

**Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg**

**Philosophische Fakultät**

**Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften**

**Musikwissenschaftliches Seminar**



Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

**Der estnische Komponist Rudolf Tobias (1873 – 1918)**

**Leben und Werk**

vorgelegt von

Elke Voelker

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Heidelberg, April 2012



**Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg**

**Philosophische Fakultät**

**Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften**

**Musikwissenschaftliches Seminar**



Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

**Der estnische Komponist Rudolf Tobias (1873 – 1918)**

**Leben und Werk**

vorgelegt von

Elke Voelker

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Heidelberg, April 2012



---

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
Einführung – Zur Entwicklung der estnischen Musikgeschichte .....	12
<b>A Biografischer Teil .....</b>	<b>21</b>
1. Kindheit und Jugend (1873 – 1893) .....	22
2. Die Jahre in St. Petersburg und Tartu (1893 – 1908) .....	27
3. Paris – Leipzig – Berlin (1908 – 1918) .....	48
4. Zeittafel zu Leben und Werk .....	80
5. Genealogie der Familie Tobias .....	88
<b>B Einführung in das kompositorische Schaffen .....</b>	<b>89</b>
1. Die kompositorischen Anfänge .....	90
1.1 <i>Kindesgedanken</i> für Klavier und Orgel (1882 – 1884) .....	90
1.2 Erste geistliche Chorwerke (1893 – 1909) .....	94
2. Schülerarbeiten vom St. Petersburger Konservatorium .....	106
2.1 Die Ouvertüre <i>Julius Caesar</i> (1896) .....	106
2.2 Die Kantate <i>Johannes aus Damaskus</i> (1897) .....	111
3. Kompositionen der ersten Berufsjahre .....	122
3.1 Das <i>Klavierkonzert d-Moll</i> (1897) .....	122
3.2 Die <i>Orgelfuge d-Moll</i> (1898?) .....	129
3.3 Die <i>Streichquartette</i> (1899 – 1902) .....	134
4. Chorpoem und erste Programmmusik .....	152
4.1 <i>Trotz alledem</i> (1910) .....	152
4.2 <i>Walpurgi burlesk</i> (1910) .....	159
5. Eine estnische Oper in Planung .....	166
5.1 Das estnische Nationalepos <i>Kalevipoeg</i> in seiner kulturhistorischen Bedeutung.....	166
5.2 Das Melodram <i>Kalevipoja unenägu</i> (1905) .....	172
5.3 Capriccio <i>Varese sõjasõnumida</i> (1909) .....	180
5.4 Die Ballade <i>Sest ilmaneitsist ilusast</i> (1911) .....	184
5.5 Melodramatischer Epilog <i>Kalevipoeg põrgu väravas</i> (1912) .....	192
6. Kompositionen der letzten Lebensjahre .....	198
6.1 Die A-cappella-Motetten (1915) .....	198

---

6.2 Das unvollendete Oratorium <i>Jenseits des Jordan</i> (1916 – 1918) .....	213
6.2.1 Brunnenlied .....	217
6.2.2 Arie des Moses .....	220
<b>C Das Oratorium <i>Des Jona Sendung</i> (1909) .....</b>	<b>223</b>
1. Zu Chronologie und Inhalt .....	224
2. Die Textfassung .....	232
3. Musikalische Analyse .....	240
3.1 Prolog .....	240
3.2 Bild I – Des Jona Sendung .....	244
3.3 Bild II – Die Nacht der Gottverlassenheit .....	250
3.4 Bild III – Ecclesia .....	260
3.5 Bild IV – Gerichtspredigt .....	269
3.6 Bild V – Das Zeichen des Menschensohnes .....	276
4. Tabellarische Gesamtschau .....	283
4.1 Formaler Überblick .....	283
4.2 Übersicht zur Orchestrierung .....	285
4.3 Die Leitmotive .....	286
4.4 Die restaurierte Fassung von Vardo Rumessen .....	289
5. Das Oratorium im Gattungskontext .....	291
Schlussbemerkung .....	295
<u>Anhang</u> .....	301
1. Ausgewählte Aufsätze von Rudolf Tobias zum Musikleben.....	302
1.1 Jenseits von Klassik und Moderne (1909) .....	303
1.2 Auch für Estland eine Kunst! (1910) .....	310
1.3 Andante religioso – Zeitgemäße Glossen zur Kirchenmusik (1910) .	315
1.4 Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet? (1910) .....	322
1.5 Zerschlag den Felsen mit der Faust! (1910) .....	327
1.6 Kirchliches Orgelspiel. Anregungen und Karikaturen. (1911) .....	333
1.7 Der charakteristische Ausdruck der estnischen Musik (1913) .....	339
1.8 Etwas, wofür man herzlich wenig übrig hat. Gräulich Theoretisches. (1916)	350
1.9 Wie es in der Oper hergeht (1918) .....	358
2. Systematisches Werkverzeichnis .....	364
3. Chronologisches Verzeichnis der Schriften .....	370
4. Nachweis der Notendrucke .....	373
5. Literaturverzeichnis .....	377

---

## Vorwort

Das innere Bedürfnis der Esten nach kultureller Selbsterkenntnis, Selbstbestimmung und nationaler Freiheit wuchs in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts immer stärker heran. Bis dato zeugte die estnische Geschichte von zahlreichen Fremdherrschaften. Die längste davon war die Herrschaft des deutschen Ordens von 1356 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Danach wurde Estland Ende des 16. Jahrhunderts zwischen den Mächten Schweden, Polen und Dänemark aufgeteilt und unterstand seit etwa Mitte des 17. Jahrhunderts der schwedischen Krone. Die russische Herrschaft, die zweitlängste nach der deutschen, zunächst unter Zar Peter dem Großen, begann 1710 und dauerte bis zur Proklamation der Estnischen Republik im Februar 1918.

Weshalb sich die estnische Volkskultur dennoch über ein halbes Jahrtausend Fremdherrschaft hinwegretten konnte, lag zum einen an dem unverwechselbaren Profil ihrer finno-ugrischen Sprache, das sich jeglicher Vermischung sperrte, zum anderen halfen Märchen, Legenden und der reiche Volksliedschatz, die ethnische Identität zu bewahren. Das estnischsprachige Liedgut war zugleich Manifestation nationaler Identität und Verteidigung der estnischen „Muttersprache“. So bildete dieses Kulturgut eine feste Basis auf dem langen Weg zu einer eigenständigen Nation und schließlich demokratischen Entwicklung. Untersuchungen zur estnischen Musikgeschichte müssen deshalb die allgemeine politische Geschichte und die Kultur- und Geistesgeschichte zu einem ergänzenden Vergleich heranziehen. Nicht von ungefähr gibt es bis heute immer wieder Allianzen von Kunst und Politik, wie beispielsweise in der Person Lepo Sumeras (1950 – 2000), der einerseits zu den Vertretern der jungen Komponistengeneration zählt, zum anderen von 1988 – 1992 estnischer Kulturminister war.

Erste Artikel zu den allgemeinen Grundzügen des estnischen Musiklebens erschienen zunächst in Zeitungen, Zeitschriften und Kunstmagazinen (u.a. *Postimees*, *Pähvaleht*, *Muusikaleht*). Darunter findet man Leonhard Neumans Artikel „*Veerud Eesti muusika ajalost*“ (Streifzüge durch die estnische Musikgeschichte) erschienen 1924 in der Literaturzeitschrift *Looming* und eine unter dem Titel „*Jooned Eesti muusika ajaloost*“ (Grundzüge einer Geschichte der estnischen Musik)

---

erschienene Artikelserie von Anton Kasemets veröffentlicht in *Muusikaleht* 1926, die beide bereits erste Versuche einer Periodisierung der Musikentwicklung wagen.<sup>1</sup>

1933 verfasste Elmar Arro mit *Die Geschichte der estnischen Musik I* in deutscher Sprache (!) die erste grundlegende Darstellung (206 Seiten) der musikalischen Anfänge im Zusammenspiel mit der kulturgeschichtlichen Entwicklung des estnischen Volkes und unter Konzentration auf die Gattung des estnischen Chorliedes sowie den Einfluss des deutschen Liedes. Ein zunächst geplanter zweiter Band ist nicht mehr erschienen.

Es folgten 1937 Anton Kasemets *Eesti muusika arenemislugu* (Zur Entwicklungsgeschichte der estnischen Musik, 400 Seiten) und 1965-1969 Juhan Aaviks in vier Bänden erschienene umfassende Darstellung der Jahre 1820 – 1940 *Eesti Muusika Ajalugu* (Die Musikgeschichte Estlands), die noch heute als Standardwerk neben zahlreichen Künstler-Monographien diverser Autoren gilt. Ab den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen Aufsätze auch zur neueren estnischen Musikgeschichte. Eine Vorreiterrolle nehmen hier die Veröffentlichungen des Zentrums für Baltische Studien an der Universität Stockholm ein.

Die Aufarbeitung von Leben und Werk des Komponisten Rudolf Tobias<sup>2</sup> im estnischen Musikschrifttum begann schlicht mit Kurzportraits in Tageszeitungen zu den jeweiligen Jahrestagen des Komponisten. 1928, zum zehnten Todestag, erschien in der Zeitschrift *Muusikaleht* ein erstes umfangreiches Portrait mit mehreren Artikeln unterschiedlicher Zeitgenossen, darunter auch der Komponist Mart Saar. Erst 1968 folgte dann eine Biographie des Komponisten von Riho Päts im Taschenbuchformat (157 Seiten). Ebenso widmet Juhan Aavik im dritten Teil seiner estnischen Musikgeschichte dem Komponisten ein dreizehnseitiges Kapitel. Anfang der siebziger Jahre begann der estnische Musikwissenschaftler Vardo Rumessen sich ausführlich mit Leben und Werk von Rudolf Tobias zu beschäftigen, betätigte sich als Herausgeber seiner Schriften und Kompositionen und veröffentlichte bis heute zahlreiche Artikel in estnischer Sprache. 2008 erschien in estnischer Sprache sein Buch über das Oratorium *Des Jona Sendung*<sup>3</sup>, ein Kompendium von 311 Seiten, das eine umfassende Einführung in das Werk und seine Aufführungsgeschichte gibt.

---

<sup>1</sup> Vgl. Elmar Arro, *Die Geschichte der estnischen Musik I*. Tartu 1933, S. 13f.

<sup>2</sup> Die Schreibweise des Komponistennamens ist hier stets der heute gebräuchlichen angepasst. Der Komponist selbst zeichnete mit *Rudolph* Tobias. Diese Schreibweise des Namens mit der Endung *ph* kann man auch seinem Taufschein entnehmen.

<sup>3</sup> Vardo Rumessen: *Joonase Sõnum. Rudolf Tobias ja tema oratoorium 'Joonase Lähemine'* (Die Botschaft des Jona. Rudolf Tobias und sein Oratorium ‚Des Jona Sendung‘). Tallinn 2008.



---

Mit dieser Arbeit liegt nun hundert Jahre nach der Erstaufführung von Rudolf Tobias' Monumentalwerk *Des Jona Sendung* zum ersten Mal eine umfassende Abhandlung zu Leben und Werk des Komponisten in deutscher Sprache vor. Der biografische Teil fasst nach umfangreichen Recherchen die heute vorliegenden Informationen zum Leben des Komponisten zusammen und analysiert auf dieser Grundlage zum ersten Mal seine wichtigsten Werke ausführlich, auch mit Blick auf ihren Gattungskontext. Im Mittelpunkt steht dabei das Hauptwerk des Komponisten – sein Oratorium *Des Jona Sendung*. Erklärtes Ziel der vorliegenden Dissertation ist es, dem Leser ein Kompendium zu Leben und Werk des estnischen Komponisten Rudolf Tobias an die Hand zu geben, welches auch Basis und Anregung zu weiterführenden Untersuchungen sein kann.

In Berührung mit den Werken von Rudolf Tobias bin ich durch einen Besuch der Aufführung des Oratoriums *Des Jona Sendung* im Juni 1992 im Tallinner *Estonia* Konzertsaal gekommen. Im Auftrag der deutschen Tageszeitung *Die Rheinpfalz* sollte ich über das Konzert berichten. In den darauffolgenden Jahren hatte ich 1999 mehrfach die Gelegenheit den Orgelpart des Oratoriums selbst bei Konzerten in Tallinn, Nürnberg (Internationale Orgelwoche Nürnberg) und Speyer zu spielen. Gleichzeitig machte ich die Bekanntschaft mit führenden estnischen Musikwissenschaftlern und bekam so einen ersten Einblick in die Besonderheiten der Musikgeschichte des kleinen Landes, das es trotz politischer Regressionen schaffte, in knapp hundert Jahren sowohl selbstbewusst zu seinem eigenen Kulturgut zurück zu finden, als auch die westeuropäische und russische Musikgeschichte im eigenen künstlerischen Schaffen fruchtbar einzubinden. Ausgehend von dieser faszinierenden Tatsache, interessierte mich, den Anfangspunkt einer solchen kulturpolitischen Entwicklung näher zu untersuchen, der im musikalischen Bereich mit dem initialen Wirken von Rudolf Tobias eng verknüpft ist. Es wird aufzuzeigen sein, in welchem komplexen Spannungsfeld sich der Komponist bewegte – zwischen estnischer und europäischer Kultur.

Am Anfang meiner Recherchen stand das Erlernen der estnischen Sprache, um so Zugang zu der fast ausschließlich in Estnisch vorliegenden musikwissenschaftlichen Literatur zu bekommen. Ich erhielt dankenswerter Weise die Zulassung zur Teilnahme an einem zehnwöchigen Intensivsprachkurs durchgeführt von der

---

Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Institut für Interdisziplinäre Baltische Studien) und unterstützt durch die Robert-Bosch-Stiftung. Dieser fand in Bonn und an der Universität Tartu statt. Ohne diese Möglichkeit hätte die Dissertation nicht geschrieben werden können.

Meine Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile. Teil A beschäftigt sich mit der Aufarbeitung der biografischen Daten und Fakten. Teil B analysiert die bedeutendsten Werke des Komponisten. Teil C beschäftigt sich ausschließlich mit der genauen Analyse seines Oratoriums *Des Jona Sendung* und verortet es in den Gattungskontext seiner Zeit. Die Werke werden, wo nötig, immer auch in ihrer kultur- und sozialpolitischen Dimension betrachtet. Tabellarische Übersichten sollen sowohl in Teil A wie auch vor allem in Teil C die Gesamtschau erleichtern. Der Anhang stellt die aussagekräftigsten musikästhetischen Schriften des Komponisten mit Anmerkungen versehen zur Verfügung. Die vom Autor auf Estnisch verfassten Schriften wurden von mir übersetzt und liegen hier das erste Mal in deutscher Sprache vor.

Estnische Werktitel sind – soweit ihre Bedeutung für den Leser nicht eindeutig ist – in Klammern auf Deutsch übersetzt. Der Nachweis der Notenbeispiele erfolgt direkt im Text bzw. bei Notenbeispielen aus Werken von Rudolf Tobias mit einem alphanumerischen Verweis auf Kapitel 3 des Anhangs. Alle Übersetzungen aus dem Estnischen sind – wenn nicht anders angegeben – eigene. Die Orthographie von Originaltexten und Zitaten ist nicht der heute üblichen angeglichen, sondern gibt die damalige Schreibweise getreu wieder. Auslassungen sind mit eckigen Klammern kenntlich gemacht. Für die Transkription russischer Eigennamen wird in dieser Arbeit die deutsche Dudentranskription angewendet. Alle Datumsangaben sind, wo nicht anders vermerkt, dem gregorianischen Kalender angepasst.

Mein Dank gebührt der Hilfe und dem Entgegenkommen zahlreicher Bibliotheken und Einzelpersonen, die bereitwillig Auskünfte gaben sowie Kopien oder Filme zur Verfügung stellten. Zu erwähnen sind insbesondere das estnische Theater- und Musikmuseum Tallinn, das Archiv der estnischen Landesbibliothek Tallinn sowie die Universitätsbibliothek Tartu, Mitarbeitern des St. Petersburger Konservatoriums sowie das Archiv der Universität der Künste Berlin. Des Weiteren bin ich Herrn Vardo

Rumessen, dem estnischen Pianisten, Musikwissenschaftler und Herausgeber der Werke von Rudolf Tobias, zu großem Dank verpflichtet. Er begleitete mich insbesondere in der Anfangsphase meiner Arbeit mit vielen Gesprächen und bereiste alle wichtigen estnischen Lebensorte und Wirkungsstätten von Rudolf Tobias mit mir. Ebenso stand der estnische Musikwissenschaftler Herr Priit Kuusk mir mit Rat und Tat zur Seite.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning und Herrn Prof. Dr. Ludwig Finscher (in der Anfangsphase meiner Dissertation) für die aufmerksame und unterstützende Betreuung meiner Arbeit. Viele wertvolle Anregungen und Ratschläge sind hieraus hervorgegangen.

Heidelberg, April 2012

Elke Voelker

## Einführung – Zur Entwicklung der estnischen Musikgeschichte

„Die menschliche Stimme ist das vollkommenste aller Instrumente“, konstatiert der 1935 geborene estnische Komponist Arvo Pärt, den man heute zu den wichtigsten Neuerern der Musik des Ostseeraumes zählen darf. Fast beiläufig würden wir Westeuropäer vielleicht dies bejahen, ohne dabei das tiefempfundene kulturgeschichtliche Bewusstsein dieser Aussage nachvollziehen zu können. Der Bevölkerung des Baltikums, den *Aestiorum gentes*<sup>1</sup>, wie sie der römische Geschichtsschreiber Cornelius Tacitus als erster bezeichnete, scheint der Gesang quasi mit in die Wiege gelegt zu sein und ist bis heute in den unterschiedlichsten chorischen Vereinigungen integrativer Bestandteil ihres ganzen Lebens<sup>2</sup>. Die aus dem Volk heraus geborene Liedkultur tritt in Estland aus ideologischen Gründen an die Stelle einer geschichtlichen Entwicklung innerhalb der Kirchenmusik und ist auch heute noch eine lebendige, fluktuierende Größe im Musikleben der Esten. Die meist im vierjährigen Turnus veranstalteten großen Sängerfeste bilden dabei Höhepunkte auch eines völkischen Zusammengehörigkeitsgefühls. Die Anzahl der Mitwirkenden solcher in folkloristischer Farbenpracht veranstalteten Freiluftkonzerte beträgt weit über die Fassungskraft etwa eines Fußballstadions.

Der Beginn der Entwicklung der klassischen baltischen Musik liegt erst etwa 150 Jahre zurück. Eine einmalige Situation und Herausforderung für die noch junge professionelle Musikergeneration. Sie steht am Anfang einer Entwicklung, deren fulminanter Höhepunkt in der spätromantischen Musik des westlichen Europas gerade zu einer der größten Revolutionen in der europäischen Musikgeschichte führte. Das 19. Jahrhundert bildet einen komplexen und facettenreichen Abschnitt der Musikgeschichte des Nordens. Begriffe wie Nationalromantik, nationale Musik

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Cornelius Tacitus, *Germania (De origine et situ Germanorum liber)*. Tusculum Studienausgabe lateinisch-deutsch. Düsseldorf <sup>3</sup> 2003. Kapitel 45.

<sup>2</sup> Die Gesangsbegeisterung der Balten spiegelte sich bereits in den seit der ältesten vorchristlichen Vergangenheit gepflegten Runenweisen wieder, deren stete Tradierung mindestens 5.000 Jahre zurückweist. Zu den Hauptmerkmalen dieser mündlich überlieferten epischen Gesänge gehören Stabreim und Assonanz, Paarigkeit der Verszeilen und vielmalige Wiederholung kurzer, melodischer Rezitationsformeln. Die estnischen Runenlieder sind meist Frauenlieder, entweder *unisono* und unbegleitet gesungen, in Südostland auch mit Bordun oder aber einer Kannel, dem 13-saitigen Volksinstrument, dem Cymbal der Zigeuner ähnelnd, begleitet.

oder die besonders in Deutschland verwendete Bezeichnung „nordischer Ton“ kamen auf den Plan. Ihre Bedeutung ist vage und im Laufe des Jahrhunderts ändern sich teilweise Inhalt und Zielrichtung. Grundsätzlich ging man davon aus, dass selbst bei unterschiedlichen nationalen Ausprägungen gemeinsame musikalische Züge vorhanden sind, unabhängig davon, aus welchen Teilen des jeweiligen Landes die Musik stammt.

Hinsichtlich der politischen Entwicklung wird das 19. Jahrhundert oft als das „Jahrhundert der Nationen“ oder „Jahrhundert des Nationalismus“ bezeichnet oder besser, um den heute pejorativ belasteten Begriff Nationalismus zu vermeiden, einfach als „Jahrhundert des Nationalen“. Es entsteht kulturgeschichtlich eine Schnittstelle zwischen einer generell romantischen und einer nationalromantischen Bewegung. Die Siegermächte oder Verlierer der napoleonischen Kriegswirren, aber auch viele im 19. Jahrhundert neu gegründete Staaten setzten auf die Stärkung ihrer Nation (nicht notwendigerweise mit dem Begriff „Staat“ gleich zu setzen!) bzw. eigenen Identität. Das intensive Verständnis von mythischer, homogen nationaler Gemeinschaft soll zu einem tieferen Selbstverständnis und schließlich zu Selbstbewusstsein im Sinne von Patriotismus führen. Hier kommt dem kulturellen Erbe und dessen Aufbereitung eine gewichtige Rolle zu.

Betrachtet man die sogenannte „nationale“ Musik des 19. Jahrhunderts unter diesem Aspekt, so notiert man, dass sie vielfach zur Trägerin eines symbolischen Wertes wurde. Einige musikalischen Werke erhielten sinnbildliche Funktion, und viele werden bis heute nicht nur in Metaphern übersetzt, sondern bilden selbst Metaphern, die politische und soziale Inhalte tragen.

Die Suche nach Ursprünglichkeit und die nostalgische Sehnsucht, nach vorzeitlichen Idealen – beides typische Merkmale der Romantik – legten es nahe, sich der Volksmusik zuzuwenden. Man suchte das jeweils individuelle lokale Kolorit und altertümliche Wesenszüge. Einher ging damit die Wiederentdeckung der Volksdichtung, deren Mythen und historische Ereignisse einen Beitrag dazu leisten sollen, das Traditionsbewusstsein und die nationalen Eigenheiten der nordischen Länder auf den Plan zu rufen und zu stärken. Finnland veröffentlichte sein Nationalepos *Kalevala* 1836 (Übersetzung ins Estnische: 1891 – 1898). 1862 folgte

Estlands Nationalepos *Kalevi poeg. Üks ennemuistne Eesti jutt, kahekümnes laulus* (Der Sohn des Kalev. Eine vorzeitliche estnische Sage in zwölf Liedern).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts blickte die nationale estnische Kultur jedoch gerade einmal auf vier Jahrzehnte freier Entwicklungsmöglichkeit zurück. Das „nationale Erwachen“ des Landes brachte auch eine erste Periode des Erwachens der estnischen Musikkultur mit sich, deren Beginn – vor Publikum – mit dem ersten Allgemeinen Estnischen Sängerfest 1869 datiert werden kann. Man begann Mitte des 19. Jahrhunderts, Musik in den Schulen zu unterrichten und es erschienen erste Chorlieder von Aleksander Kunileid (1845– 1875), darunter die beiden patriotischen Lieder *Mu isamaa on minu arm* (Mein Vaterland ist meine Liebe) und *Sind surmani* (Dein bis zum Tod), die als die ersten „Kompositionen“ in der Musikgeschichte Estlands angesehen werden können und so die Geburtsstunde professioneller estnischer Musik datieren. Über ein Vierteljahrhundert prägten von nun an neu entstandene Chorlieder das musikalische Schaffen der Esten – bis Rudolf Tobias 1896 als Musikstudent in St. Petersburg das erste Orchesterstück vollendete, seine tragische Ouvertüre *Julius Caesar*.

Der Grund für das „nationale Erwachen“, jener anbrechenden Volksbewegung, war die Veränderung sozialer Strukturen durch eine wachsende estnische Bourgeoisie, die gegen die deutschen Adelsherrn und das russische Zaren-Regime aufbegehrte und für Gleichberechtigung aller eintrat. Als historisches Paradoxon gegen die Vorherrschaft der Baltendeutschen zeigte sich die Übernahme derer typischen Bildungen von gesellschaftlichen und kulturellen Vereinigungen. Der Kulturbegriff wurde als Existenzberechtigung einer selbständigen Nation ins Feld geführt. Von 1900 – 1914 verwirklichten sich die künstlerischen Ambitionen rege in einer bunten stilistischen Mischung aus Symbolismus, frühem Expressionismus, Fauvismus, Impressionismus, Art Nouveau, Neo-Impressionismus, Synthesismus<sup>3</sup>, skandinavischer und russischer Nationalromantik und Futurismus.

Die sich etablierende estnische Musikkultur hatte ebenso sozialpolitische Funktionen. Erste Aufgabe der estnischen Chormusik musste es sein, sich von der lange Zeit gewohnten deutschen Liedertafel-Seeligkeit zu verabschieden und stattdessen einen

---

<sup>3</sup> Verbindung des „*ancient*“, des epischen Elementes mit Modernem.

nationalen Weg zu finden, einen demonstrativen Weg hin zu estnischer Folklore und zur Besinnung auf ihre eigene Tradition.

Die zweite Periode des „Erwachens“ begann Anfang des 20. Jahrhunderts mit der aufstrebenden jungen Generation. Der lettische Musikwissenschaftler Arnold Klotinš beschreibt die Situation mit den Worten: „*The main aim of musicians during that time was to make the connection between the domestic and social, amateur and professional, traditional and the contemporary rudiments*“<sup>4</sup>.

Die Ausbildung der jüngeren Musikergeneration fand nun in den Konservatorien in St. Petersburg oder Dresden statt, mit dem Ziel, sich dem europäischen Standard anzunähern (bis zur Jahrhundertwende hatte man ausschließlich in der Chormusik einen gewissen Grad an Professionalität erreicht!) und mit den Ausdrucksmitteln der estnischen Musik zu vereinen. Das Konservatorium von St. Petersburg war dabei die nächstgelegene höhere Musikausbildungsstätte innerhalb einer multinationalen Metropole, die sich anregend weltoffen zeigte. Um 1910 zählte man in St. Petersburg bereits eine estnische Gemeinschaft von etwa 50.000 Esten (!).

Verschiedene Sinfoniekonzerte fanden schon Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Tallinn statt, waren aber leider für die estnische Landbevölkerung meist nicht zugänglich. 1870 erklangen im Tallinner Börsensaal unter der Leitung von Louis Homilius vom St. Petersburger Konservatorium alle Sinfonien Ludwig van Beethovens (zum Gedenken an seinen 100. Geburtstag) – außer der Neunten, die in Tallinn erst 1886 zur Aufführung kam. 1892, als der Komponist Konstantin Turnpü an der Niguliste-Kirche seine Arbeit als Organist und Chorleiter der dortigen deutschen Gemeinde aufnahm, erklangen unter seiner Leitung in den darauffolgenden Jahrzehnten u. a. Johann Sebastian Bachs Passionen und *h-Moll-Messe*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem*, Ludwig van Beethovens *Missa solennis* und Johannes Brahms' *Requiem*. Der Einfluss der deutschbaltischen Kultur wurde zu einem wesentlichen Faktor des estnischen Musiklebens.

Aleksander Läte gründete in Tartu im August 1900 das erste Estnische Sinfonieorchester (bestehend aus 30 Amateuren) und im darauffolgenden Jahr einen Männer-, 1902 einen gemischten Chor, die vokalsinfonische Großformen aufführten. Das erste öffentliche Konzert fand am 19. November 1900 mit Werken von Joseph

---

<sup>4</sup> Zitiert nach Priit Kuusk, „*Early Estonian Symphonic Music*“, in: *The Baltic Countries 1900 – 1914*. Studia Baltica Stockholmiensia 5:2. Stockholm 1990, S. 728.

Haydn, Franz Schubert und Luigi Cherubini statt, folglich noch ohne estnische (!) Kompositionen, die mit den Ouvertüren von Rudolf Tobias, aber auch von Artur Kapp eigentlich bereits vorlagen. Das zweite Konzert des Orchesters am 29. April 1901 stellte Aleksander Lätēs Ouvertüre zum finnischen Epos *Kalevala*<sup>5</sup> dem Publikum vor, eine Premiere für die estnische sinfonische Musik, nicht nur aufgrund der Nationalität des Komponisten, sondern auch aufgrund der traditionellen Thematik des ausgewählten Stoffes. Das erste Autorenkonzert fand am 4. April 1904 in Tartu statt, bei dem ausschließlich Kompositionen Aleksander Lätēs zur Aufführung kamen – mit Beteiligung seiner eigenen Ensembles: einem Männerchor, einem gemischten Chor und einem Sinfonieorchester.

Mit der Entstehung eines höheren künstlerischen Niveaus machte sich bald eine Differenzierung des Konzertpublikums bemerkbar. 1902 schrieb die Tallinner Zeitung *Teataja*, in der Stadt habe sich bereits „ein Musikpublikum entwickelt, das von seichter Unterhaltung... nicht mehr angezogen wird, sondern dessen geistiges Bestreben Konzerte ernster Musik bevorzuge.“<sup>6</sup>

Um 1905 gründete sich die Künstlergruppe *Noor Eesti* (Junges Estland) eine Bewegung, die die Entwicklung estnischer Kunst förderte und neue Richtlinien und Maßstäbe setzte. Als Gründungsväter gelten die Literaten Gustav Suits und Friedebert Tuglas. In der ersten Auflage der gleichnamigen Zeitschrift *Noor Eesti* von 1905 erschien Gustav Suits Artikel „*Noorte püüded*“ (Die Sehnsüchte der Jungen)<sup>7</sup> aus dem Jahr 1903. Die ethischen und ästhetischen Ziele der aufstrebenden Generation kommen dort in dem vielzitierten Statement „*Bleiben wir Esten, aber werden wir auch Europäer!*“ zum Ausdruck, das in der Kunst nationale und internationale Elemente vereinigt sehen will und auch die Türen öffnet, für jede Form von moderner Kunst. 1907 setzten zwei Kompositionsabende ausschließlich mit Werken von Rudolf Tobias im Tartuer *Vanemuine* Theater und einen Monat später im Talliner *Börsensaal* einen neuen Höhepunkt im Musikleben des baltischen Staates. Auch außerhalb Estlands kamen nun die ersten Werke zur Aufführung: 1907 begann Artur Lemba, der bereits als Professor für Klavier und Musiktheorie am

---

<sup>5</sup> Das estnische Nationalepos *Kalevipoeg* (Kalev's Sohn) ging direkt aus dem finnischen Epos *Kalevala* hervor. Läte konnte in seiner Studienzeit in Dresden keine deutsche Übersetzung des *Kalevipoeg* bekommen und entschloss sich deshalb, auf das ursprüngliche finnische Epos zurückzugreifen.

<sup>6</sup> *Teataja*, 10. Mai 1902.

<sup>7</sup> Gustav Suits, „*Noorte püüded*“, in: *Noor-Eesti I*. Tartu 1905, S. 3 – 19.



St. Petersburger Konservatorium unterrichtete, mit der Komposition an der ersten estnischen Sinfonie, seinem Opus 5. Er widmete sie Alexander Glasunow<sup>8</sup>, der sie auch 1909 im großen Saal des Konservatoriums erstmals öffentlich aufführte. Im gleichen Jahr dirigierte Rudolf Tobias in Leipzig die Erstaufführung seines Oratoriums *Des Jona Sendung*. Am 21. Juni 1909 wurde in Tartu ein erster Musiktag (*Tartu Muusikapäev*) veranstaltet, dessen Ziel es war, den gegenwärtigen Stand des kompositorischen Schaffens estnischer Künstler der breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Die Idee zu einer solchen Veranstaltung ging noch auf die Anregungen von Rudolf Tobias zurück, der Estland zu dieser Zeit bereits verlassen hatte.

Die nächsten musikalischen Großereignisse für Estland waren das VII. Allgemeine Sängerfest vom 12. bis 13. Juni 1910 in Tallinn und der estnische Komponistenabend zur Einweihung des neuen Tallinner Theatergebäudes *Estonia* am 25. August 1913. Um 1910 begann sich in der Musikgeschichte des Baltikums ein früher Modernismus abzuzeichnen, geprägt von der stilistisch vorherrschenden Richtung des Expressionismus, einer Richtung, die sich allerdings weniger an der Wiener Schule – mit Arnold Schönberg und seinen Schülern – orientierte, sondern stärker vom späten Schaffen Alexander Skrjabin beeinflusst war. Mart Saars<sup>9</sup> Sololied *Der schwarze Vogel* von 1909 und sein Klavierstück *Skizze*<sup>10</sup> von 1910 gelten als die ersten atonalen estnischen Kompositionen. Rudolf Tobias schrieb um 1910 seine Klavierminiaturen *Melancholie* und *Nachtstück*. Bei beiden ist ein tonales Zentrum nur noch schwach zu erahnen, expressive Chromatik und Ganzton-Motivik haben bereits die Oberhand gewonnen.

Der Erste Weltkrieg brachte das estnische Musikleben vorübergehend ins Stocken, doch seine Wiederbelebung manifestierte sich schon 1919 mit der Gründung höherer Musikschulen in Tallinn und Tartu, die zu Sammelstellen der besten estnischen Musiker wurden.

War das dringliche Aufholen der westlichen Musikentwicklung ein zu bewältigendes Problem der baltischen Komponisten um die Jahrhundertwende, kam bei der Suche nach der eigenen künstlerischen Identität die jahrzehntelange Fremdherrschaft als größeres Problem noch hinzu – und das nicht nur auf dem Gebiet der Musik.

---

<sup>8</sup> Das Titelblatt der Partitur trägt folgende Widmung: „*Meinem verehrten Lehrer und Freund Alexander Glasunow von Artur Lemba.*“

<sup>9</sup> Mart Saar, estnischer Komponist (1882 – 1963).

<sup>10</sup> Erschienen in der Beilage der vierten Nummer der Zeitschrift *Noor Eesti*, o. J.

Mit Beginn der ersten sowjetischen Okkupation im Sommer 1940 wurde das estnische Musikleben von Moskau aus kontrolliert. Geistliche und zeitgenössische Werke galten von nun an als bürgerlich dekadent und wurden verboten. Nach dem Einzug der deutschen Truppen 1941 dagegen standen vor allem jüdische Werke auf der Roten Liste und waren als jüdisch-bolschewistisch verpönt. Während der zweiten sowjetischen Okkupation ab 1944 wurden die baltischen Staaten in den Stand von Provinzen herabgesetzt und damit jegliche Verbindung zum Westen unterbrochen. Von Moskau aus proklamierte man eine „*realistische Tonkunst*“ absoluter „*ästhetischer Wahrheiten*“ und unterband eine individuelle künstlerische Meinungsäußerung.

Als Nikita Chruschtschow schließlich auf dem XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 in seiner fünfständigen Geheimrede die Verbrechen Josef Stalins aufzeigte und verurteilte, entstand Hoffnung auf eine Reformpolitik und auch auf eine Erweiterung der künstlerischen Freiheit. Doch Lenins Leitlinien galten weiter und dies wurde unmissverständlich in einem Mahnbrief des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei an den zweiten Allsowjetischen Komponistenkongress, der vom 28. März bis 5. April 1957 tagte, dargelegt:

Die Sowjetmusik hat sich entwickelt im unversöhnlichen Kampf gegen die degenerierende Tonkunst der reaktionären Klassen der kapitalistischen Welt... Die Sowjetmusiker müssen die Wirklichkeit in erlebnisreichen, schönen poetischen Gestalten widerspiegeln, die den Optimismus und erhabenen Humanismus, den Schaffenspathos und Kollektivismus charakterisieren, alles dies, was für die Welterkenntnis des Sowjetmenschen bezeichnend ist.<sup>11</sup>

Da aber der Einfluss aus dem Westen durch die Werke Johann Sebastian Bachs, Felix Mendelssohns, Ludwig van Beethovens, Claude Debussys, Richard Wagners oder Arnold Schönbergs, wie auch durch Komponisten der russischen Schule bis hin zu Sergei Prokofjew nicht ausblieb, durchschritten die baltischen Komponisten innerhalb eines Jahrhunderts im Eiltempo eine Entwicklung, welche bei anderen Kulturvölkern nach und nach zurückgelegt wurde. Nur zwölf Jahre trennen die Rudolf Tobias' Overtüre *Julius Caesar* von den ersten atonalen Kompositionen Mart Saars!

Das parallele Auftreten unterschiedlichster Stilrichtungen ist eine unwillkürliche Folge daraus. So findet man beispielsweise beim estnischen Komponisten Heino Eller das Streben nach spezifischer estnischer Charakteristik innerhalb seiner Musik, beim Litauer Konstantinas Čiurlionis dagegen frühe quasi-serielle bzw. skalenorientierte

---

<sup>11</sup> *Prawda* vom 29. März 1957.

Komponierweisen. Und der Este Rudolf Tobias arbeitet zum einen mit impressionistischen Elementen in seiner *Ballade* für Solostimme und Orchester von 1911, mit expressionistischen in seinem zur selben Zeit entstandenen Klavierwerk *Walpurgis Burleske*. Daneben findet man aber auch in Anlehnung an die frühen Sonaten Beethovens den „klassischen Stil“ vertreten, wie etwa in seinem wohl bekanntesten Klavierwerk, der *Sonatine Nr. 2* in c-Moll.

Mit der Gründung von höheren Musikschulen in Tartu und Tallinn 1919 zeichneten sich zwei unterschiedliche musikalische Richtungen ab: Heino Eller formte in Tartu eine Schule, die sich der sinfonischen Musik in Verbindung mit nationalen Elementen verschrieb, die Tallinner Schule setzte unter Artur Kapp auf klassische Formsprache. In den 1930er Jahren trat erstmals ein individueller Stil mit den Komponisten Eduard Tubin (1905 – 1982; zehn Sinfonien, zwei Opern) und Eduard Oja (1905 – 1950) in den Vordergrund.

Das Aufsaugen der europäischen Musikgeschichte vor allem in den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts, das Vermengen mit den eigenen Traditionen und dabei gleichzeitig mit offenen Ohren der Moderne zu begegnen, sind die hervorstechenden Merkmale der klassischen Musikentwicklung Estlands. Insbesondere erkannten die Esten sehr schnell, dass ein angestrebter Nationalstil, basierend auf traditionellem Volksliedgut, nicht ohne die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Einflüssen existieren kann. Eine Synthese des traditionellen, folkloristischen Elements mit Modernem wird so zur Besonderheit des „nordischen“ Musikstils, dem man auch in Ländern wie Finnland oder Russland begegnet.

Doch zunächst war die Okkupation Estlands durch die russischen Streitkräfte im Juni 1940 ein fataler Schlag gegen das gesamte estnische Volk, der die Musikentwicklung stark beeinträchtigte. In der Tonkunst erwies sich dies in Form eines umfassenden Stilwandels, der eine musikgeschichtlich folgerichtige Weiterentwicklung zunächst abrupt abbrach. Um 1955 erschien eine neue Generation von Komponisten, die es verstand, Nationales mit internationalen Musikentwicklungen zu verbinden. Hierzu zählen Ester Mägi (\*1922), Veljo Tormis (\*1930), Eino Tamberg (1930 – 2010), Jaan Rääts (\*1932), Arvo Pärt (\*1935) und Kuldar Sink (1942 – 1995). Arvo Pärt emigrierte

1980 auf Druck der sowjetischen Regierung in den Westen und gilt heute als internationales Aushängeschild der estnischen Musiklandschaft.

In den 70er Jahren gab es erneut einen Generationenwechsel: Die bekanntesten Komponisten sind Lepo Sumera (1950 – 2000; sechs Sinfonien), Raimo Kangro (1949 – 2001; acht Opern), Erkki-Sven Tüür (\*1959; Instrumentalmusik) und Urmas Sisask (\*1960; Chor- und Klaviermusik).

Heute ist die schöpferische Szene Estlands breit gefächert. In den letzten Jahren hielten auch hier elektronische Musik und multimediale Versuche Einzug. Einige der jungen Komponisten sind sehr erfolgreich, so z. B. Tõnis Kaumann (\*1971), der von der *London Academy of St. Martin in the Fields* zum *European Young Composer* des Jahres 1995 ernannt wurde. Neben den zeitgenössischen Strömungen können heute auch wieder die großen geistlichen Werke ihrer früheren politischen Verbannung entrissen und neu entdeckt werden, dank der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Estlands 1991. Sie ist *die* wesentliche Wende bei der Neubewertung und Wiederentdeckung der geistigen Werte und Werke des beginnenden 20. Jahrhunderts.

# Teil A

---

## Biografischer Teil

## A 1. Kindheit und Jugendjahre des Komponisten (1873 – 1893)

Am 29. Mai 1873 um 22.30 Uhr wurde Rudolf Tobias als zweites Kind von Johannes Tobias und Emilie-Marie im Elternhaus<sup>1</sup> in Käina, einem Dorf auf der estnischen Insel Hiiumaa (deutsch: Dagö) geboren. Die Tauffeierlichkeiten fanden am 3. Juni 1873 in der dortigen Dorfkirche statt.<sup>2</sup>

Noch neun Geschwister des Komponisten kamen in Käina zur Welt: Maria, Ferdinand, Clara, Elisabeth, Bertha, Johanna, Catharine, Margarethe und Ernst. Von ihnen starben sehr früh Bertha im Alter von nur sieben Monaten, Catharine im Alter von drei Jahren und Ferdinand im Alter von elf Jahren; die beiden Letztgenannten im Frühjahr 1885 innerhalb nur eines Monats. Alle Grabstätten befinden sich auf dem Friedhof von Käina.



Geburtshaus von Rudolf Tobias in dem Ort Käina auf der estnischen Insel Hiiumaa. (Foto: privat)



Klavier von Rudolf Tobias, heute im Elternhaus in Käina. (Foto: privat)

1879, im Alter von sechs Jahren, erhielt Rudolf ersten Klavierunterricht von seinem Vater. Das damals erworbene Instrument der Pianofortefabrik Georg Wolkenhauer aus Stettin blieb in Familienbesitz und wurde sowohl beim Umzug der Familie nach Kullamaa 1885 und später auch nach Haapsalu mitgenommen.<sup>3</sup>

Neben intensivem Klavierunterricht erhielt Rudolf eine umfangreiche religiöse Erziehung und grundlegende Einblicke in kirchenmusikalische Abläufe. Sein Vater nahm ihn mit an die Orgel der Kirche zu Käina und erteilte ihm Unterricht anhand des

<sup>1</sup> Das Geburtshaus aus dem Jahr 1839, Käina, Emmaste vana t. (Käina, Alte Mütter Str.) wurde 1955 zum Denkmal der Republik Estland erklärt. Seit dem 29. Mai 1959 ziert eine Gedenktafel der ENSV Heliloojate Liidu die Hauswand mit der Inschrift: „Siin maja sündis 29. (17.) mail 1873.a. / helilooja ja orelikunstnik / Rudolf Tobias“ (In diesem Haus wurde am 29.<sup>greg.</sup> (17.<sup>jul.</sup>) Mai 1873 der Komponist und Orgelkünstler Rudolf Tobias geboren). Am 27. Mai 1973, zum 100. Jahrestag des Geburtstags des Komponisten, wurde das Haus als Museum der Öffentlichkeit zugänglich.

<sup>2</sup> Dem Taufschein zu entnehmen. Archiv des Theater- und Musikmuseums Tallinn.

<sup>3</sup> Heute steht das Klavier wieder im Geburtshaus des Komponisten in Käina.

von Pastor Punschel 1839 herausgegebenen evangelischen Choralbuchs<sup>4</sup>, das aufgrund seiner Zusammenstellung als Reformbuch im Bereich der Kirchenmusik galt und auch im Musikunterricht der baltischen Schulen verwendet wurde.

Zuhause arbeitete Rudolf unter der Führung seines Vaters an verschiedenen praktischen, aber auch musiktheoretischen Übungen. Daneben studierte er die Partituren großer Chor- und Orchesterwerke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel oder Ludwig van Beethoven.

Johanna, die Schwester des Komponisten erinnert sich:

Als der Vater Rudolf auf Hiiumaa Klavierstunden gab, überprüfte er das Gehör des Jungen, indem er ihm allerlei Akkorde und Töne vorspielte. Rudolfs Antworten waren schnell und richtig. [...] Der Vater bevorzugte klassische Musik und forderte vom Sohn viel ungeachtet seiner Jugend. Jahre später sagte Rudolf: ‚Vater war mir ein strenger Kritiker.‘<sup>5</sup>

Durch die Position seines Vaters als Küsterorganist wurde auch im Elternhaus im wesentlichen Deutsch gesprochen.<sup>6</sup> Durch die Vorliebe des Vaters für deutsche klassische Musik und Literatur war für Rudolf der Umgang mit deutscher Kultur selbstverständlich. Ein von ihm in seiner Kindheit verfasstes Gedicht in deutscher Sprache beginnt z. B. mit den Worten: „*Die Klassiker sind meine Brüder, sie singen schöne, hehre Lieder...*“. Seine frühe Beschäftigung mit philosophischen Werken und klassischer Literatur (darunter die Autoren Homer, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe u. a.), die er in deutschen Übersetzungen las, war außergewöhnlich für die damalige Zeit. Die gängige Literatur waren die religiösen Schriften (Bibel- und Katechismuslektüre) und eine Lesekultur im heutigen Sinne gab es noch nicht.

Den ersten Kontakt zum Chorgesang bekam Rudolf bereits im Elternhaus, wo sein Vater, der auch als Chordirigent tätig war, häufig Singproben abhielt. Erste Kompositionsversuche sind aus den Jahren 1882 – 1884 überliefert: Zwölf kleine Stücke, die den Titel *Lapse mõtted* (Kindesgedanken) tragen und wahrscheinlich von seinem Vater notiert wurden. Seine Schwester Johanna erinnert sich an den Arbeitseifer ihres jüngeren Bruders:

---

<sup>4</sup> Lutherisches Universal-Choralbuch für die russischen Ostseeprovinzen hrsg. von Johann Lerech Ehregott Punschel. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1839. Enthält 372 Choräle (362 Nummern) mit Harmonisierungen u. a. von Ch. H. Rinck (insgesamt 176!), Friedrich Schneider, Johann Christoph Kühnau, August Wilhelm Bach, Johann Christian Kittel, J. S. Bach (2), Johann Adolph Hasse, Carl Heinrich Graun, Friedrich Silcher. Vgl. Toomas Siitan, S. 91 ff.

<sup>5</sup> Autograf in Estnisch von 1933, Theater- und Musikmuseum Tallinn (TMM). Veröffentlicht in: *Rudolf Tobias oma aja peeglís*. Tallinn 1995, S. 68.

<sup>6</sup> Bis 1885 war Deutsch offizielle Unterrichts- und Behördensprache der russischen Ostseeprovinz Estland. Die damalige Oberschicht der Stadtbürger und Gutsbesitzer war deutschsprachig.

Rudolf komponierte schon als Junge. In Käina waren einmal Schafe auf unserem Hof, bei deren Blöken lief Rudolf rufend zur Mutter: ‚Mutter, Mutter, die Schafe lassen mich nicht komponieren!‘<sup>7</sup>



Tobias, *Kindesgedanken* Nr. 1; wahrscheinlich in der Reinschrift seines Vaters. Archiv des Theater- und Musikmuseums (TMM) Tallinn.

Viele dieser unbekümmerten Kindheitserinnerungen, wie auch das Meeresrauschen am Strand seiner Heimatinsel oder die damalige Sicht auf das Meer vom Fenster des Küsterhauses<sup>8</sup>, ließen Tobias später Heimweh verspüren. Das heimatliche „Arkadien“ sollte für ihn in der Ferne immer eine wichtige künstlerische Inspirationsquelle bleiben.

1883 bekam Carl Siecke, damaliger Klavier-Professor am St. Petersburger Konservatorium und ehemaliger Schüler von Anton Rubinstein, der sich zur Erholung in Haapsalu<sup>9</sup> aufhielt, die ersten Kompositionsversuche des Zehnjährigen zu sehen und riet den Eltern bereits zu dieser Zeit, ihren Sohn später am St. Petersburger Konservatorium studieren zu lassen.

Im September 1885 übersiedelte die Familie nach Kullamaa<sup>10</sup>, wo sein Vater eine höher bezahlte Stellung als Küsterorganist antrat. Seine Mutter gebar in den darauffolgenden Jahren noch drei Kinder: 1886 Saara-Helene, 1887 Agnes und 1890 Andreas. Letzterer verstarb bereits nach zwei Monaten.



Wohnhaus der Familie Tobias von 1885 – 1909 in Kullamaa mit Gedenktafel von 1998. (Foto: privat)

<sup>7</sup> Siehe Fußnote 5. Ebd. S. 68f.

<sup>8</sup> Zu dieser Zeit lag die Meeresküste noch wesentlich näher am Elternhaus.

<sup>9</sup> Hauptort des Landkreises Läänemaa (Westland), bekannter Kur- und Badeort, insbesondere beliebt bei der russischen Aristokratie.

<sup>10</sup> Kullamaa ist der Hauptort der gleichnamigen Landgemeinde Kullamaa (deutsch: Goldenbeck) und gehört zum Landkreis Läänemaa.



Im Herbst 1885 trat Rudolf im Alter von zwölf Jahren in die Kreisschule von Haapsalu ein. Gemeinsam mit seinem einem Jahr jüngeren Bruder Ferdinand wurde er dort in schöner Literatur, Landeskunde und in den Sprachen Deutsch, Russisch (die estnische Sprache wurde nicht gelehrt!), Latein und Griechisch unterrichtet. Von der deutschen Pianistin Katharina von Gernet erhielt er in deren Villa „Friedheim“ Unterricht im Klavierspiel. Dort befanden sich sowohl eine große Notenbibliothek wie auch eine umfassende Literatursammlung, die Tobias häufig nutzte.<sup>11</sup> Er nahm ebenso an vielen von seiner Lehrerin veranstalteten häuslichen Kammermusikabenden teil und lernte so das Genre der klassischen Kammermusik kennen. Katharina von Gernet war von seinem Talent derart überzeugt, dass sie als Mäzenin sein späteres Studium in St. Petersburg finanziell unterstützte.



Haus von Katharina von Gernet mit Bootsanlegeplatz, Haapsalu Mitte 20.Jh., Postkarte.



Haus von Katharina von Gernet 1998. (Foto: privat)

Im Frühjahr 1888 nach Ende seiner Haapsaler Schulzeit verbrachte Rudolf ein Jahr in Kullamaa, wo er seinen Vater bei der Arbeit unterstützte. Sicherlich spielte er dort auch die Carl-Tanton-Orgel von 1854 der evangelischen Kirche, in der sein Vater tätig war. Im Herbst 1889, als Sechzehnjähriger, trat er ins Tallinner<sup>12</sup> Nikolai Gymnasium ein, dem zu dieser Zeit angesehensten Gymnasium des Landes. Daneben erhielt er von Ernst Reinicke<sup>13</sup>, dem renommierten Organisten der heutigen

---

<sup>11</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Tobias hier auch den Klavierzyklus *Souvenir de Hapsal* von Peter Tschaikowsky kennen lernte, den jener während seines Sommerurlaubs 1867 im Seebad Haapsalu komponierte. Tschaikowsky hörte hier auch das estnische Volkslied *Kallis Mari*, dessen Melodie er später in seiner VI. Sinfonie verwendete.

<sup>12</sup> Bis zur Unabhängigkeit Estlands 1918 trug Tallinn den deutschen Namen *Reval*. In dieser Arbeit wird einheitlich nur der spätere estnische Name der Stadt verwendet.

<sup>13</sup> Ernst Reinicke (1856– 1911) war Schüler von Paul Homeyer am Leipziger Konservatorium und vom 8. Dezember 1885 bis zu seinem Tod Organist an der Tallinner Domkirche. Er galt als gefragter Musikpädagoge.

Tallinner<sup>14</sup> Domkirche Privatunterricht in Orgelspiel, Musiktheorie und Kontrapunkt, um sich auf das St. Petersburger Konservatorium vorzubereiten.

1893 beendete er das Gymnasium mit dem Hauslehrerexamen. Den folgenden Sommer verbrachte er bei seinen Eltern in Kullamaa, wo er noch vor dem Eintritt ins St. Petersburger Konservatorium seine erste ernstzunehmende Komposition verfasste: den Psalm 84 *Wie lieblich sind Deine Wohnungen*<sup>15</sup>, ein intimes geistliches Duett für Sopran, Alt und Orgelbegleitung, dessen Erstaufführung ein Jahr später in der Kirche von Kullamaa stattfand. Die durch ihn vorgenommene spätere Orchestrierung des Werkes hatte ihre Erstaufführung am 17. März 1902 in der St. Petersburger Johanneskirche, wo er nach seinem Studium die Organisten- und Chorleiterstelle innehatte.



Tobias, *Wie lieblich sind Deine Wohnungen*, T. 4– 11. (SK 1)



Die Familie Tobias 1891. Hintere Reihe v. l.: Elisabeth, Rudolf, Klara, Mary. Vordere Reihe v. l.: Ernst, Johanna, Johannes, Agnes, Emilie, Saara, Margarete.

<sup>14</sup> Bis zur Unabhängigkeit Estland am 24. Februar 1918 trug die Stadt Tallinn den deutschen Namen Reval.

<sup>15</sup> Estnisch: *Kui armsad on Sinu hooned.*

## A 2. Die Jahre in St. Petersburg und Tartu (1893 – 1908)

Ab Herbst 1893 studierte Rudolf Tobias am St. Petersburger Konservatorium, unterstützt von wohlwollenden Mäzenen, darunter auch Elvira von Rennenkampff, Mitglied einer wohlhabenden deutsch-baltischen Adelsfamilie, die ihn improvisieren gehört hatte und sich



Das St. Petersburger Konservatorium um 1900.  
(Postkarte, privat)

aufgrund ihrer Begeisterung über sein Spiel entschloss, sein Studium finanziell zu fördern.

Das 1862 gegründete St. Petersburger Konservatorium war in seinen Anfängen als Lehranstalt an der westeuropäischen akademischen Lehre ausgerichtet. Anton Rubinstein<sup>1</sup> hatte die Großherzogin Elena Pawlowna Romanowa als Schirmherrin gewonnen und ließ das Institut nach europäischen Vorbildern aufbauen. Seine Reformideen für das russische Musikleben, welches noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts kaum organisiert war und vielfach aus Laienmusikern bestand, entstanden in dieser Zeit. Ergebnisse waren sowohl die Gründung der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft 1859, zu deren Mitbegründer Rubinstein zählte, als auch als direkte Folge im September 1862 die Gründung des Konservatoriums der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft (heute: Rimski-Korsakow-Konservatorium), eine vom Zarenhof geförderte Institution mit international ausgerichteten Lehrinhalten. Die Studenten konnten nach bestandenen strengen Examina den Berufstitel des „Freien Künstlers“ erwerben. Das Institut sollte die Basis für eine solide Ausbildung von Komponisten, Orchestermusikern und Musikpädagogen bilden und Voraussetzungen für ein eigenständiges russisches Musikleben schaffen, das im internationalen Vergleich standhalten konnte.

Die hohe Wertschätzung, die Anton Rubinstein dem Instrument Orgel entgegenbrachte, vor allem durch seine Bewunderung der Kompositionen J. S. Bachs, führte dazu, dass er von Beginn an auch eine Orgelklasse am Konservatorium eingerichtet hatte. Allerdings besaß das Institut in den ersten

---

<sup>1</sup>Anton Rubinstein (1829–1894), Pianist, Komponist; Gründer und erster Direktor des St. Petersburger Konservatoriums (1862–1867 und 1887–1891).

35 Jahren keine eigene Konzertorgel, so dass die Studenten ihre Stunden außerhalb des Konservatoriums nehmen mussten.

Der beste Ort für Orgelkonzerte in Petersburg war (bis zur Aufstellung einer Orgel im kleinen Saal des Konservatoriums) die lutherische Peter-und-Paul-Kathedrale auf dem Newski-Prospekt. In der Kirche befand sich seit 1840 eine große Orgel der deutschen Orgelbaufirma E. F. Walcker (Ludwigsburg), die nach Maßen und Qualität die Orgeln der anderen nicht-orthodoxen Kirchen Petersburgs weit übertraf.<sup>2</sup>



Prospekt der Walcker-Orgel der Peter- und Paul-Kirche, St. Petersburg.  
(Foto: Sammlung Orgelbau E. F. Walcker)



Die 1972 restaurierte, ehemalige Sauer-Orgel des Konservatoriums steht heute im Saal der Petersburger Puschkin-Musikschule.  
(Foto: Krawchun/Schljapnikow, S. 86)

Als Rudolf Tobias nach St. Petersburg kam, hatten die ersten estnischen Studenten ihr Studium am St. Petersburger Konservatorium im Fachbereich Orgelspiel bereits abgeschlossen: Johannes Kappel 1881, Miina Härma 1890 und Konstantin Türnpu 1891. Tobias war allerdings der erste Este, der Komposition in der Klasse von Nikolai Rimski-Korsakow, Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge in der Klasse von August Bernhard<sup>3</sup> studierte. Orgelunterricht erhielt er in der Orgelklasse des deutschstämmigen Louis Homilius, der seit 1870 die Organistenstelle an der deutsch-lutheranischen Peter-und-Paul-Kathedrale innehatte. Homilius setzte sich sehr für angehende Musiker und Komponisten aus Estland ein. Unter seinen Studenten waren außer Rudolf Tobias (1893 – 1897) auch die Esten Miina Härma (1883 – 1890), Artur Kapp (1891 – 1898), Otto Hermann (1898 – 1890), Mart Saar (1901–1908) und Peeter Süda (1902–1908).

<sup>2</sup> Zitiert nach Leonid Roisman, *Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur*. Mettlach 2001, S. 230.

<sup>3</sup> August Rudolf Bernhard (1852–1908), ehemaliger Schüler in der Klasse Rimski-Korsakows. Danach Lehrkraft (1878-1884), Inspektor (1884–1888) und Direktor des Konservatoriums (1896–1905).

Sicherlich kann man davon ausgehen, dass Tobias neben der Sauer-Orgel des Konservatoriums von 1884 (II/8, op. 432) auch die berühmte mit Doppelpedal ausgestattete Walcker-Orgel<sup>4</sup> der Peter-und-Paul-Kathedrale in Unterricht und Konzert kennen lernte.

Trotz finanzieller Unterstützung aus Estland waren Tobias' Lebensumstände in St. Petersburg anfänglich sehr ärmlich. Der estnische Komponist Mihkel Lüdig berichtet darüber:

Als er nach Petersburg kam, lebte Tobias unter sehr schweren Bedingungen, er zahlte 5 Rubel Miete für eine Zimmerecke, wo er auf einem Notenschrank schlief. In dieser Zeit bekam er für eine Klavierstimmung 50 Kopeken.<sup>5</sup>

Aufgrund der frühen intensiven Klavierausbildung, die Rudolf Tobias zunächst in Käina durch den Vater, dann in Haapsalu bei Katharina von Gernet und später in Tallinn bei Ernst Reinicke genossen hatte, konnte ihm der Unterricht am St. Petersburger Konservatorium nur wenig Neues vermitteln. Den Kursus Obligatklavier hatte er schon im zweiten Lehrjahr mit einer sehr guten Zensur beendet.



Evangelisch reformierte Kirche in Kullamaa.  
(Foto: privat)

In der vorlesungsfreien Zeit konzertierte Tobias als junger Petersburger Student bereits in Estland. Am 11. August 1894 gab er ein Orgelkonzert in der Kirche von Kullamaa. Auf dem Programm standen u. a. Orgelwerke von J. S. Bach und Felix Mendelssohn, die Erstaufführung seines für dieses Konzert komponierten Duetts *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Solisten waren seine beiden Schwestern Clara-Constanze und Elisabeth) sowie Werke für Violoncello solo, ausgeführt von Pastor Kentmann<sup>6</sup>.

Am 5. September 1895 wirkte Rudolf Tobias auf Einladung seines ehemaligen Lehrers Ernst Reinicke bei einem Kirchenkonzert als Orgelsolist auf der großen Ladegast-Orgel<sup>7</sup> der Tallinner Domkirche mit. Er spielte Händels *Orgelkonzert g-Moll*,

<sup>4</sup> Orgelbau E. F. Walcker/Ludwigsburg, op. 31; III/65, 1869 Einbau von Barkerhebeln, 1885 pneumatische Kegellade, 1910 Elektrifizierung des Spieltisches, Umbau und Erweiterung zu op. 1150, IV/76; 1947 Überführung der Orgel in den Moskauer Tschaikowski-Saal, dort 1959 durch ein Instrument der Firma Rieger-Kloss ersetzt.

<sup>5</sup> Mihkel Lüdig, „Mälestused“ (Erinnerungen), in: *Rudolf Tobias sõnas ja pildis*. Hrsg. von Vardo Rumessen. Tallinn 1973, S. 44.

<sup>6</sup> Wilhelm Eugen Leonhard Kentmann (1861-1938), Pastor in Kullamaa von 1886–1901.

<sup>7</sup> Orgel von Johann Friedrich Ladegast (1818-1905) erbaut 1878, III/49; Umbau und Erweiterung 1913 durch Orgelbau Wilhelm Sauer/Frankfurt a. d. Oder, op. 1171, III/71.

Josef Gabriel Rheinbergers Pastorele und Fuge aus der *Orgelsonate Nr. 12* Des-Dur, eine Toccata und Fuge von J. S. Bach und war Orgelbegleiter der weiteren Konzertbeiträge.



Programm des Konzertes vom 11. August 1894, Kullamaa, evang. Kirche. (Archiv TMM Tallinn)<sup>8</sup>

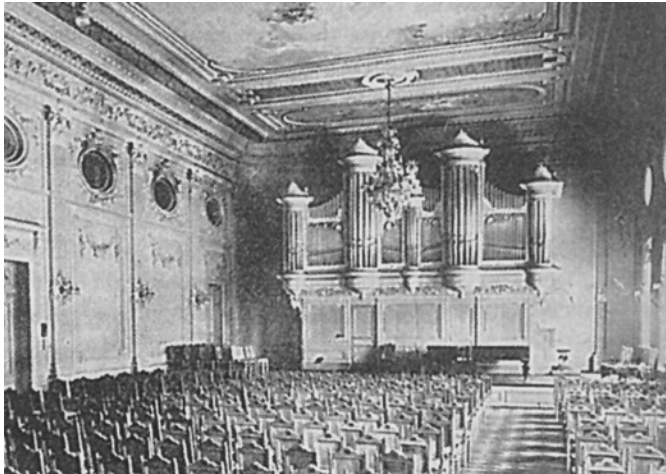


Konzertplakat, 5. September 1895, Tallinn Domkirche. (Archiv TMM Tallinn)

Während seiner Studienzeit in St. Petersburg komponierte er mehrere Werke. Zunächst kleinere Klavierstücke, darunter *Kümme Klaveripalad lastele* (Zehn Klavierstücke für Kinder, 1883) und das Duett *Mis on inimene?* (Was ist der Mensch?, 1899) für Sopran, Alt und Orgel. Größere Werke waren seine Orchester-Ouvertüre *Julius Caesar* (1896) zu Shakespeare Tragödie und seine Abschlussarbeit, die dreiteilige Kantate *Johannes Damaskusest* (Johannes aus Damaskus, 1897) nach Aleksei Tolstois Dichtung für fünf Solisten, gemischten Chor, Männerchor, Orgel und Orchester, das erste vokalsinfonische Werk der estnischen Musikgeschichte.

Nach nur vier Jahren beendete der 24jährige Rudolf Tobias sein Studium am St. Petersburger Konservatorium 1897 mit dem Diplom des „Freien Künstlers“ und war damit der gewöhnlichen Studienzeit von sechs Jahren weit voraus. Er zählte zu den ersten Studenten, die ihr Abschlussexamen auf der neuen großen Walcker-Orgel des Konservatoriums am 7. Mai 1897 ablegten.

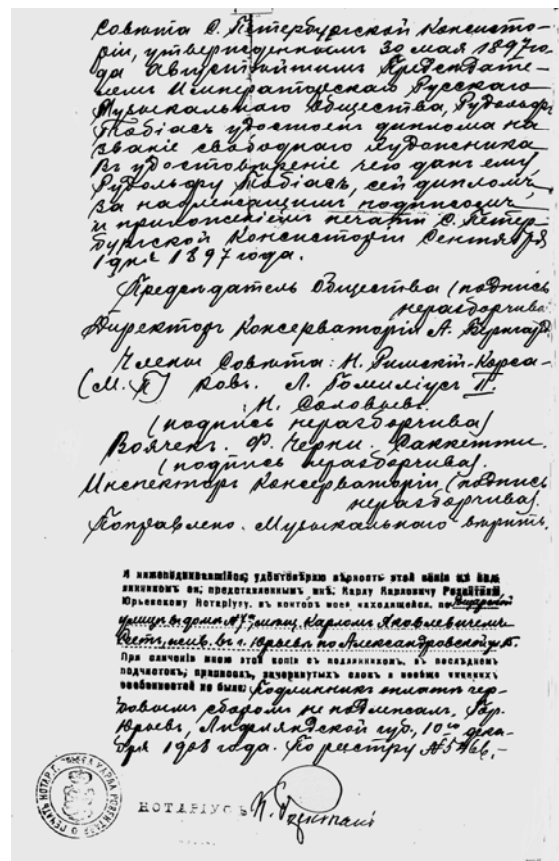
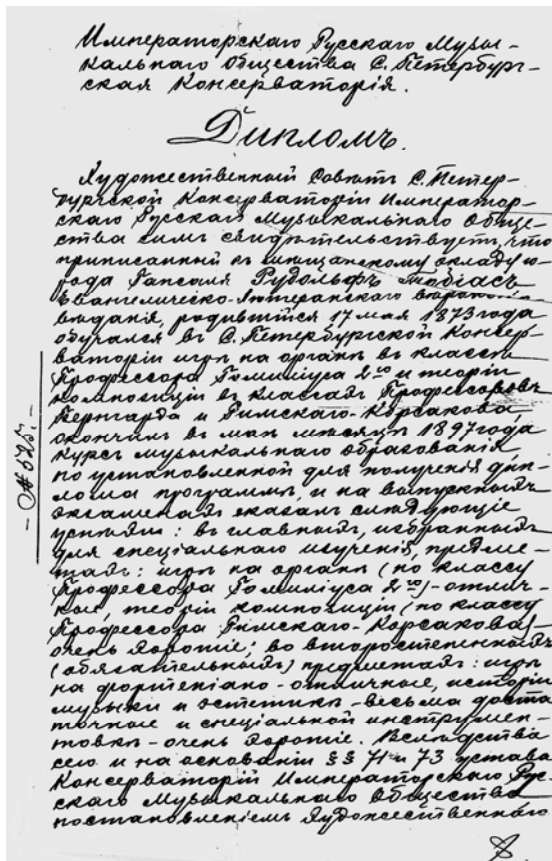
<sup>8</sup> Abkürzung für *Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum Tallinn* (Estnisches Theater- und Musikmuseum Tallinn), gegründet 1924. Adresse: Müürivahe 12, Tallinn.



Neue Walcker-Orgel im kleinen Saal des Konservatoriums St. Petersburg (heute: A. K. Glasunow-Konzertsaal), E.F. Walcker, 1897, op. 750. (Foto: Krawchun/Schljapnikow, S. 58)



Rudolf Tobias als Student des Konservatoriums. (Foto: Rudolf Tobias sõnas ja pildis)



Abschluss-Diplom von Rudolf Tobias, datiert vom 30. Mai 1897 [ul.]

[„Das St. Petersburger Konservatorium der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft. / Diplom / Der Künstlerische Conseil des St. Petersburger Konservatoriums der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft bescheinigt hiermit, dass der zur Bürgerschaft der Stadt Hapsal angeschriebene Rudolf Tobias, evangelisch = lutherischer Confession, geboren den 17. Mai 1873, im St. Petersburger Konservatorium in der Klasse des Professors Homilius Orgelspiel und in den Klassen der Professoren Bernhard und Rimski-Korsakow Kompositions-Theorie studiert, im Mai 1897 den Kursus der musikalischen Ausbildung nach dem zum Empfang eines Diploms festgesetzten Programm absolviert und bei den Abgangsprüfungen folgende Fortschritte erwiesen hat: in den zum Spezialstudium erwählten Hauptfächern: im Orgelspiel (in der Klasse des Professors Homilius) – ausgezeichnete, in der Kompositions-Theorie (in der Klasse des Professors Rimski-Korsakow) – sehr gute; in den zweitklassigen (obligatorischen) Fächern: im Klavierspiel – ausgezeichnete, in der Geschichte der Musik und der Aesthetik – vollkommen hinreichende, und in der speziellen Instrumentation – sehr gute. In Folge dessen und auf Grundlage der §§ 71 und 73 des Statuts des Konservatoriums der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft ist auf Beschluss des Künstlerischen Conseils des St. Petersburger Konservatoriums, welcher am 30. Mai 1897 von dem Erhabenen Präsidenten der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft bestätigt worden ist, Herrn Rudolf Tobias das Diplom für den Grad eines freien Künstlers zuerkannt worden. Zur Beurkundung dessen ist ihm, Rudolf Tobias, dieses Diplom mit den gehörigen Unterschriften und mit Bedrückung des Siegels des St. Petersburger Konservatoriums ausgefertigt worden am 1. September 1897. / Der Präsident der Gesellschaft (Unterschrift) / Der Director des Konservatoriums A. Bernhard / Die Glieder des Conseils: N. Rimsky-Korsakow, L. Homilius II, N. Solovjev (Unterschrift) / Wajaczek, F. Czerny, Sakketti (Unterschrift). / Der Inspektor des Konservatoriums (Unterschrift) / Die Richtigkeit obiger Übersetzung mit der auf den beiden ersten Seiten dieses Bogens befindlichen Copie beglaubige ich hiermit sub fide notariali mit Bedrückung meines Amtssiegels zum Gebrauch allein im Auslande. (Dorpat) 10/23 December 1908. – Der Notar: K. Rosenthal“]<sup>9</sup>

Anfang Januar 1898 nahm er seine Tätigkeit als Organist und Chorleiter in St. Petersburger bei der estnischen Gemeinde der Johanniskirche<sup>10</sup> auf und bezog eine Wohnung in der Offizierskaja Uliza 52<sup>11</sup> neben dem Kirchengebäude, wo er bis 1904 lebte. Er arbeitete dort zusammen mit Pastor Jakob Hurt<sup>12</sup> und dem Theologen Rudolf Kallas<sup>13</sup>, die in ihm das Interesse an der estnischen Sprache und Volkskultur weckten und ebenso seinen Umgang mit biblischen Texten schulten. Es entstand hier bereits die Idee zu seinem Oratorium *Des Jonas Sendung*, das in seinem biblischen Inhalt, die estnischen nationalen Problemen symbolisch widerspiegeln sollte.

<sup>9</sup> Akte „Lehrer Rudolf Tobias“, Cap. II, Tit. I, No. 111, Bd. 1. Archiv der Hochschule der Künste Berlin. S. 5f.

<sup>10</sup> 1860 erfolgte die Einweihung des Kirchengebäudes.

<sup>11</sup> Heute: Dekabristow uliza.

<sup>12</sup> Jakob Hurt (1839–1907), estnischer Folklorist, Theologe, Sprachwissenschaftler; von 1880–1901 Pastor der estnischen Johanniskirche. Leitfigur der nationalen estnischen Emanzipationsbewegung.

<sup>13</sup> Rudolf Kallas (1851–1913) arbeitete von 1902–1913 als estnischer Lehrer in der Gemeinde.





Kirchenchor der Johannis-Kirche, St. Petersburg 1904.  
1. Reihe Mitte: Luise Tobias. 2. Reihe Mitte: Rudolf Tobias.  
(Foto: Archiv TMM Tallinn)



Jakob Hurt, Pastor der estnischen  
Johannis-Kirche, St. Petersburg.  
(Foto: Archiv TMM Tallinn)

Tobias sammelte hier wertvolle Erfahrungen in kirchenmusikalischer Praxis. Seine gottesdienstlichen Improvisationen an der Orgel waren inspiriert von der Formensprache J. S. Bachs und zogen viele Zuhörer, insbesondere auch Studierende des St. Petersburger Konservatoriums, an. Zu dieser Zeit lebten ca. 35.000 Menschen estnischer Abstammung in St. Petersburg, so dass an Festtagen bis zu drei Gottesdienste abgehalten wurden. Mihkel Lüdigi schreibt in Erinnerung an diese Zeit:

Ich besuchte die Johanniskirche, wo Tobias Organist war, um ihn zu hören. Mich versetzte seine Spielweise in Erstaunen. Das war etwas Neues, Unerhörtes. Die freie Improvisation der Choräle mit vielen dissonierenden Akkorden, die freien, fast weltlichen Vor- und Zwischenspiele, das schnelle Tempo der Choräle, so dass die Gemeinde es schwer hatte, der Orgel nachzukommen, dies alles war für mich völlig neu und befremdend...Es war interessant seine Improvisation zu hören, überhaupt sein Spiel...<sup>14</sup>

Als Chordirigent führte Tobias zu dieser Zeit zahlreiche geistliche Werke auf und hatte so die Möglichkeit, sich auch mit Großformen der europäischen Kirchenmusik (darunter Cherubinis *Requiem c-Moll*, Bachs *Matthäus-Passion* oder Händels *Messias*) vertraut zu machen. Daneben gab er privaten Klavier- und Theorieunterricht und arbeitete am *Mariinski* Theater als Korrepetitor für Opersolisten.

1897 komponierte er *Fugett e-Moll* für Klavier, 1899 *Kyrie c-Moll* für gemischten Chor und Orchester, das zunächst den ersten Teil einer von ihm geplanten Messe bilden

<sup>14</sup> Mihkel Lüdigi, *Mälestused* (Erinnerungen), in: *Rudolf Tobias oma aja peeglis*. Tallinn 1995, S. 94.

sollte, später jedoch Eingang in sein Oratorium *Des Jona Sendung*<sup>15</sup> fand, und seine *Orgelfuge d-Moll*.

Weitere Kompositionen dieser Zeit waren: das Sololied *Mind lohuta jälle* (Tröste mich wiederum) für Bariton und kleines Orchester, *Aaria* für Bass-Bariton und kleines Orchester, der fragmentarisch gebliebene *Psalm 130 Aus der Tiefe rufe ich Herr zu Dir* für Chor, Orgel und Orchester, die *Eleegia sõjaväjal langenute mälestuseks* (Elegie zum Gedenken an die Gefallenen des Heeres) für Bläserensemble (2 Klarinetten, 2 Trompeten, 2 Alt-, 2 Tenorhörner, Tuba) und Orgel, wovon die Seiten 3–6 der insgesamt achtseitigen Partitur nicht erhalten sind. Im Sommer 1900 entstand sein Pfingstlied *Eks teie tea* (Wisset ihr nicht) für Männerchor und Orgel, das in Estland schnell große Popularität erlangte. Ein Jahr später komponierte er die *Choralvariationen über Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen f-Moll* für Orgel und Sinfonieorchester. Diese fünf Variationen mit Finalsatz wurden am 20. März 1902 im Rahmen eines Konzerts in der Petersburger Johanneskirche uraufgeführt. Heute ist nur der Finalsatz davon erhalten geblieben. Weitere Uraufführungen in diesem Konzert waren die Orchesterbearbeitung des 1893 komponierten geistlichen Duetts *Wie lieblich sind deine Wohnungen* für Sopran, Alt und Orgel sowie sein *Largo* für Orgel solo.

In einigen Sololiedern dieser Jahre sind kompositorische Versuche von Stilkopien deutlich zu erkennen<sup>16</sup>: Das Sololied *Romanss* nach Art der französischen, eleganten Liebeslieder erinnert an Peter Tschaikowskis romantische Weisen. Das Sololied *Ööpala (Öölaul)* (Nachtstück), das Tobias der Sängerin Luise Wilde gewidmet hat, zeigt Schubertsche Züge<sup>17</sup>. *Mignoni laul* (Das Lied der Mignon) über Goethes Mignon verbleibt als Entwurf, aber mit deutlich erkennbarer klassischer Anlage. Über diese arbeitsintensive und fruchtbare Zeit des Komponisten berichtet Lüdig:

Seine Fantasie arbeitete unaufhörlich, täglich hatte er neue Ideen. So skizzierte er auch täglich neue Kompositionen, in seinem Wohnzimmer lagen Notenpapier-Blätter zerstreut umher, auf jedem Blatt ein neues Thema, aber wenige davon arbeitete er aus und so gingen viele im Laufe der Zeit verloren. Tobias war vor allem viel zu nervös, um beharrlich an einer Arbeit auszuharren. Sein schweres Leben hat seine Gesundheit viel zu stark beeinträchtigt, um sich gelassen der schöpferischen Arbeit hingeben zu können.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Teil II, Bild IV, Schlusschor.

<sup>16</sup> Vgl. Riho Päts, *Rudolf Tobias*, Tallinn 1968, S. 44.

<sup>17</sup> Vgl. hier den gleichnamigen Satz aus Rudolf Tobias' *Streichquartett Nr. 2*, 3. Satz (Bassmotiv).

<sup>18</sup> Mihkel Lüdig, *Mälestused* (Erinnerungen). Heft VI. Archiv des Theater- und Musikmuseums Tallinn.

Weiter berichtet Lüdиг über Charakter und Vorlieben des Komponisten:

Tobias war als Mensch sehr gutherzig, rechtschaffen und korrekt. Er arbeitete sehr viel, seine Gehirnzellen arbeiteten stetig... Zur Erholung suchte er das gesellige Beisammensein in der Runde seiner Freunde. Seine besten Freunde waren Artur Kapp, Johannes Blumberg, Fritz Grieben, Emils Darzinš, K. Bankovitš und auch ein Schriftsteller aus ihren Reihen. Diese Treffen fanden in den Räumen des Restaurants Kühne statt..., wo sich täglich Musiker trafen – Dozenten des Konservatoriums, Studenten, Schauspieler und Schriftsteller. In einem der Kabinette stand auch ein Klavier, welches gewöhnlich immer von unserem Kreis besetzt wurde. An diesen Abenden unterhielt man sich und diskutierte nur über Musik. Man improvisierte am Klavier, wer dies vermochte. Man kritisierte, analysierte Kompositionen usw. Häufig waren auch junge russische Komponisten mit dabei, willkommene Gäste, wie auch die lettischen Komponisten Dārziņš, Kalniņš, Melngailis und andere. Für gewöhnlich führte Tobias maßgeblich das Wort bei Diskussionen.<sup>19</sup>



Rudolf und Luise Tobias 1903.  
(Foto: Archiv TMM Tallinn)

Dieses unstete, arbeitsreiche Leben war von starkem Alkohol- und Zigarettenkonsum begleitet. Seine Gesundheit verschlechterte sich Anfang 1902 zunehmend und führte schließlich zum psychischen Zusammenbruch. Tobias verbrachte daraufhin längere Zeit zur Erholung bei seinen Eltern in Kullamaa. An der Johannis-Kirche in St. Petersburg vertraten ihn während dieser Zeit seine Kollegen Artur Kapp und Mihkel Lüdиг. Als er nach St. Petersburg zurückkehrte, war er ausgeglichener und nahm seine Arbeit wieder mit voller Energie auf. Zu dieser Zeit lernte er auch seine spätere Frau Luise Wilde kennen. Sie war auf Anregung ihres Bruders, der in St. Petersburg als Marineoffizier stationiert war, in die Stadt gekommen, um am Konservatorium Gesang und Schauspiel zu studieren. Sie suchte bald Anschluss an die örtliche estnische Gemeinde. Artur Kapp machte sie mit ihrem späteren Ehemann Rudolf Tobias bekannt. Sie wurde seine Schülerin und trat auch in den Chor der Johanneskirche ein. Die Heirat erfolgte am 9. Juni 1902 in Haapsalu. In St. Petersburg wurden sie als Ehepaar am 4. Dezember 1902 registriert.

Im Sommer 1903 reiste Rudolf Tobias mit seiner Ehefrau nach Rapla, wo sie gemeinsam am 20. Juli in der Maarja-Magdaleena Kirche ein Konzert gaben, auf dessen Programm neben dem Pfingstlied *Eks teie tea* (Wisset ihr nicht), seiner *Orgelfuge d-Moll* und seines *Agnus Dei* für Mezzosopran und Orgel auch Werke von J. S. Bach, Händel, Mendelssohn und Mozart standen. Zeitgenössischen Rezensionen zufolge galt Rudolf Tobias' Spiel sowohl an der Orgel wie auch am

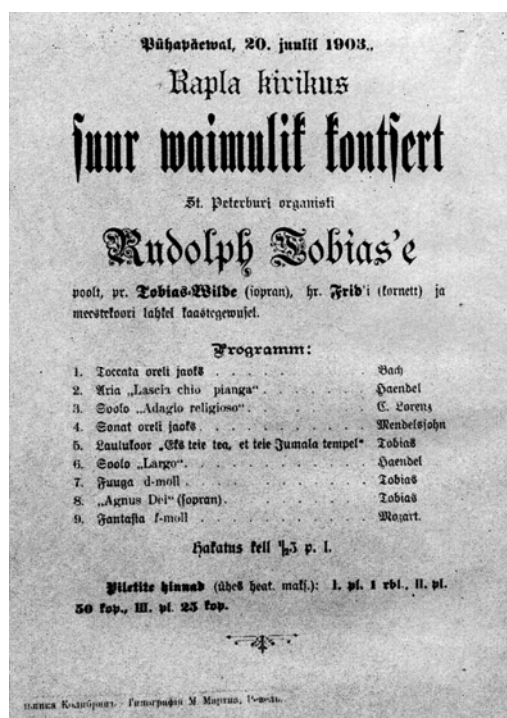
<sup>19</sup> Ebenda.

Klavier als temperamentvoll und ausdrucksstark. So heißt es beispielsweise 1904 in der Konzertrezension des *Postimees*<sup>20</sup>:

Tobias legt seine ganze Seele in sein Spiel und deshalb findet es auch den Weg in die Seele des Zuhörers.



Rapla, Maria-Magdalena Kirche.  
(Foto: www.teelistekirikud.ekn.ee, 15. März 2012)



Plakat des Kirchenkonzertes in Rapla.  
(Foto: Archiv TMM Tallinn)

Ende August 1904 verließ das junge Ehepaar die russische Metropole und kehrte zurück nach Estland, wo sie sich in Tartu<sup>21</sup> niederließen - gemeinsam mit ihrem ersten Sohn Paul-Ferdinand, der am 11. Juli 1904 noch in St. Petersburg zur Welt kam. Vor dem Umzug nach Tartu bemühte sich Tobias bereits von St. Petersburg aus und mit Hilfe von Oskar Kallas<sup>22</sup> seinen beruflichen Weg in Tartu zu bereiten:

Sehr verehrter Herr!

Da ich beabsichtige, so Gott will, am Dienstag Morgen nach Tartu zu gelangen (vorläufig alleine), bitte ich Sie freundschaftlich dafür Sorge zu tragen, dass an diesem Tag eine Anzeige im ‚Postimees‘ in ungefähr folgender Gestalt erscheint: Stunden für Klavier und Musiktheorie gibt Rudolf Tobias (Anschrift vorerst Redaktion des ‚Postimees‘). – Ich war noch einmal bei Treffner<sup>23</sup> und wir vereinbarten bereits, dass ich dort beginnen kann.

Mit größter Hochachtung, Ihr untertänigster R. Tobias<sup>24</sup>

<sup>20</sup> *Postimees* (Postbote), estnische überregionale Tageszeitung, 14. Oktober 1904.

<sup>21</sup> Bis zur Unabhängigkeit Estlands 1918 trug Tartu den deutsch-schwedischen Namen *Dorpat*. In dieser Arbeit wird einheitlich nur der spätere estnische Name der Stadt verwendet.

<sup>22</sup> Oskar Kallas (1868–1946), estnischer Diplomat, Volkskundler und Linguist.

<sup>23</sup> Hugo Fürchtegott Treffner (1845 – 1912), estnischer Publizist und Pädagoge; 1884 Gründer des renommierten Hugo-Treffner-Gymnasium in Tartu, ab 1907 Privatschule.

<sup>24</sup> Brief o. D. [~1904] an Oskar Kallas nach Tartu, Tiigi tän. 31., Original in Estnisch. Archiv TMM Tallinn.

Zunächst wohnte die Familie in der Kivi tänav (Steinstraße) 67 in einer Dreizimmer-Wohnung im ersten Stock, außerhalb des Stadtzentrums, ab Frühjahr 1905 in der Rüütli tänav (Ritterstraße) 9, in einer geräumigeren Wohnung. In letzterer mietete Tobias sich anstelle des bisherigen bescheidenen Tafelklaviers einen Flügel für seinen privaten Klavier- und Kammermusikunterricht.

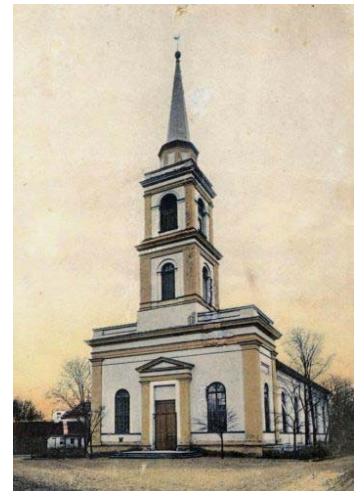


Rudolf Tobias am Flügel in seiner Tartuer Wohnung.  
(Foto: Archiv TMM Tallinn)

Am 28. Oktober 1905 wurde ihr zweiter Sohn Johannes geboren. Ab 1. September 1907 bis zum 1. Mai 1908 bewohnte die Familie noch für ein halbes Jahr eine Mehrzimmerwohnung mit zwei Dienstmädchen in der Küüni tänav (Scheunenstraße) 3, im 2. Stock direkt im Ortszentrum von Tartu.

In den Jahren 1904–1908 wirkte Rudolf Tobias in Tartuer Kirchen als Organist und als Musiklehrer an der dortigen Kreisschule, dem Treffnerschen Knaben-Gymnasium. Unter seinen Schülern war auch der spätere Literaturhistoriker Jaan Roos, der sich zurück erinnert:

Als weiterer bekannter Este und Persönlichkeit des estnischen Kulturlebens wirkte unter den Lehrkräften des H. Treffnerschen Privatgymnasiums der Komponist Rudolf Tobias als Gesangslehrer. Auch in Klasse III unterrichtete er Gesang. Er war damals ein junger und energischer Mann, ein außerordentlich begabter Komponist und als solcher im Tartuer Musikleben führend tätig [...] Von Temperament war er feurig und leicht erregbar, aufbrausend und schroff. Bei kleineren Streichen und Unfug in der Stunde von Seiten der Schüler kam mit einem Mal das Schüreisen hervor. Wenn solches vonseiten der Schüler geschah, dann brauste er auf bis zum Äußersten, schlug mit dem Taktstock gegen das Klavier, einige Male den Taktstock in Stücke schlagend. Was seine Lehrtätigkeit betrifft, befand er sich auf einem Höhenflug. Unsere schwerfälligen Landjungen haben ihn darin verkannt und sind nicht fähig gewesen, ihn als großen Musiker und außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit zu sehen und sein wertvolles Talent zu schätzen, und waren nicht imstande die Klugheit seines Unterrichts aufzunehmen. Deshalb fehlte jedenfalls ein näherer Kontakt zwischen Lehrer und Schülern. Dies begriff sicherlich auch der Lehrer, weshalb er in den Unterrichtsstunden mit seinen Fantasien, Gedanken und Empfindungen wohl mehr anderswo als beim Unterricht war. Dir. H. Treffner aber schätzte R. Tobias trotz alledem sehr, stellte sich mehr auf die Seite des Lehrer als auf die der Schüler, besuchte ihn häufig in der Stunde, um die Anwesenheit der Schüler zu kontrollieren und sie nötigenfalls auch zu bestrafen. Er war offensichtlich stolz darauf, dass er imstande war als Lehrkraft für seine Schule einen solch hervorragenden Komponisten, wie es R. Tobias war, zu bekommen. Neben der pädagogischen Tätigkeit war



Marienkirche, Tartu um 1900.  
(Foto: [www.eestikirik.ee](http://www.eestikirik.ee),  
28. März 2012)

R. Tobias in Tartu noch als Organist der Marienkirche<sup>25</sup> tätig. Einmal gab er in besagter Kirche in der zweiten Hälfte des Jahres 1906 ein Orgelkonzert, das damals im Tartuer Musikleben als bedeutendes musikalisches Ereignis gewertet wurde. Angesichts dessen schickte Dir. H. Treffner alle seine Pensionäre auf seine Kosten ins Konzert. Für mich persönlich war es das erste Orgelkonzert in meinem Leben.<sup>26</sup>

Als Gymnasiallehrer unterrichtete Tobias für einen geringen Lohn von 20 Rubel im Monat. Erst durch eine große Anzahl von Privatschülern bei einem Stundenlohn von einem Rubel kam er etwa auf 100 Rubel im Monat, was ihm ein zufrieden stellendes monatliches Einkommen sicherte. Am Treffnerschen Gymnasium unterrichtete er alle Schüler von der Vorbereitungsklasse bis zum Abitur. Musikunterricht war stets Teil des Lehrplans und es konnte dadurch eine umfassende musikalische Bildung vermittelt werden. Seine musikalischen Analysen bezogen sich hauptsächlich auf Werke von Palestrina, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Carl Maria von Weber, Michail Glinka, Frédéric Chopin und Richard Wagner. Dennoch erlaubte es die Zeit, dass Tobias auch wenig bekannte Werke wie Mendelssohns zweite Antiken-Schauspielmusik *Oedipus* in die Analysen mit einband.<sup>27</sup>

Später unterrichtete Tobias auch am Puschkin-Mädchen-Gymnasium und an der Tartuer Realschule als Gesangs- und Musiklehrer. An diesen Schulen leitete er ebenso die Schulchöre, an der Realschule außerdem das Schulorchester und gründete das aus Schülern bestehende „Erste Estnische Streichquartett“. Mitglieder des Quartetts waren auch die späteren estnischen Komponisten Juhan Simm<sup>28</sup> (Violoncello) und Heino Eller<sup>29</sup> (erste Violine). Das Ensemble widmete sich hauptsächlich den klassischen Komponisten Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert<sup>30</sup>. Wenn es erforderlich war, übernahm Rudolf Tobias den Klavierpart.

Beglückt über die neuen Lebensumstände schreibt er im September 1904 an die Eltern aus Tartu:

Das Leben hier gefällt uns viel mehr als in Petersb., an Anregungen zum Arbeiten fehlt es hier auch nicht, man wird von allen Seiten angestoßen: Schreiben Sie! Andererseits bleibt man in Fühlung mit allen geistigen Sphären, wo man in Petersb. leicht einseitigen Verkehr hatte. Natürlich sind alle Verhältnisse engere, aber dafür auch intimere als in der Residenz. Sehr interessant, daß hier wenigstens ein Kammermusikverein existiert.<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> Estnische evangelisch-lutherische Marienkirche, Õpetaja tänav, Tartu; ab 1890 mit neuer Orgel der Orgelbauwerkstatt Wilhelm Sauer, Frankfurt (Oder). Das Kirchengebäude wurde am 12. Juli 1941 von russischen Truppen zerstört.

<sup>26</sup> Vgl. Jaan Roos, *Koolis ja revolutsioonis. – Mälestusid ja märkmeid* (In der Schule und in der Revolution – Erinnerungen und Notizen). Undatiertes Manuskript, Tartu Kirjandusmuuseum.

<sup>27</sup> Riho Päts, *Rudolf Tobias*, Eesti Raamat, Tallinn 1968, S. 60. Gemeint ist hier die posthum veröffentlichte Musik zu Sophokles Tragödie *Ödipus in Kolonos* für Männerchor und Orchester, op. 93.

<sup>28</sup> Juhan Simm (1885–1959) gründete 1908 den Tartuer Männerchor.

<sup>29</sup> Heino Eller (1887–1970) wurde prägend für die Tartuer Kompositionsschule.

<sup>30</sup> Die Konzertpremiere des „Ersten Estnischen Streichquartetts“ fand am 21. November 1906 statt.

<sup>31</sup> Postkarte aus Tartu o. D. [~ September 1904] an die Eltern, Original in Deutsch. Archiv TMM Tallinn.

Die damals führende Person im Musikleben Tartus war der dreizehn Jahre ältere Dirigent und Komponist Aleksander Läte<sup>32</sup>. Er begann seine Tätigkeit 1900 in Tartu als Chor- und Orchesterdirigent, war Musikkritiker bei der Tageszeitung *Postimees*, arbeitete als Klavierlehrer, trat als Klavier- und Orgelsolist auf, gründete das erste estnische Sinfonieorchester, einen Männerchor und einen gemischten Chor. Zur Aufführung kamen durch diese Ensembles meist estnische Werke, aber auch große westeuropäische vokalsinfonische Kompositionen (1903 Haydns *Schöpfung*, 1904 Händels *Judas Makkabäus*, 1906 Andreas Jakob Rombergs *Das Lied von der Glocke*, op. 25<sup>33</sup>).

Zwischen den beiden Musikern Rudolf Tobias und Aleksander Läte kam es schnell zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit und einem freundschaftlichen Verhältnis. Tobias half bei den Chorproben zu Händels Oratorium *Judas Makkabäus*, beim Einrichten der Orchesterstimmen und übernahm im Konzert die Orgelbegleitung. Eine ähnliche Zusammenarbeit fand zwei Jahre später bei Proben und Aufführung von Mendelssohns *Christus*<sup>34</sup> statt und vielen weiteren Konzerten, die im *Bürgermusse* Saal oder *Vanemuine* Theater<sup>35</sup> veranstaltet wurden. Darunter waren auch



Aleksander Läte, ca. 1905.  
(Foto: Archiv TMM Tallinn)

immer wieder neue Kompositionen von Läte oder Tobias. In dieser Zeit sammelte er umfangreiche praktische Erfahrungen im Umgang mit klassischen Oratorien und westeuropäischer Kirchenmusik, was sich ohne Zweifel auch auf seine späteren Kompositionen auswirkte.

Für ein ambitioniertes musikalisches Großprojekt versammelte Tobias Musiker um sich und brachte in einer eigenen estnischen Erst-Übersetzung Mozarts Oper *Don Giovanni* am 15. Mai 1905 im Tartuer *Zmigrodzki*<sup>36</sup> Theater zur Aufführung. Es ist davon auszugehen, dass er eine Aufführung des *Don Giovanni* bereits in

<sup>32</sup> Aleksander Läte (1860 – 1948). Nach dem Tod seines Bruders Eugen Spreng-Läte übernahm er 1932 dessen bekannte Klavierfabrik in Tartu. Er war aktives Mitglied der *Eesti Üliõpilaste Selts* (Estnischer Studentenbund).

<sup>33</sup> Andreas Jacob Romberg (1767 – 1821) war Nachfolger Ludwig Spohrs als Hofkapellmeister in Gotha. Als Komponist schrieb er zahlreiche Instrumental- und Vokalwerke, die dem Erbe Haydns und Mozarts verpflichtet sind.

<sup>34</sup> Tartu, Peterskirche, Konzert am 20. März 1906.

<sup>35</sup> *Vanemuine*, ältestes estnischsprachiges Theater, Gründungsjahr 1870.

<sup>36</sup> Jozef Zmigrodzki (1858 – 1936), in Estland wirkender polnischer Amateurschauspieler und Heimatforscher. Eine Foto-Sondersammlung von ihm befindet sich im Estnischen Nationalmuseum Tallinn.

St. Petersburg in den Jahren 1898/99 miterlebt hat, wo die Oper insgesamt zehnmal in russischer Sprache gespielt wurde. Sie musste auf ihn eine besondere Wirkung gehabt haben. Auch die große Referenz, die Mozarts Musik und speziell seine Oper *Don Giovanni* im 19. Jahrhundert in Russland erhielt, mag hier mitspielen<sup>37</sup>. Tobias wollte sie dem estnischen Volk durch seine Übersetzung zugänglicher machen und zu dessen kultureller Bildung beitragen. Die Einnahmen dieses Ereignisses kamen der Sammlung estnischer Volksweisen<sup>38</sup> zugute, die durch Pastor Jakob Hurt von St. Petersburg aus koordiniert wurde und bei der Tobias mitarbeitete.<sup>39</sup> Etwa zur selben Zeit führte Tobias auch Mendelssohns erste Antiken-Schauspielmusik *Antigone* op. 55 nach Sophokles für Orchester, Männerchor und Solisten auf.

Die von Aleksander Läte 1905 in Tartu herausgegebene Liedersammlung für gemischten Chor *Kodused helid* (Heimatklänge) enthielt auch vier Stücke von Rudolf Tobias, die alle bereits in Tartu entstanden sind: *Teel* (Auf dem Weg; Text: Ivan Turgenev), *Murtud roos* (Gebrochene Rose; Text: Martin Lipp), dessen Thema dem ersten Satz seines *Streichquartetts Nr. 2* entnommen ist; das humorvolle *Varas* (Der Dieb; Text: Karl Eduard Sööt) und das energiegeladene *Noored sepad* (Junge Schmiede; Text: Gustav Suits<sup>40</sup>) für Chor und Orchester. Inspiriert von der Lyrik Suits vertont Tobias den Text in markanter Orchesterbesetzung: 3 Flöten, Piccolo, 3 Oboen, 2 Es-Klarinetten, 3 B-Klarinetten, Fagott, 4 Waldhörner, 2 Althörner, 2 Tenorhörner, 3 Posaunen, 3 Kornette, 3 Trompeten, Tuba und Streicher. Die Zeitung *Postimees* beschreibt die Bildhaftigkeit der Musik:

In Gesang und in den Instrumenten sind das Hämmern des Schmiedeeisens und das Sausen des Blasebalges deutlich imitiert...<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Vgl. Alexander Pusckin, *Der steinerne Gast* (1830), an Mozarts Libretto anknüpfend und von Alexander Dargomyschski als Oper vertont (unvollendet), von César Cui und Nikolai Rimski-Korsakow vollendet; Peter Tschaikowskis Orchestersuite Nr. 4 in D-Dur *Mozartiana* (1887), die dem 100. Geburtstag von Mozarts *Don Giovanni* gewidmet ist.

<sup>38</sup> Bereits erschienen war zu dieser Zeit: *Vana kannel* (Die alte Harfe) Bd. I (1875 – 1886), Bd. II (1884 – 1886).

<sup>39</sup> Die Sammlung erschien in den Jahren 1904 bis 1907 unter dem Titel *Setukeste laulud* (Lieder der Setukesen) I-III.

<sup>40</sup> Gustav Suits (1883–1956) estnischer Lyriker und Literaturwissenschaftler; von 1905 bis 1916 einer der führenden Köpfe der neoromantischen literarischen Bewegung *Noor-Eesti* (Junges Estland). Er galt als Erneuerer der estnischsprachigen Lyrik. Suits war politisch links engagiert, trat den estnischen Trudowiki bei und forderte die Unabhängigkeit Estlands von Russland. Sein bekanntester Aufruf ist: „Seien wir Esten, aber werden wir auch Europäer!“

<sup>41</sup> *Postimees*, 31. Oktober 1905, Nr. 238.



Con moto

*mf*

Va - sa - - rad meil vu - hi - se - gu, vu - hi - se - gu,

*p*

Va - sa - rad meil vu - hi - se - gu, vu - - hi - - se - - gu,

Tobias, *Noored sepad*, T. 1f. (E 4)

Der Text von Gustav Suits sprüht vor patriotischem Geist, hoffnungsfroher Aufbruchstimmung, Schaffensfreude und einem Kräfte vereinigenden Wir-Gefühl. Der Symbolgehalt für das aufstrebende Estland ist überdeutlich. Es sind die „jungen Schmiede“, die eine neue Nation formen und die erkalteten Eisenfesseln lösen sollen.

Hämmer saust für uns,  
Schmiedefeuer toset,  
bring die Kohle,  
werf den Ofen an,  
Jungs, den Blasebalg gepresst,  
die Flamme, die Flamme belüftet!

Hämmer saust für uns,  
Schmiedefeuer toset,  
Flamme schneide,  
Schleifrad schalle,  
ein Schlag auf den Amboss und Hoffnung,  
unsere Freude und unser Erwarten!

Hämmer saust für uns,  
Schmiedefeuer toset,  
wir brechen das Eisen,  
wir schmieden den Stahl,  
machen ein Schwert, machen einen Speer,  
damit er schützen mag unser Heim.



Noor Eesti.

K. Raud.

Zeichnung von Kristian Raud.  
Millal? (Warum?). *Noor Eesti*  
Album. 1905, S. 35.

Tobias trat in den Tartuer Jahren häufig als Pianist auf, mit Werke wie Mendelssohns *Variations sérieuses*, Schuberts *Impromptus*, Chopins *Etüden*, J. S. Bachs *Fantasia chromatica*, Beethovens *Appassionata*, Schumanns *Kreisleriana*, aber auch mit eigenen Kompositionen, darunter sein *Präludium c-Moll*, *Mazurka* (nicht erhalten), *Gavott*, *Humoresk* (*Veskil*, Bei der Mühle) oder *Mõttes* (In Gedanken).

Seine Orgelkonzerte hatten für ihn einen gleichrangigen Stellenwert und wurden von Rezensenten und Publikum positiv aufgenommen. Im *Postimees* heißt es 1904:

Aus der kleinsten Landesecke heraus möge man nicht erwarten, dass man über die künstlerische Befähigung eine Beurteilung kundzutun vermag: nein, dies bleibe stets jenen dazu Berufenen überlassen, die dies besser zu tun verstehen. Aber wie das gehörte Spiel doch in unsere Herzen eindrang, das dürfen wir jedoch auch anderen nicht vorenthalten... Was an Herrn Tobias' Spiel insbesondere begeisterte, ist außer der völligen Durchdringung des Geistes der Komposition und der natürlichen Spielweise all seiner Seele bezaubernde Flamme, was sowohl durch herzliche Wärme wie auch durch sprühende Schönheit zum Ausdruck kommt und den Busen des Zuhörers entfacht. Wie das Spiel des Künstlers hier wirkt, davon gibt der sonderbar erregte Zustand und jeglicher Hörreiz der Zuhörer rechtes Zeugnis, was eigenartige Auswirkung hervorzurufen vermag... Herr Tobias zeigt schöpferische Kraft und ein gefühlstiefes, vielschichtiges Wesen, weshalb man von ihm in Zukunft viel erhofft, wenn er erst Muße hat die starken Seiten seiner Begabung deutlicher heraus zu arbeiten.<sup>42</sup>

Für die Aufführungen seiner eigenen Kompositionen erhielt Tobias ebenso Lob von der örtlichen Presse, die ihn bereits als einen der herausragenden estnischen Tonkünstler handelte.

Die wöchentliche Arbeitsbelastung von Tobias in den Tartuer Jahren war hoch. Zur Erholung mietete die Familie im Sommer 1906 ein Ferienhaus am Karlsbader<sup>43</sup> Strand. Von dort schreibt Tobias an seine Schwester nach Estland:

Lange Zeit habe ich Dir nicht schreiben können, im Semester war ich sehr beschäftigt (öfters bis 45 Stunden wöchentl. Musikmacherei) [...] Eben gerade ging es mit den Jungen an den Dünenstrand; ich vergaß zu sagen, daß wir vor einer Woche an den Rigaschen Strand hingezogen sind. Haben ein nettes Häuschen gemietet, so etwas im japanischen Styl und verhältnismäßig billig. Auch das Leben ist in Karlsbad bedeutend billiger als in der Umgebung und selbst das schöne Hapsal nicht ausgenommen. Fürs Baden zahlt man nichts, und ist man überhaupt ganz ungeniert. Nadelwald, offene See, Dünenstrand, jedenfalls alle Bedingungen vorhanden, um mich recht radikal von meinen Mühen zu erholen. Bis die Schulen wieder eröffnet werden, denke ich nicht daran, aus der Sommerfrische wegzuziehen. Paar Werst von hier kann ich auch ein größeres Sinfonieorchester hören (in Dabbeln), ich thue es gewöhnlich so ein bis 2 mal wöchentl., wobei man dann einen Spaziergang am brausenden Meeresstrand mit prachtvollem Sonnenuntergang zu machen hat. [...] Zu den vorstehenden Zeilen habe diese Unannehmlichkeit hinzuzufügen, daß ich mir gestern den linken Fuß verstaucht habe, schade; hoffentlich geht es bald vorüber./ Jetzt muß ich wohl eine Woche hauptsächlich im Zimmer über meinen Compositionen sitzen.<sup>44</sup>

Obwohl Tobias in einem deutsch-baltischen Umfeld aufwuchs<sup>45</sup>, erwachte in ihm schon während seiner Studienzeit in St. Petersburg das Interesse für die estnischen nationalen Probleme der Zeit, für die Suche nach dem Wesen einer estnischen

---

<sup>42</sup> *Postimees*, 14. Oktober 1904, Nr. 231.

<sup>43</sup> Heutiger Name: Melluži, Stadtgebiet von Jūrmala, Strandort westlich von Riga.

<sup>44</sup> Sommer 1906, an die Schwester (ohne Namensnennung), Brief aus Karlsbad via Riga, Kanalstraße 4, 4. Juni [?] 1906, handschriftlich, deutsch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>45</sup> In Rudolf Tobias' Elternhaus wurde Deutsch gesprochen, in der Kreisschule von Haapsalu Deutsch unterrichtet, so dass er es besser als die estnische Sprache beherrschte. Nichtsdestotrotz fühlte er sich gerade in Tartu als Este.

Kunstform und nach ihrem Verhältnis zur Vergangenheit des eigenen Volkes, zur europäischen Kunst, zu den verschiedenen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sich auftürmenden Kunstströmungen. In der Universitätsstadt Tartu, dem damaligen geistigen Zentrum Estlands, wurde er zu einem bewussten und leidenschaftlichen Kämpfer für die estnische Kultur. Die *Noor-Eesti*-Bewegung (Junges Estland) inspirierte und begeisterte Tobias zu dieser Zeit, und sowohl er wie auch seine Frau Luise nahmen aktiv am gesellschaftspolitischen Leben teil. Luise Tobias galt als selbstbewusste, weltoffene Frau, die für die Rechte der Frauen in der Gesellschaft einzutreten wusste. Rudolf Tobias verkehrte mit Schriftstellern und Künstlern des *Noor-Eesti*-Kreises, deren Leitspruch „*Lasst uns Esten sein, aber lasst uns auch Europäer werden!*“ eine große Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Tobias pflegte engen Kontakt zu den in Tartu lebenden estnischen Schriftstellern Karl Eduard Sööt, Gustav Suits und Friedebert Tuglas, die ebenso wie er der *Noor-Eesti*-Bewegung angehörten. Raivo Kursk berichtet nach den erhaltenen Aussagen von Luise Tobias über sehr engagierte Diskussionsabende im Hause der Familie Tobias:

Die kunstinteressierten jungen Leute in Tartu versammelten sich immer wieder im Hause von Tobias und organisierten Diskussionsabende. Mit Jaan Tõnisson<sup>46</sup>, der häufig andere Ansichten vertrat als Rudolf Tobias, kam es manchmal sogar zu handgreiflichen Konflikten, doch gleich darauf waren sie wieder Freunde. Über die Künste führte Tobias auch mit Kristian Raud<sup>47</sup> lange Debatten, die gewöhnlich bis drei Uhr nachts dauerten. Hierzu könnte man noch bemerken, dass Tobias ein beträchtliches Talent für Malerei besaß, daher vielleicht, auch seine enge Freundschaft mit dem Künstler Kristian Raud.<sup>48</sup>

Rudolf Tobias' geisteswissenschaftliche Bildung ermöglichte ihm die estnische Musikentwicklung aus kultureller Sicht umfassend zu überblicken und ihre Entwicklungsmöglichkeiten bzw. ihr innewohnendes Potential zu erkennen. So wurde er zum Motor und zur Seele des estnischen Musiklebens der Stadt Tartu.

Damals begann Tobias, sich intensiv mit dem estnischen Nationalepos *Kalevipoeg* auseinanderzusetzen, dessen monumentale Gestalt ihn beim Lesen zu tiefst beeindruckte und bald in seinem Komponistenleben eine wesentliche Rolle spielte. 1905 komponierte er dann zunächst das auf einem Teil des Epos (12. Geschichte, Verse 496 – 643) basierende Melodram *Kalevipoja unenägu* (*Der Traum des Kalevipoeg*) für Sprecher und Orchester.

<sup>46</sup> Jaan Tõnisson (1868 – 1941), estnischer Verleger (1896 – 1930 war er Eigentümer und Chefredakteur der größten estnischen Tageszeitung *Postimees*), Politiker, Ministerpräsident und Staatsoberhaupt der Republik Estland.

<sup>47</sup> Kristian Raud (1865 – 1943), estnischer Maler und Graphiker; illustrierte das Epos *Kalevipoeg*.

<sup>48</sup> *Rudolf Tobias sõnas ja pildis*. Tallinn 1973. S. 96; *Muusikaleht* 1938, Nr. 9, S. 183 – 185. Andmed saadud helilooja abikaasalt (Angaben der Ehefrau des Komponisten).



Der *Kalevipoeg*-Kreis in Tartu. Fantasie-Gemälde von Aleksander Vardi (1938). Jakob Hurt (Mitte) liest das Epos, ca. 1870–1873.

Ebenso entstanden in Tartu die Idee und die ersten Skizzen zu seinem späteren Oratorium *Des Jona Sendung*. Alle Voraussetzungen zur Verwirklichung einer solchen geplanten Großform waren für Tobias in der *wahren Sicht* auf die Kunst zu finden:

Jede Kunst hat neben ihrer technischen, materiellen Seite auch ihre metaphysische, poetische Seite. Alles einseitig virtuose Suchen in der Musik, sei es in dynamischer Haargenauigkeit (Schattierungen) des Chorliedes, in akrobatischer Fingerfertigkeit auf einem Musikinstrument – ist nur bedeutungsloser Ohrenzauber, wenn nicht wahres Talent als eigenes Siegel des Hervorgebrachten Spuren hinterlässt, wenn nicht geistvolle Akzente zu Herzklopfen führen. Hätten wir doch mehr solche Talente, die für uns in Silberschüsseln goldenes Glück anzubieten vermögen!<sup>49</sup>

Seine Frau Luise setzte währenddessen ihre künstlerische Ausbildung im Bereich Schauspiel und Dramaturgie in Moskau, höchstwahrscheinlich an der 1878 gegründete, ältesten russischen *Schauspielschule der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft* (heute: *Russische Akademie für Theaterkunst*) fort, wo sie in Berührung mit den Lehren von Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko und Konstantin Stanislawskij, den Gründern des *Moskauer Kunsttheaters*, dem damaligen Zentrum der europäischen Theateravantgarde, kam. Ihr Mann unterstützte ihren künstlerischen Werdegang<sup>50</sup> und bezog sie auch in seine Konzertveranstaltungen mit ein. So bei seinem Kompositionsabend am 19. November 1907 im Tartuer *Vanemuine* Konzertsaal, bei dem Luise die Sprecherrolle im Melodram *Kalevipoja unenägu* übernahm.

---

<sup>49</sup> Rudolf Tobias, *Pilk meie muusikaavalda* (Betrachtung unseres Musiklebens), in: *Postimees*, 19. Juni 1907.

<sup>50</sup> Luise Tobias bemühte sich immer wieder um Weiterbildung als Gesangspädagogin und Bühnenpädagogin, sowohl in Berlin von 1904-1908 (vgl. Kalju Haan, *Draamastuudio Teatrikunstikool*. Tallinn 2009, S.28.) wie auch 1914 bei einem unentgeltlichen Kurs von Wsewolod Meyerhold am St. Petersburger Aleksandrinskij-Theater (heute: Puschkin-Theater).

In Tartu veröffentlichte Rudolf Tobias auch erste Artikel<sup>51</sup> zum aktuellen Musikleben und Konzertkritiken, die alle ihren ganz eigenen sprachlichen Stil aufweisen, zielbewusst artikuliert, häufig polemisierend gegenüber skurrilen Vermarktungsmechanismen, bloßem Musikkonsum und übertriebenem Virtuositentum, inhaltlich mit frischen Denkansätzen und Reformideen aufwartend. Sein Artikel *Eesti muusika iseloomulik ilmend* (Der charakteristische Ausdruck estnischer Musik) erschien sogar in dem von der Tartuer Zeitung *Postimees* 1913 herausgegebenen Sonderband *Eesti Kultura II*.

In seinen Klavierstunden standen hauptsächlich die Komponisten Beethoven, Chopin, Schumann, Edvard Grieg und Anatoli Ljadow auf dem Unterrichtsplan. Allerdings waren diese Stunden nicht Klavierstunden in herkömmlichem Sinne, d. h. vor allem auf die Vermittlung eines praktischen Spielvermögens ausgerichtet; Tobias' eigenes Klavierspiel bestand selbst im Wesentlichen zu sehr aus intuitivem Vermögen. Vielmehr sah er seine pädagogische Aufgabe – neben der Förderung des schöpferischen Fantasierens am Klavier – in der Erweiterung des allgemeinen musikalischen Wissens seiner Schüler und in der Entwicklung ihres musikalisch interpretatorischen Denkens.

Das Nachdenken über Interpretationsfragen und die direkte Auseinandersetzung mit dem Werk standen für ihn stets an erster Stelle:

Nur an der Hand einer gründlichen Kenntnis des musikalischen technischen Apparats, der Ausdrucksmittel dringt man durch all das Drum und Dran hindurch zum ureigentlichen Kern, dem Wesen des Musikwerks.<sup>52</sup>

**Rudolph Tobias'e**  
**Helitööde kontsert.**

— 0 —

1. Kontsert klaverile orkestriga.  
II. jagu Adagio, III. jagu Allegro — koor ja komponist.
2. a) Albumi leht! orkester  
b) Burleska

**10 minutit waheaga.**

3. a) Nänta, Kreutzwaldi mälestuseks — koor  
b) Largo — orki ja orkester
4. Melodram Kalewpoia XII. laulust — orkestri saatetisel, pr. L. Tobias
5. Mignon: laul — laulab pr. Baumann
6. a) Scherzo — II. wõlkaartetist.  
b) „Nachstück“
7. „Noored sepad“ — koor, orkester.

**10 minutit waheaga.**

8) „Johannes Damascenus“.  
Aleks. Tolstoi järel

Ouverture: Tumedad akkordid wõivad meid kloostris müüride wahela — Edasi kõlab wõlontseerildest wõis, mis meile üht raske abelate alt ennast wabastada püüdwat hinge ettekujutab. Fuge kumbe kordab see motiiv ennast teistes mänguristades — kuu-tatakse palisawat hingewõlutust. Ilmasjata . . . Jälle kõlawad loetu-sota astkese heid wastu. Uuesti wõlutust. Ouverture lõppe ei kir-jeldajda mitte otsekohesest wõitu, waid ainult ajutist, kõlge inimliku tundmiste wägwaldest mahasurumist.

**I koor:** Ohtune waikus. Mõni täheke wilkumas. Eemal paistawad kuuwalget kaljukoopad, kus kõrbe mungad elutsewad. Sinna poole wõtab ka üksik rännaja. Arje (Joh.). Pärale jõudes paneb ta kandle hõhdma, ja terwitab kõrbe, kui lgatsetut warjupaika.

**Munkade koor:** Suure waimustusega lähewad nad kuulsa Hymnusaalikuile wastu, ainult kloostrilem jääb kõlmaks: kaljult. Imitatsioon teeb ta tulewalc paigamehele tingimise, kõigest laulust ja luuleliste tundmiste awaldamisest sest ajast saadik ennast täitsa lahtilõelida. Arje (Joh.) Raske sõdamega katkestab Joh. wõinused sidemed, mis teda ilmaga wõel ühendasiwad, ja algab waikides kloostrilelu.

**II järk.** Aastad on möödalinud. Joh. õhkab ikka weel kange kloostrikõsu rõhumise all. — Saal ilmub õhel pärwal ta ette kurb-tuseest murtud noor munk. Põlwil palub wõimne (Arioso). „Alta mind, Johannes! mu armast wenda riisus surm, raskee abastuses wägwen ma; sina wõiksid mind awitada, kui sa oma lauluhäält surmule pähendatud mälestuselaulus kuulda laseksid. Ehk wõolä-siwad siis kergemalt mu pisarad.“

**Kwariett:** Ei wõi kõlged lauliku lugu takistada, käse sa tormiel waikida, jõgeid ehk päkest ümberpõrda . . .

**III järk.** Hommik. Kurb kellahehn kutsub munke kirkusse, altari kõhnlate sära, surmukirstu juures — Johannes, munkade koori saatetisel teinelaulu lauldes ilma kaduwusest, hinge surematusest.

Kotraga ilmub läwe pääl kloostrilem, ägedas wihas kihutab ta Johannese kui kuradüüpe kloostrit minema. Hääl taewast noomib kloostrilemat . . .

**Lõpukoos:** Keda tähed oma sphaerides kiitwad, sellele hõskawad rahwahulgad, sellele kõlab wabaastatud Johannese hymnus.

I. sopr.	pr. Brehm.
II. sopr.	proua F. Baumann.
tenor	hra Pakaraw.
Baryton (Joh.)	hra Debronsawow.
Bass (kloostrilem)	hä Schlutschanowsky

Klaver Ritike wabrikust. Kaks harmooniumi Põssa firmast.

Plakat des Kompositionsabends am 19. November 1907 im Tartuer *Vanemuine* Theater. (Archiv TMM Tallinn)

<sup>51</sup> Siehe unter Anhang: Ausgewählte Aufsätze von Rudolf Tobias.

<sup>52</sup> Rudolf Tobias, *Etwas, wofür man herzlich wenig übrig hat. Gräulich Theoretisches*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* Nr. 51, 22. Dezember 1916.

Oder:

Durch sein Werk spricht der Autor mit uns und wir hören ihn. Der Meister vermischt die Farben wie es ihm gefällt. Der Interpret hat nur ein buntes Bild vor den Augen. Um hier aussondern zu können, wie viel oder wie wenig von diesem oder jenem genommen worden ist, um die Wirkung der verschiedenen Farben zu berücksichtigen, um zu sehen, wie die Weisheit des Meisters sich in manchen Dissonanzen, Synkopen oder eigentümlichen Stimmführungen äußert – das sollte man lernen.<sup>53</sup>

Bloße Fingerakrobatik und Virtuosität verurteilt er:

Alles ist heute Mechanik, die Technik scheint wie Mehltau jede Poesie der Kunst in keimender Regung vernichten zu wollen. Muskelfunktionen, physiologische Basis, das ist Alles! Mehr Poesie, meine Herren, weniger Mechanik!<sup>54</sup>

Wichtig war für Tobias, die ihm im Geiste vorschwebenden musikalischen Vorstellungen weiterzugeben. Die Basis des Spiels bildete jener starke *schöpferische Klangwille*<sup>55</sup>, dessen Realisierung keine Zeit für genaue Analysen des Spielprozesses ließ. Deshalb war Tobias' Anteil an der Verbreitung pianistischer Fähigkeit zwar gering, die Bedeutung des geistigen Impulses, den die Schüler bei ihm erwarben, aber umso größer. So findet man auch in zeitgenössischen Rezensionen seiner Konzerte vornehmlich das Augenmerk auf seine Improvisationen gerichtet und wenig besonders Bewunderndes über seine Technik, obwohl er in Konzerten auch mit Werken wie Beethovens *Appassionata*, Schumanns *Kreisleriana* und *Sinfonischen Etüden* oder Mendelssohns *Variations sérieuses* dem Publikum gegenübertrat.

Wir hatten von R. Tobias als von einem begabten Komponisten gehört und deshalb interessierte uns am meisten, wie seine Musik ist und was er als Komponist zu bieten imstande ist. Und es übertraf unsere Erwartungen. Wenn ein Künstler über ein Thema wie *Üles, üles, hellad vennad* [Auf, auf, liebe Brüder] etwa eine halbe Stunde spielen, allerlei Variationen, Transpositionen und Nebengedanken erfinden kann, und das in jedem Augenblick auf dem Konzert, ohne Vorbereitung (exrompt) – dann – Hut ab.<sup>56</sup>

Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse und der begrenzten Möglichkeiten seiner musikalischen Entfaltung in Tartu, die seinem Wissensdrang und seinem Kreativitätsbedürfnis entgegen stand, beschloss Tobias 1907 mit seiner Frau und seinem dreieinhalbjährigen Sohn Paul-Ferdinand Estland zu verlassen, um in Westeuropa nach neuen künstlerischen Möglichkeiten für sich zu suchen.

---

<sup>53</sup> Aus dem Privatarchiv von Riho Päts.

<sup>54</sup> Rudolf Tobias, *Kirchliches Orgelspiel. Anregungen und Karikaturen*, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 21. April 1911.

<sup>55</sup> Ein Terminus des angesehenen deutschen Pianisten und Musikpädagogen Carl Adolf Martienssen (1881–1955), der die Aufgabe einer zeitgemäßen Klavierpädagogik in der Umstellung von der primär physiologischen Einstellung auf die primär psychologische sah. Vgl. hierzu eine seiner Hauptschriften: *Die individuelle Klavier-Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Leipzig 1930.

<sup>56</sup> *Meie Aeg* (Unsere Zeit), Tallinner Tageszeitung, 18. Juli 1907.

Zwei umfangreiche Konzertabende mit eigenen Kompositionen, zunächst am 19. November 1907 im Tartuer *Vanemuine* Theater und dessen Wiederholung am 14. Dezember 1907 im Tallinner *Börsensaal*, dienten dabei zur Aufstockung seines Reisegeldes kurz vor dem Aufbruch nach Westeuropa. Beide Ereignisse waren die ersten estnischen Autorenkonzerte großen Stils. Die Aufführungen begeisterten. In der Zeitung *Elu* erschien nachfolgende Rezension des deutsch-baltischen Theologen und Philologen Carl Hunnius:

Es war ein wahrhaftiges Vergnügen und wunderbar hoher Kunstgenuss vorgestern im ausverkauften Vanemuine Saal zu sitzen und von einem ernannten Künstler, vor dem gewiss noch eine bedeutende Zukunft liegt, das Hervorbringen einiger neuer Kompositionen zu vernehmen, die für uns bisher noch unbekannt waren... Er hat reichliche Begabung, Chor- und Orchestermusik großangelegt zu formen, wie auch mit eindringlich tiefem Gefühl, innere Lebensbilder vor unser geistiges Auge zu zaubern, was selbst das musikalisch verwöhnte Ohr mit Freuden vernimmt, was begeistert, mitreißt und von der erhabenen genialen Künstlerseele zeugt, für die sich der Weg ebnet hin zu einer vielversprechend Zukunft, und die ohne zu irren und ungestört ans Werk gehen müsste, was bisher mit den schwierigen Lebensumständen kämpfend nicht gut möglich gewesen ist. [...] Es liegt in der Hand seines Volkes oder in der wohlhabender Kunstbrüder, ihm weiterzuhelfen, dass er, von der alltäglichen lästigen Lohnarbeit frei werdend, zur Entwicklung seiner bedeutenden musikalischen Begabung genug Zeit bekommt. Was jetzt darin tendenziell bereits zu entstehen vermag, wird einmal reichlich Früchte tragen und vor allem unserem eigenen Volk zum Segen gereichen.<sup>57</sup>

Auch Otto Greiffenhagen<sup>58</sup> bemerkte im *Revaler Beobachter* respektvoll:

Als Schüler Rimski-Korsakows hat er sich die bewunderte Beherrschung der technischen Mittel angeeignet. Seine Instrumentierung klingt wahrlich gut... Auch die Gesangsstimme versteht er mit Geschicklichkeit zu behandeln. Was aber mehr als alles ist, ist dies: er besitzt neben einem guten musikalischen Geschmack, den er mit Hilfe der besten Vorbilder ausgebildet hat, eine wahrhaft individuelle kreative Gabe. Er weist ein charakteristisch ausgezeichnet starkes Temperament auf.<sup>59</sup>

Besonderes Augenmerk galt dabei der Kantate *Johannes aus Damaskus*:

Am besten ist dem Komponisten die Kantate ‚Johannes aus Damaskus‘ geglückt, in der nicht nur jeder einzelne der vier Teile als abgerundete Einheit merklich geschlossen ist, sondern wo innerem Zusammenhang und Homogenität am besten Rechnung getragen wird. Der Schwerpunkt dieses Werkes liegt im Orchester, das glänzend instrumentiert ist. In allem findet sich eine natürliche Leichtigkeit und ungezwungen laufen sorgfältig geflochtene Fäden zu einem prächtigen Netzwerk. [...] Jedenfalls gibt dieses Werk hinsichtlich der Zukunft des Herrn Tobias eine äußerst günstige Prognose...

Im Januar 1908 reiste Rudolf Tobias mit dem Zug zunächst ohne Familie nach Westeuropa. Als Louis Homilius 1908 starb und seine Stelle am St. Petersburger Konservatorium vakant wurde, zeigte auch Tobias Interesse und bewarb sich um dieses Lehramt. Jedoch ohne Erfolg.

---

<sup>57</sup> *Elu* (Das Leben), Tartuer Tageszeitung, 22. November 1907, Nr. 85, S. 3.

<sup>58</sup> Otto Ferdinand Greiffenhagen (1871 – 1938), deutsch-baltischer Historiker, Tallinner Stadtarchivar und Musikkritiker.

<sup>59</sup> *Revaler Beobachter*, deutschsprachige Tageszeitung. Tallinn, 15. Dezember 1907, Nr. 292.

### A 3. Paris – Leipzig – Berlin (1908 – 1918)

#### Sehnsucht nach der Heimat

Wo aus Blumen und aus Bäumen  
Dir ein Haus entgegenragt,  
Und, wenn alle Vöglein träumen,  
Philomele schluchzt und klagt;  
Wo des wildes Weines Ranken  
Um das Fensterlein sich ziehn:  
Dort, nur dort sind meine Gedanken,  
Dort, nur dort möchte' ich hinfliehn!

Wo des Morgens Nebel wallen  
Geisterhaft durch Wald und Au'n,  
Und die Herdenglocken schallen  
Von der Weide hinterm Zaun,  
Und die Schnitter eilig ziehen,  
Wohlgemut ins Feld hinaus –  
Hätt' ich Flügel, um zu fliegen  
Hin zum Lieben Vaterhaus!

Wo am Apfelbaum in Fülle  
Reift die Frucht voll Schelz und Saft.  
Und im Garten zirpt die Grille,  
Und der Sturm die Blätter rafft,  
Dass die Bäume schaukeln, schwanken  
Und die Vöglein ängstlich fliehn:  
Dort, nur dort sind meine Gedanken,  
Wie ein Vöglein möcht' ich flieg'n!

Wo der Wind weht durch die Heide,  
Dass die Flocken fliegen schnell,  
Und im weissen Sterbekleide  
Steht der Wald, es schweigt der Quell.  
Und im trauten Stübchen Kerzen  
Flimmern an dem Weihnachtsbaum:  
Hin zög' ich von ganzem Herzen,  
Trennt' mich nicht der weite Raum!

Doch umsonst ist all' mein Sehnen,  
Denn die Heimat ist so weit,  
Und umsonst sind all' die Tränen,  
Die vergossen ich vor Leid.  
Und so muss ich leiden, kranken,  
Weil ich in der Fremde bin. –  
Dort, nur dort sind meine Gedanken,  
Dort, nur dort zieht es mich hin!

Margarete Tobias, o. D.  
(Archiv TMM Tallinn)



Seine letzten zehn Lebensjahre verbrachte Rudolf Tobias im Ausland. Er reiste zunächst im Januar 1908 über Berlin nach Paris, in den künstlerischen *melting pot* Westeuropas, um sich einen Eindruck von modernen Musikströmungen zu verschaffen. Fast zur gleichen Zeit schrieb der finnische Komponist Jean Sibelius:

Ich habe ganz neue Aspekte in meiner Musik gefunden. Ich lebte bisher im Winterschlaf. [...] Ich muss unbedingt im Ausland verweilen. Meine Kunst verlangt das.<sup>1</sup>

Wie Tobias war auch Sibelius interessiert an allen künstlerischen Eindrücken und Informationen über den neuesten Stand des Musiklebens, um seinen eigenen Platz als Komponist im Kontext der westeuropäischen zeitgenössischen Musikentwicklung definieren zu können und den eigenen Horizont erweiternde Anregungen zu erhalten. Tobias verbrachte etwa einen Monat in Paris und besuchte die wichtigsten Musikinstitutionen. Seinen Schwestern berichtete er schriftlich davon:

Höre hier alle Tage Oper u. Sinfon., ausserdem benutze [ich] die Conserv. Bibliothek. Die grösste auf d. Welt. Bitte schreibt, bes. auch an Louise, die sich sehr freuen würde.<sup>2</sup>

In Paris bekam Tobias auch Kontakt mit estnischen Kunstliebhabern. Den Eindruck, den er bei ihnen hinterließ, schildert der Maler Roman Nyman<sup>3</sup>, der zu dieser Zeit als Stipendiat in der französischen Hauptstadt aufhielt:

Wir hörten, dass unser Landsmann, der Komponist Rudolf Tobias, auf der Durchreise in Paris weilte. [...] Obwohl Tobias von uns der Älteste war und wir ihn nicht alle kannten, beschlossen wir, ihn zu uns einzuladen. Ich hatte im Vergleich zu den anderen das eleganteste Atelier im Haus, das wir Bienenstock nannten, und das ihm wahrlich sehr ähnelte. In meinem Atelier gab es auch einen fürstlichen Luxusgegenstand – ein Pianino, da Musik auch meine Schwäche ist. Das Pianino war selbstverständlich ein alter Klapperkasten, ungeachtet dessen aber für unsere Art von Hungerleidern ein wahrer Luxusartikel. [...] Die Vorbereitungen für das Fest waren sehr einfach, weil als Künstler unsere finanziellen Mittel doch sehr beschränkt waren, aber die Hauptsache war, dass es etwas zu essen gab – und insbesondere zu trinken. Tobias war ein sehr angenehmer Mann, mit vollkommen künstlerischer Seele, der sehr viel von den Vorzügen eines Bohémien-Daseins verstand. Als mehrere Weinflaschen schon recht geleert waren und die Stimmung recht gut war, baten wir, dass Tobias für uns etwas spielte. Draußen war eine göttlich schöne Frühlingsnacht und volles Mondlicht, ‚Ich spiele nicht hier im stickigen Zimmer‘ sagte Tobias, ‚Ich spiele draußen‘. Gesagt, getan. Wir schlepten das Klavier rücklings in den Garten und dankten dem Glück, das es mein Atelier im Erdgeschoss sein ließ. Tobias setzte sich ans Klavier und begann meinem alten Klavierkasten Töne abzuverlangen, von denen ich nicht glaubte, dass es diese enthalten könnte. Er spielte Beethovens Mondschein-Sonate, aber in seinem Spiel hörte man nicht nur Beethoven, sondern auch Tobias... Ich weiß nicht wie es kam, aber die Musik war für uns so ergreifend, dass wir einer nach dem anderen die Baumspitzen erklimmen, ungeachtet des aufgewachten vom Fenster aus die Faust schwingenden und wütend schimpfenden Hausbewohners. Das war vielleicht eine Vorführung und augenblicklich, wenn ich irgendwo Beethovens Mondscheinsonate spielen höre, kommt mir sofort in den Sinn, wie Tobias diese spielte und wie wir diese anhörten gleich Vögeln in den Baumspitzen. In diesem Spiel lag etwas Heiliges und Geheimnisvolles, es hatte dieses Feuer, ohne das ein Künstler kein Künstler ist.

---

<sup>1</sup> Brief an seine Frau Aino Sibelius vom 3. März 1909.

<sup>2</sup> Ende Januar 1908, an die Schwestern, Postkarte aus Paris, deutsch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>3</sup> Roman Nyman (1881 – 1951), *Üks parandamatu optimist meie kunstitaevas* (Ein unverbesserlicher Optimist an unserem Kunsthimmel); in: *Esmaspäev* (Montag), 8. April 1939, Nr. 14. Der estnische Maler war bekannt für seine Landschaftsdarstellungen und unterrichtete u. a. an der Staatlichen Kunsthochschule in Tallinn.

Ende Februar 1908 reiste Tobias von Paris aus weiter nach Deutschland und ließ sich in dem kleinen Kurort Krippen an der Elbe nahe Dresden im Elbsandstein-gebirge der Sächsischen Schweiz nieder. An seinen Freund, den estnischen Lyriker Karl Eduard Sööt, schrieb er mit ironisch gemischten Gefühlen am 26. Februar 1908 nach Tartu:

Ich habe eine Wohnung gefunden, in den Bergen. Die Aussicht und die Luft sind jedenfalls ‚ničevo‘ und die Kuh ist im Haus und es gibt Mistgeruch – auch Poesie... Schicken Sie aber die Familie aus Tartu. – Steigt auf die Berge. – Was für ein Kontrast Paris – und Sachsen!

Nach der Ankunft seiner Familie im beschaulichen Krippen, fand Tobias Ruhe und Zeit sich seinem Oratorium *Des Jonas Sendung* zu widmen. Aus Krippen erreichte seine estnischen Freunde in diesen Tagen eine spaßige Rezeptur per Postkarte:

Paar Löffel von Sächsischer Schweiz, eine kleine Dosis Frühlingslüfte, dazu Aqua destillata ‚Familienidyll‘ giebt Stimmung zum Oratorium componieren.

Die wiedergewonnene Ausgeglichenheit führte zu einem kreativen Arbeitsschub. Nach einigen Wochen berichtete er an Sööt:

Was mein Oratorium betrifft, gedeiht es zusehens; da es keinen zeitlichen Druck gibt, können die Ideen frei strömen. Der Tempel der Natur und die auf der Reise gesammelten Einflüsse tragen dazu bei.<sup>4</sup>

Ende April 1908 siedelte die Familie dann nach Böhmen in den Kurort Eichwald<sup>5</sup> bei Teplitz um, wo am 24. Mai 1908 die dritte Tochter, Sylvia, zur Welt kam. In Eichwald arbeitete er intensiv und in abgeschiedener Ruhe weiter an dem Oratorium. An seinen Bruder Ernst-Peeter schrieb er zunächst voller Zuversicht:

Ich arbeite mit Eifer am großen Werk. Gebe Gott Gesundheit, damit es im Sommer vollendet werden kann. Eichw. befindet sich gleich auf dem Rücken des Erzgebirges. / Vorderseite: nebenan fährt man mit der Elektrischen in 40 Min., in 2 Std. Teplitz, welches ein seit 1000 Jahren bekannter Badeort war. Auch Beeth. und Goethe lobten hier die Kur.<sup>6</sup>

Doch da die zugesagte finanzielle Unterstützung aus dem Heimatland ausblieb, hatte die Familie schon nach kurzer Zeit mit großen Geldnöten zu kämpfen. Seine Frau Luise unternahm Geschäftsreisen für ihn, kopierte Noten und arbeitete als Übersetzerin für Russisch. Doch die Unterhaltskosten konnten trotz aller Anstrengungen nicht gedeckt werden.

Diese Widrigkeiten hinderten Tobias jedoch nicht daran, die Klavierfassung seines Oratoriums im September 1908 zu vollenden und mit dessen Orchestrierung zu

---

<sup>4</sup> Brief an Karl Eduard Sööt, 21. März 1908. Archiv TMM Tallinn.

<sup>5</sup> Heute: Dubi.

<sup>6</sup> Postkarte aus Eichwald/Österreich an Ernst-Peeter Tobias, 26. April 1908., handschriftlich.

beginnen. Im August 1908 berichtete er bereits in einer Glückwunschkarte seinem Vater hoffnungsfroh von der absehbaren Vollendung der Komposition:

Lieber Vater, Gratuliere Dir herzlich zum Geburtstage, wünsche viel Gesundheit und Wohlergehen./ Mein Oratorium ist nun Nahe beim Schluß / 1000 Grüße an alle / Dein treuer Sohn R.<sup>7</sup>

Da sich für Tobias die Möglichkeit eröffnete in Leipzig sein Oratorium aufzuführen, zog die Familie noch im September 1908 nach Leipzig ins südliche Stadtzentrum, wo sie sich für ein Jahr niederließen. Von dort folgte sogleich eine Postkarte mit der neuen Adresse der Familie an die Eltern in Estland, um den stets engen Briefkontakt auch weiterhin aufrecht zu erhalten:

Hier orgelte Bach / Unsere Adresse, liebe Eltern: / Leipzig / Robert-Schumann-Straße / 4 | rechts / Musikdirektor RT / 1000 Grüße.<sup>8</sup>

Auch seinem Freund Sööt berichtete Tobias von der Fertigstellung des Oratoriums:

Dass wohl ‚Jonas‘ jetzt fertig geworden ist, ist trotz allem bei 1000 Seiten Partitur eine Menge Schreiberei, dass keine Schreibfehler entstehen. Für das Klavier ist ein separater Druck vonnöten. Mit verschiedenen Verlegern stehe ich in Verbindung und bin recht sicher, dass alles, die Aufführung wie auch das Stück, wunschgemäß Erfolg haben. Gewiß ist Leipzig eine der irrsinnigsten Wespennester, die ich je gesehen habe. [...] nur hier liegt der Boden, wo die Kirchenmusik ihre Feuertaufe erhalten kann. In Berlin ist es bedeutend leichter, aber man verliert unter anderem wiederum leichter. Im November wird dort [Leipzig] jedenfalls über das Schicksal des Oratoriums entschieden, ob ‚Sein oder Nichtsein‘... Ich hoffe, dass manch andere Landsmänner danach doch zu verstehen beginnen, damit mein Werk nicht für das estnische Volk verloren geht, aus meines tiefsten Herzensgrunde habe ich es hervorgebracht, weil ich dabei alles durchleben durfte, was ich über meinen Helden berichten wollte. Auf dass es nicht umsonst gewesen ist...<sup>9</sup>

Einige Tage später schrieb er an seine Eltern, zum einen stolz über die Vollendung seiner umfangreichen Komposition, zum anderen aber auch entnervt von der Unruhe der Großstadt Leipzig:

Die Arbeit ist nun zur Publikation fertig, jetzt gilt es Schritte thun, geschäftlicher Art. Leipzig ist ein aufdringliches Wespennest, sogar in der Küche habe ich vor nachbarlichen Clavierübungen keine Ruhe. Muß wahrscheinlich umziehen.<sup>10</sup>

Elf Tage später ist der angekündigte Umzug innerhalb Leipzigs vollzogen und Tobias berichtete seiner Schwester Clara:

Wir sind heute umgezogen, da im früheren Quartier nebenan viel Clavier geübt wurde. Es war eine heikle Geschichte den Contract mit zähem Sachsen zu lösen, aber schließlich führten wir doch durch...<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Postkarte aus Leipzig an den Vater, o. D. [~ 29. August 1908], deutsch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>8</sup> Postkarte aus Leipzig, o. D. [~ September 1908], deutsch. Ebd.

<sup>9</sup> Brief an Karl Eduard Sööt, 7. Oktober 1908. Ebd.

<sup>10</sup> Postkarte aus Leipzig an Herrn Küster J. Tobias, Russland, Ehtland, 18. Oktober 1908, handschriftlich, deutsch. Ebd.

<sup>11</sup> Postkarte aus Leipzig an Clara Tobias, 29. Oktober 1908. Ebd.

Einige Wochen später informierte er seine Eltern erneut über den Status quo:

Das Werk<sup>12</sup> ist, Gottlob, ganz gut gerathen; eine vollständige Copie habe ich aber noch nicht fertig, welche aber unbedingt nothwendig ist, sollte die Partitur verloren gehen, so ist meine ganze Mühe umsonst u. verloren. Theilweise schreibe ich selbst, zum Theil lasse ich auch den Copisten arbeiten, hoffe damit zu Weihnachten (n. Kal.) fertig zu sein. Mit den Aufführungen kann man sich nicht überstürzen, so schnell geht das nicht, die ... Zeitungsvereine haben ihre Pläne meistens vom vorigen Frühjahr an gefasst; aber ich hoffe bestimmt im März ... das Werk passiren zu sehen. [...] Über mein Werk habe ich aus Berlin und anderweitig einige gute Urtheile eingeheimst. [...Louise] ist jetzt wieder ganz hergestellt, so dass sie vielleicht für mich einige Fahrten machen kann (in den Weihnachtsferien nach Hamburg, Frankfurt, u. Carlsruhe); ich liebe die geschäftlichen Reisen ganz u. gar nicht [...].<sup>13</sup>

Ende 1908 folgten Reisen nach Prag (dort besuchte er u.a. auch die Villa Bertramka<sup>14</sup>), München und Berlin, um Sondierungsgespräche hinsichtlich möglicher Aufführungen seiner Werke zu führen. Dabei eröffnete sich für Tobias die Möglichkeit einige seiner Kompositionen in Druck zu geben. Nach seiner Rückkehr nach Leipzig arbeitete er zusätzlich als Übersetzer und Korrespondent im Verlag und Musikaliengeschäft von Julius Heinrich Zimmermann<sup>15</sup>, was zur Verbesserung seiner finanziellen Lage beitrug und er wieder neue Kompositionen in Angriff nehmen konnte. Er arbeitete an seinem sinfonischen Orchesterwerk *Capriccio über die estnische Volksweise ‚Vares, vaga linnuke‘* (Krähe, du frommer Vogel), das er bereits

**Muusikapäew Tartus.**  
Pühapäeval, 21. juunil 1909. aastal  
Eesti näituse aias.

Tegewalt osa wõtmas: 147 segakoori 2800 lauljaga ja Eesti kunstnikud solistidena.

Muusikajuhatajad: **A. Kapp**, keiserliku muusikakooli direktor Astrahanis ja **M. Lüdigi**, organist Peterburis.

**Eeskawa.**

Kell 1/3 p. l.

**I. Suur simfonia-kontsert.**

1. Sinfonia C-moll . . . . .	Beethoven
Allegro con brio	
Andante con moto.	
Allegro — Finale.	
2. Finlandia . . . . .	J. Sibelius.
3. Simfoniine helitöö „Lembitu“ . . . . .	M. Lüdigi
4. Caprice rapsodique . . . . .	R. Tobias.
5. Ouverture „Sügisel“ . . . . .	E. Grieg.

**II. Ühendatud segakooride laul.**

1. Isamaa mälestus . . . . .	K. A. Hermann
2. Jaani öhtul . . . . .	J. Kapp.
3. Vares . . . . .	M. Lüdigi.
4. Mu süda . . . . .	A. Kapp.
5. Mis sulle meeldib . . . . .	M. Saar.
6. Laewnik . . . . .	M. Lüdigi.
7. Prii on jälle meie rahwas . . . . .	A. Läte.

**III. Suur dramatiline helitöö „ATHALIA“**  
solo, koori ja orkestrile. Mendelssohni muusika.  
Solistid: **M. Lüdigi-Sinkel** (sopran), **A. Lemba-Hellat** (sopran) ja **Alice Tamm** (mezzo-sopran).  
Piletite hinnad: 1,50 kop., 1 rbl., 75, 50 ja 25 kop.

Kell 1/3, 9 öhtu näituse hoones

**SOLISTIDE KONTSEERT.**

Tegelased: Kunstnikud **Paula Brehm** (sopran), **Aino Tamm** (sopran), **J. Awik** (cornet-piston), **Theodor Lemba** (klawer), **A. Liitw** (wiil), **W. Luts** (oboe) **W. Tago** (metsasarw).  
Klawer Beckeri wabrikust.

Piletite hinnad: 1 rbl., 75 kop., 50 kop. ja 25 kop. (seisuplats).

Plakat mit Programm des Tartuer Musiktages, 21. Juni 1909. (Archiv TMM Tallinn)

<sup>12</sup> Gemeint ist hier der Klavierauszug des Oratoriums *Des Jona Sendung*.

<sup>13</sup> Brief aus Leipzig an die Eltern, 1. (?) Dezember [1908]; handschriftlich, deutsch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>14</sup> Tobias schildert diesen Besuch in seinem Aufsatz *Jenseits von Klassik und Moderne* (1909).

<sup>15</sup> 1886 siedelte Julius Heinrich Zimmermann (1851–1923) von St. Petersburg nach Leipzig über und gründete dort die Zentrale seiner Geschäfte. Um die Jahrhundertwende war das Unternehmen eine der einflussreichsten Musikwarenhandlungen Europas mit Filialen in Moskau, London, Riga und Berlin. Im Zimmermann-Verlag erschienen auch die *Vier Klavierstücke*, op. 10 von Rudolf Tobias.

im Frühjahr 1909 für den *Tartuer Musiktag*<sup>16</sup>, dem ersten Estnischen Musiktag überhaupt, fertig stellte und das am 21. Juni 1909 im Rahmen dieses Musikfestes unter dem Titel *Capriccio rapsodique sur un thème esthonien* erstauftgeführt wurde. Im gleichen Konzert kamen Beethovens *Fünfte Sinfonie*, Sibelius' *Finlandia*, die sinfonischen Komposition *Lembitu* von Mihkel Lüdig und die Griegsche Ouvertüre *Im Herbst* zur Aufführung. Daneben erklang im zweiten Teil des Musiktages, dem Chorfest (mit ausschließlich estnischen Kompositionen!), noch Tobias Chorstück *Varas* (Der Dieb).

Im Vorfeld dieses Ereignisses berichtete Tobias aus Leipzig von seiner gegenwärtigen kompositorischen Arbeit seinem estnischen Mäzenen Dr. med. Juhan Luiga<sup>17</sup>, bedankt sich für dessen Unterstützung und bittet erneut um finanzielle Hilfe<sup>18</sup>:

Die letzte Geldsendung – 40 Rubel habe ich bis jetzt noch nicht quittiert (20/II.09), was ich hiermit zurück auf den Weg bringe. Es waren schwere Zeiten; jetzt wo ich mich hier alleine aufhalte, muß und hoffe ich, mir auf irgendwelche Weise schon zu helfen. Für das Projekt und auch für die Arbeit (am Jonas) ist der Aufenthalt hier nur vorteilhaft, alles kann gänzlich realisiert werden, vielleicht kristallisiert sich sogar das Oratorium ein wenig heraus.[...] Hier gibt es im Sommer Musikfeste in großem Stil, bei denen ich unbedingt teilweise mitmachen sollte, um auch dem Volk nützlich zu sein. Hauptsächlich: Tonkünstlerfest in Stuttgart (2. – 7. Juni); Kaiserpreissingen in Frankfurt, Händel- und Mendelssohnfeier in London – (4500 Sänger). Ich wäre bereit und bekannt genug dort hinzugehen. [...] wenn es für Sie möglich wäre und der Wille da wäre, ein geringes Honorar als Rücklage für Reiseunkosten aufzutreiben. Sie verstehen mich ja, da Sie selbst Kenner sind, ein besserer als die weiter entfernt stehenden Tallinner Herren, die allerdings ihrerseits das Recht haben, immer auch zu murren, dass meine Sachen sich so allmählich ausdehnen. Was soll man machen!

Zur selben Zeit arbeitete Tobias bereits an der Organisation der Erstauftführung seines Oratoriums *Des Jona Sendung* in Leipzig. Sein größter Wunsch war es, gemeinsam mit seinen Eltern den erwarteten Erfolg der Aufführung teilen zu können. Doch im Sommer 1909 erkrankte sein Vater ernsthaft. Ein intensiver Briefwechsel mit den Eltern entspannt sich über die letzten Lebenswochen seines Vaters und bringt auch die für ihn schmerzliche räumliche Trennung deutlich zum Ausdruck:

Liebes Vaterle / Ich erwarte mit Ungeduld gute Nachrichten von Deinem Befinden. Es wirkte wie ein Schlag auf mich, daß es so schwer gekommen ist. Dein Geburtstag steht vor der Tür, hoffentlich bessert sich Dein Befinden bis dahin. Was soll ich anderes wünschen, als daß Gott der Herr Dich noch lange uns erhalten möchte. Im November kehre ich wohl zurück, wie würde es mich freuen, wenn ich alsdann Dir die Hand küssen kann. [...] Tausend und abertausend Grüße / Dein treuer Sohn.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Zum ersten Mal wurde ein Sinfoniekonzert in den Ablauf eines traditionellen estnischen Sängerfestes integriert, mit Aufführungen der ersten estnischen sinfonischen Kompositionen. Im zweiten Teil des Programms wirkten 147 gemischte Chöre mit insgesamt 2.800 Sängern (!) mit.

<sup>17</sup> Juhan Luiga (1873 – 1927), estnischer Arzt, Publizist und Mäzen.

<sup>18</sup> Brief aus Leipzig, Kronprinzstraße 10 II (heute: Kurt-Eisner-Straße), 12. Mai 1909, an Dr. J. Luiga, Estland, estnisch. Archiv TTM Tallinn.

<sup>19</sup> Postkarte aus [Leipzig] an den Vater, [~ August 1909] o. D., deutsch. Ebd.

Auf einer Postkarte heißt es:

Liebe Eltern, eben erhielt ich Euren Brief. Sehr traurig<sup>20</sup>. – Muß eben wieder eilen, nur soviel, daß das Werk jedenfalls im November nach der Aufführung verlegt werden wird, wenn alles gut geht. Habe ganz gute Kräfte, Jona – Opersänger Kaaset<sup>21</sup>, und die übrigen ebenso tüchtig / Lebt wohl, Gottbefohlen / Euer treuer Sohn / R.<sup>22</sup>

Bei seinem letzten Brief an seinen Vater Johannes vor dessen Tod hatte Tobias noch Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen:

Lieber theurer Vater! Heute träumte mir von Dir, und richtig am Morgen erhielt ich die Depesche, daß Du sehr krank wärest. Ich kann nicht daran denken hinzukommen, bin vollständig ohnmächtig, muß also Alles Dem anheimstellen, der alle Tage bei uns ist bis ans Ende der Welt. Wenn es Sein Wille ist, so kann er Dich erhalten so lange, daß wir uns noch sehen können, wir hätten einander manches zu sagen. Wieviel Kummer ich auch Dir verursacht habe, so wirst Du es mir Alles vergeben haben, wir stehen alle unter einem ‚Vater‘, der die Liebe selbst ist. [...] In einigen Tagen ist Dein Geburtstag, der manche unvergessliche Stunden in Goldbeck<sup>23</sup> zurückruft, wo wir in der Kirche waren. Nichts auf Erden hat Bestand. Wie viel habe ich darangesetzt, um zum Ziele zu gelangen, und ob ich es ganz erreichen werde, steht dahin; ich hoffte, Dir wenigstens die gedruckten Sachen schicken zu können; erst in einer Woche sind sie fertig. Wenn der Herr hilft, so kommt hier zum Bußtage (4. Nov.) eine Aufführung in der Kirche, worauf ich bald zurückkehren werde, der Herr kann auch mein Gebet erhören, und dein Leben bis dahin verlängern, Seine Hand ist nicht kürzer geworden. Ich danke Dir von Herzen, daß Du mich darin unterwiesen hast, in dem ‚Einen, das Noth ist‘, wieviel ich dafür zu danken habe, habe ich in den schweren Zeiten, wo gar kein Ausweg sich mehr zeigte, gesehen. Ich möchte Deine Hand tausendmal küssen, Dein Silberhaar; aber die Entfernung ist unüberbrückbar. Glaube mir, daß ich manches gut machen möchte, aber meine Hand ist kurz. / Gott, dem Du vertraust, zu dem wir alle in dieser Stunde flehen, helfe selbst, der Arzt Israels heile mit der Salbe von Gilead<sup>24</sup>, Jesus selbst, der Alles wohlgethan hat, kann Wunder thun, und thut sie noch. / Darum betet Dein erschütterter Sohn Rudolph.<sup>25</sup>

Die Nachricht vom Tod des Vaters im Alter von erst 62 Jahren am 14. September 1909 stürzt ihn in tiefe Trauer. Seiner Mutter schrieb er tief bewegt:

Liebes theures Mutterchen. Jetzt bist Du allein nur geblieben, unser unvergeßlicher guter Vater ist heimgegangen zur ewigen Freude. Ach, wie hätte ich ihn noch einmal vordem sehen wollen, die Brücke war aber abgebrochen, kein Steg führte hinüber an das Krankenlager meines geliebten Vaters. Hätte er doch so lange gelebt, um das Gelingen meines Werks zu sehen. Jetzt habe ich Alles darangesetzt, jede Minute bin ich hier notwendig, nur so kann es wirklich zum Abschluß kommen, worauf ich... geopfert habe. Ich bin so betäubt von dem Schmerz, daß die Feder mir versagt; nicht kann ich die sterbliche Hülle meines Vaters zum Grabe tragen, keine handvoll Erde streuen. Gott erbarme sich unser aller. / Dein tiefbetrübler trauernder Sohn.<sup>26</sup>

Nach dem Begräbnis in Kullamaa zog seine Mutter nach Haapsalu. Dort lebte sie gemeinsam mit ihrer Tochter Mary in dem von deren Mann erbauten Haus in der Hafenstrasse, bis sie selbst im Alter von 81 Jahren am 17. September 1930 verstarb.

---

<sup>20</sup> Nimmt wahrscheinlich Bezug auf den fortschreitenden schlechten Gesundheitszustand des Vaters.

<sup>21</sup> Der zunächst vorgesehene Opersänger A.(?) Kaaset wurde bei der Aufführung am 26. November 1909 durch den Bariton Fritz Rapp ersetzt.

<sup>22</sup> Postkarte aus Leipzig an Herrn Küster J. Tobias, Goldenbeck (Kullamaa), Russland, Ehstland, Anfang September 1909 [Datum unleserlich], handschriftl., deutsch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>23</sup> Deutscher Name von *Kullamaa*.

<sup>24</sup> Biblische Landschaft im Ostjordanland; vgl. *Mos* 31, 44 – 54; 32, 1.

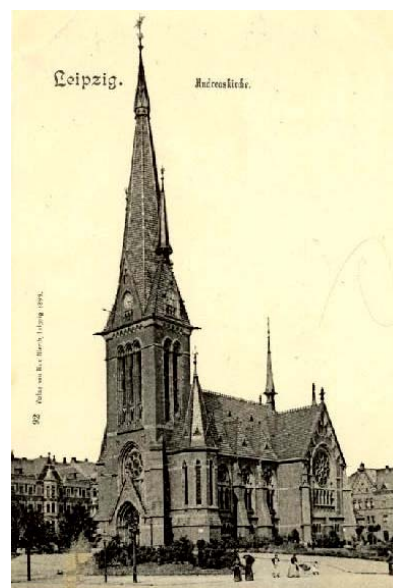
<sup>25</sup> Brief aus Leipzig [o. D.] 1909 (vor dem 14. September) an den Vater, Archiv TMM Tallinn.

<sup>26</sup> Brief an die Mutter aus Leipzig (nach dem 14. September 1909). Ebd.

Auch sie wurde auf dem Friedhof von Kullamaa beigesetzt, wo neben ihrem Mann noch zwei ihrer Söhne – Andreas Tobias († 17. März 1890) und Ernst-Peeter († 24. Juni 1909) – und ihre Tochter Margarethe († 4. September 1920) beerdigt waren. Die Geschwister Elisabeth, Saara-Helene und Agnes lebten noch bis 1958 im Haus der Familie in Haapsalu.

Am 10. November 1909 schrieb Tobias aus Leipzig an Leenart Neumann<sup>27</sup>:

Das Konzert ist definitissimo, das Orchester besteht aus 42 Musikern, Chor etwas unter 100, aber mit vortrefflicher Kraft!



Leipzig, Andreaskirche.  
Foto: Verlag Max Nierth, 1899.  
(Stadtgeschichtliches Museum  
Leipzig)

Am 26. November 1909 fand in der Leipziger Andreaskirche<sup>28</sup> schließlich die Erstaufführung des Oratoriums *Des Jona Sendung* unter der Leitung des Komponisten statt. Die mangels ausreichender Vorbereitung missglückte Erstaufführung ließ die Rezensenten ratlos in der Beurteilung des Werkes zurück. E. (?) Müller lobte in der *Leipziger Zeitung* zum einen den Mut des Komponisten, sich der vernachlässigten Gattung des Oratoriums wieder angenommen zu haben, bedauerte aber gleichzeitig die vertane Chance einer gelungenen Aufführung<sup>29</sup>:

Das Oratorium ist eine in der öffentlichen Gunst merkwürdig gesunkene Kunstgattung geworden; kein Feld der musikalischen Komposition, kann man behaupten, ist in unseren Tagen so vernachlässigt, wie dieses. Die religiöse Begeisterung scheint aus dem Bewusstsein unserer Zeit, daher auch aus dem, der schaffenden Künstler gewichen; die ehemals hochgepriesenen biblischen Texte sind ihnen nicht mehr reizvoll, nicht anregend genug. Mit Mendelssohn schien die Produktion wie abgeschnitten, und was uns die letzten Jahrzehnte an duftigen Oratorienblumen beschert haben, ist herzlich wenig. Tinel<sup>30</sup> ist nicht zu rechnen, er gehört nicht zu den Unseren, und Liszts ‚Heilige Elisabeth‘<sup>31</sup> präsentiert sich durch ihren Stoff als moderne Abzweigung des eigentlichen Oratoriums. So bleiben Rubinsteins ‚Paradies‘<sup>32</sup>, Zengers ‚Kain‘<sup>33</sup>,

<sup>27</sup> Leenart Neumann (1885–1933), estnischer Chorleiter, Musiker und Sänger.

<sup>28</sup> Die heute zerstörte Andreaskirche lag am südlichen Stadtrat von Leipzig, an der Südstraße, zwischen Kronprinz- und Hardenburgstraße, ganz in der Nähe seines damaligen Wohnsitzes.

<sup>29</sup> Ausgabe vom 27. November 1909, Nr. 276.

<sup>30</sup> Edgar Tinel (1854–1912), *Franciscus* op. 36, Oratorium für Soli, gemischten Chor und Orchester (1888).

<sup>31</sup> Franz Liszt, *Die Legende der heiligen Elisabeth*, Oratorium für Soli, gemischten Chor und Orchester (1857–62).

<sup>32</sup> Anton Grigorjewitsch Rubinstein (1829–1894), *Das verlorene Paradies* op. 54, Oratorium (geistliche Oper) in drei Akten nach John Milton (1855/56).

<sup>33</sup> Max Zenger (1837–1911), *Kain* (1866), Oratorium nach Lord Byrons *Mysterium*, frei bearbeitet von Karl Theodor von Heigel.

Reineckes ‚Belsazar‘<sup>34</sup>, Reinthalers ‚Jephtha‘<sup>35</sup>, Georg Schumanns ‚Ruth‘<sup>36</sup> und einige wenige andere Opera allerletzte zum Teil schon verwelkte Blüten.

Da erscheint ‚Des Jona Sendung‘. Durch viele Mühseligkeiten und Nöte hindurch hat nunmehr Hr. Rudolph Tobias dieses Oratorium unter Mitwirkung freundwilliger Sängerinnen und Sänger, sowie des Orchesters der 107er und des Hrn. Organisten Reimann, der in letzter Stunde noch hilfsbereit eingesprungen war, nach einem achttägigen Aufschub gestern im freundlichen Gotteshause der Andreasgemeinde zur ersten Aufführung gebracht. In seinem Interesse wäre noch ein weiterer längerer Aufschub wünschenswert gewesen, denn weder ihm noch dem Hörer war mit einer so völlig ungenügend vorbereiteten Aufführung gedient. Nur Wohlwollen führt uns die Feder, wenn wir nicht aufs energischste protestieren. Wer ist Rudolph Tobias? Ein fleißiger, nicht unbegabter Mann, der seinen Generalbaß gründlich studiert hat, ausgezeichnet – wie wir wissen – die Orgel spielt und komponiert: alles still für sich, ohne weltlichen Ehrgeiz, und der über keine andere Einnahmequelle verfügt – als die Arbeit. Daß hat ihn bis jetzt noch nicht entmutigt; im Gegenteil! Es gab ihm Mut, sich an eine größere Aufgabe heranzuwagen, in der Hoffnung, ein gütiges Geschick werde ihn bald an einen Ort weisen, wo er seine guten Gaben verwerten könne. Mehr vermögen wir nach dieser total missglückten Uraufführung seines ‚Jonas‘ über ihn nicht zu berichten. Es war zu bedauern, dass nicht einer unserer erprobten Singvereine sich des Werkes angenommen hatte, so dass man wenigstens von einem ‚Eindruck‘ hätte berichten können. Die Solisten, an ihrer Spitze Hr. Kammersänger Rapp und Fr. Senta Wolschke, ihnen zur Seite Fr. Aeckerle (Alt) und die Herren Krause (Tenor) und Schrimpf (Baß) taten neben dem eifrig mitwirkenden Chor, dem mit wahrer Todesverachtung blasenden und streichenden Orchester und der sicher einsetzenden Orgel ihr Möglichstes – allein, vergeblich Mühn! E.M.

Im *Leipziger Tageblatt* haderte Hans Hiller mit der für ihn unbegreiflichen Fahrlässigkeit des Komponisten<sup>37</sup>:

Es war tatsächlich unmöglich, unter diesen Umständen ein Urteil über das Werk selbst sich zu bilden, doch scheint es gar nicht so schlecht zu sein. Jedenfalls war es vom Komponisten eine Torheit, sein eigenes Werk mangels jeglicher Erfahrung und Uebung selbst zu verstümmeln. Chor, Orchester, Solisten und der an der Orgel, trotz der völlig unmöglichen Direktion, vortrefflich seines Amtes waltende Herr Wolfgang Reimann (die Orgelakkorde bildeten die einzigen Lichtblicke in dem entsetzlichen Tonchaos, weil sie wenigstens eine Harmonie erkennen ließen), taten ihr möglichstes, doch konnte leider niemand seine volle Kraft entfalten. Schade um die viele Mühe um das Werk und nicht zuletzt um das viele Geld, das das Konzert gekostet hat.

In der *Allgemeinen Musikzeitung* hieß es am 3. Dezember 1909 spöttisch:

Seitdem ‚die ältesten Leute denken können‘, ist kein solches kirchenmusikalisches Skandälchen in der Pleißenstadt passiert.

Tobias äußerte sich zu seinem Leipziger Misserfolg gegenüber Dr. Juhan Luiga in Estland einsichtig bezüglich der begangenen Fehler, aber doch hoffnungsfroh der Einschätzung seines Werkes selbst entgegen blickend<sup>38</sup>:

<sup>34</sup> Carl Heinrich Carsten Reinecke (1824 – 1910), *Belsazar* op. 73, Oratorium für Soli, Chor und Orchester (1885).

<sup>35</sup> Carl Martin Reinthaler (1822 – 1896), *Jephtha und seine Tochter*, Oratorium nach dem Alten Testament in zwei Teilen für Soli, gemischten Chor und Orchester (1860).

<sup>36</sup> Georg Alfred Schumann (1866 – 1952), *Ruth* Oratorium für Soli, gemischten Chor und Orchester (1908).

<sup>37</sup> 28. November 1909, Nr. 330.

<sup>38</sup> Postkarte aus Leipzig an Dr. Juhan Luiga in Estland vom 30. November 1909, estnisch. Archiv TTM Tallinn.



Ein Schlag ist gescheitert, hauptsächlich hatte ich meine körperliche Kraft und Dirigierfähigkeit zu hoch eingeschätzt. – Ich bitte aber die Sache nicht tragischer zu nehmen, als sie in Wahrheit ist! Vor allem verändert diese aufsehenerregende Contra-Reklame überhaupt nicht die Einschätzung des Werkes. Wie viel man mich auch als Dirigent verurteilt, und über die Aufführung (als solche) flucht – das Werk aber und meine Bedeutung in der Kirchenmusik hat niemand gewagt herabzusetzen: im Gegenteil bin ich jetzt gerade von verschiedenen bekannten Persönlichkeiten beurteilt worden (z.B. Dr. h. Müller, Prof. Hoffmann u.a.), die vorher keine blasse Ahnung von meiner Existenz gehabt hatten.

Bei der missglückten Erstaufführung, die Tobias selbst als „übereilt“ bezeichnete, spielten verschiedene Missstände eine Rolle: Das Aufführungsmaterial für das anspruchsvolle Werk war in schlecht vorbereitetem Zustand, das Spielvermögen der Musiker ließ zu wünschen übrig wie auch Tobias' ungenügenden Fähigkeiten als Dirigent. Die kompositorische Qualität seines Oratoriums mochte Tobias jedoch nicht in Frage gestellt sehen.<sup>39</sup>

Am 26. November 1909 verließ Tobias Leipzig und zog in die Hauptstadt Berlin, wo er noch völlig unbekannt einen Neuanfang wagen konnte. Er verdiente zunächst seinen Lebensunterhalt als freier Künstler, gab Unterrichtsstunden, veröffentlichte Artikel zur Musik (u. a. für die *Allgemeine Musikzeitung*<sup>40</sup> und *Signale*<sup>41</sup>), komponierte und war als Pianist und Liedbegleiter tätig. In dieser Zeit entstand auch die Idee, eine Oper über das estnische Nationalepos *Kalevipoeg* zu schreiben. Neue Kompositionen waren *Kas näed sa merd* (Siehst Du das Meer?) und *Oh jäta kõik kaebed* (Oh lass alle Klagen) für Männerchor.

In Berlin nahm Tobias außerdem am örtlichen Leben der *Estnischen Gesellschaft* teil. Er dirigierte dort einen kleinen Chor und trat als Klaviersolist auf. Als Organist hatte er die Möglichkeit, zunächst an der dänischen Kirche, später auch als Vertreter an der Wilhelm-Gedächtnis-Kirche und hin und wieder an der 1905 erbauten großen Sauer-Orgel der Berliner Domkirche zu spielen.

<sup>39</sup> Bei der ersten deutschen Wiederaufführung im Jahr 2000 unter der Leitung von Neeme Järvi verzeichnete das Oratorium eine positive Aufnahme. Die Kölner Rundschau berichtete am 17. April: *Ein Cinemascope-Breitklangspektrum von Gustav-Mahler-Ausmaßen... Die Stärke der Musik liegt in der eigenständigen Entwicklung eines spätromantischen Ausdruckstils, der auf den Schultern von Wagner und Liszt steht und besonders im zweiten Teil die imposante Wirkung steigert... Der Erfolg war so groß, dass der Dirigent einen Oratoriumsausschnitt wiederholte.*

<sup>40</sup> August 1910, Nr. 34/35 Tobias, *Andante religioso*. In estn. Übersetzung erschienen in: *Muusikaleht* 10/1928; November 1910, Nr. 48 Tobias, *Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet?*; 1911, Nr. 16 Tobias, *Kirchliches Orgelspiel*. In estn. Übersetzung erschienen in: *Muusikaleht* 11/1928; 1916, Nr. 51 Tobias, *Etwas, wofür man herzlich wenig übrig hat.*

<sup>41</sup> *Signale für die musikalischen Welt*, Leipziger Musikzeitschrift (1843 – 1941).

Im Sommer 1910 fand in Tallinn – nach 14-jähriger (!) Pause wegen politischer Restriktionen – das VII. Allgemeine Estnische Sängerfest vom 12. bis 14. Juni mit 10.000 Mitwirkenden (!) statt. Zwei Kompositionen von Tobias erklangen bei dieser wichtigen nationalen Veranstaltung: *Noored sepad* für gemischten Chor und Orchester und als Schlussgesang des zweiten Festtages *Õõtsuv meri* (Wiegendes Meer).



Vom 21. Juni bis 21. Juli 1910 verbrachte Rudolf Tobias den Sommer auf der Insel Helgoland als Gast eines reichen Musikmäzens in dessen Privathaus Villa Friedburg. Von der Natur der Insel überwältigt und inspiriert, komponierte er das kraftvolle Werk *Hoolimata kõigest* (Trotz alledem) für Männerchor und Orgel nach einem patriotischen Gedicht von Ferdinand Freiligrath<sup>42</sup>, eine Komposition voller drängender Energie, unerwartet schroffen Modulationen und dynamischen Spannungsbögen, die an Mendelssohns Hebriden-Landschaften erinnert. Zurück in Berlin und voller Schaffensdrang schrieb Tobias an Neumann nach Tartu<sup>43</sup>:

In Berlin geht alles prestissimo. Die Erlösung ist, dass es hier keine vor-gefasste Meinung und feste Einstellungen der Person gegenüber gibt...

Gesfawa:	
I.	
1. Mars	... G. Teie.
2. Ouvert. „Wignnette“	J. Baumann. Ühendatud pesunakoort.
3. Palumine	... N. Rapp.
4. Käsi tüü	... M. Lübig.
5. Aobuta	... M. Saar. Ühendatud segakoort.
6. Noored sepad	... R. Tobias.
	Ühendatud segakoort orkestri saatel.
7. Mikal?	... N. Väe. Ühendatud sega- ja meesest. orst. saatel.
II.	
8. Aies, aies, heilad men-	nad! ... Eesti rahvariiet.
9. Meil aia-äärne äna-	was ...
10. Kutsu sa, kägu, kuida-	lindu ...
11. Eesti laulu häll	... F. Pacius.
12. Tänapalwe (orf. saatel)	E. Kremsler. Ühendatud lastekoort.
III.	
13. Weel pole kadun'd küt	M. Saar. Ühendatud sega- ja meesest. orst. saatel.
14. Eetta!	... M. Lübig.
15. Piltweele	... N. Väe. Ühendatud meesekoort.
16. Tufsum süda	... N. Väe.
17. Õõtsuv meri	... R. Tobias. Ühendatud segakoort.

Oben: Titelblatt des Programmheftes, VII. Allg. Estnische Sängerfest. Unten: Konzertprogramm, 13. Juni 1910. (Archiv TMM Tallinn)

Einen Einblick in seine musikwissenschaftlichen Anstrengungen und Ideen gibt eine Postkarte<sup>44</sup> an Dr. Luiga zu Beginn des Jahres 1911, die neben der Erwähnung seines Artikels *Raksa kaljut rusikaga* (Zerschlag den Felsen mit der Faust) für die estnische Zeitung *Päevaleht* auch den Plan äußert, eine Musikgeschichte zu verfassen:

Ich quittiere mit Dank 54 Mark von seiten des *Päevaleht* erhalten zu haben. Ich freue mich, dass Sie mit dem Schriftstück<sup>45</sup> zufrieden sind. – Zum Schreiben der [Musik-]Geschichte wäre [...], wenn wir auch weiter nichts machen würden, wenn man nur die wichtigeren Kompositionsrichtungen ‚Revue passieren‘ liese, zuerst nötig alles zusammen zu tragen. Wie dieses zu machen ist, weiß ich nicht. Vor dem kommenden Winter werde ich sicher keine Reise unternehmen, um erforderliche Materialien zu besorgen. Vielleicht wäre sonst vorläufig nichts zu machen, als kürzere Essays in bezug auf jede einzelne Periode in der Zeitung zu veröffentlichen. Jedenfalls wäre diese Arbeit für mich interessant.

<sup>42</sup> Ferdinand Freiligrath (1810–1876), deutscher Dichter und Übersetzer.

<sup>43</sup> Brief an Leenart Neumann vom 29. September 1910. Archiv TMM Tallinn.

<sup>44</sup> Postkarte aus Berlin an Dr. Juhan Luiga, Estland, o. D. [~ Januar/Februar] 1911, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>45</sup> Artikel *Raksa kaljut rusikaga*, *Päevaleht*, 15. Januar 1911.

Seine Auseinandersetzung mit dem Volksliedgut seines Heimatlandes zeigt ein Plädoyer zur Rückbesinnung bzw. Miteinbeziehung der traditionellen Tonkunst in das gegenwärtige kompositorische Schaffen der Künstler<sup>46</sup>:

Zwar ist das Volkslied an und für sich noch keine Kunst: aber, wo die Sache in Angriff genommen wird, geht diese zarte Pflanze unserer Tonkunst, diese keimende Saat stets weiter auf. Aus ferner Vergangenheit bringen die Lieder Grüße, in der Kunst liegt ihre Zukunft. [...] Derzeit schweigen unsere Volksweisen: wie das Ertönen des letzten Schlages der Kirchenuhr durch die Nacht noch bebt am stillen sonntäglichen Morgen, wo der Nebel über den Wiesen schwebt, so erwarten wir etwas. Geben wir ihr Neues zu läuten, und durch den Nebel hindurch wird sich mit Macht die Sonne drängen.

Tobias leitete zu dieser Zeit mehrere Männerchöre in Berlin-Weißensee und Spandau und wirkte bei Konzerten dieser Arbeiterchöre als Dirigent oder Solist mit. In Estland berichtete auch die Zeitung *Postimees*<sup>47</sup> über diese Aktivitäten:

Herr Tobias wirkt überhaupt bei den musikalischen Vorhaben der Berliner Arbeiterkreise oft mit; er leitet mehrere Arbeiterchöre und spielt oft als Solist bei den von den Arbeitern veranstalteten Konzerten und sog. Kunstabenden. Auch als Komponist steht er im Dienst der Arbeiterkunst. Kürzlich hat er für das Gedicht ‚Trotz alledem‘ von F. Freiligrath eine Melodie komponiert, die aber noch nicht vorgetragen worden ist.

Am 27. Mai 1911 starb der Organist Ernst Reinicke, sein ehemaliger Talliner Lehrer. Die Organistenstelle an der Tallinner Domkirche musste nun neu besetzt werden, doch Rudolf Tobias lehnte eine eigene Bewerbung resolut ab, ungeachtet des sicheren finanziellen Aspektes für ihn und seine Familie und der Wünsche seiner estnischen Freunde. Er begründete seinen Entschluss damit, dass das Musikleben in Deutschland insbesondere für ihn als Komponisten weit größere Entwicklungsmöglichkeiten biete.

Für die Festveranstaltung zum 50. Jubiläum des estnischen Epos' *Kalevipoeg* am 23. August 1911 im Tartuer *Vanemuine* Theater komponierte Tobias seine Ballade *Sest Ilmaneitsist ilusat* (Die schöne Feenjungfrau), die sich inhaltlich auf die zehnte Geschichte des Epos bezieht. An Neumann schrieb er einen Tag vor der Erstaufführung<sup>48</sup>:

‚Vor Thores Schluß‘ schickte ich neulich meine Ballade ab. Die Arbeit, die ich in 7 Tagen beendete, fesselte mich sehr. Hoffentlich auch Sie. Die nächste Arbeit über Kalevipoeg wird für Ihre Stimme geschrieben.

---

<sup>46</sup> Berlin März, 1911. Abgedruckt in: *Eesti rahvaviiside korjamine*, 7. Ausgabe, 27. März 1910 und 26. März 1911.

<sup>47</sup> Zitiert nach dem Artikel *Pildid Berliinist. Saksa tööliste laulukoori kontserdid* (Bilder aus Berlin. Konzerte deutscher Arbeiterchöre), in: *Postimees*, 16. Mai 1911.

<sup>48</sup> Brief aus Berlin-Halensee an Leenart Neumann, 22. August 1911, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

Nach dem Umzug der Familie in den Berliner Stadtteil Wilmersdorf berichtete Tobias an seine Mutter zufrieden<sup>49</sup>:

Wir sind nun im neuen Heim, das allen Ansprüchen genügt, auch betreffs der inneren Einrichtung. Jetzt kann ich wenigstens mit erleichtertem Herzen an meine Arbeit gehen, kann auch jeden bei mir empfangen. Hier legt man eben viel Gewicht auf anständige Einrichtung und Auftreten. – [...] Der Herr, der an uns allen so nah vorübergegangen ist, hat mir alles vielfältig zurückgegeben, was ich in Dorpat verliess: Achtung, Arbeit und Häuslichkeit. Saul ging Eselinen suchen und fand dafür besseres. An und für sich ist es doch etwas Grosses, einen Wirkungskreis als Fremdling hier zu haben, wo es von der Konkurrenz einem schwindlich wird. Die Niederkunft<sup>50</sup> steht wahrscheinlich schon nach einem Monat bevor.

Am 13. Oktober 1911 kam seine Tochter Beatrice in Berlin zur Welt. Im Herbst 1911 wurde Tobias zum Mitglied der Einschätzungs-Kommission in der 1903 gegründeten *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*<sup>51</sup> ernannt. Damit hatte er Zugang zu den neuesten Werken deutscher Komponisten, so dass er auf direktem Wege einen Eindruck des zeitgenössischen musikalischen Schaffens gewinnen konnte. Dabei fand er Bestätigung für seine Forderung nach einer nötigen Reform der Kirchenmusik. Bereits 1910 sprach er in seinem Artikel *Andante religioso*<sup>52</sup>, einer Glosse zur zeitgenössischen Kirchenmusik, überdeutlich seine Beobachtungen und Gedanken aus:

Was Wunders denn, wenn die Kirchenmusik ihr Schattenleben nur künstlich zu erhalten sucht. Wie ein Monstrum staunen wir sie an; wie ein Anachronismus ragt sie in unsere Zeit der exakten Wissenschaften hinein, die keine Reliquienknochen mehr respektiert, wohl aber anthropologische Funde. Dem zeitgenössischen Tondichter mangelt das Organ, um transzendentalen Dingen Interesse abzugewinnen, besonders kann er aber keinen zeitgemäßen Inhalt für die traditionellen Formen der Kirchenmusik finden. Das tritt sehr auffallend gerade in der Auswahl der komponierten Texte zu Tage. ‚Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben‘ würde Schiller fluchen. Wie beschränkt ist doch das Gebiet, wie arm an mannigfaltigem Gefühlsausdruck der Bereich der zeitgenössischer geistlicher Musik zugrundeliegenden Texte. Es verlohnte sich, durch statistische Proben festzustellen, welcher Art die Empfindungen sind, die am häufigsten berührt werden. Eigentlich, wenn man Ergebung, Gottvertrauen, Lob und Dank registriert hat, bleibt wohl herzlich wenig übrig,<sup>53</sup> höchstens noch dogmatische Momente. Damit verglichen sind die vielgeschmähten Bach-Picanderschen Texte unerschöpfliche Fundgruben.[...] Es wäre doch jammerschade, wenn die Produktion auf diesem

<sup>49</sup> Brief aus Berlin-Wilmersdorf an die Mutter, o. D. [~ August/September 1911]. Archiv TMM Tallinn.

<sup>50</sup> Gemeint ist hier die Geburt der Tochter Beatrice, des vierten Kindes.

<sup>51</sup> Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT) ist der erste nationale Komponistenverband, der sich vor allem urheberrechtlichen Interessen widmete. Richard Strauss gebührt für Deutschland das Verdienst, das Problem eines wirksamen Aufführungs-Rechtsschutzes der Komponisten tatkräftig vorangetrieben zu haben. Am 19. Juni 1901 wurde das „Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst“ verkündet. Daraufhin erfolgte am 14. Januar 1903 in Berlin der Zusammenschluss zur GDT. Neben diese trat ab 1. Juli 1903 die *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht*, die von der GDT in Personalunion geleitet wurde.

<sup>52</sup> *Allgemeine Musikzeitung*, Nr. 34/35, 1910.

<sup>53</sup> Anmerkung von Rudolf Tobias: *Es ist überflüssig, Textproben des sogenannten „geistlichen Liedes“ (in modern-musikalischer Fassung), der „Christkindel-Windellieder“ etc. Revue passieren zu lassen. Ich kann es mir aber nicht versagen, hier auf ein Textbuch hinzuweisen, das speziell den Zweck hatte, bei einem Preisausschreiben vertont zu werden: „Ausgewählte Gedichte“, zusammengestellt von der Gesangskommission des Evangelisch. Sängerbundes III. Heft. Elberfeld, Buchhandlung der Evangelischen Gesellschaft für Deutschland 1909.*

Gebiete versiegt; wir müßten zusehen, wie ihr frisches Blut zuzuführen wäre; sei es durch Zugrundelegung zeitgemäßer Tendenzen, sei es durch persönlichen, subjektiven Einschlag lebendiger religiöser Gefühle. [...] Ruft uns die Schatten eines Bileam, Jerobeam, selbst eines Ischarioth, herauf! Auch negative Größen, auch Rachepsalmen sind zu berücksichtigen. Die Bibel beschönigt nichts, die kirchliche Musik soll es auch nicht, soll nicht um hohle Nüsse spielen, sie soll die divina commedia akkompagnieren! Dann erst hat die kirchliche Tonkunst etwas zu sagen, dann ist Anlaß, Vorwurf, Inhalt vorhanden, – und wenn sich auch nicht gleich ein Bach regt, so schadet's nichts. [...] Es wäre doch wohl angebracht, ein wenig der inneren Motivierung, der tieferen Intention unserer Antike nachzuspüren. Wir kämen auf diesem Umweg dem Endziel aller, auch der modernen Kirchenmusik näher: einem wirklichen Bedürfnis zu genügen. Wohl gäben wir dem Ohr, was ihm zukommt, die kräftige Dissonanz, hingegen aber auch dem aufrichtigen Gemüt das seine: heiße es nun sittliche Energie, religiöse Ideale, oder wie es wolle; der Name tut nichts zur Sache.

Thematisch anknüpfend an die Ballade *Sest Ilmaneitsist ilusat* stellte Tobias 1912 das melodramatische Poem für Sprecher, Orgel und Orchester *Kalevipoeg epiloog* nach der 20. Geschichte des Epos fertig, das er für die Eröffnung des *Estonia* Theaters im August 1913 komponierte. Beide Werke sollten Teil seiner geplanten Oper über das *Kalevipoeg* Epos werden.

Im September 1912 erwähnte Tobias diesen Operngedanken in einem Brief an den estnischen Chorleiter Heino Siimer<sup>54</sup>:

Die Oper, die ich mit viel Hingabe schreibe, macht mir eigentlich weniger Sorge, als „Jona“ seinerzeit; bei letzterem war das Material noch völlig *spröde*. Ich bin vielleicht auch im dramatisch genauen Konzipieren ein wenig reifer geworden.

Von der erwähnten Oper sind uns heute nur wenige Blätter eines Rahmenentwurfes für das Libretto verblieben. Die Gründe, weshalb er sie nicht vollendete, bleiben unbeantwortet. Vermutlich spielten die voraussichtlich hohen Kosten einer Bühnenaufführung und die dafür fehlenden Geldgeber eine wesentliche Rolle.<sup>55</sup>

Neben der Arbeit an den Großformen veröffentlichte der Berliner Verlag Simrock 1912 viele seiner kleineren Klavierstücke, darunter Miniaturen und Charakterstücke, die ihn auch als geschickten Tonsetzer im Bereich der Kleinformen ausweisen. Dazu zählen das *Alpiidüll*, *Pifferari*, das sich an Motive aus der Ballade *Sest Ilmaneitsist ilusast* anlehnt, *Ööpala*, *Burlesk* sowie die *Präludien* in cis-Moll und Es-Dur.

Um 1912 entstanden in Berlin auch seine beiden Klavier-Sonatinen op. 12. Die zweisätzige *Sonatine Nr. 1 As-Dur* op. 12 steht Schumannesker Romantik nahe. Ein

<sup>54</sup> Brief an Heino Siimer vom 11. September 1912, Archiv TMM Tallinn.

<sup>55</sup> Vgl. seinen Brief aus Berlin an Dr. J. Luiga in Tallinn vom 5. Januar 1912, estnisch. Darin beklagt Tobias: „Ich schrieb an manch Person in Tallinn hinsichtlich meiner geplanten Oper, die zur *Estonia-Eröffnung* fertig sein würde. Dass grundsätzlich keiner dagegen etwas hat, ist selbstverständlich, wenn die Sache nicht ihren geschäftlichen Haken hätte.“

markant rhythmisches Hauptthema und ein träumerisches Nebenthema zeichnen das *Allegro maestoso* des ersten Satzes. Das *Andante* des zweiten Satzes stellt ein Thema in vier ausgearbeiteten Variationen vor. Die dreisätzige *Sonatine Nr. 2 c-Moll* op. 12 trägt auf dem Titelblatt den Vermerk des Komponisten „*In antiker Manier*“ und weist auf klassische Vorbilder wie die frühen Beethoven-sonaten zurück. Der erste Satz (*Allegro*) beginnt in stattlich eleganter Weise mit einem männlichen Hauptthema, gefolgt von einem dazu kontrastierenden, leicht beweglichen Nebenthema. Die Reprise vollendet die klassische Sonatenform des Satzes. Der kurze zweite Satz in Es-Dur (*Adagio, molto cantabile*) hat modulierenden Überleitungscharakter und ist Bindeglied hin zum *Allegro vivace* des dritten Satzes. Dieser steht in C-Dur und ist eine rhythmisch prägnante tänzerische 2/4-Weise, die den herben Farbenreichtum estnischer Volksmusik widerspiegelt. Tobias greift hier das *Scherzo*-Thema seines ersten Streichquartetts wieder auf:



Tobias, *Sonatine Nr. 2*, 3. Satz, Thema. (E 6)

Tobias, *Streichquartett Nr. 1* d-Moll, 3. Satz, Thema. (Archiv TTM Tallinn)

Anfang 1912 legte Rudolf Tobias die Partitur seines Oratoriums *Des Jonas Sendung* dem Rektor der Berliner Königlichen Musikhochschule Hermann Kretzschmar<sup>56</sup> vor.

<sup>56</sup> Hermann Kretzschmar (1848 – 1924), deutscher Musikwissenschaftler; Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik (1907 – 1922) und Direktor der Berliner Kgl. Akad. Hochschule für Musik (1909 – 1920).

Dieser berief ihn daraufhin als Hilfslehrer ab 1. April 1912 an die Berliner Musikhochschule. Durch die Erkrankung von Engelbert Humperdinck<sup>57</sup> gab es dort eine auszufüllende Vakanz. Zunächst unterrichtete Tobias sechs bis sieben Stunden in der Woche zu einem Stundenlohn von fünf Mark.

In den Unterlagen der Musikhochschule zu Rudolf Tobias findet man einen von ihm handschriftlich verfassten Lebenslauf. Darin heißt es:

Ich, Rudolph Tobias, bin geboren in Dago-Keinis (russische Ostseeprovinzen) am 17. Mai 1873. Meine frühzeitig erwachten musikalischen Anlagen wurden von meinem Vater, der örtlicher Organist war, sorgsam entwickelt. Nachdem ich in Hapsal und Reval meine gymnasiale Schulbildung genossen, bezog ich 1893 das kaiserl. Konservatorium in St. Petersburg, um bei Prof. Rimsky-Korsakoff Komposition, und bei Prof. Homilius Orgel zu studieren. – 1897 mit dem Diplom des freien Künstlers entlassen, (beilieg. Copie desselben) wurde ich Organist an der Petersburger Johanniskirche, welchen Posten ich 7 Jahre bekleidete, zugleich als Kompositionslehrer an der St. Petersburger Musikschule (einem Institut ersten Ranges) fungierend. 1905 folgte ich einem Ruf nach der Universitätsstadt Dorpat, um dort als Musikdirektor und Gesangslehrer an einigen Kreisgymnasien zu wirken, und einen Oratorienverein zu dirigieren. Schon längere Zeit hegte ich den Wunsch, nach Deutschland zu gehen, um mich speziell der kirchlichen Komposition zu widmen, in welcher Richtung mich zu bestätigen, ich als meine Lebensaufgabe betrachte. 1908 konnte ich diesen Plan realisieren, indem ich zunächst eine größere Reise, die mich über Paris, München, Prag, Dresden führte – machte. Darauf hielt ich mich ein Jahr in Leipzig auf, und bin seit 1910 in Berlin, wo ich durch Stunden und Musikschriftstellerei (u. a. auch ‚Allg. Musikzeitung‘), wie auch durch Compositionen, die einige Verleger interessiert haben, meinen Lebensunterhalt bestritten habe, und meinem Endziel näher zu kommen hoffe. Seit einem halben Jahr arbeite ich übrigens auch in der Einschätzungskommission der Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Ich bin seit 1902 mit Louise Wilde verheiratet und habe 4 Kinder.<sup>58</sup>

Ab dem 1. Oktober 1912 wurde er zur außerordentlichen Lehrkraft für Musiktheorie auf ein Probehalbjahr mit acht Wochenstunden bis Ende März 1913 verpflichtet. Im Monat verdiente er nun 125 Mark und lag damit bereits über dem damaligen monatlichen Durchschnittsverdienst eines Arbeiters in Berlin, der etwa 100 Mark betrug. Aufgrund der guten finanziellen Situation zog Rudolf Tobias mit seiner Familie in ein geräumiges Haus mit Zentralheizung und Warmwasser in den Berliner Gartenstadtteil Zehlendorf. Seiner Schwester Klaara berichtete er schwärmend von der neuen Lebenssituation<sup>59</sup>:

Wir wohnen hier in Zehlendorf sehr schön: mit einem Bein in der Stadt, mit dem anderen geradezu auf dem Lande, im wahrsten Sinne des Wortes. Meine gegenwärtige Position erfordert respektable Repräsentation, was andererseits mit Unbequemlichkeiten und Ausgaben verbunden ist.

Nach Ablauf des Probehalbjahres äußerte sich Humperdinck zunächst sehr zurückhaltend auf Kretzschmars Bitte nach einer Festanstellung für Tobias:

---

<sup>57</sup> Engelbert Humperdinck (1854–1921), deutscher Komponist, Vorsteher der Abteilung für Komposition und Theorie der Berliner Kgl. Akad. Hochschule für Musik (1900–1920).

<sup>58</sup> Berlin-Halensee, o. D. [~ Frühjahr 1912], handschriftlich, ohne Unterschrift. Archiv TMM Tallinn.

<sup>59</sup> Brief an Klaara Tobias vom 4. Januar 1913, Archiv Saara Tobias.

Wannsee, den 5. März 1913. Hochgeehrter Herr Geheimrat. Auf Ihre gefällige Anfrage vom 3. d. M. gestatte ich mir ganz ergebenst zu erwidern, dass ich einstweilen noch nicht in der Lage bin, die endgültige Anstellung des Herrn Tobias als Lehrer für die Theorie an der kgl. Hochschule für Musik zu befürworten, da ich noch keine Gelegenheit hatte, die Leistungen des genannten Herrn in lehramtlicher Beziehung kennen zu lernen. Ich bin daher dafür, ihn für ein weiteres Probehalbjahr beizubehalten. [...] Mit vorzüglicher Hochachtung / Euer Hochwohlgeboren ergebenster E. Humperdinck.

Kretzschmar unterstützte Tobias weiterhin und erhöhte sein Stundendeputat:

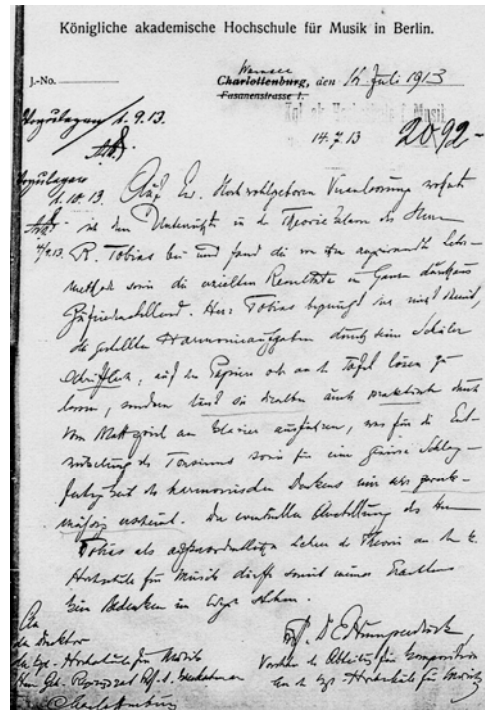
Charlottenburg, den 12.3.13. An den Herrn Minister der geistlichen pp. Angelegenheiten. [...] Unter der Voraussetzung der gesetzlichen Genehmigung bitte ich ganz gehorsamst um die Ermächtigung der Remunerationen auf je 3330 M [277,50 Mark monatlich; Anm. d. Verf.] der Stelleninhaber, Fräulein Kuyper und Herrn Tobias mit Wirkung vom 1. April d. Js. vornehmen zu dürfen, unter Festsetzung der Pflichtstunden auf je 18 wöchentlich. Der Direktor. gez. Dr. Kretzschmar.<sup>60</sup>

Die knappe Antwort aus dem Ministerium lautete:

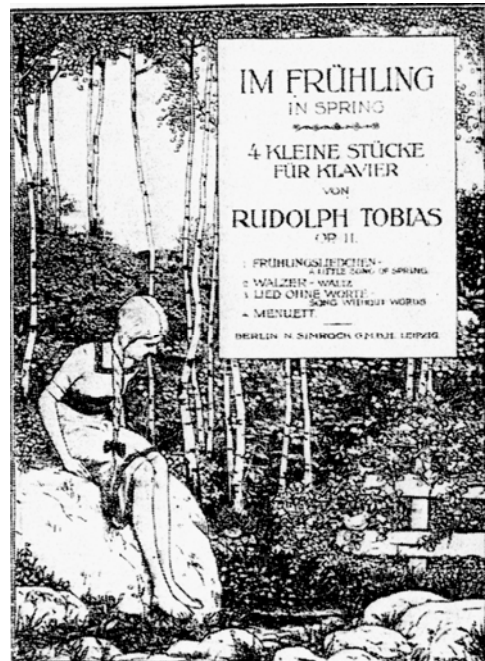
Berlin W. 8, den 27. März 1913. [...] Die beantragte Genehmigung wird hiermit erteilt. Im Auftrage. gez. Brugger.<sup>61</sup>

Nach einem Unterrichtsbesuch von Humperdinck in der Klasse von Rudolf Tobias am Ende des Sommersemesters 1913 lenkte auch dieser schließlich ein und stimmte der endgültigen Fest-einstellung in einem Brief vom 14. Juli 1913 an Kretzschmar zu:

Auf Hr. Wohlgeboren Veranlassung wohnte ich dem Unterricht in der Theorieklasse des Herrn R. Tobias bei und fand die von ihm angewandte Lehrmethode sowie die erzielten Resultate im Ganzen durchaus zufriedenstellend. Herr Tobias begnügt sich nicht damit, die gestellten Harmonieaufgaben durch seine Schüler schriftlich, auf dem Papiere oder auch Tafel lösen zu lassen, sondern lässt sie dieselben auch praktisch durch Vom-Blatt-Spiel am Klavier ausführen, was für die Entwicklung des Tonsinns sowie für eine gewisse Schlagfähigkeit des harmonischen Denkens sehr zweckmäßig erscheint. Die eventuelle Anstellung des Herrn Tobias als außerordentlicher Lehrer der Theorie an der k.



Brief Humperdincks an Hermann Kretzschmar vom 14. Juli 1913. (Archiv der Universität der Künste Berlin)



Titelblatt der in Leipzig und Berlin erschienenen Klavierstücke op. 11. (D 3)

<sup>60</sup> Akte „Lehrer Rudolf Tobias“, Cap. II, Tit. I, No. 111, Bd. 1, S. 15. Archiv der Universität der Künste (UdK) Berlin.

<sup>61</sup> Ebd.



Hochschule für Musik dürfte somit meines Erachtens kein Bedenken im Wege stehen. Prof. E. Humperdinck, Vorsteher der Abteilung für Komposition an der kgl. Hochschule für Musik.

Bis zu seiner endgültigen Festanstellung sollte allerdings wegen der noch fehlenden Einbürgerung der Familie ein ganzes Jahr vergehen.

Seine in Berlin erlangte künstlerische Position ermöglichte ihm auch die Bekanntschaft mit dem Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni, dessen Haus zu dieser Zeit Treffpunkt internationaler Künstler, Schriftsteller und Musikliebhaber war. Als Gast in diesen Kreisen wurde er von Busoni, der seine pianistischen Fähigkeiten schätzte, mehrfach aufgefordert Beethovens *Appassionata* vorzuspielen, für deren Interpretation er auch bei seinen öffentlichen Auftritten u. a. im renommierten Berliner *Blüthnersaal* besondere Anerkennung erhielt.

An der Musikhochschule arbeitete Tobias mit bekannten Kollegen wie den Komponisten Engelbert Humperdinck, Paul Juon<sup>62</sup>, Robert Kahn<sup>63</sup>, der Cembalistin Wanda Landowska und den Musikwissenschaftlern Hermann Kretzschmar und Georg Schünemann zusammen. Zur gleichen Zeit veröffentlichten die Musikverlage Zimmermann in Leipzig und Simrock in Berlin einige Klavierstücke von Tobias. Darunter die zwanzigseitige, 1913 komponierte Sammlung *Im Frühling* (Kevadel), op. 11<sup>64</sup>, die vier wahrscheinlich bereits in St. Petersburg entstandene Klavierminiaturen enthält: *Kevadlauluke* (Frühlingsliedchen), *Valss*, *Sõnadeta laulu* (Lied ohne Worte), *Menuett*. In einer Besprechung der Sammlung in der *Allgemeinen Musikzeitung*<sup>65</sup> hieß es:

Rudolph Tobias. Op. 11 ‚Im Frühling‘. Vier kleine Klavierstücke. Die leichten ‚Im Frühling‘ überschriebenen Pianofortestücke (op. 11) von Rudolph Tobias werden für Haus und Unterricht willkommen sein. Am wirksamsten und auch der Einfindung nach am selbständigsten erweist sich das hübsche Frühlingsliedchen und das sehr niedliche Menuett, wohingegen der Walzer und das Lied ohne Worte ziemlich konventionell gehalten sind. Sehr angenehm berührt es zu sehen, wie fein der Komponist den Klaviersatz behandelt hat. Eugen Segnitz.

Im gleichen Jahr erschien sein analytischer Artikel *Eesti muusika iseloomulik ilmend* (Der charakteristische Ausdruck der estnischen Musik) in der Sammlung *Eesti Kultuura II*. Darin fragte er nach dem Charakteristischen der estnischen Musik:

Gibt es aber in unserer Musik auch so etwas wie einen Charakter, einen geistigen Ausdruck? Unsere Volksweisen, haben sie wirklich einen eigenen Typus? Worin zeigt sich eine Physiognomie in unseren Kompositionen, bei unseren reproduzierenden Künstlern die volkstümliche, rasseeigene Nuance und Zeichnung?

---

<sup>62</sup> Paul Juon (1872 – 1940), russischer Komponist.

<sup>63</sup> Robert Kahn (1865 – 1951), deutscher Komponist und Musikpädagoge.

<sup>64</sup> 1939 von Eduard Tubin orchestriert.

<sup>65</sup> *Allgemeine Musikzeitung*, 1915, Nr. 40.

Nach einer Betrachtung spezifischer Eigenschaften von Volksmusiken anderer Nationen resümierte er:

In heutigen Verhältnissen ist es schwer eine Methode zu finden, mit Hilfe derer man beweisen könnte, dass auch in unseren musikalischen Selbstäußerungen bekannte charakteristische Züge aufscheinen, dass auch Estland das Recht hat, so klein es auch ist, beim Musiksyndrium<sup>66</sup> ein eigenes Wort mitzureden. Man kann ja noch nicht über eine völlig herausgebildete estnische typische Gestalt sprechen, dies verbieten die äußeren Einflüsse. Aber schon beginnt wie klares Himmelsblau aus bleifarbenem Gewitterfirmament, unsere nationale *Psyche* allmählich doch intensiv durchzudringen...

Unter schweren Bedingungen wurde unsere Kunst in die Welt hineingeboren. Vor allem, was bekamen wir als Taufgeschenk von der Natur mit? Die Singstimmen?... Man teilte sie für andere mit vollen Händen aus, für uns blieb nur hölzernes, farbloses, mit hohlem Klang schnarrendes, blöckendes Gewieher. Da ist jetzt nichts zu ändern. Phonetische, dynamische Geschmeidigkeit fehlt, sensible Akzente müssen wir auf anderem Wege suchen mit Hilfe des Musikinstrumentes. Deshalb ist unsere Liedform klein und unzureichend geworden, mehr im Charakter der Instrumentalmusik. Wir äußern uns selbst nicht immer auf direktem Wege, wir können auch Stillschweigen bewahren und der subjektive Gefühlsausdruck verbleibt unter dem Scheffel. Dafür sind wir aber auch von Sentimentalitäten und Pathos Befreite. Unser Phlegma ist dem russischen *ничего-авось*<sup>67</sup> ähnlich, es ist mehr die philosophische, grundlegende Trägheit, als ein Fehler oder Mangel des Temperaments. Vielleicht auch nur eine gesunde Reaktion auf die ein Jahrhundert währende Unterdrückung und Sklaverei.

Mit diesem verbindet sich der eigene spöttisch scharfe Humor... Wir müssen auf der anderen Seite uns ans Lied machen, überhaupt die Aufmerksamkeit nicht auf Schönheit, auf die schwärmerische Note wenden, sondern auf die charakteristische, psychologische, wahrhaftige Seite. Es ist doch verständlich, dass wir durch unsere eigene Konstitution weniger zu äußerlichen Farbeffekten als zu ideeller Tiefe geneigt sind. Und dieser Zug wird in unserer Kunst immer als Richtschnur durchscheinen.

Seinen Artikel beendete Tobias mit fordernden Aufrufen an die Leser:

Unsere Wesensart sind wir selbst, es ist nicht gestattet, diese zu beschmutzen! In welchen Formen es auch sei, ob in der Sinfonie, im Lied, in der Oper – überall rüttelt der gefangene ewige Dämon unseres Volkes an seinen Gittern. Nimm dich in Acht, wenn er sich befreit!

1913 reiste Rudolf Tobias nach Tallinn zur Eröffnungsveranstaltung des neuen Theatergebäudes *Estonia* am 25. August, um drei seiner eigenen Kompositionen im Rahmen des Konzertes zu dirigieren. Die erfolgreiche Aufführung brachte ihm große Anerkennung in seinem Heimatland, wie auch in der finnischen Öffentlichkeit ein. Im *Postimees*<sup>68</sup> schrieb Juhan Simm über das Konzertereignis:

Ganz zu Beginn das Werk von Tobias, das wohl die größte Wirkung ausübte. Tobias' ‚Sanctus‘ (aus dem Oratorium) für Chor, Orchester und Soloquartett, mit dem das Konzert begann, ist eine Komposition, die im gesamten Schrifttum der Musikwelt einmal einen herausragenden Platz erlangen wird. Das Werk ist voller Frische, Schwung und Farbenreichtum. Sowohl hinsichtlich der geschmackvollen Instrumentierung als auch der farbreichen Harmonik. Hier hat Tobias gezeigt, wie geschickt und delikater er mit Chor und Soloquartett umzugehen versteht... Darin liegt etwas Großes, Wirkungsvolles... Eine andere Neuigkeit von Herrn Tobias war das sinfonische Melodram ‚Kalevipoja epillog‘ für Orchester und Orgel. Hier ist Tobias ganz Philosoph in der Musik. Wie konsequent und geschickt die musikalischen Gedanken hier durchgeführt sind, setzt überraschend in Erstaunen...

<sup>66</sup> Bezeichnung für antike Beratungs- und Entscheidungsgremien.

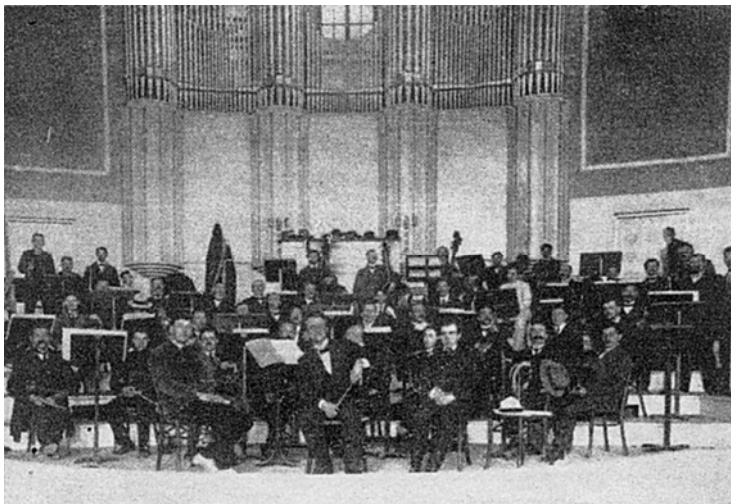
<sup>67</sup> Russisch für: Nicht wichtig, das wird schon werden.

<sup>68</sup> *Postimees*, 28. August 1913, Nr. 197.

In *Uusi Suometar*<sup>69</sup> wurde Rudolf Tobias sogar als der estnische Sibelius bezeichnet, der sowohl in der Auswahl der Motive wie auch der Instrumente finnische Anklänge hervorrufe.

Von der *Eestimaa Rahvahariduse Seltsi Kirjanduse haruselts* (Literarische Abteilung der estnischen Gesellschaft für Volksbildung) erhielt Tobias für seine zu dieser Veranstaltung aufgeführten drei Werke 100 Rubel, was ihm half, seine Reisekosten nach Tallinn und sonstigen Ausgaben zu decken.

Während seines Aufenthaltes in Estland besuchte er auch seine Mutter in Haapsalu und das Grab seines Vaters in Kullamaa. Auf der Rückreise nach Berlin machte er Halt in Tartu, um Karl Eduard Sööt aufzusuchen. Es war sein letzter Aufenthalt in seinem Heimatland vor seinem Tod.



Sinfonieorchester-Probe, *Estonia* Theater 1913.  
1. Reihe v. l.: Raimund Kull, Rudolf Tobias, Artur Lemba.  
(Archiv TTM Tallinn)

KONTSERT

Pühapäeval, 25. augustil k. 3 p. l.

EESTI HELITÖÖDE  
SINFONIA KONTSERT.

Juhatajad: A. Lemba ja R. Kull.

I.

1. R. Tobias — SANCTUS (soplokwartett, koor, orkester ja orel).
2. A. Lemba — SINFONIA cis moll (juhat. A. Lemba).

II.

3. R. Tobias — KALEWIPOJA EPILOG, sinfoniline melodram orkestri ja orelisaatel.
4. A. Lemba — KANTATE (sopran ja tenor-soolod, koor ja orkester).
5. R. Tobias — „SEST ILMANEITSIST ILÜSAST“ (sopransoolo ja orkester).
6. A. Kapp — KANTATE „LAUL PÄIKSELE“ (tenorsoolo, koor, orkester ja orel).

Programm des Eröffnungskonzerts des *Estonia* Theaters, Tallinn 1913.  
(Archiv TTM Tallinn)

<sup>69</sup> In: *Postimees*, 31. August 1913. Nr. 200 zitiert nach der finnischen Zeitung *Uusi Suometar* (Neues Finnland).

Nach seiner Rückkehr nach Berlin plante Tobias einen Kompositionsabend in der deutschen Hauptstadt, die für ihn als internationales Musikzentrum von besonderer Bedeutung war. Mit Hilfe von estnischen und Berliner Mäzenen gelang es ihm schließlich, diese Veranstaltung am 22. Januar 1914 im Konzertsaal der Berliner Königlichen Musikhochschule unter dem Titel *Kompositions- und Orgelabend von Rudolph Tobias* durchzuführen. Mit ihm gemeinsam bestritten das Konzert das 65-köpfige Blüthner-Orchester, ein gemischter Chor, die Solisten Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Minna Tube (Alt), Erich Suckmann (Tenor), Gottfried Krüger (Bariton) und der Organist der Berliner Garnisonskirche Otto Becker.

Der *Berliner Lokalanzeiger*<sup>70</sup> berichtete am Folgetag über eine mit Mängeln durchsetzte Aufführung, aber doch mit wohlwollenden Worten von den beachtenswerten künstlerischen Intentionen des Komponisten:

In der Königlichen Hochschule führte gestern (Donnerstag) der hiesige Tonsetzer Rudolph Tobias nach dem nicht eben ganz glücklich gelungenen Vortrage der C-moll-Passacaglia von Bach auf der Hausorgel eine Reihe von Fragmenten eigener Werke mit dem Blüthnerorchester, einem kleinen gemischten Chore und einem Soloquartett auf [...] Die von sympathisierendem Beifall begleitete Aufführung, die, zum Teil infolge der etwas ungelenten Dirigierart des Komponisten, nicht allzu gut geriet, ließ in jedem Falle erkennen, dass Tobias von erstem Wollen beseelt ist und sicher keine anderen als idealste Motive seine Schaffensversuche gezeitigt haben. Er weiß auch, obgleich oft noch Vorbilder unverkennbar sind, vielfach, wenn auch nicht absolut Neues, so doch von starkem Eigenwillen Diktirtes, unverkennbar künstlerisch Inspiriertes zu sagen und findet manchmal dafür nicht alltägliche Farben. Daneben steht aber noch vieles Ungelenke, und in zwei Episoden aus dem esthnischen Nationalepos ‚Jung-Kalew‘, deren eine ein in seiner Disposition ganz verfehltes Melodram ist, sowie zwei Fragmenten aus der Kantate ‚Ecclesia‘ hat Tobias noch nicht den rechten organischen Fluß, die innerlich notwendige Form zu finden gewusst. Besser muteten in dieser Hinsicht Teile des Oratoriums ‚Des Jona Sendung‘ an, dass sich in einer guten Aufführung wohl noch vorteilhafter präsentieren würde. Man wird nach diesen Eindrücken – dem hochgerichteten Willen dieses Tonsetzers mit gutem Gewissen das Erreichen seiner Erfüllung wünschen dürfen. Fehlt es vorläufig auch noch am rechten Vollbringen, ein solches Wollen verdient Achtung und Sympathie.

KONZERT-DIREKTION  
HERMANN WOLFF, BERLIN W 35  
FLÖTTWELU-STRASSE 1.

**Gratis.**

Konzert-Saal der Königl. Hochschule für Musik  
Hardenberg-Strasse

Berlin, Donnerstag den 22. Januar 1914, abends 8 Uhr

**Kompositions- und Orgel-Abend**  
von  
**Rudolph Tobias**  
mit dem Blüthner-Orchester  
unter Mitwirkung von  
Fräulein **Elisabeth Ohlhoff** (Sopran), Frau **Minna Tube** (Alt), Herrn **Erich Suckmann** (Tenor), Herrn **Gottfried Krüger** (Bariton), Herrn Hoforganisten Prof. **Otto Becker** und eines gemischten Chors.

**PROGRAMM**

1. Passacaglia für Orgel . . . . . J. S. Bach  
ausgeführt von Rudolph Tobias

2. Zwei Episoden aus dem esthnischen National-  
epos „Jung-Kalew“

a) Kurzweilige Ballade „Vom Ringlein der  
schönen Luftfee“ (für Sopran und Orchester)

b) Epilog „Kalew's letzter Ritt“ (für Orchester  
und Rezitation)

3. Zwei Fragmente aus der Cantate „Ecclesia“ . . . . . R. Tobias

a) **Arietta** „Gott schaut vom Himmel“ (für  
Sopran und Orchester)

b) **Rachepsalm** — Sanctus (für Soli, Chor und  
Orchester)

4. 1. Teil des Oratoriums „Des Jona Sendung“ (für  
Soli, Chor, Orchester und Orgel) . . . . .

a) Sturmes Stillung  
b) Nacht der Gottverlassenheit  
c) Errettung Jonä

Orgelpart: **Otto Becker**

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen.

Plakat mit Programm seines Autorenkonzertes.  
(Archiv TTM Tallinn)

<sup>70</sup> *Berliner Lokalanzeiger*, 23. Januar 1914, Nr. 10.

Auch die Zeitung *Die Post*<sup>71</sup> schrieb anerkennungsvoll:

Als ein gereifter Komponist ... trat uns an demselben Orte und mit demselben Orchester Rudolf Tobias entgegen. [...] Wir haben es hier unzweifelhaft mit einem ideal gesinnten Tonkünstler zu tun, der ehrlich nach Vollendung strebt, und der daher auch Teilnahme und Unterstützung verdient.

Ebenso bezeugt die *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung*<sup>72</sup> Tobias zwar eine große Begabung als Tonsetzer, sieht aber ein Manko in seiner fehlenden Praxisbezogenheit:

Unstreitig gehört Herr Tobias zu den berufenen Tonsetzern, soweit ich dies nach den Fragmenten aus der Kantate ‚Ecclesia‘ und namentlich aus seinem Oratorium ‚Des Jona Sendung‘ sagen darf. Wer z. B. ein so eigenartiges Orchesterzwischenstück in dem Chorus mysticus dieses Oratoriums schreiben kann, darf nicht übersehen werden. Was Herrn Tobias fehlt, ist größere Vertrautheit mit Orchester und Chor durch praktische Tätigkeit. Er ist zu sehr Theoretiker; was sich auf dem Papier sehr gut ausnimmt, braucht dann immer noch nicht zu klingen. In seinem Idealismus nimmt Herr Tobias, dem niemand eine reiche und eigenartige Erfindungsgabe absprechen kann, auf die Ausführbarkeit gar keine Rücksicht; für kleinere Gesangsvereine in der Provinz ist sein Oratorium schon wegen des großen Orchesterapparats unmöglich. Hoffentlich findet dieser Künstler, der schwer um seine Existenz zu ringen hat, Gönner, die ihm ermöglichen, seinem eigenen Schaffensgenius wenigstens einige Monate des Jahres zu weihen; hoffentlich beschränkt er sich in Zukunft vorläufig darauf, in kleineren Formen seine Gedanken niederzulegen, die dann weiteren Kreisen zugänglich werden dürften. Er verdient jede Förderung.

Die Berliner *Vossische Zeitung*<sup>73</sup> findet deutliche Worte:

Er will das Besondere, und das soll ihm bescheinigt werden. Aber zwischen Wollen und Können gähnt eine große Kluft, eine so große Kluft, dass ihm einstweilen nur angeraten werden kann, Kompositionsstudien zu treiben und seine Gestaltungskraft an alten und neuen Meistern weiter zu schulen.

In *Signale*<sup>74</sup> wurde das Konzert mit einem Zerriss bedacht. Der Rezensent hatte das Konzert bereits vor Beginn des vierten Teils entnervt verlassen.

In der *Allgemeinen Musikzeitung*<sup>75</sup> findet sich eine detaillierte Rezension des Herausgebers Paul Schwers, der auch zu einem zwiespältigen Urteil kommt:

Klangsinn, Phantasie, ja sogar eine gewisse persönliche Note sind seiner Musik nicht abzusprechen. Auch die thematische und melodische Erfindung könnte man zur Not als ausreichend gelten lassen. All diesen positiven Eigenschaften steht indessen ein schwerwiegendes Manko gegenüber: Es fehlt Herrn Tobias die Fähigkeit, seine Gedanken zu ordnen, seine Ideen zu formen, aus ihnen brauchbare, lebenskräftige Kunstgebilde zu prägen. Seine Art zu musizieren macht oftmals einen nahezu verworrenen Eindruck. Neben einer Anzahl von Takten, die erstaunlich großzügig geschaut und empfunden und auch klar und wirksam gestaltet sind, stehen dann unmittelbar Partien, bei denen die Zeichnung völlig verwischt und ausdruckslos, die musikalische Sprache eintönig, die Empfindung nichtig erscheint. [...] Zweifellos steckt in Rudolph Tobias eine starke und, wie ich schon bemerkte, auch eigenartige tonschöpferische Phantasie. Aber der große Mangel an Konzentrationsvermögen und an Gestaltungskraft lässt alle diese Ströme innerlich warm und aufrichtig empfundener Musik nach außen hin wirkungslos verpuffen. Der Hörer muß sich, um dem Komponisten einigermaßen gerecht zu werden, an das vorübergehend Gelungene, da zuweilen

---

<sup>71</sup> *Die Post* (Abend-Ausgabe), 23. Januar 1914, Nr. 38.

<sup>72</sup> *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 24. Januar 1914, Nr. 20.

<sup>73</sup> *Vossische Zeitung*, Beilage, 24. Januar 1914, Nr. 43.

<sup>74</sup> *Signale*, 28. Januar 1914, Nr. 4.

<sup>75</sup> *Allgemeine Musikzeitung*, Januar 1914, Nr. 5.

sogar elementar Gewaltige halten. Von solchen Stellen nenne ich z. B. das ‚Heilig, heilig‘ aus der Kantate ‚Ecclesia‘, den Chor ‚Die Wasser sehen Dich Gott‘ und die Tenorstelle ‚Aber Du hast mein Leben aus dem Verderben geführt‘ aus den Oratorium-Fragmenten. Ganz geschickt in der Schilderung der poetischen Märchenstimmung und eigenartig in der Führung der in leichten Fiorituren sich bewegenden Solostimme ist auch der Beginn der ersten Kalew-Episode ‚Vom Ringlein der schönen Luffee‘.

Etwas versöhnlicher berichtet Willy Renz in *Die Musik*<sup>76</sup>:

Dem ernsten Streben und den hochgesteckten Zielen des jungen Tonsetzers, der die Leitung einem geübteren Dirigenten hätte überlassen sollen, darf man seine Anerkennung nicht versagen.

In Briefen nach Estland an Jaan Tõnisson und Hans Siimer beklagte sich Tobias im Februar 1914 entnervt über die durchwachsenen Rezensionen:

Selbstverständlich konnte unter schwerem Feilschen nicht alles ganz nach Wunsch gehen, auch die Dirigentenfrage hängt mit der materiellen Seite zusammen. [...] Hinsichtlich der Kritik muß auch dies ins Gewicht fallen, dass ich wegen meiner Stelle viele Gegner habe, die den Vorfall nutzten, um ihrer Verbitterung Luft zu machen.<sup>77</sup>

Meister Humperdinck kam in der Konzertpause zu mir und drückte mir vor allen Künstlern die Hand und äußerte sehr lobende Worte über ‚Ilmaneitsi‘ und ‚Epilog‘. Sei es wie es ist, man muß mit allem zufrieden sein. Unter großen Schwierigkeiten haben wir den Grund gelegt, also weiter!<sup>78</sup>

Wie sehr sein Autorenkonzert ihn und seine Familie aber auch finanziell belastet hat, wird in einem Brief an seine Mutter deutlich:

[...] alle die Kinder hier und das Haus, und die Stellung, und die Widersacher, Neider - all das macht den Kopf warm. Ich will Dich ja nicht beunruhigen, aber seit ich die hohe Stellung inne habe, kommt es besonders darauf an, daß man auch Freunde hat, die einem nicht im Stich lassen. An wievielen Thüren habe ich vergeblich anklopfen müssen, bis ich den größten Theil der Concertkosten zusammen hatte (es gingen ungefähr 3000 Mark drauf), fast ebensoviel wie mein jährliches Gehalt. Die Kinder haben nur das äußerst notdürftigste an Kleidung, Frau Wilde hat ihre kleine Pension dazu hergegeben. Ich schreibe es nur deswegen, damit Du nicht glaubst, daß ich so undankbar sei, daß ich Dir kein Reisegeld schicke. Wenn es einmal sein soll, so wird alles kommen. Luise ist im (unentgeltl.) Kursus von Meyerhold (Regist. am Kaiserl. Alexandra Theater<sup>79</sup>), es scheint da schneller vorwärts zu gehen, als in Moskau. Hoffentlich kommt sie bald so weit, daß sie ihr Ziel erreicht. Eben muß sie sich alleine durchschlagen, nebenbei sich abhärten ohne die kleinen Kinder. [...] Wenn ich gelegentlich Zeit habe, schicke ich Dir die guten Kritiken zu lesen, die nicht von Neidern beeinflusst sind.<sup>80</sup>

Seine vorgesehene Festanstellung an der Königlichen Hochschule für Musik wurde weiter vorangetrieben. Voraussetzung dafür war, das Beantragen seiner deutschen Staatsbürgerschaft. Dieses Gesuch brachte ihm scharfe Kritik von seinen estnischen Landsleuten ein. Er argumentierte allerdings entschlossen:

Ich komme noch einmal auf meine Einbürgerung zurück: wenn dies wirklich eine Übernahme der Volksangehörigkeit bedeuten würde, dann wäre ich ein charakterloser Abtrünniger. Ich verstehe nur schwerlich, weshalb jeder sich bemüht meinen Schritt als böswillig zu erklären; ich

<sup>76</sup> *Die Musik* XIII.10: 2. Februarheft 1914.

<sup>77</sup> Brief an J. Tõnisson vom 20. Februar 1914. Eesti Rahvaluule Arhiiv (Archiv estnischer Volksdichtung) Tartu.

<sup>78</sup> Brief an H. Siimer vom 20. Februar 1914. Archiv H. Siimer.

<sup>79</sup> Gemeint ist hier das Alexandrinski-Theater (Puschkin-Theater), St. Petersburg.

<sup>80</sup> Brief aus Berlin-Zehlendorf an seine Mutter in Estland vom 20. Februar 1914. Archiv TMM Tallinn.

habe vielleicht mehr geopfert als jemand anderer. [Auch] wenn man dies nicht ohne Preis vermag, beginne ich nicht gleich zu kriechen.<sup>81</sup>

Am 9. November 1913 erging bereits die Mitteilung von der russischen kaiserlichen Kanzlei:

Der Bürger der Stadt Hapsal Rudolf Tobias wird hierdurch benachrichtigt, dass Seine Majestät der Kaiser auf meinen alleruntertänigsten Vortrag seines Gesuchs am 6. November d. J. Allerhöchst geruht haben, seine und seiner Familie Entlassung aus dem russischen Untertanenverband zu genehmigen.<sup>82</sup>

Nachdem der positive Bescheid aus St. Petersburg eintraf, bat Tobias nochmals um die Zusicherung der Festanstellung bei der Hochschule:

Hochverehrter Herr Rechnungsrat./ In Sachen meiner Einbürgerung erfuhr ich aus dem Landratsbüro, dass seitens der Hochschule bisher noch keine Antwort zugegangen wäre: ob meine definitive Anstellung nach der Einbürgerung wirklich erfolgen würde. In der Annahme, dass dieser Umstand vielleicht mit zur Verzögerung der ganzen Angelegenheit beiträgt, bitte ich Sie sehr, gütigst dazu beitragen zu wollen, dass ein diesb. Schreiben an das Landratsbüro Teltow veranlaßt würde. / Hochachtungsvoll ergebenst R. Tobias / 9./VI.14.<sup>83</sup>

Schließlich ergeht vom Ministerium am 2. Juli 1914 folgende Genehmigung an den Kommissarischen Verwalter der Hochschule:

Euer Hochwohlgeboren ermächtige ich auf den gefälligen Bericht vom 22. Juni d. Js. – 1453 –, den Komponisten Tobias als außerordentlicher Lehrer an der Hochschule für Musik bis auf weiteres unter dem Vorbehalt sechsmonatlicher Kündigung anzunehmen. Tobias ist zu verpflichten, gegen eine Jahres remuneration von 3330 M, geschrieben: dreitausenddreihundertdreißig Mark, wöchentlich achtzehn Pflichtstunden zu erteilen und an den Prüfungen und Konferenzen teilzunehmen.<sup>84</sup>

Ab dem 1. Juli 1914 war seine Festanstellung offiziell anerkannt. Seine Einbürgerungsurkunde wurde dennoch erst am 20. November 1914 ausgestellt. Sie trug folgenden Wortlaut:

Deutsches Reich. Königreich Preussen. / Einbürgerungsurkunde. / Der Komponist und Lehrer an der Königlichen Hochschule für Musik Rudolf Tobias geboren am 17. Mai 1873 in Keinis (Russland), sowie seine Ehefrau Luise, geborene Wilde und folgende von ihm kraft elterlicher Gewalt (§ 1626 B.G.B.) gesetzlich vertretene Kinder: / 1. Paul Ferdinand geboren am 11. Juli 1904 in St. Petersburg / 2. Johannes geboren am 28. Oktob. 1905 in Dorpat / 3. Sylvia geboren am 24. Mai 1908 in Eichwald/ 4. Beatrice geboren am 13. Okt. 1911 in Dt. Wilmersdorf/ haben mit dem Zeitpunkt der Aushändigung dieser Urkunde die Staatsangehörigkeit im Königreich Preußen durch Einbürgerung erworben und sind damit Deutsche geworden. / Die Einbürgerung erstreckt sich nur auf die vorstehend aufgeführten Familienangehörigen. / Berlin, den 20. November 1914. / Der Königlich Preussische Polizeipräsident gez. I.V.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Brief aus Berlin-Zehlendorf an Dr. J. Luiga in Estland vom, 14. Juni 1913, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>82</sup> Original in Russisch; Abschrift in Deutsch in: Akte „Lehrer Rudolf Tobias“, Kap. II, Tit. I, No. 111, Bd. 1, S. 31. Archiv der Universität der Künste (UdK) Berlin.

<sup>83</sup> Ebd. S. 24f.

<sup>84</sup> Ebd. S. 29.

<sup>85</sup> Ebd. S. 32.

Im Frühjahr 1915 entstanden mehrere Chorwerke: die sieben Motetten *Kephas*, *Vivit*, *Ascendit in coelum*, *Absolution*, *Väike Suurreede motett* (Kleine Karfreitagsmotette), *Lihavõtte eelmäng* (Ostervorspiel) und *Lihavõtte hommik* (Ostermorgen) sowie zwei Gesänge aus dem Neuen Testament (*Wer will* und *Liberi Dei*). Ebenso *Mors et vita* (datiert vom 29. August 1915) für gemischten Chor, Orgel und Streichorchester, das uns heute nur noch als Fragment vorliegt. Für Orgel komponierte Tobias das Choralvorspiel *Üks tallekene* (Ein Lämmlein), die unvollendete Choralfantasie *Su poole* (Zu Dir), *Präludium und Fuge c-Moll* und *Ciacona F-Dur* über den Choral *Nüüd tehke kõrgeks väravad* (Macht hoch die Tür). Daneben gibt es Skizzen zu einer Sonate für Trompete und Klavier, einer geplanten Suite *Karjase laul* (Hirtenlied) für Orchester und Violinduo sowie zu einigen weiteren Chorwerke, darunter Psalm 32 *Der Herr ist mein Hirte* und *Wenn es Schwanengesang wäre*. Das Duo für Violine und Klavier *Läbi õö* entstand in seiner späteren Berliner Zeit.

Nach Ausbruch des ersten Weltkrieges wurde Tobias 1915 zum Dienst in der deutschen Armee einberufen. Sein Einberufungsbescheid lautete:

Einberufen zum Landst. Inf. Ers. Btl. Guben. / Kriegsbeordnung. / Der Landsturmpflichtige / Rudolf Tobias / Berlin-Wilmersdorf / Umlandstr. 51 v. III / hat sich am 16. Sept. 1915 vorm 8 Uhr in Berlin-Schöneberg, General-Papestr., Hof der Landwehr-Dienstgebäude bei Tafel Nr. [?] zu stellen [...] Bezirkskommando V Berlin.<sup>86</sup>

Tobias absolvierte seinen Dienst als Dolmetscher und Leiter des Musikkorps im Kriegsgefangenenlager in Crossen/a. d. Oder. Während seiner Militärzeit entstand auch die Idee zu einem zweiten Oratorium *Sealpool Jordanit* (Jenseits des Jordan), das den Freiheitskampf des Volkes Israels zum Inhalt haben sollte. Aufgrund der schlechten finanziellen Lage, in die Tobias und seine Familie durch seinen Kriegsdienst erneut gekommen waren, sandte er verschiedene Bittschreiben an seine Arbeitgeber in Berlin, der Musikhochschule und auch an das Ministerium für geistliche und Unterrichtsangelegenheiten. In einem Brief an den Direktor der Musikhochschule vom 18. Juni 1916 heißt es:

Hochverehrter Herr. / Durch meine Einberufung zum Heeresdienst bin ich um die Möglichkeit jedes Nebenverdienstes gekommen, dessen ich bei meinem geringen Gehalt zur Erhaltung meiner zahlreichen Familie dringend bedarf. Die schwere Erkrankung meiner sämtlichen 4 Kinder, von denen eines operiert werden musste, hat mich zudem in eine empfindliche Notlage versetzt. / Ich möchte daher ergebenst um eine Beihilfe, womöglich für die Dauer des Krieges bitten, um aus der gegenwärtigen schweren Lage kommen zu können. / Mit vorzüglicher Hochachtung habe ich die Ehre zu zeichnen ergebenst / R. Tobias.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Ebd. S. 33.

<sup>87</sup> Ebd. S. 36.



Die Weiterleitung des Briefes durch die Hochschule an das Ministerium erfolgte umgehend, doch der Antrag wurde abgewiesen. Hilfe kam erst durch ein weiteres Bittschreiben, dieses Mal abgesendet vom Direktor der Berliner Musikhochschule an das Königliche Stellvertretende Generalkommando des III. Armee-Korps:

12. Juli 1916. Der ausserordentliche Lehrer für Theorie an unserer Hochschule, Rudolf Tobias, befindet sich seit dem 16.9.1915 im Heeresdienst und zwar augenblicklich als Dolmetscher im Kriegsgefangenenlager in Crossen a./Oder; er ist am 29.5.1873 geboren, steht also im 44. Lebensjahr und ist soweit bekannt, garnisonsdienstfähig oder arbeitsverwendungsfähig./ Mit Beginn des Winterhalbjahres 1916/17 kommt die Hochschule in Bedrängnis mit ihren Lehrkräften der Theorieabteilung; ausser Tobias ist noch ein zweiter Theorielehrer beim Heere und ein dritter hat jetzt seine Versetzung in den Ruhestand nachgesucht und ist gleichzeitig, mit Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand, um Urlaub vom 1. Oktober d. Js. ab bis zu seinem Ausscheiden am 1.4.1917 eingekommen. Unter den jetzigen Zeitumständen ist die Annahme eines für unsere Zwecke geeigneten Ersatzes kaum möglich. Eine Verminderung der Schülerzahl aus Anlass des Krieges ist nicht eingetreten. Seit Januar d. Js. sind auch wieder auf Veranlassung des Kgl. Kriegsministeriums 70 Militärmusiker zur Ausbildung als Musikmeister hierher kommandiert, die in Gefahr kommen würden, nicht den vorschriftsmässigen Unterricht erhalten zu können. Ich gestatte mir daher die ganz ergebene Bitte auszusprechen, den p. Tobias gütigst, wenn irgend möglich, vom 1. September d. Js. ab freigegeben zu wollen. / Der Direktor i. V. H. B. [Barth<sup>88</sup>].

Dem Freistellungsantrag wurde stattgegeben. Aus Crossen a./Oder schrieb Tobias am 6. August 1916 an den Direktor der Musikhochschule:

Da ich es in erster Linie Ihrer Einwirkung zu verdanken habe, dass ich nun wieder an Ihrem hohen Institut mich bethätigen darf, erlaube ich mir hiermit, Ihnen meinen ergebensten Dank auszusprechen. Zugleich erbitte ich mir Ihre weiteren Anordnungen bezüglich der Aufnahmeprüfungen etc.; voraussichtlich bin ich bereits am 15. VIII. 16 in Berlin falls meine Anwesenheit nicht schon früher nothwendig ist.

Mit der Komposition des geplanten Oratoriums *Sealpolt Jordanit* begann Tobias sofort nach seiner Entlassung aus der Armee und Wiederaufnahme seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule. Wie schon für das Libretto seines ersten Oratoriums *Des Jonas Sendung* stellte er wieder eine Auswahl von Bibelziten zusammen, die diesmal den alttestamentlichen Mose-Büchern entnommen waren. Er konzipierte das Oratorium für vier Solisten, gemischten Chor, Orgel und Orchester und skizzierte in den Jahren 1916 – 1918 auf über 500 Notenseiten das Grundgerüst seiner Ideen, überzeugt davon, dass dies seine beste Arbeit werden sollte.

In den Monaten vor seinem Tod hatte er herzlichen Briefkontakt mit seiner Mutter, blickte optimistisch in die Zukunft und hoffte auf eine baldige Verbesserung seiner finanziellen Situation durch die Fertigstellung seines neuen Oratoriums, so dass auch

---

<sup>88</sup> Heinrich Barth war Mitglied des Direktoriums der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin.

die langerhoffte Reise seiner Mutter nach Berlin zu ermöglichen wäre. Im letzten Brief an seine Mutter schrieb er noch zuversichtlich:

Meine liebe Mutter./ Danke Dir für Deine Briefkarte; zugleich erhielten wir von Hanschen 95 M. für die Kinder; die Schwestern drüben werden's aber selbst schwer genug haben. Gott helfe Ihnen! Er leite Dich auch auf der beschwerlichen Reise, wenn es dazu kommen sollte. / Von Herrn Sööt haben wir auch neulich einen ganz liebenswürdigen Brief bekommen; gute Nachrichten. – Mein Oratorium ist im Einzelnen noch nicht ganz fertig, die Arbeit macht mir aber sehr viel Spass (wie man so sagt). Wenn Gott will, wird es mein bestes Werk werden, und dann wird auch der andere Erfolg nicht ausbleiben, was allerdings meiner Kinder und der angewandten Mühe wegen ganz wünschenswert wäre. In dem ‚Berliner Tageblatt‘ war schon eine kleine Notiz darüber. – Alle wir erwarten Dich bald zu uns, auch Tante, die bereits Vorbereitungen trifft: Gardinenwaschen und dgl. / Trice tritt erst im Oktober ins Lyceum ein; sie hat aber selbst ohne jede Anleitung lesen gelernt, damit sie allein für sich die biblischen Geschichten lesen könnte. Da auch ich jetzt vormittags freie Zeit habe, gehen wir mit ihr spazieren, ich mit meiner Arbeit (Komposition) und sie ist eine gute Gesellschaft, die nach Omama fragt, und was ich gemacht hätte, als ich klein war u.s.w. / Grüsst die lieben Schwestern, und dankt sie von uns tausendmal. Auch Dir und Mary unendlichen Dank für Eure Liebe und Mühe. / Gottbefohlen / Eure / Rudolph / Kinder wie / auch Tante / 6.9.18.<sup>89</sup>

Die anhaltend schlechten Lebensbedingungen während des Krieges ließen Tobias 1918 eine sechstägige, akut verlaufende Lungenentzündung nicht überleben. Ein Aushang in der Hochschule kündigte noch kurz davor seinen Stundenausfall an:

Herr Tobias ist erkrankt; sein Unterricht fällt diese Woche aus. Charlottenburg, den 22. Oktober 1918.<sup>90</sup>

Rudolf Tobias starb im Alter von 45 Jahren am 29. Oktober 1918 um ein Uhr nachts. Seine Beisetzung erfolgte auf dem Wilmsdorfer Friedhof<sup>91</sup> am 1. November nachmittags. Den Grabschmuck sowie ein Grabdenkmal, letzteres von Helene Wilde, der Schwester seiner Frau Luise, angeregt, wurde vom Kollegium der Berliner Musikhochschule durch Geldsammlungen ermöglicht. In Estland verkündete Nestor Linnamägi, der damalige Vorsitzende der *Estonia*-Theatergesellschaft, am Abend des 31. Oktobers vor einer Aufführung von Schumanns *Paradis und Peri* im *Estonia* Konzertsaal die Nachricht vom Tode des Komponisten.

---

<sup>89</sup> Brief aus Berlin (Pariserstraße 46) an die Mutter Frau Emilie Tobias, Hafestraße, Hapsal in Estland vom 6. September 1918, handschriftliche Anmerkung der Mutter: „*Der letzte Brief von meinem lieben teuren Sohn Rudolph.*“ Archiv TMM Tallinn.

<sup>90</sup> Akte „Lehrer Rudolf Tobias“, Cap. II, Tit. I, No. 111, Bd. 1, S. 43. Archiv der Universität der Künste Berlin.

<sup>91</sup> Berlin-Wilmersdorf, Berliner Straße 100, Städtischer Friedhof, D3, Reihe 13, Platz 8.

In Tallinn gab es am 20. Dezember 1918 ein Gedenkkonzert für den verstorbenen Komponisten im *Estonia* Konzertsaal. Das Programm wurde eröffnet mit dem *Trauermarsch* von Alexandre Guilmant für Orgel und Orchester. Nach einer Eröffnungsrede von Dr. Luiga folgten Kompositionen von Tobias: sein *Largo* für Orgel und Orchester, das *Arioso* aus seinem Oratorium *Teisel pool Jordanit* (sic!), die *Orgelfuge d-Moll*, die Ballade *Sest ilmaneitsist ilusast* und die drei Chorstücke *Õõtsuv meri*, *Murtud roos* und *Noored sepad*. Aufführende waren die Sopranistin Paula Brehm-Jürgenson, der Bariton Benno Hansen, der Organist Peeter Süda, Chor und Orchester des EMO unter Leitung von Mihkel Lüdigi. Die Einnahmen des Abends gingen an die Familie des Verstorbenen.

Luise Tobias zog aus beruflichen und finanziellen Gründen zunächst allein mit ihrer jüngsten Tochter Helen (\* 11. Juni 1919) nach New York. Die vier restlichen Kinder Paul, Johannes, Sylvia und Beatrice wurden in die Obhut ihrer Tante und Erzieherin Helene Wilde und der bestimmten Vormünderin Dr. Laura Turnau, eine in Berlin arbeitende Kinderärztin, gegeben.

Bereits am 21. Mai 1919 schickte Helene Wilde für die hinterbliebenen Kinder ein Bittschreiben um finanzielle Unterstützung an den Direktor der Berliner Musikhochschule Herrn Prof. Dr. Kretzschmar:

Die Vormünderin und Erzieherin der 4 Kinder, 2 Mädchen und 2 Knaben, im Alter von 7-14 Jahren des im vorigen Jahre verstorbenen Lehrers an der Hochschule für Musik, Herrn Rudolf Tobias, sehen sich genötigt, Euer Hochwohlgeboren zu bitten, angesichts der hohen Kosten der heutigen Lebenshaltung und der schweren Not der mittellos hinterbliebenen Kinder eine einmalige Unterstützung für die hinterbliebenen 4 Kinder zu erwirken, die einigermassen als Ersatz für eine Pension dienen könnte. In der Hoffnung, dass diese durch die herbe Not hervorgerufene Bitte nicht unberücksichtigt gelassen wird, zeichne [ich] mit Hochachtung und

**„Estonia“ kontsertsaalis**  
Reedel, 20. detsembril

**Rudolf Tobias'e**  
**helitööde-õhtu**

pr. Paula Brehm-Jürgenson,  
B. Hansen, Peeter Südda,  
E. M. O. laulukoori ja  
orkestri kaastegemisel.  
Juhatab: M. Lüdigi.

Es taw a:

1. Dr. Luiga kõne.
2. Largo, oreli ja orkestrile.
3. Arioso orat. „Teisel pool Jordani“, hr. B. Hansen.
4. Fuga orelile, hr. P. Südda.
5. Ballade „Sest Ilmaneitsist ilusast“, pr. Paula Brehm-Jürgenson.
  - a) Õõtsuv meri.
  - b) Murtud roos.
  - c) Noored sepad.

E. M. O. laulukoor.

Alguses mängitakse:  
A. Guilmanti leinamarsst,  
oreli ja orkestrile.

**== Sisjetulek läheb kadunu**  
**perekonna toetamiseks. ==**

Algus kell 8 p. l.  
Piletite hinnad: 8—2 margani.

Plakat des Gedenkkonzerts  
vom 20. Dezember 1918.  
(Archiv TTM Tallin)

Ergebenheit, als Erzieherin der Kinder H. Wilde. Die Vormünderin: Dr. Laura Turnau W. 15, Kaiserallee 202.<sup>92</sup>

In den Antwortschreiben des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hieß es:

31. Juli 1919: außerordentliche Unterstützung, 300 Mark, zu Händen des Vormunds Fräulein Dr. med. Laura Turnau, Kinderärztin, Berlin W. 15, Kaiserallee Nr. 202.

15. Oktober 1919: außerordentliche Unterstützung, 400 Mark, zu Händen des Vormunds Fräulein Dr. med. Laura Turnau, Kinderärztin, Berlin W. 15, Kaiserallee Nr. 202.

Daneben erfolgte ab dem 1. April 1919 zunächst auf drei Jahre beschränkt eine Zahlung an Witwen- und Waisengeld. Im April 1920 konnte Luise Tobias dann ihre Kinder zu sich nach Amerika holen. 1922 nach Rückkehr der Familie aus Amerika wurde ihr weiterhin vom Preußischen Staatsministerium Unterstützung zu teil. So ein Schreiben vom 12. Juli 1922:

Der Witwe des ausserordentlichen Lehrers Rudolf Tobias von der Hochschule für Musik Luise Tobias geb. Wilde in Berlin-Buchholz, Flüchtlingslager vom Roten Kreuz, wird mit Wirkung vom 1. April 1922 ab eine laufende Unterstützung von jährlich 4.000 Mark, buchstäblich: ‚Viertausend Mark‘, auf die Dauer von fünf Jahren aus dem Fonds Kapitel 63 Titel 1 widerruflich bewilligt.<sup>93</sup>

1924 benannte man zu Ehren des Komponisten eine Strasse im Tallinner Stadtteil Kadriorg nach ihm (bis 1924: Slobodka Strasse). Am 26. April 1928 aus Anlass des bevorstehenden estnischen Sängerfestes in Tallinn verfasste Professor Peeter Ramul vom Tallinner Konservatorium ein Schreiben an die Berliner Musikhochschule mit einer umfassenden Frageliste zur Person des estnischen Komponisten Rudolf Tobias. Man wusste offensichtlich wenig über sein „deutsches“ Leben; das Interesse in seinem Heimatland erwachte. Im Druck waren bisher auch nur drei – deutsche (!) – Notenveröffentlichungen erschienen: 1909 beim Verlag Leuckart sein *Pfingstgesang* und *Psalm 42*, 1910 beim Verlag Zimmermann die *Klavierstücke* op. 10. Noch im Dezember 1928 kam eine erneute Anfrage zur Person von Rudolf Tobias, diesmal von der Tartuer Universität, wo man an einem Estnischen Biographischen Lexikon<sup>94</sup> arbeitete.

1928, zum zehnjährigen Todestag von Rudolf Tobias, schrieb der estnische Komponist Mart Saar in der Oktoberausgabe der Monatszeitschrift *Muusikaleht*:

---

<sup>92</sup> Akte „Lehrer Rudolf Tobias“, Cap. II, Tit. I, No. 111, Bd. 1, S. 57. Archiv der Universität der Künste (UdK) Berlin.

<sup>93</sup> Ebd. S. 78.

<sup>94</sup> *Eesti biograafilise leksikon*. Hrsg. von Arno Rafael Cederberg et al. Tartu, 1926-1929.

Mit Tobias verlor Estland einen ersten Meister, der über die westeuropäische (Kompositions-) Technik verfügte... Tobias ist ein starkes Talent mit neoklassischer Ausrichtung. Er hatte nicht etwas spezifisch Modernes. Er drückte seine Gabe mehr mit Kraft und Charakteristischem aus als mit Originalität. [...] Die Aussageformen der Musik ähneln für ihn einem für Basreliefs behauenen Stein. [...] Seine Tempel wurden errichtet aus ein und demselben harten und starken Granit, aus farblos grauem Material. Er ist Grafiker, aber kein Kolorist. Das Berauschen an Tönen, der Klang in verzaubernden und überhaupt gefühlvollen Tönen ist nicht charakteristisch für ihn. Er arbeitet mit Rhythmus und höheren Ausdrucksformen der Klänge, aber nicht sofort mit gefühls-psychologischem Klangzauber, mit Klangharmonik, mit Klangfärbung... Sein Melos und seine Harmonie sind geistvoll, kraftvoll und geradlinig. Und diese Geradlinigkeit, Geist und Stärke erscheint als ein kennzeichnender Zug seines Schaffens. [...] In einigen von Tobias' letzten Versuchen ist ein Hang zum Impressionismus bemerkbar, dies ist aber doch noch lange kein Impressionismus dem eigentlichen Wortsinn nach. Um es korrekt zu sagen: In diesen Versuchen hat Tobias eine Synthese zwischen Klassizismus und Impressionismus gefunden. [...] Sich in Tobias' Schaffen hineinver tiefend, könnte man feststellen, dass Tobias bei all seiner kompositionstechnischen Beherrschung nicht ein Schaffenselement, sei dies Harmonik, Kontrapunkt oder das Problem des Feilens am Werk, für sich selbst ins Visier genommen hat. In ihm ist die fortwährend tönende Kunstarbeit innere mächtige Stimme, der alle einzelnen Schaffenselemente unterstellt und gebraucht sind als Mittel zum unumstößlichen Erreichen des Ziels.

Am 23. Januar 1929 fand in Haapsalu anlässlich des 10. Todestages von Rudolf Tobias die feierliche Einweihung einer Gedenkbüste des Komponisten statt. Die Bronzestatue wurde von Roman Espenberg geschaffen und auf einer Säule aus Marmorstein von der Insel Saaremaa verankert. Auch die Mutter von Rudolf und zwei seiner Schwestern, Mary und Elisabeth, die alle noch in Haapsalu lebten waren bei der Feier anwesend. Der estnische Musikwissenschaftler Juhan Aavik hielt die feierliche Einweihungsrede und der estnische Komponist Cyrillus Kreek leitete die musikalischen Beiträge seines gemischten Chores *Heli* (Klänge) aus Haapsalu.



Gedenkbüste von Rudolf Tobias in Haapsalu. (Foto: privat, 1998)

**Vor dem Denkmal meines Bruders  
Tonkünstler Rudolf Tobias**

Fern der geliebten Heimat liegt dein einsam Grab,  
Und doch ist's mir an dieser weihvollen Stätte,  
Als ob du niederlegtest hier den Wanderstab  
Und man dich hier zur letzten Ruh' bestattet hätte.

Und all' den vielen Edlen wünsch' ich Gottes Lohn,  
Die dieses schlichte Denkmal hier errichtet haben,  
Wo eine greise Mutter kam zu ihrem Sohn,  
Gleichwie zu seinem Grab mit ihren Blumengaben.

Mühselig pilgerte fast täglich sie hierher,  
Ergebungsvoll sich fugend des Allmächt'gen Walten.  
Nun schlägt auch dieses treue Mutterherz nicht mehr,  
Dort droben wird sie ihren Sohn umfangen halten.

Die Wipfel flüstern, rauschen in den Lindenhain,  
Singvögel zwitschern tags und Nachtigallen schlagen  
In lauen Frühlingsnächten um dein Bild aus Stein.  
Dein Forschergeist fand Lösung auf sein Suchen,  
Fragen.

(Johanna Tobias, Haapsalu, 1930,  
Archiv TTM Tallinn.)

Am 6. Oktober 1939 erwarb das *Eesti Kultuurkapital* (Estnische Kulturstiftung) die restlichen noch vorhandenen Autografe des Komponisten<sup>95</sup>, die damit Eigentum der estnischen Republik wurden. Der dafür verantwortlichen Einschätzungskommission gehörten die Komponisten Juhan Aavik, Adolf Vedro und Riho Päts an.

Im Rahmen der Gedenkfeierlichkeiten zu seinem 100. Geburtstag wurde am 26. Mai 1973 ein weiterer Gedenkstein (geschaffen von Aime Kuhlbusch) in Kullamaa aufgestellt, am gleichen Tag die Rudolf-Tobias-Musikschule für Kinder in Kärkla eröffnet und am 27. Mai 1973 das Elternhaus in Käina auf Huimaa zum Museum erklärt. Am 7. Juni 1992 nach dem Ende der sowjetischen Okkupationszeit in Estland wurde die Asche von Rudolf Tobias unterstützt durch den Komponisten Arvo Pärt nach Estland überführt und auf dem Friedhof seines Heimatortes Kullamaa beigesetzt, wo auch seine Brüder Andreas und Ernst-Peeter, seine Schwester Margareta (Mary), seine Mutter († 17. September 1930) und sein Vater begraben sind. Die Überführung der Asche fand im Rahmen der Rudolf-Tobias-Musiktage vom 5. bis 14. Juni 1992 statt.

Mit dem Verkauf der Kompositionen ihres Mannes finanzierte seine Witwe die Ausbildung der Kinder, die das künstlerisch-kreative Talent ihrer Eltern geerbt hatten. Paul-Ferdinand studierte ab 1923 an der Tartuer Musikschule Orgel bei Johannes Kärt sowie Musiktheorie bei Heino Eller. Er galt als Orgelvirtuose und guter Improvisator. Der zweite Sohn Johannes studierte an der höheren Kunstschule *Pallas* in Tartu, hatte große Begabung als Bildhauer, mußte allerdings eine schwere Knochentuberkulose überstehen. Die Tochter Silvia beendete 1931 die Berliner Musikhochschule als Harfenistin und war u. a. im Opernorchester von Greifswald, im Sinfonieorchester von Ankara (Türkei) und von 1935 bis 1970 im *Estonia* Theaterorchester in Tallinn tätig. Sie übersiedelte später nach New York<sup>96</sup>. Beatrice, zunächst E Levin des Berliner Staatstheater-Balletts, wurde eine bekannte Tänzerin, trat mit Erfolg als Solistin im In- und Ausland auf und war Mitglied der Tänzertruppe des Berliner Staatstheaters. Ebenso arbeitete sie mit viel Erfolg als (Kinder-) Buchillustratorin in Amerika, wo sie gemeinsam mit ihrer Mutter ab 1926 lebte. 1935 kehrte Luise Tobias wieder nach Estland zurück. Sie verstarb in Tallinn am 12. Januar 1952. Ihre Tochter Helen beendete 1943 die Orgel- und Kompositionsklasse des Tallinner Konservatoriums, studierte zunächst weiter an der Berliner Musikhochschule, lernte in den letzten Kriegsjahren ihren Mann kennen, den

<sup>95</sup> Darunter auch die Partitur des Oratorium *Des Jona Sendung* (529 S. für 3.500 Kronen).

<sup>96</sup> Ihre dortige Adresse war 15 Sickles Street, Apt. 3D, New York, N.Y. 10040 USA.

Journalisten und Nazi-Kritiker Wilhelm Duesberg. Beide wurden politisch verfolgt, fanden jedoch Unterschlupf in einer Berliner Wohnung und überlebten die Kriegsjahre. Nach dem Tod ihres Mannes 1950 emigrierte Helen 1951 mit ihre Tochter Maaja Duesberg (\* 20. Mai 1945) in die USA. Beide lebten zunächst gemeinsam in New York, wo Helen an der *Manhattan School of Music* unterrichtete. Maaja war nach ihrem Studium an der *Julliard School* als Pianistin, Organistin und Chorleiterin tätig und unterrichtete an der Columbia University. Heute lehrt sie Musik an der *Savannah Country Day School* in Georgia (USA). Sie ist mit dem estnischen Schriftsteller, Sprachwissenschaftler und Diplomaten Aarand Roos (\* 1940) verheiratet und hat zwei Kinder.



Rudolf Tobias Gedenkstein, Kullamaa; v. l. Vardo Rumessen, Elke Voelker, Johannes Jürisson. (Foto: privat, 1998)



Heutiges Grab von Rudolf Tobias auf dem Friedhof von Kullamaa im Familienfeld mit der Berliner Stèle. (Foto: privat)

## A 4. Zeittafel zu Leben und Werk (1873 – 1992)

Datum	Ort	Leben	Kompositionen, Konzertprogramme, musikwissenschaftliche Artikel
29. Mai 1873	Käina (Hiiumaa)	Geboren in Käina als zweites Kind von Johannes Tobias und seiner Frau Emilie-Marie (Remmel)	
3. Juni 1873	Käina	Taufe in der evang.-luth. Kirche zu Käina	
1879	Käina	Beginn der Musikunterweisungen durch den Vater	
1882 – 1884	Käina		12 kurze Präludien <i>Lapse mõtted</i> (Kindesgedanken) für Orgel oder Klavier
29. September 1885	Kullamaa	Die Familie zieht nach Kullamaa	
Herbst 1885	Haapsalu	Aufnahme in die Kreisschule	
1885 – 1888	Haapsalu	Klavierunterricht bei Katharina von Gernet	
27. Februar 1886	Kullamaa	Geburt der Schwester Sara-Helene	
Frühjahr 1888	Haapsalu	Abschluss der Kreisschule	
1888 – 1889	Kullamaa	Aufenthalt bei seinen Eltern	
Herbst 1889	Tallinn (Reval)	Eintritt ins Nikolai Gymnasium	
1889 – 1893	Tallinn (Reval)	Unterricht in Orgel, Musiktheorie und Kontrapunkt beim Tallinner Domorganisten Ernst Reinecke	
Frühjahr 1893	Tallinn	Abschluss am Nikolai Gymnasium (Hauslehrer-Examen)	
Sommer 1893	Kullamaa	Aufenthalt bei seinen Eltern	Psalm 84 <i>Wie lieblich sind Deine Wohnungen</i> (Duett mit Orgel)
Herbst 1893 – 1897	St. Petersburg	Studium am kaiserlichen Konservatorium	
11. August 1894	Kullamaa, Kirche	Orgelkonzert des Studenten unter Mitwirkung von Pastor Kentmann (Cello) und seinen Schwestern Clara-Constance und Elisabeth Tobias (Sopran, Alt)	Orgelwerke u. a. von J. S. Bach, Mendelssohn, Tobias
5. Sept. 1895	Tallinn, Ritter- und Domkirche	Orgelkonzert	U. a. Händel: Orgelkonzert g-Moll, Rheinberger: Pastorale und Fuge (aus: Des-Dur Sonate), J. S. Bach: Toccata und Fuge
Frühjahr 1896	St. Petersburg	Als Student im Sommersemester 1896 komponiert	Ouvertüre <i>Julius Cäsar</i>
Frühjahr 1897	St. Petersburg	Abschluss seines Studiums am Konservatorium als „Freier Künstler“; als erster Beste auf dem Gebiet Komposition; Zeugnisdatum: 1. September 1897	Kantate <i>Johannes Damaskus</i> für fünf Solisten, gem. Chor und Orchester (Abschlussarbeit)
1897	St. Petersburg		Klavierkonzert d-Moll ( <i>Concertstück</i> )



Anfang Januar 1898 bis 1904	St. Petersburg, Johanniskirche	Beginn seiner Tätigkeit als Organist und Chorleiter	
1899	St. Petersburg		<i>Streichquartett Nr. 1</i> d-Moll, Psalm 130, <i>Kyrie</i> für gem. Chor und Orchester
Sommer 1900	St. Petersburg		Pfingstlied <i>Eks teie tea</i> für gem. Chor und Orgel
Sommer 1901	St. Petersburg		Choralvariationen <i>Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen</i> für Orgel und Orchester
1902	St. Petersburg		<i>Streichquartett Nr. 2</i> c-Moll
24. Februar 1902	St. Petersburg	Konzert	UA II.+ III. Satz des Klavierkonzerts (an 2 Klavieren)
17. März 1902	St. Petersburg, Johanniskirche	Konzert	Psalm 130, Psalm 84, Psalm 51 Arie, EA <i>Largo</i> (Orgel und Orchester), Choralvariationen <i>Herzliebster Jesu</i> (Orgel und Orchester)
1902	Kullamaa	Krankenhausaufenthalt; danach zur Genesung für ein halbes Jahr nach Kullamaa	
9. Juni 1902	Haapsalu	Heirat mit Luise Wilde, einer Gesangs- und Schauspielstudentin	
Oktober 1902	St. Petersburg	Beginn seiner Lehrtätigkeit in Musiktheorie an einer St. Petersburger Musikschule	
20. Juli 1903	Rapla, Maria-Magdalena Kirche	Geistliches Konzert	Werke von Bach, Händel, Lorenz, Mendelssohn, Mozart, Tobias ( <i>Eks teie tea</i> , Fuga d-Moll, <i>Agnus Dei</i> ); Rudolf Tobias (Orgel), Luise Tobias (Sopran)
14. Dezember 1903	St. Petersburg, Johanniskirche	Konzert zum 100. Geburtstag Fr. R. Kreutzwalds	UA: <i>Neenia Fr. R. Kreutzwaldi mälestuseks</i>
4. März 1904	St. Petersburg, Johanniskirche	Konzert	Psalm 42 <i>Otsekui hirv</i> , <i>Agnus Dei</i> (Alt und Orchester), EA Terzett <i>Kes Issanda peale loodavad</i>
11. Juli 1904	St. Petersburg	Geburt des Sohnes Paul-Ferdinand	
Ende August 1904	Tartu	Umzug nach Tartu: Kivi Straße 67, Wohnung 5	
1904–1908	Tartu	Tätigkeit als Musiklehrer am Treffner-Gymnasium, am Mädchen-Gymnasium und an der Realschule; Tätigkeit als Musikkritiker	
5. Februar 1905	Narva, <i>Võitleja</i> Theater	Klavierkonzert	Werke u. a. von Chopin, Weber. Eigene Kompositionen: <i>Prélude</i> , <i>Gavotte</i> , <i>Romance</i> , <i>Mazurka</i> <i>Scherzo</i> ; <i>Luule (Fantasia) Eesti rahvaviiside üle</i>
15. Mai 1905	Tartu, <i>Zmigrodski</i> Theater	Opernabend	Mozart <i>Don Giovanni</i> ; estnische EA (estnische Übersetzung von R. Tobias und K. E. Sööt), Ltg. R. Tobias

Frühjahr 1905	Tartu	Umzug in Rütli Straße 9	<i>Der Traum des Kalevipoeg</i> für Sprecher und Orchester; Beginn mit der Komposition des Oratoriums <i>Des Jona Sendung</i>
28. Oktober 1905	Tartu	Geburt des Sohnes Johannes	
20. März 1906	Tartu, Peterskirche	Chor- und Orchesterkonzert	Mendelssohn: <i>Christus, Choralvariationen</i> für Orgel und Orchester, <i>Otsekui hirv</i> Psalm 42 für Chor und Orgel; R. Tobias (Orgel), Ltg. Aleksander Läte
16. April 1906	Tartu, Karlova Straße 24 Neues Theater	Konzert veranstaltet von der Eesti Noortemeeste Selts	u.a. Tobias: <i>Sügis, Veskil, Mõttes</i> (A. Siefertmann, Klavier); Schumann: Kreisleriana (R. Tobias, Klavier)
Sommer 1906	Karlsbad (Melluži), bei Riga (Lettland)	Erholung am Strand	
2. Hälfte 1906	Tartu, Maria-Kirche	Orgelkonzert	??
22. November 1906	Tartu, <i>Vanemuine</i> Konzertsaal	Erster estnischer Streichquartett-Abend	Finale aus <i>Streichquartett Nr. 1</i> und <i>Nachtstück</i> ; <i>Streichquartett Nr. 2</i> u. a.
1. September 1907	Tartu	Erneuter Umzug in die Küüni Straße 3	
19. November 1907	Tartu, <i>Vanemuine</i> Konzertsaal	Kompositionsabend Rudolf Tobias	Melodram <i>Der Traum des Kalevipoeg</i> (Sprecher: Luise Tobias, Ltg. R. Tobias), 2. und 3. Satz des Klavierkonzerts (Solist: R. Tobias, Ltg. Juhan Simm), <i>Albumblatt</i> und <i>Burlesk</i> (arr. für Orchester), <i>Largo</i> für Orgel und Orch., <i>Neenia, Noored sepä</i> für gem. Chor und Orch., <i>Scherzo, Nachtstück</i> für Str. Orch., zwei Sätze aus dem <i>Streichquartett Nr. 2</i> , Kantate <i>Johannes aus Damaskus</i> , Ltg. R. Tobias
14. Dezember 1907	Tallinn, Börsensaal	Wiederholung des Kompositionsabends vom 19. November 1907	Programm s. o., Stadtorchester Tallinn, Ltg. August Topman
Ab Anfang Januar 1908–1918		10 Jahre Aufenthalt im Ausland bis zu seinem Tod; Beschäftigung mit den Musikstilen - und -strömungen Westeuropas	
Januar 1908	Paris	Besuch von Musik- und Theaterveranstaltungen	
Februar 1908	Abreise aus Paris; danach Kurzaufenthalte in Berlin, Leipzig und Dresden.		
Ab 26. Februar 1908	Krippen bei Dresden	Fortsetzung seiner Arbeit am Oratorium	
April bis September 1908	Eichwald bei Teplitz (Böhmen)		
24. Mai 1908	Eichwald	Geburt der Tochter Sylvia	

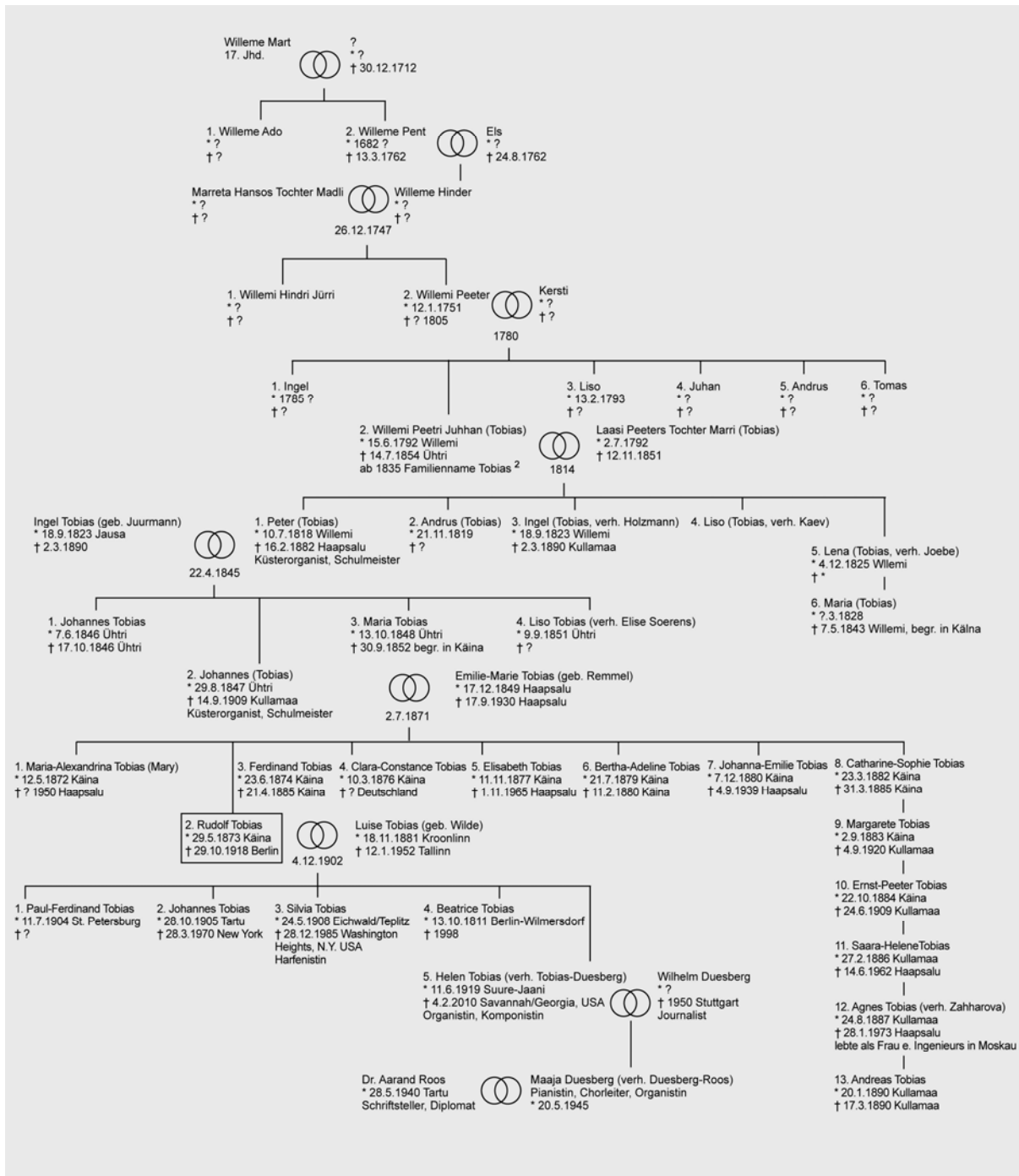
Juni 1908	Prag	Kurzaufenthalt	
September 1908	Leipzig	Umzug nach Leipzig: R. Schumannstraße 4 I	Artikel <i>Kas laulupidu või muusikapidu</i> ( <i>Postimees</i> 24.–25. September 1908 )
Oktober 1908	Leipzig	Erneuter Umzug	Fertigstellung des Klavierauszugs des Oratoriums <i>Des Jona Sendung</i> , Orchestrierungsbeginn
November bis Dezember 1908	Berlin	Kurzaufenthalt	
Anfang Dezember 1908	Prag	Kurzaufenthalt	
Januar 1909	München, Hamburg	Kurzaufenthalt	
März 1909	Leipzig	Umzug in Leipzig: Kronprinzstraße 10 II (heute: Kurt-Eisner-Straße); beginnt im Notengeschäft von J.H. Zimmermann zu arbeiten	Artikel <i>Sealtpool klassikat ja moderni</i> ( <i>Postimees</i> 16. März, 7. April, 10. April 1909)
Frühjahr 1909	Leipzig		Capriccio <i>Varese sõjasõnumida</i> für Orchester
21. Juni 1909	Tartu	<i>Tartu Muusikapäev</i>	UA Capriccio für Orch., Ltg. Samuel Lindpere
Juni–August 1909	Straßburg, Stuttgart, Frankfurt	Kurzaufenthalte: Besuch von Musikfesten	
14. September 1909	Kullamaa	Tod des Vaters; Begräbnis in Kullamaa	
1909 (bis 1973)	Haapsalu	Mutter zieht mit der Familie von Kullamaa nach Haapsalu	
26. November 1909	Leipzig	St. Andreas Kirche	UA des Oratoriums <i>Des Jona Sendung</i> , Ltg. R. Tobias
Dezember 1909	Berlin-Steglitz	Umzug nach Berlin-Steglitz, Rheinstraße 36 II	
April 1910	Berlin-Steglitz		Artikel <i>Ka Eestile kunsti!</i> ( <i>Päevaleht</i> 10.4.1910)
12.–14. Juni 1910	Tallinn	VII. Allgemeines Sängerkfest	<i>Noored sepad</i> für gem. Chor und Orchester, <i>Õõtsuv meri</i> für gem. Chor u. a.
21. Juni–21. Juli 1910	Helgoland	Urlaub in der Villa Friedburg	<i>Walpurgi burlesk</i> , <i>Nokturn</i> , <i>Präludien</i> für Klavier, <i>Hoolimata kõigest</i> (Trotz alledem) für Männerchor und Orgel
1910	Berlin-Halensee	Umzug in Berlin: Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 32	
August 1910	Berlin-Halensee		Artikel <i>Andante religioso</i> (Allgemeine Musikzeitung, 19./26. August 1910)
1910–1912	Berlin-Halensee	Tätigkeit als Dirigent der Arbeiter-Männerchöre Berlin-Weißensee und Spandau	
November 1910	Berlin-Halensee	Umzug in Berlin: Halensee, Johann-Georgstraße 6	Artikel <i>Kas meie suund on progressiivne</i> (Allgemeine Musikzeitung, 25. November 1910)

Dezember 1910	Berlin-Halensee		Artikel <i>Raksa kaljut rusikaga</i> (Päevaleht 15. Januar 1911)
August 1911	Berlin-Halensee		Ballade <i>Sest Ilmaneitsist ilusast</i> für Sopr. und Orch.
23. August 1911	Tartu, Vanemuine Konzertsaal	Konzert zum 50. Jubiläum des Epos <i>Kalevipoeg</i>	UA der Ballade <i>Sest Ilmaneitsist ilusat</i> , Paula Brehm (Sopran), Ltg. Juhan Aavik
Ab Herbst 1911	Berlin	Ernennung zum Mitglied der Einschätzungskommission der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer	
13. Oktober 1911	Berlin-Wilmersdorf	Geburt der Tochter Beatrice	
1911–1912	Berlin		<i>Kalevipoja epiloog</i> für Sprecher, Orgel und Orchester
Januar 1912	Berlin		Artikel <i>Meie kunst ja tema hindajad</i> (Päevaleht, 14. Januar 1912)
Ab 1. April 1912	Berlin-Charlottenburg, Königliche Hochschule für Musik, Fasanenweg 1	Tätigkeit als Hilfslehrkraft im Fachbereich Musiktheorie	
September 1912	Berlin-Zehlendorf	Umzug in Berlin: Zehlendorf, Königstraße 29	
1. Oktober 1912	Berlin, Königlichen Hochschule für Musik	Einstellung als Lehrkraft im Bereich Musiktheorie (Probeprobjahr bis Ende März 1913)	
Frühjahr 1913	Berlin		Artikel <i>Eesti muusika iseloomulik ilmend</i> (Eesti Kultura II, Tartu)
25. August 1913	Tallinn	Estnischer Kompositionsabend zur Einweihung des neuen Theatergebäudes <i>Estonia</i>	<i>Sanctus</i> aus dem Oratorium, <i>Kalevipoja epiloog</i> , Ballade <i>Sest Ilmaneitsist ilusast</i> für Sopran und Orch. u.a., Ltg. R. Tobias und die jeweiligen Komponisten
Ende August 1913	Haapsalu, Kullamaa, Tartu	Besuch bei seiner Mutter in Haapsalu und des Grabes seines Vaters auf Kullamaa; auf dem Rückweg nach Berlin Besuch bei K. E. Sööt in Tartu	
3. September 1913	Rückkehr nach Berlin		
22. Januar 1914	Berlin, Konzertsaal der Königlichen Hochschule für Musik	Komponisten- und Orgelabend von Rudolph Tobias	J.S. Bach: Passacaglia c-Moll, R. Tobias: Zwei Episoden aus <i>Kalevipoeg</i> (Ballade, Epilog), zwei Sätze aus der Kantate <i>Ecclesia</i> (Arietta, Rache-psalm-Sanctus), erster Teil aus dem Oratorium <i>Des Jona Sendung</i> ; Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Minna Tube (Alt), Erich Suckmann (Tenor), Gottfried Krüger (Bariton), Hoforganist Prof. Otto Becker, Blüthner-Orchester, Ltg. und Orgel: R. Tobias

1. Juli 1914	Berlin, Königliche Hochschule für Musik	Festeinstellung als außerordentliche Lehrkraft im Bereich Theorie und Komposition	
20. November 1914	Berlin	Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft; Erhalt der Einbürgerungsurkunde	
1915	Berlin, Wilmersdorf Uhlandstr. 51 v. III	Idee zum Oratorium <i>Sealpool Jordanit</i>	<i>Sieben Motetten</i> für gem. Chor
16. September 1915–31. Juli 1916	Crossen an der Oder, Kriegsgefangenenlager	Dienst im deutschen Militär als Übersetzer und Orchesterleiter; Entlassung nach 320 Diensttagen	
4. August 1916	Berlin	Rückkehr an die Berliner Musikhochschule	Artikel <i>Sellest, mis huvitab vaid vāheseid</i> ( <i>Allgemeine Musikzeitung</i> , 22.12.1916)
1916–1918	Berlin		<i>Arie</i> des Mose und <i>Vetelaul</i> aus dem Oratorium <i>Sealtpool Jordanit</i>
Vor 16. August 1918	Berlin	Umzug nach Wilmersdorf, Pariserstraße 46	
29. Oktober 1918	Berlin	Tod im Alter von 45 Jahren aufgrund einer akuten Lungenentzündung	
1. November 1918	Berlin-Wilmersdorf Städtischer Friedhof, Berliner Str. 100	Begräbnis, vier Uhr nachmittags	
November 1918	Tartu		Artikel <i>Mis ooperis sünnib?</i> Beilage zum <i>Postimees</i> , Nr. 14; posthum erschienen
20. Dezember 1918	Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal	Rudolf Tobias-Gedenkkonzert zugunsten seiner Familie	Alexandre Guilmant: Trauermarsch, Tobias: <i>Largo</i> für Orgel und Orchester, <i>Arioso</i> aus dem Oratorium <i>Teisel pool Jordanit</i> (sic!), <i>Orgelfuge</i> d-Moll, Ballade <i>Sest ilmaneistsist ilusast</i> , drei Chorstücke <i>Õõtsuv meri</i> , <i>Murtud roos</i> und <i>Noored sepap</i> ; Paula Brehm-Jürgenson (Sopran), Benno Hansen (Bariton), Peeter Süda (Orgel), Chor und Orchester des Estonia Muusika Osakond (EMO), Ltg. Mihkel Lüdig
11. Juni 1919	Suure-Jaani	Geburt der Tochter Helen	
1922	Berlin	Rückkehr von Luise Tobias und Helen aus Amerika; Wohnort in Berlin: Wilmersdorf, Geisbergstraße 17 I	
30. Juni – 2. Juli 1923	Tallinn	VIII. Allgemeines Sängerfest	<i>Eks tei tea</i> , <i>Neenia Kreutzwaldi mälestuseks</i>
30. Juni – 2. Juli 1928	Tallinn	IX. Allgemeines Sängerfest	<i>Teel</i> , <i>Varas</i>
1929	Haapsalu	Einweihung der Gedenkbüste von R. Tobias zum 10. Todestag.	
22. September 1929	Haapsalu	Einweihung des Monuments von R. Tobias	
23. – 25. Juni 1933	Tallinn	X. Allgemeine Sängerfest	<i>Noored sepap</i>
23. – 25. Juni 1938	Tallinn	XI. Allgemeine Sängerfest	<i>Eks teie tea</i> , <i>Õõtsuv meri</i>

30. Oktober 1938	Berlin-Wilmersdorf	20. Todestag, Arvo Pärt und Neeme Järvi besuchen das Grab		
6. Oktober 1939	Tallinn	Kauf der Kompositionsautografe durch das <i>Eesti Kultuurkapitaal</i>		
19. – 21. Juni 1960	Tallinn	XV. Allgemeine Sängerkonferenz	<i>Varas</i>	
29. Mai 1973	Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal	Festkonzert zum 100. Geburtstag von R. Tobias	aus <i>Des Jona Sendung</i> : Sanctus (Nr. 19), Kantate <i>Johannes von Damaskus</i> , Epilog <i>Kalevipoeg põrgu väravas</i> ; Kaie Konrad (Sopran), Ludmilla Dombrovska (Alt), Tiit Tralla (Tenor), Teo Maiste (Bass), Rolf Uusväli (Orgel), Eesti Radio Segakoor, Eesti Riiklik Sümfooniaorkester (ERSO), Ltg. Neeme Järvi	
19. – 20. Juli 1975	Tallinn	XVIII. Allgemeine Sängerkonferenz	<i>Largo (Eks tei tea)</i> für Männerchor	
25. Mai 1989	Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal	Erstaufführung der von Vardo Rumessen restaurierten Fassung des Oratoriums <i>Des Jona Sendung</i>	Oratorium <i>Des Jona Sendung</i> ; Raili Viljakainen (Sopran), Urve Tauts (Alt), Janis Sprogis (Tenor), Aleksander Poljakov (Bariton), Mati Palm (Bass), Ines Maidre (Orgel), Eesti TV & Eesti Radio Chor, <i>Estonia</i> Opernchor, Estnischer Philharmonischer Kammerchor, Kinderchor <i>Ellerhein</i> , ERSO; Ltg. Peeter Lilje	
30. Juni – 1. Juli 1990	Tallinn	XXI. Allgemeine Sängerkonferenz	<i>Eks teie tea</i>	
5.-14. Juni 1992	Tallinn	Rudolf-Tobias-Musikstage (anlässlich der Überführung seiner Asche ins Heimatland)		
	5. Juni 1992	Tallinn, Heiliggeist Kirche	Kirchenkonzert	Werke von Rudolf Tobias und Helen Tobias-Duesberg; Rolf Uusväli (Orgel), Maaja Duesberg-Roos (Klavier), Taavo Roos (Klavier), Tallinner Streichquartett, Mädchenchor der Tallinner Technischen Hochschule, Ltg. Silvia Mellik
	6. Juni 1992	Tallinn, Niguliste Kirche	Orgelkonzert	Orgelwerke von Tobias; Ines Maidres (Orgel), Maaja Rumessen (Sopran), Urve Tauts (Mezzosopran)
	7. Juni 1992	Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal	Gedenkkonzert anlässlich d. Rückführung seiner Asche nach Estland; anschließend feierliche Bestattung in Kullamaa	EA <i>Eks teie tea</i> für gemCh und großes SinfOrch (Fassung von Vardo Rumessen), EA Psalm Nr.42 für Chor und Orchester (Fassung von Helen Tobias-Duisberg), Eesti Radio Segakoor, Opernchor <i>Estonia</i> , Kinderchor <i>Ellerhein</i> , Eesti Riiklik Sümfooniaorkester (ERSO), Ltg. Tõnu Kaljuste
	8. Juni 1992	Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal	Chorkonzert (Chorwerke unterschiedlicher Komponisten)	U.a. R. Tobias: Psalm Nr.42 für Männerchor (Bearbeitung von Helen Tobias-Duesberg), Riiklik Akadeemiline Meeskoor (RAM), Ltg. Maaja Duesberg-Roos

9. Juni 1992	Tallinn, Johanniskirche	Chorkonzert (Chorwerke von Rudolf Tobias)	Eesti Radio Segakoor, Henn Eerik (Orgel), Ltg. Toomas Kapten, Kaie Konrad
10. Juni 1992	Tallinn, Gilde-Saal	Kammermusik-Konzert (Kammermusik von Rudolf Tobias)	Vardo Rumessen (Klavier), Urmas Vulp (Violine), Tallinner Streichquartett
11. Juni 1992	Tallinn, Johanniskirche	Chorkonzert (Kompositionen von Rudolf Tobias und Artur Kapp)	Toomas Trass (Orgel), Meeli Kallastu (Sopran), Leili Tammel (Mezzosopran), Kammerchor <i>Eesti Projekt</i> , Kammerchor <i>Mainor</i> , Ltg. Olari Elts
13./ 14. Juni 1992	Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal	Zweimalige Aufführung des Oratoriums <i>Des Jona Sendung</i>	Satu Vihavainen (Sopran), Urve Tauts (Alt), Janis Sprogis (Tenor), Esa Ruuttunen (Bariton), Mati Palm (Baß), Ines Maidre (Orgel), Eesti Radio Segakoor, Opernchor <i>Estonia</i> , Eesti Filharmonia Kammerkoor, Kinderchor <i>Ellerhein</i> , Eesti Riiklik Sümfooniaorkester (ERSO), Ltg. Leo Krämer

A 5. Genealogie der Familie Tobias<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Vardo Rumessen, „Rudolf Tobias sünnimaja Käinas“ (Das Geburtshaus von Rudolf Tobias in Käina), in: *ENSV Kultuuriministeeriumi väljaanne*. Tallinn 1982, S. 20 – 23.

<sup>2</sup> Mit Beginn der Fronzeit 1817 wurden die Bauern zu Staatsbürgern und es entstand die Notwendigkeit, bei ihnen Familiennamen einzuführen, um sie bei sogenannten *Seelenrevisionen* (von Zar Peter I. Anfang des 18. Jahrhunderts eingeführte Volkszählungen aller Kopfsteuerpflichtigen) zu registrieren. Bis in den 1830er Jahre erhielten so alle Esten einen Familiennamen. Bei der Namensauswahl halfen ihnen deutsche Pastoren, Beamte oder Gutsbesitzer, was häufig zu deutschen Namensgebilden (Grünberg, Kronwald, Feldmann) oder etwa zu Bildungen mit dem Vaternamen (Anderson, Martinson) führte.



## **Teil B**

---

### **Einführung in das kompositorische Schaffen**

## B 1. Die kompositorischen Anfänge

### B 1.1 *Kindesgedanken* für Klavier oder Orgel (1882 – 1884)

Die ersten kleinen Kompositionsversuche von Rudolf Tobias entstanden im Alter von neun bis elf Jahren als Tonsatzübungen im Rahmen des Unterrichts bei seinem Vater. Es sind kleinere Intonationen in unterschiedlichen Tonarten, die durchaus auch als kurze Vor- oder Zwischenspiele zu Chorälen während des Gottesdienstes denkbar wären. Die Stücke haben einen Umfang von fünf bis zwanzig Takten, stehen alle im 4/4-Takt und weisen jeweils eine harmonisch wie auch stimmführungstechnisch durchdachte Struktur auf. Die fortlaufende Datierung der Stücke lässt auf eine kontinuierliche Arbeit schließen. Die uns vorliegenden Manuskripte dieser ersten Kompositionsversuche sind mit großer Wahrscheinlichkeit Reinschriften seines Vaters. Auch der zusammenfassende Titel *Kindesgedanken* geht wahrscheinlich auf ihn zurück.

Insgesamt enthält diese Sammlung zwölf Tonsatz-Übungen im vierstimmigen Satz, bei denen eine schrittweise musikalische Weiterentwicklung festzustellen ist.

#### *Kindesgedanken* für Klavier bzw. Orgel (1882–1884)

Nr. 1	Allegro	G-Dur	22.11.1882
Nr. 2	Andante	e-Moll	22.11.1882
Nr. 3	Andante con moto	G-Dur	22.11.1882
Nr. 4	Moderato, munter bewegt	D-Dur	04.12.1882
Nr. 5	Allegro, sanft	F-Dur	04.12.1882
Nr. 6	Moderato, mit sanften Stimmen	f-Moll	17.12.1882
Nr. 7	Andante, mit starken Stimmen	G-Dur	10.01.1883
Nr. 8	Andante/Trio	D-Dur	07.02.1883
Nr. 9	Moderato, stark	F-Dur	26.04.1883
Nr. 10	Allegro, froh bewegt	Es-Dur	09.06.1883
Nr. 11	Abschied Allegro/Larghetto/Andante con moto	C-Dur	28.12.1882
Nr. 12	Moderato, mittelstark	C-Dur	02.07.1884

Schon bei den Stücken Nr. 1 bis 6 zeigen sich Versuche mit *fugato*-artig imitierenden Stimmeinsätzen. Nr. 4 weitet sich harmonisch in T. 9 zu einem Trugschluss. Ein homophoner Satz mit melodischer Linie in der Oberstimme zeigt sich zum ersten Mal

in Nr. 7. Hier finden sich auch erstmalig die Anmerkungen „Ped.“ bzw. „Man.“ und damit die eindeutige Einordnung als Orgelstück. Ebenso finden sich Tempo-Anmerkungen innerhalb des Stückes (*un poco ritard./a tempo*). Formal ist es zweiteilig aufgebaut: zwei achttaktige Perioden Form A (a, b), A' (a, b') mit Halbschluss und einer harmonischen Ausweitung bis zur Tonikaparallele (E-Dur), die durch Sequenzierung erreicht wird. Nr. 8 enthält einen fünftaktigen Trioteil und ist somit ebenfalls zweiteilig. Nr. 9 beginnt mit einem ausladende Melodiebogen. Der harmonische Satz ist mit Zwischendominanten angereichert.

Tobias, *Kindesgedanken*, Nr. 1–3; in der Abschrift des Vaters. (Archiv TMM Tallinn)

Nr. 11, komponiert zum *Abschied von unserm lieben Herrn Pastor Luther und seiner Frau Gemahlin*, zeigt bereits eine komplexere musikalische Formanlage: einen homophon rhythmisierten Allegro-Eröffnungsteil in C-Dur, dynamisch vom einfachen Forte bis Fortissimo reichend, danach ein *Larghetto* (*pp*) mit folgendem *Andante con moto* (*mf*) in c-Moll, das die imitierenden Stimmeinsätze der ersten Kompositionsversuche wieder aufgreift. Ein *Da capo al Fine* wiederholt den Eröffnungsteil und endet in C-Dur. Die drei Teile weisen eine unterschiedliche Gestaltung auf (rhythmisierte, homophoner und imitierender Satz). Zum ersten Mal verwendet Tobias hier auch dynamische Anweisungen im Notenbild.



Tobias, *Kindesgedanken*,  
Nr. 11; in der Abschrift  
des Vaters.  
(Archiv TMM Tallinn)

Nr. 12 beginnt im Pedal mit einem zweitaktigen *Fugato*-Motiv (auf c), gefolgt von zwei tonalen Quinteinsätzen in Tenor (auf g) und Alt (auf d) und einem Sekundeinsatz im Sopran (auf e) und entwickelt sich dann zu einem vierstimmigen harmonischen Quintpendel, das jeweils in einer Stimme durch eine aus dem *Fugato*-Motiv abgeleitete Viertelnotenbewegung belebt wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Rudolf Tobias bereits im Kindesalter durch eine gezielte Anleitung seines Vaters mit Harmonielehre und Formaufbau beschäftigt hat und so schon früh eine fundierte musiktheoretische Basis erlangte. Seine ersten Kompositionsversuche waren für Klavier oder Orgel, da er zunächst nur mit diesen Instrumenten in Berührung kam.

Zehn Jahre später 1891/1892 entstanden seine ersten ernstzunehmenden Werke auch für diese beiden Instrumente: Ein Rondo c-Moll zu vier Händen, die Klavierstücke *Sügispildikesed* (Herbstbilder) sowie fünf kurze, drei- und vierstimmige Choralvorspiele für Orgel (1. Vom Himmel hoch (Pastorale), 2. Schmücke dich, o liebe Seele, 3. Ach, bleib mit deiner Gnade, 4. Wie schön leuchtet der Morgenstern, 5. Hoherpriester, der Du Dich). Letztere sind seinem Vater gewidmet und zeigen bereits typische Choralverarbeitungstechniken wie das Verlegen des *cantus firmus* in die Bassstimme, Vorimitationen, kanonische Einsätze auf unterschiedlichen Tonstufen oder Zwischenspiele. Im Bereich der Harmonik liegt eine deutlich romantische Ausrichtung vor.

Seinem theuren Vater.  
Pastorale.

Vom Himmel hoch.

N. Tobias,



Tobias, Choralvorspiel *Vom Himmel hoch*,  
1892. Handschrift des Komponisten.  
(Archiv TMM Tallinn)

## B 1.2 Erste geistliche Chorwerke (1893 – 1909)

Das besondere Interesse von Rudolf Tobias galt seit seiner Kindheit der geistlichen Musik. Zum einen kam er geprägt durch sein Elternhaus schon im Kindesalter in Berührung mit Kirchenmusik und lernte zunächst vor allem die großen kirchenmusikalischen Werke von J. S. Bach, Händel, Beethoven und Mozart kennen. Zum anderen hatte Tobias nach seinem Konservatoriumsabschluss durch seine Stelle als Organist und Chorleiter an der estnischen Johanniskirche (1898 – 1904) die Möglichkeit, sich intensiv mit geistlicher Chormusik zu beschäftigen.

Tobias' Chorkompositionen weisen eine eigenartige Synthese zwischen einem polyphonen Denken zurückreichend auf die alten Meister, darunter vornehmlich J. S. Bach, und einer farbenreichen romantischen Harmonik auf. Sein Bestreben war es, zum einen dem damals im Baltikum verbreiteten deutschen Liedertafelstil entgegenzuwirken und erste Maßstäbe weg von den einfachen Chorliedern der frühen estnischen Tonsetzer hin zu einer professionellen Chormusik mit und ohne Orchester zu setzen. Zum anderen wollte Tobias keine kirchlich dienende Gebrauchsmusik schaffen, vielmehr setzte er sich in seinen geistlichen Werken zum Ziel, anhand biblischer Themen allgemein weltanschauliche Ideen zum Ausdruck zu bringen. Auf der Suche nach der *wahren* Kirchenmusik folgte er einer Entwicklung, wie sie etwa Mozart in seiner *Großen Messe c-Moll* oder Beethoven in seiner *Missa solennis* wegweisend auf katholischer Seite formten und die Dimensionen eines Gottesdienstes damit überstiegen. Auf evangelischer Seite führte Mendelssohn dies weiter. Er diskutierte den wachsenden Autonomieanspruch der geistlichen Musik als künstlerisch eigenständige Form als nicht vereinbar mit den gerade auch von den einschränkenden preußischen Liturgierichtlinien des 19. Jahrhunderts geforderten begleitenden Zweck der Musik im Rahmen eines Gottesdienstes:

Eine wirkliche Kirchenmusik [Mendelssohn bezieht sich hier auf einen Vorschlag zu einer geistlichen Komposition mit dramatisch-oratorischen Zügen], d. h. eine solche Musik für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen (d. h. mit innerer Notwendigkeit als Glied und Element des Gottesdienstes eingreifen) sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle nicht denken kann.[...] So ist auch die Bachsche Passion gewesen; - sie ist als ein selbstständiges Musikstück zur Erbauung in der Kirche gesungen worden.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Brief Mendelssohns aus Düsseldorf an den Prediger Bauer in Belzig vom 12. Januar 1835 (Über einen Vorschlag zur geistlichen Musik.), in: *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1833 – 1847*. Hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig<sup>3</sup> 1864, S. 75f.

Mendelssohns *Paulus* (1836) und *Elias* (1846) sowie Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* (1868) markieren im 19. Jahrhundert entscheidende Schritte hin zu einer konzertanten, außerliturgischen geistlichen Musik. So ist es nicht verwunderlich, dass immer wieder Anklänge insbesondere an diese geistlichen Hauptwerke in den Kompositionen Tobias' nachweisbar sind. Es bezeugt neben seiner eingehenden Kenntnis dieser Werke auch seine intensive Auseinandersetzung mit ihnen.

Im Sommer 1893, noch vor seinem Eintritt ins St. Petersburger Konservatorium, komponierte er in seinem Elternhaus in Kullamaa *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Kui armsad on Sinu hooned), ein geistliches Duett für Sopran, Alt und Orgel über den Psalm 84. In Petersburg arrangierte er es für Kammerorchester und führte es in dieser Fassung am 17. März 1902 in der estnischen Johanniskirche in St. Petersburg zum ersten Mal auf.

Im Folgenden ist die Orgelfassung Ausgangspunkt der Betrachtungen. Das 70taktige Stück bildet formal eine dreiteilige Liedform (A-B-A') mit kleiner Coda. Die Rahmenteile vertonen den Text „Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth“, der Mittelteil „Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn“. Die Sopran-Stimme wird in den Teilen A und A' im Tenor der Orgel mitgeführt und verdoppelt, Teil A moduliert am Ende zur Dominante nach B-Dur, der Mittelteil changiert zwischen B-Dur und b-Moll und leitet zurück zur Tonika Es-Dur zu Beginn des Schlussteils A'. Die Begleitung bildet eine durchgehende 6/8-Bewegung mit wellenförmigen Akkordbrechungen in der rechten Hand.



Tobias: *Wie lieblich sind Deine Wohnungen*, Orgelbegleitung, T. 4ff. (SK 1)

Harmonisch bilden Septakkorde und verminderte Drei- und Vierklänge vor allem im Mittelteil farbige Wendungen.

Sofort ins Auge fällt die Ähnlichkeit mit dem Chor- und Orchestersatz *Wie lieblich sind deine Wohnungen* aus dem *Deutschen Requiem* von Brahms. Neben Gemeinsamkeiten in der Melodieführung stehen beide Stücke in Es-Dur, der 3/4-Takt

bei Brahms wird ebenso mit einer durchgehenden Achtelbewegung in der Begleitung ins Fließen gebracht. Formal lässt sich bei Brahms auch ein A-B-A' Form erkennen, die dann allerdings textlich erweitert wird. Den Abschluss bildet bei Tobias wie auch bei Brahms die mehrmalige Vertonung der Worte „wie lieblich“ auf unterschiedlichen Tonstufen.

Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zeboath, Herr Zeboath, wie

Tobias: *Wie lieblich sind Deine Wohnungen*, Sopran, T.4ff. (SK 1)

Mäßig bewegt

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zeboath, Herr Zeboath,

Brahms, *Ein Deutsches Requiem*, Nr. 4, Chorsopran, T. 4ff. (Edition Peters, Klavierauszug, o. D.)

Einen bemerkenswert ähnlich kantablen Duktus in der Melodieführung wie auch in den Begleitfiguren weist die Nr. 25 *Wie lieblich sind die Boten* aus Mendelssohns *Paulus* auf:

Andante con moto

Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkünden,

Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 25, T. 1ff. (Edition Breitkopf, Klavierauszug, 1982)

1900 entstand das Pfingstlied *Wisset ihr nicht* (Eks teie tea) in E-Dur für gem. Chor und Orgel. Fassungen liegen vor für gemischten Chor und Orgel, für Orgel und Orchester (unter dem Titel *Largo*), für Männerchor und Orgel sowie für Männerchor und kleines Orchester (mit Orgel und Klavier). Das Stück hat eine konzentrierte Länge



von insgesamt 38 Takten und ist bis heute Tobias' populärstes Chorlied, was nicht zuletzt auch die zahlreichen Bearbeitungen für unterschiedliche Ensembles belegen.

Das Hauptmotiv soll nach den Aussagen seines Zeitgenossen Johannes Kaljuvee<sup>2</sup> während des Pfingstgottesdienstes des Jahres 1900 in der St. Petersburger Johanneskirche vom Komponisten als den ganzen Gottesdienst durchziehendes Leitthema gespielt bzw. variiert worden sein.<sup>3</sup>

Es war an einem unsäglich schönen Pfingstmorgen des Jahres 1900 (28. Mai). Diesmal hatte Tobias wahrscheinlich keinen Text der Predigt vom Pastor bekommen, aber er wollte selbst das passende musikalische Thema finden. Er hatte zu diesem Zweck folgende Worte ausgewählt: ‚Wisset ihr nicht, dass Ihr Gottes Tempel seid?‘. An weitere Worte der Bibelstelle konnte er sich aber nicht erinnern und wandte sich an mich, um den Rest zu erfahren. So entstand dann das Motiv des berühmten Pfingstgesanges von Tobias, das im Vor- und Nachspiel eines jeden Chorals das erste Mal unter seinen Fingern auf der Orgel der Johanneskirche erklang.<sup>4</sup>

Die Erstaufführung des Werkes fand am 5. November 1900 während eines öffentlichen Konzertes in der Johanneskirche in St. Petersburg statt. Unter der Leitung des Komponisten wurde es in der Fassung für Männerchor und Orgel unter dem Titel *Hymnus* vorgetragen. An der Orgel saß Artur Kapp.<sup>5</sup> In seiner Rezension des Konzertes schrieb der Komponist Johannes Kappel: „*Tobias' Tonwerk für Männerchor und Orgel ‚Wisset ihr nicht‘ hat tief beeindruckt.*“<sup>6</sup> Die spätere Umarbeitung des Werkes durch den Komponisten für Orgel und Orchester trägt den Titel *Largo*. In dieser Fassung kam es am 17. März 1902 ebenso während eines Konzertes in der Johanneskirche zur Aufführung. Die Orgel spielte diesmal Rudolf Tobias, Artur Kapp dirigierte. Weitere Aufführungen des Werkes waren am 19. November 1904 im Tartuer *Bürgermusse*-Saal in einer Bearbeitung für gemischten Chor und Orchester und am 19. November 1907 im Tartuer *Vanemuine*-Theater in der Bearbeitung für Orgel und Orchester. Der deutschbaltische Kritiker Carl Hunnius schrieb enthusiastisch: „*Die Perle des Abends war ‚Largo‘ für Orgel und Orchester, das vom Publikum stürmisch gefeiert wurde.*“<sup>7</sup> Diese Orgel- und Orchesterfassung kam auch beim Gedenkkonzert an Rudolf Tobias im Konzertsaal *Estonia* am 20. Dezember 1918 zur Aufführung.

<sup>2</sup> Damaliger Lehrer an der Johanneskirche und Chormitglied.

<sup>3</sup> Tobias versuchte häufig während des gesamten Gottesdienstes ein musikalisches Leitmotiv zu finden, das er dann in Vor-, Zwischen- und Nachspielen verwendete, um so den gesamten Gottesdienst zu einem musikalischen Ganzen zu formen.

<sup>4</sup> Erinnerungen von Johannes Kaljuvee, in: „*Rudolf Tobias sõnas ja pildis*“, Tallinn 1973, S. 5.

<sup>5</sup> *Postimees*, 5. November 1900, Nr. 248.

<sup>6</sup> *Postimees*, 11. November 1900, Nr. 255.

<sup>7</sup> *Postimees*, 22. November 1907, Nr. 85. Ein Jahr zuvor prophezeite Carl Hunnius Tobias bereits: „*Wenn ihm aber ein Glücksstern leuchtet, kann er zum bedeutendsten estnischen Schöpfer der Kirchenmusik heranwachsen, der auch außerhalb der Grenzen seines Volkes Beachtung finden wird.*“ (*Postimees*, 29. März 1906, Nr. 73).

**Pfingstgesang.**  
„Nelipühiks.“

R. Tobias.

Largo.

Tobias, *Pfingstgesang*, Fassung für Männerchor und kleines Orchester, T. 1ff. (D 2)

Nachdem Tobias nach Deutschland übersiedelt war, organisierte er am 19. Oktober 1909 in der Leipziger Johanniskirche ein Konzert, auf dessen Programm einige seiner eigenen Werke standen. An Juhan Luiga schrieb er am 3. Oktober 1909 darüber: „...dort werden mein ‚Psalm Nr. 42‘ [Gleich wie der Hirsch schreit] und ‚Pfingstgesang‘ vorgetragen, die vor einiger Zeit veröffentlicht wurden.“

Mehrere Leipziger Rezensionen zu diesem Konzert bescheinigen ihm bemerkenswerte musikalische *Schöpfungskraft*<sup>8</sup>, *Originalität*<sup>9</sup>, gefühlvolle, entzündende Stellen, schöne Melodien und Harmonien betreffende Ideen, „so dass diese Tonwerke durch ihren hohen Wert die Kirchenmusik bereichern können.“<sup>10</sup> In Estland wurden die Konzertberichte bereits eine Woche später in der Zeitung *Päevaleht* veröffentlicht und zeigen, dass mit großem Interesse sein kompositorisches Wirken im Ausland verfolgt wurde.

<sup>8</sup> *Päevaleht*, 20. Oktober 1909, Nr. 240.

<sup>9</sup> *Päevaleht*, 22. Oktober 1909, Nr. 242.

<sup>10</sup> *Päevaleht*, 26. Oktober 1909, Nr. 245.

Der *Pfingstgesang* entwickelte sich zu einer feierlichen nationalen Hymne in Estland. Seinen Stellenwert innerhalb des estnischen Kulturlebens bezeugt auch die Tatsache, dass er bei der Eröffnungsfeier des neuen Tallinner *Estonia*-Theatergebäudes am 24. August 1913 im Konzertsaal als erstes Werk aufgeführt wurde, in der Fassung für gemischten Chor und Orgel. Nach dem Tod von Tobias stand der *Pfingstgesang* auf dem Programm zahlreicher Sängereisen, meist in der Fassung für gemischten Chor<sup>11</sup>. Um die Mitte der 1920er Jahre erscheinen zusätzlich noch zwei Bearbeitungen von Cyrillus Kreek: 1923 für kleinen gemischten Chor, 1925 für großen gemischten Chor.<sup>12</sup>



Tobias: *Pfingstgesang*,  
Orgelfassung in Des-Dur,  
Manuskript der ersten Seite.  
(Archiv TMM Tallinn)

Als das einzige Originalmanuskript des Werkes ist uns heute ein unbetitelter Orgelsatz des Werkes in Des-Dur erhalten<sup>13</sup>. Es könnte sich hierbei um die Orgelstimme der Fassung für Orgel und Orchester handeln, bei der die Orchesterpartitur verloren gegangen ist. Oder aber Tobias hat es als eigenständige Orgelfassung niedergeschrieben.

1940 erschien das Orgelstück in einer Ausgabe des Sekretariats für Kirchenmusik der Estnischen Evangelisch-Lutherischen Kirche unter dem Titel *Largo*. Hierbei handelt es sich allerdings um eine Bearbeitung für Orgel von August Topman, die erheblich von der Originalfassung des Komponisten abweicht.

1958, während der Besetzung Estlands, erstellte Eduard Tubin in Schweden eine Fassung für gemischten Chor und Orchester, die zum ersten Mal am 23. Februar 1958 während des Konzertes zum 40. Jahrestag der Estnischen Republik im Stockholmer Konzerthaus unter der Leitung von Harri Kiisk erklang. 1973, zum 100. Geburtstag von Rudolf Tobias, erschien eine Sammlung seiner Chorlieder, in der

<sup>11</sup> VIII. Allgemeines Sängereisen 1923, Sängereisen des Tartu Landes 1926, Sängertage der Kreise 1931, Geistliche Sängertage 1933 und 1937, XI. Allgemeines Sängereisen 1938, XVIII. Allgemeines Sängereisen 1975, XXI. Allgemeines Sängereisen 1990, XXII. Allgemeines Sängereisen 1994.

<sup>12</sup> In: Chorlieder-Anthologie *Eesti lauluvara I* (Liederschatz Estlands), Tallinn 1925, S. 81.

<sup>13</sup> Archiv des Musik- und Theatermuseums Tallinn.

sowohl die Fassung für gemischten Chor als auch die für Männerchor mit Topmans Orgelbegleitung veröffentlicht wurde.

Da zur damaligen Zeit die Veröffentlichung bzw. der Vortrag geistlicher Texte vonseiten der Sowjets verboten war, erschien das Lied stets unter dem Titel *Largo* und in lateinischer Übersetzung<sup>14</sup>. Enn Võrk bemerkt ironisch zu dieser verbreiteten Praxis:

Es hat Zeiten gegeben, in der Kirchenleute Latein gesprochen haben und das Volk nichts verstanden hat. Jetzt singt das Volk in lateinischer Sprache, damit die Machthaber es nicht verstehen!<sup>15</sup>

1988 veröffentlichte die Tochter des Komponisten Helen Tobias-Duisberg in New York das Lied als Einzelausgabe in englischer Übersetzung unter dem Titel *Know Ye not* für gemischten Chor und Orgel. Die Komposition zählt zu den populärsten Werken nicht nur innerhalb seines eigenen Schaffens, sondern innerhalb der estnischen geistlichen Vokalmusik. Es entfaltet eine majestätische Ausdrucksweise, die ihm einen erhabenen, hymnischen Zug verleiht und an Händelsche Vornehmheit und Monumentalität erinnert. Alles basiert auf einer klar erkennbaren klassischen Grundlage. Es ist ein tiefsinniger geistlicher Gesang, gestützt auf den Bibeltext 1. Korinther 3, 16 *Wisset ihr nicht, dass ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt?*, der einen tief gläubigen Menschen erahnen lässt. Damit wurde das Chorlied zum Ausdruck eines Glaubensbekenntnisses für das gesamte estnische Volk und (bis heute) zur heimlichen Hymne Estlands.

Anlässlich der Überführung der Asche von Rudolf Tobias in sein Heimatland 1992 erklang das Werk während der Gedenkveranstaltung am 7. Juni (erster Pfingstfeiertag!) im Tallinner *Estonia*-Konzertsaal unter der Leitung von Tõnu Kaljuste in einer neuen Fassung für gemischten Chor und großes Sinfonieorchester. Diese Version entsprang dem Wunsch, „*sich der ursprünglichen Idee des Werkes wieder anzunähern und die Großartigkeit und Feierlichkeit des Werkes zum Ausdruck zu bringen.*“<sup>16</sup> Zum Vergleich hier die erweiterte Orchesterbesetzung von Vardo Rumessen und die Besetzung in der Fassung von Rudolf Tobias von 1909:

<sup>14</sup> *Nescitis vos esse templum viventis Domini utque spiritus Dei in vobis.* [Wisset ihr nicht, dass ihr Gottes lebendiger Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt?, 1. Korinther 3, 16.]

<sup>15</sup> Zitiert nach Harri Kiisk, „*Ühest muudetud noodist ja moonatud tekstidest. Rudolf Tobias – Koorilaule. Kirjastus Eesti Raamat. Tallinn 1973*“ [Von bearbeiteten Noten und getarnten Texten. Rudolf Tobias – Chorlieder. Verlag Eesti Raamat. Tallinn 1973], in: *Teataja* [Der Anzeiger]. Stockholm, 1. Juni 1973, Ausgabe Nr.9, S.5.

<sup>16</sup> Vardo Rumessen, Vorwort zur Orchesterpartitur, erschienen bei Eres, Lilienthal/Bremen 1994.

<b>Rumessen, 1994</b> Fassung für gemischten Chor und großes Sinfonieorchester in E-Dur	<b>Tobias, 1909</b> Fassung für Männerchor und kleines Orchester in E-Dur
2 Flöten	1 Flöte
2 Oboen	–
Engl. Horn	Engl. Horn
2 Klarinetten in A	2 Klarinetten in A
Bassklarinette in A	–
2 Fagotte	–
Contra-Fagott	–
4 Hörner in F	2 Hörner in F
2 Trompeten in B	2 Trompeten in B
3 Posaunen	1 Posaune
Tuba	Tuba
Pauke	–
–	Orgel
Sopran	–
Alt	–
Tenor	Tenor
Bass	Bass
Violine I, II, Viola	Violine I, II, Viola
Violoncelli I,II	Violincello
Kontrabass	Kontrabass
–	Klavier

Rumessen folgt in der Wahl seiner Orchesterbesetzung genau der zwei Jahre zuvor von Helen Tobias-Duesberg angefertigten Orchesterfassung des *Psalm 42 Gleichwie der Hirsch schreit* und erweitert die kammermusikalische Besetzung von Rudolf Tobias zur sinfonischen unter Auslassung der Instrumente Klavier und Orgel.

Das Stück steht in einem getragenen 4/4- bzw. 8/8-Takt, ist fast durchgängig homophon gesetzt, mit rhythmisch nahezu gleicher Bewegung in den Einzelstimmen. Nach einer viertaktigen Einleitung (Orgel bzw. Orchester) mit Themenvorstellung im Tenor setzen in T. 5 Tenor und Bass des Chores mit dem Hauptthema zunächst im *unisono* ein. In T. 14 kommen Sopran und Alt dazu, zunächst liegt das Thema im Alt, dann wird es in T. 15 vom Sopran übernommen. Alle weiteren Einsätze sind größtenteils vierstimmig homophon angelegt. Harmonisch gesehen bleibt Tobias in den leitereigenen Tonarten, wobei er cis-Moll, fis-Moll und Gis-Dur streift. Im

Übergang zum Schlussteil moduliert er durch Umdeutung des Grundtones des erreichten Halbschlusses Gis-Dur zur Terz der Ausgangstonart E-Dur zurück. Es folgt das Hauptthema, diesmal zunächst *unisono* in allen Stimmen, dann im Sopran zum ersten Mal auch die thematische Weiterführung (T. 33f.), wie sie bereits in der Einleitung vorgestellt wurde. Die dynamische Breite des Stückes bewegt sich von *piano* bis zum *fff* und unterstützt die harmonischen Spannungsbögen. Ganz in Mendelssohnscher Manier wird auch hier der Chorsatz gestaltet und ruft nicht zuletzt eine Assoziation mit dem Bass-Solo der Nr. 35 (*Wisset ihr nicht*) aus Mendelssohns *Paulus* hervor.

Ebenso Anfang des 20. Jahrhunderts komponierte Tobias seinen *Psalm 42 Gleichwie der Hirsch lechzend schreit* in g-Moll für gemischten Chor und Orgel. Wie auch der *Pfingstgesang* ist dieses Chorwerk damit in seiner Petersburger Zeit entstanden<sup>17</sup> und zeigt bei doppelter Länge (90 Takte) eine ähnliche kompositorische Faktur. Die Erstaufführung fand am 7. März 1904 in der estnischen Johanniskirche in St. Petersburg statt. Neben der Fassung für gemischten Chor und Orgel schrieb der Komponist ebenso eine Fassung für gemischten Chor und Orchester, die zum ersten Mal am 20. März 1906 in der Tartuer Peterskirche zur Aufführung kam. Leider ist die Orchesterpartitur in der darauffolgenden Zeit verloren gegangen. 1967 arrangierte Eduard Tubin das Stück für Männerchor und Orgel. Eine Neuorchestrierung des Werkes durch Helen Tobias-Duesberg erklang zum ersten Mal am 7. Juni 1992 im *Estonia-Konzertsaal*. Sie schuf auch eine Bearbeitung für Männerchor in a-Moll. Diese Fassung wurde am 8. Juni 1992 während der Rudolf-Tobias-Musiktage vom Staatlichen Akademischen Männerchor unter der Leitung der Enkeltochter des Komponisten Maaja Roos aufgeführt.

Nachdem das einzige vollständig erhaltene Manuskript des Werkes für gemischten Chor und Orgel unter den Manuskripten zum dritten Bild des Oratoriums *Des Jona Sendung* gefunden wurde, kann man davon ausgehen, dass der Psalm zunächst Eingang in das Oratorium finden sollte.

---

<sup>17</sup> Das genaue Entstehungsjahr des *Psalm 42* ist unbekannt.



Tobias, Titelblatt, Leuckart, Leipzig 1909.

OTSEKUI HIRV  
Koor Psalmist 42

GLEICHWIE DER HIRSCH  
Chor aus dem Psalm 42

1 *Andantino*

S. \_\_\_\_\_  
A. \_\_\_\_\_  
T. \_\_\_\_\_  
B. \_\_\_\_\_

*Andantino*

Orgel *p*

5 *p*

Ot — se-sai hīrv      ki — sen — dab      vee — o — ja — de  
Gleich — wie der Hirsch      lech — zend schreit      nach fri — schem

Ot — se-sai hīrv      ki — sen — dab      vee — o — ja — de  
Gleich — wie der Hirsch      lech — zend schreit      nach fri — schem

Ot — se-sai hīrv      ki — sen — dab      vee — o — ja — de  
Gleich — wie der Hirsch      lech — zend schreit      nach fri — schem

Ot — se-sai hīrv      ki — sen — dab      vee — o — ja — de  
Gleich — wie der Hirsch      lech — zend schreit      nach fri — schem

Estonische Ausgabe, Tallinn 1937 (Nachdruck der Leuckart-Ausgabe), T. 1-7.

Das Werk wurde 1909 in Leipzig vom Leuckart-Verlag in der Ausgabe für gemischten Chor und Orgel in deutscher und estnischer Sprache unter dem Titel *Chor aus dem Psalm 42* veröffentlicht. In Tallinn erschien es 1937 unter dem Titel *Otsekui hīrv* (Gleichwie der Hirsch) als Nachdruck der Leuckart-Vorlage. In der Chorliedersammlung zum 100. Geburtstag von Tobias – erschienen während der sowjetischen Besatzung Estlands – steht es in lateinischer Sprache unter dem Titel *Ad modum cervae mugit*<sup>18</sup>.

Dem Aufbau des Werkes liegt eine gleichmäßig rhythmische Bewegung im 6/8 Takt zugrunde, die sich in den einleitenden Takten 1 – 4 als Begleitfigur manifestiert und sich über weite Strecken prägend dem Vokalsatz unterlegt. Dies erinnert an Mendelssohns Psalmvertonung op. 42,1 *Wie der Hirsch schreit*. Auch er legt eine fast durchgehende Begleitfigur – hier in Vierteln und im 6/4 Takt – dem Stück zugrunde:

<sup>18</sup> Rudolf Tobias, *Koorilaule*. Tallinn 1973, S. 38. Der vollständige lateinische Text lautet: „*Ad modum cervae mugit, ad aquarum rivos animus ad Deum clamat, ad Deum viventem sitiens animus meus Deum viventem. Quando veniam ad immortalem Deum? Vultu Dei qua sum praesentia? Ad modum cervae mugit animus meus, animus meus sitit Deum.*“



Mendelssohn, Psalm 42 *Wie der Hirsch*, op. 42,1, T. 1 – 4.  
(Carus Verlag, Chorbuch Mendelssohn, 2009)

Es ist anzunehmen, dass Tobias die Mendelssohn-Vertonung kannte. Ähnlichkeiten lassen sich auch in der Harmonik feststellen, wie z. B. häufig direkt auf einander folgende Dur-Moll-Varianten oder Durchgangs- und Vorhaltsakkorde auf liegenden Basstönen. Insgesamt geht Tobias harmonisch einen Schritt weiter, verwendet übermäßige Tonschritte bzw. Harmonien oder Terzverwandtschaften als Spannungselemente.

Der musikalische Kulminationspunkt wird bei Tobias mit dem Text erreicht: „*Wann werd ich doch dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue?*“ (T. 42ff.). Tobias geht hier über in einen homophonen *a cappella* Satz in c-Moll (T. 47ff.), der im *fortissimo* zweimal hintereinander erklingt und jeweils mit einem Orgeleinwurf – ein wuchtiges Akkordarpeggio in c-Moll – endet. Mendelssohn erreicht seinen *ff*-Höhepunkt bei den Worten „*so schreit meine Seele Gott zu dir*“. Auch er intensiviert die Aussage durch Wiederholung. Auffallend ist der ähnliche Chorsatz mit Repetitionen eines c-Moll- bzw. g-Moll Akkordes:

Mendelssohn, Psalm 42 *Gleichwie der Hirsch*, op. 42,1, T. 58ff.

Tobias, Psalm 42 *Gleichwie der Hirsch*, T. 47ff. (D 1)



---

Zwei weitere Vokalwerke, das 1899 entstandene *Kyrie* für gemischten Chor und Orchester und das wahrscheinlich um 1900 in St. Petersburg komponierte Duett *Was ist der Mensch?* (Mis on inimene?) für Sopran, Alt und Orgel über Texte aus dem Alten Testament<sup>19</sup> verwendet Tobias später in seinem Oratorium *Des Jona Sendung* (Nr. 32 und Nr. 37).

Die *a cappella* Chöre *Busslied* (Kahetsuslaul; Ps 51, 3 – 6), *Loblied* (Kiituse laul; Ps 98, 1, 3 – 4) und *Jeruusalemma tütreid* (Töchter von Jerusalem; Lk 23, 28) entstanden höchstwahrscheinlich auch in seiner Petersburger Kantorenzeit zwischen 1900 und 1904.

Weltliche Chorlieder komponierte er vor allem in seiner Tartuer Zeit. Sie wurden größtenteils 1905 in der von Aleksander Läte herausgegebenen Sammlung *Koduse helid* (Klänge der Heimat) in Tartu veröffentlicht<sup>20</sup>. Zur Zeit der sowjetischen Okkupation Estlands waren hauptsächlich seine weltlichen Chorlieder verbreitet, da die Aufführung geistlicher Werke, wenn überhaupt, nur in lateinischer Sprache erlaubt war.

---

<sup>19</sup> Psalm 8, 5; 1. Mose, 32, 11; Psalm 36, 6.

<sup>20</sup> *Murtud roos* [Die gebrochene Rose], *Teel* [Auf dem Weg], *Varas* [Der Dieb], *Noored sepad* [Die jungen Schmiede]. Siehe auch: Systematisches Werkverzeichnis.

## B 2. Schülerarbeiten vom St. Petersburger Konservatorium

### B 2.1 Die Tragische Ouvertüre *Julius Caesar* (1896)

Entstehungsjahr:	Sommer 1896, St. Petersburg
Uraufführung (?):	2. November 1958, Tallinn, <i>Estonia</i> Konzertsaal im Rahmen des Konzertes zum 40. Todestag des Komponisten

Die Tragische Ouvertüre *Julius Caesar* in c-Moll<sup>1</sup> nach William Shakespeares 1599 entstandener gleichnamiger Tragödie komponierte Tobias im Sommer 1896. Sie gilt als das erste sinfonische Tonwerk eines estnischen Komponisten. Der 23jährige Tobias, der bis dahin nur kleinere Formen wie Choralpräliminarien für Orgel, Klavierstücke oder einzelne Chorwerke komponiert hatte, wagte sich im vorletzten Jahr seines Studiums am St. Petersburger Konservatorium an eine sinfonische Dichtung, die die Tragik der Shakespeareschen Handlungsstränge zwar zum Ausgangs- und Bezugspunkt wählt, sie jedoch nicht als programmatische Unterlegung versteht.

Nur drei Jahre später, 1899, erschien das zweite estnische sinfonische Werk: Artur Kapp's Ouvertüre zu Schillers Drama *Don Carlos*. Erneut war es eine dramatische Ouvertüre (ebenso in c-Moll) basierend auf einem klassischen Geschichtsstoff, wieder entstanden in der Klasse Rimski-Korsakows am St. Petersburger Konservatorium, diesmal allerdings komponiert von einem fünf Jahre jüngeren Studenten, dessen Musiksprache sich mehr der russischen Sinfonik in Farbenreichtum und Ausdruck annähert. Beide, Rudolf Tobias und Artur Kapp, hatten sicher mit ihren Erstlingswerken nicht im Sinn, eine estnische sinfonische Musik zu begründen. Dennoch brachten sie damit einen Stein ins Rollen, der auch die ersten estnischen Orchestergründungen auf den Plan rief. Die erste Aufführung der Ouvertüre *Don Carlos* fand 1902 während der Sommerkonzerte in Pawlowsk bei St. Petersburg und 1904 in Moskau und Astrachan statt; alle Konzerte wurden vom Komponisten Artur Kapp dirigiert. Über eine Aufführung der Tragischen Ouvertüre *Julius Caesar* zu Tobias' Lebzeiten liegen keine Hinweise vor. Somit könnte die Aufführung des Werkes im Rahmen eines Konzertes zum 40. Todestag des Komponisten am 2. November 1958 im Tallinner *Estonia* Konzertsaal auch

---

<sup>1</sup> Estnischer Titel: Pateetiline avamäng *Julius Caesar*.

dessen Uraufführung gewesen sein. Im Druck ist die Ouvertüre 1997 im estnisch-finnischen Musikverlag *Alcanto* (Tallinn/Helsinki) in einer von Vardo Rumessen redigierten Fassung erschienen.

Tobias zeigte schon in seiner Jugend großes Interesse an Werken der Weltliteratur, darunter auch Dramen von Shakespeare. Ebenso waren in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Shakespeares Werke ein beliebter Stoff der Komponisten: Man denke etwa an zahlreiche *Romeo und Julia* Vertonungen u. a. von Hector Berlioz (1839), Charles Gounod (1867) oder Pjotr Tschaikowski (1870), an Beethovens *Coriolan* Ouvertüre (1807) oder Mendelssohns Ouvertüre *Ein Sommernachtstraum* (1826) und Berlioz' Ouvertüre *Le Roi Lear* (1831). Auch das geschichtliche Sujet *Julius Caesar* war ein häufig bearbeiteter Stoff, so bei Händel (Oper *Julius Caesar in Ägypten*, 1723), Felix Draeseke (Sinfonische Tondichtung *Julius Caesar*, 1860) oder Robert Schumann (Konzertouvertüre *Julius Caesar*, 1851).

Dass Tobias sein Werk mit dem Zusatz *Tragische Ouvertüre* betitelt, lässt sofort an die *Tragische Ouvertüre* in d-Moll, op. 81 (1880) von Johannes Brahms denken, bei der der Komponist laut eigener Aussage kein bestimmtes Trauerspiel als Sujet im Sinne hatte und das Tragische als Solches schildern wollte. Da der Begriff *Tragische Ouvertüre* als Werkstitel singulär mit Brahms verbunden ist, liegt der Gedanke nahe, dass Tobias auf diesen rekurriert. Auch ist auffällig, dass die Orchesterbesetzung bei beiden Komponisten die gleiche ist: Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetten (B), 2 Fagotti, 4 Corni (F), 2 Trombe (B), 3 Tromboni, Tuba, Timpani, Violini I, Violini II, Violen, Violoncelli, Contrabassi.

Die Ouvertüre von Tobias ist mit der Bezeichnung *Tempo di Marcia funèbre* überschrieben. Ein düsteres *ff*-Signalmotiv in den Blechbläsern eröffnet auf der Dominante g. In der ersten Trompete zeigt sich die schlichte Dreiklangsbrechung h-d-g, die allerdings eine prägnante Schärfung durch die

Tobias, *Julius Caesar*, T. 1f., Signalmotiv. Manuskript. (Archiv TMM Tallinn)

hinzugefügten Stimmen erfährt. Die chromatisch geführte Basslinie (g-fis-f) lässt bereits Themen-material der Overtüre aufscheinen. Zwei scharf abgerissene Sechzehntelschläge im *unisono* auf der Dominante g markieren die volle Wucht und Spannung des Eröffnungsmotivs, das alle Dramatik bereits ins sich birgt. Die inhaltlich vorausweisende Aussagekraft solcher Eröffnungsakkorde lässt sich etwa auch bei Mendelssohns Overtüre *Ein Sommernachtstraum* erkennen, wo vier Bläser-Akkorde das Tor zu Shakespeares Zauberwelt öffnen.

Danach entfaltet sich ein in Vierteln schreitendes Marschmotiv in den tiefen Streichern. Darüber setzt in den hohen Streichern in T. 4f. das pathetische Thema der Einleitung, kontrapunktiert von den Hörnern, ein:



Tobias, *Julius Caesar*, T. 3f. (Ebd.)

Assoziationen an Brahms' melancholische *Ungarische Tänze* werden geweckt und auch an das zentrale Thema der Tragischen Overtüre (T. 2f.) mit einer aufsteigenden Akkordbrechung in den Streichern (vgl. auch anfängliches Signalmotiv bei Tobias).



Brahms: *Tragische Overtüre*, 1. Violine, T. 1ff. (International Music Score Library Project, IMSLP)

In T. 25 setzt mit Beginn des *Allegros* das energisch drängende Hauptthema in c-Moll in den ersten Violinen ein:



Tobias, *Julius Caesar*, T. 25f. (Manuskript. Archiv TMM Tallinn)

In T. 63 setzt mit Beginn des Seitensatzes ein sehnsuchtsvolles lyrisches Nebenthema in der Paralleltonart Es-Dur ein. Es zeigt sich in der Oboe mit chromatisch abwärts laufenden Halbtonschritten:



Untergang des Helden wird mit einer in Ganztönen abwärts führenden *ff*-Linie im *unisono* von Posaunen (als Instrumente des Weltgerichts) und Streichern manifestiert. Ein *decrescendo* in den tiefen Streichern auf den Tönen cis-h-a-g, darüber ein bedrohlicher Paukenwirbel auf g beenden die Durchführung in Erinnerung an die Abwärtsbewegung des Nebenthemas des Hauptsatzes. Das *Adagio* des Trauermarsches setzt erneut ein, gleich einem inhaltlichen Kommentar des Vorausgegangenen, dazu nicht wie erwartet in c-Moll, sondern in h-Moll. Der Übergang zum *Allegro* (T. 151f.) ist wieder durch eine chromatisch absteigende Linie gekennzeichnet, diesmal aber endet diese in einem stockenden resignierenden *pp*. Das *Allegro* beginnt auf einem eindringlich in Pauke und tiefen Streichern präsenten Orgelpunkt auf der Dominante g bis in T. 169 schließlich die Tonika mit dem Themeneinsatz in c-Moll erreicht ist. Das Seitenthema setzt auf der Subdominante ein (T. 177) und leitet in T. 219ff. im *fff unisono* von Holzbläsern, Hörnern und Streichern zu leidenschaftlicher Verzweiflung gesteigert zur Coda (T. 223) über. Diese beginnt im *più mosso* auf der Dominante, greift in den T. 229ff. das Signalmotiv des Anfangs in Trompeten und Posaunen sequenziert wieder auf, steigert sich in einem *stringendo* ab T. 235 bis in T. 244 die Tonika einsetzt und zur Schlusssteigerung führt.

Die Tragischen Ouvertüre *Julius Caesar* zeigt die musikdramatische Gestaltungskraft des Komponisten in ihren Anfängen und seinen Sinn für eine klangfarblich durchdachte Orchestrierung, die ohne Zweifel durch den Unterricht bei seinem Lehrer Rimski-Korsakow geschult wurde, der bereits 1888 mit seiner sinfonischen Dichtung *Scheherazade* ein Meisterwerk der orchestralen Farbgestaltung schuf. Tobias lehnt sich allerdings noch sehr behutsam an klassisch-romantische Vorbilder an und bleibt stilistisch verhaftet in Traditionellem. Seine Themen sind von einer Klarheit und Ausdruckskraft, wie man sie etwa bei Weber oder Mendelssohn findet. Anders als in seiner im darauffolgenden Jahr entstandenen Kantate *Johannes aus Damaskus* spielen polyphone Strukturelemente in seiner Ouvertüre keine Rolle.

## **B 2.2 Die Kantate *Johannes aus Damaskus* (Kantaat Johannes Damaskusest) (1897)**

Entstehungsjahr:	1897, St. Petersburg
Erstaufführung mit Orgel:	1903, St. Petersburg (Johanneskirche) Orgel und Leitung: Rudolf Tobias, Mihkel Lüdig
Uraufführung:	19. November 1907, Tartu, Vanemuine (Kompositionsabend Rudolf Tobias). Chor und Orchester des <i>Vanemuine</i> Theaters Tartu, Leitung: Rudolf Tobias
Wiederaufführungen:	14. Dezember 1907, Tallinn Börsensaal. Besetzung s.o. 16. März 1928 (Erstaufführung in estnischer Sprache!), Konzertsaal des <i>Estonia</i> Theaters, Tallinn; Chor der Johanniskirche, Orgel: August Topman, Leitung: Enn Võrk (1905-1962) <sup>1</sup> 19. März 1928, Tallinn, Johanniskirche

Die Kantate für fünf Solisten, Männerchor, gemischten Chor, Orgel und Sinfonieorchester gilt als erstes estnisches vokalsinfonisches Werk. Tobias komponierte sie im Alter von 24 Jahren als Examensarbeit zum Abschluss der Kompositionsklasse des St. Petersburger Konservatoriums. Die Kantatenform als Aufgabe war von der Prüfungskommission vorgegeben und wahrscheinlich auch der russische Originaltext von Alexei Konstantinowitsch Tolstoi, einem Cousin von Leo Tolstoi. Deshalb komponierte Tobias die Kantate zunächst in russischer Sprache. Nach dem Tod von Rudolf Tobias wurde das Manuskript der Kantate 1924 vom estnischen Bildungsministerium erworben. Heute liegt uns nur noch der erste und zweite Teil als Originalpartitur vor. Der dritte Teil ist in einer handschriftlichen Kopie eines unbekanntenen Verfassers archiviert<sup>2</sup>.

Die Erstaufführung der Kantate 1903 in der St. Petersburger Johanneskirche erfolgte noch ohne Orchester, nur mit Orgelbegleitung. Erst die beiden Aufführungen in Tartu und Tallinn 1907 waren instrumental vollständig besetzte Aufführungen. Diese Konzerte blieben die einzigen Aufführungen des Werkes zu Lebzeiten des Komponisten.

Der Protagonist des Poems von Tolstoi, Johannes von Damaskus, trat noch vor dem Jahr 700 in das Kloster Mar Saba bei Jerusalem ein, wo er sich auf Grund seiner Wirkungsgeschichte bei der Nachwelt einen Namen als Gelehrter, Theologe, Prediger und berühmter Hymnenschreiber erwarb. Er übernahm das Repertoire der

---

<sup>1</sup> Enn Võrk war von 1926–1933 an der Tallinner Johanniskirche als Organist und Chorleiter tätig.

<sup>2</sup> Archiv des Theater- und Musikmuseums in Tallinn.

Gesänge, die im *Oktoecho* gesammelt waren, und adaptierte diese für den Gebrauch in den byzantinischen Klöstern und Kirchen. Er gilt damit als geschichtlich innovative Figur, die bemüht war, zu reformieren und für Neuerungen einzustehen.



Friedrich Perlberg: Kloster Mar Saba bei Jerusalem.  
Ansichtskarte.  
([www.ebay.de/itm/Kunstler-AK-F-Perlberg-Jerusalem-Kloster-Mar-Saba-/400284353626](http://www.ebay.de/itm/Kunstler-AK-F-Perlberg-Jerusalem-Kloster-Mar-Saba-/400284353626), 31. März 2012)

Ikone des Heiligen Johannes von Damaskus.  
([www.de.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_von\\_Damaskus](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Johannes_von_Damaskus), 15. März 2012)

Die Erläuterungen auf dem Programmblatt des Konzertes vom 19. November 1907 im Tartuer *Vanemuine* Konzertsaal geben kurze inhaltliche Zusammenfassungen der einzelnen Kantatenteile<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> I. järk: Ouverture: Tumedad akkordid wiivad meid klostri müüride wahela. – Edasi kõlab wiilontsellodest wiis, mis meile üht, raske ahelate alt ennast wabastada püüdwat hinge ettekujutab. Fuge kombel kordab see motiv ennast teistes mänguriistades: kujutatakse paisiwat hingewõitlus. – Ilmasjata... jälle kõlawad lootuseta askese helid wastu. – Uuesti wõitlus. Ouverture lõpp ei kirjelda mitte otsekohest wõitu, waid ainult ajutist, kõige inimliku tundmiste wägiwaldset mahasurumist. 1. koor: Õhtune waikus. Mõni täheke wiikumas. Eemal paistawad kuuwalgel kaljukoopad, kus kõrbe mungad elutsewad. Sinna pole tõttab ka üksik rändaja. Arie (Joh.): Pärale jõudes paneb ta kandle hüüdma, ja terwitab kõrbed, kui igatsetut warjupaika. Munkade koor: Suure waimustusega lähewad nad kuulsa Hymnuselaulikule wastu; ainult kloostriülem jääb külmaks; kalgilt, fanatiliselt teeb ta tulewale paigamehele tingimise, kõigest laulust ja luuleliste tundmuste awaldamisest sest ajast saadik ennast täitsa lahtiütelda. Arie (Joh.): Raske südamega katkestab Joh. wiimsed sidemed, mis teda ilmaga weel ühendasiwad, ja algab waikides kloostrielu. II. järk: Aastad on möödaleinud. Joh. õhkab ikka weel kange kloostrikäsu rõhumise all. – Sääil ilmub ühel päewal ta ette kurbtusest murtud noor munk. Põlwili palub wiimne. (Arioso): Aita mind, Johannes! Mu armast wenda riisus surm; raskes ahastuses waewlen ma: sina wõiksid mind awitada, kui sa oma lauluhäält surnule pühendatud mälestuselaulus kuulda laseksid. Ehk woolaksiwad siis kergemalt mu pisarad. Kwartett: Ei wõi kütked lauliku lugu takistada, käse sa tormisi waikida, jõgesid ehk päikest ümberpöörda... III. järk: (Nr.1 – 4) Hommik. Kurb kellahelin kutsub munke kirikusse, altaril künlate sära: surnukirstu juures – Johannes, munkade koori saadetusel leinalaulu lauldes: ilma kaduwusest, hinge surematusest.



### **I. Teil**

#### Ouvertüre:

Dunkle (hohle) Akkorde führen uns zwischen die Klostermauern. – Im weiteren Verlauf erklingt in den Violoncelli eine Weise, die uns eine, sich von schweren Ketten zu befreien strebende Seele darstellt. Im Verlauf der Fuge wiederholt sich dieses Motiv in anderen Instrumenten: einen zunehmenden Seelenkampf darstellend. – ... von neuem schallen hoffnungslose Klänge wider. – Erneuter Kampf. Das Ende der Ouvertüre beschreibt nicht sofort den Kampf, sondern nur dann und wann die gewaltsame Unterdrückung aller menschlicher Empfindungen.

#### 1. Chor:

Abendliche Stille. Manches Sternchen erglänzt. Entfernt scheinen im Mondlicht Felsenhöhlen auf, wo Einöd-Mönche ihr Dasein fristen. Dorthin eilt auch ein einzelner Wanderer.

#### Arie (Joh.).

Ankommend lässt er die Harfe erklingen und begrüßt die Felsen wie einen ersehnten Zufluchtsort.

#### Chor der Mönche:

Mit großer Begeisterung kommen sie dem berühmten Hymnensänger entgegen; nur der Kloostervorsteher bleibt teilnahmslos; streng, fanatisch macht er für den zukünftigen Männerort zur Bedingung, allen aus Liedern und Gedichten kommenden Gefühlsäußerungen ab dieser Zeit sich vollkommen zu entsagen.

#### Arie (Joh.):

Schweren Herzens gibt Johannes die letzten Bande, die ihn mit der Welt noch vereinten, auf und beginnt schweigend das Klosterleben.

### **II. Teil**

Jahre sind vergangen. Johannes seufzt immer noch unter den strengen Lasten der Klosterordnung. – Da erscheint vor ihm eines Tages ein aus Traurigkeit gebrochener junger Mönch. Auf den Knien bittet jener:

#### (Arioso):

*Hilf mir, Johannes! Mein geliebter Bruder liegt im Sterben; ich schmachte in schwerer Verzweiflung; du würdest mir helfen können, wenn du deine Singstimme zum Tode in einem feierlichen Erinnerungslied hören lassen würdest. Vielleicht würden dann meine Tränen leichter fließen.*

#### Quartett:

Die Fesseln vermögen weder das Schicksal des Sängers zu verhindern, noch einen Sturm zu beruhigen, Flüsse oder Sonne zu verkehren...

### **III. Teil**

#### (Nr. 1-4)

Am Morgen. Wehmütiges Glockengeläut ruft die Mönche in die Kirche, am Altar Kerzenschein: beim Sarg – Johannes, in Begleitung des Mönchschor das Trauerlied singend: von der Vergänglichkeit der Welt und der Unvergänglichkeit der Seele. Plötzlich erscheint der Kloostervorsteher. In aufbrausender Wut fordert er Johannes auf, als Kind des Teufels das Kloster zu verlassen.

#### Stimme aus dem Himmel:

Weist den Kloostervorsteher zu Recht.

#### Schlusschor:

Die die Zeichen ihrer Zeit rühmen, zu denen jauchzen die Volksmengen, für diese erklingt der befreiende Hymnus des Johannes.

Korraga ilmub läwe pääl kloostriülem, ägedas wihas kihutab ta Johannese kui kuradilapse kloostrist minema. Hääl taewast: noomib kloostriülemat. - Lõpukoos: Keda tähed oma sphärides kiitwad, sellele hõiskawad rahwahulgad, sellele kõlab wabastatud Johannese hymnus.

Die Kantate *Johannes aus Damaskus* besteht aus drei Teilen und 15 Nummern, die alle motivisch eng miteinander verknüpft sind.

Die Ouvertüre (Nr. 1) eröffnet mit einer sich in gewichtigen, düsteren Dreiviertelnoten spannenden Basslinie in den tiefen Streichern, Fagott und Horn.

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 1, T. 1ff. (Ebd.)

Das sich anschließende *Fugato*-Thema (T. 8ff.) in den Violoncelli wird tonal beantwortet, zunächst in den Bratschen, dann in den 2. Violinen und 1. Violinen mit Einfärbungen durch kleine motivische Parallelführungen in den Holzbläsern. Das *Fugato* bäumt sich bis zum *ff* auf und rhythmisiert das Thema verzerrend im Orchester-*Tutti* (T. 21 – 27). Es folgt auf der V. Stufe der Wiederaufgriff des *p*-Beginns in zwischen Holzbläsern und Hörnern vertauschter Instrumentierung. In den Streichern ertönt im erneuten *Fugato* die Umkehrung des Themas, nun auf der ersten Stufe, wieder beginnend mit den Violoncelli (T. 35), gefolgt von einer Steigerung bis zum *ff* (T. 44), die ab T. 64 ff. das Thema mit seiner Umkehrung kombiniert. Die Coda (T. 76 – 87) führt über einem Orgelpunkt (d) das Geschehen zum *unisono* Abschluss auf d.

Der Prolog (Nr. 2, *Adagio lugubre*) beginnt im schreitenden Dreiviertel-Takt mit einer ostinaten fallenden Achtefigur in den Bässen und liegenden an- und abschwellenden Hörnerakkorden im *pp*, einer bildlichen Darstellung von Abendstille in Waldesgegend. Eine ähnliche Szenerie wird in Nr. 10 (*Largo*) gezeichnet. Hier allerdings ist der Trauermorgen dargestellt, die ostinate Bassfigur erscheint einen Ton tiefer, die Hörner schreiten in akzentuierter Viertelbewegung, gleich einem Trauermarsch.

Am Schluss des ersten Teils steht die gewichtige Entscheidung Johannes, bei den Klosterbrüdern zu bleiben und den Gefühlsäußerungen durch Musik oder Lyrik zu entsagen. Gleich einem *Accompagnato*-Rezitativ nur von den Streichern begleitet gibt dies der Solo-Bariton kund:

Handwritten musical score for a solo voice and string quartet. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is written in a soprano clef and includes lyrics in Estonian and Russian. The string quartet consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes performance instructions such as 'colla parte', 'pizz', and 'arco'.

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 6, T. 34ff. (Ebd.)

Das Solisten-Quartett (Nr. 6, Ende Teil II) und der Schlusschor (Nr. 15, Ende Teil III), eine chorische Freudenhymne, sind mit 129 Takten und 133 Takten die ausgedehntesten Teile der Vertonung und zählen aufgrund ihrer verallgemeinernden Textaussage zu den Schlüsselszenen des Werkes. Hier wird die byzantinische Heldenbiographie des Johannes aus Damaskus verbunden mit dem romantischen Ideal der Souveränität und Freiheit der Kunst, die mit den unumstößlichen Gesetzen der Natur gleichgestellt wird (*Kas päikest sa, mis tõusmas idakaarel, eal ümber pöörmäs näed?* / Siehst du die Sonne, die im Osten aufgeht, jemals ihren Weg umkehren?).

Während das Klagelied (Nr. 11) mit einer sich über 25 Takte(!) erstreckenden Melodie zum psychologischen Höhepunkt der Kantate wird, ist der Schlusschor im übertragenen Sinne bereits ein erster Versuch Tobias', die Unterdrückung seines estnischen Volkes durch die russische Herrschaft musikalisch anzuprangern. Die „Zeichen der Zeit“ fordern die „befreiende Hymne“, die sich unaufhaltsam, von keinen Fesseln gebeugt, ihren Weg bahnt. Die unbezwingbare Macht der Musik spielt hier eine entscheidende Rolle.

Tobias vertont den Textinhalt als hymnischen Lobpreis und Verehrung des Sängers Johannes, im Mittelteil mit einem wiederkehrenden homophonen Männerchoreinwurf: *Tervitus sulle meie kuulus laulik!* (Gegrüßet seist Du, unser berühmter Sänger!), von den Hörner *unisono* begleitet und im Dialog mit dem Solistenquartett stehend.

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 15, T. 65f. (Ebd.)

Der gemischte Chor bringt ein weiteres kantables Motiv im *ff*, *unisono* begleitet diesmal von der Trompete und harmonisch eingebettet in *ff* repetierende Viertel der Holzbläser und Streicher: *On kõikjal kuulda rahva hõisked, see rahva võimas röömulaul!* (Überall sind des Volkes Jubelschreie zu hören, der machtvolle Freudengesang des Volkes!)

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 15, T. 80ff. (Ebd.)

Eingerahmt ist der Schlusschor von einer viertaktigen quasi Passacaglia-Thematik, die sehr eindrücklich und unverrückbar erscheinend in fallenden Quartern daherkommt, an Glockenklänge erinnernd und der vorstehenden Chorthematik in Tonumfang und ab- und aufsteigender Linienführung gleicht.

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 15, T. 1–4. (Ebd.)

Der Schlusschor endet im *ff* auf einem sich über fünf Takte erstreckenden D-Dur-Akkord und schließt damit den Bogen zum *pp unisono* Beginn auf d der Ouvertüre.

Das erste Auftreten des Protagonisten Johannes (Nr. 3) wird wie seine Arie (Nr. 6) von Harfenklängen begleitet, dem Instrument des Hymnendichters. Auch in der

Trauerszene (Nr. 10) ertönt die Harfe erneut und fungiert als handlungseigenes Instrument im Verbund mit dem agierenden Johannes. Im Solisten-Quartett Nr. 9 wird sie zum instrumentalen *Leitmotiv*. Da die verallgemeinernde Aussage des Quartetts eng an diejenige des Schlusschores anknüpft, bleibt jedoch die Frage, weshalb Tobias nicht auch dort die Harfe im Orchester-*Tutti* einsetzt, offen.

Johannes wird bei seinem ersten Auftreten neben dem Instrument Harfe auch ein melodisches *Leitmotiv* (Nr. 3) zugeordnet, das in Varianten ebenso in Nr. 6 und Nr. 11 erscheint. Kennzeichen des Leitmotivs sind zum einen der Oktavsprung oder dessen Durchschreiten in Form einer Akkordbrechung, zum anderen der punktierte Rhythmus auf der Schwerzeit, der auftaktig erreicht wird.

Andante

Baritono

Andante

arpa

f

Sind Te -

ter - - vi - tan, nüüd kär - be - vai - - - kus, su  
 он - ветст - ну - ю, нус - ты - - - нис, к те -

Bar.

f

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 3, T. 1ff., Harfenmotiv und Leitmotiv des Johannes. (E 4)

Johannes  
Иоанн

Adagio

Baritono

f

Ei - röö - mu sel - les e - lus tea, kus ju - ba  
 Ка - ка - я сла - гость в жиз - ни сей зем - ной пе -

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 11, T. 1f., variiertes Leitmotiv des Johannes. (E 4)

Die Orgel kommt ausschließlich in Nr. 14 zum Einsatz, wo sie solistisch im *fff* (!) die Sopranstimme (Stimme aus dem Himmel) begleitet und als religiöses Instrument fungiert. Auch die Tonart H-Dur bringt hier eine entrückte Atmosphäre. In der gleichen Tonart wird später das *Sanctus* aus seinem *Jonas-Oratorium* stehen. Als Einschub von nur 21 Takten weist diese Nummer aber auch voraus auf die kurzen *Chorus mysticus* Szenen des Oratoriums (Nr. 10 und Nr. 34 ebenfalls in H-Dur). Gleich einem *Deus ex machina* ist den Protagonisten damit direkt vor dem Schlusschor mit der *Stimme aus dem Himmel* der rechte Weg gewiesen.

Viele der Nummern sind von Tobias gezielt mit *attacca* Anbindungen versehen (wie beim Übergang von Nr. 8 zu Nr. 9, wo ein liegender Horn-Ton eine harmonische Umdeutung vom Grundton zur Terz erfährt oder beim Übergang von Nr. 13 zu Nr. 14 durch die enharmonische Umdeutung des Grundtons es zur Terz *dis* von H-Dur. Dies finden wir auch später in seinem *Jonas-Oratorium*. Tobias erreicht so das direkte Ineinandergreifen der einzelnen Sätze und schafft eine musikdramatisch geschlossene Gesamtform mit Wechseln zwischen betrachtenden und szenischen Abschnitten.

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 14.  
(Archiv TMM Tallinn)

Die Gedichte und Balladen von Alexei Tolstoi wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts von russischen Komponisten häufig vertont. So gibt es etwa viele Tolstoi-Liedvertonungen von Tschaikowski. Sergei Tanejew vertonte bereits 1884 den Johannes-Stoff zum Text von Tolstoi für gemischten Chor und Orchester und machte diese Kantate in *fis-Moll* zu seinem „offiziellen“ Opus 1<sup>4</sup>. Es ist anzunehmen, dass Tobias das Werk kannte, da es sowohl in Moskau (1884) wie auch in St. Petersburg (1887)<sup>5</sup> aufgeführt wurde und es zu den bedeutendsten Werken Tanejews, aber auch der russischen Musikkultur dieser Zeit zählte. Dazu unterhielt der Moskauer Tanejew ab den 1890er Jahren gute Beziehungen zu den St. Petersburger Komponisten und es ist somit sehr wahrscheinlich, dass Tobias Gelegenheit hatte, sich mit den Werken dieses Komponisten auseinandersetzte.

<sup>4</sup> Wassili Sergejewitsch Kalinnikow (1866 – 1901) komponierte 1890 ebenso eine Kantate *Johannes von Damaskus* für Soli, Chor und Orchester nach der Vorlage von Alexei Tolstoi. Diese ist nur teilweise als Klavierauszug zu vier Händen überliefert.

<sup>5</sup> 1895, noch während der Studienzeit von Tobias, wurde ebenso Tanejews Oper *Orestie* mit großem Erfolg am St. Petersburger *Mariinski* Theater uraufgeführt.

Wie Tanejews Kantate *Johannes aus Damaskus* ist auch die Kantate von Tobias dreiteilig angelegt. Während Tanejew aber nur ein Kapitel aus Tolstois Poem herausgreift (Klage des toten Klosterbruders<sup>6</sup>) und vertont, schildert Tobias fragmentarisch mehrere Episoden aus Johannes Leben. Tanejew, der als großer westlich orientierter Kontrapunktiker der russischen Musikgeschichte gilt, verwirklichte in seiner Kantate, die auch als *russisches Requiem* bezeichnet wird, die Idee einer überzeugenden Verschmelzung von Polyphonie (der dritte Satz ist mit *Fuga* betitelt) und folkloristischen Elementen als Weg hin zu einer Synthese von russischer Volks- und Kirchenmusik mit der Satztechnik J. S. Bachs, die überall deutlich herauszuhören ist. Tanejew selbst berichtet in einem Schreiben an seinen ehemaligen Lehrer und lebenslangen Freund Tschaikowski: „In der Kantate sind alle möglichen kniffligen kontrapunktischen Verflechtungen eingearbeitet, die ich mit großem Eifer studiert habe [...]“.<sup>7</sup>

Die profiliert angelegten *Fugati* aus der Ouvertüre von Tobias' Kantate, aber auch die inneren thematischen und motivischen Verflechtungen der einzelnen Nummern (viele lassen sich direkt auf das Fugenthema zurückführen) zeugen von einem durchdachten, kontrapunktischen Komponieren, das Anregung aus Tanejews Komposition erhalten haben könnte.

Tobias, *Johannes aus Damaskus*, Nr. 1, T. 8f., zweitaktiges *Fugato*-Thema. E 4.

Tanejew, *Johannes aus Damaskus*, 3. Satz, Vierstimmige Chorfolge mit achttaktigem Thema, T. 1f. (<http://de.scorser.com>, 3. Februar 2013)

<sup>6</sup> Tanejew, *Johannes aus Damaskus*, op. 1. Text: I. Mein Pfad in's Ungewisse geht, durch Hoffen fahr' ich hin und Bangen, der Blick verlöscht, der Hauch verweht, erstarrt die Brust, erleicht die Wangen. So lieg' ich stumm und regungslos, vernehme nicht der Brüder Klagen, nie wird im kühlen Todesschoß das Fest des Herrn für mich ertagen. II. Doch ob der Leib in Schlaf versenkt, es kann die Liebe nie vergehen. Und Ihrer, Brüder, treu gedenkt zu Gott erhebend euer Flehen: O Herr! III Fuga. Am Tage des Gerichts wenn laut Posaunenruf erdröhnet, in deine Wohnungen des Lichts nimm auf den Sünder mild versöhnet. (Alexei Tolstoi; Übersetzung ins Deutsche von Hans Schmidt nach der Notenausgabe des Verlags Jurgenson, Moskau 1904)

<sup>7</sup> Grigori Bernandt, *S. I. Tanejew*, Moskau<sup>2</sup> 1983, S. 74. Deutsche Übersetzung zitiert nach Redepenning, S. 401.

Formale Übersicht:

	Nummer	Satzbezeichnung	Taktanzahl	Tonart	Besetzung
Teil I	Nr. 1	Ouvertüre – Andante con moto	87	d-Moll (endet auf D-Dur)	Orchester
	Nr. 2	Prolog - Adagio lugubre	40	h-Moll (endet auf Fis-Dur)	Gem. Chor
	Nr. 3	Andante	36	Ges-Dur	Johannes (Bariton)
	Nr. 4	Allegro moderato	73	B-Dur (endet auf D-Dur)	Chor der Mönche
	Nr. 5			(g-Moll)	Abt (Bass-Rezitativ) Chor der Mönche
	Nr. 6	Grave	43	c-Moll	Johannes (Bariton)
Teil II	Nr. 7	Andante – Moderato	23	fis-Moll (endet auf A-Dur)	Erzähler (Tenor-Rezitativ)
	Nr. 8	Allegro molto – Moderato	36	d-Moll (endet auf D-Dur)	Junger Mönch (Mezzosopran-Rezitativ)
	Nr. 9	Allegretto	129	c-Moll (endet auf Es-Dur)	Solisten-Quartett
Teil III	Nr. 10	Largo/Adagio/Allegro, ma non troppo	35	a-Moll (endet auf H-Dur)	Erzähler (Tenor-Rezitativ)
	Nr. 11	Adagio	58	e-Moll	Klagelied – Strophenarie Johannes (Bariton)
	Nr. 12	Allegro, ma non troppo	11	(a-Moll)	Erzähler (Tenor-Rezitativ)
	Nr. 13	Allegro	16	d-Moll (endet auf Es-Dur)	Abt (Bass)
	Nr. 14	Andante	21	H-Dur	Stimme aus dem Himmel (Sopran-Rezitativ)
	Nr. 15	Finale. Schlusschor. Allegro moderato.	133	D-Dur	gem. Chor, Chor der Mönche, Solisten



Übersicht zur Orchestrierung der einzelnen Nummern:<sup>8</sup>

Instr.	Teil I						Teil II			Teil III					
	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10	Nr. 11	Nr. 12	Nr. 13	Nr. 14	Nr. 15
Fl	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X		<b>X</b>	<b>X</b>			X		<b>X</b>
Ob	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X		X		<b>X</b>
Clar,B/ A	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>
Fag.	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X		X		<b>X</b>
Cor F	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>
Trb B	<b>X</b>			X		<b>X</b>			<b>X</b>	<b>X</b>					<b>X</b>
Tromb	<b>X</b>			X		<b>X</b>			<b>X</b>	<b>X</b>		X			<b>X</b>
Tuba	<b>X</b>			X		<b>X</b>			<b>X</b>	<b>X</b>		X			<b>X</b>
Timp.	<b>X</b>	X		X	X	<b>X</b>			<b>X</b>	<b>X</b>	X	X			<b>X</b>
Triangel	<b>X</b>									<b>X</b>					
Piatti	<b>X</b>					<b>X</b>									
Arpa		(X)	X			<b>X</b>			<b>X</b>	<b>X</b>					
Organo														X	
Sopr (M)								X	<b>X</b>					X	<b>X</b>
Alt									<b>X</b>						<b>X</b>
Ten							X		<b>X</b>	<b>X</b>		X			<b>X</b>
Bar. (J)			X			<b>X</b>					X				<b>X</b>
Bass					X				<b>X</b>				X		<b>X</b>
gCh		X													<b>X</b>
MCh				X	X						X				<b>X</b>
VI. I	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>
VI.II	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>
Vla	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>
Vcl	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>
Cb	<b>X</b>	X	X	X	X	<b>X</b>	X	X	<b>X</b>	<b>X</b>	X	X	X		<b>X</b>

<sup>8</sup>  = *attacca* -Übergänge zwischen den einzelnen Nummern; fette Markierung = Rahmen-Nummern mit großer Besetzung.

## B 3. Kompositionen der ersten Berufsjahre

### B 3.1 Konzert für Klavier und Orchester d-Moll (*Concertstück*) (1897)

Entstehungsjahr:	1897 – 98 (unvoll.), Introduziona und Finale wurden später vollendet Dauer: 20 Minuten
UA mit 2 Klavieren: (1. und 2. Satz)	24. Februar 1902, St. Petersburg, Schulsaal der estnischen Johannes-Kirche, Aufführung im Rahmen der Feier des 5. Jahrestages der St. Petersburger <i>Eesti Noortemeeste Selts</i> <sup>1</sup> , Klavier: Rudolf Tobias und Artur Kapp
UA mit Orchester: (2. und 3. Satz)	19. November 1907 Tartu, <i>Vanemuine</i> , Autorenkonzert Rudolf Tobias, Klavier: Rudolf Tobias, Leitung: Juhan Simm 14. Dezember 1907 Tallinn (Börsensaal); Stadtorchester Tallinn, Klavier: Rudolf Tobias, Leitung: August Topman
UA (redigierte Fassung):	1973 anlässlich der Gedenkfeier des 100. Geburtstags von Rudolf Tobias; Klavier: Vardo Rumessen
Satzbezeichnungen:	I. Introduziona. Andante espressivo II. Adagio – Intermezzo – Adagio III. Finale. Allegro

Rudolf Tobias begann sein Klavierkonzert nach seinem Studienabschluss am Petersburger Konservatorium in den Jahren 1897/98 zu komponieren, ein Jahr nach der Vollendung von *Johannes Damuskusest*. Es zählt neben seiner 1896 komponierten Ouvertüre *Julius Caesar* zu den ersten Großformen der estnischen Instrumentalmusik, ist historisch gesehen das erste Klavierkonzert eines estnischen Komponisten und bleibt das einzige Solokonzert innerhalb seines Gesamt-schaffens.

— O. M. Peterburi Eesti noortemeeste selts pühitses pühapäeval 24. veebruaril Eesti Jaani kirikutooli jaalis oma 5. aastapäeva. Augustone pidas seltsi esimees abiõpetaja J. Keerig, millele aruanne seltsi tegevusest järgnes. Selle järele on seltsi liikmete arv 5 aasta jooksul 60 peale ja varandus üle 1000 rbl. suureks kasvanud. Seltsi liigmed on selle aja sees 332 korda mitmesugustel koosolekutel käinud. Pidu lõbustasid orkester ja keelpillide kvartett, jt. G. Pio juhatusel, ning seltsi meeskoor. Pidulõuena pida õpetaja R. Kallas. Wäga huvitaw oli R. Tobiase loodud D-moll Concerto, talle klaverile, mida helilooja ise ja jt. Kapp ette kandiswad ning mis idigiti hästi lörda läks.

*Teataja* (Der Anzeiger), 27. Februar 1902, Nr. 74, S.2. Kurzbericht über die Veranstaltung am 24. Februar 1902. Letzter Satz: „.... Sehr interessant war das von R. Tobias geschaffene D-moll Concerto, für zwei Klaviere, das der Komponist selbst und A. Kapp ausführten und das in jeder Hinsicht gut glückte.“

<sup>1</sup> St. Petersburger Estnischer Evangelischer Jünglingsverein, gegründet 1897 an der estnischen Johannes-Kirche in St. Petersburg. Die anfängliche Zahl der Mitglieder betrug 14, im Jubiläumsjahr 1902 waren es bereits 64. Bei den wöchentlichen Zusammenkünften fanden Bibellesungen und Vorträge zu religiösen oder kulturellen und wissenschaftlichen Themen statt. Am 15. April 1901 hielt Rudolf Tobias einen Vortrag über das Komponieren. Zu besonderen Anlässen gab es ebenso musikalische Darbietungen. Vgl. *St. Peterburi Ewangeli-usuliste Eesti Noortemeeste Selts*. Festschrift des Vereins, Jurjew (Tartu), 1903.

Am 24. Februar 1902 kam es zur Uraufführung des 1. und 2. Satzes in einer Fassung für zwei Klaviere im Schulsaal der estnischen Johannes-Kirche im Rahmen der Feierlichkeiten zum 5. Jahrestag der St. Petersburger *Eesti Noortemeeste Selts* über die auch in der Tallinner Tageszeitung *Teataja* berichtet wurde. Es spielten Rudolf Tobias und Artur Kapp.<sup>2</sup>

Zwei Aufführungen mit Orchester 1907 vermerken auf den Programmen nur einen zweiten und dritten Satz. Das bedeutet, dass die Einleitung (1. Satz) erst später von ihm orchestriert wurde oder zumindest in der damals vorliegenden Form noch unvollendet war. Aber auch Teile des zweiten und dritten Satzes waren bei den damaligen Aufführungen nur skizzenhaft notiert: „*Der Notentext ist hauptsächlich in den Orchesterteilen festgelegt [...] während der Aufführung improvisierte Tobias den Klavierpart des Konzerts.*“<sup>3</sup>

Vardo Rumessen redigierte und vervollständigte das Klavierkonzert 1973 basierend auf dem Skizzenmaterial des Komponisten. Original erhalten sind neben der Partitur eine fragmentarische Klavierstimme<sup>4</sup> und einige Orchesterstimmen des ersten und zweiten Teils: 1. Flöte (ohne 1. Satz), 1. und 2. Oboen, 1. Klarinette in B, Hörner I–IV in F, Violine I, Violoncello und Kontrabass. Das Titelblatt der Partitur ist verloren. Erst zu Beginn des zweiten Teils ist der Titel *Concertstück* vermerkt, der durch die Werke der beiden in Russland beliebten Komponisten Weber<sup>5</sup> und Schumann<sup>6</sup> inspiriert sein könnte.

Das *Klavierkonzert in d-Moll* von Tobias ist ein dreiteiliges rhapsodisches Werk im Stil einer westlich orientierten romantischen „Fantasie für Klavier und Orchester“ mit Lisztscher virtuoser Pianotechnik und einem Reichtum an musikalischen Ideen, die monothematisch miteinander verbunden sind.

Die Tonart d-Moll erinnert an Mozarts Klavierkonzert KV 466 aus dem Jahr 1791, welches in der Romantik sehr beliebt war, was nicht zuletzt auch durch die uns vorliegenden Kadenzten von Beethoven, Mendelssohn oder Brahms bestätigt wird.

---

<sup>2</sup> *St. Peterburi Ewangeli-usuliste Eesti Noortemeeste Selts*. Festschrift des Vereins, Jurjew (Tartu), 1903. S. 22.

<sup>3</sup> Heljo Sepp in: *Heino Elleri klaverilooming* (Das Klavierwerk Heino Ellers), Tallinn 1958, S. 25. „*Noodi on fikseeritud peamiselt orkestripartii [...] ettekandmisel improviseeris Tobias osa klaveripartiist orkestripartii*“.

<sup>4</sup> 1. Satz T. 1–26, 2. Satz T. 1–96, danach ist die Klavierstimme nur noch skizzenhaft bis zum Ende ausgeführt. Der dritte Satz ist jedoch vollständig erhalten.

<sup>5</sup> Vgl. Carl Maria von Weber, *Konzertstück für Klavier und Orchester f-Moll*, op. 79 (1821).

<sup>6</sup> Vgl. Robert Schumann, *Konzertstück für Klavier und Orchester G-Dur* op. 92 (1849); *Konzertstück für Klavier und Orchester C-Dur* op. 134 (1853).

Vor allem denkt man hier aber an Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54, in dem ebenfalls ein monothematischer Kern das ganze Werk durchzieht, der keimhaft die wesentlichsten Gedanken aller weiteren Sätze in sich trägt. Daneben findet sich beim Schumannschen Klavierkonzert ebenfalls eine Eröffnung mit energischer Solopartie im Klavier gefolgt vom Hauptthema im Orchester und ein dreiteiliger zweiter Satz.



Schumann, *Klavierkonzert a-Moll*, 1. Satz, T. 12f. ([www.imslp.org](http://www.imslp.org), 15. Februar 2012)



Schumann, *Klavierkonzert a-Moll*, 2. Satz, T. 1f. (Ebd.)



Schumann, *Klavierkonzert a-Moll*, 3. Satz, T. 1f. (Ebd.)

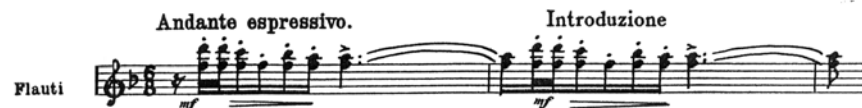
Weitere große Klavierkonzerte aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Rudolf Tobias gekannt haben dürfte, sind Tschaikowskis Konzerte in b-Moll op. 23 (1875), in G-Dur op. 44 (1880) und in Es-Dur op. 75 (1894) sowie Sergei Rachmaninows Konzert in fis-Moll op. 1 (1891), das dieser als Achtzehnjähriger komponierte. Anklänge an deren Musiksprache wie etwa an Tschaikowskis oder Griegs schweifendes Melos sind auch in Tobias' Werk wiederzufinden.

Formal auffällig ist, dass der erste Satz (*Introduzione*) mit nur 40 Takten wesentlich kürzer ist als der zweite (110 Takte) und der ausladende dritte Rondosatz (457 Takte!). Ausgewogenheit jedoch besteht musikalisch im Dialog zwischen Soloinstrument und Orchesterbegleitung.

Formale Analyse:I. *Introduzione* (Andante espressivo; d-Moll)

T. 1–14 6/8-Einleitung mit Klavierkadenz.

Zunächst wird das rhythmisch markante Hauptthema in den Holzbläsern, dann vom Klavier in T. 3 aufgegriffen und mit Hinführung zur Klavierkadenz kommentiert.

Tobias, *Klavierkonzert*, 1. Satz, T. 1f. (E 2)Tobias, *Klavierkonzert*, 1. Satz, T. 1–7. (Ebd.)

T. 15–22

Eintritt des Seitenthemas zunächst in der Klarinette mit Gegenstimme im Fagott, dann als Variante in den ersten Violinen (T. 19) mit Gegenstimme im Horn, jeweils begleitet von ausladenden *Arpeggio*-Figuren im Klavier.

Tobias, *Klavierkonzert*, 1. Satz, T. 15f., Seitenthema. (Ebd.)

T. 23–40

Wiederaufnahme der Rhythmik des Hauptthemas, Eintritt des Hauptthemas (T. 31) und abschließende kurze Klavierkadenz (fünf Takte und ein Fermatentakt) mit *attacca* Überleitung zum zweiten Satz.

II. *Am See*. [Schwanengesang]<sup>7</sup>

Form: (Einleitung) – Adagio (A) – Intermezzo (B) – Adagio (A')

- (A) T. 1–4 Einleitung mit Dominantschluss  
 T. 5–19 Adagio; F-Dur, zweitaktiges, sehr expressives Thema im Klavier vorgestellt, dann ab T. 15 variiert vom Orchester aufgegriffen.

Tobias, *Klavierkonzert*, 2. Satz, T. 5f. (Ebd.)

- T. 20–26 Im Klavier wird nochmals das Thema aufgegriffen und führt in eine überleitende chromatisch abwärts führende Sechzehntel-Sequenz von *ff* zu *pp* hin zum folgenden Intermezzo in sanftem Des-Dur.  
 (B) T. 27–80 Intermezzo (*Andantino grazioso*), ein skuriles tänzerisches *scherzando* mit thematischem Material, hier in Des-Dur.

Tobias, *Klavierkonzert*, T. 27f. (Ebd.)

- T. 59–70 Bruchstücke des Adagio-Themas im Klavier  
 T. 71–80 Rückgriff auf das thematische Material des Intermezzos, dann Überleitung in den A'-Teil durch modulierende Arpeggien im Klavier.  
 (A') T. 81–110 Adagio, F-Dur  
 Thema des Adagios wird im Orchester wieder aufgenommen, begleitet von durchgehenden 32stel-Arpeggien im Klavier.  
 T. 97–110 Schlussgruppe

<sup>7</sup> Untertitel steht nur in der Klavierstimme.

III. *Finale* (Rondo + Coda), Allegro in d-Moll, 2/4 Takt

- (A) T. 1–18 Rhythmisch tänzerisches Hauptthema in d-Moll, verwandt mit dem Thema des 1. Satzes.

Tobias, *Klavierkonzert*, 3. Satz, T. 1f. (Ebd.)

- T. 19–53 Überleitung mit Themenmaterial

- (B) T. 54–105 Nebenthema im Klavier auf I. Stufe gefolgt vom Orchester auf der IV. Stufe

Tobias, *Klavierkonzert*, 3. Satz, T. 54f. (Ebd.)

- (A) T. 106–123 Thema in d-Moll im Klavier  
 (C) T. 124–245 Die absteigende Quarte des Hauptthemas wird zu thematischem Material.

Tobias, *Klavierkonzert*, 3. Satz, T. 124f. (Ebd.)

- (A') T. 246–260 (a tempo) Thema in Klavier und Streichern  
 (B') T. 261–412 Nebenthema in c-Moll in den Streichern, dann vom Klavier in d-Moll übernommen (T. 269)  
 T. 342–354 Klavierkadenz

T. 380 Nebenthema in „Reinform“ moduliert von e-Moll (FI+VI) nach D-Dur.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the violin (vi.) and the bottom staff is for the piano (p.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The violin part is marked 'solo espress.' and the piano part is marked 'f'. The music features a melodic line in the violin and a supporting accompaniment in the piano.

Tobias, *Klavierkonzert*, 3. Satz, T. 369f. (Ebd.)

Mit drei mächtigen *ff* Akkordschlägen im Klavier auf der Dominante A-Dur leitet Tobias zum Schlussteil A'' über.

(A'') T. 402 Thema in D-Dur und As-Dur

T. 432 Coda



### B 3.2 Die Orgelfuge d-Moll (1898?)

Das Entstehungsjahr der *Orgelfuge d-Moll* ist uns heute nicht genau bekannt. Die im Druck bei Eres Estonia Edition, Lilienthal/Bremen 1993 erschienene Ausgabe des estnischen Organisten Andres Uibo vermerkt am Ende der Komposition das Entstehungsjahr 1908, ein Jahr, indem Tobias seine Auslandsreisen unternahm und bereits gedanklich mit der Komposition und Fertigstellung seines Oratoriums vollauf beschäftigt war. Ebenso hatte er zu dieser Zeit längst keine Kirchenstelle mehr inne und folglich auch keinen täglichen Umgang mit einer Orgel.

Plausibler erscheint das Entstehungsjahr 1898 kurz nach Ende seines Studiums zur Zeit seiner Kirchenmusikerstelle an der estnischen Johannesgemeinde in St. Petersburg. Wahrscheinlich während seiner Studienzeit entstanden bereits ein Präludium (ohne Titel) in D-Dur für Orgel (1892?) und eine Fuge (ohne Titel) in D-Dur für Klavier, die formal an Bachsche Vorbilder anknüpfen, jedoch eine romantische Tonsprache verwenden. Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, sein Orgelwerk, darunter die *Toccat und Fuge d-Moll*, aber auch Mendelssohns *Drei Präludien und Fugen für Orgel* op. 37 (die dritte steht ebenso in d-Moll!) waren Tobias bekannt und auch im Gottesdienst oder Konzert zu dieser Zeit gerne von ihm gespielte Werke<sup>1</sup>. Bei seinem Kirchenkonzert vom 20. Juli 1903(!) in Rapla findet sich seine *Orgelfuge in d-Moll* zum ersten Mal auf dem Programm. Ob es die Uraufführung war, ist unklar. Widerlegt wird damit jedoch eindeutig das Entstehungsjahr 1908, das in der Eres-Ausgabe vermerkt ist.

Die *Orgelfuge d-Moll* ist das wichtigste Orgelwerk des Komponisten. Sie steht im 4/4-Takt mit der Tempovorzeichnung *Allegro moderato* und hat eine Länge von 102 Takten. Reminiszenzen an Bachsche Motive und Wendungen, an Seufzermotivik sowie das häufige Zitieren des B-A-C-H Motivs und seiner Permutationen lassen die Fuge als eine *Hommage à Bach* erscheinen. Daneben ist sie aber vor allem Zeugnis der romantischen Wiederbelebung der Fuge als kompositorische Form. Mendelssohnsche Stilistik zeigt sich u. a. in der Reduzierung der Polyphonie durch Parallelführungen, in einem nicht streng durchgeführten Kontrapunkt, in begleitenden Akkordeinwürfen oder in imposanten Steigerungen bis hin zum *Tutti* des Orgelklangs.

<sup>1</sup> Siehe z. B. die Programme der Konzerte vom 11. August 1894 in Kullamaa oder vom 5. September 1895 in der Tallinner Domkirche. (A 2.).

## Die Fuge besteht aus vier Teilen:

## Teil 1

## 1. Exposition T. 1–12, Tonika d-Moll

T. 1–2	1stg., Thema im Sopran I. Stufe (d)
T. 2–4	2stg., Thema im Alt V. Stufe (a) + Kp 1
T. 5	Zwischenspiel
T. 6–8	3stg., Thema im Tenor I. Stufe + Kp 1
T. 9	Zwischenspiel
T. 10–12	4stg., Thema im Bass V. Stufe + Kp 1

## Überleitung

T. 13–21	sequenzierter Themenkopf Modulation endet auf der Dominante zu A
----------	---

## Teil 2

## 2. Exposition, T. 22–43, Dominante A-Dur

T. 22–24	2stg., Kp 2 im Tenor (chromatisch aufsteigende Linie) und Thema im Bass in A
T. 25	Zwischenspiel
T. 26–28	3stg. + Orgelpunkt, Thema im Sopran auf E, kein durchgehaltener Kontrapunkt
T. 29–31	Sequenz von T.26–28, 1 Ton tiefer
T. 32–35	4stg., modulierender Themeneinsatz im Tenor auf d
T. 36–38	5stg., Thema im Bass auf A und Kp2
T. 39–40	verselbständiger Kp2 mit chromatischer Gegenbewegung im Bass
T. 40–43	Thema in Sexten in Sopran (auf f) und Tenor (auf a) über Orgelpunkt C mit Modulation nach F

## Überleitung

T. 44–52	zweitaktige Sequenzmotive und überzähliger Themeneinsatz im Sopran auf c über Orgelpunkt d mit Modulation nach D-Dur.
----------	--

## Teil 3

## 3. Exposition, T. 53–79, Subdominante G-Dur

T. 53–55	2stg., Kp2 und Thema im Tenor auf G
T. 56–57	3stg., Thema im Bass auf c

## Überleitung

T. 58–79	mit Sequenzierungen u. a. des Themenkopfes, Modulation endet auf Dominante von A
----------	---

## Teil 4

## 4. Exposition, T. 80–102, Tonika d-Moll

T. 80–81	Themenkopf in d und Motivik Kp2
T. 82–89	Sequenzierungen mit Ende auf Trugschluss B
T. 90–92	letzter Themeneinsatz in d (unvollständig) im Bass
T. 93	Erreichen der Tonika als Sextakkord

## Coda

T. 94–102	mit Kadenz über Dur-Subdominante G zu d
-----------	---

Das Fugenthema von Tobias erinnert in seiner melodischen und rhythmischen Gestaltung an das Thema aus J. S. Bachs *Orgelfuge g-Moll*, BWV 542. Das Motiv der zweiten Themenhälfte bei Tobias ist eine chromatische Version des Fugenbeginns von Bachs *Fuge d-Moll*, BWV 565. Gleichzeitig erscheint hier zum ersten Mal das B-A-C-H Motiv in Permutation (c-h-b-a).



Tobias, Beginn der *Orgelfuge d-Moll*. (D 1)



Bach, Beginn der *Orgelfuge g-Moll*, BWV 542. (Ebd.)



Bach: Beginn der *Orgelfuge d-Moll*, BWV 565. (Ebd.)

Ein weiteres Element, das Tobias von Bach aufgreift, ist ein Liegeton im Sopran, der mit einem Triller verziert erklingt. Im Pedal setzt bei Tobias dazu das Thema ein, in der linken Hand die chromatisch aufsteigende Linie des zweiten Kontrapunkts. Auch bei Bach findet sich in beiden folgenden Beispielen thematisches Material gekoppelt mit aufsteigenden Skalen, hier allerdings diatonisch.



Tobias, *Fuge d-Moll*, T. 36f. (Ebd.)



Bach, *Orgelfuge d-Moll*, BWV 565, T. 88–90. (Bärenreiter NBA)

Eine ähnliche Konstellation zeigt sich auch in Bachs *Orgelfuge g-Moll*:



Bach, *Orgelfuge g-Moll*, BWV 542, T. 77f. (Bärenreiter NBA)

In den Schlusstakten der Orgelfuge (T. 95 ff) greift Tobias die zweite Themenhälfte als Sechzehntel-Pedalmotiv nochmals auf und unterlegt dies repetierend der Schlusssteigerung. Bachs Schlusstakte der *Orgelfuge g-Moll* repetieren ebenso die zweite Themenhälfte im Pedal:



Bach, *Orgelfuge g-Moll*, BWV 542, Schlusstakte. (Bärenreiter NBA)

The image displays a handwritten musical score for the final section of the Organ Fugue in D minor by Rudolf Tobias, orchestrated by Eduard Tubin. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Horn), Trombone (Tuba), Trumpet (Tromp.), and Piano (pno.). The score is divided into two systems, each starting with 'rit.' and 'maestoso' markings. The first system shows the initial orchestration of the fugue's subject, with the piano part playing a rhythmic accompaniment. The second system shows the development of the subject, with the piano part playing a more complex accompaniment. The score is written in D minor and 4/4 time.

Eduard Tubin, Orchestrierung der *Orgelfuge d-Moll* von Rudolf Tobias von 1938, Schlusstakte. (Archiv TMM Tallinn)

### B 3.3 Die Streichquartette

Rudolf Tobias befasst sich mit der Gattung des Streichquartetts bereits kurz nach Abschluss des Konservatoriums zwischen 1899 und 1902. Als noch junger Komponist stellt er sich damit in die Reihe derjenigen, die den besonderen Rang der Gattung Streichquartett als anspruchsvollste Gattung der Kammermusik oder Instrumentalmusik auch als Anreiz zur Erprobung ihres eigenen kompositorischen Könnens ansahen. Für einen jungen Komponisten war es von großer Wichtigkeit, diese Gattung zu erlernen und darin mit einem eigenen Werk zu debütieren.

Der Klassizismus war in Russland bereits gefestigt durch zwei dem akademischen Stil verhafteten Streichquartette Rimski-Korsakows, elf Streichquartette von Anton Rubinstein, sieben Streichquartette von Alexander Glasunow und elf Streichquartette Sergei Tanejews. Letztere gehören zum bedeutendsten der russischen Kammermusik um 1900. Aber gerade diese „Westler“ unter den russischen Komponisten waren es auch, denen es zuerst gelang, einen Quartettstil zu entwickeln, der den traditionellen Anspruch der Gattung mit Elementen des nationalen volksmusikalischen Idioms verband. Auch Tschaikowskis *Streichquartett Nr. 1* (1871) etwa enthält schon eine ganz eigene Synthese aus klassischer Formgestaltung und russisch traditionellen Elementen.

Das *Erste* und *Zweite Streichquartett* von Rudolf Tobias sind bereits groß angelegte Werke in „klassischer“ Viersätzigkeit, jedes von über 30 Minuten Länge, vor allem nachahmend, ausprobierend und der klassisch-romantischen Tradition verhaftet. Dennoch ist nicht zuletzt durch die verweisenden Titel der langsamen Sätze (*Et in arcadia ego* oder *Nachtstück*) der Versuch spürbar, zwar keine konkreten estnischen Volksmelodien zu verarbeiten, jedoch Stimmungsbilder estnischer Natur- und Seelenlandschaften zu zeichnen. Am *Dritten Streichquartett* in C-Dur arbeitete Rudolf Tobias erst nach seiner Übersiedelung nach Deutschland 1909. Es ist unvollendet geblieben und somit hier auch nicht Gegenstand der Analyse. Heute ist nur ein unvollständiger erster Satz (*Adagio–Allegro*, drei Seiten) erhalten geblieben. Das Autograf befindet sich im Tallinner Theater- und Musikmuseum.

### ***Streichquartett Nr. 1 d-Moll (1899)***

Komponiert:	1899 in St. Petersburg
UA (partiell):	22. November 1906 im Tartuer <i>Vanemuine</i> Konzertsaal, Finalsatz aus dem 1. Streichquartett u. a.; „Erstes Estnisches Streichquartett“ (mit Heino Eller und Juhan Simm).
UA (vollst.):	9. Dezember 1938; Konzert zum 20. Todestag von Rudolf Tobias. Rudolf Palm (1. Violine), Herbert Laan (2. Violine), Rostislaw Merkulew (Viola), August Karjus (Violoncello).
Satzbezeichnungen:	1. Allegro con moto 2. Andante mesto con molto espressione ( <i>Et in Arcadia ego</i> ) 3. Scherzo (Allegro grazioso) – Trio Allegro ma non troppo 4. Allegro

Das *Streichquartett Nr. 1 d-Moll* ist das erste estnische Streichquartett überhaupt<sup>1</sup> und weist eine traditionelle Viersätzigkeit auf. Tobias komponierte es 1899 mit 26 Jahren anlässlich eines von dem russischen Kunstmäzen und Verleger Mitrofan Beljajew veranstalteten Kompositionswettbewerbs für Kammermusik<sup>2</sup> in St. Petersburg, bei dem das Streichquartett von Tobias jedoch keine Auszeichnung erhielt.

Zu einer ersten partiellen Aufführung kam es erst 1906 in Tartu. Während seiner Lehrtätigkeit in Tartu gründete er aus Schülern der dortigen Realschule das „Erste Estnische Streichquartett“, in dem u. a. auch der spätere Komponist Heino Eller (1. Violine) und der Chorleiter Juhan Simm (Violoncello) mitwirkten. Gleich im ersten öffentlichen Konzert dieses Quartetts – dem ersten estnischen Streichquartett-Abend am 22. November 1906 im neu eröffneten Tartuer *Vanemuine* Konzertsaal – standen der vierte Satz des *Streichquartetts Nr. 1* und der dritte Satz (*Nachtstück*) des *Streichquartetts Nr. 2* auf dem Programm, neben Schuberts *Streichquartett d-Moll* (Der Tod und das Mädchen, D 810) und Beethovens C-Dur Quartett (Rasumowski, op. 59,3). Ob das *Streichquartett Nr. 1* eine komplette Uraufführung noch zu Lebzeiten des Komponisten erfahren hat, ist nicht bekannt. Die erste bekannte vollständige Aufführung des Zweiten Streichquartetts fand während eines Konzertes zum 20. Todestag des Komponisten am 9. Dezember 1938 statt. Es spielten Rudolf Palm (1. Violine), Herbert Laan (2. Violine), Rostislaw Merkulew (Viola) und

<sup>1</sup> Alexander Läte begann mit der Komposition seines ersten Streichquartetts zwar bereits 1896 als er am Dresdner Konservatorium studierte, beendete es aber erst 1902 in Tartu. Aufgeführt wurde es dort erstmals 1909.

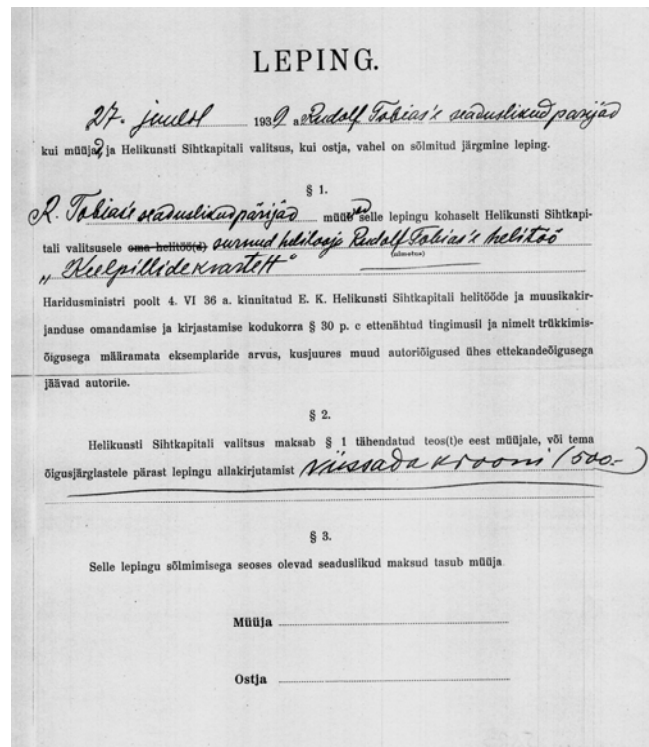
<sup>2</sup> Offizielle oder privat geförderte Kompositionswettbewerbe verhalfen insbesondere der Gattung Streichquartett sich zu manifestieren. Für Beljajew z. B. komponierten Rimski-Korsakow, Anatoli Ljadow, Alexander Borodin und Alexander Glasunow das „Quatuor B-la-f“.

August Karjus (Violoncello). Das Konzert wurde von der Estnischen Akademischen Gesellschaft für Tonkunst ausgerichtet.

Nach dem Tod des Komponisten galt die Partitur des *Streichquartetts Nr. 1* als verschollen. Die Stimmenauszüge verblieben zunächst bei seiner Witwe Luise Tobias, die nach Amerika emigrierte. Deshalb blieb das Werk für die Esten über mehrere Jahrzehnte unbekannt. 1939 entschied sich die *Stiftung für Estnische Tonkunst*<sup>3</sup> die Handschrift der Einzelstimmen für 500 estnische Kronen der Witwe abzukaufen und

damit den Esten zugänglich zu machen. Durch die Kriegswirren des 2. Weltkrieges konnte das *Streichquartett* aber erst Ende der vierziger Jahre dem Tallinner Theater- und Musikmuseum übergeben werden. Irrtümlicherweise wurden die Materialien dort dann gemeinsam mit den Skizzen zum dritten Streichquartett aufbewahrt und verschwanden so zunächst. 1973 wurde anhand der teilweise noch erhaltenen Partitur und den Stimmauszügen das *Streichquartett* komplett rekonstruiert und in einem Konzert des Theater- und Musikmuseums aufgeführt.<sup>4</sup> Ebenso 1973 entstand eine Aufnahme des Estnischen Rundfunks mit den Interpreten Lemmo Erendi, Jossif Shagal, Ants Toomingas und Ivo Juul. Die öffentliche Erstaufführung des gesamten Werkes fand erst am 5. Juni 1992 im Rahmen der *Rudolf-Tobias-Musiktage* in der Tallinner Heiliggeistkirche statt, interpretiert vom Tallinner Streichquartett (Urmas Vulp, Toomas Nestor, Viljar Kuusk, Teet Järvi).

Die Komposition zeigt eine schnelle Entwicklung der musikalischen Gedanken, gepaart mit geschickter Instrumentation. Stilistisch stützt sich das Quartett auf die



Der 1939 aufgesetzte Kaufvertrag zwischen der Stiftung für Estnische Tonkunst und Luise Tobias. (Archiv TMM Tallinn)

<sup>3</sup> Eesti Kultuurkapital Helikunsti Sihtkapitaal.

<sup>4</sup> Das genaue Datum hierzu ist unbekannt.



Modelle der deutschen klassischen Tradition, verweisend auf Beethoven<sup>5</sup> und Schubert. Ein individueller Kompositionsstil ist nicht erkennbar.

Der erste Satz des Quartetts (*Allegro con moto*) steht in traditioneller Sonatenform. Er beginnt mit einem viertaktigen Klanguaufbau, der rhythmisch sowohl die Synkope wie auch harmonisch die Dreiklangsbrechung des Hauptthemas vorwegnimmt.

*Allegro con moto*

Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 1. Satz, T. 1 ff. (D 1)

Der Einleitung folgt das sehnsuchtsvolle Hauptthema (T. 5f.) in der ersten Violine, das über einen dominantischen Aufschwung den Tonika-Dreiklang mit scharf akzentuierten Vierteln abwärts bricht.

*a tempo*

Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 1. Satz, T. 5 f. (Ebd.)

Das sequenzierte Motiv im Violoncello weist bereits auf das folgende Seitenthema:

Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 1. Satz, T. 7 ff., Violoncello. (Ebd.)

Im Vergleich zum dramatischen Hauptthema ist das auf der Molldominante stehende Seitenthema zurückhaltender:

Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 1. Satz, T. 45 f. (Ebd.)

<sup>5</sup> Bereits Borodin fühlt sich von Beethovens Streichquartetten inspiriert. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe seines *Ersten Streichquartetts* in A-Dur von 1879 steht zu lesen: „Durch ein Thema von Beethoven angeregt“. Er bezieht sich dabei auf zwei(!) Takte aus Beethovens Streichquartett op. 130 (T. 118/119).

Erst die Schlussgruppe bringt sowohl die akzentuierten Viertel des Beginns und Sechzehntelketten der Überleitung zum Seitensatz wieder als auch – vorausweisend auf die Durchführung – punktierte Synkopenketten in chromatischer Fortschreitung.

Die Durchführung beginnt mit emphatischen synkopierten Fermatenklängen und entwickelt die punktierten Synkopenketten der Schlussgruppe chromatisch weiter, von D-Dur ausgehend, die Tonarten c-Moll, f-Moll, Cis-Dur streifend, um dann über B-Dur (VI. Stufe) wieder zur Tonika d-Moll zu gelangen. Der punktierte Rhythmus löst sich am Ende der Durchführung in eine weichere triolische Figur auf, die in einem chromatisch abwärts führenden *decrescendo* die Reprise (T. 131ff.) einleitet. Das Seitenthema (T. 155f.) und die Schlussgruppe (T. 191ff.) folgen in der Tonika. Die Coda greift die Motivik des Hauptthemas nochmals auf und steigert sich in einem *accelerando* bis hin zu einem *unisono*, das in synkopierten Viertel im *ff* den d-Moll Dreiklang mit hinzugefügter Sechste (d-b-a-f-d) über zwei Oktaven abwärts bricht.

#### Strukturübersicht:

1. Satz (d-Moll)	T. 1–4	Einleitung
	T. 5–44	Hauptsatz mit Überleitung
	T. 45–84	Seitensatz (Seitenthema in a-Moll) mit Schlussgruppe
	T. 85–130	Durchführung mit Motivik aus der Überleitung
	T. 131–190	Reprise: Hauptthema und Seitenthema in d-Moll
	T. 191–212	Schlussgruppe mit <i>stretta</i>

Der zweite Satz trägt den Untertitel *Et in Arcadia ego*<sup>6</sup>. Der Komponist beschreibt hier die Liebe zu und Sehnsucht nach seinem Heimatort auf der Insel Hiiumaa, seinem Arkadien. Aus Goethes *vernünftigen Gespräch* wird das seelenbewegte, intime Bekenntnis des Komponisten<sup>7</sup> (*Arcadia ego*) im 19. Jahrhundert.

<sup>6</sup> „*Et in Arcadia ego*“. Dieser Ausspruch geht auf den barocken italienischen Maler Bartolomeo Schedoni (~1570–1614) zurück und ist auf einem seiner Gemälde zu lesen, auf dem zwei Hirten die Häupter Gestorbener betrachten. Das Gemälde befindet sich im Sciarra-Colonna Palazzo in Rom. Die Darstellung Arkadiens als das idyllische Land der Hirten ist sowohl in antiker als auch in neuzeitlicher Dichtung bekannt. Es könnte sein, dass Tobias diesen Ausspruch Schillers Gedicht „Resignation“ entnommen hat, dessen erste Strophe wie folgt lautet: „*Auch ich war in Arkadien geboren, / Auch mir hat die Natur/ An meiner Wiege Freude zugeschworen; / Auch ich war in Arkadien geboren, / Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.*“

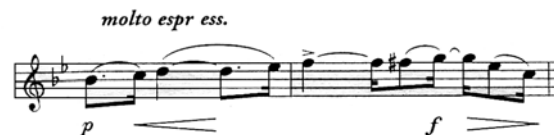
<sup>7</sup> Vgl. Bedřich Smetanas erstes Streichquartett von 1876, das er als privates Werk beschrieb, in dem sich vier Instrumente über intime Dinge, die ihn bewegen, unterhalten. Oder Jean Sibelius, der sein einziges Streichquartett von 1908 mit „*Voces intimae*“ betitelte.

Der Satz steht im langsamen, expressiven Dreivierteltakt und ist formal eine dreiteilige Liedform. Der A-Teil beginnt mit einem schweifenden Thema in g-Moll<sup>8</sup>:



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 2. Satz, T. 1 f. (Ebd.)

Ein Nebengedanke in B-Dur (T. 21f.) mit einer bis zur Sexte g aufwärts strebenden punktierten bzw. synkopierten Melodielinie hellt die Stimmung auf, bis dieser in einer in akzentuierten Sechzehnteln abwärts führenden *unisono* Dreiklangsbrechung in g-Moll kulminiert (vgl. 1. Satz, T. 209f.) und im *fff* auf dem Tritonus *cis* mit Fermate endet.



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 2. Satz, T. 21f. (Ebd.)

Eine kurze Überleitung führt zur Wiederaufnahme des nun variierten Hauptthemas. Der Mittelteil (ab T. 56) bringt ein zweitaktiges *Fugato*-Thema, das mit der Intervallstruktur Oktave aufwärts / kleine Sekunde abwärts sowie einer auffaktigen Sechzehntelfigur spielt. Die vier aufeinanderfolgenden Themeneinsätze in Quintabstand erreichen eine vollständige Exposition, haben jedoch keinen einheitlichen Kontrapunkt.



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 2. Satz, Fugeinsatz in der 2. Violine, T. 58 f. (Ebd.)

Eine Engführung schließt sich an (ab T. 66), die den Kopf des Fugenthemas fugiert. Nach einer kurzen Überleitung folgt Teil A' mit variierten Wiederholungen der

<sup>8</sup> Ferdinand Gotthelf Hand (1786-1851) schreibt in seiner *Aesthetik der Tonkunst* (Erster Theil, Leipzig 1837) über die Tonart g-Moll: „In dieser Tonart einigt sich Wehmuth und Freude, Schwermuth und Heiterkeit; so stellt sie die Grazie, auf deren Blick ein Zug Schwermuth ruht, das Erhabene in romantischer Färbung, das Tragischsentimentale dar [...] Liegt in ihr Leidenschaftliches ausgeprägt, so besteht es noch in der reinsten Besonnenheit, erscheint nicht abentheuerlich, nicht ausschweifend; das Erhabene hält es aufrecht, und Schönheit verklärt es zu dem lebenswürdigsten Wesen. Das Ganze aber durchdringt ein geheimer Schmerz, selbst wo die Gefühle lebendige Regung und helleren Schwung gewinnen, umzieht sie ein Duft der Wehmuth [...] Andere Zwecke werden freilich auch auf Trost in Leiden hinführen, andere die Wonne in Thränen bezeichnen [...]“.

Abschnitte a und b. Ab T. 101 schließt sich eine Coda an, die nochmals kurz Thema- und *Fugato*-Motivik aufscheinen lässt.

Der ganze Satz vermittelt aufgrund seiner gezielten Dur-Moll-Schattierungen einen eigentümlichen Hell-Dunkel-Eindruck zwischen Wehmut und Heiterkeit, der die erwähnte inhaltliche Intention von Tobias unterstreicht.

### Strukturübersicht:

2. Satz (g-Moll)	A	a	T. 1–20	Themavorstellung
		b	T. 20–40	Nebengedanke in B-Dur
			T. 41–47	Überleitung
		a'	T. 48–55	
	B		T. 56–75	fugierter Mittelteil, g-Moll
				Fugenthema, Exposition, Engführung
		A'	a''	T. 76–81
		b'	T. 82–100	Nebengedanke in G-Dur
		c	T. 101–114	Coda mit Themen- und Fugato-Motivik

Der dritte Satz, ein dahinhuschendes Scherzo (*Allegro grazioso*) in ABA-Form, beruht auf einem markanten tänzerischen Thema im 2/4-Takt, welches Tobias später in seiner Klaviersonatine Nr. 2 c-Moll als Finalthema wieder verwendet.

Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 3. Satz, T. 1ff. (Ebd.)

Tobias, *Sonatine Nr. 2 c-Moll op.12*, 3. Satz, T. 1ff. (Ebd.)

Nach der Einführung des Themas auf der Tonika streift er in dem motivverarbeitenden Abschnitt a' die Subdominante und Dominante, die schließlich über einen Orgelpunkt auf a in T. 70–75 wieder zur Tonika zurückführt.

Das Trio-Thema in h-Moll zeigt sich als synkopisierte melancholische Melodie (T. 94 – 97), gekennzeichnet durch den anfänglichen Quintsprung und einen ganztönig absteigenden Tetrachord (cis'' – h – a – g). Das Rahmenintervall bildet eine große Septime (fis'' – g):



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 3. Satz, T. 191ff. (Ebd.)

Die Intervalle Quinte und Septime stehen in dem kurzen verarbeitenden Teil c im Zentrum bis sich erneut das Thema zeigt (b'), in seiner Wirkung verstärkt durch eine Versetzung in die höhere Oktave, durch eine fünfstimmige Begleitung und dynamisch im *mf* Bereich angesiedelt. In der Rückführung zu Teil A wird die Anfangsquinte des Trio-Themas zur Oktave vergrößert und abgespalten. Die beiden Sechzehntel-Oktavsprünge in der ersten Violine des Scherzo-Themas werden damit eingeleitet. Es folgt erneut Teil A ohne Wiederholungen, aber mit zwei hinzugefügten Schlusstakten.

#### Strukturübersicht:

3. Satz (D-Dur)	A	a	T. 1–16
		a'	T. 17–93
	B	b	T. 94–109, Trio-Thema
		c	T. 110–130, Motivabspaltungen
		b'	T. 131–155 Trio-Thema, Überleitung zu Teil A
A			T. 155–249 mit Schlusswendung

Der vierte Satz (*Allegro*) steht im 6/8-Takt und ist eine schwungvoll bewegte Sonatensatzform mit tänzerischem Thema (T. 3 – 6), das in der ersten Violine vorgestellt wird.



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 4. Satz, T. 3ff., 1. Violine. (Ebd.)

Das kurze ausdrucksvolle Seitenthema auf der V. Stufe wird zunächst in den Celli eingeführt und gewinnt zunehmend im Verlauf des Satzes an Intensität.



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 4. Satz, T. 36f. (Ebd.)

Die Durchführung moduliert nach c-Moll und verarbeitet die Motivik des Themas, erst die Überleitung zur Reprise beginnend mit der enharmonischen Verwechslung von Ges-Dur zu Fis-Dur lässt erneut des Seitenthema (H-Dur) anklingen, um dann zum Repriseneinsatz nach d-Moll zu modulieren. Das Seitenthema erscheint nun auf der VI. Stufe in B-Dur. Die Schlussgruppe beginnt in T. 207 zunächst mit einer Aufwärtssequenzierung des Themenkopfes sowie einer zum *ff* gesteigerten *unisono* Abwärtsbewegung. Daran schließt sich die mit Pausen durchsetzte Auflösung des Themenmaterials im *piano* und *poco meno mosso* an. Es gleicht einer Verwandlung des Themas: Seine veränderte melodische Linie und rhythmische Gestalt erinnert plötzlich an einen alten estnischen Volkstanz (T. 215 – 218). Ein *pizzicato unisono* auf d ist Schlusspunkt der Beruhigung und schließt die Komposition ab.



Tobias, *Streichquartett Nr. 1*, 4. Satz, T. 215ff. (Ebd.)

### Strukturübersicht:

4. Satz (d-Moll)	T. 1–36	Hauptsatz mit Thema und Überleitung
	T. 37–75	Seitensatz mit Seitenthema
	T. 76–115	Durchführung und Überleitung
	T. 116–206	Reprise in d-Moll
	T. 207–228	Coda, Auflösung des Materials

## Streichquartett Nr. 2 c-Moll (1902)

Komponiert:	1902 in St. Petersburg
UA (partiell):	22. November 1906 im Tartuer <i>Vanemuine</i> Konzertsaal, <i>Nachtstück</i> aus dem <i>Streichquartett Nr. 2</i> u. a.; „Erstes Estnisches Streichquartett“
UA (vollst.):	9. Dezember 1938, Konzert zum 20. Todestag des Komponisten ausgerichtet von der Estnischen Akademischen Gesellschaft für Tonkunst, Rudolf Palm (Violine 1), Herbert Laan (Violine 2), Rostislaw Merkulew (Viola) und August Karjus (Violoncello)

Das *Streichquartett Nr. 2* c-Moll entstand 1902 ebenfalls in St. Petersburg, ist viersätzig in seiner Anlage und weist ebenso auf klassische Vorbilder (Beethoven, Schubert, Brahms) hin. Es zeigt im Vergleich zu *Streichquartett Nr. 1* eine eigenständigere künstlerische Sprache und damit eine Weiterentwicklung im kompositorischen Ausdruck, in der Fortführung musikalischer Gedanken und in seiner formalen Gestaltungskraft. Tobias verwendet eine ausgeklügelte harmonische Farbgebung, spielt dramatische Kontraste aus, entwickelt seine Themen abgerundet zugunsten einer in sich ruhenden Gesamtanlage. Der langsame dritte Satz (*Nachtstück*) zeigt die Qualität seiner poetischen Imagination und birgt eine Musik von eigenständiger Schönheit. 1939 wird dieser Satz von Eduard Tubin orchestriert. Auf dem Autograph, das im Tallinner Theater- und Musikmuseum aufbewahrt wird, ist zunächst als Untertitel *In magnis et voluisse sat est*<sup>9</sup> vermerkt, was von Tobias aber in der Streichquartett-Fassung durchgestrichen wurde, um es in seiner Bearbeitung für vierhändiges Klavier dann erneut zu verwenden. Das Zitat kann als Verneigung vor den Großmeistern des Streichquartetts und zugleich vor dem Anspruch dieser Gattung, stets das Äußerste an Modernität zu wagen und kompositorisch zu experimentieren, gesehen werden.

Der erste Satz (*Allegro moderato e maestoso*) beginnt mit einem rhythmisch markanten Hauptthema in c-Moll (T. 1 – 4), eine abwärts gerichtete Dreiklangsbrechung, in der sich Beethovensche Dramatik widerspiegelt.

Allegro moderato e maestoso

Violino I

*f*   *sf*   *sf*   *mf*   *sf*

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 1. Satz, T. 1–4. (D 1)

<sup>9</sup> Zitiert nach dem römischen Dichter Sextus Propertius (1. Jh. v. Chr.) in: *Elegiarum liber secundus*, X, 6. (Bei großen Dingen genügt es auch, sie gewollt zu haben. Freie Übersetzung: Allein der Wille zählt.)

Über eine harmonische Ausweichung nach As-Dur, dem Tonika-Gegenklang, wird in T. 29 der expressive Höhepunkt des Hauptsatzes in c-Moll und *fff* erreicht. Eine viertaktige Überleitung (T. 30 – 33) aus motorischen Floskeln (Wechselnoten in auf- und absteigender Richtung) schließt sich an und moduliert nach Es-Dur. Das lyrische Seitenthema (T. 34f.) steht in der Dur-Parallele und ändert das Tempo zu *Moderato molto*. Seine Liedhaftigkeit findet später erneut Verwendung in dem empfindsamen Chorlied *Murtud roos* (Die zerbrochene Rose) des Komponisten.



Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 1. Satz, T. 34ff. (Ebd.)

*Murtud roos.*  
 Õrnalt ja pikkamisi. (M. Lipp) Rud. Tobias.  
 Ha armsa ai-a-ke - - - - se saäl te-gin aa - sa -

Tobias, *Murtud roos*, T. 1f. (Ausgabe für den Tartuer Studentenchor, Druckerei Velox, Tartu 1935, vgl. auch E 5)

Mit T. 46 wird Tempo I wieder aufgenommen und beginnt eine Hinleitung zur Schlussgruppe, die die motorische Überleitungsbewegung der T. 29 – 33 weiter ausbaut. In T. 61 zeigt sich noch einmal im *allargando* eine kurze Reminiszenz auf das Seitenthema.

Die Durchführung (T. 69–150) wird von einer energischen Triolenbewegung im Cello in es-Moll eingeleitet. Haupt- und Seitenthema erfahren zahlreiche harmonische Rückungen. Der Höhepunkt bringt mit einem *crescendo* eine plötzliche lichte Wendung nach C-Dur: Beide Themen werden im *ff* gekoppelt und gleich einem akzentuierten rustikalen Bauerntanz geformt.



Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 1. Satz, T. 103ff. (D 1)

In dynamisch abgeschwächter Form wiederholt sich dies erneut in T. 120f. in E-Dur. Eine achttaktige Überleitung (T. 143–150) führt über e-Moll zurück zur Tonika c-Moll und zum Repriseneinsatz in T. 151. Das Seitenthema erscheint in C-Dur (T. 178). Die Coda (T. 210–236) greift nochmals alle wesentlichen Bestandteile des ersten Satzes in verkürzter Form auf (Hauptthema, Seitenthema, Triolenbewegung), kombiniert diese und schließt in C-Dur.

#### Strukturübersicht:

1. Satz (c-Moll)	T. 1–35	Exposition
	T. 1–28	Hauptsatz mit rhythmisch markantem Hauptthema
	T. 29–33	modulierende Überleitung
	T. 34–60	Seitensatz mit lyrischem Seitenthema und Überleitung
	T. 61–68	Schlussgruppe
	T. 69–150	Durchführung mit Überleitung (T. 143–150)
	T. 151–236	Reprise mit Coda (T. 210–236)

Der zweite Satz, ein Scherzo im *Allegro vivace*, steht in g-Moll. Ihm liegt eine dreiteilige ABA-Form zu grunde.

Im A-Teil (T. 1–156) zeigt sich ein sehr schwungvolles achttaktiges Hauptthema mit Abschluss auf der Dominante (T. 3–10).

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 2. Satz, T. 3ff. (Ebd.)

Ein Mittelteil (T. 67 – 114) wechselt eingeleitet durch eine Generalpause nach B-Dur, um in T. 115 wieder das Thema zunächst in g-Moll erscheinen zu lassen und dann ab T. 126 in lichtem G-Dur.

Der danach einsetzende Trio-Teil *Un poco maestoso* (T. 157 – 198) in g-Moll bringt einen deutlichen Kontrast. In dem akzentuierten 3/2-Takt erklingt bedrohlich ein zweitaktiges Quartmotiv, das sich in T. 185 und 187 zu zwei dominantischen Fermanten-Klängen im *ff* aufbäumt.

*Un poco maestoso*



Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 2. Satz, T. 157f. (Ebd.)

Die T. 191 – 198 leiten im *pizzicato* mit einer chromatisch abwärts führenden, harmonisch unterlegten Tonleiter mit Orgelpunkt g zum erneuten Einsetzen des A-Teils über. Es folgt die notengetreue Wiederholung des A-Teils.

Strukturübersicht:

2. Satz	A	T. 1–156
	B	T. 157–198 (Überleitung T. 191–198)
	A	T. 199–348

Der dritte Satz *Andante tranquillo* (Nachtstück) ist als dreiteilige Liedform komponiert und ein lyrischer romantischer Satz, der ein verklärtes H-Dur heraufbeschwört und die Stimmung einer milden Sommernacht nachzeichnet: Eine Erinnerung des Komponisten an die Abendscenen vor seinem Elternhaus in Kullamaa.

Die Einleitung (T. 1 – 7) stellt ein expressives Motiv im Cello vor, darüber ertönt ein geheimnisvoller *con sordino* Klang in den Streichern. In den ersten Violinen erklingt der Themenkopf.

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 3. Satz, T. 1ff. (Ebd.)

Im sich anschließenden A-Teil (T. 8 – 44) gibt es nur eine vollständige Ausführung des schweifenden lyrischen Themas (T. 8 – 14), begleitet von dahinhuschenden Sechzehntel-Triolen in den zweiten Violinen und Bratschen sowie vom Cello-Motiv der Einleitung.



Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 3. Satz, T. 8ff. (Ebd.)

In T. 29 blitzt das Thema nochmals auf, jedoch variiert und unvollständig. T. 40–44 bringen eine motivische Rückerinnerung an die Einleitung und leiten zugleich in den B-Teil über.

Teil B (T. 45 – 69) hat ein vorandrängendes Tempo. Leise Akkordrepetitionen mit Seufzerakzenten bestimmen das Notenbild. (T. 45–69)



Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 3. Satz, T. 45f. (Ebd.)

Auch die Violoncello-Motivik des Beginns erscheint wieder. Hier jedoch als kurze kantable Linie in den ersten Violinen.

Ab T. 70 wird im *Tempo primo* der A-Teil erneut aufgegriffen, allerdings variiert und zunächst in Gis-Dur. Das Material der Einleitung, aber auch die triolische Begleitbewegung und ein Themenanklang in den zweiten Violinen (T. 74f.) erscheinen nochmals. Abschließend wiederholen T. 79–81 die Einleitung. T. 81–84 führen mit einer harmonischen Wendung nach G-Dur ins *morendo pp* zum Schlusssatz in c-Moll hin.

Die Eingängigkeit und Bildhaftigkeit des dritten Satzes machte ihn zu einer der beliebtesten Kompositionen von Tobias. Es gibt mehrere Bearbeitungen für Streichorchester. Die bekannteste darunter ist von Eduard Tubin aus dem Jahr 1939.

Strukturübersicht:

3. Satz	A	T. 1–64 (mit Einleitung)
	B	T. 45–69
	A'	T. 70–85

Der vierte Satz (*Allegro con brio*) ist wieder ein Sonatensatz. Er steht im 6/8-Takt. Seine Exposition (T. 1–36) stellt zu Beginn ein energisches zweitaktiges Hauptthema (T. 1f.) mit Beethovenscher Kraft vor und zeigt bereits die vorherrschende Kleingliedrigkeit des Satzes. Eine kurze auftaktige Sechzehntelfigur drängt sich im Verlauf des Satzes, vor allem in der Durchführung, rhythmisch immer mehr in den Vordergrund.

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 4. Satz, T. 1f. (Ebd.)

Nur das Seitenthema (T. 37–54) bringt eine weit gespannte melodische Linie.

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 4. Satz, T. 37ff. (Ebd.)

Eine begleitende auftaktige Zweiunddreißigstel Floskel im Cello (T. 37) wird in T. 55ff. Teil eines kurzen Nebengedankens in den ersten Violinen:

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 4. Satz, T. 55ff. (Ebd.)

Die Schlussgruppe (T. 80 – 98) greift die Rhythmik des Hauptthemas wieder auf und endet im *ff* auf dem Tonika-Gegenklang As-Dur.

Die Durchführung (T. 99 – 160) variiert die Zweitaktigkeit des Hauptthemas, dessen Oktavspannung und die rhythmische Sechzehntelfigur (T. 99 – 112) und kombiniert letztere dann mit Elementen des Seitenthemas.

Tobias, *Streichquartett Nr. 2*, 4. Satz, T. 114f. (Ebd.)

Erneut ist die dynamische Steigerung der musikalischen Entwicklung ins *ff* Zeichen für eine strukturelle Zäsur. Es folgt die Reprise (ab T. 161) in der Ausgangstonart c-Moll mit Seitensatz (T. 197 – 237), erweiterter Schlussgruppe (T. 238 – 269) und einer schwungvollen Coda (T. 270–281) in C-Dur.

#### Strukturübersicht:

4. Satz	Exposition	T. 1–36	Hauptsatz mit Thema
		T. 37–54	Seitensatz mit Seitenthema
		T. 55–98	Schlussgruppe
	Durchführung	T. 99–160	
Reprise		T. 161–196	Hauptsatz
		T. 197–237	Seitensatz
		T. 238–269	erweiterte Schlussgruppe
		T. 270–281	Coda

Formale Übersicht der Streichquartette Nr. 1 und Nr. 2:

	Satzbezeichnung	Taktart	Takte	Dauer	Tonart	Form
Streichquartett Nr. 1 d-Moll	Allegro con moto	4/4	212	10'20"	d	Sonatensatz
	Et in Arcadia ego. Andante mesto con molto express.	3/4	114	7'20"	g	Liedform
	Scherzo. Allegro grazioso	2/4	249	6'40"	D	Dreiteilige stilisierte Tanzform
	Finale. Allegro	6/8	228	5'50"	d	Sonatensatz
					~31'	
Streichquartett Nr. 2 c-Moll	Allegro moderato e maestoso	4/4	236	12'	c	Sonatensatz
	Scherzo. Allegro vivace	3/4 3/2	348	5'45"	g	A B A
	Andante tranquillo (Nachtstück)	6/8	85	8'	H	Liedform
	Allegro con brio	6/8	281	6'50"	c/C	Sonatensatz
					~33'	

Beim Vergleich der zeitlichen Längen der Einzelsätze erkennt man, dass jeweils der erste Satz und der langsame Satz das größte Gewicht haben. Insgesamt nähert sich Tobias an Beethovensche Längen der mittleren Periode an, geht also deutlich über die durchschnittlichen zeitlichen Ausmaße der Streichquartette Haydns (vgl. hier insbesondere die *Russischen Quartette*, op. 33) oder Mozarts hinaus. In den Scherzi bleibt Tobias bei einer dreiteiligen Anlage. Mit einer deutlichen Kontrastierung der Einzelsätze folgt er dem klassischen Ideal.

Seine genaue Kenntnis der *Rasumowski-Quartette* Beethovens und auch der Schubertschen Tonsprache ist unverkennbar. Auch in Beethovens op. 59,1 finden wir in den Skizzen zum langsamen Satz (*Adagio molto et mesto*) in f-Moll eine inhaltliche erläuternde Anmerkung des Komponisten („*Einen Trauerweiden- oder Akazienbaum aufs Grab meines Bruders.*“). Im langsamen Satz von op. 59,2 (*Molto adagio*) zeigt sich eine ähnliche Innerlichkeit und Verklärtheit der Musik (in E-Dur) wie in Tobias' Nachtstück (in H-Dur).

Tobias' Experimentierlust äußert sich in klangfarblichen Elementen: Der gezielte Einsatz von *pizzicati* bei *staccato*-Dreiklangsbrechungen erzeugt eine lauten- oder harfenähnliche Klanglichkeit (Tobias, *Streichquartett Nr. 2, Scherzo*). Der Einsatz von Tremolo-Effekten ruft eine orchestrale Wirkung hervor (Tobias, *Streichquartett Nr. 2, Nachtstück*; Schuberts letzte Quartette). Bemerkenswert unkonventionell auch die Tempowechsel innerhalb eines Satzes zwischen Haupt- und Seitenthema (Tobias, *Streichquartett Nr. 2, 1. Satz*) und die monoton dahinjagende Motorik eines einzigen rhythmischen Modells (Tobias, *Streichquartett Nr. 2, Scherzo*), das mit seiner unerbittlichen Einseitigkeit an das Scherzo in Schuberts *Streichquartett G-Dur* op. 161 erinnert. Im *Streichquartett Nr. 2* lässt sich ebenso eine satzübergreifende Motivik (Akkordbrechungen) als verbindendes strukturelles Element und somit ein zyklischer Gedankenzug erkennen.

## B 4. Chorpoem und erste Programmmusik

### B 4.1 *Trotz alledem (Hoolimata kõigest)* (1910)

Komponiert:	Helgoland, Sommer 1910; nach einem Gedicht von Ferdinand Freiligrath Original: deutsch
Widmung:	„Dem Genossen Heinrich Schultz <sup>1</sup> , Helgoland, 5. VI. 1910“
UA :	Datum unbekannt, wahrscheinlich im Rahmen eines Konzertes der Berliner Arbeiter-Männerchöre; jedoch nach dem 16. Mai 1911 <sup>2</sup>
EA (in estn.):	11. Januar 1964, Tallinn, <i>Estonia</i> Theater; Staatlicher Akademischer Männerchor (RAM); Leitung: Gustav Ernesaks; Orgel: Rolf Uusväli

Rudolf Tobias komponierte sein Chorwerk *Trotz alledem* im Sommer 1910 als er zur Erholung Gast auf der Insel Helgoland war. Das Manuskript der Komposition befindet sich im Tallinner Theater- und Musikmuseum und trägt den deutschen Titel „*Trotz alledem* nach einem Gedicht von Ferdinand Freiligrath. Für Männerchor mit obligater Orgelbegleitung“. In Estland war das Werk jahrzehntelang völlig unbekannt und erklang zum ersten Mal am 11. Januar 1964 im Konzertsaal des *Estonia* Theaters in Tallinn, aufgeführt vom Staatlichen Akademischen Männerchor (RAM) unter der Leitung von Gustav Ernesaks und Rolf Uusväli an der Orgel. Einen Monat später am 23. Februar gab es eine weitere Aufführung in der Rigaer Domkirche. In der Zeitungsrezension<sup>3</sup> zu diesem Konzert heißt es:

Am besten klangen und am sympathischsten wirkten die Originalschöpfungen für Männerchor – *Trotz alledem* von R. Tobias u. a. [...] Es war gut, dass *Trotz alledem* gesungen wurde, dessen Vortrag auf Estnisch trotz der zurückhaltend zu bewertenden Übersetzung einer Premiere gleichkam.

1964 folgten – allerdings nur mit Klavierbegleitung – weitere sieben Aufführungen des Werkes durch den Staatlichen Akademischen Männerchors.

<sup>1</sup> Es handelt sich hier um Heinrich Schulz (1872 – 1932), sozialdemokratischer Bildungs- und Kulturpolitiker. 1894 wurde er Lehrer und 1895 Vorsitzender der sozialdemokratischen Arbeiterbildungsschule in Berlin. Zugleich war er im Parteipressedienst der SPD tätig und stellvertretender Vorsitzender der Freien Volksbühne Berlin.

<sup>2</sup> In der estnischen Zeitung *Postimees* vom 16. Mai 1911 wird berichtet: „Herr Tobias wirkt überhaupt bei den musikalischen Vorhaben der Berliner Arbeiterkreise oft mit; er leitet mehrere Arbeiterchöre und spielt oft als Solist bei den von den Arbeitern veranstalteten Konzerten und sog. Kunstabenden. Auch als Komponist steht er im Dienst der Kunst der Arbeiter. Kürzlich hat er für das Gedicht ‚Trotz alledem‘ von F. Freiligrath ein Stück komponiert, das aber noch nicht zur Aufführung kam.“

<sup>3</sup> Zitiert nach Ivalo Randalu / Valdar Viires, *Kaks õhtut klassikalise muusikaga*. (Zwei Abende mit klassischer Musik), in: Sirp ja Vasar, 24. Januar 1964. „Kõlavuse saavutasid ning kõige sümpaatsematena mõjusid originaalsed meeskooripalad – R. Tobiase Hoolimata kõigest jt. ... Hea, et lauldi Tobiase Hoolimata kõigest, mille eestikeelne ettekanne vaatamata tagasihoidliku väärtusega tõikele võrdus esiettekandega.“



Die Textvorlage von Ferdinand Freiligrath ist ein Lobgesang auf Gleichheit und Brüderlichkeit aller Menschen und wurde zum Kampfruf der deutschen Arbeiter vor der Revolution von 1848. Tobias leitete in Berlin um 1910 mehrere Arbeiterchöre<sup>4</sup> und kam so mit der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung und deren politischen Ansichten in Verbindung, die letztlich ihren Ursprung in den Ereignissen des Vormärz und der 1848er Bewegung hatten. Auch die Widmung des Werkes an den sozialdemokratischen „Genossen“ Heinrich Schulz lässt erkennen, dass er sich mit dieser Thematik auseinandersetzte. Freiligraths Gedicht *Trotz alledem* wird dabei auf einer zweiten Ebene auch zum versteckten Protest gegen die politischen Verhältnisse in seinem estnischen Heimatland.

Die von Tobias benutzte zweite Fassung des Gedichtes schrieb Freiligrath im Juni 1848 unter direktem Einfluss der Revolutionsergebnisse. Im Vergleich zur ersten Fassung tritt hier der Protest des Autors gegen soziale Ungerechtigkeit und Gewaltanwendung noch schärfer hervor:

Trotz alledem! (Ferdinand Freiligrath)<sup>5</sup>

Das war'ne heiße Märzenzeit,  
Trotz Regen, Schnee und alledem!  
Nun aber, da es Blüten schneit,  
Nun ist es kalt, trotz alledem!  
Trotz alledem und alledem –  
Ein schnöder, scharfer Winterwind  
Durchfröstelt uns trotz alledem!

Das ist der Wind der Reaktion  
Mit Mehltau, Reif und alledem!  
Das ist die Bourgeoisie am Thron –  
Der annoch steht, trotz alledem!  
Trotz alledem und alledem!  
Trotz Blutschuld, Trug und alledem –  
Er steht noch, und er hudelt uns  
Wie früher fast, trotz alledem!

Die Waffen, die der Sieg uns gab,  
Der Sieg des Rechts trotz alledem,  
Die nimmt man sacht uns wieder ab,  
Samt Kraut und Lot und alledem!  
Trotz Parlament und alledem –  
Wir werden unsre Büchsen los,  
Soldatenwild trotz alledem!

Doch wir sind frisch und wohlgenut,  
Und zagen nicht trotz alledem!  
In tiefer Brust des Zornes Glut,  
Die hält uns warm trotz alledem!

Trotz alledem und alledem!  
Es gilt uns gleich trotz alledem!  
Wir schütteln uns, ein garst'ger Wind,  
Doch weiter nichts trotz alledem!

Denn ob der Reichstag sich blamiert  
Professorschafft, trotz alledem!  
Und ob der Teufel reagiert  
Mit Huf und Horn und alledem –  
Trotz alledem und alledem!  
Wir wissen doch: die Menschlichkeit  
Behält den Sieg trotz alledem!

So füllte denn nur der Mörser Schlund  
Mit Eisen, Blei und alledem:  
Wir halten aus auf unserm Grund,  
Wir wanken nicht trotz alledem!  
Und macht ihr's gar, trotz alledem,  
Wie zu Neapel dieser schuft:  
Das hilf erst recht, trotz alledem!

Nur was zerfällt, vertretet ihr!  
Seid Kasten nur, trotz alledem!  
Wir sind das Volk, die Menschheit wir,  
Sind ewig, drum trotz alledem!  
Trotz alledem und alledem!  
Ihr hemmt uns, doch ihr zwingt uns nicht:  
Unser die Welt trotz alledem!

<sup>4</sup> In Berlin-Weißensee und Spandau. Die Recherche ergab keine detaillierten Chornamen.

<sup>5</sup> Der Dichter Ferdinand Freiligrath (1810–1876) hat *Trotz alledem* 1843 in Anlehnung an das Gedicht des Engländers Robert Burns *For a' that* (1795) geschrieben und in seiner Sammlung *Ein Glaubensbekenntnis* 1844 herausgegeben, die die politische Überzeugung des Dichters im Vormärz widerspiegelt. In einem Brief bezeichnet Freiligrath die Sammlung als „politisches Heft“ und bekannte: „Ich muß das los sein, ich will meiner Überzeugung gemäß die reine, unzweideutige Stellung einnehmen, nach der meine Ehrlichkeit lechzt.“ (Freiligraths Werke. Berlin-Weimar 1967, S. 19.)

Tobias verwendet für seine Komposition ausschließlich den letzten Vers des Gedichtes und fügt ihm im *Allegro vivace* den Satz „So kommt denn an“ hinzu, so dass der von ihm vertonte Text lautet:

Nur was zerfällt, vertretet ihr!  
 Seid Kasten nur, trotz alledem!  
 Wir sind das Volk, die Menschheit wir,  
 Sind ewig, drum trotz alledem!  
 Trotz alledem und alledem!  
 So kommt denn an, trotz alledem und alledem!  
 Ihr hemmt uns, doch ihr zwingt uns nicht:  
 Unser die Welt trotz alledem!



Felsformation der Insel Helgoland.  
 (Foto: Hermann Spurzem)

Seine enge Beziehung zu Berliner Arbeiter-Männerchören hat einen wesentlichen Ausschlag auch für die Besetzung des Werkes mit Männerchor und Orgel gegeben. Sein Aufenthalt auf der geschichts- und symbolträchtigen Insel Helgoland hat ihn sicherlich zusätzlich inspiriert, einen derart kämpferischen Inhalt zu vertonen. Das winzige Felseneiland mit seiner über 1.000 Meter aufragenden Felsformation scheint gleichsam wie eine Trotzburg dem alles umschließenden Meer entgegen zu stehen. Tobias findet in dieser Landschaft eine natürliche Entsprechung zum Gedicht Freiligraths und auch ein Symbol für den Kampf des erwachenden Estland hin zu einer selbstbewussten kleinen Nation im europäischen Kontext.

Das Seebad Helgoland war seit seiner Gründung 1826 Erholungsort und produktive Inspirationsquelle für Künstler<sup>6</sup>. Heinrich Heine beschreibt in seinem Reisebilder-Zyklus *Nordsee* im Gedicht *Sturm* die dramatische Szenerie während einer seiner Aufenthalte:

Vergebens mein Bitten und Flehn!  
 Mein Rufen verhallt im tosenden Sturm,  
 Im Schlachtlärm der Winde.  
 Es braust und pfeift und prasselt und heult,  
 Wie ein Tollhaus von Tönen!

Anton Bruckner komponierte im Jahre 1893 im Auftrag des Wiener Männergesangsvereins die weltliche Chorballade *Helgoland* für Männerchor und großes Orchester in g-Moll auf ein Gedicht von August Silberstein<sup>7</sup>. Der Text handelt

<sup>6</sup> Eine ähnliche Anziehungskraft auf Künstler hatte im 19. Jahrhundert auch die Insel Staffa (Innere Hebriden). Mendelssohn schuf seine *Hebriden-Ouvertüre* (Fingal's Cave) nach einem Besuch. Maler wie William Turner und Carl Gustav Carus schufen berühmte Gemälde der Felsformationen, Theodor Fontane berichtet in seinem Reisebericht *Jenseits des Tweed* über die Insel.

<sup>7</sup> Der österreichische Dichter und Schriftsteller August Karl Silberstein (1827 – 1900) war u. a. 1848 während der Revolten im Kaisertum Österreich durch seine im Satiremagazin *Leuchtkugeln* veröffentlichten Artikel gesellschaftskritisch aktiv.

vom sächsischen Volk Helgolands, das von der römischen Invasion bedroht ist, jedoch durch göttliche Intervention gerettet wird. In der letzten Strophe heißt es:

Nun, Gegner, Erbeuter, als Beute ihr bleibt,  
 gesunken zu Tiefen, geschleudert zum Sand,  
 das Wrackgut der Schiffe zur Insel nun treibt!  
 O Herrgott, dich preiset frei Helgoland!

Die Komposition ist voller Kraft und Enthusiasmus, erinnert an Richard Wagner und ist durch Bruckners kühnen Spätstil und sinfonische Struktur gekennzeichnet. Bruckner selbst bestand daher auf dem Titelzusatz *Symphonischer Chor*. Eine weitere Motivation zur Komposition von *Helgoland* war für ihn wohl die Tatsache, dass die Insel erst drei Jahre zuvor vom Vereinigten Königreich Großbritannien an das Deutsche Reich zurückgegeben wurde.

Es ist möglich, dass Tobias diese Komposition kannte. Auch er gibt seiner Komposition eine fast sinfonische Anlage, so dass man durchaus von einem Chorpoem sprechen kann. Die Besetzung mit Männerchor und die Wahl der gleichen Tonart (g-Moll) sind weitere äußere Parallelen. Die musikalische Struktur atmet ebenso Trotz und innere Widerstandskraft. Tobias ist hier Kämpfer für sein Glaubensbekenntnis, die Verkündigung der Urkraft von Gerechtigkeit und Menschenwürde, die „trotz alledem“ auch von jenen anerkannt werden muss, die sie aufgrund eigener Interessen mit Füßen treten. Es ist eines seiner kraftvollsten und markantesten Chorwerke und von progressiver inhaltlicher Bedeutung. Die radikal dramatische Entwicklung steht den Oratoriumskompositionen des Komponisten nahe; mit schroffen, energiegeladenen Modulationen zeigt Tobias einen individuellen kompositorischen Gestaltungswillen, der auch sein im gleichen Jahr entstandenes dionysisches Klavierwerk *Walpurgis Burleske* prägt.

Die folgende Analyse richtet sich nach der 1988 im Druck erschienenen Ausgabe des Werkes, die auf dem Manuskript beruht und den Schluss nur leicht vom Herausgeber Vardo Rumessen redigiert wiedergibt<sup>8</sup>.

Das Werk zeichnet sich durch eine virtuose Orgelpartie aus, die nicht begleitend, sondern als eigenständiger Part den Chorstimmen gegenübersteht. In einer Anmerkung des Komponisten am Ende des Werkes heißt es:

<sup>8</sup> Der skizzenhaft notierte Schlussteil des Manuskriptes wurde vom estnischen Komponisten Mart Saar für den damaligen Vortrag mit einer eigenen verlängerten Schlussvariante versehen.

Die Registrierung auf der Orgel wünsche ich möglichst kraftvoll und blühend. Nicht das Kirchlich-Erhabene, sondern das Furchtbar-Elementare der spezifischen Klangwirkung der Orgel muss im äußerst temperamentvollen Vortrag zur Geltung kommen. Chor und Orgel sollen wie schroffe Gegensätze einander konzertierend überbieten.

Die Einleitung stellt eine groß angelegte Solo-Kadenz im Orgelpedal vor. Der Komponist merkt hierzu im Manuskript an: „Die Pedalpartie ist durchweg 8<sup>va</sup> bassa zu denken.“ Es entsteht ein expressives düsteres Bild des inneren Widerstands mit drei sich dynamisch steigernden *Grave*-Teilen (*f-ff-fff*), die ihre Energie jeweils in nachfolgenden *tumultuoso stringendo* Takten entladen.

Grave e maestoso  
Tempo rubato  
Organo pleno

Orel  
Ped.  
*f*

Tobias, *Trotz alledem*, T. 1f., abfallendes Anfangsmotiv. (E 7)

Allegro tumultuoso  
(Poa)  
*f*

*maestoso*  
*ff*

Tobias, *Trotz alledem*, T. 3f., aufsteigendes *Allegro tumultuoso*. (Ebd.)

Die dritte aufsteigende *stringendo furioso* Pedallinie gipfelt im direkten Übergang zum *f*-Choreinsatz „Nur was zerfällt vertretet ihr“ (T. 17). Das Rahmenintervall des melodischen Bogens bildet eine aufsteigende Sexte, die im gesamten ersten Teil zu einem bestimmenden Element wird und in ihrer Dreiklangbrechung eine hornähnliche Signalwirkung hervorruft.

Maestoso *f* *sf* *ff*

Teid oo-tab ai - - nult häving eel,  
Nur was zer-fällt ver-tre-tet ihr,

Tobias, *Trotz alledem*, T. 17f. (Ebd.)

*sf*

ei sei - sus loe,  
trotz al - le - dem,

Tobias, *Trotz alledem*, T. 21. (Ebd.)

con fuoco energico  
*sf*

Me a - ga käi -  
Wir sind das Volk,

Tobias, *Trotz alledem*, T. 35. (Ebd.)

Die aufsteigende Sexte als Rahmenintervall markiert auch den dynamischen (*ff*) und expressiven inhaltlichen Höhepunkt des ersten Teils (T. 46f.): „Die Menschheit wir, sind ewig, ewig“.

Tobias, *Trotz alledem*, T. 46f. (Ebd.)

Der zweite Teil steht im *Alla breve* Takt mit der Tempo-Vorzeichnung *Allegro molto* (*doppio movimento*). Ein durchgängig schreitender Viertel- und Achtelrhythmus in der Orgel erinnert an gleichmäßige unerbittliche Trommelschläge (T. 56f.).

Tobias, *Trotz alledem*, T. 56f. (Ebd.)

Ostinat Oktavsprünge im Pedal und zwingende Tremolo-Motivik in den Manualen bilden eine eigenständige Begleitfiguration der Orgel. Darüber im *marcato molto* syllabische Tonwiederholungen der Chorbässe zum Text „So kommt denn an“. Der expressive Höhepunkt wird in T. 80 erreicht, wo sich in der Orgel im *fff* ein wuchtiger 13stimmiger Ganzton-Akkord aufbäumt, zu den Worten „Ihr hemmt uns“, abermals als Tonrepetition vertont:

Tobias, *Trotz alledem*, T. 80f. (Ebd.)

Bis T. 83 bewegt sich Tobias harmonisch im Bereich von Terzverwandtschaften und Ganztonfortschreitungen. Mit einem plötzlichen *sotto voce* in G-Dur beginnt der

abschließende Teil „*Doch ihr zwingt uns nicht, unser die Welt*“, der sich einer Tonika-Dominant-Seligkeit hingibt und nach einem *crescendo molto* von dem bis zum *fff* gesteigerten befreienden Ausruf „*Trotz alledem!*“ (T. 100ff.) beendet wird. Die textliche Aussage wird von Tobias musikalisch unterstrichen durch die eingeforderte extreme Lage der Tenöre (Tenor I hat den Schlusston  $h^1$ ).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system is for the voice, marked 'allargando' and 'fff'. The lyrics are: 'saa, me trot - si täis! / - dem, trotz al - le - dem!'. The bottom system is for the piano accompaniment, featuring a wavy line above the first few notes and dynamic markings 'sf' and 'fff'. The score is in G major and 4/4 time.

Tobias, *Trotz alledem*, T. 100ff. (Ebd.)

Da es bekannt ist, dass Tobias sich zur selben Zeit auch mit der Komposition seiner *Walpurgis Burleske* beschäftigte, Skizzen dazu befinden sich im gleichen Heft, liegt es nahe, an Mendelssohns Vertonung der satirischen Ballade Goethes *Die erste Walpurgisnacht* zu denken, die ebenso unvermutet nach infernalem Getöse in hellem Dur endet, dort als groß angelegter Lobgesang in C-Dur zu den Worten:

Die Flamme reinigt sich vom Rauch:  
So reinig unsern Glauben!  
Und raubt man uns den alten Brauch:  
Dein Licht, wer kann es rauben!

Ebenso triumphal beschließt auch Bruckner seine Chorbällade *Helgoland* mit den Worten: „*O Herrgott, dich preiset frei Helgoland!*“.

### Strukturübersicht:

Einleitung		T. 1–16	Grave e maestoso / Allegro tumultuoso
Teil 1	a	T. 17–34	Maestoso
	b	T. 35–55	Con fuoco energico
Teil 2	c	T. 56–83	Allegro vivace (doppio movimento)
	d	T. 84–103	Poco meno mosso, ma energico

## B 4.2 *Walpurgi burlesk* (1910)

Komponiert:	1910
UA (Klavierfassung):	9. Dezember 1938, Tallinn, Konservatorium, Olav Roots (Klavier); Konzert zum 20. Todestag des Komponisten
UA (Orchesterfassung):	20. Oktober 1939 (orchestriert von Eduard Tubin) Leitung: Olav Roots, Estnisches Rundfunkorchester
Wiederaufführung:	10. Juni 1978, Estnisches Staatliches Sinfonieorchester, Leitung: Neeme Järvi

Rudolf Tobias komponierte seine *Walpurgis Burleske* 1910. Skizzen hierzu befinden sich in einem Heft mit den Entwürfen des im gleichen Jahr geschriebenen Chorpoems *Trotz alledem*, dessen Manuskript auf der Insel Helgoland entstand.

Es ist die erste programmatische estnische Instrumentalkomposition. Ihr liegt die Walpurgisnacht-Szene aus Goethes *Faust* Teil 1 zu Grunde. Tobias setzt damit die Reihe von Walpurgisnacht-Vertonungen unterschiedlichster Komponisten des 19. Jahrhunderts fort, in deren Mittelpunkt Goethes 1808 veröffentlichte Tragödie als literarische Vorlage stand. Ein beigefügtes Programm zur inhaltlichen Erläuterung der musikalischen Schilderungen sieht Tobias eher kritisch, aber doch als eine Hilfe, dem Publikum musikalische Neuerungen leichter zugänglich zu machen:

Vor Werken ungewohnter Sorte steht nun einmal das Publikum wie vor einem geheimnisvoll verschlossenen Schrank: sogar der Dietrich des Kritikers versagt den Dienst. [...] Er [Der Künstler] wird aber gerade jetzt den Drang verspüren, tiefer in den Schacht hinab zu steigen, um schließlich doch das Gold an das Licht zu fördern. Er wird die literarische Fackel zur Hand nehmen, um sein Werk zu kommentieren. – was wären Liszt, Wagner, Schumann ohne diese?<sup>1</sup>

Aufgrund der schriftlichen Äußerungen von Tobias in seinen Artikeln und Aufsätzen wissen wir, dass er die wichtigsten programmatischen Kompositionen kannte. Das instrumentale Schlüsselwerk ist Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)<sup>2</sup>, dessen Finale „*Songe d'une nuit du Sabbat*“ als Vertonung überbordender Traumgebilde und Kühnheit der musikalischen Darstellung Vorbildfunktion einnahm. 1832 vertonte Mendelssohn Goethes Ballade *Die erste Walpurgisnacht* für Soli, Chor und Orchester. Richard Wagner komponierte 1840 seine *Faust-Ouvertüre* und gestand, dass die Walpurgisnacht-Szene eine seiner Lieblingslektüre ist. Robert

<sup>1</sup> Zitiert nach *Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet? (1910) Von Rudolph Tobias*, in: Allgemeine Musik-Zeitung, Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart Berlin - Leipzig, den 25. November 1910, Nr. 48, 37. Jg.

<sup>2</sup> Hector Berlioz widmete die *Symphonie fantastique* dem russischen Zaren Nikolaus I.

Schumann beschäftigte sich um 1850 in seinen *Faust-Szenen* mit der Tragödie zweiter Teil<sup>3</sup>. Besondere Nähe zur *Walpurgis burlesk* von Tobias weisen Liszts *Mephisto-Walzer* (1856 – 1861) für Klavier in ihrer orchestralen Anlage, expressionistischen Chromatik und derben Rhythmik auf. Sowohl bei Liszt als auch bei Tobias sind es groteske, übermütig virtuose Instrumentalstücke mit satirisch verzerrtem tänzerischem Sujet, die einen gewaltigen Höllenspuk entfachen.

Die von Tobias flüchtig ausgefertigte Urfassung (ob für Klavier oder Orchester konzipiert, geht aus dem Manuskript nicht hervor) enthält einen nur unzulänglichen Klaviersatz. Die folgende Analyse hat deshalb die von Vardo Rumessen redigierte Klavierfassung zur Vorlage.

Ähnlich wie in Liszts *Faust-Sinfonie* oder Rachmaninows *Klaviersonate Nr. 1*<sup>4</sup> legt Tobias der Musik drei kontrastierende Bildgestalten zu Grunde: Die höllische Orgie/Mephistopheles – Fausts Vision – Chor der Hexen. Auf diesen drei Elementen beruht die inhaltliche Anlage des Werkes.

Formal weist das Stück Merkmale eines Sonatentallegros auf, in dem jeweils in Exposition (T. 1 – 60) und Reprise (T. 80 – 138) der Hauptsatz wiederholt wird, der Seitensatz jedoch nicht.

Die Exposition beginnt mit der Darstellung der teuflischen Szenerie in wildem 6/8-Takt:



Tobias, *Walpurgis burlesk*, T. 1f., höllische Orgie, Mephistopheles. (E 7)

<sup>3</sup> Weitere Faust-Szenen findet man bei Felix Mendelssohn (Oktett op. 20, 3. Satz, 1825), Hector Berlioz (Schauspielmusik *Huit Scènes de Faust*, 1828/29; *La Damnation de Faust*, 1846), Clara Schumann (*Pièces caractéristiques* op. 5,1 für Klavier, 1834/36), Franz Liszt (*Faust-Sinfonie*, 1854), Charles Gounod (Oper *Faust*, daraus: Ballettmusik *Walpurgisnacht*, 1869), Antonin Dvořák (*Aus dem Böhmenwalde* op. 68, daraus: Nr. 3 *Hexensabbat*, 1883), Charles-Marie Widor (*La Nuit de Walpurgis* op. 60, 1880/1888), Alexander Skrjabin (*Satanisches Poem* op. 36, 1903) oder Sergei Rachmaninow (Klaviersonate Nr. 1 op. 28, 1906).

<sup>4</sup> Bei Liszt und Rachmaninow sind es jeweils die Charakterbilder der Personen Faust, Gretchen und Mephistopheles.



Die von Rudolf Tobias der Komposition als Text beigefügte Szenerie:  
(aus: Goethe, *Faust I*, Walpurgisnacht; Exzerpt mit veränderter Textabfolge)

- Mephistopheles: Ein Nebel verdichtet die Nacht.  
Höre, wie's durch die Wälder kracht!  
Aufgescheucht fliegen die Eulen.  
Hör, es splintern die Säulen  
Ewig-grüner Paläste!  
Girren und Brechen der Äste!  
Der Stämme mächtiges Dröhnen!  
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!  
Im fürchterlich-verworrenen Falle  
Übereinander krachen sie alle,  
und durch die übertrümmerten Klüfte  
zischen und heulen die Lüfte.  
Hörst du Stimmen in der Höhe?  
In der Ferne? In der Nähe?  
Ja, den ganzen Berg entlang  
Strömt ein wütender Zaubergesang!
- Chor der Hexen: So Ehre denn, wem Ehre gebührt!  
Frau Baubo vor! und angeführt!  
Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf,  
da folgt der ganze Hexenhauf...  
Es trägt der Besen, trägt der Stock.  
Die Gabel trägt, es trägt der Bock;  
Wer heute sich nicht heben kann,  
ist ewig ein verlornen Mann!...  
Und wenn wir um den Gipfel ziehn,  
so streicht an dem Boden hin  
und deckt alle Heide weit und breit  
mit eurem Schwarm der Hexenheit!
- Mephistopheles: Das drängt und stößt, das ruscht und klappert!  
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!  
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!  
Ein wahres Hexenelement!  
Nur fest an mir! Sonst sind wir gleich getrennt.  
Wo bist du?
- Faust: Hier....  
Mephisto, siehst du dort  
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?  
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,  
Sie scheint mit geschloßnen Füßen zu gehen.  
Ich muß bekennen, daß mir deucht,  
Daß sie dem guten Gretchen gleicht...
- Mephistopheles: Das ist die Zauberei, du leicht verführter Tor!  
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.
- Faust: Welch eine Wonne! Welch ein Leiden!  
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.  
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals  
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,  
nicht breiter als ein Messerrücken! ...
- Beide Chöre: Es schweigt der Wind, es flieht der Stern,  
der trübe Mond verbirgt sich gern.  
Im Sausen sprüht der Zauberchor  
Viel tausend Feuerfunken hervor.

Eine plötzliche Fermate (T. 41) bringt die Bewegung ins Stoppen und leitet zum kurzen Seitensatz (T. 42 – 53) – Faustus Vision – über. Eine schweifende, abfallende kantable Linie wird in der Oberstimme viermal variiert wiederholt<sup>5</sup>.



Tobias, *Walpurgis burlask*, T. 42ff., Faustus Vision. (Ebd.)

In Tobias' Manuskript wie auch in der Orchesterfassung bei Tubin findet sich eine Sechzehntel-Tremolobewegung in der linken Hand anstelle der tänzerischen Achtelrhythmik in der Fassung von Rumessen.



Tobias, *Walpurgis burlask*, Faksimile, T. 42ff. (Archiv TMM Tallinn)

In T. 54 setzt wieder die anfängliche wilde Sechzehntelbewegung im *ff* ein und leitet zum Mittelteil über. Anstelle einer Durchführung des vorgestellten Materials bringt Tobias einen neuen thematischen Stoff: Der Hexenchor begleitet von einem satanischen Tanz setzt im *ff* und *marcato molto* ein.



Tobias, *Walpurgis burlask*, T. 61f., Chor der Hexen. (E 7)

<sup>5</sup> Vgl. Franz Liszt, *Mephisto-Walzer Nr. 1*, T. 112–137 und T. 298–341.

Das markant artikulierte melodische Motiv wird in dreifachen Oktaven in den Mittelstimmen ausgeführt und von ausladenden Begleitakkorden in Bass und Oberstimme eingerahmt. Diese Bewegung spreizt sich weiter auf, bis sie schließlich im *fff* den gesamten Tonumfang des Klaviers einnimmt.

Die Reprise greift die Exposition variiert auf:



Tobias, *Walpurgis burlesk*, T. 80. (Ebd.)

Das Seitenthema erscheint eine Quarte höher und mit durchlaufender Sechzehntelfigurierung in der Begleitung:



Tobias, *Walpurgis burlesk*, T. 127, 2. Thema. (Ebd.)

Die Schlusstakte der *Walpurgis burlesk* erinnern erneut an Liszts *Mephisto-Walzer Nr. 1*:



Tobias, *Walpurgis burlesk*, Schlusstakte. (Ebd.)



Liszt, *Mephisto-Walzer Nr. 1*, Schlusstakte. (www.imslp.org, 13. Februar 2012)

Strukturübersicht:

Exposition	T. 1–15 (16–30)	Hauptsatz, 1. Thema
	T. 31–41	Überleitung
	T. 42–53	Seitensatz, 2. Thema
	T. 54–60	Schlussgruppe
Mittelteil	T. 61–79	3. Thema, Überleitung
Reprise	T. 80–96 (97–113)	Hauptsatz, 1. Thema
	T. 114–126	Überleitung
	T. 127–138	Seitensatz, 2. Thema
Coda	T. 139–146	

Die Orchesterfassung der *Walpurgis burlesk* von Eduard Tubin erfolgte 1939. Das Faksimile hierzu befindet sich im Tallinner Theater- und Musikmuseum. Tubin wählte dafür eine leicht erweiterte klassische Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten in C, Pauken, Tamburin, Becken, Harfe, Streicher. In seinem Briefwechsel mit dem estnischen Komponisten und Dirigenten Olav Roots schreibt er am 7. März 1939: „*Ich erwarte mit Sehnsucht Tobias' Burleske.*“ Weitere Briefe vom 3. und 22. April belegen, dass er aber nur langsam mit der Instrumentierung vorankommt. Er beendet sie erst im September gemeinsam mit der Orchestrierung des *Nachtstückes*, dem dritten Satz des *Streichquartetts Nr. 2* von Tobias. Tubin hält sich im Vergleich zu der Klavierfassung von Vardo Rumessen näher am Autograf, insbesondere bei der Coda. Er legt das erste Thema in die Oboen- und Klarinettenstimme, die Tremolo-Begleitung obliegt hauptsächlich den Streichern. Das zweite Thema (Fausts Vision: *meno mosso*) wird von den Oboen im Wechsel mit den Flöten und den hohen Streichern dargestellt. Der Mittelteil (Hexenchor) bringt das Orchester-*Tutti*. Das Thema liegt zunächst in Oboe, Fagott, erster Violine und Viola, dann in Klarinette, Horn, erster und zweiter Violine und dann ins dreifache Forte gesteigert in den Blechbläsern. Die Reprise greift das erste Thema als Dialog zwischen Blechbläsern und Holzbläsern bzw. Streichern wieder auf. Der erneute *meno mosso* Teil wird in sehr zurückhaltender Weise instrumentiert: Das zweite Thema erscheint diesmal zunächst in der Solovioline, begleitet von Harfenarpeggien.

The image displays a page of a musical score for the work "Walpurgi bursk" by Tobias, with an orchestration by Eduard Tubin. The score is written for a large orchestra and includes the following elements:

- Tempo and Mood Markings:** The score features several markings such as "cantabile" (twice), "mf" (mezzo-forte), "cantabile e marcato", and "sempre".
- Instrumentation:** The score is arranged for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass.
- Structure:** The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments.
- Notation:** The notation includes various rhythmic values, dynamics, and articulation marks.

Tobias, *Walpurgi bursk*, Orchesterfassung von Eduard Tubin, T. 61ff., Hexenchor. (E 7)

## B 5. Eine estnische Oper in Planung

### B 5.1 Das estnische Nationalepos *Kalevipoeg* in seiner kulturhistorischen Bedeutung

Die Epoche der Romantik ist in der gesamteuropäischen Kulturgeschichte gekennzeichnet durch die Suche nach Spuren und Texten aus der Vorzeit, eine Wurzelsuche hin zur eigenen Volksidentität<sup>1</sup>. Richard Wagner fasste dies treffend in Worte:

Religion und Sage sind die ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen. Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gehabt, sein eigenes Wesen nach dem Gattungsbegriffe zu erfassen und in plastischer Personifizierung deutlich sich vorzustellen. Die Götter und Helden seiner Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt: bei der treffenden Individualität dieser Persönlichkeiten ist ihr Inhalt dennoch von allgemeiner, umfassendster Art [...].<sup>2</sup>

1835–1846 erschien in Finnland das Nationalepos *Kalevala, taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinoisista ajoista* (Kalevala, oder alte Runen Kareliens über altertümliche Zeiten des finnischen Volkes) in zwei Bänden, zusammengestellt vom finnischen Arzt Elias Lönnrot, ein Werk, dessen Existenz und Herausgabe maßgeblich zur Entwicklung der finnischen Identität beitrug, die Finnen in die Gemeinschaft der „zivilisierten Nationen“<sup>3</sup> einband und sie damit auf eine Stufe mit anderen europäischen Kulturvölkern stellte.

1862 erschien Estlands Nationalepos *Kalevipoeg. Üks ennemuistne Eesti jutt, kahekümnes laulus* (Der Sohn des Kalev. Eine vorzeitliche estnische Sage in zwölf Liedern). Bereits der Titel des estnischen Epos weist auf seine enge Verwandtschaft und direkte Abstammung vom finnischen Epos Kalevala<sup>4</sup> hin: Die estnische Hauptfigur Kalevipoeg ist der Sohn des (finnischen) Kalev.

Die am 18. Januar 1838 in Tartu gegründete *Gelehrte Estnische Gesellschaft*<sup>5</sup> hatte sich allgemein die Förderung der Landeskunde Estlands zum Ziel gesetzt. Der Arzt Friedrich Robert Faehlmann (1798 – 1850), Mitbegründer der Gesellschaft, machte

<sup>1</sup> Vgl. auch Johann Gottfried Herders Publikationen oder die Aufzeichnungen des schottischen Schriftstellers James Macpherson u. a. *Fragments of Ancient Poetry*, das vorgebliche Werk eines gälischen Sängers Ossian.

<sup>2</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, S.123.

<sup>3</sup> W. A. Wilson, *The Kalevala and Finnish Politics*. S. 51.

<sup>4</sup> Die erste Übersetzung des Kalevala ins Estnische erfolgte 1891–1898 durch M. J. Eisen.

<sup>5</sup> Estnischer Name: *Õpetatud Eesti Selts*. Damaliger und heutiger Sitz der ältesten wissenschaftlichen Gesellschaft Estlands ist die Universität Tartu. Ihr Ziel ist laut den Statuten „die Förderung der Erforschung der Vergangenheit und Gegenwart der Esten, ihrer Sprache, Literatur und des durch das estnische Volk bewohnten Landes.“ (zitiert nach www.ut.ee/OES/deutsch, 15. März 2012)

auf die Sage von Kalevs Sohn aufmerksam. Wenig später sprach sich der deutschbaltische Estophile Georg Schultz-Bertram (1808 – 1875) für die Schaffung eines estnischen Epos aus:

Geben wir dem Volke ein *Epos* und eine *Geschichte* und alles ist gewonnen!<sup>6</sup>

Ein eigenes Epos sollte zur nationalen Identitätsfindung und zur Stärkung des Selbstwertgefühls der Esten und ihres kleinen Landes entschieden beitragen. Faehlmann initiierte zunächst das Sammeln und Aufzeichnen der mündlich überlieferten Volksdichtung im ganzen Land. Nach seinem Tod vollendete Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803 – 1882), Kreisarzt aus der südestnischen Stadt Võru, in den Jahren 1850 – 1861 diese Arbeit in Form des Epos *Kalevipoeg*. Es ist eine Mischung aus Kreutzwalds eigener Dichtung (7/8 des Werkes; 19.033 Verse) und der bearbeiteten authentischen Aufzeichnungen aus Erzählungen des Volkes (1/8 des Werkes; 2.489 Verse). Der Beweis, dass die estnische Sprache auch als Sprache der Dichtkunst tauglich ist, war erbracht. Diese sprachliche Leistung, ein „*document humain*“<sup>7</sup>, ist von historischer Bedeutung für das kleine europäische Volk der Esten. Trotz einer 700jährigen Herrschaft der deutschen Oberschicht gelang es damit den Esten, das Fundament ihrer Kultur zu erfahren. Das Epos *Kalevipoeg* wird zum Anker, der fest verhakt ist in ihrer eigenen mythologischen Vergangenheit, in ihrem ethnischen Kern, sowie gleichzeitig zu einem „*energetischen Feld des Nationalgefühls*“<sup>8</sup>, das einen tief sitzenden Minderwertigkeitskomplex aufbricht.

Zwischen 1857 und 1861 erschien *Kalevipoeg* erstmals in mehreren Teilen als akademische Veröffentlichung der *Gelehrten Estnischen Gesellschaft* in einer deutsch-estnischen Paralleledition. Weitere Ausgaben folgten. Die bekannteste wurde 1936 mit Illustrationen des berühmten estnischen Malers Kristjan Raud veröffentlicht.

Im Laufe der Jahre folgten zahlreiche weitere Ausgaben: 1945, 1953, 1963 (textkritische Edition), 1970 (Ausgabe für Kinder), 1976. Neben der deutschen Übersetzung findet man auch Übertragungen in fast alle europäischen Sprachen.



Portrait von Fr. R. Kreutzwald, den *Kalevipoeg* im Manuskript lesend. Gemälde von Johann Köhler 1864. ([www.kreutzwald.kirmus.ee](http://www.kreutzwald.kirmus.ee), 15. März 2012)

<sup>6</sup> Zitiert nach Cornelius Hasselblatt, *Geschichte der estnischen Literatur*, S. 228.

<sup>7</sup> Zitiert nach Peter Petersen, *Kalevipoeg heute – document humain einer künftigen Kultur Europas*, in: *Kalevipoeg – Das estnische Nationalepos*. 1975.

<sup>8</sup> Rein Veideman, *Fr. R. Kreutzwalds ‚Kalevipoeg‘ als ein heiliger Text der estnischen literarischen Kultur*, in: *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*, hrsg. v. Peter Petersen 2004, S. 263.



*Kalevipoeg*, 8. Geschichte. Kalevipoeg wirft den Stein.  
Illustration von Kristjan Raud, Ausgabe 1936.

In der Rezeptionsgeschichte wird das Epos als ein kulturgeschichtlich herausragendes Werk von übernationalem Rang dargestellt – mit Stärken und Schwächen. Der finnische Dichter und Mythologe Martti Haavio (1899-1973) konstatiert:

*Kalevipoeg* ist ein Werk das Bruchstücke von Ziegelsteinen enthält, aber auch Perlen.

Die Ethnologen und Sprachforscher Franz Anton Schiefner<sup>9</sup> und Ferdinand Johann Wiedemann<sup>10</sup> würdigen das Werk mit den Worten:

Keine Ilias hat Dr. Kreutzwald geschaffen, wohl aber der estnischen Literatur ein Kapitalwerk geschenkt, das für alle Zeiten sein wird, was den Griechen ihre ‚Ilias‘ war. Es ist ein volkstümliches Werk, voll des köstlichen Reichtums der estnischen Lebensweisheit und voll sinniger Betrachtung der ganzen estnischen Welt.

Von vergleichbarer Wirkung war die Wiederentdeckung des Nibelungenliedes in der Romantik als deutsches Nationalepos<sup>11</sup>, ebenso dessen magische Anziehungskraft auf Richard Wagner.<sup>12</sup>

*Kalevipoeg* erzählt in 20 Gesängen die Geschichten des mythischen Riesen Kalevipoeg, der als letzter *warrior king of independence* des vorchristlichen Estland

<sup>9</sup> Franz Anton Schiefner (1817 – 1879) übersetzte 1852 das finnische Epos *Kalevala* ins Deutsche.

<sup>10</sup> Ferdinand Johann Wiedemann (1805 – 1887) gab 1869 das erste *Ehstnisch-deutsche Wörterbuch* heraus. 1875 veröffentlichte er seine grundlegende *Grammatik der Ehstnischen Sprache*.

<sup>11</sup> Die Handlung spielt neben Deutschland auch im heutigen Frankreich, Österreich und Ungarn. Und Island war nicht nur die Heimat der Königin Brünhild, sondern auch Ursprungsland von Teilen der Erzählung. So findet sich in der isländischen Liedersammlung Edda, die Geschichte von „Sigurd“ dem Drachentöter und der schlafenden Walküre „Brynhild“. Die norwegische Thidrek-Saga erzählt vom Untergang der „Niflungen“. Damit wird das deutsche Nationalepos zum europäischen Stoff.

<sup>12</sup> Vgl. Sven Friedrich, *Die ‚deutsche Ilias‘ – Glanz und Elend des Nibelungenliedes*. 2001.



dargestellt wird. Aufgrund der Aktualität der darin enthaltenen nationalpolitischen Ideen wird *Kalevipoeg* in den Literaten- und Studentenkreisen ein zentrales Werk zu Zeiten des „nationalen Erwachens“ Estlands. Im Epos wird allerdings nicht die Gewalt, sondern die Poesie als Methode der Befreiung angepriesen<sup>13</sup>. So etwa rät der Kesselhüter vor der ersten Höllenfahrt Kalevipoegs:

Sachte treibe nur die Sache,  
Wenn zur Höhle Grund du hinkriechst.  
Langsam schreite, liebster Bruder  
Tu' auch tasten mit den Händen... (13. Gesang, Verse 467–470)

Kalevipoeg selbst ist für die Esten neben all seinen menschlichen Schwächen in erster Linie

... ein starker Führer seines Volkes (vgl. 17. Gesang: ‚König werde, wer der Kühnste, der Beherzeste sei Herrscher‘), er hat die Existenz seines Volkes mit glücklicher Hand gegen verschiedene Feinde verteidigt, im Krieg hat er Großmut und Solidarität walten lassen (17, 821), er ist immer wieder gegen zahlreiche Widerstände angegangen und hat so seine zähe Zielstrebigkeit bewiesen, er hat das Land mit Agrikultur und Städtebau kultiviert.<sup>14</sup>

Das Spirituelle des Epos, seine schöpferische archaische Sprach- und Bilderwelt, (bestehend aus vierhebigen Trochäen ohne Endreim, versehen mit Alliterationen und Assonanzen), der inhaltliche Parallelismus der Verse, angelehnt an alte estnische Lyrik und an den Aufbau des Volksliedes, übten auf Rudolf Tobias eine starke Anziehungskraft aus. Das Versmaß verbunden mit seiner typischen Rhythmik half Tobias, sich näher an die genuinen Elemente der Volkskunst heranzutasten.

In seinem 1911 verfassten Artikel *Zerschlag den Felsen mit der Faust* aus Anlass des 50. Jahrestags der Herausgabe *Kalevipoegs* spricht Tobias die Ähnlichkeit zwischen Epos und Tonkunst an, beschreibt dessen immanente Sinfonik und seine Empfindungen als Komponist:

Eine Besonderheit im *Kalevipoeg* ist ja gerade seine reinblütige sinfonische Wirkkraft. Alle diese Mittel, durch welche er wirkt, sind ja den (dynamischen, farbigen, formalen) Mitteln der Musik verwandt. Selbstverständlich spreche ich hier noch keineswegs über Sprach- und Verswohlklang [...] Ich nenne hier Kreutzwalds treffendes Lokalkolorit, seine landschaftliche Musik. Dies nimmt den Sinn gefangen, du hörst eine gleichsam ins Estnische übertragene Chopinsche Klavierpoesie, als ob estnische Volksweisen im grünen Frühlingsblätterwald erschallten [...] Wie ein farbenreiches Orchesterstück gleitet der Lebenslauf Kalevipoegs in unserer Fantasie vorüber. Unter den schwärmerischen Melodiereigen klingt bereits von Anfang an, und je weiter wir kommen, umso Furcht erregender, ein dunkler Akkord. Wir können hier das Schicksal zu greifen versuchen und sehen voraus, dass der Held an diesem nicht vorbeikommt. [...] Wir können uns von welcher Seite auch immer *Kalevipoeg* nähern, überall tönt uns unsichtbare Musikharmonie entgegen. Dass die dramatischen Teile im *Kalevipoeg* den ganzen musikalischen Darstellungsbereich umfassen, ist eindeutig [...] Auch *Ossian* ist musikalisch, aber ‚Ich bin Este und bleibe Este!‘ Unsere Harfen bleiben nicht

<sup>13</sup> Auch die friedliche „Singende Revolution“ der baltischen Staaten in den Jahren 1987-1991 zeigt diese Ansätze.

<sup>14</sup> Peter Petersen, *Kalevipoeg heute*, in: *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*, S. 281.

über fremden Bruchweiden hängen. Maurer, für *Estonia* sichere Fundamente, dass die *forte fortissimo*'s Wand und Decke nicht zerstören, wie es zuweilen im Duma-Saal geschieht.<sup>15</sup>

Auch Jean Sibelius empfindet ähnlich angesichts des finnischen Epos *Kalevala*. 1890 schreibt er in einem Brief aus Wien an seine spätere Frau Aino Järnefeldt:

Die Stelle im *Kalevala* („Musik ist aus Sorgen gemacht“) ist großartig. Ich finde das *Kalevala* durch und durch modern. Meiner Meinung nach ist es reine Musik, ein Thema mit Variationen. Die Handlung immer der Stimmung unterworfen; die Götter Menschen, Väinämöinen ein Musiker usw.

In seinen Briefen sinnt Sibelius über eine urfinnische Musik nach und trachtet danach, wie Tobias für Estland, den Geist der Tradition in einer charakteristischen finnischen Musiksprache einzufangen. Neben seinen sinfonischen Dichtungen beschäftigt er sich in den Jahren 1893 und 1894 auch mit dem Gedanken einer Oper, die das finnische Epos vertonen sollte. Der Operngedanke blieb unausgeführt, diente aber doch als Anregung zur Komposition seiner großen vierteiligen *Lemminkäinen*-Suite. So stehen sich Sibelius' *Kalevala*-Vertonungen und die *Kalevipoeg*-Vertonungen von Tobias als ureigene kulturelle Errungenschaften in der Geschichte beider Länder durchaus gleichwertig gegenüber. Dass Tobias die Werke Sibelius' kannte, ist anzunehmen. Sie gehörten bereits Anfang 1900 auch in Deutschland, insbesondere in Berlin, zum gespielten Konzertrepertoire. Außerdem kann man aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit Aleksander Läte in Tartu davon ausgehen, dass Tobias auch dessen 1901 vollendete Ouvertüre *Kalevala* kannte<sup>16</sup>.

Zwischen 1905 und 1912 komponierte Tobias vier Werke zur *Kalevipoeg*-Thematik: *Kalevipoja unenägu* (Der Traum des Kalevipoeg), *Varese sõjasõnumida* (Die Kriegsbotschaft der Krähe), *Sest Ilmaneitsist ilusast* (Die schöne Wetterjungfrau) und *Kalevipoeg põrgu väravas* (Kalevipoeg am Tor zur Hölle). Alle vier Kompositionen können als Teile für eine von ihm geplante estnische Oper betrachtet

<sup>15</sup> Rudolf Tobias, *Raksa kaljut rusikaga* (Zerschlag den Felsen mit der Faust), in: *Päevaleht* Nr. 11, 15. Januar 1911.

<sup>16</sup> Weitere estnische Komponisten, die zeitgleich oder nach Rudolf Tobias den thematischen Stoff des estnischen Nationalepos aufgriffen haben, sind: Juhan Simm, *Hommik* (Der Morgen) für Männerchor und Orchester (1911), *Kalevipoeg isa haual* (Kalevipoeg am Grab des Vaters) für Männerchor und Orchester (1912); Lepo Sumera, *Saare piiga laul merest* (Gesang der Inseljungfrau aus dem Meer), Kantate für gemischten Chor, Sprechchor u. Basstrommel (1988), *Linda matab Kalevit* (Linda trägt Kalev zu Grabe) für Mezzosopran, Vokalquintet oder Kammerchor und Alte Musik Ensemble (1988/96).

werden.<sup>17</sup> Äußerer Anlass dieses groß angelegten Vorhabens des Komponisten waren der 50. Jahrestag der Herausgabe des Epos 1910 und die bevorstehenden Konzerte zu den Einweihungsfeierlichkeiten des neuen *Estonia* Theatergebäudes 1913. Voller Tatendrang berichtet Tobias aus Berlin am 5. Januar 1912 an Juhan Luiga:

Ich schrieb an manch Person in Tallinn hinsichtlich meiner geplanten Oper, die zur *Estonia* Eröffnung fertig sein würde. Dass grundsätzlich keiner dagegen etwas hat, ist selbstverständlich, wenn die Sache nicht ihren geschäftlichen Haken hätte [...] Der Gegenstand ist wieder gedüngt aus unserem Epos, aber mehr mythologische Elemente, ich denke, dass wenn die Arbeit fertig wird, es auch an Publikumsattraktion nicht fehlen wird. Drei unserer Sängerinnen werden entsprechende Teile haben, zuvor zwei Teile für Mannsbilder. Wenn es mir möglich gemacht wird, ruhig bis zum Sommer zu arbeiten (ich bin es deshalb gar nicht gewohnt, meine hiesige öffentliche Tätigkeit unvollendet zu lassen), dann hätten Sie im Laufe einiger Monate schon den ersten Akt in Händen: dann urteilen Sie selbst. Was überhaupt unserer Künstler weit verbreitete Wohnorte betrifft, gibt es meiner Ansicht nach kein größeres Glück: ‚Getrennt marschieren, vereint schlagen!‘ sprach Moltke. Ernst v. Dohnányi<sup>18</sup>, mit dem ich gut bekannt bin, hat mich auch mit dem Geist der ungarischen Musik bekannt gemacht, wo ich viele Gemeinsamkeiten mit unserer estnischen [Musik] finde, wenn gewiss der fremdländische Chor etwas anderes ist.<sup>19</sup>

An Leenart Neumann schreibt er im Sommer 1912 noch emphatisch:

Ich fühlte mich verpflichtet und auch befugt zum Schreiben einer estnischen Oper; wenn nicht aus anderen Gründen, dann schon deshalb, weil ich wenigstens von Kalevipoeg soviel verstehe, dass er einen dramatischen Inhalt hat. Die Arbeit macht mir Spaß, als ob es gilt, einen Felsen zu formen.<sup>20</sup>

Die Gründe dafür, dass Tobias dieses Opernprojekt schließlich nicht vollenden konnte, lassen sich nur vermuten. Zum einen fehlten immer wieder Geldgeber für seine kompositorische Arbeit bzw. wäre es auch ein gewaltiger finanzieller Akt gewesen, das Gesamtwerk auf die Bühne zu bringen. Ein zweiter ausschlaggebender Faktor war sicherlich, sein alltägliches Hin- und Hergerissensein zwischen seiner Arbeit als Hochschullehrer, Chordirigent, Autor und Komponist. Hinzu kamen seine Einberufung während des Ersten Weltkrieges und seine schlechte gesundheitliche Konstitution, die schließlich zu seinem frühen Tode 1918 führte.

<sup>17</sup> Bis heute hat kein estnischer Komponist diesen Nationalstoff als vollständige Oper vertont oder zur Aufführung gebracht. Eine groß angelegte Oper *Kalevipoeg* (*Kalevig*) wurde bereits 1888 von dem russischen Komponisten Nikolaj Afanasjev (1821 – 1898) komponiert, deren Manuskript heute im St. Petersburger Konservatorium liegt. Die Oper *Kalevipoeg* (1939) des Esten Hermann Känd liegt nur als Klavierauszug vor. Die von einer estnischen Flüchtlingsfamilie abstammende Kanadierin Kristi Anne Allik hat 1982 eine Kammeroper *Kalevipoeg* (engl. *Loom Sword River*, Libr. P. Such) komponiert, die allerdings bis heute nicht aufgeführt wurde.

<sup>18</sup> Der in Pressburg geborene Pianist, Komponist und Dirigent Ernst von Dohnányi wurde 1905 an die Berliner Musikhochschule berufen, zunächst als Dozent, ab 1908 als Professor. Tobias und Dohnányi gehörten folglich ab 1912 dem gleichen Lehrkörper an. Dohnányi galt neben Bartók und Kodály als Pionier der Erneuerung der ungarischen Musik.

<sup>19</sup> Brief an Dr. med. Juhan Luiga in Tallinn vom 5. Januar 1912, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>20</sup> Brief aus Berlin-Halensee an Leenart Neumann vom 9. August 1912, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

## B 5.2 Das Melodram *Kalevipoja unenägu* (Der Traum des Kalevipoeg) (1905)

Komponiert:	Tartu, Frühjahr 1905
Uraufführung:	Tartu, 19. November 1907 <i>Vanemuine</i> Konzertsaal, Kompositionsabend von Rudolf Tobias; Tartuer Orchester, Leitung: Rudolf Tobias, Sprecherin: Luise Tobias
Orchesterbesetzung:	2 Fl (auch Picc), Oboe, 2 Clar. in B, Fagott, 2 Cor. in F, 2 Trbe in B, 2 Tromb, Timp., Gr. Casse, Piatti, VI I, II, Vla, Vlc, Kb

Die Grundlage des nur 134 Takte zählenden Melodrams bildet der Traum des Helden innerhalb des 12. Gesangs des Epos *Kalevipoeg*. Tobias vertont die Verse 497–643. Kalevipoeg begegnet auf seinen Reisen dem Zauberer vom Peipus-See, der ihn in einen siebenwöchigen Schlaf zaubert. Im Traum wird Kalevipoeg qualvoll daran erinnert, dass er den Sohn des finnischen Schmiedes in einem Kampf mit seinem Schwert getötet hat. Das Mörder-Schwert wurde vom finnischen Schmied und seinen Söhnen in sieben Jahren Arbeit gefertigt. Kalevipoeg wird mit dieser ungesühnten Schuld alptraumartig konfrontiert, ohne sich der Situation erwehren zu können. Die innere Auseinandersetzung mit sich selbst führt ihn als eine mit seiner Schuld erfahrung hadernde Persönlichkeit vor. Er ist erst auf dem Weg zu seiner Selbstfindung, zu bewusster Wahrnehmung und Anerkennung der eigenen Schuld. Sich in Schuld zu verstricken wird als *conditio humana* gesehen, als eine natürliche Bedingung unseres Menschseins. Die Zahl Sieben ist symbolisches Zeichen dafür.

### Strukturübersicht:

- |            |   |
|------------|---|
| T. 1–53    | Adagio–Più mosso, 4/4<br>Inhalt: Schlaf des Helden; Traum: Fertigung eines Schwertes für Kalevipoeg in der Wunderkunstschmiede Ilmarinens.  |
| T. 54–85   | Andante–Piu mosso, 3/4<br>Inhalt: Erscheinen des von Kalevipoeg getöteten ältesten Sohnes des finnischen Schmiedes als Geist. Er warnt Ilmarinen vor Kalevipoeg und erzählt die Geschichte seiner eigenen Ermordung durch Kalevipoeg.                               |
| T. 86–102  | Allegro moderato–Allegro molto (Presto), 4/4<br>Inhalt: Kalevipoeg versucht zu widersprechen, bleibt jedoch im Traum gebunden. Bei einem letzten Versuch, nimmt er all seine Kräfte zusammen, springt auf die Beinen und bezichtigt den Geist lautstark als Lügner. |
| T. 103–134 | Andantino, 2/4<br>Inhalt: Kalevipoeg erwacht und erkennt, dass ihn ein Alptraum gequält hatte.  |

Tempo	Takt	Verse	Estnischer Text <sup>1</sup>	Deutsche Übersetzung <sup>2</sup>
Adagio, 4/4	T.1–11	497–514	<p>Õõ jõudis, päike tõusis, Päike veeres, õhtu sõudis. Uuest' ööda õmblemaie, Kordamiste keeritusel Vanaisa seadusella.</p> <p>Kuuksi päevad kasvasivad, Venis kuudeks ööde vaikus; Kalevite kallis poega Lebas sängis liikumata, Uinus õnnetumat unda.</p> <p>Juba suve õilmeilu Närtsid poolil nurmedella. Kalevite kallis poega Suikus unerohu sunnil Sortsisõns sidemetes, Kui üks petis unenägu Õnnelt tuli äratama, Võimast meesta virgutama.</p>	<p>Nacht verstrich und Tag erhob sich, Tag verging und Abend folgte, Eine neue Nacht zu bilden in der rechten Reihenfolge Nach Altvaters weiser Fügung.</p> <p>Tage mehrten sich zu Monden, Stetig auch die stillen Nächte; Kalevs köstlicher Erzeugter Ruhe regungslos noch immer, Schliefe in unglücksel'gem Schlafe.</p> <p>Sommers Herrlichkeit, die holde, War schon fast verwelkt im Felde, Kalevs köstlicher Erzeugter Schliefe noch kraft des Schlafkrauts weiter Durch Gewalt der Zauberworte, Als ein trügerisches Traumbild Wirksam ihn zum Glücke weckte Von der Last des Banns erlöste.</p>
	T. 12–17	515–520	<p>Unenägu näitas nalja, Kuidas uue mõõga tera Paremasti painutati, Valusamast valmistati, Kõvemaksi karastati, Tugevamaks tootati.</p>	<p>Spottend spann der Traum ein Zerrbild, Wie ein neues Schwert bald wurde Besser noch gestreckt, gebogen, Fester, schärfer noch gefertigt, haltungsfähiger gehärtet, Tüchtiger zu tapfern Taten.</p>
	T.18–53 (Pui mosso)	524–526  535–538	<p>Mõõka tehti salamahti Vaikeses varjulikus kojas, Peitelikus kalju põues.</p> <p>Sala mäe sügavusse Seadnud Ilmarise sellid, Maa-alused meisterid,</p>	<p>Heimlich ward das Schwert gehämmert An verborgner stiller Stätte, Tief im schaurigen Felsenschoße.</p> <p>In des grünen Berges Grunde Hatten Ilmarines Knappen, Mächt'ge unterird'sche Meister,</p>

<sup>1</sup> Zitiert nach *Kalevipoeg. Eesti Rahva Eepos*, Tallinn 1975.

<sup>2</sup> Zitiert nach *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*, Stuttgart/Berlin 2004.

		541 – 561	<p>Ilusama sepikoja.</p> <p>Kus nad ööd ja pikad päevad Salatöösid sobitasid, Tarbelisi toimetasid.</p> <p>Sepasellid seitsmekesi Tagusivad teraksesta, Kallimasta raudakarrast Mõnusama mõõgatera,</p> <p>Tugevama tapperiista.</p> <p>Tagujatel kätepitkeks Vanast vasesta vasarad, Teraksega teritatud, Kõvemaksi kinnitatud, Varred kuldsed vasarailla, Pihid pihus hõbedasta.</p> <p>Miska peeti tulist mõõka, Pehmitati tule paistel, Vopsitie vasarailla.</p> <p>Sepiliste meister ise, Ilmarine, imeseppa, Istus kõrgel kuldsel istmel, Vahtis kulmu varju alta.</p>	<p>Aufgebaut die schmucke Schmiede.</p> <p>Wo die Nächte, lange Tage Die geheimen Werke wirkten, Rastlos rechte Arbeit fördernd.</p> <p>Sieben saubere Gesellen Hämmerten aus hartem Stahle, Bestem blanken Eisenbleche, Schier das Schärfste aller Schwerter,</p> <p>Wohl die Schönste aller Waffen.</p> <p>In der Faust die Schmiede führten Kupferhämmer besten Kornes, Mit des Stahles Kraft gestärket, Auf die Dauer dicht gefestet, Sonst verseh'n mit goldnen Stielen, Silbern zeigte sich die Zange.</p> <p>Womit in die Glut die Waffe Ward getaucht, um weicht zu werden, Dann durch Hämmern ward gehärtet.</p> <p>Der Gesellen Meister selber, Ilmarine, Wunderkunstschmied, Saß auf hohem goldnen Sitze, Wachte, unter breiten Brauen.</p>
		564 – 565	<p>Kuhu vopsud kopsitati, Vasaraga vajutati.</p>	<p>Wie die Schläge wuchtig fielen Von den hoch gehobnen Hämmern.</p>
Andante, 3/4	T. 54 – 85	566 – 600	<p>Sealap astub argsel sammul Kahvatanud mehekuju Üle läve sepiskotta, Lehvib teretelles lakka; Pead küll mees ei painutanud Ega kõverdanud kaela,</p> <p>Verevermed katsid kaela,</p>	<p>Da nun schreitet scheuen Schrittes Her ein blasses Mannsgebilde Schwankend über diese Schwelle, Lüftet leicht zum Gruß den Hut nur; Neigte nicht das Haupt indessen, Noch auch beugte er den Nacken.</p> <p>Spuren Bluts zu spähn am Halse,</p>

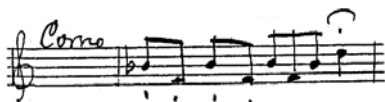
	T. 73–85 (Più mosso)		<p>Verevermed vammustagi, Verepiisad palgeida, Teised suulla tarretanud.</p> <p>Võõras meesi viskamaie, Palveil nõnda pajatama: „Ärgem kulutagem terast, Raisakem siin kallist rauda Mõrtsukalle mõõga teoksi!</p> <p>Kalevite kange poega, Kui tal mõistus vihakütkes, Siis ei hooli sõpradesta, Surmab kas ehk sugulase, Mõrtsukana tapab meistri, Surmab mõõga sünnitaja.</p> <p>Minu isa tegi mõõga, Meie, vennad kolmekesi, Isal a la abimehed, Toimetime rasket tööda Seitse aastat seisemata.</p> <p>Mis meil palgaks poisatie, Vaeva tasuks visatie?</p> <p>Mina, sepa vanem poega, Soome meistri sellikene, Osavama abimeesi, Pidin peada puistamaie, Noorelt nurmel närtsimaie, – See'p meil palgaks paisatie, Vaeva tasuks visatie.”</p>	<p>Spuren Bluts am Wamse waren, Tropfen Bluts auf bleichen Wangen, Lagen dicht auch auf den Lippen.</p> <p>Hub der Fremdling an zu reden, Ließ sich flehend so verlauten: „Nicht den guten Stahl vergeudet, Nicht vertut das teure Eisen, Zu'nem Schwert für einen Mörder!</p> <p>Kalevs kerniger Erzeugter, Wenn ihm Zorn den Sinn entzündet, Fragt er nicht mehr nach den Freunden, Schlägt den Meister mörd'risch nieder, Schont nicht mehr des Schwertes Schöpfer!</p> <p>Fertigte einst ein Schwert mein Vater, Brauchte uns der Brüder dreie, Als Gehülften der Hantierung, Taten so die saure Arbeit Sieben Jahre sonder Säumen.</p> <p>Was ist uns zum Lohn geworden, Wie ward wert gemacht die Mühe?</p> <p>Ich, der ält'ste Sohn des Meisters, Ich, des Finnenschmieds Gefährte, Seiner Kunst ein kund'ger Helfer, Musste so mein Leben lassen, Noch in Jugendblüt' erbleichen: Das war's, was uns ward zum Lohne, So ward wett gemacht die Mühe.“</p>
Allegro moderato, 4/4	T. 86–97	601–625	<p>Kalevite kang poega Tahtis võõra valelikuks, keelekandjaks nimetada, Tahtis lugu tähendelles Asja sündi avaldada; Aga vana Tühja poega,</p>	<p>Kalevs kerniger Erzeugter Wollte Lügner laut den Fremden, Heftig ihn Verleumder heißen, Wollte, wie in Wirklichkeit Alles sich begeben, sagen: Doch der bübische Sohn des Bösen</p>

			<p>Luupainija piinamas, Kõitis liikmed kammitsasse, Kui oleks raskem kaljukivi Rõhund temal rindasida.</p> <p>Tema püüdis paelust päästa, Katkendada kütkeida. Higi voolas piki otsa, Kattis kastel kõike keha: Liikmeid ei võind liigutada Ega keelta painutada. Juba katsus viimast jõudu Rammukamalt raputada, Kui oleks tahtnud kaljut murdes Pihuks kõike pillutada. Kui see tuulehoo kohin Marul merelaineid murrab, Kärgatavam pikse kärin Kaljusidakõigutanud, Kisendeles kange meesi:</p>	<p>Quälte ihn mit Alpdruckqualen, Hielt die Glieder hart gebunden, Gleich als wär ein wucht'ger Felsblock Auf des Schläfers Brust geschleudert.</p> <p>Der versuchte sich zu lösen, Zu zerreißen seine Fesseln. Starker Schweiß rann von der Stirn ihm, Tät den ganzen Leib betauen: Gleichwohl konnt' er nicht die Glieder Rühren, noch die Zunge regen. Jetzt versucht er seine letzte Kraft, sich riesig aufzuraffen, Gleich als wollt' er Felsen sprengen Und zu Splintern sie zerspleißen. Wie der Windsbraut tolles Toben Brausend bricht die Meereswogen, Während Pitkers wilder Donner, Macht die Felsen bang erbeben, Also rief der Starke Recke:</p>
Allegro molto (Presto), 4/4	T.98–102  (G. P.)	626–628	„Valelikku!“ – kargas püsti, Kippus meesta karistama, Valelikku vemmeldama.	„Lügner!“ sprang auf beide Beine, Stracks den Fremdling abzustrafen, Durchzubläu'n den blassen Lügner.
Andantino, 2/4	T.103–134	629, 631–643	<p>Praegu tõusev päikene Puistab udupilved pakku, Kahvatelles tähekesed Suikumaie taeva serva. Kaste hiilgas murupinnal, Vaikus-varjus ümberringi Õörüpest tõusnud ilma.</p> <p>Sestap märkas kange meesi, Kallis Kalevite poega, Kuidas praegu nähtud kujud Petis unenägu olnud;</p> <p>Aga sest ei saanud aru, Et ta seitse nädalada Sängi süles suikunenud.</p>	<p>Eben stieg herauf die Sonne, Des Gewölkes Schatten scheuchend, Gleich erblich der Glanz der Sterne, Die in ihrem Lauf erloschen. Tau lag flimmernd auf den Fluren, Ruhe deckte rings umher Die der Nacht entriss'ne Erde.</p> <p>Da ersah der ries'ge Recke, Kalevs kerniger Erzeugter, Dass die kaum geschauten Schemen Trügerischer Traum gewesen;</p> <p>Aber keineswegs erkannt' er, Dass er während sieben Wochen Lag in festem Schlaf gefangen.</p>



Der Text ist für einen Sprecher eingerichtet. Dem Orchester kommt die Rolle der illustrierenden Begleitung kleinerer programmatischer Episoden zu. Der archaische Zug des Werkes wird durch eine äußerste Knappheit der musikalischen Mittel und breitflächiger Akkordketten vertont. Das einzige melodische Thema ist die der Flöte zugeschriebene estnische Volksweise *Kui mina alles noor veel olin* (Als ich noch jung war; s.u.), die bei ihrem einmaligen Aufscheinen das Ende des Traums reflektiert.

Mit sanften Farben komponiert Tobias eine den Schlaf Kalevipoegs darstellende Szenerie. Fünf Fermatenklänge eröffnen das Adagio: Holzbläser, Hörner und Streicher-*Pizzicati* formulieren in breiten Vierteln das langsame Erwaschen eines A-Dur Septakkords, in der Klarinette mit chromatischen Abwärtsschritten erreicht. Dies wird von Klarinette, Fagott und Horn rhythmisiert weitergeführt. Die kurze absteigende chromatische Linie wird dabei zum immer wieder aufscheinenden, schicksalhaften Motiv des Melodrams. Den Beginn der Traumgeschichte markiert ein plötzlich erreichter heller F-Dur-Akkord. Fanfarenartige punktierte Achtel, zunächst in den Trompeten und Waldhörnern, steigern sich bis zum *ff* und verkündet den Beginn des Schwertschmiedens. Die Holzbläser kommen dazu bis auch in Horn und Trompete das Motiv der Kampfeslust erklingt:



Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, Faksimile, T. 30. (Archiv TMM Tallinn)



Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, T. 32. (Ebd.)

Von den Streicher (ab T. 29) wird es mit einem geheimnisvoll hämmernden Schmiederhythmus begleitet, der bis ins *fortissimo* anwächst und von einem signalartigen Beckenschlag im dreifachen *forte* beendet wird.

Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, T. 29f. (Ebd.)

Der Nachhall des Beckens leitet über zum Dreivierteltakt des folgenden *Andante*, das aus einem *con sordino* Streichersatz, z. T. von leisen Paukenschlägen begleitet, besteht. In der ersten Violine und Viola wird ein mystisch anmutendes Motiv vorgestellt (T. 54ff.):



Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, T. 58–60, 1. Violine. (Ebd.)

Es ist der Geist des ältesten Sohnes des finnischen Schmiedes, der Ilmarinen von seiner Ermordung durch Kalevipoegs Schwert berichtet und ihn schließlich anklagend die wichtigste Frage stellt:

Mis meil palgaks poisatie,  
vaeva tasuks visatie?  
(Was ist uns zum Lohn geworden,  
Wie ward wert gemacht die Mühe?)      *Kalevipoeg*, Verse 592–593

Hier setzt Tobias auch den musikalischen Höhepunkt des *Andantes*, indem er im *forte* und *più mosso* auf die allgegenwärtige absteigende Linie des Schicksalsmotivs zurückgreift, um diese in wuchtigem *unisono* erweitert zur Ganztonleiter wirken zu lassen (T. 73ff.).

Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, T. 73ff. (Ebd.)

Das folgende *Allegro moderato* vertont Kalevipoegs Aufbegehren gegen den Traumesbann. Er windet sich zunächst in rhythmisierten abwärts führenden Tonleitern gegen seinen Bannspruch, um beim einsetzenden *Allegro molto* einen *fff*-Höhepunkt zu erreichen:

„Valelikku!“ – kargas püsti.  
Kippus meesta karistama.  
(„Lügner!“ – sprang auf beide Beine,  
Stracks den Fremdling abzustrafen.)      *Kalevipoeg*, Verse 626–627

## Mit einer Generalpause

Valelikku vemmeldama.  
(Durchzubläu'n den blassen Lügner.) *Kalevipoeg*, Vers 628

endet diese Episode.

Das abschließende *Andantino* (T. 103 – 134) im 2/4-Takt führt aus den Traumewirren heraus. Die Streicher bilden mit *pp*-Septakkorden in Sechzehntel-Triolen einen schillernden Hintergrund. Die Flöte setzt solistisch mit der estnischen Volksweise *Kui mina alles noor veel olin* (Als ich noch jung war)<sup>3</sup> in E-Dur ein:

Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, T. 103–112. (Ebd.)

Die mixolydische Stimmung der Melodie mutet archaisch an und entlarvt das Traumbild zugleich.

Der Schluss des *Andantino* knüpft mit einem zwölftaktigen Epilog an die anfängliche *Adagio*-Einleitung an und zitiert nochmals (T. 123ff.) die fallende zentrale Motivlinie von T. 10ff. in den Streichern. Das Melodram endet im *pp* auf A-Dur.

Tobias, *Kalevipoeg unenägu*, T. 123ff. (Ebd.)

<sup>3</sup> Musik: Volksweise. Text: Karl August Hermann.

### B 5.3 **Capriccio Varese sõjusõnumida** (Die Kriegsbotschaft der Krähe) (1909)

Komponiert:	Leipzig, 1909
Uraufführung:	Tartu, 21. Juni 1909 im Rahmen des Tartuer Musiktags, <i>Vanemuine</i> Sinfonieorchester; Leitung: Samuel Lindpere
Orchesterbesetzung:	2 Fl, Fl. picc., 2 Ob, 2 Clar. in B, 2 Fg, 4 Cor in F, 3 Trbe in B, 3 Tromb, Tuba, 2 Timp, Gr. Cassa, Piatti, Tamb, Triangel, Streicher

Das sinfonische Orchesterwerk *Varese sõjusõnumida* in d-Moll trägt den französischen Untertitel *Caprice rapsodique sur un thème esthonien „Vares, vaga linnuke“*. Tobias vollendete es 1909 in Leipzig. Es war ein Auftragswerk für den Tartuer Musiktag 1909 und fand dort seine Erstaufführung. Das Werk ist neben Artur Kapps Orchesterwerk *Süit eesti rahvaviisidele* (Suite über estnische Volksweisen, entstanden zwischen 1906 – 1912) das erste estnische Orchesterwerk, in dem eine Volksweise die Basis der musikalischen Entwicklung bildet.

Tobias führte hier seine Idee, eine estnische Nationaloper zu komponieren, fort und vertonte eine weitere Episode aus dem Epos *Kalevipoeg*. Der Held wird im 9. Gesang durch Boten auf die Gefahr eines herannahenden Krieges aufmerksam gemacht. Darunter ist auch eine alte Krähe, als weise Vorbotin von Untergang und Gefahr:

Eine alte Krähe kroch da,  
Alte Krähe, armes Kerlchen;  
Schnabel schnuppert in die Höhe [...]  
Hat bereits den Krieg gerochen,  
Hat den Hauch des Bluts verspüret. *Kalevipoeg*, Verse 777–781

Kalevipoeg möchte jedoch jeglichen Kampf vermeiden:

Warum soll mit Kampfeswehe,  
Mit dem wilden Schwerterwüten  
An des Friedens Heil ich freveln? *Kalevipoeg*, Verse 906–908

Voller Zorn über die ständig wiederholte und zermürende Kriegsbotschaft entledigt er sich ihrer und es kehrte wieder Ruhe ein:

Riss die Botschaft aus dem Beutel...  
Warf sie in die wilden Wogen,  
In die bodenlose Tiefe...  
So zerrann das Kriegsgeräusche,  
So erlosch der Lärm der Fehde. *Kalevipoeg*, Verse 916–920

Tobias wurde beim Komponieren angeregt durch die estnische Sprachpoesie<sup>1</sup> des Epos *Kalevipoeg* und einer populären estnischen Volksweise, aus der auch das Hauptthema seines *Capriccios* erwächst und rhapsodisch variiert wird. Seine hartnäckige Suche nach einer estnischen Musiksprache fand hier erneut Ausdruck im „Zusammentreffen mit nationaler Energie“<sup>2</sup>.

Die Instrumentierung ist effektiv vor allem im Schlagapparat, wo eine Besetzung von fünf Schlagzeugern laut Partituranweisung erforderlich ist. Ebenso besteht Tobias auf drei Trompeten, die „in keinem Fall durch Pistons zu ersetzen“<sup>3</sup> sind.

Das einsätziges Werk unterteilt sich wie folgt:

Teil	Takt	Bezeichnung	Taktart	Motivik
A	T. 1–39	Andante mesto (quasi marcia funèbre)	5/4	S, V
	T. 40–55	Maestoso/ Allegro, ma non troppo	5/4	HT
	T. 56f.	Meno mosso	5/4	V
	T. 58–125*	Tempo I	5/4	HT, S
	T. 126–136	Meno mosso	5/4	V
	T. 137–138	Furioso	5/4	HT
	T. 139–156	Meno mosso	5/4, 8/4, 5/4	V
B	T. 157–234	Andante (Con dolore)	5/4	S, V, HT
	T. 235–247	Andante	4/4	V
C	T. 248–274	Allegro, ma non troppo	5/4, 2/4	HT+V (!)
	T. 275–289	Allegro (Reprise T. 41ff.)	5/4	HT
	T. 290f.	Meno mosso (Reprise T. 56f.)	5/4	V
	T. 292–303	L'istesso tempo (Überleitung)	2/4 (!)	—
	T. 304–386	Allegro (+ Coda)	5/4	HT

[S = Signalmotiv; V = Volkslied; HT = Hauptthema]

\* T. 115–121: unvollständige Partitur

Das Capriccio enthält zwei Themen: zum einen das estnische Volkslied *Vares, vaga linnuke* (Krähe, frommes Vögelein), ein tänzerisches Spiel- und Spinnlied im 2/4-Takt, zum anderen das daraus abgeleitete Hauptthema des Stückes. Beide Themen werden von Tobias im unkonventionellen, sperrig wirkenden 5/4-Takt eingeführt.

Das einleitende *Andante mesto* hat die Beifügung *quasi marcia funèbre*, eine Bezeichnung, die ihren Ursprung in den Huldigungen für tote Helden der französischen Revolution hat und auch an Beethovens Verwendung der Satzbezeichnung in seiner heroischen *Dritten Sinfonie* erinnert.

<sup>1</sup> Tobias über das Epos *Kalevipoeg*: „Du hörst eine gleichsam ins Estnische übertragene Chopinsche Klavierpoesie, als ob estnische Volksweisen im grünen Frühlingsblätterwald erschallen“, in: *Raksa kalju rusikaga*, 1910.

<sup>2</sup> Zitiert nach Tobias, *Jenseits von Klassik und Moderne*, 1909.

<sup>3</sup> Anmerkung von Tobias in der Partitur.

Holzbläser, Trompeten und Streicher führen ein Signalmotiv (T. 1f., Quintsprung) und das Volksliedthema ein. Letzteres wird zunächst als quasi *Passacaglia*-Thema dem *Andante* unterlegt, das in zwei Abschnitte unterteilt ist. Der zweite Abschnitt beginnt mit der Wiederholung des anfänglichen Signalmotivs in T. 18 und variiert den ersten Teil. Zweimal taucht jetzt das Volksliedthema auch solistisch in der Klarinette auf (T. 24 und T. 32).

*Andante mesto.*

Oboe 1.  
Cl. in B.  
Fag.

Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 1f., Signalmotiv. Faksimile. (Archiv TMM Tallinn)

Basso

Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 2–5, Volkslied-Motivik im Bass, 5/4-Takt. (Ebd.)

Cl.  
Fag.

Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 24–27, Volkslied in Klarinette und Fagott. (Ebd.)

Das *Allegro, ma non troppo* schließt *attacca* an und führt das dreitaktige Hauptthema in den ersten Violinen im *piano* ein:

Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 41, Hauptthema. (Ebd.)

Sofort wird es auf der V. Stufe im *fortissimo* insistierend wiederholt:

Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 45f. (Ebd.)

In T. 54f. erscheint der Themenkopf in D-Dur im Orchester-*Tutti*. Im Folgenden wird das Hauptthema durch Sequenzierungen und Intervallerweiterungen variiert.

In einem erneuten *Meno mosso* Teil (T. 126 – 156) greift Tobias wieder die Volksweise auf, z. T. augmentiert im geraden 8/4-Takt.



Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 149f., Klarinette. (Ebd.)

Dazwischen eingeschoben ist ein zweitaktiges *Furioso* (T. 137f.) mit einem Aufblitzen des Hauptthemas im *fortissimo*.

Der Mittelteil B *Andante con dolore* steht in der Dominanttonart A-Dur, verweist musikalisch auf das anfängliche *Andante meno mosso*, führt wieder nach d-Moll zurück und lässt die Volkslied-Motivik in geradem Takt (4/4) erklingen:



Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 235–238, Oboe. (Ebd.)

Eine Solokadenz der Klarinette (T. 244 – 247) leitet über zum Schlussteil C *Allegro, ma non troppo*, welcher beide Themen erstmals kombiniert.



Tobias, *Varese sõjusõnumida*, T. 260–264, Kopplung beider Themen in Flöte und Oboe. (Ebd.)

Die Takte 275 – 291 bringen die notengetreue Wiederholung der Takte 41 – 57. Im Schlussallegro (ab T. 304) erscheint das Hauptthema im Orchester-*Tutti* in Dur als nochmalige Steigerung und rhythmische Intensivierung bis das Capriccio mit einem *sforzato* Schlag der Hörner, Timpani und Streicher auf dem Ton *d* endet.

Die ernste inhaltliche Thematik der an den Helden *Kalevipoeg* wiederholt überbrachten Kriegsbotschaft führt zu schwer lastenden, eindringlichen rhythmischen Metren. Launisch wie *Kalevipoeg* sich gegen den Kriegslärm wendet, so wirkt auch die Musik eigenwillig, frei fantasierend und teils grotesk. Die klagende Volksliedweise, die *con dolore* und doch spielerisch in den *Andante*-Teilen Unheil herbei zu rufen scheint, erfährt in den *Allegro*-Teilen in der Gestalt des Hauptthemas, erdrückende Realität, die in Teil C immer präsenter wird.

## B 5.4 Die Ballade *Sest Ilmaneitsist ilusast* (Die schöne Wetterjungfrau) (1911)

Komponiert:	Sommer 1911
Uraufführung:	23. August 1911, Tartu, <i>Vanemuine</i> Konzertsaal Konzert zum 50. Jahrestag der Herausgabe des Epos <i>Kalevipoeg</i> Paula Brehm (Sopran), <i>Vanemuine</i> Orchester, Leitung: Juhan Aavik
Orchesterbesetzung:	2 Fl., 2 Oboen, 2 Clar. (B), 2 Fagotte, 4 Cor. (F), 2 Trbe (B), 3 Tromb., Tuba, Timp. (B, es), Gr. Casse, Piatti; VI I, II, Vla, Vlc, Kb

Die *Ballade* für Sopran und Orchester entstand innerhalb einer Woche im Sommer 1911 aus Anlass des 50. Jahrestages des estnischen Epos *Kalevipoeg* und ist der estnischen Sopranistin Paula Brehm<sup>1</sup> gewidmet. Die Ballade trägt im Autograf den handschriftlichen Untertitel: „Humoristische Ballade vom Ringlein der lieblichen Feenjungfer“ und schildert die Schlussepisode des 10. Gesangs des Epos. Einen Tag vor der Erstaufführung schrieb Tobias an den Bariton und Musikwissenschaftler Leenart Neumann nach Tartu:

Vor Thores Schluß schickte ich neulich meine Ballade ab. Die Arbeit, die ich in 7 Tagen beendete, fesselte mich sehr. Hoffentlich auch Sie. Die nächste Arbeit über *Kalevipoeg* wird für Ihre Stimme geschrieben.<sup>2</sup>

Nach der Tartuer Erstaufführung der *Ballade* am 23. August 1911 kommentierte Neuman in der Zeitung *Postimees*:

In der *Ballade* ist von ihrer technischen Seite her der Einfluss der Auslandsreise zu spüren. Augenscheinlich ist es der Einfluss der französischen modernen Schule. Gleichzeitig erinnert diese Arbeit auch ein wenig an Griegschen Ausdruck, aber inhaltlich hat die Musik Tobias' ihr eigenes nordisches Kolorit.<sup>3</sup>

Eine weitere Aufführung der Ballade fand zwei Jahre später am 25. August 1913 in Tallinn im Rahmen des estnischen Kompositionsabends zur Einweihung des neuen *Estonia* Theaters unter der Leitung des Komponisten selbst statt. Ebenso stand sie auf dem Programm des Orgel- und Kompositionsabends von Rudolf Tobias am 22. Januar 1914 an der Berliner Königlichen Hochschule für Musik. Das Programmblatt betitelte dort die Komposition als „Kurzweilige Ballade ‚Vom Ringlein der schönen Luftfee‘“<sup>4</sup> und war mit folgender Inhaltsangabe versehen:

Lustwandelnd und trällernd ergeht sich das liebliche, zephyrleichte Wetterfräulein im einsamen Forste; bis sie schliesslich zu einem Brunnen gelangt, wo sie beginnt ‚goldnen Eimers‘ Wasser

<sup>1</sup> Paula Brehm-Jürgenson (1877 – 1941) studierte in Dresden und Berlin und gilt als erste estnische professionelle Oratoriums- und Konzertsängerin. Ihr Repertoire umfasste auch zeitgenössische estnische Kompositionen.

<sup>2</sup> Brief aus Berlin-Halensee an Leenart Neumann vom 22. August 1911. Archiv TMM Tallinn.

<sup>3</sup> Artikel *Kalevipoja 50. aasta juubeli pidustus* (Kalevipoegs 50. Jubelfest), in: *Postimees*, 24. August 1911.

<sup>4</sup> Eine Tochter des Donnergottes *Kõu*, der auch als *vana isa* oder *vana taat* (Altvater) bezeichnet wird.



zu schöpfen. – Kommt der Waldschratt, möchte ihr ein wenig helfen. Erschrocken lässt die überraschte Maid unversehens ihr Ringlein vom Finger in den Brunnen fallen. Wer holt ihn nun wieder aus dem tiefen Born hervor? Jammern beklagt die Maid ihren Verlust. – Bald naht aber der Heldenjüngling Kalew, fragt, was der Grund des Wehklagens sei. – Und flugs springt er hinab in den Born, um zu suchen. Mittlerweile kommen die heimtückischen Waldgeister in hellen Haufen herbei, frohlockend, dass sie nun endlich den Helden in ihrer Gewalt haben, schleppen einen riesigen Mühlstein herbei: ‚Hinab damit auf den verhassten Taucher!‘ Nach einer Weile taucht Jung-Kalew wieder aus dem Wässerlein, bringt statt des Ringes den Mühlstein herauf, den Finger hat er durch die Oeffnung desselben gesteckt. ‚Ist dies dein Ringlein, schönes Fräulein? Einen grösseren konnte ich nicht finden.‘

Der Text der Sopranstimme ist in estnischer und deutscher Sprache der Musik unterlegt:

Estnischer Text (Originaltext; 10. Gesang, Verse 885–969)	Deutsch unterlegte Übersetzung (frei nach Ferdinand Löwe, 1901)
<p><i>(Andante molto moderato)</i>            Ilmaneitsike ilusa,            Kõue tütar käharpiega,            Sinisirje linnukene,            Lendas palju, liuges palju,            Lendas laia laane sisse,            Kust ei enne käinud karja,            Käinud karja, hulkund orja;            Ladvul käinud linnu jalga,            Sambla alt salasiuke:            Sinna neitsi sammumaie,            Lustiteeda tallamaie.            Mis ta metsas märkinekse,            Mis ta teelta tähtinekse?            Kaev oli sügav kaevatud,            Urgas põhjatu uuritud.            Kaevule käis karjateesid,            Radasida rahva jälgist.            Ilmaneitsike ilusa,            Kõue tütar käharpiega,            Kaevust võtma keelekastet,</p>	<p><i>(Andante molto moderato)</i>            Seht die schönste Feenjungfer            Sie des Donners blonde Tochter            [Bläulich] anmutiges Vögelein            Wie sie flattern leicht entschwebet zum finstern            Urwald.            Dort wo nimmer Herden weideten,            wo kein Hirt blies die Schalmein            zwitscherte kein Vögelein schaukelnd auf den            Wipfeln,            dorthin wandelt lustig trällernd            frohen Sinnes das Zauberhädel.            Was begegnet ihr im Walde,            was erblickt das Lockenköpfchen?            Dort stand ein tiefer Brunnen,            grundlos spiegelt sich der Quell.            Pfade führten hin zum Brunnen,            eingetretne Herdenspuren.            Seht die schönste Zauberjungfer,            Seht des Donners blonde Tochter            Schöpft niedere Knien</p>
<p><i>(Andante grazioso)</i>            Kuldakoogul kongitsema,            Hõbepangel püüdemaie.</p>	<p><i>(Andante grazioso)</i>            Goldnen Eimers Wasser schöpfen            Am Quell sich zu erlaben.</p>
<p><i>(Allegro)</i>            Metsa poega, poisikene,            Kõversilma kasvandikku            Nägi kena neitsikese            Vetta kaevust vinnamassa,            Tahtis tõtata abiksi.</p>	<p><i>(Allegro)</i>            Kommt der Faun der fade Geselle            Er, des Urwalds Don Juan,            sieht das nette Hädel schöpfen aus dem            Brunnen mit golden Eimer            Flugs eilt er zur Hilf herbei.</p>
<p><i>(Andante)</i>            Ilmaneitsike ilusa,            Kõue tütar käharpiega,            Ehk oli poisist ehmatades            Kätta lasknud kallakille            Kaotas sõrmust sõrmesta.            Ilmaneitsike ilusa,            Kõue tütar käharpiega,            Sinisirje linnukene            Kurvalt häda kurtemaie,            Sõbrameesta soovimaie,            Abimeesta meelitama:</p>	<p><i>(Andante)</i>            Und die schöne Feenjungfer            Sie des Donners blonde Tochter            Tödlich erschrocken, nieder sich beugend,            Achtlos ließ sie fallen ihr Ringlein. Weh! Hinab            entglitt das Ringlein.            Ach die schöne Zauberjungfer,            ach des Donners blonde Tochter,            zupfleichtes Vögelein,            klagend wimmert sie die Kleine,            schluchzend trauert sie die Jungfrau.            Käm' doch Jemand mir zu Hülfe,</p>

<i>(Adagio)</i> Kesse sõrmust sügavasta, Kulda võtaks vete alta.	<i>(Adagio)</i> der herbeischafft mir das Ringlein aus dem Bronn dem bodenlosen.
<i>(Maestoso)</i> Kalevite kallis poega Kuulis neitsi kurvastusta, Linnu nukra leinamista, Tõttas abiks tütterelle. Seadis sõna sõudevalle: „Mis sa nutad, neitsikene, Mis sa kaebad, käharpaega, Leinad, kena linnukene ?”  Ilmaneitsike ilusa Mõistis kohe küsimise, Laulis vastu lahke’esti: „Mis ma nutan, neitsikene, Mis ma kaeban, käharpaega? Vetta kaevusta vinnates Kaotin sõrmukse sõrmesta, Veeres kuld mul vete alla.” Kalevite kange poega	<i>(Maestoso)</i> Und der Helden Jüngling Kalew hört die Jungfrau klagen, zwitschern hört er’s Vöglein, wimmern hört er, schluchzen die Schöne, schnell zum Beistand eilt er herbei, hilfreich hin zur netten Kleinen: „Wein doch nicht, Mamsell so kläglich, wimmer nicht schön Lockenköpfchen, zwitscher nicht mein Vögelein.“  Und die schöne Zaubermaid schnell erwidern, Tränen trocknend mit der Schürz’: „Klagend traure ich, die Kleine, wimm’re ich die holde Jungfrau. Als ich schöpfte aus dem Brunnen, fiel herab mein goldnes Ringlein, fiel hinan ins tiefe Wasser.“ Und der Heldenjüngling Kalew
<i>(Allegro)</i> Kargas kohe kaevu põhja, Tõttas sõrmust otsimaie. Sortsilased suurel seltsil Kalevipoega kiusama:	<i>(Allegro)</i> Flugs springt er vom Brunnenrand in die Fluten taucht er nieder. Tückisch ruft der Kobold schadenfrohe Teufelssippe:
<i>(Poco furioso)</i> „Hiir on ise hüpanud lõksu, Karu kammita kaevusse! Võtke kive, vennikesed, Kukutagem kukla peale, Kange mehe kaela peale!”	<i>(Poco furioso)</i> „In die Falle sprang die Ratte, in den Brunnen plumpst der Bär. Nehmt den Mühlstein und, zentnerwiegend, walzt ihn her zum Brunnenrande.“
<i>(Andante, poco maestoso, pesante molto)</i> Veskikivi veeretati Kiirest’ kaevu raketelle, Kõrgelt kaevu kukutati,	<i>(Andante, poco maestoso, pesante molto)</i> Mühsam schwitzend wälzten sie den schweren Mühlstein, hoch hinab ihn stürzend.
<i>(Adagio funèbre)</i> Mis pidid mehe murdemaie, Suure karu surmamaie.	<i>(Adagio funèbre)</i> Tod bringt’s dem Helden sicherlich, bricht die Knochen all’ dem Bären.
<i>(Maestoso)</i> Kalevite kallis poega, Kui ta otsind tüki aega,	<i>(Maestoso)</i> Und der Heldenjüngling Kalew Als durchsucht das Wasserlein,
<i>(Allegro attacca)</i> Kargas jälle kaevu peale.	<i>(Allegro attacca)</i> flink heraus entsprang er wieder.
<i>(Maestoso)</i> Mis tal sõrmukseks sõrmessa? Veskikivi veereb käessa, Sõrm käib läbi silmuksesta. Kalevipoeg küsimaie:	<i>(Maestoso)</i> Seht, was trägt sein Zeigefinger: Einen Mühlstein zentnerwiegend trägt als Ring des Helden Finger. Spricht er galant zum Mägdelein:
<i>(Andante, ironisch sentimental)</i> „Ilmaneitsike ilusa, Kõue tütar käharpaega, Sinisirje linnukene, Kas see sõrmus on sinulta, Mis sul kaevu on kukkunud, Vete alla on veerenud? Muud ei leidnud ma mudasta, Suuremat ei puutund sõrme.”	<i>(Andante, ironisch sentimental)</i> „O, du schönstes Zauberfräulein, du lockige Donnerstochter zupferlindes Vöglein, Ist dies dein goldnes Ringelein, das dir in den Brunnen viel, in die klaren Fluten plumpste? Sonst erblick’ ich kein andres Ringlein, kein größeres konnt’ ich finden.“

Die *Ballade* für Sopran und Orchester ist als Genre im Gesamtschaffen von Tobias einzigartig. Sie hat nicht die Form eines Orchesterliedes, sondern zeigt vielmehr sinfonische Anlagen. Impressionistische Züge und eine auf Pentatonik basierende Musiksprache verweisen eindeutig auf französische Vorbilder, mit denen er sich bei seinem Parisaufenthalt vertraut gemacht hatte. Man ist erinnert an Debussys kammermusikalische Orchestrierung seines *Prélude à l'après-midi d'un faune* (nach einem Gedicht von Stéphane Mallarmé), insbesondere an die von der Flöte geführten solistischen Linien.

In der sängerisch schwer zu gestaltenden Sopranpartie versucht Tobias einen völlig neuartigen vokalen Ausdruck zu erschaffen. Die Melodie ist folkloristisch und ursprünglich gehalten. Dabei ist häufig eine melismatisch angelegte Linienführung mit einem Tonumfang bis über eine Oktave innerhalb eines Wortes sängerisch zu bewältigen. Tobias zitiert aber keine Volksweisen, sondern alles erwächst aus den Intonationen des estnischen Melos. Die Kraft der urtümlichen rhythmischen Runengesänge und ihrer Melodien ist spürbar.

Ein wichtiges inhaltliches Element ist die musikalische Darstellung des volkstümlichen Humors. Durch eine farbige und abwechslungsreiche Orchestrierung, die den Textinhalt deutlich kommentiert, erhält die *Ballade* ihre humoristische Zeichnung.

Rudolf Tobias' Klavierminiatur *Pifferari* scheint eine Vorstudie zur *Ballade* zu sein. Ihre Einleitung stimmt mit den ersten zehn Takten des Klavierstückes überein. Wahrscheinlich hat er zeitgleich an diesem Klavierstück gearbeitet (sein genaues Entstehungsdatum ist unbekannt).

Eine bemerkenswerte Ähnlichkeit besteht zwischen Tobias' *Ballade* für Sopran und Orchester und Sibelius' Tondichtung für Sopran und Orchester *Luonotar* op. 70. Beide entstanden in etwa zeitgleich, gehören demselben Genre an, sind einteilig, haben eine Länge von etwa zehn Minuten und beschäftigen sich inhaltlich mit Szenen der jeweiligen Nationalepen. Die Musiksprache beider Werke ist geprägt von mythologischer Inspiration. Die Vokalstimme geht bei beiden neue Wege.

Eine Tagebuchaufzeichnung von Sibelius verrät, dass er beim Autorenkonzert von Tobias am 22. Januar 1914 in der Berliner Musikhochschule anwesend war und die *Ballade Sest Ilmaneitsist ilusast* sowie den Epilog *Kalevipoeg põrgu väravas* selbst gehört hat<sup>5</sup>, allerdings nach Vollendung seiner eigenen Tondichtung.

<sup>5</sup> Sibelius, Tagebucheintrag vom 27. Januar 1914: „Ich hörte Rudolf Tobias' Kalevipoeg. Ja, Ja.“

Strukturübersicht:

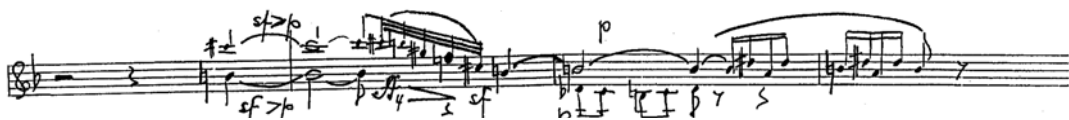
Takt	Tempobezeichnung	Inhalt
T. 1–63	Andante molto moderato, 4/4	Feenjungfer, dunkler Wald, Brunnen
T. 64–70	Andante grazioso, 4/4	Jungfer schöpft Wasser
T. 71–78	Allegro, 4/4	Faun erschreckt sie
T. 79–94	Andante, 4/4	Der Ring fällt in den Brunnen.
T. 95–97	Adagio, 4/4	Klage der Jungfer
T. 98–121	Maestoso tranquillo e poco grave pesante, a tempo 4/4	Kalevipoeg eilt herbei.
T. 122–129	Allegro, 4/4	Brunnensprung
T. 130–144	Poco furioso, 3/4	Kobolde stürzen den Mühlstein in den Brunnen, um Kalevipoeg zu töten.
T. 145–149	Andante. Poco maestoso, pesante molto, 3/4	
T. 150–156	Adagio funebre, 3/4	
T. 157–159	Maestoso, 4/4	Kalevipoeg springt aus dem Brunnen mit dem Mühlstein als Ring am Finger.
T. 160	Allegro, 4/4	
T. 161–164	Maestoso, 4/4	
T. 165–180	Andante, 4/4	

Die Ballade besteht aus fünf Szenen, die musikalisch ineinander übergehen. Eine kurze Orchestereinleitung (*Andante molto moderato*) führt in die Stimmung des Stückes ein und stellt das Brunnenmotiv solistisch in den Flöten vor (T. 1–4).



Tobias, *Ballade*, T. 1–4; vgl. Klavierminiatur Pifferari, T. 1–4. Faksimile. (Archiv TMM Tallinn)

In T. 7f. antizipiert die Klarinette bereits den Fall des Rings in den Brunnen, indem sie das Brunnenmotiv erweitert fortsetzt:



Tobias, *Ballade*, Kopplung Ringfall und Brunnenmotiv, T. 7–9. (Ebd.)

Ab T. 11 setzt das rhythmisch volkstümlich gehaltene, pentatonische Motiv der Feenjungfer mit ihrem Erscheinen ein:

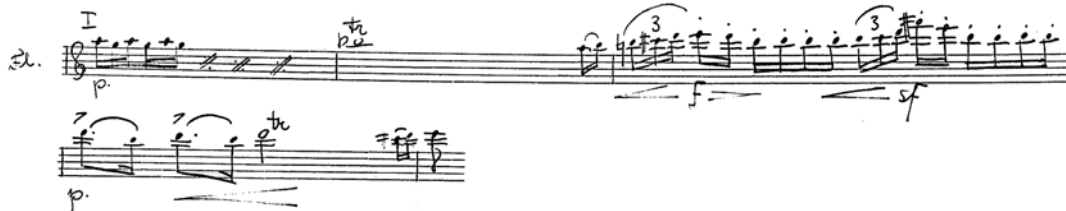


Tobias, *Ballade*, Motiv der Feenjungfer, T. 12–17. (Ebd.)

Es tritt im Verlauf der *Ballade* in zahlreichen Varianten auf, teilweise begleitet von Vogelmotiven in der Flöte, im Fagott oder der Klarinette:



Tobias, *Ballade*, Vogelmotiv I, T. 21–25. (Ebd.)



Tobias, *Ballade*, Vogelmotiv II, T. 25–28. (Ebd.)



Tobias, *Ballade*, Vogelmotiv III, T. 28–30. (Ebd.)

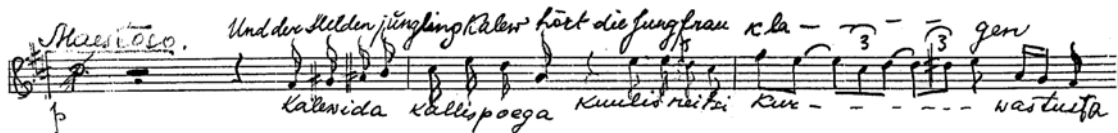
Die Vogelmotivik knüpft dabei an den textlichen Vergleich der Feenjungfer mit einem Vögelein an.

Die zweite Szene (*Andante grazioso*) kennzeichnet ein archaisch wirkendes Schöpfmotiv:

Tobias, *Pifferari*, T. 11f. (E 7)

Tobias, *Ballade*, Schöpfmotiv, T. 64f. (Ebd.)

Diese Szenerie wird durch ein achttaktiges *Allegro* unterbrochen. Unbeholfen und übereilt tritt der Faun aus dem Wald hervor. Tobias schildert dies humoristisch in einer holprigen Zweistimmigkeit zwischen Solofagott und Singstimme (T. 71–78). Aus Schreck verliert die Feenjungfer ihren Ring und beklagt dies in einem düster ausklingenden dreitaktigen *Adagio* (T. 95–97). Es leitet über in die dritte Szene (*Maestoso*), dem Auftritt Kalevipoegs, begleitet vom Orchester-*Tutti* und mit dem Motiv des Helden in der Sopranstimme:

Tobias, *Ballade*, T. 98ff. (Archiv TMM Tallinn)

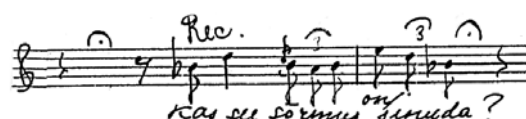
Das Orchester begleitet die Szene mit einer rhythmisch markanten Fanfarenmotivik. Der Brunnensprung des Helden in T. 122ff. bildet dann den dynamischen Höhepunkt (*ff*) der Ballade.

An Takt 130 beginnt die vierte Szene (*Poco furioso*), ein wilder, schadenfroher Koboldtanz im Dreivierteltakt:

Tobias, *Ballade*, T. 130ff., Klarinette. (Ebd.)

Dieser endet mit dem Sturz des Mühlsteins in den Brunnen (T. 148f.) und mit einem plötzlichen Verstummen des Geschehens in einer Fermaten-Pause. Das folgende *Adagio funèbre* (T. 150 – 156) im *pp* scheint den Tod des Helden anzukündigen: mit einem akzentuierten Bläsersatz in tiefer Lage und Paukenschlägen, danach mit einem erneuten Stocken der Musik nach einem Paukenwirbel im *ppp*.

In der Schlusszene (*Maestoso*) wendet sich die Geschichte humorvoll. Die ganze Urtümlichkeit und Naivität des hilfsbereiten Helden Kalevipoeg tritt zu Tage. Er springt lebendig aus dem Brunnen und verwechselt den schweren Mühlstein mit dem goldenen Ringlein der Feenjungfer. Rhythmisch weist die Frage Kalevipoegs „Ist dies dein goldenes Ringlein?“ (T. 167f.) auf die Takte 84f. „Weh, hinab entglitt das Ringlein“ zurück.

Tobias, *Ballade*, T. 84f. (Ebd.)Tobias, *Ballade*, T. 167f. (Ebd.)

Das Orchester kommentiert am Ende die Wendung des Geschehens mit einem kurzen, viertaktigen *accelerando* und abschließenden Orchesterschlag im *ff*.

6 Ballade 125  
 „võõrliigidein vor l'edliksen Feenjungfer“  
 L. Tobias

*Andante*  
*molto moderato*

*Amarnetsike ilusa*  
*seht sie Cöbliche Feenjungfer*

*paue litar vaharpea*  
*fer, sie, des Donners wärdte Tocht*

*st mi sinje lin*  
*ter, se phyrantem'lg*

*nu kina*  
*lein das patte*

*muuse*  
*sein, wie sie finter*

Tobias, *Ballade*, Beginn des Klavierauszugs, Faksimile. (Archiv TMM Tallinn)

Pifferari

*Tranquillo e ad libitum*

*quasi flauto*

*leggiere*

*piccolo*

*lusingando*

Tobias, Klavierminiatur *Pifferari*, T.1 – 10. (E 7)

## B 5.5 Melodramatischer Epilog *Kalevipoeg põrgu väravas* (Kalevipoeg am Höllentor) (1912)

Komponiert:	Berlin 1912
Uraufführung:	Tallinn, 25. August 1913, Eröffnungskonzert des <i>Estonia Theaters</i> Leitung: Rudolf Tobias
Orchesterbesetzung:	2 Fl., Fl. Picc, 2 Ob, Cor ingl., 2 Clar (Es), 2 Clar (B), Clar.basso (B), 2 Fag., Contrafag., 6 Corni (F), 4 Trbe (B), 3 Trboni, Tuba, Tamtam, Piatti, Timp., Orgel, Str.

Den Epilog *Kalevipoeg põrgu väravas* für Sprecher, Männerchor, Orchester und Orgel komponierte Tobias 1912. Das Manuskript liegt im Archiv des Theater- und Musikmuseums in Tallinn. 1973 überarbeitete Vardo Rumessen das Manuskript aus Anlass einer Wiederaufführung während des Gedenkkonzertes am 29. Mai im *Estonia* Konzertsaal zum 100. Geburtstag des Komponisten.

Der Epilog-Teil des *Kalevipoeg* gilt als wichtiges *Mikroepos*<sup>1</sup> innerhalb der Gesamtgeschichte:

Aber gerade dieses Mikroepos enthält in vollem Umfang die ideologische, emotionale, ja sogar sakrale Kraft des Werkes. Der Mythos der ewigen Wiedergeburt wird als Bild für das ewige Fortdauern der Esten und des Estentums gesehen.<sup>2</sup>

Nach ersten Überlegungen den Epilog für die Tallinner Uraufführung für eine kleinere Besetzung umzuarbeiten, wahrscheinlich spielten hier auch finanzielle Gründe eine Rolle, bekräftigte Tobias zunächst:

Ich denke trotz allem ist es besser, in Tallinn meinen ‚Epilog‘ in voller Uniform zur Aufführung zu bringen; dort gibt es einen großen Apparat: Orgel ffff, Harfen, Celesta, Klavier, Chor, riesiges Orchester [...] Ich komme selbst nach Tallinn, aber seien Sie ohne Sorge, ich fange nicht an zu dirigieren, aber zu hören erlauben Sie mir doch ein wenig.<sup>3</sup>

Weiter gab Tobias einige erläuternde Tempohinweise für die Aufführung des Werkes:

Vom *Maestoso*-Takt an plötzlich schneller werden (reitender Rhythmus) allmählich noch hastiger, bis auf einmal (an der Höllentor) eine breite Pause kommt: Fermate. Von dort an weiter in völlig freiem Tempo (lange Fermaten) das Allegro wieder aufgreifend.<sup>4</sup>

Eine Woche vor dem Tallinner Konzert zur Eröffnung des *Estonia Theaters* schickte er seinen *Epilog* nach Tallinn, erneut mit Aufführungshinweisen und völlig

<sup>1</sup> Zitiert nach Felix Oinas. Siehe Fußnote 2.

<sup>2</sup> Rein Veidemann, *Fr. R. Kreutzwalds ‚Kalevipoeg‘ als ein heiliger Text der estnischen literarischen Kultur*. Dt. Übersetzung: Ilse Freymann. 2004, S. 267.

<sup>3</sup> Brief aus Berlin-Halensee, an Dr. Juhan Luiga vom 18. Mai 1912, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>4</sup> Postkarte aus Berlin an Dr. Juhan Luiga vom 3. Dezember 1912, estnisch. Ebd.



verunsichert aufgrund der mangelnden Kommunikation zwischen den verantwortlichen Veranstaltern in Tallinn und ihm:

Ich wohne hier voller Unkenntnis, was das Konzertprogramm der Eröffnung anbelangt. Ob der Epilog, den ich morgen wegschicke, noch ins Programm hineinkommt. Die Arbeit ist von Anfang bis Ende vollständig überarbeitet, so dass gerade ein originales Werk zur Eröffnung des Estonia-Theaters zu benennen sein wird. Das Orchester hat einen schönen Apparat (3 Fl., Engl. H., Bassklar., 6 Hörner, 4 Tromp., Orgel etc. etc.), sonst ist es nicht zu schwer. Für den Rezitator seien Sie so freundlich, auch ein wenig Sorge zu tragen. Kalevipoeg kennt keinen Spaß, er muss groß heroisch im Guten sein. Im Männerchor ist nur zu singen: „Schlag den Felsen mit der Faust“. [...] Es wäre schade, wenn diese Arbeit unaufgeführt bliebe.<sup>5</sup>

Im Programmblatt zu seinem Orgel- und Kompositionsabend an der Berliner Königlichen Hochschule für Musik am 22. Januar 1914 heißt es zum inhaltlichen Geschehen des Werkes:

Den Helden hat sein Geschick ereilt. Seine doppelte Frevelschuld musste durch den Tod gesühnt werden: sein eigenes Zauberschwert ist es, dass ihm beide Füße von den Schenkeln trennt, so dass der Held in Qualen verbluten musste. – Auf Beschluss der Götter jedoch wird der Krüppel wieder zum Leben erweckt, auf ein Ross gesetzt, das ihn nach der Unterwelt entführt, damit er dort als Wächter des Höllentores die bösen Geister am Entweichen verhindere. – Hier donnert ihm eine Stimme von oben zu: ‚Zerspalte den Felsen mit der Faust‘... Mächtig holt Kalev aus, und mit einem Schlage zerspaltet er den Felsen, doch, o weh! Nicht zurückziehen mehr kann er den Arm, eingeklemmt im Spalte bleibt auf ewig die Faust, möge er auch rütteln, dass das Gebirge erzitterte, dass das Meer aufwallete.

Die originale Schlusswendung<sup>6</sup> des Epos bei Kreutzwald empörte Tobias:

Es hilft nichts, dass der Dichter uns zu trösten versucht: ‚Wohl aber kommt der Kalevide nach Hause, das Geschlecht Estlands neu zu schaffen‘ (die schwächste Stelle im ganzen Epos, dies ‚Estland‘), wir wollen nicht einfach glauben, wir ahnen das Nirwana, die *Götterdämmerung*.<sup>7</sup>

Tobias verzichtete bewusst auf diese Verse in seinem *Kalevipoeg epiloog*. Für ihn ist der Held Metapher des versklavten estnischen Volkes, das in seiner Unterdrückung nicht erstarren und sich seinem Schicksal ergeben, sondern aktiv an einer Veränderung arbeiten sollte.

Der Text des *Kalevipoeg epiloog* ist in estnischer Sprache der Komposition unterlegt:

<sup>5</sup> Postkarte aus Berlin-Zehlendorf an Dr. Juhan Luiga vom 18. August 1913, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>6</sup> *Kalevipoeg*. 20. Geschichte, Verse 1047–1054.

<sup>7</sup> Rudolf Tobias, *Raksa kaljut rusikaga!* (Schlag den Felsen mit der Faust!), in: *Päevaleht* Nr. 11, 15. Januar 1911.

Estnisch unterlegter Text (Originaltext; 20. Gesang, Verse 970-1043)	Deutsche Übersetzung <sup>8</sup>
Rezitator (Einleitung): Taara taevalised targad Mõttesivad ühel meelel Seltsis viimaks seaduseksa: Kalevite kanget poega Põrgu vahi poisiks panna, Alta ilma hoidemaie, Väravada vahtimaie, Sarvikuda sõitlemaie, Et ei selli sidemesta, Kuri peaseks kütkesta. <i>(Kohe muusika)</i>	Rezitator (Einleitung): Taaras weise Himmelssöhne Wurden sämtlich eines Sinnes, Kamen schließlich zum Beschlusse, Kalevs kern'gen Sohn zu setzen Vor die Unterwelt als Wächter, Vor das Höllentor als Hüter, Den Gehörnten zu bedrängen, Dass der Falsche seiner Fesseln Nimmer los und ledig würde.  <i>(sogleich Musik)</i>
Rezitator (T. 41–44) Angunst kehast lahkund vaimu, Taevast tõusnud tuvikesta Sunnitie sedamaida Külma kehasse kõndima, Asupaika asuma.	Rezitator (T. 41–44) Der vom Leib gelösten Seele, Die zum Himmel sich gehoben Wie die Taube, ward geboten In den kalten Leib zu kehren, Dort den Wohnsitz neu zu nehmen.
Rezitator (T. 50–52) Kalevite külma keha Tõusis jälle toibumaie, Peast saadik põlvedeni,	Rezitator (T. 50–52) Hob sich drauf des Kalevhelden Kalter Leib zu neuem Leben, Hin vom Haupt bis zu den Knien;
Rezitator (T. 55) Aga jõkke jäänud jalgu, Küllest katkend kintsusida Võind ei jumalate vägi, Taara tarkus terveks teha, Keha külge kinnitada.	Rezitator (T. 55) Doch die Füße aus dem Flusse, Die vom Schwert durchschnitten Beine Konnte nicht der Götter ganze Macht, nicht Taaras Hochkunst heilen, Wieder an den Körper fügen.
Rezitator (T. 58–59) Kalevite poega pandi Ratsul valge hobu selga, Saadetie salateedel Põrguriigi piiridelle.	Rezitator (T. 58–59) Ward nun Kalevs Sohn gesetzt Rittlings auf 'nes Schimmels Rücken, Ward dann auf geheimen Wegen Hart ans Höllenreich gesendet.
Rezitator (T. 153–155) Kui siis Kalevite kange poega Veeres kaljuväravasse, Alla ilma ukse ette, Hüüetie ülevalta:	Rezitator (T. 153–155) Als dann Kalev's kern'ger Sprössling Kaum ans Felsentor gekommen, Vor die Tür des Schattenreiches, Ward ihm aus der Höh' geheißen:
Männerchor (T.157–159) „Raksa kaljut rusikaga!“	Männerchor (T.157–159) „Schlag mit der Faust den Felsen!“
Rez. (T. 160–163) Lõi ta kalju lõhkemaie, – Aga käpp jäi kalju kütke, Rusik kinni kivirahnu.	Rez. (T.160-163) Spellt er einen Spalt im Felsen – Doch es blieb die Faust gefangen, In dem Felsblock festgehalten.
Rez. (T. 183–187) Sealap istub hobu selgas Praegu Kalevite poega, Käsi kütkes kalju külles, Valvab vahil väravada, Kaitseb kütkes teise kütkeid.	Rez. (T. 183–187) Dort nun auf des Rosses Rücken Sitzt der hohe Held noch heute: Seine Hand am Fels gefesselt, Weilt er wachsam an der Pforte, Hütet gefesselt Anderer Fesseln.

<sup>8</sup> Zitiert nach *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*. Stuttgart 2004.

Strukturübersicht:

Takt	Tempobezeichnung	Inhalt
T. 1–65	Allegro – Andante lugubre 3/2 (Adagio-Einschübe 4/4)	Auferweckung des Helden zum Leben und Aussendung
T. 66–152	Allegro 4/4	Ritt Kalevipoegs zur Höllenförte
T. 153–191	Freies Tempo, Allegro 4/4	Kalevipoeg wird zum Wächter des Schattenreiches

Der Orchesterpart spielt im *Epilog* eine größere Rolle als im Melodram *Kalevipoja unenägu*. Man findet ausgedehnte orchestrale Teile – eine Einleitung (*Andante lugubre* – geisterhaft), eine Episode, in welcher der beinlose Kalevipoeg zum Höllentor reitet und einen Schlussteil, in welchem der Held am Tor zur Hölle wacht, um die bösen Mächte daran zu hindern, auf der Erde ihr Unwesen zu treiben.

Das Orchester ist mit seiner großen Bläserbesetzung eines der farbenreichsten der bisherigen estnischen Musik (6 Hörner, 5 Klarinetten, 3 Fagotte – darunter 1 Kontrafagott, 4 Trompeten, 1 Englischhorn).

Rudolf Tobias verwendet sehr ökonomisch melodisch thematisches Material - nur drei bis vier kurze Motive an den dramatischen Höhepunkten des Werkes. Ihre motivische Entwicklung ist einfach gehalten. Es gibt kein volkstümliches Thema. Im Wesentlichen hat die Musik illustrierende Funktion: Die chromatische Tonsprache des *Andante lugubre* Beginns kreist noch leblos in sich selbst. Zum einen melodisch,



Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, Faksimile, T. 1f., Cor inglese. (Archiv TMM Tallinn)

zum anderen rhythmisiert.



Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, T. 3f., 1. Violine. (Ebd.)

Die „vom Leib gelöste Seele, die zum Himmel sich gehoben“ erscheint in einer von der Solovioline nach oben geführten pentatonischen Linie, begleitet von einem liegenden Mollakkord mit großer Septime in der Orgel. In T. 50 – 52 ist mit einer aufsteigenden Tonskala in den Holzbläsern der Text

Hob sich drauf des Kalevhelden  
Kalter Leib zu neuem Leben,  
Hin vom Haupt bis zu den Knien.

musikalisch illustriert.

Im *Allegro* Mittelteil (T. 66–152) dominiert in allen Stimmen ein den Ritt Kalevipoegs darstellender energischer Rhythmus, durchsetzt von chromatisch nun aufwärts gerichteten, vorwärts drängenden Linien.



Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, T. 70. (Ebd.)

Die Ankunft Kalevipoegs am Höllentor ist mit Hilfe einem Orgelpunkt im *ff* markiert. Dieses plötzliche Innehalten kulminiert im Männerchoreinsatz „*Raksa kaljut rusikaga*”

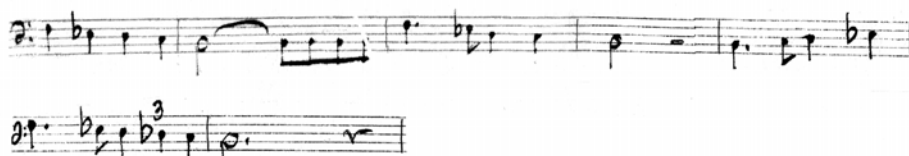


Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, T. 157f. (Ebd.)

und einem anschließenden Orchester-*Tutti* im *fff*, das Kalevipoegs Faustschlag auf den Felsen, den Höhepunkt des Werkes, vertont. Bereits 1911 beschrieb Tobias seine ihm vorschwebende Musik zu dieser Szene schwärmerisch:

Erneut ein musikalischer Effekt! Wir vernehmen ja, wie das durchdringende Schmettern der Blechblasinstrumente in zerreißender Dissonanz, der Schlag der markdurchdringenden *piatti* (Becken), die kreischenden obersten Oktaven der Violinen diese Situation illustrieren würden.<sup>9</sup>

Kalevipoegs Hand ist im Felsen gefangen. Seine wiederholten Versuche sich loszureißen finden Ausdruck in einem sich repetierenden „Motiv des Aufbegehrens“ (T. 169ff.), begleitet von einem schwer lastenden, statisch liegenden Orgel- und Streicherakkord:



Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, T. 169–173, Tenorstimme der Orgel. (Ebd.)

Es mündet ein in das von Oboe, Klarinette und Violoncello solistisch im *unisono* vorgetragene „Bestimmungsmotiv“, welches bereits in den Takten 37f. und 41f. in den Flöten aufschien.

<sup>9</sup> Rudolf Tobias, *Raksa kaljut rusikaga!* (Schlag den Felsen mit der Faust!), in: *Päevaleht* Nr. 11, 15. Januar 1911.



Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, T. 179f., Solo-Oboe. (Ebd.)

In den Takten 189–191 wird das „Motiv des Aufbegehrens“ durch einen Oktavabstieg mit einem *ff* Orchesterschlag auf dem Ton a erweitert und abgeschlossen. Das Schicksal Kalevipoegs als ewiger Wächter am Tor zur Hölle ist besiegelt.

A handwritten musical score for an orchestra. The score is written on multiple staves. The instruments listed include Trombe (trumpets), Tamburi (drums), Timp. (timpani), Tamtam, and Pianini (pianos). The notation includes various rhythmic values, dynamic markings like *ff* and *ppp*, and articulation marks. The score is complex and detailed, showing the orchestration for a specific scene.

Tobias, *Kalevipoeg epiloog*, Faustschlag, T. 161f. (Ebd.)



*Kalevipoeg*, 20. Gesang, *Kalevipoeg am Höllentor*, Illustration von Kristjan Raud, Ausgabe 1936. Original von 1935, Eesti Kunstimuseum, Tallinn.

## B 6. Kompositionen der letzten Lebensjahre

### B 6.1 Die *A-cappella*-Motetten

Aus dem geistlichen Chorwerk von Tobias ragen seine sieben Motetten für gemischten Chor als Spätwerk hervor. Vermutlich sind sie im Frühjahr 1915 in Berlin zur Zeit seiner Lehrtätigkeit an der dortigen Musikhochschule komponiert worden. Dies ist anhand von vermerkten Daten auf einem Teil der Manuskripte und aufgrund einer äußerlichen Ähnlichkeit der Manuskripte festzustellen. Kompositorisch zeigen die Motetten eine gereifte und persönliche Ausdrucksweise und geschickt gestaltete vokalpolyphone Strukturen, die sich mit romantischer Harmonik verbinden. Eine raumgreifende Anlage und polyphone Entwicklung weisen insbesondere die Motetten *Vivit!*, *Kephas* und *Zur Absolution* auf.

Tobias ist hier ganz Kind seiner Zeit, in der die Rückbesinnung auf barocke Stilelemente und die gleichzeitige Verwandlung dieser in eine persönliche Sprache zu einer gewollten Synthese führt. Fugen- und Kanontechniken werden nicht mehr als akademische Studienform aufgegriffen, sondern eingebettet in romantisch-emotionale Harmonik. Giovanni Pierluigi Palestrina, Heinrich Schütz oder J. S. Bach sind zunächst die Paten der Renaissance früher Musikidiome. Kirchentonale Wendungen werden aufgegriffen, die einzelnen Stimmen stehen sich gleichberechtigt gegenüber, die Motetten sind als *a cappella* Stücke vertont. Ein Plus an individuellem Ausdruck des Komponisten soll eine zeitgemäße Nähe zum Zuhörer erreichen und direkter sein religiöses Empfinden ansprechen. Die Kontrastwirkung zwischen früher Formensprache und modernem Kolorit ergibt so eine moderne geistliche Motette (vgl. Johannes Brahms, *Drei Motetten*, op. 110 oder Max Reger, *Geistliche Gesänge*, op. 110). Tobias' Motetten reihen sich deutlich in diese zeitgenössische Entwicklung ein, so dass man davon ausgehen kann, dass er die geistlichen Motetten dieser beiden Komponisten sicherlich kannte. Da durch die damalige restriktive sowjetische Okkupationspolitik in seinem Heimatland das Aufführen von Musik mit geistlichen Inhalten nicht gestattet war, blieben Tobias' Motetten in Estland lange Zeit unbekannt. Leider liegen uns heute keine Angaben zu Uraufführungsdaten der Motetten vor.

Betrachtet man die sieben Motetten insgesamt, liegt die Vermutung nahe, dass Tobias hier möglicherweise an einen zusammenhängenden Zyklus für die Osterzeit dachte, der einen thematischen Bogen von Karfreitag über das Ostergeheimnis und die Emmaus-Geschichte bis hin zur Himmelfahrt Christi spannt und daraus resultierend zum einen mit dem Bekenntnis des Simon Petrus (Kephas) „*Du bist Christus, der Sohn des lebend'gen Gottes*“ sowie zum anderen mit der allgemein gehaltenen Betrachtung zur Sündenvergebung (*Zur Absolution*) abschließt. Die Reihenfolge der Chorwerke innerhalb eines solchen angenommenen Zyklus wäre dann:

1. Kleine Karfreitagsmotette
2. Ostervorspiel
3. Ostermorgen
4. Vivit!
5. Ascendit in coelum
6. Kephas
7. Zur Absolution.

Als Textgrundlage benutzte Tobias Bibeltexte aus dem Neuen und Alten Testament sowie zwei Choraltexte: In *Ostermorgen* die erste Strophe des Chorals „*Frühmorgens, da die Sonn aufgeht*“ und in *Zur Absolution* die Schlussstrophe des Chorals „*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*“.

### ***Kleine Karfreitagsmotette (Väike suurreede motett)***

Länge: 34 Takte  
 Tempo: Lento  
 Taktart: 4/4  
 Tonart: es-Moll  
 Text: „*Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selber. Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch und eure Kinder.*“ (Lk 23, 28)

Tobias vertonte hier zum zweiten Mal den Text aus dem Lukas-Evangelium. Bei seiner erste Vertonung, dem vierstimmigen Chorsatz *Jeruusalemme tütred* (Die Töchter von Jerusalem), ist das Manuskript verschollen und uns liegt heute nur eine Abschrift seiner Tochter Helen Tobias-Duesberg vor, bei der der Text in Estnisch unterlegt ist: Diese Komposition entstammt jedoch deutlich einer früheren Periode –

wahrscheinlich seiner Petersburger Zeit. Ihre Anlage zeigt noch nicht die spätere Reife – vor allem nicht in harmonischer Hinsicht.

Die *Kleine Karfreitagmotette* lässt eine zwei- bzw. vierteilige Anlage erkennen: [T. 1–8, T. 9–22], [T. 23–29, T. 30–34]. Zunächst wird in den Frauenstimmen die auftaktige Thematik vorgestellt. Bass und Tenor kommen in T. 3 bzw. T. 4 in einem Quintabstand versetzt hinzu.

(Lento) *p* *poco cresc.*

S. Jhr Töch-ter von Jeru-sa-lem, wei-net, wei-net, wei-net

A. Jhr Töch-ter von Jeru-sa-lem, wei-net, wei-net, wei-net

T. Jhr

B. Jhr Töchter von Jerusalem,

Tobias, *Kleine Karfreitagmotette*, T. 1–3. (E 6)

Der erste Abschnitt endet auf dem Halbschluss B-Dur mit Fermate auf der folgenden Viertelpause. Dieser im *p* gehaltene Eröffnungsteil wirkt wie eine Hinführung zu dem folgenden chromatisch bewegten Abschnitt, der vor allem die polyphone melismatische Ausgestaltung des Wortes „weinet“ (T. 12ff.) von *p* bis *f* sich steigernd verfolgt und nach einem das Wort „weinet“ repetierenden Orgelpunkt auf es (T. 16–21) in T. 22 in Es-Dur schließt. Der folgende Teil steht in as-Moll (IV. Stufe). Tobias greift die anfängliche Thematik wieder auf, diesmal zunächst in den beiden Männerstimmen, in T. 25 gefolgt von den Frauenstimmen. Der Einschub eines 5/4-Taktes markiert den dynamischen Höhepunkt: Im Zentrum steht die über fünf Viertelnoten gestreckte Vertonung des Wortes „Kinder“ mit Kadenz nach as-Moll. Der Schlussteil greift die Haupttonart es-Moll wieder auf und schließt an den Beginn des Stückes motivisch wie auch dynamisch an. Das Spiel mit Sekundvorhalten innerhalb der Komposition endet im Schlusstakt mit einem expressiven *pp*-Nonenvorhalt im Sopran auf dem Wort „Kinder“.



### Ostervorspiel (Lihavõtte eelmäng)

Länge: 28 Takte  
 Tempo: Andante/Adagio  
 Taktart: 4/4  
 Tonart: c-Moll  
 Text: „Wer wälzet uns den Stein von des Grabestür?“ (Mk.16, 3)

Das Manuskript des *Ostervorspiels* steht auf einem Blatt mit der *Kleinen Karfreitagsmotette*. Es ist das kürzeste Stück der sieben Motetten und erinnert an frühe Osterdialog-Vertonungen etwa von Heinrich Schütz *Weib, was weinst Du* (SWV 443) oder von Andreas Hammerschmidt *Wer wälzet uns den Stein?*.

Tobias stellt die Situation am Ostermorgen, das Auffinden des leeren Grabes durch Maria Magdalena, der Maria des Jakobus und Salome dar. Gleich einem Dialog gestalten Sopran- und Altstimmen die Frage in kanonischen Einsätzen zunächst zweistimmig. Tobias folgt in musikalisch-deklamatorischer Gestalt ganz dem inhaltlichen Sprachduktus. Das Wort „wälzet“ wird dabei als eine in Sekunden aufsteigende Achtelfigur mit Wechselnote dargestellt, deren Rahmenintervall einen Tritonus bildet (T. 1f.).

(Andante)

S. Wer wäl — zet uns den Stein? Wer

A. Wer wäl — zet uns den Stein?

Tobias, *Oster-Vorspiel*, T. 1–3. (E 6)

In T. 6 und 7 erscheint in Sopran und Alt mit Akzenten versehen eine Permutation des BACH-Motivs. Ein zweiter Abschnitt (ab T. 13) zeigt einen drei- bis vierstimmigen Satz, bei dem die Achtelwechselnoten auf „wälzet“ nun als kleine Sekund stets in einer Stimme präsent sind. Mit einer stufenweisen Aufwärtsbewegung im *crescendo* erreicht die textlich unterlegte Frage ihren musikalischen Höhepunkt auf dem Neapolitaner Des-Dur (T. 23). Drei Takte in vierstimmigem *ff*-Satz folgen, dann tritt eine Beruhigung im *mezza voce* Klang ein. Das Stück endet offen auf einem terzlosen Grundakkord.

## Ostermorgen (Lihavõtte hommik)

Länge: 28 Takte  
 Tempo: Maestoso  
 Taktart: 4/4  
 Tonart: dorisch  
 Text: 1. Strophe von Johann Heermanns (1585–1647) Choral *Frühmorgens, da die Sonn aufgeht* (1630) in Kombination mit Ps. 118, 15 „*Man singet mit Freuden vom Sieg, in den Hütten der Gerechten.*“

Der von Tobias verwendete und melodisch leicht variierte dorische Choral ist eine textliche Variante des Osterchorals *Erschienen ist der herrlich Tag* von Nikolaus Herman (1560).

The image shows a musical score for a choral piece in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a fermata over the first note. The lyrics are: "1. Früh-mor-gens, da die Sonn auf-geht, mein Hei-land Chri-stus auf-er-steht. Ver-trie-ben ist der Sün-den Nacht, Licht, Heil und Le-ben wie-der-bracht. Hal-le-lu-ja."

Choral *Frühmorgens, da die Sonn aufgeht*, Text: J. Heermanns, Musik: N. Herman. (Evangelisches Gesangbuch. Landeskirche Baden, Karlsruhe 1995.)

Zunächst wird die erste Zeile des Chorals *Frühmorgens da die Sonn' aufgeht* auf *h* einstimmig im Alt *pp* vorgestellt. Bei der zweiten Choralzeile kommt der Sopran *unisono* hinzu, dann teilen sich die Frauenstimmen in einen vierstimmigen *crescendo* Aufstieg mit Fermate auf Fis-Dur zur Textzeile „*Mein Heiland Jesus aufersteht.*“ Es folgt der erste Einsatz des Tenor-c.f. auf *fis* (T. 5), um den herum sich auf den Psalmtext „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“ ein bewegtes Achtel-Fugato der restlichen Stimmen entwickelt, das im Verlauf der Motette zu drei exponierten Darstellungen des Wortes „*Sieg*“ führt (T. 13, 22, 28).

The image shows a musical score for a fugato section in G major and 4/4 time. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a fermata over the first note. The lyrics are: "steht. Man sin-get mit Freuden vom". The second staff begins with a fermata over the first note. The lyrics are: "steht. Man sin-get mit Freu — den vom". The third staff begins with a fermata over the first note. The lyrics are: "Frühmorgens da die Sonn auf-geht.". The fourth staff begins with a fermata over the first note. The lyrics are: "Man singet mit Freu — den vom Sieg vom Sieg,"

Tobias *Ostermorgen*, T. 5–8. (E 6)

Die Abfolge der fugierten Stimmeinsätze, die rhythmische Bewegung und die Verwendung von Wechselnoten ruft Bachs Kantate *Man singet mit Freuden* in den Sinn:

J.S. Bach; Kantate *Man singet mit Freuden*, BWV 149. ([www.imslp.org](http://www.imslp.org), 13. März 2012)

Am Ende mündet Tobias in ein siebenstimmiges *Maestoso*, welches auch den Halleluja-Ruf der letzten Choralzeile – vierstimmig in Bass und Tenor – wiedergibt und zu einem über vier Oktaven reichenden achtstimmigen Fis-Dur-Schlussakkord im *ff* führt.

Denkbar ist, dass Tobias hier an eine zusammenhängende Aufführung beider Stücke dachte. Dafür sprechen ihr inhaltlicher Zusammenhang, ihre jeweilige Kürze von 28 Takten, der Titel *Oster-Vorspiel* und selbst die auf den ersten Blick entfernten wirkenden Tonarten. Der harmonische Abschluss des *Ostervorspiels* auf dem offenen Quintklang *c-g* illustriert das Fragezeichen des Textes („*Wer wälzt den Stein von des Grabes Tür?*“) und lässt eine Auflösung nach F-Dur/Moll erwarten. Den Jubel über den Auferstandenen stimmt Tobias in *Ostermorgen* ebenso zunächst mit Frauenstimmen an, erreicht so auch von der Stimmbesetzung einen sinnvollen Übergang, allerdings in der einen Tritonus höher liegenden Tonart fis-Moll/Dur und verdeutlicht somit das verklärte Geschehen und unbegreifliche Glaubensgeheimnis auch auf harmonischer Ebene.

**Vivit! (Ta elab!)**

Länge: 87 Takte  
 Tempo : Lento/Poco piu mosso  
 Taktart : 3/4  
 Tonart: F-Dur  
 Text: „Herr bleibe bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt.“ (Lk 24, 29)

Das Manuskript trägt das Datum 3. März 1915. Der Titel *Vivit!* weist auf die Osterfreude der Jünger hin und drückt ihren Ausruf „Der Herr ist wahrhaft auferstanden!“ (Lk 24, 34) aus. „Herr, bleibe bei uns“ ist liturgisch gesehen der Text zum zweiten Osterfesttag.

Tobias gliedert seine Motette in folgende drei Abschnitte:

A	T. 1–8, 3/4	Lento	<i>Herr, bleibe bei uns,</i>
B	T. 9–68, 6/8	Poco mosso – Tranquillo – Meno mosso	<i>denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt.</i>
A'	T. 69– 87, 3/4	Tempo I	<i>Herr, bleibe bei uns.</i>

Ein *Lento*-Rahmenteil (A, A') mit der Textvertonung „Herr, bleibe bei uns“ umschließt dabei einen groß angelegten, bewegt modulierenden Mittelteil (B). Die achttaktige Einleitung (A) vermittelt durch wiegende Terz- und Sextparallelen einen pastoralen Eindruck. Die Bitte „Bleibe bei uns“ erfährt in der Sopranstimme eine expressive Verstärkung durch motivische Aufwärtsbewegung bis zu  $g^2$  (T. 7) und gleichzeitigem *crescendo* bis ins Forte.

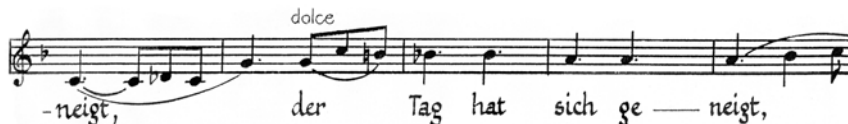
Tobias, *Vivit!*, Anfangsmotiv, T. 1f. (E 6)

Der Mittelteil (B) im 6/8-Takt ist zum einen durch ein vorwärts drängendes chromatisch ansteigendes Achtelmotiv geprägt, dem ein BACH-Motivanklang inne wohnt.



Tobias, *Vivit!*, Tenor, T. 9f. (Ebd.)

Zum anderen ist eine chromatisch absteigende Linie mit ruhigeren Notenwerten beim Text „und der Tag hat sich geneigt“ zu finden. In T. 23f. sogar notengetreu als BACH-Permutation<sup>1</sup>:



Tobias, *Vivit!*, Sopran, T. 22ff. (Ebd.)

Im Zentrum des Mittelteils steht von T. 28–45 eine komplette Textvertonung, bei der jeweils zwei Stimmen in Oktaven geführt werden (zunächst Sopran und Bass, dann Tenor und Bass). Diese scheinbare Dreistimmigkeit führt zu einem markanten, klaren, ganz eigenen Klangbild.

Der Schlussteil (A') greift zunächst die Takte 1–4 leicht variiert wieder auf, um diese motivisch und harmonisch nochmals zu erweitern. Ein letzter *forte*-Einsatz des Anfangsmotivs im Sopran (T. 82) leitet die Schlusstakte ein. Im *diminuendo* und *ritardando molto* und mit einer über eine Oktave fallende Sopranlinie endet die Motette im *pp* in F-Dur.

Tobias' Motette *Vivit!* weist einige Parallelen zu Bachs Eingangssatz seiner Kantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6) auf. Formal sind beide Werke dreiteilig und haben die Form A, B, A'. Die Rahmenteile stehen bei beiden Komponisten im 3/4-Takt. Das Anfangsmotiv bei Bach ähnelt dem von Tobias. Auch dort findet sich eine kleine fallende Terz mit anschließender Wechselnote als Grundidee:



J.S. Bach, Kantate BWV 6, Sopran, T. 21. (www.imsip.org, 13. März 2012)

Ebenso verleiht Bach dem Motiv zusätzliche Expressivität, indem er es aufwärts sequenziert:

<sup>1</sup> Dies kann Zufall sein, jedoch ebenso gut eine Anspielung auf Bachs Oster-Kantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6).



J.S. Bach, Kantate BWV 6, Sopran, T. 37ff. (Ebd.)

Der Gedanke einer über eine Oktave absteigende Melodielinie zur Vertonung des Textes „und der Tag hat sich geneigt“ ist auch bei Bach wiederzufinden:



J.S. Bach, Kantate BWV 6, Sopran, T. 25ff. (Ebd.)

Zumindest liegt es nahe anzunehmen, dass Tobias diese Kantate kannte und sich durch ihre kompositorische Struktur bei seiner Motette anregen ließ.

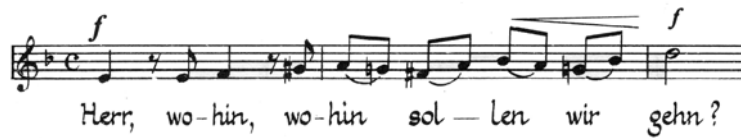
### **Kephas**

Komponiert: 18. März 1915  
 Länge: 143 Takte  
 Tempo: Moderato e serio  
 Taktart: 4/4  
 Tonart: F-Dur  
 Text: Joh. 6, 68-69 und Apg. 4, 12

Die Motette *Kephas* hat das Bekenntnis des „Sehers“ Petrus (auch Kephas genannt), dem ersten männlichen Augenzeuge des Auferstandenen, zum Inhalt: „Du bist Christus... Es ist in keinem Andern Heil“. Tobias teilte den Text in folgende Abschnitte ein:

A	a	T. 1–17	Herr, wohin sollen wir gehen? Du hast Worte des ewigen Lebens.
	b	T. 17–27	Wir haben erkannt und geglaubt, dass Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes.
B		T. 28–60	Es ist in keinem Andern Heil, ist auch kein anderer Name den Menschen gegeben, darin wir sollen selig werden.
A'	a'	T. 61–99	Herr, wohin sollen wir gehen? Du hast Worte des ewigen Lebens.
	b'	T. 99–143	Wir haben erkannt und geglaubt, dass Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes.

Der A-Teil beginnt rhythmisch markant, dynamisch im *forte* Bereich und überwiegend homophon im chorischen Satz. Die chromatisch suchenden Frage „*Herr, wohin sollen wir gehen?*“ – zunächst in Oktaven zwischen Alt und Tenor (T. 1ff.) – wird dreimal wiederholt, auf unterschiedlichen Tonstufen und mit zunehmender Stimmenanzahl.



Tobias, *Kephas*, Alt, T. 1ff. (E 6)

Gleichsam als Antwort folgt jeweils sechs- bis achtstimmig ein homophoner Satz mit: „*Du hast Worte des ewigen Lebens*“. Der Abschluss des A-Teils (T. 17–27) bewegt sich dynamisch im *piano* Bereich. Das die Motette kennzeichnende rhythmische Ostinato (in T. 3 zum ersten Mal) ist auch hier präsent:



Tobias, *Kephas*, Alt 1 + 2, T. 19ff. (Ebd.)

Auf dem Wort „*Christus*“ wird schließlich die Haupttonart F-Dur erreicht:



Tobias, *Kephas*, Sopran, T. 22ff. (Ebd.)

Dabei unterstreichen zwei markante Oktavsprünge die Worte „*Christus*“ und „*Sohn*“.

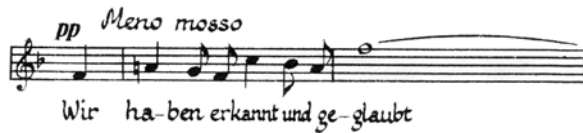
Der B-Teil (T. 28–60) hat eine überwiegend polyphone Anlage mit neuer Thematik, die zunächst im Alt 1 erscheint:



Tobias, *Kephas*, Alt 1 + 2, T. 28ff. (Ebd.)

Das Wort „*selig*“ erfährt ab T. 48ff. eine sich steigernde melismatische Ausgestaltung und somit besondere Bedeutung.

Ein umfangreicher Schlussteil A' greift ab T. 61 den anfänglichen A-Teil nochmals auf und erweitert ihn in expressiver Weise. In T. 99ff. nimmt der Sopran zwar die Rhythmik des A-Teils (T. 19) wieder auf, bewegt sich aber melodisch in klarem F-Dur:



Tobias, *Kephias*, Sopran, T. 99ff. (Ebd.)

Die Rahmentöne der Akkordbrechung bilden eine Oktave, die symbolisch auf Christus/Gott hindeutet. Die anfängliche unsichere Frage „*Wohin sollen wir gehen?*“ ist damit beantwortet.

In einem *animato* Teil wird in T. 120 der *fff* Höhepunkt auf dem Wort „*geglaubt*“ bzw. „*erkannt*“ erreicht, bis in T. 125ff. im *ff* bzw. *pp* choralartig und sieben- bis achttimmig in ostinaten Akkordwiederholungen bekannt wird: „*Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes*“. Zwei Spannungspausen mit Fermaten führen zu kurzem Innehalten und Verstärkung der Textaussage. Dann schließt Tobias die Motette ab mit einem Rückgriff auf die Schlusstakte des A-Teils (T. 22ff.), hier mit harmonischem Abschluss auf der Tonika F-Dur.

Insgesamt changiert die Motette *Kephias* zwischen Chromatik und plötzlichen Wendungen nach Dur meist mit Hilfe von Terzverwandtschaften. Blockartige Kontrastdynamik zwischen *pp* und *fff* geben der Komposition ein markantes Profil.

### ***Ascendit in coelum* (Üles läinud taeva)**

Komponiert: 4. (5.) April 1915  
 Länge: 76 Takte  
 Tempo: Moderato  
 Taktart: 3/4  
 Tonart: D-Dur  
 Text: Phil. 3, 20 und Hebr. 13, 14

Der Text der Motette nimmt Bezug auf Christi Himmelfahrt und ist eine Kombination aus Phil. 3, 20 und Hebr. 13, 14: „*Unser Wandel ist im Himmel, von dannen wir auch warten des Heilands Jesu Christi, des Herrn. Denn wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern die zukünftige suchen wir.*“ Man findet Vertonungen dieses Textes



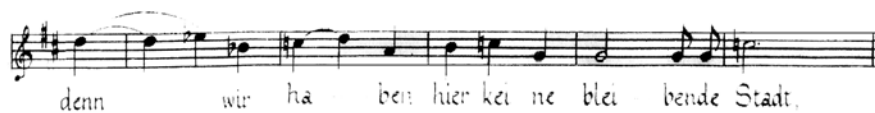
etwa bei Georg Philipp Telemann<sup>2</sup>, Heinrich Schütz<sup>3</sup> und Johannes Brahms<sup>4</sup>. Tobias komponiert hier jedoch ganz im Mendelssohnschen Geist.

Die Form ist wieder dreiteilig: A (T. 1–35), B (T. 35–56), A' (T. 56–76). Den A-Teil beginnt Tobias fünfstimmig mit zwei kanonisch versetzten Einsätzen zwischen Frauen- und Männerstimmen. Tenor und Bass treten jeweils drei Takte später hinzu. Das Thema des A-Teils wird im Sopran vorgestellt:



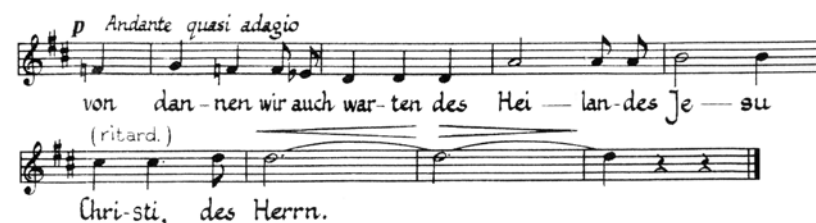
Tobias, *Ascendit in coelum*, Sopran, T. 1ff. (Ebd.)

Die aufsteigende Quarte des Themas in T. 2 erfährt beim Thema des B-Teils ihre Umkehrung mit einer dreifach fallenden Sequenzierung des Quartschrittes:



Tobias, *Ascendit in coelum*, Tenor, T. 35ff. (Ebd.)

Nach dem Themeneinsatz im Tenor (T. 35ff.) wird es in der Unterquint im Bass beantwortet (T. 39ff.). Zwei weitere Themeneinsätze folgen im Alt (T. 50) und im Tenor (T. 51, in der Unterquint). Der kurze fugierte Mittelteil leitet mit Dominantabschluss über zum A'-Teil, der die anfängliche Thematik wieder aufgreift, zunächst im Bass (T. 57ff.), dann im Sopran (T. 59ff.). Die abschließenden acht Takte im *quasi Adagio* erreichen erneut im Sopran den Zielton  $d^2$ . Hier auf dem Wort „Herrn“ (vgl. T. 4f. „Himmel“).



Tobias, *Ascendit in coelum*, Tenor, T. 68ff. (Ebd.)

<sup>2</sup> Georg Philipp Telemann, Kantate zu Christi Himmelfahrt *Unser Wandel ist im Himmel*, TWV 1:1448/49.

<sup>3</sup> Heinrich Schütz, *Unser Wandel ist im Himmel*, op. 11 Nr. 22; aus: Geistliche Chor-Music, SWV 390.

<sup>4</sup> Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem*.

**Zur Absolution (Pattude andeksandmine)**

Komponiert: 21. August 1915  
 Länge: 99 Takte  
 Tempo: Andante molto  
 Taktart: 4/4  
 Tonart: e-Moll  
 Text: Ps. 32, 1-4

*Zur Absolution* ist neben *Kephas* die von ihren zeitlichen Ausmaßen und in ihrer strukturellen Reife gewichtigste Motette des Komponisten. Der textliche Inhalt beschäftigt sich mit dem Segen der Sündenvergebung durch Gottes Gnade, schließt den thematischen Bogen der vorausgegangenen Motetten (s. o. angenommene Reihenfolge) ab und bildet gleichsam die inhaltliche Quintessenz. Musikalisch gesehen gleicht das Werk einer Mendelssohnschen Choralkantate und erinnert an die fugierten Teile seiner Kirchenmusik op. 23,1 *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*. Zwar liegt hier keine Abfolge von mehreren Einzelsätzen vor, dennoch wird aufgrund ganz unterschiedlicher kompositorischer Elemente eine deutliche Dreiteiligkeit manifestiert:

A	T. 1–38 <i>Andante molto</i>	Wohl dem, dem die Übertretungen vergeben sind, wohl dem, dem die Sünde bedeckt ist. Wohl dem Menschen, dem der Herr die Missetat nicht zurechnet, wohl dem, dem die Übertretungen vergeben sind. Wohl ihm, dem Menschen.
B	T. 39–66 <i>Lento molto</i>	Denn da ich's wollte verschweigen, verschmachteteten meine Gebeine durch mein täglich Heulen, denn Deine Hand war Tag und Nacht schwer über mir.
C	T. 66–99 (Choral)	Ob bei uns ist der Sünden viel, bei Gott ist vielmehr Gnade. Sein Rath zu helfen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Schade. Er ist allein der gute Hirt, der Israel erlösen wird aus seinen Sünden allen.

Tobias eröffnet die Motette in barockem Stil mit folgendem Thema im Bass:

Wohl dem, dem die Übertretungen vergeben sind,

Tobias, *Zur Absolution*, Bass, T. 1ff. (E 6)

Der markant fallende Quintsprung weist auf das Choralthema in Teil C hin, erinnert aber auch an Mendelssohns Chor „*Wohl dem, der den Herr fürchtet*“ aus seinem Oratorium *Elias*, der ebenso mit einem fallenden Sprung (hier eine kleine Sexte, die zum Grundton *g* zurückführt) eröffnet, um dann den Quintraum auszufüllen.



Mendelssohn, *Elias*, Chor Nr. 9, T. 3ff. (Edition Breitkopf, Klavierauszug, o. D.)

Im A-Teil finden sich zwei vollständige Durchführungen des Themas in den Einzelstimmen: T. 1–8: B, S, T, A.; T. 27–38: T, A, S, B. Der B-Teil kontrastiert im *Lento molto* mit zurückgenommener Bewegung und einem primär homophon ausgerichteten Chorsatz. Auch hier ist wieder das Durchschreiten des Quintraumes thematisch prägend, in umgekehrter Bewegung, zunächst steigend, dann fallend.



Tobias, *Zur Absolution*, Sopran, T. 39f. (E 6)

Deutlich ist dies ebenso in der Bassstimme zu erkennen:



Tobias, *Zur Absolution*, Bass, T. 39f. (Ebd.)

Im C-Teil vertont Tobias die fünfte Strophe des Luther-Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ von 1542 ganz im Sinne einer Choralkantate. Die phrygische Tonalität des Chorals nimmt Einfluss auf die Harmonik. Kunstvoll spielt er mit barocken Kompositionstechniken wie etwa dem doppelten Kontrapunkt oder der Verwendung des *cantus firmus* in unterschiedlichen Stimmen.



Tobias, *Zur Absolution*, Choraltheme im Bass mit Kontrapunkt im Alt, T. 66ff. (Ebd.)

Die zweite Choralhälfte vertont Tobias als Schlussfugato mit einem markanten und melismatisch angelegten Fugenthema (T. 78f., erster Einsatz im Bass), das sich aus dem Choralthema selbst ableitet. Dieses erscheint in unterschiedlichen Stimmkombinationen als Kontrapunkt zum eigentlichen *cantus firmus*.



Tobias, *Zur Absolution*, Bass T. 78f. (Ebd.)

Am Ende beruhigt sich die Bewegung und mündet ein in einen homophonen choralartigen Schluss im *ritardando molto*.

Von 1915 stammen noch *Zwei neutestamentliche Gesänge: Wer will?* und *Liber Dei*, die hier nicht weiter Gegenstand der Betrachtung sein sollen, da ihre Manuskripte nur als Entwurf erhalten sind. Sie sind beide datiert vom 25. Februar 1915. Der biblische Text der *Gesänge* stammt aus Röm. 8, 33–34 und Röm. 8, 14–17.

Vardo Rumessen hat diese Chorwerke in einer von ihm redigierten Fassung beim Verlag *Eesti Koorühing* (Estnischer Chorverband) 1992 herausgegeben (E 6).

## B 6.2 Das unvollendete Oratorium *Jenseits des Jordan* (Sealpool Jordanit) (1916 – 18)

Im Herbst 1916 wurde Tobias aus gesundheitlichen Gründen aus dem Armeedienst entlassen und nahm seine Lehrtätigkeit im Fach Musiktheorie an der Berliner Königlichen Hochschule für Musik wieder auf. Noch während seines Militärdienstes begann er mit Skizzen zu seinem biblischen Oratorium *Jenseits des Jordan* für Solistenquartett, Chor, Orgel und Orchester.

Das Libretto erstellte Tobias wie schon bei seinem Oratorium *Des Jonas Sendung* aus Kombinationen von Bibelzitate, hier nun hauptsächlich aus dem 4. und 5. Buch Mose des Alten Testaments, welche die 40 Wüstenjahre der Israeliten, aber auch Gesetzes- und Segenssprüche beinhalten. Ebenso wie bei *Jonas* gliederte er das Oratorium in fünf Bilder.

Das zwischen 1916 und 1918 in unruhiger Kriegszeit entstandene Skizzenmaterial von über 500 Seiten(!) mit Entwürfen einzelner Nummern ist erhalten geblieben. Davon liegen uns heute allerdings nur zwei Nummern in mehr oder weniger vollendeter Form vor: das *Brunnenlied* für Altstimme und gemischten Chor und die *Arie des Moses*. Die *Arie des Moses* ist vor allem in Bezug auf den Orchesterpart skizzenhaft, das *Brunnenlied* in seinem Schlussteil. Vardo Rumessen hat beide Teile anhand der Skizzen ergänzt und als Partitur (1991) und Klavierauszug (1999) herausgegeben.<sup>1</sup> Auf diese Ausgaben beziehen sich die folgenden Analysen.

Der Tod des Komponisten am 29. Oktober 1918 im Alter von nur 45 Jahren verhinderte die weitere Arbeit an dem Werk. Noch im August 1918 berichtete er von einer intensiven Schaffensphase:

Bis an die Ohren in den ‚Jordan‘ versenkt, da eine Ensembleprobe nahe bevorsteht (hier), möchte ich alles vermeiden was mich davon ablenken könnte, denn die Ferien sind bald vorüber, u. dann *Adieu partie!* Auch mit allen früheren Kompositionen vollständig abschliessen! Aber nun herauszusuchen, druckfertig machen – dann eher schrieb ich was Neues. Wie Sie sehen sind meine Nerven total herunter. Ich hätte noch manches vom Herzen zu wälzen, doch *satis est!* Grüsst die Söhne und Töchter des Heimatlandes. Möge unser Vaterland wachsen und gedeihen – wenn auch nur in Tönen.<sup>2</sup>

Seine inhaltliche Vorstellung zum Aufbau des Oratoriums, seine Beweggründe zur Auswahl dieses Stoffes, die sowohl mit seiner persönlichen Lebenssituation wie auch mit der damaligen Situation des estnischen Volkes zusammenhängen, kommen im gleichen Brief zur Sprache:

<sup>1</sup> Warner Chappell Music Scandinavia AB Nordiska Musikförlag, Stockholm 1991, 1999 (SK 2).

<sup>2</sup> Brief aus Berlin (Pariser Straße 46) an Leenart Neumann vom 16. August 1918. Archiv TMM Tallinn.

Der Inhalt des Oratoriums, über den Sie bereits eine Notiz im *Postimees* brachten, ist folgender: Israel befindet sich an der Schwelle des gelobten Landes (4. Mos). Die Boten des Balak (großer Chor, kommen zu Bileam: ‚er möge Isr. verfluchen...‘. Dann weiter: König Balak mit Bileam zusammen; des ersteren Versprechungen. – II. Bild. im israelitischen Lager. Ensemble (Sopr. Alt. Chor) Reminiszenzen aus Israels Geschichte u. Erlebnissen (darunter Brunnenchor), Arie von der ehernen Schlange (messianisches Symbol); Moses (Warnung vor Abgötterei etc. - Quartett u. Chor III. Bild. Bileam (mit Balak u. Baalspriestern auf der Höhe: Ensemble (Segen - Fluch). IV. Bild. Jungfrauen Chor (Verleitung Israels zur Abgötterei, auf Bileams Rath. Triumph der Midianiter; Pinehas (Tenor Arie) ruft auf zur Vertilgung der Abgöttischen. Chor (Wehklagen über das Strafgericht). Quartett (Fürbitte Moses etc.); darauf Sühne, und Rache gegen Midian. - V Bild. Ende des Bileam u. Niederlage Midians. Moses Abschied (Arie) Perspektiven in die Zukunft. (Messianische Prophezeiung) Schlußchor: ‚Wohl dir Israel!‘ V. Mos. letztes Kapitel. – Das ist ungefähr das Skelett der Handlung; die an sich aktuell von mir mit musikalischer Lebensfarbe und dramatischem Interesse ausgestaltet ist. Einen besseren Stoff hätte ich kaum wählen können. Als ich als Landsturm manch nächtliche Weile im Schnee gestöber Wache stehen musste, kam mir die erste Anregung dazu. Ernste Zeiten – ernste Lieder. – Jetzt erst kann die endgültige Vollendung des Kalevipoeg dran kommen, (Tragik unseres heimgesuchten Volks – bisher fehlte dies Moment) [...] Wie aus dem Titel: ‚Jenseits des Jordans‘ hervorgeht, gruppiert sich das Interesse nicht um eine Person, sondern Träger der Handlung sind mehrere. (Sopr. u. Alt sind Idealpersonen.) (Balak = Moses und Bileam = Pinehas können von 2 Sängern gesungen werden. Ein erhebender Moment ist u. a. Moses Abschied (Arie); stellen Sie sich vor, dass ein Mann das ganze Leben auf ein Ziel losgearbeitet hat, und nun am Ziel auf das Ersehnte verzichten muss. Beiläufig mein persönliches: auch mir liegt die Heimat ‚jenseits des Jordans‘, ein unerreichbares ‚Kuldrannake‘). [...] Noch einige Worte zum Oratorium. Hier hatte ich zum ersten Mal Gelegenheit auch eine negative Figur (Bileam – der überall in der Bibel als Verführer gebrandmarkt wird) vorzuführen (vielleicht zum 1. Mal in der Kirchenmusik), und dagegen die verklärte Mosesfigur als Gegensatz zu markieren. Meine Vorgänger haben sich hier an der Eselin gestoßen; u. diese Episoden waren doch so leicht in den Hintergrund zu rücken, ich brauchte sie nicht mal ganz aus der Welt zu schaffen. [...] Die Solo-Ensembles spielen in meinem Werke eine hervorragende Rolle, etwa so zwischen Oper u. Messe (Requiem).<sup>3</sup>

Die Israeliten, die an der Schwelle zum gelobten Land stehen, wurden für Tobias zum Symbol der Geschichte seines eigenen Volkes. Moses Gestalt wird zur Personifizierung des Aufbruchs. Genau wie dieser sah sich auch Tobias in der Pflicht gegenüber seinem Volk. Durch die signifikante Themenauswahl seiner größeren vokalsinfonischen Werke – man denke an den Chorpoem *Trotz alledem*, die *Kalevipoeg*-Vertonungen und nicht zuletzt an sein Oratorium des *Jona Sendung* – wollte er Wegweiser für sein Vaterland sein, hin zu einer eigenständigen Nation.



James Tissot, Moses sees the Promised Land from Afar, ca. 1895. (www.jesuswalk.com, 20.5.2012)

<sup>3</sup> Ebenda.

Als Schlusschor des Oratoriums *Jenseits des Jordans* hatte Tobias ganz bewusst die Vertonung der Bibelstelle 5. Buch Mose 33, 29 vorgesehen, wo es heißt:

Wohl dir, Israel! Wer ist dir gleich? Du Volk, das sein Heil empfängt durch den Herrn, der deiner Hilfe Schild und das Schwert deines Sieges ist! Deine Feinde werden Dir huldigen, und du wirst auf ihren Höhen einherschreiten.

Seine Vision von einem freien, mündigen Estland wird mit Hilfe der Symbolik der Geschichte Israels überdeutlich: Im Vertrauen auf Gott kann Leid erduldet und der Weg aus der Fremdherrschaft gefunden werden.

Die Vertonung dieses biblischen Inhaltes (Durchquerung der Wüste Sinai bis hin zum Jordan) setzt dort an, wo Händels Oratorium *Israel in Ägypten* (1739) aufhört und ist musikgeschichtlich gesehen wiederum eine eher außergewöhnliche Stoffwahl für ein Oratorium. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass Tobias folgende beide Oratorien gekannt hat und sich von ihnen anregen ließ: Carl Philipp Emanuel Bach vertonte 1769 *Die Israeliten in der Wüste* (Wq 238), ein erfolgreiches Oratorium seiner Zeit, das schnell publiziert wurde und musikgeschichtliche Bedeutung erlangte, da es half, das Oratorium aus dem Kirchenraum hinaus in den Konzertsaal zu tragen. Ein Anliegen, das auch Tobias beschäftigte. Das Werk enthält ebenso wie *Jenseits des Jordan* eine Brunnenszene – vertont als Chor der Israeliten („*O Wunder, Gott hat uns erhört und frische Silberströme quillen aus diesem Felsen, zu stillen die Pein, die unsere Brust verzehrt*“).

Daneben ist Max Bruchs Oratorium *Moses* op. 67 (1894) zu erwähnen. Da Tobias in Berlin ab 1911 Mitglied der Genossenschaft Deutscher Tonkünstler war und Max Bruch bis 1911 in Berlin an der Preußischen Akademie der Künste unterrichtete, ist es sehr wahrscheinlich, dass Tobias auch das groß angelegte Oratorium *Moses* kannte oder zumindest davon gehört hatte. Bruch wusste genau wie Tobias, dass es schwer sein würde, an ein oratorisches Schaffen von Händel oder Mendelssohn anzuknüpfen<sup>4</sup> und wählte nach zögernden Jahren ganz bewusst das vernachlässigte alttestamentliche Sujet von Moses und seinem Volk am Sinai.

Die von Tobias skizzierten Teile seines unvollendeten Oratoriums sind in der folgenden Tabelle zur Übersicht zusammengefasst:

<sup>4</sup> In einem Brief von 1873 an den Musikschriftsteller Hermann Deiters schreibt Bruch: „*Biblische Stoffe liegen mir fern; die alten Meister haben auf diesem Feld so viel Gewaltiges geleistet, daß wir selbstständige und neue Leistungen nur in Verbindung mit anderen Stoffen ermöglichen können. Es ist nicht zufällig, dass alle oratorischen Leistungen seit Mendelssohn mißglückt sind.*“

Abschnitt	Ort	Vokalbesetzung	Inhalt	AT
I. Bild	Israeliten an der Schwelle des gelobten Landes	Chor (Boten des Balak) Duett: Balak + Bileam	Boten des Balaks kommen zu Bileam: er möge Israel verfluchen. König Balak mit Bileam: des ersteren Versprechungen	4. Mose 22, 5–7 4. Mose 22, 16–18
II. Bild	Im israelitischen Lager (in der Wüste)	Sopran, Alt + Chor Quartett + Chor	Reminiszenzen aus Israels Geschichten und Erlebnissen <b>Brunnenlied</b>  Arie von der ehernen Schlange (messianisches Symbol); Moses Warnung vor Abgötterei	Ps. 105, 41; Ps. 78, 15–16 2. Mose 17, 1–7 4. Mose 21, 17–18 4. Mose 21, 6–9, 5. Mose 4
III. Bild	Auf der Höhe Baals, dem Berg Peor und Pisga	Ensemble Bileam, Balak, Baalspriester	Bileam mit Balak und den Baalspriestern auf der Höhe (Segen + Verfluchungen durch Bileam)	4. Mose 22–24
IV. Bild	(Lager in Schittim)	Jungfrauenchor  Pinehas (Arie) Chor, Quartett	Verleitung Israels zur Abgötterei durch Bileams Rat, Triumph der Midianiter Pinehas ruft auf zur Vertilgung des Abgöttischen; Wehklagen über das Strafgericht; Fürbitte Moses etc, darauf Sühne und Rache gegen Midian	4. Mose 25, 1–2 4. Mose 25, 7–8 5. Mose 9, 24–29 4. Mose 25, 16–18
V. Bild		Mose (Arie)  Chor	Ende des Bileam; Niederlage Midians <b>Moses Abschied (Arie des Moses)</b> Zukunftsperspektiven (messianische Prophezeiung) Schlusschor „Wohl dir Israel“	4. Mose 31, 1–18 5. Mose 3, 23–27 5. Mose 34, 1–8 5. Mose 33, 29

Solisten: Idealpersonen – Sopran, Alt; Pinehas<sup>5</sup>, Bileam<sup>6</sup> – Tenor; Mose, Balak<sup>7</sup> – Bass

<sup>5</sup> Sohn Eleasars, des Sohnes des Priesters Aaron.

<sup>6</sup> Prophet des Alten Testaments.

<sup>7</sup> König der Moabiter.



### B 6.2.1 Chor *Brunnenlied* (Kaevulaul)

Uraufführung: 28. November 1919, *Estonia* Konzertsaal, Estnischer Kompositionsabend;  
Chor des Estonia Muusika Osakond (EMO), *Estonia* Theaterorchester;  
Leitung: August Topman

Orchesterbesetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (B), 2 Fg., 4 Cor. (F), 2 Trb. (B), 3 Tromb., Tuba, Timp.,  
Piatti, Cassa, Harfe, Orgel, Streicher

Takt	Tempo	Besetzung	Text
T. 1–21	Poco adagio	Alt Rezitativ	Er öffnete den Felsen, da flossen Wasser aus, und Bäche liefen in der dürren Wüste (Ps. 105, 41). Er zerriss den Felsen der Wüste und tränkte uns mit Wasser in Fülle. Aus dem Felsen flossen sie hinab wie Wasserströme (Ps. 78, 15–16), und ihr sanget:
A, T. 22–104 B, T. 105–154 A', T. 155–174	Moderato e con moto, energico	Chor	„ <i>Brunnen, steige, steige auf! Singet von ihm! Da ist der Brunnen, den die Fürsten gegraben haben, die Edlen im Volk, mit ihrem Zepter, ihren Stäben.</i> “ (4. Mose 21, 17–18).
T. 175–184 Überleitung	Maestoso	Orchester	
T. 185–208 Coda	Andante tranquillo	Chor	

Das *Brunnenlied* für Alt, gemischten Chor, Orgel und Orchester beginnt mit einem Einleitungsteil (T. 1–21), der sich als ein romantisches *Accompagnato*-Rezitativ darstellt und in die inhaltliche Thematik einführt. Ein in seinem Melodieverlauf äußerst expressives Altsolo wird getragen von Tremolofiguren und Sechzehntel-Sextolen im Orchester, deren melodische Wellenbewegungen bildhaft das fließende Wasser wiedergeben. Gleich die erste Phrase im Alt (T. 3f.) zeigt eine von *ces*<sup>2</sup> bis zum kleinen *as* in die Tiefe stürzende Linie und symbolisiert die Spaltung des Felsen durch Moses.



*Jenseits des Jordan, Moses spaltet den Felsen, Illustration von Jüri Arrak, Titelbild des Klavierauszugs, 1999.*

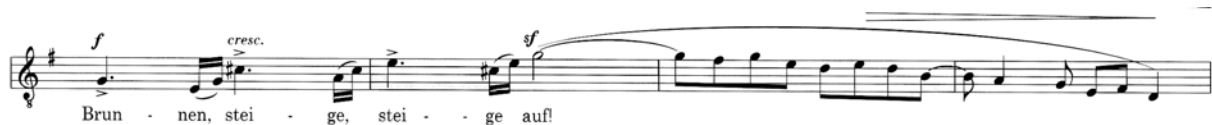


Tobias, *Brunnenlied*, Alt solo, T. 3f. (SK 2)

In einer Harfenkadenz (T. 18) bilden Arpeggien erneut fließende Wasserströme nach (Alt: „Aus dem Felsen flossen sie hinab wie fließende Wasserströme“, T. 14 – 18). Danach wird für drei Takte (T. 19 – 21) die Wellenbewegung im Orchester wieder aufgegriffen und im Alt mit den Worten „und ihr sanget“ zum Chorleit übergeleitet.

Das eigentliche Brunnenlied beginnt mit dem Einsatz des Chores ab T. 22. Es ist eine groß angelegte Anrufung und Beschwörung des Brunnens, dass er den Israeliten Wasser spende. Mit rhythmisierten Tonrepetitionen, Wiederholungen kleiner insistierender Motivsequenzen und der häufigen Verwendung einer Folge von Wechselnoten erzeugt Tobias eine mystische, magische Stimmung. Tonal bewegt er sich im pentatonischen Bereich auf *g*, was impressionistische Anklänge hervorruft. Gleich einer beschwörenden Zauberformel wirken die chorischen Anrufungen, die Tobias in immer wieder neuen polyphonen Varianten meist kanonisch darstellt. Das Intervall einer durchschrittenen Oktave (aufwärts und abwärts) ist dabei das Brunnenmotiv.

Der A-Teil wird vom Chortenor solistisch mit einer schweifenden viertaktigen melodischen Phrase eröffnet:



Tobias, *Brunnenlied*, T. 22. (Ebd.)

Es folgt zwischen Sopran und Tenor eine kanonische Engführung des eigentlichen Themas (ab T. 26):

Tobias, *Brunnenlied*, Thema 1, Sopran, T. 26. (Ebd.)

Diese Zweistimmigkeit wird von einem kurzen vierstimmigen Chorruf im *ff* (T. 38f., „Singt von ihm!“) beschlossen. Eine zweite Anrufung (ab T. 42) beginnt eine kleine Sexte höher mit der solistischen Wiederholung der Tenorphrase von T. 3 im Alt. Es folgt die kanonische Engführung des Themas, diesmal in Bass und Alt. Der vierstimmige Chorruf wird erweitert und schließt auf einer Fermate im *fff* in T. 71. Die dritte Anrufung (ab T. 72) im vierstimmigen Chorsatz kulminiert im *ff* in T. 96 auf *b*<sup>2</sup> im Sopran. Die Intensivierung der dreimaligen Anrufung wird durch einen stetig

massiver werdenden Orchestersatz unterstrichen. Auch die Orgel kommt ab T. 87 hinzu. Eine achttaktige Orchesterüberleitung setzt zunächst im *unisono* der Streicher und Hörner die erzeugte Spannung fort: Im *pesante molto* führen chromatisch ansteigend Wechselnoten in die Höhe, um dann im *p* zu verklingen und zum B-Teil überzuleiten.

Tobias, *Brunnenlied*, Violine 1, T. 96ff. (Ebd.)

Der B-Teil (T. 105–154) löst sich von expressiven Anrufungen und stellt in betrachtender Weise ein neues Thema im *dolce* zunächst im Alt vor:

Tobias, *Brunnenlied*, Thema 2, T. 105ff. (Ebd.)

Auch hier wird das Durchschreiten der Oktave (Brunnenmotiv) wieder aufgegriffen. Fugiert folgen die anderen Stimmen bis die musikalische Struktur sich zum *ff* steigert und eine erneute Beschwörung des Brunnens ankündigt. Dieser C-Teil (ab T. 155) kulminiert im *allargando* in einer Vierteltriole im *fff* auf die Worte „steige auf!“.

Ein zwölftaktiges Orchesterzweischenspiel (T. 175 – 187) fasst zusammen und stellt nochmals die wuchtigen Schläge auf den Felsen begleitet von wuchtigen Orgelakkorden und Timpani-Wirbel dar, sowie das herausströmende Wasser durch eine chromatisch abwärts führende Achtelkette zunächst über Flöten und erste Violinen bis hin zu den tiefen Holzbläsern und Streichern. Die Harfe hat parallel dazu steigende und fallende *glissandi* über vier Oktaven. Ein ganztaktiges Tremolo auf dem Ton *d* in den Flöten und ersten Violinen leitet die Coda ein.

Diese zeigt sich sehr verhalten im *p* und gleicht einem Abgesang, begleitet von einer ostinaten Bewegung in Fagott und Cello (T. 185ff.), die die ersten beiden Takte des ersten Themas abbildet:



Tobias, *Brunnenlied*, T. 185f. (Ebd.)

Eine letzte komplette Textvertonung erfolgt. Das Orchester beendet das *Brunnenlied* in einem stark ausgedünnten Satzbild mit sequenzierten Motivbruchstücken des ersten Themas und verklingt im *pp* auf G-Dur.

### B 6.2.2 Arie des Moses (*Moosese aaria*)

Uraufführung: 20. Dezember 1918, *Estonia* Konzertsaal, Gedenkkonzert für Tobias;  
Benno Hansen (Bass), *Estonia* Orchester, Leitung: Mihkel Lüdig

Orchesterbesetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (B), 2 Fg., 4 Cor. (F), 2 Trb. (B), 3 Tromb., Tuba, Piatti,  
Orgel, Streicher

Takt	Tempo	Text (Mose)
T. 1–28	Andante tranquillo e poco maestoso	Denn ich bat den Herrn und sprach: „ <i>Herr, du hast angehoben zu erzeugen Deinem Knechte Deine Herrlichkeit und Deine starke Hand. Denn wo ist ein Gott im Himmel oder auf Erden, der es Deinen Werken und Deiner Macht könnte nachtun, Herr?</i> “
T. 29–42	Lento	[Bitte des Mose] „ <i>Herr, lass mich sehen das gute Land jenseits des Jordan, dies gute Gebirge und den Libanon.</i> “
T. 43–65	Più mosso energico	[Zorn Gottes] Aber der Herr, dein Herr, war erzürnt auf mich um euretwillen. Denn der Herr, dein Herr, ist ein verzehrendes Feuer und ein eifriger Gott (5. Mose 4, 24). Der Herr war erzürnt auf mich und erhörte mich nicht, sondern sprach zu mir:
T. 66–101	Andante (Tempo I) – Meno mosso – a tempo	[Antwort Gottes] „ <i>Lass genug sein, sage mir davon nichts mehr! Steig' auf die Höhe des Gebirges Pisga und hebe deine Augen auf gegen Abend und gegen Mitternacht, gegen Mittag und gegen Morgen und besieh das Land mit Augen und stirb daselbst auf dem Berge, denn du wirst nicht über den Jordan gehen.</i> “ (5. Mose 3, 23–27)

Tobias schildert in der Schlussarie seines Oratoriums den entscheidenden Dialog zwischen Moses und Gott. Moses Bitte, das gelobte Land jenseits des Jordans betreten zu dürfen, wird ihm von Gott erzürnt versagt. Musikalisch zeigt sich die Arie für Bass, Orgel und Orchester als ein *Arioso* mit rezitativen Elementen in

Mendelssohnscher Harmonik. Die Arie ist vierteilig und beginnt in C-Dur mit der Anrufung und Lobpreisung Gottes durch Moses:



Tobias, *Arie des Moses*, Bass, T. 1ff. (SK 2)

Hier wird die Oktave als das Motiv Gottes eingeführt. Die Streicher begleiten in wiegenden Triolenfiguren. Der erste Teil (T. 1 – 28) kulminiert in einer *fff* Steigerung (T. 22 – 25) im Orchester-*Tutti* auf dem Wort „Herr“, leitet dann im *diminuendo* und *molto ritardando* über zur Bitte Moses, die im *p* und *lento* in As-Dur beginnt (T. 29– 42):



Tobias, *Arie des Moses*, Bass, T. 29ff. (Ebd.)

Das schweifende Motiv des Libanon, des gelobten Landes, findet sich in T. 38ff. und beschließt die Bitte Moses in a-Moll:



Tobias, *Arie des Moses*, Bass, T. 38ff. (Ebd.)

Der dritte Teil (T. 43– 65) berichtet im energischen *f* vom Zorn Gottes über das Volk Israel und erinnert dabei in seiner melodischen und rhythmischen Bewegung an den Chor Nr. 38 aus Mendelssohns *Elias*:



Tobias, *Arie des Moses*, T. 51ff. (Ebd.)

da kam ein feu - riger Wä - gen mit feu - rigen, feu - rigen Ros - sen, und er  
fuhr im Wet - ter gen Him - mel, da  
kam ein feu - riger Wä - gen mit feu - rigen, feu - rigen Ros - sen. und er

Mendelssohn, *Elias*, Nr. 38 Chor, T. 35ff. (Edition Breitkopf, Klavierauszug, o. D.)

Ebenso wie Moses ist auch Elias Symbolfigur des christlichen Rettungsgedankens im Alten Testament und man erkennt deutlich die Vorbildfunktion für Tobias, der das Mendelssohnsche Oratorium gut kannte.

Auch die Oktave als Symbol Gottes findet sich immer wieder bei Mendelssohn:



Mendelssohn, *Elias*, Einleitung, Bass, T. 1ff. (Ebd.)



Mendelssohn, *Elias*, Nr. 5 Chor, T. 1f. (Ebd.)

Dem Zorn Gottes folgt im vierten Teil (T. 66 – 101) seine Antwort an Moses zunächst mit einem rezitativischen Ausruf im *f*:



Tobias, *Arie des Moses*, T. 66ff. (SK 2)

Tobias knüpft hier wieder an den Einleitungsteil an, in Tempo, Orchesterbegleitung und nach dem anfänglichen Ausruf auch in der *Dynamik*. Moses erfährt, dass er den Berg Pisga vor seinem Tode nicht mehr überqueren und damit das gelobte Land niemals betreten wird. Zu den Worten „*und besieh' das Land mit Augen*“ (T. 81ff.) greift Tobias in den Hörnern und Bratschen erneut das Motiv des Libanon auf. Gleich einem Bannspruch wirkt das Ende, abgesetzt im *meno mosso*:



Tobias, *Arie des Moses*, T. 89ff. (Ebd.)

Der charakteristische Tritonus – hier innerhalb einer C-Dur-Klangbrechung – als Zeichen des Bannes ist auch in Mendelssohns *Elias* das Intervall des Gottesurteils (vgl. Chor Nr. 5 „Der Flucht ist über uns gekommen“, T. 18ff.).

# Teil C

---

## Das Oratorium *Des Jona Sendung*

## C 1. Zu Chronologie und Inhalt

„Immer ist die Kunst Übermittler des eigenen Zeitgeistes gewesen.“  
(Rudolf Tobias, „*Jenseits von Klassik und Moderne*“, 1909)

„Ich hoffe, daß mein Werk dem estnischen Volk nicht verloren geht, ich habe es aus meinem tiefsten Herzensgrund hervorgebracht, so wie ich alles miterleben durfte, was ich über meinen Helden mitteilen wollte.“ (Rudolf Tobias nach der Vollendung des Oratoriums)

Großes biblisches Oratorium in fünf Bildern für fünf Solisten, zwei gemischte Chöre, *Chorus mysticus*, Kinderchor, Orchester und Orgel.

Komponiert:	1904–1908
Uraufführung: (unvollständig 1. Fassung)	26. Nov. 1909, Leipzig, Andreaskirche Senta Wolschke (Sopran), Hedwig Aeckerle (Alt), Max Krause (Tenor), Kammersänger Fritz Rapp (Bariton – ersetzte den Opernsänger A. Kaaset), Fritz Schrimpf (Bass), W. Reimann (Orgel, ersetzte Carl Hoyer), Königliches 107. Infanterie-Regimentsorchester, gemischter Chor und Kinderchor der St. Andreas-Gemeinde; Leitung: Rudolf Tobias
Erstaufführung: (restaurierte Version)	1989, <i>Estonia</i> Konzertsaal, Tallinn Raili Viljakainen (Sopran), Urve Tauts (Alt), Janis Sprogis (Tenor), Aleksander Poljakov (Bariton), Mati Palm (Bass), Ines Maidre (Orgel), Chor des Eesti TV & Eesti Radio, <i>Estonia</i> Opernchor, Estnischer Philharmonischer Kammerchor, Kinderchor <i>Ellerhein</i> , Estnisches Nationales Sinfonieorchester (ERSO); Leitung: Peeter Lilje
Orchesterbesetzung:	3 Fl. (3.= Fl. picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Clar. (B, A), Clar. basso (B, A), 2 Fg., Contrafagotto, 4 Cor. (F) [col V, VI], 3 Cor. (F) aus der Ferne [II. Bild, V, VI, VII], 3 Trombe (B), 3 Tromboni, Tuba, Timp., Piatti, Triangolo, Gr. Cassa, Tamb. militaire [III. Bild], Tamburino [IV. Bild], Tam-tam, 2 Arpe, Organo, Violini I (16), Violini II (14), Viole (12), Violoncelli (10), Contrabassi (8)
Vokale Besetzung:	5 Solisten: Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton (Jona), Bass, gem. Chöre I, II (160-180), <i>Chorus mysticus</i> (Kammerchor, 30-40), Kinderchor (40-50) [III., IV., V. Bild]
Aufführungsdauer:	ca. 2:15 h

Rudolf Tobias begann mit den ersten Entwürfen für das Oratorium in seiner Tartuer Zeit um 1904. Die damals künstlerisch aufblühende Stadt, seine Verbindung zur *Noor Eesti* Bewegung, die mit ihrer Devise „*Bleiben wir Esten, aber werden wir auch Europäer!*“ neue kulturelle Richtlinien und Maßstäbe für eine estnische nationale Kunst aussprach, denen sich auch Tobias verpflichtet fühlte, und seine Zusammenarbeit mit Aleksander Läte bei Aufführungen großer klassischer Oratorien, bildeten einen fruchtbaren Boden, der bei Tobias zu einem Oratoriumskonzept führte, das sich zum einen an die klassischen europäischen Vorbilder anlehnt, zum



anderen es gleichzeitig versteht, einen nationalen Offenbarungscharakter auf inhaltlicher Ebene zu vermitteln. Tobias wollte ein Meisterwerk schaffen, das Estland einen Platz in der Musikgeschichte Europas zuweisen kann.

Im Januar 1908 verließ er Estland, lernte in Paris die neuere französische Musik kennen, arbeitete während seines Aufenthaltes im Kurort Eichwald unaufhörlich an der Fertigstellung seines Oratoriums und hielt gleichzeitig Ausschau nach Aufführungsmöglichkeiten. Nachdem er sich im September 1908 in Leipzig niedergelassen hatte, lag bereits im Oktober die Urfassung des Werkes vor. Er legte das Werk Professor Siegfried Ochs, dem Dirigenten des Berliner Philharmonischen Chores, und auch Felix Mottl vor: Beide waren interessiert, urteilten positiv, dennoch kam es zu keiner Zusammenarbeit. Deshalb dirigierte Tobias die Premiere selbst. Die Restarbeiten an der Partitur und den Einzelstimmen zogen sich fieberhaft hin bis zum Tag der Aufführung am 26. November 1909 in der Leipziger St. Andreaskirche.

In einem Brief aus dieser Zeit schreibt er noch optimistisch: „*Konzert definitissimo. Orchester mit 42 Musikern, Chor unter 100, jedoch tüchtig.*“ In Wirklichkeit sollten sich diese Zahlen noch verringern. So hatte er schließlich nur 25 Musiker einer Militärkapelle zur Verfügung, für ein Werk, dessen Dimensionen und klangfarbliche Ausarbeitung den Apparat eines großen Sinfonieorchesters erfordert hätte. Auch die Größe des Chores ließ zu wünschen übrig, nimmt man die vorgeschlagenen Zahlenangaben der Partitur zum Vergleich: Chöre I–II ca. 160–180 Sänger, Chorus mysticus ca. 30–40, Kinderchor ca. 40–50. Noch dazu konnte Tobias den Musikern z. T. nur unvollständig ausgearbeitetes Stimmmaterial zur Verfügung stellen, so dass eine missglückte erste Aufführung des Oratoriums das unausweichliche Ergebnis dieser gewaltigen Forcierung werden musste. Ungeachtet dessen erklärte der anwesende Rektor der Berliner Königlichen Hochschule für Musik Hermann Kretzschmar seine hohe Wertschätzung des Werkes gegenüber Rudolf Tobias' Ehefrau: „*Seit Bachs Zeiten ist bis heute kein so gewaltiges Werk der kirchlichen Musik wie der ‚Jona‘ des Tobias geschrieben worden*“.

Zu Lebzeiten des Komponisten wurden dann unter seiner Leitung noch zweimal einzelne Teile aus seinem Oratorium aufgeführt: am 25. August 1913 in Tallinn im Rahmen der Eröffnungsveranstaltungen des neuen *Estonia*-Theatergebäudes, für

die er die Nummern 17 – 19 überarbeitete, und am 22. Januar 1914 im Konzertsaal der Berliner Königlichen Musikhochschule aus Anlass eines Kompositionsabends, an dem die Nummern 6, 8, 9, 11 – 13, 17 – 19, 23 und 33 zur Aufführung kamen. Weitere Aufführungen zu seinen Lebzeiten gab es nicht.

Nach dem Tod von Rudolf Tobias verblieben alle seine Kompositionsautografe im Besitz seiner Ehefrau, die nach Amerika übersiedelte. Erst 1939 kaufte die Stiftung *Eesti Kultuurkapitaal* die Autografe seiner Witwe ab. Somit gelangte auch die Partitur des Oratoriums *Des Jona Sendung* nach Estland zurück. Da aber zur Zeit der russischen Okkupation die Aufführung von geistlichen Werken in Estland unterbunden wurde, geriet das Oratorium zunächst in Vergessenheit. 1973 entdeckte der estnische Pianist und Musikwissenschaftler Vardo Rumessen das Werk neu, nahm sich der Partitur an, vervollständigte und redigierte sie in den folgenden Jahren für die Aufführungspraxis. Zwischen 1973 und 1989 wurden die jeweils fertig überarbeiteten Teile des Oratoriums im *Estonia* Konzertsaal dem Publikum in Konzerten vorgestellt<sup>1</sup>. Eine vollständige Aufführung der restaurierten Fassung fand zum ersten Mal am 26. Mai 1989 in Tallinn unter der Leitung des Dirigenten Peeter Lilje statt und wird von den Esten heute als die eigentliche Uraufführung des Oratoriums angesehen. Zu dieser Zeit begann das sowjetische Regime in Estland bereits zu wanken und die estnische Nationalbewegung gewann an Stärke. Die Aufführung des groß angelegten ersten Oratoriums eines estnischen Komponisten geriet dabei auch zum Ausdruck des wachsenden Nationalbewusstseins.

Nach der Befreiung Estlands von der russischen Okkupation wurde 1992 aus Anlass der Überführung der Asche des Komponisten von Berlin nach Kullamaa ein Rudolf-Tobias-Musikfestival in Tallinn veranstaltet, auf dessen Programm auch die zweimalige Aufführung seines Oratoriums im *Estonia* Konzertsaal unter der Leitung des deutschen Dirigenten Leo Krämer stand. Bis heute folgten auch zahlreiche internationale Aufführungen, u. a. in Göteborg, Malmö, Stockholm und Helsinki (1995; Ltg. Neeme Järvi), Melbourne (1998; Ltg. Neeme Järvi), Speyer und Nürnberg (1999; Ltg. Leo Krämer), Köln (2000; Ltg. Neeme Järvi), Paris (2001; Ltg. Arvo Vollmer) und St. Petersburg (2003; Ltg. Neeme Järvi).

---

<sup>1</sup> Eine vollständige Liste der einzelnen Aufführungen findet sich in: Vardo Rumessen: *Joonase sõnum*, S. 306ff.

Das Oratorium *Des Jona Sendung* nimmt formal gesehen eine Stellung zwischen Messe und Oper ein. Sein Aufbau in zwei Hauptteile, die auch Aufzüge genannt werden könnten, seine Gliederung in einen Prolog und fünf Bilder oder die an einigen Stellen in der Partitur eingefügten textlichen Vorbemerkungen bzw. Kommentierungen des Geschehens lassen Gedanken an ein Bühnengeschehen oder an Regieanweisungen aufkommen. Doch Tobias beabsichtigt hiermit nur interpretatorische Hinweise für die Aufführung zu geben.

Die insgesamt 38, meist nicht länger als vier Minuten dauernden Nummern sind in deutscher Sprache verfasst und beruhen inhaltlich zum größten Teil auf dem alttestamentlichen Buch *Jona*. Daneben finden sich eine erhebliche Anzahl von weiteren Bibelziten und Choraltexen, die das Jonasgeschehen symbolisch ausdeuten und auf eine vergleichende Metaebene heben.

Weshalb aber entschloss sich Tobias für die Form eines Oratoriums und maß gerade dem Jona-Stoff so viel Aussagekraft bei? Eine Antwort findet man in seinem 1909 in der estnischen Zeitung *Postimees* veröffentlichten Artikel *Jenseits von Klassik und Moderne*, wo er in einem Abschnitt über Kirchenmusik festhält:

Ein Fachmann fragte mich, weshalb ich mir gerade ein Oratorium zur Aufgabe gemacht habe. Ich zeigte auf eine Laokoongruppe erklärend, daß diese Situation, ein unter einer Sklavenpeitsche seufzendes Volk, den Inhalt meiner Musik aufzeigt. Wie nun Laokoon durch das Himmelsgewölbe mit seinem Geschrei zu drängen suchte, das ist tragisch. Müßte es nicht für den Komponisten eine erhöhende Aufgabe sein, in Tönen dies gleichzeitig tragische und geschichtliche Volk am ‚Bild des Laokoon‘ empor zu formen? Ich fand in meinem eigenen Volk ein gläubiges Gefühl vor... Hier war etwas, woran man sich festklammern konnte. Und dieses in der Kunst zu äußern, bot sich nur die Form des Oratoriums an. Jedenfalls gab es hier ein verbindendes Glied mit der Seele des Volkes, etwas, das der Arbeit eine kosmopolitische Art geben kann... ‚Das ist alles richtig‘ entgegnete ein anderer, aber weshalb gerade einen so grotesken Stoff wie Jonas auswählen?‘ Darauf möchte ich Ihnen nur soviel entgegenen, daß, obwohl die Darstellungsweise dieses Stoffes (nicht seine wirkliche Tendenz) Oratoriumschöpfer bisher abgeschreckt hat, halte ich es doch umso mehr für den Auftrag der Kunst, aus einem widerspenstigen Grundstoff etwas zu schaffen, erst recht aus so einem Felsenkolob wie dem Charakter von Jonas. Ist es hier nicht gerade eine dankeswerte Aufgabe für den dramatischen Komponisten, psychologisch alle Stufen richtig zu durchleuchten, ganz zu schweigen davon, daß der Stoff auch manch Dekoratives bietet (nehmen wir z. B. den Sturm, den Pomp der Stadt Ninive etc.). Zum zweiten ist der Grund, daß die Oratoriumsmusik nach Bach und Händel im Zerfallen ist, teils auch darin zu finden, daß nämlich die Auswahl des Stoffes mit sentimentaler Schlottrigkeit getroffen wird. Große Komponisten und neue Werke hat es genug gegeben. Unsere Zeit aber ist nicht die Mendelssohnsche verträumte Zeit mit süßsauerlichem Gesicht. Deshalb mehr Energie! Und in diesem Sinne scheint mir Jonas drastische Geschichte ausreichend zeitgemäß zu sein.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Zitiert nach Rudolf Tobias: „*Jenseits von Klassik und Moderne*“, in: *Postimees*, 16. März 1909.

Es geht also Tobias mit seinem Konzept auch darum, die *Aufmerksamkeit stärker auf das innere Wesen unseres Zeitalters* zu lenken, es geht um seine Vision von den Leiden eines unterdrückten Volkes, vom Strafgericht und der erwarteten Erlösung. Die Gestalt des Jona ist folglich nicht alleiniger Protagonist, sondern im Kontext als Vertreter der *Ecclesia*, dem verfolgten Häuflein der Gläubigen, bzw. als Verkörperung ihres moralischen Widerstandes zu verstehen. Biblisch gesehen sind es die Israeliten, die sowohl wirtschaftlich als auch politisch dem mächtigen Assyrierreich mit seiner Hauptstadt Ninive untergeben waren. Im übertragenen Sinn spielt Tobias aber auch auf die Geschichte seines eigenen Heimatlandes an, auf die Leiden des estnischen Volkes unter einer jahrhundertelangen Fremdherrschaft.

In der Person Jona bzw. in seinem verweisenden Charakter auf Jesus Christus verkörpert sich der Erlösungsgedanke und wird die allumfassende Gnade Gottes prophezeit. Inhaltlich wird der Stoff folglich auf drei Ebenen gespiegelt:

1. Jona als konkreter Erlöser Ninives,
2. Christus als Erlöser der Sünder,
3. die Gläubigen/Esten im Kampf nach Erlösung aus der Knechtschaft der Ungläubigen/Russen.

Jona (*hebr.* Taube) wird so zum Symbol: zum einen für den Friedensschluss zwischen Gott und den Menschen (vgl. die Geschichte Noahs), zum anderen für Frieden zwischen den Völkern. Und dass diese Nachricht das estnische Volk gerade Anfang der 90er Jahre erreichte, gleicht einer Vorherbestimmung und einem wichtigen ideellen Schlag gegen das sowjetische Regime. Die Aktualität der Übertragbarkeit des Textes wird einem schnell bewusst, führt man nur einige Stellen an. So warnt etwa Jona die Niniviten: „*Wehe, wehe des sündigen Volkes, des Volkes von großer Missetat. Ihre Sünden reichen bis in den Himmel*“ (Nr. 26) oder: „*Es sind noch vierzig Tage, so wird Ninive untergehen*“ (Nr. 30).

Die musikalische Sprache Rudolf Tobias' ist von packender Dramatik und großer Stringenz. Er versteht es, den Zuhörer ohne Umschweife in die unterschiedlichsten kontrastierenden Stimmungswelten (so etwa auf der Ebene unterschiedlicher chorischer Klangfarben: Kinderchor, Chorus mysticus u. a.) hineinzuziehen und ihn kompromisslos *in medias res* zu versetzen.

Einen originären Stil wird man aber in diesem Werk vergeblich suchen. So urteilt der estnische Komponist Mart Saar in einem Zeitungsartikel über Tobias:

[Er] ist eine starke Begabung neoklassischer Ausrichtung. Spezifisch Modernistisches besitzt er nicht. Er wirkt vielmehr mit der Kraft seiner Gabe und Persönlichkeit als mit Originalität. Was in den Werken von Tobias hervorsticht, ist die lebhafteste, mutige und lebensbejahende Stimmung, ist der Drang nach mächtigen, starken, kraftvollen und grandiosen Konzeptionen.<sup>3</sup>

Die Stärke Rudolf Tobias' liegt in seiner Fähigkeit, die vielfältigen Elemente der Vergangenheit zu akkumulieren und daraus eine ihm eigene Synthese zu formen. Dies könnte man als seinen persönlichen Stil bezeichnen. Die Grundlage seiner Musik findet sich zwar in der klassischen Tradition – bei Bachs Kirchenmusik und in Händels Monumentalität – verankert, doch greift er ebenso spätromantische Elemente auf. Seine Bestrebungen nähern sich der Wagnerschen Opernreform in der Verwendung von Leitmotiven (elf Leitmotive, drei Leitthemen bzw. Choräle) an oder mit dem Gedanken an ein großes geistliches Konzertatorium im Zusammenschluss einzelner Nummern zu größeren Einheiten.

Auch die Nähe zur Tonsprache Richard Wagners wird an mehreren Stellen deutlich (vgl. z. B. die Orchester-Intermezzi Nr. 10 und 33 mit dem Leitmotiv des Traums / Schlafs in Wagners Oper *Die Walküre*, 3. Aufzug).

Von den zeitgenössischen Komponisten ist seine Kenntnis der Sinfonik Gustav Mahlers nicht zu leugnen (jener starb nur sieben Jahre vor Tobias!). Überaus verblüffend aber ist ein *Déjà-vue*-Erlebnis, das sich im Vergleich mit Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* oder dessen *Lobgesang*-Sinfonie einstellt. Formal, inhaltlich und an einigen Stellen in Motiv und Sprachdeklamation sind beide Werke eng mit der Konzeption von Tobias verbunden. Auch Mendelssohn war bestrebt, eine neue Gesamtform zu finden und versuchte dies etwa durch *Attacca*-Anschlüsse einzelner Nummern oder durch die zyklische Gestaltung im *Lobgesang* zu erreichen. Im *Paulus* ist insbesondere die Anlage der Chöre und Choräle mit denen im *Jonas* vergleichbar. Man denke etwa an die Theatralik der prahlerischen Volkschöre. Tobias schreibt hierzu in einem Brief über den Chor der Niniviten, dass er es für durchaus günstiger halte, anstelle eines eingedrillten, einseitig schablonenhaften deutschen Kirchenchors einen temperamentvollen Opernchor einzuladen<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Muusikaleht*, 1928, Nr. 10.

<sup>4</sup> Vgl. Brief von Rudolf Tobias aus Berlin-Halensee an Dr. J. Luiga nach Estland vom 18. Mai 1912, estnisch.

Das neben der gewaltigen Darstellung der Sturmszene (Nr. 6) wohl populärste und zentrale Stück des Oratoriums ist das *Sanctus* (Nr. 19). Wie ein archaischer Monolith kommt es daher und erzielt mit seiner eingängigen musikalischen Sprache eine so gewaltige Wirkkraft, dass es im Laufe der Zeit zur heimlichen Hymne der estnischen Nation geworden ist.

Kritiken von deutschen Aufführungen des Oratoriums in Köln und Nürnberg in den Jahren 1999 und 2000 spiegeln die Erkenntnis wider, dass es sich beim diesem Oratorium um ein musikgeschichtliches Ereignis handelt.

In der *Kölnischen Rundschau* heißt es:

Ein Cinemascope-Breitklangspektrum von Gustav-Mahler-Ausmaßen in der Philharmonie... Die alttestamentarische Erzählung von Jona entbehrt nicht der Komik: Die Sünder sind hier sympathisch, der einzig Unsympathische ist der Prophet Jona, der erst im Bauch eines Walfisches ein Dreitagebart wachsen muss, ehe ihm aufgeht, dass Gottes Wege nicht Menschenwege sind. – Rudolf Tobias hatte mit seinem biblischen Oratorium anderes im Sinn. Es sollte wenigstens auf dem kulturellen Sektor die Unabhängigkeit Estlands vom russischen Besatzungsjoch demonstrieren. Die Schwäche seines Librettos liegt in der unzusammenhängenden Stückelung von nicht zusammengehörigen Bibelzitat, die eine Einheit der fünf Bilder verhindert. Die Stärke der Musik liegt in der eigenständigen Entwicklung eines spätromantischen Ausdrucksstils, der auf den Schultern von Wagner und Liszt steht und besonders im zweiten Teil die imposante Wirkung steigert... Dass die Solisten [...] trotz wagnerischer Stimmkraft oft orchestral überschüttet wurden, liegt an der zu undifferenzierten Instrumentation. Der Erfolg war so groß, dass der Dirigent einen Oratoriumsausschnitt wiederholte.<sup>5</sup>

Der Kölner *Generalanzeiger* titelt die Aufführung mit „Gesang der Freiheit“ und schreibt:

Der aus Estland stammende Dirigent Neeme Järvi wartete in der Kölner Philharmonie mit einer Sensation auf: Das Oratorium ‚Des Jona Sendung‘ seines Landsmannes Rudolf Tobias (1873 – 1918) wurde als Repräsentant einer hier kaum bekannten estnischen Romantik vorgestellt. Tobias, der das Libretto aus Texten des Alten und Neuen Testaments zusammengestellt hat, wählte die knorrige, unbeugsame Figur des Propheten Jonas zum Symbol des Aufbegehrens gegen die Fremdherrschaft des Zaristischen Russland. – Dabei steht die Titelfigur weniger im Mittelpunkt des Geschehens als die extensiv angelegten Chöre [...] Gewaltiger Beifall.<sup>6</sup>

Die *Nürnberger Zeitung* berichtet:

Die Aufführung in St. Lorenz machte deutlich, dass er [Tobias] mit seinem Oratorium den Anschluß an die europäische Romantik gefunden hat. Die Farbenpalette einer Mahlerschen Sinfonie findet sich im ‚Jona‘ genauso wie die Leitmotivik Wagners oder Berlioz’ ‚idée fixe‘. Diese Elemente ruhen auf sicherem Fundament, das bis zu Bach und Händel zurückreicht. [...] Ein großes romantisches Oratorium erhält mit diesem Konzert eine Chance, wieder das Publikum zu finden, das es verdient. Insofern war dieser zweite Abend der 48. ION schon ein erster heftig beklatschter Höhepunkt.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Kölner Rundschau*, 17. April 2000.

<sup>6</sup> *Kölner Generalanzeiger*, 17. April 2000.

<sup>7</sup> *Nürnberger Zeitung*, 28. Juni 1999.

Die *Nürnberger Nachrichten* titelten „Sinnbild für ein unterdrücktes Volk – Opulenter Oratorienfund“:

Es war jedenfalls eine echte Großtat der Orgelwoche, diese terra incognita [...] zu beschreiten und daran zu erinnern, wie Estlands Tonkunst – lange vor Arvo Pärt und Erkki-Sven Tüür – Anschluß an das europäische Musikniveau fand.<sup>8</sup>

Im *Fränkischen Tag* gibt es eine schwärmerische Rezension, die sehr gut die Einordnung des Oratoriums in seine Zeit herausarbeitet:

Zweieinhalb Stunden großformatige, aber immer textnahe Bibelvertonung und keine Minute Langeweile! Tobias' Musik nimmt vom ersten Moment an gefangen, denn sie sprüht vor Leben, ist affektgeladen und effektiv bis hin zu bombastischen Ausbrüchen und trotz ihres zwangsläufigen Jahrhundertwende-Stilekklektizismus höchst originell. Das Repertoire reicht vom protestantischen Choral, der [...] im zweiten Teil zunehmend zum roten Faden wird, über die Frühromantik (Mendelssohn) bis zu Verdis Opernton, Mahler-Anklängen und sogar kühnen expressionistischen Modernismen. Gewaltige oratorische Tutti [...] zeitigen mittlere Kirchenbeben und nehmen die Zuhörer quasi quadrophonisch in die Zange. Tobias' Vertonung des Jonas-Stoffs, halb Messe, halb Oper, scheint in den letzten Jahren zu einer Art estnischer Nationalmusik geworden zu sein [...] Man wird den so enthusiastisch „ihre“ Musik vortragenden Esten kaum zu nahe treten, wenn man feststellt, dass dieses Werk nicht im baltischen Volkston gehalten ist, dass es nicht vom Meerbusen oder den tausend Seen des volksverwandten Sibelius erzählt. Aber es ist eine Musik auf der Höhe ihrer Zeit, immer mit hohem Anspruch, in ihren besten Teilen geradezu großartig [...].<sup>9</sup>

Eine CD-Einspielung des Oratoriums von 1995 ist beim schwedischen Label BIS Records AB erhältlich. Die Ausführenden sind estnische Solisten und Chöre sowie das Estnische Staatliche Sinfonieorchester unter der Leitung von Neemi Järvi.



*Des Jona Sendung*, Titelbild der von Vardo Rumessen herausgegebenen restaurierten Fassung des Oratoriums. Illustration von Jüri Arrak, 1995.

<sup>8</sup> *Nürnberger Nachrichten*, 28. Juni 1999.

<sup>9</sup> *Fränkischer Tag*, 29. Juni 1999.

## C 2. Die Textfassung

Den Text des Oratoriums stellte Rudolf Tobias selbst aus Bibelstellen des Neuen und Alten Testaments zusammen. Durch seine detaillierte Bibelkenntnis enthält seine Zusammenstellung Zitate aus zahlreichen Büchern der Bibel, die er inhaltlich geschickt miteinander verkettet. Die Geschichte der Hauptfigur, des Propheten Jona, seinen Widerstand gegenüber Gott, seine Bestrafung, seine Sendung (die Gottlosen der Stadt Ninive zu bekehren) und die Buße der Einwohner von Ninive wird anhand dieser Bibelzitate erzählt und reflektiert. Daneben verwendet er zwei evangelische Kirchenchoräle: *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein!* und *O, daß ich tausend Zungen hätte*.

Der Text ist in deutscher Sprache verfasst und hält sich an die Lutherische Bibelübersetzung. Zwar wäre auch eine Originalfassung in Estnisch denkbar gewesen<sup>1</sup>, dennoch wählte Tobias die deutsche Sprache insbesondere im Hinblick auf Aufführungsmöglichkeiten in Deutschland. Da die musikalische Umsetzung derart mit dem deutschen Text verwoben ist, ist auch eine nachträgliche Übersetzung ins Estnische nicht ohne Verlust musikalischer Aspekte denkbar.

Neben dem eigentlichen Text des Oratoriums gibt Tobias kurze, teils eindringlich formulierte Erläuterungen zur Handlung und musikalischen Interpretation. Diese sind ebenfalls in der Partitur vermerkt. Er legte besonderen Wert darauf, ein größtmögliches inhaltliches Verständnis bei den Ausführenden zu erzielen.

Im Folgenden ist der deutsche Originaltext samt Erläuterungen des Komponisten abgedruckt.

---

<sup>1</sup> Das Neue Testament erschien in estnischer Übersetzung bereits 1686. Eine Gesamtübersetzung (AT/NT) folgte 1739.



## Rudolf Tobias: *Des Jona Sendung*

### Geißelung der tändelnden Auffassung religiöser Wahrheiten

#### Vorbemerkung

*Durch eine strenge Schule (Bild II) mußte der Prophet Jona gehen, bevor er sich – zwar nicht gereinigt von den Schlacken seines fanatischen Übereifers (Jona 4, 1) – zum Werkzeug Gottes hergeben konnte.*

*Gegenüber der gleisenden Verkörperung der Sünde und des gottlosen Frevels (Bild IV) im Typus Ninive tritt andererseits durch eine ideelle Vorführung des Gegenbildes, nämlich des geringen verfolgten Häufleins der Gerechten (1. Mos 18, 24), Gläubigen (1. Kön 19, 18), Märtyrer (Offenbar 6, 9), überhaupt der Ecclesia, der furchtbare Fluch der Sünde mittelbar hervor (Bild III).*

*Ninive wird verschont; gerade die Kinder sind es, die unbewußt mit ausschlaggebend sind (Jona 4, 11). Die der Heiligkeit und Gerechtigkeit Gottes nicht vorzuenthaltende Sühne übernimmt des **Menschen Sohn**, dessen Blut besser, eindringlicher redet denn Abels Blut (Hebr 12, 24).*

## TEIL I

### Prolog

#### Nr. 1 Chor und Chorus mysticus

*(Allegro moderato e risoluto – Adagio)*

**Chor:** Diese böse und ehebrecherische Art sucht ein Zeichen,

**Chorus mysticus:** und es soll ihr kein Zeichen gegeben werden. (Mt 12, 39)

**Chor:** Denn nur das Zeichen des Propheten Jona. Denn gleichwie Jona war ein Zeichen den Ninivetern.

**Chorus mysticus:** Also wird auch des Menschensohn sein diesem Geschlecht. (Lk 11, 29–30)

#### Nr. 2 Arioso des Jona

*(Pesante – Adagio)*

**Jona:** Sie werden mir nicht glauben und sagen: „Der Herr ist dir nicht erschienen. (2. Mos 4, 1) Der Herr wird weder Gutes noch Böses tun.“ (Zeph 1, 12) Sende, welchen Du senden willst (2. Mos. 4, 13). Ich arbeite vergebens, wer glaubt unser' Predigt (Jes 49, 4)? Ach, daß Du mich in der Hölle verbärgest, bis Dein Zorn sich legte, und setzest mir ein Ziel, daß Du an mich gedächtest (Hiob 14, 13). Wo soll ich hingehn vor Deinem Geist? Wo soll ich hinfliehn vor Deinem Angesicht (Ps 139, 7)?

#### Nr. 3 Tenor und Chor

*(Allegro non troppo e maestoso)*

*So spricht der Herr: Ich werde gesucht von denen, die nicht nach mir fragten (Jes 65, 1). Hebe Dein Auge auf!*

**Chor:** So spricht der Herr (Jer 17, 5): „Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding! Wer kann es ergründen? Ich, der Herr, kann es ergründen und die Nieren prüfen“ (Jer. 17,9). So spricht der Herr!

**Tenor:** Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz, und siehe, ob ich auf bösen Wegen bin. Und leite mich auf ew'gem Wege (Ps 139, 23–24)!

**Chor:** So spricht der Herr: „Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding! Wer kann es ergründen?“

**Tenor:** Prüfest mein Herz und besuchst mich des Nachts. Du läuterst mich (Ps 17, 3). Deine Augen sahen mich, als ich noch unbereit war (Ps 139, 16). Du warest über mir im Mutterleibe.

**Chor:** „Wo warest du, als ich die Erde gründete? Als mich die Morgensterne miteinander lobeten, und jauchzten alle Kinder Gottes?“ (Hiob 38, 4, 7)

**Tenor:** Ich aber gedachte, wohlan, ich will seiner nicht mehr gedenken, und nicht mehr in seinem Namen predigen. Aber es war in meinem Herzen wie ein brennendes Feuer in meinen Gebeinen verschlossen, daß ich's nicht leiden konnt', und wäre schier vergangen (Jer 20, 9).

**Chor:** „Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding! Wer kann es ergründen?“

**Tenor:** Erforsche mich (mein?) Herz und erfahre mein Herz, prüfe mich, erfahre, wie ich's meine, und sieh', ob ich auf bösem Wege bin, und leite mich auf ewigem Wege (Ps 139, 23–24)!

## Bild I

### Des Jona Sendung

#### Nr. 4 Tenor und Chor

*(Con moto)*

**Tenor:** Wo soll ich hingehn vor Deinem Geist, und wo hinfliehn vor Deinem Angesicht (*Ps 139, 7*)?

**Chor:** Wo soll ich hingehn vor Deinem Geist? Wo soll ich hinfliehn vor Deinem Angesicht? Führ ich gen Himmel, so bist Du da (*Ps 139, 8*)!

**Tenor:** Wo soll ich hingehn vor Deinem Geist, und wo hinfliehn vor Deinem Angesicht?

**Chor:** Wo soll ich hinfliehn vor Deinem Angesicht? Bettete ich mich in der Hölle, siehe, so bist Du da (*Ps 139, 8*)!

**Tenor:** Siehe, so bist Du da!

**Chor:** Nähme ich Flügel der Morgenröte, bliebe am äußersten Meer, so würd' mich doch Deine Hand daselbst führen und Deine Rechte mich halten (*Ps 139, 9– 10*). Spräche ich: „Finsternis möge mich decken!“ So muß die Nacht auch Licht um mich sein (*Ps 139, 11– 12*)!

#### Nr. 5 Tenor (Schiffsherr)

Orchestrale Überleitung zum Sturm

*(Allegro)*

**Tenor:** Was schläfst du? Stehe auf, rufe deinen Gott an, ob vielleicht Gott an uns gedenken wollt', daß wir nicht verdürben (*Jona 1, 6*)?

*(Jona erwacht und findet sich inmitten des Sturmes.)*

**Chor:** Hilf uns, wir verderben!

#### Nr. 6 Chor. Im Seesturm

*(Maestoso e poco allegro)*

**Chor:** Hilf uns, wir verderben (*Mt 8, 25*)! Alle Wasserwogen und Wellen gehen über uns (*Ps 42, 8*)! Herr, hilf uns, wir verderben!

#### Nr. 7 Bariton, Tenor und Chor

*(Molto moderato e poco maestoso)*

**Jona:** Nehmet mich und werft mich ins Meer, so wird auch das Meer stille werden (*Jona, 1, 12*)!

**Chor:** Herr, laß uns nicht verderben um dieses Mannes Seele willen, und rechne uns nicht zu unschuldig Blut, denn Du tust, was Dir gefällt (*Jona 1, 14*).

**Tenor:** Es ist besser ein Mann stürbe, denn das wir alle verdürben (*Joh 11, 50*)!

**Chor:** Hilf!

*(Jona wird ins Meer geworfen. Der Sturm legt sich.)*

#### Nr. 8 Dankgebet der Schiffsleute. Solisten und Chöre

*(Maestoso)*

**Solisten und Chöre:** Die Wasser sahen Dich, Gott! Sie sahen Dich, Gott, und ängsteten sich. Dein Weg war im Meer und Dein Pfad in großen Wassern, und man spürte doch Deinen Fuß nicht! Die Wasser sahen Gott! Sie sahen Gott (*Ps 77, 20*)!

## Bild II

### Die Nacht der Gottverlassenheit

#### Nr. 9 Chorus mysticus

*(Adagio ma non troppo e misterioso)*

**Chorus mysticus:** Gleich wie Jona war drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch, also wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein! (*Mt 12, 40*)

#### Nr. 10 Intermezzo. Orchester

Das Zeichen des Jona

*(Adagio e misterioso)*

**Nr. 11 Chöre***(Adagio ma non troppo e misterioso)***Chor I/Chor II:** Hüter, ist die Nacht schier hin? (*Jes 21, 11*)**Chor I:** Wenn der Morgen schon kommt, so wird doch Nacht sein. Wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wieder kommen und wieder fragen (*Jes 21, 12*)!**Chor I/Chor II:** Hüter, ist die Nacht schier hin?**Nr. 12 Chor***(Lento molto e cantabile)***Chor:** Die Güte des Herrn ist es, daß wir nicht gar aus sind (*Jer Klagelieder 3, 22*). Das zerstoßene Rohr wird Er nicht zerbrechen, und den glimmenden Docht wird Er nicht auslöschen (*Jer 42, 3*)!**Nr. 13 Gebet des Jona***(Quasi grave, molto adagio)***Jona:** Ich rief zu dem Herrn in meiner Angst und Er antwortete mir. Ich schrie aus dem Bauch der Hölle und Du hörtest meine Stimme. Du warfst mich hinunter in das Meer, daß die Fluten mich umgaben. Alle Deine Wogen und Wellen gingen über mich. Daß ich gedachte, ich wär' von Deinem Angesicht verstoßen, ich würde Deinen heiligen Tempel nicht mehr sehen, nicht mehr sehen...

Wasser umgaben mich bis an mein Leben, die Tiefe umringte mich, Schilf bedeckte mein Haupt, ich sank hinunter zu den Bergesgründen. Die Erde hatte sich verriegelt ewiglich, ewiglich...

Aber Du hast mein Leben aus dem Verderben geführt, Herr, mein Gott! Als meine Seele bei mir verzagte, gedacht' ich an den Herrn, und mein Gebet kam zu Dir in Deinen heiligen Tempel (*Jona 2, 3– 8*)!**Nr. 14 Terzett. Tenor, Bariton, Baß***(Andante cantabile)***Tenor/Baß:** Denn Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen, und nicht zugeben, daß Dein Heiliger verwese (*Ps 16, 10*).**Jona:** Wenn ich nur Dich habe, frag' ich nicht nach Himmel und Erde, wenn mir gleich Leib und Seele verschmachten, so bist Du doch Gott allzeit meines Herzens Trost... Siehe, um Trost war mir sehr bange, dennoch bleib' ich stets an Dir, dennoch... (*Ps 73, 25–26*)**Nr. 15 Solisten und Chor – Errettung des Jona***(Molto allegro)***Sopran:** O, daß ich tausend Zungen hätte,**Chor:** und einen tausendfachen Mund!**Solisten und Chor:** So stimmt ich damit um die Wette von allertiefstem Herzensgrund ein Loblied nach dem andern an, von dem was Gott an mir getan (*Choral, T: Johannes Mentzer 1704, M: Johannes Balhsar König 1738*).**Nr. 16 Fuga. Chor***(Allegro risoluto)***Chor:** Herzlich lieb hab' ich Dich, Herr, meine Stärke, mein Fels, meine Burg, mein Erretter, mein Gott und Hort, auf den ich traue, mein Schild und Horn meines Heils und mein Schutz (*Ps 18, 2– 3*)!

---

**TEIL II****BILD III – ECCLESIA****Nr. 17 Rachepsalm. Altstimmen und Kinderchor***(Tempo giusto e molto risoluto, quasi marcia)**Die Stimmung der unterdrückten, übriggebliebenen „7000“, die ihre Knie nicht vor Baal gebeugt haben, ist hier angedeutet, wie es sich u. a. auch in den Rachepsalmen äußert (übr. vgl. Apokal 6, 9). Fanatischer Eifer für die Sache, die Heiligkeit Gottes – wobei gerade die angewandten Weiberstimmen die hyänenhafte Wut, mit der Gottes Strafgericht herab beschworen wird, illustrieren wollen – alles das soll durch den deklamierenden Chor zum Ausdruck kommen (vgl. Die Mutter im „Faust II“ wie auch den Fluch Evas in Byrons „Kain“).*

**Altstimmen:** Herr Gott, des die Rache ist erscheine! Erhebe Dich, Du Richter der Welt! Vergilt den Hoffärt'gen, was sie verdienen (*Ps 94, 1–2*)!

**Kinderchor:** Herr, Du Heiliger und Wahrhaftiger (*Apokal 6, 10*)!

*Durch die Kinder wird den Schuldvollen das verlorene Paradies der Unschuld und Reinheit vor die Augen gegaukelt.*

**Altstimmen:** Herr, wie lange sollen die Gottlosen prahlen (*Apokal 6, 10*)? Sie zerschlagen Dein Volk (*Ps 94, 5*)!

**Kinderchor:** Herr, Du Heiliger und Wahrhaftiger!

**Altstimmen:** Wie lange rächst Du nicht unser Blut an denen, die auf Erden wohnen (*Apokal 6, 10*)?

**Altstimmen mit Kindern:** Gott, des die Rache ist, erscheine (*Ps. 94, 1*)! Denn wir werden ja um Deinetwillen täglich verfolgt und sind geächtet wie Schlachtschafe (*Ps. 44, 23*)! Gott, des die Rache ist erscheine!

## Nr. 18 Chorus mysticus

*(Adagio)*

**Chorus mysticus:** Siehe, der Herr kommt mit vielen Tausend Heiligen, Gericht zu halten über alle (*Juda 14–15*)!

*Das Kommen des Weltenrichters motiviert sich durch den Ausspruch Jesu: Daß denn die Niniveter den Stab über die Verstockten brechen werden (vgl. V. Bild).*

## Nr. 19 Sanctus. Chöre und Solisten (Tutti)

*(Maestoso e poco adagio)*

**Chöre und Solisten:** Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth (*Apokal 4, 8*)! Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr, der Allmächtige, der da war und der da ist und der da kommt (*Apokal 4, 8*)! Heilig, heilig, heilig! Alle Lande sind seiner Ehre voll (*Jes 6, 3*)!

## Nr. 20 Doppelchor – Hilf Herr!

Ecclesia

*(Poco adagio e grave)*

*Ein anderes Bild entrollt sich hier: verhallt sind fanatisch eifernde Eliasstimmen. Die Klage um die Knechtsgestalt des Gottesreiches hebt an; das zusammengeschemelte Häuflein der Gläubigen sehnt sich nach der „Hilfe aus Zion“, nach dem Kommen des Erlösers.*

**Chor I/Chor II:** Hilf, Herr! Die Heil'gen haben abgenommen und der Gläub'gen ist wenig unter den Menschenkindern (*Ps 12, 1*)!

**Chöre:** Hilf, Herr! Ach, daß Du den Himmel zerrissest und führst herab (*Jes 64, 1*)! Die Heil'gen haben abgenommen und der Gläub'gen ist wenig unter den Menschenkindern! Hilf, Herr! Ach, daß die Hilfe aus Zion käme (*Ps 14, 7*)! Ach, daß Du den Himmel zerrissest und führst herab!

**Chor II:** Ach, Gott vom Himmel, sieh' darein und laß Dich des' erbarmen (*Choral, Text und Musik: Martin Luther 1524*).

**Chor I/Chor II:** Hilf, Herr! Die Heil'gen haben abgenommen!

## Nr. 21 Choral. Chor

*(Poco adagio)*

**Chor:** Ach Gott, vom Himmel sieh' darein! Und laß Dich des' erbarmen! Wie wenig sind der Gläub'gen Dein, verlassen sind wir Armen! Dein Wort man läßt nicht haben wahr, der Glaub' ist auch verloschen gar bei allen Menschenkindern (*Choral, Text und Musik: Martin Luther 1524*)!

## Nr. 22 Chor

*(Andante con moto, ma tranquillo)*

**Chor:** Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen und des Herrn Lob verkünden (*Jes 60, 6*)! Sie werden weinend kommen und betend (*Jer 31, 9*).

## Nr. 23 Arietta. Sopran

*(Andante cantabile)*

**Sopran:** Gott schaut vom Himmel auf der Menschenkinder, daß Er sähe, ob jemand klug sei und nach Gott frage (*Ps 53, 3*). Aber sie sind alle abgefallen und allesamt untüchtig (*Ps 53, 3*). Die Toren sprechen in ihren Herzen: „Es ist kein Gott!“ Sie taugen nichts und sind ein Greuel worden. Da ist niemand der Gutes tue, auch nicht einer (*Ps 14, 2*). Heute, so ihr seine Stimme hört, so verstocket euer Herz nicht, verstockt eure Herzen nicht (*Ps 95, 7–8*)!

**Nr. 24 Arie des Jona***(Andantino)*

Das Chormotiv „O, daß ich tausend Zungen hätte“, das die ganze folgende Arie durchzieht, ruft das Dankgefühl, daß er durch das Organ der Zunge sich jetzt in Ninive zu betätigen zum zweiten Mal berufen wird.

In der Arie, die mit eherner Energie und Wucht vorgetragen sein will, muß die Bedeutung und Schwierigkeit der Sendung des Jona in ihrer ganzen Tragweite verständlich werden. Jetzt existieren für den Propheten keine Bedenken und Rücksichten mehr. Begeisterung beseelt ihn, und zugleich glaubt der durch Elemente Gemaßregelte Anrecht zu haben, schadenfroh das Strafgericht über Ninive herabzuwünschen.

**Jona:** Deinen Willen, Gott, tue ich gerne (*Ps 40, 9*). Ich will predigen die Gerechtigkeit in der Großen Gemeinde (*Ps 40, 10*). Herr, tue meine Lippen auf, daß mein Mund Deinen Ruhm verkündige (*Ps 15, 17*). Ich will meinen Mund mir nicht stopfen lassen, Herr, das weißt Du (*Ps 40, 10*). Deinen Willen, Gott, tue ich gerne. Ich will predigen die Gerechtigkeit in der Großen Gemeinde. Herr, tue meine Lippen auf! O, daß ich tausend Zungen hätte (*Choral; Text: Johannes Mentzer 1704, Musik: Johannes Balthasar König 1738*)!

**Bild IV****Gerichtspredigt****Nr. 25. Ninive. Chor***(Allegro vivace e maestoso, pesante)*

**Chor:** Lasset uns essen und trinken, denn morgen sind wir tot (*Jes 22, 13*). Es ist kein Gott (*Ps 14, 1*)! Wer ist unser Herr (*Ps 12, 5*)?

**Nr. 26 Arioso des Jona***(Grave e pesante)*

**Jona:** Wehe, wehe, wehe, des sünd'gen Volkes, des Volks von großer Missetat, des boshaftigen Samens, der schändlichen Kinder (*Jes 1, 4*)! Weh, weh, der Mörderstadt! Weh, Ninive!, der unflät'gen Stadt (*Zeph 3, 1*)! Ihre Sünden reichen bis in den Himmel, und Gott denkt an ihren Frevel (*Apokal 18, 5*).

**Nr. 27 Chor***(Allegro con ira)*

**Chor:** Was will der Lotterbub' sagen? Es sieht, als wollte er neue Götter verkündigen (*Apg 17, 18*)! Es ist kein Gott (*Ps 14, 1*)! Wer ist der Allmächt'ge, daß wir Ihm dienen sollen (*Hiob 21, 5*)? Hebe dich von uns, wir wollen von deinen Wegen nichts wissen (*Hiob 21, 14*)! Lasset uns essen und trinken, denn morgen sind wir tot (*Jes 22, 13*)...

**Nr. 28 Arioso des Jona***(Maestoso risoluto e grave)*

**Jona:** Dennoch sollt ihr wissen, daß ein Prophet unter euch gewesen ist (*Hes 2, 5*). Siehe, es wird ein Wetter des Herrn mit Grimm kommen, ein schrecklich Ungewitter wird dem Gottlosen auf den Kopf fallen (*Jer 23, 19*). Denn des Herrn grimmiger Zorn wird nicht nachlassen, bis Er tue und ausrichte, was Er im Sinne hat. Zur letzten Zeit werdet ihr solches erfahren (*Jer 23, 20*)!

**Nr. 29 Chor***(Allegro con ira)*

**Chor:** Dieser redet eitle und verdeckte Worte. Da wird nichts aus, wir wollen nach eig'nen Gedanken wandeln (*Jer 18, 12*)! Wer ist gleich der großen Stadt?

**Nr. 30 Arioso des Jona***(Allegro maestoso e con brio)*

**Jona:** Der Tag des Herrn ist groß und sehr erschrecklich, wer mag ihn leiden (*Joel 2, 11*)? Schrecklich ist's, in die Hände des lebendigen Gottes zu fallen (*Hebr 10, 31*). Es sind noch vierzig Tage, so wird Ninive untergehen (*Jona 3, 4*)!

**Nr. 31 Bekehrung Ninives. Kinderchor***(Pesante e largo)*

Hier setzt die Buße Ninives ein, die dramatisch zu motivieren an und für sich eine große Schwierigkeit darstellt. Im Urtext wird an dieser Stelle der König von Ninive bestimmend, tonangebend eingeführt; wovon sich hingegen der Komponist (sich auf Jona 4, 11 stützend) abzuweichen erlaubt hat, indem den Kindern, diesem unbefleckten Element, die Rolle des zur Buße anregenden Faktors übertragen wird, die zugleich durch ihre Unschuld privilegiert sind, vermittelnd, verschönend einzugreifen..

**Kinderchor:** Es soll weder Mensch noch Tier etwas kosten und [sie] sollen zu Gott rufen heftiglich. Wer weiß, Gott möchte sich kehren und [es möchte] Ihn reuen und sich kehren von seinem grimmigen Zorn, daß wir nicht verdürben (Jona 3, 7– 9)!

**Nr. 32 Kyrie. Buße Ninives. Chor***(Andante sostenuto)*

**Chor:** Herr, erbarme Dich! Höre, Herr, meine Stimme. Laß Deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens! Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir, Herr! Merke auf die Stimme meines Flehens (Ps 130, 1– 2)!

**TEIL III****Bild V****Das Zeichen des Menschensohnes**

Schauer des Gerichts sind an uns vorübergegangen, nicht kann der Gerechtigkeit Gottes Genugtuung verschafft werden, die **Schuld** heischt **Sühne**. In dem Bilde der Kinder sehen wir aber ahnend (vorbildlich) eine höhere Vermittlung vorgebildet: durch das Martyrium der Menschwerdung wird der Himmel geöffnet (vgl. „O, daß Du den Himmel zerrißest“), die väterliche Barmherzigkeit wird dem Sünder zuteil, die Schuld gesühnt. Jetzt tritt auch die „das Gute wollende und schaffende Kraft“ in Betätigung; Heiden werden ans Licht gezogen.

Der Strahl göttlichen Zorns trifft nur diejenigen, die, ungerührt von der grenzlosen Liebe, von der tiefsten Erniedrigung des dorngekrönten Heilands, selbstgerechte oder heuchlerische Pharisäer bleiben oder, sich mit ihren Zweifeln brüstend, nur Zeichen und Wunder verlangen, denen Religion nur eine Art Sport ist (vgl. „diese böse und ehebrecherische Art fordert ein Zeichen, und ihnen soll kein Zeichen gegeben werden, nur das **Zeichen des Menschensohnes**“). In der Beschämung durch die bevorzugten Heiden und Sünder, im Gefühl des verscherzten, übersehenen Heilsweges besteht eben die Verdammnis.

**Nr.33 Intermezzo. Orchester**

Das Zeichen des Menschensohnes

*(Maestoso e molto largamente)***Nr. 34 Chorus mysticus***(Sehr langsam, wie aus der Ferne)*

Dieser „Chorus mysticus“ deutet die Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit, hinweisend auf die **Versöhnung der Schuld** durch das göttliche Erbarmen.

**Chorus mysticus:** Denn niemand jammerte deiner, daß er sich über dich hätte erbarmet. Ich aber ging an dir vorüber und sah dich in deinem Blute liegen und sprach zu dir, da du so in deinem Blute lagst: „Du sollst leben!“ (Hes 16, 5– 6)

**Nr. 35 Choral. Kinderchor***(Tranquillo e poco adagio)*

**Kinderchor:** „So wahr ich lebe“, spricht der Gott, „mir ist nicht lieb des Sünders Tod, vielmehr ist das mein Wunsch und Will“, daß er von Sünden halte still, von seiner Bosheit kehre sich, und lebe mit mir ewiglich!“ (Hes 33, 11)

**Nr. 36 Die Leute von Ninive. Chor und Solisten***(Maestoso e serio)*

Das Gleichnis als Lösung des Knotens enthält die Tendenz des Stückes: Die Barmherzigkeit Gottes (welche alle Sünde durch Christi Opfertod abwand) läßt die Helden sich bekehren, die göttliche Gerechtigkeit bevorzugt dieselben vor dem ehebrecherischen, selbstgerechten Geschlecht. Die Ersten werden die Letzten sein.

**Chor:** Die Leute von Ninive werden auftreten im Jüngsten Gericht vor diesem Geschlecht und werden es verdammen. Denn sie taten Buße nach der Predigt des Jona. Und siehe, hier ist mehr wie Jona (*Mt 12, 41*)! Die Leute von Ninive werden auftreten im Jüngsten Gericht vor diesem Geschlecht. Die Heiden werden in Deinem Lichte wandeln und im Glanze der über Dir aufgeht (*Jes 60, 3*).

*Hier muß sich der Mensch (Jona) wie geblendet von der Offenbarung der göttlichen Liebeshierlichkeit, in den Staub niederwerfen.*

**Solisten:** Herr! Herr, Gott, barmherzig und gnädig, geduldig und von großer Güte und Treue. Der Du bewahrest Gnade in tausend Glied (*Ps 86, 15*)!

**Chor:** Der Du vergibst Missetat, Übertretung und Sünde, und vor dem niemand unschuldig ist. Herr, Gott (*2. Mos 34, 7*)!

**Nr. 37 Duett. Sopran und Alt***(Grave)*

**Sopran und Alt:** Was ist der Mensch, daß Du sein gedenkest, und das Menschenkind, daß Du Dich sein[er] annimmst (*Ps 8, 5*)? Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit und aller Treue, die Du an Deinem Knechte getan (*1. Mos 32, 11*). Was ist der Mensch, daß Du sein gedenkest?

**Sopran:** Herr, Deine Güte reichet, so weit der Himmel ist, und Deine Wahrheit, so weit die Wolken gehn. Herr, Deine Güte reichet, so weit die Wolken gehen (*Ps 36, 6*).

**Sopran und Alt:** Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit und aller Treue, die Du an Deinem Knechte getan (*1. Mos 32, 11*).

**Nr. 38 Schlusschor. Chöre und Solisten***(Poco adagio)*

**Chor I/Chor II:** Siehe da, eine Hütte Gottes bei den Menschen, und Er wird bei ihnen wohnen, und sie werden Sein Volk sein.

**Chor I:** Und Er selbst, Gott, mit ihnen, wird ihr Gott sein! (*Apokal 21, 3*)

**Chöre:** Lobt den Herrn, ihr seine Engel, ihr starken Helden, die ihr seinen Befehl ausrichtet, daß man höre die Stimme Seines Worts! Lobet den Herrn, ihr Seine Heerscharen, lobet den Herrn, ihr Seine Diener, die ihr Seinen Willen tut! Lobet den Herrn, ihr, Seine Werke an allen Orten Seiner Herrschaft! Lobet Ihn, ihr Seine Werke (*Ps 103, 20–22*)!

**Solisten:** Lobe den Herrn, meine Seele!

**Chorus mysticus:** Lobe den Herrn, meine Seele!

**Solisten:** Amen!

**Chorus mysticus:** Amen!

**Tutti:** Amen!

## C 3. Musikalische Analyse<sup>1</sup>

Das Oratorium gliedert sich in drei Hauptteile. Diese sind ihrerseits in einzelne Bilder und Nummern unterteilt.

Teil I	Prolog (Nr. 1– 3)
	Bild I: Jona' Sendung (Nr. 4– 8)
	Bild II: Nacht der Gottverlassenheit (Nr. 9– 16)
Teil II	Bild III: Ecclesia (Nr. 17– 24)
	Bild IV: Gerichtspredigt (Nr. 25– 32)
Teil III	Bild V: Das Zeichen des Menschensohnes (Nr. 33– 38)

Von den Einzelnummern überschreiten nur wenige eine Aufführungsdauer von vier Minuten, was Tobias die Möglichkeit zu geschickten, lebendigen Wechseln der Stimmung und musikalischen Struktur gibt. Unabhängig davon sind die Teile motivisch und durch *Attacca*-Anbindungen der Einzelnummern zu einem Ganzen verknüpft.

### C 3.1 Prolog

Der Prolog führt in die Thematik des Oratoriums ein und offenbart gleich zu Beginn den symbolischen Gehalt des Stückes. Der Prophet Jona ist von Gott als Zeichen für die Niniviten auserkoren. Er soll sie zu Umkehr und Buße rufen. Bereits in Nr. 1 findet sich eine textliche dargestellte Parallele zu Jesus Christus (T. 35f.). Außerdem fällt auf, dass Tobias Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* intensiv studiert hatte. An mehreren Stellen zeigen sich deutliche musikalische Anlehnungen.

Der Protagonist Jona hadert zunächst mit seiner Aufgabe, die ihn gleichsam vor eine Prüfung seiner selbst stellt und versucht dieser zu entfliehen (Nr. 2, Arie des Jona). Der Prolog endet jedoch mit der Gewissheit, dass Gottes Wort und Wille den Menschen trotz seiner Verzagtheit zu Läuterung bewegt und hin zu ewigem Wege geleiten will (Nr. 3). Damit ist schon zu Beginn des Oratoriums sowohl die Läuterung Jona als auch der Niniviten angekündigt. Harmonisch fällt im Prolog die zentrale Stellung der Rückung von es-Moll nach E-Dur (zunächst ≈ Fes-Dur) auf. Die Tonart E-Dur wird bereits hier zum Symbol der Läuterung und bildet den harmonischen Rahmen des Oratoriums. In Bild V wird sie erneut manifestiert und führt im Schlusschor zum abschließenden Lobpreis Gottes.

<sup>1</sup> Alle Notenbeispiele des Oratoriums entstammen den Ausgaben von SK 2 (siehe Anhang, 3. Nachweis der Notendrucke).



Der Eröffnungchor (Nr. 1) ist in seiner schroffen Direktheit („*Diese böse und ehebrecherische Art*“) typisch für vieles Folgende: Er versetzt den Zuhörer direkt ins Geschehen und treibt unerbittlich voran.

The image shows a musical score for the beginning of the chorus in Tobias, Jona, Nr. 1. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato e risoluto' and the dynamics are 'f (marcato)'. The lyrics are 'Die-se bö-se'. The piano part features a prominent triplet motif in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Tobias, *Jona*, Nr. 1, T. 1 – 3.

Auf der Suche nach einem Zeichen Gottes, flankiert bereits mit der Triolenbewegung des „Leitmotivs des Gebotes Gottes“ (LmGG)<sup>2</sup> im Orchester, mündet das Ganze im *ff* in eine Generalpause. Daraufhin wird der Prophet Jona als Zeichen Gottes im Chor als Lösung angekündigt, begleitet in den Streichern von synkopierten Sekundsritten des Jona-Motivs (T. 24f.).

The image shows a musical score for the beginning of the chorus in Tobias, Jona, Nr. 1, T. 24f. It consists of a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I' and the dynamics are 'f'. The piano part features a prominent triplet motif in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Tobias, *Jona*, Nr. 1, T. 24f.

Mit einer aufsteigenden Sequenz in Chor und Orchester wird der erste *fff*-Höhepunkt erreicht: das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ (LmV), drei wuchtige, abfallende Tutti-Akkorde (T. 40f.), die von es-Moll über den Dominantnonakkord schließlich Fes-Dur ( $\approx$  E-Dur) erreichen.

The image shows a musical score for the beginning of the chorus in Tobias, Jona, Nr. 1, T. 40f. It consists of a piano accompaniment. The tempo is marked 'Brett' and the dynamics are 'fff'. The piano part features three chords: es-Moll, Dominantnonakkord, and Fes-Dur.

Tobias. *Jona*. Nr. 1. T. 40f.. LmV.

<sup>2</sup> Siehe auch C 4.3 Die Leitmotive des Oratoriums.

Der *Chorus mysticus* tritt dialogisierend auf und exponiert im *pp* und *a cappella* das „Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit“ (LmB) zu den Worten „Also wird der Menschen Sohn sein diesem Geschlecht“ (T. 41ff.).

Chorus mysticus  
Adagio *pp* sotto voce  
rit.

Al—so wird des Men—schen Sohn sein die—sem Ge—schlecht

Tobias, *Jona*, Nr. 1, T. 41–44, LmB.

Die Verwendung des *Chorus mysticus* (Nr. 1, 18, 34) erinnert an die *A-cappella*-Einsätze des vierstimmigen Knabenchor in Richard Wagners *Parsifal*. Die Bezeichnung des Vokalensembles als *Chorus mysticus* geht auf Goethes *Faust* zurück. Bei Goethe reflektiert der Chor das Ganze des Dramas und vermittelt das Irdische als ein Gleichnis des Göttlichen. Auch bei Tobias fällt dem *Chorus mysticus* diese Rolle zu.

Im *Arioso des Jona* (Nr. 2) wird das erste Auftreten des Protagonisten wird mit dem „Leitmotiv des Jona“ (LmJ) eingeleitet, das sich durch einen synkopiert akzentuierten Rhythmus auszeichnet:

Pesante  
*f*

Tobias, *Jona*, Nr. 2, T. 1, LmJ.

Das holprige *marcato* dieses musikalischen Motivs spiegelt Jonas Zögern und Zaudern gegenüber der ihm von Gott gestellten Aufgabe wider.

Das opernhaf-rezitativisch angelegte Arioso in es-Moll besteht aus drei musikalischen Abschnitten (T. 1–11, T. 12–22, T. 23–34). Die Abschnitte 1 und 2 beginnen jeweils mit dem „Leitmotiv des Jona“ und stellen in forschem *Pesante* und zweimaligem Anlauf die Überzeugung „Sie werden mir nicht glauben“ und „Ich arbeite vergebens, wer glaubt unser’ Predigt?“ heraus. Im dritten Abschnitt tritt dann eine Triolenbewegung im Orchester in den Vordergrund, die Teil des „Leitmotivs des Gebotes Gottes“ ist und Unabänderlichkeit sowie göttliche Beständigkeit symbolisiert.

Darüber erfährt die zunächst noch fordernd im *ff* gestellt Frage Jonas „*Wo soll ich hinfliehn?*“ eine Verwandlung. Harmonisch erfolgt eine Rückung nach e-Moll als Höhepunkt des *Arioso* und die Wiederholung der Frage endet abgemildert im *pp*. Jona erkennt, dass es nicht möglich ist, Gottes Willen zu entfliehen.

Das konkrete Geschehen wird in Nr. 3 (Tenor und Chor) nun auf eine Metaebene gehoben und ein Zwiegespräch zwischen Gott und Mensch entwickelt. Dabei verbalisiert der Chor die verschwenderische Fürsorge Gottes und der Tenor die Bitte des Menschen („*Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz, und siehe, ob ich auf bösem Wege bin. Und leite mich auf ewigem Wege.*“).

In T. 1 leitet der Chor mit einem punktierten *unisono* Motiv ein: „*So spricht der Herr*“. In Mendelssohns *Paulus* findet sich in Nr. 27 (T. 7) Ähnliches.

Ein störrisch kantiges Thema (T. 2f.) *unisono* in Sopran und Tenor eröffnet ein ausschweifendes Wechselspiel zwischen wuchtigen Chor- und kantablen Tenor-Einschüben.



Tobias, *Jona*, Nr. 3, T. 2f., Sopran/Tenor.

In J. S. Bachs Kantate BWV 176 findet sich im Eröffnungschor eine vergleichbar risolute Linienführung, die dort fugiert in den Singstimmen weitergeführt wird.

Bach, Kantate BWV 176, T. 1 f. ([www.imslp.org](http://www.imslp.org), 15. März 2012)

An barocke Motivik erinnern die Begleitfigurationen in Bläser und Streicher, insbesondere auch ab T. 126ff. (varierte Reprise von T.15ff.) das Oboensolo mit seiner auf Bachsche Kantatensätze verweisende Begleitfigur. Diese tritt in T. 138 in Dialog mit der Flöte und wird in T. 143 vom Fagott übernommen.

Immer wieder scheint auch das „Leitmotiv des Jona“ im Orchester hervor (T. 83f., T. 91f., T. 121f.) und verknüpft die allgemein betrachtende Ebene wieder mit der vorliegenden konkreten Geschichte.

### C 3.2 Bild I – Des Jona Sendung

Inhaltlich beginnt Rudolf Tobias die Handlung gleich mit dem in Sturmesnot geratenen Schiff und setzt beim Zuhörer eine gewisse Vertrautheit mit der Jona Geschichte voraus. Jonas Angst vor seiner von Gott gestellten Aufgabe, die Niniviten (im heutigen Irak) vor dem göttlichen Strafgericht zu warnen, lässt ihn mit einem Schiff nach Tarsis (Hispania) in die entgegen gesetzte Richtung fliehen. Gottes Zorn darüber ruft einen gewaltigen Meeressturm hervor und zwingt die Schiffsmannschaft, den dafür verantwortlichen Jona ins Meer zu stürzen, woraufhin das Meer sich wieder beruhigt und der Dankchor der Seeleute einsetzt.

Das erste Bild ist das dramatischste des ganzen Oratoriums und ist durchaus vergleichbar mit dem Bühnengeschehen einer Wagner Oper. Die Sturmesszene (Nr. 6) ist einer der musikalischen Höhepunkte des Werkes. Tobias' Liebe zum Meer, die in seiner Kindheit bereits entstand, lässt ihn die bisher wenigen Sturmszenen<sup>1</sup> in klassischer Musik mit den Worten beklagen:

Das dämonische Wetter des Meeres ist in der Musik überhaupt mehr oder weniger ein Stiefkind geblieben. Das Auge Beethovens hat das Meereswogen nicht gesehen. Am meisten jedoch haben die Mendelssohnschen Ouvertüren des Meeres Ruhezustand widergespiegelt.<sup>2</sup>

Nr. 4 (Tenor und Chor) beginnt in T. 3 mit einem Tenorsolo, das zurückverweist auf den Schluss des Jona Arioso (Nr. 2, „*Wo soll ich hingehn vor Deinem Geist?*“) und einen Bogen zwischen Prolog und dem ersten Bild spannt. Die verzweifelte Frage wird dann vom Chor übernommen und musikalisch in großen umherirrenden Tonsprüngen dargestellt.



Tobias, *Jona*, Nr. 4, T. 7f.

Auch hier eröffnet und strukturiert ein Leitmotiv die Nummer: das „Leitmotiv des Gebotes Gottes“ (fallender Tritonus und verminderte Septime, beim dritten Auftreten als Oktav-Quintfall in C-Dur; LmGG). Es unterteilt Nr. 4 in drei musikalische

<sup>1</sup> Dem Komponisten bekannte Werke mit größeren Sturmesszenen waren zumindest Wagners *Fliegender Holländer* sowie Rimski-Korsakows *Sadko* und *Scheherazade*. Einen gewaltigen fünfminütigen Meeressturm z. B. entfacht Sibelius in seiner Ouvertüre zur Bühnenmusik *Der Sturm* nach dem gleichnamigen Schauspiel von Shakespeare, allerdings erst 1925.

<sup>2</sup> Rudolf Tobias, „*Raksa kaljut rusikaga!*“ (Schlag den Felsen mit der Faust!). Anhang 1.5.

Abschnitte (T. 1–15, T. 16–41, T. 42–85) und intensiviert das Tempo von *con moto* über *poco più mosso* bis hin zu *più mosso*.



Tobias, *Jona*, Nr. 4, T. 1f., LmGG.

Bedrohlich akzentuiert mahnen die zunächst im vollen Bläusersatz dann im Orchester-*Tutti* ausgeführten halben Noten dreifach die Einhaltung des Gebotes Gottes an. In Mendelssohns Oratorium *Elias* findet sich der dreifach abfallende Tritonus gleich zu Beginn, die Strafe Gottes verheißend:

Mendelssohn, *Elias*, Einleitung, T. 6ff. (Edition Breitkopf, Klavierauszug, o. D.)

Auch Tobias führt den charakteristischen Tritonus gleich zu Anfang (T. 6f.) als Symbol für Gottes Eingreifen ein:

Tobias, *Jona*, Nr. 1, T. 7.

In Nr. 5 (*Allegro*) bereitet ein expressiver orchestraler Einschub mit dem „Leitmotiv der Flucht des Jona“ (LmF; T. 6ff.) die folgende Sturmesszene (Nr. 6) vor. Jonas befindet sich auf dem Schiff und versucht so seiner ihm gestellten Aufgabe zunächst zu entkommen.

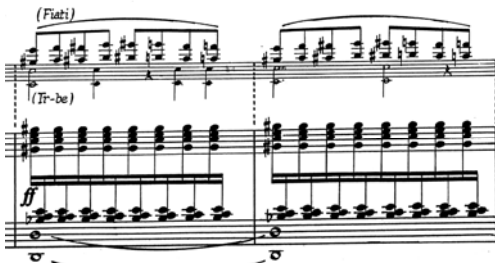
Tobias, *Jona*, Nr. 5, T. 6f., LmF.

Der Sturm zieht herauf und wird im Orchester-*Tutti* äußerst bildhaft dargestellt. Die Trompeten setzen auf dem Höhepunkt der dynamischen Steigerung im *ff* mit einem neuen Motiv (rhythmische Tonrepetition auf d, T. 26f.) ein, das am Ende der Nummer vom Chor aufgegriffen wird (T. 63 – 65). Dieses Trompetenmotiv erinnert in seiner Markanz an Wagners Holländermotiv:



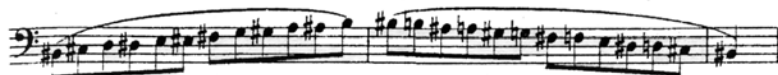
Wagner, *Der Fliegende Holländer*, Holländer-Motiv.

Chromatische Auf- und Abwärtsbewegungen skizzieren dazu tosende Wellen, eine musikalische Metapher, die musikgeschichtlich häufig zur Darstellung von Erregung, Sturm oder Wind verwendet wird.



Tobias, *Jona*, Nr. 5, T. 26f.

Eines der ausladenden Beispiele dafür findet sich in Wagners *Fliegender Holländer* (Sturm- und Wellenmotiv) von 1843, dessen Protagonist sich ebenso wie Jona Gott zu widersetzen versucht.



Wagner, *Fliegender Holländer*, Sturm- und Wellenmotiv.

Begleitet von schweren Paukenschlägen auf Zählzeit 1 ruft der Schiffsherr nach dem schlafenden Jona: „Was schläfst du? Stehe auf, rufe deinen Gott an.“ (T. 28–35).



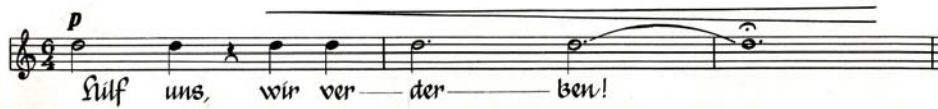
Tobias, *Jona*, Nr. 4, T. 32f.

Tobias lässt hier ganz offensichtlich den Kirchenchoral von Philipp Nicolai „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ Pate stehen. In Mendelssohns *Paulus* findet er sich als Choral in ganz ähnlicher Form in D-Dur wieder:



Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 15, T. 7ff. (Edition Breitkopf, Klavierauszug, 1982)

Nach einem erneuten Orchesterzwischenpiel beendet in T. 63 der Hilferuf der Schiffsleute abrupt das Meeresgetöse: „Hilf uns, wir verderben.“



Tobias, *Jona*, Chorsopran, T. 63–65.

Mit seinen repetierenden Noten erinnert es an das „Leitmotiv der Barmherzigkeit“. Streicher- und Paukentremoli und die verminderte Harmonik verdeutlichen die angsterfüllte Situation.

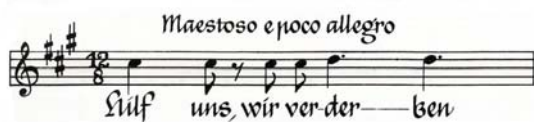
*Attacca* bricht danach der „Sturmchor“ (Nr. 6) herein. Er schildert den Überlebenskampf der Seeleute und das nahende Verderben als Strafe Gottes.

Die kompakte Entwicklung basiert auf vier Motiven: dem Hauptmotiv („Leitmotiv der Wellen“, LmW), das durch die Bässe eingeführt wird und in seiner Linienführung die Wellenbewegung abbildet,



Tobias, *Jona*, Nr. 6, T. 1, Bass, LmW.

dem bereits am Ende von Nr. 5 vorgestellten Motiv



Tobias, *Jona*, Nr. 6, T. 1, Sopran.

und einem dritten Motiv, das mit einem expressiven Oktavsprung beginnt:



Tobias, *Jona*, Nr. 6, T. 1, Tenor.

Diese drei Motive werden von T. 1 – 35 kunstvoll polyphon miteinander verflochten. Ein viertes Motiv wird in T. 15f. noch zusätzlich eingeführt: Chromatisch sich aufbäumende Wellen (im *crescendo* bis zum *ff* und in punktierten Achteln) und der dann über die Schiffsleute hereinbrechenden Wogen in fallenden Achtelbewegung:

The image shows a musical score for a chorus. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Al-le Was-ser wo-gen ge-hen ü-ber uns". The second staff is the first vocal part with lyrics: "Al-le Was-ser wo-gen und Wel-len ge-hen". The third staff is the second vocal part with lyrics: "Al-le Was-ser wo-gen ge-hen". The bottom staff is the bass line with lyrics: "Al-le Was-ser wo-gen und wel-enge-hen ü-ber uns". Dynamics include *p* and *ff*, and a marking *f marc.* is present.

Tobias, *Jona*, Nr. 6, T. 15f.

Aus diesem entwickelt sich in T. 36f. und in T. 45f. in den Chorstimmen ein zu Dreiviertelnoten augmentiert aufsteigender verminderter Dreiklang, auf dem sich im Orchester das „Leitmotiv des Leidens Jona“ (LmL) im *ff* aufbaut.

The image shows a musical score for the 'Bargamente' section. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Bargamente". The bottom staff is the piano accompaniment. Dynamics include *ff*.

Tobias, *Jona*, Nr. 6, T. 36f., LmL.

Vardo Rumessen verweist hier auf die Ähnlichkeit der melodischen Expressivität mit dem Leidmotiv Amfortas in Wagners *Parsifal*<sup>3</sup>. Ein *accelerando* ab T. 49 intensiviert nochmals die Bewegung und erreicht auf ihrem turbulenten Höhepunkt den Übergang zu Nr. 7 mit dem plötzlichen Einwurf des Jona: „*Nehmet mich*“.

Die Instrumentation von Nr. 6 ist von gewaltiger Farbkraft und lässt Vorbilder wie Richard Wagner aber auch illustrative Elemente seines Lehrers Rimski-Korsakow erkennen. Bei letzterem denke man etwa an die Meeresszene in seiner Orchestersuite *Scheherazade* von 1888.

Nr. 7 beginnt in großem Kontrast zum Sturmchor mit Jonas Einsicht: „*Werf' mich ins Meer, so wird auch das Meer stille werden.*“

The image shows a musical score for the beginning of 'Tobias, Jona, Nr. 7, T. 1f.'. It consists of one staff. The top staff is the vocal line with lyrics: "Neh-met mich und werft mich ins Meer,". Dynamics include *ff* and *p*.

Tobias, *Jona*, Nr. 7, T. 1f.

Zum Leitmotiv der Wellen im Orchester singt der Chor im *pp* einen Bittchoral (T. 8–16), der Schiffsherr (Tenor) bestätigt Jonas Entscheidung im *più agitato* über eine chromatisch aufsteigende Basslinie (*a, b, h, c, cis*) bis das Orchester im *ff* das

<sup>3</sup> Vardo Rumessen, *Joonase sõnum*. Tallinn 2008, S. 146.



„Leitmotiv der Wellen“ wieder aufgreift und ein mächtiger Orgeleinsatz im *fff* (T. 24f.) mit dem „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ den Sturz Jonas ins Meer symbolisiert. Ein Orgelpunkt auf *c* führt zur Beruhigung des Meeres, das „Leitmotiv der Wellen“ wird zu seinem rudimentären Kern in den Holzbläsern verkürzt und fällt chromatisch ab, die gesamte Bewegung endet als Tremolo im *ppp* auf den Tönen *c–es–fis*. Nach einer Fermatenpause setzt in strahlendem *ff* C-Dur in Orchester und Orgel der Dankchor der Schiffsleute (Nr. 8) ein. Eine ostinate *Circulatio*-Figur zunächst in der Orgel sowie ein hymnisch aufschwingendes Motiv in den Posaunen bestimmen den Charakter der Schlussnummer des ersten Bildes.

Tobias, *Jona*, Nr. 8, T. 1 – 5.

Das Motiv in den Posaunen symbolisiert die Überwindung des Sturmes. Es knüpft strukturell an das Ende von Nr. 6 an und schafft so einen nummernübergreifenden motivischen Zusammenhang. Die Verbindung einer hymnischen Bläsermelodie mit webenden Wechselnoten erinnert an Wagners *Rheingold*-Leitmotiv:

Wagner, *Rheingold*, Leitmotiv Rheingold.

Der achtstimmige Chor und die vier Solisten vereinen sich zu einem Mendelssohnschen homophonen Dankgesang (T. 6ff.). In T. 76f. erscheint im *allargando* nochmals das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ bis ins *pp* diminuierend und Jonas (Aus-)Sendung manifestierend. Die letzten fünf Takte beenden das erste Bild im *ff*-Tutti auf C-Dur. Die ab T. 44 immer mehr in den Vordergrund tretenden Dreiklangsbrechungen über langen Orgelpunkten erinnern an Wagners *Rheingold*-Vorspiel. Die hohe Lage der Chor- und Solistenstimmen (T. 81, Solosopran *c*''' im *ff*) verweisen auf Beethovensche vokale Herausforderungen.

### C 3.3 Bild II – Die Nacht der Gottverlassenheit

Steht in Bild I das dramatische Geschehen im Vordergrund, so weist Bild II die Schilderung von Stimmungen und Reflexionen des Geschehens auf ohne ein Fortschreiten der äußeren Handlung. Jonas befindet sich nun bereits im Bauch des Walfisches und ist der Gefahr des Todes ausgesetzt. Hier spielt die griechische Mythologie hinein, wo der große Fisch als Meeresungeheuer und verschlingendes Tier gilt und symbolisch auf die mythische Unterwelt verweist.

Textlich schließt Tobias einen Bogen zum Prolog des Oratoriums, indem er das dort begonnene Bibelzitat aus dem Matthäus-Evangelium (Mt 12, 39) in Nr. 9 wieder aufgreift und fortsetzt (Mt 12, 40): „*Gleichwie Jona war drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch, also wird des Menschensohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein.*“ Über einem sehr verhaltenen, geheimnisvoll pochenden synkopierten Rhythmus im



Christus als neuer Jona.  
Pfarrkirche Sarleinsbach, Ausschnitt aus dem Johann von Sprinzenstein-Epitaph von 1595.  
Foto: Wolfgang Sauber, 2009.

Orchester setzt der *Chorus mysticus* dreimal im *pp sotto voce* mit kleinen *Fugato*-Teilen (T. 2f., T. 13f., T. 46f.) ein, um diese jeweils homophon im *ppp* zu beenden (T. 11f., 21f., T. 52f.). Auffällig ist die extensiv verwendete Chromatik, die sich hauptsächlich in fallenden kleinen Sekundschritten zeigt, das Leitmotiv des Leidens Jona andeutet und erinnert an die Seufzermotivik in J. S. Bachs Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) oder an die ostinate Figur von Bachs Passacaglia-Thema im Crucifixus seiner *H-Moll Messe* :

Tobias, *Jona*, Nr. 9, T. 1ff.

Bach, *Messe h-Moll*, Nr. 16, Crucifixus, T. 1ff.

Auch der Bannspruch Wotans über Brünnhild in Wagners *Walküre* zeigt die gleiche symbolische Chromatik

Mäßig Wotan  
In fe - sten Schlaf ver - schließ ich dich

Wagner, *Walküre*, 3. Aufzug, 3. Szene, Leitmotiv des Traumes. (www.imslp.org, 15. März 2012)

und auch diese Szene erscheint als Allegorie zur Passion Christi:

Brünnhild (liegt zu Füßen Wotans hingestreckt): ‚War es so schmachlich, / was ich verbrach, / dass mein Verbrechen so schmachlich du strafst? ...‘ (Sie erhebt sich allmählich zur knienden Stellung.) ‚O sag, Vater! ...‘.<sup>1</sup>

Tobias verwendet diese abfallende Linie (Nr. 9, T. 1ff.) dann ebenso als melodisches Motiv für sein drittes *Fugato*:

Tempo I  
pp (sostenuto)  
Al - so wird des Men - schen Sohn

Tobias, *Jona*, Nr. 9, T. 461ff.

Vor allem die mit Dämpfer gespielten tiefen Blechbläser (Hörner, Posaunen, Tuba) vermitteln einen stockenden *misterioso* Unterton. Eine fließende polyphone Entwicklung vermag nicht zu entstehen. Nr. 9 bewegt sich im Tonartbereich von H-Dur und beginnt damit Bild II einen Ganzton tiefer nach dem strahlenden C-Dur-Schluss des ersten Bildes. Als Dominanttonart zu e-Moll leitet Nr. 9 *attacca* über zum kurzen Orchesterintermezzo von Nr. 10, das den Untertitel *Das Zeichen des Jona* trägt. Es hat das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ als Grundlage der harmonischen Fortschreitung (T. 1 – 3), ist dynamisch im *piano* Bereich angesiedelt und hat solistisch hervortretende Harfenarpeggien als charakteristische Klangfarbe. In Nr. 33 wiederholt sich dieses Orchesterintermezzo mit veränderter Begleitfigur im *ff*, voller Bläserbesetzung und Orgel. Mit dem Untertitel dieses Intermezzos *Das Zeichen des Menschensohns* wird wieder eine direkte Verknüpfung zwischen Jona und Jesus hergestellt.

<sup>1</sup> Richard Wagner, *Die Walküre*, 3. Aufzug, 3. Szene.

Adagio e misterioso  
(Fl. cl.)  
*p*  
(Arpa)

Tobias, *Jona*, Nr. 10, T.1f.

Maestoso (e molto largamente)  
(Org. orch.)  
*ff*

Tobias, *Jona*, Nr. 33, T.1f.

Nr.11 knüpft nahtlos in Dynamik (*p*) und Tonalität (e-Moll) an Nr. 10 an. Ein kleines Motiv aus Wechselnoten wandert verhalten durch die zunächst solistisch besetzten Instrumentengruppen. Dazu setzen kleine Paukenwirbel auf dem Grundton e düstere Akzente:

Adagio ma non troppo e misterioso  
(Archi) *p* (Cor. ingl.) *pp*  
(Timp.) *pp* *ppp*

Tobias, *Jona*, Nr. 11, T.1f.

Drei Chöre (Chor I, Chor II und die Bässe des *Chorus mysticus*) stehen im musikalischen und räumlichen Dialog zueinander. Der *Chorus mysticus* singt dabei nach Partituranweisung *von oben*. Dazu kommt eine detaillierte Instrumentierung: Ein solistisch (erste, zweite Pulte) *con sordino* besetztes kleines Orchester wechselt mit *Tutti*-Einsätzen („Hüter, ist die Nacht schier hin?“) und Horn-Echos *aus der Ferne*.

Der Grundton e ist dabei durchgehend als liegender oder rhythmisch aufgelockerter Orgelpunkt vernehmbar und versinnbildlicht den manifestierten göttlichen Willen.

Dreimal wird die Frage gestellt „Hüter, ist die Nacht schier hin?“, zunächst von Chor I (T. 21f.), dann von Chor II (T. 27f.) und als Höhepunkt im *ff-fff* und Orchester-*Tutti* von beiden Chören gemeinsam (T. 53f.).



Tobias, *Jona*, Nr. 11, T. 21ff.

Die Bässe des *Chorus mysticus* verkünden dazwischen (T. 32 – 45) den noch andauernden Zustand der Nacht: „Wenn der Morgen schon kommt, so wird doch Nacht sein. Wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wieder kommen und wieder fragen.“

Bei der Erstaufführung der redigierten Fassung des Oratoriums 1989 im *Estonia* Konzertsaal in Tallinn wurde insbesondere diese Nummer als wichtiges musikalisches Symbol für das momentane Harren des estnischen Volkes auf den Morgen ihrer Unabhängigkeit gesehen. Die Überwindung der „Nacht“ erfährt in der Jona-Geschichte bei Tobias somit eine doppelte Brechung: Die Nacht der Gottverlassenheit, der Sünde und Irrlehre ruft nach dem anbrechenden Tag, der Sonne der Gerechtigkeit<sup>2</sup>, nach der Gestalt des Menschensohns als Erlöser und nach der Befreiung Estlands aus russischer Fremdherrschaft.

Nr. 11 erinnert sofort an die Wächterszene aus Mendelssohns 2. Sinfonie *Lobgesang* (Nr. 6, „Wächter, ist die Nacht bald hin?“, Tenorsolo), wo sich eine ganz ähnlich aufgebaute Vertonung des Jesaja-Textes findet. Auch hier erfährt die mehrfach gestellte Frage an den Wächter eine zunehmende Intensivierung. Abgesehen von einer dynamischen Progression von *p* zum *ff* setzt Mendelssohn bei jeder Wiederholung der Frage einen Ton höher ein. Tobias steigert die Stimmenanzahl des Chors von *unisono* ohne Sopran hin zu einer Fünfstimmigkeit mit Sopran und variiert Harmonik. Ebenso finden sich bei beiden Komponisten kurze Bläserrufe als Echos.

<sup>2</sup> Die politische Symbolik von Tag und Nacht wurde auch im Text des Kirchenchorals „Sonne der Gerechtigkeit“ in der ehemaligen DDR um 1990 gesehen. Damals zählte dieser Choral zu den meist gesungenen Kirchenliedern von tausenden Menschen, die sich zu Friedensgebeten in den Kirchen versammelten.



den zweiten Violinen *unisono* begleitet wird. Das „Rohr“ scheint sich geradezu im Wind zu biegen. Der glimmende Docht wird durch kleine flackernde rhythmische Akzente im *pp* in den hohen Streichern dargestellt. In T. 34–37 erklingt erneut das Orchesterintermezzo Nr. 10 mit dem „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ in diminuerter rhythmischer Form aber gleicher Harmonik.

Nr. 13, das *Gebet des Jona* im Bauch des Walfisches, ist eine der zentralen Nummern des Oratoriums. Sie ist in erweiterter Arienform komponiert:

A	T. 1–8
A'	T. 19–34
B	T. 35–75
A''	T. 76–86
[Rezitativ	T. 87–90]

Ein zweitaktiges Motiv im Orchester mit der lombardischen Rhythmik des Jona-Leitmotivs begleitet sequenziert im 4/4-Takt die Hilferufe des Protagonisten an Gott (T. 1–12, T. 19f., T. 76–79):

Tobias, *Jona*, Nr. 13, T. 1f.

Die jeweils folgende Reaktion Gottes („*Er antwortete mir.*“ / „*Du hörtest meine Stimme.*“) steht im 3/4-Takt, unterlegt mit dem „Leitmotiv des Gebets des Jona“ (LmGJ), ein dreimalig auftauchendes langgezogenes Motiv in den Posaunen (T. 12–15, T. 28–31, T. 79–83), das sich stufenweise nach oben schraubt:

Tobias, *Jona*, Nr. 13, T. 12ff., LmGJ.

Im B-Teil schildert Jona nochmals wie er ins Meer geworfen wurde und in die Tiefe sank. Zu den Worten „*daß die Fluten mich umgaben*“ erscheint erneut das „Leitmotiv der Wellen“ (T. 39f.). Daraufhin tritt die fallende Chromatik des „Leitmotivs der Leiden des Jona“ in den Vordergrund.

Tobias, *Jona*, Nr. 13, T. 41–43, LmLJ.

Ein langer Orgelpunkt (wieder auf e, vgl. Nr. 11) manifestiert erneut den Zustand des Unausweichlichen (T. 55–79, „*Wasser umgaben mich bis an mein Leben...*“).

Nach der Reprise A” setzt ein viertaktiges *Accompagnato*-Rezitativ ein (T. 87–90), gleichsam als inhaltliches Resümee der Arie und Wendepunkt im Gesamtgeschehen: „*Als meine Seele bei mir verzagte, gedacht ich an den Herrn, und mein Gebet kam zu Dir in Deinen heiligen Tempel.*“ Posaunen und Tuba begleiten das Rezitativ mit einem choralartigen Bläusersatz im *pp*.

In Nr. 14 reflektiert ein Männerstimmen-Terzett (Tenor, Bariton/Jona, Bass) abermals die Güte und Nachsicht Gottes: „*Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.*“ (Ps 16, 10).

Tobias, *Jona*, Nr. 14, T. 2f..

Ein in der Linienführung und Rhythmik ähnliches Anfangsmotiv (ebenfalls zunächst im Bass) findet sich in J. S. Bachs gleichnamiger Kantate:

Bach, Kantate BWV 15, T. 9, J. L. Bach zugeschrieben. ([www.imslp.org](http://www.imslp.org), 15. März 2012)

Da Tobias mit den Werken Bachs gut vertraut war, ist es durchaus möglich, dass dies kein Zufall ist.

Durchgehend ist im Terzett eine tänzerisch punktierte, hauptsächlich syllabische Textvertonung in pastoralem 6/8-Takt festzustellen. Die melodischen Motive selbst erfahren zahlreiche kleine Variationen. Auffällig bei der Instrumentierung sind zwei- bis dreitaktige Soloentwürfe von Orgel, Fagott, Flöte oder Klarinette, die dem Stimmengeflecht weiteres klangfarbliches Profil geben.



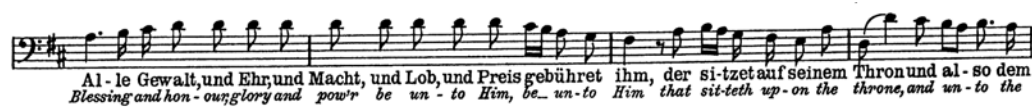
Das gesamte Terzett scheint fast ein Gegenentwurf zu Mendelssohns Engel-Terzett im *Elias* (Nr. 28) zu sein. Hier die tiefen Männerstimmen und die insgesamt eher dunkle Klangfärbung auch im Orchester, dort der helle *A-cappella*-Klang der Frauenstimmen. Textlich werden jeweils Psalmen vertont: Hier das „*Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen*“ (Ps 16), dort das „*Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen*“ (Ps 121). Und: Bei Tobias wie auch bei Mendelssohn findet sich formal quasi eine durchkomponierte Liedform mit Wiederkehr eines jeweils leicht variierten „Refrains“ unterbrochen von den Verszeilen.

Nr. 15 und Nr. 16 bilden den Abschluss des ersten Teils. Der lobpreisende Choralsatz „*O, dass ich tausend Zungen hätte*“ und die anschließende Schlussfuge gehen dabei *attacca* ineinander über. Im *molto allegro* und mit Signalmotivik in den Blechbläsern (Nr. 15, T. 1–14) wird die erste Strophe des protestantischen Chorals von Johann Balthasar König im Orchester eingeleitet. Das Solistenquartett und der Chor<sup>3</sup> übernehmen dann zunächst im dialogischen Wechsel die einzelnen Textzeilen, um sich in der letzten Choralzeile im *ff* und mit mächtigen Orgelakkorden begleitet achtstimmig zu vereinen.

Mit 188 Takten ist die Schlussfuge (Nr. 16) des ersten Teils von ihren Ausmaßen das bisher längste Stück des Oratoriums und knüpft an die Mächtigkeit Händelscher Chor fugen an. Die Einheit von Nr. 15 und 16 erinnert an den Chor Nr. 51 aus Händels *Messias*. Dem Choral „*Würdig ist das Lamm*“ folgt dort ebenso eine mehrteilige Fuge und es wird zunächst *unisono* in Tenor und Bass das Thema vorstellt (T. 24ff.), wiederum *unisono* in Alt, Tenor und Bass in T. 53ff. Auch aufgrund ihres zupackenden Charakters ähneln sich beide Fugenthemen:



Tobias, *Jona*, Nr. 16, T. 1–9, Thema.



Händel, *Messias*, Chorus 51, T. 24ff. (Edition Peters, Klavierauszug, o. D.)

<sup>3</sup> Tobias gibt hier nicht näher an, welche Chorgruppe singt. Wahrscheinlich sind Chor I und Chor II gemeint.

Tobias' Fuge Nr.16 lässt barocke Grundstrukturen erkennen, die jedoch frei behandelt werden:

Exposition	T. 1–17	Thema (T/B; S/A)
Zwischenspiel	T. 17–24	
1. Durchführung	T. 24–32	Thema (B)
Zwischenspiel	T. 32–38	
2. Durchführung	T. 38–46	Thema (die ersten 4 Takte) + Kontrapunkt (T/B; A/T)
Zwischenspiel	T. 46–78	
3. Durchführung	T. 79–94	Kontrapunkt (B)
Reprise	T. 94–112	Thema (A; S/A/T/B)
Zwischenspiel	T. 113–148	harmonische Sequenzen
Coda	T. 169–188	„Leitmotiv der Buße Ninives“, Fragmente Thema/Kontrapunkt

Das achttaktige rhythmisch energische Thema („*Herzlich lieb hab' ich Dich*“, T. 1–9) wird zunächst *unisono* in Tenor und Bass, danach in Sopran und Alt als tonale Beantwortung eine Quinte höher vorgestellt. Es folgt eine 1. Durchführung mit Thema im Bass. In der 2. Durchführung wird das auf vier Takte verkürzte Thema mit einem Kontrapunkt bestehend aus halben Noten gekoppelt:



Tobias, *Jona*, Nr. 16, T. 38ff.

Dieses wird in der dritten Durchführung mit verändertem Text durch den Bass als scheinbar 2. Thema akzentuiert eingeführt, dann jedoch sofort von den restlichen Chorstimmen enggeführt und zu dem ersten achtstimmigen *fff* Höhepunkt der Fuge geführt.



Tobias, *Jona*, Nr. 16, T. 79ff.

Ganz in barocker Manier wird durch einen unterlegten Orgelpunkt im Orchester (T. 79–94) die sich aufbauende Spannung unterstrichen. Die Reprise (ab T. 94) führt an den Beginn zurück und stellt das Thema ein letztes Mal im Chor zunächst im Alt, dann *unisono* in allen Chorstimmen vor. Zu Beginn der Coda (T. 149ff.) verknüpft Tobias im Orchester das „Leitmotiv der Buße Ninives“ gefolgt vom Thema der Fuge

in Terzen. Bevor Jona sich nun nach Ninive aufmacht, ist hier das inhaltliche Ziel vorweggenommen: die Buße der Niniviten und die Vergebung durch Gott („*mein Erretter*“).



Tobias, *Jona*, Nr. 16, T. 149ff.

Die Coda endet im Chor mit einer abrupten Rückung von fis-Moll nach F-Dur im achtstimmigen *fff* und Orchester-*Tutti* zu den Worten „*mein Schutz, mein Gott!*“.

Polyphonie erscheint nie in ihrer Reinform bei Tobias. Obwohl sie ein wesentliches Element der Musiksprache des Komponisten ist, bleibt seine Annäherung an ihre strukturellen Gesetzmäßigkeiten doch sehr individuell. Nr. 16 ist zwar mit *Fuge* überschrieben und in klare, polyphon beginnende Teile gegliedert, aber die harmonische Entwicklung ist eine dynamische und in sich so kraftvolle, dass homophone Strukturen stets wieder durchbrechen.

### C 3.4 Bild III – Ecclesia

Mit dem Begriff *Ecclesia* ist die Gruppe der 7.000 Gläubigen gemeint, die sich nicht der fremden Baal-Religion unterworfen haben, sich in einen fanatischen Eifer hineinsteigern und Gottes Rache über die Baalsanhänger herab rufen und ihre eigene Frömmigkeit und Gottestreue endlich belohnt wissen wollen. Im *Rachepsalm* Nr. 17 treten sie als Altstimmen mit beschwörenden Anrufungen Gottes nach Vergeltung auf. Die davon ausgehende archaisch-mythologische Wirkung ist von Tobias beabsichtigt. Er verweist in seiner Vorbemerkung in der Partitur gezielt auf weibliche Mutterfiguren, die eine Art „Schlüsselgewalt“ besitzen als sehende und bestimmende Schicksalsgöttinnen eines Allmutter-Glaubens. Er führt das Bild der Mütter in Goethes *Faust II* an, ebenso den Fluch Evas über ihren Sohn nach dem Brudermord in Byrons *Kain*:

Hör' Jehova!  
 Der ew'ge Schlangenflucht mög' auf ihm ruhn!  
 Er passt für seinen Samen mehr als unsren.  
 Laß seine Tage trostlos sein.....  
 Ich breche alle Bande, so wie er  
 Die Bande der Natur zerriß...Tod! Tod!...  
 Mög' aller Fluch des Lebens ihn ereilen,  
 Und seine Qual ihn durch die Wildnis jagen,  
 Wie wir aus Eden flohen, bis seine Kinder  
 Ihm tun, wie er an seinem Bruder tat!  
 Mag Schwert und Flügel feur'ger Cherubim  
 Ihn Tag und Nacht verfolgen! – Mögen Schlangen  
 Auf seinen Leib aufspringen! – Mag die Frucht  
 Der Erd' in seinem Mund zu Asche werden;  
 Das Laub, worauf er sein Haupt zu schlafen liegt,  
 bedecken die Skorpione! All sein Träumen  
 Sei der Erschlagene! Sein Wachen sei  
 Beständ'ge Todesfurcht! Der klare Strom  
 Verwandle sich in Blut, wann er sich bückt  
 Mit seiner Mörderlipp' ihn zu besudeln!  
 Die Elemente sollen fliehn vor ihm!  
 Er leb' in Qual, von welcher andre sterben!  
 Und selbst der Tod sei Schlimmeres als Tod  
 Ihm, der zuerst der Menschheit ihn gezeigt hat!  
 Fort! Brudermörder! „Kain“ heißt hinfort  
 Dies Wort bei allen kommenden Geschlechtern,  
 Die dich verabscheun, wärst du auch ihr Vater!  
 Vor deinem Fuß verdorr' das Gras! Der Wald  
 Versage Schutz, die Erd' ein Bett, der Staub  
 Ein Grab, die Sonn' ihr Licht, Gott seinen Himmel!<sup>1</sup>

Die gewählte aggressive Darstellung der eifernden Frauen unterstreicht Reformgedanken Tobias' für die Kirchenmusik:

<sup>1</sup> Lord Byron, *Kain*. 1821, S. 73f.

Auch negative Größen, auch Rache psalmen sind zu berücksichtigen. Die Bibel beschönigt nichts, die kirchliche Musik soll es auch nicht, soll nicht um hohle Nüsse spielen, sie soll die *divina commedia* akkompagnieren! Dann erst hat die kirchliche Tonkunst etwas zu sagen, dann ist Anlass, Vorwurf, Inhalt vorhanden.<sup>2</sup>

Die Orchestereinleitung (T. 1 – 18) führt verkürztes Motivmaterial der Nummer ein. Das triolische Eröffnungssignal gemahnt an Beethovens 5. Sinfonie.

Tobias, *Jona*, Nr. 17, T. 1ff.

Eine Militärtrommel (einziger Einsatz des Instrumentes im gesamten Oratorium!) begleitet mit ostinatem Marschrhythmus den Chor. Zum ersten Mal erscheint das „Leitmotiv der Rache“ (LmR). Später wird es nochmals in Jonas Arie Nr. 28 auftreten. Der zweistimmige Altchor soll die „hyänenhafte Wut, mit der Gottes Strafgericht herabbeschworen wird, illustrieren“.<sup>3</sup>

Tobias, *Jona*, Nr. 17, T. 19ff., LmR.

Dreimal (T. 55, T. 96, T. 114) werden die Altstimmen von einer feierlichen Anrufung Gottes durch den Kinderchor unterbrochen. Im *ff* und mit rezitativisch repetierenden a-Moll Dreiklängen von Holzbläsern begleitet wird der kriegerische Rhythmus des „Leitmotivs der Rache“ kontrastiert. Tobias merkt hierzu in der Partitur an: „*Durch die Kinder wird den Schuldvollen das verlorene Paradies der Unschuld und Reinheit vor Augen gegaukelt. Furchtbar erwacht die Stimme des Gewissens.*“

Tobias, *Jona*, Nr. 17, T. 55ff.

<sup>2</sup> Rudolf Tobias, „*Andante religioso*“. Anhang 1.3.

<sup>3</sup> Rudolf Tobias, *Des Jona Sendung*, Vorbemerkung zu Nr. 17.

Ein ähnliches Motiv (fis-Moll) findet sich in Chor und Orchester an zentraler Stelle in Mendelssohns Oratorium *Paulus* (Nr. 13) wieder. Hier sind es die Frauenstimmen, die die Stimme des Herrn darstellen und die Aussendung Sauls verkünden: „Saul, was verfolgst Du mich? [...] Stehe auf und gehe in die Stadt, da wird man dir sagen, was du thun sollst.“<sup>4</sup>

Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 13, T. 9ff. (Edition Breitkopf, Klavierauszug, 1982)

Im Schlussteil des Rachepsalms singen die Altstimmen und der Kinderchor (T. 121 – 137) im *unisono* gemeinsam das „Leitmotiv der Rache“, das sich am Ende (T. 135 – 138) in seinem melodischen Ambitus auf die Repetition des Tons e' (mit Wechselnote fis') verengt und im *ritardando* und *diminuendo* ausklingt.

In den Takten 111f. und 121f. findet sich das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ in Kombination mit dem „Leitmotiv der Rache“ in den Hörnern und Trompeten wieder und scheint das Jüngste Gericht anzukündigen:

Tobias, *Jona*, Nr. 17, T. 111ff., LmV und LmR.

Diese Motivkombination erscheint bereits in Takt 41f. Die Altstimmen („Vergilt den Hoffährt'gen“) haben dabei das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ in seinem Krebs und in gleichzeitiger Umkehrung ( $c''$ ,  $b'$ ,  $f$ ).

Nach der Anrufung „Erhebe Dich, Du Richter der Welt!“ (T. 29 – 32) erklingt in den Hörnern und Fagotten ein hervortretendes Vorschlagsmotiv, das – auch inhaltlich passend – auf Wagners Höllenmotiv aus dem *Fliegenden Holländer* verweist:

<sup>4</sup> Vgl. auch Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 18.

Tobias, *Jona*, Nr. 17, T. 33ff.Wagner, *Fliegender Holländer*, Höllenmotiv.

Der *pp* A-cappella-Gesang von vier Solostimmen aus dem *Chorus mysticus* in Nr. 18 trennt den *Rachepsalm* von dem folgenden klangmächtigen *Sanctus* und bildet einen neuntaktigen kurzen Ruhepol. Dieser Engelschor (S, A, T I/II) verkündet mit dem „Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit“ das Nahen des Herrn als Richter. Die harmonische Akkordfolge bewegt sich über dem Orgelpunkt h, beginnt schwebend mit E-Dur in Quartsextlage und endet dominantisch auf H<sup>7</sup>. Nach einer Fermantenpause leitet Nr. 18 direkt über zum strahlenden E-Dur-Beginn des *Sanctus*.

Das himmelsstürmende *Sanctus* (Nr. 19) ist das zentrale Stück des Oratoriums und vereinigt alle Solisten, Chöre und das gesamte Orchester zur Heilig-Anrufung Gottes. Das homophone Satzbild ist geprägt von einer einfachen musikalischen Struktur, die in Dreiklangsharmonik Klangwelle auf Klangwelle folgen lässt.<sup>5</sup>

Tobias, *Jona*, Nr. 19, T. 1f., Ausschnitt Kinderchor.

Das *Sanctus* hat eine zweiteilige Anlage: Der A-Teil (T. 1–41) mit Heilig-Anrufungen im *Tutti* wird wiederholt. Zu Beginn findet sich dabei im Bass das „Leitmotiv des Gebotes Gottes“ (T. 1–3; e – ais – h), das zu überraschenden harmonischen Wendungen führt: In den ersten drei Takten geht Tobias von E-Dur, das sich zunächst als Grundtonart darstellt, nach Ais-Dur, um dann über Fis-Dur (als Dominante) schließlich zur eigentlichen Tonika H-Dur zu gelangen. Ein Zwischenteil (T. 8–17 bzw. 29–38) verringert kurzzeitig die chorische und instrumentale *Tutti*-Besetzung. Kleine Soli in Oboe und Flöte kommen zum Vorschein. Der gemischte Chor akzentuiert im *unisono* die Allmacht Gottes („*der Herr, der Allmächtige, der da war und der da ist und der da kommt*“):

<sup>5</sup> Vgl. auch Mendelssohn, *Elias*, Nr. 35 Quartett und Chor „Heilig, heilig“.

ist Gott, der Herr, der All-mäch-ti-ge,  
der da war und der da ist und

Tobias, *Jona*, Nr. 19, T. 12ff., Bassstimme.

In Händels *Halleluja* aus dem *Messias* zeigt sich ein ähnlicher Wechsel zwischen homophonen Teilen und rhythmisierten *Unisono*-Einschüben. Eine auffällige Gleichheit in Vertonung (Oktavsprung, Rhythmik) und Text lässt sich feststellen:

denn Gott der Herr re-gie-ret all-mäch-tig,  
for the Lord God Om-ni-po-tent reign-eth,

Händel, *Messias*, Nr. 42, T. 12ff. (Edition Peters, Klavierauszug, o. D.)

Der B-Teil (T. 42 – 59; „*Alle Lande sind seiner Ehre voll*“) beginnt mit dem Solistenquintett und vereinigt nacheinander alle Chöre zu einer Schlusssteigerung ins *Tutti*. Harfenarpeggien (T. 42–57) begleiten diesen Teil klangfarblich.

Nach dem mächtigen *Sanctus*-Schluss setzt Nr. 20 *Ecclesia* verhalten stockend ein. Als Anmerkung notiert Tobias in der Partitur:

Ein anderes Bild entrollt sich hier: Verhallt sind fanatisch eifernde Eliasstimmen. Die Klage um die Knechtsgestalt des Gottesreiches hebt an; das zusammengeschmolzene Häuflein der Gläubigen sehnt sich nach der ‚Hilfe aus Zion‘, nach dem Kommen des Erlösers.

Eine zehntaktige Orchestereinleitung zeigt zum einen Anklänge an das „Leitmotiv des Jona“ (T. 1 – 4), der als Gottgesandter Hilfe bringen soll, zum anderen wird bereits die erste Phrase des lutherischen Chorals „*Ach, Gott vom Himmel sieh darein*“ in Holzbläsern und Hörnern angestimmt (T. 9f.). Danach setzt ein über weite Strecken polyphoner achtstimmiger Doppelchor der Gläubigen (*Ecclesia*) ein, der im Stil einer Motette die einzelnen Textabschnitte unterschiedlich fugiert bzw. homophone Chorblöcke gegeneinander setzt.

Gleich der anfängliche Ausruf „*Hilf Herr!*“ in Chor I wie auch die abfallende Dreiklangsbrechung in der Orchesterbegleitung erinnert an die Anrufung Gottes durch das Volk in Mendelssohns *Elias*:



Tobias, *Jona*, Nr. 20, T. 11f.

Mendelssohn, *Elias*, Nr. 1, T. 1f.  
(Edition Breitkopf, Klavierauszug, o. D.)

Dieser Hilfescrei der Gläubigen erfährt zwei *fff* Höhepunkte (T. 29, T. 55), die gleichzeitig auch die einzelnen Abschnitte des Stückes markieren.

Besonders bildhaft ist die Vertonung des Textes „Ach, dass Du den Himmel zerrissest“, die wiederum bei Mendelssohn ihre Entsprechung findet:

Tobias, *Jona*, Nr. 20, T. 30f.

Mendelssohn, *Elias*, Nr. 30, T. 14ff.  
(Ebd.)

In Chor II werden ab T. 65 die ersten beiden Choralzeilen „Ach, Gott vom Himmel, sieh dar ein und laß Dich des' erbarmen.“

Tobias, *Jona*, Nr. 20, T. 65ff.

und münden ein in einen achttaktigen Abgesang (T. 73–80) im *ppp* und *sotto voce*. In Chor I ertönt das sich durch Tonrepetitionen auszeichnende „Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit“:

(Più adagio)  
*ppp* (*sotto voce*)

Auf Herr! Die Heil-igen ha-ben ab-ge-nom-men.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked '(Più adagio)' and the dynamics are '*ppp* (*sotto voce*)'. The melody consists of a series of eighth notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), followed by a quarter rest. The lyrics 'Auf Herr! Die Heil-igen ha-ben ab-ge-nom-men.' are written below the staff, with hyphens under the words 'ha-ben' and 'ge-nom-men' to indicate syllable placement.

Tobias, *Jona*, Nr. 20, T. 73ff., LmB.

Nr. 21 vertont den vollständigen Choral „*Ach, Gott vom Himmel sieh darein*“ mit Orchesterbegleitung, wobei im ersten Teil zunächst die Männerstimmen mit den Frauenstimmen abwechseln, um sich dann im *unisono* zu vereinen (T. 9f. bzw. 20f.). Im zweiten Teil verstärken Orgel und Blechbläser den vier- bis fünfstimmigen Choral. Ein derartiger Choraleinschub verweist auf Vorbilder wie sie in J. S. Bachs Passionen oder Mendelssohns *Paulus* (Nr. 28, „*O Jesu Christi, wahres Licht*“) zu finden sind.

Nr. 22 *Sie werden aus Saba kommen* ist Teil der Frühfassung des Oratoriums<sup>6</sup> und fehlt im späteren Manuskript des Komponisten. Der Satz ist nur skizzenhaft erhalten und wurde von Vardo Rumessen vervollständigt. Augenfällig ist, dass diese Nummer harmonisch nicht in den spätromantische Gesamtzusammenhang des Oratoriums passt, sondern seine Tonsprache der frühen Romantik entlehnt. Das Stück hat zwei Teile: T. 1 – 31 und T. 32 – 61. Der zweite Teil ist eine musikalische und textliche Variante von Teil 1. Tobias schiebt den Text „*Sie werden weinend kommen und beten*“ (Jer 31, 9) in Teil 2 ein und versucht so einen Bezug von der Geschichte des Epiphaniastages zu dem um Hilfe rufenden Gottesvolk seines Oratoriums herzustellen. Das Wort „*weinend*“ wird dabei auch mit Hilfe barocker Seufzermotivik (T. 46 im Tenor) vertont. Die schweifende melodische Linienführung erinnert an die Musiksprache des *Requiem*s von Johannes Brahms.

*pp*

Sie wer-den wei-nend kom-men

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked '*pp*'. The melody is a long, sweeping line with many slurs and ties, characteristic of a 'Seufzermotivik'. The lyrics 'Sie wer-den wei-nend kom-men' are written below the staff, with hyphens under the words 'wer-den', 'wei-nend', and 'kom-men' to indicate syllable placement.

Tobias, *Jona*, Nr. 22, T. 32f.

Bemerkenswert ist die orientalisch anmutende Instrumentierung (Harfenbegleitung der Frauenstimmen, z. B. in T. 35ff. zu den Worten „... *Gold und Weihrauch bringen*“ oder das Hornduett begleitet von Harfenarpeggien in T. 53ff.).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Bei Aufführungen kann diese Nummer übersprungen werden.

<sup>7</sup> Vgl. hier mit Rimski-Korsakows Orchestrierung seines Orchesterwerks *Scheherazade* (1888). Auch dort findet sich die Harfe in unterschiedlichen solistischen Kombinationen.

Nr. 23 ist eine dreiteilig durchkomponierte Arietta des Soprans (T. 1–27, T. 28–55, T. 56–89). Sie fällt durch ihre kammermusikalische Orchesterbesetzung auf, die sowohl die Chornummern davor wie auch die anschließende *Arie des Jona* nicht aufweisen. Inhaltlich gemahnt sie nochmals eindringlich zur Umkehr und knüpft mit ihrem Text („*Gott schaut vom Himmel*“) und dem Choralzitat „*Ach, Gott vom Himmel sieh darein*“ im Orchester (T. 45–48) an Nr. 21 an.

Nr. 24, die *Arie des Jona*, beschließt das Bild III. Sie hat eine dreiteilige Liedform:

Orchestereinleitung	T. 1–15
A	T. 16–91
B	T. 92–114
A'	T. 115–58
Coda	T. 159–185

Eine 15taktige Orchestereinleitung im *Andantino* lässt Motive der folgenden Arie sowie des erneut zitierten Chorals „*O, dass ich tausend Zungen hätte*“ anklingen. Letzterer zieht sich als Leitmotiv durch den gesamten Orchesterpart der Nummer und findet in den Schlusstakten nochmals Eingang in die Singstimme (T. 177ff.). Die Omnipräsenz des Chorals knüpft an Nr. 15 (*Errettung des Jona*) an und nimmt den Faden der Jona-Geschichte wieder auf.

Die Arie selbst beginnt im *forte* mit einem abrupten Tempowechsel ins *Allegro energico* (T. 16) und präsentiert einen entschlossenen Protagonisten, der nun voller Überzeugung seine Verkündigungsaufgabe wahrnehmen will („*Ich will meinen Mund mir nicht stopfen lassen*“, T. 92ff.). Tobias notiert als Interpretationshilfe in der Partitur:

Das Choralmotiv ‚O, daß ich tausend Zungen hätte‘, das die ganze folgende Arie durchzieht, ruft das Dankgefühl, daß er durch das Organ der Zunge sich jetzt in Ninive zu betätigen zum zweiten Mal berufen wird.

In der Arie, die mit eherner Energie und Wucht vorgetragen sein will, muß die Bedeutung und Schwierigkeit der Sendung des Jona in ihrer ganzen Tragweite verständlich werden. Jetzt existieren für den Propheten keine Bedenken und Rücksichten mehr. Begeisterung beseelt ihn, und zugleich glaubt der durch Elemente Gemaßregelte Anrecht zu haben, schadenfroh das Strafgericht über Ninive herabzuwünschen.

Der energische Charakter der Arie wird von drei Orchestermotiven (T. 16f.) unterstützt: einem rhythmisch markanten Signalmotiv, einer nahezu durchgehenden Achtelfigur im *staccato* und einer wellenförmigen Sechzehntelbewegung, die an Nr. 6 (Im Seesturm) erinnern.

Tobias, *Jona*, Nr. 24, T. 16f.

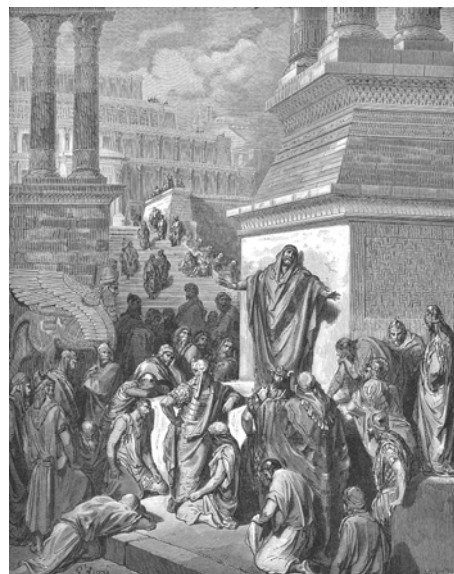
Nach farbenreichen harmonischen Wendungen manifestiert sich in der Coda (ab T: 159) die Tonart D-Dur und leitet damit zu Bild IV über, das in der gleichen Tonart beginnt. Der eifernde Wunsch zu predigen findet sich bei *Jona* und Mendelssohns *Paulus* in vergleichbarer Weise vertont: ein expressiver Oktavaufgang in der Singstimme, eine rhythmisch markante Begleitung und die gleiche Tonart.

Tobias, *Jona*, Nr. 24, T. 165ff.

Mendelssohn, *Paulus*, Arie Nr. 17, 2. Teil, *Allegro maestoso*.  
(Edition Breitkopf, Klavierauszug, 1982)

### C 3.5 Bild IV – Gerichtspredigt

Jona tritt seine ihm von Gott gestellte Aufgabe an und predigt vor den Niniviten. Dreimal wechseln sich der Chor der selbstgerechten Niniviten mit den *Arioso*-Einwürfen der Gerichtspredigt Jonas ab und treten in einen lebendigen Dialog. Dieser schließt mit der drohenden Prophezeiung: „*Es sind noch vierzig Tage so wird Ninive untergehen.*“ (Nr. 30, T. 36 – 40) Der Aufruf zur Bekehrung wird dem Kinderchor übertragen, der abermals wie schon in Bild III (Nr. 17) Gottes Willen eine Stimme verleiht. In einer *attacca* Anbindung erfolgt daraufhin der Kyrieruf der Niniviten, der die Handlung der biblischen Geschichte beschließt und die göttliche Barmherzigkeit als erlösenden Faktor ankündigt.



*Jona predigt zu den Niniviten*,  
Gustave Doré, 1883.  
([www.wikipedia.org/Buch\\_Jona](http://www.wikipedia.org/Buch_Jona),  
15. März 2012)

In Nr. 25 ist im *Tutti* in musikalischer Bildhaftigkeit die ausschweifende Lebensführung der Niniviten dargestellt. Die Volksmenge besingt sich selbst in derb tänzerischen 3/2-Takt. Es ist ein weltlicher, theatralischer *Turbæ*-Chor. Tobias selbst fordert hierfür eigentlich Ausführende eines „temperamentvollen“ Opernchores, da ein typisch deutscher (Kirchen-)Chor nach seinen Erfahrungen diesem nicht gerecht werden könne:

Außerdem sind die besten deutschen Chöre in so einseitige Schablonen hineingepresst, dass ich lieber glaube, sie überhaupt beiseite zu lassen, und die ‚Niniviten‘ von einem temperamentvollen Opernchor aufzuführen. Auch in dieser Sache kenne ich die Verhältnisse der deutschen Chöre, ich habe ja selbst hier jahrelang mit ihnen zu tun gehabt.<sup>1</sup>

Der Chor der Ungläubigen beginnt im *Allegro vivace e maestoso (pesante)* mit dem akzentuierten und synkopierten Leitmotiv der Niniviten (T. 1f.)

*Allegro vivace e maestoso*

Las-set uns es-sen und trin-ken

Tobias, *Jona*, Nr. 25, T. 1f.

<sup>1</sup> Vgl. Brief aus Berlin-Halensee an Dr. J. Luiga vom 18. Mai 1912, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

und ist durch eine Chromatik in den Einzelstimmen gekennzeichnet, die die in ihren Gelüsten und Ausschweifungen taumelnden Menschen treffend illustriert. Neben einem vierstimmig homophonen Satz finden sich *unisono* geführte Stimmen oder Oktavverdoppelungen, die ein plakatives Satzbild zeichnen. Das vollbesetzte Schlagwerk verleiht der Szene einen orientalischen Festcharakter.

Vorbilder solcher mit Rezitativ-Teilen der Protagonisten dialogisierender Turbae-Chöre fand Tobias etwa in Bachs Passionen (vgl. *Johannes-Passion* Nr. 23 „Wir haben keinen König“, Nr. 27 „Lasset uns den nicht zerteilen“) oder auch in Mendelssohns Paulus (vgl. Nr. 7 „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden“, Nr. 37 „Hier ist des Herren Tempel“). Allen gemeinsam ist eine stark in den Vordergrund rückende rhythmische Diktion.

Das *Arioso* des Jona (Nr. 26) unterbricht die sich in Trance singende Menschenmenge abrupt und steht in starkem Kontrast zu dem Vorausgehenden. Das Auftreten des Propheten vor den Niniviten ist als expressives opernhafte Rezitativ angelegt; das Orchester hat illustrierende Begleitfunktion. Das *Arioso* beginnt mit einem wuchtigen Orchesterschlag und einer Rückung von D-Dur nach As-Dur:

The image displays a musical score for the transition between the 25th and 26th numbers of Tobias's *Jona*. It features a choral section and a piano accompaniment. The choral part is marked *allargando* and *ff*, with lyrics: "trin trin Las-set uns es-sen und trin-es ist kein Gott". The piano part is marked *ff* and *attacca*, followed by a section marked *Grave (e pesante)* and *sf*.

Tobias, *Jona*, Nr. 25 zu Nr. 26, Übergang.

Drei Motive sind bestimmend:

1. Das variierte Jona-Leitmotiv ist gleich in T.1ff. präsent.
2. Ein düsteres eintaktiges Motiv in der Bassklarinette (abgeleitet vom „Leitmotiv der Rache“), das die „Wehe!“-Rufe des Propheten jeweils einleitet bzw. im Krebsgang vorwegnimmt (T. 8f.) und in Nr. 27 (T. 2ff.) sowie in Nr. 30 (T. 3ff.) augmentiert in Bläsern und Singstimme erneut erscheint. Sein rhythmisches Element am Ende (punktierte Viertel, Achtel, Viertel) bekommt im Verlauf nacheinander die Wörter „Missetat“ (T. 13), „Mörderstadt“ (T: 17) und „Ninive“ (T. 18) unterlegt.



Tobias, *Jona*, Nr. 26, T. 4.

3. Das „Leitmotiv der Rache“, das in Nr. 26 (T. 23ff.) zweimal wörtlich zitiert wird und bereits zuvor ab T. 17 durch akzentuierte Oktavrepetitionen im *ff* und *fff* vorangekündigt wird. Dort wird auch auf einem dissonanten Orchesterakkord der expressive Höhepunkt zu den Worten „Weh, der Mörderstadt!“ erreicht.

Tobias, *Jona*, Nr. 26, T. 16–17.

Nr. 27 greift das Motiv der Bassklarinette (Nr. 26) wieder auf, aus welchem sich folgender Choreinwurf im *Allegro con ira* entwickelt:

Tobias, *Jona*, Nr. 27, T. 5ff.

Die Takte 26 – 46 greifen dann im 3/2-Takt erneut den Chor „Es ist kein Gott“ der Nr. 26 auf. Auch der nächste Einwurf des Jona (Nr. 28) bricht den Chor der Ungläubigen plötzlich ab: „Dennoch sollt ihr wissen...“. Wieder erscheint das „Leitmotiv der Rache“ zweimal im Orchester, während Jona den Zorn Gottes als „schrecklich Ungewitter“ prophezeit. Vom *pp misterioso* (T. 8) bis zum *ff* (T. 24) wächst ein expressives Tongemälde des hereinbrechenden Zornes Gottes in

17 Takten heran und kulminiert in einer wuchtig aufsteigenden Linie des Basses, die das Thema der Bassklarinette in rhythmisch veränderter Form erweitert:

*f* *Breit*  
Zur letz-ten Zeit wer-det ihr  
sol-ches er-fah-ren!

Tobia, *Jona*, Nr. 28, T. 21ff.

Die letzte Posaune des Weltgerichts scheint hier bereits zu ertönen. Die geifernde Antwort des Chores (Nr. 29) auf Jonas Warnungen wird von Tobias entsprechend dem Sprachduktus syllabisch akzentuiert vertont. Die Dramatik wird noch durch die eindringliche Motivwiederholung gesteigert:

*p* *Allegro (con ira)*  
Die-ser re-det eit-le und ver-deck-te Wor-te,

Tobias, *Jona*, Nr. 29, T. 1f.

Ähnliches zeigt sich im Chor des eifernden jüdischen Volkes (Nr. 4) in Mendelssohns *Paulus*:

*f* *Allegro*  
Die-ser Mensch hört nicht auf zu reden Läst-er-wor-te wi-der Mo-sen und wi-der Gott.

Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 4, T. 1f.

Der letzte *Arioso*-Einwurf des Jona (Nr. 30) greift die aufsteigende Linie der Schlusstakte von Nr. 28 vom Umfang einer großen Septime wieder auf und verknüpft so beide Nummern miteinander.

*f* *marc.*  
Der Tag des Herrn ist groß und sehr er-schreck-lich,

Tobias, *Jona*, Nr. 30, T. 3ff.

Im Orchester erscheint die punktierte Rhythmik des Rache-psalms (ab T. 13ff.). Die Nummer kulminiert in der unbegleiteten, rezitativisch vorgetragene Weissagung des Jona: „Es sind noch vierzig Tage<sup>2</sup>, so wird Ninive untergehen!“ (T. 36ff.)

<sup>2</sup> Die Zahl 40 steht hier im theologischen Sinn für einen Zeitraum, der zu Buße und Besinnung auffordert, der Wende und Neubeginn ermöglichen soll.



Adagio  
recit. *ff*

Es sind noch vier-zig Ta-ge,  
so wird Ni-ni-ve un-ter-ge-hen!

Tobias, *Jona*, Nr. 30, T. 36ff.

Dieser inhaltliche Höhepunkt der Prophezeiung wird eingeleitet von einem *ff*-Orgelakkord in F-Dur und Signalstößen in den Bläsern (T. 34f.). Damit endet die thematisch eng verknüpfte Nummernfolge (Nr. 25 – 30) des Dialoges zwischen den Niniviten und dem Propheten Jona. Die Umkehr und Buße der Ungläubigen setzt nun ein und führt Bild IV aber auch Jonas Verkündigungsaufgabe zum Abschluss.

Nr. 31 *Bekehrung Ninives* leitet die Buße Ninives durch den Kinderchor ein. Hier weicht Tobias von der biblischen Geschichte ab. Nicht der Aufruf des Königs von Ninive zur Buße ist ausschlaggebend, sondern die zwischen Gott und den Menschen abermals vermittelnden Stimmen der „durch ihre Unschuld privilegierten“<sup>3</sup> Kinder weisen den Weg zur Bekehrung.

Gleich zu Beginn wird das in hypophrygischem Ton stehende „Leitmotiv der Buße Ninives“ (LmBN; T. 1ff.) von der Orgel im *ff* intoniert: eine über drei Oktaven fallende Achtelkette.

Pesante  
*ff*

Tobias, *Jona*, LmBN.

Die in T. 2 beginnende ostinate Bassfigur bleibt bestimmend für die gesamte Nummer. Thematisch passend ähnelt dieses Leitmotiv Richard Wagners Leitmotiv des Endes der Götterherrschaft in äolischem Ton.

Wagner, *Rheingold / Götterdämmerung*, Leitmotiv des Endes der Götterherrschaft.

<sup>3</sup> Anmerkung von Tobias in der Partitur zu Chor Nr. 31.

Das aus rhythmisierten Tonrepetitionen bestehende Motiv des Kinderchors aus Nr. 17 (T. 55–57) bestimmt auch hier mit mehrfachen Einschüben die musikalische Struktur („*Es soll weder Mensch noch Tier*“, T. 15ff.). Ebenso blitzt erneut im *ff* das Rache-Motiv auf (T. 34f.) und illustriert nochmals Gottes Zorn vor der letzten Bitte der Kinder: „*Dass wir nicht verdürben*“ (T. 36f.).

Das *Kyrie* (Nr. 32) in c-Moll bildet den Abschluss des vierten Bildes. Die Erstfassung entstand bereits 1899 für gemischten Chor und Orchester zur Zeit seiner Anstellung an der Johanniskirche in St. Petersburg. Zunächst sollte es Teil einer geplanten Messkomposition werden und wurde von ihm mit estnischem Text („*Issand halasta*“) unterlegt. Später fand es dann mit deutschem Text Eingang in das Oratorium.

Tobias, *Kyrie*. Die ersten Takte der ursprünglichen Chorpartitur in estnischer Sprache. Mit Untertitel: „Dissonanzetti“. Manuskript.

Die anfängliche dreimalige Anrufung „*Herr erbarme Dich*“ im Chor folgt einer interessanten harmonischen Wendung: von h-Moll nach d-Moll zu f-Moll. Dann erst wird über den Dominantseptakkord die Haupttonart c-Moll im Chor erreicht und eine imitierende Polyphonie setzt ein („*Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir*“). In der Überleitung zum Teil A' taucht nochmals das „Leitmotiv der Buße Ninives“ auf (T. 78f.) und nach einer chromatisch aufwärts führenden Kulmination bis ins *fff* (T. 97–102, „*Ich rufe zu Dir, Herr!*“) ertönt der Abgesang im *Adagio* und endet im *pp* in C-Dur.

### Strukturübersicht:

- |            |                     |
|------------|---------------------|
| T. 1–12    | Orchestereinleitung |
| T. 13–41   | A                   |
| T. 42–81   | B                   |
| T. 82–102  | A'                  |
| T. 103–109 | B' (Abgesang)       |

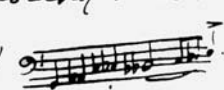

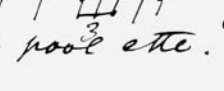
Lehtimäe, 1909


Armat hru. Saar.

Et tõnuse material pääsja veel Nothle. Käet Münchenis  
su, võin Teile ainult mõni näpunäide akkompagnemendi  
kohta anda. Tgatchet pekkendau na ju Teile näpikell. Te  
Intelligentsiga, nii et teäl midagiit karta ei ole.

1) Koori fiskaal katufest ef mef taktid (paundkord!) - li'kendeta <sup>percutio</sup> <sup>introduction</sup>

2) Edasi koori laatufer palun (mf) keasti karakterisejeda: basfiid legato, ker-  
gelt pedalis a juure (d r d r d r); akkordid täispuhutud nõka, waidike  
kahekfaadikka markerida; 12. takt enne solot laialt, b juue  
(kloori karakter mite, hõljaw. wiegand' waid)

3) I. solos tulewad, fannud' keasti juonistada (wõite ka nii:  tab. sibb. clar.  
- - Chtfalt vorschlag. motiw (bassclarin.)  Kui we: ken  
leitmotiw (II Solos täiel'fil kujul) natuke walgatane. Et Timpani üle pear  
fiin suuremat aja wärgib (tremolo), siis tulexi pedalis-tuurebawar-  
wiga natuke imiteride. Koht:  120' kuga

Teine leitmotiw  (kättemaximine) tuleb I solol lõpp' pool ette. (wastpüstitad)

### C 3.6 Bild V – Das Zeichen des Menschensohnes

Mit dem Ende von Bild IV ist die prophetische Mission des Protagonisten abgeschlossen. Die Niniviten haben nach Ihrer Buße das Erbarmen Gottes erlangt. Das gesamte Bild V bildet somit einen reflektierenden Abschluss des Oratoriums, ist Zusammenfassung und Ausdeutung des vorangegangenen Geschehens. Die göttliche Barmherzigkeit gegenüber den sich bekehrenden Menschen ist zentrales Thema. Das *Zeichen des Jona* wird nun mit dem *Zeichen des Menschensohnes* überhöht. Damit knüpft Tobias an den Prolog und an Nr. 9 des Oratoriums an, die die Worte Jesu aus dem 12. Kapitel des Matthäus-Evangeliums (Mt 12, 39 und 40) vertonen. Nr. 36 gibt nun abschließend Mt 12, 41 wieder.

Prolog

Das böse und abtrünnige Geschlecht sucht ein Zeichen; und es wird ihm kein Zeichen gegeben werden denn das Zeichen des Propheten Jona. (Mt 12, 39)

Nr. 9

Denn gleichwie Jona drei Tage und drei Nächte in des Fisches Bauch war, so wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte im Schoß der Erde sein. (Mt 12, 40)

Nr. 36

Die Leute von Ninive werden auftreten beim Gericht mit diesem Geschlecht und werden es verdammen; denn sie taten Buße nach der Predigt des Jona. Und siehe, hier ist mehr als Jona. (Mt 12, 41)

Diese drei neutestamentlichen Verse geben eine inhaltliche Zusammenfassung der alttestamentlichen Jona-Geschichte und werden von Tobias als textliche Klammer des gesamten Oratoriums verwendet.

Die erste Nummer des fünften Bildes (Nr. 33, *Das Zeichen des Menschensohnes*) stellt musikalisch die Parallele zwischen Jona und Jesu her. Sie ist eine rhythmisch prägnantere, harmonisch aber gleiche Wiederholung des ersten Orchesterintermezzos Nr. 10 (*Das Zeichen des Jona*). Die Basis beider bildet das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“. Im Gegensatz zu Nr. 10 beginnt Nr. 36 mit einem wuchtigen *fff* Einsatz im Orchester-*Tutti* mit Orgel und markiert deutlich nach dem fast zaghaften Abgesang des *Kyries* am Ende des vierten Bildes das erlösende Erkennen des barmherzigen Gottes.

Mit Nr. 34 setzt erneut der *Chorus mysticus* ein, *a cappella* und *wie aus der Ferne*. Es zeigt sich eine ähnliche musikalische Struktur wie in Nr. 18, etwas ausgedehnter in der Anlage, aber wieder basierend auf dem „Leitmotiv der göttlichen

Barmherzigkeit“. Die Tonart H-Dur hat verklärende Wirkung. Gottes Stimme scheint im *pp* aus der Höhe zu erklingen.

Sehr langsam (wie aus der Ferne)

*pp* *sotto voce*

Denn nie-mand jam-mer-te dei-ner, daß er sich ü-ber dich  
hät-te er-bar-met daß er sich ü-ber dich hät-te er-bar-met.

Tobias, *Jona*, Nr. 34, T. 1 – 8.

Im Mittelpunkt steht dabei das Versprechen Gottes an die Menschen: „*Ich aber ging an dir vorüber und sah dich in deinem Blute liegen und sprach zu dir, da du so in deinem Blute lagst: Du sollst leben!*“ (Hes 16, 6).

In *Attacca*-Anbindung singt der Kinderchor in Nr. 35 gleich einer Bestätigung den Choraleinschub „*So wahr ich lebe, spricht der Gott*“ – in halben Noten mit Oktavverdoppelung vertont. Die Melodie ist die des Luther-Chorals „*Vater unser im Himmelreich*“. Unterlegt ist hier jedoch die erste Strophe einer Textvariante von Johann Heermann:

So wahr ich lebe, spricht dein Gott:  
mir ist nicht lieb des Sünders Tod;  
vielmehr ist dies mein Wunsch und Will,  
daß er von Sünden halte still,  
von seiner Bosheit kehre sich,  
und lebe mit mir ewiglich.

Tranquillo e poco adagio

*sotto voce e legato*

*pp* *pp*

„So wahr ich le-be“ spricht der Gott.

Tobias, *Jona*, Nr. 35, T. 3ff.

Letztlich ist auch die Idee vom friedlichen Zusammenleben der Völker, von Versöhnung und Vergebung untereinander darin enthalten, eine Botschaft, die Tobias weitergeben wollte, die auch heute nichts von ihrer Aktualität verloren hat.

Derartige Choraleinschübe sind nichts Untypisches für kirchenmusikalische Werke. Selbst in Mendelssohns *Sinfonie Nr. 2 (Lobgesang)* findet man den Choral „*Nun danket alle Gott*“ als kantatenähnliche Einlage. Tobias' Wertschätzung dieses Liedgutes erkennt man in der sehr liebevoll filigranen, kammermusikalischen Ausgestaltung der sechs Choralphrasen, die nur von zwei konzertierenden Flöten und Englischhorn begleitet werden. Dies erinnert an Bachsche Kantatensätze. Noch stärker ist der Bezug zu Mendelssohns *Orgelsonate Nr. 6* über den Choral „*Vater unser im Himmelreich*“ – insbesondere zu der dritten Variation:

Mendelssohn, *Orgelsonate Nr. 6* op. 65, T. 72ff. Edition Peters. Leipzig 1898, S. 106.

Nr. 36 (*Die Leute von Ninive*) zählt zu den großangelegten und mit 150 Takten zu den umfangreichsten Chornummern des Oratoriums. Die Orchestereinleitung (T. 1–25) lässt bereits die Hauptmotive der Nummer erklingen: das „Leitmotiv der Buße Ninives“ (T. 3), eine chromatisch absteigende Linie (T. 2), die im Schlussteil vom Chor aufgegriffen wird (T. 127ff., „*Der Du vergibst Missetat*“) und eine auftaktige Viertelfigur (T. 1), die im Chor mit den Worten „*Die Leute von Ninive*“ unterlegt ist (ab T. 26).

Tobias, *Jona*, Nr. 36, T. 1ff.

Der Orchestereinleitung folgt eine dreiteilige Form: A (T. 26 – 115), B (T. 116 – 126) und A' (T. 127 – 150). Im A-Teil findet sich die Vertonung des Textes „*Die Leute werden auftreten im Jüngsten Gericht*“ mit imitierenden Stimmeinsätzen und einer rhythmischen Intensivierung durch einsetzende Triolenbewegungen in der Begleitung ab T. 71. T. 35ff. bringt den letzten Einsatz des „Leitmotivs der Leute von Ninive“. In T. 44 – 46 verwendet Tobias abermals einen *unisono* Satz mit Tonrepetitionen im

*ff*, um besondere Ausdrucksstärke zu erzeugen („*und werden es verdammen*“). Dreimal wird das „Leitmotiv der Buße Ninives“ in seiner Originalgestalt mit mächtigen Orgelakkorden intoniert (T. 16, 25, 31, 70). In T. 51ff. tritt es dann zu den Worten „*denn sie taten Buße*“ in abfallenden Dreiklangsbrechungen aufgelöst in Erscheinung: Die Buße ist abgeschlossen. Vor dem Übergang zu Teil B werden zwei musikalische *ff* Höhepunkte (T. 97 und 112, „*der über dir aufgeht im Glanze*“) erreicht, zunächst mit einem C-Dur-Akkord, dann mit einem As-Dur-Akkord. Letzterer beendet den A-Teil, der Ton as erfährt eine harmonische Umdeutung vom Grundton zur Septime von H-Dur (Dominantseptakkord) und leitet über in Teil B. Dieser setzt kontrastierend mit dem Solistenquartett im *pp*, in E-Dur und mit dem „Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit“ ein. Die Anrufung „*Herr! Herr, Gott, barmherzig und gnädig*“ (T.116 – 127) verkündet die Erkenntnis der vergebenden göttlichen Liebe und Barmherzigkeit als zentrale Aussage des Oratoriums: Erst durch die Gnade Gottes kann die Buße der Menschen in Vergebung verwandelt werden. Der Orchestersatz verflüchtigt sich bis hin zum *A-cappella*-Gesang der Solisten (T. 121 – 126).

Der Schlussteil A' greift im Chor die chromatische Linie des Orchestervorspiels auf, beginnt im *pp misterioso* („*Der Du vergibst Missetat, Übertretung und Sünde*“) mit einer *unisono* Phrase (T. 127 – 129) und mit Anklängen an das Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit (T. 134ff.). Die Instrumentation bleibt karg besetzt. Nur einzelne Bläserphrasen geben dem Streichsatz Farbe. Zu einer letzten Anrufung Gottes in T. 146f. („*Herr, Herr, Gott!*“) am Ende von Nr. 36 setzt das Orchester und die Orgel nochmals im *Tutti* ein. Die Schlusstakte lassen den Klang auf dem Ton *c* in den tiefen Streichern ersterben.

Nr. 37 (Duett) ist wie das *Kyrie* bereits in St. Petersburg zwischen 1898 und 1900 entstanden. Tobias betitelte es zunächst mit „*Was ist der Mensch?*“ (Mis on inimine?) für Sopran und Alt oder Tenor und Bass mit Orgelbegleitung. Die Orchesterbegleitung entstand in späteren Jahren. Das genaue Datum ist hier nicht bekannt. Das Duett steht in cis-Moll und hat eine dreiteilige Liedform:

A	T. 1 – 22	Grave, 4/4 Takt
B	T. 23 – 78	Andante, 3/8 Takt, Sopran-Solo
A'	T. 79 – 96	Grave, 4/4 Takt

Grave

S. *p* und das Men-schen-kind

A. *p* Was ist der Mensch, daß Du sein ge-den—kest, und das Men-schen-kind

Tobias, Jona, Nr. 37, T. 1ff.

Die Rahmenteile sind als Duett konzipiert und von der Orgel choralartig begleitet. Der Mittelteil ist für Sopran-Solo geschrieben. Sehr stark ist hier ein Mendelssohnscher Einfluss in Linienführung, kantabler Expressivität und Harmonik zu spüren.

Der Schlussteil greift die Motivik des A-Teils wieder auf (vgl. T. 5f., T. 79f.; „Herr, ich bin zu geringe“). Ein kurzes Orchesternachspiel (T. 86 – 96) bringt das gleiche synkopierte, melodisch abfallende Motiv in viermaliger Sequenzierung, im *ff* beginnend und im *pp* endend.

Der Schlusschor des Oratoriums (Nr. 38) ist als großer Doppelchor mit Solistenquartett konzipiert. Formal gliedert er sich in folgende Abschnitte:

- T. 1 – 41 Einleitung; „Siehe da, eine Hütte Gottes“
- T. 42 – 63 „Lobt den Herrn, ihr seine Engel“
- T. 64 – 104 „Lobet den Herrn, ihr seine Heerscharen“
- T. 105 – 142 „Lobe den Herrn, meine Seele“
- T. 143 – 162 Amen-Coda

Im ersten Teil (T. 1– 41) treten beide Chöre miteinander in einen choralartigen Dialog und wechseln sich dabei imitatorisch ab. Im *poco adagio* und fast pastoraler Stimmung verkünden sie „Siehe da, eine Hütte Gottes bei den Menschen“ (Offb 21, 3).

*pp*

Sie-he da, ei-ne Hüt-te Got—tes

Tobias, Jona, Nr. 38, T. 9f.

Mit T. 42 beginnt danach ein dreiteiliger schwungvoller Jubelchor mit den vereinten Chören im *più animato* und *forte*. In den einzelnen Teilen werden „seine Engel“, „seine Heerscharen“ und „meine Seele“ nacheinander zum Lobpreis aufgefordert:



Tobias, *Jona*, Nr. 38, T. 42ff.Tobias, *Jona*, Nr. 38, T. 64ff.Tobias, *Jona*, Nr. 38, T. 110f.

Zweimal bricht das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ nochmals mit wuchtigen Orgelakkorden und im Orchester-*Tutti* im *fff* herein (T. 86, T. 90) und knüpft damit musikalisch an den Prolog an.

Der dritte Teil (T. 105–142) dieses Jubelchores setzt sich davon ab, greift das *poco adagio* der Einleitung wieder auf und lässt im *piano dolce* das Solistenquartett sowie danach den *Chorus mysticus* ein letztes Mal alleine erklingen.

Ab T. 120 setzt ein Orgelpunkt auf dem Ton e ein, Dreiklangsbrechungen erinnern an Wagnersches „Weben“. Das bereits in T. 7f. kurz angespielte Motiv wird wieder aufgegriffen und bereitet bereits die Dreiklangsbrechungen der *Amen-Coda* vor.

Tobias, *Jona*, Nr. 38, T. 120f.Wagner, *Rheingold*, Vorspiel, Werde-Motiv.

Das traditionelle *Amen* am Ende von Schlusschören ist von Tobias als homophoner Chorsatz vertont. Alle Ausführenden vereinigen sich – Vokalisten wie Instrumentalisten – zur Schlusssteigerung der *gratiarum actio*.

Die gewaltige Besetzung des Schlusschors, der Einschub des Solistenquartetts, die hohen Sopranlagen, die dynamische Spannbreite, der rhythmische Schwung erinnert an Beethovens *Neunte Sinfonie* oder etwa an Mahlers *Achte Sinfonie*. In Mendelssohns *Paulus* jubelt die Schlussfuge ebenfalls „*Lobe den Herrn, meine Seele*“, in seinem Sinfonie Nr. 2 (*Lobgesang*) heißt es: „*Danket dem Herrn und preiset seine Herrlichkeit*“.

## C 4.1 Formaler Überblick

Teil	Bild	Nr.	Anzahl der Takte	Titel	Textincipit	Tonartenbereiche	Leitmotive / Choralthemen
I	Prolog	1	49	Chor und Chorus mysticus	Diese böse und ehebrecherische Art	a, es	LmGG, LmJ, LmV, LmB
		2	34	Arioso des Jona	Sie werden mir nicht glauben	es, e	LmJ, LmGG
		3	147	Tenor und Chor	So spricht der Herr: Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding!	e	LmJ
	Bild I Des Jona Sendung	4	85	Tenor und Chor	Wo soll ich hingehn vor Deinem Geist	e	LmGG, LmV
		5	65	Tenor, Orchestrale Überleitung	Was schläfst Du?	a	LmF
		6	55	Chor, Im Seesturm	Hilf uns, wir verderben	fis, (dis)es, f	LmW, LmL
		7	33	Bariton, Tenor, Chor	Nehmet mich und werft mich ins Meer	~a/c	LmV, LmW
		8	84	Dankgebet der Schiffsleute, Chor und Solisten	Die Wasser sahen Dich	C	(LmV)
	Bild II Die Nacht der Gottverlassenheit	9	54	Chorus mysticus	Gleich wie Jona war drei Tage und drei Nächte	H	(LmLJ)
		10	17	Intermezzo	—	e	(LmV)
		11	60	Chöre	Hüter, ist die Nacht schier hin?	e	—
		12	49	Chor	Die Güte des Herrn ist es, dass wir nicht gar aus sind	e	LmV
		13	90	Gebet des Jona	Ich rief zu dem Herrn	a	LmJ, LmGJ, LmW
		14	38	Terzett	Denn Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen	b	—
		15	73	Errettung des Jona, Solisten und Chor	O, dass ich tausend Zungen	A	C1
		16	188	Fuga, Chor	Herzlich lieb hab ich Dich	F	LmBN
II	Bild III Ecclesia (Die Gläubigen)	17	138	Altstimmen und Kinderchor	Herr Gott, des die Rache	a	LmR, LmV, LmV
		18	9	Solostimmen des Chorus mysticus	Siehe, der Herr kommt	E	(LmB)
		19	59	Sanctus, Chöre und Solisten (Tutti)	Heilig, heilig	H	(LmGG)
		20	80	„Ecclesia“, Doppelchor	Hilf, Herr!	c	C2 teilweise
		21	32	Choral, Chor	Ach, Gott vom Himmel sieh darein	c	C2
		22*	61	Chor	Sie werden aus Saba alle kommen	B	—
		23	89	Arietta des Soprans	Gott schaut vom Himmel	B	Choralmotivik C 2
		24	185	Arie des Jona	Deinen Willen Gott	d, D	Choralmotivik C 1

	Bild IV Gerichtspredigt (VR) Der Prophet (RT)	25	69	Ninive, Chor	Lasset uns essen und trinken	D	LmLN
		26	27	Arioso des Jona	Wehe, wehe, des sünd'gen Volkes	As, a	LmJ, LmR
		27	46	Chor	Was will der Lotterbub' sagen?	f, D	LmLN
		28	24	Arioso des Jona	Dennoch sollt ihr wissen	d	LmR
		29	34	Chor	Dieser redet eitle und verdeckte Worte	h	(LmB)
		30	50	Arioso des Jona	Der Tag des Herrn ist groß	fis	—
		31	38	Bekehrung Ninives, Kinderchor	Es soll weder Mensch noch Tier	a	LmBN. Vgl. LmB, LmR
		32	109	Kyrie, Buße Ninives	Herr, erbarme Dich!	c	Vgl. LmB und LmBN
III	Bild V Das Zeichen des Menschensohnes	33**	17	Intermezzo	—	e	LmV
		34	16	Chorus mysticus	Denn niemand jammerte deiner	H	LmB
		35	39	Choral, Kinderchor	„So wahr ich lebe“, spricht der Gott	e	C 3
		36	150	Chor und Solisten	Die Leute von Ninive werden auftreten	d, C, E, cis	LmBN, LmLN, vgl. LmB
		37	96	Duett, Sopran und Alt	Was ist der Mensch	cis	—
		38	162	Schlusschor, Doppelchor und Solisten	Siehe da, eine Hütte Gottes	E	LmV

\* Dieser Chor fehlt im späteren Manuskript des Komponisten und ist im früheren stellenweise nur skizzenhaft.

\*\* Dieses Intermezzo wurde von Vardo Rumessen in Anlehnung an Nr. 10 eingefügt und ist nicht Teil des Manuskripts von Rudolf Tobias.

 Tutti     Chorus mysticus     Kinderchor     Orchesterintermezzo

### Abkürzungen der Leitmotive

LmV = Leitmotiv der göttlichen Vorsehung  
LmB = Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit  
LmJ = Leitmotiv des Jona  
LmGG = Leitmotiv des Gebotes Gottes  
LmF = Leitmotiv der Flucht des Jona

LmW = Leitmotiv der Wellen  
LmL = Leitmotiv der Leiden des Jona  
LmGJ = Leitmotiv des Gebets des Jona  
LmR = Leitmotiv der Rache  
LmLN = Leitmotiv der Leute Ninives  
LmBN = Leitmotiv der Buße Ninives

### Leitthemen (Choräle)

C1 = O, dass ich tausend Zungen hätte  
C2 = Ach, Gott vom Himmel sieh darein  
C3 = Vater unser im Himmelreich (So wahr ich lebe, spricht der Gott)

C 4.2 Übersicht zur Orchestrierung

Instr.	Teil I																Teil II																Teil III					
	Prolog			Bild I				Bild II				Bild III						Bild IV				Bild V																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Picc.				X	X	X	X								X	X		X							X					X								
Fl	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Ob	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Cor. ingl.	X	X		X	X		X	X							X	X		X	X					X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Clar. (B.A)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Cl. b. (B.A)	X			X	X		X	X							X	X		X	X					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Fag.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
C.fag.	X			X	X		X	X							X			X						X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Cor.(F)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Tr-be (B)	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Tr-ni	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Tuba	X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Timp.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Piatti	X		X		X	X	X								X	X		X	X					X	X		X		X		X		X		X		X	
Div.					X	X	X	X								X*		X							X	X	X		X	X		X		X		X		
Arpe (2)						X	X	X	X						X	X		X	X		X		X												X		X	
Organo	X		X	X	X		X	X					X	X	X	X		X		X				X					X	X	X	X		X	X	X	X	
Sopr.							X								X			X				X													X	X	X	
Mezzosopr.							X								X			X																	X	X	X	
Tenor			X	X	X		X						X	X				X																	X		X	
Bass							X						X	X				X																	X		X	
Bar. (Jona)		X					X					X	X					X					X		X		X		X								X	
Ch I+II	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
KiCh																X		X												X				X			X	
Chmyst	X							X									X	X																	X		X	
Archi	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	

\* Tamb. milit.

) Orgel ad lib.

 Tutti     Chorus mysticus     Kinderchor     Orchesterintermezzo

### C 4.3 Die Leitmotive des Oratoriums

Bei Tobias haben „Leitmotive“ wesentliche Bedeutung innerhalb seines Oratoriums. Genau wie auch Wagner hat Tobias diesen musikalischen Hauptgedanken keinen Namen beigefügt. Selbst der allgemein gebräuchliche Begriff „Leitmotiv“ ist bei Wagner erst durch den Schriftsteller und Wagner-Biograph Hans Paul von Wolzogen geprägt worden. Die hier erfolgte Namensgebung für die einzelnen Leitmotive des Oratoriums ist von Vardo Rumessen übernommen und dient allein einer Vereinfachung der wissenschaftlichen Diskussion und möchte keine inhaltliche Einengung durch ihre konkrete Betitelung hervorrufen.

Tobias verwendet in seinem Oratorium elf Leitmotive und drei Choralthemen. Das „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ (LmV) kann als zentrales Symbol des Oratoriums und als die Zusammenfassung seines geistigen Inhalts gewertet werden. Die harmonische Fortschreitung der drei wuchtig abstürzenden Akkorde, die kühn und unerwartet über einen erniedrigten Dominantnon-Akkord zur neuen Tonart moduliert, bildet die Basis für die zwei unabhängige Orchester-Intermezzi Nr. 10 und 33 und bezieht sich auf Jona als Vorbote Christi (Mt 12, 40). Dieses Leitmotiv erscheint an allen wichtigen Stellen der Entwicklung und steht in enger Beziehung zum „Leitmotiv des Gebotes Gottes“ (LmGG). Die Anrufung Gottes im *Sanctus* (Nr. 19) ist durch letzteres unterlegt.

Dem „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ (meist instrumental und im *ff*) steht häufig das „Leitmotiv der göttlichen Barmherzigkeit“ (LmB) gegenüber. Es erklingt bereits in der ersten Nummer des Oratoriums vorgestellt vom *Chorus mysticus* direkt nach LmV. Es zeichnet sich durch Tonrepetitionen und durch seine harmonische Wendung (Sextakkord in Fes-Dur zu Sekundakkord in B-Dur) aus. Es erklingt immer im Vokalpart (meist im *pp*), leicht abgewandelt auch bei den *A-cappella*-Stellen des *Chorus mysticus* in Nr. 18 und 34.

Insgesamt vier Leitmotive sind dem Protagonisten Jona zugeordnet. Allen ist eine aufwärts weisende Linienführung zu eigen, die Blickrichtung Jonas und sein Ringen mit Gott abbildet. Einen besonderen Stellenwert nimmt das „Leitmotiv des Propheten Jona“ (LmJ) ein. Sein charakteristisches Element ist ein synkopierter Rhythmus (Sechzehntel und punktierte Achtel), der überzeugend und entschieden,

bedrohlich und kraftvoll oder klagend und demütig (vgl. Jonas Gebet Nr. 13) erklingt. Die Dynamik des von Tobias gezeichneten Jonas-Charakters kommt dabei auch durch die mehrfachen Transpositionen dieses Motivs zum Ausdruck. Das „Leitmotiv der Leiden des Jona“ (LmL) ist eine Abwandlung von LmJ. Die sich aufspreizende Linienföhrung von Sopran und Bass bei LmJ föhrt bei LmL – als quasi doppelter Kontrapunkt gegeneinander vertauscht – durch rhythmisch intensivierete Mittelstimmen nun drängend aufeinander zu. Das „Leitmotiv des Gebets Jona“ (LmGJ) begleitet dreimalig ausschließlic in Nr. 13 sein Zwiegespräch mit Gott als stufenweise aufwärts gerichtetes Motiv in den Posaunen.

Zwei wichtige Leitmotive sind das „Leitmotiv der Rache“ (LmR) der Gottesfürchtigen und das „Leitmotiv der Buße Ninives“ (LmBN). Das erste hat einen kriegerisch schreitenden Rhythmus und drückt den Hunger der Leidenden und Unterdrückten nach Gerechtigkeit aus und fordert Vergeltung für die Vergehen ihrer Widersacher. Das LmBN ist gekennzeichnet durch seinen hypophrygischen Modus. Eine über drei Oktaven tief fallende Arabesque endet in einer ostinaten Bassfigur (vielleicht ein Hinweis auf das innere Ringen der Niniviten mit sich selbst), auf deren Basis sich eine polyphone Struktur entwickelt.

Das „Leitmotiv der Leute Ninives“ (LmLN) illustriert in tänzerisch pompösem 3/2-Takt deren gottlose Selbstbezogenheit und Dreistigkeit, die in dem Ausruf „*Wer ist gleich der großen Stadt?*“ (Nr. 29) kulminiert. Illustrativ zeigen sich ebenso das sprunghaft aufwärts gerichtete „Leitmotiv der Flucht Jona“ (LmF) und das „Leitmotiv der Wellen“ (LmW). Das erste ist nur von episodenhafter Bedeutung (Nr. 5), das andere wird ausgiebig eingesetzt. Mit seiner wogenden melodischen Linie im 12/8-Takt veranschaulicht es das stürmische Treiben der Wellen. In Verbindung mit dem „Leitmotiv der göttlichen Vorsehung“ erhält es eine besondere psychologische Ausdrucksstärke und begleitet den Wurf Jonas ins Meer (Nr. 7), aber später auch seine Rettung.

Die verwendeten Choralthemen haben ebenso symbolischen Gehalt und können als Leitthemen bezeichnet werden, insbesondere der Choral „*O, dass ich tausend Zungen hätte*“ (C 1) in Bild II (Nr. 15), der die Dankbarkeit Jonas nach seiner Rettung zum Ausdruck bringt. Der Choral „*Vater unser im Himmelreich*“ (C 3) ertönt in Bild V

(Nr. 32) im Kinderchor, der Choral „*Ach, Gott vom Himmel sieh darein*“ (C 2) in Bild III (Nr. 20, 21). Letzterer, der einzige Choral der in seiner ursprünglichen Form verwendet wird, vermittelt die Klagen und Ängste eines kleinen Volkes von Dienern Gottes, das auf seinen Retter wartet. Kleine Motive der Choräle hat Tobias auch an anderen Stellen seines Oratoriums eingestreut, um einen symbolischen Bezug zu deren Textaussage herzustellen. So etwa in der Sopran-Arietta Nr. 23 (C 2) oder in der Arie des Jona Nr. 24 (C 1).

Alle von Rudolf Tobias eingesetzten Leitmotive sind charakterisiert durch festgelegte musikalische Parameter und durch eine eigene charakteristische Orchestrierung.

Übersicht zu den Leitmotiven und ihrer musikalischen Parameter:

Leitmotiv	Nr.	Besetzung	Dynamik	Taktart	Tempo
LmV	1, 7, 17	Orgel, Tr-be	ff, fff	4/4	Breit, Largamente e molto pesante
LmB	1	Chm	pp	4/4	Adagio
LmJ	2, 3	Streicher	f	4/4	Pesante marcato
Lm GG	4	Bläser, tiefe Streicher	ff	4/4	Con moto
LmFJ	5	Orch.	f	Alla breve	Allegro
LmW	6, 7	Chor, Orch.	f marc., fff	12/8	Maestoso e poco allegro
LmLJ	6	Tutti	ff	4/4	Largamente e pesante
LmGJ	13	Tr-ne	mp	3/4	Con moto
LmBN	16, 36	Orgel	ff	3/2	Pesante
LmR	17	Chor, Orch.	ff	4/4	Fanatico e marcatissimo
LmLN	25	Chor, Orch.	f marcato	3/2	Allegro vivace e maestoso
C 1	15, 24	Tr-be, Cor., Orgel	f	6/8	Molto allegro
C 2	20, 21, 23	Fl., Vl., Chor, Cor. Ingl.	p bis f	4/4	Poco adagio / andante cantabile
C 3	35	Chor, Fl, Cor. ingl.	pp	4/4	Tranquillo e poco adagio



## C 4.4 Die restaurierte Fassung von Vardo Rumessen

Abweichungen im Notentext des Oratoriums zwischen der Fassung von Rudolf Tobias von 1909 und der restaurierten Fassung von Vardo Rumessen von 1989:

Abweichungen im Notentext			
Nummer	Takt <sup>1</sup>	Vardo Rumessen Restaurierte Fassung (1989)	Rudolf Tobias (1909)
III. Bild, Nr. 17 Rachepsalm	1–18	Eigene Komplettierung in Anlehnung an das Faksimile	Skizzenhaft
	19–59	Wiederholungszeichen	Keine Wiederholung
	26–28	Ein- und zweistimmiger Alt	Dreistimmiger Altchor
	38–39	Ein- und zweistimmiger Alt	Drei- und vierstimmiger Alt
	58	Bassfigur beginnt zwei Schläge später	
	59 (100)	Einen Takt eingeschoben, Bassfigur aus T. 58 weitergeführt	
	113	Chor fehlt	Dreistimmiger Choreinsatz, Anrufung auf „Herr“, a-Moll, <i>ff</i>
	117–120	Alt: 1stg.	Alt: 3stg
	121–Ende	Kinderchor singt <i>unisono</i> die Altstimmen mit	Nur Alt
III. Bild Nr. 19 Sanctus	1–21	Wiederholung	Keine Wiederholung
III. Bild Nr. 21 Choral	2–23	Wiederholung	Keine Wiederholung
IV. Bild Nr. 25 Chor der Niniviten	1–29	Wiederholung	Keine Wiederholung
V. Bild Nr. 38 Schlusschor	150–Ende	Ergänzungen Amen	Skizzenhaft

<sup>1</sup> Die Taktzahlen beziehen sich auf die restaurierte Fassung.

Abweichungen in der Nummernabfolge des III. Bildes zwischen der restaurierten Fassung von Vardo Rumessen und den beiden Fassungen von Rudolf Tobias:

Nummernabfolge in Bild III		
Vardo Rumessen Restaurierte Fassung (1989)	Rudolf Tobias (1909)	Rudolf Tobias Frühfassung
Nr. 17 Rache-psalm	Rache-psalm	–
Nr. 18 Chorus mysticus „Siehe, der Herr kommt“	Chorus mysticus „Siehe, der Herr kommt“	–
Nr. 19 Sanctus	Sanctus	–
Nr. 20 Doppelchor „Hilf, Herr“	Arie des Jona „Deinen Willen Gott“	Arie des Jona „Deinen Willen Gott“ (unvollst. Var.)
Nr. 21 Choral „Ach Gott vom Himmel“	Doppelchor „Hilf, Herr“	<b>Sie werden aus Saba</b>
<b>Nr. 22 Sie werden aus Saba (aus d. Frühfassung eingefügt)</b>	Choral „Ach Gott vom Himmel“	Psalm 42 „Gleichwie der Hirsch“ (nur unter den Manuskripten der Frühfassung)
Nr. 23 Arietta Sopran „Gott schaut vom Himmel“	Arietta Sopran „Gott schaut vom Himmel“	–
Nr. 24 Arie des Jona „Deinen Willen Gott“	–	–

## C 5. Das Oratorium im Gattungskontext

„Der Grund des Zerfalls der Oratoriumsmusik nach Bach und Händel ist teils auch darin zu finden, daß die Auswahl des Stoffes mit sentimentaler Schlottrigkeit getroffen wird... Unsere Zeit aber ist nicht die Mendelssohnsche verträumte Zeit mit süßsäuerlichem Gesicht. Deshalb mehr Energie!“

(Rudolf Tobias, *Jenseits von Klassik und Moderne*, 1909)

In der Geschichte des Oratoriums wurden alttestamentliche Figuren häufig als Protagonisten herangezogen. Doch nur wenige Komponisten haben sich über die Jahrhunderte hinweg mit dem alttestamentlichen Jona-Stoff auseinander gesetzt. So findet sich die Thematik im 16. Jahrhundert musikalisch verarbeitet zunächst in Giacomo Carissimis 20-minütigem Oratorium *Jonas*, im 18. Jahrhundert in Samuel Felsteds 40-minütigem Oratorium *Jonah* (Jamaika, 1775), dann erst wieder ab den sechziger Jahren des 20. Jahrhundert bei gleich mehreren Komponisten:



Samuel Felsted, *Jonah an Oratorio*. Titelseite der Partitur. Illustration nach Benjamin West, 1775. British Museum London.

- Gerd Zacher: *Das Gebet Jonas im Bauch des Fisches* für Sopran und Orgel (1964),
- Emil Petrovics: Oratorium *Jónás könyve (Das Buch Jona)*, op. 17 (1966),
- Wolfgang Stockmeier: *Sonate Nr. 2*, op. 111. Vier Meditationen über das Buch Jona für Orgel (1966); *Jona Oratorium* für Soli, 4-12stg. Chor und Orchester (1973),
- Neithard Bethke: *Trivium Jona*, op. 13. Drei zyklische Motetten für vier- bis achtstimmigen Chor und Orgel (1968),
- Dominick Argento: *Jonah and the Whale* für Erzähler, Tenor, Bass, Chor und großes Orchester (1973),
- Paul Eberhard Kreisel: *Geschichte von Jona und der schönen Stadt Ninive*, Kammeroratorium, op. 77 (1976),

- Johannes Nitsch: *Jona*. Musical für Chor und Solisten (1987),
- Alfred Koerppen: *Jona*, Chorerzählung für Soli, gemischten Chor und Orgel (1995),
- Robert Sund: *Resan till Nineve*. Dramatisches Oratorium für Sopran, großen Männerchor, Brassquintett, Schlagzeug und Orgel (1995),
- Heinz Wunderlich: *Sonata* über den Psalm Jona für Orgel (1996),
- René Clemencic: *Reise nach Niniveh*. Oratorium für Vokalensemble (1999),
- Samuel Adler: *Jonah* Kantate für Soli, Chor und Orchester (2004),
- Luca Lombardi: *Storia di Giona* für Bassbariton, Flöte, Gitarre und Schlagzeug (2009).

Trotz dieser offensichtlichen Wiederentdeckung des symbolträchtigen Stoffes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht keines der Werke die gewaltigen Ausmaße des Oratoriums von Rudolf Tobias, das schon allein deshalb eine herausragende Position einnimmt.

Tobias war Kind der musikalischen Entwicklungen Westeuropas, die er intensiv studierte. Mit seinem Oratorium *Des Jona Sendung* gelang es ihm, die wesentlichen Merkmale des westlichen Oratoriums zusammenzufassen. Die beginnende Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert wie auch seine Beschäftigung mit den Oratorien Händels und Haydns hinterließen ihre Spuren. Die Wucht der Chöre bei Händel, Haydn oder auch Mendelssohn wird von ihm aufgegriffen und findet sich z. B. in den *Turbae*-Chören der Niniviten wieder, ebenso wie die im 19. Jahrhundert ansteigende Anzahl und Differenzierung der agierenden Chorgruppen (vgl. Wagner, *Parsifal*, Knabenchor aus der Höhe).

Tobias' Oratorium basiert auf der Entwicklung von Konzertoratorien im 19. Jahrhundert, einer Gattung zwischen Oratorium und Oper, die nicht in Kirchen, sondern in Konzertsälen ihren Aufführungsort findet. Bereits 1732 wurde von Johann Gottfried Walther der Begriff der „*geistlichen Oper oder musicalischen Vorstellung einer geistlichen Historie*“<sup>1</sup> geprägt. Waren auf der Grundlage des Tridentiner Konzils für die kirchliche Musik noch Instrumente wie Trompeten, Hörner, Schlagwerk, Lauten u. ä. wegen ihrer assoziativen Verknüpfung mit der Theater- bzw. weltlichen Konzertmusik verboten, konnten diese nun ohne jegliche Beschränkung eingesetzt werden.

<sup>1</sup> Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek*. Begriff Oratorium, Kassel und Basel<sup>3</sup> 1967.

Parallel dazu entwickelte sich ein ausgeprägter Wille der Komponisten, Bekenntniswerke zu schaffen. Mozarts *C-Moll-Messe* tritt uns als der abgebrochene Versuch des reifen Mozart entgegen, eine lebensnahe kirchenmusikalische Aussage mit individuellen Mitteln zu erzielen. Historisch lässt sich dies über Mozarts *Requiem* bis hin zu Beethovens *Missa solemnis* und den romantischen Bekenntniswerken des 19. Jahrhunderts verfolgen. In Mozarts Messe finden sich zwar barock inspirierte Arien neben opernhafte Elementen, an Bach orientierte kontrapunktische Sätze und Jubelchöre, die an Händels Oratorien erinnern. Dennoch gelingt Mozart ein einheitliches eigenständiges Meisterwerk.

Formale Anleihen bei Bach oder Händel lassen sich auch in Mendelssohns Oratorien erkennen. Komponisten wie Louis Spohr und Carl Loewe kritisierten dies. Heinrich Heine empfand nach einer Pariser Aufführung des *Paulus* ein „*entschiedenes, beinahe zudringliches Anlehnen an klassische Muster*“<sup>2</sup> als künstlerischen Mangel. Dennoch setzten die Oratorien *Elias* und *Paulus* einen Markstein in der Geschichte des deutschen Oratoriums und wirkten wie keine anderen Werke dem nach Haydns *Jahreszeiten* einsetzenden Niveaufälle entschieden entgegen. Auch bei Tobias ist es nicht die unbedingte Originalität seiner Musiksprache, sondern sein Ideenreichtum und die kraftvoll zwingende Konzeption, die ihre ganz eigenen Spuren hinterlassen. Kontrastwirkungen in sämtlichen musikalischen Parametern spielen dabei eine wesentliche Rolle.

Das Oratorium ‚Jonas‘ ... hat eine bezeichnende Kompaktheit, gut organisierte Polyphonie, Kraft und was die Hauptsache ist – Überzeugungskraft. Es fesselt durch sich zeigende Frische, harmonischen Erfindungsreichtum, strahlenden Klang und Masse, das dem Werk ein vornehmes Händelsches Gepräge gibt. Die Ausdrucksweise weist im Werk auf neo-klassizistische Tendenzen hin, die sich meisterlich an Bach und Händel annähern.<sup>3</sup>

Mendelssohn zieht im Schlusschor des *Paulus* das Fazit, dass nicht nur der Protagonist die Gerechtigkeit Gottes durch seine Standhaftigkeit erfährt, „*sondern alle, die seine Erscheinung lieben*“. Auch hier ist folglich der Inhalt des Oratoriums ein Appell zur Bekehrung. Genau wie Mendelssohn damit ein Stück persönliches Schicksal gestaltet und eigene, konfliktreiche Erfahrungen zwischen Judentum und Christentum verarbeitet, baut Tobias bewusst auf die doppelbödige Brisanz des vertonten *Jona*-Stoffes, der ihm auch als Medium zur Vermittlung weltanschaulicher oder estnisch nationaler Ideen gereicht und darin nicht nur eine Vorstellung Richard Wagners aufgreift, sondern bis auf die Oratorien Händels zurückweist. So zählt etwa

<sup>2</sup> Heinrich Heine, *Lutetia*, Artikel XLIII, Mitte April 1842.

<sup>3</sup> Riho Päts, *Rudolf Tobias*. Monographie (estn.). Tallinn 1968, S. 100.

das Thema „*British Israelism*“ zu den meist diskutierten Begriffen im Rahmen der allegorischen Bedeutungen von Händels Oratorien. Auch Sibelius' *Kullervo* Sinfonie (1892) oder Uuno Klamis dunkles Oratorium *Psalmus* (1936) spielt mit ähnlichen Übertragungen auf die national-politische Ebene.

Der allgemeine Einfluss von Wagners Kompositionen auf Tobias' Musiksprache ist nicht zu unterschätzen, insbesondere in den Bereichen der Leitmotivik, Instrumentation und vokaler Ausdrucksweise. 1889 wurde Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* in St. Petersburg erstaufgeführt. Die Orchesterbehandlung Wagners hinterließ einen mächtigen Eindruck u. a. bei Tobias' späterem Lehrer Rimski-Korsakow:

[...] von nun an machten wir uns nach und nach die Methoden seiner [Wagners] Instrumentationskunst zu eigen. Meine erste Arbeit mit einer an Wagner orientierten Orchesterbehandlung und mit der Verwendung eines nach Wagnerschem Vorbild im Bläserchor verstärkten Orchesters war die Instrumentierung der Polonaise aus *Boris Godunov*.<sup>4</sup>

Tobias hat sicherlich als Student der Kompositionsklasse von Rimski-Korsakow in den Jahren 1893–97, die Gelegenheit gehabt, sich mit Wagners Werken analytisch auseinander zu setzen.

Das *Jona*-Oratorium von Tobias zählt bis heute zu den monumentalsten Werken dieser Gattung hinsichtlich seiner Länge und Besetzung. Nur wenige zeigen einen derart kolossale Anlage, darunter z. B. Wagners Oratorium *Das Liebesmahl der Apostel* (1843), Mahlers *Auferstehungssinfonie* (1895) oder seine zeitgleich zum *Jona*-Oratorium entstandene Sinfonie Nr. 8 (*Sinfonie der Tausend*) sowie Arnold Schönbergs *Gurrelieder* (1901, 1911).

---

<sup>4</sup> Nikolai Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig 1968, S. 320.

## Schlussbemerkung

„Bleiben wir Esten, aber werden wir auch Europäer!“  
(Gustav Suits)

Rudolf Tobias gilt heute in Estland als der erste professionelle klassische Komponist des kleinen Landes. Zugleich jedoch verbrachte er fast die Hälfte seines Lebens im Ausland, zunächst zum Studium und für die ersten Arbeitsjahre in St. Petersburg, dann ab 1908 auf diversen Reisen durch Europa, um sich schließlich in Leipzig und am Ende in Berlin niederzulassen. Es stellt sich die Frage, mit welchem Anspruch er als estnischer Komponist gelten darf. Ihm wurde vor allem in der Zeit als er die deutsche Staatsbürgerschaft beantragte von in Estland verbliebenen Künstlern Landflucht vorgeworfen. Tobias fühlt sich in mehreren Briefen an Juhan Luiga dazu veranlasst, deutlich zu den Vorwürfen seiner Landsleute Stellung zu nehmen und sein Leben in Deutschland zu rechtfertigen:

Dass ich für längere Zeit in Berlin bleibe, damit der Lebenspuls der Musik mit vollem Schwung zu schlagen anfangen kann, damit ist ganz und gar nicht gesagt, dass ich dem eigenen Land ein Fremder bleiben könnte. Ausgeschlossen! [...] Und ich lebe (schon) etwas länger in Deutschland, umso mehr versichere ich mir in meiner fortwährenden Überzeugung, dass wir mit diesem Volk nichts gemeinsam haben.<sup>1</sup>

Oder:

Was überhaupt unserer Künstler weit verbreitete Wohnorte betrifft, gibt es meiner Ansicht nach kein größeres Glück: „Getrennt marschieren, vereint schlagen!“ sprach Moltke<sup>2, 3</sup>.

Zweimal verteidigt er seine deutsche Einbürgerung:

Sie werden so freundlich sein, meine Notwendigkeit der Einbürgerung den Tallinnern zu erklären. Da ich bis zu ¼ ‚vollbeschäftigter Hochschullehrer‘ bin – 18 Stunden in der Woche; ich bin nämlich gezwungen die russische Staatsangehörigkeit abzutreten. Je sicherer meine Basis wird, umso mehr kann ich für unser eigenes Volk auf meine Weise arbeiten. Da ich im Jahr ungefähr drei Monate Ferien habe, werde ich diese dafür nutzen, um einmal im Jahr für längere Zeit ins Heimatland zu fahren, was ich mir selbst zum Gesetz mache, und ohne das meine freie Produktion im Kopf ‚unterbunden‘ wäre.<sup>4</sup>

Ich komme noch einmal auf meine Einbürgerung zurück: wenn dies wirklich eine Übernahme der Volksangehörigkeit bedeuten würde, dann wäre ich ein charakterloser Abtrünniger. Ich verstehe nur schwerlich, weshalb jeder sich bemüht meinen Schritt als böswillig zu erklären; ich habe vielleicht mehr geopfert als jemand anderer. Auch wenn man dies nicht ohne Preis vermag, beginne ich nicht gleich zu kriechen.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Postkarte an Dr. J. Luiga in Tallinn vom 20. Januar 1911, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>2</sup> Helmuth Graf von Moltke (1800–1891) entstammt einem weitverzweigten mecklenburgischen Uradelsgeschlecht und war seit 1871 preußischer Generalfeldmarschall. Seine militärischen Strategien wurden schnell zum Vorbild in der Führung moderner Massenheere.

<sup>3</sup> Brief an Dr. J. Luiga vom 5. Januar 1912, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>4</sup> Brief an Dr. J. Luiga vom 7. April 1913, estnisch. Ebd.

<sup>5</sup> Brief an Dr. J. Luiga vom 14. Juni 1913, estnisch. Ebd.

Dass er mit seinem Heimatland stets eng verbunden war und sich in seinem gesamten künstlerischen Schaffen als Este verstand, sieht man zum einen anhand seiner vielen Schriftwechsel. Er war bis zu seinem Lebensende in lebendigem Briefkontakt mit den wichtigsten estnischen Komponisten, Dirigenten, Sängern oder Zeitungsverlegern (darunter Mart Saar, Karl Eduard Sööt, Juhan Luiga, Aleksander Läte, Leenart Neumann, Oskar Kallas) und so zum einen über Musik- und Kulturereignisse im Land informiert, zum anderen schickte er seine Kompositionen ins Heimatland und bemühte sich um Aufführungen der Werke insbesondere in Tartu und Tallinn:

Ich schicke heute per Einschreiben an Ihre Adresse ein handgeschriebenes Notenstück, nämlich die Chorstimmen der ersten Nummer meines Oratoriums<sup>6</sup>, seien Sie so freundlich und geben diese sogleich an Herrn Konzertsänger Neumann oder Herrn Saar weiter; damit man in der Lage ist, die Sachen für die Konzertaufführung zu vervielfältigen. Der Klavierauszug folgt einige Tage später. Gleichzeitig geht auch ein kleiner Artikel über die Musik auf den Weg, der ebenfalls für Herrn Neumann bestimmt ist<sup>7</sup>. [...] Bitte grüßen Sie die Ihrigen, ebenfalls Herrn Saar, Aavik u. a.<sup>8</sup>

Ebenso lag ihm viel daran, dass Aufführungen seiner Werke in Deutschland auch in den estnischen Tageszeitungen erwähnt wurden. Er hielt deshalb seine Briefpartner über seine Tätigkeiten in Deutschland auf dem Laufenden. Daneben verfasste er kritische, teils ironisch-süffisante, aber immer deutlich wegweisende Artikel zum estnischen und internationalen Kunst- und Musikleben. Darunter findet sich eine Vielzahl von Themengebieten wie Abhandlungen über die aktuelle Kirchenmusik, die Oper, über Charakteristika der Musikstile europäischer Länder, aber auch Konzertrezensionen, Gedanken zur Tradition der estnischen Sänger- und Musikfeste und die ihn umtreibende Frage nach dem ureigenen Charakter der estnischen Musik. Letztere ist diese für ihn noch nicht zu beantworten<sup>9</sup>, da die Suche nach einer estnischen Tonsprache sich noch in „embryonalem Zustand“ befinde:

Gibt es aber in unserer Musik auch so etwas wie einen Charakter, einen geistigen Ausdruck? Haben unsere Volksweisen wirklich einen eigenen Stil? Worin zeigt sich eine Physiognomie in unseren Kompositionen, bei unseren reproduzierenden Künstlern die volkstümliche, rasseneigene Nuance und Zeichnung? Fragen scheinen überflüssig, sie seien verfrüht, weil unsere Kunstdemonstrationen ja immer noch erst Versuchscharakter haben und im

<sup>6</sup> Gemeint ist die Arie des Mose aus dem unvollendeten Oratorium *Jenseits des Jordans*.

<sup>7</sup> Wahrscheinlich ist hier der Artikel „*Mis ooperis sünnib*“ (Wie es in der Oper hergeht) gemeint. Veröffentlicht in: *Postimees* (Beilage) Nr. 14, November 1918.

<sup>8</sup> Brief an K. E. Sööt in Tartu vom 3. August 1918, estnisch. Archiv TMM Tallinn.

<sup>9</sup> Vgl. hier auch Juhan Luiga, „*Pohjavaim*“ (Der Nordgeist), in: Ders., *Mäss ja meelehaigus* (Aufstand und Sinnenleiden), hrsg. von Hando Runnel. Tartu 1995, S. 202-209. Bereits 1908 stellte Luiga, der zwischen 1909 und 1913 in regem Briefkontakt mit Rudolf Tobias stand, in seinem richtungsweisenden Vortrag fest, dass Estland noch auf der Suche nach seinem „Grundton“ sei und dass der Charakter einer eigenständigen Nation sich nur in Einklang mit diesem urtümlich-schöpferischen Grundton erfolgreich entwickeln könne.



---

embryonalen Zustand sind, weil die Tonkunst noch nicht ihren eigenen Klang hervorgebracht hat. Aber anhand der vergleichenden Methode können wir es trotzdem in den Griff bekommen (wenn auch bei weitem nicht die Antwort erhalten).<sup>10</sup>

Für Tobias sind Faktoren wie geographische und klimatische Vorbedingungen eines Landes, das Volkstemperament, die natürliche stimmliche Begabung oder die Neigung zu Zusammenklang und Rhythmus beim Spiel mit Instrumenten Voraussetzungen für eine dem jeweiligen Volk typische natürliche Kunstäußerung. Inhalt muss um echt zu sein aus der Seele des Volkes heraus erwachsen, was bei jedem Künstler natürlich infolge seiner Individualität Äußerungen in vielfältigen Schattierungen hervorrufen kann.<sup>11</sup> Ideelle Tiefe, die Verbindung zwischen Kunst und Empfindung des Volkes, nicht nationale Farbe als geschäftliche Spekulation und schablonenartig manieriertes Nachahmen dieser, sieht Tobias als entscheidend an. Seine Artikel und Aufsätze zum Musikleben wurden nicht nur in Deutschland, sondern vor allem in den wichtigsten estnischen Tageszeitungen und Kulturmagazinen veröffentlicht (darunter *Postimees*, *Päevaleht*, Sammlung *Eesti Kultura*, *Teataja*, *Eesti rahvaviiside korjamine*, *Elu*, *Vabandus*, *Kaja*, *Oigus*, *Meie Kodumaa* oder *Isamaa*). Nach seinem Tod wurden zahlreiche Artikel erneut 1928 in der Zeitschrift *Muusikaleht* veröffentlicht. Von ihnen gingen wichtige Impulse in der Diskussion um das estnische Musikleben aus.

Dazu besuchte Tobias, wann immer es ihm finanziell möglich war, sein Heimatland. Das letzte Mal sollte dies 1913 zu den Eröffnungsveranstaltungen des *Estonia* Konzerthauses in Tallinn sein. Bei diesem Großereignis der estnischen Musikgeschichte kamen sein Chorlied *Eks teie tea*, sein *Epilog* und seine *Ballade* aus der von ihm zunächst geplanten, später aber unvollendet gebliebenen *Kalevipoeg*-Oper zur Aufführung. Er selbst dirigierte sein *Sanctus*. Weitere Aufführungen seiner Werke bei wichtigen estnischen kulturellen Großveranstaltungen fanden während des Ersten Estnischen Musiktages in Tartu am 21. Juni 1909 (Capriccio *Varese sõjasõnumida*) sowie beim VII. Allgemeinen Sängerkongress vom 12. – 14. Juni 1910 in Tallinn (die Chorwerke *Noored sepad* und *Õõtsuv meri*) statt.

Die tief empfundene, emphatische Verbundenheit zu seinem Heimatland ist aufgrund all dieser Tatsachen nicht zu leugnen. Ebenso wenig das Interesse der estnischen

---

<sup>10</sup> Rudolf Tobias, *Der charakteristische Ausdruck der estnischen Musik* (1913). Anhang 1.7.

<sup>11</sup> Ebd.

---

Musikszene an seinen Werken. Hierzu zählen auch die Bearbeitungen einiger Werke von Rudolf Tobias durch Eduard Tubin:

- *Präludium und Fuge* für Orchester (1938),
- *Kleine Suite: Im Frühling* (Kevadel) für Orchester (1939),
- *Nachtstück* (Ööpala) für Streicher (1939),
- *Walpurgis Burlesque* für Orchester (1939),
- *Wisset ihr nicht* (Eks teie tea) für gemischten Chor und Orchester (1958),
- *Psalm 42 Gleich wie der Hirsch* (Otsekui hirv) für Männerchor und Orgel (1967).

Woher aber kam bei Rudolf Tobias die tiefe Verbundenheit zu seinem Heimatland, sein Bewusstsein ein Este zu sein und zu bleiben, das selbst in der Fremde nicht schwand? Während seiner Anstellung an der Johanniskirche in St. Petersburg war er in ständigem Kontakt mit dem estnischen Pastoren und Volksliedsammler Jakob Hurt und dem bedeutenden estnischen Theologen Rudolf Kallas, deren Schriften sich eingehend mit dem geistigen und religiösen Wesen des estnischen Volkes beschäftigen und dabei tief in die estnische Folklore und deren Mythen eindringen. Diese stete Suche nach einem adäquaten Ausdruck der Seele des Volkes dürfte auch auf Tobias' Denken und musikalisches Schaffen großen Einfluss ausgeübt haben.

Als tief gläubiger Mensch war für ihn zunächst die Kirchenmusik diejenige Kunst, die die Kraft besitzt, zum Innersten des Menschen vorzudringen. Er plädierte für eine Reform der Kirchenmusik, sie müsse sich einer harmonisch zeitgemäßen Musiksprache öffnen und wesentliche Probleme des Menschseins beleuchten. Mihkel Lüdig erinnert sich:

[Sein liebstes Ziel] war die geistliche Musik zu modernisieren. Die alten, klassischen Formen erwiesen sich als zu eng für sein Schaffen. Dabei beabsichtigte er aber keine völlige Aufhebung der alten Grenzen. Tobias wollte lediglich reichere Möglichkeiten finden, um seine Ideen auszudrücken.<sup>12</sup>

In Tartu, dem damaligen kulturellen Zentrum Estlands, kam Tobias zusätzlich mit Fragen zur estnischen Kultur vor allem in den Bereichen Literatur und Kunst in Berührung. Er versuchte seine musikalischen Ausdrucksmittel nun mit den inhaltlichen Zielen des estnischen Volkes zu verknüpfen:

---

<sup>12</sup> Vardo Rumessen (Hrsg.), *Rudolf Tobias sonas ja pildis*. Tallinn 1973, S. 40.

Wie Kreuzwald nicht mythologische Banalitäten weitergeben wollte, so treibt auch unsere Komponisten immer der innere Drang dazu, aus dem Kreis der nationalen Gefühle einen Aspekt herauszugreifen, auf den sie aufbauen können. Aber dann ist es auch bleibend, weil es durchlebt, geschichtlich ist. Wahrhaftiges Kunsterzeugnis ist dann zugleich auch neu und modern.<sup>13</sup>

Denn „*immer ist die Kunst Übermittler des eigenen Zeitgeistes gewesen*“<sup>14</sup>. Und weshalb er gerade ein Oratorium als Form für sein Hauptwerk gewählt hat, begründet er damit:

Ich fand in meinem eigenen Volk ein gläubiges Gefühl vor. [...] Hier war etwas, woran man sich festklammern konnte. Um dieses in der Kunst zu äußern, bot sich nur die Form des Oratoriums an. Jedenfalls gab es hier ein verbindendes Glied mit der Seele des Volkes, etwas, das der Arbeit eine kosmopolitische Art geben kann.<sup>15</sup>

Tobias war stets auf der Suche nach „*Verbindungen zwischen der Kunst und den Empfindungen des Volkes*“, denn „*wo dies fehlt, ist es nur ein Schritt bis zur Unkunst*“.<sup>16</sup> Die Bedeutung von Kunst hängt für Tobias davon ab, „*welches Quantum sie an ideellem Gehalt, an psychologisch-zeitgeschichtlichem Inhalt birgt*“.<sup>17</sup> Die Lösung liegt für ihn in der „*Zugrundelegung zeitgemäßer Tendenzen, sei es durch persönlichen, subjektiven Einschlag [durchlebter] lebendiger religiöser Gefühle*“.<sup>18</sup> Es gilt die „*divina commedia [zu] akkompagnieren!*“<sup>19</sup>. Alle menschlichen Regungen, nicht nur Tugendvorlagen und Zuckerwasser zu vertonen. Gegen bloße Effekthascherei setzt er auf psychologische Züge in der Musik, mehr Ausdruckskraft und Dramaturgie. Das Wichtigste für ihn ist das Komponieren aus einer persönlichen Motivierung heraus und das ständige Streben nach Lebensnähe der Musik. Damit komme man dem „*Endziel aller, auch der modernen Kirchenmusik näher: einem wirklichen Bedürfnis zu genügen*“.<sup>20</sup>

Tobias erkannte den künstlerischen Niedergang der Kirchenmusik, aber auch das Fehlen von geistigen Werten und Idealen in seiner Zeit. Der Leitgedanke seines Oratoriums „*Geißelung der tändelnden Auffassung religiöser Wahrheiten*“ versucht hier anzusetzen. Vardo Rumessen sieht deshalb in dem Oratorium *Des Jona Sendung* „*das den Esten vererbte Glaubensbekenntnis des Komponisten*“<sup>21</sup>.

Betrachtet man das Gesamtschaffen des Komponisten, so findet man auch in Werken wie dem Chorlied *Noored sepäd*, den Kompositionen zur *Kalevipoeg*-Oper, in *Trotz alledem* oder *Jenseits des Jordan* immer die Absicht wieder, nicht nur zu

<sup>13</sup> Rudolf Tobias, „*Jenseits von Klassik und Moderne*“. Anhang 1.1.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Rudolf Tobias, „*Andante religioso*“. Anhang 1.3.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Vardo Rumessen, *Rudolf Tobias und sein Oratorium ‚Des Jona Sendung‘*. Taunusstein 1989, S. 274.

---

schildern, sondern auf einer Metaebene etwas für den Hörer Lebensnahes auszuleuchten. Tobias wird dabei neben seinen Protagonisten selbst zum Propheten für eine zukünftig selbstbewusste künstlerische wie auch nationale Identität Estlands. Dies macht ihn zum estnischen Künstler und darin liegt seine besondere Bedeutung für die estnische Musikgeschichte bis heute.

Die kompositorische Bedeutung von Rudolf Tobias rührt von seinem Talent, unterschiedliche musikalische Stile aufzugreifen und mit neuen Inhalten zu belegen. Die daraus entstehende Synthese ist Zeichen seiner künstlerischen Persönlichkeit. Dabei ist der Rückgriff auf überkommene musikalische Stilelemente keine Nachahmung oder Verklärung von Vergangenen. Tobias sucht vielmehr den Ausdruck einer ewigen Wahrheit darin. Selbst zeitgenössischen Entwicklungen verschließt er sich dabei keineswegs: Mehr als eine Passage weist auf Gustav Mahler hin, der nur sieben Jahre vor Tobias starb. Vergleicht man etwa die Tonsprache seiner dreizehn Motetten mit ihren dissonanten Anklängen mit der impressionistisch gefärbten seiner *Kalevipoeg*-Vertonungen oder mit der spätromantischen seines *Jona*-Oratoriums oder mit der expressionistischen seiner *Walpurgi burlesk*, steht fest, dass Tobias sich sehr bewusst und frei in den unterschiedlichsten musikalischen Stilrichtungen bewegte. Den Maximen des zeitgleichen virulenten russischen Symbolismus allerdings blieb er verschlossen. Abstraktion und eine zweckfreie Kunst, die keine Antworten auf die drängenden Fragen der Zeit geben können, lagen ihm fern.

In Estland erinnern heute an Rudolf Tobias Zeitungsportraits und organisierte Gedenkkonzerte an seine Jahrestage. Ebenso gibt es zahlreiche Denkmäler und Büsten des Komponisten. Die Überführung seiner Asche nach Estland 1992 wurde feierlich mit großangelegten Rudolf-Tobias-Musiktagen in den wichtigsten Tallinner Konzertsälen und Kirchen begangen.



## 1. Ausgewählte Aufsätze von Rudolf Tobias zum Musikleben

Rudolf Tobias zeichnete sich bereits in seiner St. Petersburger Studienzeit durch große Diskussionsfreude bei Fragen zum aktuellen Musikleben aus. Geradezu kämpferisch vertrat er seine Auffassungen und Ansichten Mitstudenten gegenüber. Als professioneller Komponist und nicht „nur“ ausübender Musiker lag es für ihn auch in besonderer Weise nahe, sich intensiv mit Fragen zum Wesen der Musik auseinanderzusetzen. In den Tartuer Jahren beflügelte ihn noch zusätzlich das kulturell und politisch aktive Umfeld der *Noor Eesti* Bewegung und regte ihn zu Diskussionen über ästhetische Fragen an. In dieser Zeit begann Tobias regelmäßig über Musik zu schreiben, zum einen Konzert-Rezensionen, zum anderen Artikel, die im Umfeld der Volksliedsammlungen der Estnischen Studentenbund (*Eesti Üliõpilaste Selts*) entstanden. Ihr Grundtenor unterstreicht dabei stets, wie wertvoll der estnische Volksliedschatz als Basis für die Entwicklung einer eigenen estnischen Kunstmusik ist (u. a. die Artikel „*Rahvalaul ja arvustus*“ (Das Volkslied und seine Rezeption, 1905), „*Jälle rahvaviiside korjajad tulemas* (Volksliedsammler sind wieder im Kommen, 1907), „*Kuhu saavad viimati meie rahvaviisid?*“ (Was wird aus unseren Volksweisen werden?, 1908).

Die späteren Aufsätze, die Tobias - bereits in Deutschland lebend - verfasste, beschäftigen sich noch grundlegender mit Fragen wie welche charakteristischen Eigenschaften die Musik verschiedener Völker überhaupt hat und wie sich das Wesen einer estnischen Musik schließlich finden lässt. Dabei ruft er zur Konzentration auf die eigene kreative, nicht nachahmende Ausdruckskraft auf. Gleichzeitig diskutiert er engagiert die zeitgenössische Entwicklung innerhalb der Kirchenmusik, die er als unbedingt reformbedürftig ansieht.

Insgesamt entstanden 40 Schriften zwischen 1900 und 1918, die in estnischen Musikzeitschriften, Kulturmagazinen und Tageszeitungen sowie in der deutschen *Allgemeinen Musikzeitung* veröffentlicht wurden.<sup>1</sup> Drei Artikel aus seiner Tartuer Zeit sind unvollendet geblieben und liegen als Manuskript im Archiv des estnischen Literaturmuseums (*Eesti Kirjandusmuuseum*) in Tartu.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Anhang – 3. Chronologisches Verzeichnis der Schriften.

<sup>2</sup> Ebd.

Die hier erstmals in deutscher Sprache abgedruckten und z. T. von der Autorin aus dem Estnischen übertragenen neun Aufsätze aus den Jahren 1909-1918 sollen seine wichtigsten Stellungnahmen zum zeitgenössischen Musikleben zusammenfassen.

Ihr Stil ist von stringenter, sehr direkter Meinungsäußerung geprägt, mit teilweise ironisch überzeichneter und häufig bildhaft symbolischer Ausdrucksweise.

## 1.1 Jenseits von Klassik und Moderne (1909)

[Der Aufsatz wurde von Rudolf Tobias in Leipzig verfasst während er an seinem Oratorium *Des Jona Sendung* arbeitete, und erschien in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Postimees*: 16. März 1909, Nr. 61; 7. April 1909, Nr. 76; 10. April 1909, Nr. 79. Der Titel ist offensichtlich an Friedrich Nietzsches Werk *Jenseits von Gut und Böse* von 1886 angelehnt.]

### 1. Die Kirchenmusik

Wenn ich hier einige Meinungen äußere, um in allgemeinen Zügen unserer Tonkunst so etwas wie ein Programm zu geben, dann geschieht dies nur in dem Sinne, um Aufmerksamkeit auf die jetzige Zeit in unserem Kunstleben zu lenken, wo alles wie im Gären<sup>3</sup> ist gleichwie im Chaos von Haydns *Schöpfung*. Die ganze Kraft unseres kleinen Volkes ist an die Arbeit gegangen, um die Ehre auch unserer Tonkunst zu retten. Unsere Männer verstehen sehr gut, dass nur „das Beste uns gut genug ist“, dass es nicht so wichtig ist, ob jetzt unsere Kunsternte vonseiten der Produkte fruchtreich oder gering ist, dass nicht das Nachjagen nach persönlicher Karriere entscheidend ist, dass für uns nicht ein Kunstgemisch aus fremden Elementen notwendig ist. Wie betrachtete z. B. Kreutzwald die Sache, als er das Rankengewächs Volksdichtung mit einem Schlag ohne Erbarmen wie einen Gordischen Knoten durchschlug. Erst da tauchte aus dem Dunst des Sumpfes die Gestalt des Kalevipoeg auf, mit ihm zusammen ein zu Parias erniedrigtes Volk<sup>4</sup>.

Wie Kreutzwald nicht mythologische Banalitäten weitergeben wollte, so treibt auch unsere Komponisten immer der innere Drang dazu, aus dem Kreis der nationalen Gefühle einen Aspekt herauszugreifen, auf den sie aufbauen können.<sup>5</sup> Aber dann ist

---

<sup>3</sup> Gemeint ist hier das Aufblühen der *Noor Eesti* Bewegung im estnischen Kunstleben.

<sup>4</sup> Tobias spielt hier auf das estnische Bauernvolk an, das im Laufe der Zeit zum einen die Herrschaft des baltendeutschen Adels, zum anderen der zaristischen Russen zu ertragen hatte.

<sup>5</sup> Vgl. Wagner: „*Das Volksthümliche ist von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen, so lange als es – frei von aller Reflexion – in natürlich aufsteigendem Wachstum sich bis zum Kunstwerke erheben konnte*“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*: Bd. 3. Leipzig 1912, S. 1489.

es auch bleibend, weil es durchlebt, geschichtlich ist. Wahrhaftiges Kunsterzeugnis ist dann zugleich auch neu und modern.

Immer ist die Kunst Übermittler des eigenen Zeitgeistes gewesen. Nehmen wir Bach und Händel, über die ein Historiker sogar sagt, dass das 18. Jahrhundert ohne diese schwer zu erklären wäre. Das 17. Jahrhundert mit seinem Kriegslärm und mit seinem religiösen Druck war gerade am Ausklingen, die Narben waren noch nicht spurlos verschwunden, als diese zwei Tonkünstler erschienen. Obwohl bei beiden sogar das Augenlicht am Lebensabend schwand, waren und blieben sie in der Kunst ewig jung. Ja, sie hatten etwas zu sagen! Wie zwei Leuchttürme, an die selbst die Genien Beethovens und Mozarts nicht herankommen, stehen diese konkurrenzlos da als Meister der Kirchenmusik.

Ein Fachmann fragte mich, weshalb ich mir gerade ein Oratorium zur Aufgabe gemacht habe. Ich zeigte auf eine Laokoongruppe<sup>6</sup> erklärend, dass diese Situation, ein unter einer Sklavenpeitsche seufzendes Volk, bedeutete, der Inhalt meiner Musik zu sein. Wie nun Laokoon durch das Himmelsgewölbe mit eigenem Gebrüll zu drängen suchte, das ist tragisch. Müsste es nicht für den Komponisten eine erhöhende Aufgabe sein, in Tönen dies gleichzeitig tragische und geschichtliche Volk am „Bild des Laokoon“ empor zu formen? Ich fand in meinem eigenen Volk ein gläubiges Gefühl vor (die tüchtige antireligiöse Reaktion beweist nur das Gesagte). Hier war etwas, woran man sich festklammern konnte. Um dieses in der Kunst zu äußern, bot sich nur die Form des Oratoriums an. Jedenfalls gab es hier ein verbindendes Glied mit der Seele des Volkes, etwas, das der Arbeit eine kosmopolitische Art geben kann.

In der Oper, wo das erotische und heroische Element im Zentrum stehen, wären vielleicht die Verbindungen zwischen der Kunst und den Empfindungen des Volkes nicht so leicht zu finden gewesen. Wo dies aber fehlt, ist es nur ein Schritt bis zur Unkunst.

„Das ist alles recht gut“, entgegnete ein anderer, „aber weshalb gerade einen so grotesken Stoff wie Jonas auswählen?“ Darauf möchte ich Ihnen nur soviel entgegnen, dass, obwohl die Darstellungsweise dieses Stoffes (nicht seine wirkliche

---

<sup>6</sup> Berühmte plastische Gruppe der Bildhauer Hagesander, Polydoros und Athanodoros, etwa um 50 v. Chr. entstanden. Sie befindet sich in den Vatikanischen Sammlungen. Die Laokoongruppe übte eine starke Wirkung auf die Künstler der Renaissance aus und wurde als „klassisches“ Werk der Antike maßgebend für die Kunstbetrachtung der Aufklärung (vgl. Lessings kunsttheoretische Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766).



Tendenz) Oratoriumsschöpfer bisher abgeschreckt hat, halte ich es doch umso mehr für den Auftrag der Kunst, aus einem widerspenstigen Grundstoff etwas zu schaffen, erst recht aus so einem Felsenkoloss wie dem Charakter von Jonas. Ist es hier nicht gerade eine dankenswerte Aufgabe für den dramatischen Komponisten, psychologisch alle Stufen richtig zu durchleuchten<sup>7</sup>, ganz zu schweigen davon, dass der Stoff auch manch Dekoratives bietet (nehmen wir z. B. den Sturm<sup>8</sup>, den Pomp der Stadt Ninive<sup>9</sup> etc.). Zum zweiten ist der Grund, dass die Oratoriumsmusik nach Bach und Händel im Zerfallen ist, teils auch darin zu finden, dass nämlich die Auswahl des Stoffes mit sentimentaler Schlottrigkeit getroffen wird. Große Komponisten und neue Werke hat es ansonsten genug gegeben. Unsere Zeit aber ist nicht die Mendelssohnsche verträumte Zeit mit süßsauerlichem Gesicht. Deshalb mehr Energie! Und in diesem Sinne scheint mir Jonas' drastische Geschichte ausreichend zeitgemäß zu sein.

## **2. Das Klima der Musikanten. Villa „Bertramka“**

England hat keine aktive Rolle in der Musikgeschichte gespielt. Es ist sicher ein wenig schockierend, wenn wir nach unserer erprobten darwinistischen Methode das damit begründen, dass durch die Berührung mit nasser Substanz den Angelsachsen zweifellos eine der Beschaffenheiten der Fische, nämlich die Ignoranz in Sachen Tonkunst, anhaften blieb.

Italien! Ja, dort wiederum hängt der Himmel voller Leierkästen, alles singt, selbst der Erdboden singt kostenlos mit.

Wenn man aber hier, in Sachsens berühmter Musikstadt Leipzig, während des Winters 24 + 16 Sinfoniekonzerte, Opern, Operetten fast jeden Tag zu hören bekommt, ohne die Menge von Solistenkonzerten, kostenlose Kirchenmusik (einmal in der Woche auch in Begleitung eines Orchesters), Oratorien und Kammermusik mitzurechnen, wenn in Leipzig allein 150 Gesangsvereine arbeiten (selbstverständlich der größere Teil von ihnen unter materiell unsicheren Verhältnissen, so dass man sich verpflichtet, die Miete für den Versammlungsraum größtenteils durch Vernichtung des Tropfens der örtlichen Theke zu bezahlen), dann könnte man beinahe sagen: „Etwas weniger wäre mehr!“ Dass sicherlich vonseiten der Konzerte Berlin jetzt Leipzig zehnfach überholt hat, Berlin, dieses Spinnengewebe von

---

<sup>7</sup> Vgl. die Dynamik des von Tobias gezeichneten Jonascharakters, dessen Leitmotiv mehreren Transformationen unterworfen ist.

<sup>8</sup> Vgl. *Des Jona Sendung*, Bild I, Nr. 6, Im Seesturm.

Emporkömmlingen, wo der auf der ganzen Welt bekannte Wolffsche<sup>10</sup> Musikermarkt (Flottwellstr. 1) volle Waggonen seiner lebenden Ware, in Fracks eingehüllt, in alle fünf Erdteile verschickt, aber das spießbürgerliche Nest Leipzig ist immer wegen seiner eigenen Hegemonie mehr als andere deutsche Städte recht voll von Selbstbewusstsein. Wer weiß schon! Ich habe immer gehört: „Germania non cantat“, aber so weisenarme Menschenkinder wie hier habe ich nirgendwo gesehen. Selbst bei Straßenjungen ist das Pfeifrepertoire recht klein: Man hört ein und dasselbe Varieté-Geträller von überall her (wenn man überhaupt etwas zu hören bekommt). Ob jetzt das Klima, die volkreiche Gattung, der Dienst Plutos oder andere Gründe den freien Singsang so ersticken, will ich nicht entscheiden. Nur können wir hier etwas lernen, im negativen Sinne natürlich.

Ein anderes Bild bietet uns Böhmen. Auch hier blüht das Musikhandwerk, aber die klimatischen Grundbedingungen sind ganz andere. Hier äußert ein frisches Volk seine Lebensfreude, sein Ideale durch charakteristische Musik. Geht in Prag ins tschechische *Vanemuine*. Dort spürt ihr, wie der Prophet auch im eigenen Land geliebt sein kann, wie man seine Kunst schätzt. Wer kennt nicht Uhlands „Des Sängers Fluch“! Die Prager waren die ersten, die die Werke Mozarts, dieses „musikalischen Zimmerknaben“ des Salzburger Bischofs, begeistert aufnahmen. „Weil die Prager mich so gut verstehen, möchte ich für sie nämlich eine Oper komponieren.“ Der Sängersegen des Dichters ist in Erfüllung gegangen. Nicht nur weil das Urbild aller Opern, *Don Giovanni*, ihnen gehört (was soll's, dass die Pariser das Manuskript für sich raubten, um mit Stolz dies zu zeigen), sondern mit Recht können sie auf Mozarts Entscheidung stolz sein, während Leipzigs Kritikfabrikanten noch ein freundlichen Gesicht machen müssen, wenn Beethoven ihre Väter auf seine ein wenig drastische Weise als „solche Ochsen“ betitelte.

Auf jeden Fall ist Böhmen ein Instrumentenland. Weil ich jetzt auch, leider Gottes, ein bisschen Instrumentalist bin, da war es noch notwendig, des „Tonmeisters“ (so werden diese Bewohner in unserem Land genannt, sonst auch Maestro) Wohnort, wo er im Jahre 1787 an seiner Oper feilte, zu sehen zu bekommen. Ich lief dann durch das ganze Viertel Smíchov, um diese Villa „Bertramka“<sup>11</sup> zu finden. Es

---

<sup>9</sup> Ebd. Bild IV, Gerichtspredigt.

<sup>10</sup> Hermann Wolff (1845 – 1902), deutscher Musikschriftsteller, gründete 1880 in Berlin eine Konzertagentur, die als größte und einflussreichste in ganz Deutschland galt. Diese Agentur veranstaltete auch den Kompositionsabend von Rudolf Tobias am 22. Januar 1914 in Berlin.

<sup>11</sup> Ehemals Landgut aus dem 17. Jahrhundert, auf dem Mozart während seiner drei Prager Aufenthalte (in den Jahren 1787 und 1791) weilte. Die Besitzer des Landgutes, der Komponist und

dämmerte auch schon, ein kühler Wind aus den Bergen begann zu wehen, als ich schließlich das Gebäude mit den von der Zeit gezeichneten Mauern erblickte (erinnernd ein bisschen an unsere Bauerngutshöfe). Stille ringsumher. Kleine Kinder spielen auf dem Boden, ein Hund an einer Kette bellt auf dem Hof. Alles war wie bei uns in Estland... Und die leichten, aber mächtigen Töne des berühmten *Requiem* des Meisters greifen gewaltsam an. Ach was, euch verwundere ich ja nicht. Auch ist es noch nicht die großartigste Arbeit des Künstlers, keineswegs der Kunst letztes Wort. Aber es ist die unbegrenzte Perspektive, die sich dem Genie Mozarts öffnete! Große klassische Werke können für uns recht langweilig werden: sie sind ja auch nur zielgerichtete Versuche, in roher, unreifer Materie geniale Offenbarungen darzustellen. Aber wenn auch alles veraltet ist, so scheint etwas durch die verknöcherte Form hindurch, wie das Blau des Himmels unter einer dahineilenden, verschlossenen Wolkendecke.

Ich schleppte mich entlang des Fußwegs höher, dem Gebirgskamm zu. Dort unten an den Ufern der Moldau liegt die historische Stadt<sup>12</sup> mit ihren Bollwerken und Türmen... Addio<sup>13</sup>, Villa „Bertramka“!

### 3. Die dramatische Musik

Ob es bei den nordischen Völkern überhaupt Opern geben kann, geschweige denn bei einem so kleinen Völkchen? Die Oper arbeitet mit großen, verschwenderischen Effekten, viele der Künste müssen mit ihrem Besten zusammenwirken. Sie erfordert große Apparaturen, es ist für ein armes Volk keine leichte Sache, diese zu unterhalten. Unsere materielle Kraft reicht kaum aus, Volkstheater aufzubauen und Schauspiele am Leben zu erhalten. Um aber gegenüber den aus kultureller Sicht großen Völkern nicht zurückzubleiben, müssen wir jede Sache auch mit nicht sogleich augenfälligem Bedürfnis anpacken, um daraus Nutzen zu ziehen. Wir müssen auch eine Oper haben, wenn nicht anders, dann auf Kosten Fremder. Sie muss in gewissem Maße Nationaloper, Weltoper werden, dann erst ist sie

---

Pianist František Xaver Dušek und dessen Gattin Josefina, damals eine anerkannte Sängerin, waren Mozarts Gastgeber und enge Freunde. Die Inneneinrichtung erinnert an den Ausgang des 18. Jahrhunderts, hier befinden sich u. a. das Klavier und das Clavicembalo, auf denen Mozart in Prag komponierte und konzertierte. Im Garten befindet sich ebenso ein Mozart-Monument. Nach der Sanierung des Gebäudes wurde es von 1956 als Mozart-Museum mit Ausstellungen und klassischen Konzertveranstaltungen betrieben.

<sup>12</sup> Tobias besuchte Prag im Juni 1908.

<sup>13</sup> Vielleicht eine Anspielung von Tobias auf Mozarts berühmte Arie *Belle mia fiamma, addio!* für Sopran und Orchester (KV 528), die der Komponist in der Villa Bertramka am 11. November 1787 schrieb und der Gastgeberin und Sopranistin Josefina Dušek widmete.

lebensfähig. Sowohl die Sprach- als auch die Tonschöpfer stehen hier vor einer schweren Aufgabe. Selbst dem russischen Volk ist es nicht einmal geglückt, ihrer Opernkunst ein Weltbürgerrecht zu verschaffen, wie es sich die italienischen, französischen oder deutschen Opern errungen haben. Ob das nur wegen der Darstellung örtlicher, Anderen fremd anmutender Verhältnisse so ist? Weshalb sind aber dann Tolstoi, Gorki international bekannt, Glinka und Dargomyschski nicht? Sicher haben die Russen eigentlich keine richtigen dramatischen Komponisten gehabt, dennoch haben sie ihre eigene charakteristische Nationaloper. Mehr brauchen sie nicht, sie können diese auch selbst unterhalten. Schiller sagt: „Recht hat jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst.“<sup>14</sup>

Je klarer wir wie durch eine Zauberlaterne anhand der Opernkunst die Umriss des Volkscharakters beleuchten, umso mehr kann die Oper sich von einer beliebten, vollkommen äußerlichen örtlichen Manier (bzw. Arbeitsweise) trennen, umso mehr sich der idealisierenden Kunst nähern. Und als solche ist sie auch zukunftssicher und am bewundernden Verständnis anderer Völker und Zeiten beteiligt. Hier ist wahrhaftig Futterfläche zu finden, welche noch nicht ausgebeutet wurde. Nehmen wir aus diesen vielen Beispielen nur eines heraus. So fremd wie für unsere Gefühlswelt falsches, gekünsteltes Pathos ist, so eigen ist uns aber die höhere, pathetische Gemütsregung, der Humor, der unter Tränen lächelt und sich mit beherztem Scherzen über den Misserfolg erhebt. In welcher Form dieser Zug in der Oper zum Vorschein kommt, ist eine Sache des Kunsthandwerks. Jedenfalls aber haben wir es nicht nötig, uns den italienischen Buffo, den deutschen Hanswurst oder den russischen Schwachsinnigen auszudenken. Der Este schafft schon für sich selbst eine Form, die es kein zweites Mal gibt. In den Kulturlandschaften ist jetzt leichtverdauliche Reproduktion in der Tonkunst an der Tagesordnung, jede Neuigkeit wird mit Gold aufgewogen. Über den größten Vertreter der Moderne, dem königlichen Generalmusikdirektor Dr. R. Strauß gibt es nicht viel Neues zu berichten. Nur eiserne Konsequenz, mit welcher er seine eigenen mechanischen Prinzipien durchzuführen versteht, erhebt ihn über seine französischen und italienischen Amtsbrüder Debussy und Puccini.

Wie leicht wird die Sache für uns gemacht, dass sogar der Farbtopf durch solch technische Handlanger uns gereicht wird, nimm nur, was für jedermann angemessen ist. Nur Begeisterung, wahre Begeisterung ist nötig, nicht die des Modekünstlers, der

---

<sup>14</sup> Vgl. Schiller, *Wallensteins Tod*, 1. Aufzug, in: *Schillers Werke*. Bd. 4. Weimar 1957, S. 168.

nach Tantiemen, der großen Menge Ehrenlob, schönem Augenschein und einem ermutigenden Lächeln begehrt. Die Kunstepoche der Klassik ist vergangen, in der sich dem Kunstjünger das von Dornen und Disteln umschlungene Tor des Ziergartens öffnete, wo er wie träumend gleichwie ein Kind prächtige Zauberblumen sammelte, nur bedauernd, dass nicht alles im Schoße Platz fand.

Die Formen der Kunst sind unerschöpflich, aber bei allen Varianten gibt es die eine Substanz von Schönheit zu jeder Zeit und bei allen nationalen Kunsterzeugnissen immer dieselbe, allumfassende. Das Schema, das Prinzip, das Homer, der Hl. Raffael, Mozart einmal aufgestellt haben, bleibt immer gültig. Auch alle großen Reformatoren und Neuerer in der Kunst begriffen, dass es ihre Aufgabe nicht war, eine Revolution zu entfachen, sondern nur die natürliche Evolution zu kontrollieren und sie wieder von den Schienen der Unwahrheit, auf die die Manier, die einseitige Kultivierung der Technik und die Modenarrheiten<sup>15</sup> die rechte Kunst geführt haben, trotz protestierenden Blökens zu befreien.

In die Ecke, in der die Oper von Gluck bis Mozart erwachsen ist, möchten wir auch unseren eigenen Kurs stellen und Mozarts Opernreformen überprüfen. Nicht der Eklektizismus Meyerbeers, nicht das Lokalkolorit Webers, Griegs und anderer gilt uns als Vorbild. Sie können uns nur in charakterlose Einförmigkeit oder wieder hin zu einem verwachsenen Stil bringen. Nur in Mozarts alle Stile vereinigendem Opernstil findet sich auch selbst als embryonale Zelle unsere estnische dramatische Musik, die nur das Zusammentreffen mit nationaler Energie begehrt, um unsere Nationalopernkunst zu gebären. „Es ist für uns nur nötig zu wollen“, sagt Wagner, „und wir haben eine Kunst“.

---

<sup>15</sup> Vgl. Richard Wagner: *„Die wirkliche Kunst aber wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen“*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1912, S. 1086.

## 1.2 Auch für Estland eine Kunst! (1910)

[Der Artikel wurde am 5. April 1910 in Berlin verfasst und erschien zum einen in der Zeitung *Päevaleht* am 10. April, Nr. 82, zum anderen in *Wegweiser des III. Estnischen Sängerfestes* in Tallinn 1910, einer Beilage der Zeitung *Päevaleht*.]

Estland! Wie ein Alpdruck liegt den Leugnern der Nation dieses Wissen im Nacken: „Du bleibst trotzdem Este, wohin auch immer du gelangst.“ Sind sie es aber auch wert, das beschämende Merkmal eines Parias auf der Stirn zu tragen? Würde in uns doch einmal der mongolische Dämon erwachen, der alle diese Fetzen und Papierwische auf die Erde streute, die aus uns weder Deutsche und noch weniger Kosmopoliten zu machen imstande sind. Unser Volk ist sicher zahlenmäßig klein, nur ein Mikrokosmos in sich: Wie lange vermögen wir überhaupt Widerstand zu leisten? „Untersage der Seidenraupe zu spinnen, wenn sie sich gerade in ein Totenhemd spinnst.“ Auch wir ermüden nicht eher, bis wir für uns selbst ein schönes Gebäude<sup>1</sup> errichtet haben. Sicherlich kommt die Zeit, wo unsere Kunst wie ein Schmetterling aus Tallinns geschichtlichen Ruinen im Sonnenschein zu einem neuen Leben erwacht! Wohl frisst vielleicht ein heftiges Feuerchen flinker das Lebensöl hinweg als ein mühsam glühender Wille, aber was folgt daraus? Gebrauchen wir unsere eigenen Kräfte!<sup>2</sup>

Estnische Kunst! Wohl sind wir noch weit davon entfernt, um schon von einer estnischen Tonkunst wie von einem eigenständigen Faktor zu sprechen, aber auf der anderen Seite darf man auch nicht verheimlichen, dass aus unserem Musikschrifttum, wie verschwindend klein es auch ist, überhaupt aus unserer

---

<sup>1</sup> Tobias nimmt hier Bezug auf das neue Tallinner Opern- und Konzertgebäude *Estonia*, dessen Grundsteinlegung im Sommer 1910 erfolgte.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: 1864 schreibt der schwedische Komponist Franz Berwald (1769 – 1868) nach seiner Wahl zum Mitglied der *Musikaliska akademien* in Stockholm in einem Brief an den Komponisten Albert Rubenson (1826 – 1901): „...Ehre dem Ausland und seinen Genies, aber an erster Stelle Ehre dem Vaterland und dessen eigenen Kräften!... und das um so mehr, als eine der Hauptbedingungen für den Fortschritt der einheimischen Bildung, auch auf dem Gebiet der schönen Künste, ein kräftig entwickeltes Nationalgefühl ist, diese Zaubermacht, die niemals ohne Nachteil außer acht gelassen werden kann...“ (in: Berwald, *Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig 1979, S. 579f.). Vgl. ebenso die Äußerung des Norwegers Otto Winter-Hjelm zur Idee des Nationalen in der norwegischen Musik in einem Artikel über Griegs Musik in der Christianer (Osloer) Tageszeitung *Morgenbladet* im September 1866: „In einer Zeit wie unserer, in der die Nationalität in allen Aspekten eine so herausragende Rolle spielt, wird man die große Bedeutung der Bestrebungen schnell erfassen, die bei uns für Sprache, Dichtung und Kunst entwickelt werden, um das nationale Element aufzuspüren, und auf welche vortreffliche Weise versucht wird, dies zu erreichen, streben doch alle zum gleichen Ziel: die selbständige Entwicklung und Veredelung der Nation. Auch in Hinsicht auf unsere Musik hat dieses Streben nach Nationalität sich schon längere Zeit wirksam gezeigt, indem man nämlich auf verschiedene Weise auf das gleiche Ziel hingearbeitet hat: die Entdeckung der Volksmusik für das Gebiet der Kunst.“

mikrokosmischen Kunstwelt schon etwas Estnischartiges hervor scheint. Nehmen wir z. B. Aino Tamms<sup>3</sup> schlichten Liedvortrag, hören wir M. Hermanns<sup>4</sup> Lied *Küll oli ilus mu õieke* (Wie schön war mein Blümelein) oder Lätēs *Küla kõrtsis* (In der Dorfschenke). Wir haben das Gefühl, dass es hier etwas gibt, dessen Keime in des Volkes Brust Wurzeln schlagen und (im Vergleich zu ehemaligen Erzeugnissen) auch einen bestimmten Kunstwert enthalten. So kann man im Volk nicht singen, auch nicht irgendein Sänger eines anderen Volkes. Wir fühlen aber auch, dass wir dieses Publikum sind, das am ehesten und leichtesten verstehen kann.

Einst gab es in Estland die märchenhafte Gestalt des Volksliedsängers. Im Laufe der Zeit wurde er zu einem Lieder- und Spielliebhaber, dann zum Chorleiter oder Amateurkomponisten, zuallerletzt wuchs dann der erste estnische Künstler heran.

Der Volkssänger trug noch Dorfbauernschuhe an den Füßen, war überall gern gesehener Gast, der die Zuhörer um sich versammelte und ihnen fürchterliche Schreckgespenster vormalte.

Auch der andere, d. h. der Amateur, wohnte unter und mit dem Volk, aber das Verhältnis war trotzdem von einer gewissen Tendenz der Deutschtümelei erfüllt. Auch er war ein „prächtiger Bursche“, versammelte um sich Knaben und Mädchen, um sie Vaterlandslieder zu lehren.

Der dritte, der Künstler, blieb allein: „Also so ein Tagedieb! Will das Volk hinter der geliebten (Wirtshaus-)Theke hervorlocken und sie zwingen, sein Konzert für teures Silbergeld zu hören.“ So ist es leider: Der professionelle Kunstanhänger verlangt für seine Arbeit eine Bezahlung. Die Kunst, die wie ein Feuer seine Brust erfüllt, befriedigt nicht den Bauch. Große Charakterstärke ist nötig, um die Konflikte zwischen dem Leben und den hehren Ideen in Einklang zu bringen und die Hände nicht in den Schoß zu legen. Eine andere Geschichte ist es aber mit dem Amateurmusiker: Er braucht nicht von Klanglichem, die Luft erbeben Lassendem, von Tönen zu leben, sondern er benötigt sie nur so zur Zerstreuung von der alltäglichen Arbeit. Selbstverständlich ist seine Begeisterung aus diesem Grunde immer frisch. Des Volkes Hochachtung ist ihm garantiert, er führt es meiner Ansicht nach singend, wie Moses durch das Rote Meer hindurch schritt (selbstverständlich sind wir aber schon über diese Verehrung des Amateurhaften hinaus!).

Wenn wir den Scheinwerfer der Geschichte auf die graue Vergangenheit richten, dorthin, wo sich der eiserne Kern der für uns charakteristischen Wesensart befindet,

---

<sup>3</sup> Aino Tamm (1864–1945), estnische Sopranistin.

dann können wir nicht sehr viel ausleuchten: Alles schwarze Massen, obwohl sie wie estnische Weisen sind. Über das Arbeitsfeld des Volksliedsängers, über Geschicke und Siege schweigt die Geschichte. So wie der Schauspieler von der folgenden Generation besser keine Kränze erwarten sollte<sup>5</sup>, so gilt dieser Schillersche Ausdruck auch hinsichtlich des Sängers. Letzterer war Diener seiner Zeit und der Mode.

Dennoch gibt es ein Moment, das bleibend ist: allgemeine menschliche Werte, die auch unser Sänger unbewusst schützte, die Akzente geistiger Energie, die vollkommene Begeisterung, die sich mit zunehmend klarer Stimme äußert – ist dies alles nicht wahrhaftig im *Kalevipoeg* und ins Buch der Volksweisen eingetragen, nicht auf Papier festgehalten, gesammelt im Notenbuch? Ja, gewiss verstand die Menge der Zuhörer auch gut. Ihre Ohren hätten in der damaligen Zeit noch nicht musikalische Zusammenklänge, eine Harmonie begriffen, aber sie waren ausreichend verfeinert, um die Modulation von Ton und Stimme kritisch zu beurteilen.

Dass es auch ein Verständnis gab, welches für Tongepräge und Klangfarben Interesse empfand, bezeugt eine schöne Sammlung alter Musikinstrumente. Von Musikinstrumenten gab es Verschiedenartige: diese und jene Sorte von Hörnern, Dudelsäcken, Harfen. Gewiss hat der alte Wirkhaus<sup>6</sup> diese Sammlung im Sinne der Kultur erweitert und modernisiert, aber dies verringert unsere Meinung bezüglich der Musikliebe der Vorfahren nicht im geringsten. Es gab jederzeit starke Männer, selbstverständlich auch den ehrwürdigen Wirkhaus sen.

Der Choral. Mit der allgemeinen Musikgeschichte steht der Sachverhalt in Übereinstimmung, dass, wie die Musik als eigenständige Kunst ihren Anfang in den kirchlichen Amtshandlungen des Christentums nahm, die Kirche auch in unserer ganzen Kunst einen wichtigen Platz einnimmt. Die Mönche des Mittelalters kannten neben dem Saft des Weinstocks auch sehr gut kontrapunktische Qualität. Das vierstimmige Prinzip, an welchem sie Jahrhunderte schmiedeten, um für das heilige Haus würdigen Schmuck zu schaffen, wurde später die Grundlage, auf der Bach, Händel,

---

<sup>4</sup> Miina Härma [Hermann] (1864 – 1941), estnische Dirigentin, Komponistin und Organistin.. .

<sup>5</sup> Vgl. Schiller: „*Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis, / Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze*“, in: Prolog *Wallensteins Lager. Schillers Werke*, Bd. 4, Weimar 1957, S. 8.

<sup>6</sup> David Otto Wirkhaus (1837 – 1912), estnischer Dirigent und Musikwissenschaftler.



Haydn, Mozart, Beethoven, diese größten Deutschen, ihr eigenes Pantheon errichteten.<sup>7</sup>

Nun, wir haben jetzt nicht mehr viel zu kosten bekommen von dieser wunderbaren Kunst, aber ein bis jetzt fremdes Element verbreitete sich in Estland und stieß mit der nationalen Empfindungswelt zusammen: Der Choral der Gemeinde, der zur Zeit der Reformation in unseren Kirchen an die Stelle der katholischen lateinisch-sprachigen Liturgie trat, erforderte des Volkes aktive Teilnahme. Obwohl es dem Volk aufgezwungen wurde, verbreitete es sich trotz allem im Verlauf der Zeit dennoch tiefer, indem es markante Spuren in den seelischen Äußerungen des Volkes hinterließ, während aber der Este, hartnäckig wie er immer ist, auch hier der Schablone eigentümlichen Inhalt und Farbe gab (noch derzeit finden wir nirgendwo so ein kraftvolles, charakteristisches Gemeindelied wie in Estland, mag es ansonsten noch so holprig sein).

Scharf umrissen hob sich jetzt vom Choral das Volkslied ab. Ersterer vermochte es nicht zu unterdrücken, und der Fluch, unter dem das Teufelslied stand, machte es für das Volk noch anziehender. Erst die spätere Zeit näherte diese beiden Gegensätze einander immer weiter an: Es entstand ein neuer Volksweisentypus, in dem der typisch estnische Akzent sich der eher fließenden Natur deutscher Lyrik beugte. Seit dieser Zeit haben wir die meisten alten Weisen bewahrt.

Durch die Kirche erwachte auch im Chor der Gesang zum Leben. Die ersten Versuche, den Klang der estnischen Sprache zur Komposition zu verwenden, sind wohl Kirchenlieder des Schullehrers Emil Hörschelmann<sup>8</sup>.

Wie dann weiter eine ganze Reihe von Söhnen des eigenen Volkes (Hermann, Jakobson, Kunileid etc.) vom Schaffensrausch schluckweise tranken, wie das Chorlied sich immer mehr in den Lebensalltag des Volkes drängte, sich nach und nach zum umfassenden kriegerischen „tutu lutu“ veränderte, wie mit vereintem Sinn und vereinter Kraft die ersten historischen estnischen Liedgemeinschaften abgehalten wurden – all dies ist gewiss nicht einem Esten unbekannt!

Der Künstler. Gewiss „seufzten“ unsere landkirchlichen Orgeln (um irgendjemandes Spottausdruck vor der Vergessenheit zu bewahren), als die ersten estnischen

---

<sup>7</sup> Vgl. R. Wagner in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*: Bd. 1. Leipzig 1912, S. 309: „Dieser Choral nun, an und für sich eine der würdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, muss als Grundlage aller protestantischen Kirchenmusik angesehen werden; auf ihr baute der Künstler weiter, und errichtete die großartigsten Gebäude.“

<sup>8</sup> Emil Hörschelmann (1810–1854).

Künstler (Kappel, Türnpu, M. Hermann) das Petersburger Konservatorium beendeten. Wiederum war die kirchliche Orgelmusik längere Zeit hindurch das einzige Produkt auf dem Felde der Kunst, bis ihr dann das Oratorium wie zu einer Krone wurde<sup>9</sup>. Aber der estnische Künstler war auf der Welt, die Hexenmacht war gebrochen, warum soll man sich jetzt nicht weiter anstrengen! ...

Was hierauf noch folgt, gehört nicht mehr zur Geschichte, sondern zur Kritik. Endgültig kommen die Akten erst dann zu einer Entscheidung, wenn die Schaffenskraft, zu der auch ein kleines Volk [bei günstiger Sternenkonstellation] fähig sein kann, wieder kraftlos in sich zusammenbricht. Dies aber ist noch nicht so bald zu fürchten!

Wir errichten ein Opernhaus: wo sind die Sänger? Wo ist Donna Anna, Glucks Alceste, Fidelio? Von Tamino und Siegfried noch nicht zu sprechen. Päpste von Art eines Borgia ließen kastrierte Männer „zur Ehre Gottes“ singen. Es ist aber nicht zu hoffen, dass die Chirurgie uns sobald zu helfen vermag. Ich wünschte mir für unsere Sängerinnen einstweilen mehr Rückgrat, die Zukunftsaufgaben sind nicht klein: Salms und Lindas Schatten schweben in der Dämmerung in der Meeresbucht von Lindanisa, sie sehen die herrlichen Mauern von Tallinns Panorama, das Symbol des neuen Estlands bis zu den Wolkenumrissen sich erhebend. Mit einem fragenden Blick sprechen sie: „Dürfen wir kommen? Wir bringen Euch Estlands Gestalt einer wirklichen Heroin.“

Künstler, vertraut eurem eigenen Volk, dann vertraut es auch euch. Sein materieller, noch mehr moralischer Bestand ist keineswegs eine so schwankende Grundlage. Opfert euer Herzblut<sup>10</sup>, schwört dann den festen Eid, dass ihr nicht eher ruhen wollt, bis dass ihr die Sonne habt scheinen lassen über dieses im Alkoholnebel schlafende Volk. Diese Elementargewalt, die die Frühlingsknospen gewaltsam gleichwie mit Dynamit zerspaltet, schläft auch im Lebensnerv des estnischen Volkes.

---

<sup>9</sup> Tobias verweist hier auf die zahlreichen Oratoriumsaufführungen von A. Läte, darunter G. F. Händels *Judas Maccabäus*, Haydns *Schöpfung* und Mendelssohns *Christus*.

<sup>10</sup> Vgl. Gustav Suits' Gedicht *Üks ennemuistne jutt* (Ein Märchen), in: Suits, *Kogutud luuletused*. Tartu 1938, S. 73.

### 1.3 **Andante religioso – Zeitgemäße Glossen zur Kirchenmusik (1910)**

[Veröffentlicht in *Allgemeine Musik-Zeitung – Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*. Berlin, 19./26. August 1910, Nr. 34/35.]

I.

Ich fühle mich keineswegs berufen, an dieser Stelle den Begriff Kirchenmusik zu definieren. Kern und Wesen aus dem, im Ganzen recht äußerlich, kollektivistisch gewählten Begriff herauszuschälen. Ganz leicht dürfte dies auch kompetenteren Federn nicht fallen. Übrigens kümmert uns all dies nur insofern, als es uns praktische positive Resultate vermitteln könnte.

Die geistliche Musik ist nun einmal da, ein mächtiger Faktor ist sie, mit welchem jeder ernste Musiker zu rechnen hat, möge er wollen oder nicht. Und geheimnisvolle Fäden verbinden unsichtbar Tonkunst und Glaubenswelt, ziehen sich zwischen Allzumenschlichem und der Mystik hin. Allen andern Künsten geht dieses transzendente Vermögen mehr oder weniger ab, allenfalls könnte noch die Poesie in Betracht kommen, und doch, welchen Aufwand an Versen, Welch' exstatische Glut verbraucht ein Dante, – indem er den ganzen Farbentopf der Weltgeschichte heranzieht, – um das Empyreum zu schildern. Händel dagegen gelingt es (Schlusschor des Jud. Makkabäus) mit einigen Pinselstrichen, – es sind keine hundert Takte, – um uns einen Blick durch den „Riss gesprengter Särge“ zu verschaffen.

Von Anfang unserer Zeitrechnung an ist im christlichen Ritus Musik gemacht worden; dort in den römischen Katakomben nahm eine Kunst ihren Ursprung; mit Märtyrerblut koloriert blühte sie auf, die später ihre jüngere Schwester, die profane Musik, bevormunden sollte. Seitdem entwickelte sie sich zu ungeahnter Höhe, zu fruchtbarem Leben; bald sprach sie den Inhalt ihrer Zeit aus, hinterließ Dokumente der jeweiligen Gefühls- und Denkgungsweise; bald sank sie zu oberflächlicher, müßiger Schablone herab. Bald entsprach sie einem allgemein empfundenen religiösen Bedürfnis, bald diente sie auch äußeren, ehrgeizigen Zwecken.

Das XVI. Jahrhundert brachte einen „Musicae princeps“ hervor, der unter der Ägide eines „Papae Marcelli“ seine Messen schrieb. Das XVIII. Jahrhundert zeitigte einen Sebastian, der für keinen Papst mehr zu schreiben brauchte. Und was hatte er nicht alles zu sagen? Welch' unabsehbare Skala der feinsten Nuancen und Abstufungen

religiöser Gefühle hat er fixiert! Welch' mannigfaltige Formation der Ausdrucksmittel wurden durch erstere bedingt! Schon im winzigen Choralvorspiel bringt er einen Niederschlag echter Lyrik (wie vielleicht nach ihm im anderen Sinne nur noch Chopin im Rahmen seiner *Préludes*). Die lebensvollen Kantaten dagegen, wie versetzen sie uns in die Kirche einer spießbürgerlichen, guten alten Zeit! –

Und nun unser angeschnittenes XX. Saeculum? Der Papst eines Palestrina ist längst überwunden; es schweigen alle Kastratenkehlen. Ja, Bachs protestantische Kirche schwankt, so scheint es, in ihren Fundamenten; vielleicht schweigen auch einst all' die Orgelflöten! Was Wunders denn, wenn die Kirchenmusik ihr Schattenleben nur künstlich zu erhalten sucht. Wie ein Monstrum staunen wir sie an; wie ein Anachronismus ragt sie in unsere Zeit der exakten Wissenschaften hinein, die keine Reliquienknochen mehr respektiert, wohl aber anthropologische Funde. Dem zeitgenössischen Tondichter mangelt das Organ, um transzendenten Dingen Interesse abzugewinnen, besonders kann er aber keinen zeitgemäßen Inhalt für die traditionellen Formen der Kirchenmusik finden. Das tritt sehr auffallend gerade in der Auswahl der komponierten Texte zu Tage. „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben“ würde Schiller fluchen. Wie beschränkt ist doch das Gebiet, wie arm an mannigfaltigem Gefühlsausdruck der Bereich der zeitgenössischer geistlicher Musik zugrundeliegenden Texte. Es verlohnte sich, durch statistische Proben festzustellen, welcher Art die Empfindungen sind, die am häufigsten berührt werden. Eigentlich, wenn man Ergebung, Gottvertrauen, Lob und Dank registriert hat, bleibt wohl herzlich wenig übrig,<sup>1</sup> höchstens noch dogmatische Momente. Damit verglichen sind die vielgeschmähten Bach-Picanderschen Texte unerschöpfliche Fundgruben.

Unter diesen Umständen muss man sich wundern, dass sich die Tonkunst überhaupt herablässt, eine derartige Parodie auf ihre hohe Bestimmung – nur würdige Momente darzustellen, – zu inszenieren. Merkwürdigerweise hat sich da, wo die Musik sich unabhängig vom Wort geben kann, eine großartige, großzügige Kunst entwickelt. Die Ausdrucksmittel „non plus ultra“ sind mit ausgesuchtem Raffinement verwendet; der kontrapunktische Tausendfüßler regt seine ungelenkten Gliedmaßen; das Orchester (resp. Orgel) arbeitet mit Hunderten von Pferdekräften; das Ganze erstrahlt im

---

<sup>1</sup> Anmerkung von Tobias: „Es ist überflüssig, Textproben des sogenannten ‚geistlichen Liedes‘ (in modern-musikalischer Fassung), der ‚Christkindel-Windellieder‘ etc. Revue passieren zu lassen. Ich kann es mir aber nicht versagen, hier auf ein Textbuch hinzuweisen, das speziell den Zweck hatte, bei einem Preisausschreiben vertont zu werden: ‚Ausgewählte Gedichte‘, zusammengestellt von der Gesangskommission des Evangelischen Sängerbundes III. Heft. – Elberfeld. Buchhandlung der Evangelischen Gesellschaft für Deutschland. 1909.“

elektrischen Licht des modernen Dissonantismus, moderner Dynamik; und doch!, als Resultat nur der Eindruck einer anachronischen Schablone ohne tiefere Bedeutung, ohne Tendenz.

Von den Grenzfällen diverser *Andante religioso* (zu französisch etwa: *Prière, Méditation*) – bis zum Markstein der übergewaltigen Orgelfuge erstreckt sich ein Gebiet instrumentaler Musik, die einzig und allein an der kirchlichen Kokarde kenntlich ist; „religioso“ bezeichnet also nicht den Inhalt, sondern ist nur eine Glasur-Nuance. Ich möchte mich keineswegs in einer verächtlichen Thersitesrolle gefallen, verhüt' es die heil. Cäcilia! Der spezifische Kunstwert obiger Literatur wird auch durch diese Kritik nicht im Geringsten geschmälert oder angetastet; hier ist aber ein anderes Moment, was für die Lebensfähigkeit Ausschlag gibt. Schablone und einseitiger Kultus der Technik ist nie so recht lebensfähig gewesen; denken wir nur an die Tausendkünstler der Kontrapunktperiode; wenn diese trotzdem gewisse Handlangerdienste beim Aufbau der *musicae sacrae* verrichten durften, so geschah es in erster Linie deshalb, weil die felsenfest dastehende Kirche jener Zeit eine Kunst brauchte. Jetzt, wo der Kunst diese Stütze, diese Bedeutung entzogen wird, hängt ihre Existenz und Existenzberechtigung nur noch davon ab, welches Quantum sie an ideellem Gehalt, an psychologisch-zeitgeschichtlichem Inhalt birgt. Es wäre doch jammerschade, wenn die Produktion auf diesem Gebiete versiege; wir müssten zusehen, wie ihr frisches Blut zuzuführen wäre; sei es durch Zugrundelegung zeitgemäßer Tendenzen, sei es durch persönlichen, subjektiven Einschlag lebendiger religiöser Gefühle. Der ersteren konnten unsere Klassiker bei ihrem Genie entraten, nicht so aber des letzteren. Selbst ein Mozart konnte am abschüssigen Felsen (Arsis-Takteil) sein dreifaches „Rex-tremendae“ erst eingraben, als er ahnte, dass seine Uhr abgelaufen ist, bevor er noch bis zum „Benedictus“ gekommen war. Das kleinste lyrische Gedicht verlangt subjektive Motivierung, wie viel mehr Werke geistlichen Charakters! Wem es versagt ist, aus eigenem Busen entsprechende Stimmung zu schöpfen, der möge Umschau halten, ob nicht seine Zeit, ihr Milieu etwas zu bieten hat, das zu ernstgemeinterem Kunstschaffen auf kirchlichem Gebiet anregen und begeistern könnte. Da ist nun zunächst der Zustand der Kirche selbst. Wer hier Kern und Schale auseinander zu halten vermag, den wird ihr Verfall mächtig erfassen, er wird in ihren Schwanengesang, wenn es sein muss, einzustimmen wissen. Wohl fühlte ein Reger, als er seinen Psalm 100 schrieb, dass die

„Völker“, die hier jubeln sollten, eigentlich fingiert sind, eigentlich gänzlich fehlen - bis auf ein kleines Häuflein, dem eben das „Ein feste Burg“ in den Mund gelegt wird. Anders kann ich mir die Einlage nicht erklären, die eher in einen Ps. 46 („Dennoch soll die Stadt Gottes fein lustig“) hineingehörte; anders nicht die eherne Wucht der Posaunen. Gegen wen geht es denn eigentlich los, etwa gegen fünfmalhunderttausend Teufel, an die ja Niemand so recht mehr glaubt – oder etwa gegen Papst und Klerisei?

Unsere Jetztzeit bietet uns aber noch ein gar gewaltiges, menschenwürdiges Moment dar: „Mich fasst ein längst entwöhnter Schauer, der Menschheit ganzer Jammer fasst mich an.“ Wer dächte hier nicht an das elementare Ringen des Titans, – nennen wir ihn Proletariat –, das uns das Ewigmenschliche, – tränenlosen Auges zum ehernen Himmel blickende, vergegenwärtigt. Es ist ein heiliger Krieg, allerdings wird er nicht mit „Singen und Beten“ geführt, wie zurzeit des weiland Schwedenkönigs. – Nicht uns daran zu weiden, um athetisch zu apostrophieren; nicht uns für unsere Meißel wirkungsvolle Laokoonmodelle zu holen; nein! aufrütteln soll es uns, uns zu nüchterner Besinnung rufen: uns wird die Ahnung aufdämmern, dass unsere Kunst kein tändelndes Menestrelgeklimper ist, dass wir realistischer ins Zeug gehen. Nach „Welterlösung“ schmachtet die Menschheit, sei es die *musica sacra*, die dem auf Sturmeswogen treibenden Odysseus wunderbar – [als] eine „Leukothea“ erscheint. Theologen werden, entrüstet ob, solch frevelhafter Mission der Kirchenmusik, sich ins Mittel legen. Sie täten besser, wenn sie uns – statt auf Bach-Jahresfesten Bachkultus zu predigen, lieber aus unserem und ihrem Kanon Texte zurechtlegten; was nützen uns Tugendvorlagen wie „Ruth“, Zuckergewässer wie „Erntefeier“<sup>2</sup>? Ruft uns die Schatten eines Bileam, Jerobeam, selbst eines Ischarioth herauf! Auch negative Größen, auch Rache psalmen sind zu berücksichtigen. Die Bibel beschönigt nichts, die kirchliche Musik soll es auch nicht, soll nicht um hohle Nüsse spielen, sie soll die *divina commedia* akkompagnieren! Dann erst hat die kirchliche Tonkunst etwas zu sagen, dann ist Anlass, Vorwurf, Inhalt vorhanden, – und wenn sich auch nicht gleich ein Bach regt, so schadet's nichts.

---

<sup>2</sup> Gemeint ist hier Heinrich von Herzogenbergs Oratorium *Erntefeier*, op. 104 für Solostimmen, Chor, Gemeindegesang, Orchester und Orgel von 1898.

II.

Von der Reversseite betrachtet, gewährt unser gegenwärtiges Musikwesen einen recht abstoßenden Anblick, es basiert weniger auf einem Kunstbedürfnis, als auf einem gewaltigen Geschäftsbetrieb. Konzertunternehmer strecken ihre Polypenarme nach allen Himmelsrichtungen aus, versenden Waggonladungen in Frack gehüllter Virtuosenmasse, dito Chanteclerhutgestelle, in die Alte und Neue Welt. Wenn wir nun darin wohl kaum die Realisierung Wagnerscher Zukunftsträume erblicken können, so hat es doch anderseits etwas Imponierendes an sich, und ist, wie gesagt, eben auch nur die Kehrseite, die Entfaltung der äußeren Macht der Musik. – Würde nur die Kirchenmusik damit verschont!

Es wäre doch Profanation, wenn letztere keinen anderen Zweck hätte, als angehende dirigierende Heißsporne aus der Taufe zu heben. Oder dilettierende Gesangsvereinen ein leidiges Futter zu bieten? Oder soll das *Miserere*, das *Kyrie* ein abonniertes Publikum belustigen? Gewiss eigneten sich dazu Werke anderen Kalibers füglicher.

Wie die geistliche Musik durchaus nicht Illustration unterschiedlicher Dogmensätze ist, so will ich sie auch niemals nur auf den Raum des Gotteshauses beschränkt wissen; aber dass sie sich einem sich langweilenden, sensationssüchtigen Publikum hingeben sollte, wäre ein nur wenig erhebender Gedanke. Für derartigen Konsum ist bereits anderwärts vorgesehen worden: Berlioz, Liszt. Besonders Letzterer hat auch an den Salon gedacht, an diese spiritistisch und buddhistisch angehauchte Edelrasse. Da dürfte sich ein Mendelssohn in situierter Elite zeigen! Er, der mit unnachahmlicher Naivität, mit jüdisch-nationalem Instinkt Offenbarungen fixierte, wie die Damaskusszene oder Eliä Himmelfahrt. Man möge wohl über seine "Sentimentalität" etc. die ästhetische Nase rümpfen: Kein Exeget, geschweige denn ein Assyriolog kann dem modernen Bibelkomponisten das „Auf, bade Schüler unverdrossen die ird'sche Brust im Morgenroth“ anregender zuwinken, als dieser, selbst noch ein Jüngling. – Die Hast unserer Tage hat eben diese Oberflächlichkeit gezeigt, diese unphilosophische Methode der Beurteilung von Schöpfungen religiöser Begeisterung.

Da säubern einseitige Puristen die verstaubten Penaten von allem vermeintlichen Unrat, bringen auf Säkularfeiern Hekatomben von Carmina ihrem Halbgott dar. Es fehlte nur noch, dass die Kirchenkantaten von einem historisch kostümierten Personal exekutiert würden: sind doch Frack und Décolleté nicht so recht

„stilgemäß“. – Allen schuldigen Respekt vor archäologischen Demonstrationen und Experimenten; nur glaube ich annehmen zu dürfen, dass Bach und Händel die Unzulänglichkeit ihres Urorchesters sehr wohl empfanden; schon für damalige Ohren mag manches hart geklungen haben; sie fühlten sich aber deshalb nicht veranlasst, uns ihre visionären Inspirationen vorzuenthalten; nahmen schließlich auch an, dass die Folgezeit noch mehr solcher Männer hinstellen werde, die dann ihre Andeutungen auslegen würden.

Man hört des öfteren die Behauptung, die Anlage des *Messias* wäre doch gänzlich verfehlt, während die alttestamentlichen Partien des Werkes einen unverhältnismäßig großen Raum einnehmen, ließe Händel seinen „Helden“(!) kaum zu Worte kommen; da wäre doch der Lisztsche Christus viel sympathischer. Als wenn nicht gerade hierin das Charakteristische der Erlösertätigkeit läge, dass der Heiland „verkannt und sehr gering“ unter Menschen weilte? Sollte hier nicht eine große Absicht Händels vorliegen? Auch Shakespeare geht mit seinem *Julius Caesar* recht souverän um.

Bei derartiger gedankenloser Auffassung sind solche (bereits eingebürgerte) Ungeheuerlichkeiten möglich, wie z. B. die Korrektur des Textes: „Er wird die Söhne Levis reinigen“ in das, entschieden salonfähigere: „Geheiligt bringt ihm Preis“. Obwohl das dem Sinne nach ungefähr dasselbe ist, so hat man doch den Eindruck als wollte man in der *Neunten* statt „Freude, schöner Götterfunke“ setzen: „Allons enfants de la Patrie“. Der Chorkoloraturen nicht zu gedenken, die stillschweigend den Solisten zugewiesen werden: für das Geld müssen sie doch auch etwas leisten. Wie prächtig-protzig macht es sich dann, wenn beim „Wunderbar“ später das *Tutti* hinzukommt, und selbst die Orgel prustend darein platzt. Wie weit dieses nun in Händels Absicht gelegen, wollen wir dahin gestellt sein lassen, ebenso auch den Umstand, dass die teuer bezahlten Solisten gerade die rechten Spielverderber zu sein pflegen, was das Ensemble anbetrifft. Wäre es da nicht praktischer, beim Chor zu bleiben? Sollte die Deutlichkeit getrübt werden, so lasse man doch hinzublasen. Der Trombonist würde sich sehr freuen, die Passagen „Uns ist ein Kind geboren“ nieder zu säbeln. – Zum „*Der Herde gleich*“ bemerkte ein intelligenter Oratoriensänger: „Das klingt wie ein russischer Kosakentanz“. – Ob aber nicht auch dieser Chor mit zu den feinsten Detailmalereien des Werkes gehört? Wie plastisch ist das „irrtet wir zerstreut“ gezeichnet, wie verwandt die pastorale Stimmung mit dem



Schlussgemälde der VI. Beethovens! Aber psychologische Züge pflegen den nach Effekt haschenden Konzertdirigenten zu entgehen.

Man sollte sich schließlich nicht wundern, wenn in unserm aufgeklärten Zeitalter Stimmen laut würden, die allen Ernstes bedauern würden: „Hätte doch Haydn ein wenig Häckel<sup>3</sup> gelesen!“ möglich, dass er dann statt der sechs Schöpfungstage Jahrbillionen geschildert hätte; er hätte den 1. Teil der Schöpfung mit: „Die Sphären erzählen des ew'gen Atomes Ehre“ zeitgemäß abgeschlossen; die geologischen Formationsperioden wären sinfonisch markiert worden; das Urmenschenpaar nach anthropologischen Funden musikalisch rekonstruiert, stimmte das Zuchtwahl-Duett an, etc. etc.

Es wäre doch wohl angebracht, ein wenig der inneren Motivierung, der tieferen Intention unserer Antike nachzuspüren. Wir kämen auf diesem Umweg dem Endziel aller, auch der modernen Kirchenmusik näher: einem wirklichen Bedürfnis zu genügen. Wohl gäben wir dem Ohr, was ihm zukommt, die kräftige Dissonanz, hingegen aber auch dem aufrichtigen Gemüt das seine: heiße es nun sittliche Energie, religiöse Ideale, oder wie es wolle; der Name tut nichts zur Sache.

Und – „endlich erblickt ich auch die Kraft des Sebastians. Seinen Schatten nur, der Zopf war nicht zu sehn. – Nicht in moderner Philisterpose à la ‚Es ist erreicht‘, stand er da, nein, ganz klein, – er vor seinem Seraph.“ –

---

<sup>3</sup> Ernst Haeckel (1834-1919), deutscher Zoologe, Philosoph, Freidenker und Kirchenkritiker vertrat eine monistische Naturphilosophie, die die „Einheit von Materie und Geist“ und den Kosmos all „allumfassendes Naturganzes“ proklamierte. Haeckel lehnte damit den Schöpfungsglauben strikt ab. Als einer der leidenschaftlichsten Wegbereiter des Darwinismus übertrug er dessen Evolutions- und Selektionsprinzip auf menschliche Gesellschaften und bereitete so den Boden für den Sozialdarwinismus. 1904 wurde er beim Internationalen Freidenkerkongress in Rom zum von den Teilnehmern „Gegenpapst“ ausgerufen und provozierte massive kirchliche Anfeindungen.

## 1.4 Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet? (1910) Von Rudolf Tobias.

[Veröffentlicht in: *Allgemeine Musik-Zeitung - Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*. Berlin – Leipzig, den 25. November 1910, Nr. 48, 37. Jg.]

Wie von seiner Warte Lynkeus<sup>1</sup>, so spähet die *Allgemeine Musik-Zeitung* aus, ob und woher sich Anzeichen des Fortschritts in unserer Kunst blicken lassen. Drückend lastet auf der Jetztzeit die Stagnation. „Was ist Fortschritt? Was Modernität?“ Die ästhetischen Anschauungen und Meinungen hierüber wuchern wie unentwirrbare Schlingpflanzen: Soll man sich denn immer wieder mit dem *de gustibus non est disputandum* abfertigen lassen? Gibt es am Ende nicht doch etwas in der Art eines absoluten Schönen, oder einen untrüglichen Maßstab, ein unfehlbares Kriterium?

Wie, wenn an den ewig gleichen Kristallwogen, wo „der Busen ruhig wird, das Auge helle“ schließlich sämtliche Künstler schöpften, welcher Zeit, welcher Zunge sie auch angehören? Die Kunst hat nie ein Mann besessen, es nahen zum Bronnen gar viele. Wohl sind die Kunstwerke an sich nach nationalen und zeitlichen Schattierungen mannigfach abgetönt, ja jeder Künstler bringt seine eigene Individualität mit, doch betreffen diese Verschiedenheiten zumeist nur äußere Unterscheidungsmerkmale. Jenseits von Klassisch und Modern, von germanisch und romanisch breitet sich die Himmelsbläue des gemeinsamen Ideals der Schönheit aus. Dort reicht Homer einem Nietzsche die Hand, dort ist Rembrandt Michelangelo ein guter Nachbar. Allerdings fällt es nicht leicht, alle Geschmäcker auf einen Normalton zu stimmen, aber unter den gleichen Bedingungen würden auch bei Antipoden gleiche Chorden mitvibrieren. Ihre gegenseitige Wahlverwandtschaft haben alle Meister von jeher am ehesten erkannt, sie, diese „Galeerensklaven“, die gleichsam an eine gemeinschaftliche Kette geschmiedet sind. Der Italiener Verdi, der Gallier Gounod, der Normanne Grieg, der Skythe Tschaikowski, – Mozarts Don Giovanni vereinigte sie alle in Brüderschaftszeche.<sup>2</sup> Kongeniale Geister würdigen

---

<sup>1</sup> Lynkeus, Sohn des Aphareus und Bruder des Idas, ist ausgezeichnet durch seine besondere Sehkraft, mit der er auch die Erde und feste Gegenstände durchringen konnte. Bei Johann Wolfgang von Goethe tritt Lynkeus als „weitsichtiger“ Türmer in Faust II auf. Im fünften Akt stimmt er dort vom Turm der Schlosswarte aus sein Lied an: „Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt“. (11288 f.)

<sup>2</sup> Anmerkung von Tobias: „Ich stelle hier willkürlich verschiedene Nationenrepräsentanten nebeneinander, ohne sie des Weiteren zu qualifizieren.“

auch am ehesten ihre Vorläufer, wissen sie doch, was dazu gehört, um einen progressiven Umschwung herbeizuführen.

Der Fortschritt selbst vollzieht sich in organischer Weiterentwicklung; alles was einmal aufgebaut wurde, bleibt stehen für die Zeit und Ewigkeit; umgestürzt wird nur das Schiefgeratene, Hinfällige: nicht Revolutionär ist der Reformator, wohl aber fällt ihm die Mission zu, den durch Mode, Afterkunst, Virtuosenwirtschaft, Dilettantismus abgeschwenkten Kurs der Kunstrevolution zu kontrollieren. Da gilt es denn schadhafte Auswüchse beseitigen, das Wachstum zu begünstigen usw. Nicht haben die Genien „ein groß Publikum“, aber eine Suite von Eingeweihten fehlt ihnen auf der *via dolorosa* wohl selten. Da draußen spielt sich indessen wieder aufs Neue das tragikomische Lied von versäumter Anerkennung seitens des Publikums ab. Wozu auch hier durch polterabendmäßige Strauß-, Mahler- und Regerfeste verfrüht eingreifen? Sollten wir uns in den hohen Qualitäten dieser Meister geirrt haben, so gereicht uns dieses „Groß die Diana der Epheser!“ zur Schmach; während aber im entgegen gesetzten Fall wir wenigstens ehrlich, wenn auch gehörig „dumm“ erscheinen würden.

Vor Werken ungewohnter Sorte steht nun einmal das Publikum wie vor einem geheimnisvoll verschlossenen Schrank: sogar der Dietrich des Kritikers versagt den Dienst. Es ist eine irrtümliche Redensart zu behaupten, des Künstlers Mitwelt wäre nicht reif, nicht genug aufnahmefähig gewesen: wer schreibt denn eigentlich Zukunftsmusik? Genug, wenn man die Lebenden bedenkt, für Ungeborene sorgt der liebe Gott und – die Störche. – An dem Künstler selbst lag es, dass sich das Publikum sträubte. Noch war der Gärungsprozess im schöpferischen Busen nicht abgeschlossen, noch fand der Pfadfinder keinen abgeklärten Ausdruck für seine Ideen. (Man denke nur an den buntscheckigen Stil Wagnerscher Opern erster Periode.) Immerhin, wehe dem Künstler, wenn er es nicht bald erlangt, gehört zu werden, um sich selbst zu hören; sonst bleibt er darauf angewiesen, in den Tag hinein zu experimentieren. Er wird aber gerade jetzt den Drang verspüren, tiefer in den Schacht hinab zu steigen, um schließlich doch das Gold an das Licht zu fördern. Er wird die literarische Fackel zur Hand nehmen, um sein Werk zu kommentieren. – Was wären Liszt, Wagner, Schumann ohne diese? (Selbst der Thetis Sohn bezog sich zum Überfluss noch aus der Firma Hephaistos einen besonders luxuriösen Schild, sein Ferse zu schützen). Allenfalls nur mit keinen wirtschaftlichen Rosen-

kavalierssorgen kommen. Darüber gehen wir füglich zur Tagesordnung über. - Auf Produktionsmenge und Stilmanier des, sich um jeden Preis durchsetzenden Künstlers wird sein Zug nach oben nicht ohne Einfluss bleiben; wird er doch dahin gedrängt, recht viel zu geben, sich zu wiederholen. Schumann „Liedformte“ so lange, bis oft nur noch eine gefühlsselige magere Schlippermilch am Boden blieb.

Wir wünschen Reger von Herzen ein besseres Schicksal in seinem Kontrapunktieren. – Nationen mit ausgesprochenem Rassentypus bieten ihren Söhnen noch den Vorteil, eher auf dem Weltmarkt Liebhaber zu finden; – wollten nur die Grieg, die Tschaikowski nicht gleich ins Manierierte verfallen!

Vom persönlichen Temperament des Künstlers hängt es ab, ob er sich schließlich auch noch eine „Jovispose“ ansetzen will, wie sie durch den erbitterten Kampf gegen Publikum und Kritik bedingt wird. Wie „der Orion erstrahlt in früher Stunde des Melkens“<sup>3</sup>, so leuchtet uns in Händels, Beethovens, Berlioz', Wagners Werken das furchtbare Antlitz ihrer Schöpfer entgegen ... Immer zu, kühne Columbusse! Immer nach Westen gesteuert!

Was erblicken wir aber im Gefolge der Heroen?

Gerade der Äußerlichkeiten, Verirrungen, Manieren bemächtigt sich die Mode, die lebensstrotzende Modernität wird modern im schlechten Sinne; es stellen sich die Nachahmer, Nachtreter, Adepten ein mit ihren Löffeln, um sich den Abhub abzuschöpfen. Alles imponierende „Räusperrn und Spucken“ abzugucken, es ihrem Zeitalter mit potenzierte Virtuosität vorzumachen und wiederzugeben, darnach dürstet es dem Nachtrab. Die Deklination vom rechten Kurse ist da. – Was ist heutzutage nicht alles modern? Modern sind die Ritter vom Aeroplan, die im Ätherblau balancieren, im Namen der Menschheitsbeglückung und des Katheders dort tief unten. Ein bisschen *morituri te salutant* spielen, nun, wer kann es ihnen verübeln! Die „ritterlichen“ Tugenden zieren auch den einen oder andern Herrn vom Dirigentenpult und von der Kompositionsmappe.

Etwas musikalisches Hochstaplerum, etwas Überbietungssucht, natürlich alles unter der Devise: „Progress, Modernität!“ Immer den Strich ins Große, Imposante,

---

<sup>3</sup> Vergleiche Homer, *Ilias*, XXII. Gesang. In einer Übertragung von Johann Heinrich Voß. München 1976, S.377. „Strahlenvoll wie der Stern, da er [Hektor] herflog durch das Gefilde, /Welcher im Herbst aufgeht und mit überstrahlender Klarheit /Scheint vor vielen Gestirnen in dämmernder Stunde des Melkens...“.

hochgehende See! Was kümmert es uns, was die geheimnisreiche Tiefe bergen könnte? – Was würde nur der böse Robert Schumann dazu sagen, dem der selige Kalkbrenner bereits zu virtuos, – flach war?

Nun, darum keine Feindschaft nicht! Ist es doch immer manneswürdiger, tüchtiger mal über die Modulationsschnur zu hauen, als im platten Konservatismus sich wohl zu fühlen. Aber hinan muss es gehen! Wohl haben wir herrliche, und nicht etwa „stumme“ Lehrer, die uns anblicken. Lernt sie nicht in der Partitur nur: ein dumpfes Wiederkäuen der Antike fruchtet nicht viel; wir können es ihr ja doch nicht gleich tun! Aber einen Schritt in ihrem Sinne, im abgebrochenen Kurse, – dies wird von uns erwartet. Es kann einem schließlich den ganzen Bach verleiden, wenn sogar dieser zum Modeartikel gemacht wird: aus dem Eremiten ein „Dandy“ mit Monokel. Nicht soll uns an Beethoven seine grimme Fratze imponieren: wir haben den Schlüssel zu seiner Seele zu suchen. Wo ist Einer, der ihm den Kelch nach zu trinken würdig genug wäre?

Mozart soll uns wahrhaftig mehr sein, als ein Legenden umsponnenes Phantomgebilde; gerade in ihm sehen wir die Magnethadel des musikalischen Instinktes unerbittlich unsere Richtung uns angeben. (Um nur auf einen Zug von ihm hinzuweisen: wo finden wir bei Mozart selbstgefällig wiederholte „hübsche Stellen“?)

Von diesem Gesichtspunkte hat auch der Kritiker das Neue zu bewerten. Wie uns das Vorbild nur dann nützt, wenn wir es darnach einzuschätzen wissen, was ihm die Kunst galt, so gilt das Neue auch eben nur soviel, wie viel echten Fortschritt es repräsentiert. In diesem Sinne haben auch sekundäre Geister eine bedeutsame Rolle spielen können; wir brauchen nur Ph. Em. Bach, Liszt, César Franck anzuführen, deren Werke keineswegs nur antiquarischen Wert besitzen, sondern im Gegenteil einen lebensvollen Fortschritt dokumentieren, und uns somit nie abgestanden anmuten können. Ph. Em. Bach überkam das Erbe seines Vaters, mit dem seine Brüder nichts Rechtes anzufangen wussten, es vielmehr wie Millionärssöhne vergeudeteten. Er sah seine Mission darin, mit dem Erbe zu wuchern, die Entwicklung nach Möglichkeit weiterzuführen. Diese Emanzipation geht Reger ab; die kirchlichen Werke des Letzteren können keineswegs als Fortsetzung der Bachschen gelten. Um modern zu werden, genügt eine Reinkultur Bachscher Manieren mit modernen Mittel noch lange nicht. – Man hat vorgeschlagen, wieder

einmal zu der Primitivität Mozartschen Stils zurückzukehren. Dies wäre ein vergebliches Unterfangen. Dasselbe wäre auch das andere Extrem, unsere Talente an Nebensächlichkeiten zu zersplittern; es käme bald soweit, dass unsere Musik weiter nichts als einen prächtig bunten Basar der raffiniertesten Ausdrucksmittel darstellte.

Eine entfernte Zukunft wird mit ihrer verzehrenden Spektralanalyse ihre Gerichtsbarkeit auch auf unsere Modetorheiten ausdehnen.<sup>4</sup> Es gibt ein unfehlbares Kriterium!

---

<sup>4</sup> Vergleiche hierzu Wagner in: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig, S. 1105: „Sind die Bedingungen der Herrschaft der Mode aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der wahren Kunst von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschenthumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste, vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. h. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deßhalb sein soll und wird.“

## 1.5 Zerschlag den Felsen mit der Faust! (1910)

[Der Artikel ist am 14. Dezember 1910 in Berlin aus Anlass des 50. Jahrestages der Herausgabe des Epos *Kalevipoeg* verfasst worden und erschien am 15. Januar 1911 in der Zeitung *Päevaleht*, Nr. 11. Im Sommer desselben Jahres komponierte Tobias die Ballade *Sest Ilmaneistsist ilusast* für Sopran und Orchester.]

Der Jubel um *Kalevipoeg* ist vorüber. Ich blätterte jeden Tag unsere Zeitungen durch, ob zu diesem Thema nicht irgendeine Bemerkung oder ein Gedankenaustausch zu finden sei, aber umsonst! Nur irgendjemand berichtete mit großer Geistesschärfe: *Kalevipoeg* sei ein Schandfleck unseres Schrifttums.<sup>1</sup> Solchen quasi „Herostraten“<sup>2</sup> entgegenzutreten ist überflüssig: Die Steine schreien bereits!

Was aber das Lebenswerk von Kreutzwald für manch einen sein kann, der jahrelang in fremdem Land verweilt, wie dies für ihn gleichsam ein Strohalm ist, an welchem er sich krampfhaft festklammert, auf dass die internationale Strömung ihn nicht vollständig mitreißt, was *Kalevipoeg* überhaupt unseren Künstlern (nämlich gerade und nur unseren eigenen) geben kann, etwas, das keine zweite Dichtung ihnen bieten kann, wie er gleichsam ein Fernrohr ist, durch welches hindurch der von seinem Heimatland weit entfernte Wanderer die reine Dichtkunst verschleiert erblickt, bedeutend klarer jedoch als mit Hilfe der Zeitungen – nur aufgrund dessen möge man mir erlauben, hier einige Worte zu äußern, obgleich der Gegenstand an sich bereits über mein Fachgebiet hinausreicht. Aber sind denn etwa alle diejenigen, die uns z. B. über Musik ihre Meinungen äußern, jedes Mal auch gleichzeitig professionelle Musiker? Was für den einen erlaubt ist, kann auch der andere sich erlauben.

Schließlich möchte ich ja nichts anderes, als die gemeinsamen Elemente der Tonkunst und des *Kalevipoeg* ein wenig zu beleuchten.

---

<sup>1</sup> Tobias spielt hier auf den Artikel von Anton Hansen Tammsaare an, der unter dem Titel „*Brief aus Tartu*“ in der Zeitung *Päevaleht* am 6. und 8. November 1910 erschien. Dort heißt es: „*Möchtet ihr aber Schriftsteller mit Volkstümlichkeit werden, dann mag es euch ebenso ergehen wie den Schreibern unserer historischen Romane... oder ihr fallt jenem Schicksal anheim, das Kreutzwald ereilte, als er den Kalevipoeg erschuf: Er wollte durch das Epos unser Volk erheben und schuf eine völkische Heldengeschichte, in der Volksdichtung mit Feuerseifer gesucht wird... Hochgeschätzte Mitbürger, nehmt es nicht übel, wenn irgendein possenreissender Schelm euch deswegen zusammen mit dem Judäer antwortet: Du allein gehst auf dem Weg nach Emmaus und wisse, dass man Kalevipoeg brauchte und dass er als unbedeutend empfunden wurde, und siehe, ihm wurde der Name gegeben: Schandsohn der estnischen Volksdichtung.*“

<sup>2</sup> Herostratos aus Ephesus zerstörte 356 v. Chr. den zu den Sieben Weltwundern gezählte Tempel der Artemis durch Brandstiftung. Mit dieser Anspielung versucht Tobias jene zu treffen, die sich durch „Zerstörung“ der Werke anderer, eigenen Ruhm zu erheischen versuchen.

In welchem großem oder kleinem Ausmaße Kreutzwald selbst ein Dichter war oder wie viel dabei die Begeisterung, der instinktive Glaube an seinen geschichtlichen Auftrag mithalf, ihn zu unserem höchsten Meister der Kannel zu machen, ist nicht mein Thema. Ich erinnere nur an Laikmaas „Von weitem sehe ich die Heimat gedeihen“<sup>3</sup> und an G. Suits Gedicht: „Schwöre dann den festen Eid usw. Höre, was niemand vernommen hat – Geheimnisse vom Erwachen des Lebens.“<sup>4</sup>

Wohl beschmutzte Kreutzwald unser teuerstes Gut auf schamlose Weise, und dann wagte er noch, als wäre er ein Cervantes (vgl. Don Quijote, I Teil XX Kap., Sanchos Wagnis), uns mit solchem Blödsinn zu traktieren, wie z. B. dem Ende des XI. Gesangs und der Überschwemmung im XVIII. Gesang. Gerade so, als wolle er uns damit sagen: „Dort ist jetzt eure unbefleckte und unberührte Volksdichtung!“ Der Teufel hole alle Nestbeschmutzer! Auch Richard Wagner hat wohl nicht auf andere Art und Weise gehandelt, als er den „Ring der Nibelungen“ nach seiner eigenen Façon zurechtmeißelte<sup>5</sup>. War er aber nun jemandes Strophendichter oder ein Sprachwissenschaftler? Man müsste Kreutzwald und Richard Wagner aufgrund ihres Verbrechens einfach gerichtlich zur Verantwortung ziehen! Was hilft dies alles, dass jeder Deutsche jetzt mit eigenen Augen auf der Bühne alle diese Alberich- und Siegfried-Darsteller betrachten kann, wie diese die mythologischen Fakten und Faktoren auf den Kopf gestellt haben? Da nicht gewünscht wird, unseren *Kalevipoeg* als Epos zu bezeichnen, Gott mit ihnen! Selbst der *Ossian*<sup>6</sup>-Zyklus erfüllt bei weitem nicht die Anforderungen an ein Epos, er vermochte aber dennoch sogar Goethe zu durchdringen<sup>7</sup>, welcher stets auch ein wenig von Homer und Vergil verspürte. Vielleicht hätte er auch *Kalevipoeg* besser verstanden als wir alle zusammen. In die Ecke mit aller Pedanterie! Es sind dennoch geistige Arbeiten, auf denen der

<sup>3</sup> Bildunterschrift eines von Ants Laikmaa (1866-1942) gemalten Portraits von Fr. R. Kreutzwald zu dessen 100. Geburtstag (Estnisch: „Kaugelt näen kodu kasvamas“).

<sup>4</sup> Estnisch: „Vannu vannet siis vägevat jne. Kuule, mis keegi pole kuulnud - elusünni saladusi.“

<sup>5</sup> Wagner formte seine Tetralogie aus dem gesamten Sagen- und Mythenkomplex der germanischen Vorwelt eine seiner Auffassung entsprechende Darstellung des Stoffkreises. Dabei ging er weniger von dem mittelalterlichen Nibelungenlied aus, vielmehr spielen ältere nordisch-germanische Überlieferungen eine große Rolle: so gehören die *Edda*, ferner die *Völsunga*-, *Wilkinga*- und *Nornagest*-Saga, aber auch deutsche Volksmärchen, wie etwa das vom „gehörnten Siegfried“, zu den von ihm herangezogenen Quellen.

<sup>6</sup> In der schottisch-gälischen Sagenwelt ist Ossian ein kriegerischer Held des 3. Jahrhunderts, der im Alter erblindet und als Sänger und Dichter die Taten seines Vaters, des Königs der Kaledonier, verherrlicht. Berühmt wurde Ossian durch James Macpherson (1736–1796), der eigene empfindsame Dichtungen als Übersetzungen gälischer Lieder des Ossian herausgab. In vielen europäischen Ländern entstand daraufhin eine *ossianische Dichtung*, die sich vor allem durch düstere Natur- und Landschaftsschilderungen auszeichnet.

<sup>7</sup> Wahrscheinlich spielt Tobias hier auf folgendes Zitat an: „Ossian hatte uns bis ans letzte Thule gelockt.“, in: J. W. v. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Teil 3, Buch 13. Berlin 2007.



unvergängliche Tempel steht, für die der Schaffende die ganze Zeit und Kraft seines Lebens gezahlt hat – sie kann man mit keinem der modernen Romane Zolas auf eine Stufe stellen. Dass ersteres nicht jede Rotznase sofort bewältigt, ist nicht gerade das größte Unglück: Je tiefer das Meer, desto überwältigender und gesetzter ruht es, und in der Dämmerung der Tiefe reifen die Perlen. Wem kommt hier nicht gerade so eine Perle in den Sinn? Ich spreche von der Stelle (*Kalevipoeg* X 687 – 710), wo unter Lachen und Spotten mit einem Mal wie ein Blitz der Vers einschlägt: „Die Schuld des Schwertes ist noch unbezahlt.“<sup>8</sup> Manch deutscher Ästhetikprofessor würde hier den gesunden Drang verspüren, ein Buch über solch eine geniale Stelle zu schreiben, würde uns klarmachen, dass sich hier die höchste Spitze des Humors äußere, „wo man unter Tränen lacht“<sup>9</sup> etc., dass er hier „wie das Kristallblau des Himmels durch eine marmorierte Wolkendecke bricht.“ Der Musiker wiederum würde hier eine vollständig unerwartete Modulation finden, welche sich dennoch in der Ökonomie der Komposition gründet. Der Letztere hat jedenfalls Recht: Eine Besonderheit im *Kalevipoeg* ist ja gerade seine reinblütige sinfonische Strahlkraft. Alle die Mittel, durch welche er wirkt, sind ja den (dynamischen, farbigen, formalen) Mitteln der Musik verwandt. Selbstverständlich spreche ich hier noch keineswegs über Sprach- und Verswohllklang – dies überlasse ich den Herren *Dres. ph. in spe*, die sich herablassen und den *Kalevipoeg* zum Thema ihrer Dissertation machen.

Ich nenne hier Kreuzwalds treffendes Lokalkolorit, seine landschaftliche Musik. Dies nimmt den Sinn gefangen, du hörst eine gleichsam ins Estnische übertragene Chopinsche Klavierpoesie, als ob estnische Volksweisen im grünen Frühlingsblätterwald erschallten. Wenn er vom Waldesrauschen erzählt, dann vernimmst du direkt das Säuseln der Wipfel, aber in Töne gekleidet. Über den Bergkamm weiß er nichts zu verlautbaren: Für uns kann es auch nicht rechte Bergpoesie sein, obwohl wir schon genug „Hinauf, hinauf, liebe Brüder“, „Geht hinauf auf die Berge“<sup>10</sup> jauchzen. Umso mehr gibt es im *Kalevipoeg* Meeresdichtung in mannigfaltigen Nuancen. Welch eine wunderbare Szene:

---

<sup>8</sup> *Kalevipoeg*, 10. Geschichte, Verse 704–710. S. 132.

<sup>9</sup> Der estnische Kultur- und Sprachwissenschaftler Linnar Priimägi verweist hier auf den deutschen Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer (1807 – 1887), der in seinem Werk *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846 – 1857), das Tobias wahrscheinlich kannte, dieses Thema abhandelt.

<sup>10</sup> Zwei estnische Chorlieder: *Üles, üles, hellad vennad* (estnische Volksweise) und *Minge üles mägedele* (Ilus oled, isamma; Karl August Hermann).

Kalevipoeg an Deck des *Lennuk*<sup>11</sup>: „Ich hebe den Hut.“<sup>12</sup> Dies wäre erst ein Sängerepö, wenn aus einem tausendstimmigen Sängerepö solch eine Melodie in einstimmig monumentalem Vortrag erwidert würde<sup>13</sup>. Das dämonische Wetter des Meeres ist in der Musik überhaupt mehr oder weniger ein Stiefkind geblieben<sup>14</sup>. Das Auge Beethovens hat das Meereswogen nicht gesehen. Am meisten jedoch haben die Mendelssohnschen Ouvertüren<sup>15</sup> des Meeres Ruhezustand widergespiegelt.

Wenn unsere Belletristen fast nie und nimmer daran vorbeikommen, wieder und wieder – leider! – geschlechtliches Anziehen und Abstoßen, romantische Liebe hervorzuheben, so steht Kreuzwald von ihnen völlig isoliert da: das erotische Element fehlt gänzlich. Auch im Reich der Töne ist die Erotik nur ein eingepropfter Schössling. Wir können wohl Sanftheit und Leidenschaft (zu 90%) darstellen, aber nur hinzugefügte Wörter können den Gegenstand ausdrücken. Ob aber die Erotik zum estnischen Temperament passt oder nicht, ist eine Sache für sich. Hier spüren wir einzig und allein, dass dieser Faktor im *Kalevipoeg* eine Überfrachtung gewesen wäre, seine Tendenz ist dazu bereits zu ernsthaft.

Wie ein farbenreiches Orchesterstück gleitet der Lebenslauf Kalevipoegs in unserer Vorstellung vorüber. Unter den schwärmerischen Melodienreihen klingt bereits von Anfang an, und je weiter wir kommen, umso furchterregender, ein dunkler Akkord. Wir können hier das Schicksal zu greifen versuchen und sehen voraus, dass der Held an diesem nicht vorbeikommt. Die Worte (XIII, 230f.) „Du Knecht, ich des Herrn, Du kommst nicht vorbei an meinem Heer“<sup>16</sup> erinnern wörtlich an Byrons *Manfred-Bannfluch*<sup>17</sup>. Diese pessimistische Stimmung, dieser Weltschmerz ist eigentlich von Beethovens IX. Sinfonie an Inhalt der Musik der neueren Zeit gewesen. Wir könnten

<sup>11</sup> *Lennuk* (dt.: Vögelein) ist der Name des ganz aus Silber erbauten Schiffes, mit dem Kalevipoeg ans Ende der Welt fährt (vgl. *Kalevipoeg*, 16. Gesang).

<sup>12</sup> *Kalevipoeg*, 16. Gesang, Verse 234–235, 316–317. S. 209–210.

<sup>13</sup> Tobias verweist hier auf sein skizzenhaft gebliebenes und handschriftlich vorliegendes Werk *Kehitelen kübarada* für Kinderchor und Orchester (Theater- und Musikmuseum; vgl. auch: Brief an J. Luiga vom 31. August 1909).

<sup>14</sup> Tobias verrät hier seine Vorliebe für Meeresdarstellungen in der Musik. Zeitgenössische Darstellungen lassen sich finden bei Richard Wagner (*Der Fliegende Holländer*, 1841–1842), Franz Liszt (Oratorium *Christus*, 1866), Edvard Grieg (*Peer Gynt*, 1875), Nikolai Rimski-Korsakow (*Scheherazade*, 1888; *Sadko*, 1896), Alexander Glasunow (*Fantasie Das Meer*, 1903–1909), Mikolaus K. Čiurlionis (*Das Meer*, 1903–1907) oder bei Ralph V. Williams (*Meeressinfonie*, 1903–1909).

<sup>15</sup> Mendelssohns Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt*. Eine gleichnamige Kantate komponierte auch Beethoven (op. 112).

<sup>16</sup> Tobias erinnert hier die Schlangensprüche aus *Kalevipoeg* (18. Gesang, Verse 293 u. 286. Tartu 1935, S. 169).

<sup>17</sup> Vgl. das Drama von Lord Georg Byron (1788–1824), *Manfred* (1817), 1. Aufzug 1. Bild, in: Lord Byron, *The Works* Vol. 3. London 1829, S. 13. Dort heißt es: „By a power to thee unknown, / Thou canst never be alone; / Thou art wrapt as with a shroud, / Thou art gather'd in a cloud; / And for ever shalt thou dwell / In the spirit of this spell.“

sie als „Beethovensche Muse“ bezeichnen. Nicht nur für die Ohren durch das Verschmelzen der Töne ein Glücksgefühl, nicht eine Erhöhung der Gedanken aufgrund der künstlerischen Sinfoniearchitektonik erreichen, sondern die seelische Gefühlslage bis aufs Letzte erschüttern!

Schön war der Sonnenglanz am frühen Sommermorgen, aber am Vormittag erscheinen doch leichte Schäfchenwolken am Himmelsgewölbe. Gespannte Stille, die Wolken versammeln sich und begraben die Sonnenstrahlen über sich. Unheimliche Finsternis. Noch bevor der Abend hereinbricht, tobt der Sturm. Dies ist das Drama unseres Epos. Es hilft nichts, dass der Dichter uns zu trösten versucht: „Wohl aber kommt Kalev nach Hause, das Geschlecht Estlands neu zu erschaffen“<sup>18</sup> (die schwächste Stelle im ganzen Epos, dies „Estland“), wir wollen nicht einfach glauben, wir ahnen das Nirwana, die *Götterdämmerung*<sup>19</sup>.

Jetzt bekommen wir auch dieses sonderbaren Gedichtes Schlüssel: Ob wir aber beabsichtigten, dort einen Orlando oder Rinaldo zu suchen<sup>20</sup>, ob aber die Riesenstriche des Helden sein einziger Inhalt sind? Oder ist gerade die Hauptsache stets seines Schicksals Tragik? Kreutzwald ist nicht nur Sinfoniker gewesen, sondern seine Kunst fußt auch auf philosophischem Fundament, nicht auf dem des Speichelleckers Vergil: Der Geist Dantes<sup>21</sup> weht hier gegen das estnische Wams. Dantes Epigramm der Höllenpforte „Lasciate ogni speranza“<sup>22</sup> („Lasst all eure Hoffnungen, die ihr hier hindurchgeht“) kommt einem in den Sinn, wenn wir im Prolog unseres Hermannschen Männerchores hören „Die Schönheit des Vaterlandes bewahrend“<sup>23</sup>. So brachte ein Kienspan das Feuer zum Lodern. Wir vermuten wie im Theater, dass beim Heben des Bühnenvorhangs das große Drama bevorsteht. Hinter der Bühne ertönt der Männerchor, in deklamierender Weise gestaltet Hermann die Sammlung der Heerscharen. Und dann in *A-Dur* die verborgenen Unterweltklänge<sup>24</sup> in der Bewegung des furchterregenden Chorals, lange Pausen – bis alles endet. Wir

<sup>18</sup> *Kalevipoeg*. 20. Gesang, Verse 1047 – 1054. In Tobias' *Kalevipoeg epiloog* von 1912 fehlen die genannten Verse.

<sup>19</sup> Verweist auf die germanische Mythologie bzw. auf Wagners gleichnamige Oper.

<sup>20</sup> Orlando ist Hauptfigur in Lodovico Ariostos (1474 – 1533) *Orlando furioso*, einem Epos in 40 Gesängen von 1516. Rinaldo ist Protagonist in Torquato Tassos (1544 – 1595) Epos *La Gerusalemme liberata* (1581). Mit diesen Anspielungen stellt Tobias das Epos *Kalevipoeg* den klassischen Normen vergleichend gegenüber.

<sup>21</sup> Tobias kannte Dantes *Divina Comedia* (1472) gut, aus dem in estnischer Sprache der 1. Gesang (Hölle) in der Zeitschrift *Noor-Eesti* (Tartu 1911, S. 223– 227) erschienen war.

<sup>22</sup> Vgl. Inschrift über der Höllenpforte, in: Dante Alighieri, *La Divina Comedia* Teil I, Stuttgart 2010.

<sup>23</sup> Anfangsstrophe des Chorliedes *Isamaa mälestus* (1880) von K. A. Hermann. Tobias schätzte dieses Lied und verwendete es auch als Thema für eigene Improvisationen.

<sup>24</sup> Vgl. mit dem Schlussteil von K. A. Hermanns *Isamaa mälestus*, der in *A-Dur* mit den Worten „Die Wunden ihrer Sorge, die Male ihrer Qualen“ beginnt.

können uns von welcher Seite auch immer *Kalevipoeg* nähern, überall tönt uns unsichtbare Musikharmonie entgegen. Dass die dramatischen Teile im *Kalevipoeg* den ganzen musikalischen Darstellungsbereich umfassen, ist eindeutig. Ebenso auch die Vorahnung seines elegischen Todes: „Kleine Blüten des Glücks“ (XX)<sup>25</sup>. Wie opernhafte dringt diese Stimme des Vaters unterm Grabhügel<sup>26</sup> hervor und diese Vögel, selbst der Igel, die alle wie verkörperte Genies den Helden unterstützen. Nun ist alles vorbei: „Am Grab gibt es kein Äußern, am Grabhügel gibt es keine Sprache“ (XIX). Und welch ein Anheben, welch *crescendo* im kriegerischen „tutu-lutu“<sup>27</sup>!

Man mag über Kreuzwald sagen was man will, ich bleibe dabei, dass er eine Riesenaufgabe auf sich nahm, für die seine Kraft nicht ausreichte, aber er strampelte sich selbst wieder heraus wie Kolumbus in der bekannten Legende. „Ich liebe den, der Unmögliches begehrt“<sup>28</sup>, sagt Goethe im *Faust*.

Als aber der Sohn Kalevs am Felsentor ankam, schrie man von oben herab: „Zerschlag den Felsen mit der Faust!“<sup>29</sup>

Wo ist der Künstler der Plastik, der eine solche Pose, ein solches *ecce homo*<sup>30</sup> darzustellen wagte? Erneut ein musikalischer Effekt! Wir vernehmen ja, wie das durchdringende Schmettern der Blechblasinstrumente in zerreißender Dissonanz, der Schlag der markdurchdringenden *piatti* (Becken), die kreischenden obersten Oktaven der Violinen diese Situation illustrieren würden<sup>31</sup>: Ein hilfloser und dennoch gewaltiger Held! Auch *Ossian* ist musikalisch, aber „ich bin Este und ich bleibe Este!“<sup>32</sup>

Unsere Harfen bleiben nicht über fremden Bruchweiden hängen. Maurer, für *Estonia* sichere Fundamente, dass die *forte fortissimo*'s Wand und Decke nicht zerstören, wie es zuweilen im Duma-Saal geschieht.

---

<sup>25</sup> *Kalevipoeg*, 20. Gesang. Verse 536 – 539.

<sup>26</sup> Ebd., 19. Gesang. Verse 1030 – 1031, 1036 – 1039.

<sup>27</sup> So tönte das Horn Kalevipoegs (*Kalevipoeg*, 20. Gesang, Verse 137 – 139).

<sup>28</sup> Zitiert nach J. W. v. Goethe, *Faust*, Zweiter Teil. Vers 7486. München 1987.

<sup>29</sup> *Kalevipoeg*. 20. Gesang. Verse 1012 – 1016. Diese Verse sind im *Kalevipoja epiloog* musikalisch hervorgehoben – zunächst im Männerchor.

<sup>30</sup> Vgl. den Ausspruch des Pilatus (Joh 19, 5).

<sup>31</sup> Tobias schildert hier bereits musikalische Ideen für die Komposition seines *Kalevipoja epiloog*.

<sup>32</sup> Vgl. Matthias Johann Eisens Gedicht *Eestlane olen ja eestlaseks jään!*, in: M. J. Eisen, *Eesti luuletused*. Tartu 1881, S. 15.

## 1.6 Kirchliches Orgelspiel. Anregungen und Karikaturen. Von Rudolph Tobias. (1911)

[Veröffentlicht in: *Allgemeine Musik-Zeitung – Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*. Berlin – Leipzig, den 21. April 1911, Nr. 16.]

Es war zweifelsohne ein großer, begeisterter Künstler, der das Leipziger Bachdenkmal schuf; nichtsdestoweniger ist es mir unerfindlich, was eigentlich das darauf befindliche Orgelembryo andeuten will. Soll diese Nuance vielleicht eine *D-moll-Toccata*, eine *G-moll-Fuge* verkörpern? Dazu erscheinen mir die Proportionen derselben nun denn doch zu unverhältnismäßig, und die markante Sebastianfigur daneben sieht aus, als wenn sie nun sogleich den ganzen Krempel, wie des Osricks „Gestelle“<sup>1</sup>, auf den Buckel nehmen werde. War doch Bach sonst ein Sportsmann *comme il faut*. wenn es ihm darauf ankam, einen Kollegen mal phantasieren zu hören, dann ging's *per pedes apostolorum* über Stock und Stein. Ja, auch unser Heros brauchte Anregung; nicht verkapselte er sich schneckenmäßig in sein Gehäuse, wie es wohl manche seiner Zunft zu tun pflegen.

Erlöschen ist das ewige Lämpchen, das in der Kirchen „ehrwürdiger Nacht“ glimmte: wo ist die Kunst der freien Phantasie? Wohl hantieren auf dem Orgelbock ganz brave Registriervirtuosen, aber mit der Improvisation, mit wirklich stimmungsvoller Umrahmung des Gottesdienstes sieht es nicht zum Besten aus, wenngleich Fachorgane es „gnädig bedecken mit Nacht und mit Grauen“.

Alles ist heute Mechanik; die Technik scheint wie Mehltau jede Poesie der Kunst in keimender Regung vernichten zu wollen. Muskelfunktionen, physiologische Basis, das ist Alles! Mehr Poesie, meine Herren, weniger Mechanik!

Das konzertierende Orgelspiel hat in blendender Bravour, in blühender, ausdrucksvoller Registrierung ganz überraschende positive Resultate gezeitigt: Wir tappen jetzt nicht mehr im Dunkeln, und nur so konnte die Orgel ihren Rang als ebenbürtige Großmacht im Konzertsaal behaupten. Anders aber liegen die Dinge im kirchlichen, gottesdienstlichen Orgelspiel. Sei es nun aus einer gewissen Askese, aus Bequemlichkeit, sei es Gewöhnung oder Grundsätzlichkeit, gleichviel, es hat den Anschein, als ob sich der Herr Organist sonntags mitsamt seines Fracks auch

---

<sup>1</sup> Vgl. William Shakespeare: *Hamlet*. Aus dem Englischen übertragen von August Wilhelm Schlegel. Frankfurt 2008. 5. Akt, Szene II. Der Höfling Osrick erklärt Hamlet vor seinem Kampf mit Laertes: „Die Gestelle, Prinz, sind Gehenke.“ Gemeint sind hier Degen und Dolch.

zugleich seiner Kunst entledigte, und zum ordinären Handwerker, zum Beamten hinab stiege.

Schon allein der Umstand, dass eine ganze Literatur „leicht ausführbarer, melodischer Vor- und Nachspiele zum gottesdienstlichen Gebrauch“ überhaupt existiert und alljährlich neben dem Liedertafelschund wuchert, stellt dem Können der hochehrwürdigen orgelbankbeschwerenden Zunft kein sonderlich günstiges Prognostikon. Die Konkurrenz, die in allen Industriezweigen das Niveau der Leistungsfähigkeit hinaufschraubt, müsste doch die Anforderungen selbst an einen Dorfkantor normieren dürfen. Die klassischen Zeiten, wo noch „wandelnde Glocken“ widerspenstige Springinsfelde ohne weiteres in die Kirche eskortierten, wo NB, die *cantores* noch Fugen à 6 voci improvisieren mussten, sind freilich dahin; aber dass man opferwillige Gemeinden, die kostspielige Orgelwerke anschafften, mir nichts dir nichts, mit breiter Bettelsuppe, mit verknöcherten Manieren „aus dem Stegreif“ überschüttet, verdient wohl eine leichte Rüge. Wie, wenn man den sich unfehlbar, unbelauscht glaubenden Maestro einmal unbarmherzig mit dem Momentphonographen knipsen möchte! ...

Sehen wir doch zunächst einmal den Jalousieschweller, diesen Verlegenheitsableiter des rechten Fußes etwas bei Tageslicht an: wahrhaftig, manch Gouvernantenfüßchen wedelt nicht derart *con grazia* das Pedal, wie der Organist der Orgel die Sporen zu fühlen gibt. Quäle nie ein Tier zum Scherz – ohne musikalische Motivierung keinen Schwelltritt! Ein Raphael wäre ohne Hände noch denkbar, jedoch kein Organist ohne – Beine! – Hören wir doch des Basses 32-füßige Grundgewalt! Gravitätisch, wie ein Leipziger Bürgerpape auf der Promenade schreitet das Pedal. Die moderne Musik hat freilich den patriarchalischen Continuoplunder längst in die Rumpelkammer verwiesen, wird doch jede Mode mehr von einem Matriarchat tyrannisiert. *Profundo* hin, *profundo* her!

Ein weiteres, auffallendes Charakteristikum ist die Monotonie in der Modulation; eine gewisse aristotelische Einheit der Tonalität scheint dem Organisten als Ideal vorzuschweben; er stemmt sich gegen jede Ketzerei; woher sonst das mühsame Modulieren um z. B. von C-dur aus in A-moll anzulegen? Wie nahe haben unsere musikalischen Verkehrsingenieure die fernliegendsten Tonarten zu einander gerückt; Busoni erschließt uns ein neues System in Dritteltönen, naseweise Spötter mögen es immerhin ein „Übeltemperiertes Klavier“ nennen.

Der Organist aber, er mag im Zivilverhältnis ein noch so modern temperierter Komponist sein, ein noch so liberal gesinnter Kgl. Musikdirektor: Hier wird aller Anflug von Richardismus abgestreift; der Ritus verlangt eben eine rein-strengstilisierte, physiognomielos-gallertähnliche, mit fugierten Ansätzen untermischte, Sequenzen- und Quartsextakkord-durchbrochene dogmatisch-kirchliche Musikschablone. – (Ich bitte nicht zu vergessen, dass meine Absicht hier ist, eine schonungslose Karikatur zu abstrahieren; dass sich die Schattenseiten fast nie bei einem Individuum vereinigt vorfinden, und gewiss so manche rühmliche Ausnahme die Regel bestätigt, – versteht sich.) Als Exorganisten ist es mir allerdings nicht unbewusst, dass das mit dem Dienst verbundene mechanische Abhaspeln der ewig gleichen Choräle imstande sein kann, die Phantasie zu lähmen, den Geschmack abzustumpfen. Um so mehr wären Anregungen auf diesem Gebiet mit Freuden zu begrüßen.

Aber „gebt ihr euch für Organisten, so kommandiert mir auch die Orgel!“ – Sollte das Missverhältnis zwischen Konzert und Kirchendienst nicht auch zum Teil darauf zurückzuführen sein, dass die Orgelbehandlung von heute einseitig darauf gerichtet ist, möglichst nahe am Orchestereffekt hinzustreifen. An sich ist ja die Registrierkunst eine großzügige Errungenschaft, jedoch für buntscheckige Tableaus findet man erstens in der Kirche wenig Verwendung; zweitens, – das Wichtigere, – übersehen wir im Haschen nach orchestraler Farbengebung das eigentlich Spezifische des Orgeltons an sich; wir überhören das Ur-Elementare der Orgelwirkung; ich möchte sagen, die Plastik der Klangmassen geht uns verloren, allmählich aber auch der Sinn für den rein musikalischen Effekt. Da bleibt dann allerdings nichts anderes mehr übrig, als zwischen Rinck und Reger, zwischen Bach und Pachelbel zu lavieren.

Die Orgel ist, (abgerechnet etwaige Tremoloanlagen und Rohrwerkspielereien) im Klangmaterial doch so ziemlich die gleiche geblieben, wie vor einigen Jahrhunderten, und sind wir somit in der Lage, mit ziemlicher Genauigkeit auf Grund der alten Orgelklassiker die Anschauung zu abstrahieren, die letztere von der Natur der Orgel hegten. Während wir selbst grobkörnig-orchestral operieren (bez. verschwommen-parfümiert), fassten ein Frescobaldi, Buxtehude das Material subtil an, behandelten es plastisch. Betrachten wir einmal von diesem Standpunkt die alten Fantasien und Capriccien. Wie Pygmalion den Marmor umschloss, und dieser zu atmen begann, so taut hier die starre Natur des Pfeifenwerks gleichsam auf.

Und erst die *Passacaglia*! Mit welcher Plastik, welcher Mannigfaltigkeit heben sich die Gruppen von einander ab, ohne jedoch, dass der Fluss unterbrochen wird (man hüte sich, hier durch pedantisches Auf- und Abregistrieren die Einschnitte zu markieren, die Koloristik muss überaus blühend sein, aber die Grenzlinien sind schon deutlich genug gekennzeichnet). Es ist, als ob das Klangmaterial gleich einem Strom bald sich ausbreitet, bald sich nur so hinschlingelte, bald, eingedämmt, sich massig anstaut, bald wieder in feuchter Fülle sich ergösse; und dies Alles durch den primitivsten Kunstgriff: hohe und tiefe Regionen alternieren zu lassen, durchsichtiges Passagenwerk durch polyphone Formationen zu unterbrechen. (Man vergleiche das Werk mit der Regerschen *Passacaglia F-moll*).

Auf dieser systematischen Ausbeutung des begrenzten Tonsystems der Orgel basierte wohl auch der Alten Improvisationsmethode; denn auch phantasieren wurde gelehrt, wurde erlernt, es gab hier wirklich positive Anhaltspunkte, Schablonen, Traditionen, die allerdings vergessen sind. Sie würden uns, Modernen, auch nicht viel nützen, aber es täte Not, dass wir auf moderner Basis analoge Apparate erfänden, um dem Orgeleben praktische Hilfsmittel in die Hand zu geben.

Es gälte, die Methode überhaupt zu vereinfachen. Ich habe, nach vergeblichen Versuchen, den Schüler durch Zuhilfenahme der harmonischen und kontrapunktischen Disziplinen, durch poetische Vorwürfe u. dgl. zu selbständiger Bewegung anzuregen, mich schließlich überzeugt, dass dies Alles eigentlich nur dazu dient, um den Halbflüggen zu verwirren. Wie wäre es aber, wenn man es umgekehrt machen würde, ganz abseits von der Papiertheorie: man vergäße auf einige Zeit Harmonielehre und Kontrapunkt, und nähme stattdessen als zu formendes Material das ganze Tonsystem der Orgel. Der Schüler würde zunächst so weit geführt werden, dass er ohne Anstoß *tasto solo*, einstimmig sprechen lernt. Erst hiernach könnte eine zweite Stimme hinzutreten (nur aber beileibe nicht an Kontrapunkt gedacht!); um die Tonalität brauchte man sich als Moderner nicht viel zu kehren. Bald wird sich das Bedürfnis regen, die Stimmen kontrastierend zu gestalten und sie auf zwei Manualen zu verteilen. Man könnte nun ferner einer derselben das motivische Material eines Choralanfangs geben, doch so, dass durch flüssigeres Tempo die Physiognomie des Chorals sich reliefartig von der anderen, langsamer folgenden Stimme abhebt, (besonders müssen Arsis und Thesis, ebenso Auftakt beobachtet werden) also umgekehrt wie im Kontrapunkt 2 gegen 1 Note. Ganz ungeniert könnte nun das Pedal mit kurzen Randglossen sich einmischen dürfen.



Infolge zeitiger Gewöhnung, die Ideen durch vorteilhafte Registrierung ins rechte Licht zu rücken, würde sich auch die Registrierkunst parallel mit der spezifisch musikalischen, einander gegenseitig befruchtend, entwickeln; wir würden die buntscheckige Manier los werden und eine Kunst der Palette würde an die Stelle der Charlatanerie treten.

Es sind dies ganz geringfügige Andeutungen; zu größeren Ausführungen fehlt der Raum; aber es müsste nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn durch Übung nicht die schlummernde Fähigkeit geweckt und gesteigert werden könnte. Was erwartet man heutzutage nicht alles von den Lehrmethoden? – Ist der Schüler später selbst einmal wohlbestallter Organist und auf seiner Orgel ganz zu Hause, so wird sich bei größerer Routine eine der Orgel angemessene Polyphonie schon herauskristallisieren; er wird Experimente machen, um z. B. auch das Leitmotivprinzip sinngemäß zu verwenden: denn weshalb sollte nicht durch ein charakteristisches Motiv, das der Künstler – wie seine Perikope der Kanzelredner, von verschiedenen Seiten beleuchtet, weshalb sollte durch ein solches (übrigens so leicht konzipiertes) Motiv der gottesdienstlichen Feier nicht ein einheitliches Gepräge aufgedrückt werden dürfen? Dass vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, beweisen Herzogenbergs Passionskantaten: Hier ist der Choral all des Stimmungsgehalts entkleidet, mit welchem Jahrhunderte ihn epheugleich umrankt hatten. Überhaupt haben wir den Wert des verwebten oder fugiert behandelten Chorals als Vorspiel nicht zu hoch zu bemessen; die Idee der Vorbereitung beruht mehr in einer gewissen Gegensätzlichkeit zum Drauffolgenden, nicht in einem bandwurmmäßig aus den andern Stimmen herausgezogenen Cantus firmus, desgleichen nicht in einem thematischen Abdreschen des Choralthemas; vielmehr besteht sie in der stimmungsvollen Andeutung der Konturen des Chorals, wobei selbst die Tonart desselben im Halbdunkel gelassen werden könnte. Die Akkorde des „Ein feste Burg“ würden z. B. durch hinanstürmende Triolenläufe gewiss nicht wirkungslos vorbereitet werden. – Sinngemäßer, als vermittels wohlfeiler Fugatoansätze würde das „O Haupt voll Blut“ durch ein aufwühlendes *Praeludium Organo pleno* (etwa in der Art des B-moll-Wohltem.I) die unauszudenkende Idee der Gottversöhnung andeuten. – Nun, wir wollen nicht durch Küchenrezepte dem musikalischen Nachwuchs vorgreifen: Der Drachentöter der Zukunft, der auf dem Titelblatt gegenwärtiger Zeitschrift abgebildet ist, – möge er nun Korngold oder wie er wolle heißen, – wird weidlich zu

schwitzen haben, bis er mit gordischen Streichen sich durch Gestrüppe und Schlingpflanzen, durch Doktrinen und Mechanismus Weg gebahnt haben wird.

Aus uns alten musikalischen Krüppeln ist nun einmal nichts mehr heraus zu reformieren, wir spielen schlecht und recht unser Chorälchen; schließlich, wenn das Geleise schon gar zu arg ausgefahren ist, wird der Choral behufs Anregung mal transponiert. Eine geheimnisvolle, fast wie Hallucination aufregende Sache um die Charakteristik der Tonarten, möge sie immerhin auch bloß eine akustische Täuschung sein, der wir uns hingeben, weil wir uns nun einmal unbewusst im verwunschenen Bannkreise der großen Tonzauberer befinden. – Nach wie vor werden wir dann Debatten ausfechten über rhythmische und streng syllabische Choräle, pro und contra Zwischenspiele, und dgl. mehr. Wir werden uns schließlich der Zuversicht getrösten, dass wenn die Zeit erfüllt sein wird, auch der Orgel ein Berlioz, ein Wagner erstehen werde, der unsern scholastischen kontrapunktischen Krimskrams, unsern Dissonanz-Schnupftabak abtun werde, der die unendliche, unbegrenzte Melodie, das „neue Lied“ uns Alten auf der Orgel lehren werde.

Wer ist unter uns, der nicht auch einmal in inspirierter Stimmung, in geweihten Momenten wirklich improvisiert hätte? Keine Pythiaentgeisterung, keine schwärmerische S. Cäciliastimmung war es, als da die Töne von selbst quollen, als die Orgel unter den Händen gleichsam erbebte: man fühlte sich gleich dem Steuermann, der sich auf hoher See mühsam ans Steuerrad klammert, indes die herrlichen Wogen das stolze Schiff der Phantasie dahin tragen. Das Gewässer kam uns so bekannt vor: War es nicht Johann Sebastian Bach, der es einstens auch befuhr?



Titelblatt der Allgemeinen Musikzeitung mit Drachentöter, Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Jahrgang 1911.

## 1.7 Der charakteristische Ausdruck der estnischen Musik (1913)

[Der Artikel erschien in der Sammlung *Eesti kultura* II 1913 in Tartu und posthum 1928 in der Zeitschrift *Muusikaleht* Nr.10 (Sonderheft zum 10. Todestag von Rudolf Tobias). Er beinhaltet einen ersten Versuch Rudolf Tobias', die aus dem Volk heraus erwachsene Eigenart der estnischen Musik zu charakterisieren, wobei er vergleichend auch schematisch die Wesensarten der Musik anderer Völker erörtert.]

I.

Meine Erläuterungen möchten nichts weiter als ein erster Gedankenstoß sein, während eine wissenschaftliche, grundlegende Arbeit erst noch zu erwarten bleibt.

Bevor nicht unsere Schätze der Volksmusik-Dichtung vollständig gehoben sind, bevor nicht unserer entstehenden Tonkunst Flügel wachsen, läuft wohl auch die exakte Wissenschaft hängenden Kopfes nach. Derzeit aber lebt Estland noch in den bekannten Gedanken und Grenzen des eigenen Kommentators; auch von ihm kommen Fragen, nicht nur von Keilschriften. Die musikalischen Anlagen und Besonderheiten des heutigen Volkes erklären manch dunklen Punkt in der Vergangenheit, sei es in positivem Sinne mit Hilfe estnischer Tonkünstler (Sänger, Instrumentalisten, Komponisten) und ihrer Werke, sei es im negativen Sinne in der eigenen passiven Situation des Volkes, in der künstlerischen Anlage, im Negieren, in der Zurückweisung.

Alle Lebenszeichen überhaupt, seien sie in ihrem theoretischen Teil reichlich widerspruchsvoll, sind für den philosophischen Beobachter bemerkenswerte Symptome. Überall im regen Leben zeigt sich des Volkes Dämon<sup>1</sup> nicht nur dem Forscher, der längst die Überreste des verlorenen Volkes ans neue Tageslicht rückt, aus der Keilschrift mit Mühe endlos die Sprache rekonstruiert usw. Nein, auch das Interesse oder Desinteresse an unseren Sängereisen, unsere Teilnahme an Konzerten und Theater sprechen eine eigene Sprache.

Es ist ganz und gar nicht der Fall, dass jede kleine Volksweise zugleich ein Kunsterzeugnis ist – die Ausdruckskraft des Volkes äußert sich mannigfaltig. Vergeudet die herbstliche Natur nicht Pflanzenkeimlinge und Samenstaub und schwindet die Kraft dadurch oder geht verloren? Mehrere hundert Liedchen musste K. A. Hermann am Graben pflücken, bis er ihm das estnische *Isamaa ilu* (Schönheit des Vaterlandes) schenkte<sup>2</sup>, für das der estnische Tempel durchfurcht worden ist.

---

<sup>1</sup> Hier im Sinne der ursprünglichen griechischen Wortbedeutung: *daimōn* – göttliche Macht, Gott, Geschick.

<sup>2</sup> Vgl. den Artikel *Zerschlag den Felsen mit der Faust!*, Anm. 24.

Der Charakter der estnischen Musik? Gibt es aber in unserer Musik auch so etwas wie einen Charakter, einen geistigen Ausdruck? Haben unsere Volksweisen wirklich einen eigenen Stil? Worin zeigt sich eine Physiognomie in unseren Kompositionen, bei unseren reproduzierenden Künstlern die volkstümliche, rasseneigene Nuance und Zeichnung? Fragen scheinen überflüssig, sie seien verfrüht, weil unsere Kunstdemonstrationen ja immer noch erst Versuchscharakter haben und im embryonalen Zustand sind, weil die Tonkunst noch nicht ihren eigenen Klang hervorgebracht hat. Aber anhand der vergleichenden Methode können wir es trotzdem in den Griff bekommen (wenn auch bei weitem nicht die Antwort erhalten).

Ich verwende hier den Ausdruck „Kunstklang“. In ihm sind alle harmonischen Äußerungen und Produkte im Allgemeinen enthalten, alles was Talent, Geist und Intellekt erzeugt hat, vom einfachen Lied bis hin zur Sinfonie. Geographische Vorbedingungen wirken mit, dass die für eine Nation geeigneten Grundlagen für eine natürliche Kunstäußerung vorhanden sind. Schon der Schiffer des *Emajõe* beginnt nicht zu trillern gestützt auf Torquato Tasso Stanzas gleichwie der venezianische Gondelführer zur Nacht auf dem *Canale Grande*. Ebenso haben die Eskimos keine Lust sich etwa am Kreisspiel der kleinen Russen zu erfreuen.

Es gibt nichts, was nicht durch die Stimme seinen Anfang nimmt und auf diesem natürlichen Material beruht auch die Form des Liedes, weil der Inhalt eben vor allem eine Äußerung der Seele des Volkes ist. Es sind die Völker, die in kleinen, anscheinend kunstlosen Formen sich selbst in völlig klarer Sprache zu äußern vermögen, in denen es von Naturtalenten und Rhapsoden nur so wimmelt. Es gibt andere, für die sich Äußerungskraft nur in großen, genialen, künstlerischen, architektonischen Formen zeigt. Für das eine Volk bedeutet Musik etwas ganz anderes als für das andere, so dass unsere Fähigkeiten nur relativ mit ihnen zu vergleichen sind, als Grundlage jedes Aufstiegs eines Volkes immer die klimatischen Umstände und die Temperamenteigenschaften in der Hand haltend. Dem einen Volk ist die Liedmelodie das beste Ausdrucksmittel, dem anderen wiederum die Sprache der Musikinstrumente. Für die einen ist es das Melos, die Weise, für die anderen der Zusammenklang und Rhythmus. Wenn dann primitive Tonerzeugnisse von selbst begrenzte Formen anzunehmen beginnen, kommt der Unterschied zwischen Volk und Volk bereits konkret zum Vorschein: die aus den klimatischen Vorbedingungen

sich herausgebildete Physiognomie spiegelt sich in bekanntem Lokalkolorit<sup>3</sup> und in bekanntem nationalen örtlichen Geschmack wider. Nehmen wir das estnische *Kaske-kaske*<sup>4</sup> oder das russische *Эў yxHEM*<sup>5</sup> – der Unterschied sticht ins Auge. Hier befassen wir uns mit den gestalterischen Wendungen, wo die Konturen der Weisen abgeondert sind von Rohmaterial und Dynamik der Stimme, die Kurven sich plastisch vereinigen und durch die Formung dieses reinen Materials den Volkstypus markieren.

Weiter. Aus der Vielfalt der Volkstemperamente erwächst für die Lieder ihr vielfältiges geistiges Wesen, Inhalt und Tendenz. In jeder Volkskunst gibt es außer ihrer materiellen, substanziellen Typik auch eine eigene geistige, ideelle Heraldik. Sowohl ist das deutsche wässerige, holprige Wesen der Musik jedenfalls mit tiefsinnigem Ideengehalt ausgefüllt wie auch die italienische schöne Form. Ich möchte gerade diesen Punkt noch einmal betonen, dass der wichtige und die Eigenart des Volksaufstiegs betreffende frappante Unterschied nicht in hervorstechenden Farben, in materiellen Mitteln besteht, sondern in ihrer Auswahl und Mischung in bestimmendem Sinne. Deshalb ist es für den Laien schwer, die nationale Nuance, Note herauszufinden. Sogar die wissenschaftliche Methode erfasst nur anhand konkreten Zutagetretens: sie teilt in Rubriken, klassifiziert, kämmt mit Arsis und Thesis das Haar in die richtige Richtung, schafft auf gut Glück manch Spekulation, um das Alter der Weisen herauszufinden usw.

Aber nur der Philosoph, für den der Wissenschaftler die begriffliche Pflege vollbrachte, nur der Künstler, der sich selbst mit dem nationalen Geist verwandt fühlt, nur sie vermögen das unvergängliche Gesetz der Elementargewalt vorauszusehen. Für den Liebhaber hat die Erforschung bei weitem nicht das verlorene Paradies eröffnet.

Der ideelle Charakterzug ist auch dieser unvoreingenommene Bereich, in dem die der gleichen Nation angehörenden Künstler, selbst wenn sie sich individuell auch sehr vielfältig entwickelten, doch alle in einem Sinn zusammenfinden und einander

---

<sup>3</sup> Vgl. Richard Wagner: „*Wie trefflich wusste Mozart seinem Osmin und seinem Figaro ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu suchen.*“, in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 3. Leipzig 1912, S. 1.496.

<sup>4</sup> Bezeichnung eines in estnischen Volksweisen wiederholten Refrains. Der Typus des *Kaske*-Refrains basiert meist auf dem Element der absteigenden Sekunde. Eduard Tubin verwendet diesen Typus häufig in seinen Kompositionen.

<sup>5</sup> Russische Volksweise, Lied der Wolgaschlepper. Zu deutsch etwa *Ej, hau ruck!*

die Hand reichen. Auch die Volksschichten vergessen in ihren eigenen bunt gestreiften Parteifarben den Antagonismus, wenn sie z. B. im schlichten Lied unter dem Einfluss ihrer gemeinsamen Ideale sich empfinden und wie die Söhne eines Vaters in vereinigender Sympathie zusammenschmelzen.

So vereint Goethes *Faust* und Beethovens *Neunte* das Deutsche Reich eben noch stärker als Bismarcks Lebenswerk. So ist auch Mussorgski musikalischer Panslawist. Trotzdem darf man nicht unseren substantiellen und geistigen Moment im Wesenszug des Volkserwachens zu abrupt trennen. Sie gehen immer Hand in Hand und wenn wir überhaupt über die Eigenarten der Anstöße sprechen, dann sollten wir die materielle Nuance immer in Verbindung mit der Entwicklung der Idee sehen. Es hat sich die Meinung herausgebildet, dass wegen des lebendigeren Austauschs in der heutigen Zeit die nationale Unterschiede, die Farben, auch in der Kunst, in der Musik allmählich völlig vergehen und nivelliert werden. Diese Angst scheint mir zu groß zu sein. Wenn die Geschichte so verrückt wäre, dann wäre längst schon alles zugepflastert.

Dagegen sehen wir, dass gerade die Musik der neueren Zeit noch mehr als irgendwann früher in der Geschichte an der eigenen Nationalkonkardie festhält. Einst, als die Kunstform ursprünglicher war, gab es auch nationale Grenzen, dennoch beruhte jede Eigentümlichkeit notwendigerweise auf hervortretenden Nuancen. Aber als Technik und Materie zur Geltung kamen, versuchte jede Nation die andere zu überholen. Die Folge war, dass ein jeder die Fertigkeit des eigenen Aufstiegs in alle Richtungen ausbildete. Deswegen vergrößerten sich die Unterschiede auch. In früherer Zeit waren die Unterschiede noch subtil. Auch vor der Bachschen Periode gab es die italienische Manier, das französische Genre usw., aber hier hatte es mit schuldloser Manier zu schaffen, was den Kern der Sache nicht berührte. In der jetzigen, unheilvollen Zeit ist aber der Aufstiegs-Typus zur Hauptsache geworden und hat dadurch zugleich seine eigene Reinheit verloren. Wir brauchen nur das nationale und internationale Wesen des Musikverlages „Breitkopf & Härtel“ zu betrachten. Wie irgendwo in einem Kolonialwarenladen finden wir in bunter Reihenfolge Italienisches, Skandinavisches, Englisches, Ungarisches, Polnisches, sogar Spanisches. Geradewegs erwächst Argwohn gegenüber der Echtheit der Erzeugnisse: es scheint, als ob nationale Farbe nur geschäftliche Spekulation,

„Markttrommel“, wäre, um dem kaufenden Publikum Sand in die Augen zu streuen. Und wären alle diese Ausländer doch wenigstens ihre eigenen national reinblütigen Vertreter! Aber meistens sind sie Nachahmer der Originale, da die Originale schon nicht zu „Breitkopf“ gelangten, und selbst vor eigenen zu besorgen wären. Die letzten schufen wirklich etwas neues, ursprüngliches, die anderen saugten nur für sich einige schablonenartige manierierte Nuancen heraus und machten Geschäft damit. Es ist kein Wunder, dass das Verständnis des Publikums für das Wesen des Aufstiegs sehr einseitig wurde, wenn nicht beinahe entgegengesetzt, man denkt dabei beständig nur an eine schablonenhafte Manier, in deren Rahmen jeder leicht etwas traktieren konnte. Dass aber das Wesen des Aufstiegs ein aus jedem Volk heraus sprießender originaler Typus ist, was bei jedem Künstler infolge seiner Individualität in vielfältigen Schattierungen Äußerungen hervorruft, kommt ihnen nicht in den Sinn. Wie begeistert auch einmal das Publikum von Grieg war, heutzutage lächelt man nur noch, wenn solch ein Norweger mit seinen „Skiern“ und mit „Robbenfell“ kommt: Wie versteckten sich nicht in der Griegschen begrenzten Form auch tiefsinnige Einfälle und wie funkelte nicht manch Strahl des eingefangenen Nordlichtes in seiner Musik! Aber auf der einen Seite die Interessen der Verlage, auf der anderen unsere dumme materielle Lebenseinstellung (ich wettete hier keineswegs über die materialistische Weltsicht) – dies alles beglückt den Boden, der reagieren sollte für das Kunstsehen.

## II.

Die Volksstämme könnten wir hinsichtlich ihrer musikalischen Eigenschaften in die folgenden Hauptgattungen oder Gruppen aufteilen:

- a. Die slawische Gattung. Empfängliche Musik für faszinierende Wirkung, bis zur Betäubung und bis zur Selbstvergessenheit sich der Macht der Klänge unterordnend. Naturtalente, aber intellektuell an Gleichgewicht bedürftig, so überwinden sie nicht die bekannte Grenze, erheben sie sich nicht über reproduzierende Kunst bis hin zu produzierender.
- b. Der romanische Typus. Empfänglich in Bezug auf formale Schönheit und farbenreiche Musik. Sie haben die Musik als Mittel, um ihr Gefühl auszudrücken. Pathos.

- c. Die germanisch-skandinavische Art. Kunst als Verschönerung der Alltagsumgebung. Traumbild. Symbolismus. Gute Handwerker und Instrumentalisten.
- d. Zigeuner- und orientalischer Typus. Das asiatische Wildtier. Fantastisch. Dämonisch. Instrumental.

Wenn wir noch die Temperament-Eigenschaften jedes Aufstieges gewichten, allgemeine Neigungen wie auch klimatische Vorbedingungen, dann erhalten wir ungefähr eine Übersichtskarte, wo in groben Zügen die gattungsbedingten musikalischen Instinkte und Besonderheiten ausgewertet sind. Selbstverständlich ist jede Grundfarbe zu vielfältigen Nuancierungen fähig. Nach diesen gestalten sich auch jede nationalen Produkte und musikalischen Selbstäußerungen. Die sinfonische Musik und die Kammermusik sind immer mehr in Deutschland zu Hause, während die Oper das Vorrecht des romanischen Volkes ist. Wir könnten noch weiter schlussfolgern, aber wenden wir uns jetzt dem eigenen Volke zu.

In heutigen Verhältnissen ist es schwer eine Methode zu finden, mit Hilfe derer man beweisen könnte, dass auch in unseren musikalischen Selbstäußerungen bekannte charakteristische Züge aufscheinen, dass auch Estland das Recht hat, so klein es auch ist, beim Musiksynedrium<sup>6</sup> ein eigenes Wort mitzureden. Man kann ja noch nicht über eine völlig herausgebildete estnische typische Gestalt sprechen, dies verbieten die äußeren Einflüsse. Aber schon beginnt wie klares Himmelsblau aus bleifarbenem Gewitterfirmament, unsere nationale Psyche allmählich, doch intensiv zu durchdringen...

Unter schweren Bedingungen wurde unsere Kunst in die Welt hineingeboren. Vor allen Dingen, was bekamen wir als Taufgeschenk von der Natur mit?

Die Singstimme?... Man teilte sie für andere mit vollen Händen aus, für uns blieb nur hölzernes, farbloses, mit hohlem Klang schnarrendes, blökendes Gewieher. Da ist jetzt nichts zu ändern. Phonetische, dynamische Geschmeidigkeit fehlt, sensible Akzente müssen wir auf anderem Wege suchen mit Hilfe des Musikinstrumentes.

---

<sup>6</sup> *Synedrium*, Bezeichnung für antike Beratungs- und Entscheidungsgremien; Hoher Rat, oberste religiöse, gerichtliche und politische Behörde des Judentums in römischer Zeit vor und nach der Zerstörung des Tempels 70 n. Chr.



Deshalb ist unsere Liedform klein und unzureichend geworden, mehr im Charakter der Instrumentalmusik. Wir äußern uns selbst nicht immer auf direktem Wege, wir können auch Stillschweigen bewahren und der subjektive Gefühlsausdruck verbleibt unter dem Scheffel. Dafür sind wir aber auch von Sentimentalitäten und Pathos Befreite. Unser Phlegma ist dem russischen *ничего-авось*<sup>7</sup> ähnlich, es ist mehr die philosophische, grundlegende Trägheit, als ein Fehler oder Mangel des Temperaments. Vielleicht auch nur eine gesunde Reaktion auf die ein Jahrhundert währende Unterdrückung und Sklaverei.

Mit diesem verbindet sich der eigene spöttisch scharfe Humor (eine typische Erscheinung in Lätēs Liedern, insbesondere in *Kūla kōrtsis*<sup>8</sup>). Aber Mittellose geben uns dann auch kein Geschenk. Vor allen Dingen fehlt von hundert Personen vielleicht bei 95 nicht ein musikalisches Gehör. Was den Mangel der Singstimme angeht, ist dies dann auch nicht zu tragisch, nein – nein. Wir müssen auf der anderen Seite uns ans Lied machen, überhaupt die Aufmerksamkeit nicht auf Schönheit, auf die schwärmerische Note wenden, sondern auf die charakteristische, psychologische, wahrhaftige Seite. Es ist doch verständlich, dass wir durch unsere eigene Konstitution weniger zu äußerlichen Farbeffekten als zu ideeller Tiefe geneigt sind. Und dieser Zug wird in unserer Kunst immer als Richtschnur durchscheinen. Ich verstehe die erfolglose Mühe und Anstrengung unserer Schulmeister, mit denen sie unserem Chorsingen immer wieder versuchen eine Seele einzuhauchen, um damit kulturellen Stillstand zu verhindern und um soviel wie möglich zu retten. Ob dieser Weg der einzige ist, möchte ich hier nicht erörtern. Jedenfalls zeigt sich aber oberflächliche Anteilnahme, dass hier nicht die unserer musikalischen Selbstäußerung entsprechende Form gefunden wurde und dass mehr nationale Zurschaustellung der Sache Anlass und Interesse gibt. Mit dem Aufkommen eines gewissen Kulturniveaus können wir uns auch solchermaßen von fremden Elementen emanzipieren, um einmal auch aus den alten Bahnen herauszukommen. Die Elementarkraft des Volkes findet dann sicher Mittel, Maßnahme und Form, in welchen unser Typus einen klaren und für jeden fassbaren Ausdruck bekommt.

---

<sup>7</sup> Dt. Übersetzung: vielleicht.

<sup>8</sup> Lied „In der Dorfschenke“, in: A. Läte, *Kodused helid* (Klänge der Heimat), Liedersammlung für gem. Chor, Tartu 1905.

Man versuchte die leidenschaftliche fantastische Musiknuance der Ungarn so zu erklären, dass dort zwei Elemente, nämlich die slawische fordernde Klangsönheit und das dämonische Temperament der Zigeuner zusammen geschmolzen sind, so dass es den wahren ungarischen ursprünglichen Typus gar nicht mehr gibt. Aber ich wäre geneigt zu glauben, dass wir es hier mit einem für finno-ugrische Völker gemeinsamen ursprünglichen Zug zu tun haben, oder sie haben schon viel gemeinsam. Auch in der estnischen Musik (in den Liedern M. Saars) glüht wie unter Kohlen das verborgene Lebensfeuer, lauert in der mystischen Dämmerung das asiatische Bestien-Temperament. Dass wir keineswegs Schlafmützen sind, das geht schon daraus hervor, dass es uns früher überhaupt nicht an Naturtalenten und Rhapsoden mangelte. Unsere Volksweisen wären sonst wohl nicht so üppig aufgekeimt.

Diesbezüglich haben wir nichts mit den symbolisierenden, reflektierenden und spekulierenden Elementen der Deutschen gemein. Oder betrachten wir ebenso bei den Deutschen ihre Urgestalt, wie sie, der das Stimmmaterial vielleicht noch verhältnismäßig stiefmütterlicher in den Mund gelegt wurde als uns, dessen ungeachtet vonseiten Europas mit ihren monströsen Sängerfesten, mit ihrem banalen „Drill“ herüberschwappt. Auch wir haben Sängerfeste, hatten und haben unsere Aufgabe – dem Volk auch einmal dessen eigenes Sein in Erinnerung zu rufen – redlich erfüllt. Das Lied selbst hat aber niemand ernsthaft mit dieser straff durchgeführten Veranstaltung zum Mittelpunkt gemacht. Wenn das nicht so wäre, warum finden dann jetzt die Sängerfeste nicht mehr statt? Die komödiantische Strohflamme, wenn sie auch manchmal gleich Feuer auflodert, verlöscht bald wieder. Vielleicht finden wir dort auch eine tiefere psychologische Ursache, weshalb wir eigentlich bisher weder einen Dramatiker noch einen Kothurn<sup>9</sup> haben. Ob wir aus der Mitte der Sängerinnen eine Heroin überhaupt zu erwarten haben? Es wäre fast zu wünschen!

Dies ist aus oberflächlicher Anschauung heraus verkündet, als ob unser Geschmack [im allgemeinen] bäuerliches Mittelmaß und ausschließlich auf die einfachsten, aus der Kunst hervorgebrachten Erzeugnisse gerichtet wäre, als ob wir nicht z. B. irgendein kunstwürdiges, interessantes Lied zur Hörbarkeit bringen dürften. Das ist bei näherem Betrachten immer ein wenig abwegig. Auch wir erhalten ohne größere

---

<sup>9</sup> Schauspieler in hohen Schuhen, Symbol für einen tragischen Akteur innerhalb der griechischen Tragödie.

Orientierung, ohne Kommentar von den gewaltigen Ausmaßen der großen Kunstformen einen stärkeren Eindruck. Als ich noch im eigenen Arkadien<sup>10</sup>, in Estland, lebte, geschah mir irgendwo in einem Dorfkirchen-Konzert, dass der einfache Bauer von Bachs *Toccatà* so mitgerissen wurde, dass im Chor zu applaudieren begonnen wurde. Geh dann noch sagen, dass die Kunst nur Vorrecht der adligen Deutschen ist! Gott sei Dank, dass unser eigenes darwinistisches Gedeihen noch nicht mit Vorurteilen verunreinigt und durch Affektiertheit aufgeblasen bis hin zu süßsauerlich ästhetisierendem Modegeschmack reicht – dies kommt in unserer Zeit schon von selbst. Wie ein gesunder Organismus allen Schund heraus bricht, so wehrt auch unser Volk vorläufig Gutes und Schlechtes ab, ohne viel auszuwählen: „Was zwingt mich in jedes Konzert oder ein Schauspiel zu besuchen? Wer garantiert mir, dass dies sich auch lohnt?“ Das ist gerade der Beweis, dass der Geschmack noch unberührt und offenherzig ist, und damit einhergehend, dass das Volk auf dem rechten Weg ist, auf einmal ohne Kriegswaffen den Sieg davonzutragen, um dann die schönen Entwicklungen auch in vollem Maße zu verstehen! Wenn sich das einfache Lied, das verfeinerte Tanzstück sogar auf den Gelehrten unter gewissen Bedingungen tiefgreifend auswirken kann, sei es aufgrund der Umgebung, sei es infolge von Gedankenassoziation, weshalb dürfen wir dann vom einfachen Volk das fordern, was sie von selbst nicht imstande sind zu beanspruchen. Zum Beispiel ist die Auswirkung einer Trauermarsch-Musik auf den einfachen Mann eine andere, wenn er diese draußen auf dem Friedhof hört, und wieder eine andere, wenn er die gleiche Musik im Konzert hört. Eine andere, wenn der Laie sein eigenes Gefühl auf diese Zusammenhänge hin nicht fähig ist zu kontrollieren. Nein, zu allererst sorgen wir dafür, dem estnischen Mann auch immer Kunstgeschmack zu vermitteln, nicht um ihm ausschließlich unseren eigenen Geschmack einzupflegen und aufzwingen (den wir selbst mit so viel Mühe und Not zu unserem machen mussten). Und unsere Männer sind auch keine Herdentiere, dass man sie um „hohe Kunst“ zu hören irgendwo zusammentreiben kann. Ein wenig Vergnügen muss immer auch mit Kunst verbunden sein. Was wir mit dieser Sache haben, dass das Wort „Kunst“ nach Hermannscher Wortausdeutung von dem Begriff „können“ abstamme. Kunst muss nicht notwendigerweise immer (asketischer oder bacchantischer) Kultus sein, obwohl sie teilweise aus dieser Quelle heraus

---

<sup>10</sup> Tobias könnte sich hier an Schillers Gedicht *Resignation* anlehnen. Dort heißt es zu Beginn: „Auch ich war in Arkadien geboren, / Auch mir hat die Natur / An meiner Wiege Freude zugeschworen; / Auch ich war in Arkadien geboren, / doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.“

entsprang. Auch nicht manch geschmäckerliche *moralische Gouvernanten-Anstalt*, keine Besserungsanstalt *à la Schiller*<sup>11</sup>, noch weniger manch Erziehungslehrgang oder Entziehungskur. Lasst sie auch mal dieses sein, was sie selbst sein will, nämlich ein Moment, bei dem wir alle Mühe „mit Stieraufzucht und Zuchtverbesserung“ ein wenig vergessen, sobald für uns Konzert und Theater so einen Augenblick geben kann und will, gewiss dann kommen wir bald wieder zurück. Und das „Volkshaus“ wird nicht leer ... Gerade die Dichtkunst und die Musik sind in dieser Hinsicht anderen Künsten voraus, weil sie große Mengen in Bewegung setzen können.

Ohne lebendiges Material des Volkes gibt es keine Volkskunst, gibt es weder irgendeine Farbe noch irgendeinen Typus. Das Volk, unser estnisches Volk, muss sich entscheiden, ob wir Theatermauern ihm errichten, oder für Puppen und Spinnen!

„Kaljuvald! Wie wird mein Herz so warm!“<sup>12</sup> Ja, nach Finnland!!! Ich weiß nicht gerade viel über das Land, da ich davon nur ein wenig durch die Arbeiten von Sibelius<sup>13</sup> und Aho<sup>14</sup> kenne. Jedenfalls darf man nicht ungerecht sein. Aber, was ist dies eigentlich, was uns an ihm so fesselt und imponiert? Und dann ist wohl seine Kultur nicht so einzigartig auf der Welt! Gibt es nicht auch zusammen mit allem anderen die Tatsache, dass wir uns selbst in ihm in idealisierter und verfeinerter Form wie in gesteigerter Potenz sehen, was für uns erst in der Knospe schlummert, steht in Finnland schon in voller Blüte und Pracht. Wir sehen geradezu aus klarer Quelle heraus das eigene schönere Spiegelbild, den Gesichtszug so bekannt wie im vorgeführten Volksgenius. Genau dies ist Finnland für uns! Ob aber Finnland wirklich auch diese Lobpreisung und dieses Gefühl des Neides wert ist? Ob gerade alles für uns vorbildlich sein darf? Oder sind wir so hilflos, dass wir unbedingt seine Vormundschaft benötigen?

---

<sup>11</sup> Friedrich Schiller war Sohn eines Offiziers und einer pietistischen Mutter und besuchte auf Geheiß des württembergischen Herzogs Karl Eugen die Karlsschule in Stuttgart, die für ihre strenge militärische Disziplin bekannt war.

<sup>12</sup> Tobias bezieht sich hier auf Gustav Suits Artikel „*Peatükk pikemast kirjatööst*“ (Kapitel über große Dichtung), in: *Noor-Eesti* Album I. Tartu 1905, S. 165. Dort heißt es: „*Suomi! Kaljuvald! Ei tea, miks mu süda nii soojaks läheb, kui ma sinu peale mõtlen.*“ (Finnland! Kaljuvald! Ich weiß nicht, warum mein Herz so warm wird, wenn ich an dich denke.)

<sup>13</sup> Das Schaffen des finnischen Komponisten Jean Sibelius mit seiner engen Bindung an die finnische Sagenwelt hat indirekt auch Einfluss auf Tobias ausgeübt (vgl. u. a. *Lemminkäinen*, 4 Legenden für Orchester, op. 22 (1893–96); *Kalewala*, Chorsinfonie in 5 Sätzen für Bariton. Solo, Männerchor und Orchester (1892)).

<sup>14</sup> Juhani Aho (1861–1921), finnischer Schriftsteller, dessen Erzählung *Unustuste saar* (Die vergessene Insel) im ersten *Noor-Eesti* Album 1905 erschien.

Das größte Glück Finnlands ist, dass es allzu früh die Aufmerksamkeit Europas auf sich gezogen hat. Wie Byron erwachte es eines Morgens und fand sich selbst übernacht berühmt<sup>15</sup>. Allerdings sind aus diesem Grunde die Finnen gezwungen, um ihr Renommé nicht zu verlieren, von selbst mehr als ihre geistige Kraft erlaubt preiszugeben und auszuspielen. Die Folge wird Kokketieren mit oberflächlichem Effekt sein, charakteristische Zeichnung und Kraft sinken zu leerer Formel, bis hin zu Schablonen-Niveau. Das Ende: Kraftlosigkeit und Impotenz. Soviel wie wir auch anhand dieser praktischen Dinge lernen können, um nicht vergebens Lehrgeld zu zahlen, bis zu den Lebensnerven, bis zu den Nieren, darf dieser Einfluss auf uns sich nicht erstrecken.

Unsere Wesensart sind wir selbst, es ist nicht gestattet sie zu beschmutzen! In welchen Formen es auch sei, ob in der Sinfonie, im Lied, in der Oper – überall rüttelt der gefangene ewige Dämon unseres Volkes an seinen Gittern. Nimm dich in acht, wenn er sich befreit!

---

<sup>15</sup> Tobias spielt hier auf einen überlieferten Ausspruch Lord Byrons an: „*I awoke one morning and found myself famous!*“

## 1.8 Etwas, wofür man herzlich wenig übrig hat. Gräulich Theoretisches. (1916) Von Rudolf Tobias.

[Veröffentlicht in: *Allgemeine Musik-Zeitung – Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*. Berlin, den 22. Dezember 1916, Nr. 51, 43. Jg. Der Artikel ist geprägt von einer pessimistischen Sichtweise gegenüber der aktuellen Kunstentwicklung.]

Analytische Methoden, um dem Organismus des Kunstwerks beizukommen, musikalisch-theoretische Erörterungen, stilistische Unternehmungen u. dgl. sind Dinge, die in unserer Zeit der Schlagwörter und subjektiven Kritik stark in Misskredit geraten sind. Bedauerlicherweise nicht allein bei den Dilettanten, diesen Hauptkonsumenten der Musik, sondern auch bei einem großen Teil der Berufsmusiker. Der ausübende professionelle Musiker gähnt bei dem Ansinnen, im Gespräch theoretische Probleme zu streifen; von einer Diskussion kann überhaupt keine Rede sein: flugs steht ein Abwehr-Kalauer bereit, so was von „grauer Theorie“<sup>1</sup> mit seinen beliebten Variierungen. Der Virtuos übt seine *Technica*, bis er puderroth wird und Halluzinationen erschaut, und mit weiterem möchte man ihn aber, bitte, nicht inkommodieren. Der Musikliebhaber zeigt lebhaftes Interesse für Alles, was Tonkunst und Tonkünstler angeht, so u. a. für Ergebnisse ethnographischer und biographischer Forschung; seine Wissbegier lässt sich aus dem „Allzumenschlichen“ des Meisters heraus dessen Werke entwickeln; lässt sich vordemonstrieren, unter welchen Umständen eine IX. Sinfonie entstehen konnte und musste; oder weshalb Beethoven gerade so und nicht anders „räusperte und spuckte“; oder dass ausgerechnet nur ein Beethoven so räuspern konnte, u. dgl. m. Solch ein Musikschwärmer wird sich an historisch-stilgerechten Vorführungen aus musikalischer Eiszeit erquicken, dabei aber zugleich nie die Führung mit dem Modernsten der Moderne verlieren. Auf allen Gebieten ist er beschlagen, die Stilmerkmale der entlegensten Epochen kann er nur so an den Fingern herzählen, selbst musikalische Formenlehre ist ihm – allerdings recht platonisch verstanden – nichts Neues mehr ... Und da käme nun ein nüchterner musikalischer Sokrates<sup>2</sup>, um ihm zu sagen, dass zur richtigen Bewertung des Kunstwerks dies alles noch lange nicht ausreiche; erst müsse man das technische Handwerkszeug kennen lernen,

---

<sup>1</sup> Vgl. mit den Worten Mefistofeles: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum“, in: Goethe, *Faust*. Teil I, In Fausts Studierzimmer. München 1987.

<sup>2</sup> Tobias sieht sich hier selbst in der Nachfolge Sokratischer Lehrhaltung, wie sie beispielsweise auch beim Philosophen Moses Mendelssohn (1729–1786) in seiner Schrift *Phädon oder die Unsterblichkeit der Seele* von 1767 zu konstatieren ist.

einen Blick in die Werkstatt des Meisters tun; dass es überhaupt einer Kritik der musikalischen Urteilskraft bedürfe, welche eben durch vorgefasste Meinungen getrübt wäre; dass auch der Genuss kein ästhetischer, nachhaltiger wäre; indem nicht alle Voraussetzungen und Faktoren, die in der Absicht des Komponisten gelegen haben, erfüllt wären und zusammenwirkten ... Not täte eine Ernüchterung in jedem Fall, um sich nicht bei der phantastischsten der Künste in nebelhafte *Fata morganas* vollends zu verlieren; wie wohltätig wäre eine radikale Götzendämmerung, wie sie in Bezug auf quasi-fremdländische Musikmache teilweise bereits in Deutschland eingetreten ist. Und dann, – statt in superlativischer Verhimmelung der auch ohne dieselbe respektablen alten Meister einander zu überbieten, oder – was dasselbe ist, mit donquichotischem Elan für die Moderne seine Lanze zu brechen, habe man doch endlich den Mut, seine eigene Kritik zu revidieren: nur an der Hand einer gründlichen Kenntnis des musikalischen technischen Apparats, der Ausdrucksmittel dringt man durch all das Drum und Dran hindurch zum ureigentlichen Kern, dem Wesen des Musikwerks. Der kongeniale Interpret wird ein Werk studieren, trotzdem er demselben mit einem Blick auf den Grund zu gehen vermag; auch der Eingeweihte betritt nur mit „frommem Schauder Apollos Fichtenhain“<sup>3</sup>, während aber der Musikschwärmer, und oft auch der abgestumpfte Fachmusiker es unter ihrer Würde erachten, ihnen ohnehin geläufige Werke zu zergliedern. Allerdings steht beispielsweise dem Orchestermusiker schon eher die Berechtigung zu, nach seinem Gefühl, ohne weitere Einsicht in Bau und Struktur, die Musik bloß nach der orchestralen Wirkung zu bewerten; jedoch, ist er denn auch immer vorurteilsfrei genug, lässt er sich nicht oft von Nebendingen, von bequemer Spielbarkeit usw. bestimmen, besonders wenn sein eigenes Instrument dankbar bedacht worden ist? Der Soldat, der so manchen harten Strauss mitmachte, hat damit allein sich noch nicht das Recht erworben *in puncto* der Strategie mitzureden.

Das neuzeitliche Musikwerk ist ein Stapelplatz, ein Bazar aller erdenklichen Errungenschaften, aller möglichen Ausdrucksmittel; eine Strauss-Oper ist gleichsam aus einem Arsenal von größtmöglichen Dimensionen hervorgegangen: die menschlichen Affekte werden hier mit 10.000 PS Dynamos in Bewegung gesetzt; Steigerungen, Kontraste spannen, Schlag auf Schlag, unser ganzes Nervensystem; die harmonisch-modulatorische Rotation erregt Schwindel; Thematik, Kontrapunktik,

---

<sup>3</sup> Zitiert nach Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibykus* (1797).

Orchesterwirkung kehren das Oberste zu unterst. – Sollen wir nun in sprachlosem Staunen uns durch die elementare Wucht betäuben lassen? Vielleicht fällt es gerade hier gar nicht so schwer, die Grenzlinie zu finden zwischen Stofflichem und Geistigem, zwischen Schale und Kern zu unterscheiden. Ob formlos oder formvollendet, auch Formlosigkeit ist schließlich eine Form; maßgebend ist dabei allein die künstlerische Ökonomie, die die Proportionen und Struktur des Werkes nach einem inspirierten höhern Plan bestimmte. Je ausgedehnter ein Werk ist, desto mehr ist architektonische Gestaltung, Erfindung und Übersichtlichkeit von Nöten. Hier gleichsam wie vermitteltst Röntgen-Strahlen das Werk bis zur letzten Faser auf den Gehalt hin zu durchleuchten, das ist Aufgabe der analytischen Methode. Wie sich da die Massen nach bestimmten Gesichtspunkten, Licht und Schatten, Steigerung usw. ordnen, wie an sich ganz geringfügige Wendungen, Abweichungen, Erweiterungen aus dem Grau wie Genieblitze hervorleuchten, all dies entgeht dem Profanen, während der Eingeweihte dem schaffenden Geist in die entlegensten Krümmen zu folgen vermag. Er bemerkt und genießt die „schönen Stellen, aus welchen der reine Geist des Dichters gleichsam aus hellen Augen hervorsieht; Stellen, bei denen wir andern uns nur höchstens freuen, und worüber viele Tausende wegsehen“<sup>4</sup>. Was eben „viele Tausende“ bemerken und für das eigentliche Wesen, den Kern des Kunstwerks halten, ist oft nur die materielle Schale, das Substanzielle desselben. Frage mir doch Jemand einen, mit verklärtem Antlitz lauschenden Mozartschwärmer, worin er denn eigentlich die Erhabenheit und Schönheit der Mozartschen Musik erblicke. Oder, man störe ihn lieber nicht, zumal wenn er im unbeobachteten Augenblick verstohlen – gähnt. Sein Gedankengang ist unschwer zu erraten. „Dass Beethoven ein Titan ist, dass Bach ein Seraph, dem in Flammenschrift ein S. D. G. an der Stirn leuchtet, kann man sich schon vorstellen; aber Mozart, dieser ‚göttliche universalgenialische Olympier‘ passt so gar nicht in diese Gesellschaft; seine Melodie wie zahm, süßsauerlich, seine harmonischen Farben wie verblasst!“

Dass muss sich nun Mozart gefallen lassen. In einer gar bescheidenen Werkstatt suchen wir ihn auf, wohin übrigens doch so mancher unserer neuzeitlichen Ganzgroßen pilgert, um zu den Füßen des Meisters zu sitzen, ihm ins Auge zu sehen... Und dieser seelenvolle Mozartblick, spiegelt er sich nicht wieder in Werken

---

<sup>4</sup> Zitiert nach Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. 5. Buch, 6. Kap. Stuttgart 1986.



seiner Jünger, so insbesondere eines Hugo Wolf, Chopin, Grieg, Tschaikowski u. a. m. Allen hat er's angetan. Reger! Im unersättlichen Fluge sank er, ein urdeutscher Euphorion<sup>5</sup> nieder! Auch er hat die Flügel Mozarts rauschen hören; wir merkten es, wenn er uns mit Mozarts Klängen aufhorchen machte<sup>6</sup>. – Es sind diese Meister just nicht die schlechtesten, und jeder selbständig genug, um nicht Nachahmer sein zu brauchen; jedenfalls aber begriffen sie besser als unsereins, was dazu gehört, um einen *Don Giovanni* zu erschaffen. Der Profane bleibt bei der Betrachtung der alten Meister meist in der äußeren Aufmachung stecken, er sieht nur den Zopf, den altmodischen Bombast, hört wohlfeile Sequenzen, Cadenzen; in gleicher Weise wird er auch bei modernen Meistern die blendende Außenseite bewundern, die allerdings bestechen kann durch Effekte, welche die Alten entweder noch nicht kannten, oder geringschätzig ignorierten und wegwarfen. Oder er wird sich an die typische Eigenart halten, an die individuelle Physiognomie, die Rassennüance, an die Äußerungen des Temperaments u. dgl. Diese Merkmale sind entschieden schon mehr geistiger Beschaffenheit, jedoch immerhin lediglich nur zufällige persönliche Beigaben, und als solche untrennbar mit der künstlerischen Individualität verknüpft; sie werden das Schaffen beeinflussen, dazu anregen, ihm Inhalt und Bedeutung geben, aber sie sind nicht die ätherische Seele, das Dämonische, die Quintessenz der Musik selbst. Um aber die spezifisch musikalische Qualität bemessen zu können reicht der Maßstab des Liebhabers nicht aus, dem die Disziplinen der Kompositionstechnik nicht zugänglich sind. Da eben nützt kein Dilettieren. Lasst die Musik auch einmal wirklich Kunst sein! Man wolle mich nicht dahin verstehen, als ob es sich bei der Analyse um eine pedantische Feststellung des formlichen Gerüsts, eine anatomische Zergliederung des Skelettes handelte; ich meine vielmehr eine künstlerische *Vivisektion*<sup>7</sup>, wozu ersteres eben nur die notwendige Vorarbeit darstellt. Wie das zu machen, ist Jedem überlassen. Es verlohnt sich. –

---

<sup>5</sup> *Euphorion* ist in der griechischen Mythologie der Sohn des Achilles und der Helena. Der schöne, geflügelte Knabe weist die Liebe des Zeus zurück, der ihn mit einem Blitz erschlägt. In Goethes *Faust* (Teil II, V. 9.822f.) treibt es den übermütigen Knaben in die Lüfte („*Immer höher muss ich steigen, / Immer höher muss ich schaun! /... Dorthin! Ich muss! Ich muss! / Gönnt mir den Flug!*“). Doch er stürzt herab vor die Füße seiner Eltern Faust und Helena.

<sup>6</sup> Siehe Max Regers Orchesterwerk *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart*, op. 132 (1914), in welchem er das Thema von Mozarts Klaviersonate A-Dur KV 331 verwendet.

<sup>7</sup> Vivisektion: operativer Eingriff am lebenden Tier zu Forschungszwecken.

Bei Chopin können wir deutlich 3 Stilarten unterscheiden:

- a) diejenige des speziellen Klavierkünstlers mit virtuosem Passagenapparat, in eleganter Salonpose, ein sentimentaler, manchmal auch sich pathetisch gebärdender Amorososo (Cis-moll-Impromptu),
- b) den temperamentvollen rassigen Polen, trübe-melancholisch, leidenschaftlich glühend (As-dur-Polonaise, B-moll-Sonate),
- c) den Musiker an sich, losgelöst von allem Beiwerk: „ewig klar und spiegelrein und eben“; so z. B. Partien in der F-moll-Ballade, einige Präludien und Etüden.

Was hindert einen Klaviervirtuosen, einmal einen wirklich belehrenden Vortragsabend mit der Tendenz „Chopin, seine schmarotzenden Nachahmer und seine konkurrierenden Zeitgenossen“ zu veranstalten?

Programm:

- 1) in einer reichen Umrahmung von Werken chopinisierender neuerer und älterer Tonsetzer (etwa Marke: *Préludes*) eingestreut wirklicher echter Chopin, (damit man so recht nachempfände, was Original, was Kopie, Plagiat sei.)
- 2) Die Zeitgenossen (damals berühmt, jetzt weniger) werden in ganzer Phalanx heranzitiert, alle die Dreyschocks<sup>8</sup>, Thalbergs<sup>9</sup> etc. etc. (an sich schon interessant, diese Sachen einmal von Meisterhänden vorgetragen zu hören); dann aber flugs einige typische Chopins.

Ich glaube, dass dadurch das Genie in hellerem Licht strahlen würde, als wenn man einen ganzen Abend uns nur mit seinen, so gar abgedroschenen „beliebten“ Werken traktiert hätte (24 Präludien<sup>10</sup> in 20 Minuten!!) Aber, – und da ist der Haken! – „wer dafür nur etwas übrig hätte?“ –

Unser einheimischer Opernkomponist ist in einer misslichen Lage: So manche Opernpartitur liegt, wie gesagt wird, im Kasten und kann keine Gnade vor den Augen des bösen „Handelsmannes aus dem Süden“ finden, während dickwanstige Kolonialkomponisten sich auf unseren Bühnen- und Verlagsbüros herumräkeln.

---

<sup>8</sup> Alexander Dreyschock (1818 – 1896), tschechischer Pianist und Komponist, war Professor am St. Petersburger Konservatorium.

<sup>9</sup> Sigismund Thalberg (1812 – 1871), österreichischer Klaviervirtuose und Komponist.

<sup>10</sup> Gemeint sind Chopins 24 *Préludes*, op. 28.

„Es ist 'ne alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu“<sup>11</sup> etc. Fürs erste braucht es aber nicht allzu tragisch genommen zu werden; die Wahl macht eben Qual, und gilt es vor allem festzustellen, auf welcher Seite der Schwerpunkt in den vielen Erzeugnissen liegt, ob auf der musikalischen oder der dramatischen Seite; meist ist das Erstere der Fall. Insbesondere in den Werken jüngerer Tonsetzer, die alles zusammenfassen, was Orchester und Sänger hergeben können. Wohl gibt es auch reifere Werke, sog. Kapellmeisteroper, die die verschiedenartigsten Stilgattungen vermengen; auch ältere Jahrgänge, die sich einer einfachen korrekten Schreibweise befleißigen. Man braucht kein Augur zu sein, um aus den Zeichen der Zeit herauszuorakeln, dass das große Guthaben der sinfonischen Musik ein Manko der spezifischen Opernmusik nach sich ziehen musste. Das Wesen der letzteren ist trotz Wagner und Strauss mit der Sinfonie nicht vereinbar: Je eigensinniger man darauf hinarbeitet, in Orchesterkolorit und thematischer Entwicklung das Höchste zu geben, desto mehr kommt das dramatische Moment in der Oper zu kurz. Man muss eben vollkommen vergessen können, dass es überhaupt eine Sinfonie gibt, ehe man sich für Operncharaktere und -konflikte erwärmen kann. Dann gehört heutzutage fast mehr Kühnheit dazu, angesichts der blendenden, modernen Orchester- und Dissonanzenherrlichkeiten zum rechten, konservativen Flügel zu halten, als gewissen Herdeninstinkten zu folgen. Was am meisten den dramatischen Puls der Oper unterbindet, ist meines Erachtens gerade das Haschen nach effektvoller Modefaçon, nach scheinbarer persönlicher Note; was nur zu deutlich zeigt, wie wenig man sich auf den Helden und die Heldin zu konzentrieren vermag, indem man nur nach berühmten fremden Mustern hinschielte. Ein Funke eigener Lohe ist mehr wert als Feuerbrände fremder Glut. Mehr Selbständigkeit, Rückgrat wäre den „verkannten“ Opernkomponisten zu wünschen, auch gegenüber den Ansteckungsgefahren des Auslands.

Rassenmusik, nationale Nüance! Wenn etwas zu äußerlicher, hohler Manier oder Schablone herabsinken kann, so ist es die Nachahmung fremdländischer Art. Kopieren, ja selbst entlehnen zu Studienzwecken, zur Anregung, Auffrischung, um sich zu neuen Würfeln zu rüsten, oder sich vor Einseitigkeit zu bewahren, das hätte noch Sinn; aber wozu sich im Ernst eine Ausländermaske aufzusetzen, was nur Stilllosigkeit zur Folge hätte? Dagegen, wie lustig warf nicht ein Mozart Welsche und

---

<sup>11</sup> Nach Heinrich Heines Gedicht „*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*“.

Gallier durcheinander in einen Topf!<sup>12</sup> Vor allem lasse man sich in dieser Angelegenheit nicht von einem sensationslüsternen Publikum dreinreden: da würde man weit kommen, wollte man sich von diesem die Richtung diktieren lassen; man gälte da schließlich nur soviel, wie viel man „Neues“ auf den Markt zu bringen hat. Und dann gibt es schließlich ergiebige Gebiete genug in deutscher Musik, so z. B. den Humor, der von Mozart an bis Humperdinck, von Beethoven bis Reger erschlossen und angebaut worden ist.<sup>13</sup> Die humoristische Ader liegt sowohl dem deutschen Liede als auch der Oper sehr gut; weshalb wird sie immer noch so wenig ausgebeutet? Sei der Humor trocken-hausbacken oder geistvoll-scharfsinnig, immerhin hat er in der dramatischen Musik eine Stelle. Alles in Allem ist es wenigstens beruhigend, dass es nicht an musikalischer Impotenz liegt, dass Deutschland in Betreff der Opernlieferung nicht an erster Stelle steht.

Bedauerlicher ist die Tatsache, dass seit dem Requiem von Brahms<sup>14</sup> niemand in der Kirchenmusik den Mut gehabt hat zu einem Griff aus dem vollen Menschenleben; an „aktuellen“ Vorwürfen dürfte es, namentlich jetzt am Markstein der Weltenwende, wahrhaftig nicht fehlen. Was hätte ein Händel nicht alles aus unserer urgewaltigen Weltgeschichte herausfiltrieren können? In den ersten Kriegestagen las ich ein Zeitungsgedicht, das den Refrain hatte: „Hallelujah, hurra, hurra!“ Oberflächlich genug. Wenn das Oratorium wirklich keinen Absatz und ein beschränktes Publikum findet, so könnte die Zeit einmal eintreten, wo es an diesen beiden nicht mangeln wird; da wird es aber an deutschen kirchenmusikalischen Dokumenten einer unendlich großen Zeit fehlen. Mit Liszts Mirakel- und Berlioz' Spektakelmusiken ist dem nicht abzuhelfen. Dass sich Caliban, Stephano und Trinculo<sup>15</sup> in abgefeimter Entente über unsere Garderobensammlung hermachen, deswegen brauchte der deutsche Prospero<sup>16</sup> seinen Zaubermantel nicht abzulegen.

---

<sup>12</sup> Mozart hat auf seinen Reisen nach Paris 1763 und nach London 1764 Einblicke in das dortige Musikleben gewonnen. Auf der einen Seite war dabei sicherlich die französische komische Oper, auf der anderen Seite das Zusammentreffen mit Johann Christian Bach in London von prägender Bedeutung für seine weitere kompositorische Arbeit.

<sup>13</sup> Auch Tobias ist dem Humor in seiner musikalischen Sprache nicht abgeneigt. (Vgl. das Chorlied *Varas* oder seine Ballade *Sest Ilmaneitsist ilusast*, bei der ursprünglich handschriftlich als Untertitel „Humoristische Ballade vom Ringlein der lieblichen Feenjungfer“ vermerkt war.)

<sup>14</sup> Tobias kannte und schätzte das Brahms'sche *Requiem* bereits seit seiner frühen Kindheit. Die Auswirkungen dieses Werkes auf sein Schaffen lassen sich an mehreren Stellen beobachten. Die Aussage, dass nach dem Brahms'schen *Requiem* nichts Vergleichbares mehr geschaffen wurde, spiegelt seine geradezu euphorische Eingenommenheit für dieses Werk wieder.

<sup>15</sup> Gegen *Prospero* intrigierende Figuren aus Shakespeares Drama *Der Sturm* (1611).

<sup>16</sup> Weiser, zauberkundiger Herzog von Mailand; Hauptfigur in Shakespeares Drama *Der Sturm*.

Unsere Grab- und Nachtkomponisten! Diese musikalischen Transzendentalphilosophen, die uns in Abgründe herabführen, wo kein Wohlklang die Finsternis der tonalitätslosen Öde erhellt; alles bodenlos, hoffnungslos... wo die ewige Ursphinx unergründliche Rätselworte spricht... Auch diese haben ihre Anhängerschaft, ihre blind (und taub) sich hingebende Gemeinde, welche es höchst anziehend findet, die tiefen Ideen, in welche sich der Komponist wie in einem Gehäuse verkapselt, zu ergründen, zu enträtseln. Eben die Prozedur des Enträtselns macht Spaß; wehe der Sphinx, wenn sie durchschaut ist!

Wie viel hier nun geistlose Manier, wie viel raffinierte Kombination, wie viel wirkliche Tiefe und Erfindung vorliegt, wer möchte es ohne tiefgehende Untersuchung von Ursache und Wirkung entscheiden? Nicht sowohl durch Ergründen des symbolistischen Programms, des dichterischen Rezepts und der Leitmotivschneiderei kommt man dem musikalischen Grundeis auf die Spur, als durch rein technische Analyse, durch Untersuchung des Effekts. Nicht das: „Was wollte er sagen?“, sondern: „Steckt irgend etwas drin, das noch nicht gesagt worden ist? Ist dies würdig ausgesprochen zu werden? Wie ist es ausgesprochen?“

Auch hier deutsche Gründlichkeit. Der kritischen Spektralanalyse späterer Jahrhunderte wird auch unsere Zeit nicht entgehen können.

## 1.9 Wie es in der Oper hergeht – Plauderei von Rudolf Tobias (1918)<sup>1</sup>

[Posthum veröffentlicht in der Zeitung *Postimees* (Beilage), Nov. 1918, Nr. 14. Eine witzige, erklärende und z. T. persiflierende Darstellung des Autors. Das Kennen von Wagners Schriften bzw. eine Anlehnung an deren Inhalt (u. a. an *Über deutsches Musikwesen, Bericht über eine neue Pariser Oper*) ist wahrscheinlich. Der Artikel ist der letzte gedruckte Aufsatz von Tobias und bemüht sich in einfachem erklärenden Sprachstil, ein Interesse für die Oper bei einer möglichst breiten Volksschicht zu wecken.]

### *Feuilleton*

„Wer da doch drinnen wäre!“ denkt so mancher, der abends am hell erleuchteten Opernhause vorübergeht, das stolz in den dunklen Nachthimmel hineinragt: „Wie sieht’s da aus? Was geht da vor sich? Ja, wenn die Oper so leicht zugänglich wäre, wie z. B. eine Kinobühne!“

Ein Musiktheater ist’s, im übrigen aber ein Schauspielhaus wie andere auch, von diesen höchstens dadurch unterschieden, dass unten vor der Bühne sich ein tiefer Raum befindet mit Notenpulten und Stühlen, das Orchester.

In dieser Unterwelt hausen nämlich die Musiker mit ihrem Arbeitszeug, ihren Geigen, Pfeifen, Trommeln und Trompeten. Die Oberaufsicht und das Kommando führt der Kapellmeister, der etwas höher sitzt, so dass er mit der Nase über die Bühnenrampe hinausragt. Hat er doch schwierige Aufgaben zu lösen. Während seine Rechte den Taktstock schwingt, blättert die Linke in einem dickleibigen Buch, der Partitur; er hat ferner seine unterirdisch musizierende Mannschaft im Zaum zu halten, während sein bebrilltes Auge bis in die tiefsten Winkel der Bühne dringt. Alles muss hüben und drüben klappen, jedem Sänger dort oben hat er das Zeichen zum Anfangen zuzuwinken. Da in der Oper jegliches Wort gesungen wird, so sind die auftretenden „Schauspieler“ Sänger und Sängerinnen, die nebenbei aber auch schauspielerisch ausgebildet sind. Die Opernbühne selbst unterscheidet sich wenig von größeren Schauspielbühnen: Vorhänge, Kulissen, Dekorationen, elektrische Lichtapparate, Donnermaschinen und dergleichen Vorrichtungen mehr, und wir haben das ganze Mobiliar.

Nun zu der Oper selbst. Sie ist ein Schau- und Singspiel, ein dramatisches Musikwerk, und füllt einen ganzen Abend aus. Damit die Zuhörer aber dazwischen auch frische Luft schöpfen können, wird nach längeren Zeiträumen der Vorhang herab-, und das Publikum hinausgelassen: es ist nämlich dann wieder ein Akt zu Ende. Nun werden

---

<sup>1</sup> Eine handschriftliche deutsche Fassung des Aufsatzes (unbekannter Verfasser) befindet sich im *Eesti Kirjandusmuuseum* (Friedebert Tuglas Sammlung) in Tartu.

die Dekorationen und Kulissen für den folgenden Akt aufgestellt (man kann es sogar deutlich hören, wie auf der Bühne während der Pause etwas hin- und hergeschoben wird, es wird gehämmert und herumgelaufen). –

Bevor man in die Oper geht, kaufe man sich das Textbuch des Stückes, das aufgeführt wird, denn ohne Textbuch ist man nicht imstande, der Handlung zu folgen. Ist es dann soweit, und wir sitzen in gespannter Erwartung im Saal, so ertönt als Einleitung eine (oft längere) Orchestermusik, die sogenannte Ouvertüre, in der bereits schon Brocken aus der nachfolgenden Opernmusik uns als Vorimbiss aufgetischt werden. Und dann kommt der Moment, wo der Vorhang in die Höhe rauscht! Aller Hälse recken sich, jeder will möglichst viel sehen; um die Musik kümmert man sich am Anfang wenig. Erst, nachdem man sich satt gesehen, lehnt man sich wieder zurück. Man hat nun Zeit, bevor sich wieder eine Augenweide darbietet; meist findet nicht viel Wechsel auf der Bühne statt, da die Menschlein drüben uns erst soviel vorzusingen haben, bevor sie wieder fortgehen, und anderen Platz machen, oder uns irgendeine Überraschung bereiten. –

So betrachten wir schon eine geraume Zeit einen stattlichen falschbebarteten „Helden“, der ganz allein auf der Bühne dasteht und endlos drauflos singt. Von den Worten können wir nicht viel verstehen, wissen aber aus dem Textbuch, dass er eine Arie singt, so eine Art von Selbstgespräch. Welchem vernünftigen Menschen würde es sonst einfallen, laut mit sich selbst zu reden? Man hielte ihn für übergeschnappt, und würde ihm einen Arzt empfehlen. Im Schauspiel und in der Oper gelten andere Verhaltensmaßregeln: alles, was du auf dem Herzen hast, heraus damit! Anders kann der Zuschauer sich keine genaue Vorstellung davon machen, mit wem er es zu tun hat, oder was der Mensch auf der Bühne im Schilde führt. Was das Selbstgespräch, der Monolog im Schauspiel, das ist die Arie in der Oper; sie gibt dem Opernhelden Gelegenheit, sich gewissermaßen auszusingen, alle geheimen Triebfedern seiner Handlungsweise, seine Leidenschaften und seine Gesinnung vor uns auszubreiten. Nur so können wir ersehen, was der da oben will und wie es ihm zumut ist.

Der Schöpfer der Oper braucht in seinem Werk gar verschiedene, mannigfaltige Charaktere. Seine Sache ist es, vermittels der musikalischen Schilderung diese Gestalten zu dramatischem Leben zu erwecken. Die Gesänge, die er ihnen in den Mund legt, dienen nicht allein dazu, uns durch schöne Weisen zu ergötzen (wie beispielsweise in den italienischen Opern), sondern sie sollen wiedergeben, was in

der Seele des „Helden“ vor sich geht. Die Kunst des Tondichters bringt es mit sich, dass er in der Oper z. B. einen giftigen Nörgler oder einer keifenden Schwiegermutter keine so schönen Melodien zu singen gibt wie etwa einem tatendurstigen Jüngling oder einer zarten Jungfrau. In dieser Kunst – man nennt sie musikalische Charakterisierung – ist Mozart in seinen Operngestalten unübertroffen. Duett. Terzett. Doch seht, da kommt ein Fräulein auf den Schauplatz und gesellt sich zu dem Sänger. Der farbenreichen, katzengoldnen Kleidung und dem geschminkten und frisch gepuderten Gesicht nach mindestens irgendeine Königstochter. Zur Begrüßung wechseln die Beiden einige Sätze, die halb gesprochen, halb gesungen (Rezitativ), deutlich zu verstehen sind. Und jetzt ist sie an der Reihe, ihre „Einführungsarie“ zu singen. Auf der Bühne geht indessen nichts Besonderes vor sich, wir haben aber Zeit, uns die Musik genauer anzuhören. Dem Pärchen scheint eine Trennung, ein Abschied bevorzustehen; man sieht's schon an den wehmütigen Gesichtern (sie scheint sogar verweinte Augen zu haben, die Arme!). Vor allem vernehmen wir es aber aus der begleitenden Musik heraus, die sich recht traurig anhört.

Die Herren im Orchester haben wenig zu tun, einige Musiker haben ihre Hörner und Trompeten sogar unter die Bank gestellt, und gucken nun aus ihrem unterirdischen Versteck hervor.

Nach und nach wird der Sänger jedoch wieder energisch und kühn, wirft sich selbstbewusst in die Brust und schmettert dabei aus Leibeskräften seinen Heldentenor heraus, gleichsam als ob er am Spieß stäke. Husch, – haben's die Musikanten gemerkt: „Nun gilt's!“, und sie wettern und schmettern darauf los, was das Zeug hält. Das ist dramatische Musik, es wird einem ganz bange dabei. Auch die Sängerin, nicht faul, klettert in kühnsten Tonleitern die höchsten Oktaven hinan, trillert und trällert, dass einem schwindlig wird. Welcher Wechsel nach den zuerst so ruhig hinfließenden Weisen, – wie steigert's sich zu immer verzehrenderer Glut! Was sich mit Worten und durch Gebärden nicht annähernd ausdrücken lässt, die aus niedergedrückter Stimmung zu heldenhafter Erhebung anwachsende Leidenschaft, das drückt sich mit hinreißender Gewalt in der Musik, im dramatischen Gesang aus. Im Hintergrund zeigt sich eine neue dritte Gestalt; nun wird aus dem Duett ein Terzett, ein Dreiergesang. Wohl irgendein Ritter, der Neuhinzugekommene! Missmutig schreitet er daher, mit finsternen Augenbrauen mustert er die beiden Anderen und brummt mit tiefem Bass seinen Sprechgesang (Rezitativ). Jedenfalls



scheint er mit dem Tenorsänger nicht auf bestem Fuß zu stehen; wir merken schon: „Na, die werden einander noch in die Haare geraten!“ Auch die *Musici* unten wittern Unheil: es ist wie schwüle Stille vor dem Gewitter; grimmig kratzen die Herren Kontrabassisten ihre fürchterlichen Bassgeigen. Dazu erschallt immer drohender, erfüllt von verhaltenem Grimm, die Stimme des Ritters; mit dem ausdrucksvollen Klang der Kniegeigen (Celli) verschmilzt der ruhige Gesang des liebenden Jünglings; darein mischen sich die Klagelaute des „Prinzessleins“, unterstützt von der näselnden, weinerlichen Oboe. Das Ganze ein verschlungenes Gewebe; jeder Sänger geht seinen Weg für sich, und doch klingt es harmonisch zusammen. – Wir haben hier ein sogenanntes Ensemble, ein Zusammenwirken mehrerer Stimmen. Das Terzett kann durch Hinzutreten weiterer Solo-(Einzel-)stimmen zu einem Quartett, Quintett, Sextett usw. erweitert werden.

Zunächst verhalten sich die beiden Gegner auf der Bühne anscheinend ruhig; lange genug stehen sie in „singender“ Untätigkeit da. Wie, wenn es aber doch nun losbricht, und sie handgreiflich werden, ihre Degen ziehen, was dann? Da setzt eben die dramatische Handlung ein, es geschehen Taten. Unmöglich kann da die Musik „neutral“ bleiben, auch sie geht mit. Hört, wie das ganze Orchester aufschreit, wie bei dem erbitterten Zweikampf die Trompeten und Posaunen aufeinander platzen, wie die gellenden Flötenpfeife durch die hin- und herrasenden Geigenläufe hindurchblitzen! Wie stehen uns die Haare zu Berge, wenn unheimlicher Paukenwirbel und grausige Posaunenstöße ankünden, dass der eine der Kämpfer tödlich getroffen niedergesunken ist. –

Wie es uns auch drängt nach weiteren Begebenheiten, hier müssen wir uns in Geduld fassen: noch hat der am Boden Liegende seine „Todesarie“ nicht zu Ende gesungen. Was schert's ihn, dass es vom medizinischen Standpunkt betrachtet nicht ganz stimmen will, wenn ein Sterbender noch drauflos singt. Hier gilt eben der musikalische Standpunkt, hier soll die Musik zu ihrem Recht kommen, mag auch die Handlung dadurch unterbrochen werden, mag auch unserm Verstand ein Schnippchen geschlagen werden. –

Der erste Akt ist zu Ende. Wir nehmen das Textbuch zur Hand und setzen uns irgendwo in eine Ecke, um nachzulesen, was nun eigentlich weiter im Stück geschieht. Jetzt, wo wir bereits einen Anhalt haben, beginnt uns erst die weitere Entwicklung zu interessieren. Wie im Schauspiel, wie im Kinofilm sind's auch hier Begebenheiten und Zustände aus dem menschlichen Leben, aus der Sage, der

Geschichte, die uns vor Augen geführt werden. Vieles Unwahrscheinliche müssen wir freilich mit in den Kauf nehmen, als da sind: Geistererscheinungen, abenteuerliche Ungeheuer, Feen, Zauberer u. dergl., denn die Oper führt uns häufig in eine Traum- und Märchenwelt, und wir haben ja auch eine von Kind auf durch die unglaublichsten Großmuttergeschichten genährte Einbildungskraft, mit deren Hilfe wir uns ganz gut zurechtfinden. Glauben wir als aufgeklärte Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht an solch Zeug, hier glauben wir eben daran; je gruseliger, desto besser! Vom Theater verlangen wir eben keine naturwissenschaftlichen Unterweisungen. –

Ein schrilles Glockensignal weckt uns aus unserer Beschaulichkeit; alles rennt wieder auf die alten Plätze. Der Saal wird verdunkelt, und die Musikanten legen los. Bald geht auch der Vorhang wieder auf, und lässt uns ein ganz neues Bild sehen; z. B. eine Waldpartie, wie sie Richard Wagner (der mit Vorliebe seine Opernstoffe der deutschen Sagenzeit entnahm) in seinem „Siegfried“ uns darstellt. Eine geheimnisvoll wogende Streichmusik entrückt unser Ohr; sie passt so wundersam zu der Waldstimmung, dem „Waldweben“. Sollte es vielleicht in der Absicht des Tondichters gelegen haben, in Tönen die lauschige Stille, das Säuseln des Waldes zu versinnbildlichen, gewissermaßen die Melodie zu dem Blätterrauschen zu schaffen?<sup>2</sup> Ja, es ist wirklich so, was kann es anders zu bedeuten haben? Die Musik hat in der Tat die Fähigkeit, außermenschlichen Empfindungen, inneren Erlebnissen und erschütternden Ereignissen, Taten, auch rein äußerliche Dinge, Naturerscheinungen, wie Donner und Blitz, Sturm und dergleichen mehr in ihrer Art anzudenken und zu untermalen.

Carl Maria von Weber, der Schöpfer des *Freischütz*, führt uns in seinem Werk in die grausige Einöde der „Wolfsschlucht“. Schaurig ist's hier für Auge und Ohr. Welch' seltsame Klänge! Der brausende Wasserfall auf der Bühne spiegelt sich in den Tönen des Orchesters wieder; Nachtteulen, abenteuerliche Gebilde, das wilde Heer in der Luft, Gespenster, Hundegebell, und was nicht alles! Erwarten wir hierzu vielleicht eine liebliche Musik, etwa wie „Still ruht der See“? Nein, schon beim bloßen Anhören der unvergleichlich schaurigen Musik packt den Zuhörer Furcht und Entsetzen. Diese Art von schildernder Tonkunst heißt musikalische Situationsmalerei; sie löst in uns ungefähr die Empfindungen aus, die die dargestellte Umgebung oder Naturerscheinung, wenn sie „wirklich“ wäre, in uns hervorrufen

---

<sup>2</sup> Vgl. Richard Wagner, *Siegfried*. II. Aufzug.

würde. Allerdings gehört zu alledem ein bereits geübtes, empfängliches Ohr, denn ein Neuling wird bloß fremdartige Klänge ohne jede tiefere Bedeutung vernehmen. Vermittels der mittätigen Einbildungskraft sind wir aber imstande, die Musik mit dem Bühnenbild in Zusammenhang zu bringen. –

Chor. Am nächsten von allen Musikgattungen liegt uns ohne Zweifel der Chorgesang, dieses gemeinsame Anstimmen, dieses Übereinstimmen der verschiedenartigen menschlichen Stimmen; hier verbinden uns mit den Sängern gleiche Gefühle, gleiches Streben, mit einem Wort: Harmonie. Und welcher Umwandlung ist der Chorgesang fähig: von unsern Wanderliedern bis zum brausenden Völkerchor auf den Gesangsfesten! In der Oper möchten wir erst recht nichts von all diesem Bekannten wissen. – Doch, seht nur! Die weit nach hinten geöffnete Szene lässt uns etwas ganz besonders erwarten. Horch! Da hallen aus weiter Ferne fromme Gesänge: es ist der Zug der Wallfahrer aus dem *Tannhäuser*<sup>3</sup>. Er nähert sich, immer mehr schwellen die Klänge an; schon betreten die vordersten der barfüßigen Pilger die Bühne. Allmählich füllt sich der ganze Raum mit den Brüdern, und machtvoll ernst klingt mit voller Orchesterbegleitung ihr Chor. –

Fast in jeder Oper ist dem Chorgesang eine bedeutende Rolle zugeteilt; sei es, dass ein heiteres Fest auf dem Dorfplatze stattfindet mit Tanz und Kirmes; sei es, dass ein wüstes Zech- und Trinkgelage uns vorgeführt wird. Oder es sind Krieger, die mutige Kampflieder anstimmen, Volksmassen, die jubelnd einen Sieg verherrlichen, wüster Tumult, Gebet u. dergl. oder aber liebliche Frauenchöre, Elfen- und Nixengesänge, Spinnlieder der Dorfschönen usw. –

Auch im gesprochenen Schauspiel treten mitunter Volksmassen auf, jedoch ist die Wirkung bei weitem schwächer: Was sollen sie auch da? Zu sagen haben sie ohnedies so gut wie gar nichts; höchstens, dass der eine oder andere hier und da einen zaghaften Ausruf wagt, oder dass uns ein „ingedrilltes“ Getümmel oder Gemurmel vorgemacht wird. Ganz anders tritt das Volk in der Oper auf: je größer die Menge, desto wirkungsvoller gestaltet sich der Auftritt. –

Die Vorstellung neigt sich zum Schluss; einige vorsorgliche Theaterbesucher verschwinden bereits, um als die ersten ihre Mäntel zu erhaschen. Auf der Bühne ist alles noch in vollem Gange, der Chor singt aus Leibeskräften, die vorn gruppierten Helden und Solisten geben ihr bestes und „Höchstes“, das Orchester rast wie besessen, es ist das Finale – das Ende.

---

<sup>3</sup> Vgl. Wagner, *Tannhäuser*. III. Aufzug, 1. Bild.

## 2. Systematisches Werkverzeichnis

### A. VOKALMUSIK

#### I. Vokalsinfonische Werke

- *Johannes Damaskusest* (Johannes aus Damaskus; Aleksei Tolstoi), Kantate für 5 Solisten, gemischten Chor, Männerchor, Orgel und großes Orchester (1897)
- *Kyrie c-Moll* für gemischten Chor und großes Orchester (spätere Nr. 32 des Oratoriums *Des Jona Sendung*) (1899)
- *Mind lohuta jälle* (Tröste mich wieder) für Bariton und kleines Orchester (um 1900)
- *Aus der Tiefe rufe ich Herr zu Dir* (Psalm 130) für Chor, Orgel und Orchester (Fragment, um 1900)
- *Aria* (Bußlied; Psalm 51) für Bassbariton und Orchester (1902?)
- *Kalevipoja unenägu* (Der Traum des Kalevipoeg; aus dem Kalevipoeg), Melodram für Sprecher und Orchester (1905)
- *Des Jona Sendung /Joonase lähetamine* (aus der Bibel), Oratorium für 5 Solisten, 3 Chöre, Orgel und großes Orchester (1907-1909), redigiert und vervollständigt von Vardo Rumessen (1991)
- *Sest Ilmaneitsist ilusast* (Die liebliche Feenjungfer; aus Kalevipoeg), Ballade für Sopran und großes Orchester (1911)
- *Kalevipoja epiloog /Kalevipoeg põrgu väravas* (Kalevipoeg am Höllentor; aus Kalevipoeg) für Sprecher, Männerchor, Orgel und großes Orchester (1912)
- *Sealpool Jordanit* (Jenseits des Jordan; aus der Bibel), unvollendetes Oratorium (1916-1918); daraus überliefert: *Moosese aaria* für Bass und *Kaevulaul* (Brunnenlied) für Alt, gemischten Chor, Orgel und Orchester
- *Mors et vita* für Chor und Orchester (Fragment, o. J.)

#### II. Chorwerke

- *Psalm 121* für Frauenchor und Klavier (1891)
- *Eks teie tea - Nelipühalaul* (Wisset ihr nicht - Pfingstgesang; Bibel) für Männerchor und Orgel (1900); für Männerchor; für gemischten Chor und Orchester orchestriert von Eduard Tubin (1958); für gemischten Chor, Orgel und Orchester orchestriert von Vardo Rumessen (1992)
- *Kahetsuslaul* (Bußlied, Psalm 51) für gemischten Chor (1902)
- *Kiituslaul* (Loblied, Psalm 98) für gemischten Chor (1902)
- *Neenia Kreutzwaldi mälestuseks* (Trauergesang zum Gedenken an Kreutzwald;

Friedrich Reinhold Kreutzwald) für Männerchor (1903)

- *Otsekui hirv* (Gleichwie der Hirsch schreit, Psalm 42) g-Moll für gemischten Chor und Orgel (1904); für Männerchor und Orgel von Eduard Tubin (1967); für gemischten Chor und Orchester orchestriert von Helen Tobias-Duesberg (1992)
- *Murtud roos* (Die gebrochene Rose; M. Lipp) für gemischten Chor (1905)
- *Varas* (Der Dieb; K. E. Sööt) für gemischten Chor und Männerchor (1905)
- *Noored sepad* (Die jungen Schmiede; Gustav Suits) für gemischten Chor (1905); für gemischten Chor und großes Orchester (1910)
- *Kas näed sa merd?* (Siehst du das Meer?; Emanuel Geibel) für Männerchor (1910?)
- *Hoolimata kõigest* (Trotz alledem; Ferdinand Freiligrath) für Männerchor und Orgel (1910?)
- *Sieben A-cappella-Motetten* (Bibel) für gemischten Chor (1915) [1. Vivit! Ta elab! (Vivit ! Er lebt !), 2. Kephass, 3. Ascendit in coelum, 4. Väike Suurreede motett (Kleine Karfreitagsmotette), 5. Lihavõtte eelmäng (Ostervorspiel), 6. Lihavõtte hommik (Ostermorgen), 7. Pattude andeksandmine (Zur Absolution)]
- *Zwei neutestamentliche Gesänge*: Wer will? (Kes voib?), Liberi Dei (Jumala lapsed) für gemischten Chor (um 1915)
- *Allik* (Die Quelle; Karl Eduard Sööt) für gemischten Chor oder Männerchor (o.J.)
- *Jerusalemma tütre* (Töchter Jerusalems) Motette für gemischten Chor (o.J.)
- *Küll jõuab surm* (Wohl kommt der Tod) für gemischten Chor (o.J.)
- *Need kes Jehoovat ootavad* (Die auf den Herrn harren) für dreistimmigen Frauenchor (o.J.)
- *Oh jäta kõik kaebed* (Oh lass alle Klagen; Mirza-Schaffy /Friedrich von Bodenstedt) für Männerchor (o.J.)
- *Rätsepa vaprus* (Der tapfere Schneider ; J.W. Goethe) für Männerchor (o.J.)
- *Teel* (Auf dem Weg; Georg Eduard Luiga, nach Ivan Sergejewitsch Turgenjew) für Männerchor (o.J.)
- *Vana juut nõelub* (Der alte Jude stopft; K. E. Sööt) für Männer- oder Frauenchor (o.J.)
- *Õõtsuv meri* (Das wogende Meer; K. E. Sööt) für gemischten Chor oder Männerchor (o.J.)

### III. Sololieder

- *Kui armsad on Sinu hooned* (Wie lieblich sind Deine Wohnungen; Psalm 84), Duett für Sopran, Alt und Orgel (1893); für Sopran, Alt und Kammerorchester (1902)

- *Mis on inimene* (Was ist der Mensch?; Psalm 8,5; 1. Buch Mose 32,11; Psalm 36,6) Duett für Sopran, Alt und Orgel (1899); für Sopran, Alt und Orchester in *Des Jona Sendung*, Nr. 37 (1909)
- *Ööpala* (Nachtstück) cis-Moll für Sopran und Klavier (um 1900)
- *Romanss* (Romanze) H-Dur für Singstimme und Klavier (1903)
- *Agnus Dei* für Alt und Orgel (1904?)
- *Niitja* (Der Schnitter; Hugo Salus, Karl Eduard Sööt) h-Moll für Tenor und Klavier (1904-1907?)
- *Sügislaul* (Herbstlied; K. E. Sööt) es-Moll für Bariton und Klavier (1904-1907?)
- *Mignoni laul* (Das Lied der Mignon) für Sopran und Klavier (Entwurf, 1907?)
- *Sest Ilmaneitsist ilusast* (Die liebliche Feenjungfer; aus *Kalevipoeg X*), Ballade für Sopran und Orchester als Klavierauszug (1911)
- *Meie elu* (Unser Leben; Mart Mohn, Volksliedbearbeitung) für Singstimme und Klavier (1915?)
- *Mis sa nutad, lillekene?* (Warum weinst Du, Blümelein?; Lydia Koidula, Volkslied-Bearbeitung) g-Moll (1915?)
- *Ma tõstan omad silmad* (Ich hebe meine Augen auf; Psalm 121) für Sopran, Alt und Klavier (o.J.)
- *Lahkumiselaul* (Abschiedslied) für zwei Frauenstimmen (Chor ad lib.) und Klavier oder Orgel (o.J.)

## B. INSTRUMENTALMUSIK

### I. Orchesterwerke

- *Julius Caesar*, Ouvertüre (1896)
- *Concertstück* (Klavierkonzert) d-Moll (1897); rekonstruiert und vervollständigt von Vardo Rumessen (1973)
- *Herzliebster Jesu*, fünf Choralvariationen f-Moll für Orgel und Orchester (nur Finalsatz erhalten, 1901)
- *Burlesk* für Orchester (1907)
- *Varese sõjasõnumida* (Die Kriegsbotschaft der Krähe), Capriccio für großes Orchester (1909)

## II. Kammermusik

- *Erstes Streichquartett* d-Moll (1899)
- *Eleegia sõjaväljal langenute mälestuseks* (Elegie zur Erinnerung an die auf dem Schlachtfeld Gefallenen) für 2 Klarinetten, 2 Trompeten, 2 Alt-, 2 Tenorhörner, Tuba und Orgel (Fragment, um 1900)
- *Zweites Streichquartett* c-Moll (1902); 3. Satz *Ööpala* (Nachtstück) für Streichorchester orchestriert von Eduard Tubin (1939)
- *Läbi öö* (Durch die Nacht) für Violine und Klavier (1914)
- *Duett* für 2 Violinen
- *Drittes Streichquartett* C-Dur (unvollendet, o.J.)

## III. Soloformen

### 1. Klavierwerke

- *Lapse mõtted* (Kindesgedanken). Zwölf kleine Präludien für Klavier (182-1884)
- *Rondo* c-Moll für Klavier zu vier Händen (1891/1892)
- *Sügispildikesed I,II* (Zwei Herbstbilder) in gis-Moll und h-Moll) (1892)
- *Fugett* e-Moll (1897)
- *Klaviersonate* c-Moll, nur Schlusssatz (Finaal) erhalten (1897)
- *Zwei Albumblätter* h-Moll und F-Dur, gewidmet Elvira von Rennenkampff (1899?)
- *Fantaasia eesti rahvaviisidele* (Fantasie über estnische Volksweisen) Es -Dur (1902)
- *Humoresk* [Veskil (An der Mühle)] g-Moll (1903)
- *Neli prelüüdi klaverile* (Vier Präludien für Klavier) in c-Moll, Cis-Dur, g-Moll und h-Moll (1908 - 1910)
- *Ööpala / Nokturn* (1910)
- *Vier Klavierstücke* op. 10 [Albumileht (Albumblatt), Masurka, Gavott, Melanhoolia] (1910)
- *Walpurgi burlesk* (Walpurgis Burleske nach Goethes Faust) (1910); redigiert von Vardo Rumessen (1978), orchestriert von Eduard Tubin (1939)
- *Sonatine I* As-Dur op. 12/1 in romantischem Stil (1912?)
- *Sonatine II* c-Moll op. 12/2 in klassischem Stil (1912?)

- *Kümme klaveripalad lastele* (10 Klavierstücke für Kinder) [Sügistuul (Herbstwind), 2 Gavotten, Polka, Marss, Pastoraal, Valss, Talveunelmad (Winterträume), Vene laadis (A la russe), Tantsulugu (Tanzlied)] (1912-1913?)
- *Im Frühling (Kevadel)*. Vier Klavierstücke op. 11 [Kevadlauluke (Frühlingsliedchen), Valss, Sõnadeta laul (Lied ohne Worte), Menuett] (1913), orchestriert von Eduard Tubin (1939)
- *Alpiidüll* (Alpenidyll) h-Moll (o.J.)
- *Igatsus kevade järele* (Sehnsucht nach Frühling) a-Moll (o.J.)
- *Fuuga* D-Dur (o.J.)
- *Keiser Napoleon I surm* (Tod Kaiser Napoleons I.) As-Dur für Klavier zu vier Händen (o.J.)
- *Lumehelbekeste ringmäng* (Tanz der Schneeflocken) D-Dur (o.J.)
- *Meloodia* Des-Dur (o.J.)
- *Menuett* G-Dur (o.J.)
- *Õhtuhämarus* (Abenddämmerung) d-Moll (o.J.)
- *Pifferari* c-Moll/C-Dur (o.J.)
- *Valss* E-Dur (o.J.)

## 2. Orgelwerke

- *Fünf kleine Choralpräludien* [1. Ma tulen taevast (Vom Himmel hoch), 2. Nüüd paistab meile kauniste (Schmücke dich, o liebe Seele), 3. Ach bleib mit deiner Gnade, 4. Wie schön leuchtet der Morgenstern, 5. Ülempreester, kes sa tõest (Hoherpriester, der Du Dich)] (1892?)
- *Fuuga* d-Moll (um 1900?), zusammen mit dem Choralpräludium d-Moll orchestriert von Eduard Tubin (1938)
- *Largo* (Eks teie tea) D-Dur (1902?)
- *Zwölf Choralvorspiele* [1. Ach, was soll ich Sünder machen, 2. O, du Liebe meiner Liebe, 3. Es ist gewisslich an der Zeit, 4. Sollt' ich meinem Gott nicht singen, 5. Mit Fried und Freud' fahr' ich dahin, 6. Wer nur den lieben Gott lässt walten, 7. Jesu, meines Lebens Leben, 8. Sollt' ich meinem Gott nicht singen, 9. Werde munter mein Gemüthe, 10. Nun ruhen alle Wälder (Nachtstück), 11. Fröhlich soll mein Herze springen (Weihnachten), 12. Komm heil'ger Geist, o Herre] (22. November 1914)
- *Lobt Gott ihr Christen allzu gleich*, Choralpräludium G-Dur (1914?)
- *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*, Choralpräludium cis-Moll (unvollendet, 1914?)



- *Prelüüd ja fughetta* c-Moll (3. November 1914)
- *Nüüd tehke kõrgeks väravad* (Macht hoch die Tür) Ciacona F-Dur (14. November 1914)
- *Fuuga* D-Dur (o..J.)
- *Nüüd on see päev ju lõppenud* (Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen), vier Choralvariationen (unvollendet, o.J.)
- *Präludium* D-Dur (o.J.)
- *Su poole Issand südamest* (Herzliebster Jesu), Choralfantasie f-Moll und cis-Moll (beide unvollendet, o.J.)
- *Üks tallekene lepitas* (Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld), Choralpräludium G-Dur (o.J.)

### 3. Chronologisches Verzeichnis der Schriften<sup>1</sup>

Erscheinungsdatum	Ort der Veröffentlichung	Titel
11. Mai 1900	Postimees, Nr. 105	„Kooli laulmise raama“ (Das Schulgesangbuch)
11. November 1903	Postimees, Nr. 253	„Omamaa orelitegijad“ (Unsere Orgelbauer)
1. November 1905	Postimees, Nr. 239	„Läte kontserdi kohta“ (Über ein Konzert von Läte)
16. November 1905	Postimees, Nr. 252	„Rahvalaul ja arvustus“ (Das Volkslied und seine Rezeption)
7. Februar 1906	Postimees, Nr. 31	„Rahva laulukoorid“ (Über unsere Gesangsvereine)
15. April 1906	Postimees, Nr. 84	„Muusikapõllult“ (Aus der Musikszene)
31. Juli 1906	Postimees, Nr. 170	„Muusikamurult ja nooditurult“ (Über den Musik- und Notenmarkt)
~ 1906	Handschrift (Kirjandusmuuseum, Tartu)	„Esimene veristasamm eesti rahvakunsti ajaloos“ (Erster Meilenstein in der estnischen Geschichte der Volkskunst)
~ 1907	Handschrift (Kirjandusmuuseum, Tartu)	„Kustpoolt on meie muusikale edu loota?“ (Von wo ist unser musikalischer Erfolg zu erhoffen?)
März 1907	Eesti rahvaviiside korjamine, 3. Jg., 10. April 1906 – 26. März 1907	„Jälle rahvaviiside korjajad tulemas“ (Volksliedsammler sind wieder im Kommen)
25. April 1907	Postimees, Nr. 91	„Oratooriumi „Armst õnnis’ ettekanne“ (Zur Erstaufführung des Oratoriums ‚Selig aus Gnade‘ [von Albert Becker])
19. Juli 1907	Postimees, Nr. 135	„Pilk meie muusikavalda“ (Ein Blick auf unsere Äußerungen zur Musik)
10. September 1907	Elu, Nr. 23	„Lembade kontsert“
24. September 1907	Elu, Nr. 35	„Paula Brehmi kontsert“
26. September 1907	Elu, Nr. 37	„Ooper (1)“
01. Oktober 1907	Elu, Nr. 41	„Ooper (2)“

<sup>1</sup> Abdruck aller Schriften in: Vardo Rumessen (Hrsg.), *Rudolf Tobias. In puncto musicorum*. Tartu 1995. Estn.

26. November 1907	Elu, Nr. 88	„Sümfooniakontsert“
März 1908  08. April 1908 10. April 1908 19. April 1908 1928	Eesti rahvaviiside korjamine, 4. Jg., 27. März 1907 - 26. März 1908 Kaja, Nr. 29 Meie kodumaa, Nr. 29 Isamaa, Nr. 88 Muusikaleht, Nr. 10	„Kuhu saavad viimati meie rahvaviisid?“ (Was wird aus unseren Volksweisen werden?)
24.-25. September 1908 1931	Postimees, Nr. 9–10 Muusikaleht, Nr. 10	„Kas laulupidu või muusikapidu“ (Gesangsfest oder Musikfest)
16. März / 7. April / 10. April 1909	Postimees, Nr. 61, 76, 79	„Sealtpool klassikat ja moderni“ (Jenseits von Klassik und Moderne)
6. Juni 1909	Päevaleht, Nr. 125	„Mõnda in puncto musicorum“ (Bemerkungen in puncto musicorum)
20. Juli 1909	Päevaleht, Nr. 161	„M. Saare, Segakoorilaulud‘(1)“ (Lieder für gemischten Chor von M. Saar (1))
30. Juli 1909	Postimees, Nr. 169	„M. Saare ‚Segakoorilaulud‘(2)“ (Lieder für gemischten Chor von M. Saar (2))
12. September 1909	Päevaleht, Nr. 208	„Kuidas rahvad pilli ajavad?“ (Wie musizieren die Völker?)
März 1910  1928	Eesti rahvaviiside korjamine, 6.Jg. (27. März 1909 – 26. März 1910) Muusikaleht, Nr. 10	„Varemetest uus elu“ (Neues Leben den Ruinen)
10. April 1910	Päevaleht, Nr. 82	„Ka Eestile kunst!“ (Auch für Estland eine Kunst!)
29. Juli 1910 1910 1938	Päevaleht, Nr. 143 Aeg, Nr. 75 Estonia teatri- ja kontserdihoone ajalugu, Tallinn, S. 80	„Ja ometigi nurgakivi!“ (Und trotz allem ein Grundstein!)
19./26. August 1910  1928	Allgemeine Musikzeitung, Nr. 34/35 Muusikaleht, Nr. 10	„Andante religioso“ (dt.), Ders. (estn.)
25. November 1910	Allgemeine Musikzeitung, Nr. 48	„Ist unser Kurs auf den Fortschritt gerichtet?“
15. Januar 1911	Päevaleht, Nr. 11	„Raksa kaljut rusikaga!“ (Zerschlag den Felsen mit der Faust!)
März 1911  01. Juli 1911 1928	Eesti rahvaviiside korjamine, 7.Jg. (27. März 1910 – 26. März 1911) Päevaleht, Nr. 145 Muusikaleht, Nr. 10	„Üles, üles, hellad vennad!“ (Hinauf, hinauf, liebe Bruder!)
06. April 1911	Päevaleht, Nr. 76	„Kodukolde-(Salongi)Muusika“ (Haus-(Salon) Musik)

21. April 1911 1928	Allgemeine Musikzeitung, Nr. 16; Muusikaleht, Nr. 11	„ <i>Kirchliches Orgelspiel</i> “ (Kiriklik orelimäng)
14. Januar 1912	Päevaleht, Nr. 11	„ <i>Meie kunst ja tema hindajad</i> “ (Unsere Kunst und ihre Kritiker)
09. Juli 1912	Päevaleht, Nr. 130	„ <i>Kontserdisaali kontsertorel</i> “ (Über die Konzertorgel des Konzertsaals)
03. August 1913	Päevaleht, Nr. 174	„ <i>Estonia' talgud</i> “ (Das Gemeinschaftsprodukt 'Estonia')
24. August 1913	Päevaleht, Nr. 192	„ <i>Meie eeskava</i> “ (Über unser Programm)
1913 1928	Eesti kultura II, Tartu; Muusikaleht, Nr. 10	„ <i>Eesti muusika iseloomulik ilmend</i> “ (Der charakteristische Ausdruck der estnischen Musik)
1916	Allgemeine Musikzeitung, Nr. 51	„ <i>Etwas, woführ man herzlich wenig übrig hat</i> “ (Sellest, mis huvitab vaid väheseid)
November 1918	Postimehe Lisa, Nr. 14	„ <i>Mis ooperis sünnib?</i> “ (Wie es in der Oper hergeht)

## 4. Nachweis der Notendrucke

Die Notendrucke sind alphabetisch nach Ländern, Verlagen und chronologisch nach ihrem Erscheinungsjahr geordnet. Die Kürzel der Notenbeispiele dieser Dissertation definieren sich folgendermaßen: Länder: E (Estland), R (Russland), D (Deutschland), SK (Skandinavien). Verlage: numerisch.

### Verlage in Deutschland (D)

#### (1) Eres Estonia Edition Lilienthal/Bremen

- *Fuge d-Moll* für Orgel. Hrsg. von Andres Uibo, 1993.
- *Zwölf Choralvorspiele* für Orgel. Hrsg. von Hugo Lepnurm, 1993.
- *Durch die Nacht* (Läbi öö) für Violine und Klavier. Hrsg. von Vardo Rumessen, 2000.
- *Eks teie tea* (Pfingstgesang „Wisset ihr nicht“). Orchesterfassung von Vardo Rumessen, 1994, 2001.
- *Otsekui hirv* (Gleichwie der Hirsch, Chor aus Psalm 42). Orchesterfassung von Helen Tobias-Duesberg. Hrsg. von Vardo Rumessen. Partitur, Orchesterstimmen, Chorpartitur, Orgelauszug, 1995, 2001.
- *Kaks vaimulikku laulu: Eks tei tea, Otsekui hirv* (Zwei geistliche Gesänge: Wisset ihr nicht; Gleichwie der Hirsch) für gemischten Chor und Orgel. Hrsg. von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./dt., 2001.
- *Keelpillikvartett Nr. 2* (Streichquartett Nr. 2), Partitur. Hrsg. von Vardo Rumessen. Text: estn./dt., 2001.
- *Keelpillikvartett Nr. 1* (Streichquartett Nr. 1), Partitur. Hrsg. von Vardo Rumessen. Text: estn./dt., 2002.
- *Motetid ja vaimulikud laulud* (Motetten und geistliche Lieder) für gemischten Chor. Redigiert und hrsg. von Vardo Rumessen. Text: estn./dt., 2002.

#### (2) F. E. C. Leuckart Leipzig

- *Pfingstgesang Nelipühiks*. Fassung für kleines Orchester und Männerchor, 1909.
- *Gleichwie der Hirsch lechzend schreit* (Chor aus Psalm 42) für gemischten Chor und Orgel. Dt./estn., 1909.
- *Pfingstgesang Nelipühiks*. Ausgabe für Männerchor, Orgel und Orchester. Partitur und Einzelstimmen, 1914.

#### (3) N. Simrock GmbH Berlin/Leipzig

- *Im Frühling*. Vier kleine Stücke für Klavier op. 11 (Frühlingsliedchen, Walzer, Lied ohne Worte, Menuett), 1913.

## (4) Julius Heinrich Zimmermann Leipzig – Petersburg – Moskau – Riga – London – Tallinn

- *Feuilles d'Album*. Vier Klavierstücke, op. 10 (Albumblatt, Mazurka, Gavotte, Melancholie), 1910.

**Verlage in Estland (E)**

## (1) Eesti NSV Teatriühingu Tallinn

- *Neenia. Kreuzvaldi mälestuseks* für Männerchor, 1953.
- *Johannes Damaskusest*, Kantate für 5 Solisten, gemischten Chor, Männerchor, Orgel und großes Orchester, Opalograafiline väljaanne, 1954.
- *Rätsepa vaprus* für Männerchor, 1954.
- *Oh jäta kõik kaebed* für Männerchor, Erstdruck in: Zeitschrift „Sireen“ 1922, Beilage. 1958.

## (2) Eesti NSV Kultuuriministeerium Tallinn

- *Kontsert klaverile ja orkestrile d-Moll*, Partitur. Hrsg. und kommentiert von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./russ., 1973.

## (3) Eesti Riiklik Kirjandus (ERK) Tallinn 1949–65

- *Varas* (K. E. Sööt), in: *Laule segakooridele* (Lieder für gemischten Chor), 1956.
- *Igatsus kevade järele* für Klavier, 1957.
- *Polka* für Klavier, 1957.
- *Sügistuul* für Klavier, 1959.

## (4) Estonian Classics Tallinn

- Kantate *Johannes Damaskusest*, Klavierauszug. Hrsg. von Vardo Rumessen. Text: estn./russ., 2007.
- *Walpurgi burlesk* für Klavier. Hrsg. von Vardo Rumessen, 2007.
- Kantate *Johannes Damaskusest*, Partitur. Hrsg. von Vardo Rumessen. Text: estn./russ., 2009.
- Oratorium *Sealpool Jordanit. Moosese aaria ja Kaevulaul*. Oratorium *Jenseits des Jordan. Arie des Mose* und *Brunnenlied*. Partitur von Vardo Rumessen. Vorwort: dt./estn., 2009.
- *Kaks vaimulikku laulu: Eks tei tea, Otsekui hirv* (Zwei geistliche Gesänge: Wisset ihr nicht; Gleichwie der Hirsch) für gemischten Chor und Orchester. Partitur. Bearbeitet für Orchester von Vardo Rumessen und Helen Tobias-Duesberg. Vorwort: estn./dt., 2010.

## (5) Kirjastus Eesti Raamat Tallinn 1940

- *Koorilaul*, 1973.
  - *Õotsuv meri* (K. E. Sööt). Ausgabe für gemischten Chor oder Männerchor.
  - *Teel* (J. Luiga, nach S. Turgenjev) für gemischten Chor.
  - *Murtud roos* (M. Lipp) für gemischten Chor.

*Varas* (K. E. Sööt). Ausgabe für gemischten Chor oder Männerchor.  
*Noore sepad* (G. Suits). Ausgabe für gemischten Chor oder Männerchor.  
*Ad modum cervae mugit* (Wie der Hirsch schreit) für gemischten Chor.  
*Eks teie tea* (1. Kor 6, 19; Largo). Ausgabe für gemischten Chor sowie für Männerchor, Orgel und Orchester. [Orgelausgabe bei EELK kirikumuusika sekretariaadi väljaanne. Tallinn 1940.]  
*Neenia. Kreutzwaldi mälesseks* (F. R. Kreutzwald) für Männerchor.  
*Oh jäta kõik kaebed* (F. v. Bodenstedt) für Männerchor.  
*Allik* (K. E. Sööt) für Männerchor.  
*Küll jõuab surm.* Ausgabe für gemischten Chor oder Männerchor.  
*Oh jäta kõik kaebed* für Männerchor.  
*Rätsepa vaprus* für Männerchor.  
*Vana juut nõelub* für Männerchor.  
*Kas näed sa merd?* für Männerchor.

- *Soololaulud*. Redigiert und kommentiert von Vardo Rumessen. Vorwort estn./russ., 1974.

#### (6) Muusika, Eesti Koorühing Tallinn

- *Motetid ja vaimulikud laulud* für gemischten Chor a cappella. Redigiert und kommentiert von Vardo Rumessen. Vorwort dt./estn., 1992.
- *Kaks vaimulikku laulu*, für gemischten Chor und Orgel. Hrsg. von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./dt., 1993.

#### (7) NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik osakond (EMF) Tallinn

- *Menuett*, in: *Eesti heliloojate klaveripalu*, 1958.
- *10 klaveripala lastele*, 1959.
- *Kogutud klaveriteosed I* Konsert klaverile ja orkestrile. Redigiert, kommentiert und für zwei Klaviere bearbeitet von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./russ., 1973.
- *Kogutud klaveriteosed II*. Lühipalad.  
Redigiert und kommentiert von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./russ., 1974.
- *Kogutud klaveriteosed III*. Suurvormid, prelüüdid u. a.  
Redigiert und kommentiert von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./russ., 1978.
- *Walpurgi burlesk*. Partitur. Orchesterfassung von Eduard Tubin.  
Hrsg. v. Vardo Rumessen, 1980.
- *Hoolimata kõigest* (Trotz alledem, Fr. Freiligrath) für Männerchor und Orgel.  
Redigiert von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./russ., 1988.

#### (8) RK „Ilukirjandus ja Kunst“ Tartu/Tallinn 1940–49

- *10 klaveripala lastele*. (Sügistuul, 2 Gavott, Polka, Marss, Pastoraal, Valss, Talveunelmad, Vene laadis, Tantsulugu). Text: estn./russ., 1941.
- *Sonatiin c-Moll*, 1941.

## (9) SPKB Trükikeskus Tallinn

- *Varas. Segakoorile* (für gemischten Chor), 1985.

**Verlage in Russland (R)**(1) Imprimerie de Musique de W. Bessel et C<sup>ie</sup> St. Petersburg

- *Feuilles d'Album* pour piano – à son Excellence Mme Elvire de Rennenkampff par Rudolphe Tobias, o. J.

**Verlage in Skandinavien (SK)**

## (1) Alcanto Helsinki

- *Kaks vaimulikku duetti*. (Zwei geistliche Duette: Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Psalm 84; Was ist der Mensch?). Hrsg. von Vardo Rumessen, 1995.
- Ouvertüre *Julius Caesar*. Partitur. Hrsg. von Vardo Rumessen. Vorwort: estn./dt., 1997.

## (2) AB Nordiska Musikförlaget Stockholm

Warner/Chappell Music Scandinavia SE&JS Stockholm/Tallinn (ab 1995)

- Oratorium *Jenseits des Jordan. Arie des Mose und Brunnenlied* (Oratorium *Sealpool Jordanit. Moosese aaria ja Kaevulaul*). Klavierauszug. Hrsg. von Vardo Rumessen. Vorwort: dt./estn., 1988, 1999, 2000.
- *Joonase lähetamine* (Des Jona Sendung) Oratorium. Klavierauszug. Restauriert, vervollständig und für Klavier bearbeitet von Vardo Rumessen. Vorwort: dt./estn., 1991, 1995, 1996.
- *Des Jona Sendung*. Biblisches Oratorium in fünf Bildern für großes Orchester, Solisten, vier Chöre. Handschriftliche Partitur, 517 Seiten, gebunden. Restauriert und hrsg. von Vardo Rumessen, 1991.

## (3) Gehrmans Musikförlag Stockholm AB

- *Des Jona Sendung*. Biblisches Oratorium in fünf Bildern für fünf Solisten, zwei gemischte Chöre, Kinderchor, Orgel und Orchester. Partitur, gebunden. Restauriert und hrsg. von Vardo Rumessen, 2007 (Estonian Classics 2008).
- Oratorium *Jenseits des Jordan. Arie des Mose und Brunnenlied* (Oratorium *Sealpool Jordanit. Moosese aaria ja Kaevulaul*). Partitur. Hrsg. von Vardo Rumessen. Vorwort: dt./estn., 2007.



## 5. Literaturverzeichnis

AAVIK, Juhan: *Eesti Muusika Ajalugu* (Die Musikgeschichte Estlands). 4 Bde. Estnisch mit kurzen Schlussresümees auf Englisch, Deutsch, Französisch und Schwedisch. Stockholm 1965 (Bd. 1 und 2) und 1969 (Bd. 3 und 4).

AMBRAZAS, Algirdas Jonas: „Die Rolle des Leipziger Konservatoriums für die Entstehung der litauischen Symphonik: M. K. Ciurlionis und J. Gruodis“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*. Symphonik – Musiksammlungen. Konferenzberichte des internationalen musikwissenschaftlichen Symposiums in Chemnitz 1995, hrsg. von Helmut Loos (Deutsche Musik im Osten Bd. 10). St. Augustin 1997, S. 127–133.

ARRO, Elmar: *Geschichte der estnischen Musik I*. Tartu 1933.

Ders.: „Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte“, in: *Musik des Ostens 1*. Kassel 1962.

Ders.: „Das Ost-West-Schisma in der Kirchenmusik“. Über die Wesensverschiedenheiten der Grundlagen kultischer Musik in Ost und West, in: *Musik des Ostens 2*. Kassel 1963.

Ders.: „Die deutschbaltische Liedschule“. Versuch einer nachträglichen musikhistorischen Rekonstruktion, in: *Musik des Ostens 3*. Kassel 1965.

Ders.: „Richard Wagners Rigaer Wanderjahre“. Über einige baltische Züge im Schaffen Wagners, in: *Musik des Ostens 3*. Kassel 1965.

Ders.: (Hrsg.) *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*. Wiesbaden 1977.

AUNVER, Jakob: „Estlands christliche Kirche der Gegenwart“, in: *Acta Baltica I* 1960/61. Königstein 1962, S. 75–93.

BERGER, Karlhans: *Die Funktionsbestimmung der Musik in der Sowjetideologie*, Berlin 1963.

BERNANDT, Grigori: *S. I. Tanejew*, Moskau<sup>2</sup> 1983.

BERWALD, Franz: *Die Dokumente seines Lebens*. Hrsg. von Erwin Lomnäs. Leipzig 1979.

BRAUN, Joachim: „Zur Hermeneutik der sowjetbaltischen Musik“, in: *Zeitschrift für Ostforschung* 31 (1982), S. 76ff.

Ders.: „Christian and Jewish Religious Elements in Music – A Hidden Language of Resistance in Soviet Riga“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Bericht der Konferenz Chemnitz, 28. – 30. Oktober 1999. Hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch. Sinzig 2002, S. 77–82.

BYRON, George Gordon Noel Lord: *Kain. Ein Mysterium*. Bearbeitet und neu herausgegeben von Detlev Weigt. (Nach der Originalausgabe: Lord George Gordon Noel Byrons Werke, übersetzt von Otto Gildemeister, Bd. IV. Berlin 1903). Leipzig 2005.

CHRUSCHTSCHOW, Nikita: *Reden zur Kulturpolitik 1956–63*. Berlin 1964.

DANTE ALIGHIERI: *La Divina Comedia*. Dt./ital. Ausgabe. Stuttgart 2010/2011.

EBERLEIN, Dorothea: *Russische Musikanschauung um 1900 – von 9 russischen Komponisten*. Dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 52. Regensburg 1978.

Dies.: „Zwischen Petersburg und Leipzig. Zur Ausbildung musikalischer Formen in den baltischen Ländern um 1900“, in: *National Movements in the Baltic Countries during the 19th Century*. Studia Baltica Stockholmiensia 2. Stockholm 1985, S. 455–460.

Dies.: „Ciurlionis, Przybyszewski und Wjatscheslaw Iwanow über die Musik um 1900“, in: *The Baltic Countries 1900–1914*. Proceedings from The 9<sup>th</sup> Conference on Baltic Studies

in Scandinavia. Stockholm, June 3–6 1987. *Studia Baltica Stockholmiensia*. Stockholm 1990, S. 665–676.

*Eesti A & O*. Eesti Entsüklopeedia, hrsg. von Saima Noor. Tallinn 1993.

*Eesti biograafiline leksikon*,. hrsg. von Arno Rafael Cederberg et al. Tartu, 1926-1929.

*Eesti muusika biograafiline leksikon*,. hrsg. von Ela Eelhein, Jogi Eha-Pilvi et al. Tallinn 1990.

EISEN, Matthias Johann: *Eesti luuletused* (Estnische Gedichte). Tartu 1881.

FRIEDRICH, Sven: *Die ‚teutsche Ilias‘ – Glanz und Elend des Nibelungenliedes*. Vortrag Bayreuth 2001.

GLASENAPP, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern*. Leipzig 1905–1911.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit*. Aus meinem Leben. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Berlin 2007.

Ders.: *Faust*. Erster und zweiter Teil. München<sup>9</sup> 1987.

Ders.: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart 1986.

HAAN, Kalju: *Draamastudio Teatrikunstikool* (Dramastudio der Theaterkunstschule). Eesti Teatriliit. Tallinn 2009.

HAND, Ferdinand Gotthelf: *Aesthetik der Tonkunst*. Erster Theil. Leipzig 1837.

HASSELBLATT, Cornelius: *Geschichte der estnischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin 2006.

Ders.: „*Kalevipoeg in der europäischen Geistesgeschichte – und seine Entstehung*“, in: *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*. Aus dem Estnischen von Ferdinand Löwe. Stuttgart 2004, S. 297–306.

HEINE, Heinrich: *Lutetia*. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Berichte für die Augsburger *Allgemeine Zeitung*, in: *Vermischte Schriften*. 1854.

HINDREY, Karl August: *Tõnissoni juures* (Bei Tõnisson). Elukroonika V. Tartu 1931.

HOMER: *Ilias / Odyssee*. In einer Übertragung von Johann Heinrich Voß. München 1976.

HUMAL, Mart: „*Die ersten Beispiele der ‚Neuen Musik‘ in der Tonkunst der baltischen Länder*“, in: *The Baltic Countries 1900–1914*. Proceedings from The 9<sup>th</sup> Conference on Baltic Studies in Scandinavia, Stockholm, June 3–6 1987. *Studia Baltica Stockholmiensia*. Stockholm 1990, S. 641–658.

JÄRVELAID, Peeter: „*Kalevipoeg – seine staatstragende Gestaltung für Estland. Versuch, Kalevipoeg durch Kreuzwalds Leben zu rekonstruieren*“, in: *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*. Aus dem Estnischen von Ferdinand Löwe. Stuttgart 2004, S. 307–314.

KALLAS, Rudolf Gottfried: *St. Peterburi Evangeli-usuliste Eesti Noortemeeste Selts: Seltsi esimesed viis aastat* (Der St. Petersburger Evangelische Estnische Bund Junger Männer: Die ersten fünf Jahre des Bundes). St. Petersburg 1903.

KASEMAA, Olavi: „*Über die Entwicklung des Musiklebens in Estland zu Beginn des XX. Jahrhunderts*“, in: *The Baltic Countries 1900–1914*. Proceedings from The 9<sup>th</sup> Conference on Baltic Studies in Scandinavia, Stockholm, June 3–6 1987. *Studia Baltica Stockholmiensia*. Stockholm 1990, S. 695–706.

- KASEMETS, Anton: „*Jooni eesti muusika ajaloost*“ (Züge estnischer Musikgeschichte), in: *Muusikaleht*. Tallinn 1926, Nr. 8, S. 118–120; Nr. 9, S. 135–140; Nr. 11, S. 163–166; Nr. 12, S. 179–181; Nr. 15/16, S. 226–228; Nr. 19/20, S. 293–299; Nr. 22, S. 339–344 (zu Rudolf Tobias); Nr. 23/24, S. 356–362.  
Ders.: *Eesti muusika arenemislugu* (Zur Entwicklungsgeschichte der estnischen Musik). Eesti Lauljate Liit. Tallinn 1937.
- KAULITZ-NIEDECK, Rosa: „*Haapsaler Künstler VI*“, in: *Hapsal*. Ein nordisches al fresco von R. Kaulitz-Niedeck. Reval 1930. Reprint in: *Rudolf Tobias oma aja peeglis*. (Rudolf Tobias im Spiegel der Zeit), hrsg. von Vardo Rumessen. Tallinn 1995.
- KEMMLER, Erwin: *Johann Gottfried Mützel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit*. Marburg 1970.
- KIISK, Harry: „*Die estnische Musik von heute*“, in: *Acta Baltica III* 1963. Königstein/Taunus 1964, S. 227–241.
- KITZBERG, August: *Külajutud V* (Dorfgespräche). Tartu 1921.
- KLOTIŅŠ, Arnolds: „*Mart Saar and some Problems of the Historical Development of the National Style in Baltic Schools of Composition*“, in: *The Baltic Countries 1900–1914*. Proceedings from The 9<sup>th</sup> Conference on Baltic Studies in Scandinavia, Stockholm, June 3–6 1987. Studia Baltica Stockholmiensia. Stockholm 1990, S. 659–664.
- KRAWCHUN, Pawel / SCHLJAPNIKOW, Wladimir: *Organs of St. Petersburg and the Leningrad Region*. Moscow 1998.
- KREUTZWALD, Friedrich Reinhold: *Kalevipoeg: An Ancient Estonian Tale*. Compiled by Fr. R. Kreutzwald. Translated by Juri Kurman. Moorestown 1982.
- KÜNG, Andres.: *A Dream of Freedom: four decades of national survival versus Russian imperialism in Estonia, Latvia and Lithuania, 1940–1980*. Cardiff 1980.
- KURMAN, Juri: *Afterword*, in: *Kalevipoeg: An Ancient Estonian Tale*. Compiled by Fr. R. Kreutzwald. Translated by Juri Kurman. Moorestown 1982, S. 277–291.
- KUUSK, Priit: „*Early Estonian Symphonic Music against the Musical and Cultural background of its Time (1896-1914)*“, in: *The Baltic Countries 1900–1914*. Proceedings from The 9<sup>th</sup> Conference on Baltic Studies in Scandinavia, Stockholm, June 3–6 1987. Studia Baltica Stockholmiensia. Stockholm 1990, S. 727–742.
- KÕLAR, Anu: „*Drei Neuerungen in der estnischen Kirchenmusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*.“ Vortrag im Rahmen der Ländertagung Estland der European Conference for Protestant Church Music in Tallinn 2002, 19 Seiten.
- KÕLAR, Leelo (Hrsg.): *Riho Päts sõnas ja pildis* (Riho Päts in Wort und Bild). Tallinn 1981.
- LAUGASTE, Eduard: „*Järe sõna*“ (Nachwort), in: *Fr. R. Kreutzwald. Kalevipoeg: eesti rahva eepos*. Tallinn 1951, S. 319–346.
- LESSING, Gotthold E.: *Laokoon – oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Reprint Stuttgart 2001.
- LIPPUS, Urve: „*Die Idee des Nationalismus in der estnischen Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*“, in: *Estonia*. Zeitschrift für estnische Literatur und Kultur 17, Nr. 1. Bremen 2002, S. 4–26.

- LIPPUS, Virve: „Die ersten Jahrzehnte des XX. Jahrhunderts – die Einstellungsphase der professionellen Klavierspieltraditionen in der estnischen Gesellschaft“, in: *The Baltic Countries 1900 – 1914. Proceedings from The 9<sup>th</sup> Conference on Baltic Studies in Scandinavia*, Stockholm, June 3 – 6 1987. *Studia Baltica Stockholmiensia*. Stockholm 1990, S. 707 – 726.
- LOIT, Aleksander (Hrsg.): *National Movements in the Baltic Countries during the 19th Century*. Centre for Baltic Studies at the University of Stockholm. Uppsala 1985.
- LÖNNROT, Elias / FROMM, Hans: *Kalevala*. Das finnische Epos. Stuttgart 1985.
- LOOS, Helmut / KOCH, Klaus-Peter (Hrsg.): *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.– 30. Oktober 1999 (Reihe I, Schriften: Band 7). Sinzig 2002.
- LÜDIG, Mihkel: *Mälestused* (Erinnerungen). Tallinn 1969.
- LUIGA, Juhan: „Pohjavaim“ (Der Nordgeist), in: Ders., *Mäss ja meelegaigus* (Aufstand und Sinnenleiden), hrsg. von Hando Runnel. Tartu 1995, S. 202-209.
- MARTIENSSEN, Carl Adolf: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig 1930.
- MENDELSSOHN, Paul und Carl (Hrsg.): *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1833 – 1847*. Hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig<sup>3</sup> 1864.
- MÜLLER, Wolfgang W. (Hrsg.): *Musikalische und theologische Etüden*. Zum Verhältnis von Musik und Theologie. Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9. Zürich 2012.
- MÜNS, Heike (Hrsg.): *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*. Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa. Bd. 23. Oldenburg 2005.
- NEUMANN, Leenart: „Veerud Eesti muusika ajalost“ (Streifzüge durch die estnische Musikgeschichte), in: *Looming*, 1924, Nr. 2 – 6.  
Ders.: „Mälestusi“ (Erinnerungen), in: *Üldlaulupeo album* (Sängerfest-Album). Tallinn 1928.
- NEY, Gottlieb: „Die Kulturpolitik Estlands während der Eigenstaatlichkeit“, in: *Acta Baltica VIII 1968*. Liber annalis i. B. Königstein/Taunus 1969, S. 195 – 234.
- NORMET, Leo: „The Years 1896– 1914 in Estonian Music“, in: *Baltic Countries 1900– 1914*. Bd. 2, hrsg. von Aleksander Loit. Uppsala, Center for Baltic Studies at the University of Stockholm 1987, S. 687 – 694.
- PÄTS, Riho: *Rudolf Tobias*. Eesti Raamat, Tallinn 1968.
- PAULSON, Ivar: „Alt-estnische Volksreligion“, in: *Commentationes Balticae XII/XIII*, 4. Baltisches Forschungsinstitut. Bonn 1967, S. 205 – 249.
- PETERSEN, Peter (Hrsg.): *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*. Aus dem Estnischen von Ferdinand Löwe. Stuttgart 2004.  
Ders.: „Kalevipoeg heute – Die Bedeutung des estnischen Nationalepos für die gegenwärtige Gesellschaft“. Vortrag gehalten im Rahmen der Estnischen Woche Basel (Culturescapes Estland) am 21. November 2006.
- REDEPENNING, Dorothea: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Bd. 1 und Bd. 2. Laaber 1994, 2008.

REINING, Eduard: „Das estnische Theater einst und jetzt“, in: *Acta Baltica III* 1963. Königstein 1964, S. 210–241.

RIMSKI-KORSAKOW, Nicolai: *Chronik meines musikalischen Lebens*, übersetzt und hrsg. von Lothar Fahlbusch. Leipzig 1968.

ROISMAN, Leonid: *Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur*. Deutsche Übersetzung aus dem Russischen von Nina Balz. 157. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde (GdO), Jahressgabe 1998. Mettlach 2001. Originalausgabe in Russisch. Moskau 1979.

RUMESSEN, Vardo: „Rudolf Tobias ja eepos ‚Kalevipoeg‘“, in: *Looming*. Tallinn 1973, Nr. 5.

Ders. (Hrsg.): *Rudolf Tobias sõnas ja pildis* (Rudolf Tobias in Wort und Bild). Tallinn 1973.

Ders. (Hrsg.): *Mart Saar sõnas ja pildis* (Mart Saar in Wort und Bild). Tallinn 1973.

Ders.: „Rudolf Tobias Haapsalu“ (Rudolf Tobias in Haapsalu), in: *Haapsalu läbi aegade ja inimeste*. Tallinn 1979.

Ders.: „Rudolf Tobias sünnimaja Käinas“ (Das Geburtshaus von Rudolf Tobias in Käina), in: *ENSV Kultuuriministeeriumi väljaanne*. Tallinn 1982 (estn./russ.).

Ders.: „Rudolf Tobias ja tema oratorium ‚Joonase lähetamine‘“ (Rudolf Tobias und sein Oratorium ‚Des Jona Sendung‘), in: *Teater, Muusika, Kino* 1988, Nr. 10. Reprint Tallinn 1995.

Ders.: „Rudolf Tobiase oratorium Joonase lähetamine ja tema kirikumuusika reformidee“ (Rudolf Tobias’ Oratorium ‚Des Jona Sendung‘ und seine Reformidee der Kirchenmusik), in: *Mana*. 1988, Nr. 58.

Ders.: „Rudolf Tobiase oratoriumi Joonase lähetamine esiettekande puhul“ (Zur Uraufführung des Oratoriums ‚Des Jona Sendung‘ von Rudolf Tobias), in: *Teater, Muusika, Kino*. Tallinn 1989, Nr. 5.

Ders.: „Rudolf Tobias und sein Oratorium Des Jona Sendung“. Sonderdruck aus *Acta Baltica XXV/XXVI*. Königstein im Taunus 1989.

Ders.: „Rudolf Tobiase kojutulek“ (Die Heimkehr des Rudolf Tobias). Rede im *Estonia* Konzertsaal zur Rückführung seiner Asche nach Estland. 7. Juni 1992.

Ders.: „Rudolf Tobiase Joonase lähetamine. Pro et contra läbi aegade“ (‚Des Jona Sendung‘ von Rudolf Tobias. Pro und Kontra durch die Zeiten), in: *Teater, Muusika, Kino*. Tallinn 1995, Nr. 3, 4, 5.

Ders. (Hrsg.): *Rudolf Tobias oma aja peeglis* (Rudolf Tobias im Spiegel der Zeit). Tallinn 1995.

Ders. (Hrsg.): *Rudolf Tobias. In puncto musicorum*. Tartu 1995.

Ders.: *Oratorio Joonase lähetamine*. Helsinki 1996.

Ders.: *Joonase Sõnum. Rudolf Tobias ja tema oratorium ‚Joonase Lähetamine‘* (Die Botschaft des Jona. Rudolf Tobias und sein Oratorium ‚Des Jona Sendung‘). Tallinn 2008.

SALMENHAARA, Erkki: *Jean Sibelius*. Helsingi 1984.

SALO, Vello: „Antireligiöse Riten in Estland. Quellen“, in: *Acta Baltica XIII* 1973. Königstein 1974, S. 40–53.

SARETOK, Valve: *Läbi uduliniku* (Durch den Nebelschleier). Toronto 1956.

SCHILLER, Friedrich: *Schillers Werke*. Weimar 1957.

SCHWARZ, Werner/ KESSLER, Franz/ SCHEUNCHEN, Helmut: *Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und dem baltischen Lande [Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas, Bd. 3]*. Dülmen 1989.

SCHWEIZER, Gottfried: „Das Kunstleben Estlands“, in: *Die Musik*. 1938, Nr. 3, S. 183–188.

SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. Aus dem Englischen übertragen von August Wilhelm Schlegel. Frankfurt 2008.

SIITAN, Toomas: „Der ‚echte Choralgesang‘ und das ‚endlose Chaos der örtlichen Melodievarianten‘: die lutherischen Universalchoralbücher für die russischen Ostseeprovinzen von J. L. E. Punschel (1839) und J. A. Hagen (1844/45)“, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Heike Müns. Oldenburg 2005, S. 91–96.

STEINBECK, Wolfram: „Nationale Sinfonik und die Neudeutschen. Zu Joachim Raffs Sinfonie ‚An das Vaterland‘“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Sinfonik – Musiksammlungen*. Konferenzberichte des internationalen musikwissenschaftlichen Symposiums in Chemnitz 1995, hrsg. von Helmut Loos (Deutsche Musik im Osten Bd. 10). St. Augustin 1997, S. 69–82.

*St. Peterburi Ewangeli-usuliste Eesti Noortemeeste Selts*. Festschrift des Vereins. Jurjew (Tartu), 1903.

SUITS, Gustav: *Kogutud luuletused* (Gesammelte Gedichte). Tartu 1938.

TACITUS, Cornelius: *Germania (De origine et situ Germanorum liber)*. Tusculum Studienausgabe lateinisch-deutsch. Düsseldorf<sup>3</sup> 2003.

TALL, Johannes: „Estonian Song Festivals and Nationalism in Music towards the end of the Nineteenth Century“, in: *National Movements in the Baltic Countries During the 19<sup>th</sup> Century*. Bd. 2, hrsg. von Aleksander Loit. Uppsala, Center for Baltic Studies at the University of Stockholm 1985, S. 449–460.

TOPMAN, August: *Mälestused* (Erinnerungen). Tallinn 1972.

TSOPP, Lilian: *Rudolf Tobiase instrumentaalmuusika polüfoonilistest vormidest*. (Zur Polyphonie der Instrumentalmusik von Rudolf Tobias). Diplomarbeit. Tallinner Staatliches Konservatorium. Tallinn 1987.

VALK, Ülo: „Stand der wissenschaftlichen Forschung zum Kalevipoeg“, in: *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*. Aus dem Estnischen von Ferdinand Löwe. Stuttgart 2004.

VEIDEMANN, Rein: „Fr. R. Kreuzwalds ‚Kalevipoeg‘ als ein heiliger Text der estnischen literarischen Kultur“, in: *Kalevipoeg. Das estnische Nationalepos*. Stuttgart 2004, S. 263–268.

VOELKER, Elke: Artikel „Rudolf Tobias“, in: *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, 2., neubearb. Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16. Kassel 2006, Sp. 873-874.

Dies./ NORMET, Leo: Artikel „Estland“ (I. Historischer Abriss; III. Kunstmusik), in: *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, 2., neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3. Kassel 1995, Sp. 172 u. Sp. 179–183.

Dies.: Artikel „Ein Monolith zwischen den Welten. Zum Oratorium Des Jona Sendung von Rudolf Tobias“, in: Programmheft der 48. Internationalen Orgelwoche Nürnberg Musica Sacra – Europas Fest Geistlicher Musik. Nürnberg 1999, S. 28 – 30.

WAGNER, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe. Leipzig<sup>5</sup> 1912.

WALTHER, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig 1732. Faksimile-Nachdruck hrsg. von R. Schaal, Kassel und Basel<sup>3</sup> 1967.

WILSON, William A.: *The Kalevala and Finnish Politics. – Folklore, Nationalism and Politics*. Hrsg. von Felix J. Oinas. Columbus (Indiana University Monograph Series, Bd. 30) 1978, S. 51 – 75.