Der zweite Satz (*Adagio*) beginnt mit den Holzbläsern und Hörnern; die Melodie hat die Oboe, auch hier ist das Thema (F-dur) sofort eingänglich. Das Soloinstrument begleitet die Melodie in schwingvollen Figuren und in einer kontrastreichen Abwärtsbewegung, das Thema selbst bleibt ihm merkwürdigerweise vorenthalten bis auf die allerersten Noten. Neuberst musikal und genial inspiriert ist die in Synkopen sich wähdlich in die Höhe schwingende Schlußphrase der Sologeige.

Im dritten Satz (*Allegro giocoso, ma non troppo vivace*) erkennt man sofort Brahms, den Komponisten der Ungarischen Tänze wieder, der hier mit dem national gefärbten Kolorit des Sazes dem großen ungarischen Geiger Joachim eine besondere Huldigung darbringen wollte. Gleich das Hauptthema, mit seinen Doppelgriffen und dem scharfen Rhythmus atmet unverkennbar Ungarisches, ihm antworten Oktavengänge in punktiertem Rhythmus, welche die gleiche temperamentvolle süddöliche Spannkraft besitzen. Vom Solisten verlangt dieser Schlußteil große elementare Kraft des Ausdrucks. Mit auch die funktionische Zusammenfassung zwischen Orchester und Sologeige durchaus gewahrt, trotzdem muß das Soloinstrument bis zu dem abschließenden „*Poco più presto*“ dominieren und dem Totalkomplex des Werkes die wirkungsvollste Steigerung sichern.

Es wäre sehr interessant, das feine und so seltsame Kunstwerk des jüngeren Richard Strauß „*Feuersnot*“ wieder einmal ganz zu hören, weil es nach der Konzeption des lyrischen Dramas „*Guntram*“ den ersten Versuch Strauß' darstellt zum übermütig musikalischen Lustspiel, einem Gebiet, auf dem des Komponisten Begabung für das fein Humoristische so recht zum Ausdruck kommt. Des Humors veröhnende Kraft, wie sie vor allem in der Partitur sich zeigt, ist es ja auch, die noch immer das Werk selbst als Niedererschlag persönlicher bitterer Erfahrungen künstlerisch genießbar macht, noch da wo Strauß nicht nur durch fertliche, sondern auch durch musikalische Anspielungen (Wagnermotive!) recht polemisch wird. Aber das alles ändert nichts an dem künstlerisch durchaus wertvollen Grundzug des Werkes: einer Auseinandersetzung des genialen Menschen mit seiner typisch kleinbürgerlichen Umgebung — in diesem Falle lokal gefärbt mit den Münchner Verhältnissen der vorletzten Dezennien. Der Inhalt des von Ernst v. Wolzogen verfaßten Singgedichtes, das auch in der für Strauß maßgebenden niederländischen Sage sich als eine Variante des die ganze Weltliteratur durchziehenden ursprünglichen Mythos von dem Feuer als Ursymbol der Fruchtbarkeit zeigt, kann wohl von früheren Aufführungen her als bekannt vorausgesetzt werden. In dem launigen Einakter à la Boccaccio treibt die schöpferische Kraft des Musikers Strauß köstliche Blüten, besonders da wo in kapriziöser Eigenart etwas Grotesk hineinklingt. So ist denn auch neben dem ersten Monolog Kunrads „*Sonnwend King's mir im Ohr*“ der Zwiegespräch „*Mittsommernacht*“ ein musikalischer Höhepunkt, der uns zwei stark ausgeprägte Persönlichkeiten in ihrer Herzensnot schildert: Kunrad, den eigentlichen Helden des Stückes, und Diemut, eine Frauengestalt, die so recht den kostbarsten Besitz der alten Stadt, das Münchener Mädel, verkörpert und verherrlicht. Der orchestrale Teil bezaubert durch seine zarte Farbenpracht und lyrisch-pathetische Durchsichtigkeit, ist aber trotzdem noch sehr konzertmäßig empfunden, so daß sich in diesem besonderen Fall die Aufführung eines Opernfragmentes im Konzertsaal wohl rechtfertigen läßt.

Prof. Hans Schorn.

Zwiesengesang Kunrad und Diemut aus „Feuersnot“

Kunrad:

Feuersnot!
Minnegebot!

Soll ich die Flammen meistern,
Gebieten Feuergeistern —
Und falle selbst in Flammen
Wie Reifig flugs zusammen!

Marklos der Mut —
Wonnige Wut,

Wundertwirkendes Wehn —
Wie soll ich dich bestehn? — —

So leis lebend'ges Weben —

Ein grenzenlos Sich-geben —

Ein himmelhohes Lodern —

Ein herrisch-heißes Fodern — — —

Süßes Entbehren —

Feinvolles Sehnen —

Unbegreiflich tief Entbrennen —

Nachtdunkel-süßes Nicht-Erkennen —

Ein hehres Klingen und Singen —

Wer mag den Zauber zwingen?

Diemut:

Mittsommernacht —

Behvolle Wacht!

Rot ist die Glut aufgangen

Auf Himmel hoch und weit —

Rot glühen mir die Wangen

Vor heißem Herzeleid.

Und Sterne stehn und scheinen

Froh in mein Fensterlein —

Da finden sie im Weinen

Mich armes Magedein.

Herzensnot!

Wär' ich tot.

Weiß net, ich Arme, was ich verbrach

Wie ich verdiente solche Schmach!

Rein Goldhärlein zu strahlen,

Taugt mir Mittsommernacht — —

Ach, der mich wollt' erwählen,

Der hat das dumm erdacht!

Kunrad:

So sollt nun du mich lehren,

So mache du mich klug.

Willt du der Buße wehren?

Ach, büßt' ich nit genug?

Diemut:

Wißt Ihr die Buße, die Euch frommt?

Schauts, daß Ihr weiter kommt!

Kunrad:

Tu' auf die Tür!

Tritt du herfür,

Du all in deiner Schöne —

Daß ich dich ganz verlobne.

Diemut:

Seid Ihr noch da? Ei, trollt Euch schnell

Ist doch die Gass' von Lichteln hell,

Und brennet doch im roten Glast

Das ganze Mönichen-fast.

Kunrad:

Der rote Glast brennt nicht so hell,

Als meine Sinne brennen, —

Ich weiche dir nicht von der Stell',

Eh' ich dich mein darf nennen.

Diemut:

Und brennt Ihr also lichterloh,

Das Vöglein zu erhaschen —

Seid heute trocken Haberstroh

Und morgen seid Ihr — Nischen.

Kunrad:

Und brenn' ich dich zu Nischen gar

Mit meiner lohen Minne —

Zur Krone schmilzt dein golden Haar

Für meine Königinne.

Diemut:

Wie macht Ihr mich viel stolze,

Mein fühner Königssohn!

Eu'r Haus schlugt Ihr zu Holze —

Wo ragt denn nun mein Thron?

Kunrad:

Mein Reich ist westenweite —

So weit die Sonne lacht —

Zur königlichen Freite

Flammt die Mittsommernacht.

Diemut:

Mittsommernacht!

Wonnige Wacht!

Habt Ihr mich denn erkoren,

Sing all mein Trost verloren —

Muß ich mich zu Euch neigen

In schämig-scheuem Schweigen?

Kunrad:

Feuersnot —

Minnegebot!

Nun ging dein Trost verloren,

Denn ich hab' dich erkoren —

In schämig-scheuem Schweigen

Mußt du dich zu mir neigen.

Beide:

Mittsommernacht!

Wonnige Wacht!

Wist du mein?

Bin ich dein?

Flackern die Flammen

Sehnend zusammen,

Fliehen in Fluten

Gleichende Gluten

Soll uns aus Herzeleide,

Aus spröden Funkenprüb'n

Zu aller Wichte Reide

Seligste Sonnwend erblüh'n.