

MUSIKALISCHE
STUNDENBÜCHER



RICHARD
WAGNER
LIEDER

MÜNCHEN

DREI MASKEN VERLAG

Musikalische Stundenbücher

Wagner / Zehn Lieder



Richard Wagner

Nach der Lithographie von Stocker-Escher aus dem Jahre 1853

Richard Wagner
Z e h n L i e d e r

aus den Jahren 1838—1858



Herausgegeben und eingeleitet von
Prof. Dr. Wolfgang Golther



1 9 2 1

Drei Masken Verlag München

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1920
by Drei Masken Verlag G. m. b. H.
München

★

Notenstich und Druck der
Mandruck G. m. b. H.
München

★

Das dem Bändchen vorangestellte
Bild Richard Wagners
entnahmen wir mit Genehmigung des Verlages
F. Bruckmann A. G. in München
dem Werke H. St. Chamberlain, Richard Wagner

Richard Wagner

Die große kritische Gesamtausgabe der Werke Richard Wagners bei Breitkopf & Härtel bringt in zwei 1914 erschienenen Bänden Lieder und andere Gelegenheitsschöpfungen, die seit 1916 in einer volkstümlichen Ausgabe weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden. Im ganzen finden wir 20 Nummern, die alle für den Forscher sehr wichtig sind. Der künstlerische Wert ist verschieden. Im folgenden bieten wir die zehn Gesänge, die Wagner selbst für die Veröffentlichung bestimmte. Diese Lieder sind nicht zu eigenen Gedichten, sondern zu fremden Texten gesetzt. Sie sind nicht alle aus innerer Not erwachsen, die ersten fünf verdanken äußeren zufälligen Umständen ihren Ursprung.

Schon im Jahr 1832 im Alter von 19 Jahren schrieb Wagner sieben Kompositionen zu Goethes Faust, die erst 1914 in der Gesamtausgabe bekannt geworden sind. Sie beweisen früh entwickeltes Verständnis für Goethes Gedicht. Von großer Schönheit sind die beiden Gretchenszenen, das Lied „Meine Ruh ist hin“ und das bei Wagner einzige Melodram „Ach neige, du Schmerzenreiche“. Am 28. August 1829 war Goethes achtzigster Geburtstag mit der Erstaufführung des Faust im Leipziger Theater gefeiert worden. Rosalie Wagner spielte das Gretchen. Für diese seine Liebblingsschwester, die dem Bruder mit verständnisvoller Liebe begegnete, sind die Faustkompositionen gedacht, die aber niemals aufgeführt wurden. Noch heute würden sie

jeder Faustvorstellung zur Zierde gereichen, sie sind nach meiner Überzeugung bisher nicht überholt worden. Der Gegenstand begeisterte den jungen, noch ungeübten Komponisten zu einer Reife der Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit, wie er sie hernach in den ersten Opern, den Feen und dem Liebesverbot noch nicht fand. Schon bei diesen Faustliedern weisen Motive hinüber zu den Opern, im Melodram erklingt ein Motiv, das im Vorspiel zu den Feen wiederkehrt. Ähnlich sind auch die späteren Lieder mit den Tondramen verbunden.

Der Deutsche Musenalmanach für das Jahr 1838, herausgegeben von A. v. Chamisso und G. Schwab, enthielt Gedichte von Georg Scheurlin (1802—77). Aus Riga schrieb Wagner an den Stuttgarter Redakteur August Lewald: „Beifolgendes Gedicht fand ich im Musenalmanach; so wenig ich nun auch gerade die Tannenbaum-Melancholie liebe, so kann man sich ihrer in Livland nicht ganz erwehren; ich habe das Gedicht in livländischer Tonart (d. i. Es-moll) komponiert und übersende es Ihnen mit der Bitte, es der Europa beizufügen.“ Der Abdruck erfolgte als Beilage zur „Europa“, der von Lewald geleiteten Zeitschrift, im Jahr 1839: „Der Tannenbaum, Gedicht von Scheurlin, Musik von R. Wagner“. Zu den unbedeutenden Versen entstand ein Tonbild von Tannendunkel und Wellengekräusel, ein düsteres Schicksalsmotiv, das viel später in derselben Tonart im Nornenvorspiel der Götterdämmerung sich weiterspinn. Eine dramatische Ballade ward der erste Versuch des Liederkomponisten Wagner, „eine Arbeit, die ich noch jetzt gern meine“, heißt es in der Autobiographie (1866—73).

Vom Glanze der Großen Oper angezogen, reiste Wagner im August 1839 unter mancherlei Abenteuern nach Paris, um dort, wie Heine schreibt, „berühmt zu werden“, um

seinen Rienzi auf der ersten Bühne des damaligen Europa aufzuführen. Die schweren Enttäuschungen der Pariser Notjahre 1839—42 sind bekannt. In seiner Lebensbeschreibung erzählt Wagner: „Die Freunde rieten mir, vor allen Dingen einige kleinere Gesangskompositionen zu schreiben, welche ich beliebten Sängern zum Vortrag in den häufigen Konzerten anbieten könnte. Lehrs und Anders schafften Texte herbei; Anders brachte von einem befreundeten jungen Poeten ein sehr unschuldiges «Dors, mon enfant», das erste, was ich in französischer Sprache komponierte; es geriet so gut, daß, als ich spät abends es mehrmals leise mir auf dem Klavier probierte, meine Frau aus dem Bett mir zurief, das wäre ja ganz himmlisch zum Einschlafen. Außerdem komponierte ich «Attente» aus Hugos «Orientales» und eine Romanze von Ronsard «Mignonne». Diese kleinen Arbeiten, deren ich mich nicht zu schämen habe, veröffentlichte ich später als musikalische Beilage von Lewalds Europa 1841.“ Eine französische Ausgabe vereinigte die drei Lieder unter dem Titel: «Trois Mélodies: Nr. 1 Dors, mon enfant, Nr. 2 Mignonne, Nr. 3 Attente; Musique de Richard Wagner; Paris, Maison Flaxland, 1840». Eine deutsche Ausgabe bei A. Fürstner 1871 und 1876 fügte den drei Liedern den Tannenbaum hinzu. Neben der unbedeutenden Komposition zu einem wertlosen Gedicht des provenzalischen Volksängers Jean Reboul «Tout n'est qu'images fugitives» vertonte Wagner höchst wirkungsvoll Bérangers bekannte Dichtung «Les Adieux de Marie Stuart», einen reichgegliederten, von leidenschaftlich wechselnden Stimmungen erfüllten Monolog, aus dem eine Stelle hernach in Adrianos Monolog im dritten Aufzug des Rienzi übergang. Wagner erwähnt diese beiden Kompositionen nirgends, er scheint sie vergessen oder wenig geschätzt zu haben. Sie sind erst jetzt bekannt geworden.

Alle diese Lieder sind ursprünglich zu französischen Texten entstanden. Wagner liebte die französische Sprache nicht, er komponierte aber so vortrefflich französisch, daß eine völlig ausreichende Verdeutschung garnicht möglich erscheint. Man muß die Lieder französisch singen und darnach die Komposition beurteilen. Daher wurde auch in unserer Ausgabe der französische Text vorangestellt, die Verdeutschung von Leo und Sauer darunter gesetzt. „Auf Anders' Vorschlag suchte ich nun Sänger und Sängerinnen für meine neuen Kompositionen aufzufinden. Madame Pauline Viardot, an die ich mich in erster Linie wandte, ging meine Stücke sehr freundlich mit mir durch, verweigerte mir auch nicht das Zugeständnis ihres Gefallens daran, versicherte mir jedoch, keine Veranlassung zu ihrem Vortrag zu ersehen. Ähnlich ging es mir mit einer Madame Widmann, welche mein «Dors, mon enfant» mit schöner Altstimme gefühlvoll mir vorsang, dennoch aber nicht wußte, was sie weiter damit tun sollte. Ein Herr Dupont, dritter Tenor der Großen Oper, versuchte meine Komposition des Ronsardschen Gedichtes, erklärte aber, daß die Sprache, in welcher es verfaßt sei, vom jetzigen Pariser Publikum nicht goutiert werden könnte.“ Wie alle andern Werke Wagners erschienen auch seine Lieder den Zeitgenossen anfangs zu schwer und zu ungewohnt, um neben den Chansons der Mode beachtet zu werden. Glasenapp bemerkt im ersten Band seiner Biographie dazu: „Wie tief diese anmutvollen Gelegenheitsdichtungen doch dem Innern des jungen Meisters entströmt sind, zeigen die mannigfachen Berührungen und Verklammerungen, durch welche sie thematisch mit späteren größeren Schöpfungen zusammenhängen. Der das Wiegenlied einleitende charakteristische Rhythmus ist nicht bloß dem volkstümlichen Rhythmus des Matrosenrufes und Spinnerliedes im Fliegenden

Holländer aufs innigste verwandt, sondern durch die ihm innewohnende mütterlich heimliche Traulichkeit auch mit dem heimatsehnsüchtigen Abschluß der Melodie Sentas: Ach, wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könnte zeigen?“ Dem Schlummerliedchen unterlegte Bruno Sauer auf Grund der Motivverwandtschaft ein Spinnerliedchen, dessen Text in unsrer Ausgabe nachgestellt ist: „Vielleicht lockt es eine oder die andere Sängerin zum Vortrag“, meint der Verfasser. Das Hauptmotiv der «Attente» in Begleitung und Singstimme erscheint wie eine Vorahnung der Erwartung Isoldes im Vorspiel des zweiten Aufzuges und nach dem Erlöschen der Fackel vor Tristans Auftritt. Namentlich aber gleicht seine Verwendung der Stelle im dritten Akt unmittelbar vor Tristans Ausruf: „Und Kurwenal, wie du sähest sie nicht?“ Hier wie dort fand dieselbe Stimmung denselben musikalisch-plastischen Ausdruck.

Professor Loeve-Weimars hatte 1839 Heines Gedicht „Die beiden Grenadiere“ ziemlich frei ins Französische übersetzt, eine Bearbeitung, „welche ich für eine Baritonstimme zu meiner Zufriedenheit alsbald komponierte“. Die Schicksale dieses in Deutschland noch heute fast ganz unbekanntes Werkes sind in jeder Hinsicht merkwürdig. Am 29. Dezember 1840 schrieb Wagner an Schumann: „Ich höre, daß Sie die Heineschen Grenadiere komponiert haben und daß zum Schluß die Marseillaise darin vorkommt. Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert und zum Schluß auch die Marseillaise angebracht. Das hat etwas zu bedeuten! Meine beiden Grenadiere habe ich sogleich auf eine französische Übersetzung komponiert, die ich mir hier machen ließ und mit der Heine zufrieden war.“ Wie die andern kleinen Lieder legte Wagner die Grenadiere französischen Sängern vor: „Herr Géraldy, ein sehr beliebter Konzertsänger und

Gesanglehrer, erklärte die «Deux grenadiers» aus dem Grunde für unmöglich, weil die Marseillaise gegenwärtig in Paris nur in Begleitung von Kanonen- und Gewehrfeuer auf den Straßen gehört zu werden pflegte.“ Trotzdem entschloß sich Wagner zur Herausgabe des Werkes bei dem Musikverleger Schlesinger und zwar auf eigene Kosten: „Kietz mußte ein großartiges Titelbild dazu auf Stein zeichnen.“ Der erhoffte Absatz blieb aus, Schlesinger behauptete später, gar kein Exemplar verkauft zu haben! „Nachdem ich in Dresden durch meinen Rienzi schnell einen Namen gewonnen, fand der Mainzer Musikhändler Schott, dessen Verlag fast ausschließlich aus französischer übersetzter Ware bestand, es geraten, diese «Deux grenadiers» für Deutschland abzdrukken. Unter den Text der französischen Übersetzung ließ er den deutschen Originaltext von Heine setzen, welcher jedoch, da das französische Gedicht eine sehr freie Bearbeitung, namentlich auch im Versmaß gänzlich verschieden vom Original war, in so grotesker Weise zu meiner Komposition paßte, daß ich, über die mir angetane Schmach empört, gegen die Schottsche Publikation, als einen ohne mein Wissen angefertigten Nachdruck, zu protestieren mich genötigt hielt.“ Der Schottsche Nachdruck mit dem Kietzschen Bild fällt ins Jahr 1843, eine spätere Auflage änderte nichts. Im Jahr 1844 erschienen Schumanns Grenadiere, die bald in Deutschland so beliebt wurden, daß die Wagnersche Tondichtung daneben nicht aufkommen konnte.

Loeve-Weimars hat Heines Verse mit allerlei französischen Tiraden und Phrasen durchsetzt. Heines 313 Silben sind in der französischen Fassung, um 118 vermehrt, zu 431 geworden. Wagner aber hielt sich, ohne jeden Nebengedanken an den Heineschen Urtext, genau an seine französische Vorlage, die er mit dem ganzen Ernst seiner schon

gereiften Künstlerschaft vertonte. Die allbekannten Heineschen deutschen Verse passen nicht mehr zum Gesang. Der rohe Versuch der Schottischen Ausgabe beweist die Unmöglichkeit. Die Kammersänger E. Liepe und Scheidemantel gaben sich redliche Mühe, dem Übelstand abzuhelfen. Der Heinesche Urtext ist aber nur durch die Vergewaltigung der Wagnerschen Rhythmik und Melodie kümmerlich genug zu retten. Einen andern Weg schlägt Bruno Sauer ein nach dem Grundsatz: „Will man Wagners Melodie retten, so muß man Heines Worte opfern“, d. h. man muß Loeve-Weimars' Text ohne Rücksicht auf Heine, wohl aber im innigsten Anschluß an Tonwerte, Rhythmik und Phrasierung der Wagnerschen Melodie übersetzen, wie wenn es sich um ein französisches Originalgedicht handelte. Wir geben daher unter dem französischen Text Sauers Verdeutschung, die „wohlgerimt und singebare“ erscheint, wenschon sie natürlich alle Wünsche nicht erfüllen kann. Wer sich in Wagners Tondichtung vertieft und sie sich wirklich aneignet, sieht nur einen Ausweg: «Les deux grenadiers» französisch zu singen! Da wird alles lebendig und wahrhaftig, während die Verdeutschung immer weit hinter dem so eigenartigen Klangwert des Wagnerschen Tonsatzes zurückbleibt und die Wirkung abschwächt.

Wagners Vertonung ist der Schumannschen vornehmlich durch ihre dramatische Kraft überlegen. Schumanns Komposition fällt leichter ins Ohr, ist aber äußerlicher. Die Verwendung der Marseillaise ist grundverschieden: Schumann nimmt sie in die Gesangsmelodie, Wagner verweist sie in die Begleitung. Liepe bemerkt treffend, daß sie bei Schumann nur zu einem äußeren Effekt erhalten muß, während sie bei Wagner, in der Begleitung verharrend, ganz wundervoll Hintergrund und Stimmung für das visionäre Schwärmen

des kaiserlichen Grenadiers abgibt. Sie erscheint bei Wagner ganz echt und beherrscht mit französischem Elan den Schluß. „Französisch gesungen gibt sie dem Schluß die Wirkung, die dem jungen Komponisten vorschwebte, und überzeugt den Hörer, daß es ein wahrhaft genialer Einfall war, Heines kriegerische Ballade mit dem Feuer dieses zur Volksweise gewordenen Kriegsliedes zu durchglühen.“ (Sauer.) Mit einem schweren, trauermarschartigen Satz beginnt Wagner. Leidenschaftliche Erregung folgt der traurigen Kunde von des Kaisers Gefangenschaft. Wankende Todeserschöpfung, ähnlich wie im Parsifal zu den Worten des Gurnemanz: „Kein Flehn, kein Elend seiner Ritter“, begleitet die Klagen der Krieger: «Ils ont frémi.» Trotz und Wehmut klingt aus den Worten: «Femmes, enfants, que m'importe» und «ô frère, écoute-moi». Dann aber beginnt mit atemloser Spannung und Steigerung die Vision vom Kaiser, der einst über das Grab des toten Grenadiers reiten wird. Man beachte die erhabene Begeisterung in den Worten: «sous les plis sacrés du drapeau tricolore». Die Wagnersche Tondichtung ist ganz orchestermäßig, so daß Richard Sternfeld sogar eine Instrumentation wagen durfte. An den Vortrag stellt sie hohe Anforderungen, sie war den französischen Sängern der vierziger Jahre einfach zu schwer. Heute aber haben die deutschen Sänger die Ehrenpflicht, diese schwungvolle Ballade des jungen Meisters, wenn sie auch Napoleon verherrlicht, uns nicht mehr vorzuenthalten, sondern zu ihrem eignen Vorteil durch stilvollen Vortrag bekanntzumachen.

Im Jahr 1862 erschien bei Schott in Mainz ein Liederheft Wagners: „Fünf Gedichte für eine Frauenstimme“; zwei der Lieder: „Träume“ und „Im Treibhaus“ waren als „Studie zu Tristan und Isolde“ bezeichnet. Diese Lieder blieben lange unbeachtet und unverstanden. Ein Fachmusiker, der Wiener

Hofkapellmeister Esser, ein angeblicher Freund des Meisters, schrieb an Schott von „Wagners trostlosem Liederheft“! Erst im Gefolge des Tristan wurde die Bedeutung dieser jetzt allbekannten und viel gesungenen Lieder gewürdigt. Die Ausgabe der Briefe Wagners an Mathilde Wesendonk 1904 warf helles Licht auf ihre Entstehungsgeschichte. Ende April 1857 bezog Wagner das „Asyl auf dem grünen Hügel“, das neben Wesendonks prächtiger Villa gelegene kleine Landhäuschen, das ihm ungestörte Arbeitsruhe gewähren sollte. Im August und September wurde hier die Tristandichtung entworfen und vollendet, im Oktober die Vertonung begonnen. Der erste Akt war zu Silvester 1857 in der Kompositionsskizze fertig, die Ausführung für Orchester erfolgte vom 5. November 1857 bis 13. Januar 1858, also teilweise gleichzeitig mit der Kompositionsskizze. Vom 15. Januar bis 3. Februar 1858 reiste Wagner nach Paris. Erst am 4. Mai fand er die zur Fortsetzung der Vertonung nötige Ruhe und Stimmung. Der zweite Aufzug wurde bis 1. Juli 1858 „noch im Asyl“ skizziert, die Instrumentierung erst am 9. März 1859 in Venedig abgeschlossen. Der dritte Akt erfuhr seine Vertonung in Luzern vom 9. April bis 9. August 1859. Die fünf Gedichte entstanden in der Zeit vom 30. November 1857 bis 1. Mai 1858 in der Reihenfolge unsrer Ausgabe. Wagner schreibt an Liszt am 1. Januar 1858: „Ich habe gewisse hübsche Verse, die mir herübergeschickt wurden, in Musik gesetzt, was mir sonst nie passiert ist“. Frau Wesendonk nahm innigsten Anteil an der Tristanarbeit. Die Verse, die sie ins Asyl hinübersandte, kamen bald mit den Tönen des Meisters zur Absenderin zurück. So versah Wagner am 17. Dezember die „Schmerzen“ mit einem zweiten etwas verlängerten Schluß und bald darauf mit dem endgültigen dritten Schluß, worunter die Worte standen: „Es muß immer schöner werden.“ „Nach einer schönen,

erquickenden Nacht war beim Erwachen mein erster Gedanke dies verbesserte Nachspiel: wir wollen sehen, ob es Frau Calderon gefällt, wenn ich es heute einmal in der Tiefe hören lasse.“ Die Goethekenner denken an Marianne von Willemers Beiträge zum Westöstlichen Divan. Aber der Vergleich paßt nicht ganz. Frau Mathilde war die Verfasserin der Gedichte, Wagner las sie mit den Augen der Liebe und gab ihnen durch die Macht der Töne eine unsterbliche Seele. Voran steht die herrliche Weise zum „Engel“, worin zweimal bedeutsam das Motiv aus Loges Erzählung von Weibes Wonne und Wert anklingt: im Nachspiel und zu den Worten: „da der Engel niederschwebt“. Das Lied endigt mit Anklang an den Schluß von Wolframs Lied an den Abendstern:

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
und auf leuchtendem Gefieder
führt er ferne jedem Schmerz
meinen Geist nun himmelwärts.

Wie ein milder Engel erschien ihm die Freundin oft in den Nöten und Stürmen des Lebens. Als „Engel“ wird sie wiederholt in den Briefen angerufen, einmal heißt sie sogar Elisabeth. Damit ist eine unendlich zarte und sinnige Huldigung dargebracht.

Die „Träume“ (5. Dezember) kehren im Mittelsatz des zweiten Tristanaufzugs wieder: die Begleitung zum Zwiegesang „O sink hernieder, Nacht der Liebe“ bis zu den Worten „Nimm mich auf in deinen Schoß“ entspricht genau, sogar in der Tonart, dem Liede; und der Schluß: „sanft an deiner Brust verglühen“ begegnet in Isoldes Singstimme „Nie-wieder-Erwachens wahnlos hold bewußter Wunsch“. Im Tagebuch vom 22. Dezember 1858 (Mathildes Geburtstag war der 23. Dezember!) heißt es: „Seit drei Tagen trug ich mich mit der Stelle ‚wen du umfangen, wem du gelacht‘ und ‚in

deinen Armen, dir geweiht' usw. Ich war lange unterbrochen und fand die rechte Erinnerung bei der Ausführung nicht wieder. Da zeigte sich mir die holde Muse. In einem Augenblick war mir die Stelle klar. Ich setzte mich an den Flügel und schrieb sie so schnell auf, als ob ich sie längst auswendig wüßte. Wer streng ist, wird etwas Reminiszenz darin finden: die ‚Träume‘ spuken dabei.“ In den Akkorden der Hörner und Holzbläser erscheint an der erwähnten Stelle der Partitur das Motiv der „Träume“ (Oberstimme in den Takten 5—12 des Liedes). Am 23. Dezember 1857 hatte Wagner zur Feier des Geburtstages von Frau Mathilde ein kleines Hauskonzert in der Villa veranstaltet: die „Träume“ wurden für Solovioline und zehnstimmiges kleines Orchester instrumentiert. Im Rückblick auf die Venezianer Zeit schrieb Wagner im Brief vom 25. März 1859: „Sie werden einmal einen Traum hören, den ich dort zum Klingen gebracht habe“. Und noch am 28. September 1861, als er in Wien eine Mappe mit den Erinnerungen ans Asyl, mit den Tristanskizzen, aufschloß, schrieb er: „Auch das Bleistiftblatt des Liedes fand ich, aus dem die Nachtszene entstand. Weiß Gott! Mir gefiel dies Lied besser als die stolze Szene!“ Wie die Blüte aus der Knospe erwuchs der zweite Tristanakt aus den „Träumen“, die, sogar instrumentiert, vier Monate vor Beginn der Kompositionsskizzen vollendet vorlagen! Wir verstehen jetzt die Bezeichnung des Liedes als „Studie zu Tristan und Isolde“.

In den „Schmerzen“ lassen sich keine besonderen Merkmale erkennen, sofern wir nicht mit dem englischen Wagnerforscher Wm. Ashton Ellis aus dem dissonierenden ersten Akkord einen Vorklang zum Einsatz des grellen Tagesmotives zu Beginn des Vorspiels zum zweiten Tristanakt und aus der Begleitung zu den Worten: „und gebietet Tod nur Leben. geben Schmerzen Wonnen nur“ die Keimzelle zu dem

Seligkeitsmotiv desselben Vorspieles heraushören wollen. Wohl aber zeigt „Stehe still“ vom 22. Februar 1858 zu den Worten: „wenn Aug' in Auge wonnig trinken“ in der Begleitung ein Zitat aus dem ersten Tristanakt.



Es ist das schwere Schicksalsthema, das zuerst in breiter Ausführung der Bässe Brangänes Worten: „den hehrsten Trank, ich halt' ihn hier“ sich anschließt und Isoldes Worte: „du irrst, ich kenn' ihn besser; ein starkes Zeichen schnitt ich ihm ein“ begleitet; das Motiv vom „süßen Sühnetrank“, das im zweiten Akt gänzlich schweigt, um im dritten zu Tristans Worten: „den Giftrank gab sie mir zu trinken“ noch einmal sich aufzubauen. Das rätselhafte Verhängnis voll Freud und Leid, Segen und Fluch trennt die leidenschaftliche Unrast des ersten Teiles des Liedes von der seligen Ruhe des zweiten Teiles, Tristan und Isoldes Los ist seiner Mitte einverwebt, wie ein Geheimnis, das nur dem „tönenden Schweigen“ der Musik als leise Andeutung anvertraut wird. Der ganze musikalische Stimmungsgehalt im beruhigten zweiten Teil des Liedes ist wie ein Vorklang des zweiten Tristanaktes, ohne daß man bestimmte Beziehungen zu einzelnen Stellen feststellen könnte, wie dies allerdings Ellis allzu feinhörig versucht.

Am 1. Mai 1858, drei Tage vor Beginn der Komposition des zweiten Tristanaktes wurde das letzte der Fünf Gedichte „Im Treibhaus“ mit seiner schwülen, trauerschweren Stimmung vertont. Glasenapp schreibt: „Aus seinem leitenden Thema klingt ein in schmerzlichem Banne gefesseltes, hoffnungsloses Sehnen aus den innersten Tiefen des Seins uns

entgegen: das träumende Sehnen der Pflanze aus dem dumpfen Raum nach ihrer fernen sonnigen Heimat, das Sehnen des todwunden Tristan aus dem Vorspiel des dritten Aufzugs.“ Bis zu den Worten: „öder Leere nicht'gen Graus“ ist die Begleitung des Liedes mit leichten Änderungen zum selbständigen Orchestervorspiel entfaltet worden, dessen beide Hauptmotive, die tief elegische Liebesklage mit den düsteren Mollharmonien und den zweistimmig in übermäßigen Intervallen aufsteigenden Violinengängen und die von Horn und Violoncell ausgeführte Melodie des entschwundenen Glückes, am Schlusse des Liedes noch einmal wiederholt werden, vor und nach den Worten: „Schwere Tropfen seh' ich schweben an der Blätter grünem Saum“. Am 10. April 1859 konnte Wagner der Freundin aus Luzern melden: „Der dritte Akt ist begonnen. Mir ist dabei recht deutlich, daß ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen.“ So ward aus dem sehnsuchtsbanger Lied das Vorspiel zum dritten Aufzug des Tristan. Ein Jahr leidenschaftlicher Erlebnisse lag zwischen dem Lied und dem dritten Akt, vor allem die Vertonung des zweiten, worin „das höchste Lebensfeuer sich gegen den Schluß des Aktes hin dämpfte und die sanfte Helle der Todesverklärung aus der Glut brach“. Tristans und Isoldes Zwiegesang von der Todesverklärung durfte fast unverändert aus dem zweiten Akt in den Schluß des dritten Aktes (Isoldes Tod) übernommen werden, den also zwei vorher bereits völlig fertige Sätze umrahmen. Noch mehr als die „Träume“ eine Vorstudie zum zweiten Akt ist das „Treibhaus“ eine solche zum dritten: Erlebnis und Dichtung, künstlerische Verklärung des erfahrenen Liebesleidens. Welche Erinnerungen die Verwendung

des Liedes veranlaßten, deutet eine Stelle des Venezianer Tagebuches vom 6. Oktober 1858 an: „Am 2. Mai, kurz bevor Du nun auch noch die Zerstreungsreise antreten solltest und ich so recht verlassen sein mußte, — da kam der lang erwartete Erard-Flügel an. Als er bei mir aufgestellt wurde, war draußen schlechtes Wetter, rauh und kalt: ich mußte es aufgeben, Dich an diesem Tage auf der Terrasse zu sehen. Da plötzlich trittst Du aus dem Billardzimmer auf die vordere Zinne und schaust herüber. Ich öffnete das Fenster und schlug die ersten Akkorde an. Du wußtest es noch gar nicht, daß dies der Erard war. Nun sah ich Dich einen Monat nicht mehr, und mir wurde in dieser Zeit es immer klarer und gewisser, daß wir nun getrennt bleiben müßten! Jetzt wäre ich eigentlich doch mit meinem Leben fertig gewesen. Aber dieses wundervoll weiche, melancholisch süße Instrument schmeichelte mich völlig wieder zur Musik zurück. Ich nannte es den Schwan, der nun gekommen, den armen Lohengrin endlich heimzuführen! So begann ich die Komposition des zweiten Aktes des Tristan. Das Leben webte sich wieder traumartig um mich zum Dasein. Du kehrtest wieder. Wir sprachen uns nicht, aber mein Schwan sang zu Dir hinüber.“ Dieser Erard-Flügel war vor allem andern zur Vertonung des Tristan bestimmt. Am 2. Mai empfing er seine Weihe, zweifellos durch das „Treibhaus“, das wie ein Auftakt zur neuen Arbeit nach der Villa hinüberklang.

Wagners Jugendlieder waren Gelegenheitsschöpfungen, zu denen die Anregung von außen her kam. Die „Fünf Gedichte“ sind mit dem Tristan und seinen Voraussetzungen unlöslich verknüpft, sie sind Äußerungen tief innerlicher Gefühlsvorgänge, in Form und Gehalt meisterhaft. Im Venezianer Tagebuch vom 8. Oktober heißt es: „Nun habe ich begonnen. — Womit? Ich hatte von unsern Liedern nur die ganz flüch-

tigen Bleistiftskizzen, oft noch ganz unausgeführt und so undeutlich, daß ich fürchten mußte, sie einmal ganz zu vergessen. Da habe ich mich denn zuerst darüber hergemacht, sie mir wieder vorzuspielen und alles daran mir recht wieder ins Gedächtnis zu rufen; dann habe ich sie sorgfältig aufgeschrieben. Nun brauchst Du mir die Deinigen nicht wieder zu schicken: ich hab' sie selbst. — Das war denn meine erste Arbeit. Somit sind die Schwingen geprüft. — Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht, und nur sehr wenig von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können.“

In den Liedern verdichtet sich gleichsam der lyrische Stimmungsgehalt des Tristandramas, sie sind geschichtlich und künstlerisch von höchstem Wert.

Inhalt

Einleitung	V
1. Der Tannenbaum (Scheurlin)	1
2. Dors, mon enfant [Schlafe, mein Kind!]	7
3. Mignonne [Liebchen] (Ronsard)	13
4. Attente [Die Erwartung] (Victor Hugo)	21
5. Les deux grenadiers [Die beiden Grenadiere] (Heine-Veimars)	28
6. Der Engel (Mathilde Wesendonk)	44
7. Träume (Mathilde Wesendonk)	49
8. Schmerzen (Mathilde Wesendonk)	56
9. Stehe still (Mathilde Wesendonk)	60
10. Im Treibhaus (Mathilde Wesendonk)	68

Richard Wagner
Zehn Lieder

Der Tannenbaum

(Ballade von Scheurlin)

1

Riga 1838

Moderato

1

p

Der Tan - nenbaum steht schwei - gend

ein - sam auf grau - er Höh; der

p

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system contains the lyrics 'Der Tan - nenbaum steht schwei - gend'. The third system contains the lyrics 'ein - sam auf grau - er Höh; der'. The piano accompaniment features a characteristic rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a more melodic line in the right hand. The score is numbered '1' at the beginning of the first system.

Kna - beschau - kelt im Na - chen entlang dem

blau - en See. Tief in sich selbstver-

sun-ken die Tan-ne steht und sinnt, der

Kna - be kost der Welle, die schäumend vorüber-

rinnt. „Du Tannenbaum dort o - ben, du

al - ter finst - rer Ge - sell, was

schaust du stets so trü - be auf mich zu dieser

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The vocal line begins with a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand.

Stell?“ Da rüh - ret er mit Trau - ern der

The second system continues the musical piece. The vocal line has a few rests before the lyrics. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over a measure in the right hand. The bass line continues with a steady eighth-note pattern.

dun - keln Zwei - ge Saum, und spricht in lei - sen

The third system concludes the page. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture in both hands, with some chordal changes in the bass line.

Schau - ern, der al - te Tan-nen - baum: „Daß

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are "Schau - ern, der al - te Tan-nen - baum: „Daß". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a flowing eighth-note pattern in the bass line and sustained chords in the treble line.

schon die Axt mich su - chet zu

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "schon die Axt mich su - chet zu". The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and features sustained chords in the treble line and a rhythmic eighth-note pattern in the bass line.

dei - nem To - ten-schrein, das

The third system concludes the musical score on this page. The vocal line has the lyrics "dei - nem To - ten-schrein, das". The piano accompaniment continues with sustained chords in the treble line and a rhythmic eighth-note pattern in the bass line.

macht mich stets so trü - be,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains the lyrics "macht mich stets so trü - be,". The middle staff is the right-hand piano part in bass clef, and the bottom staff is the left-hand piano part in bass clef. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

ge - denk' ich, Kna - be,

The second system of the musical score continues with three staves. The vocal line in the top staff has the lyrics "ge - denk' ich, Kna - be,". The piano accompaniment in the middle and bottom staves maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system.

dein!"

pp

The third system of the musical score consists of three staves. The vocal line in the top staff has the lyrics "dein!". The piano accompaniment in the middle and bottom staves concludes the piece with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The bottom staff ends with a double bar line and repeat signs.

Dors mon enfant

Schlafe, mein Kind!

Französ. Dichter unbekannt. Deutsche Nachdichtung von F. A. Leo

Andantino

Paris 1840

Dors _____ entre mes bras, enfant plein de
Schlaf, _____ hol-des Kind, ich wieg' dich in
dolciss.
2 *pp*

char - mes! Tu _____ ne connaît pas le sou - cis, les
Schlum - mer, fern _____ dir noch sind die Trü - nen, der

pp
lar - mes; tu ris en dor - mant, à ton doux sou - ri - re mon
Kum - mer, schläfst la - chend noch ein. Dein Lücheln schafft Schmerzen mir

cœur se dé - chi - re: dors _____ ô mon en -
 in - nen im Her - zen, schlaf; _____ Kind - chen, bist

fant, _____ dors _____ ô mon en -
 mein, schlaf; _____ Kind - chen, bist

pp

fant! _____ Dors _____ sur les ge - noux de ta pau - vre
 mein! Schlaf? _____ auf dem Schoß der Mutter, der

pp

mè - re, car ————— le sort ja-loux t'a ra-vi — ton
ar - men, grau ————— sa-mes Los raubte ihn ohn' Er -

mf

poco f

pè - re; je veille en tremblant sur ta faible en-fan-ce, dors
bar - men, jetzt steh' ich al - lein; ein Glück nur ist of - fen, auf

p

f

p

mon e - spé-ran - ce, dors ————— ô mon en -
dich darf ich hof - fen; schlaf', ————— Kind-chen, bist

p

f

p

fant, dors _____ ô mon en -
 mein, schlaf', _____ Kind-chen, bist

fant! Dors _____ et ne crains rien, car si tu _____ som-
 mein! Schlaf' _____ ein son-der Harm, dich hält bis _____ zum

pp

meil - les, ton _____ an - ge gardien, ta mè-re, te
 Mor - gen dein _____ Schutzgeist im Arm, da bist du ge -

dolce

veil - le, le re-pos des-cend sur ton frontcandi-de, dors
 bor - gen, ich wie-ge dich ein, entschlummre mit La-chen, ich

p

sous mon é - gi - de, dors _____ ô mon en -
 will dich be - wa - chen, schlaf', _____ Kind-chen, bist

pp

fant, dors _____ ô mon en -
 mein, schlaf', _____ Kind-chen, bist

The musical score is written in 9/8 time and consists of three systems. The first system features a vocal line with the lyrics "fant! mein!" and a piano accompaniment marked *pp*. The second system continues the piano accompaniment with the marking *molto ritard.* The third system concludes with a *ppp* marking and a change in time signature to 6/8.

Freie Umdichtung von B. Sauer
 auf Grund der Motivverwandtschaft mit dem Spinnerlied aus dem
 „Fliegenden Holländer.“

Die Spinnerin an der Wiege

Summ! Hörst du, lieb Kindlein, das gute Rädchen?
 Brumm! Spinnen dir will es viel tausend Fädchen.
 Du schlaf nun geschwind!
 Wir wachen und spinnen,
 Dir Glück zu gewinnen—
 Schlaf, schlafe mein Kind!

Summ! Was wir selbender so fleißig spinnen,
 Brumm! S'ist gar ein feines und eignes Linnen:
 Was Lieb nur ersinnt,
 Darein wir verweben
 Als Zauber fürs Leben—
 Schlaf, schlafe mein Kind!

Summ! Was wir im Kämmerlein still gesponnen,
 Brumm! Fröhlich einst soll es ans Licht der Sonnen.
 Wenn's Leben beginnt,
 Dann soll sich erzeigen,
 Welch Zauber dir eigen—
 Schlaf, schlafe mein Kind!

Mignonne

Liebchen

Ronsard (XVI. Jahrhundert) Deutsche Nachdichtung von B. Sauer

Paris 1840

Allegretto

3

p dolce

Mi - gnon -
Lieb - chen, —
dim.

ne, al - lons voir si la ro - se, qui ce ma -
— komm, geh mit mir du Lo - se, noch ein - mal

tin — a - vait dé - clo - se sa ro - be de pourpre au — so -
schaun die schö - ne Ro - se, die heut ü - ber Nacht war — er -

leil, n'a point per-du cet - te ves-pré - e, les
blüht! Nun, da der Tag bald ist ver-gan - gen, mag

plis de sa ro-be pour-pré - e et son
pur - purn wohl jetzt sie noch pran - gen, so wie

teint au vô - tre pa-reil.
dir die Wän - ge er-glüht?

pp *cresc.*

Las! vo-yez comme en peu d'es-
Weh, verwelkt in den we-ni-gen

p

pa-ce, Mi - gnon - ne, elle a, des-sus la
Stun-den! Lieb - chen, ach, wo-hin ihr Reiz ent-

pla - ce, las! las! ses beautés laiss-é
schwun - den? Schau, hier! Hier am Bo-den die

cresc. *mf*

choir! O vrai - ment — ma-râ-tre na -
 Pracht! O Na - tur, — so grausam zu

p

tu - re, puis-qu'u-ne tel - le fleur — ne
 wü - ten! Der in der Früh zur Wonn — Er -

du - re que du ma - tin jus-ques au
 blüh - ten gabst du den Tod noch vor der

soir! Puis-qu'u-ne tel - le fleur — ne
Nacht! Der in der Früh zur Wonn — Er -

du - re que du ma - tin jus - ques au
blüh - ten gabst du den Tod noch vor der

soir! Or donc, —
Nacht! Lieb - chen, —

p *pp*

— é - cou - tez - moi, Mi - gnon - ne, tan - dis que
— sei ge - mahnt mir in Treu - en: Willst du zu

vôtre â - ge fleu - ron - ne en sa plus
spät nicht einst be - reu - en, nüt - ze der

ver - te nou - veau - té, cueil - lez, cueil -
Ju - gend hol - des Glück! Hör mei - nen

lez vô - tre jeu - nes - se: comme á
 Rat! Schnell fliehn die Jah - re, dann mein

cet - te fleur la vieil - les - se fe - ra ter -
 ro - sig Lieb, dann er - fah - re, wie dich er -

nir _____ vô - tre beau - té, Mi - gnon - ne!
 eilt _____ glei - ches Ge - schick. Dann, Lieb - chen,

comme à cette fleur la vieilles - se fe-ra ter-nir
o du Rosen-glei-che er-fah-re, wie dich er-eilt

vô - tre beau-té.
glei - ches Ge-schick.

dim. *pp*

Attente

Die Erwartung

(Victor Hugo. Deutsche Nachdichtung von F. A. Leo)

Con moto

Paris 1840

4

p

Monte, é-cureuil, monte au grand ché - ne, sur la
Eich - hörn - chen! Schnell auf die Spi - tze, hoch im

bran- che des cieux — pro - chai - ne, qui
Bau - me auf schwan - kem Si - tze, der

cresc. *f*

plie et tremble comme un jonc!
im - mer zit-tert wie ein Rohr!

cresc. *f*

p

Ci-gogne, aux vieilles tours fi - dè - le, ô
Du Storch, der treu-e Gast der Tür - me, o

p

vo - le et mon - te à ti - re d'ai - le de l'é -
laß im Teich nur das Ge - wür - me, schwing' hin -

glise à la ci-ta-del-le, du haut clo-cher, du
auf dich, hin-auf und stür-me zum höch-sten Kreuz, zum

cresc.

haut clo-cher au grand don-jon!
höchsten Kreuz des Doms em-por!

fz

p
Vieux ai-gle, mon-te de ton ai-re
Ad-ler, o steig'aus tie-fen Klüf-ten

p

à la mon-ta - gne cer-té - nai - re, que
em - por, em - por zu den Lüf - ten, zu der

blanchit l'hiver éternell. Et toi qu'en ta couché in qui-
Ber - ge e - wigem Eis. Du, de - ren Tril - ler er -

é - te jamais l'au-be ne vit mu - et - te, mon-te,
klin - gen, wenn Strahlen die Däm-nung durchdringen, Ler - che,

mon - te, vive a - lou - et - te, vive a - lou -
auf - wärts muß du dich schwin - gen, im - mer em -

The first system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with some grace notes and slurs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

et - te, monte au ciel!
por in den sonn' - gen Kreis.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the end. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure and *ff* in the second measure.

p
Et main - te - nant, du haut de l'ar - bre, des
Und nun ihr all' vom ho - hen Bau - me, vom

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning.

cresc.

flêches de la tourde mar-bre du grandmont, du ciel enflam-
Turmeskreuz, vom ho-hen Rau-me, von da-her, woder Him-mel

cresc.

mé, a l'ho-ri-zon parmila bru-me, voy-ez-vous flot -
blaut; seht ihr im Wind die Fe-der schwanken, ein Roß so schnell

cresc.

ter u-ne plu-me, et cou-rir un che-val qui fu-me, et re-ve-
wie kaum die Ge-dan-ken, mit dampfenden blut'gen Flanken, saget

cresc.

nir mon bien-ai-mé? Voy-ez-vous re-ve-nir mon bien-ai-
an, o sa-get an, habt ihr mein Lieb'geschaut, habt ihr mein

p

f
mé, _____ mon bien-ai-mé?
Lieb', _____ mein Lieb'ge-schaut?

cresc. *ff*

Les deux grenadiers

Die beiden Grenadiere

Nach der von Loeve-Weimars verfaßten französischen Übertragung vertont;
deutsche Rückübersetzung von B. Sauer.

Moderato

Paris 1840

5

Long - temps captifs chez le Rus - se lointain,
Heim - wärts zo - gen, aus Ruß - land be - freit,

deux gre - na-diers re-tour - naient vers la Fran - ce;
zwei Gre - na-die - re vom glor - rei-chen Hee - re.

*) Deutscher Text mit Genehmigung der „Zeitschrift für Musik“, Steingräber Verlag, Leipzig.

fait de la Fran - ce,
Frank - reich Tri - um - phe

più f

et de la gran - de ar - - mé - e, et
schmäh-lich in nichts zer - - gan - gen, das

molto rit.

ren-dant son é - pé - e, l'em - pe - reur, l'em-pe-reur est cap -
stol-ze Heer zer-schellt und der Kai - ser, der Kai - ser be -

molto rit. **ff**

tif et vain-cu.
siegt und ge-fangen!

ff *ff a tempo maestoso*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and a tempo marking of *a tempo maestoso*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole note rest. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with a fortissimo (*ff*) dynamic, then transitions to a piano (*p*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole note rest. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Ils ont fré-mi; cha-cun d'eux sent tom-
 Bit - ter - ste Trä - nen ent - preßt bei - den der

p

ber des pleurs brû-lants sur sa mâ - le fi -
 Schmerz, da sie ver - nom - men die kläg - li - che

p

gu-re. Je suis bien mal, dit l'un, je vois cou-
 Kun-de. O weh! ruft der ei-ne, das traf mir das

p

ler des flots de sang de ma vieil-le bles-su-rel
 Herz, wie brennt mir neu nun, wie brennt mei-ne Wunde!

The first system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a few notes in the left hand.

Tout est fi-ni, dit l'au-tre, ô je voudrais mou-
 Al-les ist aus! spricht je-ner; wär's auch mit mir vor-

The second system continues the musical piece. The vocal line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'p' (piano) in the right hand. The accompaniment continues with eighth-note patterns and some chordal textures.

rir! Mais au pa-ys mes fils m'at-tendent, et leur mè-re,
 bei! Doch da-heim mein Weib, mein Kind mich er-seh-nen,

The third system concludes the page. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and eighth-note patterns. The system ends with a final chord in the piano part.

quimourrait de mi - sè - re! J'en-tends, leur voix plain-
 ach, ich seh ih-re Trä-nen, ich hör' ihr angst-voll

ti ve; il faut vi-vre et souf-frir!
 Fle - hen, le - ben muß ich, wie's auch sei!

Femmes, enfans, quem'importe! Mon cœur par un seul vœu
 Weib und Kind, laß' sie klagen! Da - hin ist für mich, was

tient en-core à la ter - re. Ils men-die -
 einst am Her - zen mir lag. — Ei, laß sie

ront s'ils ont faim, l'em - pe - reur, il est cap -
 bet - teln und sich pla-gen! Du mein Kai - ser be -

tif, mon em-pe-reur! ô frè-re, é - cou-te -
 siegt, in Band und Schmach! O Bruder! — zum letz-ten

moi, je meurs! Aux
Mal... hör' an! Ge -

pp *p dolce*

ri - ves que j'ai - mais, rends du moins mon ca -
uähr' dem Freund ei - ne Bitt; den schon Tod will um -

da - vre, et du fer de ta lan - ce au sol -
schat - ten; gönn' dem Bra - ven die Eh - re, ihn da -

p

dat de la Fran - ce creuse un fu - nè - bre
 heim zu be - stat - ten, nimm meinen Leich - nam

p

lit, sous le so - leil fran - çais!
 mit, nimm ihn nach Frank - reich mit!

pp

Fixe à mon sein gla - cé par le tré - pas
 Leg' mich ins Grab mit dem Kreu - ze geschmückt,

p

la croix d'honneur que mon sang a ga-gné - e,
rüh-m-lich ge-won-nen in blu-ti-gem Strei-te,

dans le cer-ceuil cou-che moi l'arme au bras,
gib mir den Stahl, den so stolz ich ge-zücht,

nets sous main la gar-de d'une é-pé-e. De
gib mein Ge-wehr ge-treu-lich mir zur Sei-te.

pp

lâ je pré te - ral l'o-reille au moindre
So will ich lie - gen im Sarg, und hor-chen will ich

The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has a melody with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

bruit, jusqu'au jour où, ton-nant sur la ter-re é-bran-
still, treu mei-nem Dienst, ei - ne Schild-wach im

poco a poco cresc.

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes the instruction *poco a poco cresc.* and shows a gradual increase in dynamics.

lé - e, l'é-cho de la mê - lé-e m'appel-le - ra du
Gra - be, bis ich hö-re Ka - no - nen - ge-brüll und

The third system concludes the vocal and piano parts. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern established in the previous systems.

Etwas schneller

fond de l'é-ter-nel-le nuit. _____
wie-hernder Ros - se Ge-tra - - be.

f *pp*

Peut-ê - tre
O d'ann, be -

sempre p

bien qu'en ce choc meur-tri-er, sous la mi-
freit aus der Fein - de Ge-walt, mäch - tig um-

traille et les feux de la bom - be mon em - pe -
 tost vom Ge-dröhn' der Ge-schüt - ze, von der Trom-

reur pou - se - ra sou coursier vers le ga -
 pe - ten Ge-schmet - ter um-hallt, naht mir mein

poco cresc.

zon qui cou-vri-ra ma tom - - be. A -
 Kai - ser, er naht an Hee - res Spit - - ze. Dann

lors je sor-ti - rai du cer-ceuil,
 Freund, steig' ich her - vor aus dem Grab,

tout ar - mé; et sous les plis sa -
 schwör' ihm neu, wo im - mer sei - ne

più f

crés du drapeau tri-co - lo - re, j'i-rai dé fendre en -
 Fäh-nen, die ruhmreichen, flie - gen, zu strei - tem und zu

co - re la France et l'em-pe-reur, l'em-pe-
sie - gen, dem Kai - ser e - wig treu, mei-nem

ff

reur, l'em-pe-reur bien - ai - mé.
Kai - - ser, dem Kai - ser ge-treu!

ff

Der Engel

(Mathilde Wesendonk)

Zürich, 30. Nov. 1857

Sehr ruhig bewegt.

In der

6 *p* sehr zart und weich *più p*

Kindheit frü-hen Ta-gen hört ich oft von En - - geln

p *pp*

sa - gen, die des Him - mels heh - re Won - ne tausch-

pp

- ten mit der Er - den - son-ne; daß,wo

p *piu p* *pp*

bang ein Herz in Sor - gen schmachtet vor der Welt ver-

bor - gen, daß,wo still es will ver-blu -

p

gesteigert,

- ten, und vergehn in Trä - nen - flu - ten, daß, wo

aber zart

brün - stig sein Ge - bet ein - zig um Er - lö - sung

p

poco riten. *a tempo*

fleht, da der En - gel nie - - derschwebt und es

p

zart *sehr ruhig*

sanft gen Himmel hebt. Ja, es stieg auch

più p *sehr zart* *pp*

mir ein En - - - gel nie - der, und auf

pp

mit Enthusiasmus

leuch - tendem Ge - fie - der führt er, fer -

poco cresc. *cresc.*

ne je - dem Schmerz, mei - nen Geist nun

sanft

dim. *più p*

p

him - mel - wärts!

più p *p* *cresc.*

dim. *più p* *pp*

Träume
 (Mathilde Wesendonk)
 Studie zu Tristan und Isolde

Zürich, 5. December 1857

Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend

7

pp

This system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace on the left. The music is in 3/4 time and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. The dynamic marking *pp* is present.

dolciss. *un poco cresc.*

This system continues the piece with similar accompaniment. The dynamic markings *dolciss.* and *un poco cresc.* are indicated. The treble staff shows a melodic line with some grace notes.

This system continues the piece with similar accompaniment. The treble staff shows a melodic line with some grace notes.

dim.

This system concludes the piece with similar accompaniment. The dynamic marking *dim.* is present. The treble staff shows a melodic line with some grace notes.

p

Sag, welch wunder - ba - re Träu - me

pp

hal - ten mei - nen Sinn um - fan - gen,

pp

daß sie nicht wie lee - re Schäu - me sind in

ö-des Nichts ver-gan-gen? Träu - me die in

je-der Stunde, je-dem Ta-ge schö - ner blühh, und mit ih-rer

poco cresc.

Himmels-kun - de se - lig durchs Ge - mü - te

mf *dim.* *più p*

p *belebt*

ziehn? Träu - me, die wie

pp *cresc.*

pp *Red.* *

heh - re Strah-len in die See - le sich ver-sen - ken,

f *p*

p *ritenuto*

dort ein e - wig Bild zu ma - len: All-ver-ges - sen,

cresc. *dim.* *pp* *cresc.*

ritenuto

steigernd *a tempo* *bewegt*
 Ein-ge-den - ken! Träu - - me, wie wenn
accel.

ped. *

Frühlingssonne aus dem Schnee die Blü - ten küßt, daß zu nie ge-

p *cresc.* *p cresc.*

nachlassend
 ahn-ter Won-nesie der neu-e Tag be - grüßt, daß sie

dim. *p.*

inmer mehr nach-
wach-sen, daß sie blü - - hen, träu - mend

p dolce *p weich*

Red. *

lassend
spen - den ih-ren Duft, — sanft an dei - ner

più p

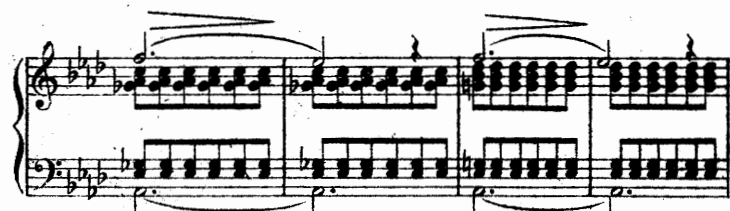
Red. * *Red.* *

Brust ver - glü - hen, und dann sin-ken in die

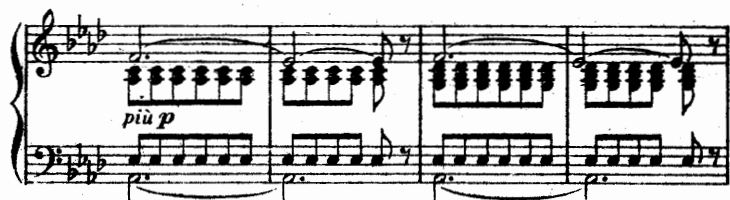
più p *pp*



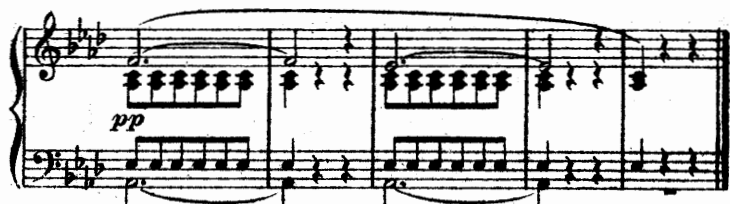
Musical score system 1. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a whole note chord and is marked "Gruff." below it. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a dense texture of chords and is marked "pp" (pianissimo) below the bass staff.



Musical score system 2. This system continues the piano accompaniment from the first system. It maintains the same key signature and time signature. The texture remains dense with many notes per measure, and the dynamics are consistent with the previous system.



Musical score system 3. This system continues the piano accompaniment. The texture is dense, and the dynamics are marked "più p" (pianissimo) below the bass staff. The system concludes with a fermata over the final chord.



Musical score system 4. This system continues the piano accompaniment. The texture is dense, and the dynamics are marked "pp" (pianissimo) below the bass staff. The system concludes with a fermata over the final chord.

Schmerzen

(Mathilde Wesendonk)

Langsam und breit

Zürich 17. Dezember 1857

8

Son - ne,

f dim.

p

wei - nest je - den A - bend dir die schö - nen Au - gen

dim.

p

rot, wenn im Meeres - spie - gel badend dich erreicht der frü - he

Tod; doch er - stehst in al - ter Pracht, Glo -

p *cresc.*

- ri - e der düst - ren Welt, du am Mor - gen neu erwacht, wie ein

ad. *

stol - zer Sie - ges - held! Ach, wie

f *f* *ff* *p*

soll-te ich da kla-gen, wie, mein Herz, so schwer dich sehn, muß die

dolce

Son-ne selbst ver-za-gen, muß die Son-ne un-tergehn?

p

mit großer Steigerung

und ge-bie - ret Tod nur Le-ben, ge-ben Schmerzen Wonnen

cresc. cresc. poco rallent.

sehr breit *a tempo*

nur: O wie dankich, daß gegeben solche Schmerzen mir Na-

ff *dim.* *p* *cresc.*

Red. * *Red.* *

tur!

f *sf* *f* *p* *f* *dim.* *riten.*

a tempo

dim. *p* *cresc.* *ff* *dim.* *p*

Steh' still

(Mathilde Wesendonk)

Bewegt

Zürich 22. Februar 1858

9

The piano introduction consists of two measures. The right hand plays a series of eighth notes in a descending scale, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. Dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Sau-sendes, brau-sendes Rad der Zeit, Mes-ser du der

The vocal line begins with the lyrics "Sau-sendes, brau-sendes Rad der Zeit, Mes-ser du der". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked *p* and *cresc.* (crescendo).

E-wigkeit, leuch-tende Sphären im wei-ten All,

The vocal line continues with the lyrics "E-wigkeit, leuch-tende Sphären im wei-ten All,". The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand, marked *p* and *cresc.*

die ihr umringt den Wel - tenball; ur - e - wi - ge

f *p* *cresc.*

And.

Schöp - fung hal - tedoch ein, genug des Wer - dens, laß

mich sein!

f *ff*

Hal - te andich, zeu - gende Kraft, Ur - ge - dan - ke, der

p

e - wig schafft. Hemmet den A - tetn, stil - let den Drang,

p *cresc.*

schwei - get nur eine Se - kun - de lang! Schwel - lende Put - se,

f *dim.* *p* *cresc..*

fes - selt den Schlag; en - de des Wöl - lens ew - - - ger

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Tag! Daß in se - lig

The second system continues the musical piece. The vocal line has a quarter rest followed by a half note and then a quarter note. The piano accompaniment is marked with a forte *f* dynamic and includes a *dimin.* (diminuendo) marking. A small asterisk (*) is placed below the piano part at the end of the system.

Allmählich immer etwas zurückhaltend
 sü - ßem Ver - ges - - - - sen ich mög al - le

The third system begins with the instruction "Allmählich immer etwas zurückhaltend" above the vocal line. The vocal line has a quarter rest followed by a half note and then a quarter note. The piano accompaniment is marked with a piano *p* dynamic and includes an *ausdrucksvoll* (expressive) marking and a *dimin.* marking. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

Won - nen er - mes - - - - sen! Wenn Aug'

p dolce
Red.

— in Au - ge won - nig trin - - -

Red.

ken, See - - - - - le ganz.

p
* Red.

in See - - - - le ver - sin - - -

più p

* Red.

Sehr ruhig und mäßig

ken; We - sen in We - sensich wie - der

pp

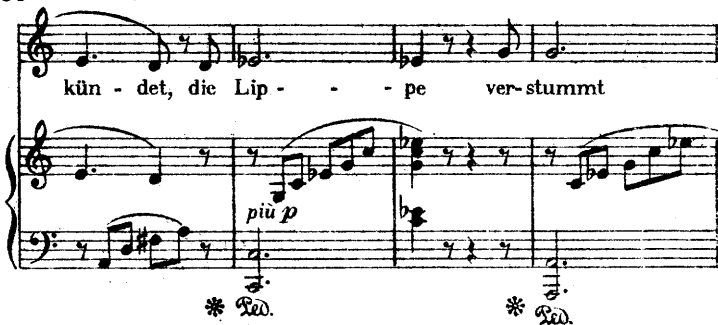
* Red.

fin - det, und al - - les Hof - fens - En - de sich

più p

p

* Red.




Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of two flats. The piano part includes a *piu p* dynamic marking and two asterisks with 'Red.' below the staff.

kün - det, die Lip - - - pe ver - stummt

piu p

* Red.

* Red.



Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes *pp* dynamic markings and two asterisks with 'Red.' below the staff.

in stau - - - nen - - dem Schwei - -

pp

pp

* Red.

*



Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes *pp* dynamic markings.

wie gänzlich sich verlierend mit ge-
gen, kei-nen Wunsch mehr will das Inn-re zeugen: er-

pp

pp

Langsam
steigertem Vortrag

kennt der Mensch des Ew' - gen Spur, und löst dein

mit allmählicher Steigerung der Stärke

Red. *

Rät - sel, heil' - ge Na - tur!

Red. * *Red.* * *Red.*

dim. *p* *più p* *pp*

Red. *

Im Treibhaus

(Mathilde Wesendonk)

Studie zu Tristan und Isolde

Zürich 1. Mai 1858

*) **Langsam und schwer**

10

p *più p*

Hoch-ge-wölb-te Blät-ter-kro-nen,

p

Bal-da-chi-ne von Sma-ragd, Kin-der ihr aus fer-nen

più p *p* *ausdrucksvoll* *p*

*) Das Original-Manuskript steht durchweg im $\frac{6}{8}$ Takt

**) Im Original-Manuskript steht in dieser Phrase jedesmal *g*

Zonen,sa - get mir, warum ihr klagt? Schweigend

nei-get ihr die Zwei-ge,ma-let Zeichen in die Luft, und der

Lei-den stummer Zeu-ge, stei-get auf-wärtssü-ßer Duft:

*) Orig. g
Wag.

Weit in seh-nendem Ver-lan-gen brei-tet ihr die

p *cresc.*

Ar - me aus, und um-schlin - get

f dim..

streng in Takt
wahn - be-fan-gen ö - der Lee - re zicht-gen Graus.

più p *poco rall.* *pp*

*) Orig. d.

Wohl ich weiß es, ar-me Plan-ze: ein Ge-schik-ke tei - len

p

wir, ob um-strahlt von Licht und Glanze, unsre Heimat ist nicht

p *cresc.* *f* *dim.*

hier! Und wie froh die Son-ne scheidet von des Ta-ges lee-rem

p schwer *p*

schleppend

Schein, hül-let der, der wahr-haft lei-det, sich in

più p

Schweigens Dunkel ein. Stil-le wird's,

pp *più p*

ein säu-selnd We-ben fül-let bang den dunklen

trem. *ppp*

Raum: Schwe - re Tropfen seh ich schweben an der

pp *gedehnt* *p*

Blät - ter grünem Saum.

più p *pp* *a tempo*

più p *pp*

*) Orig. g

Musikalische Stundenbücher

Eine Sammlung erlesener, kleiner Tonschöpfungen, herausgegeben und mit Einleitungen versehen von hervorragenden Künstlern. — Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild.

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

GESELLIGE LIEDER

von WOLFGANG AMADEUS MOZART

Herausgegeben und eingeleitet von Dr. B. Paumgartner

Gebunden 15 Mk.

Mozarts Lieder entstanden meist auf persönliche Anregung hin für Freunde und gesellige Kreise und gerieten teilweise in Vergessenheit. In unserer kleinen Auswahl findet sich nun so manche dieser bisher unbekanntenen Perlen wieder.

BAGATELLEN

von LUDWIG VAN BEETHOVEN

Herausgegeben und eingeleitet von Paul Bekker

Gebunden 12 Mk.

Die drei Hefte der Bagatellen in einem Bande vereinigt bringen gleichsam in nuce den jungen und den späten Meister. Hier bannt der Gestalter größter Werke seine Gedanken in die knappste Form.

NEUN DEUTSCHE ARIEN

von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Herausgegeben, gesetzt und eingeleitet von Herman Roth

Gebunden 12 Mk.

Wahre Kabinettstücke von feinsten Melodik sind diese wundervollen, gesanglichen Lieder, die es wohl verdient haben, wieder hervorgeholt zu werden.

AUSGEWÄHLTE LIEDER

von HECTOR BERLIOZ

Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Karl Blessinger

Gebunden 12 Mk.

Aus diesen Liedern spricht eine Künstlerpersönlichkeit voll hohen Strebens, voll glühender Liebe für alles Gute, Schöne und Wahre.

LIEDER OHNE WORTE

von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Ausgewählt und mit einem Vorwort von H. W. v. Waltershausen

Gebunden 12 Mk.

Des Meisters Lebenswerk verschwindet. Darum will die Auswahl zu einer Revision des öffentlichen Urteils über den Meister anregen.

WEIHNACHTSLIEDER UND TRAUER UND TROST

von PETER CORNELIUS

Herausgegeben und eingeleitet von G. von Westerman

Gebunden 12 Mk.

Die „Weihnachtslieder“, Cornelius' populärstes Werk und der Zyklus „Trauer und Trost“ nehmen durch ihre religiöse Stimmung gefangen.

AUSGEWÄHLTE WALZER

von JOSEF LANNER

Ausgewählt und eingeleitet von Prof. Dr. Oskar Bie

Gebunden 12 Mk.

In unserer tanzfreudigen Zeit dürften die alten und doch stets neuen Walzer des Walzerkönigs Lanner höchst willkommen sein.

Dritte grosse Sonate d-moll

von KARL MARIA VON WEBER

Herausgegeben und eingeleitet von Dr. W. Georgii

Gebunden 12 Mk.

Ein Werk voll Kraft und Steigerung wie Webers d-moll-Sonate wird sich stets neue Freunde erwerben.

CAPRICCIO IN B-DUR

sopra la lontananza del suo fratello diletto

von JOHANN SEBASTIAN BACH

nebst einer Sonate aus Johann Kuhnaus

„Musical. Vorstellung einiger biblischer Historien“ als Zugabe

Eingeleitet und herausgegeben von Herman Roth

Gebunden 8 Mk.

Das Capriccio nimmt eine gesonderte Stellung in dem Werke des Meisters ein. Die Sonate Kuhnaus hat dem jungen Bach in der Form als Muster gedient.

SECHZIG CHORALGESÄNGE

von JOHANN SEBASTIAN BACH

Ausgewählt und eingeleitet von Herman Roth

Gebunden 12 Mk.

Die feinsinnige Auswahl aus Bachs Chorälen bietet das musikalisch Stärkste aus des großen Meisters großem Werke.

MISSA PAPAE MARCELLI

von G. P. SANTE DA PALESTRINA

Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Alfred Einstein

Gebunden 12 Mk.

Diese dem Papste Marzelli gewidmete Messe bezeichnet die Vollendung der katholischen Kirchenmusik.

Mozartbücher des Mozarteums Salzburg

MOZARTS OPERN

ILLUSTRIERTE KLAVIER-AUSZÜGE

Herausgegeben von

Dr. B. Paumgartner

Direktor des Mozarteums in Salzburg

Mit je 7 bis 10 ganzseitigen farbigen

Blättern, figuralen Kopfleisten und

Vignetten von HERMANN EBERS

Es fehlte an einer Ausgabe der Opern Mozarts, welche schon dem Äußeren nach den Reiz der graziösen Kunst Mozarts atmet. Hier wird sie geboten. Texte und Noten sind von dem Herausgeber — einem unserer besten Mozart-Kenner — kritisch durchgesehen, so daß schon in dieser Hinsicht etwas schlechtweg Vollendetes geboten wird. Der Bildschmuck von Hermann Ebers — Szenenbilder und Figurinen — wendet sich ebenso an den Freund künstlerischer Buchgestaltung, der hier mit Befriedigung und Freude eine seinen Wünschen entsprechende Ausgabe erhält, wie an den Theaterfachmann, dem Anregungen zur prinzipiellen Lösung des Mozartischen Bühnenbildes gegeben werden sollen. — Außer einer einfachen Ausgabe ist eine Liebhaber-Ausgabe auf feinstem belgischem Hadernpapier mit Handkolorit vorgesehen.

Es werden erscheinen:

Don Giovanni

Die Zauberflöte

Figaros Hochzeit

Die Entführung

aus dem Serail

★

Drei Masken Verlag München

MUSIKALISCHE STILLEHRE

IN EINZELDARSTELLUNGEN

VON HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN
PROF. DER AKADEMIE DER TONKUNST IN MÜNCHEN

Bisher erschienen:

Nr. 1

DIE ZAUBERFLÖTE
Eine operndramatische Studie

Nr. 2

DAS SIEGFRIED-IDYLL
oder die Rückkehr zur Natur

Nr. 3

DER FREISCHÜTZ
Ein Versuch über die musikalische Romantik

Jeder Band geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 7.50

Weitere Bände sind in Vorbereitung

Eugen Kilian in „Blätter des Operntheaters“
... Es sind die Arbeiten eines gediegenen Musikers ... mit
allem Rüstzeug fachmännischer Bildung ausgestattet. Ein
gründlicher Kenner unserer Literatur, ein geschmackvoller
und kritisch geschulter Geist, vor allem aber ein Künstler mit
offenem, freiem Blick für die besonderen Bedingungen des
dramatischen Kunstwerkes und des praktischen Theaters tritt
dem Musiker in glücklicher Ergänzung zur Seite.

Süddeutsche Monatshefte

Es ist nicht nur die liebevolle Erklärung des einzelnen Werkes,
die das Lesen dieser Führer ebenso genuß- wie lehrreich macht,
sondern die Menge richtiger und kluger grundsätzlicher Be-
merkungen über klassische, romantische und moderne Musik.
Waltershausen kennt das Gebiet, wie es der Kritiker kennen
sollte, zugleich aber gewährt er Einblicke in das Wesen des
Musikalischen, wie sie nur der Schaffende vermitteln kann.

*

Drei Masken Verlag München

Zeitgenössische Komponisten

Eine Sammlung von Essays

Herausgegeben von

Hermann W. von Waltershausen

Professor der Akademie der Tonkunst in München

Die Sammlung will die Persönlichkeit und das Schaffen zeitgenössischer Komponisten zeigen, gesehen im Spiegel starker und eigenartiger künstlerischer Charaktere. Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild

Zunächst werden folgende Essays erscheinen:

RICHARD STRAUSS

von Hermann W. von Waltershausen

(mit Notenbeispielen)

M A X R E G E R

von Dr. Hermann Unger

FRIEDRICH KLOSE

von Dr. Heinrich Knappe

(mit Notenbeispielen)

FRANZ SCHREKER

von Dr. Julius Kapp

HERMANN ZILCHER

von Hans Oppenheim

(mit Notenbeispielen)

HEINR. K. SCHMID

von Herman Roth

(mit Notenbeispielen)

Jeder Band geheftet Mk. 7.—

Es werden u. a. folgen:

Eugen d'Albert

Claude Debussy

Max Schillings

Julius Bittner

Paul Graener

Giacomo Puccini

Leo Blech

Gustav Mahler

Bernhard Sekles

Walter Courvoisier

Hans Pfitzner

Felix Weingartner

★

Drei Masken Verlag München