cpo

Karl Goldmark

Der gefesselte Prometheus

Symphony *Ländliche Hochzeit*

Robert-Schumann-Philharmonie
Frank Beermann

cpo 777 484–2 Booklet.indd 1 10.02.2016 08:27:19

Karl Goldmark

Karl Goldmark (1830–1915)

1	**Overture op. 38 *Der gefesselte Prometheus***	**18'52**
	Symphony op. 26 *Ländliche Hochzeit*	**39'39**
2	Hochzeitsmarsch	15'45
3	Brautlied	3'23
4	Serenade	4'26
5	Im Garten	8'38
6	Tanz	7'27
		T.T.: 58'36

Robert-Schumann-Philharmonie
Frank Beermann

cpo 777 484–2 Booklet.indd 3 10.02.2016 08:27:19

Márta, Márta, du entschwandest – oder: Ein Prometheus vom Lande

Ein wirklich schlechter Kerl wird ein Künstler selten sein, hie und da eine kleine Gemeinheit, dabei bleibt es.
(Alfred Kubin, *Die andere Seite*)

»Ein neuer Text über Carl Goldmark? Der ist leicht fertig!« versetzte ich leichtfertig auf die Frage, ob mir an einer kleinen Abhandlung zu der gegenwärtigen Produktion gelegen sei. Wie hätte ich auch nicht frohgemut ans einfache Werk gehen sollen, wo doch bereits seit Jahren mehrere ausführlichere Auf- und Ansätze parat lagen, aus denen sich hurtig ein Relaborat hätte fügen lassen – darunter sogar ein paar Seiten, die sich explizit mit der *Ländlichen Symphonie* op. 26 befaßten und durch die Anfügung einiger »prometheischer« Details flugs zu dem gewünschten Lesestoff geworden wären.

Also rüstig kompiliert, noch einmal die skizzenhaften *Erinnerungen aus meinem Leben* zur Hand genommen, um eventuell die bekannten Dinge durch ein oder zwei neue Zitate aufzulockern … Es dauert nicht lange, bis die ersten kleinen Widersprüchlichkeiten auftauchen, die bei der früheren Lektüre des kleinen, launigen Bändchens da noch nicht drin gestanden hatten. »Petitessen«, um die man kein Gewese macht: Goldmark vertut sich um ein paar Tage, wenn er von der spektakulären Uraufführung seiner *Königin von Saba* berichtet, mit der am 10. März 1875 der endgültige Triumphzug des Komponisten über die deutsch- und fremdsprachigen Bühnen begann; es gibt hie & da kleine Unstimmigkeiten, die wir einem achtzigjährigen Manne und seinem Erinnerungsvermögen desto lieber nachsehen, als sie sich leicht durch einschlägiges Nachschlagen verbessern lassen. Schwamm drüber und weiter im revidierten Text!?

Mitnichten! Der Teufel sitzt wieder einmal an seinem Lieblingsplatz – genauer: auf Seite 56 der *Erinnerungen*, wo sich Goldmark zu seinem ersten Wiener Konzert vom 12. März 1858 äußert: »Der Erfolg war freundlich, die Presse so, so, *half and half*«. Dieses »halb und halb« reicht mir nicht. Und da die Österreichische Nationalbibliothek dank ihrer heroischen Digitalisierungsaktion ANNO[1)] inzwischen ein schier unergründliches Zeitungsarchiv zur Verfügung stellt, ist es kein Kunststück, für den angegebenen Termin *keinerlei* Pressestimmen zu entdecken. Das ändert die gleichfalls erstklassige Volltextsuche, die mich in den März des Jahres 1857 und zu mancherlei differenzierten Besprechungen führt, worin ein Klavierquartett und ein Psalm zumeist besser abschnitten als die zur Aufführung gebrachten Lieder und vor allem die frühe (zurückgezogene) Ouvertüre für Orchester: »Herr Goldmark hat unstreitig Talent, sein Weg ist ein ganz achtungswerther, seine Erfindung mitunter eine sehr glückliche; nur weiß sie sich nicht immer auf der Höhe zu erhalten,« bemerkte beispielsweise Leopold Alexander Zellner, der Gründer und Redakteur der *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, in seiner Ausgabe vom 17. März ´57. »Seine Sachen sind überfüllt mit Redensarten, eine drängt die andere, und doch ist der Raum noch immer zu enge, er weiß nicht zu Ende zu kommen. Dadurch wird seine Form auseinander gesprengt, brüchig, unklar. Zumal in den Orchestersachen ist es ebenso das ›Zuviel‹ nacheinander, als auch die gleichzeitige Ueberfüllung mit poliphonen [sic!] Bildungen, was als hauptsächlicher Quell der Unklarheit angesehen, sonach künftig vermieden werden muß. Die Richtung im Allgemeinen verdient aber Anerkennung, sie ist selbstständig [sic!] und im modernen Geiste«.

cpo 777 484–2 Booklet.indd 4 10.02.2016 08:27:19

An sich könnte es uns gleich sein, ob das Konzert in diesem oder jenem Jahre geschah. Aber man wird achtsamer und berichtigt stillschweigend: Goldmark war nicht sieben-, sondern erst sechsundzwanzig, als er im Dezember 1856 mit dem ersten Versuch einer kompositorischen Selbstdarstellung scheiterte. Die Orchesterkollegen des Carls-Theaters, wo er damals die Geige spielte, hatten ihn trotz vorheriger Zusicherung bei der Probe »hängen lassen«, so daß er die Veranstaltung, die dem *Fremden-Blatt* vom 24. Dezember zufolge zwei Tage später »im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter Mitwirkung mehrerer anerkannter Kunstkräfte« hätte stattfinden sollen, binnen kürzester Frist absagen mußte.

Wieder nur eine Lächerlichkeit – mehr als ein Druckfehler, weniger als ein Weltuntergang – und ohne alle Folgen, sollte man meinen. Ja, wenn sie für sich alleine stände. Mittlerweile sind wir jedoch auf dem qui vive, das Sensorium reagiert auf winzige Widerhaken und Ungereimtheiten. Ab & zu ein kleiner, nickliger Tritt in die Kniekehlen eines Zeitgenossen, der Hauch einer Stänkerei, und nach einiger Weile kann man sich der Erkenntnis nicht mehr verschließen, daß unter den scheinbar so idyllischen, manchmal traurig-dramatischen, manchmal lustigen, immer gemütvollen *Erinnerungen aus meinem Leben* ein Minenfeld liegt, über das bestenfalls eine virtuose Primaballerina dahintänzeln könnte, ohne in die Luft zu fliegen.

Mit einem besonderen Risiko behaftet sind die Abschnitte, in denen sich Carl Goldmark mit den kritischen Reaktionen auf seine musikalischen Schöpfungen auseinandersetzte. Wer da – wie ehedem auch ich – ganz treuherzig den Ausführungen glaubt, läßt sich schnell überzeugen, daß unser Künstler in Wien nur zwei oder drei wirklichen Gegnern gegenüberstand: den Kritikern Ludwig Seidel und Eduard Hanslick sowie dem Dirigenten und Komponisten Johann Franz Ritter von Herbeck. So klingt es denn auch sehr schlüssig, wenn er die hinter dieser Troika waltende Kraft verrät: Johannes Brahms, der »freilich in Joachim, Frau Schumann, Stockhausen ebenso vornehme, ausgezeichnete als tatkräftige Interpreten seiner Werke, durch den berühmten Geleitbrief Schumanns bei hervorragenden Journalisten wie bei Hanslick, beim ›Musikalischen Wochenblatt‹ und bei anderen warme Unterstützung und Förderung [fand]. Mir fehlte all das, ich mußte, um gehört zu werden, wieder ein Konzert geben – und gab es«.

Gemeint ist die Aufführung des Streichquartetts B-dur op. 8, des Klaviertrios B-dur op. 4 und der Klavierstücke *Sturm und Drang* Anfang 1861 – dieses Datum schließe ich aus der gründlichen Besprechung, die der bereits oben zitierte Leopold Alexander Zellner am 18. Januar des Jahres für seine *Blätter* verfaßte. Zum Vorteile des Komponisten ausgelegt sind hier alle schöpferischen Merkmale, die einem erheblichen Teil der Musikkritik immer wieder aufstießen: »Ohne im Geringsten formlos oder auch nur unbestimmt, schwankend in der Form zu sein, handhabt [er] die Formen dennoch mit einer Freiheit, die einen Vergleich mit Bildungen anderer Componisten nicht oder nur selten zuläßt [...] Seine modulatorische Gewandtheit ist wahrhaft erstaunlich, jeden Augenblick fürchtet man, daß er in ein unentwirrbares Netz von Trugharmonien gerathen werde, und siehe da, er entschlüpft ihm jedesmal mit der Glätte eines Aals«.

Ein gewisses »Zuviel«, eine eher intellektuell-gesuchte als natürlich fließende und sprießende Entwicklung – das hören andere in diesen Eigentümlichkeiten. Und es wäre äußerst verbohrt, hinter all diesen Verlautbarungen die oben genannten Herren zu vermuten, auf deren Gegnerschaft sich Goldmark versteift und deren tiefere

cpo 777 484–2 Booklet.indd 5 10.02.2016 08:27:19

Ursache er »erkannt« hatte: Das Selbstbewußtsein des jungen Brahms »imponierte und machte – dies wohl nicht allein – die einflußreichsten Kritiker ihm vollständig ergeben. Allmählich kam man dahinter, oder vermutete doch, was da los sei, sie glaubten an ihn, *Jurare in verba magistri*, auch wenn sie ihn nicht ganz verstanden«. Wie daraus die vielbeschworene »Künstlerfreundschaft« werden und wie sie die *Königin von Saba* überstehen konnte, begreife ich nicht. Desto weniger, als Goldmark keinen Zweifel an den Hintermännern läßt, die die Inszenierung der 1872 abgeschlossenen Oper zu verhindern sich vorgenommen hatten. Wieder waren es Seidel, Herbeck und »Hanslick, der, kaum daß ich die Oper eingereicht hatte, sich schon den Klavierauszug von dort kommen ließ. Ich will gerne glauben, daß seiner Natur das Ganze in Form und Wesen unverständlich und vielleicht unsympathisch war. Und hinter ihm stand Brahms als *spiritus rector*, dem diese Aufführung überhaupt nicht paßte, überdies eines Werkes, das seinem Wesen fremd sein mußte« – wobei Goldmark nicht müde wird zu versichern, daß das »unsere persönlichen Beziehungen nie beeinflußte«, während er auf einem anderen Blatte wieder den Austausch von »Freundlichkeiten« schildert, die unter weniger besonnenen Bürgern in einem Duell auf Vorderlader und Fesselballons hätten enden müssen.

Fakt aber ist, daß fern aller subjektiven Zu- oder Abneigungen, Respektsbekundungen und Ergebenheitsadressen, die wir bei eingehenderem Studium der Dokumente und präziserer Vermessung der österreichisch-ungarischen Presselandschaft vorfinden, ausgerechnet der vielgeschmähte Eduard Hanslick mit Lob nicht sparte, wenn er Carl Goldmark auf dem richtigen Wege sah: Die *Sakuntala*-Ouvertüre op. 13 hielt er am 30. Dezember 1865 für das Beste, »was der begabte und energisch vorwärtsstrebende Componist bisher geliefert hat. Frisch und charakteristisch in der Erfindung, von klarer Anlage und feinem Detail, zeigt die Ouvertüre eine entschiedene Klärung des früher etwas wirren und wühlenden Talentes«.

Das war acht Jahre nach dem Wiener Debütkonzert, das sogar der sehr wohlmeinende Zeller damals mit einem beherzigenswerten Lehrsatz versehen hatte: »Es mangelt ihm [Goldmark] vorzugsweise an der Kritik seiner Gedanken, er weiß die mindern nicht auszuscheiden, er glaubt, Alles, was ihm beifällt, müsse gesagt werden. […] Man muß die Energie haben, die mißrathenen [Ideen] zu beseitigen. *Man muß Spartaner sein, um ein guter Komponist zu werden*«.

Genau diese (hier eigens hervorgehobene) Richtlinie hätte Carl Goldmark sein Leben lang konsequenter befolgen sollen. Er aber stählt sich nicht zum Spartaner, sondern läßt immer wieder den komponierenden Epikureer durchscheinen. Was einerseits begreiflich ist, wenn wir den holprigen Pfad betrachten, auf dem sich unser Mann aus Keszthely am Plattensee von den zwar glücklichen, materiell aber entbehrungsreichen Verhältnissen zur Tonkunst emporgewunden hat: Wer da endlich die Magie der unendlichen Modulation, das Vergnügen gelungener Kontrapunkte und schließlich auch die vom Geigenpult aus erfahrenen Kunstgriffe der Orchestration gelernt hat – dem wird man gerade in den ersten Jahren der kreativen Betätigung den begeisterten Wildwuchs gern nachsehen. Andererseits beraubt sich der Schöpfer seiner Durchschlagskraft, wenn er nicht die Schere an wuchernde Verzweigungen legt, Texturen und Substanzen auf ihre Schlüssigkeit hin überprüft und sich damit auch von liebgewordenen Einfällen trennt: Beim ersten Mal, da tut's noch weh, doch mit der Zeit gewöhnt man sich an diese redaktionelle Qualitätskontrolle, und es entsteht ein Gefühl für den Zusammenklang des ursprünglichen Schaffensprozesses mit der »Richtigkeit«

cpo 777 484–2 Booklet.indd 6 10.02.2016 08:27:19

der vertikalen und vor allem auch der horizontalen Abmessungen.

Wo nicht, werden wir es niemals mit einem der künstlerischen Zirkumpolarsterne zu tun haben, sondern allenfalls mit einer Lichterscheinung, deren Konjunktur von Jahreszeiten und Moden abhängt. Wir sehen und hören sie mit Interesse, Anteilnahme, ja durchaus mit Freude an der Entdeckung; der stille Glanz der Ewigkeit aber, die Omnipräsenz einer höheren Wahrheit, wie sie von Monteverdi und Mozart bis zu Mahler, von Bach und Beethoven über Brahms und Bruckner bis zu Bartók[2] zu spüren sind – sie suchen wir vergebens. Und jedes von außen kommende Bemühen, uns mit den möglichsten und unmöglichsten Winkelzügen andere Wertigkeiten aufzuoktroyieren, stört den empfindlichen Gleichgewichtssinn.

Es führte in dieser neuen, wie sich inzwischen längst gezeigt haben dürfte, weder leichtfertigen noch leicht fertiggestellten Betrachtung viel zu weit, auf sämtliche Haupt- und Nebenstimmen einzugehen, die zu Lebzeiten Goldmarks gesungen, geschrieben oder deklamiert wurden[3]. All die lesenswerten, weil einander ergänzenden Feuilletons und kürzeren Besprechungen von der *Wiener Zeitung* bis zur *Neuen Freien Presse,* vom *Pester Lloyd* bis zum *Linzer Tagblatt,* die mitunter geradezu hysterischen Hymnen und die sachlichen Analysen zeichnen ein Bild, das der persönlichen Erkundung seines Schaffens durchaus entspricht: daß nämlich Carl Goldmark sich ganz besonders auf »Stimmungen« verstand und daß seine Stärke nicht in zyklischen Architekturen, sondern vornehmlich in einsätzigen Kompositionen zum Ausdruck kommt.

Ist es nicht bezeichnend, daß der eigentliche Durchbruch nicht mit dem Streichquartett op. 8 oder dem – unter einem weitschweifigen Kopfsatz leidenden – Streichquintett op. 9, sondern mit der *Sakuntala* op. 13 gelang? Daß Goldmark fünfzig Jahre lang immer wieder mit glänzenden Ouvertüren reussierte, die dem jeweils gewählten Sujet zumeist sehr schön angepaßt waren? Und daß er immer dort, wo er formal in traditionelle Fußstapfen treten will, daneben tritt wie im Violinkonzert a-moll op. 28, dessen wahrhaft entzückender Mittelsatz von einem schematischen Virtuosenstück und einem Rondo umrahmt wird, worin der Komponist ständig versucht, das aus Ludwig van Beethovens Opus 61 entwendete Finalthema mit etwas stolpernden Figuren zu übertünchen; oder in der zweiten Symphonie Es-dur op. 35 von 1887, die nach einem hübsch anhörbaren Reigen aus Schumann, Raff und Mendelssohn das sattsam bekannte und diskutierte Finalproblem am eigenen Leibe erfahren muß. Direkt daneben ein munterer Spaziergang *Im Frühling* op. 36 und der tragische *Prometheus* op. 38; davor die geharnischte *Penthesilea* op. 31, dann die *Sappho* op. 44 (1893), der überschäumend volksfestliche Aufenthalt *In Italien* op. 49, die anrührende, von fernen »Meistersinger«-Weisen zart getönte Reminiszenz *Aus Jugendtagen* op. 53 – ja selbst das Scherzo A-dur op. 45, das Goldmark aus einer frühen Studiensymphonie ins offizielle Werkverzeichnis hinüberrettete: Jedes einzelne ist den Unternehmungen auf klassisch-romantischem Terrain überlegen, woraus sich letztlich auch der verdientermaßen dauerhafte Erfolg der *Ländlichen Hochzeit* erklärt, die ihre historische »Legitimation« in Beethovens *Pastorale* und Berlioz' *Symphonie fantastique*, mehr noch aber in den Orchestersuiten von Franz Lachner[4] und Joseph Joachim Raff findet.

Dazu passen die *Erinnerungen aus meinem Leben*. Hier wie dort reihen sich separate Bilder als Schnappschüsse, Reflexionen und Einblendungen aneinander. Die Kindheitstage in Keszthely und Deutschkreutz bei Ödenburg. Die entbehrungsreiche

cpo 777 484–2 Booklet.indd 7 10.02.2016 08:27:19

erste Studienzeit in Wien. Die »Kriegserfahrungen« während der Revolte von 1848/49, in deren Verlauf der mittlerweile Achtzehnjährige zum Ödenburger Landsturm einberufen wird und mit einer der »senkrecht aufgepflanzten Sensen« mehrmals den ungeordneten Rückzug antreten muß. Dann die Jahre in den Orchestern von Ödenburg, Ofen und Wien. Die autodidaktischen Tonsatzstudien und unablässigen Kompositionsversuche. Der Broterwerb durch Klavierstunden, die ihm zwischen unzähligen Talentlosigkeiten (»dagegen ist fünf Meter Holz zerkleinern eine ideale, wenigstens gesunde, nervenstärkende Tätigkeit«) immerhin *eine* Caroline Bettelheim bescherten: eine außergewöhnliche Doppelbegabung, die schon mit vierzehn oder fünfzehn Jahren als Pianistin und bald auch als Opernsängerin von sich reden macht: Sie ist die konkrete »Königin von Saba«, die Carl Goldmark auf der Bühne sehen, derentwegen er um jeden Preis seine erste Oper schreiben will …[5]

Andere Szenen: Bergwanderungen, idyllische Naturerlebnisse; auf der Italienreise mit Johannes Brahms und Theodor Billroth in Rom die Erkenntnis, »daß auch die Plastik eine seelenvolle, ergreifende Kunst sei«; ein kleines Portrait von Peter Cornelius, ein ebensolches von Ignaz Brüll; Ansichten übers Theater und die »Auffassung der Regisseure«. Und dazwischen immer wieder auffallende, nicht erklärliche Lücken, die nur wenige Deutungsmöglichkeiten eröffnen: Entweder hat Goldmark bewußt verschiedene Personen ausgespart, denen er sich verbunden (oder anderweitig verpflichtet) fühlte; die »Memoiren« waren in ihrer heute vorliegenden Gestalt gar nicht zur Veröffentlichung gedacht; oder es hat irgend jemand an dieser und jener Stelle posthum eingegriffen, bevor das Manuskript 1922, gerade im Siebentjahr nach dem Tode des Komponisten, beim Wiener Rikola Verlag herauskam.

Nachdem Carl Goldmark am 2. Januar 1915, gute vier Monate vor seinem 85. Geburtstag, die Augen geschlossen hatte, übertrafen sich die Zeitungen und Journale mit Nachrufen, Würdigungen und Erinnerungen, die allesamt dem Ehrenmitglied der römischen *Accademia di Santa Cecilia*, dem Ehrendoktor der Budapester Universität und Träger des österreichischen Leopold-Ordens, dem vielfach ausgezeichneten und ganz ungemein berühmten Komponisten der »Saba«, wie er sie nannte, des *Merlin* nach Karl Immermanns gleichnamiger Mythe und des *Heimchen am Herde* nach Charles Dickens, dem einflußreichen Lehrer und geachteten Menschen ihren Respekt erwiesen. Im *Neuen Wiener Journal* vom 3. Januar erfahren wir ferner, wer in den letzten Stunden an seinem Kranken- und Sterbebett zugegen war: sein Neffe, der Musikschriftsteller Ludwig Kárpáth, sowie der Bildhauer Ernst Hegenbarth mit seiner Gemahlin – *Goldmarks Tochter Minna*.

Dieser Dame war ich bis dahin noch nie begegnet! Und das aus dem nächstliegenden Grunde: weil es mir nie eingefallen wäre, sie zu suchen. Hätte ich denn eine Hochzeit auf dem Lande oder in der Stadt, hätte ich eine Mme. Goldmark übersehen? An den relevanten Stellen der Memoiren vielleicht ein Auge zugedrückt? Keineswegs. Minna oder Wilhelmina findet in den *Erinnerungen* des Komponisten schlicht & herzergreifend nicht statt. Da wir nun aber erst einmal von ihr wissen, kristallisieren sich allmählich einige rudimentäre Daten heraus: Demnach wurde sie am 2. Juli 1866 geboren, und durch das *(Neuigkeits) Welt Blatt* vom 3. Mai 1892 erhalten wir die Kunde, daß »in der Pfarrkirche zu Währing am 30. April Vormittags die Trauung des Fräuleins Minna *Goldmark*, Tochter des Komponisten Karl Goldmark, mit dem Bildhauer Ernst *Hegenbarth*[6] stattgefunden« hat.

cpo 777 484–2 Booklet.indd 8 10.02.2016 08:27:19

Mit Hilfe dieses neuen Kriteriums gelange ich auf eine genealogische Seite, die den Namen der Mutter mit Márta angibt. Doch diese Márta ist offenbar spurlos verschwunden. Und zwar aus gutem Grunde: Denn sie verdankt ihre schattenhafte Existenz, wie sinnig, einem Tippfehler. Worauf ich nie & nimmer gekommen wäre, hätte mir nicht das gütige Geschick der modernen Verknüpfungen bei meinen elektronischen Recherchen David Brodbecks brandneues Buch *Defining Deutschtum*[7]ins Netz getrieben, dessen Materialfülle für die merklich subversiven Tendenzen der Publikation überreich entschädigt. Auch der Forscher aus Amerika hat Minna in Goldmarks Memoiren nicht bemerkt; er weiß aber, daß ihre Mutter keine Márta, sondern eine Maria war, mit Familiennamen Benel hieß und – von Carl Goldmark als Haushälterin beschäftigt wurde. Die offizielle Legitimierung seiner Tochter, so dokumentiert Brodbeck, beantragte der schweigsame Vater erst im Juli 1890, neunzehn Jahre nach Marias Tod. Außerdem fielen ihm im Manuskript der *Erinnerungen*, das Minna Goldmark später der Ungarischen Nationalbibliothek schenkte, diverse Unvollständigkeiten auf, die einen redaktionellen Eingriff in die väterlichen Memoiren verraten …

Jedenfalls müssen sich nach Minnas Verehelichung und der Geburt der Hegenbarth'schen Kinder die familiären Verhältnisse erheblich gebessert haben. Goldmark gab den Enkeln Klavierunterricht, wobei sich (der im Ersten Weltkrieg ums Leben gekommene) Ferenc nach den Erinnerungen seiner Schwester Franziska[8] als ein äußerst begabter Musterschüler erwies, indessen sie selbst mit dem »Großi« des öfteren aneinander rasselte: »Du bist eine Gans, ein niederträchtiger Fratz. Zu was plage ich mich mit dir herum, wenn du es nicht einmal der Mühe wert findest, zu üben. Das war heute die letzte Klavierstunde, sag' das der Mama!« tobte der berühmte Tonkünstler, wenn's der kleinen Franziska wieder einmal am rechten Gefühl für Mozart fehlte … und kaum hatten sich die beiderseitigen Gewitterwolken verzogen, war alles wieder das reinste Idyll. Kunststück: In Gmunden am Traunsee, wo etliche dieser häuslichen Szenen spielten, hält man's schmollend nicht allzu lange aus.

***

Wie ernst solche Absichtserklärungen unseres Protagonisten zu nehmen waren, hat die Enkelin vergnüglich beschrieben. Daß man auch seine kreative Planung besser nicht immer für bare Münze hätte nehmen sollen, zeigt uns eine erheiternde Meldung der *Neuen Wiener Musik-Zeitung* vom 15. Juli 1858, wonach »Herr Goldmark … diesen Winter mit einer Symphonie hervorzutreten [beabsichtigt], die des Schönen sehr viel enthalten soll«. Ein Blick aufs Werkverzeichnis zeigt uns die Voreiligkeit der Verheißung: Der Achtundzwanzigjährige widmet sich vor der Hand hauptsächlich der Kammer- und Klaviermusik; bis zur *Sakuntala* op. 13 vergehen noch sieben und bis zu seiner Symphonie op. 26 gar siebzehn Jahre. Dann allerdings, am Sonntag, den 5. März 1876, kommt endlich »in dem siebenten Philharmonischen Concert … eine neue Symphonie von Karl *Goldmark* zur Aufführung, welche mit wohlverdientem großen Beifall aufgenommen wurde und ohne Zweifel Eingang finden wird in alle deutschen Concertsäle. Es ist eine Programm=Symphonie (das Wort im Sinne der Beethoven'schen ›Pastorale‹ genommen) und ›Ländliche Hochzeit‹ überschrieben. Mehr noch als die Pastoral=Symphonie mag die Siebente in A-dur, aus der man ja mit Vorliebe eine ländliche Hochzeit herauslesen wollte, Einfluß auf die Totalstimmung der Goldmark'schen Novität geübt haben. Die neue Symphonie und in dieser wieder der erste Satz ist das

cpo 777 484–2 Booklet.indd 9 10.02.2016 08:27:19

Beste, was wir von Goldmark kennen, eine in Form und Inhalt erfreuliche geist= und gemüthvolle Komposition. An musikalischer Gesundheit, Frische und Natürlichkeit erhebt sich die ›Ländliche Hochzeit‹ unseres Erachtens hoch über Goldmark's frühere Compositionen, und diese Klärung, dieser Fortschritt hat uns zumeist daran gefreut. Der erste Satz (›Hochzeitsmarsch‹) besteht aus einer Reihe fein ausgeführter Variationen über ein sehr glücklich erfundenes Thema. Wenn der Componist diesen Satz etwas kürzen wollte (ein förmlicher Trauermarsch wie die Es-moll-Variation Nr. 4 gehört doch auch dem Inhalt nach nicht in eine Hochzeitsfeier), so würde das Stück noch gewinnen. Zählt doch diese Symphonie der Sätze *fünf*, von denen der zweite (›Brautlied‹) weniger eigenthümlich, der dritte ›Serenade‹ hingegen ein sehr wirksames, pikant instrumentirtes Scherzo ist. Der vierte Satz mit der Ueberschrift: ›Im Garten‹ bringt ein Andante von warmer, überquellender Empfindung, ähnlich der ›Scène d`amour‹ in *Berlioz'* Romeo=Symphonie. Aus dem Styl der ganzen Symphonie tritt dieser Satz etwas anspruchsvoll heraus durch sehr breite Ausführung und pathetischen Ausdruck, der sich an zwei Stellen sogar zu scharfem Schmerzensschrei zuspitzt. Das Finale dreht sich voll übermüthiger Lust im raschen ›Tanz‹, gegen den Schluß hin unterbrochen durch ein etwas zu langes Citat aus dem Andante, dann wieder mit verdoppelter Kraft festlich abschließend. Das Finale, aus dem wir nur einige hier kaum motivirte, allzu raffinirte Harmonien wegwünschten, wirkt entschieden effectvoll und soll ob einiger populärer Mittel nicht angefochten werden. Dem Orchester bietet Goldmark's Symphonie äußerst delicate, schwierige Aufgaben, welche unsere Philharmoniker unter Hanns (!) *Richter's* Leitung meisterhaft lösten. Das Publicum bereitete der Novität eine glänzende Aufnahme und rief den Componisten nach jedem Satze mit Applaus hervor«, verbreitet sich zwei Tage später ein gewisser Ed. H. auf der ersten Seite der *Neue Freien Presse*.

Sein Kollege Karl Eduard Schelle von der *Presse* nimmt sogar einen zwiefachen Anlauf, um zunächst am Dienstag und dann weit ausführlicher noch einmal am Donnerstag, den 9. März, über die Premiere zu berichten, der er mit einem »gewissen Bangen« entgegengesehen hatte: »Denn erst kürzlich hatten wir bei Gelegenheit der [zweiten] Symphonie von Bruckner uns nicht enthalten können, den Muth eines modernen Componisten zu bewundern, in dieser heiklen Kunstform eine Karte auszuspielen, weil das Publicum von vornherein ein gewisses Mißtrauen gegen derartige Novitäten hegt, besonders aber wenn die Philharmoniker sie bringen«. Doch »Goldmark ist in der That der Wurf gelungen, sein Werk hat allgemeinen Beifall geerntet«, und daher dürfte die *Ländliche Hochzeit*, so prophezeit er, »sicherlich ihren Weg machen und auch in den Repertoiren ausländischer Concertvereine ihren Platz ausfüllen«.

Die unterhaltsamste, ausführlichste und am Ende obendrein aus heutiger Sicht unfreiwillig komische Würdigung des neuen Werkes verdanken wir dem großen Musikhistoriker August Wilhelm Ambros und der *Wiener Zeitung* vom 10. März 1876:

»Das philharmonische Concert – mit Bedauern müssen wir hinzusetzen: das vorletzte der diesjährigen Saison – brachte uns eine Novität: eine Symphonie von Karl *Goldmark*. Von der herkömmlichen Form ist der Componist, dem von ihm gewählten poetischen Stoffe zuliebe, abgewichen; es sind nicht die gewohnten vier Sätze, vielmehr ist es eine ganze Reihe von Tonbildern, ungefähr wie Volckmanns [sic!] ›Wysegrad‹ oder auch wie manche ähnlich cyklische Tondichtungen Schumanns. Goldmark faßt seine Tonbilder unter dem Gesammttitel ›Ländliche Hochzeit‹ zusammen. Das

cpo 777 484–2 Booklet.indd 10 10.02.2016 08:27:19

Adjectiv ist gewählt, um den behaglichen, stellenweise frisch- und derb-lustigen Ton der Composition zu rechtfertigen. Wer in Goldmarks Symphonie indessen Bauernspaß und Bauernhumor suchen wollte, wie etwa in Haydns ›Jahreszeiten‹ stellenweise, oder im Scherzo von Beethovens ›Pastoralsymphonie‹, würde sich getäuscht finden. Die Tondichtung hat vielmehr einen auffallend nobeln Zug und nur stellenweise in der ›Serenade‹ klingt in Motiven, Rhythmen und Instrumenten etwas specifisch ›Ländliches‹ durch und das bunte, lärmende Durcheinander des Finals malt den Moment, wo Wein und Fröhlichkeit ihre Wirkung gethan haben; das beste Motto dafür steht im Faust: ›Juchhe, juchheißa, heißa he – Geschrei und Fiedelbogen.‹ Ich habe für Goldmark, schon von seiner ›Suite‹ [für Violine und Klavier op. 11], immer eine tiefgegründete Achtung empfunden. Die ›ländliche Hochzeit‹ halte ich aber für sein bisher bestes Werk. Reiche Erfindung, hochinteressante Motive, die Arbeit einer meisterlich geübten Hand, so wie eine Orchestration von geradezu berauschender Pracht und der sinnigsten, dabei ungezwungenen Combinationen voll; die musikalische Diction klar, die Harmonie reich und natürlich zugleich; über Allem aber schwebt ein herzerquickender Duft von Poesie. Ueber die *Disposition des Ganzen* wäre indessen doch manches Bedenken zu erheben. Ein Hochzeitsmarsch leitet ein. Sehr gut. Aber eine ganze Reihe von Variationen schließt sich an. Ist der Weg aus dem Hochzeitshause zur Kirche so weit? Schwerlich. Wohl aber hat der vortreffliche *Musiker* hier dem *musikalischen Erzähler* ein Schnippchen geschlagen; ja, wie Variation nach Variation an uns vorüberzieht, glänzend, zart, neckisch, majestätisch, burlesk, traurig u.s.w., merken wir, daß wir auf einen dramatischen Gang des Ganzen zu verzichten haben, wie denn auch das Programm die Momente nur annähernd ›chronologisch‹ ordnet. Die Variationen sind zum Glücke so musikalisch schön, daß wir ihnen mit dem lebhaftesten Antheile folgen. Die beiden Minore-Variationen würden aber doch vielleicht besser wegfallen – im Interesse des *Ganzen*, denn an sich sind sie schön und bedeutend. Goldmark theilt mit Franz Schubert den schönen Fehler, daß er uns immer noch etwas und zwar etwas Geistvolles zu sagen hat, wenn auch schon die eigentliche Aufgabe vollständig gelöst ist. Nach dem ›Brautlied‹ erwarten wir den erhebenden Moment vor dem Altare – er bleibt aus. Vielleicht ist es eine ›Civilehe‹!

Die ›Serenade‹ – ein geniales Stück voll reizender Züge – gruppirt sich gewissermaßen mit der Scene ›im Garten‹ zusammen. Hier finden wir unverkennbar das Brautpaar unter vier Augen. Aber hier hat Goldmark, wie uns scheint, den Ton verfehlt, er hat ihn zu stark genommen; das ist Raoul und Valentine [Meyerbeer, *Die Hugenotten*] in den glühendsten Momenten des großen Duo's, nicht jene still-selige, des nun gesicherten Besitzes frohe Stimmung, jener weihevolle, eher ernste Moment, wie ihn der Bessere in jenen Stunden empfindet. Goldmark ist Garçon [Junggeselle]; es ist ihm nur *ein* Rath zu geben: er heirate und componire dann das Andante noch einmal. Abgesehen von diesem Bedenken, ist der Satz musikalisch sehr schön. Goldmarks Novität wurde sehr warm aufgenommen.«

***

Schweigen möchte ich auch über die *Ouvertüre zum Gefesselten Prometheus des Aeschylos*, die Karl Goldmark unmittelbar nach seiner »Frühlings-Ouvertüre« in Angriff genommen und am 26. Juli 1889 in Gmunden vollendet hatte – denn das, was der Verfasser des ganz vorzüglichen Werkes aus der Feder seines »Gegners« Eduard Hanslick im Feuilleton der *Neuen Freien Presse*

cpo 777 484–2 Booklet.indd 11 10.02.2016 08:27:20

vom 28. März 1890 und von Max Kalbeck am 5. April in der *Presse* zu lesen bekam, läßt sich schöner nicht sagen.

»*Karl Goldmark* hat im Laufe von drei Monaten zwei große Erfolge errungen: zuerst mit seiner ›Frühlings-Ouvertüre‹ und jetzt mit der ›Ouvertüre zum *Gefesselten Prometheus* des Aeschylos‹. Letztere wurde im Philharmonischen Konzert unübertrefflich gespielt und mit lautem, einstimmigen Beifall aufgenommen. Die Ouvertüre, eine der besten, reifsten Compositionen Goldmark's, reizt nicht blos durch die heiße Energie des Ausdrucks, sie hat auch musikalischen Gehalt und übersichtliche Form. Es geht darin wirklich etwas vor, in *musikalischem* Sinn, nicht in dem mißverständlichen einer dramatischen Nachmalerei. Die Ouvertüre beginnt wie feierliche Meeresstille mit einem Adagio in C-moll; dasselbe drängt allmälig zu der heftigeren Bewegung, die in dem Allegro-Satz (gleichfalls C-moll) in vollen Fluß geräth. Auf das trotzige, scharf markirte Hauptthema folgt ein zweites in C-dur von auffallend sanftem, fast idyllischem Ausdruck; eine einzelne Oboë, dann eine Clarinette intonirt diese, von leisen Accorden getragene Melodie. Mancher soll Anstoß genommen haben an dem friedlichen Ton dieses Seitenmotivs. Ob es die Erinnerung an früheres Glück oder die Hoffnung auf Erlösung andeute, überlasse ich den Auslegekünstlern. Mir aber scheint es geradezu ein Verdienst des Componisten, daß er die Folterqualen des angeschmiedeten Prometheus vorübergehend unterbricht und beschwichtigt, ihn und uns gleichsam Athem schöpfen läßt. Dieser Contrast war musikalisch nothwendig; in einem Orchesterstück verlangen wir zuerst Musik und dann erst Tragödie, so weit sie in ersterer lösbar ist. Bald bricht die Energie des ersten Themas wieder hervor und steigert sich zu stürmischer Empörung. Man bemerke die von vier Posaunen durch eine Octave chromatisch heraufgeführten verminderten Septimen-Accorde. Ein von allen Streichinstrumenten in stärkstem Fortissimo ausgeführtes anhaltendes Tremolo – der Höhepunkt der tragischen Situation – schwächt sich allmälig ab; immer langsamer und leiser nähert sich das Ende: ein ruhiges Ausathmen auf einem langen, verhallenden C-dur-Accord. Die Prometheus-Ouvertüre bedeutet eine weitere bewußte Klärung von Goldmark's starkem, aber turbulentem Talent; erfreuliche Anzeichen waren schon in der ›Frühlings-Ouvertüre‹, sowie in den neuesten Liedern wahrzunehmen, welche von dem declamatorischen Princip der modernen Liederkunst sehr merklich wieder zum Melodischen einlenken. Man weiß, daß Goldmark vorzugsweise tragische Stoffe, leidenschaftliches, unversöhntes Ringen liebt und daß er im Ausdruck dieser Liebe nicht schüchtern ist. Ich konnte mich deßhalb einiger Besorgniß nicht erwehren, als Goldmark sich gerade den ›gefesselten Prometheus‹ aussuchte. Wird der scheußliche Geier, der an Prometheus= Leber hackt, sich nicht zugleich in unsere Ohren verbeißen? Wird nicht statt des Helden unversehens sein Bruder Epimetheus auftauchen und aus der berüchtigten Büchse der Pandora Alles auffliegen machen, was die Musik an bösen Stechfliegen besitzt? Nichts von alledem ist geschehen. Trotz der einschneidenden, im Feuer des stärksten Orchesters heißgeglühten Tragik dieser Composition habe ich geradezu Abstoßendes, Häßliches nicht darin bemerkt. Mit reinen Dreiklängen läßt sich freilich ein Prometheus ebensowenig machen wie eine Revolution mit Rosenwasser. Aber Goldmark's Verdienst ist es, daß er sich nicht in kleinlich ausmalendes Detail verloren, sondern stets das große Ganze im Auge behalten und aus seinem gefährlichen Stoffe ein musikalisches Kunstwerk geschaffen hat. Um vollkommen zu verstehen, was mit diesen Worten gemeint ist, brauchte man im

cpo 777 484–2 Booklet.indd 12 10.02.2016 08:27:20

Philharmonischen Concert nur noch ein Weilchen nach Goldmark's Ouvertüre sitzen zu bleiben und sich die ›Dante-Symphonie‹ von *Liszt* anzuhören«. (Ed. H.)

»Obwol das von Leidenschaft durchwühlte, farbenreiche Werk sich auf die Tragödie des Aeschylos zurückbezieht, wird der Componist schwerlich daran gedacht haben, seinen musikalischen Prolog vor der tragische Scene aufzupflanzen. Die Aeschyleïschen Dramen sind gegen etwaige Versuche, sie auf das moderne Theater zu bringen, durch die spröde Erhabenheit ihres Wesens hinlänglich gefeit und sichergestellt. Was Goldmark schaffen wollte, war ein charakteristisches Concertstück, das, Dank seines gediegenen allgemein verständlichen symphonischen Inhalts, sich in völliger Unabhängigkeit von der Bühne behaupten kann. Wer die griechische Tragödie kennt, wird vielleicht in dem einleitenden Adagio, das sich über breiten Orgelpunkten auf C und G aufbaut und einem feierlichen Trauermarsch (C-moll) schmelzende Klagen der Holzbläser nachfolgen läßt, das furchtbare Geschick des von Zeus gerichteten Titanen ausgesprochen finden. Die Gottheiten der Kraft und Gewalt haben den gefesselten Prometheus herbeigeschleppt; Hephästos schmiedet ihn mit diamantenen Banden an das öde Felsgeklipp, zur Strafe für seinen Göttertrotz und zum Lohne für seine Menschenliebe. Wie der antike Dichter dadurch, daß er auf Herakles, den einstigen Befreier des Prometheus, gleich anfangs hinweist, einen Schimmer der Versöhnung über die grauenvolle Scene verbreitet, so eröffnet auch der moderne Musiker in seiner Introduction die Aussicht in eine bessere Zukunft. Das Haupthema des Allegros mit seinem starrsinnigen Trotz und seiner leidenschaftlichen Heftigkeit eignet sich sehr wohl zur Charakteristik des unbeugsamen Japetiden: wir glauben die herausfordernden Klagen, den wilden Jammer des Helden zu vernehmen. Aber was bedeutet jener von Oboë und Clarinette intonirte helle G-dur-Gesang, welcher den angenehm contrastirenden Seitensatz der Ouverture bildet? ›Sanft säuselt die Luft zu der Fittige leicht hinrauschendem Schwung‹ – vom Meere her, welches den Felsen umspielt, schweben die silberfüßigen Töchter des Okeanos herbei und vermischen ihr Lied mit den Ausrufungen des befreundeten Dulders. Goldmark hat die bestrickendsten Klänge seines Orchesters aufgeboten, um den Chor der Meermädchen glänzend auszustatten. Bei der Wiederholung gesellt sich eine Solovioline den wogenden Melodienfluthen zu, als priese die liebliche Stimme der Chorführerin das beglückte Los Derer, die den Geist auffrischen in sonniger Luft und, von Hoffnungen gewiegt, ruhig dahinleben. Noch einmal kehrt das erste Thema zurück, ein tobendes Fortissimo des Orchesters meldet die Vollziehung des von Hermes verkündigten neuen Strafgerichtes an: Prometheus wird in den Tartaros gestürzt. Aber nach der Katastrophe beruhigt sich der Sturm der Gefühle, der tragische Donner verhallt in leisen Schlägen und mit dem C-dur-Dreiklang durchbricht die Sonne das schwarze Gewölk.« (Max Kalbeck)

In Gmunden, am Ufer des wunderbaren Traunsees das Auge auf den majestätischen Traunstein oder aufs Höllengebirge gerichtet, halten's nicht einmal die Götter allzu lange schmollend aus.

Eckhardt van den Hoogen

1) AustriaN Newspapers Online = www.anno.onb.ac.at

2) Die Reihe ist aus Gründen der Alliteration gewählt und läßt sich geschmackvoll erweitern.

3) Während der Arbeit an diesem Artikel reifte in mir der Entschluß, nach und nach eine ausbaufähige Pressestimmensammlung zum Thema *Carl Goldmark* anzulegen (http://www.proclassics.de/kuenstler/carl-goldmark).

cpo 777 484–2 Booklet.indd 13 10.02.2016 08:27:20

4) Wäre es ein Zufall, daß Franz Lachners Suite Nr. 1 d-moll op. 113 an dritter Stelle eine gigantische Variationsfolge mit angeschlossenem Marsch enthält, deren Thema obendrein von zwei Streicherlinien (hier sind es Bratschen und Violoncelli) exponiert wird?

5) Die Sopranistin und Pianistin Caroline Bettelheim (1845–1925) debütierte 1861 an der Wiener Oper, zog sich aber bereits 1867 von der Bühne zurück, nachdem sie sich mit dem Großindustriellen Julius Ritter von Gomperz vermählt hatte. »Ihre« Rolle hat sie nie gesungen.

6) Der österreichische Bildhauer Ernst Hegenbarth (1867–1944) hat unter anderem an der Ausstattung der Budapester Oper mitgearbeitet und sich vor allem mit Denkmälern einen Namen gemacht.

7) David Brodbeck, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Musical-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford University Press 2014.

8) Franziska Hegenbarths *Erinnerungen an meinen Großvater Carl Goldmark* erschienen in drei Feuilletons, deren abschließenden ich bislang noch nicht entdeckt habe; das Vorhandene ist jedoch bereits auf der unter 3) genannten Seite nachzulesen.

Frank Beermann

Frank Beermann hat sich als Dirigent auf der Bühne und durch zahlreiche CD-Einspielungen international profiliert. Sein stets waches Interesse an Neuem, Unentdecktem, aber auch an Neuinterpretationen des Kernrepertoires hat ihm zahlreiche Preise und Anerkennungen, u. a. den Echo Klassik (2009 für die Aufnahme der Mendelssohn Klavierkonzerte mit Matthias Kirschnereit, sony classical), den Excellentia Award von Pizziccato (2010 für die Einspielung der Violinkonzerte von Sinding, ***cpo***) oder die Wahl zur Wiederentdeckung des Jahres 2013 der Opernwelt (für die Welturaufführung von *Vasco de Gama* von Meyerbeer, erschienen 2014 bei ***cpo*** als CD) eingebracht.

In der Saison 2014/2015 hatte Frank Beermann sein höchst erfolgreiches Debut mit der Aufführung aller Schumann-Sinfonien in zwei Sinfoniekonzerten an „La Monnaie" in Brüssel und wurde in den deutschen Feuilletons für die Premieren von *Die tote Stadt* von Erich Wolfgang Korngold und *Paradise reloaded (Lilith)* von Peter Eötvös gefeiert.

Ein großer Repertoireschwerpunkt des Dirigenten sind die Opern von Richard Wagner. Seine Interpretation von Wagners *Tristan und Isolde* im Rahmen der Mindener Wagnerprojekte und die Wiederentdeckung von *Vasco de Gama* von Meyerbeer in Chemnitz ernteten größtes Lob in den deutschen und internationalen Feuilletons. Das Opernglas schrieb im September 2013: „Frank Beermann ist auf dem Weg einer der wichtigsten deutschen Dirigenten zu werden." Eleonore Büning schrieb in der FAZ vom 06.02.2013: „Diesmal (…) sind alle Musen auf Beermanns Seite. Alle Sterne stehen günstig. Die ehrgeizige Aufbauarbeit, über Jahre hinweg, mit der er die Chemnitzer Robert-Schumann-Philharmonie zu einem perfekt phrasierenden, glänzend aufgipfelnden und bestechend fein ausbalancierten Klangkörper formte, zahlt sich jetzt aus. Vom ersten zarten Holzbläsersolo der Ouvertüre bis zum letzten Verlöschen des zwanzig Minuten dauernden Liebestodes, gut fünf Stunden später, geht ein Feuerstrom durchs Haus. (…)" 2015 folgte als Fortsetzung der erfolgreichen Mindener Arbeit Wagners *Rheingold* als Auftakt für ein *Ring*-Projekt, das 2019 abgeschlossen wird.

Die deutsche Erstaufführung der Oper *Love and Other Demons* von Peter Eötvös am Theater Chemnitz 2009 war in der Vergangenheit genauso erfolgreich

cpo 777 484–2 Booklet.indd 14 10.02.2016 08:27:20

wie die Wiederentdeckungen der Opern *Il Templario* und *Die Heimkehr des Verbannten* von Otto Nicolai, *Die Rose vom Liebesgarten* von Hans Pfitzner und *Der Schmied von Gent von Franz Schreker*.

Beermanns umfangreiches Repertoire hat in der jüngeren Vergangenheit außerdem Schwerpunkte bei Richard Strauss und Gustav Mahler gefunden. In den vergangenen Jahren hat er mit Ausnahme der 8. Sinfonie alle sinfonischen Werke von Gustav Mahler aufgeführt. Nach der Gesamteinspielung der Mozartschen Klavierkonzerte mit Matthias Kirschnereit und den Bamberger Sinfonikern hat sich auch seine Beschäftigung mit Mozart ständig weiter entwickelt. So führten ihn Gastdirigate der Opern *Die Zauberflöte* und *Le nozze di Figaro* an die Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Semperoper dirigierte Frank Beermann mit großem Erfolg die letzte Wiederaufnahme der Oper *Arabella* von Richard Strauss, die intensive Auseinandersetzung mit dessen Werk gipfelte in der Saison 2011/2012 in der Produktion *Die schweigsame Frau* in Chemnitz, die ebenfalls für **cpo** auf CD aufgenommen wurde.

Erfolgreiche Gastspiele führten den Dirigenten, der seit 2007 Generalmusikdirektor der Theater Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie ist, in den letzten Jahren u. a. an die Staatsoper unter den Linden, die Semperoper, die Oper Leipzig, die Finnische Nationaloper Helsinki, die Deutsche Oper Berlin, die Bayerische Staatsoper, die Hamburgische Staatsoper, an die Opéra de Marseille, die Königliche Oper Stockholm, das Teatro Municipal Santiago de Chile und an das Liceu in Barcelona. Er arbeitete weiterhin u.a. mit den Bamberger Sinfonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, dem Rundfunkorchester des BR, der Radiophilharmonie des NDR, der Deutschen Radiophilharmonie des SR, dem Rundfunkorchester des WDR, den Bochumer Sinfonikern, der Nordwestdeutschen Philharmonie, den Orchestern in Bilbao, Sevilla, Gran Canaria, Oviedo, Barcelona, dem Berner Sinfonieorchester und dem Bruckner Orchester Linz.

Robert-Schumann-Philharmonie

Die Robert-Schumann-Philharmonie gehört zu den traditionsreichsten Orchestern Deutschlands. 1833 als Stadtorchester durch Wilhelm August Mejo in Chemnitz gegründet, erlangte das Orchester zunehmend überregionale Bedeutung. Im 1909 neu eröffneten Chemnitzer Opernhaus war Oscar Malata erster Generalmusikdirektor und es gaben sich so berühmte Gastdirigenten wie Richard Strauss, Fritz Busch, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, Siegfried Wagner, Max Reger, Arthur Nikisch, Arnold Schönberg und Paul Hindemith die Ehre. Wichtig war für das Orchester auch die fast 20-jährige Zusammenarbeit mit Dieter-Gerhardt Worm, der als Generalmusikdirektor u. a. die Umbenennung in „Robert-Schumann-Philharmonie" anlässlich des 150-jährigen Orchesterjubiläums anregte.

Seit 2007 ist Frank Beermann Generalmusikdirektor in Chemnitz. Unter seiner Leitung finden verstärkt CD-Produktionen statt. Die CD mit sämtlichen Konzerten für Klavier und Orchester von Mendelssohn Bartholdy, eingespielt gemeinsam mit dem Pianisten Matthias Kirschnereit, erhielt 2009 den ECHO Klassik. Die Einspielung der Kompositionen *Visionen* und *Assisi* von Hermann Hans Wetzler wurde für die International Classical Music Awards ICMA 2011 nominiert. In den letzten Jahren waren Dirigenten wie Michail Jurowski, Peter Eötvös, Peter Gülke, Stefan Blunier, Hermann Bäumer, Stefan Soltesz, Pedro Halffter und Solisten wie Jan Vogler, Martin Stadtfeld, das GrauSchumacher

cpo 777 484–2 Booklet.indd 15 10.02.2016 08:27:20

Piano Duo, Matthias Kirschnereit, Jörg Widmann, Herbert Schuch, Kirill Troussov, Xavier de Maistre, Alban Gerhardt sowie das Ensemble Kolsimcha in Chemnitz zu Gast.

Die Robert-Schumann-Philharmonie ist auch gern gesehener Partner verschiedener Konzertveranstalter. Gastspiele führten das Orchester in den letzten Jahren u. a. nach New York, Venedig, Thessaloniki, Rom, Salzburg, in verschiedene spanische Konzertsäle, in die Tonhalle Zürich, ins Brucknerhaus Linz, nach Frankfurt am Main, Düsseldorf, Köln, München, Berlin, Dresden sowie zu den Festspielen auf Schloss Neuschwanstein und zum KlassikSommer Hamm. Zu den Aufgaben des Orchesters gehören neben Aufführungen in Oper, Operette, Musical und Ballett regelmäßige Sinfonie- und Kammerkonzerte sowie eine ganze Reihe weiterer Konzerte in großer und kleinerer Besetzung. Einen besonderen Stellenwert nimmt die Kinder- und Jugendarbeit im Programm des Orchesters ein.

Márta, Márta, You're No More – or: A Prometheus from the Country

An artist will rarely be a really rotten fellow;
now and again a little bit of nastiness,
but that is as far as it goes.
(Alfred Kubin, *Die andere Seite*)

»A new text about Carl Goldmark? That can be done in a jiffy!« I replied somewhat too hastily when I was asked whether I would be interested in a little treatise to accompany the current production. How could I not have happily taken up such a simple task? After all, for years I have had several more detailed articles and sundry ideas ready and waiting. I could have put them together and reworked them in no time – even including a couple of pages explicitly dealing with the *Ländliche Symphonie* op. 26 (Rustic Wedding Symphony) – and with the addition of some »Promethean details« they quickly would have yielded the desired reading material.

I busied myself with the task of compilation and again browsed through the composer's sketchy *Erinnerungen aus meinem Leben*, thinking that I might want to enliven the familiar facts with one or two new quotations from his memoirs. But it was not long before the first little contradictions I had not found during my previous reading of this witty little volume began to appear. Little things not worth much ado: Goldmark is off by a couple of days when he mentions the spectacular premiere of *Die Königin von Saba* (The Queen of Sheba), the opera with which his decisive and triumphant conquest of German and foreign-language stages began on 10 March 1875; there are little inconsistencies here and there that we would prefer not to hold against an eighty-year-old man and his memory when it would be easy enough to correct them by consulting a relevant reference work. So just forget them and go on with the revised text?

Not at all! The devil again was found sitting on his favorite chair – or more precisely, on page fifty-six of the *Erinnerungen*, where Goldmark states of his first Vienna concert on 12 March 1858, »The success was friendly, the press, so, so, half and half.« This »half and half« was not enough for me. And since the Austrian National Library, thanks to its heroic ANNO digitalization project, (1) now offers an absolutely inexhaustible newspaper archive for online consultation, it is no great feat to find *no press reviews at all* for the date concerned. The full-text search, it too first-class, changed this picture and took me back to March 1857 and to various reviews in which a piano quartet and a psalm usually come off

cpo 777 484–2 Booklet.indd 16 10.02.2016 08:27:20

better than the songs being performed and above all the early (withdrawn) overture for orchestra. For example, Leopold Alexander Zellner, the founder and editor of the *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, remarked as follows in his publication on 17 March 1857: »Mr. Goldmark indisputably has talent, his path is entirely worthy of respect, his invention sometimes a very happy one; only it is not always able to maintain a high standard. His things are overfilled with expressions, one presses against the other, and yet the space is still too narrow; he cannot make his way to the end. As a result, the form is blown apart, cracked, unclear. Especially in his orchestral compositions it is just as much the 'too-muchness' in succession as the simultaneous cramming with polyphonic formations, which, since they may be viewed as the principal source of unclarity, thus in the future must be avoided. However, in general this tendency merits recognition; it is independent and in the modern spirit.«

In principle it might not matter to us whether the concert was held during this or that year. But one does become more attentive and tacitly corrects: Goldmark was not twenty-seven but only twenty-six when his first attempt to introduce himself as a composer failed in December 1856. His fellow orchestral musicians at the Carl-Theater, where he then played the violin, had »left him in the lurch« at the rehearsal despite a previous assurance from them. As a result, on the shortest notice he had to cancel this event, which, according to the *Fremdes Blatt* of 24 December, would have taken place two days later »in the hall of the Gesellschaft der Musikfreunde with the participation of a number of recognized artistic forces.«

Again only a minor matter – more than a printing error, less than the end of the world – and without any sort of consequences whatsoever – one might think. Indeed so, if it were the only such instance. In the meantime, however, we are on the *qui vive*; our sensory apparatus reacts to the tiniest irritations and inconsistencies. Now and again a little nasty kick into the hollow of a contemporary's knee, a hint of cantankerousness, and after a while one is forced to realize that a minefield lies under the seemingly so idyllic, sometimes tragicodramatic, sometimes comic, always tenderhearted *Erinnerungen aus meinem Leben*: at most only a virtuoso prima ballerina might dance over it without being blown to pieces.

The sections in which Carl Goldmark occupies himself with the critical reactions to his musical creations involve a special risk. He who ingenuously believes these comments – as I too once did – is soon convinced that our artist really had only two or three opponents in Vienna: the critics Ludwig Seidel and Eduard Hanslick and the conductor and composer Johann Franz Ritter von Herbeck. It then also rings very true when he reveals the ruling force behind this troika: Johannes Brahms, »who of course in Joachim, Mrs. Schumann, and Stockhausen has noble and distinguished as well as powerful interpreters of his works, who because of Schumann's famous accompanying letter [found] warm support and encouragement among outstanding journalists and from Hanslick, the *Musicalisches Wochenblatt*, and others. I lack all this; in order to be heard, I again had to present a concert – and did so.«

Goldmark is referring to the performance of his String Quartet in B flat major op. 8, Piano Trio in B flat major op. 4, and *Sturm und Drang* piano pieces in early 1861 – I have arrived at this date on the basis of the thorough review of 18 January authored by Leopold Alexander Zellner (cited above in our text) for his *Blätter*. Here all the creative traits that repeatedly occurred to a considerable number of music reviewers are interpreted to the composer's advantage: »Without in the least being formless or even merely indistinct, vacillating in

cpo 777 484–2 Booklet.indd 17 10.02.2016 08:27:20

form, [he] nevertheless handles the forms with a freedom that, if at all, then only rarely permits a comparison with formations by other composers […] His modulatory skill is truly astonishing; at any moment one fears that he will get caught in an inextricable net of deceptive harmonies, and, behold, every time he escapes with the slipperiness of an eel.«

A certain »too-muchness,« a more intellectual and deliberate than natural flowing and growing development – this is what others heard in these peculiar traits. And it would be very pigheaded to suspect that the abovementioned gentlemen were behind all these formulations, though Goldmark insisted that they opposed him and »recognized« the root cause: the self-confidence of the young Brahms »made a strong impression and made – certainly not this alone – the most influential critics completely surrender to him. Gradually one got behind things or suspected what was going on; they believed in him, *Jurare in verba magistri*, even if they did not entirely understand him.« The »artistic friendship« between Brahms and Goldmark is often invoked, but how it could have come about and how it survived *Die Königin von Saba* is something I do not understand. And I understand it even less inasmuch as Goldmark leaves no doubt about the men behind the scenes who had conspired to prevent the staging of this opera completed in 1872. Once again they were Seidel, Herbeck, and »Hanslick, who, when I had only just submitted the opera, had the piano arrangement sent from there. I indeed must believe that the whole in its form and substance was unintelligible and perhaps unsympathetic to his person. And behind him there stood Brahms as the *spiritus rector*, who did not at all find this performance to his liking – and, what is more, of a work that had to be foreign to his musical soul.« Goldmark never tires of assuring his readers that this »never influenced our personal relations,« but then on another page he again describes an exchange of »friendly gestures« that among less levelheaded individuals would have necessarily ended in a duel with muzzleloaders and military balloons.

Leaving aside all the subjective affections and aversions, demonstrations of respect, and declarations of loyalty that we find on our closer study of the documents and more detailed survey of the Austro-Hungarian press landscape, the fact is that it was precisely the much-abused Eduard Hanslick who was not sparing in his praise when he saw Carl Goldmark on the right path: on 30 December 1865 he regarded the *Sakuntala* Overture op. 13 as the best »that the talented and energetically aspiring composer has delivered so far. Fresh and characteristic in its invention, of clear design and fine detail, the overture exhibits a decided clarification of the earlier somewhat wild and wooly talent.«

This was eight years after Goldmark's Vienna debut concert, which at the time had motivated even the very well-intentioned Zellner to formulate a lesson worth taking to heart: »He [Goldmark] mostly lacks criticism of his ideas; he does not know how to cut out the lesser ones, he believes that everything that occurs to him must be said. […]. One must have the energy to eliminate the unsuccessful [ideas]. *One must be a Spartan in order to become a good composer*.«

Precisely this guideline (here with special emphasis) is what Carl Goldmark should have systematically followed his whole life long. But he did not harden into a Spartan; instead he repeatedly let the composing Epicurean help himself to the full spread. On the one hand, this is understandable when we consider the bumpy road on which our man from Keszthely by Lake Balaton had risen to the art of music from family circumstances that were happy but involved material privations. He who finally has learned the magic of endless modulation, the

cpo 777 484–2 Booklet.indd 18 10.02.2016 08:27:20

pleasure of successful counterpoints, and the tricks of orchestration while sitting at his violinist's desk is somebody whom we will gladly let off leniently for his enthusiastic »wild growths,« especially during the first years of his creative activity. On the other hand, the creator deprives himself of his impact if he does not set the garden shears to his rioting ramifications, examine textures and substances to see if there is any logic in them, and thus also separate himself from ideas that have become dear to him. It hurts the first time, but with time one becomes used to this editorial quality control and develops a feel for the harmony of the original creative process with the »rectitude« of the vertical alignments and above all of the horizontal ones.

When this does not happen, we will never find ourselves dealing with one of the artistic circumpolar stars but at most with a luminary phenomenon whose place on the charts changes with the particular season and passing fashion. We see and hear with interest, sympathy, and even very much with the delight brought by a new discovery; but the quiet brilliance of eternity, the omnipresence of a higher truth, as manifested from Monteverdi and Mozart and to Mahler and from Bach and Beethoven by way of Brahms and Bruckner to Bartók, (2) will be sought in vain. And every effort from the outside to force on us other values with the most possible and impossible equivocations would disturb the sensitive sense of balance here.

We would be going too far afield in this new consideration of the matter – which was not done in a jiffy or put together just like that (which by now should have become clear) – if we were to go into all the primary and secondary voices sung, written, or declaimed during Goldmark's lifetime. (3) All the feuilletons and shorter reviews from the *Wiener Zeitung* to the *Neue Freie Presse* and from the *Pester Lloyd* to the *Linzer Tageblatt* worth reading because they are complementary and the sometimes positively hysterical hymns and the objective analyses form a picture very much like the one emerging from our personal exploration of his oeuvre: to be specific, that Carl Goldmark was especially very good at »atmospheres« and that his strength was articulated not in cyclical architectures but primarily in compositions consisting of a single movement.

Is it not significant that Goldmark's actual breakthrough came not with the String Quartet op. 8 or the String Quintet op. 9 (which suffers from a longwinded first movement) but with *Sakuntala* op. 13? The fact that over a period of fifty years Goldmark again and again scored successes with dazzling overtures mostly very nicely adapted to the particular subject he had selected? And that wherever it was that he wanted to follow traditional formal models he took a false step – for example, in the Violin Concerto in A minor op. 28 with a genuinely enchanting middle movement framed by a schematic virtuoso piece and a rondo in which the composer constantly attempts to gloss over the finale theme taken over from Ludwig van Beethoven's Opus 61 with somewhat stumbling figures or in the Symphony No. 2 in E flat major op. 35 of 1887, which after an ear-tickling round from Schumann, Raff, and Mendelssohn enables him to experience on his own the sufficiently known and discussed »finale problem.« Right next to it, the brisk spring stroll of *Im Frühling* op. 36 and the tragic *Prometheus* op. 38; before it, the ironclad *Penthesilea* op. 31, then *Sappho* op. 44 (1893), the Italian stay of *In Italien* op. 49 with the exuberant character of a folk festival, the moving, tenderly shaded reminiscence in *Aus Jugendtagen op. 53 with distant Meistersinger* melodies, and, yes, even the Scherzo in A major op. 45, which Goldmark salvaged from an early study symphony for the official catalogue of his works – each one of these compositions

cpo 777 484–2 Booklet.indd 19 10.02.2016 08:27:20

surpasses his ventures on classical-romantic terrain, and in the end this also explains the deserved enduring success of the *Ländliche Hochzeit*, which finds its historical »legitimation« in Beethoven's *Pastoral Symphony* and Berlioz's *Symphonie fantastique* and even more so in the orchestral suites of Franz Lachner (4) and Joseph Joachim Raff.

The *Erinnerungen aus meinem Leben* fits in quite well here. As in Goldmark's music, here too individual pictures form a series like snapshots, reflections, and fade-ins. His childhood days in Keszthely and Deutschkreutz, near Ödenburg. His initial study years in Vienna and the privations he suffered at the time. The »war experiences« during the Revolution of 1848–49, during the course of which Goldmark, by then eighteen years old, was called up for service in the Ödenburg Landsturm and more than once had to begin a confused retreat with the »vertically planted scythe.« Then his years in the orchestras in Ödenburg, Ofen, and Vienna. His autodidactic compositional studies and incessant attempts at composition. The piano lessons with which he earned his livelihood and which brought him, along with countless zero-talents (»by contrast, chopping five cubic meters of wood is an ideal, at least healthy activity strengthening the nerves«), at least *one* Caroline Bettelheim: an extraordinary double talent, who already at the age of fourteen or fifteen was creating a stir as a pianist and soon thereafter as an opera singer. *She* was the flesh-and-blood »Queen of Sheba« whom Carl Goldmark wanted to see on the stage, for whom he at all costs wanted to write his first opera. (5)

Other scenes: mountain hikes, idyllic experiences of nature; on his trip to Italy with Johannes Brahms and Theodor Billroth the realization in Rome »that the plastic arts too are a soulful, gripping occupation«; a little portrait of Peter Cornelius, the same of Ignaz Brüll; views on the theater and the »mindset of stage directors.« And, in the midst of it all, again and again noticeable, inexplicable gaps leaving open only a few interpretive possibilities: either Goldmark deliberately left out various persons to whom he felt attached (or otherwise obliged); the »memoirs« were not at all intended for publication in their current extant form; or after Goldmark's death somebody intervened here and there in them before the manuscript was published by Rikola in Vienna in 1922, precisely seven years after the composer's death.

After Carl Goldmark had closed his eyes forever on 2 January 1915, a good four months prior to his eighty-fifth birthday, the newspapers and magazines outdid themselves with obituary articles, homages, and recollections, all of which demonstrated their respect for this honorary member of the Roman Accademia di Santa Cecilia, holder of an honorary doctoral degree from the University of Budapest, and recipient of the Austrian Order of Leopold, the multiply distinguished and very uncommonly famous composer of *Sheba* (as he called »her«), *Merlin* after Karl Immermann's myth of the same name, and *The Cricket on the Hearth* after Charles Dickens, and the influential teacher and esteemed human being. In the *Neues Wiener Journal* of 3 January we additionally learn who was present at his sickbed and deathbed during his last hours: his nephew, the music journalist Ludwig Kárpáth, and the sculptor Ernst Hegenbarth with his wife – *Goldmark's daughter Minna*.

Now *I* had not previously made the acquaintance of this lady! And for the most obvious reason: it had never occurred to me to go looking for her. Had I missed a wedding in the country or in the city, had I overlooked a Mrs. Goldmark? Perhaps nodded off while reading the relevant passages of the memoirs? Not at all. Minna or Wilhelmina simply and heartrendingly is not to be found in the composer's *Erinnerungen*. Now that we have first

cpo 777 484–2 Booklet.indd 20 10.02.2016 08:27:20

learned of her existence, some rudimentary dates begin to crystallize. According to this information, she was born on 2 July 1866, and from the *(Neuigkeits) Welt Blatt* of 3 May 1892 we learn the news that the wedding of Miss Minna *Goldmark*, the daughter of the composer Karl *Goldmark*, and the sculptor Ernst *Hegenbarth*« had »taken place in the Parish Church in Währing on the morning of 30 April.« (6)

With help from this new criterion I found my way to a genealogical site indicating Márta as the name of Minna's mother. But this Márta apparently has vanished without a trace. And for a good reason: for she owed her shadowy existence, how ingeniously, to a typographical error! I never at all would have hit on this idea if during my electronic research sessions the good fortune of modern networking had not led me to David Brodbeck's brand-new *Defining Deutschtum*, (7) a book with a wealth of material richly compensating for its markedly subversive tendencies. This researcher from the United States also did not find Minna in Goldmark's memoirs, but he does know that her mother was not a Martha (Márta) but a Mary (Maria) whose family name was Benel – and who was employed as Carl Goldmark's housekeeper. As documented by Brodbeck, the silent father first applied for his daughter's official legitimation in July 1890, nineteen years after Maria's death. In addition, in the manuscript of the *Erinnerungen* later donated by Minna Goldmark to the Hungarian National Library, Brodbeck noticed various incomplete passages pointing to an editorial intervention in her father's memoirs.

In any case, after Minna's marriage and the birth of the Hegenbarth children family circumstances seem to have improved considerably. Goldmark gave piano lessons to his grandchildren. While Ferenc (who died during World War I), according to his sister Franziska's recollections (8), proved to be an extremely gifted model pupil, she herself frequently quarreled with »Grandpa«: »You're a silly goose, a vile scamp. To what purpose do I trouble myself with you when you don't even find it worth practicing. This today was your last piano lesson – tell that to Mama!« the famous composer raged when the little Franziska once again lacked the right feeling for Mozart … and the thunderclouds on both sides had barely scattered when everything again was the purest idyll. The trick: in Gmunden by Lake Traun, where some of these domestic scenes were staged, indignation did not last all that long.

Goldmark's granddaughter delightfully describes just how serious such declarations of intention by our protagonist were to be taken. That one would also be better advised not always to take his creative planning at face value is shown to us by an amusing report in the *Neue Wiener Musik-Zeitung* of 15 July 1858, according to which »Mr. Goldmark … this winter [intends] to come forward with a new symphony, which is supposed to contain very much of the beautiful.« A glance at his work catalogue shows us the precipitousness of this promise. The twenty-eight-year-old devoted himself mainly to chamber and piano music; seven years would pass until *Sakuntala* op. 13 and a whole seventeen years until his Symphony op. 26. However, on Sunday, 5 March 1876, a new symphony by Carl *Goldmark* at long last was performed »during the seventeenth Philharmonic Concert, a work which was received with well-deserved great applause and without a doubt will find its way into all the German concert halls. It is a program symphony (this word is to be taken in the sense of Beethoven's 'Pastoral') and entitled 'Ländliche Hochzeit.' The Seventh Symphony in A major, which tends to favor interpretive readings as a country wedding, may have exerted more influence on the overall atmosphere of Goldmark's new work. The new symphony and in it again the first

cpo 777 484–2 Booklet.indd 21 10.02.2016 08:27:20

movement is the best that we know by Goldmark, a composition full of spirit and feeling in its form and content. In its health, freshness, and naturalness the 'Landliche Hochzeit' in our view rises high above Goldmark's earlier compositions, and this clarification, this progress, is what delighted us the most about it. The first movement ('Wedding March') consists of a series of finely elaborated variations on a very successfully invented theme. If the composer would abbreviate this movement somewhat (a conventional funeral march like the Variation No. 4 in E flat minor, in content too, has no place at a wedding feast), then the piece would gain even more. This symphony contains five movements, of which the second ('Bridal Song') is not so special, but the third ('Serenade') is a very effective, spicily instrumented scherzo. The fourth movement with the title 'In the Garden' presents an andante of warm, overflowing emotion, like the 'Scène d'amour' in Berlioz's *Romeo* symphony. This movement stands somewhat demandingly out from the style of the symphony as a whole because of its very broad execution and highly emotional expression, which in two passages even intensifies to a piercing shout of pain. The finale turns full of exuberant joy in the swift 'Dance,' toward the end interrupted by a somewhat too long quotation from the andante, then festively concluding with redoubled strength. The finale, out of which we would wish only a few harmonies hardly motivated here and much too refined, decidedly produced a great effect and should not be attacked because of some popular means. Goldmark's symphony offers the orchestra extremely delicate, difficult tasks, which our Philharmonic musicians masterfully executed under the conductor Hans Richter. The public gave the new work a dazzling reception and called out the composer with applause after every movement.« This is what a certain Ed. H. spread out two days later on the first page of the *Neue Freie Presse*. Karl Eduard Schelle, Hanslick's colleague at the *Presse*, even penned two reviews of the premiere, first on Tuesday and then in much greater detail on Thursday, 9 March. He had anticipated it with a »certain anxiety«: »For just a little before, on the occasion of the [second] symphony by Bruckner, we had not been able to contain our admiration for a modern composer's courage to play his card in this difficult art form because the public *a priori* suspects such novelties a little bit but especially when the Philharmonic performs them.« But »Goldmark did indeed pull off the success; his work reaped general applause.« Therefore, he prophesied, the *Ländliche Hochzeit* would »surely make its way and also occupy its place in the repertoires of foreign concert societies.«

It is to the great music historian August Wilhelm Ambros and the *Wiener Zeitung* of 10 March 1876 that we owe the most entertaining and thorough tribute to the new work – and, to top things off, the one that from today's perspective turns out to be unintentionally comical: »The Philharmonic Concert – with regret we must commit to paper: the next-to-last of this year's season – brought us a new work: a symphony by Carl *Goldmark*. The composer, for the sake of the poetic material chosen by him, departed from the traditional form; it does not have the usual four movements but rather is a whole series of tone pictures, somewhat like Volkmann's 'Visegrád' or even some similarly cyclical tone poems by Schumann. The general heading under which Goldmark gathers his tone pictures is 'Ländliche Hochzeit' (Rustic Wedding). The adjective has been chosen in order to justify the composition's pleasant tone, which in some passages is also a vigorous and robustly humorous one. However, he who might go looking for peasant fun and rustic humor in Goldmark's symphony, as it occurs in some passages in Haydn's 'Seasons' or in the scherzo

cpo 777 484–2 Booklet.indd 22 10.02.2016 08:27:20

of Beethoven's 'Pastoral Symphony,' would find himself disappointed. The tone painting instead has an impressively noble character, and only in some passages in the 'Serenade' does something specifically of 'country character' make itself audible in the motifs, rhythms, and instruments, while the colorful, noisy confusion of the finale depicts the moment when wine and mirth have had their effect; the best heading for this occurs in *Faust*: 'Juchhe, juchheißa, heißa he – shouting and fiddle bowing.' I have felt deep respect for Goldmark even ever since his 'Suite' [for Violin and Piano op. 11]. But I regard the 'Ländliche Hochzeit' as his best work so far. Rich invention, highly interesting motifs, the work of a masterfully experienced hand, and an orchestration of positively ravishing splendor and full of the most ingenious but unaffected combinations; the musical diction is clear, the harmony is both rich and natural: an invigorating poetic fragrance hovers over the whole thing. Nevertheless, some objections are to be raised about the *disposition of the whole*. A wedding march forms the introduction. Very good. But a whole series of variations follows. Is the way from the wedding hall to the church really so long? Hardly. But here the outstanding *musician* certainly got the better of the *musical narrator*; yes, when we hear variation after variation going by, dazzling, tender, teasing, majestic, burlesque, sad, etc., it occurs to us that we are going to have to manage without a general dramatic pace and how then also the program only approximately arranges the elements 'chronologically.' Fortunately, the variations are so musically beautiful that we follow them with the liveliest interest. However, the two minor variations would perhaps have been better left out – in the interest of the *whole*, for they are beautiful and significant all by themselves. Goldmark shares with Franz Schubert the fine mistake of always having something more to say to us and something that is brilliant even if the actual task has been accomplished. After the 'Bridal Song' we expect the sublime moment before the altar, but it never comes: perhaps this is a 'civil marriage.'

»The 'Serenade' – a genial piece full of fascinating traits – to a certain extent is grouped with the scene 'in the garden.' Here we quite clearly find the wedding couple by themselves. But here, as it appears, Goldmark has missed the tone, has taken it too strongly; this is Raoul and Valentine [Meyerbeer, *The Huguenots*] during the great duo's most ardently passionate moments, not the mood of quiet bliss relishing the possession now obtained, the solemn, rather serious moment as felt by the better man during such hours. Goldmark is a *garçon [bachelor]; he needs to be given only one piece of advice: he is to marry and then to compose the andante over again. Apart from these objections the movement is musically very beautiful. Goldmark's new work was very warmly received.*«

I would also prefer to keep my silence about the *Ouvertüre zum Gefesselten Prometheus des Aeschylos* (Overture to the *Prometheus Bound of Aeschylus) begun by Carl Goldmark immediately after his »Springtime Overture« and completed in Gmunden on 26 July 1889 – for what the author of this entirely outstanding work could read from the pen of his »enemy« Eduard Hanslick in the feuilleton of the Neue Freie Presse* of 28 March 1890 and by Max Kalbeck on 5 April in the *Presse* could not be stated more finely.

»During the course of three months *Carl Goldmark* has obtained two great successes: first with his 'Springtime Overture' and now with the 'Overture to the *Prometheus Bound* of Aeschylus.' The latter work was played unsurpassably during the Philharmonic Concert and received with loud, unanimous applause. The overture, one of Goldmark's best, maturest compositions,

cpo 777 484–2 Booklet.indd 23 10.02.2016 08:27:20

is appealing not merely because of its ardent energy of expression; it also has musical content and a clearly structured form. Something really happens in it, in a *musical* sense, not in the misunderstood sense of a dramatic imitation. The overture begins like the solemn calm of the sea with an Adagio in C minor; the same gradually presses for more vehement motion, which fully streams in the Allegro movement (likewise in C minor). The defiant, sharply marked principal theme is followed by a second theme in C major of strikingly gentle, almost idyllic expression; a single oboe – and then a clarinet – intones this melody borne by quiet chords. Some are said to have objected to the peaceful tone of this secondary motif. Whether it indicates the memory of early happiness or the hope in redemption is something that I will leave to interpretive pundits. To me, however, it seems to be precisely to the composer's credit that he temporarily suspends and alleviates the excruciating pains suffered by the bound Prometheus, allowing him and us, as it were, a moment's breather. This contrast was musically necessary; in an orchestral piece we demand first music and then tragedy only second, insofar as it can be incorporated into the former. Soon the energy of the first theme again bursts forth and intensifies to stormy rage. Here one should note the chromatically diminished seventh chords led up by four trombones over an octave. A sustained tremolo executed by all the stringed instruments in the strongest fortissimo – the high point of the tragic situation – gradually weakens; the end approaches more slowly and slowly and more quietly and quietly: a quiet expiration on a long fading C major chord. The Prometheus overture signifies another emphatic clarification of Goldmark's strong but turbulent talent; welcome signs were already perceptible in the 'Springtime Overture' and in his most recent songs, which very noticeably come back from the declamatory principle of modern lieder artistry to the melodic sphere. One knows that Goldmark has a predilection for tragic subjects and passionate, unresolved struggling and that he is not timid about his expression of this love. I therefore could not help feeling apprehensive when Goldmark sought out precisely 'Prometheus Bound.' Will the dreadful vulture that nibbles at Prometheus' liver not at the same time sup on our ears? Will not instead of the hero his brother Epimetheus make his sudden appearance and make everything that music has in the way of evil stinging insects fly out of Pandora's notorious box? Nothing of the sort occurred. Even though this composition's drastic tragedy is made to blaze in the fire of the strongest orchestra, I did not observe anything objectionable or ugly in it. Of course a Prometheus just as little can be done with pure triadic chords as a revolution can be made with rosewater. But Goldmark's merit is that he does not lose himself in petty descriptive detail but instead keeps the large whole in mind and out of his dangerous material has created a musical work of art. In order to understand perfectly what is meant by these words one only would have had to continue to sit at the Philharmonic Concert a little while after Goldmark's overture and then to listen to the 'Dante Symphony' by Liszt« (Ed. H.). »Although this colorful work raging with passion refers back to the tragedy by Aeschylus, the composer can hardly have thought of grafting his musical prologue onto the tragic scene. The Aeschylean dramas resist any sort of attempt to convey them to the modern theater; their standoffishly sublime nature renders them sufficiently immune and secure. What Goldmark wanted to create was a characteristic concert piece with solid, generally understandable symphonic content enabling it to maintain complete independence, separate from the stage. Those who know the Greek tragedy will perhaps find the horrible fate of the Titan condemned by Zeus treated in the introductory

cpo 777 484–2 Booklet.indd 24 10.02.2016 08:27:20

adagio building up over broad pedal points on C and G and having mellow laments of the woodwinds follow a solemn funeral march. The gods of force and might have dragged the bound Prometheus hither; Hephaestus chains him to the barren cliff with adamantine bonds, a punishment for his defiance of the gods and a reward for his love of humanity. Just as the ancient poet spreads a conciliatory shimmer over the dreadful scene by referring to Heracles, Prometheus' former liberator, right at the beginning, so too the modern musician suggests the possibility of a better future in his introduction. The primary theme of the allegro, stubbornly defiant and impassionedly vehement, suits the characterization of the unyielding son of Iapetus very well: we believe that we can hear the hero's challenging laments, his wild complaint. But what is the meaning of the bright G major song intoned by the oboe and clarinet and forming the pleasantly contrasting secondary thematic unit of the overture? 'Gently the breeze murmurs to the quiet music of the whirring pinions' – from the sea, which washes around the cliff, the silver-footed daughters of Ocean soar by and mingle their song with the friendly sufferer's shouts. Goldmark has gathered together the most captivating tones of his orchestra in order to lend special brilliance to the chorus of the mermaids. During the repetition a solo violin joins the billowing melodic floods as if the delightful voice of the chorus leader were praising the happy fate of those who can freshen their spirit in the sunny air and, cradled by hopes, peacefully pass their time. Once again the first theme returns, a raging fortissimo of the orchestra reports the execution of the new punishment announced by Hermes: Prometheus is hurled down into Tartarus. But after the catastrophe the storm of feelings calms, the tragic thunder fades away in quiet beats, and with the C major triadic chord the sun breaks through the black cover of clouds« (Max Kalbeck).

In Gmunden, on Lake Traun's splendid shore, while gazing at the majestic Traunstein or the Höllengebirge, not even the gods would have been indignant all that long.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) AustriaN Newspapers Online (www.anno.onb.ac.at).

(2) This series has been selected for reasons of alliteration and can be tastefully expanded to other letters of the musical alphabet.

(3) While I was working on this article I reached the decision gradually to compile an expandable collection of press reviews on the theme of *Carl Goldmark* (see: http://www.proclassics.de/kuenstler/carl-goldmark).

(4) Might it be a coincidence that Franz Lachner's Suite No. 1 in D minor op. 113 contains in the third position a gigantic series of variations with the addition of a march and – to top things off – an initial theme expounded by two string lines (here they are violas and violoncellos)?

(5) The soprano and pianist Caroline Bettelheim (1845–1925) debuted at the Vienna Opera in 1861 but retired from the stage already in 1867 after she had married the industrial magnate Julius Ritter von Gomperz. She never sang »her« role.

(6) The Austrian sculptor Ernst Hegenbarth (1867–1944) among other things worked on the interior of the Budapest Opera and gained renown above all with monuments.

(7) David Brodbeck, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Musical-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford University Press, 2014.

(8) Franziska Hegenbarth's *Erinnerungen an meine Großvater Carl Goldmark* appeared in three feuilletons. I have not yet been able to locate the last one, but what is available can now be read on the page indicated above in (3).

cpo 777 484–2 Booklet.indd 25 10.02.2016 08:27:20

Frank Beermann

Frank Beermann has gained international renown as a conductor of stage works and with numerous CD recordings. His always alert interest in new and undiscovered music and in new interpretations of the core repertoire has brought him numerous prizes and distinctions including the Echo Klassik (2009 for his recording of Mendelssohn's Piano Concertos with Matthias Kirschnereit, Sony Classical), Excellentia Award from *Pizzicato* (2010 for his recording of Sinding's Violin Concertos, ***cpo***), and the Rediscovery of the Year 2013 from *Opernwelt* (for the world premiere of Meyerbeer's *Vasco da Gama*, released on CD by ***cpo*** in 2014).

During the 2014/15 season Frank Beermann debuted with the greatest success at the Théâtre de la Monnaie in Brussels in two symphony concerts featuring the performance of Schumann's complete symphonies and was acclaimed in German feuilletons for the premieres of *Die tote Stadt* by Erich Wolfgang Korngold and *Paradise Reloaded (Lilith)* by Peter Eötvös.

The operas of Richard Wagner form a major focus in Frank Beermann's conducting repertoire. His interpretation of Wagner's *Tristan und Isolde* in conjunction with the Minden Wagner Projects and his rediscovery of Meyerbeer's *Vasco da Gama* in Chemnitz met with the greatest praise in German and international feuilletons. *Das Opernglas* wrote in September 2013, »Frank Beermann is on his way to becoming one of Germany's most important conductors.« Eleonore Büning wrote in the *FAZ* of 6 February 2013, »This time […] all the Muses are on Beermann's side. All the stars are lucky. The ambitious developmental work, extending over years, with which he has shaped the Robert Schumann Philharmonic of Chemnitz into a perfectly phrasing, brilliantly climaxing, and captivatingly finely balanced orchestra now pays off. From the first tender woodwind solo to the last fading note in the romantic death scene lasting twenty minutes, a good five hours later, a firestorm swept through the house.« In 2014, continuing his successful Minden work, Wagner's *Rheingold* followed as the beginning of a *Ring* project to be concluded in 2019.

The German first performance of the opera *Love and Other Demons* by Peter Eötvös at the Chemnitz Theater in 2009 was in the past just as successful as the rediscoveries of the opera *Il Templario* and *Die Heimkehr des Verbannten* by Otto Nicolai, *Die Rose vom Liebesgarten* by Hans Pfitzner, and *Der Schmied von Gent* by Franz Schreker.

More recently, Beermann's extensive repertoire has incorporated new focal points in the music of Richard Strauss and Gustav Mahler. After the complete recording of Mozart's piano concertos with Matthias Kirschnereit and the Bamberg Symphony his occupation with Mozart has also steadily developed. Guest conducting appearances with the operas *The Magic Flute* and *The Marriage of Figaro* have taken him to the State Opera Unter den Linden in Berlin. At the Semper Opera in Dresden Frank Beermann conducted the last resumption of Richard Strauss's opera *Arabella*, and during the 2011/12 season his intensive occupation with this composer's oeuvre culminated in the production of *Die schweigsame Frau* in Chemnitz, which was likewise recorded for ***cpo*** on CD.

Successful guest invitations have taken Frank Beermann, who has been the general music director of the Chemnitz Theater and the principal conductor of the Robert Schumann Philharmonic since 2007, to the State Opera Unter den Linden, Semper Opera, Leipzig Opera, Finnish National Opera in Helsinki, German Opera of Berlin, Bavarian State Opera, Hamburg State Opera, Opéra de Marseille, Royal Opera of Stockholm,

cpo 777 484–2 Booklet.indd 26 10.02.2016 08:27:20

Teatro Municipal de Santiago de Chile, and Teatre del Liceu in Barcelona. He has continued to work with orchestras such as the Bamberg Symphony, Gewandhaus Orchestra of Leipzig, Helsinki Philharmonic Orchestra, Bavarian Radio Orchestra, NDR Radio Philharmonic, SR German Radio Philharmonic, WDR Radio Orchestra, Bochum Symphony, Northwest German Philharmonic, Bilbao, Seville, Grand Canary, Oviedo, and Barcelona Orchestras, Bern Symphony Orchestra, and Bruckner Orchestra of Linz.

The Robert Schumann Philharmonic

The Robert Schumann Philharmonic numbers among Germany's most richly traditional orchestras. Founded as a city orchestra by Wilhelm August Mejo in Chemnitz in 1833, the orchestra increasingly gained significance beyond its home region. Oscar Malata was the first general music director in the newly opened Chemnitz Opera House in 1909, and many famous guest conductors such as Richard Strauss, Fritz Busch, Otto Klemperer, Bruno Walter, Bruno Kleiber, Siegfried Wagner, Max Reger, Arthur Nikisch, Arnold Schönberg, and Paul Hindemith honored it with their presence. The orchestra's almost twenty years of cooperation with Dieter-Gerhardt Worm, who during his tenure as general music director proposed that the orchestra be renamed the »Robert Schumann Philharmonic« on the occasion of its 150th anniversary, formed an important period in its history.

Since 2007 Frank Beermann has been the general music director in Chemnitz. Under his leadership the orchestra has intensified its work with CD productions. The CD featuring the complete concertos for piano and orchestra by Felix Mendelssohn, recorded with the pianist Matthias Kirschnereit, received an Echo Klassik prize in 2009. The recording of the compositions *Visionen* and Assisi by Hermann Hans Wetzler was nominated for the International Classical Music Awards (ICMA) in 2011. During past years conductors such as Michail Jurowski, Peter Eötvös, Peter Gülke, Stefan Blunier, Hermann Bäumer, Stefan Soltesz, and Pedro Halffter and soloists such as Jan Vogler, Martin Stadtfeld, the GrauSchumacher Piano Duo, Matthias Kirschnereit, Jörg Widmann, Herbert Schuch, Kirill Troussov, Xavier de Maistre, Alban Gerhardt, and the Ensemble Kolsimcha have performed as guests in Chemnitz. The Robert Schumann Philharmonic is also a welcome guest in various concert series. During past years guest performances haven taken the orchestra to venues such as New York, Venice, Thessaloniki, Rome, Salzburg, and Spanish concert halls, the Tonhalle in Zurich and the Bruckner House in Linz, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Cologne, Munich, Berlin, and Dresden, and the Neuschwanstein Castle Festival and the Hamm Classical Summer. The orchestra's tasks include performances in the fields of the opera, operetta, musical, and ballet, regular symphony and chamber concerts, and many other concerts in larger and smaller ensemble formations. Work with children and young people occupies a special place in the orchestra's general program.

cpo 777 484–2 Booklet.indd 27 10.02.2016 08:27:20

Frank Beermann (© Neda Navaee)

cpo 777 484–2 Booklet.indd 28 10.02.2016 08:27:23