

PHILHARMONISCHE KONZERTE



SPIELJAHR 1932/33

STADLER

FEST-KONZERT

PROGRAMMBUCH

Begründet von Dr. Robert Hirschfeld, Einführungen von Prof. Dr. Max Graf

PREIS 50 GROSCHEN (INKL. STEUER)

WIENER PHILHARMONIKER

Sonntag, den 18. Juni 1933, präzise 11 $\frac{1}{2}$ Uhr vormittags
im Großen Musikvereins-Saale

FEST-KONZERT

zugunsten der Wohlfahrtseinrichtungen der Wiener Philharmoniker
(Öffentliche Generalprobe: Samstag, den 17. Juni 1933, 3 Uhr nachmittags)

Dirigent:

Dr. FELIX WEINGARTNER

Programm:

F. Weingartner „Frühling“, symphonische Dichtung in
Form von Variationen für großes
Orchester, op. 80

Lento e grave — Allegro — Più lento —
Adagio — Allegro molto (quasi doppio
movimento) — Allegro deciso — Allegro
comodo e suave — Molto vivo — Mode-
rato — Allegro molto

(Erste Aufführung)

F. Weingartner „Stille der Nacht“, op. 35, Nr. 2
„Unruhe der Nacht“, op. 35, Nr. 1
(Gedichte von Gottfried Keller)

Alt-Solo: Frau Kammersängerin Maria Olszewska
(Contra-Alto-Primadonna an der Metropolitan-Opera in New-York)

Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 9, op. 125, D-moll

1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso
2. Molto vivace
3. Adagio molto e cantabile
4. Presto — Allegro assai

Soli: Frau Staatsopernsängerin Luise Helletsgruber
Frau Kammersängerin Maria Olszewska
Herr Kammersänger Georg Maikl
Herr Kammersänger Josef Manowarda

Chor: Der Staatsopernchor

Felix Weingartner

(geboren am 2. Juni 1863 in Zara. In Wien ist Weingartner von 1908 an drei Jahre lang als Direktor der Staatsoper, seit 1919 als Direktor der Wiener Volksoper und zwanzig Jahre lang als Dirigent der Wiener Philharmoniker tätig gewesen).

„Frühling“.

Op. 80.

Das Orchesterwerk „Frühling“, welches Weingartner seiner „Dichterin, Schülerin und Freundin Carmen Studer“ gewidmet hat, betitelt der Komponist: „Symphonische Dichtung in Form von Variationen“.

Das Variationsthema (Lento a grave) das in drei Teile zerfällt, deren jeder Stoff zu symphonischen Umformungen gibt, entwickelt sich über einem Orgelpunkt der Celli, Bässe und gedämpften Pauken. Schläge des Tamtam und der großen Trommel verstärken die düsteren Farben. Mit dem Thema (1) beginnen Celli und Bässe. Sordinierte Posaunen und Tuba lassen unheimliche Akkorde ertönen. Pizzikierte Streicher bringen ein neues Motiv in Triolen (2), das für die Variationsarbeit wichtig wird. Dann folgen die tiefen Streicher mit dem Thema fort (3).

In der ersten Variation beginnt das Englisch-Horn mit dem Thema, Oboe schließt sich an. Das Motiv (2) umgeformt in den Violinen und Violen. Dann fahren Oboe und Englisch-Horn mit dem Thema fort über Bässen, die in die Tiefen niedersinken.

Zweite Variation — Allegro — in energischen Rythmen.

An sie schließt eine dritte Variation — piu lento — mit Solo der Klarinette über Tremolos hoher Geigen und geteilten Violonakkorden. Teilungen der Streicher, Vogelstimmen, Triller des Pikkolo, geben der Variation, in der Oboe und Englisch-Horn den dritten Teil des Themas anstimmen, frühlingshafte Stimmung.

Vierte Variation: Ein Adagio in den geteilten Streichern beginnend. Sie führt zu einer

fünften Variation — Allegretto, ma tranquillo e grazioso — in zierlichen $\frac{6}{8}$ -Taktrythmen.

Die sechste Variation in E-dur — Allegro molto — entwickelt über gehaltenen Tönen hoher Streicher anmutige Spiele der Holzbläser. Später tritt ein Solohorn mit dem dritten Teil des Variationsthemas hervor.

Die siebente Variation — Allegro deciso — verarbeitet das Thema fugenartig. An sie schließt die

achte Variation — Allegro comodo e suave — mit Walzerumformungen des Themas.

Die neunte Variation — Molto vivo — ist eine Art Perpetuum mobile im doppelten Kontrapunkt.

Am Schluß klingt nochmals die dritte Variation an und ein frohes kurzes Allegro in D-dur schließt ab.

Orchester: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch-Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 3 Pauken, Triangel, große Trommel, Becken, Tamtam, Harfe, Streicher. mg.

1 *sotto voce* *poco cresc.*

2 *pizz* *mf* *dim*

3 *etc.*

Stille der Nacht.

(Gedicht von Gottfried Keller.)

Willkommen, klare Sommernacht, die auf betauten Fluren liegt.
Gegrüßt mir, gold'ne Sternenpracht, die spielend sich im Weitenraume wiegt!
Das Urgebirge umher ist schweigend wie mein Nachtgebet.
Weit hinter ihm hör' ich das Meer im Geist und wie die Brandung geht.
Ich höre einen Flötenton, den mir die Luft von Westen bringt,
indeß im Osten schon herauf des Tages leise Ahnung dringt.
Ich sinne, wo in weiter Welt jetzt sterben mag ein Menschenkind
und ob vielleicht den Einzug hält das vielersehnte Heldenkind.
Doch wie im dunklen Erdental ein unergründlich Schweigen ruht,
ich fühle mich so leicht zumal und wie die Welt so still und gut.
Der letzte, leise Schmerz und Spott verschwindet aus des Herzens Grund,
es ist, als tät der alte Gott mir endlich seinen Namen kund.

Unruhe der Nacht.

(Gedicht von Gottfried Keller.)

Nun bin ich untreu worden der Sonn' und ihrem Schein;
die Nacht, die Nacht soll Dame nun meines Herzens sein!
Sie ist von düst'rer Schönheit, hat bleiches Nornengesicht;
und eine Sternenkronen ihr dunkles Haupt umflieht.
Heut ist sie so beklommen unruhig und voller Pein;
sie denkt wohl an ihre Jugend, das muß ein Gedächtnis sein.
Es weht durch alle Täler ein Stöhnen so klagend und bang;
wie Tränenbäche fließen die Quellen vom Bergeshang.
Die schwarzen Fichten sausen und wiegen sich her und hin,
und über die wilde Heide verlorene Lichter flieh'n.
Dem Himmel bringt ein Ständchen das dumpf aufrauschende Meer
und über mir zieht ein Gewitter mit klingendem Spiele daher.
Es will vielleicht betäuben die Nacht den uralten Schmerz?
Und an noch ältere Sünden denkt wohl ihr reuliges Herz.
Ich möchte mit ihr plaudern, wie man mit der Liebsten spricht
umsonst, in ihrem Grame sie sieht und hört mich nicht.
Ich möchte sie gerne fragen und werde doch immer gestört,
ob sie vor meiner Geburt schon wo meinen Namen gehört.
Sie ist eine alte Sibylle und kennt sich selber kaum.
Sie und der Tod und wir Alle sind Träume von einem Traum.
Ich will mich schlafen legen, der Morgenwind schon zieht.
Ihr Trauerweiden am Kirchhof, summt mir ein Schlummerlied.

Ludwig van Beethoven

(geboren am 16. Dezember 1770 in Bonn, gestorben am 26. März 1827 zu Wien).

Symphonie Nr. 9, D-moll (mit Chor), op. 125.

Hinter der Arbeit der großen Werke Beethovens vollzieht sich von den Jugendtagen Beethovens an die Arbeit an seinem gewaltigsten Orchesterwerk: der Neunten Symphonie, welche wie die Dichtung des Goetheschen „Faust“ das Resultat eines ganzen Menschenlebens ist, dessen Entwicklung sie begleiten. Schon in einem vom 26. Jänner 1793 datierten Briefe Fischenichs an Charlotte von Schiller heißt es über Beethoven: „Er wird auch Schillers ‚Freude‘, und zwar jede Strophe bearbeiten.“ Seitdem finden sich in den Skizzenbüchern Beethovens zu verschiedenen Zeiten Ansätze zur Komposition dieser Ode und in einem Skizzenbuch vom Jahre 1812 liest man die Notiz: „Freude, schöner Götterfunken, Tochter . . . , Ouverture ausarbeiten“. Die erhaltenen Skizzen zeigen, in welcher Form Beethoven in diesem Jahr den Freudenhymnus einem Instrumentalwerk einverleiben wollte. Das Instrumentalwerk sollte die Form einer Ouverture erhalten, deren thematisches Material zwei Jahre später in der Ouverture „Zur Namensfeier“ verwendet worden ist. Der Plan, Schillers „Freude“ zu komponieren und mit instrumentaler Fassung zu versehen, versank wieder in der Tiefe des Unbewußten.

Die aus dem Jahre 1809 stammende Klavierphantasie zeigt, wieweit der Gedanke eines großen Chorfinals damals in der Seele Beethovens herangereift war, denn in dieser Musik ist der Schlußsatz der „Neunten Symphonie“ bereits vorgebildet: zuerst einige klagende Rezitative, dann Variationen über schlichtes, volksliedartiges Thema.

Als Beethoven im Jahre 1817 das gewaltige Werk in seinem Haupte wälzte, dachte er nicht mehr daran, die Symphonie mit einem Chorsatz zu krönen. Wie die vorhergehenden Sätze sollte auch der letzte Satz ein reiner Orchestersatz sein, dem ein fugiertes Thema — das jetzige Thema des Scherzos — zugrunde gelegt werden sollte. Erst im Sommer 1822 findet man das Gesangsthema: „Freude, schöner Götterfunke“ für den Schlußsatz notiert, jedoch auch jetzt stand der Plan, die Symphonie in einem Chorhymnus ausmünden zu lassen, noch nicht fest, denn im Jahre 1823 stößt man im Skizzenbuch in der Mitte von Skizzen zum Freudenchor auf den Entwurf eines „Finale instrumentale“, in dem man unschwer das Thema des Schlußsatzes aus dem A-moll-Streichquartette op. 132 wiedererkennt. Die Symphonie hätte, wenn Beethoven diesen Plan durchgeführt hätte, mit Klängen wehmütiger Entsagung geschlossen, nicht mit brausendem Siegesjubel. Allein schon in dieser Zeit schreibt Beethoven auf einer Skizze die bedeutungsvollen Worte, die sein inneres Schwanken verraten, nieder: „Vielleicht

doch der Chor, Freude schöner . . . ,“ und im Sommer des Jahres 1823 war sein endgültiger Entschluß gefaßt: Das Finale sollte mit einem Instrumentalvorspiel eingeleitet werden und Orchestervariationen des Freudenthemas sollten zu Jubelchören überleiten.

Damit hatte die Neunte Symphonie ihre endgültige Form erhalten, ihren erhabenen Chorabschluß, der mit seinen Hymnen welche sich am Schluß zu bacchantischem Jubel steigern, den weltverbrüdernden Humanitätsgedanken feiern. Hatte Beethoven, als das Gespenst der Taubheit ihm nahekam, in seinem „Heiligenstädter Testament“ gebeten: „O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall in mir fremd — o wann — o wann — o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie — Nein — es wäre zu hart“; in dem Schlußsatz der „Neunten“ hat er diesen reinen Tag der Freude erlebt. Die „Neunte Symphonie“ wurde so das große Monument der Beethovenschen Seelenkämpfe, seines Ringens, seiner größten Erhebungen, wie der „Faust“, dessen Stimmungen Richard Wagner in dieser Musik wiedergefunden hat, das Dokument der großen Goetheschen Geisteskämpfe wurde. Daß die Seelenkämpfe Beethovens, des Einsamen, des prometheisch Ringenden, durch das Idealbild jubelnder Menschenchöre schließlich beglückt werden, in deren Freudenthören das tragische Leid des Einzelnen aufgeht, gibt der Musik, die allgemein als der Gipfel deutschen Symphonieschaffens angesehen wird, den ethischen Gehalt, den Charakter des Erhabenen.

*

Erster Satz*) Allegro, ma non troppo, un poco maestoso. Ein Sonatensatz von weitgepannten Dimensionen. Der Hauptgedanke allein umfaßt 70 Takte. Er wird durch eine düstere Einleitung exponiert, die ihn wie eine Geistererscheinung allmählich aus der Nacht herauswachsen läßt: pp beginnen Sextolen der zweiten Violine und Celli, dazu Hörner mit der leeren Quint e—a. Holzbläser, am Schluß noch zwei Hörner, treten allmählich hinzu. Erste Violinen und Violen und Bässe bereiten mit Quint- und Quartsprüngen, mit wachsender Beschleunigung, den Einsatz des Hauptgedankens (1) vor, der mit voller Macht des Orchesters in gewaltigem Sturz hereinbricht. (Tonika von D-moll.) Dieser Hauptgedanke ist aus vier ($\alpha - \delta$) Motiven zusammengefügt, jedes eine Persönlichkeit, eine Einheit für sich, die als solche in der weiteren Entwicklung eine selbständige Rolle spielt. Im 34. Takt bricht der Hauptgedanke zusammen und es beginnt — jetzt von D-moll aus — zum zweitenmal die Entwicklung des Hauptgedankens. Das Hauptthema stürzt jetzt in B-dur herein und entwickelt sich in neuer Form, der Dominante zustrebend. Auf

*) Die gründlichste Analyse der „Neunten Symphonie“ hat der angesehene Wiener Theoretiker Dr. Heinrich Schenker in seinem Buch über das Werk geliefert.

der Dominante erscheint ein neuer Gedanke (2) von zartem innigen Ausdruck in weichen Terzen (Flöte, Klarinetten, Fagotte, dann Oboen, Hörner), der zum Seitensatz (B-dur) führt, in dem sich wieder drei selbständige Motivgruppen unterscheiden lassen. Über den synkopierten Hörnern, welche das B festhalten, klagende Motive, die zwischen Klarinette (mit Fagott) und Flöte (mit Oboe) wechseln (3a) und aufstrebend $\frac{1}{16}$ -Figuren der Unisonostreicher (im p) (3b). Dann eine zweite klagende Gedankengruppe, welcher Gegenbewegungen schon dramatischen Charakter geben (4) und eine dritte Gruppe, in der trotzigen Rhythmen zarte Klage sich entgegenstellt (5). Das trotzige rhythmische Motiv sinkt in die tieferen Stimmen, wo es zuerst in Violon und Celli, dann in der Pauke weiterpocht. Darüber vollzieht sich die Entwicklung düster-spannender Gedanken, deren Steigerung zu einem leidenschaftlichen Ausbruch anschwillt: erregte Streicher $\frac{1}{32}$ -Läufe, gegen die aus der Tiefe die Urgewalten drohender Bässe sich empören. Der Gegensatz inniger, rührender Holzbläserklagen und energischer, trotziger Motive wiederholt sich auch in der Schlußgruppe, welcher in einem energischen Unisonomotiv des Orchesters auf B-dur ihren Abschluß findet.

Zu Beginn der Durchführung kehrt die Einleitung wieder, so daß der Schein entsteht, als beabsichtige Beethoven die traditionelle Wiederholung des ersten Teils. Nach Heinrich Schenker zerfällt die Durchführung in vier Abschnitte, deren Inhalt in der Verarbeitung der Takte 1—4 des Hauptthemas (1) und der Takte 1—4 des zweiten Themas (Seitensatz) (3a) und (3b) besteht, besonders Takt 3 und 4 des Hauptthemas Motiv β des Themas (1) — welche auch den ersten Satz schließen — nehmen immer neue Gestalt an, bald rührende Klage, bald trotziges Aufbäumen, bald ergreifenden Hoffnungsblick. Die dramatischen Kämpfe der Durchführung beginnen im dritten Abschnitt der Durchführung, wo Takt 3 und 4 des Hauptthemas, denen ein Gegensatz in $\frac{1}{16}$ Geigenfiguren sich entgegenstellt, in tiefen Bässen von C-moll aus aufwärts wühlen und nach Art einer Doppelfuge verarbeitet werden. Synkopenschläge, immer gröber werdende Tonschritte, die Modulation verstärken die gewitterhafte Stimmung. Die Modulation führt über C-moll nach G-moll, B-dur, D-moll nach A-moll. Hier beginnt eine neue Entwicklung der Takte 3 und 4 des Hauptgedankens. Die Gewitterwolken sind verzogen. Weiche, flehende, rührende Stimmungen treten an Stelle der Kämpfe. Nach einer Verarbeitung der ersten Takte der Seitensätze — (3a) — (sie erscheinen dreimal: in A-moll, nach F-dur modulierend und in F-dur) und nach einer nochmaligen Vorführung der Takte 3 und 4 des Hauptthemas in neuen Formen, zuletzt in einem energischen Unisono-absturz des ganzen Orchesters beginnt die Entladung der

Reprise mit einem furchtbaren Ausbruch der Tonmassen, den gewaltigen Höhepunkt des Satzes. Über dröhnenden Pauken, bei aufgetürmten Akkordmassen der Holz- und Blechbläser, heftig

tremolierenden, in die Höhe steigenden Oktavenbässen sausen die Quinten und Quartan der Geigen und Violen nieder; das Hauptthema mit seiner Exposition erscheint gleichsam mit Donner und Blitz. Die Kämpfe der Durchführung, welche scheinbar beschwichtigt waren, brechen mit äußerster Gewalt in die Wiederholung des Hauptsatzes ein. Die Imitationen zwischen Streichern und Bläsern, das immer neu ausbrechende Donnerrollen der Pauken verstärken das Bild dieser Eruption von Tonmassen. Die Beruhigung wird durch das innige Terzenmotiv der Flöte und Oboe herbeigeführt (2). Nochmals werden die bekannten Bilder des ersten Teiles vorgeführt. Dann folgt die

Coda mit einem Einsatze des Hauptthemas piano in erster Violine und Fagott, mit zarter Schlußwendung der Takte 3 und 4. Die gehaltenen Oboeterzen, die leichten Pizzikatißasse umgeben

Viol. α
Allegro ma non troppo, un poco maestoso. Beethoven 18. Sinf.

1 *ff* *sf sf*

2 *p dolce* *Ob.*

3^a *p* 3^b *sempre p.*

4 *cresc.....* 5 *ff* *p*

5^a *Horn* *pp* *Str.* *Ob.*

6 *Ob.* *pp*

das Thema mit einem freundlichen Schimmer. Aber die Erregung nimmt zu und führt zu einem neuen, leidenschaftlichen Moment: dramatisch aufeinanderstoßende Gegenbewegungen, scharf zusammengefaßte, trotzig Orchestrerrhythmen. Dann wieder Stimmen des Trostes, der Hoffnung. Zu gehaltenem, leisem A der Streicher, zarten Paukenschlägen und leisen Trompetenstößen eine besonders innige Umbildung der Takte 3 und 4 des Hauptthemas, dolce im ersten Horn, einzelne Holzbläser schließen sich imitierend an, die Streicher fahren fort. Neue Steigerung: der letzte dramatische Ausbruch des Satzes. Nochmals ertönt — diesmal zur ergreifenden Klage gewandelt — Takt 3 und 4 des Hauptthemas; seine Kraft versiegt und Trauerklänge von düsterer, marschartiger Stimmung (5 a) — über einem immer stärker anschwellenden obstinanten Baß — verkünden tragisches Geschick. Das Schicksalsmotiv des Hauptthemas bricht am Schlusse, jeden Widerstand zermalmend, nochmals herein.

II. Satz. Molto vivace. Eine kurze Einleitung kündigt mit einem rhythmisch geprägten Oktavenmotiv den Hauptgedanken an. Auch die Pauke beteiligt sich — in Oktaven gestimmt — am Motivspiel. Dann beginnt das Fugato des Hauptgedankens in den Streichern (6); die Holzbläser heben das erste Viertel hervor. Eine Steigerung, in der der kontrapunktische Gegensatz des Hauptthemas zur selbständigen Bedeutung kommt,

7 *ff*

8 *Cl. Clar.*
Fag.

9 *Adagio molto e cantabile*
Cl. Clar. *Viol.*
mezza voce

10 *Cl. Clar.* *Viol.* *Cl. Clar.*
Viol. cresc. *p*

11 *Andante moderato*
Viol. 2 *Bassi* *Allegro assai.*
p
cresc. *p*

führt über dem hämmernden A der Bässe zu einer kraftvollen Wiederkehr des Hauptgedankens. Mit Hilfe des kontrapunktischen Gegensatzes wird nach C-dur moduliert, der Tonart des zweiten Themas (7) (Holzbläser im ff*) dazu hämmern die Streicher in Unisonooktavensprüngen den Rhythmus der Einleitung. Eine zarte Vergrößerung der ersten Takte dieses Themas in den Streichern bildet in der Fortsetzung einen lyrischen Kontrast zu den kraftvollen Rhythmen, die den Abschluß des ersten Teiles bilden, der wiederholt wird. Es folgt ein Durchführungsteil, der von D-moll ausgeht und in einem großen Crescendo E-moll erreicht, welcher Tonart mit einer Reihe von Modulationen durch zwölf Tonarten mit Hilfe des Eingangsmotivs zugestürmt wird, wobei den Holzbläsern Streicher entgegengestellt werden. In der Durchführung herrscht der Hauptgedanke in rhythmischen Gruppierungen von dreimal drei Takten — „ritmo di tre battute“ schreibt Beethoven vor — später von viermal und sechsmal drei Takten. Am Schluß des Durchführungsteiles herrscht der „Ritmo di quattro battute“. In dieser kunstvollen Steigerung des Gedankenspiels, an dem wieder die Pauke motivisch sich beteiligt, wird die Wiederkehr des ersten Teiles herbeigeführt, wobei das erste Thema gekürzt erscheint und das zweite zuerst D-dur eintritt. Zu der rhythmischen Bewegung des Hauptsatzes, in dem der freieste Humor die Gedanken belebt, bildet das Trio, das ein Posaunenstoß vom Hauptsatz scheidet, den lyrischen Gegensatz. Das Thema des Trios (8), das in immer neuer

harmonien die Triolenbewegung der kommenden Variation vorbereitet wird — mit harfenartigen Pizzicati —, ist die Überleitung zur zweiten Variation (B-dur), in der die Figurationsbewegung der ersten Violinen, über die das Thema in den Holzbläsern Lichtschein wirft, noch gesteigert wird. In die abschließende Coda klingen zweimal kriegerische Fanfaren hinein. Die Erregung wird mit innigen Violinkantilenen, in denen immer wieder das Variationsthema anklingt, beschwichtigt.

Vierter Satz. Am Anfang des vierten Satzes bricht ein Sturm der Bläser los — Tonika-Sextakkorde mit Quartenvorhalt —, dem sich die gewaltigen Rezitative der Celli und Bässe entgegenstellen. Die Hauptthemen des ersten, zweiten und dritten Satzes (1), (6) und (9) erscheinen wie lockende Trugbilder. Immer wieder stellen sich ihnen die mächtigen Rezitative grollend entgegen und beschwichtigen sich erst, wenn in Holzbläsern ein neues Sextenthema erscheint, der Beginn des Freudenhymnus.

Die vollständige Freudenmelodie erklingt schattenhaft zuerst in den Celli und Bässen (11). Allein, immer neue Variationen geben ihr Wärme, Fülle, Leben, eine heroische Variation — die dritte — hebt das Thema strahlend auf den Schild.

Mit verstärkter Wucht, mit gesteigerten dissonierenden Vorhalten bricht wieder das Chaos des Anfangs herein. Da erklingt beschwörend das Rezitativ, jetzt nicht mehr instrumental, sondern aus dem Munde einer Männerstimme: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere“. „Freude“! ruft der Männerchor dem Sänger entgegen, dann singt der Vorsänger die Freudenmelodie und der Chor fällt in den Jubelhymnus ein, mit dem Soloquartett, das immer dithyrambischer auftaucht, abwechselnd und die Freudemelodie dreimal variierend:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja — wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen,
Folgen ihrer Rosenspur!
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod!
Wollust war dem Wurm gegeben.
Und der Cherub steht vor Gott!

Die vierte Variation ist nicht mehr in D-dur, sondern in B-dur, ein *alla marcia* im $\frac{6}{8}$ -Takt, das mit Trommel, Triangel und Cinellenschlägen aufmarschirt. Ein Tenor singt:

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn
Freudig, wie ein Held zum Siege.

Eine Kampfschilderung — ein heftiges Fugato der letzten vier Takte des Hauptthemas. Den Sieg feiert die

Fünfte Variation: ein Chorsatz mit dem Beginn des Freudenhymnus.

Es folgt ein neuer Abschnitt: ein gewaltiger Chorsatz — *andante maestoso*, $\frac{3}{4}$ -Takt.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder über'm Sternenzelt!
Muß ein lieber Vater wohnen!
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen!

Den dritten Abschnitt eröffnet eine große Doppelfuge über die Hauptthemen der ersten Abschnitte. Dann tritt wieder der Freudenhymnus auf. Die Solisten übernehmen die Führung, der Chor folgt, der Jubel steigert sich zu größter Fülle, am Schluß zu einem orgiastischen Taumel, in den das Freudenthema (Bläser) und seine Verkleinerung (Streicher) extatisch hineinjauchzen.

Max Graf.