

Joseph Gabriel Rheinberger (b. Vaduz, 17 March 1839 — d. Munich, 25 November 1901)

Wallenstein: Symphonisches Tongemälde für Orchester, Opus 10 (1866)

## Vorwort

Studiert man Programme von Orchesterkonzerten der letzten einhundert Jahre, fällt auf, dass im zwanzigsten Jahrhundert nur wenige symphonische Werke aus den 1850er und 1860er Jahren aufgeführt wurden. (Liszt's *Les Préludes* und gelegentlich eine der frühen Bruckner-Symphonien dürften zu den Ausnahmen zählen.) Tatsächlich gilt das Vierteljahrhundert zwischen 1850 (Uraufführung der dritten Symphonie von Schumann, der "Rheinischen") und 1876 (Premiere der ersten Symphonie von Brahms) bei den Musikologen als "tote Zeit" in der Geschichte der Gattung—um eine prägnante und überspitzte Formulierung von Dahlhaus zu gebrauchen. Nicht dass Komponisten sich scheuten, symphonische Musik zu schreiben. Ganz im Gegenteil, symphonische Komposition blühte in der fraglichen Periode (Steinbeck, 161-63), und die Symphonien von Gade (besonder die vierte), Raff ("Im Walde"), Rubinstein ("Océan"), Abert ("Columbus") und ein paar anderen Komponisten erfreuten sich während des neunzehnten Jahrhunderts gelegentlicher, sogar häufiger Aufführungen. Doch das Urteil der Geschichte—oft ein unparteiischer wie unbarmherziger Schiedsrichter—schloss bald auch diese Werke aus. Seit etwa 1990 werden manche dieser langvergessenen Symphonien aus dem neunzehnten Jahrhundert wiederentdeckt, meistens von Orchestern, die nicht zu den bedeutenden philharmonischen Ensembles der Welt gehören, die sich aber durch neue Werke ein eigenständiges Profil erwerben wollen. Eine dieser Symphonien ist Rheinberger's Wallenstein-Symphonie, 1866 entstanden und im Münchener Odeon am 6. November 1866 uraufgeführt; das Werk erschien ein Jahr später im Druck und war dann bis etwa 1900 in Orchesterkonzerten im deutschen Kulturkreis häufig zu hören. (Es gibt eine respektable Einspielung des Symphonie—in Form einer Signum-CD—mit dem Philharmonischen Orchester Frankfurt/Oder unter Nikos Athinaios.) Rheinberger wurde im Fürstentum Liechtenstein geboren, einem zwischen der Schweiz und Österreich gelegenen Kleinstaat. (Heutzutage macht das Land als Steueroase für die Reichen Europas von sich reden.) Schon früh wurde seine außerordentliche musikalische Begabung entdeckt und durch Klavier-, Orgel- und Kompositionsunterricht gefördert. Im Alter von zwanzig Jahren wurde er als Klavierlehrer, ein Jahr später als Theorie- und Kompositionsprofessor an die königliche Musikhochschule in München berufen. Zusätzliche Berufungen in akademische Institutionen und an den bayerischen Hof sowie mehrfache Ehrungen (Mitglied der Berliner Akademie der Künste und Ehrendoktor der Universität München) zeugen davon, wie sehr Rheinberger Zeit seines Lebens als Musiker geschätzt wurde. Er war weltberühmt als Kompositionslehrer; zu seinen Studenten zählten unter anderen Humperdinck, Furtwängler und der Amerikaner Horatio Parker. Die Wallenstein-Symphonie war nicht sein erster Beitrag zur Gattung der mehrsätzigen Symphonie (es gibt drei jugendliche symphonische Werke, die unveröffentlicht blieben), und auch nicht sein letzter: Mitte der siebziger Jahre komponierte er eine Symphonie in F-dur ("Florentiner"), Opus 87. Doch Wallenstein wurde zu seinem größten symphonischen Erfolg; wenigstens 23 Aufführungen in 19 Städten sind nachweisbar (Schick, 183), und die Symphonie wurde in Kretzschmars *Konzertführer* (334 – 38) besprochen, einem Handbuch von Orchesterwerken mit Einführungen für Musikfreunde. Der dritte Satz, ein Scherzo, wurde so populär, das es oft als Einzelsatz aufgeführt wurde. (Als Einzelsatz erschien das Scherzo sogar im Druck.) Während das Werk von den Zuhörern sofort gut aufgenommen wurde, war die Reaktion der Kritik eher zurückhaltend. Die Verbeugung des eher konservativen Rheinberger vor dem "fortschrittlichen" Liszt und seinen Symphonischen Dichtungen wurde sofort erkannt und, je nach der Parteilichkeit der Rezensenten, entweder gepriesen oder kritisiert. Rheinbergers Symphonie steht in der Tat zwischen absoluter Musik und Programmmusik, zwischen der von Brahms und seinen Anhängern geförderten Richtung und der von Liszt und Wagner propagierten. (In den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts

hatten sich die unterschiedlichen Musikauffassungen zu gegensätzlichen Lagern verhärtet.) Eduard Hanslick, der unbestrittene Anführer der “Absolutisten” (und Freund von Brahms) diagnostizierte in Rheinbergers Opus 10 eine gewisse “Unentschiedenheit und rhapsodische Unruhe”, die den Komponisten dazu verführe, abwechselnd “musikalisch unabhängig und dann wieder dramatisch illustrierend zu schreiben” (zitiert nach Steinbeck, 166). Die ästhetische Zwitterhaftigkeit (Symphonie oder Symphonische Dichtung) drückt sich schon im vollen Titel des Werkes aus: Wallenstein: Sinfonisches Tongemälde für Orchester.

Vordergründig erfüllt es die Gattungsnormen einer herkömmlichen viersätzigen Symphonie: 1) der erste Satz (Allegro con fuoco) in D-moll ist ein Sonatensatz, der nahe gelegene Tonarten wie A-moll und F-dur ansteuert und der in D-dur endet; 2) der langsame zweite Satz (Andante mosso) steht in B-dur; 3) das Scherzo (Allegretto) mit Trio (Poco più moderato) schwankt zwischen C-dur, E-moll, und A-moll; und 4) das Finale in D-moll und D-dur könnte man als Sonatensatz mit vorangestellter langsamer Einleitung auffassen. Doch haben die vier Sätze zusätzlich zu den Tempobezeichnungen Titel, die die Symphonie außermusikalischen und programmatischen Interpretationen öffnen. Wallenstein, ein böhmischer Aristokrat, ist eine der schillerndsten und widersprüchlichsten Gestalten der europäischen Geschichte. Nach seiner Konversion zum Katholizismus diente er dem habsburgischen Kaiser als General während des Dreißigjährigen Krieges, doch wegen seiner weitgehenden politischen Ambitionen wurde er abgesetzt und später ermordet. Schiller setzte ihm ein literarisches Denkmal in den Dramen seiner Wallenstein-Trilogie (Wallensteins Lager, Die Piccolomini und Wallensteins Tod), die im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zur Inspiration für mehrere Komponisten wurde. Smetana kam Rheinberger 1859 mit einer Symphonischen Dichtung zuvor, Waldstýnov tabor (Wallensteins Lager); d’Indy erweiterte seine dramatische Overtüre Les Piccolomini aus dem Jahre 1875 in eine Trilogie d’après poème dramatique de Schiller (1879-81), ein Zyklus symphonischer Dichtungen, die den drei Schiller-Dramen entsprechen: Le camp de Wallenstein, Max et Thécla und Le mort de Wallenstein. (Im zwanzigsten Jahrhundert wurde Wallenstein zum Sujet zweier Romane von Alfred Döblin und Gerhart Ellert sowie einer romanhaften historischen Darstellung von Golo Mann.) Wie verhält sich Schillers Trilogie zu Rheinbergers Wallenstein-Symphony? Drei der vier Sätze haben Titel, die die Musik auf das Drama beziehen. Der langsame Satz ist “Thekla” benannt, der Name von Wallensteins Tochter, die in Die Piccolomini Max Piccolomini, dem Sohn eines Generales, in Liebe verbunden ist (ihr Vater widersetzt sich dem Verhältnis). Der Mittelteil des Satzes wird von einer Melodie dominiert, die dem Rheinberger-Lied “Mädchens Klage”, Opus 57, no.7, entnommen ist, einer Vertonung des Schiller-Gedichtes “Der Eichwald braust”, das in Die Piccolomini als lyrische Einlage erscheint und dort von Thekla gesungen wird (Akt III, Szene 7). Die Liedmelodie erscheint zuerst *dolcissimo* in G-dur und wird später zum *fortissimo* in Es-dur gesteigert (Schick, 193-96). Im dritten Satz heißt das Scherzo “Wallenstein Lager” und das Trio “Kapuzinerpredigt” — letzter Titel ist ein klarer Hinweis auf die achte Szene in Wallensteins Lager. Ein weiteres Liedzitat erscheint in diesem Satz (es ist in der Partitur durch eine Fußnote identifiziert): “Wilhelmus von Nassau” — ein Lied, das in den Unabhängigkeitskriegen der Niederländer gegen die Habsburg-Dynastie entstand. Während der zweite Satz allgemein als Charakterporträt der Thekla und ihrer Liebe zu Max angesehen wird, drückt der dritte Satz mit seinen humoristischen und parodistischen Zügen das ausgelassene und turbulente Leben der Söldner im Lager aus. Der letzte Satz ist mit “Wallensteins Tod” überschrieben. Er ist vielleicht der am meisten programmatische der vier Sätze, doch die heterogenen Abschnitte können nicht alle spezifischen Aspekte in Schillers drittem Drama zugeordnet werden. Teile des Satzes folgen einem sorgenfreien Modus in D-dur und im Sechachtel-Takt (Allegro vivace). Doch der Anfang des Satzes in D-moll (Moderato, und vielleicht als langsame Einleitung zu verstehen) hat etwas Böses Ahnendes im musikalischen Ausdruck, ein Ausdruck der zu Ende des Satzes im Adagio-Abschnitt in H-dur wiederkehrt und intensiviert wird, eine atmosphärische Nachtmusik, die vielleicht mit Wallensteins Astrologen Seni und der Kontemplation des Sternenhimmels in Verbindung zu bringen ist. Der sorgenfreie Abschnitt kommt wieder (eine Art Reprise) und mündet dann aber in einer den Mord anzeigenden Katastrophe in D-moll. Das Ende des Satzes ist bemerkenswert frei von falschem Pathos und

Heroismus. (Es war vielleicht dieser Satz, der Hanslick zu seiner Diagnose veranlasste, dass Rheinberger unentschieden zwischen musikalischer Unabhängigkeit und dramatischer Illustration schwanke.) Der erste Satz heißt ganz einfach "Vorspiel." Er könnte als Charakterporträt Wallensteins angesehen werden (in diesem Fall folgte Rheinbergers Wallenstein-Symphonie dem Vorbild Liszts, der in den drei Sätzen seiner Faust-Symphonie die Hauptakteure in Goethes Drama darstellt), doch ist die Musik nicht besonders martialisch oder trägt Züge, die man mit dem Kommandeur einer Söldnerarmee in Verbindung bringen könnte. Es ist wahrscheinlicher, dass der Titel "Vorspiel" nichts anderes als "Overtüre" bedeutet. Wenn der Satz auf Charaktere in Schillers Drama anspielt, dann ist es eher Thekla: das Lied "Mädchens Klage", das so prominent im zweiten Satz der Symphonie auftrat, wird in der Durchführung eingeführt und kehrt dann in der Coda wieder (Schick, 188-93). Rheinberger widmete die Partitur seiner Wallenstein-Symphony dem Fürsten von Liechtenstein, dem Souverän des kleinen Landes, in dem er geboren wurde, und den vierhändigen Klavierauszug seiner zukünftigen Frau, Franziska (Fanny) von Hoffnaab. Jürgen Thym, April 2008

Quellenangabe: Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I: Sinfonie und Suite, vol.2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 3/1887. Wolfram Steinbeck and Christoph Blumröder, Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen III/1) Hartmut Schick, "Rheinberger's Wallenstein-Sinfonie op. 10. Ambivalenzen in der Konzeption und Rezeption eines Erfolgsstücks." Joseph Rheinberger: Werk und Wirkung, ed. Stephan Hörner and Hartmut Schick. Tutzing: Schneider. 2004.

Aufführungsmaterial ist von Carus, Stuttgart zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München

Joseph Gabriel Rheinberger (b. Vaduz, 17 March 1839 — d. Munich, 25 November 1901)

Wallenstein: Symphonisches Tongemälde für Orchester, Opus 10 (1866)

## Preface

When studying the programs of orchestra concerts in the past one hundred years, one is surprised to note that hardly any symphonic works composed in the 1850s and 1860s were performed during much of the twentieth century. (Liszt's *Les Préludes* and the occasional early Bruckner symphony may be among the few exceptions.) Indeed, the period between Schumann's *Symphony No. 3* ("Die Rheinische") of 1850 and Brahms's *Symphony No. 1* premiered in 1876 has been described by critics as a "dead time" in the history of the genre—to use Dahlhaus's poignant and pointed formulation. Not that composers shied away from writing symphonic music. On the contrary, symphonic composition boomed during the period in question (see Steinbeck, 161-63), and the symphonies of Gade (especially No. 4), Raff ("Im Walde"), Rubinstein ("Océan"), Abert ("Columbus"), and a few others enjoyed occasional, even frequent, performances during the nineteenth century. But the verdict of history, often a fair but cruel referee, soon excluded even these works. Since around 1990, there have been praiseworthy revivals of quite a number of long-forgotten nineteenth-century symphonies, mostly by orchestras outside the big league ensembles, trying to acquire a profile of their own in the music world. One such symphony is the *Wallenstein Symphony* by Rheinberger, composed in 1866 and premiered in Munich's Odeon on November 26, 1866; it was published a year later and, subsequently, became a staple of orchestras in the German cultural orbit until around 1900. (The work is available on a 1994 Signum CD in a respectable rendition by the Philharmonic Orchestra of Frankfurt/Oder under Nikos Athinaios.) Born in the small principality of Liechtenstein wedged in between Switzerland and Austria (nowadays the

country is a tax shelter for the affluent class of Europe), Rheinberger exhibited extraordinary musical talent as a child, a talent that was nurtured through piano, organ, and compositional studies. At age 20 he was appointed to the Royal Music Academy in Munich as a keyboard instructor and, a year later, as a music theory and composition teacher. Additional appointments in academia and at the Bavarian court as well as numerous honors (including membership in the Berlin Academy of the Arts and an honorary doctorate from the University of Munich) are evidence of the high esteem in which he was held during his life time. As a composition teacher he was world-famous; among his many students were Humperdinck, Furtwängler, and the American Horatio Parker. The Wallenstein Symphony, Opus 10, was not Rheinberger's first multi-movement symphonic work (there are three youthful contributions to the genre that remained unpublished), nor was it to be his last; in the mid-1870s, he composed a Symphony in F major ("Florentine"), Opus 87. But Wallenstein remained his greatest symphonic success; it received at least 23 performances and 19 different cities in the first decade of its existence (Schick, 183) and made it into Kretzschmar's *Konzertführer* (334 – 38), a handbook, aimed at general audiences, for the orchestral repertory. The third movement, a scherzo, became outright popular and was often performed as a one-movement orchestral work. (It was even published separately.) While audiences immediately liked the symphony, the reception by critics was more guarded. The conservative Rheinberger's nod to the "progressive" Liszt and his symphonic poems was duly noted, and, depending on the critics' allegiance to either camp, praised or criticized. His symphony indeed assumes a mediating position between absolute and program music, between the direction espoused by Brahms and his followers and the one propagated by Liszt and Wagner. (By the 1860s the different approaches to music had hardened into opposing camps.) Eduard Hanslick, the indisputable leader of the absolute music camp (and friend of Brahms) diagnosed in Rheinberger's Opus 10 a certain "indecisiveness and rhapsodic restlessness," leading the composer to alternate between musical independence and dramatic illustration (cited in Steinbeck, 166). The aesthetic ambivalence (symphony or symphonic poem) is already captured in the full title of the work: *Wallenstein: Sinfonisches Tongemälde für Orchester* (Wallenstein: Symphonic Tone Painting for Orchestra). On the surface, the four movements fulfill the requirements of the traditional symphony as a multi-movement genre: 1) a fast first movement (*Allegro con fuoco*) in sonata form and in D minor (exploring related keys of A minor and F major and ending in D major), 2) a slow second movement (*Andante mosso*) in B-flat major, 3) a scherzo (*Allegretto*) with trio (*Poco più moderato*), hovering between the keys of C major, E minor, and A minor, and 4) a finale in D minor and D major (arguably another sonata form preceded by a slow introduction). But the movements carry, in addition to their tempo markings, titles that open up the symphony to extramusical and programmatic interpretations. Wallenstein, a Bohemian nobleman, was one of the most fascinating and contradictory figures of European history; after converting to Catholicism, he served the Habsburg Emperor during the Thirty-Years War as a general supporting the Catholic faction, but because of his far-reaching political ambitions he was relieved from his command and later murdered. Schiller set him a literary monument in the three plays of his Wallenstein trilogy (*Wallensteins Lager*, *Die Piccolomini*, and *Wallensteins Tod*), and in turn Schiller's dramas became an inspiration for quite a number of nineteenth-century composers. Smetana precedes Rheinberger with a symphonic poem *Waldstýnuv tabor* (Wallenstein's Camp) of 1859; d'Indy expanded his dramatic overture *Les Piccolomini* of 1875 into a *Trilogie d'après le poème dramatique de Schiller* (1879-81), a cycle of symphonic poems corresponding to the parts of Schiller's play: *Le Camp de Wallenstein*, *Max et Thécla*, *Le Mort de Wallenstein*. (In the twentieth century Wallenstein served as a subject of novels by Alfred Döblin and Gerhart Ellert as well as a historical narrative by Golo Mann.) How does Schiller's tragedy relate to Rheinberger's Wallenstein Symphony? Three of the four movements carry titles that unequivocally connect the music to the drama. The slow movement is titled "Thekla," referring to Wallenstein's daughter, who, in Schiller's *Die Piccolomini*, is in love with Max, the son of one of Wallenstein's generals (her father opposes the liaison). The middle section of the movement is dominated by a melody that turns out to be a citation of Rheinberger's song "Mädchens Klage" (Maiden's Lament), Opus 57, no. 7, on a

Schiller poem, “Der Eichwald brauset,” which appears in *Die Piccolomini* as a lyric insertion and is given there to the voice of Thekla (Act III, Scene 7). The song melody is stated first *dolcissimo* in G major and thundered out *fortissimo* later in E-flat major. (See Schick, 193-96.) The third movement features the titles “Wallensteins Lager” (Wallensteins Camp) for the scherzo and “Kapuzinerpredigt” (Sermon of the Capucin Monk) for the trio, the latter a clear reference to Scene 8 of Schiller’s “Wallensteins Lager.” Another song quotation appears in the third movement, “Wilhelmus von Nassau”—a song that originated in the Dutch wars of liberation from the Habsburg dynasty (it is identified in the score through a footnote). While the second movement is generally considered a musical portrait of Thekla and her infatuation with Max, the scherzo depicts the boisterous merry-making of mercenaries in a military camp, full of humor and parody. The last movement is called “Wallensteins Tod” (Wallenstein’s Death). It is perhaps the most programmatic of the four movements, but the heterogeneous sections do not all clearly relate to specific moments or aspects of Schiller’s third play. Much of the movement proceeds in a carefree frolicking mode (*Allegro vivace* and 6/8 meter) in D major. But there is something foreboding in the movement’s first section in D minor (*Moderato*, perhaps a slow introduction), a mood picked up again and intensified in the *Adagio* section in B major toward the end of the movement, an atmospheric night music (perhaps suggestive of Wallenstein’s astrologer Seni gazing at the stars). The frolicking section returns (perhaps a kind of recapitulation), only to lead toward the murderous catastrophe in D minor. The conclusion of the movement is remarkable for its lack of false pathos and heroism. (It was perhaps in this movement that Hanslick diagnosed Rheinberger’s “indecisiveness” between musical independence and programmatic illustration.) The first movement is simply titled “Vorspiel” (Prelude). The movement may be considered a character portrait of Wallenstein (in that case, Rheinberger’s *Wallenstein Symphony* can be understood as taking a cue from Liszt’s *Faust Symphony*, whose three movements depict the three protagonists of Goethe’s drama), but the movement does not feature explicitly martial sounds appropriate for depicting a military leader of a mercenary army. More likely, the generic term refers to the movement as an overture. If at all, the first movement alludes in some parts to Thekla: the song “Mädchens Klage” that is so prominently featured in the symphony’s second movement is hinted at in the development section and again in the coda (Schick 188-93). Rheinberger dedicated the score of his *Wallenstein Symphony* to the Prince of Liechtenstein, the sovereign of the small country he came from, and the symphony’s four-hand piano reduction to his future wife, Franziska (Fanny) von Hoffnaab. Jürgen Thym, April 2008

References: Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal, I: Sinfonie und Suite*, vol.2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 3/1887. Wolfram Steinbeck and Christoph Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen III/1) Hartmut Schick, “Rheinberger’s *Wallenstein-Sinfonie* op. 10. Ambivalenzen in der Konzeption und Rezeption eines Erfolgsstücks.” Joseph Rheinberger: *Werk und Wirkung*, ed. Stephan Hörner and Hartmut Schick. Tutzing: Schneider. 2004.

For performance material please contact the publisher Carus, Stuttgart. Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München