DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ERSTER JAHRGANG

ZWEITES QUARTAL

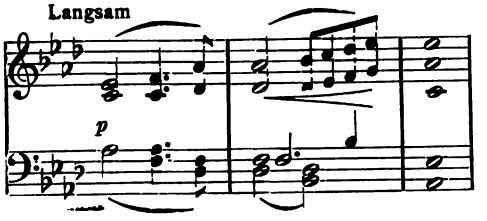
VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1902

FÜR DAS ZWEITE QUARTAL DER „MUSIK“

I. 7

INHALT

DIE MUSIK



I. JANUARHEFT 1902

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

II

Verehrte Frau Gräfin!

Acht Wochen lang haben Sie nach dem Empfang meines letzten Schreibens mit mir geschmollt. Warum auch nicht? Man schmollt ja wortlos doch nur mit denen, welchen man nicht gram sein kann. Die Anderen setzt man möglichst ohne Aufschub mit liebenswürdigen Redensarten vor die Thür. Gestern kam dann Ihre allerliebste Plauderepistel mir zu Händen, in der, wie ich erwartet hatte, von allem Denkbaren die Rede war, nur nicht vom Inhalt meines Oktoberbriefes. Ich bin weit entfernt davon, dahinter etwas wie weibliche Taktik zu vermuten. Schönen Dank auch für die Einlage: das Bild ist wohlgeraten, doch zeigt es Sie mindestens um fünf Jahre älter, als Sie in Wirklichkeit aussehen. Seit wann sind denn auch noch unsere Photographen unter die Naturalisten gegangen? Über die Unterschrift: „Dem Unverbesserlichen", quittier ich mit Dank. Das musikalische Citat am oberen Rande der Photographie, das Leitmotiv, die „idée fixe" der phantastischen Symphonie von Hector Berlioz ist, wie ich aus der Form der Notenköpfe sehe, von Willy beigefügt. Woran das wohl liegen mag, dass unsere Komponisten deutlicher schreiben, wenn sie einen von ihren Vorgängern herrührenden Gedanken kopieren, als wenn sie Eigenes zu Papier bringen?

Da Sie's mir also nicht ausdrücklich verboten haben, spinne ich heute, als Unverbesserlicher, mein Garn fort.

Willy, dem Sie zu seinem Geburtstage Maupassant in deutscher Uebersetzung — der Arme! — und die musikalische Handbibliothek der hochseligen Herren Nohl und Pohl schenkten, hat wohl inzwischen auch in der letzteren soweit geblättert, um mir triumphierend entgegenhalten zu können, dass das „œuvre" von Berlioz dem wagnerischen grösstenteils vorangehe, und dass die Entstehungsjahre der instrumentalen Hauptwerke Liszts im wesentlichen auch die der Dramen Wagners gewesen seien. Man dürfe sich daher nicht beifallen lassen, zu behaupten, dass Berlioz und Liszt die wagnerische Kompositionstechnik zu Unrecht verwertet hätten. Mit Verlaub, das behauptet „man" auch gar nicht. Verstatten Sie eine Randbemerkung: Sie würden an Willy ein gutes Werk thun, wenn

Sie ihn gelegentlich in die Gesellschaft ernster Männer, besonders Nichtmusiker, schicken wollten; seine Beweisführungen, wie die so vieler heutiger junger Künstler und Schriftsteller, sind die von Leuten, welche das bequemere Teil erwählt haben, in schöngeistig schattierten Damenzirkeln zu orakeln. Verzeihen Sie, meine Gnädigste — ich weiss nicht wie's zugeht: so oft ich auf Salonlöwen oder -Löwinnen zu sprechen komme, welche den ebenso grossmütigen als nachsichtigen und galanten Meister Liszt in seinen letzten Lebensjahren umlagerten, hab ich immer meinen ungalanten Tag.

In Wirklichkeit durchlief die neueste Musikgeschichte etwa folgende Entwickelungsphasen. Berlioz, der keineswegs von einem bösen Deutschen verführt worden war, missverstand als Franzose und als Zeitgenosse der Victor Hugo, George Sand, Delacroix den letzten Beethoven einerseits, Shakespeare wie die deutsche und englische Romantik, insbesondere das Romantische bei Goethe, Byron, Walter Scott andererseits so gründlich wie möglich. Ohne an einer soliden, allzeit zuverlässigen musikalischen Satztechnik einen festen Rückhalt zu haben, ohne eine ausgesprochene dramatische Begabung zu besitzen, fühlte er sich von der Scene wechselweise gefesselt und abgestossen, und zog, als genialster aller bedeutend veranlagter Dilettanten und Fragmentaristen, um seinen programmmatischen Irrgarten stets neue Kreise. Zweitens: Franz Liszt, der als Adoptiv-Pariser in dem gleichen Boden wurzelte wie Berlioz, und als sein ästhetischer Wandnachbar über Poesie, Kunst und ihrerzeit viel erörterte philosophisch-religiöse Bestrebungen schwärmerischer Weltbeglücker die gleichen, etwas verschwommenen Anschauungen hegte, wie die gesamte französische Generation von 1830, lehnte sich auch als Tondichter merklich an Berlioz an. Doch gedieh ihm sein symphonisches Gesamtwerk straffer und übersichtlicher, weil er auf seinen Reisen als Virtuose die Erfahrung gewonnen hatte, dass man das Publikum im Konzert nicht allzulang bei dem gleichen Gegenstande festzuhalten im Stande sei, weil er, als ganz unvergleichlicher kongenialer Nachempfinder im Studium Bachs und Beethovens, im persönlichen Verkehr mit Wagner sich vieles Echte, Unverlierbare innerlich aneignete, und weil schliesslich seine eigentliche melodische Erfindung noch um ein Geringes kurzatmiger war wie die von Berlioz. So machte er zeitweise aus der Not eine Tugend und aus den mit höchst geistvollem Stift hingeworfenen Skizzen symphonische Dichtungen. Zum Dritten: es ist psychologisch äusserst wahrscheinlich, dass just die Erkenntnis des Berliozschen Haupt- und Grundirrtumes in dem geborenen Bühnenbeherrscher Wagner den Kolumbus-Gedanken wachrief, das Orchester mehr und mehr zu einem mit den Singstimmen gleichberechtigten Faktor im musikalischen Drama heranzubilden und das Leitmotivsystem mit höchster Planmässigkeit und Beharrlichkeit auszugestalten.

Auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik blieb er durchaus beethovenisch-konservativ, wie die unübertroffene Meisterschöpfung seiner Faust-Ouvertüre unwiderleglich beweist. Seine brieflich überlieferten und in eigens geschriebener Abhandlung aufgereihten Gedanken über Liszts Kompositionen erhielten, wie stets von neuem betont werden muss, zum Teil ihre Färbung durch Rücksichten, die dem Verfasser das Gefühl der Dankbarkeit und enge persönliche Beziehungen nahelegten. Was hätte es auch für einen Sinn, vom Künstler zu verlangen, dass er sich in freiem, etwas mehr oder weniger kritisch grundiertem Spiel der Ideen bedingungslos, Buchstabe für Buchstabe auf eine Theorie einschwöre — gelegentlich einer literarischen Bethätigung, die für ihn doch nur Erholungs-Beschäftigung ist? Wenn nur sein Kunstwerk die lückenlose Folgerichtigkeit organischen Werdens und Ausreifens zeigt! Dass Wagner sich auf seine Weise Liszt nach Kräften dankbar erwies, ehrt ihn jedenfalls als Menschen. Angesichts eines solch seltenen, wundervollen Freundschaftsverhältnisses empfindet man fast Scheu, schärfer prüfend und genauer wägend der Frage nachzugehen, wie weit die innere Ideengemeinschaft zwischen den beiden Meistern sich erstreckte. Mir will ein Wort Wagners nicht aus dem Sinn, das in seinen Briefen an Uhlig steht. Nachdem er wieder einmal von der Fürsorge und Hochherzigkeit Liszts mit Rührung gesprochen, entringt sich ihm, dem unerbittlich Wahren, der Klageruf: „In meinem Denken begreift er mich nicht.“ Also gab es ein Etwas in Wagner, das Liszt, der den „Tannhäuser“ und den „Lohengrin“ mit der Feder wie mit dem Taktstock so feinsinnig zu erläutern verstand, doch nicht begriffen hat? Sollte am Ende dieses Etwas ein bisher immer noch nicht recht als solcher erfasster Kernpunkt der gesamten wagnerischen Kunstanschauung gewesen sein? Nämlich dass, wenn die Symphonie einmal auf natürlichem Wege in das musikalische Drama hineingewachsen sei, sie dann nicht gut auf einem weniger natürlichen Wege wieder aus ihm herauswachsen könne? Und würde nicht, wenn es Liszt vollends gegeben gewesen wäre, Wagners „Denken zu begreifen“, heute im Verzeichnis der Lisztschen Kompositionen so manche, uns seit unserer Jugend vertraut gewordene, fehlen, oder doch verschiedene unter ihnen mit anderer Titelbezeichnung und in andersartiger musikalischer Ausführung uns vorliegen? Endlich die Schlussfrage in dieser Kette: Warum war Liszt so ausserordentlich zurückhaltend, wenn in Vorschlag gebracht wurde, eine seiner symphonischen Dichtungen aufzuführen? Er pflegte dann auf seine stolz bescheidene Art zu sagen: „Ich kann warten.“ Zugegeben, dass er bei einem Hochsinn, der sprichwörtlich zu werden verdient, zeitlebens mehr die Erfolge seiner Freunde und Schützlinge, als seine eigenen im Auge hatte: war's aber nicht am Ende auch ein dunkel verworrenes Gefühl der Unsicherheit in Bezug auf Streben und Ziel, das, ihm selbst unbewusst,

bei solcher Hemmung des Willens zum künstlerischen Sichausleben mitwirkte? Meinen Sie nicht, Verehrteste, dass es einem Manne noch schwerer fällt, sich zu überwinden, wenn eine Befriedigung seines Ehrgeizes in Aussicht steht, als wenn es nur auf ihn ankommt, eine Schöne zu erobern? „Geniesse gern, was Dir beschieden", so pflegte Liszt, ähnlich wie vor ihm Goethe zu Weimar, in letzterer Beziehung zu denken. Wer's auf die eine Art aber nicht verschmäht, „im Vollen, Schönen resolut zu leben", der pflegt sich's auch auf die andere nicht zu versagen, wenn nicht besondere seelische Motive mit hineinspielen. Die bescheidensten Tondichter, ein Mozart, ein Schubert, ein Lortzing, haben ungescheut und herzhaft zugegriffen, so oft sich ihnen die Möglichkeit bot, mit einem ihrer Werke vor die Öffentlichkeit zu treten.

Vom verschwiegenen Drama im Herzen des edlen und vornehmen Franz Liszt führt mich, zum vierten und vorläufig letzten, der Weg zu den geräuschvoll inscenierten und geräuschvoll beklagten theatralischen und anderen Misserfolgen unserer musikalischen Jüngstdeutschen. Wie viele echte Bühnentalente unter ihnen giebt es? Wollten wir sie an den Fingern abzählen, wir würden, wie Papageno, da er sich zur Reise ins Jenseits rüstet, das „Eins" und „Zwei" nur stockend herausbringen und schliesslich nach längerer Verlegenheitspause ein „halb Drei" stammeln. Die einen malen mit unsäglichem Fleiss eine Art Wagnerschablone nach; sie gehen von dem äusserlich technisch zumeist vortrefflich behandelten Orchester aus, anstatt wie Wagner vom dramatischen Hauptgedanken und den diesem entspringenden psychologischen Einzelmotiven, weil sie eben der Kraft entbehren, lebendige Menschen auf die Bretter stellen zu können. Ob man ihnen die rechte Förderung angedeihen lässt? Sicherlich nicht — doch diese hochwichtige Frage erheischt eine eigene, eingehende Betrachtung für sich. Die Anderen, welche hauptsächlich die symphonische Dichtung pflegen, verzehren sich erst recht in der Sehnsucht nach der Bühne. Denken Sie an das nachgerade beinahe typisch gewordene, dramatisch bewegte, oft gleichsam Geberden durch Tonreihen wiederspiegelnde, für halbe Seiten sich in Interjektionen zersplitternde Violin- oder Cellosolo in neueren Programmwerken: da wirds jedesmal einer armen, gequälten Seele im Konzertsaale zu enge, und sie begehrt nach Theaterluft. Es ist die Explosion auf eine Gefühlsstauung hin, keineswegs, wie bei der nicht ohne Koketterie durchgeführten „Rolle" der Bratsche in der Harold-Symphonie von Berlioz, die Verwirklichung einer im Vornherein feststehenden künstlerischen Absicht. Jene jüngeren Musiker kochen in einem Kessel, der zwischen zwei Herdfeuern steht. Als redlich strebende, doch geistig noch nicht frei gewordene Eklektiker vermengen sie Verschiedenartiges und Entgegengesetztes aus den Errungenschaften von Berlioz, Liszt und Wagner. Weil es einmal eine Übergangsepoche gab, in der fast

gewaltsam und zwar ziemlich in denselben Tagen für die drei Meister Bresche geschlagen werden musste, können sie sich von dem Wahne nicht losmachen, dass in der gleichen Zeit auch für innerlich Engverwandtes gekämpft wurde, und sträuben sich dagegen, zu erkennen, dass Wagner mit Liszt und Berlioz einzig und allein in der modernen Verwertung und Steigerung orchestraler Mittel und in etlichen sachlich belanglosen Reminiscenzen Berührungspunkte hat. Unsere heutigen Programm-Musiker sind nur scheinbar fanatische Fortschrittler, in Wahrheit aber arge Rückschrittler, da sie eben wieder hinter Wagner bis auf Berlioz zurückgehen, also auf das, was für das Kunstwerk Wagners Voraussetzung, aufgebrauchtes Mittel zum Zweck war und just im Sinne einer geläuterten Bayreuthischen Anschauung als „überwundener Standpunkt" gelten muss. Sind denn die Herren gar nicht im Stande, Wagner ohne Brille zu lesen? Willy wirft mir im Geiste die „Neunte Symphonie" an den Kopf. Verordnen Sie ihm, bitte, ein niederschlagendes Mittel und fragen Sie ihn in Güte und Liebe, warum er und seine Freunde denn stets wie hypnotisiert auf den vierten Satz der grandiosen Partitur starren, anstatt die drei ersten, wahrlich nicht geringeren eines auch nur annähernd gleichen aufmerksamen Studiums zu würdigen. Warum hat wohl Beethoven diesen drei Theilen untereinander keine thematische Beziehung verliehen? Und sind die musikalischen Grundideen dieser drei Teile im vierten etwa in Verbindung mit neuen Motiven verarbeitet, oder vielmehr nur in der Weise von „Citaten" vorgebracht? Sei dem wie ihm wolle: sobald einer von unseren Benjamins der Konzertsäle einmal eine Melodie erfinden wird wie die, mit welcher sich Beethoven schliesslich die Bundesgenossenschaft Schillers sicherte, dann mag er damit anfangen, was ihm nur sein Talent eingiebt; dann binde ich an mein ganzes bisserl Ästhetik einen Mühlstein und versenke sie nach Wunsch in den Grosshesseloher See oder in den Berliner Goldfischteich, wo sie am tiefsten sind.

Ja, Verehrteste, das ist ein Generalirrtum unserer verwegen dreinschauenden, und im Inneren, ach, so unsicheren und verlegenen Himmelsstürmer: die von Wagner selbst mit aller Entschiedenheit widerratene Anwendung wagnerischer Gedanken und Techniken auf die reine Instrumentalmusik. Die Herren schieben Wagner und seine Lehre mit einer nachlässig selbstbewussten Handbewegung zur Seite, wenn's ihnen gerade unbequem ist. Warum dichten sich die Wenigsten unter ihnen ihre Programme selbst? Beethoven bestritt seine Programme aus eigenem poetischen Vermögen. Die schönsten waren die, welche er gar nicht ausdrücklich angab, wie die für seine „C-moll" und für seine A-dur-Symphonie. Ein echtbürtiges Kunstwerk grösseren Stiles muss eine einheitliche Prägung tragen, kann nicht aus einem womöglich unfreiwilligen Zusammenwirken zweier Individualitäten entstehen. Vor Jahr und Tag schrieb ich Ihnen

einmal, dass ich, unbeschadet aller Verehrung für Mendelssohn und Schumann, auch an der Sommernachtstraum-, an der Manfred-Musik bei Theateraufführungen keine reine Freude mehr hätte. Es klaffen doch zu weite Risse zwischen der Phantasie- und Empfindungswelt jener Meister und der Shakespeares und Byrons. Unser ästhetisches Empfinden hat sich in den letzten Jahrzehnten überaus verfeinert. Bedenken Sie nur, dass wir heute die Kopie, die graphische, ja selbst die quasi-mechanische Wiedergabe eines berühmten Gemäldes unter ganz anderen Gesichtspunkten beurteilen, als es um die Mitte des neunzehnten Säkulums geschah, dass uns die feinfühligste Reproduktion doch nur ein Notbehelf dünkt, dass wir, wenn wir anders den Mut dazu auftreiben, uns gegen eine Ergänzung und Umarbeitung von Shakespeares „Timon", Schillers „Demetrius", Webers „Oberon" mit allem Nachdruck zur Wehr setzen, dass wir endlich, bei aller Bewunderung für relativ glückliche Lösungen, selbst dann nicht mehr ganz von Herzen zustimmen können, wenn wir ein von Mozart retouchiertes Oratorium Händels oder eine von Wagner mit allem erdenklichen Takt ergänzte Partitur Glucks vor uns haben. All das hängt mit der modernen, mühsam genug erstrittenen Anschauung von der Einheit und Unteilbarkeit der Persönlichkeit zusammen. Nachdem die Kinderkrankheiten der Sozialdemokratie und des Staatssozialismus überwunden worden sind, betonen wir mit allem Recht und Eifer wiederum das Individuelle. Es ist Nietzsches grösstes — und bisher so gut wie übersehenes Verdienst, dass er uns, ungeachtet seiner poetischen Übertreibungen, vor der Gefahr der geistigen Massen-Einstampfung bewahrte. Wie das nun die Notwendigkeit des noch nicht beendeten Kampfes gegen die „Mittler", gegen die öde Gleichmacherei bedingt, müssen wir jetzt den ausgesprochenen Gegensatz: das Naturrecht des Individuellen und vollends das Unantastbare einer subjektiven künstlerischen Anlage und Eigenart um so entschiedener in den Vordergrund rücken. So hat denn auch die zugleich feinfühliger und streitbarer gewordene Ästhetik manches mit scharfem Messer zu trennen, das scheinbar leidlich gut miteinander verwachsen war. Einen reizvollen Anblick gewährt es, wenn eine Schlingpflanze, ohne grade die Krone zu überwuchern, einen Baum mit hängenden Ranken und farbigen Blüten geschmückt hat; schneidet man sie indessen herunter, dann gewahrt manch Einer zu seiner Verwunderung, dass die frei gelegte, strengere, sozusagen architektonische Schönheit des Baumgerüstes trotz verschiedener Härten und des mitunter jäh abbrechenden Linienzuges sich doch bedeutsamer ausnimmt als das frühere ausgeglichene, malerisch entzückende Bild.

Shakespeares „Sommernachtstraum" mutet uns wie die Natur an, nicht nach der Formel Zolas „durch ein Temperament gesehen", sondern wie ein ganz eigen jungfräulich Stück Natur — etwa wie eine über Nacht aus dem Ocean emporgetauchte, von keines Menschen Fuss noch betretene,

von keines Menschen Auge noch durchforschte Insel. Die Natur aber ist nicht geistreich, und Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre ist mit allem sie umfliessenden, feinen poetischen Dufte in erster Linie geistreiche Musik. Ein köstliches Sprühfeuer des Witzes und der romantischen Laune, aber leider bei Sonnenlicht angezündet. Wahren wir dieser prächtigen Tondichtung die ihr zukommende Stelle im Konzertsaal, selbst auf die Gefahr hin, dass sie dort in der Nähe einer „symphonischen Dichtung" ihren Platz erhalten sollte. Liszt und die Lisztianer stehen ihrerseits der Sphäre des von ihnen nicht immer mit Unrecht schärfer kritisierten Mendelssohn näher, als sie selbst ahnten und ahnen. Im Lisztschen wie im Mendelssohnschen Kreise war man einer weitschichtigen Bildung noch nicht sicher genug, um nicht hier und da sich etwas auf sie zu gute zu thun. Daraus darf man keinen persönlichen Vorwurf schmieden; das lag in der Zeit. Hüben hören wir das künstlerische Echo aus dem Salon der George Sand, in welchem der heranreifende Liszt ein- und ausging, drüben hallt noch der Ton nach, welcher im Zirkel Rahel Varnhagens angeschlagen wurde. Verstandes- und urteilsscharf bis zum Verletzenden die Eine, geschwätzig und phantastisch zügellos die Andere, begegneten sich beide moderne Sybillen in der Koketterie mit dem Geistreichen. Und als starke Geister fascinierten sie beide, Rahel Varnhagen über die Grenzen ihres Lebens, die Sand über die ihres Landes hinaus. Bis in die bei aller Liebenswürdigkeit, bei aller erquicklichen Herzensgüte doch an gesuchten und geschraubten Wendungen nicht armen Briefe Fanny Mendelssohns hinein verspürt man den Einfluss der Einen, bis in Liszts Dithyrambus auf Chopin den der Anderen. Noch stärker spiegeln sich solche Einwirkungen im eigentlichen Schaffen der Tonsetzer. Wie der Mann der Frau, so giebt, ohne selbst produktiv zu sein, oft die Frau dem Künstler die Richtung. Wenn jeweilig bei Mendelssohn die Empfindung gegen die Routine zurücktritt, so verrät seine Schreibweise gerade so ein leise affektiertes Salon-Geistreichtum, wie man mitunter bei den heroischen Anläufen Franz Liszts den Verdacht nicht los zu werden vermag, dass sich da die Pose vor dem Spiegel reflektiere. Ähnlich wie bei dem „unglückseligen Atlas", der davon überzeugt ist, die ganze Welt auf seinen Schultern zu tragen, und der doch nur mit den eisenfarbig angestrichenen Holzgewichten des Weltschmerzes hantiert. Ich sehe, wie Sie fürsorglich und beschwörend den Finger auf den Mund legen, werte Freundin. Sie meinen es sicherlich gut mit mir, doch versichere ich Sie, dass es in der Wirkung gleich bleibt, ob man in ein oder in zwei Wespennester zugleich sticht. Noch eins: bei Mendelssohn wie bei Liszt ist die Gefühls-Kantilene immer das Schwächste. Mendelssohn gemahnt an einen Lustspieldichter, der seine brillant entworfene Komödie in zierlicher Intrigue, bei behend trippelndem Dialoge aufbaut, doch unversehens versagt und in anmutige Melancholieen verfällt, wenn

der unter Thränen lächelnde Humor die erlösende Note anschlagen soll. Liszt entwirft die originellsten Rahmen, aber seinen Gemälden fehlt nicht selten der warme Lokalton. Im gegebenen Augenblick streift dieser an Bellini und Donizetti, wenn sie nicht sowohl italienisch gefühlvoll als vielmehr international rührselig werden, jener an die „deutschen Kleinstädter“ vergangener Tage. Auch hat sich bedauerlicherweise nicht beider Bestes fortgeerbt. Lösen Sie von Dutzenden melodischer Gebilde unserer Jüngeren und sich noch so wild Geberdenden den interessanten harmonischen Firniss ab — Sie werden deutlich an die süssliche, beliebig dehnbare Patent-Kantilene des alten Leipziger Gewandhauses erinnert werden.

Vergessen wir über ihren Schwächen nicht, das Mendelssohn wie Schumann wie Liszt gute Poeten waren. Nur je ein Beleg: die Hebriden-Ouvertüre, die grosse, Liszt zugeeignete Klavierphantasie in C-dur, die „Hunnenschlacht“ — letztere nicht wegen, sondern trotz ihres Programmes. Der junge Schumann als begnadeter Lyriker, Mendelssohn, nach Wagners vortrefflichem Ausdruck, als „feinsinniger Landschaftsmaler“, Liszt, dem man bei allen Rodomontaden einen Zug ins Grosse nicht absprechen darf und der in seiner kirchlichen Musik auch eine tief fühlende Seele offenbart, als leidenschaftlicher Pathetiker. Vielleicht könnte man ihn einen posthumen Vertreter des Barock nennen, das so vielfach ein aufs äusserlich Drastische gerichtetes Wollen, doch fraglos auch ein sehr erhebliches Können, vor allem aber die Bethätigung kraftvoll sinnlicher Phantasienaturen zeigte. Es ist manchmal recht schwer zu unterscheiden, was der Wille im Bunde mit der „joie de vivre“, und was das Herz entstehen lässt. Hinwiederum fürcht ich, unsere Jüngstdeutschen bleiben, wenige Ausnahmen abgerechnet, mittelmässige Musiker, weil sie schlechte Poeten sind, und sie bleiben schlechte Poeten, weil ihnen das Herz fehlt. Ihre melodischen Wendungen haben nicht einmal die relative Frische der zweiten und dritten Liebe. Sie sind Leute, welche als grosse Herren die Schönen im Plural verehren und, dasselbe Bouquet von Papierblumen in der Hand, an zwanzig Abenden hintereinander mit geringem Wechsel der Betonungsdrücker die gleiche Formel hersagen.

Das Phänomen Richard Strauss hat einen Platz für sich zu beanspruchen. Er ist der komponierende Universal-Dirigent — als solcher nur in einer Zeit möglich, in welcher sein väterlicher Freund Hans von Bülow die Kunst der Orchesterleitung auf ihren Gipfel erhob, die Fähigkeit jedes Instrumentes, je nach seiner Natur gesangsmässig vorzutragen und eindrucksvoll zu deklamieren, auf das Höchste steigerte und alle Aufgaben von Bedeutung, die ältere und neuere Tonmeister an den gesamten Organismus der Streicher und Bläser gestellt hatten, zum erstenmal mit nachschaffender Genialität restlos löste. Strauss ist, als intelligentester Zuhörer Bülows, der erste Komponist, welcher die Bülowsche Lehre mit vollem Ver-

ständnis in sich aufgenommen und auf ihr weitergebaut hat. Mit drei Federstrichen setzt er eine musikalische Literatur in Bewegung. Ihn Anempfinder nennen, hiesse ihn arg unterschätzen, ihm den Kranz der weltumgestaltenden Erfinder zu reichen, hiesse der Zukunft vorgreifen. Er giebt der Kritik, die noch Zähne hat, ein paar auszubeissen; er ist in kein System unterzubringen, in kein Schubfach zu sperren. Am ehesten könnte man ihn vielleicht noch einen Proteus, einen unerhört grossartigen musikalischen Verwandlungskünstler nennen. Im ersten Takt kommt er uns gelind wagnerisierend, im fünften sieht er Brahms über die Schulter an, im dreizehnten wandelt er Arm in Arm mit Liszt oder Cornelius „zusammen im Mondschein", im dreiundzwanzigsten beschwört er den Schatten Haydns, wenn nicht gar Reissigers oder Onslows. Doch niemals verdriesst uns eine störende Reminiscenz, nie fällt uns etwas wie die bei gutem Gedächtnis sich gewissermassen mechanisch aufspeichernde und vervielfältigende Kapellmeistermusik ins Ohr, immer hat man den Eindruck einer gerechtfertigten Wahlverwandschaft. Eine „Umwertung aller Werte", bei der es vielleicht gar nicht einmal darauf abgesehen ist, den Feingehalt des Edelmetalls sonderlich zu mehren. Hat Strauss die allbezwingende Seele des Genius? Die Frage wird nur von denen beantwortet werden können, welche dereinst den hoffentlich noch recht weit ausstehenden Abschluss dieses an Kühnheiten und Überraschungen, Klangwirkungen und Erfolgen so reichen Künstlerdaseins betrauern werden. Was in uns, den Mitlebenden und gespannt Zuhörenden, weiter rumort und fortarbeitet, das sind die vielen hundert kleinen aus seinen Partituren herausspringenden lebensdurstigen, gefühlvollen, spöttischen, streitlustigen, zuweilen auch ganz brav biedermännisch im behaglichen Ländler sich drehenden Seelchen. Sind das nicht all die mehr oder weniger problematischen Seelchen und Halbnaturen der Gegenwartsmenschen, die so Vieles anpacken, bald aber erlahmen und abgleiten? Hat nicht hier wieder einmal eine Zeit die ihr adäquate Kunst gefunden? Und lächelt er nicht im geheimen ein wenig ironisch über seine Zuhörer, der kluge Richard Strauss? Weil er etwas zu raten aufgiebt, hat er just unter den Gescheuten viele Anhänger, weil er in jedem Sinne des Wortes viel verspricht, hat er die Jugend hinter sich. Ohne im geringsten nach äusseren Erfolgen zu haschen, ist er doch der Mann von Welt, welcher denen artig dankt, die ihm die Wege mit Palmen und Broschüren bestreuen. Alles in allem: unter sämtlichen Instrumentalkomponisten, die bisher lebten, unstreitig der originellste, temperamentvollste, geistreichste Virtuose. Ein ganzer, ein famoser Kerl. Er beweist uns nach allen Regeln der Kunst, dass er die Nachwelt für sich haben wird; wir verdanken ihm so viele Stunden ungewöhnlicher geistiger Anregung, so feinnervige, farbensatte Stimmungsmusik, dass wir uns selbst die Freude machen wollen, es ihm zu glauben.

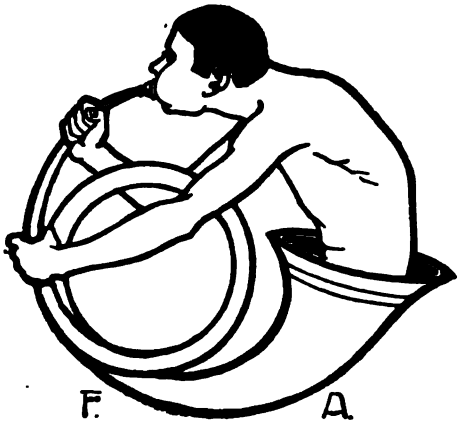
Das nächste Mal noch ein paar ergänzende Striche zu dieser Skizze. Für heute bitt ich hoch und höchst, mich in Gnaden zu entlassen. Sie werden längst ungeduldig geworden sein — und mir schwirrt es im Kopf. Ich muss schnell eine Seite Shakespeare lesen oder eine Bachfuge spielen.

Ich bin darauf gefasst, dass Willy mir umgehend die Freundschaft aufkündigt: Sie werden ihm ja meinen heutigen Brief nicht zu lesen geben, aber ihm doch allerhand daraus erzählen. Indessen glaub ich, dass er und ich uns schon wieder zusammenfinden. Denn da die Musiker heute mehr mit dem Verstande, und die Kritiker, welche mit dem Ellenmass und der Normalschablone nicht auskommen, mehr mit der Phantasie arbeiten, als früher, rückt man sich allmählich doch näher.

Meinesteils hab ich mich übrigens, wie Sie wissen, niemals als Kritiker angesehen. Ich bin nur ein alter, invalider Musikant a. D., der auf seine an Eidesstatt abgegebene Versicherung hin, dass er niemals eine eigene Komposition veröffentlichen werde, die Civilversorgung als ästhetischer Gärtnergehilfe für öffentliche Anlagen erhalten hat. Und der gern zu den Psychologen in die Schule geht. Sie werden im vorliegenden Brief nicht allzuviele „Urteile“ finden. Der Kritiker „urteilt“, der Psycholog fragt. Herzliche Grüsse von

Ihrem Ihnen in aufrichtiger Verehrung zugethanen

Paul Marsop.



CHRONIK DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Fortsetzung

Am 1. Mai 1883, dem Beginn des 2. Rechnungsjahres des Philharmonischen Orchesters, übernahmen neben Otto Schneider der Hornist Karl Mahns und der Geiger Victor Husslar die Vorstandsgeschäfte. Vom 10. Mai bis 30. September hatte das Orchester ein festes Engagement in der Hygiene-Ausstellung. Dies hatte ihm Herr Professor Joachim, einer der eifrigsten Förderer des Orchesters, verschafft, der übrigens auch stets dafür gesorgt hat, dass bei eintretender Vakanz das Orchester sich aus Hochschülern ergänzen konnte; so traten jetzt auf seine Veranlassung Johannes Kruse[1]) und Ludwig Bleuer[2]) als Konzertmeister ein.

---

[1]) Geb. 23. März 1859 in Melbourne, später Konzertmeister in Bremen, dann Lehrer an der Berliner Hochschule und nach de Ahnas Tode bis zu seiner Berufung nach London Mitglied des Joachimschen Quartetts. Kruse wurde zeitweilig durch Ferdinand Arbos, der auch Joachims Schüler war, vertreten.

[2]) Bleuers, der ein wahres Juwel eines Konzertmeisters war und 11 Jahre dem Orchester angehört hat, muss ich etwas ausführlicher gedenken. Ein Budapester Kind kam er zur Ausbildung zu dem berühmten Wiener Geigenlehrer Grün und sass im Orchester des Ringtheaters, bei dessen Brande er sich retten konnte. Er suchte dann Joachim auf, errang an der Berliner Hochschule drei erste Preise für Violinspiel und wurde mit 20 Jahren Konzertmeister in der Philharmonie. Ursprünglich nur Techniker, gelang es ihm, sein Spiel so zu vertiefen, dass er das Beethovensche Konzert und das Solo in dessen Missa solemnis vollendet wiedergeben konnte. Für ihn, der von den Dirigenten überaus geschätzt, von seinen Schülern vergöttert wurde, hatte Bülow nur Lob, Küsse und Umarmungen. Wenn er sich auch stets als Ungar fühlte, so liebte er die deutsche, speziell die klassische Musik aufs innigste; er war ein entschiedener Gegner der Wagnerschen Musik. Sein Charakter war von lauterster Wahrhaftigkeit. Befreundet war B. mit Max Bruch und Sigismund Blumner, der ihn adoptieren wollte, und ihm die Liebe zur Kammermusik beibrachte. Durch seine Bekanntschaft mit Malern (Karl Becker, Mesdag) wurde B. verführt, sich mit Zeichnen zu beschäftigen. Seine Hoffnung, de Ahnas Nachfolger an der Berliner Hofoper zu werden, wurde nicht erfüllt. Nach seinem Ausscheiden aus dem Philharm. Orchester wirkte er als Führer eines Streichquartetts in Detroit und reiste nach seiner Rückkehr aus Amerika als Solist. Ende des Jahres 1896 begann sich ein Magenkrebsleiden bei ihm einzustellen, dem er trotz einer Operation im eben begonnenen 35. Lebensjahre am 15. September 1897 erlag. Sein Freund Dr. Adler liess auf seinen Grabstein (grosser Berliner Friedhof bei Friedrichsberg)

Joachim liess es sich auch nicht nehmen, bei der feierlichen Eröffnung der Ausstellung zu dirigieren. Als am 23. Mai Anton Rubinstein eine grossartige Ovation dargebracht wurde, nahm unser Orchester unter Direktion Erdmannsdörffers (damals in Moskau) und unter Mitwirkung d'Alberts an dieser Ehrung teil.

Da der Kontrakt mit Herrn Professor von Brenner vom 1. Mai 1884 ab aus Gründen nicht künstlerischer Natur nicht mehr erneuert werden sollte, dirigierten Musikdirektor Brunow aus Reval und Rauchenecker aus Winterthur im September bezw. Oktober einige Male zur Probe, und zwar letzterer mit Erfolg.

Die Wintersaison 1883/84 brachte neben nunmehr acht von Hermann Wolff arrangierten grossen Philharmonischen Konzerten unter Wüllners Leitung noch 12 Abonnementskonzerte der Königl. Akademie der Künste teils unter Joachims,[1]) teils unter Rudorffs Leitung. Selbstverständlich nahmen die populären Konzerte ihren regelmässigen Fortgang, ebenso blieben die grossen Vereine, die im Jahre vorher das Orchester zum Begleiten engagiert hatten, ihm treu. Nur gering war aber die Zahl der Solistenkonzerte; Brahms dirigierte am 29. Januar 1884, Hans von Bülow, der später das Orchester auf die Höhe bringen sollte, am 4. März. Bei der Corneliusfeier am 11. Dezember 1883 stand das Orchester unter Rudorff, unter diesem und Vierling zur Geburtstagsfeier Kaiser Wilhelms. Endlich gab es noch ausserhalb Berlins sechs grosse Konzerte: eins in Halberstadt unter Joachim, drei in Stettin (das erste unter Joachim, das zweite unter Rudorff, Solist X. Scharwenka, das dritte unter Rudorff, Solisten Joachim und sein Schüler Johann Kruse), eins in Magdeburg unter Rudorff mit Joachim als Solist, eins in Potsdam unter von Brenner. Man sieht, wie alles versucht wurde, um den Wirkungskreis und die finanzielle Basis des Orchesters zu erweitern und zu vergrössern. Allein trotz dieser eifrigen Thätigkeit waren die Einnahmen des Orchesters nicht ausreichend, um seinen Fortbestand gesichert erscheinen zu lassen. Um Weihnachten 1883 hätte sogar das Orchester sich aufgelöst, wenn es Herrn Professor Joachim nicht gelungen wäre, unter der Hand aus privaten Mitteln (Familie von Mendelssohn, von Siemens u. s. w.) einige 30000 Mk. zusammenzubringen. Von ihm und den ihm nahestehenden Kreisen ging auch der Plan aus, dem Orchester eine dauernde staatliche und städtische

---

die Worte setzen: „Harmonisch edel, fest und glockenrein wie Deine Kunst, so war die Seele Dein." (Nach Mitteilungen von Dr. F. Ignatius).

[1]) Joachim setzte es auch beim Kultusministerium durch, dass die sog. Accessisten-Gehälter im Betrage von 6000 Mk. für Mitwirkung in dem Orchester der Hochschule nunmehr dem Philharmonischen Orchester zuflossen. In den Konzerten der Akademie der Künste wirkten viele Hochschüler mit.

Subvention zu sichern. Darauf bezügliche Petitionen[1]) blieben aber erfolglos, und so kam man auf den Gedanken, aus Privatkreisen eine Gesellschaft zur Erhaltung des Philharmonischen Orchesters zu gründen.

Zu diesem Zwecke wurde folgender Aufruf erlassen:

„Das Philharmonische Orchester, über dessen künstlerische Bedeutung eine Meinungsverschiedenheit nicht vorhanden ist, hat sich im Laufe der letzten Jahre zu einer unentbehrlichen Grundlage für die Pflege höherer Musik in Berlin herausgebildet. Ohne dasselbe wären künstlerisch abgerundete Aufführungen grösseren Stiles überhaupt nicht weiter zu ermöglichen; das Fortfallen derselben aber würde das Berliner Musikleben in einen der Hauptstadt geradezu unwürdigen Zustand versetzen.

In der bisherigen Weise kann das Orchester unmöglich fortbestehen, da die ihm jetzt zugemuteten Anstrengungen auf die Dauer nicht zu ertragen sind und dessen ungeachtet den Mitgliedern nicht die genügende und ihrer künstlerischen Tüchtigkeit entsprechenden Subsistenzmittel gewähren. Angestrengte Bemühungen, die für den Bestand des Orchesters notwendigen Mittel aus öffentlichen Fonds zu beschaffen, haben bisher nicht zum Ziele geführt, und die Frage dringt immer mehr zur Entscheidung, ob das Orchester für unsere Stadt erhalten werden oder mit dem Ende dieser Saison für alle höheren künstlerischen Zwecke verloren gehen soll, ohne dass irgend ein Ersatz dafür vorhanden ist.

Nach sorgfältigen Erwägungen hat sich als das einzige sichere Mittel, diese höchst beklagenswerte Eventualität abzuwenden, die Bildung einer Gesellschaft aus den Kreisen der Musikfreunde herausgestellt, deren Zweck sein soll, dem Orchester durch Gewährung von ausreichenden, wenn auch zunächst nicht allzu hohen Gehältern eine feste Anstellung zu geben und dagegen die gesamte Thätigkeit desselben für sich zu verwerten, teils durch

[1]) Zu diesen Petitionen bemerkt Lessmann in seiner Zeitung Jahrgang 1884 S. 32: „Nachdem die Vorfrage der unbedingten Notwendigkeit einer Erhaltung des Orchesters für das Berliner Kunstleben bejaht und auch das Mittel angegeben ist, durch welches einzig diese Erhaltung zu ermöglichen sein wird, fragt es sich nun wohl, ob der in der Petition vorgeschlagene Modus: von seiten des Staates, der Stadt und der beteiligten Konzertgeber gemeinschaftlich eine Summe aufzubringen, mit welcher den Orchestermitgliedern ausreichende Existenzmittel gewährt werden könnten, der zweckmässigste ist. Wer aus den Ereignissen des letzten Jahres Erfahrungen gesammelt hat und es aufrichtig und gut meint mit dem Berliner Musikleben, muss in erster Linie diese Frage verneinen. Es ist nicht denkbar, dass ein Institut gedeihen kann, an welchem der Staat, die Stadt und eine Anzahl von Privatleuten gleichzeitig mit ungefähr gleichen Subventionsbeiträgen beteiligt sind: viele Köche verderben bekanntlich den Brei. In dieser Beziehung gehen die Petenten also nicht energisch genug vor, ganz abgesehen von dem Umstand, dass die Gefahr, welche für das Berliner Musikleben dauernd beseitigt werden muss, doch immer als Schreckgespenst einer event. Kündigung der bewilligten städtischen Subvention vorschwebt. Sollen die interessierten Kreise aus dem Zustande der Ungewissheit herauskommen, so giebt es nur zwei Wege: die Kommune Berlin erhält das philharmonische Orchester ganz und gar aus eigenen Mitteln oder der Fortbestand desselben wird durch reiche Privatleute ermöglicht, welche eine gewisse Garantiesumme als fonds perdu zusammenschiessen.“ — Auch heute existiert noch kein städtisches Orchester in Berlin.

tarifmässige Überlassung an Gesangvereine, künstlerische Genossenschaften und Konzertgeber, teils durch Einrichtung von selbständigen Konzerten.

Dass eine solche Unternehmung in Zukunft vielleicht weniger erhebliche, im Anfange aber recht bedeutende Zuschüsse erfordert, liegt ausser Zweifel. Wir richten daher an alle Musikfreunde Berlins die dringende Bitte, nicht allein der zu gründenden „Berliner Philharmonischen Gesellschaft" als „Mitglieder" beizutreten und ihre Bekannten zur Teilnahme zu veranlassen, sondern auch als „Protektoren" durch Zeichnung möglichst hoher jährlicher Beiträge das Unternehmen zu ermöglichen und seinen dauernden Bestand zu sichern.

Den Mitgliedern sollen für einen Jahresbeitrag von 50 Mark 30—40 in würdiger Form zu veranstaltende populäre Konzerte und ausserdem eine nach dem Gesamtergebnis der Zeichnungen zu bemessende Anzahl der in Berlin unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters stattfindenden grossen Musikaufführungen zugänglich sein.

Die näheren Bestimmungen über die Organisation der zu bildenden Gesellschaft werden einer demnächst einzuberufenden Generalversammlung unterbreitet werden. Mit dem 1. April d. J. soll die Gesellschaft ins Leben treten.

Indem wir Unterzeichneten — nicht persönlich, aber als Leiter und Vertreter der drei grössten musikalischen Institute Berlins — dazu berufen zu sein glauben, diesen Aufruf an das musikalische Publikum ergehen zu lassen, bitten wir Sie, nach bewirkten Zeichnungen die anliegende Liste baldmöglichst an den mitunterzeichneten Direktor der Singakademie M. Blumner zurückgelangen zu lassen."

Berlin, den 17. Februar 1884.

Martin Blumner,
Direktor der Singakademie.

Joseph Joachim,
Kapellmeister
der Kgl. Akademie der Künste.

Ernst Rudorff,
Direktor
des Sternschen Gesangvereins.

Ihre völlige Zustimmung zu diesem Aufruf erklärten noch die Vorsitzenden, bezw. Direktoren des Tonkünstler-, Bach-, Cäcilien- und Wagner-Vereins: die Herren Alsleben, Bargiel, Alexis Holländer und Klindworth, sowie der Kgl. Sächsische Hofkapellmeister Franz Wüllner, letzterer als derzeitiger Dirigent der grossen von Hermann Wolff arrangierten Philharmonischen Konzerte.

Nicht erfolglos blieb dieser Aufruf. Als sich am 30. März die Philharmonische Gesellschaft[1]) konstituierte, verfügte sie durch Beiträge über eine sichere Jahreseinnahme von 90000 Mk.; die zur Erhaltung des Orchesters noch weiter erforderlichen 40000 Mk. hoffte man durch Konzerteinnahmen zu decken. In den Vorstand wurden auf 3 Jahre die Herren Generalleutnant von Beyer (Vorsitzender), Geheimer Kommerzien-

[1]) Die Akten und Bücher derselben scheinen bis auf einen geringen Rest, den mir Herr Justizrat Jonas zur Verfügung stellte und den ich dem Philharmonischen Orchester für sein zu errichtendes Archiv übermittelte, verloren zu sein.

rat Franz Mendelssohn, die Rechtsanwälte Paul Jonas und Dr. Koffka, Major Schulz und Hofmusikalienhändler Hugo Bock gewählt. Zum Vorstand gehörten ausserdem eo ipso der Kapellmeister der Akademie der Künste, die Dirigenten der Singakademie, des Sternschen Gesang- und des Wagner-Vereins, welche als ständiges Musikkuratorium die Programme aufzustellen und Künstler zu engagieren hatten. Als Geschäftsführer wurde Hermann Wolff bestellt.

Die Orchestermitglieder konnten nun aufatmen, da sie ein festes Gehalt von mindestens 150 Mk. im Monat erhielten, während sie manchen Sommermonat kaum mehr als 30 Mk. verdient hatten; allerdings fiel ein Wermutstropfen in ihre Freude, indem einigen Gründern des Orchesters, die sich bei den Vorstandsmitgliedern der Gesellschaft missliebig gemacht hatten, gekündigt wurde.

Im Solde der neuen Philharmonischen Gesellschaft spielte das Orchester unter Leitung seines neuen Dirigenten Rauchenecker[1]) vom 22. Mai bis 15. Sept. in der Charlottenburger Flora fünfmal in der Woche. Die Eröffnung der Wintersaison 1884/85 erfolgte schon am 30. Sept. durch ein Extrakonzert unter Mitwirkung der Geigerin Senkrah und des Sängers M. Friedländer. Die Gesellschaft[2]) bot nicht weniger als 20 grosse Abonnements-Konzerte in 4 Serien, die von Joachim (Serie A und B), Wüllner (C) und Klindworth (D) geleitet und in ihren Programmen der Kunstrichtung dieser Dirigenten gerecht wurden. Ausserdem veranstaltete das Orchester noch 4 grosse Extrakonzerte unter diesen drei Dirigenten und wirkte in zahlreichen Aufführungen mit. Für den scheidenden Dirigenten Rauchenecker fand am 13. April ein Benefizkonzert statt, in welchem seine gewaltige F-moll-Sinfonie, sein prächtiges Violinkonzert von Kruse und seine Orientalische Fantasie für Violine von Bleuer gespielt wurde und der Komponist Rauchenecker zur gebührenden Anerkennung kam.

Nicht viel hätte gefehlt, so hätte sich die Philharmonische Gesellschaft nach dem ersten Jahre ihres Bestehens bereits wieder aufgelöst.

---

[1]) Georg Rauchenecker, geb. 8. März 1844 zu München als Sohn eines Musikers, Schüler von Th. Lachner, Baumgartner und Jos. Walter, war von 1862—68 Kapellmeister in Aix und Carpentras, leitete dann das Konservatorium in Avignon und war von 1873 bis zu seiner Übersiedelung nach Berlin Musikdirektor in Winterthur; er lebt jetzt als Musikdirektor in Elberfeld. Er ist ein sehr fruchtbarer Komponist, der hoffentlich noch mehr Beachtung in den Konzertsälen findet. Er hat 7 Opern (u. a. Don Quixote, Sanna), 2 Oratorien, 3 Kantaten, 3 Sinfonieen, 6 Streichquartette (von denen 2 durch das Florentiner Quartett allgemein bekannt geworden sind), 1 Streichsextett, 1 Oktett für Blasinstrumente, 1 Klavierquintett, 2 Klavierkonzerte, 2 Violinkonzerte, 7 Tonbilder für Klavier und Violine, 26 Orgelpräludien, Lieder für eine Singstimme und Männerchor geschaffen.

[2]) Wer sich für deren Wirken näher interessiert, mag Lessmanns sehr scharfe Ausführungen in der Allgemeinen deutschen Musikzeitung, Jahrgang 1885 S. 3 und 30 nachlesen.

Infolge des hohen Jahresbeitrages und der gleichfalls zu teuren Konzertbillete blieb die Beteiligung des Publikums hinter den Erwartungen zurück. Doch stimmte, trotzdem ein Defizit von 12000 Mk. zu decken war, in der Generalversammlung nur ein Mitglied (Hr. Prof. Bargiel) für die Auflösung. Es wurde nicht nur das Defizit gedeckt, sondern auch ein genügender Garantiefonds für das neue Geschäftsjahr gezeichnet und auch Schritte gethan, um die künstlerischen Zwecke der Gesellschaft zu fördern. Und diese Massnahmen bewährten sich auch in den beiden folgenden Jahren verhältnismässig gut.

Nachdem die Wintersaison 1884/85 am 3. Mai durch ein von dem Flötisten Joachim Andersen dirigiertes Konzert ihren Abschluss gefunden, fanden vom 5. Mai bis 14. Juni 1885 Gartenkonzerte in der Philharmonie unter Leitung des neuen Dirigenten Herrn Hofkapellmeister Prof. Franz Mannstädt[1]) statt. Darauf begab sich das Orchester auf eine Konzerttournée, auf der folgende Orte berührt wurden: Magdeburg, Halberstadt, Bernburg, Halle, Leipzig, Gera, Greiz, Plauen i. V., Koburg, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Regensburg, München, Augsburg, Stuttgart, Karlsruhe, Worms, Neustadt a. H., Frankfurt a. M., Darmstadt, Koblenz, Bonn, Siegen, Iserlohn, Elberfeld, Essen, Düsseldorf. Von hier aus ging das Orchester nach dem weltberühmten Seebad Scheveningen, wo es vom 1. Aug. bis 15. Sept. engagiert war. Bei dem internationalen Publikum dieses Bades fanden die Leistungen des Orchesters solchen Beifall, dass die Kurdirektion es für die nächsten ganzen Sommersaisons engagierte. Der betreffende Kontrakt ist dann später wieder erneuert worden und reicht jetzt noch bis 1912. So hatte das Orchester eine zweite Heimat für den Sommer, die ihm Berlin nicht bieten konnte, gefunden. Damit war auch der Fortbestand[2]) des Orchesters wesentlich erleichtert.

Im Winter 1885/86 veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft nur 12 grosse Abonnementskonzerte, die zur Hälfte von Joachim und Klindworth[3]) geleitet wurden. Zu den Vereinen, welche sich des Orchesters regelmässig bedienten, trat in diesem Winter der von Siegfried Ochs geleitete Chor, der spätere Philharmonische Chor. Künstlerkonzerte fanden nur recht wenig, ausserhalb Berlins nur 3 Konzerte (2 in Charlottenburg, 1 in Potsdam) statt. Im Mai 1886 wurde die tiefe sog. Pariser

[1]) Geb. 8. Juli 1852 zu Hagen, Schüler des Sternschen Konservatoriums, ein famoser Klavierspieler, hatte vorher unter Bülow als 2. Kapellmeister in Meiningen gewirkt.

[2]) Seit 1886 fielen infolgedessen auch die 6000 Mk. Accessisten-Gelder aus dem Fonds der Hochschule für das Orchester weg.

[3]) In dem Konzert am 22. Jan. 1886 unter Klindworths Leitung kam es zu der bekannten grossen Demonstration gegen den durch 3 grosse Nummern im Programm allzu sehr bevorzugten und mitwirkenden Camille Saint-Saëns als Erwiderung auf die von ihm geleitete Hetze gegen die Aufführung des „Lohengrin" in Paris. Das Publikum ruhte nicht eher, als bis Klindworth das Lohengrin-Vorspiel, das er wohl auf das Programm hätte setzen sollen, spielen liess.

Normalstimmung im Orchester eingeführt; die grossen Kosten der Neuanschaffung sämtlicher Blasinstrumente wurden nur zum Teil von der Philharmonischen Gesellschaft getragen. Auf dem Wege nach Scheveningen, wo das Orchester am 12. Juni eintraf, wurden noch Konzerte in Bielefeld, Dortmund, Elberfeld, Essen, Duisburg, Düsseldorf, Remscheid, Nymwegen, Arnheim und Zutphen absolviert. Die Konzerte in Scheveningen mussten vor der Zeit abgebrochen werden, da am Morgen des 1. Sept. das Kurhaus ein Raub der Flammen wurde. Die Orchestermitglieder verloren dabei nicht nur ihre persönliche Habe, sondern auch fast sämtliche Instrumente und das gesamte Notenmaterial; der Zufall wollte es, dass von diesem nur ein einziges halbverkohltes Blättchen übrig blieb, auf dem noch zu lesen war: „Freut euch des Lebens", Walzer von Strauss. Wenn auch der Hauptschaden durch Versicherung gedeckt war, so traf das Orchester nicht gerade in rosiger Stimmung am 4. Sept. in Berlin ein. Am 19. Sept. beteiligte es sich bereits wieder an der Totenfeier für Ed. Grell, den hochverdienten langjährigen Leiter der Singakademie, und spielte, da die baulichen Veränderungen der Philharmonie noch nicht fertig waren, vom 24—30. Sept. im Wintergarten.

Wieder fanden im Winter 1886/87 12 Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung von Joachim und Klindworth statt. Da Prof. Mannstädt zum Herbst 1887 als Kapellmeister nach Wiesbaden übersiedeln wollte, dirigierten am 14. Dez. Hans Sitt aus Leipzig und Joachim Andersen öfters die populären Konzerte, doch wurden beide von Gustav F. Kogel am 19. April 1887 in Schatten gestellt. Ausserhalb Berlins gab das Orchester in dieser Wintersaison nur 2 Konzerte in Stettin und 1 in Charlottenburg.

Da es schien, als ob der Fortbestand des Orchesters leidlich gesichert sei, und da die Philharmonische Gesellschaft infolge der Opfer des letzten Jahres wieder mit einem Defizit zu rechnen hatte, glaubten zu Beginn des Jahres 1887 selbst die rührigsten Mitglieder der Gesellschaft nicht mehr daran, diese fortführen zu können. Es kam zur Auflösung der Gesellschaft.

Dank der Munificenz namentlich von Mitgliedern der Familie Mendelssohn wurde das Defizit beglichen, zu diesem Zweck auch die Noten und das übrige Inventar dem Orchester, das nun wieder seine Selbständigkeit erhielt und sich von neuem unter das Präsidium von Otto Schneider und Karl Mahns stellte, zu dem billigen Preise von 3000 Mk. verkauft. Die grossen Abonnementskonzerte im nächsten Winter fortzuführen, übernahm nun wieder Herr Hermann Wolff auf eigene Rechnung, und er konnte dieses Risiko, das dem Orchester zu gute kam, um so eher auf sich nehmen, als es ihm gelungen war, für die Leitung dieser Konzerte keinen geringeren als Hans von Bülow zu gewinnen.

Schluss folgt

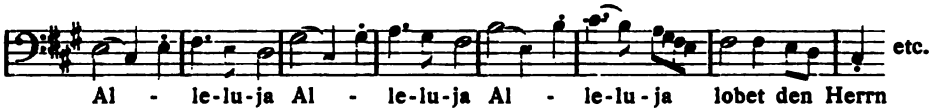
Fortsetzung

Gleichzeitig mit dem Wachsen seiner musikalischen Bildung geht auch eine Vergrösserung seiner persönlichen Beziehungen und weltlichen Interessen vor sich. Als Chormeister der Linzer Liedertafel „Frohsinn" (1862, 1868) trat er in ein Verhältnis zu frohgesinnten Kreisen, die ihn von seinen bisherigen, vorwiegend der höchsten geistigen Musik zugewandten Bahnen gelegentlich auf weltlich-heitere Abwege führten... Die Widmungen zweier Klavierwerke aus dieser Zeit („Stille Betrachtung an einem Herbstabend" (1863) und Fantasie G-dur (1868) — beide unveröffentlicht und von kindlicher Naivität in Technik und Erfindung —) mögen auf freundschaftliche Beziehungen Bruckners zur Damenwelt hinweisen; in das Jahr 1865 fällt seine Reise nach München, wo Bruckner gelegentlich der Erstaufführung des „Tristan" (10. Juni 1865) einem gewaltigen Kunstfeste beiwohnte, welches ihm eine neue Welt eröffnete und zum erstenmale persönliche Beziehungen zu den Künstlern der neuen deutschen Musik anknüpfte... Man sieht, das Leben des Künstlers wird weiter, bewegter; die Kreise, in welchen er verkehrt, werden mannigfacher, die Anregungen intensiver. Mit dem Wachsen der äusseren Welt formt und bestimmt sich die innere Welt, und sein Talent, durch die Zucht und Lehre selbständig und frei geworden, greift nach verschiedenen Seiten kräftig aus.

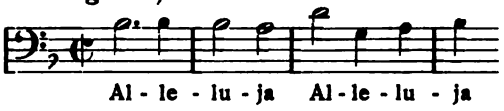
Die kirchliche Kunst ist es, an welcher sich die musikalische Kraft des Künstlers immer mehr entfaltete, wie sie durch dieselbe ja geweckt und entschieden geleitet war. Es ist schon früher darauf hingewiesen worden, dass Bruckner bereits zur Zeit, welche er als Stiftsorganist zu St. Florian verbrachte, in den Linzer musikalischen Kreisen wegen seiner „bekannten mehr gediegenen Kirchenkompositionen" gerühmt war. Als Domorganist der Linzer Domkirche, überdies durch die Bewunderung des Bischofs Rudigier geehrt, war Bruckner berufen, die besonderen Feste durch Kompositionen zu feiern. So wurde die Grundsteinlegung des Maria-Empfängnisdomes in Linz am 1. Mai 1862 mit der Aufführung einer Festkantate Bruckners gefeiert, ebenso wurde bei der kirchlichen Feier

der Grundsteinlegung des allgemeinen Krankenhauses am 15. Sept. 1863 eine Komposition Bruckners aufgeführt. Die grosse E-moll-Messe ist zur Einweihung der Votivkapelle des Maria-Empfängnisdomes in Linz (30. September 1869) geschrieben.

Zwei der ersten grösseren Kompositionen von Bruckner fallen in diese Zeit: der 146. Psalm für Soli, Chor und Orchester und der 112. Psalm für Doppelchor und Orchester (beide unveröffentlicht). Das erste Werk ist sehr gross angelegt, ohne im Chorsatz noch in der Instrumentierung jedoch technisch reif zu sein. Zu den Kuriositäten gehört es jedenfalls, wenn der Anfang „Halleluja, Lobet den Herrn" mit der Bezeichnung pp.: „bis auf Corno Conc. (welches eine Choralmelodie über den Chor baut) alles recht Piano immerfort" versehen ist. Dieser pianissimo Hallelujaeinsatz dürfte wohl in der ganzen Musikliteratur kein Analogon finden. Die Instrumentierung ist noch unfertig: diatonische Violinpassagen, welche sich oft durch zwei Skalen herauf oder herunterbewegen, verraten die mangelnde technische Freiheit in der Stimmführung. Gewöhnliche Kontrapunkte, wechseln mit kurzen Stimmen, die sich im Orchestergedränge verlaufen. Auch die melodische Erfindung bietet noch wenig Eigentümliches, wenn auch das Thema der Schlusssätze gross ausschreitet.



Während dieses Werk erst eine Schülerarbeit zu sein scheint und wahrscheinlich aus dem Jahre 1860 stammt, jedenfalls in die erste Zeit der Instrumentierungsstudien Bruckners zurückreicht, erscheint der 112. Psalm (5. Juli 1863) bereits als reifes Werk, die Behandlung der grossen Stimmmassen (Doppelchor) vollkommen sicher und das ganze konzentriert in der Form. Speziell der Anfang — ein freier Einsatz der Stimmen nach einem Orchesteraufschwung — erinnert an eines der letzten Werke des Künstlers, den 150. Psalm. Und an dem Thema der Schlussfuge (von weichen Violingegenstimmen umgeben)



mag man erkennen, dass in diesem Werke eine grössere Kraft und Geschlossenheit herrscht, als im vorerwähnten Psalme. Möglicherweise ist dieser Psalm mit der Komposition identisch, welche zur Feier der Grundsteinlegung des öffentlichen Krankenhauses aufgeführt wurde. Auch kleinere Werke (Offertorien, Graduale u. a.) zu gottesdienstlichen Zwecken sind in jener Zeit vielfach entstanden, vielfach

wohl auch verloren gegangen — gleichsam kleine Seitenkapellen im Dome seiner Werke. Diese kleinen religiösen Musikandachten Bruckners, welche zuerst seinen Ruf als Kirchenkomponist in Linz begründet haben, und welche seinen ganzen Lebensweg begleiten, sind meist von einer unbeschreiblichen Zartheit und Innigkeit. Öfters in alten Kirchentonarten geschrieben, von grösster Schlichtheit der Melodie, in der Harmonie oft aufs höschste überraschend, bilden sie wertvolle Schätze der a-capella-Literatur. Mit einem dieser Werkchen, dem Vokalchore „Ave Maria" (in seiner ältesten viersimmigen Fassung im Jahre 1856 komponiert) trat der grosse Oberösterreicher zum erstenmale öffentlich als Komponist vor seine Landsleute am 12. Mai 1861. Bruckner dirigierte damals sein Werk als „Offertorium"-Einlage einer Vokal-Messe von Lotti, welche er als Chormeister der Liedertafel „Frohsinn" zur kirchlichen Feier des Gründungsfestes dieses Vereines gewählt hatte.

Die „Linzer Zeitung" vom 15. Mai 1861 berichtet darüber:

„Das Ave Maria von Herrn Bruckner ist ein religiös empfundenes, streng kontrapunktisch durchgeführtes Werk, welches auf die Anwesenden mächtig wirkte. Prachtvoll klingt die Repetition ‚Jesus' im feierlichen A-dur-Accorde. Herr Bruckner hat hierdurch einen glänzenden Beweis seiner grossen Studien (er ist Schüler des weltberühmten Professors Sechter) und seiner besonderen Befähigung für schaffende kirchliche Kunst geliefert. Was an einer tüchtigen Leitung gelegen, wird jeder einsehen, der dem Gründungsamte der Liedertafel ‚Frohsinn' voriges Jahr und heuer anwohnte."

Im Jahre 1869 entstand, als reife Frucht der Lehrjahre, sein erstes grosses Werk, die Messe in D-moll, welche im Jahre 1865 zum erstenmale in der Linzer Domkirche aufgeführt wurde. Sie ist das erste reife grosse Werk Bruckners und zeigt alle Züge seiner Meisterschaft: eine insbrünstige Religiösität, Freude an Glanz und Pracht der Messenmusik (man kann bei ihm vom Jesuitenstil der Musik reden), eine ganz dramatische Auffassung des Messentextes, der auf das Studium der Missa Solemnis und vor allem der Messen Cherubinis hinweist. Eine sehr schöne Würdigung desselben erschien in den „Christlichen Kunstblättern Organ des Linzer Diöcesan Kunstvereins", Jahrgang 1865, von einem unbekannten Verfasser.

Mit diesem Werke drang Bruckners Ruf als Kirchenkomponist über die Grenzen der Stadt seines Wirkens. Die Wiener „Neue Freie Presse" *)

*) „Die Linzer Tagesblätter bringen wiederholt eingehende Besprechung einer Messe von Anton Bruckner, welche dort ungewöhnliche Sensation erregt hat. Der Komponist gegenwärtig Domorganist in Linz, einer der besten Schüler des Wiener Konservatoriums und renomierten Orgelspieler, liess diese

und das „Fremdenblatt“ brachten (11. und 14. April 1865) Berichte über diese Aufführung, deren Erfolg zu einer Wieder-Aufführung in einem geistlichen Konzerte ermuntert hatte. Herbeck, welcher auf Bruckner durch die Konservatoriumsprüfung aufmerksam geworden war, machte das Wiener Publikum mit diesem Werke durch eine Aufführung in der Augustinerkirche (im Jahre 1867) bekannt. Heitere und weltlichere Anregungen brachte Bruckner seiner Thätigkeit als Chormeister der Liedertafel „Frohsinn“ (1862 und 1868). Für diesen Künstler war der Verkehr mit den sangesfreudigen Linzer Bürgern (welche sich in drei Korporationen „Frohsinn“, „Sängerbund“ und „Kränzchen“ zusammenschlossen), — wie später etwa sein Verkehr mit den „Gaudeamusern“ — eine Quelle froher Erquickung.

Wenn man daran denkt, wie stark die volkstümliche Kraft mancher Teile seiner Werke ist, so kann man abschätzen, wie wichtig eine derartige populäre Ablenkung für den Künstler war. Hier entstanden eine Reihe von Männerchören („Germanenzug“, „Vaterland“, „Vaterländisch Weinlied“, „Der Abendhimmel“, „O könnt ich dich beglücken“, (die letzten drei 1866, unveröffentlicht)*). Mit dem ersten Chore, einer Komposition von

---

Messe kürzlich in der Domkirche aufführen. Die (als ergreifend und originell geschilderte) Musik machte auf die Hörer einen solchen Eindruck, dass man ein eigenes ‚Konzert-Spiritual‘ arrangierte, um darin Bruckners Messe vollständig zu wiederholen“.

*) Diese Chöre sind auf eine Aufforderung des Chormeisters des niederösterreichischen Sängerbundes des bekannten Komponisten Storch geschrieben. Der für Bruckner im höchsten Grade charakteristische Begleitungsbrief lautete:

„Hochverehrter, hochwohlgeborener Herr Kapellmeister!“

Grundsätzlich hier von aller Welt zurückgezogen und auch verlassen erstaunte und erfreute ich mich (!) im hohen Grade, dass ein Mann in der Ferne meiner noch gedenkt, umso mehr ein Mann dem ich wie alle Welt hohe Verehrung und Bewunderung mit Recht zollen. Nehmen hochverehrtester Herr Kapellmeister für diese nur erwiesene unverdiente Liebe und Auszeichnung hiermit meinen tiefsten Dank entgegen!

Ich hatte gar nichts fertig; komponierte aber in diesen paar Wochen die Chöre; zwei: „Abendhimmel“ und „Weinlied“ lege ich blos bei zur etwaigen beliebigen Verfügung.

Einen: „O **könnt' ich dich beglücken**“ von Silberstein, war ich so kühn /: bitte mir dies zu verzeihen :/ dem löblichen Bunde zu widmen, weil ich diesen als den eigentlichen zu geltenden Chor bestimmte.

Wo zu dieser ihrer hohen Berücksichtigung sich erfreuen dürfen! Ich wäre glücklich, ihre Zufriedenheit zu erlangen.

Auf Ehrensold mache ich durchaus keinen Anspruch; ich bin hinlänglich belohnt, falls die Güte es gestattet, wenn von mir etwas aufgeführt werden soll.

In innigster Verehrung und Dankbarkeit verharre ich

Euer hochwohlgeboren dankschuldigster

Anton Bruckner.

Linz, den 11. Dezember 1866.

NB. Der gnädigen Frau bitte ich meinen Handkuss, wie den Fräuleins; und den jungen Herren viele Grüsse!

ursprünglicher Kraft im Rhythmus und der Harmonie, errang Bruckner bei dem ersten oberösterreichischen Sängerfeste (4.—6. Juni 1865) den zweiten Preis (60 fl.). Der erste Preis wurde einem Chor „Deutsches Heerbannlied" von Weinwurm zuerteilt.

Die zwei Militärmärsche (in Es-dur 1865 und Apollo-Marsch) sollen für die Kapelle des Jägerbataillons, welche in jener Zeit in Linz gegründet wurde, bestimmt gewesen sein. Sie beanspruchen, wie die Klavierstücke „Stille Betrachtung an einem Herbstabend" (1863) und „Fantasie" (1868) lediglich Kuriositätsinteresse. Die Widmungen der beiden letzteren Werke deuten darauf hin, dass auch die schöne Weiblichkeit in jener Zeit bei Bruckner eine musikalisch-inspirierende Rolle spielte.

Das Jahr 1865, welches für Bruckner schon durch die Aufführung seiner ersten Messe und seines preisgekrönten Moses bedeutungsvoll war, erhielt seine stärkste künstlerische Weihe durch die Kunstreise nach München.

Am 18. April 1865 veröffentlichte Richard Wagner eine Einladung an alle seine Freunde in ganz Europa, nach München zu kommen und der ersten Aufführung des Tristan beizuwohnen, welche auf den 15. Mai angesetzt war. Diesem Rufe folgte auch der Linzer Domorganist, welcher — da die Aufführung auf den 10. Juni verschoben werden musste — Gelegenheit und Zeit fand, mit Wagner und Bülow in engeren Verkehr zu treten. Dieses hilflose, naive, grosse Kind brachte eine Manuskriptrolle nach München mit, welche die zwei ersten Sätze seiner grossen C-moll-Symphonie enthielt. Das feurige Scherzo entstand in München. Während jene erste, von Prof. Kitzler erwähnte F-moll-Symphonie kaum mehr als ein Studienwerk gewesen sein dürfte, fühlte sich der Künstler in diesem kühnen Werke nach seiner eigenen Versicherung wie ein „Kettenhund, der seine Kette zerrissen hatte". Richard Wagner sein Werk zu zeigen, brachte der Künstler, welcher Wagner in zärtlichster und demütigster Liebe verehrte und dieser Liebe in rührendster Weise Ausdruck gab — so lies er sich durch alles Zureden nicht bewegen, in Wagners Gegenwart sich niederzusetzen — nicht übers Herz. Doch spielte er Bülow Stücke aus seiner ersten Symphonie vor. Über diese Erlebnisse erzählte Bruckner nach Aufzeichnungen von Göllerich: „Über die drei ersten Sätze war Bülow ganz erstaunt. Oft rief er: ‚Welche Herrlichkeit!' — Dann wieder: ‚Was haben Sie sich da erlaubt!' Bei ein paar Stellen meinte er: ‚Ha, das ist dramatisch!' ‚Ja, das ist ganz gleich!' erwiderte ich. — Wagner kam dazu und sagte einmal auf die Schilderungen Bülows hin: ‚Mir müssen Sie's auch zeigen.' Ich hab mir aber nicht traut, ihm die Symphonie zu zeigen."

Ein Zeichen, dass Wagner die originelle und kraftvolle Persönlichkeit Bruckners in jenen Tagen schätzen gelernt hat, wenn ihm auch die

musikalische Kraft desselben noch fremd war, ist die Anempfehlung des (noch unveröffentlichten) „Meistersinger"-Finales Bruckners, welcher dasselbe in einem Festkonzerte des „Frohsinn" am 4. April 1868 zur Aufführung brachte.*)

So drängten sich im Jahre 1868 eine Reihe wichtiger Ereignisse im Leben Bruckners zusammen, und die Komposition der C-moll-Symphonie erscheint als die Frucht dieses innerlich und äusserlich bewegten Jahres.

Mit diesem Werke hat Bruckner mit einem mächtigen Rucke die Thore, welche zum Tempel der symphonischen Kunst führen, aufgebrochen. „Hast Du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz? und glütest jung und gut" durfte der bereits 43 Jahre alte Jüngling von sich sagen, als er dieses Werk schmiedete. Er gehörte nicht zu jenen gesegneten Geistern, welche von vorausgehenden Meistern bis an die Schwelle geführt worden sind und nur den Fuss heben musste, um in den Tempel zu gelangen. Er war in harten Nöten, in menschlichen und künstlerischen Einsamkeiten aufgewachsen, und was von grossen Meisterwerken in diese Einsamkeit hereindrang (Bach, Beethoven, Schubert, Wagner), musste ihn eher auch die Neuheit und Kraft der Kunst verwirren, als fördern. Wäre sein eigener Fond an innerlicher Stärke und künstlerischem Reichtum nicht gross genug gewesen, er hätte unter diesem Andrang mächtiger künstlerischer Eindrücke untergehen müssen, ohne seinen eigenen Weg zu finden. Wie gross dieser künstlerische Fond war, kann man daraus ermessen, dass er diese erste, revolutionäre Symphonie schrieb, ohne in den Wagnerschen Werken über den „Lohengrin" herausgeschritten zu sein. Welche explosive Kraft war in jener Natur gehäuft, wenn bereits der „Tannhäuser" die Lunte ins Pulverfass warf.

---

* Diesbezüglich schreibt Wagner am 31. Jänner 1868 (nach Göllerich):

„Gern hätte ich Ihren Wünschen in Betreff des Nachweises einer geeigneten Männergesang-Composition von mir entsprochen. Sie können sich aber wohl denken, dass sich so etwas schwer bei mir findet. Doch habe ich darüber nachgedacht, und da Sie von einem Festfeier-Concerte sprechen, von Orchester und auch weiblichem Chor, so glaube ich, Sie auf etwas recht Schickliches aufmerksam machen zu können: es ist dies der Schlussgesang in meinem neuesten dramatischen Werke: „Die Meistersinger". Die Partitur des dritten Actes dürfte so weit gestochen sein, dass Sie von diesem Schlusssatze wenigstens einen Probeabzug von Schott in Mainz erhalten können. — Weiteren Mittheilungen sehe ich mit Freuden entgegen. In bester Erwiderung ihrer freundlichen Gesinnungen verbleibe ich hochachtungsvoll Ihr ergebener

Richard Wagner.

Fortsetzung folgt

Schluss

Es ist somit, unsere zweite Hauptfrage anlangend, nur noch zu widerlegen, dass die Erben Richard Wagners aus den Bayreuther Festspielen materielle Vorteile zu ziehen suchten, obwohl eigentlich jeglicher Mensch sich seine Arbeit entsprechend belohnt zu machen berechtigt und gewohnt ist! Dass Eugen Richter, der Mann der Zahlen und des manchesterlichen Freisinns, sich nicht vorstellen kann, wie man ein Unternehmen nur vom idealen und nicht vom materiellen Standpunkt aus betreiben könne, wird jeder glauben, der seiner Partei nicht angehört. Es ist nur verwunderlich, weshalb gerade dieser, einzig im nüchternen praktischen Leben stehende Abgeordnete sich berufen geglaubt hat, in künstlerischen Angelegenheiten ein entscheidendes Wort zu reden! Indessen: „wie er dazu kam, mag selbst er sagen“; und das Recht, über jede zur Debatte stehende Sache zu reden, hat nun einmal jeder Abgeordnete, und zwar gänzlich ohne Verpflichtung des Befähigungsnachweises für diese Sache. Hat ja der ganze deutsche Reichstag bisher so gut wie gar nicht sich um die Kunst gekümmert; gerade ein Künstler (Maler) sitzt darin, und die Kunstverständigen werden auch leicht zu zählen sein. Umsomehr sollte sich der Reichstag in Kunstangelegenheiten von Aussenstehenden leiten lassen; und es ist auch durchaus zu hoffen, dass er — da er doch durchaus nicht kunstfeindlich ist — dies auch in Zukunft thun wird, wenn die Sache nur richtig in die Hand genommen wird. An wen sollen sich denn sonst die deutschen Künstler zur Vertretung ihrer Angelegenheiten wenden? Nicht nur militärische, politische, industrielle und wirtschaftliche Erfolge haben unser Volk und Reich so gross und mächtig gemacht: die deutsche Kunst steht vielmehr hier mit in erster Reihe, gefolgt von der deutschen Wissenschaft! Das geistige Urheberrecht soll nun zwar allerdings gerade die materiellen Interessen der Künstlerschaft regeln: es ist aber schmerzlich, dass bei diesen Verhandlungen nicht ein einziger Abgeordneter ein warmes, begeistertes und begeisterndes Wort für die deutsche Kunst übrig gehabt hat!

Bedauerlicherweise zeigt aber auch unser ganzes Erziehungssystem ein immer materielleres Gesicht! Man

geht immer mehr darauf aus, die Menschen einzig auf ihren zukünftigen, praktischen Beruf vorzubilden. Auch die Studierenden der Universitäten und anderer Hochschulen beschränken sich grossenteils leider immer mehr von vornherein auf ihr Fach, um ja möglichst schnell darin vorwärts zu kommen! Ob sie dabei in anderen Fächern unwissend und zur ungebildeten Masse gehörig bleiben, kümmert sie wenig: die andern machen's ja auch so, und nehmen doch hohe und einflussreiche Stellungen ein! Es ist eine würdelose, übrigens gänzlich undeutsche Hetzjagd nach Reichtum und äusseren Ehren, die notwendigerweise in den meisten Fällen doch vergeblich bleiben muss! Wo sind die Zeiten, da die Studierenden aller Fakultäten zuerst Logik und Philosophie hören mussten, ehe sie ihr eigentliches Fachstudium betrieben, und da sie auch sonst sich in anderen Wissenschaften gründlich umsahen, um ihren Geist möglichst allseitig zu bilden? Philosophie ist und bleibt die Grundlage aller höheren wissenschaftlichen Bildung! Wie soll einer aber die grossen Denker aller Zeiten, vor deren unvergänglicher Weltweisheit unsere protzige Technik so klein erscheint, verstehen und überhaupt lesen, wenn man in den Gymnasien die humanistische Bildung einschränken, möglichst gar kein Griechisch und wenig Latein mehr lehren will? Soll denn das deutsche Volk mit Gewalt wieder dümmer gemacht werden? Es wird sich bitter rächen, wenn man im Deutschen Reiche die exakten Wissenschaften, die einzig um ihrer selbst willen und zur Ehre des menschlichen Geistes da sind, geringschätzen und den praktischen und technischen Wissenschaften nachsetzen will! Die auswärtigen Staaten werden sich hüten, solche Thorheiten nachzuahmen und werden uns überflügeln, während wir gegenwärtig seit anderthalb Jahrhunderten die Kulturführer sind, durch unseres Geistes, nicht etwa durch andere Leistungen! Nur auf reiner Wissenschaft und höchster Kunst beruht die wahre Kultur; alles andere, auch die technischen Wissenschaften, machen nur die äusserliche Civilisation aus, die — wie notwendig und nutzbringend sie ist — doch ohne die Grundlage dieser Kultur in sich zusammenbrechen muss und wird! Richard Wagners Schrift: „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ blieb jahrelang versteckt und uneröffnet auf der Reichskanzlei des neuen Reiches liegen: man wollte also den grössten Kulturfaktor des 19. Jahrhunderts nicht hören! Hole man nur beizeiten nach, was man hier schmählich versäumt hat, ehe es für immer zu spät ist!

Wir müssen aber hier in unserm Falle nachweisen, dass Bayreuth ein Gegengewicht gegen diesen wüsten, ja orgienhaften Materialismus bildet und dass es seine idealen Zwecke ohne jegliches Sonderinteresse verfolgt hat und verfolgt.

Das erste Festspiel wurde nur mit ungeheuren Unkosten ermöglicht und hinterliess ein ungeheures Defizit. Erst nach des Meisters Tode

erhielten sich die Festspiele von selbst. Man studierte allmählich alle früheren Werke Richard Wagners (mit Ausnahme des hierfür zu opernhaften „Rienzi“ und der Jugendwerke) ein und bewies der staunenden Welt, wie sich alle diese Kunstwerke als Dramen ausnehmen, die man bisher nur als Opern kannte. Kein verständiger und ehrlicher Theaterleiter wird heute leugnen, von Bayreuth ungeheuer viel gelernt zu haben. Nun ist Bayreuth mit seiner schöpferischen Wagnerschen Aufgabe zu Ende: In 25 Jahren ist das ungeheure Ziel erreicht worden, um das uns alle Völker ganz offen beneiden! Verdient hat die Familie Wagner daran nichts. Denn die Festspiele, zumal die Neueinrichtungen, verschlingen Unsummen; auch hat man bekanntlich dort ein beträchtliches Kapital zurückzuzahlen, welches der edle, unglückliche König Ludwig II. von Bayern huldvoll vorgestreckt hatte. Von den Überschüssen, welche die einzelnen Festspiele erzielen, fliesst ein Teil in den noch näher zu beschreibenden Stipendienfond; ausserdem muss man bedenken, dass bauliche Gründe in absehbarer Zeit einen Ersatz des gegenwärtig meist aus Fachwerk und Ziegeln bestehenden Theaters durch einen Massivbau nötig machen dürften, was auch wieder ungeheure Summen kosten würde. Dass die Familie Wagner durch die bedeutenden Tantièmen, die ihr bis 1913 reichlich von allen Bühnen zufliessen, zu Wohlstand gekommen ist, wird ihr doch kein anständiger Mensch verübeln, sondern nur schmerzlich bedauern, dass dem Meister nicht schon seit fünfzig Jahren und mehr derartige Einnahmen zuflossen! Man bedenke nur, dass diese Familie für die Festspiele ungeheuer zu arbeiten hat, ja, dass es gegenwärtig auf Erden wohl kaum eine Frau giebt, welche so unermüdlich und rastlos schafft und arbeitet, wie die viel geschmähte, von allen Edeldenkenden aber auch deshalb viel gepriesene Frau Cosima Wagner! Und „wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!“ War Richard Wagner vielleicht nicht einer von den Besten, und hat sie ihm vielleicht nicht genug gethan, nicht genug, ja alles für ihn gethan? Anstatt ihr zu danken, schmäht man sie dafür! Es ist wirklich erbärmlich und wohl nur in Deutschland möglich, wo sich neben dem Erhabensten und Grössten auch die schmutzigste und ekelhafteste Kleinlichkeit und Erbärmlichkeit mit schamloser Frechheit breit macht, wie diese Frau, die nur für die hehren und idealen Zwecke höchster Kunst ihre besten Lebenskräfte einsetzt, in Zeitungen aller Art von gewissenlosen und unwissenden Reportern verleumdet und schlecht gemacht wird! Sich über ein solches schmähliches Treiben in parlamentarischen Ausdrücken zu ergehen, ist einem ehrlichen Menschen schlechterdings unmöglich! Was soll man aber sagen, wenn ein Kritiker, der als Wagnerianer einen Namen hat, in einem viel gelesenen, aber sehr inhaltsarmen Dresdener Tageblatt seinen Lesern weismacht, Frau Wagner sei unmusikalisch? Franz Liszts Lieblings-

tochter, Richard Wagners Gattin, die einzige, die es verstand, ihn glücklich zu machen, unmusikalisch! Für wie dumm hält eigentlich besagter Herr seine Leser, dass er ihnen zumutet, ihm solchen heillosen Blödsinn zu glauben?! — Nicht geleugnet soll werden, dass auch manche ernsthafte Wagnerianer an Frau Wagner manches auszusetzen haben und sie deshalb bekämpft haben und noch bekämpfen. Aber alle unter ihnen sind sich eingestandenermassen darüber einig, dass sie das Beste will und, was sie dafür erkennt, mit für eine Frau beispielloser Energie betreibt. Und in gleicher Weise thut jedes Mitglied der Familie Wagner durchaus seine Pflicht!

So ist es für jeden Unparteiischen klar, dass der „Parifal“, der sich aus anderen Gründen nicht für Repertoirtheater eignet, nirgends besser und nirgends so gut aufgehoben ist, wie im Schutze dieser Frau und dieser Familie!

Was man sonst noch gegen Bayreuth vorbringt, und was auch Eugen Richter betont hat, führt uns nun zu unserer dritten Hauptfrage: „Sind die Bayreuther Festspiele nur für die Wohlhabenden zugänglich?“ Diese Frage ist schon von W. Hengstler im ersten „Bayreuther Taschenkalender“, 1885, mit Recht verneint worden. — Eine Reise nach Bayreuth ist zunächst nicht teurer, als jede andere Reise, zumal diese Stadt genau in der Mitte Deutschlands und Österreichs liegt. Niemand ist genötigt, in den in Bayreuth zur Festspielzeit allerdings und zum Teil unerhört teuren Hotels zu wohnen und zu speisen: dies überlasse man den wirklich Reichen! Alle andern finden bei den Einwohnern Zimmer oder einzelne, stets saubere Betten für einen oder beliebig viele Tage und Nächte zu wirklich höchst bescheidenen Preisen. Die Stadtverwaltung sorgt selbst dafür, dass hier niemand überteuert wird, und man wohnt in Bayreuth auch in der Festspielzeit billiger, als in feineren Sommerfrischen, von grossen Badeorten ganz zu schweigen. In den zahlreichen Restaurants speist man nicht teurer und trinkt meist billiger, als in anderen Städten, zumal Norddeutschlands. Und die Eintrittskarten? Nun, der einzelne Platz für eine Vorstellung kostet zwanzig Mark. Wem soviel an der Kunst gelegen ist, dass er sich nach Bayreuth sehnt, der suche sich ein oder einige Zwanzigmarkstücke dafür zu sparen, dadurch dass er sich zeitweise in alltäglichen Luxusgenüssen etwas einschränkt, die sich vielleicht jährlich auf das Mehrfache dieser Summe belaufen. Die Wagnervorstellungen werden ja ohnehin schon auf den meisten Bühnen zu oft sogar wesentlich erhöhten Preisen gegeben; würde nun der „Parsifal“ für „frei“ erklärt, so würde man überall den Eintrittspreis hierfür zweifellos stets ganz besonders hoch stellen. Wer es aber nicht ermöglichen kann, für eine Person 20 bis 120 Mark für Theaterbillets in Bayreuth zu erübrigen, für den ist der Richard-Wagner-Stipendienfonds da. Dieser ist vom

Meister selbst angeregt und gleich nach seinem Tode gegründet worden. Wer seine Bedürftigkeit glaubhaft nachweist (d. h. nicht etwa ein wirkliches Armutszeugnis, sondern nur seine Unfähigkeit, aus eigenen Mitteln den Besuch der Festspiele zu ermöglichen, beibringt), und wer seine persönliche Würdigkeit von zwei um die Wagnersache verdienten Leuten schriftlich bestätigt erhält, der kann aus dem Stipendienfonds, soweit dessen jeweilige Mittel es zulassen, eine grössere oder kleinere Unterstützung bekommen, welche ihm in Bayreuth im Bankhaus Friedrich Feustel (Inhaber von Gross) gegen Präsentierung des Gewährungsscheines ohne weiteres bar ausgehändigt wird. Ob es dabei noch Bedingung ist, Mitglied des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins zu sein, vermag der Verfasser nicht zu sagen, zumal dieser Verein, nach Beendigung seiner Hauptaufgabe, durch Agitation für die Lebensfähigkeit der Bayreuther Festspiele mit zu sorgen, an Anzahl der Zweigvereine und Mitglieder sich vermindert hat. Übrigens kostet der allgemeine Beitrag jährlich nur vier Mark, und wer in einer Stadt ohne Zweigverein lebt, kann irgendwo in einem solchen auswärtiges Mitglied für dasselbe Geld werden, z. B. in Bayreuth selbst. Als Beispiel dafür, dass es gar nicht so schwer ist, auch wenn man dafür kein Geld hat, nach Bayreuth zu kommen, muss der Autor dieses Aufsatzes sich selbst in seiner Studentenzeit anführen und daher einige Worte in der ersten Person von sich reden.

Ich erhielt 1884, als Mitglied des damaligen, 1885 eingegangenen Berliner Akademischen Wagner-Vereins (der auch dem Allgemeinen Richard-Wagner-Verein angehörte) eine von den tausend von einer Seite gestifteten Freikarten für „Parsifal“, und zwar ohne direkte Bewerbung darum. 1888 erhielt ich, obwohl ich weiter keine Verdienste um die Wagnersache hatte, als dass ich mich an der Gründung des neuen, heute noch bestehenden Akademischen Richard-Wagner-Vereins zu Berlin (Zweigvereins) beteiligt hatte, auf mein Gesuch ein Stipendium von 100 Mark für „Parsifal“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“, und 1889 ein solches in gleicher Höhe für dieselben Werke und für „Tristan und Isolde“; letzteres wurde in Bayreuth selbst durch die persönliche Liebenswürdigkeit des damaligen Stipendienverwalters Friedrich Schön noch um 20 Mark erhöht. 1892 hatte ich ausserdem das Glück, in einer Gratis-Verlosung aus Vereinsmitteln für die Mitglieder des Vereins eine „Parsifal“-Karte zu gewinnen. Mehr kann man kaum verlangen, und der Wagner-Verein kam mir geradezu wie ein umgekehrtes Bankinstitut vor, wo man die Zinsen einzahlt und dafür das Kapital erhebt!

Allerdings hat der Stipendienfonds erst eine mässige Höhe erreicht. Es ist aber zu hoffen, dass ihm in Zukunft grössere Summen zufliessen werden, da Bayreuth vorläufig keine Neuinscenierungen zu beschaffen hat und man vielleicht Konzert- und Theateraufführungen für Fondszwecke ver-

anstalten wird. Auch hat man in diesem Jahre bereits eine Jubiläumsspende aus Konzerterträgnissen und persönlichen Gaben gesammelt, welche bis zum 1. Juli 1901: 16825 Mark ergab, wozu noch Beträchtliches nachträglich hinzugekommen sein dürfte (eine damit nicht zusammenhängende Pariser Konzertveranstaltung für französische Stipendiaten ergab allerdings gleich 13000 Francs). An der Spitze der deutschen Sammlung steht hocherfreulicher und dankenswerter Weise der deutsche Kaiser mit 3000 Mark, was erhoffen lässt, dass Kaiser Wilhelm II. sich vielleicht für eine „Parsifal“-Schutzgesetzgebung gewinnen lassen wird. Richard Wagner hatte seinerzeit auch daran gedacht, vom Deutschen Reichstag jährlich 100000 Mark für diesen Stipenpienfonds bewilligt erhalten zu können. Was sind hunderttausend Mark bei dem Riesenhaushalte des Deutschen Reiches? Heinrich von Poschinger hat erst neulich in der Wiener „N. Fr. Pr.“ erzählt, dass er Fürst Bismarck nachträglich über diese Angelegenheit privatim interpelliert habe. Was der grosse erste Reichskanzler ihm geantwortet hat, erklärt sowohl seine damalige ablehnende Stellungnahme zu dieser Angelegenheit, als es frohe Hoffnung für die Gegenwart oder nicht ferne Zukunft erweckt: „Der Reichstag könnte also immerhin auch für ein Kulturwerk, wie es die Bayreuther Festspiele sind, eine Summe notieren. Zu der Zeit aber, da Wagner eine solche Forderung im Auge hatte, waren die Verhältnisse danach nicht angethan ... Die Sache war damals aussichtslos; doch ändern sich die Zeiten und die Menschen, und manches, was ich mit Aufwendung aller Kräfte nicht durchgebracht hätte, fällt einem späteren Kanzler spielend in den Schoss!“ Deutscher Reichstag, Deutscher Bundesrat, Deutscher Reichskanzler: „Die Zeit ist da“: hic Rhodus, hic salta!

Dringlicher und wichtiger ist aber für den Deutschen Reichstag und für die andern Elemente der Deutschen Reichsregierung eine andere Forderung, und mit ihrer Aufstellung wenden wir uns dem Resultate unserer Darlegungen zu. Da wir wohl für jeden Unbefangenen klargemacht haben dürften, dass „Parsifal“ sich nicht für gewöhnliche Theater und nicht zu gewöhnlicher künstlerischer Tageskost eignet, dass daher im höchsten Kunstinteresse seine dauernde Isolierung auf einer besonderen Festspielbühne sich empfiehlt, sowie dass sich Bayreuth durch seine künstlerische Tradition und Pietät als solche bewährt hat, **so fordern wir zum Schutz des „Parsifal“ ein Ausnahme-Schutzgesetz von Reichswegen.**

Dieses Gesetz könnte als Anhang zum geistigen Urheberrechtsgesetze, jedoch sonst unabhängig von diesem, aufgestellt werden und vielleicht folgendermassen lauten:

Von den vorhergehenden Bestimmungen des geistigen Urheberrechtes ist das Bühnenweihefestspiel „Parsifal“ insofern ausgeschlossen, als die Aufführung dieses Werkes einzig der

Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele gestattet ist. Konzertaufführungen aus „Parsifal", welche grössere Bruchstücke als wesentliche Teile eines einzelnen Aufzuges dieses Werkes enthalten, bedürfen in jedem einzelnen Falle der Genehmigung durch genannte Verwaltung. Diese Bestimmungen gelten, solange die Bayreuther Festspiele bestehen, beziehentlich bis zu ihrer Ablösung durch anderweitige reichsgesetzliche Verfügungen.

Dass die auswärtigen Staaten, insbesondere Österreich und Frankreich, sich mit den Bayreuther Festspielen alsbald in ähnlicher Weise über den „Parsifal"-Schutz einigen würden, steht wohl ausser Zweifel.

Mit Annahme dieses Gesetzes schädigt man keinen Menschen. Dass der einzelne künstlerische Einbusse erleide, wenn ihm der Besuch mangelhafter „Parsifal"-Aufführungen unmöglich gemacht wird, wird niemand behaupten wollen. Aber auch kein Theaterinhaber oder -Pächter kann sich über ein solches Gesetz beschweren. Es wird doch keiner von ihnen auftreten und sagen: „Ich habe dieses oder jenes Theater gekauft oder gepachtet, weil mir unter anderem von 1913 ab gestattet wird, auch den ‚Parsifal' frei aufzuführen". Das Gesetz nimmt niemand etwas, sondern es giebt nur nicht, was manche gehofft haben: und das ist doch keine Schädigung! Die auf Bayreuth Misstrauischen aber könnten auch von dem Gesetz Vorteil haben. Sollten sich die Bayreuther Festspiele, was keineswegs zu befürchten ist, aber doch immerhin als prinzipiell möglich angenommen werden kann, später einmal als unfähig erweisen, den „Parsifal" würdig aufzuführen, so könnte leicht durch Reichsbeschluss das Aufführungsrecht nicht nur anderweitig vergeben, sondern es könnte ihnen sogar dieses Aufführungsrecht entzogen werden, was bei der Freigebung des „Parsifal" unmöglich wäre. Sollte das nicht die fanatischen Bayreuthgegner locken?

Wenn aber der Reichstag, um keinen Präcedenzfall zu schaffen, sich scheuen sollte, ein derartiges Sondergesetz zu erlassen, so wäre ihm zu bedeuten, dass ein ähnlicher Fall in absehbarer Zeit nicht zu befürchten steht: denn die Richard Wagner kommen nicht einmal jahrhundertweise auf diese Erde! Ausserdem möge er aber aus folgender Anekdote Nutzanwendung ziehen. Zum 70. Geburtstage des Fürsten Bismarck, 1885, wollte man ihm in Berlin einen grossen Fackelzug bringen. Der Berliner Polizeipräsident aber machte dem alten Kaiser Wilhelm I. Einwendungen dagegen, mit dem Hinweis, dass der Geburtstag in die Karwoche falle, während welcher alle Festlichkeiten, insbesondere öffentliche Umzüge, verboten seien. Der Kaiser aber antwortete: „Für einen ausserordentlichen Mann ausserordentliche Massregeln!" und genehmigte den Fackelzug. Diesem Beispiel folge nun auch der Deutsche Reichstag: er bewillige für

ein ausserordentliches Werk ausserordentliche Massnahmen und erlasse das „Parsifal“-Schutzgesetz!

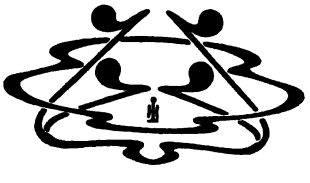
Um ein solches Sondergesetz zu erzielen, bedarf es einer lebhaften Agitation, die ja teilweise schon eingeleitet ist. Erstens hat sowohl die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins (in Berlin), als der Berliner Wagner-Verein je ein Schreiben „an den Vorsitzenden des Bundesrates Reichskanzler Grafen von Bülow Excellenz“ in dieser Angelegenheit gerichtet. Das erstgenannte Schreiben ist allerdings insofern bereits hinfällig geworden, als es, ein Schutzgesetz gegenwärtig für unausführbar haltend, nur verlangte, der Bundesrat möge den Reichstagsbeschluss, welcher die Verlängerung der musikalischen Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre ablehnte, nicht genehmigen. Letzteres ist bekanntlich inzwischen leider doch geschehen, und das Urheberrecht ist in der vom Reichstag beschlossenen Form Gesetz geworden. Der Berliner Wagner-Verein dagegen fordert ausdrücklich ein Sonderschutzgesetz für „Parsifal“. Eine Aufforderung, im gleichen Sinne zu agitieren, ist übrigens als Flugblatt an die diesjährigen Festspielbesucher verteilt worden (dem Verfasser aber leider nicht rechtzeitig zu Gesicht gekommen), unterzeichnet von Albert Niemann, Hans Thoma und Engelbert Humperdinck Beides ist mit Freuden zu begrüssen!

Am besten dürfte es wohl aber sein, im Reichstag selbst Stimmung für ein solches Gesetz zu machen. Das ist zwar schwierig, aber bei einiger Energie und Zähigkeit wohl nicht unmöglich, und wir möchten dazu folgenden Vorschlag machen. Ausser dem, dass man möglichst viele Zeitungen für die Sache zu gewinnen sucht, suche man auch die gegenwärtigen, beziehentlich zukünftigen Reichstagsabgeordneten für die Angelegenheit zu interessieren und sie eventuell zu diesem Interesse zu nötigen. Hierzu agitiert man wohl am besten in den einzelnen Wahlkreisen getrennt, durch öffentliche Vorträge und Debatten mit anschliessenden Resolutionen und Petitionen. Wo kein Zweigverein des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins ist, muss es auch ohne solchen gehen. Die Masse muss hier wirken, nachdem einzelne sie begeistert haben. Es handelt sich ja weder um politische, noch um wirtschaftlich-soziale Dinge, sondern um ein künstlerisches Ideal! Da können also alle Parteien mitwirken; da können alle Stände sich beteiligen! Man leite diese Agitation schon im gegenwärtigen Winter ein! Dann wird sich bald finden, wie sie im einzelnen weiter zu betreiben ist. Wer ähnliche, vielleicht wirksamere Vorschläge dazu zu machen weiss, der rühre sich schleunigst! Polizeiliche Hindernisse wird diese Bewegung sicherlich nicht zu befürchten haben, zumal es sich empfiehlt, dass niemals eine bestimmte politische Partei an irgend einem Orte die Angelegenheit in die Hand nimmt, sondern stets einzelne Kunstbegeisterte! Ohne Begeisterung ist hier aber

nicht viel zu erreichen: aber es wird daran nicht fehlen! Der Deutsche Reichstag wird gewiss sich bereit finden lassen, wenn er hört, welche höchsten idealen Interessen auf dem Spiele stehen; er wird verhindern, dass man in anderen Parlamenten, zumal in Frankreich, vielleicht den Kopf schüttle über die Missachtung oder Preisgebung einer deutschen Kunst, die andere Völker fast bis zur Anbetung anstaunen! Er wird den „Parsifal" vor der ihm drohenden Profanierung schützen.

Aber du, Deutscher Michel, wenn du auch bisweilen träumst und dann nicht weisst, was für hehre Güter du besitzest, so wirst du doch auch aufwachen und ihren Wert erkennen! Dann wirst du sie treulich hüten und vor jeglicher Verunglimpfung bewahren! Nächst und mit der Religion ist aber die Kunst das Hehrste und Heiligste, das du dein Eigen nennen darfst! Am reinsten wird diese Kunst in Bayreuth bewahrt! Ihr erhabenstes und lauterstes Kunstwerk aber ist der „Parsifal"! Er ist der Gral, Deutscher Michel, der dir anvertraut ward! Hüte ihn besonders heilig, damit er dir und allen Völkern segenspendend leuchte und alle Gemüter erwärme! Lass ihn nicht in unheilige Hände geraten, die ihn als Schaustück gebrauchen und überall und jederzeit vor profanen Blicken enthüllen wollen! Halt' ihn fest mit starken und reinen Händen, und lass' ihn dir nicht rauben oder abschwätzen, auf dass man nicht von dir sage:

„Ein höchstes Gut
„ward ihm gegönnt,
„dass er's verworfen,
„weiss er nicht!"



Fortsetzung

Wir kehren zur lebenden Anna Milder-Hauptmann zurück. Im Jahre 1811 war Ludwig Rellstabs Vater, der Musikkritiker und Buchhändler J. C. F. Rellstab, der damalige Musikreferent der Vossischen Zeitung, besuchsweise in Wien, von wo er dann jene enthusiastischen Reiseberichte an die dazumal noch sehr bescheiden erscheinende Zeitung über unsere Sängerin abgehen liess. Seinem Artikel im 132. Stück der Voss. Zeitung vom 2. November 1811: „Über die Stimme der Madam Hauptmann-Milder zu Wien" seien folgende Teile entnommen: „Wenn man den Berichten des Herrn Kapellmeisters Reichardt und mehreren Tonkünstlern trauen soll, so kann man sich die ausgezeichnet schöne Stimme der obengenannten berühmten Sängerin nicht anders denken: als wie ein schönes volles Orgelregister, aber auch ebenso flach, ebenso ungünstig und ebenso monoton wie jenes. Das ist aber in letzteren drei Eigenschaften keineswegs der Fall — — — Sie hat einen Umfang von a bis 3 gestrichen c. In diesem Umfange sind sämtliche Töne gleich schön, gleich stark und gleich voll. Sollte man aber doch noch einige Töne vorziehen wollen, so wären es die bei andern Stimmen so selten guten Mitteltöne von gestrichen d bis 2 gestr. d. Es ist der Ton einer würklich echten Steiner Geige, die ich noch den Cremoneser Geigen vorziehe.*) — — — Eigentliche grosse Bravourpassagien macht sie ebensowenig, aber sanfte gute Volaten, volubel und deutlich, auch hat sie alle Nüancen der Stärke und Schwäche. Was ihr also fehlt, ist nicht die Schuld der Natur, sondern des (Coloratur) Zufalls. Sie fing spät an zu singen; anstatt bei diesem etwas späten Anfang die Stimme durch mehr Übung zur Biegsamkeit anzuhalten, sang sie zuviel lange Noten, und man hielt zuviel auf Festigkeit — — — Ihre Gestalt ist gross und imponierend und ragt beinahe

*) Der oben erwähnte v. Ledebursche Artikel im Lexikon enthält ebenfalls Proben aus diesem Stück der „Voss. Zeitg.", aber nicht korrekt wiedergegeben. — Vor etwa 15 Jahren entnahm ich diese Proben aus Ledebur für meinen Aufsatz: „Die ersten Fidelio-Aufführungen in Berlin", in der Illustrierten Berliner Wochenschrift „Der Bär" 1886, No. 28 und 29.

einen Kopf über die übrigen Priesterinnen hervor [sc. in Glucks Iphigenie]. — — — „Aber das mächtige Feuer, das unsere Schick beseelte, scheint nicht in ihrem Charakter und Temperament zu liegen."

J. C. F. Rellstab bereitete des weiteren seine Leser vor, dass Berlin das Vergnügen haben wird, diese Sängerin im nächsten Sommer (1812) zu begrüssen und zu hören.

Jetzt unternahm sie von Wien aus ihre erste grosse Kunstreise nach den Grossstädten Deutschlands und erschien im September 1812 in Berlin, wo sie ungemeinen Enthusiasmus erweckte. Die zwei damaligen Hauptzeitungen Berlins, die schon genannte Vossische und die Spenersche Zeitung, sind denn auch voll ihres Lobes.

Die Milder-Stimme scheint trotz alledem ein und demselben Kritiker ein ewiges Rätsel zu bleiben. Vom Standpunkte der Geschichte des Gesanges mag es besonders interessieren, beispielsweise zu sehen, wie sich der alte Rellstab in seinen Referaten abmüht, dieses Stimmphänomen nach Gebühr zu kennzeichnen: dabei merkt der biedere Alte gar nicht, in welche Widersprüche er sich selbst verwickelt. Ich lasse nur noch einige wenige Proben seiner Interpretationskunst folgen. Damals waren Frau Milder-Hauptmanns Hauptrollen: Iphigenie in Tauris von Gluck, Emmeline in Weigls Schweizerfamilie, Therese in desselben Komponisten Waisenhaus, Tamino (!) in der Zauberflöte und Medea von Cherubini.

In No. 109 der Voss. Ztg. vom 10. Septbr. 1812 schreibt Rellstab: „Jetzt zur Stimme und Gesang der Madame Milder. Ihre Stimme ist voll, stark, biegsam (!!) gleich, sanft, sonor voll Metall und von beträchtlichem Umfange. Eine Menge schöner Eigenschaften! Ihr Gesang ist einfach, ihre Bebung vorzüglich. Also des Eigentums, was die Kunst erwirbt, wenig. Ihr fehlt: jede Art mit der Brust artikulierter Passagen, jede durch Kopfstimme zusammengeschleifte Passagen (ausser den Vorschlägen und dem Doppelschlage), jede brillante Manier, als der Triller, der schnellende Pralltriller, also noch vielmehr die Doppelschlag-, die prallende Doppelschlag- und die Trillerkette. Also alles was das Anzeichen einer gemachten Schule, oder den eigentlichen Namen einer vollendeten Sängerin giebt."

Ein Wunder war in der Zauberflöte ihre Tenorrolle als Tamino. Rellstab schreibt darüber (No. 110, 15. Septbr. 1812): „Eine männliche Figur mit männlichem Schritt und Anstande und weiblicher Stimme. Von ehedem kennen wir dergleichen zugeschnittene erste Liebhaber vom Italienischen Operntheater her. In dieser Rolle ist nun wirklich zu singen; es ist weder Gluck noch Weigl — — —, sondern Mozart. Vollkommen gut entledigte sich M. M. dieser Partie, und man hatte ihr gezeigt, wie sie unmerklich allen den Klippen, welche Triller und Passagen

ihr vorschrieben, sehr geschickt ausweichen konnte. Es ist ein äusserst zu verdankendes Geschenk der Natur, wenn man mit so wenig eignen Kräften [!?!] so hinlänglich befriedigend, ein grosses Vergnügen gewähren kann, welches das gedrängte Publikum auch erkennend genoss." — Man sieht, dass der wohlmeinende Rellstab senior doch bereits eine gewisse Virtuosität darin erlangt hat, in der einen Hälfte eines kritischen Satzes zu geben, was in der andern Hälfte spornstreichs wieder fortgenommen wird.

Auch die „Spenersche Zeitung" jener Tage preist unsre Sängerin nach allen Richtungen hin. In der Zeitung vom 8. September 1812 bewundert der ungenannte Musikreferent „die sonore Reinheit und das Metall der Bruststimme". — „Jeder Ton ist egal, voll und schön, auch die Höhe ohne alle Anstrengung." Ebenso wird ihr Vortrag uneingeschränkt gelobt, desgleichen ihr „seelenvoller Ausdruck", soweit die Glucksche Partie (Iphigenie) ihn erfordert.

Aus demselben Referate erkennen wir auch, dass die Sängerinnen und Sänger dazumal für den gespendeten Beifall nicht nur redende Verbeugungen machten, sondern auch mit Dankesworten bei der Hand sind. So dankte Frau Milder-Hauptmann, als sie einstimmig hervorgerufen ward, mit der „schmeichelhaften Bemerkung, dass ihr Herz auf den Beifall des hiesigen Publikums besondern Wert lege". Schliesslich aber macht auch dieser Referent die paradoxe Bemerkung, er glaube nicht zu irren, „wenn es ihm scheint, Mad. M. sei weniger (?) für das tragische, als sentimentale Opern-Genre geeignet." — Nach ihrer Vorführung der Emmeline in Weigls „Schweizerfamilie" weiss derselbe Spener-Referent als Worte der hervorgerufenen Milder zu registrieren: „So viel Güte und Nachsicht könnte die Heimat vergessen machen." Und Frau Milder-Hauptmann sehnte sich fort von Wien.

Wir erfahren auch durch die Spenersche Zeitung (in No. 111 15. Sept. 1812), wie sehr die Neugier des Publikums angereizt wurde, „einen weiblichen Tamino in der Zauberflöte zu sehen und zu hören". Unser Kritiker lobt auch hier — aber nicht von Herzen. Er tadelt das Dominierende ihrer Stimme in den mehrstimmigen Partieen. „Doch" — so tröstet er sich — „vox populi, vox dei; der Beifall war allgemein und die Kritik schweigt." — „Mad. Milder-Tamino wurde herausgerufen und fand sich durch ‚diese Güte überrascht'." — Damals trat unsre Sängerin in Berlin auch in einem eigenen grossen Konzerte auf, das die königliche Kapelle unterstüzte. Hier gingen die Beifallswogen besonders hoch. Auch der sonst reservierte Referent der Spenerschen Zeitung gerät hier ins Feuer. Galt es ja auch als besondere Auszeichnung, wenn die kgl. Kapelle ein Konzert unterstützte, wie der Referent gebührend hervorhebt. (29. Sept. 1812.) Dann heisst es da: „Mit lärmendem, kaum zu stillendem Beifall nahm das Publikum, der still fühlende Zuschauer mit inniger Teil-

nahme und dem Wunsch einer baldigen Wiederkehr von der zu früh scheidenden Künstlerin Abschied. Ihr Ton wird uns in den wenigen gegebenen Singpartieen unvergesslich sein, die Musen mögen sie freundlich zur deutschen Kaiserstadt geleiten, welche Kunst und Künstler nicht minder zu ehren weiss und welche wir um den Besitz einer solchen seltenen Stimme in der Person der Mad. M.-H. beneiden." —

Und so schliesst sich auch der Berliner Korrespondent der damals in der Musikwelt tonangebenden Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" den Beurteilungen in jenen Berliner Zeitungen an. In seinem Artikel „Über die Darstellungen der Madame Milder-Hauptmann auf dem kgl. Theater in Berlin" (a. a. O. p. 691 f., 14. Oktober 1812) schreibt dieser Korrespondent F. W. unter anderem: „Eine herrliche, grosse, durchaus reine und gleiche Stimme, bei aller Kraft und Fülle stets mit der süssesten Anmut gepaart, seelenvolle Innigkeit des Tons, zarter, einfacher und edler Ausdruck, verbunden mit einer imposanten Gestalt, ruhigen Haltung, empfindungsvollem und besonnenem Spiel, — dies sind die seltenen Vorzüge der ausgezeichneten Künstlerin, die allen hiesigen Kunstfreunden durch ihre, leider nur zu flüchtige Erscheinung so hohen Genuss gewährt hat." Der lange Artikel schliesst mit den für Frau Milders Charakter zeugenden Worten (p. 693): „Auch ausser ihren Verhältnissen als Künstlerin nimmt die liebenswürdig-einfache, anspruchslose Frau unsere Achtung und Liebe mit sich. — Berlin, am 26. September 1812." —

In der Geschichte des Beethovenschen Lebens ist das Jahr 1814 das glorreichste, an äusseren wie inneren Thaten und Erfolgen überaus glanzvoll. Diesen endlichen Triumph seines Genius verdankte Beethoven vornehmlich seiner A-dur-Symphonie und dem symphonischen Gemälde „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria", die beide zuerst in der Akademie am 8. und dann am 12. Dezember 1813 in der Aula der Universität zur Aufführung gelangten. Diese Festkonzerte waren vom k. k. Hofmechaniker Mälzel zum Vorteile der in Folge der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayerischen Soldaten veranstaltet worden, und bereits im Januar 1814 fand eine Wiederholung dieser symphonischen Werke im grossen Redoutensaale statt. Anton Schindler, als Augenzeuge, versichert uns, „dass der dadurch hervorgerufene Enthusiasmus in der Versammlung, gesteigert noch durch die patriotische Stimmung der grossen Tage, ein überwältigender gewesen". (Biogr. von L. van Beethoven, III. Aufl. I, 194.)

Da begann man sich zu besinnen, dass dieser selbige Tonmeister auch eine Oper geschrieben hatte. Die Inspizienten der k. k. Hofoper, Saal, Vogel und Weinmüller erlangten um diese Zeit eine Benefizvorstellung, wobei ihnen, wie Treitschke im Orpheus 1841 mitteilt, die Wahl eines Werkes, ohne Kosten, überlassen blieb. Nach langem ver-

geblichem Irrlichterieren gedachten die Sänger des Fidelioschöpfers, dessen Name jetzt in aller Mund war und baten ihn, ihnen seinen Fidelio zum bewussten Zwecke zu überlassen. Beethoven, so versichert uns Treitschke, erklärte sich mit der grössten Uneigennützigkeit bereit, jedoch unter der Bedingung, dass er an seiner Partitur viele Veränderungen vornehmen müsste. So kam es zur dritten Bearbeitung des Fidelio unter Mitwirkung des Operndichters und Regisseurs Friedrich Treitschke, der den Text umzugestalten hatte.

Natürlich konnte Beethoven dabei an keine andere Leonore-Darstellerin denken, als an seine verehrte Frau Milder-Hauptmann. Es kam denn auch zu einem neuen lebendigen Verkehr zwischen ihm und unserer Sängerin. — Während nun sowohl Beethoven als auch sein Dichterfreund Treitschke in voller Arbeit waren, musste dieselbe von seiten Beethovens im Februar dieses Jahres gleichwohl unterbrochen werden: denn es galt, die Vorkehrungen zur zweiten grossen Akademie zu treffen, die am 27. Februar 1814 wieder im grossen Redoutensaale stattfinden sollte. — Ein darauf bezüglicher Brief Beethovens an seinen Freund und Schüler, den Erzherzog Rudolph, enthält diese — wie ich jetzt sagen möchte — kritischen Sätze:

„Man will meine Oper Fidelio wieder geben. Dieses macht mir viel zu schaffen, dabei bin ich trotz meinem guten Aussehen nicht wohl. — Zu meiner 2. Akademie sind auch schon zum teil die Anstalten getroffen, ich muss für die Milder etwas neues hinzu schreiben.“ —

Die denkwürdige Akademie vom 27. Februar brachte als grosse Novität die achte Symphonie in F (op. 93) und als ferneres Novum: „Neues Terzett für Sopran, Tenor und Bass: Tremate, empj, tremate, vorgetragen von Frau Milder-Hauptmann und den Meistersängern Siboni und Weinmüller.“ — Soll dieses Terzett das „Neue“ sein, das Beethoven für die Milder schreiben musste? Diese Frage hat die Beethovenforscher bereits mannigfach beschäftigt. L. Nohl sagt in einer Fussnote zu dem oben citierten Briefe Beethovens an den Erzherzog: „Vielleicht ist das letztere (das Terzett) das Neue, das Beethoven für die Milder schreiben muss, d. h. ausarbeiten oder auch vielleicht nur in Einzelheiten umschreiben; denn die Entwürfe dazu stammen bereits aus dem Jahre 1801. Vgl. Nottebohm, Ein Skizzenbuch Beethovens. (Nohl, Neue Briefe Beethovens, S. 74 f.).

G. Nottebohm giebt bei op. 116 in seinem Thematischen Verzeichnis etc. geradezu an: „Das Terzett, komponiert (?!) i. J. 1802 (vgl. „Ein Skizzenbuch von Beethoven“*) wurde zum erstenmal aufgeführt

*) In dieser Schrift „Ein Skizzenbuch“ von Beethoven, Leipzig (1865) heisst es aber (S. 19): „Beethoven mag den Entwurf (!) jahrelang haben liegen lassen, bevor er ihn ausarbeitete oder ins Reine schrieb.“

am 27. Februar 1814 und erschien i. J. 1816" — — Vorsichtiger drückt sich A. W. Thayer also aus (III, 272): „Das Stück, welches Beethoven als ‚etwas neues für die Milder' bezeichnet, war thatsächlich etwas ziemlich altes; denn das Terzett, in welchem sie sang, war ‚Tremate, Empi, tremate', welches schon 1801—1802 vollständig skizziert war, aber bei dieser Gelegenheit zuerst ausgearbeitet und in seine gegenwärtige Form gebracht wurde."

Mit Recht aber begnügt sich A. Schindler hierbei mit der blossen Erwähnung „Neues Terzett für Sopran" etc. Denn was gilt in einem Konzerte als Novität? Doch zu allen Zeiten ein jegliches Werk, das überhaupt zum erstenmale dem Konzertpublikum vorgeführt wird. Zahllose Werke sind für Dichter wie Komponisten oft alte, schier vergessene Stücke: allein für das Publikum sind sie so lange nicht vorhanden, ehe sie nicht ihren Weg in die Öffentlichkeit gefunden haben: also völlige Novitäten am Tage ihres ersten öffentlichen Erscheinens. Und so war auch das Terzett „Tremate, Empi, tremate" am 27. Februar 1814 ein vollkommenes Novum. Zum Überflusse hatte ja aber dieses Terzett bei dieser Gelegenheit erst die Umwandlung aus einer Skizze in ein Lebensbild erfahren.

Aber es lässt sich jetzt zuversichtlich behaupten, dass dieses Terzett nicht das Neue war, das Beethoven ursprünglich für seine verehrte Milder geplant hatte.

Diese Erkenntnis können wir aus einem kostbaren Dokumente schöpfen, das im Jahre 1890 seinen Weg in die Öffentlichkeit fand. Der zu Bonn 1890 erschienene „Katalog der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11.—15. Mai 1890 verbundenen Ausstellung von Handschriften, Briefen" etc. beschert uns (S. 66) einen höchst wertvollen Brief Beethovens an Anna Milder-Hauptmann aus der Zeit dieser Akademie im Februar 1814. Das Original des Briefes ist im Besitze von Carl Meinert in Dessau.

Dieser Brief ist nicht allein für diese Streitfrage von Wichtigkeit, sondern legt auch ein neues überraschendes Zeugnis von der tiefen Verehrung Beethovens für diese Sängerin ab. Beethoven schreibt:

Meine werthe M.!

Heute wollte ich zu ihnen kommen, allein es ist nicht möglich, sie werden selbst wissen, wie viel man etc. zu besagen*) (?) hat — nur so viel, Maelzel hat nicht im mindesten Auftrag gehabt, sie zu bitten zum Singen. Es war die Rede davon, und sie waren der erste gegenstand, worauf ich dachte, mein Konzert zu verschönern, ich hätte selbst es zu-

*) Sollte dieses Wort im Original nicht „besorgen" heissen?

gegeben, dass sie eine Arie von einem andern Meister gesungen, allein diejenigen, welche das Konzert zu meinem besten unternehmen, hatten die schwachheit festzusetzen, dass die Arie durchaus von meiner Komposition seyn müsse, allein mir Mangelte es an Zeit dazu eine Neue zu schreiben, die aus meiner Oper passt schon ihrer Situation nach nicht für einen so grossen Saal wie der Redouten-Saal.

So ist es meine liebe verehrte M. Auftrag hatte M [=Mälzel] nicht im mindesten, weil ich selbst noch nicht wusste, was ich thun sollte und konnte, indem ich mich richten musste nach Meynung derer, die mein Konzert unternehmen — hätte ich eine neue Arie zu meiner Disposition gehabt, so hätte ich mich zu ihnen zu Füssen gelegt, dass sie meine Bitte erhört hätten — Übrigens empfangen sie meinen lebhaftesten Dank für ihre gütigen Gesinnungen für mich, hoffentlich werden sich meine Umstände bald bessern (denn sie werden wohl wissen, dass ich beynahe Alles verlohren habe), und dann soll mein erstes seyn — für unsere einzige Milder eine Oper zu schreiben, und alle meine Kräfte anzuspannen, mich ihrer würdig zu machen — (einige Billete für mein Konzert werden sie wohl nicht verschmähen).

Mit Hochachtung
ihr Freund
Beethoven."

Die Sachlage in Bezug auf „etwas Neues", das Beethoven, wie er dem Erzherzog schreibt, für die Milder schreiben muss, wird hiernach ganz klar. — Beethoven wollte zu seinem geplanten Konzerte erst eine ganz neue Arie für Anna Milder komponieren, musste jedoch — da auch die Fidelioarbeiten drängten — einsehen, dass dazu keine genügende Zeit vorhanden sein dürfte. Da erinnerte er sich seines vor langer Zeit skizzierten Terzetts „Tremate", arbeitete es aus und konnte damit sowohl seiner verehrten Milder als auch dem grossen Publikum etwas für sie ganz Neues vorführen.

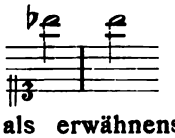
Nebenbei bemerkt, legt dieser wichtige Brief auch noch dafür ein redendes Zeugnis ab, dass sich der Hofmechanikus Mälzel ganz dreist und unbefugt in Beethovens Angelegenheiten hineinmischte; er giebt uns ein neues Moment in der Streitsache: Beethoven-Mälzel an die Hand.

Die Akademie am 27. Februar 1814 fiel wieder überaus glänzend aus — so berichten einhellig Nahestehende wie Fernstehende. In betreff des Terzetts (op. 116) schreibt der Wiener Korrespondent der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (S. 201, No. vom 23. März 1814): „Ein ganz neues italienisches Terzett (B-dur), schön vorgetragen von Mad. Milder-Hauptmann, Herrn Siboni und Herrn Weinmüller, ist anfangs ganz im italienischen Stil gedacht, endet aber mit einem feurigen Allegro in Beethovens eigener Manier. Es erhielt Beifall."

Unsere Milder war aber auch gerade in diesen Monaten 1814 eine besonders begehrte und geplagte Sängerin. Der junge Louis Spohr war dazumal in Wien und gerade mit der Komposition der von Caroline Pichler gedichteten Kantate: Die Befreiung Deutschlands beschäftigt.

Spohr vollendete dieses Werk, das zwei Stunden dauert, in dritthalb Monaten — von Januar bis Mitte März 1814 (Selbstbiographie I, 196). „Herr von Tost," so erzählt Spohr, „hatte unterdessen für die Solopartieen die vier besten Sänger Wiens, die Damen Buchwieser und Milder, die Herren Wild und Weinmüller engagiert und wollte zur Aufführung der Chöre sämtliche Kirchen- und Chorsänger der Theater vereinigen." Aber trotzdem die Stimmen bereits ausgeschrieben und verteilt waren, und der junge Meister Spohr bereits „einige Male zu Madame Milder gegangen (war), um ihr beim Einüben ihrer Partie behilflich zu sein" — war der Liebe Mühe doch umsonst: denn die Spohrsche Kantate kam damals in Wien nicht zur Aufführung.

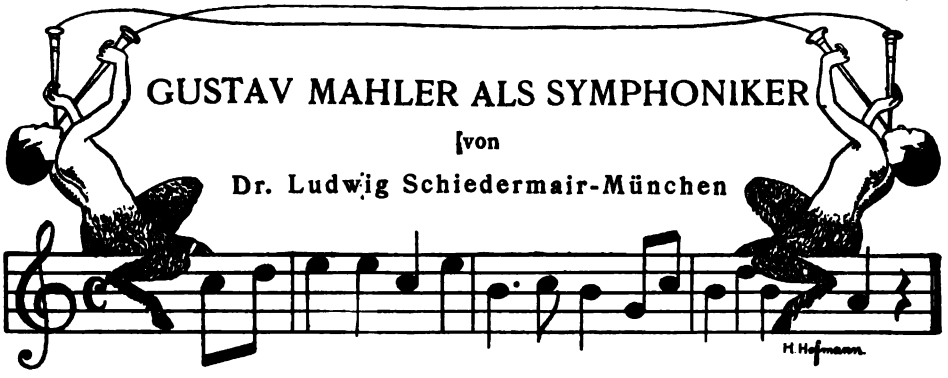
Mit um so grösserem Eifer konnte sich Frau Milder jetzt der neuen Fidelio-Aufgabe widmen. Es ist bereits gesagt worden, dass Beethoven hierbei nur Anna Milder im Sinne hatte. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814, von dem Nottebohm Proben mitteilt, giebt den überraschendsten Beweis. Eine zwischen den Skizzen zum 2. Finale des Fidelio stehende Bemerkung: „für Milder oben B"



hebt Nottebohm*) mit Recht als erwähnenswert hervor. Derselbe fügt hinzu: „Jene Bemerkung ist nach ihrer Umgebung auf eine gegen Ende des Sostenuto assai im zweiten Finale (beim Worte ‚verlasst') und in der für die Sängerin Milder bestimmte Partie der Leonore vorkommende Stelle zu beziehen, und geht aus ihr hervor, dass Beethoven das hohe B geflissentlich angebracht hat. Übrigens kommt das zweigestrichene B auch an andern Stellen der Oper, und sogar in der Partie der Marzelline vor."

*) Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze 1887, p. 297 f.

Fortsetzung folgt



GUSTAV MAHLER ALS SYMPHONIKER

von

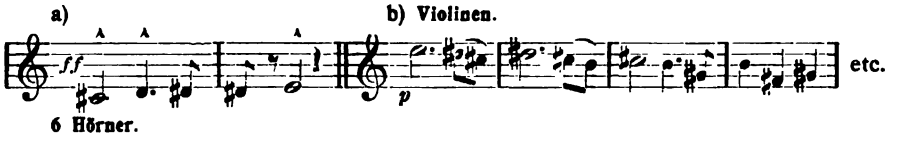
Dr. Ludwig Schiedermair-München

Fortsetzung

Die Zweite Symphonie in C-moll kann wohl zu den Marksteinen moderner Symphonik gezählt werden. Für die Entstehung des Werkes ist ein Brief Mahlers an Dr. Arthur Seidl, den dieser in seinem Buche „Moderner Geist in der Tonkunst" (Berlin) mitteilt, und der im Jahre 1897 abgefasst ist, besonders charakteristisch. Ich bin wohl der liebenswürdigen Zustimmung Dr. Seidls sicher, wenn ich einige wichtige Stellen hier wörtlich wiedergebe: „ . . . Wenn ich ein grosses musikalisches Gemälde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das ‚Wort' als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muss. So ähnlich muss es Beethoven bei seiner ‚IX.' ergangen sein; nur dass ihm die Zeit damals noch nicht die geeigneten Materialien dazu liefern konnte. . . . Mir ging es mit dem letzten Satze meiner 2. Symphonie einfach so, dass ich wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden. . . Tief bezeichnend für das Wesen des künstlerischen Schaffens ist die Art, wie ich die Eingebung hierzu empfangen. Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbei zu ziehen, und nur die Sorge, man möchte dies als äusserliche Nachahmung Beethovens empfinden, liess mich immer und immer wieder zögern. Zu dieser Zeit starb Bülow und ich wohnte seiner Totenfeier hier in Hamburg bei. Die Stimmung, in der ich dasass und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstockschen Choral „Auferstehn"! Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende — Das ist die ‚heilige Empfängnis'! . . . Und so geht es mir immer: nur, wenn ich erlebe, ‚tondichte' ich — nur wenn ich tondichte, erlebe ich!"

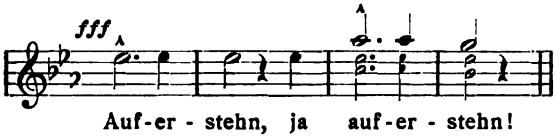
Das Werk selbst zerfällt in fünf Teile. Ernst und feierlich ist der erste Satz gehalten, in dem rhythmisch die Triole und die Synkope vor-

herrscht. Eine Elegie voll trauriger Empfindungen klagt das ewige Lied der Vergänglichkeit. Kräftig kontrastieren die Themen:



Pianissimo klingt die Klage aus, in der wir manchmal den Einfluss Brucknerscher Ausdrucksweise erkennen. Die beiden ersten Sätze der 1. und 2. Symphonie mit einander vergleichend, können wir in dem der 2. Symphonie einen unbedingten Fortschritt konstatieren. Ein anmutiges Idyll, das jedoch keineswegs als aus dem Rahmen fallend bezeichnet werden kann, zeigt der 2. Satz: Andante con moto. Mit entzückender Liebenswürdigkeit lässt Mahler Tanz- und Scherzorhythmen einander ablösen; über dem Ganzen schwebt der Hauch einer wonnigen Sommernacht, ein Weltvergessen, ein sinniges, ruhiges Träumen. Dieser zweite Satz ist heftig angegriffen worden. Aber hat nicht gerade die Historie bewiesen, dass manche von den Zeitgenossen verschmähte und verlästerte Formen für die Weiterentwickelung der Musik von grosser Bedeutung geworden sind? Aus den von oben herab betrachteten Tänzen der deutschen Stadtmusiker und Landkantoren nahm die Suite ihren Lebenssaft. — Eine ernstere Physiognomie zeigt der 3. Satz, der durch schärfere Accente in einzelne Abschnitte geschieden wird. Schon hören wir in dem grandiosen Aufbau B-molls auf dem Bass c das Schicksal an die Thüre pochen. „Urlicht" ist der folgende Gesang betitelt, dessen Text des „Knaben Wunderhorn" entnommen ist. Es ist wohl das erste Mal in der neueren Musik, dass der Sologesang in eine Symphonie eingeflochten ist. Noch wollte Mahlers musikalisches Erleben keine Gesamtkundgebung, sondern die Offenbarung einer Individualität für sich und Alle. Im Stücke selbst ist der Volkston festgehalten, das Sehnen nach Vervollkommnung, das Streben nach Höherem, das dem 5. Satz des Werkes inne wohnt, vorbereitend. Freilich erfordert dieser Gesang, der wohl eine Perle tondichterischer Gestaltung ist, auch eine Altistin, die „mitzuerleben" vermag. Im Schlusssatz bricht die Katastrophe herein. Mächtige Evolutionen lassen uns das Ringen und Kämpfen, das Siegen und Unterliegen des Menschengeistes ahnen. In weiter Ferne ertönen die ersten Rufe der Hörner zum „grossen Appell". Wie aus Himmelshöhen erklingt nun im zartesten Piano der Chor „Auferstehn, ja auferstehn" in choralartigem Gewande. Hier ist die Tonsprache imstande, die Worte in einer Weise zu vergeistigen, wie es die menschliche Sprache als solche nicht fähig ist. Wer je eine Aufführung dieses Satzes miterlebt hat, auf den wird die Stimmung und eigenartige Wirkung des Chores einen unauslöschlichen Eindruck ge-

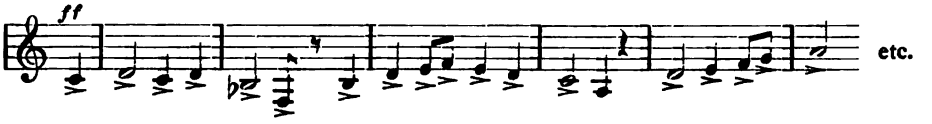
macht haben. Mahler lässt den Choral in jubelndem, lebensbejahenden Sinne enden, wenn er Solisten, Chor, Orchester und Orgel einstimmen lässt:



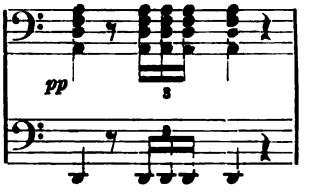
Der Musik ist in der Zweiten Symphonie Mahlers das Hohelied des Lebens erstanden, keine Verherrlichung der christlichen Auferstehungsidee, vielmehr ein Loblied auf die Wiederkehr der Seele, geläutert und vervollkommnet. Es ist unangebracht, das Werk mit Beethovens IX. Symphonie oder Liszts „Faustsymphonie" zu vergleichen. Hier ganz andere Ziele und Zwecke wie dort, freilich auf der gemeinsamen Grundlage des menschlichen Wollens: der Befreiung aus beengenden Fesseln. In der 2. Symphonie ist Mahlers Erfindung zu einer bemerkenswerten Bestimmtheit und Schärfe des Ausdrucks gelangt, zu einer nicht gewöhnlichen Selbständigkeit, die jedoch keine Unverständlichkeit mit sich brachte. Je komplizierter, tiefer und reicher die Psyche war, aus der ein Werk hervorwuchs, umso höher ist die Einfachheit und Klarheit desselben anzurechnen. Vielleicht ist das das Bleibende am Schlusssatze der 2. Symphonie, dass Inspiration und Verstand sich gegenseitig aufs innigste durchdrangen. Jene Anschauung, welche den Tondichter zuerst ein Programm zusammenkleben und nach diesem Rezept seine Arbeit verrichten lässt, gehört wohl zu den bedenklichsten, die je gegenüber der Programmmusik ausgesprochen worden sind. Der Schöpfer sucht erst nach Vollendung des Werkes auch nach Worten für seine Tonsprache, nach „aussprechbaren" Folgerungen für seine Innenwelt. Wenn Mahler bei der Bülowschen Totenfeier die Idee für den Schlusssatz seiner C-moll-Symphonie wie mit einemmale aufging, so ist der Grund nicht darin zu suchen, dass der Tondichter auf einen bestimmten Gedanken wartete, sondern dass die in ihm wohnende Tonwelt erst jetzt die Antwort auf eine Frage erhielt, die sie schon lange in ihrer Sprache, nicht mit Worten, aufgeworfen.

Wenn Mahler in der 2. Symphonie zur Idee des Weiterlebens gelangt, so führt er uns in der Dritten Symphonie zum Problem des Naturlebens. Die Steigerung der Naturkraft von der starren Materie bis zur höchsten Artikulation bildet den Grundgedanken des Werkes. Diese Symphonie zerfällt in zwei Abteilungen. Die erste umfasst einen, die zweite fünf Sätze. Die Besetzung des Orchesters ist eine aussergewöhnliche. Die Flöten, Oboen und Trompeten werden auf vier, die Hörner (in f) auf acht verstärkt. Zum Schlagzeug gesellt sich das Glockenspiel und das Tambourin. Ferner werden „in der Ferne" ein Flügelhorn (in b) und mehrere kleine Trommeln, „in der Höhe" vier abgestimmte Glocken und ein Knaben-

chor aufgestellt. — Energisch leitet das Horn die erste Abteilung mit dem Thema:

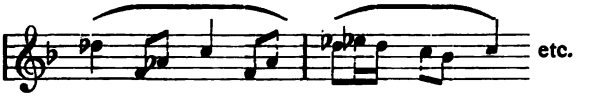


ein, während die Posaunen in dumpfen schweren Tonwellen sich dahinwinden:

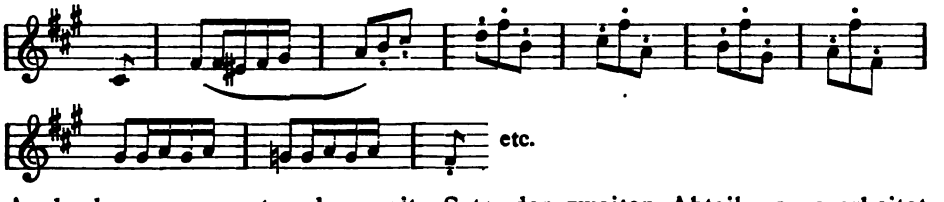


Da fährt im Fortissimo die Trompete dazwischen:

„Pan“ ist erwacht, fröhlich zieht der Sommer in die Lande. Das bereits früher von der Oboe gebrachte Thema:



fliesst im „feurigen Marschtempo“ als breites Melos dahin. Der auf den Hornsatz sich aufbauende Schluss verwebt die verschiedenen Themen zu einem Ganzen, bringt angesichts der Lebendigkeit der Diktion und der Prägnanz des gedanklichen Materials gewaltige Steigerungen zustande. Der erste Satz der nach einer grösseren Pause nun folgenden zweiten Abteilung führt uns in heitere, anmutige Gefilde. Alles ist graziös und leichthin hüpfend hingeworfen, ein Hauch jener köstlichen Naivetät, die uns Modernen so schwer fällt, weht uns entgegen, alles atmet ein Vertiefen in die Natur, die Freude an ihrer Schönheit. Was die Bäume, die Blumen „erzählen“, das vereinigt sich zum Loblied der Natur. Geheimnisvoll flüstern, vom Windstoss bewegt, Blüten und Blumen:



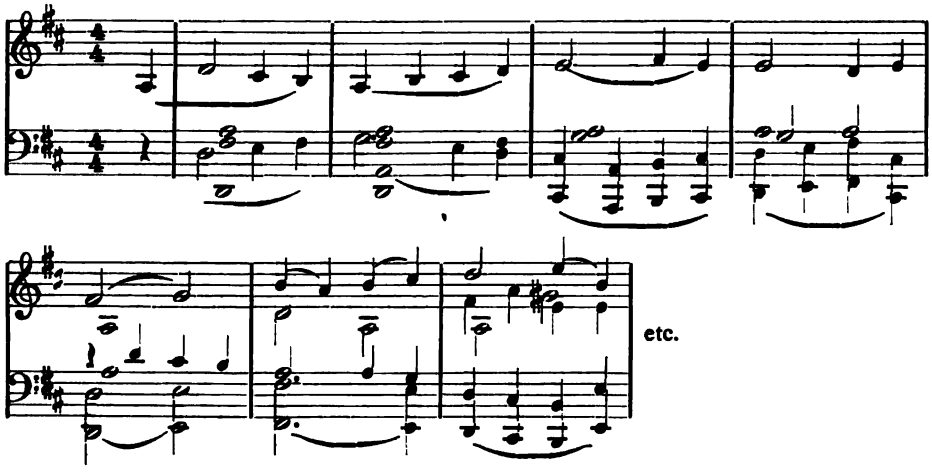
Auch der nun ansetzende zweite Satz der zweiten Abteilung verarbeitet fröhliche, scherzende Themen und Rhythmen. Der Wald mit seinen

Schönheiten winkt uns zu. Sehr langsam, „Misterioso“ hebt der dritte Satz an. Auf dem geheimnisvoll gebrachten a der Celli und Bässe, in D-dur, beginnt eine Altstimme jene herrlichen Worte Nietzsches:

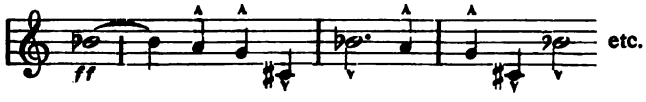
„O Mensch! O Mensch“ . . .
„Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit.“

vorzutragen. Diese wundervollen Tonreihen, über die ein wahrer Stimmungszauber ausgegossen ist, hinterlassen einen wirklich ergreifenden Eindruck. Und mit welcher Natürlichkeit und ungesuchten Art geht hier Mahler zu Werke. Der Mensch „erzählt“, spricht zu unserem Herzen. Lustig unter fröhlichem „Bimm-Bamm“ hebt der vierte Satz an. Während der Knabenchor, begleitet von vier abgestimmten Glocken (f, g, d, c) das „Bimm-Bamm“ festhält, teilt sich die Altstimme mit einem dreistimmigen Frauenchor in den Vortrag jenes Gedichtes aus des „Knaben Wunderhorn“:

„Es sungen drei Engel einen süssen Gesang“ u. s. f. Der Tondichter versetzt uns hier in ein „transcendentales“ Leben. Der Mensch gelangt in seiner Vervollkommung zu „überirdischen“ Ausblicken. Die Altstimme tritt zu dem Chor der Engelstimmen hinzu, die menschliche Psyche in den Kreis der Geläuterten. Ohne Unterbrechung folgt nun der fünfte und letzte Satz der zweiten Abteilung. In warm getönter Polyphonie spielt der Streicherkomplex:



In mächtiger Steigerung bewegen sich die Klangmassen dahin, im grossartigen Anschwellen des Orchesters schmettern die Hörner „mit höchster Kraft“ ihr bereits vorher gebrachtes Thema:



Im vollen D-dur erreicht das Werk sein Ende. Die alles beseligende und belebende „Liebe“, pantheistisch als höchstes Wesen gedacht, hat uns von ihrem Sein und Werden, Können und Wollen „erzählt“.

Die 3. Symphonie Mahlers bedeutet gegenüber der ersten und zweiten wohl einen weiteren Fortschritt. Der Autor wuchs mit der Grösse des Vorwurfs. Jede Note steht festgezimmert, Inhalt und Form durchdringen sich in innigster Weise. Man betrachte die Abgeschlossenheit des dritten Satzes, ferner des Schlusssatzes der zweiten Abteilung.

Schluss folgt

BÜCHER

Richard Heuberger. Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Verlag: Harmonie, Berlin.

Als 14. Band der von Heinrich Reimann herausgegebenen Sammlung: „Berühmte Musiker, Lebens- und Charakterbilder" ist „Franz Schubert" aus der Feder Richard Heubergers, des trefflichen Wiener Musik-Referenten, zur Veröffentlichung gelangt. Es ist bei der kolossalen Beliebtheit, deren sich Franz Schubert in deutschen Landen erfreut, völlig unerklärlich, dass bis jetzt eine einigermassen ihre Aufgabe erfüllende Monographie über den Komponisten nicht vorgelegen hat. Die gut gemeinte, aber völlig auf dilettantischem Standpunkt stehende, bereits in den 1860er Jahren erschienene Arbeit Kreissle von Hellborns ist für die Gegenwart völlig ungeniessbar; auch die Arbeit August Reissmanns kann tiefer gehende Ansprüche nicht befriedigen, ganz abgesehen davon, dass durch die inzwischen zum Abschluss gelangte monumentale Ausgabe von Franz Schuberts Werken auf mancherlei aus dem äusseren und inneren Leben des Komponisten ganz neue Lichter gefallen sind.

Um so erfreulicher ist es mir, meine Kritik mit der Erklärung beginnen zu können, dass in diesem Falle einmal der rechte Mann vor die rechte Arbeit gekommen ist, ich will sagen, dass Heuberger eine Arbeit geliefert hat, der man höchstens als Defekt nachsagen kann, dass sie nicht ausführlich genug ist und dass mancher Verehrer des Meisters wünschen wird: Noch mehr wäre mir noch lieber gewesen. Mit liebevollster Sorgfalt ist Heuberger an seine allerdings ja auch so ungemein dankbare Aufgabe herangetreten; fast aus jeder Seite leuchtet die warme Verehrung und die herzinnige Zuneigung, die er seinem Thema entgegengebracht hat, hervor. So fühlen wir im eigentlichsten Sinne des Wortes, dass der Autor „con amore" geschrieben hat und das giebt seiner Arbeit eine wohlthuende Wärme. Die Aufgabe, die diesmal der Verlagshandlung zugefallen war, d. h. zum Thema den illustrativen Schmuck zu liefern, ist eine ungemein reizvolle gewesen und sie ist in diesem Falle seitens des Verlegers in einer wahrhaft glänzenden Weise gelöst worden. Das Buch strotzt von interessanten und liebenswürdigen Illustrationen, was allerdings in diesem Falle dadurch erleichtert wurde, dass eine Masse Zeichnungen von Moriz v. Schwind verwendet werden konnten, die auf das Wien Franz Schuberts und Grillparzers die reizendsten Aussichten und Einsichten gestatten. Kurz, wo man das Buch aufschlägt, wird man gefesselt, und es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass dem Werke in kurzer Zeit eine zweite Auflage beschieden sein wird. Für diese möchte ich dringend um ein, wenn auch nur kurzgefasstes Namens- und Sachregister bitten. Es mag ja für einen vielbeschäftigten Autor nicht immer angenehm sein, sich mit dergleichen, im wesentlichen doch mechanischen Arbeiten befassen zu müssen; es bleibt aber schliesslich doch nichts anderes übrig, da man dem Interessenten doch nicht gut zumuten kann, etwa das ganze Kapitel „Meisterjahre" durchzusuchen, um nun aus diesem sich die einzelnen in Frage kommenden Werke herauszusuchen. M. Steuer.

MUSIKALIEN

I. **Johannes Brahms.** Vier Symphonieen. Op. 68, 73, 90, 98. Kleine Partiturausgabe. Preis à 4 Mk. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

II. **Karl Pieper.** Sir Aethelbert. Für Männerchor mit Tenor-Solo. Verlag: H. vom Ende.

III. **August Klughardt.** Fest-Motette für gemischten Chor und drei Solo-Stimmen (zwei Soprane und Alt). Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

IV. **W. Barclay Squire.** Sammlung ausgewählter Madrigale. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

V. **Albert Becker.** Cantate op. 92 für Frauenchor oder gemischten Chor, Kinderchor, Sopran-Solo und Orgel. Verlag: Hermann Oppenheimer, Hameln.

VI. **Emil Sulzbach.** Zwei dreistimmige Frauenchöre op. 32. Verlag: B. Firnberg, Frankfurt a. M.

VII. **Carl Adolf Lorenz.** Oceaniden. Für Männerchor und Orchester op. 60. Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

VIII. **Adolf Klages.** Die Zwerge im Hübichenstein, eine Harzmär für Soli und dreistimmigen Chor. Ebenda.

IX. **Sigismund Stojowski.** Romanze für Violine mit Begleitung des Orchesters op. 20. Ausgabe für Violine mit Klavier. Verlag: Edition Peters, Leipzig.

X. **Charles de Bériot.** Violinkonzerte No. 1—9; op. 100 Ballettscene. Zum praktischen Gebrauch beim Unterricht mit genauer Bezeichnung der Fingersätze und der Stricharten, sowie mit Pianoforte-Begleitung herausgegeben von Hans Sitt. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

XI. **Hans Sitt-Album.** Acht ausgewählte Stücke für Violine (in den ersten drei Lagen spielbar) mit Begleitung des Pianoforte. Ebenda.

XII. **Charles de Bériot,** op. 102. Violinschule Bd. 1 Elementartechnik, Bd. 2 Virtuosentechnik, Bd. 3 Vom Vortrag und seinen Elementen — op. 114. Zwölf charakteristische Etuden — op. 123 Schule des höheren Violinspiels. Neue korrekte Ausgabe von Waldemar Meyer, Kgl. Prof. Verlag: Steingräber, Leipzig.

XIII. **Ernst Pfriemer,** op. 2; Der kleine Kammermusiker. Eine Sammlung klassischer Musikstücke alter und neuer Meister für drei Violinen und Viola in ein- und mehrfacher Besetzung eingerichtet und mit Stricharten bezeichnet. Verlag: Siegel, Leipzig.

XIV. **Jos. B. Foerster.** Prinzessin Gänseblume. Suite für Violine mit Klavierbegleitung op. 35. Verlag: Urbanek, Prag.

XV. **Granville Bantock:** Chinesische, Egyptische, Persische Gesänge nach Worten von Helene F. Schweitzer. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

I. Für den erstaunlich billigen Preis von 16 Mk. kann sich der Musiker und Musikfreund heute in den Besitz der vier Orchester-Partituren der Brahmsschen Symphonieen setzen! (Bekanntlich hat der Originalverleger dieser Werke, N. Simrock in Berlin, Herrn Eulenburg die Aufnahme in die kleine Partiturausgabe gestattet.) Ein handliches Format, ein höchst klarer, nicht zu kleiner Stich machen den Besitz noch begehrenswerter. Die beliebte Eulenburgsche kleine Partiturausgabe hat zur Popularität der Kammermusik schon wesentlich beigetragen, die Einbeziehung grosser bedeutender Orchesterwerke in die Ausgabe wird auch das Interesse und das Verständnis für die grossen Formen in der Musik beim Publikum vertiefen und den horror vor der Orchester-Partitur bei der breiten Masse beseitigen. Gelingt dies der rührigen Verlagsfirma, so wäre das eine That, für die mir keine Worte zu hoch gegriffen erscheinen. B. S.

II. Felix Dahns Ballade „Sir Aethelbert" hat durch Karl Pieper eine ihrem Inhalte entsprechende Vertonung erfahren. Die lange Ausdehnung des „Er sties ins Horn" will mir nicht recht gefallen, auch hätten die Worte „Er hebt den Arm" und „Und wird's

mein Tod" mehr auseinander gehalten werden müssen; dagegen ist die Erscheinung des Rehes bei der Krönung Aethelberts musikalisch sehr gut gezeichnet und auch das Anfangsthema für den Schluss sehr glücklich verwertet.

III. Die von August Klughardt zur Einweihung des neuen Rathauses in Dessau komponierte Fest-Motette zeichnet sich, wie alle Werke des Meisters, durch prächtige Themen und eine wirkungsvolle Stimmführung aus. Das Werk bildet eine wertvolle Bereicherung unserer Chorlitteratur.

IV. W. Barclay Squire hat seiner Sammlung ausgewählter Madrigale und mehrstimmiger Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts wieder eine neue Nummer hinzugefügt und zwar „Come, lovers, follow me" ('Kommt, ihr Verliebten alle, folget mir') von Thomas Morley (1557—1604), aus dessen im Jahre 1594 herausgegebenen „Madrigales to Foure Voyces". Was die Bearbeitung dieser alten Gesänge besonders wertvoll macht, ist, dass Barclay Squire den Singstimmen eine Pianofortestimme zur Einübung untergelegt, was manchem Dirigenten willkommen sein dürfte, und mit genauen Tempo- und Vortragszeichen versehen hat. Die deutsche Übersetzung des Textes des vorliegenden Madrigals hat John Bernhoff geliefert. Das Unternehmen des W. Barclay Squire verdient die weitestgehende Unterstützung aller musikalischen Kreise; dass auch Druck und Ausstattung der in einzelnen Heften erscheinenden Sammlung nichts zu wünschen übrig lassen, bedarf, sobald man als Verleger die Namen Breitkopf und Härtel nennt, nicht erst der Erwähnung.

V. Albert Becker, der verstorbene Dirigent des Berliner Domchors, hat in seiner Kantate ein auch für kleinere Kirchenchöre vortrefflich geeignetes Werk geschaffen. Der Komponist hat sich, dem Texte der Kantate angemessen, auf die Anwendung der einfachsten Harmonieen beschränkt, und weder in diesen noch in den Melodieen finden sich irgend welche Herbheiten, von denen andere Beckersche Kompositionen nicht ganz frei sind. Dass auch die Singstimmen vortrefflich behandelt sind, versteht sich bei einem Meister wie Albert Becker von selber, und so sei denn die Kantate allen Kirchenchören bestens empfohlen.

VI. Die zwei dreistimmigen Frauenchöre von Emil Sulzbach bilden eine annehmbare Bereicherung der Litteratur für Frauenchor. Sulzbach arbeitet mit fast zu einfachen Mitteln, doch sind seine Melodieen anmutig und leicht dahinfliessend, auch ist die Klavierbegleitung in „Donauwellen" recht gefällig geschrieben.

VII. Das Motiv der Einleitung, die Bewegung des Meeres andeutend, ist, ohne gerade bedeutend zu sein, durchaus charakteristisch. Das Bestreben des Komponisten, seine Musik dem Inhalte der schönen Dichtung anzupassen, tritt im Verlauf der ganzen Komposition zu Tage, ohne dass diese dadurch den Eindruck des Gesuchten oder gar Bizarren macht. Dem Orchester hat der Autor eine hervorragende Rolle zuerteilt, ja, hier und da hätte dasselbe wohl etwas weniger redselig sein können. Eine gute Instrumentation, leider liegt mir nur der Klavier-Auszug des Werkes vor, vorausgesetzt, können die „Oceaniden" bei einer stilgerechten Aufführung des Beifalls sicher sein, und seien dieselben allen besseren Männerchören bestens empfohlen.

VIII. Die Komposition ist in Anbetracht des Zweckes, für welchen es zunächst komponiert zu sein scheint, nämlich für die Aufführung an höheren Lehranstalten, als gelungen zu bezeichnen; für eine Aufführung für gemischten Chor und gar mit Orchesterbegleitung dürfte es sich schwerlich eignen, dazu sind seine Melodieen denn doch zu naiv und deren harmonische Unterlage zu dürftig. In Anbetracht der Kreise, für welche „Die Zwerge im Hübichenstein" geschaffen worden sind, verzeiht man auch gern ihrem Schöpfer, dass uns aus mehr als einer Nummer alte Bekannte zu grüssen scheinen.

Max Puttmann.

IX. Ein warm empfundenes Thema eröffnet und schliesst diese Romanze, dagegen ist der Mittelsatz mit dem undankbaren Passagenwerk wenig erquicklich. Die Begleitung, die

grösstenteils kanonisch gehalten ist, zeigt den gewiegten Theoretiker, doch wäre grössere Einfachheit wohl erspriesslicher gewesen.

X. Eine in Bezug auf äussere Ausstattung geradezu unübertreffliche neue Ausgabe der einst vielgespielten, auch heutzutage namentlich für Unterrichtszwecke nicht zu unterschätzenden Konzertstücke des Begründers der sog. belgischen Violinschule. Die für den praktischen Gebrauch speziell am Leipziger Konservatorium bestimmten Bezeichnungen Hans Sitts zeugen wieder von dessen grossem pädagogischem Talent. Für Liebhaberkreise bestimmt ist das gleichfalls von Sitt in demselben Verlage herausgegebene Bériot-Album, enthaltend 8 der besten Violinkompositionen Bériots, die sich besonders gut zum Vortrag in anspruchslosem Kreise eignen.

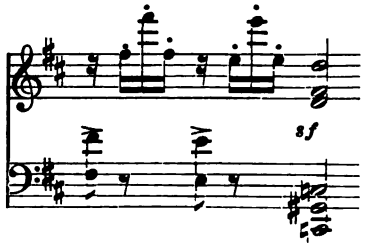
XI. Bessere Salonmusik, auch zu Vortragsübungen verwendbar; die besten und auch dankbarsten Nummern sind die Mazurka, das Tanzstück mit dem Dudelsack und die Kanzone, am schwächsten ist die Barcarole.

XII. In Deutschland ist Bériots Schule viel zu wenig beachtet worden. Mögen auch seine ausführlichen Bemerkungen über den Vortrag, wie häufig auch die Spohrs in seiner grossen Schule, verfehlt sein, das reiche Übungsmaterial, das nur selten trocken ist, ist zur Aneignung einer eleganten Spielweise sehr empfehlenswert, vor allem dienen dazu auch die 60 Etuden, die op. 123 bietet. Diese neue, sehr schön ausgestattete, billige Ausgabe, an der äusserlich nur zu tadeln ist, dass die einzelnen Bogen ineinander liegen, wird sicherlich viel Anklang finden. Der Herausgeber, der bekanntlich mit der französisch-belgischen Spielweise genau Bescheid weiss, hat Änderungen nur am 3. Teile vorgenommen; ich hätte gewünscht, dass er den ersten sehr knappen Teil viel reichhaltiger ausgestattet hätte; der Anfängerkurs kann meiner Meinung nach nicht ausführlich genug sein, eine Forderung, die bisher nur in der Singer-Seyfritzschen Schule erfüllt ist.

XIII. Zu Übungszwecken wie zur Erholung verwendbar. Neben sehr bekannten Stücken (Largo von Händel, Menuett von Bocherini u. s. w.) enthält diese Sammlung auch einige fast unbekannte von Spohr und Rinck.

XIV. Ein melodisch wie harmonisch gleich interessantes Werk, dem man es sofort anmerkt, dass der Komponist aus Böhmen stammt. Von den 5 kleinen Sätzen, welche den Ausführenden kaum Schwierigkeiten bieten, gefallen mir der 2. und 3. Chanson d'amour und Air, infolge ihrer edeln und warmen Themen am besten. Die beiden Ecksätze, Intermezzo und Serenata, stehen dagegen etwas zurück. Die Begleitung weist manches eigenartige auf. Dr. Wilh. Altmann.

XV. Diese Gesänge werfen die Frage auf: Hat der Komponist nach Originalmelodieen gearbeitet, oder versuchte er den jeweiligen Volkscharakter in der Musik zu treffen, oder endlich, liess er seiner Phantasie freien Lauf. Ich fürchte, dass das letztere der Fall ist. Die Gesänge sind in melodischer wie harmonischer Hinsicht völlig bedeutungslos, bieten auch rhythmisch nichts Überraschendes. Zu diesen Mängeln gesellt sich noch der grösste: dass sie durchweg langweilen. Für die Gedankenarmut des Komponisten diene als ein Beispiel folgender Takt, der 16 (!) mal hintereinander wiederholt wird:



Dr. Ludw. Schiedermair.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1901, 1. und 2. Dezemberheft. — Strauss' Singgedicht „Feuersnot" wird von Friedrich Brandes einer gerechten Beurteilung unterzogen; er nennt das Werk zwar „die herrlichste Huldigung an den Meister von Bayreuth" und „ein Wagner-Credo, wie es wohl nie wieder geschrieben werden kann"; er verurteilt jedoch die Übertragung von Strauss' ungeheuer komplizierter Symphonik auf die Oper. Eine physiologische Studie von C. R. Hennig belehrt über die Entstehung der „hohen Resonanz" beim Singen; sehr verständig und gediegen sind die Betrachtungen, welche Dr. Bruns-Molar über die „Überbrettl-Epidemie" anstellt. Der letztgenannte Autor liefert auch eine feine didaktische Studie über das Falsett. Endlich vergleicht Georg Vogel die deutsche Gesangskunst mit der italienischen; der Vergleich fällt sehr ungünstig für die letztere aus.

CORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINES (Darmstadt) 1901, No. 10/11. — H. A. Köstlin ergreift zur Einführung des Wechselgesanges im evangelischen Gottesdienste das Wort. Ein anderer (W. B. unterzeichneter) Aufsatz handelt von der Bedeutung des „Tempos" im rhythmischen Choralgesang. G. Weimar spricht sich in einer längeren Abhandlung sehr lobend über Felix Woyrschs „Passionsoratorium" aus, dessen tiefes Gefühl er besonders hervorhebt; auch die Recitatve, die Verbindung zwischen Soli und Chor, besonders aber der „in Geist und Kraft Händels" gehaltene Schlusschor erscheinen ihm bedeutend.

LE MÉNÉSTREL (Paris) 1901, No. 47 und 48. — Hier setzt Paul d'Estrées seine interessanten Ausführungen „l'art musical depuis deux siècles" fort; diesmal spricht er über Delacroix und Gounod, und kommt endlich auf die Aufführungen Beethovenscher Werke in Paris zu sprechen. Die erste Aufführung von Beethovens C-moll-Symphonie in Paris machte ungeheuren Eindruck. Balzac schrieb damals: „Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie. I'aurais voulu être plutôt Beethoven que Rossini ou Mozart. Il y a dans cet homme une puissance divine!" —

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE (Charlottenburg) 1901, No. 49. — Dem unglücklichen Hermann Goetz wird von Georg Richard Kruse ein sehr herzlicher und verständnisvoller Gedenkartikel gewidmet. Einen gleichfalls tief empfundenen Nekrolog widmet Heinrich Lang dem kürzlich in München gestorbenen Komponisten Joseph von Rheinberger; er nennt diesen einen unbestrittenen Meister in Harmonie und Kontrapunkt, preist seine persönliche Einfachheit und Liebenswürdigkeit, verurteilt aber scharf seine Abneigung gegen Wagner, besonders seinen Hass wider Wagners Kunst der Instrumentation.

MUSIK- UND THEATERZEITUNG, RHEINISCHE (Köln) 1901, No. 42. — Emil Schultze nimmt in einem kurzen Aufsatz Stellung zu den von Mauke und Holzamer in Darmstadt angestellten Versuchen, die Konzertsäle während der Aufführungen vollkommen zu verdunkeln. Er spricht dem Holzamerschen Problem nur eine bedingte Berechtigung zu. Nach ihm will jener den Teufel mit dem Beelzebub austreiben; die Modemenschen sind vom Konzert nicht fernzuhalten, und wer sie nicht sehen will, der braucht nichts anderes zu thun als — die Augen zu schliessen.

WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES (Leipzig) 1901, No. 49 und 50. — In einer kritischen Skizze über die neuesten Lieder und Gesänge von Richard Strauss nennt Eugen Segnitz diesen einen „echten Vollblutlyriker", hebt aber tadelnd

hervor, dass in einzelnen Liedern die allzu wuchtige und zermalmende Instrumentation die Singstimme nahezu erdrücke. Eine ausführliche Analyse erfährt Hans Hubers zweite Symphonie in E-moll, welche unter dem Eindruck von Böcklinschen Gemälden entstanden ist. Endlich liefert Karl Söhle einen eingehenden Bericht über Strauss' „Feuersnot" („Alles, alles sagt das Orchester!").

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1901/2, No. 3. — Ein kleiner Aufsatz („Musik- und Gymnasial-Unterricht") von Hermann Abert wendet sich gegen den gegenwärtigen Mangel jeglichen musikgeschichtlichen Unterrichts an unseren Gymnasien, der daran schuld sei, dass sich die Schüler daran gewöhnen, die Musik für einen entbehrlichen Luxus zu halten. Er bespricht die zahlreichen Berührungspunkte zwischen Litteratur und Musik (Singen und Sagen, Schillers Lied an die Freude von Beethoven, die Romantiker) und verlangt einen steten Hinweis auf die Musik beim Unterrichte. „Eine Kunst, die eine Höhe der Entwickelung erreicht hat, wie die Musik in den letzten beiden Jahrhunderten, darf auch in den allgemeinen Unterrichts-Anstalten keine solche Aschenbrödel-Rolle mehr spielen, wie dies heute bei der Musik thatsächlich der Fall ist." — Unter den von Ludwig Schmidt veröffentlichten Briefen von und über Carl Maria von Weber befinden sich zwei hochinteressante Schreiben aus London; in dem einen, vom 13. April 1826 datierten, berichtet Weber selbst über die Aufnahme, die sein „Oberon" gefunden hatte; der andere enthält empörende Mitteilungen Fürstenaus über die Teilnahmslosigkeit, welche die in London lebenden Deutschen dem sterbenskranken Meister gegenüber bekundet haben.

ZEITSCHRIFT, NEUE FÜR MUSIK 1901, No. 48 und 49. — No. 2 der „Skizzen und Blätter zum Lortzing-Jubiläum" von Robert Musiol behandelt „Lortzing als Faustkomponisten" und befasst sich mit Lortzings Kompositionen zu Grabbes „Don Juan und Faust" (hier lehnt sich Lortzings Musik deutlich an „Don Juan" und an Spohrs „Faust" an) und zu Goethes „Faust" II. Teil. — Ernst Stier berichtet über Arthur Seidls „Wagneriana": „Glücklich ist der Held, dessen Werk so geschickt weiter geführt wird. Der vorliegende Band gehört zum Besten, was wir über Wagner haben, mit demselben setzt ihm der Verfasser ein würdiges Denkmal." — Über Richard Strauss' „Feuersnot" spricht Georg Richter sehr tadelnd; er findet es unbegreiflich, dass Strauss einen so albernen Text komponiert hat, und die Musik erscheint ihm durchaus auf den Effekt berechnet, dekorativ.

BÜHNE UND WELT 1901, 2. Dezemberheft. — Hier nimmt Ludwig Hartmann Strauss und seine „Feuersnot" in Schutz; wohl findet auch er das Werk sonderlich und kompliziert, doch „für einfache Musik werden andere schon thätig sein. Strauss ist der Privilegierte der Komplikation". In einem Bericht „Aus der Berliner Musikwelt" sagt J. C. Lusztig, es sei hohe Zeit, dass Bruckners Bedeutung endlich allerseits beachtet und anerkannt werde.

DEUTSCHER HAUSSCHATZ 1901/2, No. 3 enthält einen Aufsatz über „Das Jubiläum der Regensburger Kirchenmusikschule" von Arnold Hirtz.

HESSENLAND (Kassel) 1901, No. 23. — Ludwig Schunke, der zu früh verstorbene Jugendfreund Schumanns, wird hier in einem von Wilhelm Bennecke geschriebenen Gedenkblatt warm gefeiert. Sehr schön ist die erste Annäherung Schunkes und Schumanns geschildert; zwei Nicolai-Anekdoten werden aufgefrischt: der schwärmerisch-feurige Schunke forderte Nicolai einstens, weil dieser über die Hörner abfällig gesprochen hatte (Schunke stammte aus einer berühmten Hornisten-Familie) auf Degen oder Pistolen, Schumann sollte sekundieren. Darauf schickte ihm Nicolai eine auf Packpapier geschriebene grobe Antwort, in der es hiess, er sei eben auf dem Wege nach Neapel; übrigens könne sich Schunke

wenn er wolle, mit ihm schlagen. Als Wiener Hofopernkapellmeister nannte Nicolai die Sängerin Emilie Walter, weil sie sich weigerte, die Gräfin in „Figaros Hochzeit“ ohne Bühnenprobe zu singen, ohne weiteres ein „Kalb“.

MODERNE KUNST 1901, No. 7. — Ein von E. Eltze hübsch illustrierter Artikel befasst sich mit dem Berliner Königlichen Domchor, der von Friedrich Wilhelm IV. 1843 gegründet, von Mendelssohn, Neithardt und Ed. Grell zuerst geleitet wurde und jetzt unter der Leitung des Generalintendanten der Königlichen Schauspiele, Grafen Bolko v. Hochberg, steht; er umfasst gegenwärtig 100 Knaben und 25 Herren.

DIE WAGE (Wien) 1901, No. 49 und 50. — Ihres grossen musikwissenschaftlichen Wertes wegen sei die sehr selbständig gehaltene, umfangreiche Studie „Der Vogelsang nach seiner Tendenz und Entwickelung“ von Dr. Friedrich Knauer (über das gleichnamige Buch von Dr. Placzek) hier erwähnt. Danach findet im Gesang des Vogels dessen unbezähmbare Lust am Leben ihren musikalischen Ausdruck; auch im einzelnen dient der Gesang weit weniger der Verständigung untereinander, als vielmehr dem Ausdruck übermächtiger innerer Gefühle, wie Liebesleid und -lust, Neigung zu den Jungen etc. Sehr schön wird die Verwendung und lautmalerische Nachbildung des Vogelgesangs in der Dichtung aller Zeiten besprochen.

DER BUND (Bern) vom 12. Dez. — Ein längerer Aufsatz beschäftigt sich mit einer Petition der Schweizer Hoteliers an den Bundesrat, worin um Abhilfe angesucht wird gegen die bestehende Rechtsunsicherheit bezüglich der musikalischen Aufführungen. Die eigentliche Ursache hierfür ist das Treiben der Agenten der sogenannten Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, welche mit der grössten Willkür in verschiedenen Orten verschieden vorgehen und die Schweizer Gasthofbesitzer nicht selten schwer schädigen.

DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin) vom 1. Dez. — Die seltsame Thatsache, dass das Deutsche und besonders der deklamatorische und gesangliche Vortrag deutscher Volkslieder im Lehrplan der Pariser Schulen und höheren Lehranstalten eine bedeutende Rolle spielt, wird in einer kleinen Abhandlung mitgeteilt und näher ausgeführt. Es ist sogar vor kurzer Zeit ein von R. Dax herausgegebenes für die französischen Schulen bestimmtes Gesangbuch erschienen, das 60 deutsche Kinder- und Volkslieder, Text, Musik, und zu jedem Liede ein Bild, enthält. „O Tannenbaum“, „Alles neu macht der Mai“, „Das Haidenröslein“, „Es zogen drei Bursche“, „Wer hat dich, du schöner Wald“ sind hier zu finden, nicht minder auch „Heil Dir im Siegerkranz“ (mit einem Bild des deutschen Kaisers) und „Die Wacht am Rhein“!! —! Die Bilder sind nicht selten köstlich; das Bild zu „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“ zeigt einen mit einem Huhn im Maule einhertrabenden Fuchs; zu Körners „Schwertlied“ gehört ein französischer Dragoner; neben Uhlands Gedicht „Ich hatt' einen Kameraden“ sehen wir einen französischen Soldaten, der einen verwundeten Russen aus der Schlacht wegträgt. —!

DEUTSCHE ZEITUNG (Wien) vom 5. Dez. — Anlässlich von Mozarts Todestag werden hier in einem recht herzlich und eindringlich geschriebenen Feuilleton die grössten Vorwürfe erhoben gegen die kalte und unbarmherzig teilnahmslose Mitwelt, die es zu ihrer festen Gewohnheit von alters her gemacht zu haben scheine, die grössten Künstler, denen die Nachwelt Denkmäler setzt, verbittern, verzweifeln und verhungern zu lassen. Der Aufsatz läuft in eine bittere Mahnung aus, man möge Karl Jentsch, „der an Bedeutung unter den Komponisten nach Beethoven eine der ersten Stellen einnimmt“, nicht dasselbe Schicksal bereiten. Seine Opern „Die venetianische Hochzeit“ und „Der Paria“ hat man ihm, da er ohne jede

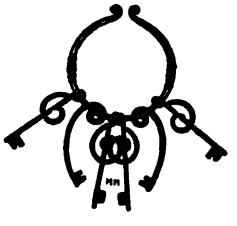
Protektion ist, überall uneröffnet zurückgesandt, die „landläufigen Klavicymbelpauker“ lassen seine Klavierkompositionen ungespielt; er hat kein Amt, keine Stelle und keine Privatstunden.

GERAER ZEITUNG vom 4. Dez. — Die Nr. enthält einen Abdruck von dem am 25. November in Gera von Prof. R. Sternfeld gehaltenen Vortrag über Wagners „Meistersinger“. Der Vortrag giebt den dichterischen und musikalischen Inhalt der Oper wieder.

SCHWÄBISCHER MERKUR (Stuttgart) vom 4. Dez. — Karl Grunsky spricht anlässlich der geplanten Errichtung eines Liszt-Denkmales in Stuttgart über „Liszt und Stuttgart“. Franz Liszt gab schon als zwölfjähriger Knabe 1823 ein Konzert in Stuttgart, später liess er sich 1843 und 1845 als reifer Meister wieder in Stuttgart hören. Der Aufsatz enthält auch viele schöne und richtige Gedanken über Liszts künstlerisches Schaffen.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 4., 5. und 6. Dez. — Professor Ludwig Schemann setzt seine „Erinnerungen an Richard Wagner“ fort. Sie bergen eine Fülle des Schönen und Interessanten in sich. So sagte Wagner z. B. einstens: „Mein Taktstock wird noch einmal das Szepter der Zukunft werden. Er wird die Zeiten lehren, welchen Gang sie zu nehmen haben“. Den Brief eines Autographenjägers zerriss Wagner gleich nach dem Empfang; „darin kenne ich keine Gnade, und wenn es Könige und Kaiser wären!“ Oder: „Von allem, was da heutzutage als Musik betrieben wird, sage ich mich los: ich bin kein Musiker; ich sage mich von der Musik los, zum Heile der Musik!“ Goethe hat sich, sagte Wagner, in der Mitte seines Lebens zu nichts Grossem, Bedeutendem erhoben; Byron kam ihm immer vor wie ein bequemer englischer Lord, dem es mit seiner Dichtung gar nicht so ernst war. Den prachtliebenden Rubens verglich Wagner mit Händel, Dürer erschien ihm als ein Seitenstück zu Bach; er bewunderte Glucks unbegreifliche Simplizität und sagte: „Allen Respekt vor der Sauberkeit und Geschlossenheit einer Cherubinischen Partitur!“ — Schemann sagt unter anderm: „Es ist einmal nicht anders: auch die grösste Idee, wie die Wagners eine gewesen ist, konnte ins Leben nur treten, wenn sie sich mit der elementaren Wucht einer Naturkraft Bahn brach, und dankerfüllten Herzens müssen wir es heute aussprechen: wenn dem Meister selber sein Ideal nicht in solcher Ausschliesslichkeit und Rücksichtslosigkeit vor Augen geschwebt hätte, stände es heute nicht verwirklicht vor uns da!“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 1. Dez. — „Richard Strauss in neuen Werken“ betitelt sich ein ausführlicher Aufsatz, welcher der Besprechung von Strauss' neuesten Schöpfungen (Lieder und Chöre, „Feuersnot“) gewidmet ist und dabei kurz und sehr treffend Strauss' Entwickelungsgang als Komponist feststellt. „Als Instrumentator ist Strauss heute unerreicht... Die Zeit, in der Wagners Orchester als der Gipfel des Erreichbaren galt, ist längst vorbei. Wagners Farben sind gegen die des Jüngers verblasst, und Strauss überbietet sich selbst in jedem Augenblick!“ Der Verfasser dieses Aufsatzes ist Dr. Erich Urban.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Johann Bandt: Der Dorfwahrsager ist der Titel einer neuen Operette, die in Berlin zur Erstaufführung kommen soll.

Eduard Behm: Marienkind. Der Komponist nennt das neue dreiaktige Werk eine Legende, der ein Orchestervorspiel mit Prolog (Märchenmuse) vorausgeht. Die nach dem gleichnamigen Grimmschen Märchen verfasste Dichtung rührt von dem Berliner Schriftsteller Hermann Erler her. Das Werk ist im Verlage der Freien musikalischen Vereinigung in Berlin erschienen und soeben an die Bühnen versandt worden.

M. Mathyssens: Le Sire Ducouson. Die neue dreiaktige Oper bereitet das Théatre Royal in Antwerpen zur Erstaufführung vor. M. Mathyssens ist eine der wenigen weiblichen Komponisten, die die Welt mit einem musikdramatischen Werk überraschen.

Franz Neumann: Leyer und Schwert betitelt sich eine neue dreiaktige vaterländische Oper, die im Verlag Entsch Berlin erschienen ist.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Amsterdam: An der Niederländischen Oper sind in Vorbereitung: Die Abreise von d'Albert, L'Enfance de Roland von Emile Mathieu, Direktor des Konservatoriums in Gent, und zwei Opern niederländischer Komponisten: Floris V. von Richard Hol und Darthula von van Milligen.

Antwerpen: Die Oper Ratcliff von Cesar Cui gelangt demnächst zur Aufführung.

Berlin: Im neuen Kgl. Operntheater soll voraussichtlich im April ein französischer Unternehmer mit einem französischen Ensemble, das aus ersten Künstlern der Grossen Oper und der Komischen Oper in Paris zusammengestellt ist, ein längeres Gastspiel absolvieren.

Im Theater des Westens wird im Februar die dreiaktige romantische Oper Der Wundersteg von Alphonso Maurice erstmalig aufgeführt werden.

Cairo: Die diesjährige italienische Opernsaison, (im Vorjahre gab es eine französische) die nur 4 Monate dauert, verspricht eine geradezu glänzende zu werden, nach den programmässig vorliegenden Künstlernamen, die in Italien und anderwärts den vorzüglichsten Ruf geniessen und nach Äusserungen massgebender Kunstkenner das hiesige Publikum entzücken werden. Namen wie Camera (1. Bariton), Guerrini (Contraalt), Pandolfini (Sopran), Ruffo (Bariton), Giraud (lyrischer Tenor) u. a. liefern vollständige Bürgschaft als Künstler ersten Ranges und beziehen auch als solche ganz ungewöhnlich hohe Gagen für diese verhältnismässig kurze Spielsaison. Es sei hier bemerkt, dass die Subvention und Instandhaltung des Hoftheaters der Regierung nahezu 170000 Francs kosten. In früheren Jahren war die Subvention viel höher, wurde jedoch von den englischen Leitern herabgesetzt, wesshalb die Impresarii die Preise erhöhten, und trotzdem manchmal nicht ihre Rechnung fanden. Eine höchst interessante Neuerung wurde heuer durch die Tieflegung des Orchesters (ungefähr 60 cm und Verlängerung von 1 m unter der Bühne) nach Bayreuther Muster geschaffen, wodurch die Bläser und Schläger unter die Bühne verlegt wurden; diese neuen Dispositionen haben ein vorzügliches Resultat, was Klangfülle und harmonisches Ensemble betrifft, ergeben.

Das hiesige kosmopolitische Publikum ist ein recht unbequemes und im höchsten Grade anspruchsvolles, weil es verwöhnt ist und zum grossen Teile auf keiner hohen Kulturstufe steht. Es begrüsst diese Neuschaffung mit Freuden, da hierdurch den ersten Parterrereihen als in der unmittelbaren Nähe der Bässe und Pauken dieser immerhin sonore Ohrenschmaus erspart bleibt.

Das diesjährige Programm umfasst an Novitäten für Cairo: Tosca von Puccini, Fedora von Giordano und Iris von Mascagni; im Repertoire werden nachstehende Opern aufgeführt: Aïda, Othello (Verdi), Lohengrin, Bohème (Puccini), Andrea Chénier (Giordano), Samson und Dalila (Saint Saëns), Favoritin, Don Pasquale, Traviata, Pagliacci, Cavalleria Rusticana, Carmen, Faust. Wagner ist heuer spärlich vertreten, die Italiener sind eben noch nicht sehr fest im Sattel, was Wagnersche Musik betrifft. Im Vorjahre gab uns die französische Truppe die Walküre, Tristan und Isolde, Tannhäuser und Lohengrin; ausserdem Humperdincks Hänsel und Gretel und Goldmarks herrliche Königin von Saba in vorzüglicher Weise. Diese Oper gefiel ausserordentlich trotz des sehr schwierigen Verständnisses für hiesige Verhältnisse; Hänsel und Gretel konnten sich dagegen leider nicht behaupten.

Als erste diesjährige Vorstellung ist Aïda bestimmt, als fast traditionelle Première; bekanntlich hier zu Lande, was szenischen und dekorativen Effekt anbelangt, ein Musterbild; diese hier ungemein beliebte, quasi Hausoper, mit ihrer herrlichen, verschwenderischen Ausstattung und dem fabelhaften, archäologisch-gewissenhaften Prunke erinnert eben stets an die Zeiten des grossen Khediven Ismail.

Die Erstaufführung dieses Verdischen Meisterwerkes fand bekanntlich in Cairo mit den von Verdi selbst gewählten Künstlern und Musikern statt, die Kostümzeichnungen wurden nach Entwürfen und Ausführungen des berühmten Ägyptologen Mariette hergestellt, was fast eine Million Francs im ganzen kostete (Autorenhonorar inbegriffen).

Als Orchesterchef fungiert Herr Alexander Pomé (Italiener), ein ausserordentlich tüchtiger, umsichtiger, energischer Dirigent und feinfühlender Musiker. E. L.

Moskau: Ein Richard Wagner-Cyclus wird zum erstenmale zur Aufführung gelangen und zwar ist die bevorstehende Fastenzeit dazu ausersehen worden. Unter der Leitung des Generalmusikdirektors der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft Herrn W. Kess werden auf der Bühne der Grossen Kaiserlichen Oper in deutscher Sprache folgende Musikdramen aufgeführt werden: Lohengrin, die Walküre, die Meistersinger von Nürnberg, Götterdämmerung und der fliegende Holländer. Zur Mitwirkung ist bereits eine Reihe deutscher Künstler engagiert worden. Es werden unter anderen genannt: Die Herren E. Kraus-Berlin, Karl Perron-Dresden und die Damen: Plaichinger, Wittich und Charlotte Huhn.

Neapel: Das Repertoir des San Carlo-Theaters nennt folgende Opern für diese Saison: Lohengrin, Perlenfischer (Bizet), Liebestrank, Mefistofele, Manon (Massenet), Leoncavallos Bohème, Navarraise, Fedora, Don Giovanni und Mascheronis neuestes Werk Lorenza.

New-York: Die Opera season ist am 25. Dezember eröffnet worden. Zur Aufführung in Aussicht genommen sind folgende Opern: Der Liebestrank mit der Sembrich; La Navarraise mit der Calvé; Manon (Sanderson); Maskenball (Ternina); Otello; Mancinellis Hero und Leander; Tosca; Manru von Paderewski und ein Verdi-Cyklus.

Paris: In der Grossen Oper fand die erste Aufführung von Siegfried statt. Jung Siegfried war der fast sechzigjährige Tenor Jean de Reszké. (Bericht folgt.) — In der Komischen Oper erzielt Massenets „Grisélidis" bei dreimaliger Aufführung in der Woche noch immer mehr als das Maximum, wie der Kunstausdruck der Theater-Kassierer lautet. Aus diesem Grunde hat Massenet die Uraufführung seiner allerletzten Oper: Le Jongleur de Nôtre-Dame dem Theater von Monte-Carlo überlassen, wo dieses Werk, das keine einzige Frauenrolle enthält, anfangs Februar in Scene gehen soll.

Wien: Auf Joseph Forsters „Der dot man" folgt das Ballet „Der Spielmann" von demselben Autor. Für den Februar ist die Aufführung von Tschaikowskys „Pique-Dame" in Aussicht genommen. Am selben Abend wird das Ballet „Die Perle von Iberien" von Irene Sironi gegeben. Ob in dieser Saison noch die Première von Goldmarks „Götz von Berlichingen" stattfindet, ist noch nicht entschieden.

KONZERTE

Berlin: Im ersten grossen Konzert des neuen Jahres, das die königl. Kapelle unter Weingartner veranstaltet, gelangt Anton Bruckners gewaltige achte Symphonie (für Berlin Novität!) zur Aufführung. Im nächsten Konzert wird Berlioz' Romeo und Julie-Symphonie gespielt werden.

Die Meininger spielen in ihrem vierten Abonnements-Konzert: Brahms' Tragische Ouverture und II. Sinfonie. Dvořak, Serenade. Das Beethovensche Bläserrondino wird wiederholt.

Das vierte der grossen symphonischen Konzerte des Berliner Tonkünstlerorchesters unter Richard Strauss verheisst u. a. den dritten Akt der Oper Gugeline von Bierbaum-Thuille.

Im fünften philharmonischen Konzert unter Nikisch wird Straussens Zarathustra zu Gehör gebracht.

Kiel: Für das schleswig-holsteinische Musikfest, das im kommenden Sommer hier stattfindet, ist als Leiter der General-Musikdirektor Steinbach in Meiningen gewonnen, der 20 Musiker seines Orchesters nach Kiel mitbringen wird. Das von Steinbach vorgeschlagene und vom geschäftsführenden Ausschuss angenommene Programm bringt am ersten Tag Beethovens Missa solemnis und Brahms' C-moll-Symphonie; am zweiten Tag Bachs Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Bachs Solo-Kantate mit Schlusschor „Ich will den Kreuzstab etc.", Bachs Brandenburger Konzert No. 3, Brahms Solo-Quartette und Beethovens neunte Symphonie.

Paris: Auf Anregung und mit Unterstützung eines Kunstliebhabers, des Herrn E. Maury, wird beabsichtigt, im Laufe dieses Winters eine Serie historischer Konzerte aufzuführen, die insofern auch weitere Kreise interessieren dürften, als u. a. in Aussicht genommen ist, eine Liturgie, wie sie zu Zeiten Bachs in Leipzig stattfand, wahrheitsgetreu wiederzugeben. Die bedeutendsten französischen Spieler alter Instrumente sind bereits für das Unternehmen gewonnen, so z. B. Nanny für den Kontrabass, Casadesus für die Viole d'Amour, Grovlez für das Clavecin etc., auch ist bereits die Beteiligung deutscher Sänger gesichert, so dass dem Publikum ein seltener Kunstgenuss in Aussicht steht.

TAGESCHRONIK

Humperdinck arbeitet gegenwärtig an einer komischen Oper, deren Text nach Scribes Lustspiel „Die Fräulein von Saint-Cyr" bearbeitet ist.

Giuseppe Martucci hat eine neue Suite für Ochester geschrieben, die nächstens in Turin zur erstmaligen Aufführung gelangen soll.

Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium" erlebte jüngst seine erste englische Aufführung in Worcester unter Dr. E. Elgars Leitung.

Das Holländische Trio hat eine erfolgreiche Konzerttournée durch Schlesien, Ost- und Westpreussen, Thüringen, Sachsen, Böhmen, Pommern, Posen absolviert und gedenkt im Januar Holland, Dänemark, Russland zu bereisen.

Das Brüsseler Schörg-Quartett berührt auf seiner holländischen Reise Amsterdam, Haag, Rotterdam und Utrecht. Auf dem Programm stehen: Beethoven Op. 59, Glazounoff Op. 26 und de Hartog, Suite Op. 46.

Unter der Direktion der Herren Fr. Le Rey und René Doire ist in Rouen eine Konzert-Gesellschaft gegründet worden. Die Konzerte sollen im Théâtre des Arts stattfinden. Das Orchester besteht aus 72 Mitgliedern. Vorläufig sind vier Konzerte in Aussicht genommen.

Am 21. Dezember waren 50 Jahre verflossen, seit der jetzige städtische Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums Prof. Dr. Franz Wüllner zum erstenmale als 19jähriger Komponist und Pianist sich in Köln vorstellte. Wüllner feiert am 18. Januar seinen 70. Geburtstag.

Alexander Guilmant hat nach dreissigjähriger Wirksamkeit seine Demission als Organist an der Orgue de la Trinité erbeten. Zu seinem Nachfolger ist Charles Quef ernannt werden.

Der verdiente frühere Domorganist und Musikdirektor in Verden Professor F. Gustav Jansen, jetzt in Hannover wohnhaft, feierte am 15. Dezember seinen 70. Geburtstag.

Zum ersten Konzertmeister des königl. Hoforchesters in München ist an Stelle des verstorbenen Professors Benno Walter der Konzertmeister J. Miroslaw Weber ernannt worden.

Die einst hoch gefeierte Konzertsängerin Alice Barbi, jetzige Baronin Wolff-Stomersee, die in den letzten Jahren sich völlig von der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, wird demnächst wieder auf dem Konzertpodium erscheinen.

Herr Musikdirektor Carl Hirsch-Elberfeld wurde zum Dirigenten des Barmer Lehrergesangvereins gewählt.

Im nächsten Jahre wird England eine ganze Reihe von grossen Musikfesten haben; nämlich in Norwich, Worcester, Sheffield, Scarborough und Hanley.

In Genua wird unter dem Namen „Giuseppe Verdi" in der nächsten Saison ein neues vornehm ausgestattetes Theater eröffnet werden. Die Direktion wird Herr Amore Carlo führen.

In Sondershausen hat sich ein Komitee gebildet, das sich die Aufgabe stellt, anlässlich des hundertjährigen Bestehens der Lohkonzerte den Stiftern und Erhaltern dieses Instituts aus Dankbarkeit ein Denkmal in Gestalt eines Monumentalbrunnens zu errichten, dessen Kosten auf ca. 4000 Mark veranschlagt sind.

Die Meininger Hofkapelle ist auf ihrer Konzertreise vom Pech verfolgt worden. In Frankfurt a. M. hat die Kapelle durch den Bankerott der Firma Steyl & Thomas, die den Kartenverkauf inne hat, einen Verlust von 8000 Mark gehabt. Zu allem Unglück wurde auch noch auf dem Heimtransport der Instrumente die der Hofkapelle gehörige Harfe im Werte von etwa 3000 Mark vollständig zertrümmert.

Der Musikverleger Sonzogno hat einen Preis von fünfzigtausend Lire für die beste einaktige Oper ausgesetzt. Das gekrönte Werk soll während der Mailänder Ausstellung im Jahre 1904 zur Aufführung kommen.

Um das von Kapellmeister Bruch in Nürnberg gebildete „Philharmonische Orchester“ dauernd zu erhalten, hat sich unter dem Namen „Orchesterverein“ ein Unterstützungsverein gebildet.

Die Mailänder Bürgerschaft lehnte mit 11000 gegen 7000 Stimmen die städtische Subvention der Skala ab, wodurch der dauernde Fortbestand der Skala unmöglich wird.

Die Stadt Paris hat für die französischen Musiker einen neuen musikalischen Wettbewerb eröffnet, deren Schlusstermin auf den 1. Dezember 1903 festgesetzt ist. Die Kompositionen sollen grössere musikalische Werke ernsten Charakters mit Soli, Chören und Orchester, in symphonischer oder dramatischer Gestalt sein. Wenn das preisgekrönte Werk symphonisch ist, wird der Komponist einen Preis von 10000 Franks erhalten und sein Werk wird von der Stadt Paris im Laufe der zwölf Monate, die der Entscheidung der Jury folgen werden, zur Aufführung gebracht. Wenn das Werk in dramatischer Form komponirt ist, wird der Autor die Art der Aufführung wählen können; entscheidet er sich für eine Aufführung in einem Konzert, ohne Inscenierung, so wird er 10000 Franks erhalten; wählt er dagegen eine Aufführung auf der Bühne, so wird er einen Preis von 5000 Franks erhalten, und dem Bühnendirektor, der den Auftrag erhält, das Werk aufzuführen, werden 25000 Franks ausgezahlt. Die Jury wird aus 16 Personen gebildet, von denen vier von den Wettbewerbern und neun von dem Stadtrat erwählt werden. Die Gesamtausgabe, die in dem Budget der Stadt für diesen Wettbewerb ausgesetzt ist, soll 42000 Franks betragen.

Die Pianistin Frieda Blumberg veranstaltet im Verein mit der Sängerin Fräulein Brückner in Rostock einen Cyklus von sechs musikgeschichtlichen Vorträgen von Bach bis auf die Gegenwart, erläutert durch Klavier und Gesang.

Ein Parcival-Manuskript Wolframs von Eschenbach hat der Seminarpräfekt Dr. Beck gefunden. Die Handschrift diente bisher als Buchumschlag und stammt wahrscheinlich aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Der psychologische Roman „Parcival“, nächst dem „Willehalm“ das bedeutendste Werk Wolframs von Eschenbach, ist nach einem Gedichte von Chretien de Troyes „Der Graf vom Gral“ entstanden. Lange verschollen wurde das Werk durch die Schweizer, speziell Bodmer, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder bekannt, aber erst in der neueren Zeit von Lachmann gewürdigt.

Die britische National-Hymne soll für die Krönungsfeier in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt werden. Der Text der Hymne erscheint zuerst in einer Sammlung englischer Nationallieder, die den Titel führt: „Harmonia Anglicana“ und um 1743 veröffentlicht wurde. Darnach hies es: „God save our Lord the King, long live our noble King. God save the King.“ Unter der Regierung der Königin Viktoria wurde bekanntlich allgemein gesungen: „God save our gracious Queen.“ Nun soll von der Krönungsfeier ab der Eingang des Nationalliedes, entsprechend der Originalfassung, wieder heissen: „God save our Lord the King.“

Am 14. Dezember 1901 starb in Wien Kapellmeister Adolf Müller, geboren am 15. Oktober 1839 in Wien, ein Sohn von Adolf Müller sen. Er war seit 1861 an verschiedenen Bühnen des In- und Auslandes thätig. Von ihm stammt u. a. die Musik zu Waldmeisters Brautfahrt, die Operetten: Des Teufels Weib, der Hofnarr, Blondin von Namur u. a. Richard Wagner hat s. Z. den jungen feurigen Musiker aufrichtig geschätzt, wovon eine Reihe interressanter Briefe des Meisters an den Verstorbenen Zeugnis giebt.

AUS DEM VERLAG

Die vor kurzem von der Meiningenschen Hofkapelle in Berlin zur ersten Aufführung gebrachte „Ouvertüre zu einem Gozzischen Lustspiel" von Josef Joachim erscheint demnächst in dem Verlage von N. Simrock in Berlin im Druck. — Der Meister hat das Werk Fritz Steinbach gewidmet.

Direktor Angelo Neumann wird noch im Laufe dieses Winters im Verlage von Herrmann Seemann Nachfolger, Leipzig, einen umfangreichen Band Memoiren erscheinen lassen, der einen interessanten und wertvollen Beitrag zur deutschen Theatergeschichte der letzten Jahrzehnte bieten wird. Das Buch wird insbesondere über Richard Wagner, zu dem Angelo Neumann während der ersten Jahre nach den Bayreuther Festspielen von 1876 durch die von ihm unternommenen Nibelungen-Gastspiele in so enge Beziehungen getreten ist, manches Neue enthalten.

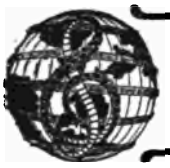
Der Florentiner Musikverleger Venturini wird anlässlich der Festlichkeiten in Catania zu dem hundertjährigen Geburtstag von Bellini, die bis auf den Frühling 1902 verschoben worden sind, fünf bis jetzt noch nicht erschienene Musikstücke des Komponisten der „Norma" veröffentlichen. Sie wurden von Professor Frontini unter den von dem Dr. Chiareggo, einem Jugendfreund Bellinis, hinterlassenen Manuskripten gefunden.

INSTRUMENTE

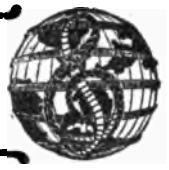
Das neue musikhistorische Museum in Stockholm wurde kürzlich in Gegenwart des Königs von Schweden und Norwegen eröffnet.

Schon seit mehreren Jahren haben Interessenten daran gearbeitet, in der Hauptstadt ein musikhistorisches Museum zu Stande zu bringen. Die Idee eines solchen ging vom Fabrikanten Carl Claudius in Malmö, dem Besitzer der grössten Privatsammlung von Musikinstrumenten in Skandinavien, aus, der auch den Grund zu der Instrumentensammlung des musikhistorischen Museums gelegt hat, indem er demselben gegen fünfzig ältere und kostbare, heutzutage nicht mehr gespielte Instrumente schenkte. Anfang 1899 wurde ein Aufruf, der von mehreren bedeutenderen Vertretern der Musik Skandinaviens unterzeichnet war, erlassen, und im März desselben Jahres fand eine konstituierende Versammlung und Wahl eines Vorstandes statt. Das Museum hat nun dieser Tage im Erdgeschoss des Hauses Nybrogatan 9, in einem Teil der Wohnung, die Louis de Geer seinerzeit innehatte, sein eigenes Lokal erhalten. Drei Zimmer füllt die über 200 Stück zählende Musikinstrumentensammlung des Museums; dazu kommt noch eine Sammlung von Autogrammen.

Das Museum hat sich vor allem die Aufgabe gestellt, instruktiv zu sein, d. h. Gegenstände, die in irgendwelcher Hinsicht sozusagen direkte Beiträge zur Geschichte der Musik und ihrer Pfleger liefern können, oder Dinge, die Musikern vom rein künstlerischen Standpunkt aus nützlich sein können, zu erwerben zu suchen. Im Zusammenhang hiermit will man so viel wie möglich auch versuchen, die Musikinstrumentensammlung in brauchbaren Zustand zu versetzen, man will mit einem Wort versuchen, die Sammlung nicht nur zu einer kulturhistorischen zu gestalten, sondern sie ausserdem so zu vervollständigen und so einzurichten, dass sie als Material im Dienste der Musikgeschichte dienen kann. Man hat alle Ursache, den Männern, welche durch ihre energische Arbeit dem schönen Ziele, das sie sich gesteckt haben, ein so gutes Stück näher gekommen sind, dankbar zu sein; und es ist zu hoffen, dass alle Musikinteressenten durch Beiträge irgendwelcher Art der schönen jungen Stiftung weiterhelfen werden.



KRITIK



OPER

AGRAM: Eine neue kroatische Oper, das Erstlingswerk des Kapellmeisters unseres Landestheaters Felix Albini, erschien dieser Tage zum erstenmale auf unserer Bühne. Die Handlung der neuen Oper „Maricon" spielt sich in Turopolje, der unmittelbaren Nähe Agrams ab, in einer der von König Bela IV. im Jahre 1241 zur Vergrösserung seiner Macht geadelten Gemeinden. Das Milieu der Handlung ist in jene Zeit gerückt, da Napoleon im Jahre 1809 aus einzelnen Teilen Kroatiens, Dalmatiens, Istriens und Krains das Königreich Illyrien schuf. Dem Einflusse der französischen Fremdherrschaft wurde natürlich von österreichischer Seite auf alle mögliche Weise entgegen gearbeitet und war es hauptsächlich der Adel im Vereine mit dem ihm ergebenen Bauernstande, der den Herren Franzosen manches Schnippchen schlug. Im Mittelpunkte der Handlung steht „Maricon", ein tapferes Bauernmädchen, das von der Verschwörerpartei als politischer Sendbote verwendet wird, um Fra Dorotic, dem Vorstand der österreichischen Polizei, der als Aufreizer gegen die französische Fremdherrschaft besonders schlecht angeschrieben ist, die Einladung zur Verschwörung auf Schloss Lukavec zu überbringen. Zurückgekehrt, findet sie ihren Geliebten, den französischen Sergeanten Grenadieux, der ihr das Antwortschreiben des Verschwörers abnimmt und entschlossen ist, trotz seiner Liebe für das Mädchen, seine Pflicht als Soldat zu erfüllen. Coyeta, die Tochter des Comes von Turopolje liebt einen französischen Offizier, doch stellt natürlich der kaisertreue Comes diesem Verhältnisse härtesten Widerstand entgegen. Mit Hilfe Grenadieux', der Kenntnis von der beabsichtigten Verschwörung hat, in die auch der Comes verwickelt ist, gelingt es Maricon nach mancher List, dem inzwischen verhafteten Hauptzeugen, dem Pater Dorotic, zur Flucht zu verhelfen, so dass das zusammengetretene Kriegsgericht nur Maricon in Mönchskleidern vorfindet und froh, seine eigene Nachlässigkeit vertuschen zu können, die Sache auf sich beruhen lässt, während die zwei Brautpaare sich vereinen. Das von dem Sektionsrate Milan Smrekar mit vielem Geschick verfasste Buch bietet dem Komponisten vor allem eine willkommene Gelegenheit zur Betonung des nationalen Motivs. Albini hat diese Gelegenheit mit vielem Erfolge ins Treffen geführt und speziell da, wo es galt national zu sein, ist seine Musik von vortrefflicher Wirkung. Da sind vor allem die, kroatischen Nationalliedern entnommenen und trefflich verwerteten Volkslieder, die in den zahlreichen Chören Eingang gefunden haben. Eine für den Uneingeweihten überraschende Reminiscenz bringt der zweite Akt, dessen Eingangschor die Melodie des bekannten Marsches aus den „Puritanern" trägt; diese Melodie ist, höchstwahrscheinlich von den napoleonischen Soldaten in jene Gegend gebracht, der dortigen Bauernbevölkerung derart in Fleisch und Blut übergegangen, dass sie die Melodie noch heute zu ihren Volksliedern zählt und deren Anwendung daher für die betreffende Szene geradezu charakteristisch war. Das Erntefest der Bauern in demselben Akte bietet Gelegenheit, ein Stück nationalen Lebens voll charakteristischen Reizes zu geniessen. Wenn da die charakteristischen Klänge der kroatischen Volkslieder einsetzen, einfach, ungesucht und natürlich, können wir immer nur wieder darauf bedauernd hinweisen, dass der Schatz der an Charakteristik von keiner slavischen Nationalmelodie zu übertreffenden kroatischen Volkslieder noch immer der Verwertung harrt. Und doch böte ein Werk, das erfüllt von den prächtigen ckarakteristischen Klängen dieser Melodieen wäre, ein ganz neues Bild und musikalisch charakteristischen Stoff von seltenem Werte. Die günstige Wirkung dieser prickelnden Musik lässt sich am besten in dem Nationaltanz „Kolo" beobachten, der das Erntefest beschliesst. Der letzte Akt ist, sowie zahlreiche Stellen in den vorhergehenden Akten, die nicht von dem nationalen Motiv erfüllt sind, stark von Reminiscenzen be-

einflusst, und fällt gegen den zweiten Akt ab. Immerhin hat Albini in seinem Erstlingswerk ein Opus geschaffen, das die Beachtung weiterer Kreise verdient. Es ist dies der erste ernst zu nehmende Versuch, den nationalen Melodieen in die Oper Eingang zu schaffen und zur Kunstform zu erheben; es darf weiteren Arbeiten des jungen Komponisten, der sich hoffentlich zur Selbständigkeit durchringen wird, mit Interesse entgegen gesehen werden. Ernst Schulz.

BARCELONA: Am 1. November nahmen die Vorstellungen im Grossen Lyceum-Theater mit der Götterdämmerung unter Leitung Franz Fischers ihren Anfang. Die Aufführung hatte nicht denselben Erfolg wie die der „Walküre" und die des „Siegfried", wozu beitragen mochte, dass das Ensemble zu wünschen übrig liess. Das Publikum vermisste in jener eine Brünnhilde, wie sie uns Frau Adini, eine mit schöner Figur ausgestattete und für die Wiedergabe der Brünnhilde besonders qualifizierte Künstlerin vorführte. Wo der Mangel am lebhaftesten zu Tage trat, war in der grossen Schlussscene, denn Frau Picard, die Brünnhilde der „Götterdämmerung", ist ihrer Aufgabe nur unvollständig gewachsen. Ein Glück für das Publikum, dass es diese wundervolle Scene schon kannte, weil sie in verschiedenen Konzerten zur mustergültigen Aufführung gekommen war. Am besten unter den übrigen waren der Tenor Grani (Siegfried), der voriges Jahr mit Erfolg debütiert hatte, und der Bass Rossato (Hagen). Die Stimme des Tenors ist etwas rauh, sein Vortrag legt jedoch Zeugnis davon ab, dass er seine Rolle gründlich studiert hatte. Rossato hat eine brillante Stimme, die auch bei dem stärksten Forte des Orchesters noch hörbar bleibt. Die Führung des Orchesters durch Kapellmeister Fischer befriedigte die Kunstverständigen, jedoch war es bedauerlich, dass infolge nicht genügender Proben die Orchesterleistung matt blieb. Als Beleuchtungseffekt verdient die Dekoration des 3. Aktes bei der Überführung der Leiche Siegfrieds unter den Klängen der herrlichen Trauermusik erwähnt zu werden. Wie in einigen Theatern Italiens, bleibt sie dieselbe bis zum Ende des Tonstücks, denn es finden sich in hiesigen Opern keine Einrichtungen, um die von Wagner gewollte, den Übergang zwischen den im Anfang und zu Ende des Marsches geschilderten Vorgängen vermittelnde Verwandlung unter den Augen der Zuschauer vor sich gehen zu lassen. Um die Unterbrechung des Marsches zu vermeiden, hat man daher vorgezogen, es bei der einen Dekoration bewenden zu lassen. In dieser Scene wurde Kapellmeister Fischer durch das Orchester auf das wirksamste unterstützt. Das Werk ist mit einigen Kürzungen gegeben worden; die Streichung des Duetts zwischen Alberich und Hagen im zweiten Akt ist sehr missliebig aufgenommen worden.

Im Wechsel mit der Götterdämmerung haben einige Vorstellungen von Lohengrin und Aida stattgefunden, an welchen ein junger Katalonier, Herr Palet, teilgenommen hat. Er ist ein Neuling, denn bis vor etwas mehr als einem Jahre war er einfacher Arbeiter, heute huldigt ihm schon ein zahlreiches Publikum, das einen vielversprechenden Künstler in ihm sieht. Es steht die Wiederaufnahme des „Siegfried" bevor, in dessen Titelrolle der Tenor Grani letztes Jahr so reichlich Lorbeeren erntete.

Melchior Rodriguez de Alcántara.

BREMEN: Endlich dämmert ein Lichtblick durch die Ausländerei unseres Opernrepertoirs, und zwar ein von dem immer noch, trotz Possart, warm strahlenden Kunstherd in Bayreuth zu uns herüberblinkendes Licht: Der Fliegende Holländer nach Bayreuther Muster. Natürlich brachte nicht die von unserm geschickten Regisseur (Herr Schertel) überlieferte äussere Kopie das Wertvolle, sondern der echt Bayreuther Geist, der in unsern Künstlern, vor allem in Frl. Grub als Senta und Herr Stury als Holländer und in dem wackeren von Herrn Jäger geleiteten Orchester lebendig geworden war und der die neue einaktige Gewandung des Werkes erst mit dem warmen Atem echten inneren Kunstlebens bis in die kleinsten Falten erfüllte. Frl. Grubs Senta war völlig von den hochdramatischen Allüren einer Primadonna losgelöst und lediglich auf das ganz dem Mitleid und dem Erlösungsdrang ausgelieferte Innenleben gerichtet.

Und da das musikalische Seelendrama nur einen Schauplatz, die Seele, kennt, darf hier auch der rein äusserliche Scenenwechsel keine gewaltsame Unterbrechung erzwingen. Diese Einsicht bleibt eine künstlerische That, die nur aus der lebendig weiterwirkenden Tradition der Absichten des Meisters, wie sie in Frau Cosima Wagner personifiziert ist, geboren und nur in dem weltabgelegenen, von jeder geschäftlichen Beutesucht lärmender Grossstädte fernen bescheidenen Festspielhause auf der Bürgerreuth ausgeführt werden. Diese künstlerische Überzeugungstreue imponierte selbst dem soliden Geschäftssinn der Bremer, das Haus war ausverkauft und stimmte der Bayreuther That, deren treue Überlieferung unserer Direktion gut geschrieben werden muss, freudig zu. Eine zweite — leider noch ohne Wiederholung gebliebene — That war die Neubelebung des in seinen grossen lyrischen Zügen klassischen Haideschachtes von dem feinsinnigen Komponisten Franz von Holstein († 1875. Seine von Heinr. Bulthaupt geschriebene Biographie erschien bei Breitkopf & Härtel). Das musikalisch vornehme und echt dramatische Spannungen mit unvergleichlich edler Lyrik kräftig auslösende Werk ist einer tiefen Wirkung überall sicher. Das Beispiel unserer Bühne verdient zu einer Zeit, wo das welsche wieder einmal unser deutsches Repertoir schmachvoll überwuchert, nachgeahmt zu werden. Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Die Oper ruht auf den Hoffmann-Offenbachschen Lorbeeren. Es gab nichts neues. Das Repertoir drehte sich um bekannte Werke, die schlecht und recht herausgebracht wurden. Die beiden Schützen von Lortzing. kamen nach längerer Pause wieder zum Vorschein. Fidelio und Freischütz markierten die Geburtstagsfeier ihrer Schöpfer. Für eine vollgültige Wiedergabe des Fidelio fehlt uns die Leonore. Unsere Hochdramatische, Fräulein Brandis, steht Beethoven noch zu fremd gegenüber. Ein Meisterstück bot an diesem Abend Kapellmeister Hertz mit der grossen Leonoren-Ouvertüre. Die Eintönigkeit der Operndarbietungen wurde angenehm unterbrochen durch ein Gastspiel der liebenswürdigen Soubrette Fräulein Minna Nast aus Dresden. Unter den von der Direktion angekündigten und versprochenen Novitäten befindet sich auch die „Feuersnot“ von Strauss. Ob's wohl dazu kommt? G. Münzer.

BUDAPEST: Über Nacht hat sich an unserer Oper die nicht eben seltene Tragikomödie einer Direktionskrise abgespielt. Wenige Tage vor der Première des „Tristan“ ist der Direktor Mészáros vom Intendanten Grafen Keglevich auf unbestimmte Zeit beurlaubt und der bisherige Kapellmeister Raoul Mader mit der Leitung der Direktionsagenden betraut worden. Mészáros war just keine künstlerische Individualität, aber von grosser Ambition, seltenen Administrationstugenden und unermüdlicher Arbeitskraft gewesen; Mader ist ein vorzüglicher, gebildeter Musiker (er ist der Verfasser der Oper „Die Flüchtlinge“, der Ballette „Die roten Schuhe“, „Shee“, „Abenteuer im Frisiersalon“ und mehrerer Operetten), ein vornehm empfindender, geschmackvoller Künstler, zudem ein erfahrener Theatermann, von dessen Wirksamkeit man sich allgemein viel Schönes erhofft. Wir hätten somit wieder mal einen neuen Steuermann; ob auch einen neuen Kurs, werden die Ereignisse zeigen. — Einstweilen ist „Tristan und Isolde“ mit grossem Erfolge herausgebracht worden. Wir sind in gewisser Hinsicht Kulturnachzügler, aber im Grunde doch sehr aufnahmsfähig. Um die von Kapellmeister Kerner mit vieler Sorgfalt einstudierte Vorstellung machten sich namentlich die Damen Vasquez (Isolde) und Berts (Brangäne), die Herren Burrian (ein idealer Tristan) und Herr Takáts (Kurwenal) verdient. Bewunderungswürdig war die Haltung des Publikums, welches der fünfthalbstündigen Aufführung mit regster, unvermindeter Teilnahme folgte. — Kammersängerin Pollini-Bianchi hat ihr an Ehren reiches, anregungsvolles Gastspiel beendet; doch hoffen wir noch immer ein künstlerisches Postskriptum. Wie heisst es doch im Liede: „Die Nachtigall, sie war entfernt, — der Frühling lockt sie wieder.“ An Stelle des Herrn Alberti, der mit Ende der Saison aus dem Verband der kgl. ung. Oper scheiden soll, wird ein geeigneter Vertreter der Heldenpartieen der grossen italienischen

und französischen Oper gesucht. Als erster Anwärter stellte sich uns der Tenorist Herr Warmuth in den Rollen des Canio und Eleazar vor. Der Künstler besitzt Stimme und musikalische Intelligenz, doch keine Individualität. Wir können indes warten.

Dr. Béla Diósy.

DANZIG: Frau Bettaque wählt klug genug nach Walküre und Fidelio Frau Fluth, giebt diese bis auf die allzuderben Scherze, die der Darsteller des Gatten zu erdulden hat, vortrefflich launig und stimmlich angenehm. Almati als Frau Reich ist ihr in allem Guten gleichwertig. — Thea Dorré verwechselt als Carmen die Begriffe coquette und cocotte, giebt sie widerlich raffiniert wie für jeunesse dorée, aber deutsche, unvornehm einseitig sinnlich, ohne Ahnung von symbolischer Bedeutung Carmens mit ihrem tiefsinnigen Fatalismus bei unschuldiger Frivolität und Leidenschaftlichkeit. Als Acuzena erscheint sie im Kostüm gleichwie Knusperhexe, versucht auch hier durch veristische Virtuosität und Überlebendigkeit das Spiel zu verschleiern, dass ihre Stimme nur weit oben und unten noch schöne Töne hat, kommt aber dabei einmal stark mit dem Orchester auseinander. Fausse gloire! — Otto Krause leitet die Lustigen Weiber mit höchster Meisterschaft.

Dr. C. Fuchs.

DARMSTADT: Die dreiaktige Oper „Meister Martin und seine Gesellen" von Wendelin Weissheimer, der bekannt ist durch seine Beziehungen zu Richard Wagner und sein Buch „Erlebnisse mit Richard Wagner", erlebte an der hiesigen Hofbühne ihre Wiederauferstehung. Zum erstenmale aufgeführt wurde sie 1879 in Karlsruhe. Der Text ist nach E. T. A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung von A. Schricker gedichtet; im Mittelpunkt der Handlung, die in Nürnberg im 16. Jahrhundert spielt, steht der Küfermeister Tobias Martin und dessen Tochter Rosa, um die sich drei Gesellen bewerben, welche ihr Metier mit dem des Küfers vertauscht haben, weil der Vater gelobt hat, nur einem Küfer seine Tochter zu geben. Die Handlung reicht, trotzdem sie durch episodisches Beiwerk und eingelegte Lieder erweitert und belebt wird, für drei Akte nicht aus, die Exposition ist zu lang und ermüdend, es wird zu viel erzählt und zu wenig gehandelt, erst im dritten Akte gewinnt die Handlung an Interesse. Der musikalische Wert der Oper kann dagegen keinem Zweifel unterliegen. Weissheimer zeigt sich in ihr am meisten von der Technik der „Meistersinger" beeinflusst, namentlich in der Instrumentation und in den Ensemblescenen, ohne dass gerade direkte Anlehnungen nachweisbar wären; neben dem Pathos der grossen Oper verschmäht er aber das Volkstümliche nicht und entpuppt sich gelegentlich auch als Romantiker. Die Oper vereinigt somit den neuen Stil mit dem alten; dem letzteren gehören die im volkstümlichen, zum Teil humoristischen, leicht ansprechenden Stil gehaltenen Chöre der Meister, Gesellen und Lehrlinge und einzelne allerdings teilweise nachkomponierte Solos, die sich der geschlossenen Liedform der älteren Oper wieder nähern; mehr von Reflexion beeinflusst sind die kunstvoll aufgebauten Ensemblescenen. Die Instrumentation ist durchweg reich und erhebt sich oft zu hohem idealem Schwung und dramatischer Höhe des Ausdrucks; das musikalisch Bedeutendste an der Oper sind die in grossem Stil gehaltene, famos gearbeitete Ouvertüre und der auf dem „Liede vom Brünnelein" sich wahrhaft grossartig aufbauende Ensemblesatz, mit dem der erste Akt schliesst; im zweiten Akt lässt das Interesse dann etwas nach, während der dritte, der mit einer stimmungsvollen, bühnentechnisch sehr geschickten Scene beginnt, das meiste dramatische Leben enthält. Im ganzen kann man sagen, dass sich die Wiederaufnahme der Oper ins Repertoire wohl verlohnt, vorausgesetzt, dass der Komponist oder der Regisseur verständige Streichungen an ihr vornimmt. An die Künstler und das Orchester stellt sie höchste Anforderungen. Die hiesige Aufführung, bei welcher die Hauptpartieen durch die Herren Riechmann, Wolf, Weber, Kiess, Frl. Berny und Frl. Saccur vertreten waren, wurde von dem Komponisten im Silberhaar mit jugendlichem Feuer selbst geleitet und erzielte einen stürmisch zu nennenden Erfolg, der auch dann noch bedeutend bleibt, wenn man den

Teil des Beifalls abzieht, der auf Rechnung des sog. Lokalpatriotismus zu setzen ist. Der Komponist hat nämlich während seines Lebens viele Beziehungen zu Darmstadt gehabt, deren er auch in seinem Buche Erwähnung thut. Dr. Otto Waldaestel.

DRESDEN: Nach Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" und Joh. Strauss' „Fledermaus" erschienen jetzt auch Planquettes „Glocken von Corneville" im Königl. Opernhause, zuerst, um die dehors zu wahren, am 10. d. Mts. zum Besten der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, dann im laufenden Spielplan. Man folgt mit dieser Aufnahme der Kinder der leichtgeschürzten Muse nur einem Zuge der Zeit. Gegen den überlangen fast ausschliesslichen Aufenthalt im „Wasserdampf des Wagner-Ideals" bietet die solidbürgerliche Athmosphäre der besseren Spieloper noch nicht in genügendem Grade die „trockene Luft" der Heiterkeit, die auch der Philosoph unserer Zeit, Nietzsche so ersehnte. Hier geht es dem modernen Menschen etwas zu, sagen wir es nur geradezu, — anständig zu. Man will sich pure „amüsieren" und dazu gehört heutzutage Sekt. Wahre Sorgenbrecher sind erst die Ein- und Zweideutigkeiten, die in dessen trockner Athmosphäre gedeihen. Im Grunde also derselbe Drang, der zur Entstehung des „Überbrettls" führte. Den blasierten Operetten-Besuchern waren die Spässe und Scherze dieses Genres abgestanden, den Opern-Besuchern ist es ein neuer „Reiz", die Brünnhilden, Sieglinden, Siegfrieds und Hagen einmal nach lustigen Weisen tanzen und springen zu sehen. Nun sollen sie das Vergnügen haben! Dem in der Musikgeschichte Bewanderten sind solche und ähnliche Geschmacks-Umkehrungen und Wandlungen nicht neu. Er kennt sie sogar als Vorläufer innerer Gesundung. Da ward das sogenannte „Intermezzo", das sich der „opera seria" einst sie nicht selten parodierend zur Seite stellend, der eigentliche Ausgangspunkt der „opera buffa", ohne die wir keinen „Figaro", keinen „Don Juan" hätten. Also in diesem Falle wird es heissen müssen: nur „ausleben" lassen. Dann ist gerade auch der Operetten-Kultus unserer grossen Bühnen ebenso wenig gefahrvoll wie der der Intermezzi jener vergangenen Zeiten. Die Art der Wiedergabe verfehlt ihre veredelnde Wirkung nicht. Und dann kann ja auch nicht in Abrede gestellt werden, dass eine ausgesprochene Wendung zur vergnüglichen Seite in der Kunst auch eine Notwendigkeit war und ist. Darin gehen z. B. die „Glocken von Corneville" unserer Ansicht nach viel zu wenig weit. Die Gestalt des Gaspard, wenn sie annähernd so auf die Bühne gestellt wird, wie sie sich ihr geistiger Vater Callot-Hoffmann gedacht, wird eine ungetrübte Fröhlichkeit überhaupt nicht aufkommen lassen. Und hierin liegt gerade für unsere gegenwärtige Zeit die Schwäche des ganzen Werkchens. In dieser „romantisch-komischen" Operette überwiegt das erstere Element auch schon in der direkt an die „Weisse Dame" erinnernden Fabel, und das alles empfand man im Publikum gar wohl und deshalb schlug sie auch nicht in dem erwarteten Masse ein. Dazu kommt aber, dass Planquette kein Offenbach oder auch nur Lecoq ist, dass seine Musik sich im allgemeinen nur auf einem mittleren Niveau erhält, bisweilen sogar und gerade an entscheidenden Stellen, wie in der grossen Ahnensaal-Scene, versagt. Eigentliche Höhepunkte sind nur das „Ist das nicht hübsch" der Heiderose und die Walzer-Gesänge, dann vielleicht noch die sentimentalen Lieder Germaines. Aber auch dabei ist eine flotte, musikalische Leitung die Voraussetzung einer vollen Wirkung und die war hier unter Hofkapellmeister Hagen nicht zu konstatieren. Hingegen setzten die Darsteller erfolgreich alle Kräfte ein zum Gelingen des Ganzen und neben Herrn Scheidemantels Gaspard stellten vor allem die Damen Wedekind und Nast als Heiderose und Germaine lebensvolle Gestalten. Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Die letzten Wochen glich unser Stadttheater einer vornehmen Herberge. Gäste kamen, Gäste gingen. Das erste Blatt in der Fremdenliste zierte der Name Theodor Bertram. Der vielbewunderte, stimmbegabte, teuerste Bariton der Gegenwart sang den Zaren, den Mephisto, den Graf Almaviva in Mozarts Figaro und zeigte dabei, dass er das Fach der Spieloper gesanglich wie darstellerisch nicht minder

beherrscht wie den Wagner-Stil. Frau Bertram-Moran-Olden sang die Gräfin im Figaro bewundernswert. Dann stellte sich Andreas Moers als Raoul, als Faust und Lohengrin vor, leistete in letztgenannter Rolle hervorragendes. Signorina Prevosti, die Meisterin des bel canto und der Koloratur, glänzte als Carmen und als unerreichbare Violetta. Neu einstudiert fanden die beiden Schützen von Lortzing eine vortreffliche Wiedergabe. Als Novität erschien das Glück von Freiherr Prochazka auf der Szene, ein Epigonenwerk, in welchem uns die Grüsse guter Bekannter übermittelt wurden. Keine Note, die etwas neues sagte! Wagner, etwas Humperdinck, ein wenig Meyerbeer u. s. f. Dies der Inhalt des Rezeptes, dem Prochazka seinen Namen lieh, indem er mit geschickter Hand aus einer Erzählung „Das Allerbeste" von Dr. Kirchner, ein immerhin anmutiges musikalisches Gewand verfertigte. Fanny Pracher war eine lieblich singende, reizende Glücksfee, Ludwig Piechler ein famoser Eremit. Die konventionell klingenden Chöre gingen gut. Szenerie famos. Die Aufnahme des „Glückes" war eine freundliche, aber keine herzliche. Dauernd vermag der Einakter kaum das Feld zu behaupten. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Der Erfolg der Pfitznerschen Oper „Die Rose vom Liebesgarten" — sie hat es bis zu vier Aufführungen gebracht — hat keineswegs der auf die Einstudierung verwandten Zeit und Mühe entsprochen; andererseits wurden natürlich die übrigen Leistungen dadurch ungünstig beeinflusst. Doch wurde Tristan und Isolde mit Anton Bürger und Della Rogers und dem ausgezeichneten Orchester ganz vorzüglich herausgebracht. Kontrast ist die Würze des Lebens, dachte Georg Anthes, der in der Wagner- (Tannhäuser) und der neuitalienischen Oper (Cavalleria, Bajazzo) gastierte und in dem mittelalterlichen Ritter- und Sängerkostüm des „Tannhäuser" denselben Erfolg wie in der sizilianischen Bauernjacke des „Turiddu" und der Harlekinmütze des „Canio" hatte. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Georg Anthes von der Hofoper in Dresden gastierte als „Lohengrin" und liess uns mit seiner kraftvoll-schönen, nicht nachlassenden Stimme für einen Abend die Heldentenor-Misère vergessen, über die wir vorläufig noch nicht hinweg sind. Denn der seit Beginn der Saison engagierte Herr F. Bucar ist stimmvermögend, aber für das gesamte heldische Fach nicht zureichend. Der „Tannhäuser" mit Burgstaller stand in Aussicht, war aber vorerst noch nicht herauszubringen. Mit dem Wunschzettel, auf dem dieser und noch manch anderer „Helde ohne gleichen" vermerkt ist, müssen wir uns also hier wohl bis nach Weihnachten gedulden.

H. Pfeilschmidt.

FREIBURG: Im Stadttheater absolvierte Sigrid Arnoldson als Mignon, Margarethe und Violetta ein beifälliges Gastspiel. Die Gastin konnte uns aber nicht davon überzeugen, dass ihre Violetta im vollen Masse das besitzt, was sie auch als Mignon und Margarethe in nicht grosser Fülle geboten hat: die eigene Empfindung und Wärme, die nach unserer Meinung jeder künstlerischen Gabe erst das wirkliche Leben geben. Immerhin machen sie reiche dramatische Mittel zu einer interessanten Künstlerin. — Von dem begonnenen Nibelungen-Ring kamen das Rheingold und die Walküre zu ausdrucksvoller Geltung. Albert Hieber.

GRAZ: Nach einer verspäteten Bellini-Feier, die die sensationelle Unvertrautheit eines guten deutschen Opernensembles mit den Gesetzen des bel canto enthüllte, kam Arrigo Boito mit seinem Mefistofele zum Wort. Die Kritik stand dem unorganischen Werk, das wie der Homunculus in der Retorte gemacht wurde, pollice verso gegenüber. Die wunderschönen Dekorationen der Aufführung boten die Genüsse eines Panoptikums. Dagegen retteten die Sänger, die die Norma sanft bestattet hatten, den Opernzwitter Boitos auf die Höhe dreier Aufführungen. Zu diesem statistischen Resultat führten, namentlich in der Kerkerscene, die bedeutenden Leistungen Frl. Wengers (Margarete) und Herrn Lordmanns (Mephisto). Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Wie man aus einer guten, wertvollen und lehrreichen Erzählung für Kinder ein miserables Schaustück mit Musik, Tanz und Dekorations-Klimbim macht, zeigen uns die Herren Adolph Philipp und Hoch in einer sogenannten Weihnachtsdichtung „Robinson Crusoe", die jetzt allabendlich jung und alt ödet. An diesen üblen Schmarren, der mit unserem poetischen Christfeste krebst und gewaltsam bei Tannenbaum nnd „Stille Nacht, heilige Nacht" endet, schliessen sich Aufführungen von kleinen Spielopern-Vorstellungen, die man am besten meidet. Dass auch der „Fidelio" von Ludwig van Beethoven der an einem Abend mit diesem theatralischen Monstrum aufgeführt wurde, noch dazu „zu Ehren von Beethoven bei festlich erleuchtetem Hause", — erleuchtete Köpfe wären besser — ist, gelinde gesagt, eine Schande.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: In unserem Kgl. Theater gab es Wagners „Siegfried", nach einer Pause von 12 Jahren!!! neu einstudiert. Die Aufführung war eine gut vorbereitete; Frau Thomas-Schwartz als Brünnhilde, die Herren Moest als Wanderer, Zarest als Alberich und Meyer als Mime boten erstrangige Leistungen, Orchester und Inscenierung waren tadellos. Anfang Dezember folgte dann eine hervorragend schöne „Walküren"-Aufführung, mit den Damen Hofmann, Thomas und Beck, sowie Herrn Moest. Den Siegfried resp. Siegmund gab unser Heldentenor Herr Holldack. L. Wuthmann.

MAINZ: Neben Unzulänglichem, wie die Wiedergabe des Rheingold und Waffenschmied, sind aus der letzten Zeit auch einige recht gute Opernaufführungen zu verzeichnen. Als Senta fand Frl. Materna, als „Holländer" Herr Rünger lebhaften Beifall und in der „Walküre" war Herrn Krämer-Helms Siegmund eine tüchtige Leistung. Diesem Trio wurde auch in Verdis „Othello" stürmischer Applaus; namentlich Frl. Materna (Desdemona) war in der Gebetsscene (III. Akt) von bestrickender Innigkeit in Spiel und Tongebung. Herr Direktor Steinbach, der dirigierte, konnte mit den Künstlern für den starken Erfolg danken. An Gästen erschienen u. a. Frau Sigrid Arnoldson (Regimentstochter) und Frl. Destinn als „Carmen". Die letztgenannte Künstlerin liess einen Wunsch unbefriedigt: Verlängerung des Gastspiels! J. Lippmann.

MANNHEIM: Das Ereignis der Saison bis heute bildete die Aufführung des Nibelungenringes, in welcher Ernst Kraus aus Berlin die Partieen des Siegmund und Siegfried sang. In sechs Tagen gingen die vier Dramen über die Bühne, und für Mannheim waren sie Festtage. Man erkannte die wunderbare Stimme des Gastes wieder und war überrascht von der hohen künstlerischen Reife, die sich in Gesang und Darstellung wiederspiegelte. Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden glänzte als Brünhilde; es fehlt ihr nur noch der letzte Schliff zu einer erstklassigen Darstellerin dieser Partie. Herr Hofkapellmeister Kähler gestaltete den Cyklus zu einer künstlerischen That. Als Novität erschien das harmlose Glucksche Schäferspiel „Die Maienkönigin", in der Bearbeitung von J. N. Fuchs. Das Werkchen atmet maienfrische Lenzesluft und erfreut durch Poesie und Humor. Der spätere Reformator der Oper giebt hier schon in bescheidener Weise freilich seine Karte ab, aber es steht sein ganzer Name darauf. Neu einstudiert erschien Verdis „Othello"; auch Ennas „Streichholzmädel" hat sich zur Weihnachtszeit wieder eingefunden und wurde herzlich begrüsst. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die Herrschaft der „Neuen Mamsell" ist schnell zu Ende gegangen; sie hat es nicht über die pflichtmässigen Wiederholungen gebracht. Recht so. Es war eine Schande für das königliche Hoftheater. Hoffentlich ist man in Zukunft wählerischer und gegen ein ohnehin anspruchsloses Publikum rücksichtsvoller. Besondere Neuigkeiten sind seit diesem Fiasko nicht mehr zu verzeichnen. Einige Gäste kamen und gingen, ohne Eindruck zu hinterlassen. Es scheint wieder recht still zu werden, wenigstens was die Novitäten betrifft. Dafür bekommen wir jetzt schon die Ring-Aufführungen, die zwar für das Prinzregenten-Theater einstudiert wurden, aber aus Höflichkeit gegen Bayreuth (das trotz der Ansage nun doch spielen wird) im nächsten Sommer

unterbleiben sollen. Rheingold und Walküre sind bereits in Scene gegangen und haben unter der schwungvollen Leitung Zumpes einen sehr nachdrücklichen Erfolg errungen.

Dr. Theodor Kroyer.

PETERSBURG: In dem kaiserlichen Marien-Theater wurde in dieser Saison eine ganze Reihe ausländischer Opern aufgeführt: Lohengrin, Tannhäuser, Faust, Samson und Dalila, Hänsel und Gretel, Carmen, Othello von Verdi und Figaros Hochzeit (Übersetzung und Recitative von Tschaikowsky). Von den heimatlichen Opern im Repertoire bleiben wie stets: Leben für den Zar und Russlan und Ludmilla von Glinka, Prinz Igor von Borodin, Eugen Onegin, Leibwächter, Piquedame und Jolanta von Tschaikowsky, Sadko und Zarenbraut von Rimsky-Korsakow. Ausserdem werden noch der Freischütz und die Saracene von Cesar Cui neu einstudiert.

Von den Künstlern nebst dem Premier unserer Opernbühne, N. Figner, zeichnet sich noch der talentvolle Tenorsänger Erschoff aus —, ein wahrer Schatz für die Direktion; in seinem Vortrag sprüht es von Lebhaftigkeit und Feuer. Von den Damen ragen Frau Figner, Bolska und das musikbegabte Fräulein Friede hervor. Chor und Orchester stehen über jedem Lob und Vergleich, besonders unter der Leitung des Meisterdirigenten E. Napravnik.

N. Kasanli.

RIGA: Der kleine bescheidene musikalische Einakter „Die Opernprobe" von Lortzing, Delibes' reizvolles Ballet „Coppelia" und Messagers „Brigitte" mussten in den letzten Wochen über die schwankenden Werte unseres „Opernrepertoirs" hinweghelfen. Während das heitere Ballet sein Publikum zu fesseln weiss, hat man der Brigitte nicht viel den Hof gemacht. Messagers feinsinnig instrumentierter Musik fehlt die elastische Schwungkraft, der gesunde Humor, die freudig hämmernde rhythmische Bewegung. Neben anmutig Gedachtem und Gemachtem treibt die Sentimentalität nicht selten ihre duftlosen Blüten, indessen, die Aufnahme wäre dennoch weniger flach gewesen, wenn es nicht an geeigneten Vertretern der Hauptrollen gemangelt hätte.

Carl Waack.

ROSTOCK: In der vierten Rheingoldvorstellung gastierte Herr Kammersänger Drewes vom Schweriner Hoftheater als Fafner und gefiel hauptsächlich wegen seines ausdrucksvollen, fein pointierten Gesanges. Die kurz darauf stattfindende Aufführung der Walküre war trotz mancher orchestralen Unzulänglichkeiten und der wenig genügenden Vertreterin der Fricka (Frl. Steinhauser) im allgemeinen genussreich und stilvoll. Hervorzuheben sind die schönen Leistungen der Herren Grützner (Wotan) und Voss (Siegmund); auch die Damen Stoll (Brünnhilde) und Sorelli (Sieglinde), sowie Herr Puttlitz (Hunding) boten Anerkennenswertes.

Prof. Dr. A. Thierfelder.

STRASSBURG: Das Opern-Repertoir der verflossenen Wochen brachte von bemerkenswerten Vorstellungen ausser den gangbaren Repertoirstücken die Uraufführung einer abendfüllenden (fein-) komischen Oper, Claudio Monteverde von Adolf Arensen. Von dem jetzt in Canstatt lebenden, vom Schicksal mannigfach — bis nach Chile — verschlagenen, nicht mehr ganz jungen Komponisten ist vor zwei Jahren schon ein tragischer Einakter „Die Hochzeit von Ferrol" mit schönem Erfolg hier über die Bretter gegangen, ein Werk, das sich durch vornehm-feinsinnige Struktur und Instrumentation eine wohlgelungene Vereinigung von gefälliger Form mit modernem Inhalte auszeichnete, und das lediglich durch die Indolenz der Bühnenleiter dem grösseren Publikum vorenthalten bleibt. Ich hoffe, dass es der diesmaligen Gabe des bescheidenen Tonsetzers besser geht, denn es darf in der That als eine Bereicherung der an feinkomischen Werken nicht Überfluss leidenden musikalischen Schatzkammer betrachtet werden. Die dreiaktige Handlung versetzt in die schöne Zeit der italienischen Renaissance; in ihrem Mittelpunkte steht der als Bahnbrecher der neueren Musik wohlbekannte Titelheld, dessen Liebesroman nebst seiner Berufung an den Hof des Herzogs von Parma in

ansprechender, wenn auch die Hilfsmittel der älteren Komödie: Verkleidungen und Briefe etwas stark heranziehender Weise dramatisiert erscheint. Die Musik ist etwa im Stile der — ja auch das gleiche Milieu zeichnenden — Götzschen „Bezähmten Widerspänstigen" gehalten; die Tonsprache bewegt sich auf einer gewissen mittleren Linie, die alle krassen Effekte und herben Accente verschmäht. Abgesehen von der durch ein lebhaftes Orchesterweben reizvoll kolorierten Konversationsstellen, enthalten, namentlich der 2. und 3. Akt, hübsche lyrische wie humoristische Momente und wirkungsvoll eingeflochtene Chor- und Ballettstellen. Das Ganze ist umrankt von einer die Mittel des modernen Orchesters geschickt aber diskret handhabenden Instrumentation, und dieselbe dürfte freundliche Aufnahme wie hier überall finden, wo nicht die Gaumen durch das sezessionistische Paprika allzu überreizt sind. Die Aufführung — in Anwesenheit des Komponisten — war von Lohse musterhaft vorbereitet und gab besonders dem Titelhelden H. Schlitzer Gelegenheit, die guten Seiten seines lyrischen Tenors zu entfalten.

Dr. Altmann.

WEIMAR: Hans von Bronsarts „Manfred", dramatische Tondichtung in fünf scenischen Bildern erzielte bei seiner Uraufführung am 2. Dezember eine succès d'estime und ist nach einer Reprise wieder vom Repertoir abgesetzt. Das Libretto, vom Komponisten verfasst, flicht in eine alltägliche Malergeschichte Faust- und Tannhäusermotive, Geisterspuk, Auferstehung, Weltgericht, Himmel, Hölle unter grossem scenischen Apparat. In religiösen, litterarhistorischen, kunstästhetischen Dialogen nimmt der „Meister" Stellung zur modernen Kunst: „Nur platte Wirklichkeit verlangt der Geist der Zeit". „Die Kunst der Gegenwart auf eignen Bahnen von alter Formen Staub zu reinigen, vom Bann des jüngsten Irrwahns zu befrein, Natur und Schönheit zu vereinigen". Sprachlich unterlaufen die gröbsten Trivialitäten. Die geringe dramatische Handlung stockt häufig. Nur mit energischem Strich, wovon schon bei der Première Gebrauch gemacht, mag dieser „Manfred" zu retten sein. Die Musik steht ungleich höher, wenn auch, bei dem langjährigen Leiter zweier Hofbühnen begreiflich, diverse Anklänge an „bewährte Meister" bietend. Das Orchester, oft mit schöner Kontrapunktik und modernem Kolorit ausgestattet, ist mehr begleitender Faktor. Für die Singstimme bedient er sich längerer, mit viel konventioneller Melodik gezierter Phrasen und kürzerer geschlossener Formen. Die Chöre sind reichlich bedacht und wirkungsvoll. Im ganzen ist die Musik reich an schönen Gedanken, wie auch an Empfindung, wenn auch nicht tiefgehender, packender. Inscenierung und Aufführung waren, den Mitteln entsprechend, einer Hofbühne würdig, die Hauptrollen durch Frau Krzyzanowski, Frl. vom Scheidt, Herrn Zeller vertreten.

Dr. Heinss.

WIEN: Das Bild, welches das Repertoire unseres Hofoperntheaters bietet, ist so seltsam, dass ich es nicht unterlassen kann, darauf hinzuweisen. Es besteht aus zwei Hälften: einem vollständigen Wagnercyklus von „Rienzi" bis zum „Ring" und dazwischen eingestreut Reprisen von „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach. Vergebens hält man Ausschau, um eine Oper von Gluck, Weber und Mozart zu finden. Wagner, Offenbach, Offenbach, Wagner, Wagner, Offenbach geht es con grazia fort. Der Kassier ist überglücklich, giebt es doch nur ausverkaufte Häuser. Hofrat Wetschl, der oberste Sparmeister des Oberhofmeisteramtes reibt sich vergnügt die Hände, wenn er die Kassenausweise sieht und Gustav Mahler denkt an das Scherzo seiner nächsten Symphonie ... Als Alberich im „Rheingold" gastierte Herr Landauer aus Graz. Er hat eine neue Auffassung der Rolle entdeckt, findet sie riesig komisch und spielt sie mit ulkigen Nuancen als Bruder Mimes. Auch hat er entdeckt, dass man die Rolle nur zu sprechen braucht, nicht zu singen, was besonders dem Fluch neue Humore verleiht. Über diese originelle Auffassung wurde viel gelacht. Als Leiter der Wagnervorstellungen macht sich jetzt Kapellmeister Schalk, ein natürlich empfindender und gebildeter Musiker, verdient.

Dr. Max Graf.

WÜRZBURG: Eine hübsche Neueinstudierung von Gounods „Romeo und Julie" und ein Gastspiel der Arnoldson waren die interessantesten Momente in der Oper. Das heurige Ensemble hat sich flott zusammengefunden. Die Repertoiraufstellung scheint allerdings manchmal Schwierigkeiten vorzufinden; was in Scene geht, ist aber meist recht gut vorbereitet. Die dramatische Sängerin Ekeblad und die Altistin Hammerstein, obgleich beide noch Anfängerinnen aus Berliner Schule, sind unbestritten die stars der Saison.

Dr. Kittel.

KONZERT

BASEL: Unstreitig den grössten Erfolg der letzten Wochen hat bei uns der Pariser Pianist Raoul Pugno errungen, der sich im 4. Abonnements-Konzert mit dem in jeder Beziehung grandiosen Vortrag des C-moll-Konzerts von Saint-Saëns, mit dem so mancher andere nichts anzufangen weiss, als ein Künstler von ganz eminentem Können ausgewiesen hat. Pugno ist nicht nur ein Techniker erster Ordnung, sondern vor allem durch und durch ein Musiker, dessen tiefes musikalisches Empfinden und dessen stark ausgeprägter Sinn für straffe Rhythmik die festen Grundlagen für seine so hervorragenden pianistischen Leistungen bilden. Als weitere Solisten hörten wir Frau Lula Gmeiner, sowie den Violinisten Jacques Thibaud, der sich vortrefflich bei uns eingeführt hat. An Orchesterwerken ist neben der romantischen Ouverture von Thuille eine Symphonie in C-moll, op. 71, von Aug. Klughardt zu nennen, die indessen nur eine laue Aufnahme fand, und damit nach Verdienst gewürdigt wurde. Endlich sei des Brüsseler Streichquartetts (Schörg und Genossen) gedacht, das mit einem glänzend verlaufenen Kammermusikabend seinen früheren Erfolgen einen neuen hinzufügte.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: Hans Hubers zweite Symphonie in E-moll (Böcklin-Symphonie), die Nikisch im 5. Philharmonischen Konzert zur ersten Berliner Aufführung brachte, enttäuschte einigermassen. Ihr Mangel liegt in der Einprägungslosigkeit der Themen und darunter leidet vornehmlich das alles beherrschende Böcklin-Motiv. Auch dem Thema der Schlussvariationen, in denen der Schweizer Komponist die Eindrücke von verschiedenen Gemälden seines genialen Landsmannes musikalisch wiedergeben will, fehlt die Prägnanz. Was sonst in dem Werk steckt: Aufbau, Gliederung, Instrumentation verrät die Hand eines noblen, gediegenen, geschmackvollen, geistreichen Musikers. Die Wiedergabe war vorzüglich; besonders das Scherzo — übrigens der beste Satz — wurde meisterhaft ausgeführt. D'Albert spielte das Beethovensche Es-dur-Konzert. Als er früher einen Bechstein benutzte, klang das einzige Werk viel schöner. D'Albert täuscht sich scheinbar über das Tonvolumen des Steinway-Flügels: wo er stark in die Tasten griff, kam in der Tiefe ein harter und trockener, in der Höhe ein gläserner Klang zum Vorschein. Auch d'Alberts poesievollem Nachdichten der Kantilenen wurde früher der Bechstein weit eher gerecht. Den Schluss machte Schumanns Ouvertüre, Scherzo und Finale. Das liebenswürdige, vergnügliche, anmutige Werk sollte man öfter zu hören bekommen, aber immer nur so, wie neulich unter Nikisch mit den Philharmonikern.

Hermann Gura bescherte uns einen Lieder-Abend, dessen Gaben nur aus Strausscher Lyrik bestanden. Der Meister selbst sass am Flügel. Gura ist ein feiner Künstler und guter Sänger, der den Schwerpunkt in seinen Darbietungen auf einen überaus sorgfältig ausgearbeiteten Vortrag legt. Glücklicherweise hat die Natur ihm die Höhe seines stimmlichen Vermögens so bemessen, dass er davor bewahrt blieb, ein Stimmprotz zu werden. Nun ist er ein Künstler geworden, der, unterstützt durch ein reiches Innenleben, seinen Gesang zu beseelen weiss. Er übte mit dem Vortrag von fünfzehn Straussschen Liedern die tiefstgehende Wirkung. Strauss' neueste Gesänge (op. 48), die ich noch nicht kannte, sind ruhige, abgeklärte und überaus einfache Gebilde von seltener

Wirkungskraft und Schönheit. Über die früheren Lieder etwas zu sagen erübrigt sich; sie sind bereits populär geworden.

Im dritten Symphonie-Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters erschien Gustav Mahler am Dirigentenpult, um seine neueste Symphonie (No. 4) zu dirigieren. Die „Musik" ist in der glücklichen Lage, in ihrem nächsten Heft authentische Nachrichten über die Intentionen Mahlers zu bringen, die ihn zum Schaffen dieses grandiosen Werkes gedrängt haben. Ein näheres Eingehen auf die Symphonie kann ich mir daher heute ersparen. Trotz einer sich schüchtern bemerkbar machenden Opposition kann man doch von einem Sieg auf der ganzen Linie reden. Ich weiss nicht, was ich mehr bewundern soll: das hochbedeutsame Werk, das uns einen Blick in ein musikalisches Neuland gewährte, die unsäglich feinsinnige Direktion Mahlers, die das Tonkünstler-Orchester auf eine ungeahnte Stufe der Vollendung hob, oder die geradezu geniale Instrumentation, die jeden Musiker zu heller Begeisterung hinreissen muss. Jedenfalls bedeutet die Aufführung dieses Werkes den Gipfelpunkt der ersten Hälfte der Berliner Musik-Saison. Thila Plaichinger sang mit schöner, warmer Stimme das Sopransolo im vierten Satz der Symphonie und drei stimmungsvolle Lieder mit Orchesterbegleitung von Friedr. Rösch. In glücklichster Weise wurde das Konzert durch eine Wiedergabe der Lisztschen Präludien eingeleitet, wie man sie in ähnlich vollendeter Weise wohl noch nie gehört hat. Die Liebesscene aus „Feuersnot" für Orchester allein beschloss es. Richard Strauss wurde als Dirigent wie als Komponist von dem zahlreich erschienenen Publikum in enthusiastischer Weise gefeiert.

Hans Pfitzner veranstaltete einen Liederabend mit eigenen Kompositionen, unterstützt durch Frau Herzog und Herrn Sistermans. Von den sechsundzwanzig Gesängen, die ich hörte, gingen die meisten an mir eindruckslos vorüber. Vielleicht ging ich mit zu grossen Erwartungen ins Konzert, da ich Pfitzner als einen ernst strebenden, den höchsten Zielen zugewandten Musiker schätze. Mit Ausnahme von mehreren ganz wunderhübschen, heiteren Gesängen, die auch sofort einschlugen und wiederholt werden mussten, konnte ich trotz grösster Willfährigkeit zu den übrigen Vertonungen Pfitzners keine Stellung finden. Das Klavier klingt zaghaft, mürrisch und stumpf. Die melodische Linienführung der Singstimme erschien mir nicht bedeutend. Klavier und Gesang wollten sich nicht recht verschmelzen: ein Paar, das im spröden Nebenherschreiten den Weg zu dem verbindenden Kusse nicht finden kann. Dabei ist vieles von enormem Talen zeugend, geistreich und prachtvoll geschaut, wie z. B. im „Zugvogel". Frau Herzog und Herr Sistermans entledigten sich ihrer nicht gerade dankbaren Aufgabe in vortrefflicher Weise. Bernhard Schuster.

Eine Reihe von Konzerten namhafter und noch ganz namenloser Künstler regte zu Vergleichen an zwischen den verschiedenen Instrumenten, die dabei gespielt wurden. Von Blüthner abgesehen, der nur zweimal (bei den Damen Helm und Widen) auf dem Zettel stand, waren es Bechstein und Steinway, die sich in die pianistischen Ehren teilten. Eine gewisse Animosität hat sich in letzter Zeit gegen die Bechsteinschen Erzeugnisse bemerkbar gemacht. Virtuosen von grossem Ruf bedienen sich ausschliesslich Steinwayscher Fabrikate und ihnen hat sich eine Anzahl kleinerer Geister angeschlossen, denen offenbar der vielgerühmte „Silberton" der amerikanischen Fabrikate in den Ohren geklingelt hat. Nun ist dieser „Silberton" keine Phantasterei, er existiert wirklich, wenn auch nur ungefähr in der letzten Oktave des Steinway. Aber schliesslich kann man doch nicht vom „Silberton" allein leben, und es sind auch noch etliche Oktaven mehr auf dem Flügel, als bei Steinway gut sind. Da ist die Mittellage, die bei Steinway drahtig, bei Bechstein sehr schön klingt; da ist vor allem der Bass, der bei Bechstein wie eine Kirchenglocke, bei Steinway wie eine Kuhglocke läutet. Besucht man — wie es des Kritikers Amt ist — regelmäsig Klavierkonzerte, so kommt man bald von den äusserlich brillanten, oft bestechenden Steinways ab und wendet sich den — im besten Sinn —

soliden deutschen Erzeugnissen zu. Ein Steinway ist wie eine Kehlkopfkünstlerin: sobald sie den Mund aufthut, ruft man staunend „Ah". Ein Bechstein aber gleicht einer Sängerin von grossem Können, hinter deren Vorzüge man erst allmählich gelangt.

Dies also waren die Instrumente, auf denen man sich in den letzten vierzehn Tagen tummelte. Schier unabsehbar ist die Schar der Pianisten, die um die Palme ringen. Einige Hundert sind schon vorüber, und ebensoviel harren noch Einlass begehrend vor den Thüren der 99 Berliner Konzertsäle. Der Durchschnitt in den Leistungen hat sich zweifellos gehoben. Ebenso schwer ist es nun aber auch, nach oben zu steigen oder — nach unten zu fallen. Das letztere trifft — Gott sei Dank oder leider Gottes? — fast gar nicht mehr ein, das erstere ist auch recht selten. Zu diesen wenigen Seltenen gehört Waldemar Lütschg, der sich in seinem zweiten Konzert auf der Höhe seiner reifen Kunst zeigte, und Ernesto Drangosch, der als Unbekannter aus Buenos Aires kam und einen mühelosen Sieg errang. Wie bei Lütschg ist auch bei Drangosch, in dem ich trotz seines exotischen Vornamens einen guten Deutschen wittere, alles gesund, kräftig, natürlich. J. S. Bachs „Toccata", „Adagio" und „Fuge" (von Conrad Ansorge arrangiert) spielte er mit auserlesener Technik. Ausgezeichnet gelangen ihm die schwierigen Oktaven-Passagen der linken Hand. Das polyphone Gewebe des Stückes zerlegte er klar in seine einzelnen Fäden, trug jedoch stets Sorge, dass über den Teilen das Bild des Ganzen nicht verwischt wurde. Der Anschlag des jungen Künstlers ist nervig und doch von hohem Reiz, was man dem Spiel des Holländers J. W. A. Pameyer, der am Tage darauf im Saal Bechstein auftrat, nicht nachsagen kann. Merkwürdige Leute, diese Niederländer! Wie reich sie mit allerhand schönen Gaben, als da sind Tüchtigkeit, Solidität, Ernsthaftigkeit bedacht sind, so selten stellen sich bei ihnen Grazie, Leichtigkeit, sinnliche Schönheit ein. Auch der Grundzug des Pameyerschen Spiels ist gesunde Frische. Aber wir kommen zu keinem reinen Genuss, da die Kultur ausbleibt, die dem Rustikalen erst die Ecken und Kanten nimmt. Immerhin lauscht man ihm gern und willig und erkennt auch die technische Fertigkeit an, die stets prompt am Platze ist. Kleinen Huschellotten gegenüber, wie sie Mary L. Sherratt eine ist, oder kleinen Brauseköpfen, wie Ida Suske, schnellt die Bedeutung Pameyers nun freilich sofort um ein Erkleckliches in die Höhe. Und doch, mag es auch Mary L. Sherratt mit der Sauberkeit und der Akkuratesse nicht allzu genau nehmen, über schwierige Passagen mit der munteren Keckheit eines Mäuschens flink hinweghuschen und dann strahlend, als wäre nichts geschehen, am Ziel anlangen; ihre Zukunft erscheint mir aussichtsreicher. Und auch das brausende Feuer in der anmutigen, reichbegabten Ida Suske wird sich zu einer edlen Glut läutern. Sie wird lernen, dass man Beethoven nicht mit denselben Händen anfasst wie Chopin, dass eine „Sonate appassionata" nicht gleich ein Hexenrausch sein braucht, mag das Hexchen auch noch so reizend und verführerisch sein. In den Leistungen des Fräulein Sherratt machte sich übrigens an ihrem Klavierabend ein empfindliches Decrescendo bemerkbar: Kein Wunder, das Orchester fehlte und damit ein Faktor, der stets bereit ist, über Blössen den Mantel der christlichen Liebe zu breiten. Gustav Bernheimer erfüllte nicht die Hoffnungen, die Kundige auf ihn gesetzt hatten. Bunt wie sein Programm war auch sein künstlerischer Charakter. Am besten gerecht wurde er noch kleinen Stücken von Sgambati, Bernheimer, Leschetitzki und Liszt, in denen er viel Geläufigkeit und einen gewissen Geschmack offenbarte. Der Klavierabend von Marie Fromm-Kirby regte nicht tiefer an. Die Dame verfügt über eine genügende Technik, die am vorteilhaftesten in der mit Herrn Dessau gespielten G-dur-Sonate von Brahms zum Ausdruck kam. An einem zweiten Abend liessen bei Arthur de Greef die schönen Erinnerungen an den ersten den Wunsch aufsteigen, sie möglichst unangetastet zu bewahren. Wenn ich den trefflichen Solocellisten der Dresdener Hofkapelle Georg Wille ausnehme, der am 16. Dezember unter Begleitung des Philharmonischen Orchesters drei Cello-Konzerte (von Klughardt, d'Albert und Volkmann) mit glänzender

Technik und warmem Vortrag spielte, und den Komponisten Gustav Lewi, der sich — der frischen Luft am nächsten — am 7. Dezember den Oberlichtsaal der Philharmonie als Schauplatz seiner tondichterischen Heldenthaten ausgesucht hatte, so bleibt nur noch über Gesangskünstler zu berichten, bewährte, wie Frau Professor Nicklass-Kempner, Paula Meyer, Catharina Hennig-Zimdars, Raimund von Zur Mühlen, Fanny Opfer, das Ehepaar Kraus-Osborne, Marie Berg, neue — oder doch wenigstens wieder neue — wie Martha Chassang, Else Widen, Adelheid Helm, Helene Berard und Felix Lederer-Prina. Frl. Helm hätte man gern noch eine Weile im stillen wirkend und an sich feilend gesehen; ihre schönen Mittel wären dann klarer und schlackenloser zu Tage getreten. Frl. Widen — von Herrn Pembaur ausgezeichnet am Klavier begleitet — gab ihr bestes in Schumanns „Frauenliebe und Leben". Hier quollen der Sängerin so echte Herzenstöne aus der Kehle, dass man willig über Mängel der Stimmbildung und eine oft nicht ganz reine Intonation hinwegsah. Von Therese Behr, deren Organ das ihrige am meisten ähnelt, sollte sie lernen, wie man im Legato den Ton spinnt, wie man im Forte die Stimme anspannt, ohne ihr ein rauhes Nebengeräusch zu geben. Als Künstlerin von auserlesenen Fähigkeiten erwies sich Helene Berard. Vorhanden sind eine Sopranstimme von schönem Klang und guter Schulung, ein starkes Empfinden, ein scharfer Kunstverstand, der dem Gehalt eines Liedes bis in die Tiefen nachspürt, — es mangelt ihr nur noch die Zucht, ohne die Temperament zu Wildheit umschlägt, und Schwelgen in stimmlicher Kraft zu unästhetischer Renommisterei. Fräulein Berard übernimmt sich stimmlich und darstellerisch fast in jedem Liede, sie haut immer über die Schnur, auch da, wo es wie bei Schumann am allerwenigsten hinpasst. Aber dieses Übermass entspringt einer überquellenden Jugendkraft, und darum fasst man es günstig als ein gutes Zeichen, als ein Versprechen für später. Frau Nicklass-Kempner, Catharina Hennig-Zimdars, Zur Mühlen, das Ehepaar Kraus-Osborne und Marie Berg stehen in der Art ihrer Kunstübung ungefähr auf derselben Stufe. Eben die Kunst ist es, die sie am feinsten üben und die uns auch die ehrlichste Bewunderung abzwingt. Über den Höhepunkt ihres stimmlichen Reichtums sind sie — mit Ausnahme von Kraus-Osborne — sämtlich hinweg. Felix Kraus und seine Gattin erfreuen sich noch ihrer Blüte. Aber auch die kann schnell welken: an dem voluminösen, dunkelgefärbten Mezzosopran von Adrienne Osborne wenigstens scheint eine lange Bühnenthätigkeit nicht spurlos vorübergegangen zu sein. Vier Lieder von Brahms trug sie stilgerecht und lebendig vor, ohne dass sie indessen damit stärkere Wirkungen erzielte. Erst das fünfte, das schelmische „Ach Moder ich well an Ding han", brachte ihr einen vollen Erfolg. Frau Nicklass-Kempner — trefflich disponiert — erfreute sich der Mitwirkung der Professoren Gernsheim und Gustav Holländer. Zur Mühlen hatte sich die „Schöne Magelone" auserwählt; ihm wie dem Ehepaar Kraus-Osborne stand als Begleiter Otto Hegner zur Seite ... wirklich zur Seite. Die Liederabende von Paula Meyer, Fanny Opfer und Felix Lederer-Prina geben zu Bemerkungen keinerlei Anlass; zudem stehen die beiden Damen wenigstens so fest im Urteil des Publikums, dass daran kaum noch zu rütteln ist. Und die Leistungen des Herrn Lederer-Prina — mit einem sympathischen Bariton begabt — waren nicht derart, dass man ihn daraufhin einschätzen möchte. Bleibt Martha Chassang, die mit grossem Erfolg Lieder und Balladen sang. Der erste und der letzte Platz — so heisst es in der Stillehre — sind für die hervorzuhebenden Gegenstände reserviert. Und hervorzuheben ist die junge Französin, die eine warm timbrierte Stimme und ein delikater Vortrag weit über das Gros ihrer deutschen Kolleginnen hinaustragen. Während uns sonst Frankreich nur schöne Ruinen, ruinierte Schönen, Fassaden von verblichenem Glanz und ausgepresste Citronen sendet, gleichsam als wollte es sehen, was wir uns alles bieten lassen, hat es hier eine seiner lieblichsten Einwohnerinnen abgeschickt. Man entdeckt zu seinem grössten Erstaunen, dass der Konzertsaal auch einmal ein Ort des Vergnügens sein kann, der Lust, der Freude, des Behagens an einem schönen Menschen und an einer

schönen Kunst. Schade nur, dass diese Kunst sich an Werken versuchte, die weder sonderlich wertvoll noch unterhaltend waren, die alle aus einem trüben Moll bliesen, die samt und sonders in einem Meer von Sentimentalität untergingen. So schloss man denn die Augen und trank den Klang der süssen Stimme ganz in sich hinein, ging eigenen Gedanken nach. Dr. Erich Urban.

Nur wenig habe ich diesmal über Kammermusik zu berichten. Im Tonkünstlerverein spielte Herr Hans Pogge mit den Herren Gülzow und Schulz-Fürstenberg sein Klaviertrio op. 4 aus dem Manuskript. Ich habe von diesem Werk trotz seiner äusseren Formlosigkeit einen guten Eindruck erhalten; es ist ernst, edel und vornehm gehalten, reich an Motiven und breiten Melodieen. Eine Art Trauermarsch in der Mitte schien mir besonders gelungen; hübsch sind die Streichinstrumente behandelt. Recht befriedigt war ich von dem zweiten Kammermusikabend von Vera Maurina, Michael Swedrowsky und Johannes Smith; sie spielten ein durchweg interessantes, weit über den guten Durchschnitt sich erhebendes Trio op. 15 von dem mir bisher unbekannt gebliebenen Gustav Hägg, Richard Strauss' Violoncellsonate, eine wahre Perle der Litteratur, und Brahms' wonniges H-dur-Trio, natürlich in der neuen Bearbeitung, der besonders die Fuge des ersten Satzes mit Recht zum Opfer gefallen ist. Zwei hier bisher unbekannte Geiger erwiesen sich als wahre Geigerkönige: Lucien Capet aus Bordeaux spielte das Beethovensche Konzert und Bachsche Stücke vollendet; in jenem gab er eine kolossal schwierige Kadenz zum besten und befremdete dadurch, dass er das Thema des Rondeaus ff statt p spielte; im Adagio aus dem zweiten Godardschen Konzert brachte er die Doppelgriffe mit seltener Zartheit heraus. Vielleicht einen noch bestrickenderen Ton hat Valerio Franchetti Oliveira, von dem ich die beiden Beethovenschen Romanzen, das dritte Konzert von Saint-Saëns und als Zugabe Bachs Air hörte; wie Herr Capet, so ist auch er in erster Linie nachschaffender Künstler, kein blosser Virtuos. Den günstigen Eindruck, den ich von ihnen gehabt, bekräftigten die Geiger Ten Have und Maurice Kaufmann; ersterer spielte die schöne A-moll-Suite von Sinding, deren Ecksätze er umstellte (!), mir sehr zu Dank und interpretierte in von der herkömmlichen Schablone abweichender, interessanter Weise die Ciacona von Bach. Herrn Kaufmanns Ton erschien mir viel wohllautender als im ersten Konzert; er spielte u. a. eine sehr dankbare, aber zu lange Romanze von Gaos und eine eigene Komposition, die mir nicht allein wegen einiger Reminiscenzen nicht gefallen wollte. Noch zweimal hörte ich Herrn Joseph Debroux, der hauptsächlich eine grössere Anzahl von alten Violinsonaten aus der Moffatschen Sammlung zum Vortrag brachte und zwar in so gediegener Weise, dass ich ihm mein neuliches Urteil gern abbitte; sein Ton erschien mir von einem geradezu gewaltigen Volumen. Spass machte es mir, dass in Tagespressen mit wenigen Ausnahmen ein Druckfehler seines Programms getreulich wiedergegeben wurde. Herr Debroux hat übrigens nach Schluss seines letzten Konzerts noch eine Anzahl grosser Pièces zugegeben. Ein Beweis seiner staunenswerten Leistungsfähigkeit. Herr Hermann Zilcher, welcher ihn und Kaufmann vortrefflich begleitete, erwies sich auch als trefflicher Chopininterpret. Mit sehr gemischten Gefühlen hörte ich den achtjährigen Pianisten und Komponisten Leo Paul Schramm; hoffentlich versündigen sich seine Angehörigen nicht weiter an dem begabten Kinde. Hübsches Stimmmaterial und einen netten Vortrag zeigte Edith Haver in einem Liede von Chaminade. Stark realistische, interessante Lieder von Robert Dencker brachte die Altistin Luise Klosseck-Müller zur Geltung. Eine einschmeichelnde Stimme von grossem Liebreiz, die leider in der Höhe mitunter scharf und unrein wird. Eine sehr gediegene Schulung und Vortrag besitzt Frau Helene Günther, die mich besonders durch das Halleluja aus Esther von Händel befriedigte. Sehr musikalisch, durchaus auf keusche Interpretation bedacht, singt Frl. Elise Rohde, deren Schulung von Jahr zu Jahr fortgeschritten ist. Diese fehlt noch sehr Frau Lizzie Reifer-Quedenfeldt; ihr Stimmchen klingt in der Mittel-

lage recht angenehm, wird leider in der Höhe leicht schrill. Ihr Gemahl Herr Dr. Quedenfeldt ermüdet stimmlich leicht; dann fehlt seinem Tenor Schmelz und Glanz, auch sein Vortrag wird leicht monoton, Humor ist ihm versagt. Am besten gefiel mir das Paar in Duetten. Dr. Wilh. Altmann.

BRAUNSCHWEIG: Angesichts der so reich besetzten Tafel möchte man oft „non multa, sed multum!“ ausrufen. Die Braunschweiger, Nachkommen der alten Sachsen, haben die Eigenschaften dieses echt deutschen Stammes treu bewahrt: sie ziehen das Leben der Familie oder in Vereinen dem an öffentlichen Örtern vor. Diese zurückhaltende Eigenart ist trefflich, fördert aber mehr die Musik in kleineren Kreisen als Veranstaltungen, die für die Allgemeinheit bestimmt sind. Zu den beliebtesten Gästen gehört Dr. L. Wüllner, der immer auf einen vollen Saal rechnen kann. Sein Programm bot in gleicher Weise Anregung und Genuss; über Stimme und Vortrag lässt sich nichts Neues berichten. Die Werke von Schubert, Schumann, Brahms und R. Strauss waren wenig oder gar nicht bekannt; es gehört ein gewisser Mut dazu, diese einsamen Pfade zu wandeln, nur ein starker Geist vermag den steilen Weg zu verfolgen. Die meisten Hörer zogen aber das Neue den abgehetzten Stücken vor, selbst auf die Gefahr, dass sie auch einmal Geringwertiges in den Kauf nehmen mussten. Eine wesentliche Stütze für den Sänger war die Begleitung der Frau M. Wegmann. Gleichwertig waren die Leistungen und der Erfolg des Herrn d'Albert, dem Direktor Wegmann das 3. populäre Konzert zu einem Klavierabende eingeräumt hatte. Der Künstler spielte Werke von Bach bis auf die Gegenwart unter einem Beifall, der sich bis zu jubelnder Begeisterung steigerte. Der Chorgesangverein unter Leitung des Herrn Hofmusikdirektors Clarus brachte am Busstage „Judas Makkabäus“ trotz der Absage von E. Kraus-Berlin in letzter Stunde zu trefflicher Wiedergabe. Unter den Solisten zeichnete sich besonders Frl. Rost-Berlin aus, die Händels Stil am besten traf, weil sie sich von modernen dramatischen Anwandlungen, wie pedantischer Trockenheit gleich weit entfernt hielt. Nahe kam ihr Frl. Stephan-Berlin, hätte durch ein rhythmisches Versehen im ersten Duo aber bald eine Entgleisung bewirkt. Herr Anthes-Dresden sang als Lückenbüsser ohne Probe, sein Tenor flackerte vielleicht infolge der Reise so, dass ein legato ganz unmöglich wurde, sogar die Intonierung litt. Der alttestamentliche Held war ein naher Verwandter Siegfrieds und Rienzis. Herr Hofopernsänger Nöldechen-Braunschweig löste als seriöser Bass die mehr für einen dunklen Bariton bestimmte Aufgabe gut. Der Chor vermittelte den von H. v. Bülow verlangten „stählenden Eindruck“; die Hofkapelle begleitete vorzüglich. Im Verein für Kammermusik spielten die Herren Hofkapellmeister Riedel und Kammervirtuos Bieler die Cello-Sonate (op. 23) von Nicodé und mit Konzertmeister Wünsch das Klaviertrio (op. 15) von Smetana. In dem Quartett (op. 88) von Brahms trat Kammermusikus Lebeth (2. Bratsche) zu seinen Kollegen Wünsch, Hinze, Meyer und Bieler. Die Sonate hatte den grössten Erfolg. Den Schluss des Jahres bildete das 2. Konzert der Hofkapelle, in dem sich Frl. Droucker-St. Petersburg mit dem Klavierkonzert (op. 22) von Saint-Saëns günstig hier einführte. Ihre Vorzüge, das bewiesen auch die Solostücke von Brahms, Liszt und Chopin, sind aber mehr pianistischer als musikalischer und seelischer Natur. Die Hofkapelle spielte unter Hofkapellmeister Riedels Leitung die Leonoren-Ouvertüren No. 1 und 2 von Beethoven, sowie die 5. Symphonie von Tschaikowsky vorzüglich; das Beethovensche klangschöne Rondino für 8 Blasinstrumente errang trotz der tadellosen Wiedergabe hier weniger Beifall als in anderen Städten. Ernst Stier.

BRESLAU: Das fünfte Konzert des Orchestervereins leitete in Vertretung des Herrn Dr. Dohrn Herr Kapellmeister Behr. Das Hauptinteresse an diesem Abend nahm der Solist Prof. de Greef in Anspruch. Ebenso vereinte im letzten Kammermusikabend Herr Prof. Flügel alle Ehren auf sich. Den Höhepunkt erreichte die erste Hälfte der Saison am 18. Dezember, an welchem Orchesterverein und Singakademie vereint auf

den Kampfplatz traten. Die Hauptnummern des Programmes waren Beethovens Neunte und Bruckners „Te Deum". Beethovens Meisterwerk kam in würdiger Fassung heraus. Nur im Chorteil gab es einige Schwankungen, und das Quartett der Solisten passte nicht zusammen. Auch Bruckner siegte durch die Gewalt seiner Chorsprache und den Glanz seines Orchesters. Die Soli traten zurück. Lange hat es gedauert, bis das Te Deum den relativ kurzen Weg von Wien nach Breslau fand. Unser letzter Musikpapst war bekanntlich fanatischer „Brahmine" und hatte als solcher für Bruckner nichts übrig. Nach der jubelnden Aufnahme des Te Deums dürften sich die Zeiten ändern. Nur schade, dass die Erleuchtung so post festum erfolgt.

G. Münzer.

BRÜSSEL: Im ersten Concert populaire konzentrierte sich das Interesse auf das Auftreten des rasch zur Berühmtheit gelangten Pariser Geigers Thibaut, der zu allgemeinem Entzücken Mendelssohns Konzert, Beethovens F-dur-Romanze und Rondo capriccioso von Saint-Saëns vortrug. Dagegen vermochten die dargebotenen Orchesterwerke nur laue Teilnahme zu erwecken. Die Einleitung zum 2. Akt der neuen Oper „Die Braut der See" des flämischen Komponisten Jan Blockx ist herzlich langweilig und eine weitere Novität „Flämischer Karnaval" von Selmer wurde als geradezu hässliches Musikstück vom Publikum mit Recht abgelehnt. Schumanns D-moll-Symphonie erfuhr unter S. Dupuis eine korrekte Wiedergabe, der es nur an Wärme fehlte. Mit wieviel mehr Schwung und jugendlichem Feuer dirigierte Ysaye in seinem 2. Konzert Mendelssohns schottische Symphonie! Er errang damit grossen Erfolg. Neu waren die Variationen des Engländers Elgar, der sich als geistvoller talentvoller Komponist dokumentierte. Neu war ferner die „Tête foraine" aus der Ballettsuite „Namouna" von Lalo, die einen guten Eindruck hinterliess. Als Solisten sahen sich der Geiger Petschnikoff mit Konzert von Tschaikowski und die Altistin Frl. Behr mit Arie aus Orpheus und Liedern warm aufgenommen. Von sonstigen Konzerten seien die 3 Rezitals des Pianisten Koczalski erwähnt, der mit seinem poesievollen Spiel gerechte Bewunderung hervorrief, und eine gelungene Aufführung von Bruchs „Odysseus" durch den „Deutschen Gesangverein".

Felix Welcker.

BUDAPEST: Wir segeln auf wogender See, und Welle um Welle bringt ihr Evenement. In ihrem III. Konzert brachten es die Philharmoniker zuwege, ohne Novität interessant zu sein. Man erfreute sich an Volkmanns klangedler D-moll-Symphonie, an Haendels mit prächtigem Schwung und rhythmischer Akuratesse gespieltem D-dur-Konzert, Glinkas „Kamarinskaja", bewunderte in der grossen Arie Euryanthens die vornehme Künstlerschaft das Frl. Walker von der Wiener Hofoper und lernte in Frl. Alice Ripper, einer Schülerin der Menter, in dem Vortrage eines elegant-geschwätzigen Henseltkonzertes eine hochbegabte Pianistin kennen. Das IV. Konzert brachte Beethovens „fünfte", Brahms „Akademische Ouvertüre" und als Novität zwei Sätze aus einer „Suite de Ballett" von Ferdinand Pischinger, gefällige, farbenbunte Tonbildchen, nach Goldmarks herrlichem Märchenbuch von der „Königin von Saba" recht geschickt nachpausiert. Der solistische Gast des Abends war der Pariser Pianist und derzeitige Professor am Kölner Konservatorium Viktor Staub, der die geistvolle Causerie von Saint-Saëns' G-moll-Konzert mit blendender graziöser Virtuosität zum besten gab. — Die Herren Hubay-Popper vermittelten uns in ihrer letzten kammermusikalischen Soirée die Bekanntschaft mit einem neuen Streichquartett von Dohnányi, an dessen Talent grosse und berechtigte Hoffnungen geknüpft werden. Die Novität enttäuschte. Das Quartett ist stark von des Gedankens Blässe angekränkelt; von geistreicher Noblesse in der Form, aber hamletisch grübelnd in seinem Inhalt. Den stärksten Gegensatz dazu bildete das Quartett von Alexius Kirchner, das wir bei Grünfelds hörten. Ein harmloses, melodieseliges Stück aus der Zeit, da der Grossvater die Grossmutter nahm. Musikalisch geblümter Kattun. Von solistischen Darbietungen gab es

einen sensationellen Paderewsky-Abend, ein Abschiedskonzert des liebenswürdig-naiven Kubelik vor seinem Beutezug nach dem Dollarland, einen klassischen Abend Burmesters, ein Konzert des tüchtigen Violinisten Kemény, u. a. m.

Starken Beifall fand in einer Soirée bei Hubays die Liedersängerin Frau Lula Gmeiner, und Aufsehen erregte in Kubeliks Konzert der blutjunge böhmische Pianist Friml, der bei echter Musikalität durch eine an unsere grössten Klaviertitanen gemahnende Virtuosität verblüffte. Leider steht auch er gleich dem böhmischen Wundergeiger im Frohndienst einer millionenlüsternen Impresa. Da geht die Muse allerdings bald betteln.

Dr. Béla Diósy.

DANZIG: Fritz Binder leitete Schumanns B-dur-Symphonie mit charakteristischer Belebung und glänzte durch feste abgerundete lebensvolle Aufführung von Klughardts Zerstörung Jerusalems mit den bekannten meist vortrefflichen Solisten. Theresa Carreño spielte vollendet rein und klangschön, doch wie jemand, der sich geärgert hat, Griegs Konzert und Liszts Phantasie, hier das E-dur-Thema freilich mechanisch volltaktig, Chopins Polonaise As-dur minder gross als vordem, Noct. op. 62, I trocken, auch schlecht memoriert. Fünf Sechstel von Chopins Schätzen bleiben nach wie vor unbekannt.

Dr. C. Fuchs.

DARMSTADT: Nachdem Gustav Mahler in München seine vierte Symphonie mit dem Kaim-Orchester aus der Taufe gehoben und einen zweifelhaften Erfolg mit ihr erzielt hatte, brachte sie Felix Weingartner mit demselben Orchester zwei Tage darauf hier zur Aufführung, wo das merkwürdige Werk ebenfalls eine geteilte Aufnahme fand. Das Publikum war vorwiegend verblüfft, in den schwachen Beifall nach den ersten beiden grotesken Sätzen mischte sich auch Widerspruch, während der dritte (Adagio-) Satz den ungetrübtesten Eindruck hinterliess und wärmere Aufnahme fand. In dem letzten wunderlichen, aber geistreichen Satze sang Frl. Michalek aus Wien das Sopransolo. Im ganzen ist die Symphonie dem Publikum ein musikalisches Rätsel geblieben. Lebhaftes Interesse erregte die im Konzerte der grossherzoglichen Hofmusik zum erstenmale hier vorgetragene „Maurische Symphonie“ von Humperdinck, mit der er in das Lager der Programmmusiker übergegangen ist, wenn auch ein ausgesprochen nationales Gepräge das Charakteristische an ihr ist. In demselben Konzert wirkte Frau Fleischer-Edel aus Hamburg als Gesangssolistin mit. Der Musikverein brachte Bachs „Weihnachtsoratorium“ unter Mitwirkung des Herrn H. Grahl, Fritz Haas und der Damen Feuge und Leydhecker zur Aufführung, die sich zu einer mustergültigen Wiedergabe des herrlichen Werkes gestaltete und tiefen Eindruck machte.

Dr. Otto Waldaestel.

DESSAU: Totensonntag und Requiem — Mozart oder Brahms — sind hier unzertrennliche Begriffe geworden. Hofkapellmeister Dr. Klughardt hatte diesmal das Deutsche Requiem von Brahms gewählt, das durch die Hofkapelle, Singakademie, Hoftheaterchor und zwei Solisten vom Hoftheater in der Johanniskirche eine weihevolle Wiedergabe erfuhr. Im vierten Konzert der Hofkapelle, das ein Klughardt-Abend war, interessierte eine bereits in Berlin aus der Taufe gehobene Novität, das Quintett in C-dur für Blasinstrumente von A. Klughardt. Der Satz ist geistvoll und dem Charakter der Instrumente entsprechend. Am zweiten Kammermusikabend sahen wir den Professor Georg Schumann aus Berlin, der in seinem neuen Quartett in F-moll den Klavierpart übernommen hatte, bei uns. Das Werk trägt deutlich die persönliche Note des modern empfindenden Komponisten, geht aber im vierten Satz in der fast orchestralen Struktur über den Rahmen der gewählten Kunstform hinaus. Die vierte Kammermusikaufführung fiel auf den Geburtstag Beethovens, und ihm gehörte das ganze excellent zum Vortrag gebrachte Programm.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Die Konzertsaison lässt sich diesmal auffallend matt an. Schlaff einsetzend, vermochte sie sich selbst im November, dem sonst gesegnetsten der „Musikmonate", nicht sonderlich zu erheben, und mit den ersten Dezembertagen war es auch für den Rest des Jahres vorbei. Der geschäftliche Niedergang und der Mangel an Fremden, das sind die materiellen Gründe der Erscheinung. So ist denn auch verhältnismässig wenig von hier zu melden, was ein allgemeineres Interesse beanspruchen dürfte. Denn dass hier der Verein „Dresdner Presse" vermittelst einer grossen musikdramatischen Aufführung im Opernhause seinem segensreichen Wirken durch ein erkleckliches Scherflein nachhelfen konnte, interessiert „draussen" ebensowenig wie, dass Paderewsky und der Wiener Hofburgtheater-Schauspieler Thimig die „stars" und „great attractions" dieser Veranstaltung waren. Auch darüber wird man kurz zur Tagesordnung gehen können, dass der kleine Arthur Rubinstein hier in einem Mozartvereins-Konzert hoffnungerweckend mitwirkte. Bedeutsamer ist schon die glückliche Wiedergesundung unserer „Liedertafel". Die trefflich akkreditierte Männergesang-Vereinigung, die sich einst unter dem Wüllner-Schüler Hans Kössler in Köln erste Preise ersang, war hierorts in künstlerischer Hinsicht recht in den Hintergrund getreten. Vorzügliche Musiker und talentvolle Komponisten wie Reinhold Becker und Waldemar von Baussnern hatten an ihrer Spitze gestanden, aber just keine echten und rechten Männerchor-Dirigenten. Einen solchen nun, scheint es, hat man jetzt gefunden. Herr Johannes Werschinger hat in den wenigen Monaten seines Hierseins bereits frisches Leben in die Sängerschar gebracht, davon konnte man sich in der ersten öffentlichen Vorstellung der letzteren überzeugen. So schön hatte man die „Liedertäfler" lange nicht mehr singen hören, und das bei aller Sorgfalt der Textbehandlung, wie bei aller Belebtheit des Vortrags im Rhythmischen, Dynamischen und Deklamatorischen. Baldamus' „Zu Roma auf den Gassen" ward zu einer Art „Sensation" an dem Abend. Hatte unser Schuch erwartet, dass er aus Sindings „Rondo infinito" eine solche „herausdirigieren" könnte? Jedenfalls erschien er zum erstenmal während der dieswinterlichen Saison am Dirigentenpulte der Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle, als dieses Werk auf dem Programm stand. Dass das letztere kalt liess, war nicht seine Schuld. Der begabte norwegische Tondichter war durch das gleichnamige Gedicht des Dänen Holger Drachmann angeregt worden, das ungefähr den Sinn hat: Ihr mäkelt bei meinen Lebzeiten an mir und meinem Schaffen herum, erst wenn ich halbvermodert im Grabe liege, wird mir Gerechtigkeit werden. Nur hätte es eines Richard Strauss und seiner Heldenleben-Ideen bedurft, wenn hier etwas Packendes zustande kommen sollte. Sinding ist zu kühl, zu wenig kampf- und streitlustig. Was Strauss eher zu viel ist! — Seine Musik ist von nordischer Gediegenheit, auch anregend und interessant, aber mehr Produkt der Reflexion als der Inspiration.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Im Musikverein spielte Paderewsky Beethovens E-dur-Klavierkonzert und Werke von Chopin in bewunderungswerter Weise. Die ausgeprägte Eigenart seines Vortrages, die interessante Künstlerindividualität rissen das gewählte Publikum des total ausverkauften Saales zu ganz ungewohnter Begeisterung hin. Dazu bot Professor Buths Bruckners fünfte Symphonie, die trotz ihres unstreitbar interessanten, teilweis bedeutenden Inhaltes, ihrer zuweilen an die Orgel erinnernden fesselnden Instrumentation leider nur bedingten Erfolg hatte. Desto freudiger begrüsste man die Erstaufführung einer Serenade von Mozart. Das Orchester ehrte sich selbst durch die Vortrefflichkeit, mit welcher es seine Aufgaben löste. Der Gesangverein gab sein zweites, billiges Volkskonzert. Dr. Limbart führte dabei die Nänie von Hermann Goetz auf, die sich von der Vertonung desselben Schillerschen Stoffes seitens Brahms' durchaus verschieden erwies. Letzterer behandelt die Dichtung bekanntlich sehr ideal, Goetz hält sich streng an den Wortlaut, denselben rein menschlich auf-

fassend, empfindungstief komponierend, ohne ein durch Eigenart und Grösse imponierendes Werk zu schaffen. Das Schicksalslied von Brahms erfuhr eine gute Wiedergabe. Frau Soldat-Roeger spielte Brahms' schweres Violinkonzert voll Energie, mit tadelloser Technik. — In ihrer zweiten Matinée trug die Kammermusikvereinigung Adorjan, Köhler, Klein mit Professor Buths am Bechstein Richard Strauss' Klavierquartett vor. Das interessante Werk fand rauschenden Beifall. Die Violin-Klaviersonate in G-dur von Brahms wurde von Konzertmeister Adorjan und Professor Buths recht tüchtig gespielt, weniger rühmenswert brachte das Quartett (Adorjan, Morawetz, Köhler, Klein) das Haydnsche Streichquartett in C-dur (op. 33) heraus. — Der hiesige, junge Organist Hempel unternahm es, hier Orgelkonzerte einzuführen. Das erste fand ungemein lebhaften Anklang. Solisten: Martha Beines (Sopran), Walter (Tenor), Adorjan (Violine). Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Im 3. de Sausetschen Künstlerkonzert wirkte Eugen d'Albert in der „Appassionata" durch übertriebene Kraftäusserung keineswegs sympathisch. Hermine d'Albert fesselte in Liedern ihres Gatten durch den Vortrag. Prof. H. Becker stellte diesmal im Vortrag von den dem Charakter des Violoncells zu wenig angepassten Kompositionen das Virtuosenhafte zu sehr in den Vordergrund. Das 3. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft, das der modernen Richtung huldigte, gab Gelegenheit, die Tüchtigkeit des Leiters (Haym), des Orchesters und des Chors auch auf dem Gebiet neuer und neuester Musik zu erweisen. Der symphonische Prolog zu Hugo von Hofmannsthals „Der Thor und der Tod" von August Reuss enthält noch zum Teil, wenn auch „seltsam zu der Seele redende Musik", ein Nachtstück „Paris" von Frederick Delius aber lässt das Bizarre überwiegen und vermag nur durch die geschickte „Mache" zu interessieren. Dr. Ludwig Wüllner, der singende Deklamator, gab neben Liedern von H. Wolf, R. Strauss und A. Mendelssohn vermöge seiner Innerlichkeit und mimischen Kunst im Tannhäuser-Finale einen Tannhäuser, an den man glauben konnte und der ergreifend wirkte. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Wer Richard Strauss kennen lernen will, konnte hier jüngst einen Kursus durchmachen. Erst einen Strauss-Liederabend mit dem Meister am Klavier, dann „Feuersnot" mit ihm am Leitpult, im Opernhauskonzert „Zarathustra", im Museum „Don Quixote" und — wieder unter Leitung des Komponisten — „Eulenspiegel" und Fragmente des „Guntram". Und allenthalben Erfolg, nicht zum mindesten mit dem von Herrn Forchhammer, dem Dresdener Operntenor, vortrefflich gesungenen Schluss des „Guntram", wogegen jetzt „Don Quixote", der bei seiner ersten hiesigen Einführung einmütig bejubelt ward, jetzt eher hin und wieder bekopfschüttelt wird, wenn die Disharmonieen geschwaderweise anrücken. An einem Kammermusikabend hat das Museum mit einem Werke von A. Glazounoff (Quintett A-dur) recht interessiert; eine andere, aufs schönste mit einander eingespielte Quartettvereinigung, die der Herren H. Hock, Dippel, Allekotte und Appunn, brachte als Novum ein Quartett mit Klavier und Klarinette von Walter Rabl, das als op. 1 entschieden Beachtung verdient. Das Talent, das sich hier verrät, wandelt nicht immer vornehme Pfade, giebt sich aber unbefangen und ist mit seinem frischen Zugreifen nie vor die Frage „Was nun?" gestellt. Der Sängerchor des Lehrervereins, dirigiert von Maximilian Fleisch, giebt zweimal im Winter Zeugnis von der subtilen Schulung seines sehr schönen Stimmmateriales und lässt es dabei selten an gewählten Neuheiten fehlen, von denen im jüngsten Konzert besonders zwei Chöre Eug. d'Alberts „Nacht" und „Herbstlied" sowie eine H. Zöllnersche Chorballade „Heerschau" Anziehung übten. Wohlgelungene Produktionen veranstalteten sonst die Altistin Frl. Tilly Koenen mit ihrem Liederabend, das Frankfurter Streichquartett der Herren A. und F. Hess, Müller und Herlitz und der hiesige Pianist Max Schwarz, der in seinen alljährlichen Klavierabenden im Verein mit seiner Gattin Blanche auch das Genre des „Vierhändigen" pflegt. Beiden

dankten wir jüngst u. a. eine gediegene Wiedergabe der so feinfühlig im Stil gehaltenen Brahmsschen Variationen op. 23 über ein Thema von Schumann.

H. Pfeilschmidt.

FREIBURG i. B.: Das Süddeutsche Streichquartett, welches von Dr. Thomas, dem Leiter des gleichnamigen Musik-Konservatoriums aus den Reihen seiner Lehrer unter Mitwirkung von Fr. Thomas-San-Galli gegründet wurde, hat in seinen zwei Abonnements-Kammermusikabenden, welche bis jetzt stattfanden, den Beweis erbracht, dass die kurze Zeit fleissigen Studiums schon gute Früchte getragen hat. Wie hier, so fand die junge Vereinigung bei ihrem Auftreten in anderen Städten (Basel, Stuttgart, Mühlhausen u. s. w.) lobende Anerkennung. Auf das zielbewusste Streben des Quartettes setzt man die besten Hoffnungen. — Ein interessantes Programm hatte das dritte Symphonie-Konzert des städt. Orchesters unter Herrn Starkes Leitung. Die orchestralen Hauptnummern, Herm. Götz' F-dur Symphonie, sowie die dramatische Tondichtung „Tod und Verklärung" von R. Strauss fanden in ihrer durchgeistigten Wiedergabe reichen Beifall. Der Vokalsolist, Herr Kammersänger Bertram wirkte durch die Grösse seiner Stimme verblüffend; dagegen rechtfertigte er mit seiner Gesangsweise nicht vollständig den vorausgegangenen Ruf. Recht beifallswürdig verlief das Konzert des Pianisten Vianna da Motta, dessen uns schon bekanntes kompositorisches Talent durch mehrere seiner Lieder neuerdings gewürdigt wurde. Mitten in der an Lieder- und Klavierabenden reichen Zeit brachte der Musikverein unter Herrn Musikdirektor Adams Leitung durch Schumanns „Das Paradies und die Peri" eine anregende Abwechslung. Die Solis lagen in den Händen von Frau Röhr-Brajnin, Frl. Toni Canustatt, Frl. Brunner, Herrn Copony und Herrn Ed. Gastone. Albert Hieber.

ST. GALLEN: Hugo Röhrs grosses dramatisches Oratorium „Ekkehard" gelangte am 1. Dezember durch den Stadtsängerverein „Frohsinn" bei ganz aussergewöhnlicher Beteiligung seitens der Bevölkerung (die Hauptprobe und das Konzert waren von je 2000 Personen besucht) zur ersten schweizerischen Aufführung in der „Ekkehard-Stadt" St. Gallen. Das ganz aussergewöhnlich schwierige, aber sehr abwechslungsreiche und dankbare Werk erlebte nach dem eigenen Ausspruche des anwesenden Komponisten eine „herrliche Wiedergabe in jeder Hinsicht" und errang einen ganz kolossalen Erfolg. Solistisch beteiligten sich hervorragend: Frl. B. Morena, Herr N. Rothmühl und Herr I. Neudörffer. Die Direktion lag in den Händen des Musikdirektors Herrn Paul Müller.

GÖRLITZ: Unsere Philharmonie gab ihr erstes grösseres Konzert unter Mitwirkung der Kammersängerin Frau Marie Götze aus Berlin, die namentlich mit einer Arie aus Samson und Dalila von St. Saëns sich grossen Beifall ersang. Schillers Nänie, von H. Goetz komponiert, Schuberts Ständchen für Altsolo und Frauenchor vervollständigten das Programm, das ausserdem durch die Vorführung des 3. und 4. Satzes der Böcklin-Symphonie von Hans Huber erhöhtes Interesse gewann. Als tüchtiger und feinfühliger Pianist bewährte sich Herr Kapellmeister Stieler im dritten Konzert des Vereins der Musikfreunde in dem selten gehörten Konzert von H. Goetz, der am Konzerttage vor gerade 25 Jahren verschied. Sein Andenken wurde durch das geniale erfundene opus neu belebt. Der Hellwigsche Chorgesang-Verein veranstaltete eine wohlgelungene Aufführung von Händels Messias mit den Herren Grahl und van Eweyk und Frl. Joachim von hier als hervorragendsten Solisten. Eine würdige musikalische Feier des Totensonntags verdanken wir dem unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Fleischer stehenden Lehrer-Gesangverein, der in unserer, durch vorzügliche Akustik, wie durch eine schöne neue Orgel ausgezeichneten Lutherkirche eine zahlreiche Zuhörergemeinde erbaute.

P. Görmar.

GRAZ: Die Vorspiele zum 1. und 2. Akt des Guntram von Rich. Strauss hatten im steiermärkischen Musikverein stürmischen Erfolg. Daneben that auch Fritz Volbachs freundliche Musikerzählung: Es waren zwei Königskinder, namentlich

ihres glänzenden Instrumentalkostüms wegen, ihre Schuldigkeit. — Max Pauer spielte an seinem Klavierabend mit Würde, Objektivität und Gediegenheit, aber von Leidenschaften fast ganz gereinigt. — Das Bologneser Streichquartett entzückte bei seinem Debüt. Ein grosses Paket Kraft haben die vier Italiener nicht mit über die Alpen gebracht, und ihr Beethoven klang stellenweise nach Spieldose. Aber mit ihrer feinen Disziplin, ihrem beinahe deutschen Musiker-Ernst dürften sie internationalen Ruf erwerben. Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Arthur Nikisch, er und immer wieder er, ist das positive Resultat, wenn wir nach dem üblichen Abschnitte von zwei Wochen zurückblicken. Auch diesmal. Er kam ohne Solisten, ohne Sensationen, ohne Paradenummern und brachte uns „nur" Beethoven. Zwei Ouvertüren (Egmont und die Leonore in C-dur) und zwei Symphonieen: die II. und die Pastorale. Dass die Pastorale mit ihrem Stimmungsreichtum ihm besonders zusagt, dass er diese musikalische Scenen zur intensiven Wirkung von dramatischen Vorgängen steigert, weiss man so gut, wie man die seelische Erschütterung, die sich an seine Interpretation der grossen Leonoren-Ouvertüre knüpft — eine schöpferische That im Sinne des Wagnerschen Programmes — kennt. Aber ich gestehe, auch von dem in Idee gefassten Egmont-Drama Beethovens nie annähernd ergriffen worden zu sein, wie bei Nikischs impulsiver Auslegung. Der grosse Riss bei Egmonts Tod, die Klage um den Helden — diese paar Takte vor dem Schlussteile und dann in ihm diese Steigerung: wer das nicht fühlt, muss wahrhaftig erkaltete Nerven haben. — Ein Liederabend des Tenoristen Hess, der in Herrn Ammermann einen trefflichen Begleiter gefunden, interessierte vor allem durch das Programm. Auf ihm fand man die Namen Hausegger, Wolff und Pfohl — ein Beweis, dass Herr Hess Tenor nur nach der Stimmlage ist. Denn wer z. B. sich an Pfohls durchaus aparte „Turmballaden" mit Erfolg wagen will — Pfohl ist nun einmal eine Enklave auf der musikalischen Landkarte — der muss mehr besitzen, als ein hohes C.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Die letzten drei Wochen vor der üblichen Weihnachtspause brachten eine ungeheure Flut von Konzerten. Neben dem in der Schumann-Chopinschen Romantik wohl ohne Rivalen dastehenden Pianisten Paderewsky besuchte uns das aus den Herren Marteau, Raymond, Pahnke und Rehberg bestehende Genfer Streichquartett, deren abgeklärtes, eine blühende Tonfülle entwickelndes Ensemble herrliche Eindrücke hinterliess. Ferner erntete der jugendliche Violinist Jean Manén mit seinem technisch phänomenalen Spiel lebhaften Beifall, und auf gesanglichem Gebiete waren Frau Lula Gmeiner sowie Herr Karl Mayer mit Auszeichnung thätig. Herr Professor Lutter von hier spielte in seinem 2. Konzerte die Klavierkonzerte in D-dur von Mozart und in A-moll von Schumann, wobei ihm in ersterem das Gedächtnis verliess, während seine übrigen Leistungen auf gewohnter Höhe standen. Mit zwei hochbedeutenden Orchesterkonzerten schloss die erste Saisonhälfte. Das eine derselben, das 4. Abonnementkonzert unseres Königlichen Orchesters bescherte uns als Novität van der Stuckens „Pax triumphans", eine von entschiedener Begabung zeugende, aber mehr auf äusserliche als auf innerliche Wirkung berechnete Tondichtung. Als Solisten waren Frau Herzog sowie ein jugendlicher, noch wenig ausgereifter Pianist namens Biart, thätig. Das 1. Konzert der Berliner Philharmoniker (Dirigent A. Nikisch) vermittelte uns die Bekanntschaft mit Volbachs stimmungsvoller symphonischen Dichtung: „Es waren zwei Königskinder", welche ebenso wie Schuberts C-dur-Symphonie, das „Meistersingervorspiel" und die „Coriolan"-Ouvertüre eine unübertreffliche Wiedergabe erfuhren. L. Wuthmann.

HEIDELBERG: Eine Hochflut von Konzerten ergiesst sich durch diese Saison, zum Teil wohl als Nachwirkung der Tonkünstlerversammlung. Trotz der Konkurrenz Weingartners und Steinbachs halten sich die Bachvereinskonzerte unter Prof. Wolfrums

Direktion auf ihrer rühmlichen Höhe. Von Neuheiten in den bisherigen Konzerten sei erwähnt: Bachs Kaffeekantate (mit Messchaert in der Basspartie), die als Kuriosum interessiert, ohne gerade zu den bedeutenden Schöpfungen des Meisters gerechnet werden zu können. Sodann dirigierte Siegfried Wagner Bruchstücke aus Herzog Wildfang, die eine ziemlich kühle Aufnahme fanden. Endlich wurde zum erstenmal in Deutschland ein grosses Instrumentalwerk von Clement Harris, einem jungen englischen Komponisten, der früh verstorben ist, eine Komposition im Stil der symphonischen Dichtungen Liszts zu Gehör gebracht. Ein grosser Zug, bedeutend entwickelte Instrumentationskunst, aber noch keine entwickelte Persönlichkeit! — Weingartner wird vergöttert. Die Wiedergabe der Oberonouverture durch das Kaim-Orchester wird unvergesslich bleiben. Steinbach excellierte, wie immer, in Brahms. — Eine der besten Quartettvereinigungen lernte man in dem Frankfurter Heermann-Quartett kennen. Besonders Schubert und Beethoven interpretieren sie unvergleichlich. In einem städtischen Symphoniekonzert spielte Emil Sauer ein gefälliges aber minderwertiges Klavierkonzert von Moskowsky und bewährte sich wieder als der Grossmeister der Technik. Dr. Schottler.

KASSEL: Die Königliche Kapelle (Dr. Beier) bot in ihrem zweiten Konzert zum erstenmal „Tod und Verklärung" von Strauss. Aber noch ist hier kein Boden für die Straussschen Werke. Mehr als Bewunderung für die Orchesterbehandlung wecken sie bei den meisten nicht. Haydns Paukenschlag-Symphonie, Beethovens B-dur und Brahms' Haydn-Variationen waren die weitern in mehr oder weniger guter Ausführung gebrachten Werke der letzten Konzerte. Wenig Erfolg hatten Liedervorträge der Frau Adami, während die Geigerin Frl. Nissen vielen Beifall fand. Triumphe feierte der Cellist Hugo Becker. Dass Ludwig Hess mit einem Schubert-Schumann-Abend einen vollen Saal und reiche Anerkennung fand, war vorauszusehen. In der 3. Kammermusik-Soirée der Herren Hoppen und Genossen zeichnete sich Herr R. Franck durch poesievolle Behandlung des Klavierparts in Schuberts Forellenquintett aus. Dazu gab man Quartette von Haydn und Bruch in lobenswerter Ausführung. Eine wohlgelungene Vorführung von Bruchs Odysseus veranstaltete der Oratorien-Verein mit Lehrergesangverein und Königlicher Kapelle. Die Soli waren vertreten durch Frl. M. Haas, Frl. M. Wilhelmj und die Herren Wuzél und Schade. Dr. Brede.

KÖLN: Aus dem dritten Gürzenich-Konzert ist als hochbedeutsame Novität Müller-Reuters Chorwerk „Hackelberends Begräbnis" zu erwähnen, das in Bezug auf Stimmung, Charakteristik wie Eigenart der Konzeption hervorragend genannt werden muss. Eine andere Novität „Lemminkainen zieht heimwärts" von Sibelius ist eine sehr flotte, aber nicht an „Inhalt" leidende Tarantella. Pugno spielte mit Kraft und Schwung das A-moll-Konzert von Grieg. Im 4. Konzert hatte namentlich Dr. Wüllner grossen Erfolg mit Tschaikowskis E-moll-Symphonie. Zu Anfang und Ende standen Tragische Ouvertüre von Brahms und 3. Leonoren-Ouvertüre. Als Solisten: Grützmacher mit dem Cellokonzert von Schumann, sehr gut reussierend, und der englische Sänger Coats: einer der hervorragendsten Bühnensänger, die ich überhaupt gehört. Bei herrlicher, nicht allzugrosser Tenorstimme eine Kleinkunst, wie sie kaum vom Publikum gewürdigt werden kann (Lohengrin und Romeo).

Das fünfte Konzert brachte Röhrs Ekkehard. Viel Können, viel Arbeit im Liszt-Wagner-Straussschen Sinn, aber in der Flucht der auf Orchesterschilderung basierenden Gedanken keiner, der zu packen oder zu stimmen vermochte. Die Zeit für Anlehnung an das Wagnersche Prinzip ist heute vorüber. Paderewsky, der grosse Feinkünstler, gab einen eigenen Klavierabend und fand stürmische Begeisterung trotz der Leere des Saals. Willy Seibert.

LONDON: Unter den Konzertveranstaltungen des verflossenen Monats nehmen die in „Albert Hall" abgehaltenen Aufführungen des sogenannten Festival-Orchester, eine ad hoc zusammenberufene Schar von 200 Künstlern, unter der Leitung von Mr. Henry

Wood den breitesten Raum ein. Es giebt zwei riesige Konzerthallen bei London, die jahraus, jahrein zu Versuchen reizen, die Indolenz des Publikums zu überwinden. Es ist dies der Crystall-Palast im Süden, dem August Manns' etwas altväterische Konzertthätigkeit niemals zu einem rechten Blühen hat verhelfen wollen, und eben jene im Stile des römischen Kolosseums gegenüber dem Albert-Denkmal aufgerichtete Halle, die nur selten wirklich künstlerischen Reizen die äussere Hülle gegeben hat. Der Amerikanismus, der im wesentlichen auf Groteskes und Kolossales gerichtet ist, hat sich eben in der Kunst — Gott sei Dank — doch noch nicht Bahn brechen wollen. Ob es Mr. Wood mit seiner tapferen Künstlerschar gelingt, jene Scheu vor dem leeren Raum, der die breiteren Schichten des Londoner kunstfreudigen Publikums bannt, zu überwinden? Das Programm für alle drei Konzerte bestritt im wesentlichen wieder Wagner, nur einmal kam Tschaikowskys Pathétique hinzu und gewann, wie immer, wenn dieser jetzt modern gewordene Russe zu Worte kommt, rauschenden Beifall.

Eine gute Zensur verdient übrigens die Londoner Kritik für die ziemlich einhellige Ablehnung der Leistungen des amerikanisch-portugiesischen Condottiere Sousa. Selbst der Umstand, dass er mit seiner Bande zu Hofe gezogen ward, hat nicht vermocht, ihm einen anderen Titel zu schaffen als den einer dirigierenden Merkwürdigkeit — einen merkwürdigen Dirigenten hat man in ihm nicht gefunden.

Der Geiger Kubelik ist mit Beifall, Ehren und Geschenken überhäuft übers grosse Wasser gekommen, an seiner Stelle ist der Ungar Kozian übers kleine Wasser, das heisst über den Kanal gesegelt und hat den Rest der Empfänglichkeit, der bei den höheren Töchtern noch vorhanden war, einkassiert.

Sonst war die Saison bisher mager an Ereignissen und dürftig an Resultaten. Erwähnung verdient vielleicht noch die Aufführung von Wolfrums Weihnachtsmysterium in Worcester. Die dortige Philharmonische Gesellschaft brachte das Werk unter Leitung von Dr. Edward Elgar zu einer stimmungsvollen Wiedergabe. Die Neigung der Engländer für religiöse Musik bildet allerdings einen starken Widerpart gegen jede strenge kritische Regung. A. R.

MAGDEBURG: Die Pflege der Musik, soweit sie Orchesterkonzerte grössten Stiles betrifft, liegt hier noch zum Teil in den Händen grosser Vereine. Die Loge „F. z. Gl." hat vergangenes Jahr leider einen dicken Strich unter ihre mehr als hundert Jahre alte Einrichtung ihrer Symphoniekonzerte gezogen. Richard Wagner übte an ihnen einst, wie mich dünkt etwas mit Unrecht, seinen bissigen Spott. Die Loge war vom Anfange des vorigen Jahrhunderts an eine ganze Zeitlang allein die einzige Förderin höherer musikalischer Ideen. Die Harmoniegesellschaft giebt sechs, die Kasinogesellschaft vier grosse Konzerte. Die erstgenannte opfert mit dem städtischen Orchester, das acht Symphoniekonzerte im Stadttheater veranstaltet, vornehmlich auf den Altären Mozarts, Beethovens, Schumanns, Brahms'; ein späterer Artikel wird diese Konzerte charakterisieren; die zweitgenannte lässt sich die Windersteinkapelle aus Leipzig mit ihrem Dirigenten kommen. Überall auch erstrangige Solisten, vornehmlich aber in den sechs Konzerten des Kaufmännischen Vereins, der mächtig aufblüht und unter der Direktion von Robert Jungcurt seinen Gesellschaftskonzerten sorgsame Pflege zuwendet. Jüngst unternahm er einen Ausflug in eins jener Neuländer der Musik, von denen wir noch nicht wissen, ob aus ihnen musikalische Ophirschätze zu holen sind oder solidere Dinge. Solche wagemutigen Kolumbusfahrten stehen gerade einem kaufmännischen Vereine gut an. Der Kaufmann — ich meine nicht den kleinen Krämer, von dem das Wort Krämerseele herrührt — der Kaufherr mit dem freien offenen Blick, mit den freien Instinkten für Dinge, die seinem Geschäft eine grössere Ausdehnung zu geben versprechen, muss in seinen Kalkulationen ja immer einen guten Teil seiner Zeit voraus sein. Man hatte „es gewagt" und die Barbarossa-Symphonie von Siegmund von Hausegger auf das Programm gesetzt. Sie bedeutet eine musikalische Jules Vernefahrt. Entsetzen in Seelen

von ehegestern, Hoffnungen in solchen von heute. Ich möchte einen Blick in das Morgen dieser Musik werfen. Was der junge Komponist in souveräner Verachtung alles dessen leistet, was mit Einschluss Wagners bis jetzt in der Musik für anhörenswert galt, übersteigt jeden Begriff. Er schildert in dieser Not des Volkes Deutschlands schwerste Zeit, die Jahre, da für das Germanentum alles verloren schien. Ein Missklang reiht sich in einigen Bildern an den andern. Manches wirkt wie eine plötzlich toll gewordene Höllenbreugheliade. Aber dann treten an entscheidenden Stellen nach diesen Ungeheuern von Dissonanzen plötzlich Klänge auf, „sonderlich seltsam" war das, Gebilde, die Herz und Gemüt tief bewegten. Das mehrte sich im zweiten Teile der Tondichtung und kulminierte im dritten. Ich wüsste nicht, was mich ausser der Verklärungsmusik im bekannten Werke von R. Strauss von der ganzen modernsten Orchestermusik innerlich heftiger erregt hätte als der grandiose C-dur-Eintritt des Hauptthemas im Schlusssatze. Eine Sonnenfackel wurde hier sichtbar, die viele dunkle Flecken überstrahlte. Das städtische Orchester unter Krug-Waldsee bewies mit dieser Aufführung, dass es den schwierigsten modernen Werken gewachsen ist. Max Hasse.

MAINZ: Durch einen Schreibfehler ist in dem Bericht über Händels Oratorium „Der Messias" bedauerlicherweise der Name des Herrn O. Noë-Frankfurt a. M. weggeblieben. Ich stelle dies Versehen um so lieber richtig, da es inzwischen Herrn Noë vergönnt war, gelegentlich der Volksvorträge, die Herr Gerold von Frankfurt über Haydn, Mozart und Beethoven hier hielt, durch gefühlswarm vorgetragene Lieder die Zahl seiner Verehrer zu mehren. Fritz Steinbach, der mit seinen Meiningern hier ein Konzert gab, errang namentlich mit der Ouvertüre zu „Tannhäuser" stürmischen Beifall. In der Liedertafel fand das erste der für diese Saison geplanten Weingartner-Konzerte statt. Der geniale Dirigent hatte an diesem „Trio-Abend" die Klavierpartieen übernommen und erzielte mit den Herren Rettig und Warnke starken Applaus. Erfolgreich war auch Frl. Lessmann-Berlin mit ihren Liedervorträgen. J. Lippmann.

MANNHEIM: Die Saison hat ihren ersten Kulminationspunkt erreicht, die Veranstaltungen jagen sich. Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen brachte unter der trefflichen Assistenz des Hoftheaterorchesters die Symphonie-Ode „Das Meer" von Nicodé zu einer vorzüglichen Aufführung. Ausserdem sang der 160 Mann starke Chor noch verschiedene Kompositionen von P. Cornelius, Richard Strauss, Hermann Hutter. Herr Carl Weidt hat den Verein auf eine imponierende Höhe hinauf dirigiert. Der Musikverein darf sich zu denen zählen, die Mozarts grosse Messe in C-moll (vervollständigt von Alois Schmitt) am ersten zur Aufführung erwählten. Herr Hofkapellmeister F. Langer verhalf dem hochbedeutenden Werke zu einem glänzenden Erfolge. Herr Bade brachte im Cäcilienverein Ludwigshafen Liszts „Heilige Elisabeth" zur ehrenvollen Wiedergabe, und im Philharmonischen Vereine spielte Paderewski Beethoven und Chopin, letztern unübertrefflich, fast dämonisch. Die 3. Akademie brachte als Novität den symphonischen Prolog zu König Ödipus von Max Schillings, ein Werk von der klassischen Ruhe und heroischen Erhabenheit der griechischen Tragödie. Grossen Erfolg hatte Schuberts C-dur-Symphonie, die unter Hofkapellmeister W. Kähler excellent gespielt wurde. Frau Lula Gmeiner entzückte durch die geistvolle Interpretation einiger Gesänge von Schubert, Wolf und R. Strauss. K. Eschmann.

MOSKAU: Die musikalische Kampagne ist bei uns im vollen Gange. Unsere beiden grossen musikalischen, unter hoher Protektion stehenden Institutionen, die Kaiserliche Musikgesellschaft und die Philharmonische Gesellschaft, sind mit ihren Abonnements-Symphonie-Konzerten, deren jede zehn veranstaltet, bei Nummer vier angelangt. In der Kaiserlichen Musikgesellschaft, wo W. J. Safónoff seit vielen Jahren als Direktor und Dirigent das Zepter führt, hat die Saison, die erste im neuen eigenen Konzertsaal, sehr glücklich begonnen. Ausser Schumanns Es-dur und Beethovens „Eroica" kamen an symphonischen Werken noch die dritte Symphonie von Saint-Saëns

und Tschaikowskys „Manfred-Symphonie“ mit bedeutendem Erfolge zur Aufführung. Der „Manfred“, zuletzt unter Max Erdmannsdörffer in den 80er Jahren aufgeführt und verhältnissmässig wenig bekannt, wirkte bei sehr guter Ausführung wie eine vollkommene, hochbedeutende Novität und erweckte von neuem das tiefste Bedauern über seines Schöpfers zu frühen Hingang. Von Solisten hörten wir bei der „Kaiserlichen“ die pianistischen Antipoden Moriz Rosenthal und Max Pauer, den Violinisten Fritz Kreisler und einige einheimische dii minorum gentium. Rosenthal, der in Moskau zum erstenmale aufgetreten ist, hat wie im Symphoniekonzert so auch — nur noch mehr — an seinem eigenen Klavierabend durch seine immense Technik verblüfft und zum Beifall hingerissen, aber nicht erwärmt. Letzteres ist aber Max Pauer gelungen durch den meister- und musterhaften Vortrag von Beethovens C-moll-Konzert und durch das erste seiner 6 eigenen Konzerte, in denen er Beethovens sämtliche Sonaten in der Reihenfolge der Opuszahlen zum Vortrage bringt. Die philharmonischen Konzerte, die einige Jahre lang unter der Leitung des ausgezeichneten Dirigenten Willem Kes standen, werden seit Beginn dieser Saison von dem vorzüglichen Pianisten und sehr mittelmässigen Dirigenten Alexander Siloti dirigiert, der mit Übernahme dieses Postens weder der Philharmonischen Gesellschaft noch sich selbst einen Gefallen gethan hat. Das zeigte sich recht deutlich im letzten Konzert, wo Beethovens unverwüstliche A-dur-Symphonie eben nur so heruntergespielt wurde, während eine Suite für 2 Klaviere von S. W. Rachmáninoff, vorgetragen von dem Komponisten selbst und Siloti wieder deutlich zeigte, auf welchem Gebiete des letzteren eigentliche Stärke liegt. Übrigens ist die Suite ein nach Form und Inhalt hochinteressantes Werk, des ihm gespendeten jubelnden Beifalls vollkommen würdig und ein neuer Beweis für Rachmáninoffs hervorragende kompositorische Begabung. Der Leipziger Konzertmeister Felix Berber hat mit Beethovens Konzert und Tschaikowskys Sérénade mélancolique Beifall gefunden, einen nachhaltigen Eindruck jedoch nicht hinterlassen. G. Loewenthal.

MÜNCHEN: Rheinbergers Tod, der allen unerwartet kam, wurde in mehreren Gedächtnisfeierlichkeiten begangen, mit dem guten Erfolg, dass man sich mit den Werken dieses Meisters — freilich zu spät — etwas eingehender beschäftigt. Die Akademie der Tonkunst, der Rheinberger als Orgel- und Kontrapunktlehrer unersetzlich ist, widmete dem Verblichenen, wie sich's ziemte, einen ganzen Abend. Sie brachte sein Orgelkonzert in G-moll, den elegischen Marsch, zwei Hymnen und zum Schluss das Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben“, als sehr gehaltvolle und charakteristische Schöpfungen, Zeugen einer tiefangelegten Natur, die ihre Empfindungen nicht in die Welt hinausschreit, sondern am liebsten im stillen Kämmerlein für sich behält. Rheinbergers Werke sind der getreue Spiegel seiner Persönlichkeit, die auch in musikalischen Dingen Lüge und Sensationslüsternheit ingrimmig hasste. Sie schmeicheln nicht dem Zeitgeschmack, ja sie stemmen sich ihm manchmal mit Absicht entgegen, woraus ihnen allerdings der schwer zu entkräftende Vorwurf der Einseitigkeit erwachsen ist, aber sie sind durch und durch echt, wahrhaftig und urkräftig empfunden. Es wird von ihnen gesagt werden, was man vom deutschen Weine rühmt: je älter, desto besser. Die Webersche Kammermusikvereinigung brachte in ihrem zweiten Abend das A-moll-Quintett op. 82, das zu den schönsten, gedankenreichsten Werken des Meisters gehört die Triovereinigung Schunck die grosszügige Violinsonate in Es op. 77, Weingartner im 6. Kaimkonzert das mächtige Orgelkonzert in F-dur (ausschliesslich des Schlusssatzes), das der Kaimorganist Hempel frisch und klangschön vortrug, nur die Musikalische Akademie war nicht glücklich in der Wahl, da sie die Wallenstein-Symphonie von Rheinberger aufführte, die der Komponist selbst für einen künstlerischen Irrtum erklärt hat. Eine Totenfeier hat doch nicht die Aufgabe, den Heimgegangenen in den Windeln zu zeigen.

Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER: Man ist gegenwärtig bestrebt, im hiesigen Musikverein allen sogenannten musikalischen „Richtungen“ gerecht zu werden. War das vorige 3. Vereinsprogramm der „Zukunftsmusik“ gewidmet, so das letzte der konservativen Richtung, welche in Haydn, Brahms und Grimm ihre Vertreter hatte. Das erste Vorkommnis des Abends war die D-dur Serenade op. 11 von Joh. Brahms. Wir besitzen von diesem Komponisten zwei Serenaden, welche leider viel zu wenig zu Gehör kommen. Der fünfte Satz wird oft als blosse Nachahmung des Trios im Scherzo von Beethovens 2. Symphonie angesehen. Wir können uns dieser Ansicht darum nicht anschliessen, weil Brahms zunächst völlig anders das benutzte Thema behandelt als Beethoven, sodann aber grundverschieden seine Gedanken formell fortspinnt. Die uns ebenfalls vom Orchester vorgeführte Haydn-Symphonie in C-dur gehört zu den lieblichsten dieser Gattung. Alle Orchestersätze wurden sehr geschmeidig durch den Interpreten Herrn Dr. Niessen und das Orchester wiedergegeben. Als Solistin sang Frl. Münchhoff, welche heute zu den ersten Koloratursopranistinnen zählt. Georg Christiansen.

PARIS: Im Konservatorium haben die Konzerte unter Leitung des neugewählten Dirigenten Herrn Georges Marty wieder begonnen. Wer da weiss, wie konservativ Orchester, Chor und — Publikum des Konservatoriums sind und wie sehr sie an dem Hergebrachten hängen, der wird die Bedeutung eines neuen Mannes an der Spitze dieser hochansehnlichen musikalischen Vereinigung nicht unterschätzen. Herr Marty hat gleich das erste Konzert mit Ehren bestanden: die venia dirigendi ist ihm einmütig summa cum laude erteilt worden. An Neuheiten brachte er bisher eine von Koechel nicht verzeichnete, bloss in den Stimmen gestochene „Ouvertüre à grand orchestre“ von Mozart, die vor wenigen Monaten in einem vergessenen Häuflein alter Noten auf der Bibliothek des Konservatoriums gefunden wurde. Die nicht gerade bedeutende, aber sehr gefällige Komposition ist sehr wahrscheinlich während des Pariser Aufenthaltes von 1778 von Mozart geschrieben worden, gleich dem Ballett „Les Petits Riens“ und mehreren Arbeiten für das „Concert spirituel“. Eine zweite Neuheit war eine Orchester-Suite von Saint-Saëns in fünf Sätzen, von denen die reizende Gavotte und das feurige Finale am meisten gefielen. Eine vokale Neuheit bildete eine Art Romanze, betitelt: „La chevrière“ („Die Ziegenhirtin“) für Sopransolo und Frauenchor von Massenet. Das anmutige, zierlich ciselierte Ding wurde vor drei Jahren geschrieben; für die erste öffentliche Aufführung hat der Tondichter die Klavierbegleitung mit gewohnter Feinheit orchestriert. Gemischten Gesangvereinen und sangfrohen höheren Töchterschulen kommt diese „Ziegenhirtin“ sehr gelegen.

Bei Lamoureux wurde der erste der vier „Mephistopheles“-Walzer von Liszt — der vierte ruht bekanntlich noch unveröffentlicht im Weimarer Museum — mit einem Erfolg aufgeführt, dessen diese prächtige Illustration zu Lenaus „Faust“ sich bei uns bisher noch nicht zu erfreuen hatte. Ehrenvollen, wohlverdienten Beifall errangen die Herren Heermann und Becker aus Frankfurt als Solisten und im Zusammenspiel. — Bei Colonne hörte man eine Neuheit: ein symphonisches Poem für Klavier und Orchester von Gabriel Pierné. Dieses Opus ist verschämte Programm-Musik, denn im gedruckten Wegweiser der Konzerte von Colonne, die Freund Charles Malherbe, der gelehrte Direktor der Bibliothek der Grossen Oper, gründlich und zweckdienlich verfasst, ist als Leitfaden eine patriotische Strophe von Viktor Hugo angeführt, die den Tod fürs Vaterland verherrlicht. Trotz dieser captatio benevolentiae und der meisterhaften Durchführung der Klavierpartie durch Herrn E. Risler wurde das Werk nicht ohne Widerspruch aufgenommen.

Die Stadt Paris hat in einem ihr gehörenden Theater eine von ihr preisgekrönte langatmige Kantate für Soli, Chor und Orchester konzertmässig aufführen lassen. Der Komponist verschleiert sich mit dem zu durchschauenden Pseudonym Brunel; eigentlich heisst er Blondel, gleich dem aus Grétrys „Richard Loewenherz“ bekanntem treuen

Troubadour. Seines Zeichens ist er Gynäkologe und amtlicher Arzt der komischen Oper. Dieser anerkannte Meister der Geburtshilfe ist aber beileibe kein musikalischer Dilettant, sondern ein mit allen Orchestersalben geschmierter Partitur-Praktikus, dem mehr Mache zu Gebote steht, als Erfindungsgabe. Seine „Vision Dantes" rafft sich jedoch stellenweise zu einigem Schwung auf und hatte, dank der vortrefflichen Wiedergabe unter Chevillards Leitung, einen hübschen äusseren Erfolg. Der Pariser Gemeinderat fand sich deshalb veranlasst, einen neuen Preis von 10000 Francs für ein grosses symphonisches oder dramatisches Werk auszusetzen und für die Aufführungskosten weitere 30000 Francs zu bewilligen. Anno 1904 werden wir das Ergebnis dieser Kunstpflege kennen lernen.

Dr. O. Berggruen.

PETERSBURG: Die drei ersten symphonischen Konzerte der Kaiserlich-russischen Musik-Gesellschaft in dieser Saison leitete H. Klenowsky aus Tiflis, ein Dirigent mit mittelmässigem Musiksinn und nicht grossem technischen Können, was besonders bei der Begleitung zum Vorschein kam. — Von bedeutenderen Werken hat er drei russische Symphonieen zum Vortrag gebracht und zwar die zweite von Kalinnikow, die vierte (F-moll) von Tschaikowsky und die sechste (C-moll) von Glazounow. Die Symphonie von Kalinnikow bekundet ein anziehendes Talent, dabei aber Unvollkommenheit in der Form und in der Kontrapunktik. Glazounows C-moll Symphonie zeichnet sich durch kraftvolle, vortreffliche Faktur aus; leider stört zuweilen die Neigung zu kontrapunktischen und orchestralen Überhäufungen die Deutlichkeit der musikalischen Gedanken. — Von den Solisten dieser Saison ragte über alle Moritz Rosenthal hervor mit seiner bezaubernden Fingerfertigkeit (leider mit schwächerer linker Hand). Noch ist der Ausdruck bei ihm etwas übertrieben, und es fehlt an Einfachheit und seelischer Vertiefung in dem Vortrag, was besonders im E-moll-Konzert von Chopin hervortrat; dagegen wurde die Don Juan-Fantasie von Liszt meisterhaft gespielt. N. Kasanli.

RIGA: Alfred Grünfeld, der elegante Interpret feiner Salonmusik, Moritz Rosenthal, der königliche Beherrscher alles dessen, was man unter dem Begriff Technik zusammenzufassen pflegt, und Wassili Sapellnikoff, ebenfalls als Klaviervirtuose eine interessante Persönlichkeit, eine eigenartige Kraftnatur, gaben in kurzen Intervallen mehrere stark besuchte, überaus erfolgreiche Konzerte. Letzterer erschien mit seinem Bruder Alexander Sapellnikoff, einem jungen hochbegabten Geiger, welcher namentlich mit dem prächtigen Vortrag des Mendelssohnschen Violinkonzerts entzückte. — Der Bachverein veranstaltete jüngst seine 100. Aufführung unter Leitung seines thatkräftigen Dirigenten Wilhelm Bergner und durfte somit auf ein 37jähriges, gedeihliches Wirken zurückblicken. Carl Waack.

ROSTOCK: Die unter Prof. Dr. Thierfelders Leitung stehende Singakademie bewährte ihre Leistungsfähigkeit mit Bruchs nie versagendem Odysseus. Besonders die gemischten Chöre zeugten von fleissigem Studium und zeichneten sich durch Tonschönheit aus. Doris Woodall-Schwerin (Penelope) glänzte durch klangvolle Stimme, vortreffliche Tonbildung und empfindungsreichen Vortrag. — Im 2. Konzert des Konzertvereins eroberte sich der Violinvirtuose Aldo Antonietti mit Lalos Symphonie espagnole, die er mit hinreissendem Ausdruck spielte, den Beifall der Hörer im Sturm. Weniger Eindruck machte der 2. und 3. Satz aus Bruchs G-moll-Konzert. — Im Beethoven-Cyklus brachte Musikdirektor Schulz die 4. und 5. Symphonie und die Leonoren-Ouvertüre No. 1 zu wirksamster Wiedergabe. C. Krüger.

SCHWERIN: Im Konzertsaal des Hoftheaters fanden bis jetzt 3 Orchester-Konzerte und 2 Kammermusik-Abende statt. In den ersteren wurden von Bedeutung aufgeführt: Die Symphonie „Aus der neuen Welt" von Dvorak, das neue Violin-Konzert in H-moll von Saint-Saëns, vorzüglich ausgeführt von unserem neuen talentvollen Hofkonzertmeister Alfred Meyer; Liszts „Festklänge", die „Sakuntala"-Ouverture von Goldmark und Beethovens C-moll-Symphonie. Hofkapellmeister Prill bewährte sich

auch als Konzertdirigent vortrefflich; das Hoforchester erwies sich unter seiner Leitung dabei ebenfalls als Kapelle ersten Ranges. Im 1. Kammermusikabend wurde hier als neu aufgeführt das originelle Trio op. 50 von Tschaikowsky, bei welchem Herr Prill zum erstenmale hier öffentlich als hervorragender Klavierspieler auftrat. Seine Partner waren die Herren Alfr. Meyer und Kammervirtuos Lang (Cello). In der 2. Kammermusik hörten wir Mozarts Quartett D-dur No. 21, das schöne Quintett Es-dur op. 97 von Dvorak und ein Rondino in Es-dur für 8 Blasinstrumente von Beethoven, alles in guter Ausführung. Den hier s. Z. von Alois Schmitt in die Kammermusiken aufgenommenen Sologesang versah das erste Mal Frl. Doris Woodall, eine talentvolle junge Altistin des Hoftheaters, das zweite Mal Frau Ida Ekman aus Helsingfors mit dem kleinen wohlgeschulten Sopran, beide vortrefflich am Flügel begleitet von Herrn Hofkapellmeister Prill. Friedrich von Wickede.

STRASSBURG: Ein Konzert des verstärkten städtischen Orchesters unter Lohse machte uns mit Hauseggers Barbarossa-Symphonie bekannt, die im ganzen viel Interesse zu erregen wusste durch das deutlich erkennbare Bestreben, mit dem der Komponist die Effekte der Programmmusik mit der geschlossenen Symphonieform zu verquicken versucht. Wenn aber unsere Stürmer und Dränger nur bedenken wollten, wie sehr sie durch den übertriebenen Aufwand an Mitteln, das Häufen der Accente ohne Ruhepunkte, ihre eigenen Wirkungen ersäufen! In noch viel höherem Grade gilt dies von Strauss' Heldenleben, das wir unter Stockhausens sorgfältiger Leitung nun schon wiederholt zu hören bekamen. Von dem vielen sonst hier Gehörten ist erwähnenswert eine ausserordentlich abgefallene „Vermonotonung" der Heineschen Wallfahrt nach Kevlaar von Weingartner (für Mezzosopran mit angeblichem Orchester), der herzerfreuende Pugno aus Paris in Beethovens C-moll-Konzert, das Bachsche Weihnachts-Oratorium (H. Münch, Wilhelmer Kirchenchor) dessen Altsoli durch Frl. Kuntz hervorragend schön gesungen wurden, und in einem Kirchenkonzert des Stockhausenschen Konzert-Konservatoriumschors das hier zum erstenmale gehörte über alle Massen herrliche Brahmsche Triumphlied (Solist H. Fr. Haas) sowie ein im César Franckschen Stile gehaltener Psalm des Konservatorium-Direktors Guy Ropartz. Dr. Altmann.

STUTTGART: Sie werden es bekommen, ihr Liszt-Denkmal, die lieben Schwaben, obwohl sie eine „Siegesallee der Pianisten" befürchten; Bildhauer Fremd hat es schon in Arbeit, der König hat die Aufstellung in seinen Anlagen genehmigt. Am 22. Oktober 1902 wird es enthüllt. Das erste Konzert, das jüngst dem edlen Zwecke gewidmet war, trug 1000 Mk. ein. Frau Klinckerfuss spielte das Es-dur-Konzert, die H-moll-Sonate und mit Frl. Klinkerfuss das Pathetische Konzert; die Hofkapelle unter Pohlig die Einleitung zur Beethoven-Kantate von 1870 (das von Liszt instrumentierte Andante aus Beethovens 97. Werk). Frl. Hertha Ritter aus München stellte ihre bezwingende Vortragskunst in den Dienst der Liszt-Sache. Dieser erste Liszt-Abend in Stuttgart gehörte, ganz unabhängig beurteilt, gewiss zum Geweihtesten, was seit Oktober geboten wurde. Über Musiker-Denkmäler hat jeder eine andere Meinung; hier handelt es sich vor allem darum, die Frage der tondichterischen Bedeutung Liszts in Fluss zu bringen. Seit Obrists mutigem Vorgehen sind die Musikhüter sehr ängstlich geworden. Jetzt wagen sie sich ans dunkle Licht der Presse und heulen Opposition; wir entnehmen einem solchen Artikel die allgemein interessierende Thatsache, dass „keine Komposition Lizsts hinreissend ist", und dass weder Bach noch Wagner „wahrhaft volkstümliche Erscheinungen" sind. Auch Liszts Charakter wird heruntergezogen. Alles zu spät. Weingartner führt im Januar die Faustsymphonie auf, in den Abonnemenskonzerten stehen Préludes und Prometheus bevor. Kürzlich war auch R. Strauss hier, um sein „Heldenleben" zu leiten, das Kapellmeister Reichenberger mit genauer Sorgfalt vorbereitet hatte; die Aufführung war höchsten Lobes wert. Die Komposition ist wohl das Reifste

und Gewaltigste, was der geniale Feuergeist bis jetzt hervorgebracht hat; der Beifall war nicht gering. Von den Solistenabenden seien die Paderewskis und Wüllners herausgehoben; jener schien durch die kühle Stimmung der Schwaben anfangs ziemlich beeinträchtigt, dieser drang mit den Liedern von Wolf, Schumann (Dichterliebe), und R. Strauss rasch zum Herzen der Hörer. Der Orchesterverein, ein Dilettantenverein, dessen Leitung dem rührigen Kapellmeister Rückbeil obliegt, ist erwähnenswert, weil er in diesem Winter einzelne Komponistenabende veranstaltet. Das Mozartprogramm enthielt die Titusouvertüre, die C-dur-Symphonie (K.-V. 425), das 5. Violinkonzert (Solist Rückbeil), die zum Idomeneo nachkomponierte Arie „Lass, o Lieb, uns standhaft scheiden" und die Kantate „Die ihr des unermesslichen", beide von Frau Rückbeil-Hiller gesungen. Wer hegte nicht den Wunsch, solche stilvollen Programme möchten allgemein durchdringen? K. Grunsky.

WEIMAR: An Novitäten brachte ein Kirchenkonzert Müllerhartungs klangschönes Requiem, einen kurzen A capella-Satz von gediegener Arbeit, die Hofkapelle Tauberts Orchesterballade. Dr. Heinss.

WIEN: Unser Konzertleben entbehrt der grossen führenden Geister und ist daher vom Ausland ganz abhängig; so giebt es weniges, was wert wäre, ausländischen Lesern erzählt zu werden. Josef Reiter, der in seiner einaktigen Oper „Der Bundschuh" ein gewisses wildes Talent gezeigt hat, das der höheren ästhetischen Kultur noch entbehrt, rührt sich wieder. Im Konzertverein hatte ein Vorspiel zu seiner neuen Oper „Totentanz" starken, allgemeinen Beifall. Der Männer-Gesangverein führte einen 8stimmigen Chor „Ewigkeit" auf, dessen kräftige Phantastik allgemein gepackt hat. So wild und wüst auch manches klingt, die Poesie des Ganzen ist echt, kernig kräftig, wie weniges in der Männerchor-Litteratur. Respekt vor dem Künstler, der mit einem unerschütterlichen Ernst vorwärts schreitet. Ein anderer Wiener Künstler wurde im letzten Philharmonischen Konzerte mit einer Aufführung geehrt: Richard Heuberger. Seine „Orchester-Variationen über ein Thema von Schubert" sind ein vortreffliches Werk, das an schwärmerischen und kecken Zügen reich ist. Aus der ganzen Arbeit spricht das liebenswürdige, flotte und manchmal burschikose Naturell Heubergers, des sympathischen Menschen und kritischen Kollegen. Freilich hat dieses Werk eine weichere und breitere Entwickelung Heubergers versprochen, der wie so viele österreichische Talente seine Begabung manchmal sorglos und leichtherzig verbummelt hat. Bemerkenswert ist Bronislaw Hubermanns Wiederauftreten. Einst ein geniales Wunderkind, ist er heute zu einem Jüngling von wunderbarer Anlage herangewachsen, der, wenn es ihm gelingen wird, die manirierten, übertriebenen Elemente aus seinem Spiel zu entfernen, einer der ersten Musiker werden wird. Von jungen Klavierspielerinnen fanden Etelka Freund durch ihr echt musikalisches Wesen und Katharina Goodson durch ihre brillante Technik Beachtung. Als die höchsten Feiertage unseres Musiklebens bezeichne ich die vier Joachim-Quartettabende: „Und nun kein Wort drüber" — wie Schumann so gerne die Erörterungen über Themen von ähnlicher künstlerischer Bedeutung abschneidet.

Dr. Max Graf.

WÜRZBURG: Das letzte grössere Konzert der kgl. Musikschule vor Jahresschluss brachte Röhrs „Ekkehard". Leider wirkte das Werk nur als Torso, da der berufene Vertreter der Titelrolle, der Berliner Tenorist Bruns, wegen Erkrankung plötzlich absagte; der Ersatz durch einen hiesigen Sänger war wohl vom besten Willen getragen, ohne jedoch volle Wirkung bieten zu können. Trotzdem fand die Aufführung unter Dr. Klieberts Direktion grosses Interesse, namentlich bezüglich der kräftigen Chor- und Orchesterstellen. — Im ersten Konzert der Orchestergesellschaft, einer trefflichen Dilettantenvereinigung unter Leitung von Alfred Henner wirkte der junge Münchener Geiger Bruno Walter mit; er spielte mit viel Verve. Dr. Kittel.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit Meister Albrecht Dürers feierlich-schwungvollem Neujahrsgruss stimmt die ‚Musik' das zweite Vierteljahr ihres Bestehens an.

Richard Wagner in der Villa Tribschen b. Luzern. Mit diesem ausserordentlich seltenen und interessanten Bilde begleiten wir den Meyschen Aufsatz im heutigen Heft. Das Bild selbst verdanken wir Herrn Hermann Merklin in München, der bis vor Jahresfrist alleiniger Besitzer desselben war. Die Entstehung fällt in das Jahr 1869, als Wagner in der Villa Tribschen b. Luzern lebte und einige Künstler um sich versammelt sah, denen er die Ausschmückung und Ausmalung der Villa übertragen hatte. Einem dieser Künstler gelang es, den Meister im Garten der Villa Tribschen zu dieser Aufnahme zu bewegen, und so entstand ein Bild, das im Gegensatz zu allen früheren und späteren Aufnahmen sich durch zwanglose Haltung und unmittelbare Natürlichkeit auszeichnet und durch den intimen Rahmen, in dem sich der Meister ohne jede Pose zeigt, für jeden Wagnerfreund ausserordentlich wertvoll und begehrenswert ist. Der Meister zeigt sich auf dem Bilde, wie er sich in seinem damaligen Heim beim Schaffen seiner Werke trug. Er sitzt, über einer in der Hand gehaltenen Schrift sinnend, in seinem gewohnten Polsterstuhle und trägt das bekannte Sammetbarett und seinen sammetenen seidengefütterten Hausrock, sehr weite Beinkleider und halboffene Hausschuhe.

Hans Freiherr von Wolzogen in Bayreuth schreibt über das Bild u. a.: „Das wirklich schöne und interessante Bild zeichnet sich ja in der That durch den Charakter einer lebendig-persönlichen Auffassung aus und besitzt ausserdem den Wert eines Porträts aus besonders bedeutsamer Zeit, die der grossen Bayreuther Periode voraufging und worin der ‚Siegfried' vollendet ward."

Zu den vorjährigen Jubiläumsfestspielen in Bayreuth wurde das Bild (in Kabinett- und Imperialformat) durch Herrn Hermann Merklin in München zum ersten Male dem Kunsthandel übergeben, und es ist vorläufig in Bayreuth bei Carl Giessel, in Nürnberg bei Heinrich Schrag, Kunsthandlung, und in München bei J. Littauer, Kunst-Salon, zu haben.

Die Porträts von Hermann Levi, Felix Mottl, Richard Strauss, Ludwig Bleuer, Anton Witek, Hermann Wolff und der grosse Saal des berühmten Konzertinstituts vervollständigen unsere „Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters".

Gustav Mahlers Bild gehört zu dem Essay über das symphonische Schaffen des ungewöhnlich interessanten Komponisten, dessen vierte Symphonie z. Z. das heftigste Für und Wider entfesselt.

Aus Bruckners neunter Symphonie spenden wir eine weitere Seite aus der Originalpartitur in Facsimile.

Das Exlibis für den zweiten Vierteljahrsband der ‚Musik' sei schon heute unsern Lesern dediciert.

Verantwortlicher Leiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

I. 7

ALBRECHT DÜRER. NEUJAHRSGRUSS

RICHARD WAGNER IN TRIBSCHEN

I. 7

I. 7

DER GROSSE KONZERTSAAL DER BERLINER PHILHARMONIE o o o

I. 7

DER GROSSE KONZERTSAAL DER BERLINER PHILHARMONIE o o o

Oscar Sack, Karlsruhe phot.

FELIX MOTTL

Franz Hanfstaengl, München phot.

HERMANN LEVI

Albert Meyer, Berlin phot.

RICHARD STRAUSS

DIE DIRIGENTEN DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS

C. Schaarwächter, Berlin phot.

KONZERTMEISTER LUDWIG BLEUER

Atelier Strauch, La Haye phot

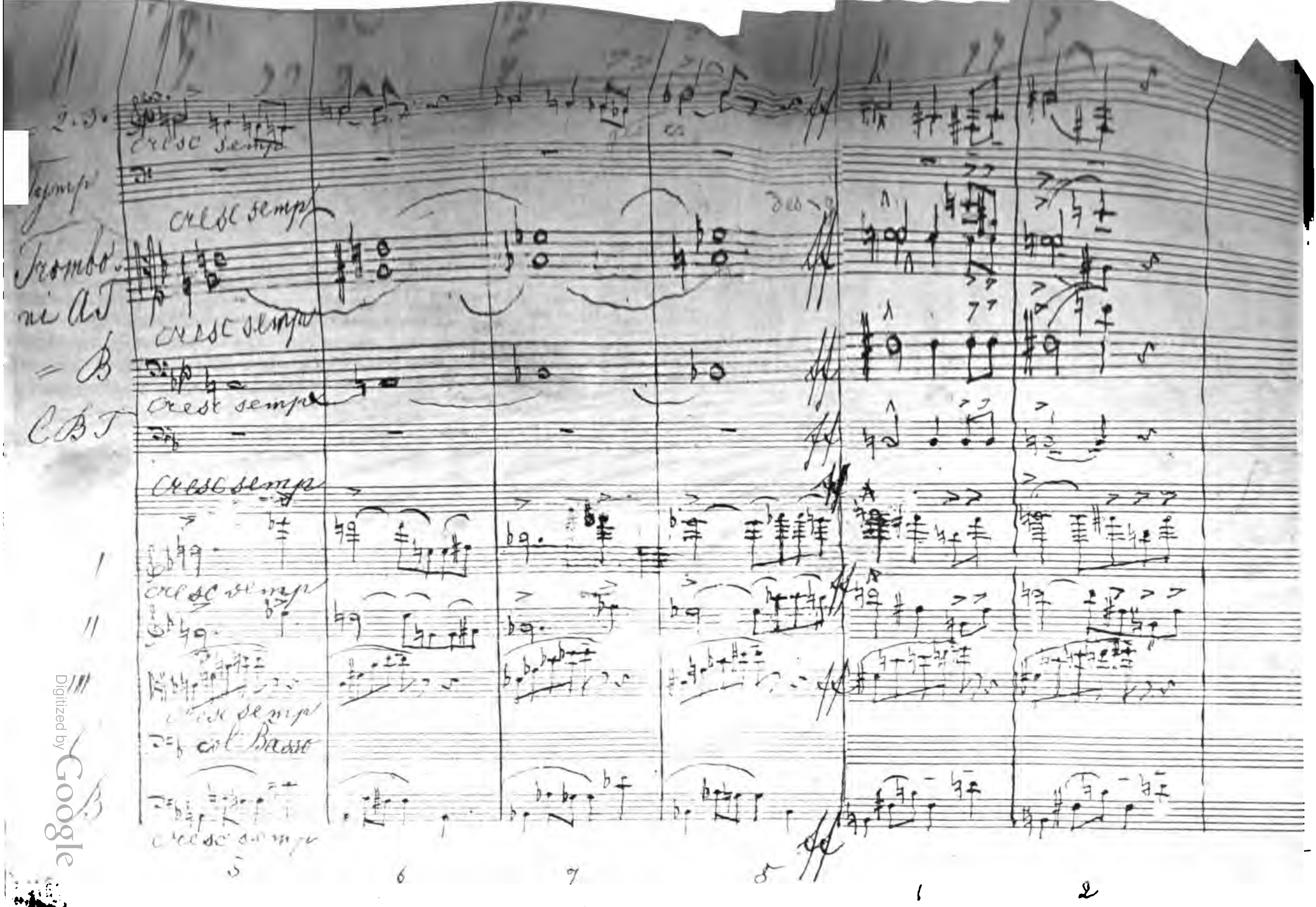
KONZERTMEISTER ANTON WITEK

Reichard & Lindner, Berlin phot.

KONZERTDIREKTOR HERMANN WOLFF

GUSTAV MAHLER

Fl. 1.
cresc sempr
2.3.
=2.3.
cresc sempr
Ob 1.
cresc sempr
2.3.
=2.3.
cresc sempr
Cl. in B
1.
cresc sempr
sempr 2.3.
2.3.
cresc sempr
Fag. 1.
cresc sempr
=2.3.
cresc sempr
Corn. F
1.2.
=3.4.
cresc sempr
=5.6.
Cor. B
mf
1.2.
3.4.


2. 3.
Tympi
Tromboni AT
B
CBT
I
II
III
B
cresc sempre
dec
ff
col Basso
5
6
7
8
1
2

DIE MUSIK

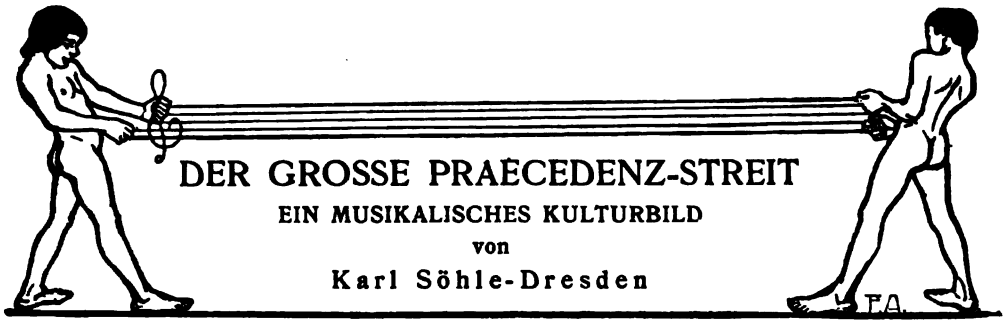
Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.

Goethe

II. JANUARHEFT 1902

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



DER GROSSE PRAECEDENZ-STREIT

EIN MUSIKALISCHES KULTURBILD

von

Karl Söhle-Dresden

A. D. 1701, Mittwoch nach *Jubilate* sind die thüring'schen Bache im Erfurtschen „Ross" wohlgemut versammelt gewest. Hatten ihren Familientag, so nach altem Herkommen alljährlich in der Baumblutwochen statt hat, das Mal in Erfurt.

Die wohlehrenfesten und kunstberühmten Herren Organisten und *Cantores* Bachischen Blutes, imgleichen auch die ehrsamen Kunstpfeifer — ist männiglich *präcise* und in guter Ordnung zur Stelle gewest. Der betagte und gottleider allbereits schlimm gebrechliche Eisenachische Herr Johann Christoph von St. Georgen und Herr Johann Elias von Meiningen, von Jena Herr Johann Nikolaus bei der Universitätskirchen, und der kurzweilige Herr Johann Laurentius von Gotha, bei der Schlosskirchen, und der Erfurtische alte Herr Aegidius, bei St. Michaelis, Herr Andreas, Herr Johann Bernhard, der alte Gothaische Johann Casper vom Thurm, Herr Thomas Bach von der Erfurtischen Rats-*Compagnie* — kurzum alle *reputierlichen* grossen Bache.

Ist ein sonderbar krausigt und munter Leben losgangen, hernachen wo die grosse Sitzung allbereits zu Ende, also dass die ältesten Bachen, so darbei gewest, sich nichts Dergleichen können erinnern.

Pocht nämlich Herr Johann Laurentius, wie man schon beim Umbtrunk und die Versammlung sich auflösen und auseinandergehen will, die ganzen Bache noch einmal wieder an ihre Plätze zurück:

„Halt, noch um ein Kleines Geduld! Itzund die grosse *Controverse,* so ich vor heint *entriret* zu Schimpf und Kurzweil:

„Ob denen Streichern die *Praecedenz* gebührt im *Corpus musicum,* oder denjenigen *Musicis,* so die blasenden *Instrumenta tractiren.*

„Hans Günther Bach von Coburg, stark in *litteris,* fürnehmlich in denen alten heidnischen *Historien,* imgleichen auf vielen streichenden Instrumenten geübt und wohlerfahren, nimm dein *Diarium*: *ergo* zunächst Deine unterschiedlichen *Argumenta* vor die Streicher, Hans Günther, habt's Wort, fanget an". Also Herr Johann Laurentius, der Kantoren Aeltester und Sprechmann.

„Mit Gunst, Ihr Herren, man wolle mir Gehör schenken," beginnt sogleich Hans Günther:

„Alle grössten *Musici* in denen ältesten heidnischen Zeiten, die aller-*prinzipalsten* Virtuöser, so von Anbeginn gelebt, immer nur Saiten-*Instrumenta* haben sie *traktiret.* Wär' nimmer geschehen, gewiss nicht, ich meine, wenn sie an denen dummen Blaseröhren 'was *Gratiöses* und ihrem hohen Sinn Anständiges funden hätten.

„Der Durchlauchtigte Musengott selber, *Phoebus-Apollo*, aller *musicorum* oberster *Princeps* — woran hat er sich ergötzet, frag ich? Am *Chitarre*-Schlagen. Ja und in des unvergleichlichen *Orpheus, Amphion* und *Arion* wohlgeschickten Händen, da sehe nichts als eitel Leyern, *Chitarren* und güldne Harfen; immer eitel nur Saiten-*Instrumenta.*

„Stunden darob die Flüsse still in ihrem Lauf, *item* gar die fühllosen Steine höreten ihnen zu, bewegten sich im Takt und tanzten; kamen stracklich die grossen, grimmen Leuen gelaufen, Tiger, Bären, Lüchs und Pantertier', ja selbst die ungeheuren Seeschlangen, *Polypus* und Krokodille und Raubfische schwammen herbei, schlunzeten sie an, und weinte und lachte alles ob dem süssen Getön.

„Was glaubt denn Ihr, der einzige verbürgte Kunstpfeifer im Altertumb, so stark im Blasen ist gewest: der *Marsyas,* traun schunden ist er worden, lebigen Leibes. Warum? Frech geradaus mit *Phoebus-Apollo* wollt' er sich messen. Recht geschah ihm darum. Na und der alte *Pan* freilich blies der auf der Pfeifen, freilich, *o sancta simplicitas* aber wie! Haben alle *Tone* und *Secunden* immer zugleich geklungen, so er die Zottelbein' übereinander schlug und sein Pfeifen an's Maul satzete, pfui, fast barbarisch klangs, ohn' alle *Harmonie.*

„Schau ich mich nunmehro in der heiligen Schrift um.

„Eia, eia, wen erblicken meine Augen? Wer tanzte fröhlichen Herzens vor der Bundeslad einher und durch die Stadt und die Stufen zum Tempel hinauf, seine güldene Harfen im Arm? David, der Allerdurchlauchtigste König! Konnte nicht nur schöne Psalmen tichten, sondern auch künstlich auf der Harfen spielen. Steht geschrieben, dass sein lieblich Saitenspiel zu oftmalen erquicket hat des *Saulus* verwirret Gemütte. Wusste selbigter wohl, David, dass die Pfeifen einem Herrn und Könige nicht wohl anstehen, unter das Volksgetümmel, da gehören sie hin, in die Hände des *Peubles!* Wesmassen die Pfeifer auch bei des *Jairi* totem Töchterlein nicht eben erbaulich *respektiret* worden sind.

„Ihr Blasiasten weise man mir doch eine Pfeifen, so gleich lieblich tönt, denn eine Laute *angelique,* oder eine *Diorba* meinetwegen, oder Gambe, oder *Viola d'amore?* Nun — nun? Na also!

„Meins, meins und so man Euch erst ansieht! Pfui, besser lieber nicht! Schaut darein, *pure* gleichwie die bausebäckigten Winde in der *Opera.* Spitzet das Maul, wie die Karpfen auf dem Sand, die Augen treten glotzig herfür, verkehren sich gar und noch viel andere, fast erschröckliche

Grimacen, zumal wenn das *Cornettin* oder die *Hautbois* nicht gleich auf ein klein bisle Wind *pariren* will.

„Ihr armen blasenden *Musici*, dauern könnet Ihr einen! Denen stummen und dummen *Bestien* macht's Euch ähnlich, Euer Blasen! Und warum? Gleichwie jene, vermöget auch Ihr nicht eine *Syllabe* zu sprechen dabei. Kann dagegen ein Saiten-*Instrumentiste* bei seinem *Exercitio musico* gemachsam reden, ja gar fröhlich dazu singen, wenns ihm gefällt. Wie denn König David, so er in die Saiten griff, allsogleich seine Stimm' erhub und Psalmen sang."

„Bravo! Gut geredet, Hans Günther! So ist's, uns gebührt die *Praecedenz!*" Und hellichte Freude darob bei all denen streichenden *Musicis*.

„*Silentium, audiatur et altera pars*" bedeutet ihnen alsbald Herr Johann Laurentius und gar listig blicken seine Äugle:

„Vetter Andreas, nun Du, *ergo* nun wehre Dich!"

„Gebt Obacht: Seiner Waimarischen Herzoglichen Durchlaucht *privilegirter* Hof- und Heertrompeter und Kammer-*Fourier*, Herr Andreas Bach, bricht eine Lanze itzund vor die Blasiasten."

„Pah, was Du da eben *raisonniret*, Hans Günther"; nunmehro Herr Andreas, ruhig und spöttisch. „Halten nicht den Stich, Deine *Argumenta*. *Quod non*, nicht Ihr — *au contraire:* wir Blasiasten haben das *Prae*.

„Will beweisen: warum.

„Die hochedle *Vox humana* bleibt gewisslich das *Allerprincipalste* heint und immer. Daran ist nicht zu rütteln. Kommt ihr aber wahrlich nichts so nah, als unsere geblasenen *cantablen* Tön'. Wer könnte das bestreiten?

„Eine *manierlich tractirete Hautbois* zum *Exemplum* — klingt bei Gott, als erhübe der allerberühmteste wälsche *Castrate* seine Stimm'. So aber einer auf denen Saiten was hergrempelt: traun wer würde da wohl auf einen *Vocalisten* raten? Und zum *Exemplum* gar eine geistliche *Aria* in der Osterfrühe, mit lauter *Trombonen* vom Turme geblasen — ich frag': werden wir darob nicht allesammt aus der Massen beweget, schier durch alle *Affectus?*

„Ei wie nun aber die rechten *Vocalisten* gemeiniglich die vornehmsten unter denen *Musicis, ergo* werden die Blasiasten *direct* ihnen folgen und *per Consequens* denen Fiedlern voranstehen, basta!

„Insonderheit das Trompetenblasen — eine freie, ritterliche Kunst ist's, nach der weiland Allergrossmächtigsten, Allerdurchlauchtigsten, Unüberwindlichsten Kaiserlichen Majestät *Ferdinando* Allerhöchst Selbeigenen Worten. Ja und nicht Saiten-*Instrumenta*, nein nur *pure* lauter Trompeten und Schallmayen erklingen in der *Bataille*, anzufeuern zur Tapferkeit. Hinweg darum mit denen feigen Fiedlern, hinweg mit ihnen. Jedermann ehre die Pfeifer!"

Und: „Jedermann ehre die Pfeifer," haben die Blasiasten gejubelt, und haben aber darob die Streicher ihnen Hohn gelacht und hat der alte Jakob von Suhl unter ihnen ein gewaltig Rumoren angefangen: „Fi, so e alt Tetterhorn," hat er gebrüllt, „kanns nur amol nit leiden!" Und hat Herr Johann Laurentius wohl 10 Mal „*Silentium*, nicht ein*meliren*," gerufen.

Und Herr Andreas, so während dem Spektakul sich gemachsam auf seinen langen Pallasch gestützt, ruhig zugeschaut und sich besonnen hat, fährt fort, als endlich Ruhe:

„Ach, man schweige mir doch von denen alten heidnischen *Musicis*, dem *Orpheus* und *Consorten*. Lebten selbigte ja immer nur in dem wunderlichen Hirne derer Herren *Poeten*, wessmassen auch all dero Wunderwerke nur in einem verblümten Verstande zu nehmen, bitt Euch wie denn sonst. Ei und würde König David dem alten muffigen (sic) *Saulus* auf der *Trombone* gewisslich eben so gut gedienet haben, ja so eher noch *radicaler* und besser. Aber wo in der Welt hat es gegen sothane *simpelen* Sachen ein grösser *Miraculum* geben, frag ich, dass ob dem Blasen derer 7 Posaunen die Mauern von Jericho über den Haufen fielen? Aha! Na und die heiligen Engel. Werden blasen auf Trommeten und Posaunen dermaleinst am jüngsten Tage: muss hernachen die himmlische *Instrumental-Music* nicht gestrichen, sondern gepfiffen, *ergo* eine *complete* Blas-*Music* sein, basta!"

Ei und der Spektakul nun wiederumb! Hans Günther, *pure* gleichwie ein wütiger Kater, so man den Schwantz eingeklemmet, schreit selbig Herrn Andreas an: „Was Du lumpichter Maulbläser, was, Du — Du Hans Worste, Du Windmacher, Du — was? Du bist nicht so gut, als der *Calcant*! Viele kann der anblasen, viele Pfeifen zugleich, Du aber immer nur eine!"

Und Herr Andreas darob auch in Wut: „Hagel und Donnerschlag, was schwatzest Du daher? Bauernfiedler elendiger, Du Knollfink, was, Du willt, Du bist — je, da soll doch — komm heran, komm heran, sag ich! Zum Hackbrett mach ich Dich, spiel eins Dir hinten auf, dass's schmettern soll!"

„Schweig, Du *Extract* von all derer lüderlichen Bockpfeifern", Hans Günther wiederum. „Wart ich stopf Dir Dein ungewaschen Maul! Entweich', ich schlage zu! In die Rappuse mit Dir!"

Und die ganzen Bache wüst durcheinander: „Haltet auf, sie machen Ernst daraus! Gleich werden sie sich bei der Kolbe haben!"

„Ei, Gott behüte! *Silentium!* Gebt Ruh, Ihr beiden!"

„Zur Ordnung! Zur Ordnung! Reisst sie auseinander, sie haun aufeinander ein!"

„Herr Aegidius, Herr Johann Christoph, Thomas, Johann Laurentius, leget euch darein, bringt sie zur Vernunft!"

„Macht ein End, Johann Laurentius, gebt eine *Sententiam* von Euch! Euer Urtel, Euer Schiedsspruch!“

Vergnüglich Herr Johann Laurentius endlich: „Gemach, meine Freunde, was streitet ihr doch um des Kaisers Bart und erhebt solch Geschrei, Hans Günther, Andreas, tappt ja beide im Dunkeln herum Neiget euer Ohr: nunmehro sollt Ihr's wissen, wer *de facto* im Stillen gesiegt.

„Wir! Ja, wir Organisten! Haha, wer lacht nun zuletzt?

„Sag mir, wer's weiss: wo's in der Welt gleich Vollkommenes giebt, denn unsere gottgeheiligten Orgeln, so in sich fassen ein ganz *Compendium* aller *musicalischen* Wissenschaft?

„Ihr mundblasenden *Musici, item* ihr von der Streichergilde — *pure* je immer nur einen *Tonum* könnt ihr erzeugen mit Mund und Fingerle, dagegen allbereits der kleinste anfahende Organiste stracklich eine ganz *complette Harmonie*, wo er nur hin mag greifen in die *Claves* und dazu unten ins Pedal treten.

„*Taceat* — man schweigt, giebt sich also gefangen. Schnell und so vertragt Euch itzund auch wieder untereinand. Friede herrsche immerdar in der edlen Frau *Musica* ihrem Reich.

„Ob Streicher, ob Blasiast, ob Kantor und Organiste — lieben wir ja insgesammt von ganzem Herzen unsere Kunst, jedweder nach seiner *Façon*.

„Und so sollt ihr zum guten Ende auch noch hören, was ihr zu Lob und Ehren gar anmutiglich vorzubringen weiss der hochgelahrte und kunstberühmte Herr Johann Kuhnau von *St. Thomae* in Leipzig, mein grossgünstiger Freund. Versteht das *Artificium* aus dem *Fundamente* wohl, und ist dabei auch eine Leuchte der Wissenschaft.

Hat ohnlängst ein kurzweilig Büchle lassen trucken: ‚Der musicalische Quack-Salber‘.

„Denen wälschen *Operisten*, so heuer in teutschen Landen — ihr wisset, an den Höfen derer *Potentaten* und grossen Herren — wie die geilen Truthähne sich blähen: denen wäschet er darinnen den Pelz. Doch *ad rem* vernehmet die erbaulichen Worte:

‚Die sieben freien Künste erleuchten und zieren derer Menschen Dasein gleichwie das mitternächtige Siebengestirn den Himmel. Strahlt aber fürwahr die *Musica*, dem Polarstern gleich, aus dem mit seinen sieben funkelnden Diamanten besetzten Wagen prächtiglich herfür.

Gemeiniglich alle anderen Künste kommen zusammen bei ihr, wie in dem Mittelpunkt des Zirkuls die *Radii* und Strahlen. Die *Grammatica*, die *Rhetorica*, die *Logica*, so lehrt, wie man die Vernunft recht brauchen soll (was aber der wahre *Musicus* längsten ausstudirt hat, wenn er die *Consonantien* und *Dissonantien* vernünftig untereinander zu mischen weiss und mit denen *Principiis* seiner Kunst ansonst nicht unverständig umgeht):

die *Arithmetica, Geometrie* und die *Astronomie,* so steigt hinan des Himmels *Firmament* und baut eine stolze Wohnung sich unter die Sternen. Dringt aber die *Musica* stracklich bis in den dritten Himmel hinein. Hat ihren Sitz in der *Triade harmonica,* der hochheiligen Dreifaltigkeit, als der allervollkommensten *Perfection,* und in dem *Chore* derer Seraphinen und auserwählten Kinder Gottes und giebt einen Vorgeschmack himmlischer Freude und des wundersüssen Getönes der englischen *Capelle.*'

„Ja, wie dünkt Euch ob dieser Worte?"

Ist darauf ein lang und breit *Disputiren* angangen.

Sagt Herr Johann Bernhard: „Hat die *Musica* aber auch nicht umsonst immerdar viele *Studenten* und Liebhaber funden. Auch solche, ei so nicht nur in geringen *philosophischen* Mänteln einhergewandelt, sondern in fürstlicher Pracht und königlichem Purpur. Haben Kaiser und Könige *Musica* in hohem *Aestim* gehabt, auch selbsten *exerziret* und Andere mit trefflichen *Salariis* darzu gehalten und bestellet."

Sagt Herr Johann Christoph: „Haben auch die *legislatores* darauf immer grosse Aufmerksamkeit gehabt. Aristoteles und Plato, so in ihren Büchern ‚*De republica*' viele gute Sachen davon geschrieben."

Sagt Herr Aegidius: „Kann nur ein eselicht Gemütte sich ihr völlig verschleussen, lernt aber ein gut und *liberal* Gemütte alleweil unterschiedliche Dinge im Leben, nicht *Profession* darvon zu machen, sondern zu seiner *recreation.*"

„Hört, hört es, ihr *Music*-verwerfenden Schul-*Rabbinen*", Herr Johann Elias darauf. „Haben dahaussen so einen an der Lateinschul, so die edle *Musica* unter die *artes vulgares, aut ludicras, aut pueriles* rechnet. Sollen ihr die *Scholaren* kein Stündle gönnen. Meint dies Sauermaul, *Musica* verführe die Jugend und mache sie nur liederlich."

„*Au contraire,* wahrlich, mein Lieber", Herr Johann Laurentius: „keusch und züchtig macht die Musica ihre Jünger und beruhigt die Begierden gleichwie ein Guss frischen Wassers den aufseudenden Töpfen. Erzählet der alte *Quintilianus*: Es wollte eine schöne Weibesperson etlichen unkeuschen Buben nicht gastfrei sein. Beschlossen selbigte darumb, ihr Haus zu stürmen. *Pythagoras* aber, so gegenüber wohnt, merkt unter währender Zeit aus seinem Fenster diesen Anschlag, *resolviret* sich kurz: schleicht sich sachte mit seiner *Flaute douçe* auf die Strasse und pfeift so lieblich, dass diese schlimmen Pursche ihres Vorsatzes gar vergessen.

„Ja und auch der *Medicus* kann ihrer nicht entraten, auch dem *corpori* kommt *Musica* zu statten, lindert denen *Patienten* die Schmerzen: trägt dahero zur Genesung nicht wenig bei. Hat *Xenocrates* die Wassersüchtigen mit Orgelschlagen ganz und gar *curiret,* wie in meinem Büchle zu lesen, und heilet *Musica* in Apulien auch alle diejenigen, so von der bösen Spinn' *Tarantula* gestochen worden."

Und haben die Bache noch lange hitzig weiter *disputiret.* Und hat ganz zuletzt der Jenensische gelahrte Herr Nikolaus gar erwecklich gesprochen:

„Dein gutmeinen Büchle in Ehren, Laurentius, hat aber Keiner die *Laudes* der *Music* so gewaltig herausgestrichen wie *Lutherus,*“ hat Herr Nikolaus gesagt.

„Gedenket unser grosser *Lutherus* ihrer *honorifice* an unterschiedlichen Orten seiner Schriften, fürnehmlich in denen Tischreden.

„Gebe nach der *Theologie* der *Musica* den nächsten *Locum* und höchste Ehre.“ Und weiter: „Ich wollte mich meiner geringen *Musica* nicht um ein Grosses verzeihen,“ sagt er. *Musicam* hätt er allezeit lieb gehabt und wer stark darinnen, wär guter Art und zu allem geschickt. Und sie hätte ihme sogar oft also erwecket, sagt er, dass er gar Lust zu predigen bekommen, sonderlich wenn ein schöner Text und schöne Noten beisammen, wo immer der Ton ihm die köstlichen Worte wunderbarlich herausbrächte.

„Wäre aber fürnehmlich der *Musica Satanas* sehr feind: viel Anfechtung und böse Gedanken könne man mit ihr vertreiben — mit der echten, wahren, wie denn natürlich bei gemeiner Zech-*Music Satanas* selber mit grossem Vergnügen *Audienz* gebe. Mache aber selbig sich schleunig davon, wo immer zu Gottes Ehren *musiciret* wird. Sintemal alle Teufel gute Engel sein gewest: hätten die überaus grosse Lieblichkeit der himmlischen *Music* noch im Gedächnis und bedächten in Gift und Galle, wie sie ihrer nun in alle Ewigkeit beraubt sein müssen; lassen sich dahero nicht gern ans Verlorene erinnern.“

Und hat männiglich sich hertzlich gefreut ob dieser Worte, und hat Herr Johann Laurentius alsdann noch *remarquiret*; „Hast Recht, mein Lieber, ist fürwahr allein aus *Lutheri* Worten die Fürtrefflichkeit der *Music* schier mit Händen zu greifen. Ja und hat unser Herrgott in diesem Leben, so doch eigentlich ein lauter Schmeiss-Haus, solche edle Gabe uns verliehen, was mag da wohl erst geschehen in jenem Leben, wo alles wird die Vollkommenheit sein?

„Darumb du herrliche Kunst, wer wollte dich mit uns nicht rühmen! Wenn ich dich in denen Tempeln Gottes höre, allsogleich erweckest du mir eine solch herzliche Andacht, dass mir mit heiligem *Augustino* die Thränen an denen Wangen herunterfleussen mildiglich.

„Freude des Himmels, Labsal aller Menschen, du göttlich *Arcanum!* Du Erweicherin der steinernen Herzen, der grimmen, wilden *Bestien* Beherrscherin, du teuerste *Panacee,* Beruhigung aller derer ungestümen *Affecten,* du Pforte zu dem höchsten Gute! Kann ich deine Süssigkeit mit meiner stammlenden Zunge nicht genugsam aussprechen, ja so tritt selbsten an meine Stelle, lass deine göttliche *Harmonie* dir selbst das

Wort reden. Wir wollen aufmerksame und getreue Zeugen all deiner hohen *Miracula* sein!

„*Ergo,* Ihr Bache, so lasset uns hernachen gehen in die Kirchen St. Michaelis, nachdem wir uns gesättigt am Mahle und unsere vollen Bäuchle a bissel geruht. Wird dero wohlverordneter Organist, Herr Aegidius uns dort aufwarten mit einem schönen Concerto *figural* und *vocal.*

„Kehren alsdann wieder *retour* ins „Ross“ zu fröhlichem Tanz und Spiel und singen unser *Quodlibet*“.

CHRONIK DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Schluss

Die neue Ära, zu deren Beginn nach Kruses Abgang die erste Konzertmeisterstelle auf Bleuer überging, wurde durch ein grosses Konzert zu Gunsten eines zu bildenden Garantiefonds für das Orchester am 1. Mai eingeleitet, in welchem der Ochssche, Senfsche und Mohrsche Gesangverein mitwirkten. Zwei weitere Konzerte zu demselben Zwecke fanden unter Mitwirkung des Sternschen Gesangvereins statt. Während des Mais wurden noch 5 wöchentliche populäre Konzerte und mehrere Künstlerkonzerte gegeben. Auch Meister Joachim lies sich wieder einmal, um die Einnahmen des Orchesters zu erhöhen, hören. Vor dem Eintreffen in Scheveningen (18. Juni) wurden Konzerte in den auf der Tour gelegenen Orten[1]), auf der Rückreise in Leiden und Utrecht, woselbst sich Herr Prof. Mannstaedt von dem Orchester verabschiedete, gegeben.

Am 4. Okt. 1887 begannen die populären Konzerte in Berlin unter Leitung des neuen Dirigenten Gustav F. Kogel,[2]) der schon im September sich dreimal dem Scheveninger Publikum unter grossem Beifall vorgestellt hatte.

---

[1]) Osnabrück, Münster i.W., Essen, Utrecht, Herzogenbusch, Nymwegen, Arnheim, Apeldorn, Zütphen, Almelo, Groningen, Leeuwarden, Snek, Zwolle und Amsterdam.

[2]) Gustav F. Kogel ist am 16. Januar 1849 in Leipzig, wo sein Vater im Gewandhaus-Orchester sass, geboren und auf dem dortigen Konservatorium ausgebildet worden. Nachdem er eine Zeit lang als Musiklehrer und Organist gewirkt, betrat er 1874 die Kapellmeisterlaufbahn; 1880 wurde er erster Kapellmeister an der im grossen Stil geplanten deutschen Oper in Gent; weitere Stationen seiner ruhmvollen Laufbahn waren Aachen, Köln und Leipzig; da er sich aber mit der an den Stadttheatern üblichen Kunstausübung nicht befreunden konnte, erschien ihm der Ruf, das Berliner Philharm. Orchester zu dirigieren, wie eine Erlösung. Mit grösstem Eifer waltete er seines neuen Amtes, in welchem er Bülow nahe trat, und lieferte sehr fein ausgearbeitete Aufführungen. Aber er stand in Berlin doch nur an zweiter Stelle, die Leitung der grossen Konzerte war ihm nicht anvertraut; darum siedelte er im Herbst 1891 gern nach Frankfurt a. M. über, wohin er als Leiter der grossen Museumskonzerte (jetzt 22) auf Bülows Empfehlung berufen war. Hier hob er diese Konzerte auf eine bisher unbekannte Höhe, so dass man auch im Auslande auf ihn aufmerksam wurde: so wurde er zur Leitung von Aufführungen der Konzertgesellschaften in Madrid,

Das Hauptereignis der Saison war aber das erste grosse Philharmonische Konzert am 21. Okt. unter der Leitung Bülows.

Wohl stand dessen Bethätigung an diesen Konzerten schon seit Monaten fest, doch war es dabei nicht ohne Weiterungen abgegangen, da Bülow, welcher übrigens seit seinem Weggange von Meiningen (Nov. 1885) bereits die von Hermann Wolff arrangierten grossen Konzerte in Hamburg und Bremen leitete — kurz vor den definitiven Abmachungen hinsichtlich der Berliner Konzerte dem Hamburger Theaterdirektor B. Pollini gegenüber zur Leitung von 30 Opernvorstellungen (Carmen, Königin von Saba, Jessonda, Mozart-Cyklus) sich verpflichtet hatte. Als alle Schwierigkeiten beseitigt waren, begann zwischen Bülow und Wolff ein sehr reger Meinungsaustausch über die Programme, ein hochinteressanter Briefwechsel, der nicht aufhörte, so lange beide Männer gemeinsam mit einander arbeiteten. Ich darf mir es nicht entgehen lassen, wenigstens eine längere Probe daraus zu geben, die um so willkommener sein dürfte, als sie meinem chronikalischen Gerippe Fleisch und Blut verleiht. Ich wähle als Probe Auszüge aus dem langen Briefe Bülows vom 23. Aug. 1887. Sie lauten:

„Doch nun zur Beantwortung Ihrer Vorschläge bez. Berlins.

I. Das Engagement der Solisten habe ich immer als Ihre spezielle Domaine betrachtet, und da Sie niemals etwas Unkünstlerisches, Antiakademisches proponieren werden, so acceptiere ich ein für allemal die von Ihnen gewählten Personen, reserviere mir nur in programmistischer Hinsicht eine Entscheidung über die Sachen, mit welchen die betr. Personen paradieren wollen.

a) Sie halten 5 Pianisten für opportun, attraktiv. Schön. Doch bitte ich eine lokale Einrichtung treffen zu wollen, dass der allzumöblierende Bechstein die für die Wirkung der reinen Orchestersachen so wichtige günstige Aufstellung (zweite Geigen und Bratschen leiden so empfindlich unter der Raumverengerung durch den Flügel) nicht beeinträchtige.

b) D'Albert mit Brahms' zweitem Konzerte sehr willkommen, obgleich ich das Stück jetzt selbst wieder auf meine Walze gebracht.

c) Ich selbst kann ja aber wohl das (für mich nicht undankbarere) erste D-moll spielen — eventuell in dem Konzerte, wo Herr F[riedrich] G[ernsheim] seine neue Sinfonie dirigiert? Denn — vielleicht ists Alterstücke — Dirigieren am gleichen Abend wie Spielen macht mich für letztere Funktion „exponierter" als meiner Ambition — zuträglich. Eventuell stelle ich Ihnen übrigens das Henseltsche F-moll oder das Hummelsche H-moll zur Verfügung, wenn keines der beiden zu antiquiert — das erste jüngere dürfte antiquierter sein, aber dem Lokale vielleicht angemessener.

d) Violinisten.

Gegen Heermann habe ich nichts einzuwenden, ausser dass Brodsky mir für den Vortrag des Brahmsschen Konzertes lieber sein würde . . . Herr Sauret spielt hoffentlich nicht eignes Fabrikat?

Barcelona, Moskau und Petersburg eingeladen. Kompositorisch hat sich K. nur wenig bethätigt, aber er gehört zu den thätigsten Mitarbeitern der Edition Peters (Partituren, Klavierauszüge von Opern); seine letzte musikalisch-philologische Arbeit ist ein vortrefflicher Klavierauszug von Bizets Carmen.

e) Violoncell. Davidoff selbstverständlich benvenuto im Superlativ trotz eigner Kompositionen.

f) Sängerinnen.

1. Von Frau Sembrich als Gesangskünstlerin halte ich das Ausserordentlichste, glaube z. B. von ihrer plusquamperfekten Koloratur für meinen Vortrag Hummels — zu dem sie mich indirekt angeregt — manches profitiert zu haben. Ihre Mitwirkung — Mozartsche Arie etwa — wäre ein luxe royal, über dessen Statthaftigkeit lediglich Karlsbad 19[1]) entschieden werden kann.

2) Frau Moran-Olden ist mir ebenfalls musikalisch sympathisch, selbst wenn sie auf der Bühne über die Schnur haut.

PS. Zum Liederakkompagnateur haben Sie wohl die Güte mich nicht zu engagieren? Ich habe für Frl. [Hermine] Spiess einmal eine Ausnahme gemacht. Aber dgl. wird leider dann zur Regel.

Ihre Fragen wegen der Solisten wären hiermit betr. Berlin erledigt . . .

II. In Ihren Programmvorschlägen hat mich zunächst am freudigsten bewegt — das Negative, die Abwesenheit der gefürchteten Namen der Spreemediokrität . . .

Über das erste Programm sind wir ja einig: die klassische Symphonistentrias Haydn, Mozart, Beethoven (Eroica). Nur dürfte Mozart beginnen,[2]) da seine „Jupitersinfonie" 1788 komponiert worden ist, Haydns B-dur 1795 und letztere durch die Usance der Berliner Konzertbesucher zu Anfang des Abends um ihre Wirkung verkürzt werden möchte. Da Haydn seinen „Nachfolger" um 18 Jahre überlebt hat, so entschuldigt das den Anachronismus bez. des Geburtsjahres. Ich erwähne dies so sehr umständlich schon heute, weil Sie so viel im B.B.C. notizeln lassen trotz des Mangels einheimischer Leser.

a) Mit den weiteren Sinfonien: Beethoven C-moll, Brahms F-dur (wollte „Vater" Simrock nicht lieber No. 4 E-moll?), Mendelssohn A-moll No. 3, Rubinstein Ocean (doch ohne Supplementsätze?), Gernsheim und Sgambati unter nicht unpersönlicher Leitung der Autoren bin ich gleichfalls einverstanden.

Ich wäre dies auch bezügl. Spohr C-moll, wenn Sie nicht vielleicht doch die Stanfordsche Novität zu berücksichtigen Anlass finden, und möchte betr. Raff nur eine andere als die von Herrn Prof. Mannstädt so häufig (und auch gut) abgeleierte Leonorensinfonie befürworten, z. B. No. 4 G-moll oder No. 8 „Frühlingsklänge" oder No. 10 „Zur Herbstzeit". Mehr als einverstanden bin ich mit der Wahl von Strauss „italienischer Suite" (ich glaube, sie heisst sinfonische Fantasie), wenn nämlich von Herrn Kapellmeister Kogel durch Separatproben vorgearbeitet werden kann. Das Werk soll nämlich recht bedeutende technische Schwierigkeiten darbieten.

b) Ouvertüren: Bazzini, Lear; Berlioz, Korsar (?); Beethoven, Lenore, Stephan; Brahms: Tragische wäre mir lieber als Einleitung des Konzerts als die von Ihnen proponierte Akademische Festouvertüre; Dvorak, Husitzka; Glinka, Russlan (?); Meyerbeer, Struensee; Wagner, Faust finden natürlich keinen Widerspruch meinerseits, ebenso wenig wie D'Alberts Ouvertüre zu Hermann Wolff[3]) und Dorothea Fernow unter seiner Leitung. Ich habe soviel Gutes von kompetenten Seiten darüber gehört, dass ich sie ganz gerne hier in Hamburg unter meiner Leitung aufführen würde.

---

[1]) Hier befand sich damals das Wolffsche Bureau.

[2]) Thatsächlich wurde dann doch mit Haydn begonnen.

[3]) Anspielung Bülows auf das schöne Verhältnis zwischen Wolff und seinem langjährigen getreuen Mitarbeiter Fernow, der bei der Organisation der Wolffschen Konzertdirektion sich hervorragend bethätigt hat und das Provinzgeschäft selbständig leitet. Er wurde oft von Bülow durch Briefe ausgezeichnet.

Dahingegen fürchte ich für Cornelius' (auf dem Klaviere besser als im Orchester klingende) Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" in Berlin Naserümpfen.

c) Miscellanea.

St. Saëns, Lalo, Bizet (Roma) acceptiere ich mit besonderem Plaisir, auch wenn mich Kreuzzeitung und Deutsches Tageblatt dafür wieder mit vaterlandsretterischem Kot bewerfen sollten. Goldmark als eine wirkliche Individualität ist mir natürlich ebenfalls viel angenehmer als Heuberger, Nicodé und tutti quanti. Vielleicht findet sich noch Ähnliches.

Ah! Vergessen habe ich Ihren Vorschlag, eine sog. „Sinfonische Dichtung" [Liszts] zu bringen. Ist das absolut nötig? Die „Festklänge" würden weniger durchfallen (NB. in der ersten Ausgabe) als z. B. der „Prometheus"; letzterer hat aber den Vorzug, Becken- und grosse Trommel-los zu sein, und mir will vorkommen, als thäte man der seriösen Konzertbesuchermajorität einen Gefallen, — ihnen nicht türkisch zu kommen. Husitzka macht eine Ausnahme.

Ich entdecke noch eine zweite Vergesslichkeit — Schumann. Eine besonders interessante subjektive Auffassung einer seiner Sinfonien oder Ouvertüren vermöchte ich Ihnen nicht zu offerieren. Doch würde ich z. B. von der ersten Sinfonie B-dur trotz ihrer Knotenhaftigkeit oder der Ouvertüre zur Messinabraut als einem applauslosen Einzugsmarsch für Abonnenten nicht zurückschrecken, falls es sein müsste."[1])

Nicht bloss künstlerische Fragen in Bezug auf die philharmonischen Konzerte kamen in dem Briefwechsel zwischen Bülow und Hermann Wolff zur Sprache, sondern auch rein praktische. Ein Beweis hierfür bietet u. a. der hochinteressante Brief Bülows vom 13. Oktober, den ich im Faksimile veröffentlichen durfte, ferner Bülows Stellungnahme zu dem Wunsche Wolffs, die Generalproben dieser Konzerte gegen Entree allgemein zugänglich zu machen, einerseits um dadurch angesichts der hohen Unkosten die Einnahmen zu erhöhen, andererseits um auch minder Begüterten diesen Genuss zu verschaffen. Bülow wollte anfänglich davon nichts wissen, gab aber dann später seine Zustimmung. Am 7. November 1887 schrieb er an H. Wolff: „Generalprobenfrage hm, hm, beantwortet sich

---

[1]) Zur Ergänzung sei auch noch Folgendes aus diesem Briefwechsel mitgeteilt. Am 23. Juli schreibt Bülow u. a. an Wolff: „Auf Details wollten wir noch nicht eingehen, nicht wahr? Dennoch erwidre ich auf Ihre???: 1. Über Sgambati kann ich Ihnen keinerlei Anhaltspunkte geben. Ignotissimo. 2. Verstehen Sie unter Lalos Divertissement die Namounasuite? Wohl kaum. Dann bin ich also inkompetent. 3. Spohrs Streichquartettkonzert ist mir unbekannt. Doch opponiere ich niemals gegen die Aufnahme selbst von „Schmarren" unter klassischer Namensflagge in die Konzertprogramme, häufig dagegen gegen die Berücksichtigung der Lokaleminenzen (namentlich der an der Spree)." Auf Wolffs Frage, ob Bülow noch mehr Damen als Solistinnen engagiert wünsche, antwortete er in seinem Briefe vom 14. Sept. 1887 unter No. 8 sehr launig: „Ob ich mehr „Ewig-Weibliches" für die Konzerte brauche? Fragen Sie sich selbst von wegen des Hinan- (an die Kasse) Ziehens. Ich für meine Person vermisse rauschende Gewänder auf dem Podium mit Wollust." In demselben Briefe erklärt Bülow, dass er prinzipiell Solisten nicht auf dem Klavier begleiten und eine Ausnahme nur mit Davidoff machen werde. Auch werde er keineswegs „Rondes des Lutins" [von Bazzini] oder „Zigeunerweisen" [von Sarasate] dirigieren.

nicht so leichtlich. Lassen sich die zahlenden Zuhörer(innen) das Abklopfen, Monieren und dgl. gefallen oder heischen sie einen konzertartigen, glatten Genuss im Négligé? Darauf kommt's an. Letzteren kann ich ihnen — regulär — nicht garantieren. Der einzelne Fall — die Schwierigkeit der Aufgabe — die Disposition des Orchesters, der Solisten — modifizieren die Chanzen des Verlaufs. Wenn Sie die Leute hierüber vorbelehren können, so opponiere ich für meine Person keineswegs dem verdienstlichen Zwecke, Musikfreunden das Portemonnaie zu entnickeln." Thatsächlich aber haben die Generalproben dieser Konzerte unter Bülow wie auch unter seinen Nachfolgern mit verschwindenden Ausnahmen „einen konzertartigen, glatten Genuss" geboten.

Doch ich greife damit vor und muss doch noch einmal auf das erste, von Bülow geleitete philharmonische Konzert zurückkommen. Er hatte dabei auf die Mitwirkung eines Solisten ganz verzichtet, und bot dem Publikum 3 Sinfonieen von Haydn (B-dur No. 12), Mozart (Jupiter) und Beethoven (Eroika). Wenn er noch am 13. Okt. geschrieben hatte: „Vom Ausfall dieser Proben hängt für mich alles Weitere ab. Kann ich meine Auffassung, meinen Stil bei Ihrem Orchester durchsetzen, à merveille. Wo nicht, strecke ich," so musste er nach dem Konzert sich sagen, dass das Orchester seiner Auffassung mit bewunderungswürdigem Gelingen gefolgt war. Das Publikum war enthusiasmiert, die Kritik voller Anerkennung, teilweise begeistert. Da ich diesem denkwürdigen Konzerte leider nicht persönlich beigewohnt habe, muss ich mich begnügen, hier das zu wiederholen, was Otto Lessmann, der damals noch ein gerechter Beurteiler Bülows war, zu diesem Konzert[1]) bemerkt hat; er schreibt in der „Allgemeinen Deutschen Musikzeitung" 1887 S. 421: „Dass ein Orchester in seinen einzelnen Gliedern so völlig von dem Feuergeiste durchdrungen werden könnte, habe ich kaum für möglich gehalten. Jede rhythmische und dynamische Nüance klang nicht wie die von aussen her geleitete Eingebung eines anderen, sondern wie das Ergebnis eines reichentwickelten Seelenlebens jedes Mitwirkenden . . . Ich bin überzeugt, dass die zehn von Herrn von Bülow zu dirigierenden Konzerte der geist- und empfindungslosen schulmeisterlichen Taktschlägerei unserer altbewährten sogen. ‚klassischen' Dirigenten ein für alle Male den Garaus machen werden, wenigstens für diejenigen Besucher, die urteilsfähig genug sind, um in dem seitens der Öffentlichkeit bestimmten Persönlichkeiten geweihten Kultus nicht die reine Begeisterung für echte Kunst zu be-

[1]) Seit diesem ersten Bülow-Konzert giebt die Konzertdirektion H. Wolff eigene Programmbücher mit ausführlichen Analysen und Notenbeispielen für ihre Konzerte heraus; die Redaktion dieser Programmbücher, deren Analysen vieler Symphonieen von Bülow approbiert sind, hatte anfänglich Oskar Eichberg, seit 1888/89 W. Langhans, seit Okt. 1891 führt sie Heinrich Reimann.

graben. Jedem das Seine, Herrn von Bülow aber die Krone vor allen Dirigenten unserer Zeit!"

Diesem ersten Bülow-Konzerte standen die folgenden an Güte nicht nach. Es kann hier natürlich nicht meine Aufgabe sein, die glänzende Geschichte dieser philharmonischen Konzerte und speziell Bülows Thätigkeit dabei ausführlich zu schildern. Ich kann nicht einmal die Werke neuerer Komponisten aufführen, welche er in diesen Konzerten zum erstenmale vorgeführt hat, da ich nicht im einzelnen feststellen kann, ob diese Werke nicht doch schon vorher im Berliner „Konzerthaus" oder in anderen Berliner Konzerten zur Aufführung gekommen waren. Ich gebe darum nur die Werke an, welche Bülow aus dem Manuskript zum Vortrag gebracht hat. Es waren dies in der Saison 1887/88 die 3. Sinfonie von Gernsheim und das Doppelkonzert für Violine und Violoncell von Brahms. Ausser Joachim und Hausmann, welche dieses Konzert vortrugen, traten als Solisten [1]) in der ersten Saison der Bülowkonzerte auf: er selbst, d' Albert, Klotilde Kleeberg, Stavenhagen, Emil Sauer (Klavier), die Geiger Brodsky und Sauret, der Violoncellist Dawidoff, der Flötist Andersen, der Klarinettist Esberger [2]) sowie die Sängerinnen Moran-Olden und Mathilde Brandt-Görtz. Die Teilnahme des Publikums hatte sich entsprechend den Leistungen des Orchesters von Konzert zu Konzert gesteigert, ein Umstand, der sich auch bei den populären Konzerten geltend machte. Von Zweifeln an dem Fortbestand des Orchesters konnte nun nicht mehr die Rede sein.

Im Mai 1888 spielte das Orchester in dem sogenannten Ausstellungspark am Lehrter Bahnhof. Auf der Hinreise nach Scheveningen wurden Konzerte in Zwolle, Zutphen, Arnheim, Amsterdam, auf der Rückreise im Oktober in Leiden und Arnheim absolviert.

Die grossen philharmonischen Konzerte im Winter 1888/89 unter Bülows Leitung gestalteten sich immer mehr zu den Hauptereignissen der Musiksaison. Aus dem Manuskript kam darin nur die sinfonische Dichtung „Franciska von Rimini" von Bazzini zur Aufführung. Als Solisten wirkten mit: Bülow selbst, d'Albert, Alfred Grünfeld, Klotide Kleeberg (Klavier), Joachim, Halir, Ondriczek, Marie Soldat (Violine), Hugo Becker (Violoncell), E. Blauwaert und van Dyck (Gesang).

Im Juni 1889 wirkte das Orchester zunächst auf dem Schlesischen Musikfest in Görlitz mit, konzertierte auf dem Wege nach Scheveningen in Arnheim, Nymwegen, Haarlem, Amsterdam und Utrecht, auf der Rückreise in Rotterdam, Breda und Arnheim.

---

[1]) Eine Anzahl dieser Solisten, vor allem d'Albert begegnet uns in den späteren Saisons mit grosser Regelmässigkeit wieder.

[2]) Ein ebenso vortrefflicher I. Klarinettist wie dieses jetzige Mitglied des Kgl. Opernorchesters ist Herr Karl Rode, der dem philharmonischen Orchester seit 1883 angehört.

Die philharmonischen Konzerte im Winter 1889/90 unter Bülows Leitung fanden unter Zuziehung folgender Solisten statt: Bülow selbst, d'Albert, Stavenhagen, Pauer, Frl. A. Haasters, Frau Carreño (Klavier), Gabriele Wietrowetz, Barcewitz, Gregorowitsch, Bleuer, Sauret (Violine), Steindel (Violoncell), Gura und der Damen Fursch-Madi, Sherwin, H. Jordan, Metzler (Gesang).

Auf der Hinreise nach Scheveningen im Juni 1890 wurde nur in Soest, Essen, Nymwegen, Arnheim und Breda, auf der Rückreise nur in Arnheim konzertiert.

Im Sommer 1890 war ein wichtiger Schritt für die Fortdauer des Orchesters geschehen; man war zur Gründung einer Pensionskasse[1]) geschritten; ein namhafter Beitrag für diese wurde erst erzielt, als dann im Winter Hans von Bülow ein Extrakonzert für diese Konzerte dirigierte (Ertrag 14409,5 Mk.). Diese Pensionskasse, die am Schlusse ihres ersten Verwaltungsjahres (31. Juli 1891) 18102,8 Mk. enthielt, hat jetzt die stattliche Höhe von 155200 Mk. erreicht. Sie wird jetzt nach einem vom Oberpräsidenten genehmigten Statut vom 14. Dezember 1899 verwaltet und zwar durch eine besondere Kommission des Orchesters, die von einem Aufsichtsrat und einer Generalversammlung kontrolliert wird.

Im Herbst 1890 trat Herr Karl Mahns als Vorsitzender an die Spitze des Orchesterverbandes, da Herr Otto Schneider[2]) infolge Kränklichkeit diesen verantwortungsvollen Posten nicht mehr versehen konnte. Bald darauf, am 21. November 1890, starb dieser um das Orchester hochverdiente Mann.

In den philharmonischen Konzerten 1890/91 führte Bülow aus dem Manuskript Joachims „Ouvertüre zu Shakespeares Heinrich IV." und

---

[1]) Bereits im Nov. 1885 hatte die Berliner Philharmonische Gesellschaft die Genehmigung der Behörden zu einem Statut für einen Pensionsfonds des Philh. Orchesters nachgesucht, als Herr Dr. Karl Roux zu Charlottenburg der philharm. Kapelle zu Berlin 3000 M. als Beisteuer zu ihrem Pensionsfonds testamentarisch vermacht hatte. „Da in betreff dieses Legates nicht anzunehmen ist, dass nach der Absicht des Testators der Pensionsfonds durch dasselbe hat begründet werden sollen, kann diese Zuwendung zur Gründung einer neuen juristischen Person um so weniger für ausreichend erachtet werden, als die Legitimation der Antragsteller zur Verfügung über dieses Legat zweifelhaft erscheint", entschied aber die zuständige Behörde. Das Legat kam dann aus formellen Gründen überhaupt nicht zur Auszahlung. Zur Gründung eines Pensionsfonds f. d. Orchester hatte die Philharm. Gesellschaft auch 500 M. Überschuss bestimmt, den die Rubinstein-Ovation (vgl. oben) ergeben hatte; fernere 200 M. bestimmte Herr Rechtsanwalt Jonas dazu aus einem gerichtlichen Vergleich. Diese Summen, die mittlerweile auf 800 M. in Pfandbriefen und 137 M. in bar angewachsen waren, wurden von Herrn R.-A. Jonas im Jahre 1898 der Pensionskasse des Orchesters überwiesen, aus welcher zur Zeit drei Herren unterhalten werden.

[2]) Nach diesem pflegte Bülow im Scherz das Orchester mitunter die „Schneiderlegion" zu nennen.

Strauss' „Tod und Verklärung" auf. Solistisch waren beteiligt Frau Carreño, Frl. Kleeberg, Paderewski, d'Albert zweimal (Klavier), die Geiger C. Thomson, Halir, Zajic, der Cellist Hugo Becker; Paul Kalisch, von Zur-Mühlen, Lilli Lehmann (Gesang).

Wie sehr sich Bülow, auch nachdem die Konzerte ihren regelmässigen geordneten Verlauf genommen hatten, noch um alle Einzelheiten des Programms kümmerte, davon giebt sein Brief vom 5. Oktober 1890 an Herrn H. Wolff ein treffendes Beispiel. Er lautet, soweit er hierfür in Betracht kommt, folgendermassen:

„Geehrter Herr und Freund! Saint-Saëns ist doch ein famoser Musiker! Sein 4. Klavierkonzert kann einen von dem Ekel an Musik kurieren, den man sich in Ihrem (daran unschuldigen) Bureau zuzieht durch Einblick in die allerhand Parti(tor)turen, denen Sie — Gottlob eine nur flüchtige — Gastfreundschaft gewähren. Welche Sardousche Technik und Eleganz! Wie hat alles Hand und Fuss, wie gehen bon sens und feinsinnige Originalität, Logik und Anmut harmonisch miteinander! Hoffentlich spielt Teresa [d. i. Frau Carreño] das Werk korrekt!

Bachsche Suite wird viel Mühe machen. Sollte A. R. [Alexander Ritter?] doch recht haben, wenn er behauptet, der alte Musikmoses müsse, d. h. dürfe nur „lapidarisch" aufgefasst werden? Tüftelei — das sehe ich — bahnt keinen Weg in das moderne Ohr, d. h. nicht den richtigen.

NB. Im Programmbuch bitte ich ja nicht zu vergessen: „nach der Einrichtung von Felix Mendelssohn und Ferdinand David." ...

Da kein Violinsolist — wie anfangs bestimmt war — im ersten Konzert, könnte Konzertmeister Bleuer die Soli nach der Davidschen Vorschrift leisten. Dann müsste wohl sein Name auch auf den Zettel? Haben Sie die Güte, ihn das wissen zu lassen. Lehnte er ab — so müssten vier Geiger (die beiden ersten Pulte) dran. Das dürfte vielleicht noch mehr embarassieren. Aber da die Sache im voraus bestimmt werden muss — leider —, so muss auf den Gewinn etwaiger Experimente in der ersten Probe verzichtet werden."

Nachdem das Orchester im Juni 1891 auf dem grossen Tonkünstlerfest in Berlin und dem Schlesischen Musikfest in Görlitz mitgewirkt, in Nymwegen und Deventer konzertiert hatte, erholte es sich von diesen Strapazen in Scheveningen. Auf der Rückfahrt wurde nur in Arnheim ein Konzert gegeben.

Am 1. Oktober ging der ständige Dirigentenposten von dem beim Publikum ungemein beliebten Herrn Kogel, der in Frankfurt a. M. eine grössere Wirksamkeit fand, auf Herrn Rudolf Herfurth über.[1])

---

[1]) Rudolf Herfurth, als Sohn des Eisenberger Stadtmusikdirektors am 8. Febr. 1844 geboren, war als Sologeiger in den verschiedensten Orchestern thätig, bis er im Herbst 1868 die Musikdirektorstelle am Stadttheater in Freiburg i. B. übernahm, welchen Posten er 1871 mit dem eines Kapellmeisters am Kaiserl. Theater in Strassburg i. E. vertauschte. Von 1876—1890 war er Dirigent des Stadtorchesters, des gemischten und Männerchors in Lausanne, wo er unermüdlich und erfolgreich bemüht war, der deutschen Musik Eingang zu verschaffen. Auf Bülows Empfehlung, der ihn

Im Winter 1891/92, in welchem sich Bülow nach längerer Zeit wieder einmal verhältnismässig wohl fühlte, brachte er in den grossen Konzerten Radeckes Capriccio in C-moll aus der Handschrift zur Aufführung; die Solisten dieser Saison waren Frau Carreño, d'Albert, Sophie von Posnanska, Stavenhagen (Klavier), Joachim, Frl. Wietrowetz, Hubay (Violine), der Bratschist Prof. Emanuel Wirth, der Flötist Tieftrunk, die Sängerinnen E. Heink und J. Finkenstein. In dem letzten Konzerte dieser Saison, dem fünfzigsten, das er leitete, hielt Bülow nach der Aufführung der Sinfonie Eroica von Beethoven jene denkwürdige Rede (vergl. seine Briefe und Schriften Bd. 3 S. 447ff.), in welcher er diese Sinfonie dem Fürsten Bismarck widmete. Wer konnte ahnen, dass er damit seine dauernde Thätigkeit als Dirigent dieser Konzerte beschlossen hatte, dass er in Berlin nur noch einmal den Taktstock schwingen sollte?

Bereits in den einleitenden Bemerkungen habe ich darauf hingewiesen, welch trefflicher Lehrmeister Bülow für das Orchester gewesen ist; ich darf dies hier wohl noch näher begründen. Trotzdem es ihm in erster Linie doch darauf ankam, die Kompositionen objektiv genau und schön sowie unter Beachtung dieser beiden Momente subjektiv interessant herauszubringen, bezogen sich seine zahlreichen Bemerkungen in den Proben, die er übrigens nie ungebührlich lang auszudehnen pflegte, doch vorwiegend auf das rein Technische; nach der von ihm aufs genaueste bezeichneten Partitur waren natürlich vorher alle Bezeichnungen in die Orchesterstimmen eingetragen worden. In der ersten Probe quälte er die Orchestermitglieder nicht mit Feinheiten oder gar Kleinigkeiten, sondern suchte den grossen melodischen Zug herauszubekommen. Er taktierte streng abgemessen, beinahe eckig, so dass jeder genau mit dem Takt Bescheid wusste; er wurde nie müde, zu betonen, dass es kein absolutes Piano und auch kein absolutes Forte gäbe, dass diese dynamischen Bezeichnungen je nach der Besetzung relative Begriffe wären; er liebte eine ungemein scharfe Accentuation mit Betonung der Gegensätze; wenn eine neue Phrase eintreten sollte, liess er sogenannte Luftpausen eintreten. Gefiel ihm eine Phrase nicht, so sang oder spielte er sie auf dem Klavier vor und verlangte dann aber auch, dass seine Intention genau verwirklicht wurde. Selbst die Solisten mussten sich in dieser Hinsicht ihm völlig unterordnen. Mitunter passierte es ihm, aber nur höchst selten, z. B. einmal im Finale der Schubertschen C-dur-Sinfonie und nie bei Beethoven, dass in der Aufführung sein Tem-

seiner peinlichen Gewissenhaftigkeit wegen sehr schätzte, wurde er zum Dirigenten des Berliner Philharmonischen Orchesters und zum Sommer 1893 als Fürstlicher Hofkapellmeister nach Rudolstadt berufen, wo er auch gegenwärtig noch mit bestem Erfolg wirkt und sich sicherlich wohler fühlt, als in Berlin, wo er unstreitig weit mehr zur Geltung und Beliebtheit gekommen wäre, wenn er nicht gerade Gustav F. Kogel abgelöst hätte.

perament mit ihm durchging, dass er von dem Tempo der Proben abwich, dann machte aber auch das Orchester seiner Schulung alle Ehre. — Doch nehmen wir unsere chronikalische Erzählung wieder auf.

Vor dem Eintreffen in Scheveningen im Juni 1892 wurden Konzerte in Zütphen, Nymwegen, Arnheim, Breda, auf der Rückreise nur in Arnheim gegeben.

Der Winter 1892/1893 war leider so ungünstig für Bülows Gesundheitszustand, dass er nur das letzte[1]) (10.) grosse philharmonische Konzert dirigieren konnte; als sich da der Beifall nicht legen wollte, sprach er zum Publikum folgende Worte: „Indem ich Ihnen danke für die lebhafte Anerkennung, die eigentlich dem Orchester gebührt, darf ich dieselbe wohl als eine Indemnität für frühere Extravaganzen betrachten".

Obwohl Herr H. Wolff als Ersatzdirigenten Männer wie Hans Richter[2]) (1., 3. und 7.), den in Breslau fast vergötterten Raphael Maszkowski (2., 4. und 5.), den Karlsruher Felix Mottl (6. und 9.), Hermann Levi aus München (8. Konzert) gewonnen hatte, so fanden diese doch nicht beim Publikum und teilweise auch nicht bei der Kritik Anklang, trotzdem Solisten wie Joachim und Gregorowitsch (Violine), Reisenauer, Jos. Sliwinski, Frau Carreño, d'Albert (Klavier), Gérardy (Violoncell), Zur-Mühlen und Frau Joachim (Gesang) mitwirkten.

Am 1. Mai 1893 trat an die Stelle Bleuers als 1. Konzertmeister Bram Eldering, neben ihm wirkte Hugo Olk, der schon als 1. Geiger oft als Solist aufgetreten war; beide waren Schüler Joachims. Den Dirigentenposten, den Herr Herfurth wegen seiner Übersiedelung nach Rudolfstadt am 30. April aufgegeben hatte, übernahm am 1. Juni wieder Professor Franz Mannstädt, der über Arnheim, Nymwegen und Breda das Orchester nach Scheveningen und von hier über Haarlem und Arnheim zurück nach Berlin führte.

Dass Bülow die Direktion der grossen Konzerte im Winter 1893/94 übernehmen konnte, wie er selbst und Herr Hermann Wolff gehofft hatte, war leider ausgeschlossen. So dirigierte denn das 1. und 2. Konzert Hermann Levi (der im 1. zum ersten Male eine Brucknersche Sinfonie

---

[1]) In diesem wurde auf einen Solisten verzichtet; das Programm enthielt 3 Sinfonieen: B-dur von Beethoven, F-dur von Brahms, C-moll von Haydn.

[2]) Dieser erschien den Hörern damals im Vergleiche zu Bülow, zu dem er sich in ostentativen Gegensatz setzte, recht kühl; auch hielt er sich mehr an den „Buchstaben" als an den „Geist". Maszkowski legte vielleicht zu viel Gewicht auf geistreiche Einzelheiten, auch störte manchen sein schon mehr als temperamentvolles Gebaren. An Mottl vermisste man damals das Hervortreten einer eigenen, individuellen Auffassung; es schien fast, als getraue er sich nicht, dem Bülow-Orchester gegenüber sich als bestimmend zu zeigen. Unter Levi spielte das Orchester nächst Bülow am liebsten; er war ein ebensolcher Feuergeist wie dieser.

und zwar die dritte in D-moll aufführte), das 3.—6. und 8. Schuch[1]) aus Dresden, das 7. und 10. Richard Strauss[2]), im 9. leitete Anton Rubinstein seine dramatische Sinfonie, während das übrige Programm von Franz Mannstädt absolviert wurde. Aus dem Manuskript wurde Goldmarks Sappho-Ouvertüre und Wilh. Bergers dramatische Orchesterphantasie geboten. Klavier spielten E. Sauer, Emma Koch, Frau Carreño, M. Rosenthal und Frl. Kleeberg; Violine: Arno Hilf und Halir; es sangen Clementine de Vere-Sapio, Scheidemantel, Marie Joachim, Hedwig Camil und der Philharmonische Chor. — Das 8. Konzert war einer Totenfeier für Bülow geweiht, wobei wunderbarerweise keiner von dessen gar nicht unbedeutenden Orchesterkompositionen ein Platz auf dem Programm gegönnt worden war. Am 14. Februar 1894 war ein populäres Konzert gleichfalls der Totenfeier des unvergesslichen Bülow geweiht, wobei der Vorsitzende des Orchesters, Herr Mahns, eine Gedenkrede hielt.

Am 1. Mai 1894 trat an Stelle des wegen seiner Übersiedelung nach Meiningen ausgeschiedenen, sehr tüchtigen Herrn Eldering Anton Witek[3]) als 1. Konzertmeister ein. Der Weg nach Scheveningen führte diesmal über Halle, Magdeburg, Halberstadt, Soest, Münster i. W., Arnheim, Herzogenbusch, Breda und Antwerpen; auf der Rückreise wurden Konzerte in Antwerpen, Nymwegen, Arnheim, Crefeld und Münster gegeben.

Für das Gedeihen der grossen Konzerte war es von höchstem Vorteil dass nach den Experimenten der beiden vorhergehenden Jahre die Konzerte der Saison 1894/95 sämtlich einem Manne und zwar Richard Strauss anvertraut wurden. Unter ihm spielten Fanny Bloomfield-Zeisler, Wilh. Stenhammer, Busoni, Josef Hofmann Klavier, Hugo Heermann, Sarasate, Burmester, Auer, Sauret Violine und Hugo Becker Violoncell, sangen Frau Nicklas-Kempner und Heinr. Zeller.

---

[1]) Schuch beanspruchte sehr viel Zeit für die Proben, sein Dirigieren war von einem militärischen Geist erfüllt, genaueste Präzision des Zusammenspiels war sein Hauptziel.

[2]) Strauss, der, wo er konnte, sich aufs genaueste an die Bülowschen Bezeichnungen anschloss, hatte das Bestreben, möglichst grosszügig die Werke aufzufassen, wobei ihm sein Temperament sehr zustatten kam; er tiftelte daher nicht herum, wie z. B. Maszkowski, und drillte auch nicht wie Schuch; vergessen wir auch nicht, dass Richard Strauss neben Bülow und später als dessen Nachfolger (bis April 1886) in Meiningen gewirkt hatte.

[3]) Anton Witek, geboren in Saaz den 7. Jan. 1873, ist auf dem Prager Konservatorium von Professor A. Bennewitz, dem Lehrer von Zajic, Halir, Ondriczek, Nedbal, Hofmann, Suk etc., ausgebildet worden. Im Jahre 1896 erregte er in den Berliner Musikkreisen dadurch besondere Aufmerksamkeit, dass er an einem Abend drei grosse Violinkonzerte (Brahms, Beethoven, Paganini) spielte, ein Unternehmen, das dann bei den Geigern fast allgemein gebräuchlich geworden ist. In neuester Zeit ist Witek, der als vorzüglicher Lehrer seines Instruments gilt, mit Erfolg auch als Kammermusikspieler aufgetreten.

Erwähnt sei noch, dass das Orchester am 11. Oktober 1894 ein Konzert zu Gunsten des Bülow-Denkmals unter Mannstädts Leitung gab.

Am 1. April 1895 spielte das Orchester zum ersten Male in Prag, am 2., 3. und 4. fanden dann unter der Direktion von Richard Strauss, Felix Weingartner (der für den erkrankten Eduard Grieg eingetreten war) und Felix Mottl drei Konzerte in Wien statt, welche einen geradezu sensationellen Erfolg hatten.

Am 1. Mai 1895 übernahm die Stelle des Vorsitzenden der Konzertmeister Bernhard Breuer, der seit Andersens[1]) Weggang zur Entlastung des ständigen Dirigenten die Nachmittagskonzerte in Scheveningen leitete. Während der Vorsitzende bisher alles besorgt, die beiden anderen Vorstandsmitglieder keine bestimmten Funktionen gehabt hatten, übernahm Herr Mahns jetzt als Rendant die Kassenverwaltung; Schriftführer wurde Herr Otto Müller. Gleichzeitig scheinen die jetzt noch gültigen Statuten in Kraft getreten zu sein.

Folgende Bestimmungen dieser Statuten dürften von allgemeinerem Interesse sein: „Die Verwaltungsorgane des Orchester-Verbandes sind der auf je drei Jahre gewählte Vorstand, die Vertrauenskommission, die Generalversammlung. Die Leitung aller den Verband betreffenden Angelegenheiten wird einem Vorstande übertragen. Neu zu engagierende Mitglieder, die jedoch ausserhalb des Verbandes stehen, haben sich einer sechswöchentlichen Probezeit zu unterwerfen und erfolgt deren Engagement durch Beschluss der Generalversammlung; diese entscheidet durch geheime Abstimmung über die Aufnahme in den Verband. Das aufzunehmende Mitglied muss dem Orchester ein Jahr angehört und seiner Militärpflicht genügt haben. Der artistische Leiter des Verbandes wird von der Generalversammlung gewählt, und hat der Vorstand die Pflicht, mit dem Gewählten einen schriftlichen Vertrag zu vereinbaren, welcher vor Abschluss von der Generalversammlung genehmigt werden muss. Mitglieder, welche dem Verbande 10 Jahre aktiv angehört haben, sind pensionsberechtigt. Das Orchester ist verpflichtet, mindestens jährlich ein Konzert für die Pensionskasse zu geben.“[2])

Zu Beginn des Mai 1895 begab sich das Orchester wieder auf Reisen; konzertiert wurde, ehe man in Scheveningen eintraf, in Görlitz, Dresden, Halle, Kassel, Frankfurt a. M., Darmstadt, Strassburg, Neustadt

---

[1]) Dieser treffliche Flötist, den ein Zungenleiden zum Aufgeben des Blasens zwang, lebt jetzt in Kopenhagen als geschätzter Dirigent eines grossen Orchesters Seine hervorragendsten Nachfolger als Solisten waren Quensel und A. van Leeuwen

[2]) Im Anschluss hieran seien die Bedingungen mitgeteilt, zu denen das Philharm. Orchester zur Verfügung steht: § 1. Das Orchester hat folgende Besetzung: 10—11 I. Geigen, 7—8 II. Geigen, 5—6 Bratschen, 6 Violoncellis, 5 Bässe, 3 Flöten, 2 Oboen, engl. Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trom-

a. H., Worms, Düsseldorf, Essen, Crefeld, Breda, Antwerpen, Haarlem, Amsterdam (acht Konzerte), Utrecht, Arnheim, Rotterdam, auf der Rückreise nach Berlin in Arnheim, Nymwegen und Barmen.

Für die Leitung der grossen philharmonischen Konzerte des Winters 1895/96 hatte Herr Hermann Wolff den neuen Dirigenten des Leipziger Gewandhaus-Orchesters Herrn Arthur Nikisch[1]) verpflichtet, der dem Publikum so gefiel, dass es für die Nikisch-Konzerte allmählich fast dasselbe Interesse wie einst für die Bülow-Konzerte an den Tag legte, so dass heutzutage diese Konzerte fast immer ausverkauft sind. In der Saison 1895/96 waren solistisch beteiligt Josef Hofmann, d'Albert, Frau Carreño und Lamond (Klavier), die Geiger Burmester, Petschnikoff und Auer, der Viola alta-Spieler Prof. H. Ritter, der Violoncellist Gerardy, der Tenorist von Zur-Mühlen, die Sängerinnen Marcella Pregi und Erika Wedekind; auch wirkte der Philharmonische Chor mit. Aus der grossen Reihe der sonstigen Konzerte sei das vom 13. Dezbr. hervorgehoben, in welchem Gustav Mahler mit eigenen Kompositionen dem Berliner Publikum sich vorstellte.

---

peten, 3 Posaunen, Tuba, 3 Schlagzeug, 1 Harfe. § 2. Das Honorar des Orchesters inkl. Dirigenten für Solisten-Konzerte beträgt für eine Probe und Aufführung 620 M. Für jede weitere Probe 200 M. mehr. Ist eine Probe öffentlich, so erhöht sich der Preis auf 300 M. Findet die öffentliche Probe abends statt, auf 400 M. § 3. Die Proben können bis zu 3 Stunden inkl. 10 Minuten Frühstückspause dauern. Für jede weitere angefangene Stunde ist eine Mehrzahlung von 100 M. zu leisten. § 4. Die Leitung der Solisten-Konzerte steht dem ständigen Dirigenten des Orchesters zu. Ausnahmefälle sind mit dem Vorstand des Orchesters zu vereinbaren. Komponisten sind berechtigt, die Aufführung ihrer Werke selbst zu leiten.

[1]) Nikisch hat bekanntlich als Leiter des Bostoner Symphonie-Orchesters (1889—1893), nachdem er vorher schon in Leipzig auch als Konzert-Dirigent ein mehr als vorübergehendes Interesse erweckt hatte, sich zu einem unserer bedeutendsten Dirigenten herausgebildet; über seine Genialität herrscht kein Zweifel; aber es geht entschieden zu weit, wenn Ferdinand Pfohl in seiner Broschüre über Nikisch S. 30 sagt: „Die Suggestion dieser wunderbar plastischen Dirigierkunst geht so weit, dass man, wenn Nikisch irgend ein Werk ohne Orchester dirigieren würde, den musikalischen Charakter dieses Stücks ziemlich genau fixieren könnte.“ Sehr treffend bemerkt aber Pfohl S. 31: „Nikisch ist Poet, Bülow war Philosoph; Nikisch ist ein grosser Kolorist; Bülow war mehr Zeichner als Maler. Eine Symphonie unter Bülow glich einer Landschaft im Winter: ein frostklares Bild voll scharfer Linien und hellster Lichtstimmung. Eine Symphonie unter Nikisch ist ein Landschaftsbild im vollen Frühling.“ Nikisch hat übrigens Bülow nie gehört, er schliesst sich an dessen Bezeichungen bei Beethoven u. s. w. nicht an, trifft aber oft mit diesen zusammen. Bei aller Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit in den Proben ist er doch stets sehr liebenswürdig, wird nie heftig; er spricht gern von dem, was er in ein Musikstück hineinlegen will. Ich gehöre übrigens zu denen, welche es Nikisch bei aller Anerkennung seiner blendenden Vorzüge verdenken, dass er gewisse seiner Paradestücke zu oft aufführt und die zeitgenössische Produktion zu wenig zu Worte kommen lässt; zudem glaube ich mit andern, dass sein Bestreben, unbeachtete Mittelstimmen hervortreten zu lassen, häufig in dieser Weise nicht zu rechtfertigen ist.

Im Frühjahr 1896 konzertierte das Orchester unter Mannstädt in Rostock, Kopenhagen, Gothenburg, Christiania, wieder in Gothenburg, Malmö, Stralsund und Anklam. Am 1. Juni, von welchem Termin ab seitdem die Scheveninger Saison beginnt, fand dort kontraktmässig das Eröffnungskonzert statt; gleich darauf aber begab sich das Orchester mit kurzem Urlaub auf Wunsch des deutschen Kaisers nach Moskau, um daselbst unter dem Berliner Hofkapellmeister Dr. Karl Muck[1]) bei den Krönungsfeierlichkeiten des Zaren Nikolaus mitzuwirken und dann wieder sofort nach Scheveningen zurück zu reisen. Auf der Rückkehr nach Berlin wurde Anfang Oktober nur in Leiden konzertiert.

In den Nikisch-Konzerten des Winters 1896/97 kam aus dem Manuskript der Satz „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen" aus Mahlers 3. Sinfonie zur Aufführung. Die Solisten waren: Busoni, Sophie Menter, E. Risler, L. Diemer (Klavier), Petschnikoff, Sarasate, Gabriele Wietrowetz (Violine), die Sängerinnen Sembrich, Schumann-Heink und Camilla Landi; auch wirkte wieder der Philharmonische Chor mit. Am 28./30. Dezbr. 1896 gab das Orchester 3 Konzerte in Kopenhagen unter Leitung von Nikisch, Dr. Karl Muck und Viktor Bendix.

Von dieser Saison ab werden die Neuen Abonnements-Konzerte, welche Herr Hermann Wolff einst unter Bülows Direktion in Hamburg begründet hatte, von unserem Orchester unter der Führung von Nikisch, der sich anfänglich mit Hans Richter ablöste, bestritten.

Im Mai 1897 unternahm das Orchester, in welches an Stelle des erkrankten Herrn Hugo Olk erst Herr Wehle, bald aber Herr Buchtelé, ein Schüler des Prager Konservatoriums, als 2. Konzertmeister eingetreten war, seine erste grössere Reise unter Nikischs Direktion; Konzerte fanden statt in Magdeburg, Bonn, Lüttich, Paris (fünf sehr erfolgreiche), Genf, Zürich, Basel, Mülhausen, Strassburg und Karlsruhe. Darauf führte Prof. Mannstädt das Orchester über Düsseldorf, Crefeld und Arnheim nach der Sommerresidenz Scheveningen; auf der Rückfahrt wurde nur in Bochum gespielt.

Am 1. Oktober 1897 trat der bisherige Wiesbadener Hofkapellmeister Josef Rebiček[2]) an Prof. Mannstädts Stelle, der auf seinen Wiesbadener Posten, nunmehr als Hofkapellmeister, zurückkehrte.

---

[1]) Unter diesem Dirigenten, welcher nach dem Rücktritt Klindworths häufig die Konzerte des Wagner-Vereins dirigiert, spielt das Orchester sehr gern; ihm ist der ironische Zug Bülows eigen; Ruhe und Korrektheit, scharfe Linien zeichnen ihn aus; Warmblütigkeit und fortreissendes Temperament ist ihm leider versagt.

[2]) Josef Rebicek, am 7. Februar 1844 zu Prag geboren, besuchte daselbst das Realgymnasium und Konservatorium, woselbst er vor allem als Geiger ausgebildet wurde. Sein Spiel gefiel Franz Liszt so sehr, dass er ihn zum 1. Okt. 1861 für die Weimarer Hofkapelle engagierte; doch schon 1862 siedelte R. als erster Konzertmeister

Im Winter 1897/98 traten in den grossen Konzerten unter Nikisch solistisch auf: Frau Carreño, Risler, d'Albert, Ossip Gabrilowitsch (Klavier), Betty Schwabe, Sarasate, A. Witek (Violine), Mattia Battistini, Camilla Landi, Herr von Zur-Mühlen, Marcella Sembrich, Lilli Lehmann (Gesang).

Vor der Ankunft in Scheveningen am 1. Juni 1898 wurden nur Konzerte in Bochum, Düsseldorf, Barmen, Crefeld, Breda, Herzogenbusch, Nymwegen, Arnheim und Leeuwarden gegeben. In einem der grossen Konzerte des Winters 1898/99 liess Herr Nikisch die sinfonische Dichtung „Fata Morgana" von Karl Gleitz aus dem Manuskript spielen. Als besondere Anziehungspunkte dieser Konzerte, welche ohne hervorragende Solisten beim Publikum lange nicht so beliebt sein würden, waren gewonnen die Klavierspieler Moritz Moszkowski, d'Albert und Josef Hofmann, die Geiger Burmester, Petschnikoff, Sarasate und Ysaye; der Gesang war durch Jean Lassalle, die Damen Sembrich, Landi, Blauvelt und den Philharmonischen Chor vertreten.

Im Mai 1899 trat das Orchester eine 28tägige Reise nach Russland unter der Leitung von Nikisch an, die ebenso anstrengend wie reich an Erfolgen war. Konzertiert wurde zunächst in Königsberg in Pr., dann in Petersburg, Reval, Riga, Dorpat, Kiew, Odessa, Moskau und Warschau.

Nachdem man in Scheveningen sich nicht nur erholt, sondern an Novitäten für die Winterkonzerte unter Rebiček eifrigst gearbeitet hatte, kehrte man nach Berlin zurück, von wo aus von nun ausser den Hamburgern auch Konzerte in Hannover, die Hermann Wolff eingerichtet hatte, zu bewältigen waren. In den Nikisch-Konzerten 1899/1900 spielte

---

des Kgl. Nationaltheaters wieder nach Prag über; hier wurde er auch nach dem Tode seines hochverdienten Lehrers Mildner (1865) dessen Nachfolger am Konservatorium, ging aber auf Veranlassung des Direktors Jahn 1868 als erster Konzertmeister an das Kgl. Theater zu Wiesbaden. Hier übernahm er sehr bald auch die Direktion von Opern, erhielt 1875 den Titel eines Kgl. Musikdirektors und wurde, da sein Direktionstalent bald bekannt geworden war, 1881 als Operndirektor und erster Kapellmeister an das Kaiserliche Theater zu Warschau berufen, wo er der deutschen, namentlich Wagnerschen Musik Eingang verschaffte und auch ständige Sinfoniekonzerte ins Leben rief. 1891 finden wir R. als ersten Kapellmeister der Kgl. Oper in Budapest, wo er die erste fremdsprachliche Aufführung des ganzen Nibelungenringes ermöglichte. Doch kehrte er nach zwei Jahren wieder nach dem ihm sehr lieben Wiesbadener Wirkungskreise zurück, den er dann am 1. Okt. 1897 mit dem ständigen Dirigentenposten des Philharm. Orchesters vertauschte. Hier in Berlin hat sich R. mit grössten Ehren auf diesem schwierigen Posten behauptet; beim Orchester — das ihn den „Guten" nennt — wie beim Publikum in gleicher Weise beliebt, was sich besonders bei der Feier seines 40jährigen Künstlerjubiläums zeigte, schwingt er bei den Solistenkonzerten mit erstaunlicher Umsicht den Taktstock und ist sehr erfolgreich bemüht, das Niveau der populären Konzerte durch gediegene Programme und tadellose Ausführung dem der grossen Philharmonischen Konzerte gleichzustellen. Auch seine Kompositionen haben viel Anklang, sein bestes Werk, die H-moll-Sinfonie, grosse Verbreitung gefunden.

Ernst von Dohnanyi sein ungedrucktes Klavierkonzert; von pianistischen Grössen traten weiter auf Frau Carreño, Risler, d'Albert, Emil Sauer, Busoni; es geigten Fritz Kreisler, Ysaye, Frau Irma Sänger-Sethe; gesanglich waren der Berliner Lehrergesangverein, Ernst Kraus und Camilla Landi beteiligt.

Die Frühjahrsreise des Orchesters im Jahre 1900, über welche Herr Hermann Wolff „Augenblicksbilder" in der Vossischen Zeitung (daraus abgedruckt: Deutsche Musikerzeitung 1900 S. 426) veröffentlicht hat, stand unter der musikalischen Leitung Hans Richters und berührte folgende Orte: Posen, Breslau, Kattowitz, Krakau, Brünn, Prag, Linz, Graz, Laibach, Triest, Venedig, Bologna (auf dem Wege dahin in Rovigo Zusammentreffen mit dem Mailander Skala-Orchester), Mailand, Turin, Lyon, Genf, Bern, Zürich, Basel, Freiburg i. B., Strassburg, Wiesbaden, Hannover (25 Konzerte in 26 Tagen).

Auf der Rückfahrt von Scheveningen fanden Konzerte in Düsseldorf, Barmen und Hagen in Westf. statt. In den Nikisch-Konzerten 1900/01 wurde Heinrich Zöllners Waldsinfonie aus dem Manuskript gespielt. Solisten waren Ansorge, Klotilde Kleeberg, Risler, Reisenauer, d'Albert (Klavier), Henri Marteau, Ysaye, Lady Hallé = Norman-Neruda (Violine), der Violoncellist Anton Hekking[1]), die Flötisten Ary van Leeuven und H. Erichson, der Baritonist Anton van Rooy, die Sängerinnen Lilly Lehmann und Therese Behr.

Ende März verliess der 2. Konzertmeister Buchtelé seinen Posten und wurde durch den erst 21jährigen, sehr begabten Herrn Karl Klingler, einen Schüler Joachims, ersetzt.

Im Frühjahr 1901 wurde die grossartige, von Hermann Wolff[2]) sorgfältig vorbereitete Konzerttournee unter Nikisch unternommen, welche nach Prag, Brünn, Wien, Graz, Triest, Venedig, Bologna, Florenz, Rom, Genua, Nizza, Marseille, Barcelona, Madrid, Lissabon, Bilbao, San Sebastian, Bordeaux, Toulouse, Marseille, Lyon, Paris, Lille, Brüssel und Lüttich führte, und auf welcher in 45 Tagen 39 Konzerte bewältigt wurden (vgl. den Bericht in der „Musik", Jahrg. I S. 65 ff.).

Ein sehr schwerer Verlust war es für das Orchester, dass am 4. Juni

---

[1]) Dieser treffliche Künstler, der schon bei Bilse Solocellist gewesen, gehört seit einer Reihe von Jahren als engagiertes Mitglied dem Philharmonischen Orchester, das er vorher zweimal schon verlassen, wieder — leider nur noch für die laufende Saison — an. Andere Solocellisten des Orchesters waren Mossel, Steindel, Baumann, van Bege, van Lier; neben Hekking wirkt jetzt Rudolf Krasselt, der aber nach Ablauf der Saison als 1. Violoncellist der Hofoper nach Wien übersiedelt.

[2]) Nicht vergessen sei hier auch dessen jüngerer Bruder Charles Wolff (gewöhnlich nur Herr Charles genannt), der die Funktionen eines Reisemarschalls ausgezeichnet versieht.

1901 der bisherige Vorsitzende Bernhard Breuer, der rastlos, mit grossem Unternehmungsgeist und mit bestem Erfolge für das Wohl des Orchesters gearbeitet hatte, in Scheveningen aus dem Leben schied. Das Amt des Vorsitzenden fiel nunmehr dem bisherigen Schriftführer Otto Müller zu, an dessen Stelle Max Freund trat. Die Direktion der Scheveninger Nachmittagskonzerte ging auf den ersten Geiger Otto Marienhagen über.

Am 4. Oktober wurde unter riesiger Beteiligung des Publikums das 40jährige Künstlerjubiläum des hochverdienten Dirigenten Rebiček gefeiert.

Damit bin ich ans Ende meiner leider meist recht trockenen, aber, wie ich hoffe, gewissenhaften und zuverlässigen Darstellung[1]) gelangt. Ich schliesse mit dem Wunsche, dass die weitere Entwickelung des Philharmonischen Orchesters, dessen Fortbestand nach menschlicher Berechnung als vollkommen gesichert anzusehen ist, in jeder Hinsicht eine erfreuliche und gesegnete sein möchte.

[1]) Es wäre unrecht von mir, wenn ich nicht, nachdem ich so viele einzelne Künstler genannt habe, noch erwähnte, dass das Orchester in dem Oboer Kern, dem Englischhornbläser Hanisch, dem Fagottisten Schömberg, dem Hornisten Repki ausgezeichnete Kräfte besitzt.

Fortsetzung

Am 23. Mai 1814 ging dann endlich der umgearbeitete Fidelio „im Theater nächst dem Kärnthnerthor" unter glückverheissenden Auspizien in Scene. Der Erfolg war nun ein enthusiastischer, obgleich die angekündigte neue Ouvertüre (in E-dur) beim ersten Male gar nicht fertig war, wofür nach v. Seyfrieds Mitteilung (p. 8 im Anhange zu Beethovens Studien etc.) die Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen" gewählt ward. Der Fideliosieg blieb nunmehr ein anhaltender: im Jahre 1814 allein erlebte die herrliche Schöpfung 22 Vorstellungen, stets mit Anna Milder als Titelheldin. Wenn es nun nach den Zeugnissen aller feststeht, dass neben dem Kunstwerke als solchem dieser Sängerin ein bedeutender Anteil am damaligen grossartigen Erfolge des Fidelio beizumessen ist, so muss dennoch hierbei eine Rätselfrage aufgeworfen werden, deren Beantwortung ebenso wichtig als schwierig ist.

Der Theaterzettel zu dieser Benefizvorstellung am 23. Mai „zum Vorteile der Herren Saal, Vogl und Weinmüller" nennt in Wahrheit „Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio: Mad. Milder."*) Nun konnte aber zur Geschichte der Fidelio-Oper der Beethovenbiograph A. W. Thayer ein Novum mitteilen (III, 283 f.). Es ward nämlich bei Gelegenheit der Wiederaufnahme des Fidelio „ein handschriftliches" Textbuch zusammengestellt. Im Verzeichnisse der „Requisiten" steht u. a.: „Einen Quersack / 2 Ketten } Mad. Hönig, und derselbe Name befindet sich [sc. im Textbuche] in dem Verzeichnisse der Personen" — — also: „M. Hönig: Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio." Über die Sängerin Madame Hönig weiss Thayer des weiteren zu berichten, dass sie eine neue Sopranistin war, die „erst engagiert worden war, nachdem das Hoftheatertaschenbuch für 1814 bereits gedruckt war; ihr Name erscheint deshalb erst in dem Taschenbuche für 1815. Obgleich sie für

*) Die anderen Rollen waren also vertreten: Don Fernando: Hr. Saal, Don Pizarro: Michael Vogl, Florestan: (der Italiener) Radichi, Rocco: Hr. Weinmüller, Marzelline: Dlle. Bondra, Jaquino: Hr. Frühwald.

die Rolle bestimmt war, als dieses Textbuch niedergeschrieben war, machte sie doch am Tage vor der Aufführung der ursprünglichen Darstellerin des ‚Fidelio', Mad. Milder-Hauptmann, Platz."

Hier ist doch ein merkwürdiges Rätsel vorhanden. Wir haben sattsam Zeugnisse, dass Beethoven bei der Umgestaltung seines Fidelio für die Hauptrolle ganz allein an seine „einzige Milder" dachte; sie war von Hause aus auch von seiten der Verwaltung, wie der Benefizianten für diese Rolle ausersehen, es war weidlich mit ihr geprobt worden: wie in aller Welt mag es zugegangen sein, dass eine noch recht unbekannte neue Sängerin der Hofoper mit einem Male die bewährte Milder-Hauptmann verdrängen konnte? Eine Sängerin, von der auch Schindler bei dieser Gelegenheit sagt (I, 125): „Die gewaltige Milder-Hauptmann (Leonore), damals im Zenith ihres Ruhmes stehend, ist wohl dem gesamten musikalischen Deutschland bekannt." — Es müssen also, wenn dieser projektierte Rollentausch — Frau Hönig statt Frau Milder — auf Wahrheit beruht, ganz erstaunliche Intriguen oder Imponderabilien vorgekommen sein, die dennoch in einen dichten Schleier gehüllt sind. Anton Schindler, der Augenzeuge, erwähnt nichts davon, ebensowenig Treitschke, der uns im Taschenbuche „Orpheus" vom Jahre 1841 eine so fesselnde Darstellung dieser gesamten Begebenheit überliefert hat; ebensowenig weiss L. Nohl etwas davon. — In F. H. Böckhs Buche: Wiens lebende Schriftsteller, Künstler etc. vom Jahre 1822 finde ich auf S. 370 die Notiz: „Hönig, Mad. K. K. Hof-Opernsängerin. Auf der Seilerstatt No. 957."

Auch der Wiener Korrespondent der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung erwähnt in seinem eingehenden Berichte vom 5. Juni 1814 (No. vom 22. Juni p. 420 f.) nichts von einem solchen Textbuche, noch von Mad. Hönig. Derselbe schreibt unter anderem: „Ausser der Ouvertüre — die dazu komponierte wurde erst bei der 2. Vorstellung gegeben — hat man die meisten Musikstücke lebhaft, ja tumultuarisch beklatscht, und den Komponisten nach dem 1. und 2. Akt einstimmig hervorgerufen. Auch unserer Mad. Milder-Hauptmann (Fidelio) wurde diese Ehre zu teil."

Am 18. Juli desselben Jahres bewilligte man endlich dem Fidelioschöpfer eine Vorführung seines Werkes zu seinem Vorteile — wieder mit Frau Milder-Hauptmann in der Titelrolle. In Bezug auf diese Künstlerin spricht die Voranzeige abermals von einer neuen Arie. Auch dieses Novum ist bis heutzutage ein Streitpunkt in der Fideliogeschichte.

Friedrich Treitschke behauptet in seinem Aufsatze im „Orpheus" (1841) „Jn diese [Benefizvorstellung] legte er [Beethoven] zu grössrer Zugkraft zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco, und eine grössere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Übrigen hemmten, blieben sie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal sehr gut." — Es scheint

hier in Wahrheit eine neue Arie für Anna Milder entstanden zu sein. Denn unzweideutig heisst es in einem Postscriptum eines Briefes Beethovens an Treitschke aus diesen Tagen:

„Die Milder hat seit 14 Tagen ihre Arie, ob sie selbe kann werde ich heute oder morgen erfahren. Lange wird sie dazu nicht brauchen.“*) —

Alle drei in Frage kommenden Beethovenbiographen: Schindler, Nohl und Thayer sind hierbei entweder unklar oder unkorrekt. Schindler schreibt (I. 125): „Was zunächst die in dieser Benefiz-Vorstellung eingelegten, zwei Musikstücke betrifft, so erfahren wir aus der Allg. Mus.-Ztg. S. 550, dass das eine das Lied Roccos gewesen, ‚Gold ist eine schöne Sache‘, das andere aber Leonorens grosse Arie in E-dur mit den drei (?) obligaten Hörnern. Ersteres mag neu gewesen sein (der ältere Klavierauszug enthält es nicht) ist jedoch niemals wieder entfernt worden. Die Arie aber gehört der ersten [?] Bearbeitung der Partitur an, und erschien am 18. August [?] 1814 nur in veränderter Gestalt, in welcher sie seitdem stets gesungen wird. Dass der Referent der Allg. Mus.-Ztg. darüber bessern Bescheid wusste, als Treitschke, dürfen wir auf sein Wort glauben.“

Das ist durchaus nicht zuzugeben. Treitschke war in jenen Zeiten stets mit Beethoven zusammen, — letzterer war willkommenster Gast in seinem Hause, — man darf also gerade Treitschke hier vollen Glauben beimessen, — überdies spricht der betreffende Brief an Treitschke, von dem Schindler nichts wusste, durchaus für die Komposition einer neuen Arie: denn die frühere Arie, die bei der Neuaufführung im Mai 1814 gesungen wurde, brauchte Anna Milder doch nicht aufs neue zu erhalten und neu einzustudieren. — Auch der höchst umsichtige G. Nottebohm macht eine allgemeine Bemerkung zu Gunsten Treitschkes, wenn er sagt: „Seine [Treitschkes] Zeugenschaft kann für die Zeit der dritten Bearbeitung der ‚Leonore‘ [i. e. 1814] geltend gemacht werden, nicht aber für die der ersten Bearbeitung.“ **)

Abgesehen davon ist auch die betreffende Stelle aus der Leipziger Allg. Mus.-Ztg. nicht korrekt citiert. Ich lasse darum hier das wichtige Referat aus No. 33 vom 17. August 1814 (S. 550) hier ganz folgen: „Theater nächst dem Kärnthnerthor. Die Direktion der k. k. Hoftheater bewilligte Hrn. v. Beethoven als Kompositeur der beliebten und meisterhaft gearbeiteten Oper ‚Fidelio‘, am 18. [Juli] eine freie Einnahme, wozu derselbe noch zwei Arien neu komponierte und in den ersten Akt einschaltete. Die erste Arie ward Herrn Weinmüller (Kerkermeister) zugeteilt und machte keine grosse Wirkung, ob sie gleich von diesem

*) Vergl. wegen dieses Briefes: G. Nottebohm: Zweite Beethoveniana (Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814), S. 300, und A. W. Thayer III, 292.

**) Siehe: G. Nottebohm: Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803; 1880, S. 78.

braven Künstler mit Fleiss vorgetragen wurde. Schön und von vielen Kunstwerte ist die 2. Arie, mit 4 [!!] obligaten Waldhörnern (E-dur), welche Mad. Milder-Hauptmann (Fidelio) mit Kraft und Gefühl vortrug. Doch dünkt es Ref., als verlöre nun der erste Akt an raschem Fortschreiten, und würde, durch diese 2 Arien in der Handlung aufgehalten, unnötig in die Länge gezogen. — Herrn van B. wurde abermals die Ehre zu teil, nach dem ersten und nach dem zweiten Aufzuge hervorgerufen zu werden". — Wie in aller Welt stimmt das nun mit den Schindlerschen Ausführungen? Auch hier deckt sich vielmehr alles mit Treitschkes Darstellung, dass es sich hierbei im Ernste um eine neue Leonoren-Arie für die Milder handelt. — Diese neue Arie, von der ebenso Treitschke wie der Referent der Allg. Mus.-Ztg. spricht, wurde nach dieser Vorstellung am 18. Juli wieder aufgegeben. —

Auch L. Nohl ist nicht gut unterrichtet, wenn er hierbei (Leben Beethovens II, 428) im Anschluss an ein Referat im „Sammler" erzählt: „Bei dieser Benefizvorstellung, die wirklich am 18. Juli stattfand, wurden dann Roccos Goldliedchen, das freilich schon aus der allerersten Bearbeitung stammte, aber damals keinen Platz gefunden hatte, und ebenso die umgearbeitete grosse Arie Leonorens als neu angekündigt und thaten, von Weinmüller und der gewaltigen Milder-Hauptmann vorgetragen, sehr gute Wirkung! ‚Die brave Ausführung der letztern [Arie] schien insbesondere mit grossen Schwierigkeiten verknüpft zu sein,' fügt der Berichterstatter hinzu und denkt dabei wohl an die drei [!!] obligaten Hörner."

Auch A. W. Thayer schafft keine Klarheit, wird aber doch wenigstens stutzig. Unter anderem schreibt derselbe (III, 293): „Wollen wir den gedruckten Quellen folgen, so war diese neue Arie in Es-dur [??] mit vier*) obligaten Hörnern geschrieben; der Text war: ‚Komm' Hoffnung' u. s. w. es war nicht [!] die Arie, welche die Milder in dieser Saison schon sechsmal gesungen hatte; es war eine Arie, von welcher der Komponist nicht sicher weiss, ob sie dieselbe nach 14tägigem Studium wird singen können; es war nicht die, welche Moscheles für die neue Ausgabe der Oper arrangiert hatte." — Sehr bald giebt jedoch Thayer diese positiven Worte auf und fragt, ob nicht etwa jene Gewährsmänner im Irrtum seien und ob nicht die neue Arie doch wohl die von Moscheles arrangierte war, die man noch jetzt singt — „und wenn nicht, was ist aus ihr geworden?" — Ja — darin liegt des Pudels Kern.

Die Leipziger Musikzeitung berücksichtigt Thayer bedauerlicherweise hierbei nicht: sonst würde er seinen positiven Standpunkt nicht verlassen haben. Nach allem bleibt die Sache so: dass eine neue Leonoren-Arie

*) Die betreffende Arie in der Partitur der dritten Bearbeitung hat in Wahrheit nur 3 obligate Hörner in E, — zuerst 2, dann 3.

am 18. Juli 1814 vorgeführt und danach wieder beiseite gelegt wurde. Diese neue Leonoren-Arie ist entweder ganz verloren gegangen, oder irgendwo verborgen. Vielleicht heisst's auch hier: Suchet, so werdet ihr finden. —

In diesen Wiener Kongresszeiten sollten Beethoven noch grössere Ehren vorbehalten bleiben. Es kam zur grossen Akademie am 29. November 1814, „zu dem Tage des höchsten Glanzes und Ruhmes" — wie Schindler sich ausdrückt, — „den ein Künstler wie Beethoven erleben konnte." Zu den alt-neuen Tonwerken kam hierbei zum erstenmale ein ganz neues Werk zur Aufführung: die von Dr. Aloys Weissenbach gedichtete und von Karl Bernard überarbeitete Kantate „Der glorreiche Augenblick" für 4 Solostimmen, Chor und Orchester (op. 136). Der Inhalt der Kantate stellt bekanntlich eine Huldigung Wiens (Vindobona) an die fremden Monarchen dar. Einen neuen Text dazu dichtete späterhin Fr. Rochlitz unter dem Titel „Preis der Tonkunst" auf Veranlassung der Verlagshandlung.

Damals nun, am 29. November 1814 und bei der Wiederholung am 2. Dezember vertraten die Solostimmen: Frau Milder-Hauptmann, Frl. Bondra, Herr Wild und Herr Forti. — Der Jubel war ganz unermesslich — fast alle Referenten gerieten in Entzücken.

Weil diese ganze Kongresszeit für unsere Sängerin von entscheidender Bedeutung werden sollte, sei aus der Fülle der Referate nur der Korrespondent der Berliner Spenerschen Zeitung herausgegriffen, der sogleich am 30. November an diese Zeitung unter anderem schrieb (Spenersche Zeitung No. 146 vom 6. Dezember 1814): „Bei der von Beethoven gegebenen musikalischen Akademie ward dieses Komponisten musikalische Darstellung von Wellingtons Schlacht bei Vittoria nebst der einleitenden Symphonie und dann die von eben diesem Künstler komponierte, von Weissenbach gedichtete Kantate, betitelt: „Der glorreiche Augenblick", aufgeführt. In dieser Kantate hatte Madame Milder-Hauptmann und andere Mitglieder des Theaters die Hauptstimme übernommen. Das Ganze ward mit lautem Beifall aufgenommen, am rauschendsten ertönte er, als Vienna (das personifizierte Wien) sang: ‚Was nur die Erde Hoh' und Hehres hat, — In meinen Mauern hat es sich versammelt: — Der Busen pocht, die Zunge stammelt, Europa bin ich, — nicht mehr eine Stadt!' — — — Der gesamte kaiserliche Hof und alle fremde Souveräne und Fürsten waren zugegen."

Unter den Kongressgästen befand sich auch König Friedrich Wilhelm III. von Preussen mit seinem Stabe, worunter der Staatskanzler Fürst von Hardenberg und der Generalintendant Graf Karl von Brühl waren. Die Einen sind nun der Meinung, dass der preussische Staatskanzler das neue Gastspiel unserer Sängerin in Berlin veranlasste,

während andere, wie der Nekrologist in der Allg. Mus.-Ztg., behaupten, Graf Karl von Brühl machte der Frau Milder-Hauptmann 1814 während des Kongresses Engagementsvorschläge für Berlin.

Genug: In Begleitung ihrer kaum 16jährigen Schwester Jeannette Milder — die sich späterhin als Frau Prof. Bürde als Liederkomponistin und Klavierspielerin hervorthat — kam Anna Milder-Hauptmann im Mai 1815 nach Berlin, um daselbst zu verbleiben, längere Zeit freilich noch als Gast, dann als fest angestelltes Mitglied der königlichen Bühne.

Frau Milder trat am 9. Juni 1815 in Berlin als Armida in Glucks Oper auf, „jubelnd in der ersten Scene von der überaus zahlreichen Versammlung begrüsst und nach der Vorstellung durch freudig stürmendes Herausrufen ausgezeichnet", wie der Kritiker der Voss. Ztg. (vom 15. Januar 1815) sich ausdrückt. Auch diesmal redete unsere Sängerin dankend das Publikum an, sie beteuerte: „Ihre freundliche Aufnahme verpflichtet mich angenehm zu dem Bestreben, Ihnen meinen Dank zu beweisen." So ging es von Erfolg zu Erfolg, von Jubel zu Jubel; sie verstand es, ganz Berlin in einen wahren künstlerischen Freudenrausch zu versetzen. Selten ist eine Sängerin so angedichtet worden — von den Grössesten bis zu den Kleinsten des Parnassus — wie Frau Milder-Hauptmann.

Dieses Gastspiel dauerte zunächst nur bis Anfang Juli; von ihren damaligen Partieen nenne ich nur noch die Antigone in Sacchinis „Oedipus auf Kolonos" und die „Susanne" in Mozarts „Figaro".

Obwohl Frau Milder gerade jetzt stark von häuslichen Wirren geplagt ward, betrieb sie es doch sehr eifrig, dass man an der Berliner Oper die Vorführung des „Fidelio" in Angriff nehmen musste. Zwar ging die erste Aufführung des „Fidelio" in Berlin am 11. Oktober 1815 nicht mit Frau Milder, sondern mit Frau Schultze-Killitschky in Scene, aber dem Berliner Publikum ward der wahre Fideliogeist doch erst offenbar, als drei Tage später (14. Oktober) Frau Milder-Hauptmann die Leonore sang. Während ihres neuen Gastspiels trat sie 11mal als Fidelio-Leonore auf.

Nachdem sie daselbst zweimal die Leonore gesungen hatte, erschienen in der Voss. Ztg. vom 19. Oktober 1815 folgende Verse:

„An Madame Milder-Hauptmann als Fidelio:

Die Treue stieg hernieder
Von des Olympus Höh'n
Es klangen ihre Lieder
Wie Nachtigall Getön. —
Wir schauten auf, des Sanges froh;
Du warst es als Fidelio. —

Der Anfang der mit —d. unterzeichneten eingehenden Besprechung der Oper im 127. Stück der Voss. Zeitg. vom 24. Oktober 1815 lautet: „Ein geniales Kunstprodukt erster Grösse ist auf unserer, durch Mannigfaltigkeit und Wert der Vorstellungen an Interesse fast mit jedem Repertoire zunehmenden Königlichen Bühne erschienen trefflich ausgeführt und mit steigendem Beifall enthusiastisch aufgenommen worden.“ — Fidelio ist die erste und einzig uns bekannte Oper, welche L. v. Beethovens Universal-Genie in der Tondichtung als Beweis lieferte, dass er nicht bloss ein Instrumental-Komponist sei, sondern auch dramatische Charaktere mit fester, kühner Hand zu zeichnen wisse.“ — — — Die Besprechung wird in der folgenden Nummer der Zeitung — vom 26. Oktober — fortgesetzt. Da werden die Stücke von vorzüglichstem Werte vorgeführt, darunter — „die überaus zarte, treffliche Arie der Leonore, No. 8, von welcher Mad. Milder-Hauptmann das Adagio: ‚Komm Hoffnung,‘ von der Begleitung 3*) (!) obligater Hörner ganz nach Wunsch unterstützt, wie auch den sanften Schluss des Rezitatives so seelenvoll und rein vortrug, dass hier wieder der Vorzug der menschlichen Stimme vor jedem Instrument sich bewährte.“ — —

Der treffliche Panegyriker schliesst also: „Was übrigens darum auch exentrisch und für die Ausführung ungewöhnlich Schwieriges allerdings sich befindet, — das Genie bahnt sich neue, dem Nachfolger oft dornige Pfade zum steilen Tempel des künstlerischen Nachruhms. Der Geweihete findet den Eingang. — d.“

Mit dem steigenden Enthusiasmus des Publikums für Fidelio-Milder werden auch die ihr gespendeten Poesieen reifer und weihevoller. So erschien in No. 138 vom 18. November 1815 ein schönes Sonett:

„An Madame Milder-Hauptmann als Fidelio“ von D. Ebel und unmittelbar darunter die Distichen an dieselbe:

Wie des Orpheus klagendes Lied zu den Schatten des Todes
Drang Dein rührender Ton zu des Gefängnisses Nacht.
Orpheus Lieder verstummten; in Deiner lieblichen Stimme
Gab uns den Zauber des Tons freundlich Apollo zurück.
Dr. W. Münnich A. M.

Der damalige Referent —d. der Voss. Zeitg. wird jedoch nicht müde, sich mit den Fidelio-Aufführungen in Berlin zu beschäftigen. Die Nummer vom 25. November 1815 gewährt uns abermals einen langen Artikel: „Über die hiesige Darstellung der Beethovenschen Oper Fidelio“, voll Enthusiasmus für „dieses geniale Werk.“ Da die schwere Oper binnen kurzem fünfmal gegeben ward, binnen fünf Wochen — wird der Berliner Kunstgeschmack gepriesen. Dann heisst es aber auch:

*) Man beachte, dass hier nur von 3, nicht von 4 obligaten Hörnern die Rede ist.

„Freilich dürfen wir wohl nicht durchaus reines Kunst-Interesse als Motiv zu diesem Drange nach der Beethovenschen Oper voraussetzen: wie überall und zu jeder Zeit wirkt der Ruf und die Schaulust auch wohl mit. Durch den Gesang der hier nicht einheimischen und mit Recht geschätzten Künstlerin, Madame Milder-Hauptmann, erhält das Originalprodukt auch noch einen wesentlichen Reiz mehr, der unparteiisch nicht zu verkennen ist.“ — Der Referent hatte die Oper viermal stets mit der Milder gehört, mit der dortigen „braven Sängerin“, Frau Justizrat Schulze, geb. Killitschky, aber nicht, welcher, wie da zu lesen ist, die Hauptrolle „bleibend zugeteilt ist“. Für denselben würde die im dramaturgischen Wochenblatte (No. 16) vorgeschlagene wechselweise Vorstellung der Hauptrolle allerdings interessant gewesen sein. Noch mancherlei führt dieser Referent zu Gunsten der Frau Milder aus, die nun einmal für die Fideliorolle wie prädestiniert erschien.

Fortsetzung folgt

Fortsetzung

Lieber Freund!

Soviel ich mich erinnere, ist die Partitur der Schubert'schen Sinfonie (in Copiatur) bei Ihnen geblieben? Wollen Sie so gefällig sein, sie hieher zu senden, nebst den Partituren der Ouvertüren zu Fierabras und Genoveva, für welche Sie bei Herrn von Ziegäsar die Erlaubnis zu erhalten haben. Sollte die Schubert'sche Sinfonie sich bei Ihnen nicht vorfinden, so verschreiben Sie das Werk von Breitkopf — die Ouvertüren wird Ihnen Bloch überbringen.

Bitte aber, diesen Auftrag sobald als möglich zu besorgen, denn ich bedarf der drei Werke am 25. ten dieses —

Tout à vous

F. Liszt.

18. Dezember 1850.

Sagen Sie auch Hermann,*) er soll sich, im Falle es absolut nötig ist, die Fracht des Weines bei Elkan (Calmann) abholen — Es dünkt mir aber, dass man ganz wohl bis zu meiner Ankunft warten könnte — Er soll sich überhaupt etwas mehr Energie angewöhnen und nicht wie ein Lapp allen Forderungen zuvorkommen — Gefällig sein ist eine sehr schöne und gute Eigenschaft, aber blos an richtigem Ort und Stelle —

Noch eine Frage: Ist die Partitur des Conzertes von Beethoven, für Clavier, Violine und Cello erschienen? In diesem Falle senden Sie dieselbe sogleich nach Eilsen.

Lieber Freund!

Sogleich nach Empfang Ihres vorletzten Briefes schrieb ich an v. Z. — um ihn auf die ganz passende ceremonielle Einladung und Vorstellung bei den Proben des Königs Alfred aufmerksam zu machen. Es freut mich sehr, durch Sie zu vernehmen, dass mein verehrter Freund Ihnen, und meinem Wunsch auf die artigste Weise zuvorgekommen und dass sich bereits bei den Proben eine gegenseitige Befriedigung (wenn auch nicht, wie hoffentlich in vollkommenem Gleichgewicht) zwischen dem Personal

*) Liszts Diener.

und dem Autor eingestellt hat. Was Sie mir Angenehmes über den ersten Eindruck und den Probesuccess Ihrer Partitur mitteilen, ist mir sehr willkommen, ohne mich im mindesten zu überraschen, denn damit bin ich seit langer Zeit mit Genast*) gänzlich einverstanden, „dass sich von Ihnen nur Gutes und Vorzügliches erwarten lässt" — Glücklicher Weise haben wir nicht mehr lange zu warten, und der 16te Februar soll mir dieses Jahr ein doppelter Festtag sein. — Ohne Sie mit unnützen Rath zu belästigen, erlaube ich mir jedoch, Ihnen nochmals anzudeuten, dass für Ihre persönliche Stellung in W. die Proben und die Aufführung Ihrer Oper sehr bestimmend sein dürften... „Comme on fait son lit on se couche", sagt das französische Sprichwort — Machen Sie also Ihr Bett so gut wie möglich; — um hernach keineswegs zu schlafen, versteht sich! —

In Ihrem vorletzten Schreiben scheinen Sie die irrtümliche Meinung gefasst zu haben, ich dirigierte „Czar und Zimmermann". Dies wird aber keinesfalls geschen, denn sowie ich es Ihnen und mehreren Anderen vor meiner Abreise gesagt habe, so wird sich für dieses Jahr meine ganze theatralische Thätigkeit auf die Wagner'schen Opern (im Falle man sie wiedergiebt und meine Wenigkeit zur Direction bestimmt) und den König Alfred beschränken. Sie werden am besten einsehen, dass ich, ohne meinen guten Namen zu compromittieren, mich nicht in die jetzige Wirtschaft mehr einlassen darf — meine bescheidene Entsagung an alle den plaisirs der Direction soll wenigstens als stiller Protest gegen den bisherigen Schlendrian, welcher leider nur zu sehr durch die Bornirtheit und die Geschmacklosigkeit des Publikums herbeigeführt wurde, dienen — Mein einziger Wunsch für diesen Winter wäre, ein paar (circa 3 bis 4) ordentliche Conzerte herzustellen, mit Berlioz' und Schubert'scher Symphonie etc. — Durch die prächtige Mithülfe Joachims ist dies ziemlich leicht zu ermöglichen, obgleich wir zu befürchten haben, dass ein grosser Theil des kleinen Weimarer Publikums sich an diesen Conzert Abenden das Theatergeld ersparen wird und es für Czar und Zimmermann, Saalnixe und dergleichen vorbehält. Erinnern Sie sich noch an die scandalöse Leere des Hauses, als die 9te Symphonie und Athalie aufgeführt wurden? Die Leute sind traditionell so begeistert für das Schöne und haben sich obendrein so schöne Gewohnheiten angeeignet! —

Meine Compositions-Thätigkeit, worüber Sie Nachricht verlangen, ist leider durch meine Krankheit, und noch mehr durch die wahre tiefe Trauer, in welche wir alle gerathen sind**), sehr geschmälert. Trotz allem werde ich doch das Heft der „Harmonies poétiques et réligieuses", 6 Nummern, fertig zurückbringen. — Es wäre mir angenehm, wenn es noch diesen

*) Ed. Genast, Schauspieler und Opernregisseur zu Weimar, gest. 1866.

**) Die Mutter der Fürstin Wittgenstein war gestorben.

Winter, gleichzeitig mit dem Concerto sans orchestre (zu welchem ich noch einen Mittelsatz beigefügt habe) erschiene. Wahrscheinlich werde ich Härtel*) ersuchen, beide Manuscripte zu übernehmen. Ich habe blos den Scrupel, dass weder das eine noch das andere als Verlags-Artikel sich geltend machen könnte — und doch ist es an der Zeit, dass ich dergleichen mehreres veröffentliche —

In Betreff Ihres freundschaftlichen Anerbietens, meine „Liebesträume" zu recensiren, ersuche ich Sie, indem ich Ihnen meinen aufrichtigsten Dank zum Voraus dafür sage, bis zu dem Moment des Erscheinens der Harmonies poétiques zu zögern. Bei derselben Gelegenheit lässt sich vielleicht auch en passant der Consolations oder der Petrarcas Sonnette erwähnen —

Für Senff**) halte ich einen neuen Trauermarsch für Clavier in Bereitschaft — und zu seiner ungarischen Rhapsodie, die in Weymar liegen geblieben, hat sich noch ein ganz echter „Magyar", der Ihnen vielleicht Spass machen wird, und als brillantes Conzertpendant zu dem Galoppe chromatique gelten kann, annexirt.

Obgleich ich die Propheten Fuge nicht nüanciert habe, so könnten Sie sie doch bei Gelegenheit Ihrer Leipziger Reise Breunung in Abschrift mittheilen. Sollte er wirklich am 1ten Januar von Leipzig abgehen, so ersuchen Sie ihn, mich in Eilsen zu besuchen. Der Eisenbahnzug, der ihn nach Cöln führt, geht ja über Bükeburg, so dass es ihm kein spezielles Derangement macht, einen Tag in Eilsen sich aufzuhalten.

Im Falle Sie Heinrich Brockhaus sehen, so bitten Sie ihn, mir den letzten Rest der Correcturen meiner Goethe-Brochüre sobald wie möglich hierherzusenden (nähmlich noch vor dem 6ten Januar, den ich vorläufig für meine Abreise bestimmt habe) —

Das Hotel Bruns ist ein Krankenhaus geworden. Prinzess Marie ist seit 10 Tagen schwer erkrankt, an einem sehr heftigen Fieber, und Möller kommt beständig von Minden. — Der Frau Fürstin geht es kaum besser und sie ist auf die absoluteste Diät seit 3 Wochen angewiesen. — Mit Ende der Woche erwarte ich Belloni —

Schreiben Sie bald wieder, lieber Freund, und thuen Sie mir die Liebe, alle ceremoniellen Formeln (selbst in der Adresse, wenn ich bitten darf — schreiben Sie blos einfach Herrn Franz L—— Eilsen) gänzlich zu beseitigen. Eine Zeitlang konnten sie vielleicht ganz gut an Ort und Stelle sein; für jetzt aber tragen sie einen betrübenden Stempel für die wahre, aufrichtige Freundschaft

Ihres F. Liszt.

---

*) Herm. Härtel, Chef d. Verlagsfirma Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

**) Begründer des gleichnamigen Musikverlags zu Leipzig sowohl wie der Musikzeitung „Signale für d. musikal. Welt".

Schreiben Sie doch an Wiek*), um dass er nicht empfindlich wird. — Grüssen Sie herzlich Joachim, dessen Besuch mir Freude gemacht hat.

Lieber Freund!

Vor allem lassen Sie mich dies, mit gänzlicher Aufrichtigkeit und wahrhafter Freundschaft für ein und allemal sagen: Keine Spur von irgend einer trüben Retrospektivität gegen Sie, wird sich je bei mir vorfinden. Ich erinnere mich blos an das Viele, ordentlich geleistete, freundlich und freundschaftlich gesinnte, welches Sie mir in früheren Jahren erzeigt haben. Sollte dieses oder jenes unangenehm berührende vorgefallen sein, so ist es nicht nur seit Ihrem Eilsener Aufenthalt gänzlich in meinem Gedächtnis verloschen, sondern sicherlich haben Sie es auch mehrfach wieder gut und besser gemacht, bei mancher Gelegenheit im Laufe dieses verflossenen Jahres. — Ob ich in künstlerischem Bezug den Erwartungen oder Hoffnungen meiner wenigen Freunde genügen werde, ist für mich eine manchmal schwerdrückende Frage; jedenfalls aber kann ich Sie mit vollem Gewissen versichern, dass in moralischem Bezug, hinsichtlich der Lauterkeit meiner Gefühle, der Consequenz meines Handelns und Wandelns — bis zur Aufopferung meiner Eitelkeit und meines eignen Interesses inclusive — ich nie meine Freunde zu einem gerechten Vorwurf veranlassen werde. Schmälern Sie also nicht, lieber Freund, à plaisir ou à chagrin, durch Grübeleien und Grillen, Ihr natürliches unbedingtes Vertrauen zu mir. Glauben Sie fest, auf Spinoza's Ethik, dass Joachim Raff nie einen Freund begegnen kann, der ihn wahrhaftiger schätzt, verehrt und ergeben ist, als F. Liszt — Und hiemit genug über dieses Capitel, mit der Bitte, dass Sie fernerhin nicht mehr fruchtlos darüber polyphonisiren.

Soll ich Ihnen heute etwas Moral predigen? Warum nicht, in der Voraussetzung, dass Sie gut aufgelegt sind? — Nun zuerst ein Gleichnis. Erinnern Sie sich noch an Backfisch, diesen Virtuosen = Heros des Herumtappens und Danebengreifens? Eh bien! verargen Sie mir es nicht, wenn ich Sie soweit bringe, darauf zu reflektieren, ob es nicht vorkommen könnte, dass, aus rein künstlerischer Zerstreuung, Sie, mein Verehrtester, die Backfisch-Methode anstatt der Bach'schen cultivierten, und in Ihren gesellschaftlichen Relationen, drüber Ihre Freunde mit offner Unparteilichkeit herumtapsen, ja, siehe da, auf der ganz gut geregelten und gestimmten Claviatur der Gesinnungen und Voraussetzungen, recht Backfischisch danebengriffen? — Wenn ich nach Weymar zurückkomme, wollen wir gelegentlich dieses Gleichnis besser verständigen; einstweilen gebe ich Ihnen Bedenkzeit und wünsche Ihnen den besten Appetit, um dass Sie alle möglichen Backfische gehörig verdauen.

*) Friedr. Wieck, Klara Schumanns Vater, 1785—1873.

Soeben schrieb ich an Herrn von Zigäsar, und sagte ihm, wie sehr mir Bek's Verbleiben in Weymar angenehm ist. An Genast bitte ich Sie, meine freundschaftlichsten Empfehlungen nicht zu vergessen. Ich werde dieser Tage seinen Brief beantworten.

Was macht Dornweg?

Wie geht es Reissmann?

Den Einband für Fräulein Aghte bitte ich Sie bei dem besten Buchbinder in Weymar oder Jena besorgen zu lassen, H... ausgenommen — Was diesen anbetrifft, schreiben Sie mir, ob ihm Elkan die 50 Thaler ausbezahlt hat, so wie ich es verlangte.

Mit Ihren Ansichten über den Lohengrin Aufsatz kann ich a priori nicht sehr einverstanden sein; es soll mich aber freuen, wenn mich alle Ihre Erörterungen des contra noch bestimmter des pro überzeugen. Der Weg scheint mir ein gefährlicher, ob des jetzigen Standpunktes des grossen Publicums; jedoch ist es möglich, dass er schneller zum richtigen Ziel führt.

Freund Joachim wird mir recht willkommen sein in meiner Einsiedeley.

Schreiben Sie bald wieder

Ihrem treu ergebenen
F. Liszt.

(Beifolgender loser Zettel scheint Liszts Aufträge für Leipzig enthalten zu haben, wohin Raff sich öfters begab.)

Peters*) meine besten Grüsse bestellen.

Anfragen wegen der Faust-Recitation — ob und wann wir die Partitur von Spohr's Faust mit der neuen Umarbeitung und Recitation beziehen können — Ich wünschte bald die Copiaturen vornehmen zu lassen, da die Oper anfangs nächster Saison gegeben wird —

Années de Pélerinage — Schweiz und Italien — 2 Bände. Ungefähr 150 Druckseiten — in 15 Nummern (Fantasiestücke) geteilt. — Die letzten Nummern Petrarca-Sonette (3 —) und Dante Fantasie —

Einkauf von Czerny — Tabellen der Musik-Geschichte. (Schott.) Lieder-Halle — von Zuganaglio — 4stimmig von Rietz — 2 Thaler. — Volkslieder — Bardale — Herausgegeben von E. Baumstark und Waldbrühl — im Verlag von Friedlein und Hirsch — Band — 1 Thaler.

Schuberth — bekommt seinen Valse favorite — gleichzeitig dürfte er auch eine decentere Auflage des russischen Liedes von mir transcribiert (5 Druckseiten) machen, wozu ich ein paar Aenderungen aufschreiben möchte.

---

*) Begründer des gleichnamigen Leipziger Musikverlags.

Herrn Alversleben, Central-Büreau für Theater zu Leipzig — per Adresse des Verlagscomptoirs, benachrichtigen, dass ich an R. Wagner seinen Brief an mich zugesandt habe.

Kistner*) — alles Schöne — Wann erhalte ich die Correctur der Harmonien?

Senff**) — vollkommen beruhigen über meine Honorar-Ansprüche — er wird in diesem Punkt sicherlich mit mir zufrieden sein — Ich erinnere mich bestens an den Propheten Illustrations Artikel — und die Signale waren das erste Blatt, welches für mich in Leipzig Parthey nahm — Er soll mir seine Gesinnungs Tüchtigkeit bewähren — an mir soll's nicht fehlen.

Ein halb Dutzend Exemplare von Mazurka, Rhapsodien und Polonaisen wären mir angenehm

In Betreff der definitiven und completten Ausgabe der ungarischen Rhapsodien bitte ich Senff, den Verlag dieses Werkes in Leipzig zu übernehmen, so wie es ihm Haslinger angetragen hat. Der Stich soll von Palg in Leipzig ausschliesslich besorgt werden, und ganz gleichförmig, wie No. 1 und 2 bei Senff erschienen — Haslinger, in Wien, Rosavöly in Pesth und (vielleicht) Schott in Mainz sind die anderen Verleger des Total — ungefähr 10—12 Hefte — mit thematischem Verzeichnis.

An Härtel — meine Bachgesellschaftsubscription

Fink's Musik. Hausschatz wäre mir angenehm durchzusehen

Brendel†) — (Von wem der Aufsatz über ungarische Musik in der letzten Nummer?) — 4 Druckseiten den Ung. Rhap. sind für die N. M. Z. disponible. Mit Vorbehalt der Gesamtauflage, welche nächsten Monats erfolgen wird

Radeke††) — freundlichst grüssen — mit der festen Burg

Das Eigentum der Ouvertüre von Nicolai gehört Hoffmeister Mit Hoffmeister verhalte ich mich stets in Fragezeichen??? — Eine Methode, welche ganz empfehlbar auch mit anderen Leuten sein kann.

Von Raffs Ergehen in der Zwischenzeit berichtet nachstehender Auszug aus einem der Briefe an Frau Heinrich, im Dezember 1850:

Wie lange her ist es dann nachgerade, dass ich nicht mehr an Sie geschrieben! . . .

---

*) Siehe Anmerkung Seite 285, IV. Heft dieser Zeitschrift.

**) Siehe Anmerkung Seite 690 dieser Nummer.

†) Karl Brendel, Musikhistoriker und -schriftsteller, 1811—1868.

††) Robert Radecke, damals am Leipziger Konservatorium studierend, Pianist und Komponist; jetzt Direktor des königlichen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin.

Gewiss, ich war in Stuttgart ziemlich fleissig; doch was ich damals that, ist Kinderey gegen die Anstrengung, der ich jetzt beinahe erliege. — Anfangs Juli begann ich die Partitur des Lisztschen Prometheus. Die 3 Bände starke Partitur nebst der eines Marsches für Militärmusik und eines Festchores waren in 6 Wochen fertig; alsdann war meine Zeit durch die Masse Proben, durch die Fremden, durch die Correspondenz für die Signale, (wo alle Artikel mit x y z, sowie alle Rezensionen mit mf von mir herrühren, unter anderem die lange Kritik aus Anlass der Liszt'schen Illustrationen) die illustrierte Zeitung, und die Deutsche allgemeine Zeitung in Anspruch genommen. Da Liszt Ende September schon reisen wollte, so war ich auf alle Weise gehetzt. Das Engagement Joachims, das auf meinen Hals geladen ward, führte mich diverse Male nach Leipzig. Oktober 19. reiste Liszt endlich ab. Vorher ward noch das Definitive über Aufführung des „König Alfred" festgestellt. Von da ab musste ich mich nicht nur selbst in den Mittelpunkt unseres Kunstlebens begeben, sondern auch für die Fremden meinen Freund vertreten. Nachdem ich Wagner's Lohengrin, Schumann's Genoveva und Meyerbeer's Prophet, die drei bedeutendsten Werke des Augenblicks gehört hatte, so fand ich, dass der „König Alfred" in seiner alten Gestalt nicht ins Publicum gehen dürfte, wenn er einigermassen meine Erwartungen rechtfertigen sollte. Ich arbeitete also das Buch um, und machte mich sofort an die Herstellung einer neuen Partitur, in welcher kein Blatt der alten stehen bleiben konnte. — Zwei Acte sind bereits ausgeschrieben, d. h. für die Aufführung in Stimme copirt, der dritte kommt mir in ein paar Tagen aus der Feder und der vierte wird auf die Feiertage fertig werden. Am letzten Samstag besuchte mich der Intendant, um mich offiziell einzuladen, die Proben für mein Werk selbst zu leiten. Am letzten Montag, gestern und heute habe ich die ersten Proben abgehalten. Die Sänger sind sehr gut disponirt, der Intendant, der Regisseur und alles ist über das bisher Gehörte erfreut und von bestem Geiste beseelt. Das Werk wird bis zum 8ten Januar einstudirt seyn . . .

Liszt und der Intendant beabsichtigen bey Hofe die Pensionirung des Hofkapellmeisters Chelard durchzusetzen, und mich an seine Stelle zu poussiren, wogegen einstweilen nichts einzuwenden ist.

Liszt, der in Eilsen ist, kömmt erst am 8. Januar zurück. Er war krank, ist aber wieder besser. Die Fürstin, deren Mutter kürzlich starb, ist ebenfalls unpässlich Wir schreiben uns wöchentlich 2—3 mal, was leider nicht anders zu machen ist, weil, wie Sie sich denken können, unsere Verhältnisse darnach sind. Neues habe ich nicht viel geschrieben . . .

*) Die Doppelfeier von Goethe's Geburtstag und der Einweihung des Herderdenkmals.

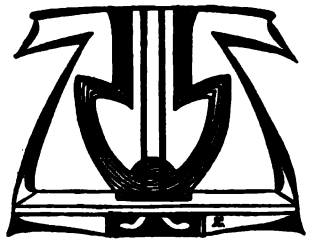
Das Trio haben wir während der August-Feste*) von Liszt, Joachim und Cossmann in grosser Vollendung gehört . . .

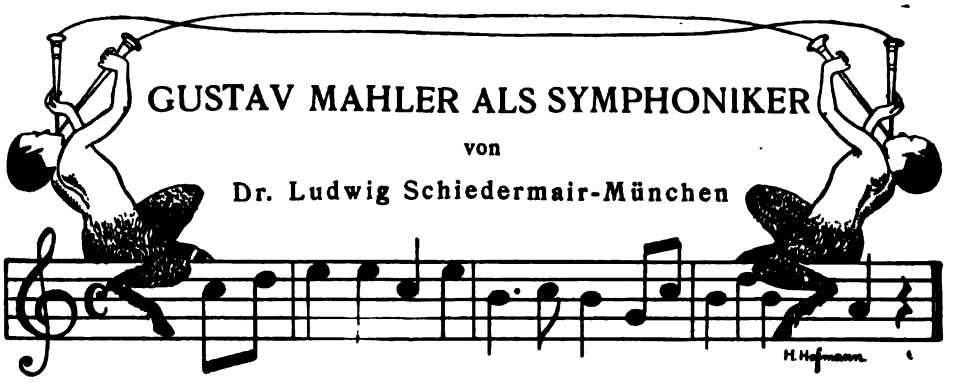
Mein Quartett haben mir David*), Joachim, Stör und Cossmann in wunderbarer Vollendung vorgespielt. Ist aber auch ein Virtuosenvölkchen, was man nicht alle Tage zusammen hat. Das Violoncellstück habe ich mir neulich von Cossmann und Winterberger (einem jungen Schüler von Liszt, der bey mir Composition studirt) vorspielen lassen . . .

Ein seltsames Stück habe ich neulich geschrieben, ein Nocturn für Clavier und Geige, was ich David widmete. Ich hab's mit Joachim, mit welchem ich wie mit einem jüngeren Bruder zusammenlebe, gespielt . . .

*) Ferd. David, Violinist, damals am Leipziger Konservatorium thätig, gest. 1873.

Fortsetzung folgt





Schluss

Als vor kurzem in München die Vierte Symphonie (in G-dur) ihre Uraufführung erlebte und dieser Wiederholungen in anderen Städten folgten, da konnte man in den Referaten der Kritiker entweder ein verbissenes Verdammungsurteil oder eine völlige Ratlosigkeit wahrnehmen. Auch die wenigen, welche wussten, dass Mahler kein direkter Programmatiker ist, liessen sich durch Einzelheiten zu irrigen Anschauungen verleiten und richteten daher ihr Augenmerk weniger auf die Gesamtstimmung der einzelnen Sätze. Für die Beurteilung der Vierten Symphonie ist es, wie ich glaube, von Vorteil, die Worte eines Mannes über dieselbe zu vernehmen, welcher die Werke Mahlers wie auch die Vierte Symphonie gleichsam mit dem Schöpfer miterleben konnte. Es ist dies ein jüngerer musikalischer Freund Mahlers, der jetzt in Wien thätige Kapellmeister Bruno Walter. Im Einverständnis mit seinem Meister schrieb dieser unterm 5. Dezember 1901 an den Verfasser dieser Zeilen folgenden Brief, den ich der Hauptsache nach wiedergebe. Er bietet uns einen Ausblick auf das Gesamtschaffen Mahlers und einen Einblick in die Vierte Symphonie. Er lautet:

„ . . . Es wird von so vielen Seiten der Ruf nach einem Programm erhoben, dass es wichtig erscheint, Mahlers Stellung zu dieser Frage zu präzisieren. Um es gleich herauszusagen: Mahler perhorresziert aufs Energischste jedes Programm; muss man denn wirklich, so fragt er, ein Programm haben, um einen Satz mit erstem Thema, zweitem Thema, Durchführung und Reprise zu verstehen?*) Oder ein Scherzo mit Trio? Oder ein Andante mit Variationen? Die Konstruktion der IV. ist eine so völlig diesem Schema entsprechende, dass der Ruf nach einem Programm höchstens durch den Wunsch gerechtfertigt erscheinen könnte, das Verhältnis des vokalen, vierten Satzes zu den vorhergehenden zu ergründen; und

*) Dies trifft mit der von mir seit mehr als einem Jahre ausgesprochenen Ansicht völlig zusammen.

diesem Wunsch wird durch den Text des letzten Satzes schon zur Genüge entsprochen... Mahler hat allerdings die Ausdrucksmittel der Musik aufs höchste potenziert, ihr Reich wirklich erweitert; sein unerhört reiches und kompliziertes Empfindungsleben schuf sich seine eigene Sprache in der Musik, in der er nun aber, wie alle absoluten (!) Musiker, nur Dinge sagt, die nie mit Worten klar zu bezeichnen wären, da sie einer Sphäre entstammen, die nichts mit Zeit und Raum, der Form der einzelnen Erscheinung zu thun hat... Die Verschiedenheit der symbolischen Fähigkeiten der Künste bietet ja die Möglichkeit ihrer Verbindung, indem das Allgemeine der musikalischen Schilderung, durch gleichzeitige poetische oder mimische Darstellung auf den speziellen Vorgang angewandt, zu grösserer Bestimmtheit gelangt, während wiederum die durch das Wort oder die Mimik ausgedrückte Empfindung den Urgrund ihres Wesens durch die Musik in bewundernswürdiger Deutlichkeit enthüllen lässt... Dagegen ist die Musik nie imstande, das, was durch Worte genau zu bezeichnen ist, mit derselben Deutlichkeit zu schildern, spielt also in der Programm-Musik eine doppelt klägliche Rolle, da sie erstens ihr eignes höheres Reich, das des ursprünglichen Empfindungslebens... verlässt und nun in der fremden Sphäre unverständliche, oder bestenfalls halbverständliche stammelt. Um den Gegensatz zwischen der Programm-Musik, in der die Musik zu einer so trivialen Existenz herabgewürdigt wird*) und der Mahlerschen Musik zu kennzeichnen, möchte ich versuchen, die Entstehung der IV. Symphonie, die durchaus der Genesis der früheren Werke analog ist, kurz zu schildern: Mahler, der vor Jahren das Lied „Das himmlische Leben" komponiert hatte, fühlte sich, durch die ergötzliche, kindliche Darstellung dieses himmlischen Lebens angeregt, in solch eine überaus heitere, ferne, sonderbare Sphäre hineinversetzt, und das Thematische, das ihm aus dieser ganz eigenen Empfindungswelt entstand, verarbeitete er symphonisch. Da dies freilich eine eigene Welt war, in der er lebte,... so bot auch ihr musikalischer Niederschlag wohl viel des Neuen, Überraschenden. Es lag ihm hier wie überall fern, bestimmte Vorgänge und Gedanken zu schildern. Die dieser Sphäre entstammenden Themen wurden ihrer Eigenart gemäss symphonisch durchgeführt und führten natürlich zu ebenso eigenartigen Kombinationen. Durch kein Programm würde man zum Verständnis dieses Werkes oder einer andern Mahlerschen Symphonie gelangen. Es ist absolute Musik und unlitterarisch von Anfang bis Ende, eine viersätzige Symphonie, organisch in jedem Satz und dem, der Sinn für einen subtilen Humor hat, durchaus zugänglich. — Immerhin kann einem schnelleren Verständnis solcher Werke folgendes förderlich sein: Es besteht die Möglichkeit, die Region, aus der so scharfumrissene

*) Dieser Ansicht kann ich nicht beipflichten.

musikalische Äusserungen kommen, durch ein passendes Bild anzudeuten. Dies ist dadurch zu erklären, dass der durch die Musik dargestellte innere Zustand zugleich auch zu zahllosen (!) Lebensvorgängen in Beziehungen stehen kann, von denen jeder einzelne mehr oder weniger anzudeuten geeignet ist, was von der Musik in unerreichbarer Deutlichkeit geschildert wird . . . Sie sehen, dass jemand, der das Wesen der Musik so begriffen hat — als Gleichnis des tiefsten Wesens der Dinge — niemals Musik zu einem Programm schreiben kann. Dagegen wird er im Stande sein, eine ganze Unzahl von Bildern zu nennen, deren Wesen mit dem seines Werkes verwandt ist. Unter diesem Vorbehalte teile ich Ihnen mit, dass die drei ersten Sätze der vierten Symphonie ein himmlisches Leben schildern könnten: man könnte sich im ersten Satze den Menschen denken, der es kennen gelernt; es waltet darin eine unerhörte Heiterkeit, eine unirdische Freude, die ebenso oft anzieht wie befremdet, ein erstaunliches Licht und eine erstaunliche Luft, der freilich auch menschliche und rührende Laute nicht fehlen. Der zweite Satz könnte die Bezeichnung finden: Freund Hein spielt zum Tanz auf; der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf... „Sankt Ursula selbst lacht dazu" könnte der dritte Satz genannt werden; die ernsteste der Heiligen lacht, so heiter ist diese Sphäre, d. h. sie lächelt nur, und zwar lächelt sie, erzählte mir Mahler, wie die Monumente der alten Ritter und Prälaten, die man beim Durchschreiten alter Kirchen mit über die Brust gefalteten Händen sieht, und die das kaum bemerkbare friedenvolle Lächeln der zu ruhiger Seligkeit hinübergeschlummerten Menschenkinder haben; feierliche, selige Ruhe, ernste milde Heiterkeit ist der Charakter dieses Satzes, dem auch tief schmerzliche Kontraste, etwa Reminiscenzen des Erdenlebens, sowie eine Steigerung der Heiterkeit ins Lebhafte nicht fehlen. — Wenn der Mensch nun verwundert fragt, was das alles bedeutet, so antwortet ihm ein Kind mit dem vierten letzten Satze: Das ist das himmlische Leben . . ."

Wie Mahler bereits in den beiden letzten Sätzen der zweiten Abteilung der dritten Symphonie uns in eine überirdische Stimmungswelt versetzt, so lässt er in seiner vierten Symphonie lediglich jene musikalischen Eindrücke zu Worte kommen, welche „unirdischen" Gefühlen und Empfindungen entsprachen. Ich glaube, die dritte wie die vierte Symphonie wird erst in Zukunft vollends richtig eingeschätzt werden können, dann wenn uns Mahler weitere Werke geschenkt hat, und wir diese in unseren Gesichtskreis gezogen haben.

Noch ist ein Blick auf Mahlers Gesamtschaffeu zu werfen. Da nehmen wir eine sich stetig steigernde Entwicklungsreihe wahr, ein Geborenwerden, ein Aufleben und Sicherheben über das Konventionelle, ein Ausbilden und Verdichten jener geheimnisvollen Kraft, die dem Menschen

das Bewusstsein eines Zweckes giebt. Mahlers Psyche knüpft nicht an den alten, gesponnenen Faden an, fügt nicht in addierender Weise neue Bestandteile zu vorhandenen, sondern entwickelt alle, bereits im Keime enthaltenen Kräfte in multiplizierender Art. Ein Wesen, nicht entstanden aus von Zeit zu Zeit angestückelten Materien, sondern erstanden aus im steten Wachsen entfalteten Seelenkräften, organisch gebaut, nicht durch Flickwerk gefestet. Eine solche Natur kommt in ihren Schöpfungen gleichwie Goethe zu einer allgemeinen Konfession.

Wenn wir die einzelnen Symphonieen Mahlers mit einander vergleichen und wiederum die einzelnen Sätze gegenseitig abschätzen, so finden wir einen gewissen Parallelismus. So ähnelt der zweite Satz der 1. Symphonie dem zweiten Satz der 2. Symphonie und dieser wiederum dem ersten Satz der 2. Abteilung der 3. Symphonie. Auch das Altsolo der 2. Symphonie hat mit dem der 3. Symphonie gemeinsame Stimmungen. Auch kehren bestimmte Kontrastwirkungen in einzelnen Teilen immer wieder, so ein abgerissenes Fortissimo des vollen Orchesters und diesem gegenüber ein zartes Piano einzelner Klangkörper und umgekehrt. Die Faktur der Themen hat ebenfalls gemeinsame Bindeglieder. Doch sind solche Übereinstimmungen keineswegs blosse äusserliche Anlehnungen und Reminiscenzen, vielmehr Konsequenzen und in einer steten künstlerischen Entwickelung begründet.

Mahlers Schöpfungen finden nicht immer vorurteilsfreie Beurteiler und Hörer. Und doch wäre jedem ernsten künstlerischen Streben, auch wenn die für den Laien kenntlichen Grenzen überschritten werden, in objektivster Weise entgegenzutreten. Wollen wir uns der Hoffnung hingeben, dass Mahlers Schöpfungen recht viele Freunde oder doch wenigstens sachlich kämpfende Gegner finden. Damit wäre der Entwickelung der modernen Musik sehr gedient!

HERBORT UND HILDE

von

Waldemar von Baussnern-Dresden

Es war im Frühjahr 1900, als ich mich in beruflichen Angelegenheiten einige Tage in Berlin aufhalten musste, nachdem ich kurz vorher den ersten Satz eines Violinkonzerts niedergeschrieben hatte, dessen Vollendung mir sehr am Herzen lag. Ein Zufall — ich darf ihn einen glücklichen nennen — verschaffte mir durch die Vermittlung des Herrn Konzertsängers Ludwig Hess die Bekanntschaft mit Eberhard König, dem Dichter des „Gevatter Tod“ und „Filippo Lippi“. Noch vor meiner ersten Begegnung mit dem Dichter wusste Herr Hess Wunderdinge zu erzählen von einer Königschen Operndichtung, für welche er in beredten Worten mein Interesse wachzurufen versuchte. Unter allen Umständen wollte ich die Möglichkeit, einen mir unbekannten, feinsinnigen Künstler kennen zu lernen, nicht unbenutzt vorübergehen lassen, sah aber der mir „drohenden“ Operndichtung in unbehaglicher Stimmung entgegen, da es mich durchaus nicht darnach verlangte, vor der Erstaufführung meines „Dürer in Venedig“ *) ein neues dramatisches Werk zu beginnen — überdies legte ich grossen Wert darauf, das oben erwähnte Violinkonzert baldigst zu vollenden. Doch — der Künstler denkt und Apoll lenkt! Unmittelbar vor meiner Abreise von Berlin nach Dresden kam ich in Besitz der Königschen Dichtung „Herbort und Hilde“. Im Eisenbahnwagen fing ich an, zu lesen; ziemlich gleichgültig, übermüdet von zwei abgehetzten Berliner Tagen — ich las weiter, vergass die rumpelnde Eisenbahnfahrt, die rauchende und schwatzende Reisegesellschaft — mit wachsendem Entzücken las ich die Dichtung zu Ende, las sie ein zweites Mal, warf, zu Hause angekommen, mein angefangenes Violinkonzert in die erste beste Ecke, fing an zu schreiben in urwonnigem Schaffensdrang und — in 39 Tagen waren sämtliche Kompositionsskizzen der dreiaktigen Oper fertig! Berufsarbeiten verschiedenster Art hielten mich mehr als neun Monate ab, mit der Instrumentation zu beginnen; endlich im März 1901 durfte ich daran denken, die Partitur in Angriff zu nehmen, durch andere Arbeiten öfters unterbrochen, führte ich sie im Juni desselben Jahres zu Ende. —

*) Die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Dürer in Venedig“ hat am 4. März 1901 am Grossherzoglichen Hoftheater in Weimar stattgefunden.

Dietrich von Bern, du Starker, Unüberwindlicher! Hildebrant, Du alter, griesbärtiger Recke! Herbort, du überseliger, toller, verliebter Fant! und all ihr kampflodernden Recken mit dem weltfreudigen Herzen in der Brust — ihr habt's mir angethan, weil ich euch endlich einmal vor mir sehe nicht schicksalsschwer aneinandergekettet durch tragische Schuld, Blut und Mord und vernichtende Leidenschaften, sondern hinaufgehoben in die lichtvollere Sphäre, allwo die beglückende, nicht fluchbringende Schönheit und der alles besiegende Humor herrschen!

Das Leben des Königs Dietrich von Bern (um mit den Worten des Dichters zu sprechen) ist Heldentum — nur Heldentum — ein Symbol für jegliche Form des Daseins auf der Menschheit Höhn: es gehört der Welt, nicht ihm; die Frage nach dem Glück, darinnen sich jeder kleine und durchschnittliche Mensch wärmen will, ihm ist sie nicht gestattet. Aber — ein Menschenherz schlägt nun auch in ihm, in Stunden der Musse erwachen, zumal unter den weichen Zaubern der Frühlingsnacht die allgemeinsamen Menschlichkeiten auch in seiner Seele. Eines Nachts, als der alte Hildebrant unter jubelnder Zustimmung der Mannen des Königs einen neuen Kriegsplan vorträgt, singt draussen der liederselige Herbort ein sinnberauschendes Liebeslied — das steigt dem Herrn Dietrich gar sehr zu Kopf, und seine leidenschaftliche, starke Natur bekundet sich auch in der Art, wie er stürmisch und blindlings auf eine Thorheit losstürzt, sich darein verbeisst. Mögen seine entsetzten Mannen, zumal der alte Hildebrant, Zeter schrein, er hat's sich in den Kopf gesetzt: er will frein auf seine alten Tage. Hildebrant warnt vor der Riesendummheit — umsonst, seine alten Kumpane und Eisenfresser sind ihm mit einemmal fad geworden: Herbort, der junge Sänger, im Fach der Verliebtheit, in allem Süssen, Weichem, Lyrischem Autorität, das ist jetzt sein Mann — er soll, mit dem allerhöchsten Vertrauen ausgezeichnet, gen Bertangaland reisen und um die einzig Dietrich Ebenbürtige, Prinzessin Hilde, für den König werben. So wird der Grosse in seinem Wahn sich selbst entfremdet: Der gewaltige König Dietrich von Bern träumt, nachdem er seine Mannen fortgeschickt hat, schwärmerisch wie ein Jüngling in die helle Mondnacht hinaus. —

Wenige Wochen später hat Herbort seine Werbung vorgebracht und das Jawort für Dietrich empfangen. Nun wird der Mahlschatz gerüstet. Aber Jugend will zu Jugend: die Prinzessin hat's ihm angethan, er ihr! Doch was hilft's, die süssen Wünsche müssen bezwungen werden: die Treue über alles! In seinen gewaltsam zurückgedämmten Sehnsuchtnöten muss Herbort, der sonst so glückesheitere Sänger, unter dem lustigen, übermütigen Spott der Frauen und Mädchen Hildes viel erleiden. In leidenschaftlichen, nur von Hilde verstandenen Worten singt er von seiner bitteren Qual, sprechender, als er gewollt: mit seinem elementar

hervorbrechenden Liebesgeständnis entzündet er Hildes Seele! Es muss zum Austrag kommen, was sich nicht frei zu äussern wagt, aber schicksalerregt in der Luft liegt. Sie entfernt die Zeuginnen alle; doch wie sie allein sind, da finden die jungen, reinen Seelen erst recht nicht das erlösende Wort; sie quälen sich in einem Gemisch krampfhaften Zurückhaltens und Trotzes, leiser Koquetterie und ab und zu unbewusst aufquellenden echten Empfindens — und ach! Herbort, als grässlich einsilbiger Stoffel steht Hilde hilflos gegenüber! Schliesslich fragt sie nach dem Charakter und Aussehen ihres Verlobten, vor dem ihr recht bange ist; dabei lässt sie aber ihre Liebe für den allzu schüchternen Herbort recht deutlich merken. Da fasst sich der einen Mut, der Schelm gewinnt die Oberhand: „Nun gut, ich mal ihn euch an die Wand", ruft er ihr voller Übermut zu! Er malt ein Scheusal von Kerl — mit einem Schrei des Entsetzens fällt Hilde — in seine Arme. Damit ist der Bann gebrochen, breit und stark strömt die langverhehlte Empfindung aus. Der Schluss ist: augenblickliche Flucht vor Dietrich von Bern. —

Dieser ist noch über beide Ohren im Wahn! Seit Wochen tobt er Tag und Nacht mit seinen Getreuen durch Wald und Feld, die Flüchtlinge abzufangen. Er fühlt's an den Augen und Mienen der Seinigen, wie der noch halb unterdrückte Spott über seine Thorheit sich zu regen beginnt. Es ist gegen Morgen, da kehrt der alte Hildebrant wieder von vergeblicher Suche nach den Flüchtlingen heim, zerschlagen an Leib und Seele, fluchend über seines Herrn Narrheit. Bald darauf erscheint dieser auch; er tobt und wütet, beide fahren hart aneinander. Hildebrant wirft ihm schliesslich mit Absicht ein erregtes Wort zu, was ihn zur Einkehr in sich selbst bringen muss: „Bist Du der Dietrich von Bern, und magst kein Spottlied vertragen?" Dietrich bleibt allein:

„Bist du der Dietrich von Bern
Und magst kein Spottlied vertragen?"
Hätt' ich im Wald mich verlaufen,
Weil da die Blumen
So holde Gesichter hatten,
Die Vögel gar
Zu herzbewegenden Schall?
Hab' ich geirrt
Und muss nun gestehn?
Ja, könnt' man nur über sich selber lachen!
Bäume und Felsen
Machen mir Nasen,
Lachen mich aus,
Jeder Trossknecht hinter der Stallthür
Erzählt's seiner Liese und lacht!
Lachen! Teufel! überall Lachen!
Über den Berner, der freien wollt!
Und auf der Burg
Drüben gen Morgen,
Wachen vier junge Augen auf,
Lachen in satter Wonne!
Herbort und Hilde:
Ich seh' sie — weh mir!
Die weissen Arme
Um seinen Nacken,
Auf seiner Schulter
Ihr blondes Haar!
Ein langer, seliger Morgenkuss!
Dann schaun sie,
Umschlungen,
In das reine, aufquellende Licht,
Denken des Berners
Und lachen — lachen!!
Wart, Frecher, ich lehr' dich lachen!

Der Alte faselt, es hegt sie kein Hof,
Waldmoos ihr Lager, der Himmel ihr Dach,
Und die Häscher, sie harren!
In einem Käfig
Droben am Turm
Sollst du mir schmachten
Schwindelhoch! (erschrickt innerlich)
Und sie —? ich weiss es nicht!

Und jetzt, in langem Selbstbesinnen lässt die ernüchternde Morgenkühle ihn wirklich finden, was sich der grosse Dietrich von Bern so lange verhehlen wollte:

Die Nacht sich lichtet,
Es sank der Mond,
Aufblüht der weckende Tag:
In Stärke und Stete
Pocht wieder das Herz:
Ich hatt' im Wald mich verlaufen,
Weil da die Blumen
So holde Gesichter hatten,
Die Vöglein gar
Zu herzbewegenden Schall!
Ich habe geirrt
Und will es gestehn —
Es war ein Traum
Einer schwülen, müssigen Sommernacht:
Fahr wohl, du Blumenland
Der zarten Träume,
Der lächelnden Wünsche!
Lorbeer und blutig Eichengrün
Umkränz' mir Helm und Schläfen,
Doch schmiegt nicht die Rose sich
In dieses Haar —
Entbehren lerne
Auch der Erwählte,
Nicht neide der Grosse
Des Kleinen Glück —
Mein Ross will ich wappnen,
Zu reiten, zu streiten,
Bis ich kehr' auf dem Schilde von der Mühen Bahn,
Bis mein Arbeit gethan!

Da hört er plötzlich Geschrei und Tumult in der Ferne! Herbort und Hilde sind gefasst! Der Recke Heime hat sie mit seinen Mannen weit draussen im Berner Land gefangen! Aus ist's wieder mit der Vernunft; Grimm und Rache erfüllen Dietrich von neuem! Sein ganzes Innere krampft sich in Sehnsuchtweh zusammen, da er das Weib seiner Träume sieht. Der gefesselte Herbort steht mannhaft seinem König gegenüber, Hilde fleht: „Zertritt nicht unser junges, heiliges Glück.“ Dietrich weiss nicht aus noch ein; es muss etwas Besonderes geschehen, diese Spannung gewaltsam zu lösen. Und sieh — Herbort, in seiner Liebe Tollkühnheit, fordert Dietrich, den Unüberwindlichen, zum Zweikampf:

„Gieb mir ein Schwert,
Lass uns kämpfen um dies holdselige Weib!“

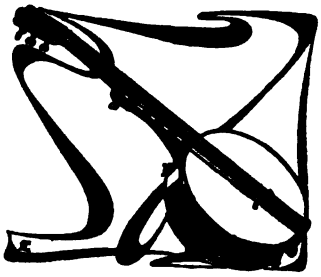
Da eine Stille, als hätte der Donner eingeschlagen! Das ist ja zu toll und verrückt! aber auf Dietrich wirkt's! er bricht in ein unbändiges, erlösendes Gelächter aus, Hildebrant, alle Recken lachen mit, froh über ihren König und Herrn, der sich selbst bezwungen, denn sie fühlen's: in dem erlösenden Lachen fand er sich selbst! Herbort, wütend über dieses von allen Seiten auf ihn einbrechende Lachen, zerreisst seine Fesseln, um sich auf den ersten besten zu stürzen — doch Dietrich und Hildebrant beruhigen mit lachendem Munde den jungen Brausekopf und Dietrich segnet das junge Glück der Liebenden:

„Nun, Herbort, weiss ich, dienst du mir treu!“

Dietrich aber ist frei, nun gehört er wieder seiner hohen Heldensendung, die ihm nicht das kleine Menschenglück, aber die Unsterblichkeit verleiht. In Jubel und überströmendem Dankgefühl singen ihm alle zu:

„Der sich selbst verlor, sich wiederfand,
Der den Sieg sich errang in der ringenden Brust,
Den herrlichsten Sieg, den lachenden Sieg,
Heil, Dietrich von Bern, unserm Helden!

Die im Februar 1902 am Mannheimer Hof- und Nationaltheater stattfindende Uraufführung der Oper möge Zeugnis ablegen von den unaussprechlich glücklichen Stunden meines Arbeitens an dem sonnig-heiteren Werk Herbort und Hilde!



HAUSEGGERS REFORMEN IM KONZERTSAAL

von Felix Adler-München

Der Name Siegmund von Hausegger hat bereits einen guten Klang. Sein „Barbarossa“ ist eben auf der Wanderung durch die deutschen Konzertsäle begriffen, auch seine Dionysische Phantasie hat neulich bei Richard Strauss in Berlin ein gewisses Aufsehen gemacht und seine Oper „Zinnober“ hat schliesslich gezeigt, mit welch achtunggebietender Persönlichkeit man es mit dem jungen Hausegger zu thun hat. Hier soll nicht vom Komponisten Hausegger die Rede sein, sondern vom Dirigenten, und zwar soll nicht der staunenden Welt verkündet werden, dass ihr ein neuer Weingartner, Nikisch oder Mahler erstanden ist. Es soll vielmehr gezeigt werden, wie eine interessante und vor allem originell organisierte Musikantennatur imstande ist, schon durch ihr blosses Auftreten den von ihr geleiteten Konzerten ein eigenes Gepräge zu geben und so geradezu reformatorisch zu wirken.

Hausegger leitet in München die vom Kaim-Orchester veranstalteten Volkssymphoniekonzerte. Volkstümlich sind an diesen Konzerten nur die Eintrittspreise (dreissig und fünfzig Pfennige pro Person). Ihrem Wesen gemäss sind diese musikalischen Veranstaltungen aber die aristokratischesten, die man sich denken kann, sowohl der Ausführung nach, als auch der Form nach, in welcher sie sich geben. Schon die Programme weichen von jedem Herkommen ab. Vergebens sucht man in ihnen die gewissen Mode-Ouvertüren, die Stecken- und Paradepferde unserer grossen Dirigenten. Weder die Tannhäuser-, noch die Oberon- oder Euryanthe-Ouvertüre verstellt den karg zugemessenen Zeitraum von anderthalb Stunden, die einem derartigen Konzerte zugewiesen sind. Schon diese Zeitdauer ist eine angenehme Einführung, genug wenn innerhalb derselben das Beste geboten wird. Der Hauptvorzug der Hauseggerschen Konzerte besteht aber in der Einheitlichkeit der Programme. Nicht nur, dass in der Regel das ganze Konzert bloss einem Komponisten gilt. Zwischen den aufzuführenden Werken muss eine gewisse innere Verwandtschaft bestehen, oder es sind Wesensunterschiede vorhanden, die für die Hörer gerade ungemein lehrreich sind. So enthielt das Programm eines der letzten Abende nichts als die D-dur-Symphonie von Brahms und die „Romantische“ Anton Bruckners. In die Augen springender sind wohl nie die Eigenheiten der

beiden von Freund und Feind so oft verkannten Meister vorgeführt worden. Es ist nicht zu leugnen, dass in dieser Art des Musizierens etwas Doktrinäres steckt, das vielleicht nicht im strengsten Sinne des Wortes künstlerisch ist. Angesichts des Resultates des Abends konnte aber der parteilose Kunstfreund nur seine helle Freude haben. Mit schrankenlosem Enthusiasmus wurden beide Werke aufgenommen! Die eingefleischten Brahminen erkannten die Schönheit Bruckners und die wütendsten Apostel des oberösterreichischen Meisters sahen ein, dass hinter dem „trockenen Formalismus" des Symphonikers Brahms doch auch ein goldenes Körnlein Musik versteckt ist. Ähnliche erfreuliche Resultate erlebten wir an einem Bach-Abend, an unterschiedlichen Beethoven-Abenden, einem Schubert-Konzerte, das bloss die beiden Symphonieen die „Unvollendete" und die C-dur brachte, an einem Konzerte, das Goldmark und Tschaikowski (Pathétique) gewidmet war etc. etc. Vielleicht den grössten Triumph aber erzielte ein moderner Abend, dessen Programm Wagners Faust-Ouvertüre, den Richard Straussschen Don Juan und die Dante-Symphonie von Franz Liszt enthielt. Man kann ruhig sagen, dass die Hauseggerschen Konzerte gleichbedeutend sind mit einer lebendigen Vorführung der Geschichte der Symphonie von Bach bis Richard Strauss. Der Wert eines derartigen volkstümlichen Unternehmens kann wohl nicht genug gewürdigt werden.

Eine weitere höchst nachahmenswerte Einführung hat Herr von Hausegger damit getroffen, dass er die Symphonieen ohne Unterbrechung spielen lässt. Es ist gewissermassen nur eine Generalpause, welche die einzelnen Sätze von einander trennt, Zeit zum Ausschnaufen für die Musiker, den Dirigenten und die Zuhörer. Was damit bezweckt ist, liegt auf der Hand. Die Abschaffung des lästigen und stimmungsmordenden Applauses nach jedem Satze. Giebt es etwas Profaneres und Unkünstlerisches, als das mechanische Händeklatschen nach einem Beethovenschen Adagio, beispielsweise nach dem Trauermarsch in der Eroica? Man sieht das eigentlich erst recht ein, wenn man Zeuge davon ist, wenn ein derartiger Satz, applauslos erklingt, wenn man Gelegenheit hat, die ungeheure lautlose Ergriffenheit zu konstatieren, die sich der Zuhörerschaft an solchen Stellen bemächtigt. Robert Schumann war meines Wissens der erste, der das Händeklatschen als Beifallsbezeugung während der Symphonieen als unästhetisch empfand und seiner D-moll-Symphonie den Vermerk beifügte, dass ihre einzelnen Sätze ohne Unterbrechung zu spielen seien. Die Verallgemeinerung dieses Grundsatzes durch Herrn von Hausegger hat sich ganz unvergleichlich bewährt und sei den p. t. Herren Dirigenten zur Nachahmung empfohlen. Sie ist eine viel wertvollere Reform als etwa die Verdunkelung des Konzertsaales, vorausgesetzt, dass das Publikum den künstlerischen Takt besitzt, den Intentionen seines

Kapellmeisters zu folgen. Und dies dürfte wohl überall der Fall sein, wo der Dirigent die nötige Autorität besitzt.

Ein Dirigent, der durch solche Äusserlichkeiten bereits die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist gewiss eine beachtenswerte Erscheinung. Es dürfte daher interessieren, auch über die Art des Dirigierens Herrn von Hauseggers unterrichtet zu sein. Sie ist keineswegs „schön". Er macht beiläufig den Eindruck eines Schulmeisters. Aber sein jugendliches Feuer und ein schier grenzenloser Enthusiasmus haben eine suggestive Kraft, die sich sowohl dem Orchester als auch dem Publikum mitteilt. Bewundernswert ist seine Universalität, die allerdings nötig ist, wenn sich ein Dirigent an eine Aufgabe macht, wie die hier geschilderte. Es dürfte heute kaum einen Musiker geben, dem das Auswendigdirigieren imponiert. Man setzt dies ja mehr oder weniger von jedem Kapellmeister voraus, gleichviel, ob er die Partitur vor sich liegen hat oder nicht. Aber die Sicherheit, mit der Hausegger selbst Werke wie den Straussschen Don Juan oder die Dante-Symphonie ohne Vorlage dirigiert, ist geradezu phänomenal und verdient, bemerkt zu werden. Hausseggers Dirigententechnik scheint mir weniger hervorragend zu sein. Es hat öfter den Anschein, als ob ein gewisser Mangel an Routine vorhanden wäre, der nur durch den glühenden Enthusiasmus ersetzt wird, mit dem Hausegger zu Werke geht. Aber wie wohl thut in unseren Tagen ein solcher Mangel an Routine!

JOH. RUDOLPH ZUMSTEEG

(Zu seinem 100jährigen Todestage)

von Max Puttmann-Eberswalde

Der Aufschwung, den die deutsche Dichtkunst durch die in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallende Sturm- und Drangperiode nahm, indem die junge Dichterwelt mit kühnem Mute daran ging, die überkommenen Formen zu idealisieren oder durch neue zu ersetzen, den Dichtungen statt leeren Wortgeklingels einen wirklichen Inhalt zu geben und endlich auch die deutsche Nationallitteratur frei zu machen von fremdem Einflusse, namentlich von französischem Wesen, er konnte auch nicht ohne Einfluss auf die Musik, die jüngere Schwester der Dichtkunst, bleiben. Die meisten Komponisten jener Zeit sahen es als eine Hauptaufgabe der musikalischen Kunst an, die herrlichen Blüten des jungen Lenzes in der Poesie, die Lieder eines Voss, Hölty, Herder, Miller, der beiden Stolbergs u. a. durch eine sinngemässe Vertonung bekannt zu machen, und Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800), den wir als den Schöpfer des volkstümlichen Liedes feiern, sagt ausdrücklich in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner „Lieder im Volkston", dass er sich bemüht habe, mehr volksmässig als kunstmässig zu schreiben, um so der Hauptaufgabe der Liederkomponisten, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, gerecht zu werden. Ihm schlossen sich, von demselben Streben beseelt, Neefe, Naumann, André, Kunzen, Reichardt, Zelter, Nägeli u. v. a. an.

Da erschien im Jahre 1774 Bürgers „Leonore", welche von ganz Deutschland mit Begeisterung aufgenommen wurde und ihren Schöpfer zu einem der populärsten Dichter jener Zeit machte, was naturgemäss zur Folge hatte, dass sich auch die Komponisten der episch-lyrischen Poesie, der Ballade bemächtigten. Einer der ersten, welche es unternahmen die Bürgerschen Balladen in Musik zu setzen, war Johann André (1741—1799). Dieser komponierte bereits im Jahre 1775, ein Jahr nach ihrem Erscheinen, „die Leonore", welche Komposition nicht weniger als fünf Auflagen erlebt hat. Auch in der Ballade „Die Weiber von Weinsberg" ist André bemüht, den Anforderungen der Balladenkomposition gerecht zu werden, allen Einzelnheiten des Gedichtes den rechten Ausdruck zu geben, ohne darüber den Gesamteindruck des Werkes ausser acht zu lassen. Neben André versuchten sich in der neuen Kunstgattung Neefe, der 1780 das Bürgersche Gedicht: „Vom Spatz, der sich auf dem Saal gefangen hatte" durchkomponiert hat, der Berliner Musiker C. W. Glösch, der Würtemberger Hauptmann Becke, Maria Paradies (1759 bis 1824, Komponistin und Pianistin, seit ihrem fünften Jahre erblindet) u. a., bis endlich Zumsteeg jene Form der Ballade feststellte, die später durch Schubert, Schumann und Löwe ihre höchste Vollendung erlangte, und wodurch er alle seine Vorgänger und Zeitgenossen in Vergessenheit brachte.

Johann Rudolph Zumsteeg wurde am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Odenwald geboren. Sein Vater war Kammerdiener am Stuttgarter Hofe gewesen, und so erhielt denn der Sohn, 10 Jahre alt, Aufnahme in die Karlsschule zu Stuttgart. Hier schloss er einen innigen Freundschaftsbund mit Schiller, durch

dessen Einfluss er in seinem ganzen Streben geweckt und poetisch gehoben wurde. Er setzte viele der ersten Schöpfungen Schillers in Musik, womit er sich den Dank und die Anerkennung seines Freundes, der ihn schätzte und liebte, erwarb.

Unter dem Kapellmeister der Stuttgarter Hofkapelle Poli bildete sich Zumsteeg zu einem tüchtigen Cellisten aus, daneben eifrig Komposition studierend. Im Jahre 1792 wurde er der Nachfolger Polis als Hofkapellmeister, und starb als solcher, ohne je über die Grenzen seines engeren Vaterlandes hinausgekommen zu sein, am 27. Januar 1802 nach kaum vollendetem 42. Lebensjahre. Noch am Tage vor seinem Tode hatte er in bester Gesundheit ein Konzert, in welchem auch die Harmonikavirtuosin Kirchgessner auftrat, geleitet, als ihn am andern Morgen ein Schlagfluss traf, dem er gegen 10 Uhr vormittags erlag.

Zumsteegs Bedeutung für die Tonkunst besteht, wie schon bemerkt, darin, dass er derjenige war, welcher mit anhaltendem Erfolge die Balladenkomposition gepflegt hat. Zu seinen hier zu nennenden Werken gehören: „Leonore", „Ritter Karl von Eichenhorst" und „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" von Bürger, „Die Büssende" von Stolberg, „Kolma", ein Gesang Ossians, nach Goethes „Werthers Leiden" und Schillers „Ritter Toggenburg".

Aber nicht nur als Balladen-, sondern auch als Opernkomponist hat Zumsteeg sich hervorgethan. Seine Singspiele und Opern, darunter „Das tartarische Gesetz", „Rinald und Armide", „Schuss von Gänsewitz", „Zaalor", „Die Geisterinsel", „Das Pfauenfest", „Elbondokani", jetzt allerdings nur noch ein historisches Interesse erheischend, haben zu ihrer Zeit nicht nur an der Stuttgarter, sondern auch an anderen Bühnen manchen Erfolg errungen.

Zu den Werken Zumsteegs zählen ferner: die Zwischenaktmusik zu Klopstocks Ode „Die Frühlingsfeier", 18 Kantaten, darunter eine auf den Tod Kaiser Josefs II., einige Kompositionen für Cello und Klavier, sowie eine Anzahl volkstümlicher Lieder, von denen einige bis auf unsere Tage gekommen sind, wie beispielsweise: „Friede sei um diesen Grabstein her" von Matthias Claudius, „Ich hab' ein Bächlein funden vom Städtchen ziemlich weit" von F. L. Stolberg, „Wolken verschweben tiefer ins Leben" von J. F. Gotter, „Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn" von Schiller und endlich sein Schwanengesang: „Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften" aus seines Jugendfreundes „Jungfrau von Orleans".

Unter den Meistern der Tonkunst hatte sich Zumsteeg besonders Mozart als Vorbild ausersehen, und so ist denn auch der Einfluss des letzteren bei allen Kindern der Muse Zumsteegs, besonders aber bei seinen Opern, unverkennbar. Überall ist Zumsteeg bemüht, bei aller Wahrheit des Ausdrucks doch auch seinen Melodieen eine gewisse Anmut und Reiz zu verleihen, ohne dabei jemals trivial zu werden oder sich auf Gemeinplätze zu begeben. Auch weiss er von der Tonmalerei vortrefflichen Gebrauch zu machen, wovon seine Balladen mehr als einen Beweis liefern. Ernsten Charakters, sagten ihm Texte voll sanfter Schwermut, sinnender Melancholie und religiöser Empfindung besonders zu; in seinem im Jahre 1795 komponierten „Schuss von Gänsewitz" kommt aber auch ein urfrischer Humor zur Geltung!

Zählt auch Zumsteeg keineswegs zu den ersten Grössen der Kunst, so hat er doch auch an seinem Teil zur Förderung der letzteren beigetragen und dasjenige Feld urbar gemacht, auf dem im Laufe des letztverflossenen Säculums durch Schubert, Schumann, Löwe u. a. so herrliche Früchte reifen sollten. Und so sei denn des Schöpfers der Ballade an seinem 100jährigen Todestage in Ehren gedacht!

Motto: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben".

Charpentiers „Louise", das Mädchen aus der Fremde, kommt zu uns Deutschen nicht als Bettlerin und Almosenaspirantin. Die Pforten der grössten Bühnen Frankreichs und seiner Kolonieen, Belgiens und Italiens sind vor ihr aufgesprungen und in Deutschland entstand, nachdem die Berliner Hofoper sich ihres „Vorkaufsrechtes", wie so oft, begeben hatte, unter den Leitern der grössten Bühnen ein Wettrennen um die Originalpremière in deutscher Sprache. Eine steeplechase bei den Schwierigkeiten des absonderlichen Werkes. Schliesslich ging als erste Bühne durchs Ziel diejenige Elberfelds (Direktion Gregor); 48 Stunden später folgte, als erste grosse Bühne Hamburg. Nach der Nottaufe eine feierliche Taufe mit Gästen von nah und fern, mit denjenigen Paten, die ein Bühnenkind sich vor allem wünschen muss: Direktoren, Kritikern, Agenten, Künstlern und Kunstmaklern. Ein Parterre von Kennern und Ränge voll Interessenten begleiteten Louisens Einzug nach Deutschland, und am ersten Abende warf die Muse, vom Montmartre bei uns Anker so fest, dass einstweilen für ihr Fortkommen auf deutschem Boden nicht mehr Besorgnisse bestehen dürfen. Louise wird in Deutschland Ströme von Tinte fliessen machen und vielleicht auch auf den Kurs von Stahlfederfabriken Einfluss gewinnen; es wird ihr weder an Anklägern noch an Verteidigern fehlen und die Wage wird lange schwanken. In dem grossen, vielstimmigen Chor, der anheben wird, will ich nur eine Stimme sein. Ob eine füllende Mittelstimme, eine führende Melodie oder ein schwerfälliger Bass — darüber kann erst die Zukunft entscheiden. Bei allem Vertrauen, das ich zu meinem Unterscheidungsvermögen zu besitzen die anmassende Neigung habe.

Charpentier hat, wie bekannt, seine „Louise", als „Musikroman" in die Welt geschickt. Eine Caprice wird man hier, eine alberne Pose dort sagen und in der That scheint auch mir, bei allem Romanhaften der Schilderung diese Bezeichnung keine allzuglückliche, denn der Roman gehört doch einmal einer anderen Form der künstlerischen Produktion an, als jegliches Bühnenwerk, und was wir uns gar von einem dramatischen „Musikroman" versprechen sollen, ist erst recht schwer zu ergründen. Trotzdem hat diese merkwürdige Etiquette auch ihr gutes. Denn sie lässt darüber von vornherein keine Zweifel, dass „Louise" eine Schöpfung ist, die sich von jeder Tradition weit entfernt, die mit ganz neuen künstlerischen Werten rechnet und bei der vor allem Handlung und Musik in ein durchaus ungewohntes, eigenartiges Verhältnis gebracht sind.

Um „Louise" kennen und verstehen zu lernen, ist es fast unumgänglich nötig, ihren Vater, Gustave Charpentier, zu erkennen. Otto Neitzel, der intime Kenner Charpentiers, hat ihn uns in den letzten Tagen in der „Köln. Ztg." in einigen scharf umrissenen Skizzen vorgestellt, und eine flüchtige Begegnung mit dem Dichterkomponisten lässt uns eine Kontrolle machen, die Neitzel Recht giebt: Charpentier ist kein Dichter und Träumer, der fern der Welt und ihrem Getümmel seine Inspirationen erwartet und seine poetischen Visionen zu Kunstwerken gestaltet; kein Künstler,

der den Besuch seiner Muse nur empfängt, wenn gelber Atlas, Austern und Sekt ihm den Stimmungsrausch erzeugen. Auf dem Montmartre, von wo sein Blick das in Meeresbrandungen atmende Paris umfasst, wo sein Ohr der Lärm der Riesenstadt trifft, wo das Leben Tag und Nacht donnernd gegen sein Haus schlägt, hat Gustave Charpentier sein Heim aufgeschlagen. Bohémien selbst durch und durch, in der ganzen Erscheinung der echte Pariser Gamin, braucht er diese Luft, zu leben und zu schaffen. Es leuchtet wohl ein, dass Herrn Charpentiers Muse kein Freifräulein und nicht von Adel ist; es ist die Muse des Trottoirs, im besonderen des Trottoirs vom Montmartre, und nicht zu Unrecht hat er selbst sie eine „Demokratin vom Scheitel bis zur Sohle" genannt. So ist Herr Charpentier und genau wie er ist seine „Louise"; ein Werk ohne jede Lüge, ohne jede Konzession an die Wohlanständigkeit, wenn man will: auch ohne Politur und Feile, herausgezogen aus dem Boden von Paris wie eine Kartoffel aus feuchtem Erdreich und die Wurzeln noch schwer vom kräftigen Humus. Die ganz Vornehmen, denen die Erdscholle ohne Parfüm schon etwas Unästhetisches ist, werden sich auch bei „Louise" die Nase zuhalten zu müssen glauben; ich muss dagegen gestehen, dass gerade in der Oper, in der mit Gefühlen gemeiniglich ein so furchtbarer Missbrauch getrieben wird, dieser „Nordwest" der Louise einmal recht, recht wohl thut.

Die fabelhaften Wirkungen, die „Louise" bei ihren bisherigen Aufführungen erzielt hat, sind, das möchte ich als Thatsache hinstellen, vor allem der bemerkenswerten Dichtung Charpentiers zuzuschreiben. Wohlgemerkt: nicht ihrem Inhalte, sondern ihrer Stimmung und ihrer Tendenz. Zu unserem fast schon verwundenen Realismus, dem Realismus der „Ehre" und dem hundertfach variierten Armeleutestück ist man in Frankreich erst viel später gelangt. So spät, dass Charpentier fast Neues brachte, als er das Milieustück „Louise" auf die Opernbühne stellte. Und in Wahrheit: von unserer Armeleut-Komödie unterscheidet „Louise" sich kaum. Es wird, wie bei uns, philosophiert; die stinkende Petroleumlampe und der glühende Kanonenofen, Waschbalgen und Bügeleisen sind Requisiten und, vor allem, es wird mächtig Kaffee getrunken. Fehlt nur das Vorderhaus und die Kongruenz wäre fertig. Dieser Realismus in der Oper, dem ich nur noch in Beers „Streik der Schmiede" begegnet zu sein mich erinnere, mag billig sein; aber neu, wie er in diesem Rahmen war, entfernt gleich weit von dem blutigen Verismus wie dem lyrischen Gefühlsdusel, wirkte er um so stärker, als er den Musiker vor neue Aufgaben stellt. Immerhin hätte diese intime Milieuschilderung — ich bitte das abgegriffene Wort zu entschuldigen — nicht das Aufsehen gerechtfertigt, das sich an Louisens Erscheinen knüpfte. Da musste noch etwas anderes sein und dieses Andere scheint mir in der sozialen Bedeutung des Werkes zu liegen. Wohl verstanden: Charpentier löst keine sozialen Fragen, aber er fürchtet sich nicht, sie anzugreifen. So ist mir die ganze Louise wie der gellende Schrei eines Menschengeschlechts erschienen: der Schrei nach Freiheit, nach Freiheit auch im Verstossen gegen die übliche Moral, ein Schrei der Angst, etwa ein Leben vergebens zu leben. Dieser Schrei, zu leben und zu geniessen, klingt mit elementarer Naturgewalt durch die ganze Oper, in der Charpentier als Anwalt zu Gunsten der gesunden, wenn auch brutalen, egoistischen Instinkte, als Verfechter der absoluten Lebensbejahung auftritt. Die Rechte des Lebenden an das Leben, nicht die Pflichten predigt sein Werk und ich glaube, in der Kraft, mit der hier die Gesundheit ihren Weg über die Trümmer des Konventionellen nimmt, liegt das Geheimnis des Erfolges. Dieser Aufschrei, gesteigert bis zur Raserei und zum Tierischen, erschüttert selbst die Braven. Für den Erfolg in Frankreich kommt dann schliesslich noch die Verherrlichung von Paris in Betracht. Charpentier scheint der Ansicht zu sein, dass die kräftigen Instinkte seiner „Louise" nur in Paris gedeihen: der Zauber des Lebens verengt sich ihm zu einem Zauber von Paris. Alles Glück, aller Jubel,

alles Elend und aller Hass kommen bei ihm von Paris. Mit einer Phantasie, die Zolas würdig wäre, schildert er sein Paris, die Stadt mit dem gewaltigen Rachen, die ihre eigenen Kinder verzehrt, den Riesenschlund, der, wie ein gewaltiger Strudel, alles um sich herum anzieht. Peinlichste Treue im Détail, in den Strassenscenen, echt bis auf die berühmten cris de Paris, die durch Strassenschreier aller Art auf die Bühne verpflanzt sind, in dem Näherinnen-Atelier etc., musste das Ihre zum Erfolge beitragen. Und wenn, überwältigt von der Sehnsucht nach dem Lichte und dem Ruhme Paris' die beiden Bohème-Naturen auf dem Montmartre in die Kniee sinken und ihren Hymnus auf Paris anstimmen: „Paris, du Stadt der Kraft und der Erleuchtung, Paris im Strahlenglanze, Paris, der Freude Stadt, der Liebe Stadt," — einen Hymnus voll Extase, bei dem prasselnd die Flammen der Begeisterung in die Lüfte schlagen — dann begreift man wohl, dass die Herzen der Franzosen wilder schlagen und ein grosser, fanatischer Rausch sie überkommt. Es liegt im Wesen der Begeisterung, dass sie ansteckt, wie eine Seuche, und in rapiden Massen wächst. Alle Kriege und alle Siege beweisen uns das. Auch Charpentiers friedliche Begeisterung steckt an: wenigstens muss ich gestehen, hier Eindrücke empfangen zu haben, die vielleicht nicht rein künstlerischer Natur waren, jedenfalls aber durch ihre Mächtigkeit dem Schöpfer dieser Scene Recht geben. Aber auch derjenige, dessen Organe bei dem hohen Lied auf Paris etwa nicht reagieren, wird Saiten des Mitempfindens bei sich in Schwingung versetzt fühlen: denn, wie schon angedeutet, Charpentier nimmt einen Teil statt des Ganzen; er nennt Paris und meint, vielleicht instinktiv, das Leben.

Nach dem, was ich bisher über den Charakter und die Tendenz der Dichtung zu „Louise" mitgeteilt habe, bleibt über den Inhalt nur wenig zu sagen übrig. Aller Wahrscheinlichkeit nach legt Charpentier nicht den geringsten Wert darauf, als grosser Dramatiker — soweit sich's um die Technik des Dramas handelt — gepriesen zu werden, und wenn man ihm Mängel hinsichtlich der dramatischen Form, der Scenenführung und dergleichen nachweist, so beweist man damit nur Dinge, die niemand behauptet hat. Auch der Dichter nicht. „Louise" sind, um mit Wolzogen zu reden, „fünf Akte aus dem Leben eines Pariser Mädchens." Nicht eines Pariser Mädels, was ein gewaltiger Unterschied wäre. Denn diese Louise ist nicht etwa mit mangelhaften Anstandsgefühlen belastet, und sie ist erotisch angelegt nur soweit das bei 18 Jahren, Gesundheit und Temperament natürlich ist. Mit dieser Natürlichkeit ist sie eine durchaus sittlich vollwertige Erscheinung. Ihr gegenüber stehen eine keifende Mutter und ein milder, schwacher Vater; ein Vater, dessen Liebe zu Louise bei allen menschlich rührenden Momenten doch im Grunde ein gut Teil Egoismus einschliesst, da sie es ist, welche Sonne in die Mansarde bringt, sie es ist, die so artig nach dem Essen die Zeitung vorliest. Ein Verständnis für sie wie ein kleines Kind gehätschelt, mit billigen Redensarten abgespeist und abends in den Schlaf gesungen wird, hat weder Vater noch Mutter. Und wir erleben in den fünf Episoden nur, wie die Natur ihre Fesseln sprengt, wie ein lebensfreudiges Individuum sich in das Licht stürzt, wie Louise zweimal, zuerst aus Instinkt und dann mit ruhiger Überlegung, ihr Recht an das Leben durchsetzt. Brav im Sinne der höheren Tochter — nein, das ist Louise nicht; dafür hat Vater Charpentier ihr schon zu viel Poesie gegeben. Aber wie die Figuren auf dem Brett einmal gestellt sind, wer empfindet da die Lösung, dass der Vater seine Tochter zur Thür hinauswirft, nicht als eine Erlösung; wem bleibt Louise nicht eine sympathische — und wenn nicht das, so doch wenigstens verständige Erscheinung? Wenn Charpentier uns nichts mehr bringt — um diese „Louise" wird man ihn lieben, den Künstler von Montmartre mit seinem Herzen und seiner „demokratischen" Muse. Im übrigen ist der Episode in „Louise" breiter Raum gewährt: Die Scenen am Fusse des Montmartre und vor allem

der Bohème-Karneval stehen zur Handlung nur in losen Beziehungen. Was natürlich nicht ausschliesst, dass sie ganz entzückende Bilder aus Paris geben.

Der Musiker Charpentier steht zu dem Dichter in ihm in einem Verhältnis, das nicht viel anders, als ein Abhängigkeits-Verhältnis zu bezeichnen ist. Seine Musik, so genial sie ist, empfängt ihre Berechtigung erst durch das Drama und sie müsste, von ihm gelöst, zweifellos ernüchternd wirken. Da es so bequem ist, zu klassifizieren, hat man Charpentier schleunigst in eine Rubrik gesteckt, indem man ihn als Erben Bizets bezeichnet hat. Das klingt gut und ehrenvoll; aber leider stimmt es durchaus nicht. Charpentier ist weder der Melodiker, der Bizet war, noch der musikalische Architektoniker, der im Carmen-Komponisten lebte. Gerade, was sein Name: Charpentier-Zimmermann sagt, ist er nicht; seiner Musik fehlt — ob schon ein Motiv, eine Fanfare der Lebensfreudigkeit, die immer wiederkehrt, hier in Dur, dort in Moll, hier himmelhoch jauchzend, dort zu Tode betrübt, hier durch strengen Rhythmus gebändigt, dort gegen die Fesseln des Taktstriches sich aufbäumend, sie beherrscht — das Gezimmerte, Ordentliche, Geordnete vollständig; er ist der Repräsentant eines musikalischen Bohème-Stiles, für den die einschlägige Litteratur kaum Vorbilder aufweisen dürfte. Denn das Wort ist, wenn nicht gerade die Mutter, so wenigstens die nährende Amme seiner so temperamentreichen, in Modulationen des Ausdruck schillernden Musik: er ist der moderne Vollblut-Musikdramatiker, bei dem jede poetische Vorstellung sich in die Töne umsetzt, deren diese bedarf. Die Grenzen möglichst weit gesteckt heisst das: man wird Charpentier keine kontrapunktische Seiltänzereien und auch keine sonderlich erfreuliche, potente Symphonie zutrauen dürfen, aber man darf glauben, dass er stets zum Wort und zur Situation den Ausdruck findet. Je moderner dies Wort, um so besser für ihn. Die Beweise liefert jede Seite der Louise: Die selbständigen Vorspiele, mit Ausnahme des ersten, das ein flammendes Motto über das ganze setzt, — das zum zweiten Akt mit seinen aparten Glockenküssen und der prächtigen Stimmung des erwachenden Paris gehört, da es Programm-Musik bringt, nicht in diesen Zusammenhang — wiegen nicht schwer und die landläufige Liebeslyrik reizt seine Phantasie nur wenig. Aber, Himmel, wo sein Blut in Wallung zu geraten beginnt, welche Töne: man mag sie abrupt, visionär oder sonstwie nennen, man mag der Musik aus ihrem rhapsodischen Charakter einen Vorwurf machen und die vielen Ausrufungszeichen — auch die Tonkunst kennt Superlative — missbilligen; eines bleibt bestehen, dass da einer wirklich musikalisches Neuland entdeckt. Eine musikalische „Moderne" haben wir längst, was den musikalischen Ausdruck betrifft; aber den grossen Schritt zur Vereinigung dieses modernen Ausdruckes mit dem modernsten Stoffe, einem Stoffe, der sich auch der modernsten Sprache bedient, thut erst Charpentier. Charpentiers Musik hat, wenn man von Einzelheiten reden will, hundert gute Eigenschaften; sie ist geistvoll, klar und reich, sein Orchester brilliert wie ein fein geschliffener Edelstein, es bringt neue, aparte Mischungen, und seine Rhythmik wiegt eine Studie. Denn „im Anfang war der Rhythmus" und Charpentiers Rhythmus ist von einer unerhörten Fähigkeit des Ausdruckes — eine Fähigkeit, die der Rhythmus in gleicher Weise besitzt, wie die Harmonik. Aber alle diese Eigenschaften müssen zurücktreten, wo Charpentier die Gesetze seiner musikalischen Wahrheit verkündet. Die Stimmungen des ersten Aktes, eine Des-dur-Scene, die vorher schon angekündigt, beim Eintritt des Vaters einsetzt und über dem Mittagessen schwebt, der Schluss dieses Aktes mit Louisens „Vorlesung" — der Beweis, dass keine Kunst vollkommener zur Seelenmalerei sich eignet als die Musik, dürfte hier auch einmal den geistig Schwerhörigen erbracht worden sein. Gerade in die Seelen leuchtet diese Musik mit zerteilenden Strahlen hinein; schon die hämischen Triolen, welche die Mutter Louisens als Leitrhythmus — neben schreienden Holzbläsern — bekommen

hat, genügen, uns Charpentier als Meister in diesem Punkte erkennen zu lassen. Die Kritik, die eine Brücke zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum sein will, kann in keinem Falle dem Hörer alle Arbeit abnehmen; auch bei „Louise“ muss sie es ihm überlassen, die Blumen zu pflücken, die auf der sonnigen Frühlingswiese Charpentiers blühen, und besonders auch im einzelnen zu verfolgen, wie überaus geistvoll der Komponist seine wenigen Leitmotive zu benutzen weiss, wie er dem Leben von Paris die musikalischen Momente abgelauscht hat und welch reizendes Denkmal er den Strassenrufern in einem entzückenden Quartettsatze der Strassenhändler gesetzt hat. Ein musikalischer Hintergrund nur für die sich auf der Bühne entwickelnden Vorgänge, aber gerade in dieser diskreten Behandlung von unendlichem Zauber. Nur daran sei noch erinnert, dass Charpentier im höchsten Jubel — eben in der Begrüssung von Paris — sich nicht vor dem Walzerrhythmus scheut. Wer diesen dionysischen Walzer Louisens und ihres Geliebten hört, einen Walzer, bei dem unsere Pulse mitfliegen, wird vielleicht empfinden, wie nahe die Kreise von Charpentier und Richard Strauss sich berühren. Und wer dann seine Gedanken spazieren führt, zu Zarathustra, zu Nietzsches Lachen und Tanzen, der kommt wohl zu recht lohnenden Resultaten; der wird vielleicht auch in Charpentiers Oper eine philosophische Tendenz von freundlicher Physiognomie entdecken.

In der von Otto Neitzel stammenden trefflichen Übersetzung, die, in kritischen Momenten, mit Recht lieber auf sprachliche Schönheit verzichtet, als dass sie den Charakter des Originals beugt und biegt, wurde „Louise“ bei uns aufgeführt. Der Erfolg war gross, steigend, von der Mitte der Oper ab sensationell und zu Ausbrüchen südländischer Begeisterung anwachsend. Dieser Erfolg that wohl. Vor allem: er galt einem Franzosen, und nachdem Paris unsere urdeutschen „Meistersinger“ versteht, hätte man es nicht gern gesehen, wenn in einer grossen, intelligenten Stadt ein urfranzösisches, ernstes, grosses Werk auf Mangel an geistiger Elastizität gestossen wäre. Für die Direktion des Stadttheaters war es aber auch ein kräftiger Erfolg, der auch ihr herzlichst zu gönnen ist: es zeigte sich wieder einmal, dass man nur wollen brauchte, um zu können. Diese Parade-Aufführung war glänzend in allen Teilen; in den neuen, zum Teil sehr sehenswerten Dekorationen, in einer musikalisch fein polierten Aufführung, um die Herr Kapellmeister Göllrich sich sehr grosse Verdienste erworben hat, in einer mise en sèene, die gewissenhaft bis ins kleinste — sogar bis auf französisches Brot — dem Charakter des Wertes und den komplizierten Wünschen des Komponisten Rechnung trug. Frl. Schloss war eine ganz entzückende Louise. Als feinfühlige Künstlerin hatte sie die Aufgabe richtig erfasst und sie hatte vor allem den Stil für die ganze Figur. Man brauchte sie nur zu sehen, um von ihr sympathisch berührt zu sein und diese Sympathieen erhielt sie sich durch eine Darstellung, an der man nicht das geringste geändert, nichts addiert oder subtrahiert sehen möchte. So wie sie war, war sie echt, und wie sie ihre Darstellung im Ausdrucke ihres Gesanges ergänzte, ging sie uns zu Herzen. Herr Pennarini hatte leichteres Spiel; er brauchte nur sich zu spielen, und der temperamentvolle, liebenswerte Julien des Originals stand vor uns. Die Spielfreudigkeit des ausgezeichneten Künstlers erhöhte naturgemäss auch gestern die Wirkung der Rolle. Louisens Vater sang Herr Goritz so prachtvoll, dass er Gefühle des Neides bei den versammelten Theater-Direktoren erregte und zugleich schuf er in dem Alten eine sehr lebensechte Figur. Am Schluss der Oper bereitete das Publikum, enthusiasmiert, Herrn Charpentier Ovationen und rief neben ihm mehr als ein Dutzendmal die Hauptdarsteller, den verdienten Regisseur Ehrl, den verdienten Kapellmeister Göllrich und den verdientesten Direktor Bittong, dem die Initiative für diese künstlerische That zu danken war, hervor.

BÜCHER

I. A. Kuijpers: Anleitung zur Stimmbildung und zum fliessenden Sprechen. Aus dem Holländischen übersetzt von S. Grelinger. II. Aufl. Kommissionsverlag von K. F. Köhler, Leipzig.

II. Paul Juon: Praktische Harmonielehre. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.

I. Auf keinem Gebiete der verschiedenen Wissenschaften ist das lebendige Beispiel, die fortgesetzte Betonung des absolut Individuellen von solch einschneidender Bedeutung wie bei der Tonbildung, sei dieselbe sprachlicher oder gesanglicher Natur. Es ist bei der Tonbildung, wie bei der Erkennung und Kurierung einer Krankheit. Ist letztere von dem Arzt erst richtig erkannt, so ist die Kurierung derselben, soweit es die Natur zulässt, von keiner besonderen Schwierigkeit. Bei der Tonbildung wird der verständige Lehrer, nachdem er mit geübtem Ohr die stimmliche Individualität des Schülers mit all ihren Fehlern und Vorzügen erforscht hat, ebenfalls denselben mit sicherem Blick auf den richtigen, dessen Natur entsprechenden Weg führen. Allerdings kann man hier wie dort sagen: „Viele sind berufen, wenige auserwählt". Der Fehler und stimmlichen Eigenarten giebt es so viele, als Menschen auf der Welt sind. Eine Korrektur ist hier nur durch das von Mund zu Mund Übertragen, durch das Erziehen des richtigen Hörens möglich; der tote Buchstabe hilft hier so wenig, wie er eine Krankheit zu kurieren vermag. Trotz alledem vergeht kein Jahr, in welchem nicht der oder jener Tonbildner den einzig wahren Stein der Weisen gefunden haben will und seine Ideen in mehr oder minder geistvoller Weise durch den Druck weiteren Kreisen bekannt zu machen sucht. Ich stehe schon seit Jahren allen derartigen Äusserungen sehr skeptisch gegenüber und immer komme ich auch wieder nach der Lektüre dieser Stimmbildungs- oder Gesangsschulen in die Lage, mit dem alten Ben Akiba auszurufen: „Es ist alles schon dagewesen!" So ging mir's auch bei dem Büchlein von Fräulein Kuijpers. Die Dame mag ja praktisch einige zufällige Erfolge errungen haben, ihre bereits in zweiter Auflage erschienene Anleitung zur Stimmbildung lässt aber durch die wenig logische wissenschaftliche Entwickelung ihrer Ansichten dies kaum als möglich erscheinen. Mit grossem Wortschwall entwickelt sie Ideen, die weit entfernt uns neue Lichter aufzustecken, durch den Mangel einer wirklichen Begründung, den Lernenden nur verwirren können. Von der physiologischen Entwickelung der Vokale und Konsonannten, wie sie Julius Hey so ziemlich erschöpfend in dem vortrefflichen ersten Teil seiner Gesangsschule behandelt hat, scheint die Verfasserin nur schwache Begriffe zu haben. Ich bedaure, mich nicht weitläufiger über dieses Büchlein naiver Stimmobstetrik ausbreiten zu können, viel Schätze unfreiwilliger Komik sind da zu heben. Adolf Göttmann.

II. Durch Paul Juon ist die übergrosse Zahl der Harmonielehren wieder um eine vermehrt worden. Was die Praktische Harmonielehre von Juon, die zwei Bändchen, Lehrbuch und Aufgabenbuch, umfasst, von allen anderen Lehrbüchern ähnlicher Art unterscheidet, ist, dass der Verfasser seine Unterweisungen nicht mit dem vierstimmigen, sondern mit dem zweistimmigen Satz beginnt. Dieser entschiedene Vorteil des Werkes aber wird durch die Verteilung des Stoffes und hier und da auch durch den Stil des Verfassers arg beeinträchtigt. In § 4 heisst es, dass parallele

Primen, Quinten und Oktaven im zweistimmigen Satz auf das sorgfältigste zu vermeiden sind, weil sie unschön klingen. Klingen denn Primen und Oktaven wirklich unschön? Weiss der Verfasser das bekannte Verbot der Parallelen wirklich nicht besser zu motivieren? In der Melodie sollen keine grösseren Sprünge vorkommen, als eine Quarte! Die vollständige Durchführung einer Sequenz in Moll ist unmöglich (?), weil der übermässige Sekundenschritt hässlich klingt. Der Verfasser liebt es, fortwährend mit den Ausdrücken schön, hässlich, schöner, besser, schlechter klingend u. s. w. zu operieren, was in einem Lehrbuch wenig zweckmässig erscheint, denn: de gustibus non est disputandum. Man gebe dem Schüler ganz bestimmte Regeln und motiviere sie lieber gar nicht, als durch solche relative Begriffe wie: schön, hässlich u. s. w. Es würde zu weit führen, wollte ich hier alle Paragraphen anführen, welche den Widerspruch des mit dem Gegenstande Vertrauten herausfordern. Die Lehre von den Accorden und deren Verbindungen, halte ich für ganz unzureichend. Neu war für mich u. a. auch, dass der Quart-Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges im vierstimmigen Satz niemals vorkommt, weil er schlecht klingt, und dass über einem Orgelpunkt nur ganz bestimmte Modulationen zulässig sind. Ein umsichtiger Lehrer wird aus dem 500 Nummern umfassenden Aufgabenbuch manches verwerten können, im übrigen aber die praktische Harmonielehre von Paul Juon nur verwenden können, wenn er willens ist, die in derselben enthaltenen Lücken durch sein eigenes Wissen auszufüllen; für den Selbstunterricht ist sie nicht geeignet.

Max Puttmann.

MUSIKALIEN

I. **Emile von Brucken-Fock:** Acht Gesänge für höhere, mittlere oder tiefere Stimme. Verlag von A. A. Noske, Middelburg.

II. **Cornélie von Oosterzee:** Zwei Gesänge. op. 19. Zwei Stimmungsgedichte. op. 21. Drei Liebeslieder. op. 22. Verlag Noske, Middelburg.

III. **Kor. Kuiler:** Schneewitchen. op. 14. Ebenda.

IV. **Constant van de Wall:** Rose blanche. op. 5. Ebenda.

V. **Otto Lies:** Skizzen. op. 22. Ebenda.

VI. **Catharina van Rennes:** Kleine Miniaturen. op. 30 bis Momentaufnahmen aus der Kinderwelt. op. 38 und op. 42. Verlag von Jac. van Rennes, Utrecht.

VII. **Philip Bles:** Zwei Lieder für eine Singstimme. Verlag von Carl Simon, Berlin.

VIII. **Richard Kursch:** Lieder für hohe und tiefe Stimme. op. 9 und 17. Ebenda.

IX. **Hans Hermann:** Der 126. Psalm für Altsolo mit Harmonium. op. 43. Ebenda.

X. **Robert Lehmann:** Geistliches Hochzeitslied. op. 40a. Ebenda.

XI. **Arthur Bruns:** Sei wieder gut. op. 3. Verlag von Hugo Thiemer in Hamburg.

XII. **C. Kainer:** Ein Weilchen noch, dann bist du mein! op. 25. Ebenda.

XIII. **Wilhelm Höhne:** Drei Lieder. op. 49. Ebenda.

XIV. **Hans Sommer:** Eine gantz neue Schelmweys. op. 34 Nr. 3. Kommissionsverlag C. F. Leede, Leipzig.

XV. **Georg Pittrich:** Lieder und Gesänge. op. 29 und 39. Verlag von J. Schuberth & Komp., Leipzig.

XVI. **Ugo Tomicich:** Alla Primavera. op. 2. Verlag von Carlo Schmidl, Triest.

XVII. **Preisliederalbum.** Verlag von Adolph Stender, Regensburg.

XVIII. **Wallnöferalbum.** III. Band. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

I—V. Durch den Verlag von A. A. Noske in Middelburg werden Novitäten von fünf verschiedenen holländischen Komponisten zur Beurteilung vorgelegt, die zum Teil das Interesse weiterer Kreise verdienen. Besonders nenne ich die Gesänge des Komponisten Emile von Brucken-Fock, der mich mit seinen charakteristischen Tonschöpfungen geradezu frappierte. Ein ungemein starkes und ursprüngliches Talent, wie es zu den Seltenheiten gehört, tritt uns da entgegen.

Ein grosser Zug ist seinen Gesängen eigen, welche getragen von einer sich prächtig und stimmungsvoll aufbauenden Harmonik, plastischer Deklamation dem Sänger und Pianisten geistig dankbare Aufgaben bieten. Stimmlich sind die Anforderungen keine aussergewöhnlichen, jedoch verlangt der Komponist einen gesunden vollen Ton, der die dramatischen Accente mit Leichtigkeit beherrschen kann.

Ich bewerte diese Gesänge eines mir bisher unbekannten Komponisten sehr hoch und schätze sie als eine absolute Bereicherung unserer Gesangsliteratur, welche selbst neben den prächtigen lyrischen Ergüssen eines Richard Strauss mit Ehren bestehen. Ich will keines der Gesängen als besonders gelungen hervorheben, da jedes in seiner Art von besonderem Interesse. Ich werde mich freuen von diesem Komponisten bald mehr zu hören. — Von den übrigen Musikalien aus dem obengenannten Verlag sind die Gesänge op. 19, 21 und 22 der begabten Komponistin Cornélie van Oosterzee den Vorstehenden an Güte zunächststehend. Die Komponistin besitzt allerdings nicht entfernt die starke Ursprünglichkeit ihres Landsmannes Brucken-Fock; ihre Gesänge sind ausgetüftelte, mehr durch die Faktur als durch die Grösse der Phantasie wirkende Äusserungen eines schönen Talentes. Cornélie van Oosterzee hat sehr viel gelernt und steht in der Reihe ihrer komponierenden Geschlechtsgenossinnen mit oben an. Auch diese vorliegenden sieben Gesänge zeigen alle die Vorzüge ihres Könnens, die sich hier besonders in der wirkungsvollen Behandlung der Singstimme auf polyphoner Ausgestaltung des Klaviersatzes äussert. Sehr gefreut hat es mich, dass die Komponistin den modernen deklamatorischen Errungenschaften gegenüber sich durchaus nicht taub verhalten hat. Manch deutscher Komponist dürfte sich da ein Muster nehmen. — Kor. Kuilers op. 14 ist ebenso niedlich, als harmlos, während Otto Lies in seinen Klavierskizzen viel Talent, doch soweit ich es aus diesen Stücken beobachten kann, etwas Kurzatmigkeit in der thematischen Entwickelung zeigt. Das op. 5 von Constant van de Wall besitzt keine Attribute, welche sein Dasein sonderlich erwünscht erscheinen lassen.

VI. In dem Verlag von Jac. van Rennes hat die bereits durch ihre graziösen Gesänge bekannte Katharina van Rennes kleine Miniaturen und Momentaufnahmen aus der Kinderwelt erscheinen lassen. Schon entzückend in der äusseren Hülle, ist der Inhalt der drei Liederheftchen ganz allerliebst und wirklich auf den naiven Kinderton — namentlich in den beiden ersten Heftchen — gestimmt. In dem letzten, Tilly Koenen gewidmeten Liederheft für die Grösseren bringt die Komponistin schon stärkere Accente. Immerhin fällt sie nicht aus dem Rahmen der Kleinmalerei heraus, sie weiss vielmehr mit wenig Mitteln alle möglichen Stimmungen des Kinderlebens vom Ernsten bis zum Heiteren, ja ausgelassen Komischen, äusserst prägnant zu charakterisieren. Die dem Charakter dieser Kinderscenen konforme Melodik ist bei aller einfacher Harmonisierung und Rhythmisierung originell und so recht dem Gefühlsleben des Kindes angepasst. Köstlich ist das „Schwester erzählt ein Märchen", wo die schöne Erzählung von der Prinzess Hildegard, die später Königin ward, just wie der König die Krone ihr bot, von der Mutter Ruf „Kinder, Abendbrot" gestört wird; das wirkt denn doch noch mehr als alle Prinzessinnen und Könige mit den goldenen Kronen.

VII—X. Lieder von Bles, Kursch, Lehmann und einen Psalm von Hans Hermann bringt der Verlag von Karl Simon. Von besonderem Gehalt sind op. 9 und 17 des jungen Komponisten Richard Kursch, der sich durch seine leider noch im Manuskript befind-

liche Violinsonate bereits einen guten Namen in Musikerkreisen gemacht hat. Robert Lehmanns geistliches Hochzeitslied ist melodisch nicht übel geraten; wenn auch geistig nicht von besonderer Tiefe, so wird es, weil stimmlich wirkungsvoll gesetzt, immer seines Erfolges bei gutem Vortrag sicher sein. In der Tempo- und Metronombezeichnung hat sich der Komponist wohl geirrt. Die Bezeichnung „Largo" müsste sich auf die halben Takte beziehen; in der Viertelbewegung ausgeführt ist eine sinngemässe Atmung für den Sänger unmöglich. Die Lieder von Philip Bles sind schwache Produkte. Hans Hermanns Psalm gehört zwar nicht zu dem Besten, was dieser talentvolle junge Komponist geschrieben, immerhin ist es ein gutes und für den Sänger wirkungsvolles Stück.

XI—XIII. An den Herren Bruns und Kainer sind die Errungenschaften der letzten 40 Jahre spurlos vorüber gegangen. Curschmann, Kücken, Abt haben diese Gattung des Liedes vollauf erschöpfend behandelt. Wilhelm Höhne steht mit seinem op. 49 auf ähnlichem Standpunkt, unterscheidet sich aber von seinen Verlagsgenossen vorteilhaft durch eine nicht geringe Portion Grazie und Koketterie.

XIV. Hans Sommer will in seiner „Gantz neue Schelmweys" den leichten — um nicht zu sagen „leidigen" — Überbrettlton anschlagen. Es fehlt ihm hierzu an der richtigen vis comica und graziösen Eleganz. Es wird für den sympathischen Künstler besser sein, wenn er sich auf solche Pfade nicht wieder begiebt.

XV—XVIII. Georg Pittrichs Gesänge stehen auf ähnlichem vorsindflutlichen Standpunkt, wie die der Herren Bruns und Kainer. Krasser Dilettantismus ist Ugo Tomicichs „Alla Primavera". Das Preis-Lieder-Album aus dem Verlag von Stender in Regensburg, sowie das bei Breitkopf & Härtel erschienene Wallnöfer-Album sind Sammlungen, welche mit ihren gefühlsduseligen — mit einem starken Stich ins trivial Melodische — Liedchen Dilettantenkreisen willkommen sein dürften. Adolf Göttmann.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Johannes Fabian: Nuredin. Die nach den persischen „Weisen Meistern" gearbeitete einaktige hochdramatische Oper wird ihre Uraufführung am Stadttheater in Strassburg erleben.

Silvio Lazzari: Die Hexe ist der Titel eines soeben vollendeten neuen Opernwerkes. Bekanntlich ist Lazzari der Komponist der Oper Armor, die am Hamburger Stadttheater erfolgreich aufgeführt wurde.

E. N. von Reznicek: Till Eulenspiegel. Die neue grosse Oper des bekannten Komponisten, der die Dichtung selbst verfasst hat, ist am 12. Januar in Karlsruhe unter Mottl aufgeführt worden. Eingehender Bericht folgt im nächsten Heft.

Ludwig Schiedermair: Die Unnützen. Der Münchener Komponist und Musikschriftsteller arbeitet zur Zeit an dieser neuen Oper, deren Dichtung von dem Münchener Schriftsteller Friedrich Benz stammt. Die Dichtung ist bereits im Lyrik-Verlag in München erschienen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Antwerpen: Die neue vlämische Oper: Die Meerbraut (De Bruid der Zee) von Jan Blockx ist mit grossem Beifall aufgenommen worden. Das Textbuch stammt von Nestor de Tiere; es zeigt die typischen Sitten und den Volkscharakter der Niederländischen Fischer.

Dresden: August Bungert hat die Partitur des Schlusswerkes der Homerischen Welt: Odysseus Tod zum Abschluss gebracht. Das Werk gelangt noch in diesem Jahre im Dresdener Hoftheater zur Uraufführung.

München: Webers Freischütz wird durch Karl Lautenschläger in der maschinellen Einrichtung eine völlige Auffrischung erfahren und im Februar in Scene gehen. Lautenschläger äussert sich über seine Neueinrichtung selbst folgendermassen: „Ich werde in der modernen Einrichtung der Wolfsschlucht mich streng nach dem Sinn und Takt der Weberschen Musik halten, aber die Schrecken und Grauen durch eine möglichst getreue Nachbildung der Natur, durch stürzende Gewässer, die die Bühne wie eine Insel tosend und schäumend umgeben, immer höher steigen und die Schlucht in elementaren Aufruhr versetzen, zu erreichen trachten. Das Publikum, das an Max Anteil nimmt, soll einen Moment durch die grausen Naturereignisse in der Wolfschlucht noch mehr für sein Schicksal bangen. Die zauberhaften Gestalten der Wolfsschlucht will ich dem Publikum nur zum Teil nehmen und der andere Teil soll erscheinen, ja noch mehr, soll leben, sich nicht wie Marionetten an Schnüren bewegen. Durch Elektrizität nach Art des Kinematographen sollen die Figuren auf Max zuschreiten, das Ganze dann soll nach Art der Serpentintänze, von unten mit wechselndem Lichte beleuchtet und dem Bilde ein unheimliches aber natürliches Gepräge verliehen werden."

Paris: Die Grosse Oper plant die Einstudierung der neuen Oper Orsola von P. und L. Hillemacher. Das Textbuch rührt von P. B. Gheusi her. Später soll ein Ballet von Duvernoy: Bachus zur Aufführung gelangen.

Paris: Die Komische Oper gedenkt ein interessantes Werk von Debussy einstudieren zu lassen: es ist dies eine musikalische Bearbeitung von Pelleas und Melisande, zu der Maeterlinck auf Grund seines bekannten Dramas selbst das Libretto gedichtet hat. Die Musik Debussys scheint überaus kompliziert auf feine Stimmungen berechnet zu sein, denn Direktor Carré nimmt sich vor, ungewöhnlich zahlreiche Proben zu veranstalten. Debussy gehört zu den jüngeren französischen Musikern und hat sich bereits durch mehrere Talentproben hervorgethan.

Wien: Das Deutsche Volkstheater wird demnächst das Stück „L'Arlésienne" von Alphonse Daudet mit der Musik von Bizet in einer Serie von zehn Aufführungen zur Darstellung bringen. Es ist dem Direktor Bukowicz gelungen, zur Einstudierung der Aufführung und Leitung des Orchesters Eduard Colonne, zu gewinnen. Das Orchester wird auf 52 Musiker verstärkt und auch die Chöre, welche die Handlung hinter der Scene melodramatisch zu begleiten haben, werden gleichfalls für diese Vorstellungen eigens zusammengestellt werden.

Richard Heubergers neue Operette: Baby wird am Wiener Karl-Theater erstmalig in Scene gehen.

KONZERTE

Rom: Die Accademia di Santa Cecilia bereitet Massenets Oratorium Le Déluge vor. Die Aufführung liegt in den bewährten Händen von Signore Falchi. Das Werk sollte schon in diesem Jahre herausgebracht werden, blieb aber in Folge des Todes von Verdi liegen, um zunächst dessen Requiem Platz zu machen.

Sheffield: Aus dem Programm des diesjährigen Musikfestes seien hervorgehoben: Mendelssohns Elias, eine Kantate von Dr. Coward, Spinnerlied (zweiter Akt) aus dem Fliegenden Holländer, Triumphlied von Brahms, Goldmarks Königin von Saba, Wanderers Sturmlied von R. Strauss (zum überhaupt ersten Male in England), Requiem von Mozart, Ode to the Passions von Cowen, Selektion aus Händels Israel, Dvořáks Stabat mater, Kantate, Jesu nun sei gepreist von Seb. Bach, eine neue Kantate von Coleridge Taylor, Blest Pair of Sirens von Parry; Frithjofs-Scenen von Bruch und Lobgesang von Mendelssohn.

Wien: Am 10. März 1902 bringt der Akademische Gesangverein einen handschriftlichen Chor von Anton Bruckner, „Das hohe Lied" (Text von Heinrich von Mattig), in As-dur für zwei Tenorsoli, Baritonsolo und Doppelchor zur Aufführung. Die Komposition, welche dem Akademischen Gesangverein gewidmet ist, wurde von den Herren Göllerich und Professor St. Wagner bearbeitet.

Massenet wird am 23. März eine Aufführung seines Oratoriums „Maria Magdalena" zu gunsten des Wiener Hofopernpensionsinstitutes im Musikvereinssaale dirigieren. — Demnächst wird in Wien Pater Hartmann ein grosses Konzert geben. Ein deutscher Komponist im Mönchsgewande! Gleich dem Italiener Perosi hat es auch der Österreicher Hartmann in kurzer Zeit zu Namen und Ansehen gebracht. P. Hartmann, der einem alten Tiroler Adelsgeschlecht entstammt, ist erst 38 Jahre alt. Die erste gross angelegte Komposition, die ihn im Auslande bekannt machte, war sein Oratorium Sanct Petrus. Sein zweites Oratorium Sanct Franciscus, das er dem Kaiser Franz Joseph widmete, wurde im Februar vorigen Jahres vor dem Zarenpaar in Petersburg aufgeführt.

TAGESCHRONIK

Grillparzers Drama: Des Meeres und der Liebe Wellen ist von dem französischen Universitätsprofessor Erhardt zu einem Opernbuche verarbeitet worden, das ein französischer Komponist in Musik setzen soll.

Saint-Saëns begiebt sich an die Komposition einer persischen Oper, deren Libretto von Madame Dieulafoy gedichtet ist. Die Handlung vollzieht sich in der Zeit des Kampfes zwischen Artaxerxes Mnemon und Cyrus. Das Werk soll hervorragend insceniert werden. Der französische Meister hat sich nach Ägypten begeben.

Goldmark hat jetzt seine Oper Götz von Berlichingen vollendet. Das Werk zerfällt in 5 Akte oder 9 Bilder und wird mit einer grossen Ouvertüre eingeleitet. Das Libretto schliesst sich an die Dichtung von Goethe an, einzelne Vorgänge mussten jedoch starke Änderungen erfahren. Die Titelpartie ist für einen ersten Bariton bestimmt, auch die Partie des Weislingen ist für einen Bariton geschrieben. Die Partie der Adelheid ist für eine hochdramatische Sängerin, die Partie des Franz für einen Tenor bestimmt.

In dem Befinden Hugo Wolfs, welcher bekanntlich in der Landes-Irrenanstalt in Wien interniert ist, war vor einigen Tagen neuerdings eine arge Verschlimmerung zu verzeichnen. Es stellten sich heftige Krampfanfälle ein, die mit vehementer Kraft einige Tage lang dauerten und dem Leben des unglücklichen Künstlers ein Ende zu machen drohten. Es wurden damals auch alle Verwandten Hugo Wolfs telegraphisch von der bevorstehenden Katastrophe in Kenntnis gesetzt. Allein Wolf hat eine ausnehmend starke und zähe Natur. Er überwand auch diese Anfälle — wie er die gleichen vor einigen Wochen überwunden hatte. Die frühere Ruhe trat wieder ein. Wolf liegt meist im Bette, das Gesicht zur Wand gekehrt, in völliger Apathie. Er versteht nicht, was man zu ihm spricht, bleibt den Vorgängen in seiner Zelle gegenüber ganz teilnahmslos. Der Kranke spricht schon seit mehr als einem Jahre kein Wort. Er sieht sehr alt aus, sein Kräftezustand lässt viel zu wünschen übrig. Nur durch die regelmässige Nahrungsaufnahme, zu welcher er angehalten wird, wird das Leben in dem Körper mühsam erhalten. Wie lange dieses traurige Dasein noch währen kann, lässt sich natürlich nicht bestimmen, doch lässt der Kräfteverfall des Künstlers befürchten, dass er einem neuerlichen Anfall von der Heftigkeit, wie der letzte, nicht mehr gewachsen wäre.

Der Dresdner Kammervirtuos Professor Grützmacher, der Meister des Violoncell-Spiels am Dresdner königlichen Konservatorium, feierte am 1. Januar das Jubiläum seiner 25jährigen Lehrthätigkeit an dieser Anstalt.

Gustav Mahler hat sich vor kurzem mit Fräulein Alma Schindler, der Tochter des verstorbenen berühmten Wiener Landschaftsmalers, verlobt.

Hofkapellmeister Zumpe ist nach Madrid abgereist, um im dortigen Hoftheater eine Reihe Konzerte zu dirigieren, deren Programm hauptsächlich Werke von Beethoven und Wagner enthält.

Kapellmeister Otto Lohse-Strassburg ist von der Musikalischen Gesellschaft in Madrid eingeladen worden, daselbst eine Serie von Konzerten im Februar zu dirigieren.

Kapellmeister Karl Panzner-Bremen ist für Monat März nach Barcelona engagiert. Er wird dort drei Symphonie-Konzerte leiten.

Mascagni schloss mit Ricordi einen Vertrag ab über das Verlagsrecht einer dreiaktigen Oper, welche in einem Jahr, und einer fünfaktigen historischen Oper, welche in zwei Jahren beendet sein muss.

Der in Frankfurt lebende Konzertsänger Oskar Noë, ein Schüler des Herrn Professor Stockhausen, wurde an die Stelle des ersten Gesanglehrers am königlichen Konservatorium zu Leipzig berufen.

Zum Direktor des Lyoner Konservatoriums wurde an Stelle des verstorbenen Aimé Gros, der durch eine Reihe von Werken bereits vorteilhaft bekannte Komponist und Musiktheoretiker M. A. Savard ernannt.

Der Berliner Oratorien- und Konzertsänger A. N. Harzen-Müller, welcher das plattdeutsche Kunstlied litterarisch und praktisch-musikalisch bearbeitet, hat im letzten Jahrbuche des „Vereins für niederdeutsche Sprachforschung" ein Verzeichnis von gegen 500 Liederkompositionen plattdeutscher Dichtungen veröffentlicht und damit zum erstenmale einen wertvollen Katalog des plattdeutschen Kunstgesanges geliefert. Herr Harzen-Müller ist für Januar 1902 nach Kiel, Flensburg, Rendsburg und Itzehoe in Schleswig-Holstein zu plattdeutschen Liederabenden verpflichtet worden.

Zu der jetzt mehrfach aufgeworfenen Frage nach den Memoiren Richard Wagners sei bemerkt: Es ist bekannt, dass Richard Wagner vertrauliche Aufzeichnungen über sein Leben und seinen Entwickelungsgang in wenigen Exemplaren den allernächsten Freunden zu streng vertraulicher Behandlung noch bei Lebzeiten übergab. In die Öffentlichkeit ist von diesen Aufzeichnungen thatsächlich noch nichts Wesentliches gedrungen.

Über die Briefe im Nachlass Johannes Brahms' ist neuerlich ein Streit ausgebrochen. Im Nachlass befinden sich ca. viertausend Briefe an den Meister, die gegenwärtig in Verwahrung des Herrn Dr. Richard Fellinger sich befinden. Der Vertreter der gesetzlichen Erben begehrte die Ausfolgung dieser Briefe. Nicht weniger als 107 Persönlichkeiten, unter denen sich der Herzog Georg von Sachsen-Meiningen, Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen, Bülow, Frau Schumann, Alice Barbi, Chrysander, Professor Chrobak, Professor Schrötter, Hanslick, Lewinsky, Frau Adele Strauss, die Familie Billroth befinden, wendeten sich an den Kurator Dr. Fellner und verlangten die Geheimhaltung und die Rückstellung ihrer Briefe an den Meister. Im Auftrage des Kurators hat Dr. Brecher an das Bezirksgericht Wieden das Ansuchen auf eine einstweilige Verfügung in diesem Sinne namens der 107 Personen gerichtet, welchem Gesuche das Abhandlungsgericht Wieden zustimmte. Es verbot dem Dr. Fellinger, die Briefschaften an die Erben auszufolgen. Die Begründung dieser Verfügung stützt sich vorzüglich auf die letztwillige Verfügung des Verstorbenen bezüglich der Briefe. In dem Briefe an den Verleger Simrock, welcher in dem grossen Prozesse als letztwillige Verfügung im Streite stand, schrieb Brahms: „Sollten sich jedoch Briefe meiner Eltern oder sonst ganz persönliche finden, so bitte ich Sie dringend, solche ohne Vorbehalt zu vernichten. Briefe anderer gleichfalls, so weit sie nicht an die Absender zurückgehen sollen." Gegen diese einstweilige Verfügung wird seitens des Erbenvertreters der Widerspruch erhoben werden.

Das Resultat des bekannten 10000 Mk.-Preisausschreibens des Königsberger Professors Dr. Walter Simon für die Gewinnung der besten deutschen Volksoper ist jetzt veröffentlicht worden. Sämtliche eingesandten 36 Opernwerke sind als nicht preiswürdig zurückgewiesen worden!

Der verstorbene Komponist Rheinberger hat der Stadtgemeinde von München 100000 Mk. zu wohlthätigen Zwecken vermacht.

Der Antwerpener Stadtrat bewilligte einen vorläufigen Kredit von einer halben Million Franken für den Bau eines neuen vlämischen Opernhauses. Der Gesamtkostenaufwand ist auf $1^1/_2$ Millionen Franken veranschlagt. Die dort

seit acht Jahren bestehende vlämische Operngesellschaft, besser bekannt unter dem Namen „Nederlandsch Lyrisch Tooneel van Antwerpen", hat während dieser Zeit nicht allein ihre Lebensfähigkeit bewiesen, sondern verhältnismässig glänzende Erfolge errungen. In den letzten vier Jahren bereicherte sie die nationale Tonkunst mit nicht weniger als vier Musikdramen: Herbergprinses, Thijl Uilenspiegel, Quinten Massijs und De Bruid der Zee.

An sein Preisausschreiben für eine einaktige Oper im Betrage von 50 000 Franken knüpft der Verleger Sonzogno die Bedingung, dass die Arbeiten bis zum 31. Januar 1903 eingeliefert sein müssen, da das preisgekrönte Werk bei Gelegenheit der im Jahre 1904 in Mailand stattfindenden internationalen Ausstellung zu Ehren der Eröffnung des Jura-Simplon-Tunnels zur Aufführung gelangen soll. Als Preisbewerber werden nur bisher unbekannte Musiker zugelassen ohne Unterschied der Nationalität oder Schule; nur muss bei Einsendungen von Ausländern das Textbuch auch die italienische Übersetzung enthalten. Die Juri wird aus hervorragenden italienischen, französischen und deutschen Musikern zusammengesetzt.

Die Berliner Königliche Oper hat im vergangenen Jahre im ganzen 55 zumeist grössere (d. h. nicht einaktige) Opern zur Aufführung gebracht, darunter nur zwei Neuheiten (Mamsell Angot und Samson und Dalila). Unter den verschiedenen Komponisten sind Wagner mit 10, Lortzing mit 6 (Die beiden Schützen, Undine, Zar und Zimmermann, Wildschütz, Waffenschmied, Regina), Verdi mit 6 (Aïda, Rigoletto, Troubadour, Violetta, Maskenball, Falstaff; Othello fehlt!), Mozart mit 5, Meyerbeer mit 3, Auber mit 2, Beethoven, Bizet, Boieldieu, Brüll, Cornelius, Donizetti, Flotow, Gounod, Humperdinck, Kienzl, Lecoq, Leoncavallo, Nicolai, Pfitzner, Saint-Saëns, Smetana, Sullivan, Thomas, S. Wagner, Weber mit je einem Werk (Oberon und Euryanthe fehlen) vertreten. Auf der Absenzliste stehen u. a. auch Gluck, Marschner, Méhul, Adam, Bellini. Wagner hat 71, Saint-Saëns 28, Meyerbeer 19, Mozart 19, Lortzing 14, Verdi 15, Bizet 13, Gounod 11, Thomas 8, Weber 7, Beethoven 6 Abende in Anspruch genommen. Die meisten Aufführungen erlebte Samson und Dalila nämlich 28, und noch dazu in neun Monaten.

Eine interessante Serie von Vorträgen wird in der Pariser Komischen Oper stattfinden. Der Zweck derselben wird die Beleuchtung der Geschichte der dramatischen Musik von einem bisher ganz vernachlässigten Gesichtspunkt sein: Die Vortragenden werden klarlegen, welche Bedeutung für die Opernkomponisten die Anregung bietet, die sie von ihren Textdichtern erhielten. Hervorragende Persönlichkeiten der Pariser Kunstwelt, wie Vincent d'Indy, Fiérens-Gevaert, André Hallays werden in diesem Sinne den Einfluss eines Guinault, Seclaine, Guillard, Beaumarchais auf Lully, Gluck, Grétry, Rameau verfolgen. Im ganzen sind sechs derartige Matinéen geplant, welche neben dem Vortrag auch die musikalische Illustrierung der besprochenen Werke bringen werden.

In London erregte ein neuer interessanter Versuch die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt. Die Musiker-Gesellschaft beabsichtigt, unbekannten Talenten die Gelegenheit zu einer Aufführung zu geben. Bis jetzt sind sieben Werke junger und unbekannter Komponisten ohne Kosten für sie aufgeführt worden. Nicht weniger als 78 Kompositionen waren dem Komitee unterbreitet und daraus wurden die Werke der Herren Rutland, Boughton, Josef Holbrock, Ralph Horner, Dupelm, C. A. Keyser, Colin Mc. Alpin, Paul Stoeving und Arthur K. Wight zur Aufführung ausgewählt. Sie wurden von einem erstklassigen Orchester von 56 Musikern im grossen Saal des Hotel Cecil vor einer Zuhörerschaft von über 500 Musikern von allen Teilen des vereinigten Königreichs aufgeführt. Der Gedanke wurde im vorigen Jahre bei der Jahresversammlung in Scarborough angeregt, und es wurde entschieden, dass alle drei Jahre das Konzert wiederholt würde.

GEDENKTAGE

Ausserordentlich gross ist die Zahl der musikalischen Grössen, deren 100. Geburtstag in das Jahr 1902 fällt. Der Russe Alabjeff (30. August), eröffnet den Reigen. In alphabetischer Folge schliessen sich ihm an: John Barnett (15. Juli), der „vielgespielte" Bériot (20. Februar), John Ella (19. Dezember), der Erfinder der sogenannten „analytischen Programme", Charles Louis Hanssen der Jüngere (12. Juli), einer der begabtesten neueren belgischen Komponisten, Joseph Labitzky (4. Juli), der Tanzkomponist. Diesen reihen sich an: der durch sein Violoncellkonzert (D-dur) bekannte Molique (7. Oktober), weiterhin Louis Niedermeyer (27. April), der Begründer des seinen Namen tragenden Kirchenmusikinstituts in Paris, Adolphe Nourrit (3. März), der namhafte französische Tenorist, der fruchtbare Komponist Benedikt Randhartinger (27. Juli), ein Mitschüler Franz Schuberts bei Salieri, Hubert Ries (1. April), der jüngste Sohn des „alten", d. h. Franz Ries und John Templeton (30. Juni), wie Nourrit, ein gefeierter Tenorist. Den Schluss des Zuges bildet ein Musiker, der eigentlich seinen Platz an der tête zu haben gewöhnt war: der Militärkapellmeister Wilhelm Friedrich Wieprecht (8. August), der als Direktor der Musikchöre der Garde am 4. August 1872 starb. Was die Todestage anbelangt, so ist Allegri (18. Februar), Zumsteeg (27. Januar) und Sarti (20. Januar) anzuführen.

AUS DEM VERLAG

Karl Tausigs Kompositionen sind mit Ausschluss der Klavierauszüge und Bearbeitungen von Wagnerschen Werken seit Anfang dieses Jahres frei, da Tausig am 17. Juli 1871 gestorben ist. Der Verlag von Steingräber in Leipzig veranstaltet eine billige und korrekte Ausgabe von Tausigs Kompositionen. Es liegen fünf Bände vor.

Wie Liszts zweite Ungarische Rhapsodie die meistgespielte von allen ist, so hatte sie seither, höchst merkwürdiger Weise, sogar zwei verschiedene Verleger in Deutschland. Bartholf Senff in Leipzig hatte das Vertriebsrecht für das Inland, während für das Ausland die Firma J. Schuberth & Co. in Leipzig das Vertriebsrecht zustand. Jetzt ist nun diesem immerhin abnormen Zustand dadurch ein Ende gemacht worden, dass gegen entsprechende Entschädigung das auschliessliche Verlagsrecht für alle Länder und all' die verschiedenen Ausgaben und Arrangements (darunter allein vier Orchester-Arrangements) an die Firma Bartholf Senff übergegangen ist.

Das am 1. Januar in Kraft getretene neue Urheberrecht hat bekanntlich eine Reihe wichtiger Veränderungen gebracht, namentlich für die Presse und für die Musik. Gestützt auf die neuen gesetzlichen Bestimmungen richtet der Verein der deutschen Musikalienhändler in Leipzig an die Gesangvereine eine Warnung und das Ersuchen, alles etwa widerrechtlich vervielfältigte Notenmaterial zur Vernichtung an die Geschäftsstelle des Vereins der deutschen Musikalienhändler (Geschäftsführer Karl Hesse) zu Leipzig, Buchgewerbehaus, abzuliefern und sich jeder weiteren Vervielfältigung solcher zu enthalten. In diesem Falle wird von einem Strafantrag abgesehen. Jeder weitere zur Kenntnis des Vereins gelangende Fall widerrechtlicher Vervielfältigung wird gerichtlich verfolgt, womit die Einziehung der widerrechtlich vervielfältigten Exemplare verbunden ist.

INSTRUMENTE

Der Stuttgarter Hofpianofortefabrikant C. Pfeiffer hat dem Landesgewerbemuseum eine wertvolle Sammlung zum Geschenk gemacht. Diese

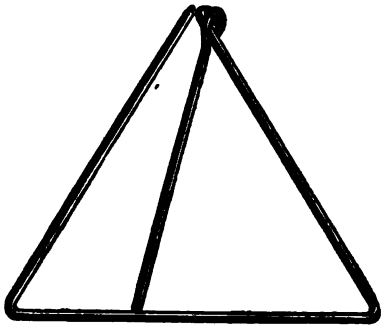
weist u. a. die etwa seit 200 Jahren hergestellten Klaviermechaniken auf; die Modelle hat Herr Pfeiffer in jahrelanger mühsamer Arbeit zum Teil nach primitiven Zeichnungen und Beschreibungen hergestellt. Ferner enthält die Sammlung eine Anzahl von Stimmnagelmodellen und schliesslich 17 ältere Klaviere, beginnend mit einem Spinett aus dem Jahre 1713. Für die Geschichte des Klavierbaues nach der technischen wie nach der künstlerischen Seite hin ist die Sammlung sehr wertvoll.

Die russische Regierung wird ein grosses Museum für Musikinstrumente errichten und hat für diesen Zweck die berühmte Sammlung alter und neuer Musikinstrumente des Notars Snoeck in Gent angekauft.

DENKMÄLER

Das Verdi-Denkmal in Triest wird den Meister auf zweierlei Art ehren. In erster Linie soll eine Statue geschaffen werden, unter dem mittleren Thorbogen des Teatro Communale Verdi aufzustellen wäre, dann umfasst die Konkurrenz aber auch ein Relief, welches über dem Portal oder an der Façade des Gebäudes anzubringen ist. Die Kosten für das Monument dürften sich nicht höher als auf 20000 Kronen belaufen. Der Termin für den Wettbewerb ist der 30. April 1902.

Die „Musik“ erhielt aus Vöcklabruck folgende Zuschrift: Ergänzend zu Dr. Max Grafs Essay über Bruckner (siehe Die Musik Heft 1), in dem er von der Dankbarkeit Oberösterreichs gegen seinen grössten Sohn spricht und Denkmäler des Meisters in Steyr, St. Florian und Ansfelden, erwähnt, sei auch noch einer schönen Gedenktafel gedacht, welche die Liedertafel Vöcklabruck ihrem grossen Ehrenmitgliede errichtet hat. Vöcklabruck, ein freundliches Städtchen am Eingange ins Salzkammergut, war ein Lieblingsaufenthalt Bruckners. Hier weilte er oft bei seiner Schwester. Hier hat er an der gewaltigen 8. Symphonie gearbeitet. Die an einem Hause des Stadtplatzes angebrachte hübsche Tafel trägt die Inschrift: „Ihrem Ehrenmitgliede, dem grossen Meister der Töne, Doktor Anton Bruckner, der in diesem Hause komponierte. Die Liedertafel Vöcklabruck 1900.“



KRITIK

OPER

BREMEN: Mit einer ohne rechtes Selbstvertrauen unternommenen und ohne genügende Vorbereitung rasch übers Knie gebrochenen Neueinstudierung der „Stummen von Portici" überraschte und enttäuschte unsere Oper am zweiten Weihnachtstage unser harmloses und weder in der Kunst noch auf der Strasse für Barrikaden schwärmendes Publikum. Da aber der verstimmte Philister, der sich durch das stürmische, stimmmörderische, aber historisch interessante Vaterlandsduett wohl nicht hätte begeistern lassen, auch wenn es weniger roh vorgetragen worden wäre, auch bei uns immer und absolut seinen Spass haben will, bereitete es der bengalisch und schaurig schön beleuchteten, von ängstlich mit abgewandten Gesichtern losgedrückten Gewehrsalven kriegerisch unterstützten Barrikadenbau einen dröhnenden Heiterkeitserfolg und dem, Masaniello im Triumph nach Neapel tragenden, bretterstampfenden Gaul eine stürmische Ovation. Oh heiliger Geist der Revolution, wohin bist du geschwunden! — Freilich war ein Teil der Solisten und des Chores kurz vorher von einer Kunsttournée in den operndunkeln Nordwesten unseres Vaterlandes, bis nach Holland und nach Oldenburg hinein, wobei sie den Fidelio (Gott sei's geklagt!) und die Carmen (meinetwegen!) „gegeben" haben sollen, zurückgekehrt. Die Zeit der Wandertruppen im Zeichen des Verkehrs und der Grossindustrie! Zu solchen Kunstreisen ist natürlich die Genehmigung der staatlichen Theateraufsichtsbehörde erforderlich und — gewährt worden. Es ist also alles in Ordnung. Es lebe die Kunst! — Einige Tage nachher sollte eine gelungene Meistersingeraufführung (Hans Sachs—Herr Stury, Eva—Frl. Grub und Walter—Herr Carlén) den üblen Eindruck der galvanisierten Stummen, die nun wohl für uns mausetot ist, verwischen. Aber das Unglück war geschehen! Weshalb man diese deutscheste aller Opern, die zudem hier stets ein volles Haus bringt nicht als Weinachtsvorstellung brachte und die Stumme warten oder ganz liegen liess, ist mit dem beschränkten Verstande vor den Coulissen nicht zu ergründen. — Das nächste Ereignis an unserer Oper soll die Erstaufführung in Deutschland von Ferraris Cenerentola sein. Charpentiers Louise soll auch noch kommen. Qui vivra, verra! Dr. G. Hellmers.

BRESLAU: Dem Theater brachte die Weihnachtszeit nicht viel Neues. Es wurden seit meinem letzten Bericht neu einstudiert: „Hänsel und Gretel", „Der Widerspänstigen Zähmung" und „Hans Heiling". Letzterer wurde in idealer Vereinigung mit der „Cavalleria" serviert. Es geht nichts über ein besonders fein entwickeltes Stilgefühl, wie es beim deutschen Theater heimisch ist. Es waren Durchschnittsaufführungen, von denen sich nur „Hänsel und Gretel" (Kapellmeister Hertz, Fräulein Nast aus Dresden als Gretel) erlabend abhob. Im ganzen konsumierte die Breslauer Oper in der ersten Hälfte ihrer Saison an 106 Spieltagen 35 verschiedene Werke. Ganze Opernabende gab es 113; ein hübsches Sümmchen Musik, das aber doch nur relativ wenig künstlerischen Feinwert hatte. Von Novitäten hörten wir die „Versunkene Glocke", „Hoffmanns Erzählungen" und den Pariser „Tannhäuser". Von Wagner wurden bis jetzt ausser „Tannhäuser", „Lohengrin", „Siegfried", „Walküre" gebracht, von Mozart nur die „Zauberflöte". Versprochen ist noch sehr vieles. Einige dieser Versprechungen haben sogar bald Jubiläumsrechte. G. Münzer.

BRÜNN: Der ersten Novität dieser Saison, Buongiornos „Mädchenherz", ist nun Saint-Saëns' „Samson und Dalila" gefolgt. Die Brünner Bühne hat als erste in Österreich diese Oper zur Aufführung gebracht. Ob sie da viele Nachahmer finden wird, ist fraglich, da das zwar geistreiche aber in der Erfindung und dramatisch schwächliche Werk, den Süddeutschen kaum zusagen dürfte. Dank der vorzüglichen Aufführung unter Kapellmeister Veit, und den prächtigen Leistungen des Frl. Schemmel und der

Herren Abel und Grassegger fand übrigens das Werk eine äusserst freundliche Aufnahme. Kurz vorher wurde Verdis „Othello“ nach mehrjähriger Pause wieder in den Spielplan aufgenommen. Als Desdemona alternierten die Damen Fendrich und Günther mit schönen Erfolgen. Die Oper bereitet ferner Reprisen von „Siegfried“ und „Meistersinger“ vor. Siegbert Ehrenstein.

CHEMNITZ: Der verflossene Monat unserer Oper bedeutete nur ein Auferstehungsfest für einige ältere hinreichend bekannte und gewürdigte Werke: Rossinis „Tell“, dessen Musik vom gegenwärtigen Standpunkte unserer musikalischen Kunst aus doch ein ganz bedeutendes Zurückschrauben subjektiven Empfindens und ein sehr mildes objektives Urteil verlangt, dagegen „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“ und „Freischütz“ — Schöpfungen, die in ihrem unanfechtbaren Gehalt und mit ihren unaufzählbaren Schönheiten nicht mit dem Federkiel, sondern mit dem Zauberstab geschrieben zu sein scheinen und zum „eisernen Kern“ der Vor-, Mit- und Nach- (Musik-)welt gehören — und endlich einige liebenswürdige Volkstümlichkeiten die Spezialfirma „Flotow & Lortzing“. Der „Wasserträger“ ist zwar schon seit langem angekündigt — das Vorhaben scheint aber in dessen erste beiden Silben gefallen zu sein. Mit Novitäten verschont uns die Direktion. Never mind! besser gutes Altes als schwächliches oder krankhaftes Neues. Kommt Zeit, kommt Rat. Oskar Hoffmann.

DRESDEN: Zwei Tage vor dem Jahresende wartete uns die Königl. Hofoper noch mit einer Novität auf. Aber man müsste die Dinge in rosigem Lichte ansehen, wenn man auch nur etwas Neues an ihr entdecken wollte. Unser Bariton Karl Scheidemantel machte es sich leicht, als er den Vorwurf zu seinem Ballettopus — denn um ein solches handelt es sich — „dichtete“. Er nahm das schon aus Andersen sattsam bekannte Geschichtchen von der Prinzessin und dem armen Burschen, der sich dann als Prinz entpuppt und sie heimführt, in der von Volkmann-Leanderschen Fassung, schälte die kleine Handlung heraus und taufte es von „Pechvogel und Glückskind“ in „Pechvogel und Lachtaube“ um. Dabei entkleidete er das Ganze jeder Märchenhaftigkeit und stellte es in nackter Thatsächlichkeit auf die Bühne. Dem Komponisten überliess er es, der letzteren wenigstens ein musikalisch-poetisches Mäntelchen umzuhängen. Aber auch dieses ist etwas dürftig ausgefallen. Georg Pittrich, vordem Korrepetitor hierselbst, gegenwärtig Kapellmeister in Frankfurt, darf aber im Hinblick auf die „Dichtung“ mildernde Umstände beanspruchen. Seiner Musik ist zum wenigsten leichter Fluss der Melodik und geschickte Mache nachzurühmen. Auch bietet sie manche wirksame Einzelnummer und befleissigt sich in Anlehnung an Delibes einer gewissen vornehmeren Redeweise. Den Haupterfolg bei der lokalpatriotisch warmen Aufnahme des „pantomimischen Tanzmärchens“ hatte allerdings unser Ballett und sein trefflicher Leiter, Herr August Berger, zu verzeichnen. Letzterer war nicht nur als Schöpfer des choreographischen Teils, sondern auch als Verkörperer der männlichen Titelrolle beteiligt. Seine Partnerin war Frl. Hörnlein als Lachtaube, während den Damen Zanini und Gäbler und dem talentierten Herrn Bonfiglio die eigentlichen tanzkünstlerischen Aufgaben zugefallen waren. Otto Schmid.

ELBERFELD: Olive Fremstad von der Münchener Hofoper gastierte als „Carmen“ und „Brangäne“ in „Tristan und Isolde“ mit der ausgezeichneten Isolde von Della Rogers und bewies mit der künstlerischen Durchführung zwei so entgegengesetzter Partieen ihr ausserordentliches Akkomodationsvermögen. Die Auffassung der „Carmen“ war der schlanken, geschmeidigen Figur und dem Naturell der Gastin angepasst, und die auch im Kostüm, von jedem Raffinement freie Darstellung der dämonisch wilden Zigeunerin eine packende. — Gustav Charpentiers „Luise“, die am Neujahrstage hier zum erstenmale in Deutschland in Scene ging, errang einen starken Erfolg. Der Dichterkomponist hatte den letzten Proben beigewohnt. Der realistische Stoff ist ein unserem Empfinden fremder, durchaus Pariser. Wie vor ihm Murger, Leoncavallo

und Puccini schildert Charpentier das lustige, ungebundene Leben der Bohême von Montmartre und zwar an der Hand einer kleinen, sehr einfachen Liebesgeschichte. Das Ganze bildet eine Verherrlichung von Paris und der „freien Liebe". Die Behandlung des Stoffes ist zum Teil eine recht undramatische, so dass der Gang der Handlung empfindliche Längen aufweist. Die musikalische, raffiniert feine Sprache Charpentiers ist der deklamatorische Stil Wagners; sie hat stimmungsvollen Gehalt, zahlreiche harmonische und melodische Schönheiten und entbehrt auch nicht des Humors, wie er in den Scenèn der Bohemiens und der Nähstube hervortritt. Die Instrumentation ist ebenso charakteristisch wie farbenprächtig und wohlklingend. Die Aufführung unter Kapellmeister Baldreich war sorgfältig vorbereitet. Von der Inscenierungskunst des Direktors Gregor zeugte das Milieu der Arbeiterwohnung und das prachtvolle Abendpanorama von Paris. Die Titelrolle war mit Anna Triebel in jeder Beziehung ausgezeichnet besetzt, während der Julien von Lucian Fischer im Spiel und Parlando nicht leicht genug war; Juan Luria sang und spielte den verzweifelten Vater ergreifend.

Ferd. Schemensky.

ESSEN: Vor Weihnachten wurden uns die zu dieser Zeit üblichen Gastspiele beschert. Herr Mohwinkel von Karlsruhe brachte uns seinen vortrefflichen, allerdings etwas ins salonmässige schillernden Hans Sachs und Fräulein Sophie David vom Kölner Stadttheater ersang sich an der Stätte ihres früheren Wirkens mit der Rose Friquet, dem Streichholzmädel, dem Gretel und der Mignon ihre gewohnten Triumphe. Lauteres Gold ist ihr Gesang und lautere Poesie webt in ihren Gestalten, gegen ihre Mignon gehalten, ist die gepriesene der Arnoldson oberflächlich-aufdringliche Theatermache.

Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Eine kleine musikalische Weihnachtsgabe spendete die hiesige Opernbühne mit Ennas einaktigem Märchen „Das Streichholzmädel", die freundlich aufgenommen ward. Man konnte dafür den ersten Preis dem poetischen Inspirator Anderssen zuerkennen, den zweiten dem Komponisten für seine hübsch klingende Erfindung, in den dritten hätten sich der hiesige Regisseur Herr Krähmer und Frau Schacko, die rührende Darstellerin der Titelrolle, zu teilen. Für diese Künstlerin, die sich erst seit kurzem verheiratet hat, gilt noch immer, was an ihrem ersten Tage hier galt und fesselte: Die höchste Kunst geht so frei und restlos, wie man es selten beobachtet, in dem Ausdruck vollendetster Natürlichkeit auf. Ein Gastspiel, welches Fräulein Rose Relda von der Opera comique in Paris als Lucia von Lammermoor absolvierte, wird die ursprünglich gehegten Engagementsabsichten kaum befördert haben.

H. Pfeilschmidt.

GENF: Die Erstaufführung von Puccinis La vie de Bohème, im hiesigen Stadttheater erzielte einen glänzenden Erfolg. Die Musik zeigt viel Erfindungsgabe und bietet eine Menge reizender Melodieen, wie auch die Instrumentation kunstvoll gearbeitet ist und den fertigen Meister verrät. Obwohl das Libretto viele heitere Scenen enthält, kommen darin doch auch einige packende dramatische Momente zur Darstellung, die auf das Publikum einen nachhaltigen Eindruck machten. Das Orchester spielte vorzüglich; die Chöre waren nur mittelgut. Eine Glanzleistung bot Fräulein Charpentier (Mimi), eine aussergewöhnlich begabte und tüchtige junge Sängerin. Neben dieser entfaltete Fräulein Poigny (Musette), ein herzerfrischendes Interesse. Was nun die anderen Rollen betrifft, so verdienen diese das grösste Lob, namentlich ist die Leistung des Tenoristen Herrn Codou besonders hervorzuheben. Die Inscenierung und Ausstattung sind als sehr gelungen zu bezeichnen.

Prof. H. Kling.

HALLE A. S.: Die Opern-Novität: „Die Bettlerin von Pont des Arts" von Carl von Kaskel erzielte hier trotz sorgfältiger Einstudierung durch Kapellmeister Erdmann und trotz glanzvoller Inscenierung keinen rechten Erfolg. Mit solchem hinsichtlich der Bühnenwirksamkeit und dichterischen Sprache viel zu wünschen übrig

lassenden Textbuch hätte auch ein bedeutenderer Komponist schwerlich etwas anfangen können. Manche Einzelheiten der Musik erfreuen durch ihre melodische Frische und ihr reizvolles, musikalisches Gewand, im ganzen aber vermisst man in der Partitur gedanklichen Gehalt und schöpferische Eigenart. Die Titelpartie lag bei Frau König in guten Händen. — Dankenswert war die Neueinstudierung von Lortzings „Opernprobe". Auch „Oberon" erschien in der Wiesbadener Bearbeitung wieder auf dem Plane. — Als „Carmen", „Santuzza" und „Acuzena" absolvierte Thea Dorré ein Gastspiel. So interessant die Leistungen auch in gesanglicher und musikalischer Beziehung waren, den Schwerpunkt des Erfolges fand ich doch in der vollendeten Darstellungskunst, die sich mit südlicher Glut und Leidenschaft paart. — Anthes erschien als „Lohengrin" hier zu Gaste. Ich habe die glänzende Stimme und die meisterhafte Gesangs- und Vortragskunst, wie auch die darstellerische Ausgestaltung der Partie aufrichtig bewundert, fand aber die musikalische Deklamation nicht immer einwandsfrei und stilgerecht. Reinhold Koch.

KASSEL: Noch kurz vor Jahresschluss gab's hier zwei Neuheiten, „Ein Stücklein vom Schill" von Gust. von Rössler und „Der Überfall" von H. Zöllner. Das einaktige „Stücklein", das eine Episode aus dem Jahre 1807, die Überrumpelung von französischen Offizieren durch Schill darstellt, ist samt der eingeflochtenen Liebesaffäre arm an Handlung und vermag auch in musikalischer Hinsicht kein höheres Interesse zu wecken. Wenn das unter Musik-Direktor Müngersdorff flott gegebene Werkchen sich einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen hatte, so mag das durch den patriotischen Stoff geweckte patriotische Gefühl in dem Beifall mitgesprochen haben. Die Hauptrollen waren durch Herrn Kietzmann und Frau Porst gut vertreten. — Weit wertvoller und wirksamer ist das Zöllnersche Werk; es verrät die geschickte Hand des routinierten Opernkomponisten, der durch gute musikalische Charakteristik wie durch reiche Erfindungs- und Gestaltungskraft lebhaft zu fesseln weiss. Der Erfolg der unter Kapellmeister Dr. Beiers Leitung bestens gelungenen Aufführung war ein vollkommener. Von den Mitwirkenden seien besonders erwähnt Frau Morny (Reine) und die Herren Batz (Wilhelm) und Wuzél (Rascal). Dr. Brede.

KÖLN: Wieder einmal nichts: Manru von Paderewski wird schneller, als die Oper gekommen, wieder verschwinden. Um melodische Bahnen zu wandeln, dazu fehlt es Paderewski an Erfindung, und um Wagner zu folgen — wie es in Manru thatsächlich geschieht, — dazu reichen bei ihm Tiefe und die Kraft der symbolischen Schilderung im Orchester nicht aus. Letztere ist doppelt nötig. Da es sich in Manru in der Hauptsache um seelische Entwickelung handelt. Reine äussere Handlung ist genügend für einen Einakter da. Der zweite Akt ist überhaupt nur möglich durch einen Liebestrank, der für die Dauer eines Liebesduetts wirkt, dann aber wieder der alten Liebes- und Lebenssehnsucht Manrus weicht. Dieses Duett ist als Aktschluss sehr wirkungsvoll durch bühnenrichtige Steigerung. Manru der Zigeuner liebt das Bauernmädchen Ulana und beide wohnen als Verstossene abseits. Aber die Liebe für Ulana wird bedroht durch den Wandertrieb Manrus und die keimende Liebe zu der carmenartigen Asa. Ulana braut mit Hilfe Uroks, eines ebenso idiotischen wie verliebten Menschen — eine widerliche Figur! — jenen Liebestrank. Manru verlässt dann aber doch Ulana; diese stürzt sich in den See und Manru wird ihr von Urok nachgeworfen. Es giebt in „Manru" hochdramatische Momente, aber sie treten erst nach unmässigen Längen in Kraft. Das Textbuch ist vom Kunststandpunkt aus unter Null, besteht aus Knittelversen schlimmster Art. Paderewskis Musik interessiert in einigen Momenten durch Schwung, auch weiss sie sich mit einem gewissen Bühneninstinkt der äusseren Bewegung der Handlung anzupassen; motivisch ist ziemlich viel Arbeit da. Neues erscheint nicht. Dem Chor ist ein übermässig grosser Spielraum gegeben in jener erklärenden Weise wie etwa im Heiling: er eilt hinweg, er eilt hinweg. Dass Paderewski auf diesem Gebiet

Lorbeeren blühen, glaube ich nicht: dass er aber auf günstigerer Textunterlage bei seinem Temperament Wertvolleres zu bieten vermag, halte ich nicht für ausgeschlossen.

Willy Seibert.

KÖNIGSBERG: Eine kleine Novität provinziellen Ursprungs: „Der Nachtwächter", ein „Schelmenstreich" nach der bekannten Th. Körnerschen Posse, komponiert von Wilh. Meyer-Stolzenau, Musikdirektor in der litauischen Bezirkshauptstadt Gumbinnen, hat kürzlich auf unserer Bühne eine freundliche Aufnahme gefunden, die an Berliner Blätter sogar als ein „starker Erfolg" telegraphiert war. Wir wollen nicht widersprechen, denn es war Sonntag, und einige schienen so lange klatschen zu wollen, bis der auf ein Dach gelockte Nachtwächter-Bartholo, dem man sein Rosinchen entführte, wieder herunterklettern würde. Der Stoff erschien uralt und war durch den dilettantischen Librettisten (A. C. Strahl-Dresden) noch plumper gemacht; so war es dem Komponisten, der ein artiges Talentchen für ganz leichte Melodik und wohlklingende Orchesterführung besitzt, nicht schwer, dagegen fast neu und graziös zu erscheinen. Die Kleinigkeit tänzelte an uns wie eine Quadrille vorüber, die, wenn nicht mehr, so wenigstens ein und ein anderes hübsches Walzermotiv mit sich führte. Ein „Schelmenstreich" für die Stiftungsfeste der Polyhymnia und Euterpe und im besten Falle ein harmloses Füllstückchen für angebrochene Abende wirklicher Opernbühnen. Bei uns folgte der unschuldigen Fadaise Cherubinis „Wasserträger", der hier viele Jahre, zum Bedauern aller Verehrer des Meisters, nicht mehr gehört worden war. Ja, Freunde, das waren freilich „andere Töne", und einer unserer beliebtesten Sänger, Herr Rapp (den von der nächsten Saison ab das Leipziger Stadttheater für sich gewonnen hat), verlieh der dankbaren Hauptfigur des Stückes den warmen Klang seines vollen, kernigen Basses.

G. Doempke.

MÜNCHEN: Das Jahresende brachte den Besuchern des königlichen Residenztheaters noch eine besondere Überraschung: eine uralte opera buffa „Die Magd als Herrin" (La Serva Padrona) von Giov. Battista Pergolesi (1710—1736). Wer hätte zu hoffen gewagt, dass Herr von Possart vor dem Neujahr noch zu einer Novität sich aufschwingen werde? Und nun gleich etwas ganz Apartes! Man muss wirklich sagen, dass unser Intendant in der Auffindung neuer Reizungen die feinste Spürnase hat, die je ein Bühnengewaltiger besass. Was waren schon die Mozartaufführungen im kleinen Haus für ein genialer Schachzug. Die Serva Padrona-Aufführung ist nur die richtige Konsequenz desselben, ein kühner und geschickter Griff in den unerschöpflichen Reichtum der älteren italienischen Oper, in der ja Mozarts dramatische Kunst mit allen Fasern wurzelt. Das reizvolle Werk wurde 1733 im Teatro S. Bartolomeo zu Neapel zum erstenmal und mit kolossalem Erfolg aufgeführt und trug von da den Ruhm seines Schöpfers, der so jung hat sterben müssen, in alle Lande. Dass es nach fast zwei Jahrhunderten noch die Hörer zu fesseln vermochte, ist der beste Beweis für seinen wahren Wert und zugleich für unsere grosse Pflicht, die Schätze der Vergangenheit nicht mehr ungenutzt schlummern zu lassen. Solcher Intermezzi und Opern im echten Buffostil, deren Wirkung noch heute (natürlich unter Abzug einiger verblühter Partieen) stark und bleibend ist, giebt es noch viele, viele. Die Serva Padrona gehört nicht einmal zu den ersten und besten Werken dieser Gattung. Sie ist nur einer der talentvollen Vorläuferinnen der ausgebildeten Buffo-Oper. Aber sie hat freilich schon alle ihre Züge: den sonnigen Humor des italienischen Naturells, die dramatische Lebhaftigkeit und die feine Charakterisierung. Was die Zeit daran welk zu machen vermochte, haben die neuen Bearbeiter Peter Cornelius und Franz Wüllner mit kundigen Schnitten abgetrennt und ergänzt. In dieser leicht modernisierten Fassung errang sie denn auch einen schönen, nachdrücklichen Erfolg. Herr Bauberger gab den Dr. Pandolfo, Frau Bosetti die Zerbine (Serpina), Stavenhagen und Possart teilten sich in die Regie. Es war eine ganz prächtige Zusammenarbeit. An die Aufführung des Werks schloss sich eine zweite,

bedeutend jüngere Novität, das phantastische Mimodrama in 3 Akten „Der verlorene Sohn“ (L'enfant prodigue) von André Wormser. Darüber sind nicht viel Worte zu verlieren. Ein theatrisch aufgeputzter Stoff, schreiende Farben und ein ordentliches Quantum französischer Nationalbegeisterung. Die Musik ist ein harmloses Gemisch von Eleganz und Pathos. Aber man kann sich dabei ganz gut unterhalten.

Dr. Theodor Kroyer.

PARIS: Die letzten zwei Wochen des abgelaufenen Jahres waren arm an Ereignissen auf musikalischem Gebiete. Um diese Jahreszeit herrscht bei uns der Gottesfriede des Naschwerks — man nennt ihn: La trêve des confiseurs — und man pflegt nur selten Neuheiten aufzutischen, weil die Bühnen mit altbewährten Werken den Leuten am sichersten die Feiertagsgroschen aus der Tasche locken. Am letzten Tage des verflossenen Jahres vollzog sich jedoch ein durch die Krankheit des Tenors Jean de Reszké um zwei Wochen verzögertes, grosses Ereignis: die Generalprobe von „Siegfried“. Als Veteran des ersten Bayreuther Cyklus von 1876 und nachdem ich „Siegfried“ mehr als ein halbhundertmal gehört, darunter mehr als zwanzigmal unter Leitung von Hans Richter, darf ich versichern, dass keine Bühne mit offenem Orchesterraum eine bessere Gesamtwirkung des herrlichen Werkes erzielen kann, als die von unserer grossen Oper gebotene, und das kaum irgend ein anderes Opernhaus mit durchaus eigenen Kräften eine gleichwertige Aufführung zu bieten vermag. Alle Erwartung übertrafen das Orchester unter Leitung von Taffanel, des Siegfried des Herrn de Reszké, des Wotan des Herrn Delmas, des Mime des Herrn Lafitte; die Walküre des Frl. Grandjean war bürgerlich gut, aber ich dachte schmerzlich zurück an die Brünhilde der Frau Materna anno 1876. Die kleinen Rollen waren alle sehr gut besetzt. Einige kleine Verstösse der Regie waren leicht zu beheben. Im ganzen waren 29 Minuten Musik stellenweise gestrichen worden; die Aufführung dauerte 4 Stunden 12 Minuten mit einem Intervall von je 20 Minuten nach den beiden ersten Aufzügen. Da die Hauptprobe zu Gunsten der Hilfskasse des Theaters eine stark entgeltliche war — es gingen mehr als 25000 Francs ein — so wohnten ihr das erlesenste und massgebendste Publikum unserer Stadt bei; der ungewöhnlich starke Erfolg von „Siegfried“ ist daher als feststehend zu betrachten.

Dr. O. Berggruen.

POSEN: Unsere Oper, die in ihren ersten Anläufen manche Hoffnung keimen liess, hat allmählich das öffentliche Interesse erkalten lassen. Von seiten des Herrn Direktor Wahlberg geschieht aus mangelnder Einsicht herzlich wenig zur Hebung der Oper, der erste Kapellmeister Herr Drexler findet ab und zu Gelegenheit, etwas gründlicher und eindringlicher schaffen zu können, der zweite Kapellmeister, dem die Spieloper und die Operette ausgeliefert sind, kehrt mehr als nötig den leitenden Typus zweiter Güte heraus. Was man beim Einstudieren an Zeit spart, sucht man durch häufige Wiederholungen zu ersetzen. Das Orchester, namentlich aber der Chor, wiederholen mit rührender Ausdauer dieselben Fehler. Der Bariton, Herr Schmideck, der Heldentenor, Herr Studemund, und Frau Agloda, die dramatische Sängerin, sind die Stützen der besser verlaufenden seriösen Opern. Zur Zeit beherrscht Meyerbeer über Gebühr das Repertoir. Als Eleazar gastierte Herr Rothmühl, ein häufiger Posener Gast, mit bestem Erfolge; in nächster Zeit wird Lola Beeth als Frau Fluth und Elisabeth (Tannhäuser) gastieren. Dr. Theile.

PRAG: Unsere Bühnen, die das Publikum sonst durch Neuigkeiten förmlich ausser Atem zu setzen pflegen, vergnügten sich in den letzten Wochen zur Abwechslung damit, „zu liegen und zu besitzen.“ Die blanken Schätze der alten Opernlitteratur gestatten ja ein bequemes, fafnerhaftes Ausruhen durch geraume Zeit. Im Deutschen Theater haben Gastspiele von Arimondi und Ernst Kraus grossen Enthusiasmus geweckt und die Theaterlust selbst in der flauen Adventszeit rege erhalten. Wir Prager sind eben gar empfänglich für das Sinnliche in der Kunst. Ein schön gewachsener

Mann mit einer schönen Stimme verfehlt seinen hinreissenden Eindruck nie. Unter den Sängern des Ensembles trat der neue Bariton, Herr Zador, durch Gesangsfertigkeit und Intelligenz auffallend hervor. Im übrigen warten wir in Geduld des Januar, wo die Schleusen der Novitätenflut sich wiederum öffnen sollen. Dr. R. Batka.

STETTIN: Im Stadttheater geht es jetzt hoch her! Die rückwirkende Kraft der „Walküre" hat endlich auch hier eine relativ würdige, begeistert aufgenommene Darbietung des „Rheingold" zuwege gebracht. Wozu also noch eine längere Vorenthaltung des ganzen „Ringes"! An guten Kräften fehlt es nicht: Die Damen Hey (Freia) und Wagner (Woglinde), beides fein gebildete Sängerinnen, zieren unsere Bühne, deren gesamte Mitglieder — ein seltener Glücksfall — rein und mit Ausnahme des darstellerisch bedeutenden Herrn Gribb (Alberich), der dem leidigen Sprechgesang huldigt, auch musikalisch singen. Spemanns prägnanter, gesanglich vornehmer „Loge" bildete den Glanzpunkt der von der feinfühligen Orchesterleitung Moritz Grimms getragenen, durch prachtvolle Dekorationen ausgestatteten Erst-Aufführung.

Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Die Meistersinger prüfen ein Theater jedesmal auf die musikalischen und anderen künstlerischen Kräfte, so in ihm walten. Am schönsten bewährte sich das Orchester unter Pohlig, der das Werk zum erstenmal leitete. Diese Energie aus vielgeplagten Musikern herauszuholen, sie zum klaren, ausdrucksvollen Vortrag begeisternd zu nötigen, ist ohne Hingabe der ganzen Persönlichkeit unmöglich. Angekündigt war die Vorstellung unter dem Protektorate Bertrams; durchgeführt wurde sie, da Bertram mit Vorliebe absagt, von unseren Einheimischen. Giesswein als Stolzing, Decken als David vorzüglich; bei den übrigen störten teils gesangliche Missstände, teils die derbkomische Auffassung. An der Regie misst sich leicht der Geschmack des Publikums; hier ist er noch arg unerzogen. Wie könnte man sonst einen Pogner ohne Bart, die Prügelscene bei Tag, die Weiber dabei von Anfang auf der Strasse im Nachtgewand, einige in Kirchgangtracht dulden, oder zulassen, dass dem Beckmesser von Sachs die nasse Tinte ins Gesicht gestippt wird? Nicht bloss Hofrat Harlacher, sondern auch die Zuhörer verschulden die geschmacklose Regie; man scheint auch nichts dagegen zu haben, dass sich die Crispin-Schuster von der Tribüne wegstehlen, um den Schneidern, diese, um den Bäckern beizustehen. Einstudiert waren die Chöre gut; im 3. Akt sollten einige der Gesangvereine mitthun, von denen Stuttgart wimmelt. K. Grunsky.

ZÜRICH: Des Tenoristen Walther viermaliges Gastspiel, wodurch u. a. seit 10 Jahren zum erstenmal wieder Rossinis Tell über die Bühne des Stadttheaters ging, hat nicht vermocht, den Schandfleck auszulöschen, der durch die klägliche Aufnahme der Francesca von Götz einer Musikstadt wie Zürich anhaften muss. Nach einer schlecht besuchten Erstvorstellung spielte sich die Wiederholung bei einer Leere ab, deren sich selbst die bekannten ältesten Leute nicht erinnern! Die Weihnachtszeit durfte ein solches Gegengewicht nicht in die Wagschale werfen, wo es sich um die nachträgliche Ehrung eines zum Mitbürger gewordenen Komponisten handelte, dessen nachgelassenes Werk schon vor 20 Jahren in einem hiesigen Blatte von einem Freunde als ungewöhnlich charakterisiert worden war. Vielleicht führt der soeben erfolgte Krach des Variété „Korso-Theater" der Oper einiges Publikum zurück, aber freilich kein Publikum für Götzsche Musik. Denn, sagen wir's nur gleich, noch vornehmer als in der „Widerspänstigen", noch keuscher und blosser Theatermache abhold, noch poesievoller und verinnerlichter stellt sich uns der früh geschiedene Tondichter in seinem Vermächtnis dar. Es war in Rücksicht auf diese Art der Musik mehr als ein Wagnis von Direktor Reucker, die Oper einstudieren zu lassen. Gerade die beiden Hauptpartieen konnten nicht halbwegs ausreichend besetzt werden. Die Anfängerschaft von Frl. Gerhäuser blieb an der Schablone kleben; zu der Innigkeit, Leidenschaft, Wahrheit im Ausdruck der Titelpartie fehlte alles. Der fleissige und begabte Heldentenor de Meyer steht mit seiner

Individualität, die für kraftvolle Figuren der Romanen sich wohl eignet, dem Paolo zu fern, den Götz als Idealgestalt des 14. Jahrhunderts geschaffen hat. Es dürfte keine zweite Oper existieren, die so ungeeignet ist für das bloss Theatralische wie die Francesca — und deshalb wird sie nirgends aufkommen, selbst wenn sich ein aufnahmefähiges Publikum für die Schönheiten der Partitur fände. Dieselben treten schon in der Ouvertüre als Feinheiten der Harmonisierung, als melodiöse Erfindungen voll Originalität und als ungewöhnliche Zurückhaltung in der Instrumentation hervor. Letztere ist denn fast übertrieben worden von Frank, der den nachgelassenen vierten Akt instrumentiert hat. Was zu diesen der Menge als Defekt erscheinenden Eigenschaften dem Kunstwerk wirklich Eintrag thun muss, ist das Textbuch. Leider hat Götz Widmanns Hilfe verschmäht, der er doch den Erfolg der „Widerspänstigen" wesentlich zu danken hatte. Pathologische Eindrücke schädigen den Stoff, wie sie auch in der Musik wahrnehmbar sind. Man liegt nicht ungestraft jahrelang auf dem Bette des Leidens fern allen öffentlichen Aufführungen. Die Handlung des Stückes weicht von der herrlichen Schilderung Dantes ab, die eben doch traditionell geworden ist. Der eifersüchtige Gatte Malatesta ersticht nur die Gattin. Auch die Charakteristik der meisten Personen bleibt bei Halbheiten und scheut vor kräftigen Evolutionen. Ungleichmässigkeit und dramatische Einöden beschweren das Werk, das nur im 2. Akt zu klassischer Schönheit in jeder Art emporwächst. An Poesie sind alle Teile der Oper reich, aber es ist eben teilweise nicht die Poesie, welche Lampenlicht oder grosse Räume zu ihrer Entfaltung verträgt. Gewiss hätte Götz mancherlei selbst geändert, wenn er die Aufführung hätte geniessen dürfen. Vom jetzigen Bestand der Oper muss man sagen, es ist ein Torso, der lehrt, was von dem Schöpfer zu erwarten gewesen wäre, und dessen Aufführung auf einer guten, nicht zu grossen Bühne vor Publikum von Geschmack und durch Kräfte ersten Ranges hohen Genuss gewähren wird. W. Niedermann.

KONZERT

AMSTERDAM: Als unvergesslich haben sich unserer Erinnerung eingeprägt die Ausführungen des — seit ihrem Entstehen im Jahre 1897 — berühmten Utrechter Palestrina-Chors (a capella) unter Leitung des bedeutenden Palestrinakenners und tüchtigen Leiters P. J. Jos. Vranken. Der Verein, der nur 22 vorzüglich geschulte Kräfte zählt, befleissigt sich, nur Palestrinas Werke vorzuführen. Als sehr gelungene Frucht ihres längeren Studiums bot uns das interessante Programm vier seiner herrlichen fesselnden geistlichen Madrigale und seine „Missa brevis" mit seinen beiden schönen Agnus Dei. Diese sehr schwierige Kunst wurde durch den zwar kleinen (aber für diese hehre, edel, reine Kunst gerade genügend besetzten) Chor meisterlich wiedergegeben. Das höchste Lob verdient der vorzügliche Sängerchor des Lehrervereins aus Frankfurt a. M., der hier im grossen Saal des Konzertgebäudes ein Konzert gab, unter Leitung von Max Fleisch, zum Besten notleidender Burenfrauen und Burenkinder in Südafrika. Prof. Hugo Becker und Frederic Lamond verliehen dem grossartig ausgeführten Programm einen ausserordentlichen Glanz.

Nicht unerwähnt darf ich lassen, dass ich in Utrecht (Abteilung der Gesellschaft z. B. der Tonkunst) einer sehr gelungenen Konzertaufführung von Robert Schumanns Oper Genoveva unter Leitung des trotz seines hohen Alters sehr tüchtigen Richard Hol beiwohnte. Wie viel Hoffnung hatte Schumann daraufgesetzt. Betrübend kann es berühren, wenn man darüber die hoffnungsvolle Korrespondenz (teilweise noch ungedruckt) liest, die der herrliche Schumann mit seinem intimen Freunde, unserem ganz vorzüglichen, damals im Haag wohnenden Direktor Verhulst über seine Genoveva führte. Und wie ist alles anders gekommen. Trotz mancherlei Versuchen erzielte das Werk nur einen Achtungserfolg und konnte sich nicht ständig auf dem Bühnenrepertoire erhalten. Schumanns schöne Musik konnte den schlechten Text nicht retten. Bei alle-

dem folgte das überfüllte Haus der an sich gut gelungenen Aufführung mit grossem Interesse; aber befriedigt hat das Werk nicht. Von den Solisten gefiel hauptsächlich Frau A. Noordewier-Reddingius als Genoveva. Weniger Anklang fand Fräulein Elisabeth Diergart als Margarethe; unser hiesiger Tenor Johann Tyssen war als Golo ausgezeichnet. Der Baritonist Carl Mayer berührte als Siegfried durch seine hohle und zu laut klingende Stimme unangenehm.

Gerne erwähne ich als allerersten Ranges das Brüsseler Streichquartett, bekannt als Schörgquartett. Was die vier Herren boten (Haydn, Beethoven, Schumann, Schubert, de Hartog) war staunenswert. Jacques Hartog.

BARMEN: Das dritte Abonnementskonzert der „Barmer Konzertgesellschaft" brachte unter der Leitung des Königlichen Musikdirektors Stronck den ersten und zweiten Teil von J. S. Bachs „Weihnachtsoratorium", sowie als Neuheit den äusserst melodiösen und von echtem poetischem Empfinden getragenen „Canticum canticorum" von Enrico Bossi zu ausgezeichneter Wiedergabe. Als Solisten wirkten mit: Johanna Dietz-Frankfurt a. M., Martha Ninke-Düsseldorf und Arthur van Eweyk-Berlin; als Vertreter der Harfenpartieen walteten die Herren Catoria und Allekotte aus Köln in trefflicher Weise ihres Amtes, während Ewald Flockenhaus-Elberfeld mit gewohnter Meisterschaft die Orgel bediente. Der Chor zeichnete sich durch erfrischende Klangreinheit und mächtige Schlagkraft aus, wie auch das Orchester sich seiner schwierigen Aufgabe durchaus zufriedenstellend entledigte. Heinrich Hanselmann.

BERLIN: Seltsam wehmütig wurde mir an dem Lieder- und Balladen-Abend zu Mute, den Eugen Gura am Ende des alten Jahres veranstaltete. War er nur schlecht disponiert, oder geht es thatsächlich nicht mehr? Der verehrte Meistersänger war nicht wiederzuerkennen. Und unter der Sorge, das widerstrebende Organ zu meistern, litt empfindlich die sonst so hoch gerühmte Vortragskunst. Gewiss, hier und da war ja noch die alte grosse Art zu erkennen. Nach wenigen Nummern des Programms verliess ich den Saal, um mich in der Täuschung zu erhalten, dass es sich nur um eine hartnäckige Indisposition handle. — Dr. Ludwig Wüllners Richard Strauss-Abend (mit dem Meister am Klavier) war für das alte Jahr ein wahrhaft königlicher Schlussaccord! Ein herrlicheres Finale konnte man sich nicht wünschen. Es war eins von den Konzerten, die man so leicht nicht vergessen kann. Es erscheint mir müssig, ja geschmacklos, den Eindruck, den dieser Abend hinterliess, mit Worten anzudeuten. Jeder, der Wüllner kennt, muss wissen, was man zu erleben hat, wenn er uns Strausssche Gesänge vorführt! Und so erheischt die Pflicht des Chronisten, nur noch zu registrieren, dass das überaus zahlreich erschienene Publikum die beiden Meister mit Beifall überschüttete.

Die Aufführung von Anton Bruckners Achter Symphonie war das erste musikalische Ereignis des jungen Jahres. Um es gleich vorweg zu sagen: dem grandiosen Werk wurde (ich berichte hier von dem Eindruck in der Hauptprobe) von dem das königl. Opernhaus bis auf den letzten Platz füllenden Publikum ein überaus warmer, ja herzlicher Erfolg bereitet. Felix Weingartner hatte das schwierige Werk mit ersichtlicher Liebe einstudiert. Ihm gebührt das Verdienst, Bruckners Achte zum ersten Mal in Berlin zum Erklingen gebracht zu haben. Allerdings viel mehr als ein blosses Erklingen war es nicht. Es steckt noch unendlich viel mehr in dem Riesenwerk, als da bei seiner Uraufführung in der Reichshauptstadt zu Tage gefördert wurde. Dirigent und Orchester schienen noch nicht völlig über der Sache zu stehen. Intonationsschwankungen und etliche falsche Noten bei den Bläsern konnten dem Wissenden nicht entgehen. Die Charakteristik und Prägnanz der Themen litt unter einer vielfach zu schnellen Temponahme seitens des Dirigenten. Und Bruckners melodische Linien vertragen gerade am wenigsten dieses Darüberhinweghuschen. Dagegen verstand es Weingartner meisterlich, dem Werk den grossen Zug zu wahren, und sich nicht in kleinlichen Tüfteleien, wie z. B. im Herausarbeiten von belanglosen Einzelheiten zu verlieren. Die Einzigartigkeit dieses

merkwürdigen Werkes wird wohl immer der vollständigen Ausschöpfung seines geistigen wie melodischen Gehaltes bei einer ersten Vorführung im Wege stehen. Jedenfalls kann Herr Weingartner des aufrichtigen Dankes aller Freunde der grossen Kunst des oberösterreichischen Meisters sicher sein. Die „Musik" wird in einem ihrer nächsten Hefte ausführlich auf das gigantische Werk zurückkommen. Beethovens Vierte heitere Symphonie, geradezu vollendet vom königl. Orchester dargestellt, entfesselte wahre Beifallsstürme, die in mehrfachen Hervorrufen Weingartners gipfelten.

Die Meininger Hofkapelle sah ihre Getreuen an einem Abend- und einem Mittagskonzert um sich geschart. Die schneidige Leitung Steinbachs, die famosen Leistungen des Orchesters, vorzüglich der Holzbläser, fanden wärmste Anerkennung. Altmeister Joachim spielte in der Matinée mit dem Temperament eines Zwanzigjährigen ein altes, aber höchst interessantes Violinkonzert (No. 22 A-moll) von Viotti.

Das Böhmische Streichquartett absolvierte seine zweite Abonnements-Soirée. Unter Mitwirkung von Elisabeth Ziese brachte es u. a. das in seiner Faktur bewundernswerte, seinem gedanklichen Inhalt nach höchst reizvolle Klavierquartett Es-dur op. 87 von Dvořak zu Gehör. Beethovens Cis-moll-Quartett bildete den Schluss des, wie immer bei den Böhmen, ausserordentlich genussreichen Abends. Dieses „einzige" Quartett schien den Herren diesmal allerdings nicht allzu gut zu liegen.

Bernhard Schuster.

Die Konzertgeber um Weihnachten waren wie die kleinen Kinder — so artig. Das schöne Fest erfüllte sie mit frommer Scheu. Schon dass sie — so selten kamen, zeugte von feiner Besonnenheit. Ja — so seltsam es klingen mag — um die Weihnachtszeit gab es freie Abende, Stunden, in denen einmal an den bewussten Plätzen nicht musiziert wurde. Und wenn es geschah, so konnte man damit zufrieden sein. Von allen Erscheinungen war uns die anmutige Mary Münchhoff die liebste. Ein feines, zierliches, schlankes Figürchen. Fein, zierlich und schlank auch ihre süsse Stimme, der sie im Piano die zartesten Reize abzugewinnen versteht. Lieder, in denen eine kleine Stimmung lebt, gelingen ihr zum Entzücken. „Die tote Nachtigall" von Liszt z. B. Ein stilles blaues Wässerchen. In ihm spiegelt sich die poetische Weide. Plötzlich aus der Ferne der Gesang eines Vogels. Sehnsüchtig. Schwellend. Dann wieder Ruhe . . . Das alles klingt aus Marys lieblicher Kehle, die sich vor dem Grossen, Erhabenen ängstlich verschliesst' wie der Blumenkelch vor dem eisigen Hauch der Nacht. Matja von Niessen-Stone, die ein buntes Programm sang, ist Marys Gegenpol. Bei ihr alles überlegt, gefeilt, Kunst. Wenn jene unser Herz mit natürlichem Liebreiz bethörte, so rang uns diese Hochachtung vor ihrem Verstand, ihrem Können ab. Zur „Allmacht" — sagen wir's nur gleich — fehlte ihr die Wucht der Stimme und der Seele. Aber manches wiederum war unübertrefflich, meisterhaft. So das kleine bezaubernde Lied „Aufträge" von Schumann und „Vor meiner Wiege" von Schubert. Von diesen Künstlerinnen noch weit entfernt sind die Damen Ohlhoff und Vetter, die einen Lieder- und Duettabend veranstalteten, und Else Lebram, die unter Mitwirkung von Bernhard Dessau sang. An beiden Abenden liessen die Stimmen noch Gutes erwarten. Bedeutend zurück stand dagegen die Schulung des Materials. Der sinngemässe Vortrag verriet das Bestreben, anmutig und lebendig zu gestalten.

Weniger zahlreich waren die Klavierkonzerte. Hedwig Kirsch führte sich als eine ernste Künstlerin ein, die bereits über eine ansehnliche Technik und das Vermögen verfügt, in die Tiefen eines Kunstwerks hinabzusteigen. Brahms' F-moll-Sonate war eine erstaunliche Leistung allein schon wegen der Entschlossenheit, mit der eine — wenn auch hoch talentierte — Anfängerin sich an eine so unzugängliche Komposition heranwagte. Ernesto Consolo hatte sich zu seinem Konzert ein neues Klavierstück mitgebracht: Einen „Rubinstein-Preis" von Da Venezia. Geschickt und effektvoll gemacht ragt dieses Konzertstück As-dur nicht gerade durch Überfülle an Erfindung hervor.

Immerhin bietet es dem Spieler eine „dankbare“ Aufgabe, die der temperamentvolle Künstler glänzender denn je bewältigte. Dr. Erich Urban.

Der 4. Quartettabend der Herren Joachim, Halir, Wirth und Hausmann unterschied sich von den vorhergegangenen dadurch, dass endlich einmal wieder ein Werk eines zeitgenössischen Komponisten auf dem Programm stand, freilich keine Novität, den Dvoraks Sextett op. 48 (unter Mitwirkung von A. Moser und Dechert) ist schon öfter von dieser Vereinigung gespielt worden und verdient es, vielleicht mit Ausnahme des Schlusssatzes, öfters gehört zu werden; gleich das erste Thema nimmt mich immer durch seinen Wohllaut, der erste Satz durch seine interessanten Harmonieen, die Dumka durch ihre Eigenart gefangen. Haydns Es-dur op. 33 mit dem allerliebsten Finale und Beethovens F-dur op. 18 waren die weiteren Gaben des Abends, an welchem der greise Meistergeiger wieder einmal eine beneidenswerte Frische zeigte. Als ein Meister erwies sich auch der junge, noch etwas zu ungestüme Geiger Arthur Hartmann in Tschaikowskis und Lalos F-dur-Konzert; fabelhafte Technik geht bei ihm Hand in Hand mit gesunder musikalischer Auffassung; dass er auf dem besten Wege ist, auch geistige Abgeklärtheit zu erreichen, zeigte sein Vortrag der langsamen Sätze. Ein trefflicher Künstler ist auch Herr Pierre Sechiari, der erste Soloviolinist der Lamoureux-Konzerte; leider ist sein Ton nicht gross; dafür entschädigt seine vornehme Spielart, seine elegante Technik. Herr Sam Grimson, über den ich früher nicht eben Vorteilhaftes sagen konnte, hätte sein eigenes Konzert mit Orchester noch etwas hinausschieben sollen; er fand sich zwar mit vielem, sogar im Brahmsschen Konzert, gar nicht übel ab, aber alles schmeckt bei ihm noch nach der Schule, sein Vortrag ist nüchtern und temperamentlos, seine Technik noch nicht zuverlässig. So gern ich Lortzing im Theater höre, so fühlte ich mich doch in dem Konzert nicht wohl, das zum Besten des Lortzingdenkmalfonds in der Philharmonie stattfand. Opernfragmente von unkostümierten Bühnenkünstlern mit Klavierbegleitung zu hören ist nicht mein Geschmack, auch die ausgegrabenen Faustscenen und Lieder liessen mich unbefriedigt; verirrt in dieses Konzert hatte sich wohl Frl. Virginie Schell aus Madrid, wie sich auch Frl. G. Lucky in unsere Hofoper leider verirrt zu haben scheint.

Dr. Wilh. Altmann.

BERN: Der Ruf nach einer neuen musikalischen Kunstform, die sich zu einem schweizerisch-nationalen Kunst-Gebilde ausreifen könnte, tönt seit einigen Jahren aus den Reihen der jungen schweizerischen Musiker. Man ist nun thatsächlich auf dem Wege eine solche zu schaffen: die Kunstform des grossen musikalisch-dramatischen Festspieles. Wie gross das Interesse an dieser Entwickelung ist, geht daraus hervor, dass die Musik zu einem der grossen Festspiele der letzten Jahre in Zürich (teilweise) in Genf und Bern konzertmässig aufgeführt worden ist. Es ist die Musik zum Calvenfestspiel (aufgeführt 1899 in Chur zur Erinnerung an die Schlacht an der Calven 1499) von Otto Barblau, Organist in Genf. Das sehr bedeutende Werk erlebte eine recht tüchtige Aufführung durch einen gemischten Chor von über 500 Personen, der vom „Berner Männerchor“ zu diesem Zwecke gebildet war. — Der „Cäcilienverein“, der vor allem die grossen klassischen Werke aufführt, machte uns in seinem Weihnachtskonzerte mit einem Werke eines jungen schweizerischen Komponisten bekannt (Uraufführung), das ausserordentlich vielversprechend ist. Es ist ein dramatisches Gedicht „Charons Nachen“ von J. V. Widmann, komponiert von Volkmar Andreae. Die Komposition zeichnet sich aus durch frisch quellende Erfindung und glänzende Beherrschung der Mittel. — Das dritte Abonnementskonzert brachte als Neuheit für Bern eine Orchestersuite op. 39 von Dvorak. G. Bundi.

BREMEN: Die letzten Abonnementskonzerte der Philharmonie brachten uns als Neuheiten Nicodés „Jagd nach dem Glück“ und die sechste (C-moll) Symphonie des bislang hier noch ganz unbekannt gebliebenen Glazounow. Die erstere fand trotz

der ausgezeichneten Wiedergabe nur eine ziemlich kühle, die letztere verdientermassen eine recht warme Aufnahme. — Als Solisten errangen neben unserm heimischen Geiger, Herrn Konzertmeister Schleicher, die Damen Frau Günter-Focke und Fräulein de Haan-Maniferges in ihrer trefflich ausgebildeten Spezialität des Zwiegesanges einen durchschlagenden Erfolg. Geteilter war die Begeisterung gegenüber der eleganten Virtuosität Busonis. Jedenfalls wurde dieser durch den in einem mässig besuchten, aber überaus glänzend verlaufenen Einzelkonzert aufgetretenen Paderewski stark in Schatten gestellt. Das ist wirklich eine künstlerische Persönlichkeit von ganz bedeutender Eigenart.

Prof. Kissling.

BRESLAU: Das heimische Konzertleben war auch in dieser Saison durch einen eigenartigen Umstand charakterisiert: durch die fast völlige Passivität der heimischen Solisten. Den Ergeiz, ihr Können vor der Öffentlichkeit aufs neue zu erweisen, besitzen die hiesigen Tonkünstler nur im geringen Masse. Seit der Breslauer Tonkünstler-Verein an inneren Zwistigkeiten zu Grunde gegangen ist, hat sich die hiesige freie Künstlerschaft zu einer Vereinigung nicht mehr gefunden. Die heimischen Konzertgeber sind meist junge Leute, die sich einen Empfehlungsbrief durch die Zeitung zu erringen hoffen. Erfreulicher war die Thätigkeit in den zahlreichen musikalischen Vereinen. Über Orchester-Verein und Singakademie ist bereits berichtet. Der Männergesang war durch ein Konzert des Spitzerschen Vereins würdig vertreten. Der Bohnsche historische Verein widmete seine beiden Abende Albert Lortzing und Robert Franz. Überaus segensreich erwiesen sich die in vornehmem Stile gehaltenen populären Konzerte des Breslauer Orchester-Vereins (Dirigent Hermann Behr). Sehr zu wünschen wäre hier nur eine grössere Vorsicht über Zusammenstellung der Programme. In einer Stadt von einer halben Million Einwohner, die als Kunststadt gewissen Anspruch erhebt, darf man unter der Ägide ihres vornehmsten Musikinstitutes nicht die Tannhäuser-Ouvertüre und — das Intermezzo aus der Cavalleria unmittelbar nebeneinander! abmusizieren. Woher soll das Publikum, für welches diese Konzerte berechnet sind, einen geläuterten Geschmack bekommen?

G. Münzer.

CHEMNITZ: Der leise Flügelschlag des Weihnachtsengels hat auch die rauschendsten Kunstveranstaltungen verstummen lassen. Nur ein Konzert, das 2. Abonnementkonzert der Stadtkapelle unter Max Pohles Leitung setzte den Ausführenden und ihrem Dirigenten ein neues Ruhmesmonument durch die bis ins kleinste künstlerisch ausgeführte Interpretation von Berliozs Symphonie, „Romeo und Julia“ und Rich. Strauss' grotesk-humoristischem „Till Eulenspiegel“, sowie der ganz ausgezeichneten Begleitung zu Brahms' Violinkonzert und Spohrs Adagio und Finale aus dem E-moll-Konzert. Diese beiden Werke vermittelte Herr Konzertmeister Henri Petri aus Dresden in technisch und musikalisch so vollkommener Weise, dass selbst der dem gemässigten Beifallstrieb huldigende Teil unseres Konzertpublikums seinen Prinzipien untreu werden musste.

Oskar Hoffmann.

DORTMUND: Im 2. Musikvereinskonzerte gestaltete sich unter Janssen Händels „Messias“ chorseitig zu einer bedeutungsvollen Aufführung, der Hüttners philharmonisches Orchester ein wirksames Relief verlieh. Während von dem Solistenquartett die Herren van Eweyk und Pinks ihren Partieen nichts schuldig blieben, konnten die Damen Frau Hiller-Rückbeil und Frl. van Niewelt nur zum Teil befriedigen. In einem Lieder- und Balladen-Abend sang Herr Karl Mayer so schön und so reich an seelischen Momenten wie je zuvor. Wie immer bezeugte Herr Musikdirektor Janssen als Begleiter seine hohe Meisterschaft und verlieh den Gesängen eine harmonische Basis. d'Albert liess in Klaviervorträgen wieder seine vielseitige Individualität hervorleuchten, jeder Stilart von Bach bis Chopin gerecht werdend.

Heinr. Bülle.

DRESDEN: Als „Ereignis“ im dieswinterlichen Konzertleben wird, was dieses auch noch bringen mag, die Aufführung der zweiten C-moll-Symphonie von Gustav Mahler auf jeden Fall zu bezeichnen sein. Ob gerade als ein erfreuliches, das steht allerdings auf einem anderen Blatt. Einmal nahm das Werk eine Zeitdauer in Anspruch wie zwei gesund entwickelte Opernakte; dann aber entsprach der Inhalt so wenig der gigantischen Form, dass man das Gefühl der „Leere“ empfand. Mahler wandelt in dieser Beziehung in den Bahnen Bruckners, der auch vollständig die Wahrheit des alten Diktums „In der Kürze liegt die Würze“ übersah. Er ähnelt aber auch in anderer Hinsicht noch dem wackeren Oberösterreicher, nämlich darin, dass der eigentliche Kern seiner Begabung, das, was man „Erfindung“ nennt, ihn zu anderem prädestiniert, als gerade zum Symphoniker grossen Stils. Schält man bei beiden das Melos heraus, so blickt man zumeist dem spezifischen Österreichertum in seinem liebenswürdigen Optimismus, seiner vernünftigen und gesunden Lebensfreudigkeit in die Augen (vgl. den zweiten Satz der in Rede stehenden Mahlerschen Symphonie). Aber dem einen hatte es der Wagner angethan und den andern reizt es, mit den neuzeitlichen Philosophie komponierenden Meistern vom Schlage „Richard des anderen“ d. i. Strauss in die Schranken zu treten. Er führt uns nicht erst in die Krankenstube, wie dieser, sondern gleich im ersten Satz an den „Sarg eines geliebten Menschen“ und meditiert dann über Tod und Unsterblichkeit, um uns in einer Art Kirchhofsstimmung zu entlassen. Und um das zu erreichen, dieser Aufwand an äusseren Mitteln, diese Häufung von instrumentalen Effekten und vokalen Ergüssen! Konzentration und Natürlichkeit — das müssten die Leitsterne für Mahlers schöpferische Thätigkeit werden. An Begabung fehlt es ihm ebensowenig wie an Können und Wissen. Otto Schmid.

EISENACH: Neben einem wohlgelungenen geistlichen Konzert, das unser vortrefflicher Hof- und Stadtorganist C. Schumann gemeinsam mit dem Violinisten Lauboeck veranstaltete, erwähne ich das Konzert des sehr jugendlichen Pianisten Leo Schramm aus Wien. Wann wird die Wunderkind-Musiziererei endlich einmal aufhören! — Am meisten Interesse erregten das zweite Konzert der „Meininger“ sowie das dritte Musikvereinskonzert. Im ersteren gelangten Liszts Préludes und Saint-Saëns, zweite Symphonie in A-moll zu vorzüglicher Wiedergabe. Namentlich liess die Darstellung der letzteren an Klarheit, Feinheit und Nüancierung nichts zu wünschen übrig. Die Symphonie ist das Werk eines vornehmen und formgewandten Musikers, weiter nichts. Sie vermag keinen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Einen musikalischen Genuss reinster Art gewährte die Vorführung von Beethovens Septett und Schuberts Oktett durch die Hauptkräfte des Meininger Hoforchesters. Namentlich wirkte das Oktett mit seiner überreichen Fülle ungeahnter Schönheiten in einer stilreinen Wiedergabe voller gesunder Frische mit unwiderstehlicher Gewalt. Dr. Otto Sichardt.

ESSEN: Im dritten Musikvereinskonzert führte kgl. Musikdirektor Witte Tschaikowskis E-moll-Symphonie auf, die in den beiden leidenschaftlichen ersten Sätzen eine würdige Schwester der Pathétique, in den letzten in Erfindung und Ausführung etwas verflacht, den Hörer aber dennoch infolge einer geschickten Steigerung gegen den Schluss hin mit einem tiefen Eindruck entlässt. Die Wiedergabe war brillant, das Orchester schwelgte in Klangschönheit. Der Chor wirkte mit in Bruchs äusserlicher Römischer Leichenfeier und Frischens Athenischem Frühlingsreigen. Fräulein Elsa Ruegger aus Brüssel, die Solistin des Abends, spielte d'Alberts Cellokonzert und kleinere Sachen von Saint-Saëns und Popper. Ihre Technik ist staunenswert, ihr Ton klein, aber nobel, Wärme und Innerlichkeit jedoch fehlen ihr und so interessierte sie wohl, aber erwärmte nicht. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Die kurze Konzertstille, welche um Weihnachten einzutreten und bis in die ersten Tage des Neujahrs anzudauern pflegt, wurde in der Hauptsache nur durch Veranstaltungen des „Museums“ unterbrochen, an dessen Kammermusik-

abenden neben Mozart, Beethoven und Brahms auch einmal Cherubini mit seinem nobel stilisierten, graziösen Streichquartett Es-dur und der interessante, temperamentvolle Ch. Sinding mit seinem Klavier-Quintett E-moll zu Gehör kamen und dankbare Aufnahme fanden. In einem Orchesterkonzert sprach Tschaikowski mit seiner erschütternden 6. und letzten Symphonie, sowie mit seinen von Prof. Becker meisterlich gespielten Cello-Variationen über ein Rokoko-Thema das gewichtigste ~~Wort.~~ Die lebhafte Neigung und glückliche Auffassung, die der Museumskapellmeister, G. Kogel, dem grössten Tondichter der Jungrussen entgegenbringt, bekundete sich u. a. in der feinen Nüancierung des 2. Satzes der „Pathétique" und in der Abschattierung seines Mittelteils, wobei der wichtige Bezug auf das symphonische Ganze, auf den „Programmgedanken" hervortritt. H. Pfeilschmidt.

GENF: Das 3. Abonnements-Konzert hatte folgendes Programm: E-dur-Symphonie von Josef Suk; A-moll-Konzert, für Violoncello mit Orchester, von Volkmann; 4 Lieder für Frauenstimmen mit Begleitung von 2 Hörnern und Harfen, von Brahms; den Beschluss bildete die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", von Wagner. Im 4. Abonnements-Konzert lautete das Programm: 2 Vorspiele aus „Guntram", von R. Strauss; D-dur-Konzert op. 60 für Violine und Orchester, von Ch. Sinding; Suite concertante, für Violine und Orchester, von C. Cui, beide vorgetragen von Henri Marteau. Den Schluss machte Beethovens Pastoral-Symphonie. Der Erfolg der Aufführung war, wie er es verdiente, ein grosser und nachhaltiger, denn es war eine Meisterleitung unseres verdienstvollen Orchesters. Die Séance de Sonates, welche uns Violinvirtuose Albert Rehfous gegeben hat, verlief in sehr befriedigender Weise. Eröffnet wurde die Séance mit der zweiten Sonate op. 121 von R. Schumann; auf diese folgte die C-dur-Sonate von Mozart; zum Schluss Sonate op. 11 von Anders Heyerdahl. Der junge Künstler, der über einen noblen Ton und eine weit vorgeschrittene Bogentechnik verfügt, wurde mit mehrfachen stürmischen Hervorrufen beehrt. Prof. H. Kling.

GOTHA: Ein musikalisches Ereigniss bildete im letzten Abonnements-Konzert der Meininger Hofkapelle die Aufführung von Beethovens „Neunter" mit Schlusschor, zu dem der Musikverein seine Kräfte gestellt hatte. Das Orchester beobachtete nur grosse Gesichtspunkte und vollbrachte eine Kunstleistung ersten Ranges, die alle Zuhörer zur Begeisterung hinriss. Von den Solisten traten Frl. Behr und Herr Strathmann hervor. Letzterer interessierte noch in der „Gralsfeier" aus Parsifal und „Wotans Abschied", während der Chor sich noch am „Kaisermarsch" von Wagner beteiligte. Das Publikum war von dem Konzert förmlich enthusiasmiert und überschüttete Steinbach und die Mitwirkenden mit Beifall. Kaum weniger Begeisterung fanden die schier unübertrefflichen Leistungen der Frau Carreño in einem Konzert der Euterpe. Das Gleiche lässt sich über Eugen d'Albert in einem Konzert der Liedertafel bei fast gleichem Programm sagen. Der „Carneval" von Schumann wurde gespielt, wie ihn eben nur d'Albert spielen kann. Frau Fink-d'Albert brachte dem Konzert angenehme Abwechselung mit Liedern ihres Gatten, und gefiel besonders in „Heimliche Aufforderung" und „Sehnsucht" durch die Art ihres Vortrages. Im Musikverein konzertierte die Berliner Kammermusik-Vereinigung. Sie gefiel durch ihre Auffassung und Klangschönheit im Zusammenspiel ganz ausserordentlich. In einem zweiten Konzert sangen Frau Kraus-Osborne und Dr. Felix Kraus. Die Gesangskunst beider feierte in den Soli grosse Triumphe; im Zwiegesang erwarben sie sich weniger Sympathie. Oskar Heuser.

HALLE A. S.: Unser Publikum lernt nun auch Edouard Risler nach Verdienst schätzen: sein letzter Klavierabend war recht gut besucht und der dem in technischer, wie musikalischer Hinsicht gleich bewundernswerten Spiel gezollte Beifall erhob sich zu hier nur selten zu beobachtender Höhe. Chopin, Schubert, Schumann,

Liszt bildeten die Hauptstützen des interessanten Programms, das uns Risler in seinem nicht hoch genug zu rühmenden Anpassungsvermögen zeigte. — Gleich der folgende Tag brachte uns im III. Winderstein-Konzert eine andere pianistische Grösse, Teresa Carreño, welche namentlich mit dem Weberschen Konzertstück in F-moll das Entzücken ihrer Hörer erweckte. Von den orchestralen Gaben seien als vorzügliche Leistungen die Brahmssche D-dur-Symphonie und Wagners Siegfried-Idyll genannt. — Das Arno Hilf-Quartett bereitete uns im II. Kammermusikabend mit drei Streichquartetten von Mozart (D-moll), Grieg (G-moll) und Beethoven (C-dur) hervorragende Kunstgenüsse. — Dem Berliner Hofkapellmeister Richard Strauss (Klavier) und Herrn Emil Tschirch (Rezitation) verdanken wir die Bekanntschaft mit dem schönen Straussschen Melodram „Enoch Arden", Dichtung von Tennysson. Es war ein herrlicher Abend! Auf rückhaltlos anzuerkennender Höhe stand die Aufführung von Händels „Messias" (in der Rob. Franzschen Bearbeitung), welche die Singakademie unter Leitung des Professors O. Reubke und unter Mitwirkung von Anna Münch (Sopran), Elisabeth Schenk (Alt), Carl Dierich (Tenor) und Carl Fitzau (Bass), sowie Chordirektor C. Klauert (Orgel) in der Marktkirche veranstaltete. — Ebenfalls unter Professor Reubkes Leitung lieferte der Lehrer-Gesang-Verein mit einem a capella-Chorkonzert eine neue Probe seiner sich immer mehr steigernden Leistungsfähigkeit. Konzertsänger Georg Schaff aus Berlin konnte in Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf etc. sowohl seinen sympathischen Tenor, als auch respektable Vortragskunst ins Feld führen, während Heinrich Kruse sich mit dem schwierigen Schumannschen Cello-Konzert und mit einer polnischen Rhapsodie eigener Komposition als Violoncell-Virtuos von Bedeutung einführte. Reinhold Koch.

HELSINGFORS: Die Novemberkonzerte wurden von Alfred Grünfeld eröffnet, der zwei mit Beifall aufgenommene Konzerte gab. Der Meister ist uns ein alter, lieber Bekannter sein bezaubernder Anschlag, sein poetisches Spiel und seine glänzende Technik scheinen jedesmal neu und fesselnd. Auch das Sängerpaar Anna und Eugen Hildach hat früher Helsingfors besucht. Die Künstler haben hier lebhafte Sympathieen; ihr gemüt- und temperamentvoller Vortrag gewann reichen Beifall. Speziell wurde Eugen Hildach als Balladensänger bewundert. Löwes Erlkönig-Ballade, unserm Publikum unbekannt, zog besonders die Aufmerksamkeit auf sich. — Das zweite Symphoniekonzert brachte ein sehr interessantes Programm: eine Ouverture solennelle von Glazounow Griegs Klavierkonzert, gespielt von Karl Ekman und Berlioz' Symphonie fantastique. Das Konzert war stark besucht, denn die Erinnerung an Berlioz' genialische Programmsymphonie, die vor mehreren Jahren hier zum erstenmal gegeben wurde, lebte noch frisch in allen. Auch diesmal hörte man die Tondichtung mit grösstem Interesse an. Kapellmeister Kajanus hatte sie besonders liebevoll einstudiert und so wurde sie mit den feinsten Nüancen und künstlerischem Feuer ausgeführt. Auf allgemeines Verlangen wird die Symphonie bei nächstem Orchesterkonzerte wieder aufgenommen! — Eine junge einheimische Sängerin, Fräulein Anna Fabritius, debütierte glücklich. Sie ist eine Anverwandte des früh hingerafften jungen Tonsetzers Ernst Mielck, dessen Chorkompositionen: Altböhmisches Weihnachtslied und Altgermanisches Julfest (beide mit Orchester) nebst dem Tannhäusermarsch die Hauptnummern bildeten in einem von Dr. Emil Leander dirigierten Konzert. Die Pianistin Teresita Carreño hat sich darauf hören lassen, sowohl hier als in anderen finnischen Städten. Die sehr junge Dame ist ausserordentlich gefeiert worden; diese Erfolge aber sollten die angehende Künstlerin nicht daran hindern, eine höchst notwendige Selbstkritik auszuüben. Sie ist noch lange nicht fertig; ihre Technik ist mangelhaft und die Auffassung zwar musikalisch, aber noch unreif. — Leichtere Genüsse boten der bekannte schwedische Rhapsode Sven Scholander und die Überbrettl-Sängerin Frau Anna Norrie. Jener ist nur wenig stimmbegabt, seine mimisch-dramatische Rezitation aber der Lieder und Epistel des genialen schwedischen

Dichters C. M. Bellman ist in ihrer Art einzig. Scholander sang vor 5 (!) vollen Häusern, während Frau Norrie sich mit halbvollen Sälen begnügen musste. — Wir haben zwei Studentenchöre, einen schwedisch und einen finnisch singenden. Beide verfügen über 100 Sänger; dieser wird von Herrn C. v. Knorring geleitet, jener von H. Klemetti, demselben, der die Konzerte des Chors Suomen Laulu in Deutschland dirigierte. Die beiden Chöre haben gutbesuchte Konzerte gegeben. Der Gesang der Studenten ist immer von dem Helsingforser Publikum favorisiert gewesen. Sie singen auch mit grosser Frische und künstlerischem Geschmack; auf den Programmen der finnischen Sänger stehen fast ausschliesslich einheimische Gesänge. — Pergolesis Stabat Mater ist in einem Kirchenkonzert aufgeführt worden. Die Duette wurden von einem Frauenchor, von Frau Sofie Bonnevie geleitet, gesungen. Die Sopransoli sangen Fräulein Agnes Poschner und Gräfin Aina Mannerheim. — Der junge finnländische Tonsetzer und Pianist Selim Palmgren hat ein Konzert gegeben, in dem er u. a. eine von ihm komponierte Sonate in D-moll spielte, ein modernes, von grosser Begabung zeugendes Werk; darauf die Cis-moll-Sonate von Beethoven, Stücke von Schumann und Chopin nebst Waldesrauschen und der Rigoletto-Fantasie von Liszt. Als Klavierspieler legte Herr Palmgren Eleganz, Temperament und eine wohlgeschulte Technik an den Tag. Er ist Schüler F. B. Busonis. — Im Musikinstitut hat man u. a. Sindings Klavierquintett und Beethovens Streichquartett in Es, op. 74 aufgeführt.

Dr. K. Flodin.

KASSEL: Die hier seit einigen Jahren existierende Vereinigung „Musica sacra", die, bestehend aus nur gut geschulten Mitgliedern, unter Musikdirector Spenglers Leitung sich die Pflege des a capella-Gesanges, vornehmlich die Aufführung der alten klassischen Kirchenmusik zur Aufgabe gestellt hat, erfreute uns durch die vortreffliche Wiedergabe einer langen Reihe von vier-, sechs- und achtstimmigen Weihnachtschören von der Zeit Eccards und Palästrinas bis zu M. Blumner.

Dr. Brede.

KOPENHAG den letzten Wochen gab es eine Unmenge von Konzerten — und doch ist recht wenig zu berichten! Die meisten von diesen vielen Konzerten — nach Kopenhagener Begriffen ist es nämlich schon viel, wenn alle Tage oder jedenfalls alle zwei Tage ein Konzertchen stattfindet — waren von geringem oder doch nur vorübergehendem Interesse. Was noch im Gedächtnis geblieben ist, soll hier genannt werden: ein Musikvereins-Konzert mit Vorführung des Chorwerkes Küwala von Jörgen-Malling (Sujet nach Ossian.) [Küwala soll der korrekte Name von Comala sein!] Der schon ältere, dänische Komponist, der längere Zeit in München als Musiklehrer lebte, hat ein wirkungsvolles Werk geschaffen, das sich namentlich durch schöne Chor- und Orchesterbehandlung auszeichnet, dagegen etwas eintönig, und nicht eben von ausgesprochener Eigenart ist. Dann aus den Solistenkonzerten: das Auftreten des jungen dänischen Cellisten Hermann Sandby, der in Deutschland studiert hat, und so talentvoll ist, dass er, wenn nicht alles fehlschlägt, sich binnen wenigen Jahren einen grossen Namen erworben haben wird. Von ausländischen Gästen erinnert man sich noch des holländischen Professors Röntgen, der hier infolge früherer Besuche in Gesellschaft mit Messchaert, den er vortrefflich begleitete, beliebt ist. Diesmal war der Violinist B. Eldering sein Genosse, und das fein gearbeitete, durch und durch musikalische — mir ein wenig zu viel professorenartige, und was Röntgen betrifft etwas pretentiöse — Spiel gefiel, ohne eigentliche Begeisterung hervorzurufen. Begeistert huldigte dagegen ein leider nur zu kleiner Kreis von Musikfreunden (und Kritikern) dem französischen Pianisten Edouard Risler, der mit Arrigo Serato zwei Konzerte gab. Über den jungen Pianisten, der sich so in Kopenhagen einführte, braucht nicht viel gesprochen zu werden; sein Name und Ruf haben sich ja wohl in Deutschland in den letzten Jahren befestigt. Die helle Freude an sein technisch vollkommenes, und selten

klangschönes (so recht aus der Natur des Klaviers geschöpftes) Spiel wird man lange in der Erinnerung bewahren. Die Kritik stellte sich teilweise ablehnend nur dem Beethoven-Spiel der beiden Künstler gegenüber.

Schliesslich müssen die Palais-Konzerte — jeden Sonntag zu billigen Preisen — genannt werden. Sorgfältig von Herrn Joachim Andersen geleitet, bieten sie gute Programme und sind gewöhnlich stark besucht. Dr. William Behrend.

LUZERN: Die oberste Leitung aller bedeutendern musikalischen Geschehnisse unserer Stadt vereinigt sich in der Hand des städtischen Musikdirektors Peter Fassbaender. Er dirigiert die Abonnementskonzerte, zu welchen das Stadtorchester und eine Privatkapelle jeweilig zu einem Orchesterkörper zusammengestellt werden und leitet die beiden grossen Männerchöre „Liedertafel" und „Männerchor", sowie den gemischten Chor „Städtischer Konzertverein". Jeder dieser Gesangvereine tritt allwinterlich mit je einer grossen Aufführung vor das Publikum. Das I. Abonnementskonzert brachte eine gediegene Wiedergabe der drei orchestralen Teile der Beethovenschen „Neunten". Den in Symphoniekonzerten üblichen vokalen Teil vertrat in ausgezeichneter Weise mit ihren glänzenden Stimmmitteln und ihrer impulsiven, leidenschaftlichen Vortragsart die Stuttgarter Hofopernsängerin Fräulein Anna Sutter. Durch den „Konzertverein" fand Haydns „Schöpfung" eine in jeder Hinsicht vortreffliche und durch riesigen Besuch belohnte Aufführung. Es ist ein unschätzbarer Vorteil der Vereinigung der musikalischen Machtbefugnisse in der Hand eines einzigen Generalmusikdirektors, dass dem „Konzertverein" bei der Wiedergabe grosser Werke abwechselnd die „Liedertafel" und, wie dieses mal, der „Männerchor" Heerfolge leisten und auf diese Art eine starke Besetzung der Männerstimmen, bekanntlich sehr häufig die Achillesferse der gemischten Chöre, dem Ganzen Macht und Kraft verleiht. Von den drei, sämtlich noch jungen Inhabern der Soli überraschte uns der Vertreter der Partieen des „Raphael" und „Adam", Franz Adam durch sonore, edle Tiefe und mühelose, weiche Höhe seines Basses, sowie durch ausserordentlich geschmackvollen und eindringlichen Vortrag. Schmid.

MÜNCHEN: Das Weihnachtskonzert der Musikalischen Akademie brachte unter Zumpe die Eroica und den Schillingschen Prolog zu „König Oedipus", namentlich das erstere Werk in klarer und klangschöner Ausführung, aber zum Teil merkwürdig gedehnt. Der Hauptsatz war dadurch in seiner Wirkung besonders geschwächt; ebenso das Scherzo, das Zumpe auch vor Jahren, als er noch bei Kaim dirigierte, immer viel zu langsam nahm, um mindestens 16 Grade des Metronoms. Dieser sonst vortreffliche Dirigent sollte nicht soviel detaillieren; der grosse Zug, die Gesamtwirkung darf niemals unter der zeichnerischen Schärfe leiden. Ein gutes Beispiel nehme er sich an dem jungen Kapellmeister Sigmund von Hausegger, der gegenwärtig in den berühmten Volkssymphoniekonzerten des Kaimorchesters Wunder wirkt. Hauseggers Darlegung ist deswegen keineswegs weniger deutlich, weil er das Detail nicht in den Vordergrund drängt. Wohl aber hat sie das Monumentale des impulsiven Gestaltens. Ich möchte fast glauben, dass Zumpe ein bisschen stark rechnet, um nicht zu sagen, mit Effekten spielt. Vollendet war nur die Wiedergabe des Finales; sie ist ihm eben geglückt. In dem genannten Konzert trug ausserdem der Pianist Wassili Sapellnikoff das Lisztsche Klavierkonzert No. 1 vor. Das war gerade kein Genuss, denn dieser Herr hämmerte, dass den Nahesitzenden hören und sehen vergehen musste. Dagegen hat uns Frederic Lamond wieder herrliche Stunden bereitet. Was dieser seltene Künstler als Beethoven-Interpret vermag, steht bis jetzt unerreicht da. Er ist wahrhaftig ein Meister von Gottes Gnaden. Eine ungewöhnlich talentvolle Pianistin, Frl. Hedwig Meyer aus Köln, errang bei ihrem ersten Auftreten einen sehr rühmlichen Sieg. Sie spielte nur Beethoven, und zwar mehrere der letzten Sonaten. Wenn sie auch noch lernen muss, so ist sie doch für ihre Jahre sehr weit vorgeschritten, hat Stilgefühl und Geistesgegenwart. Aus ihr kann etwas grosses werden. Von den Sängern ist Dr. Ludwig

Wüllner zu nennen, dessen R. Strauss-Abend sehr gut besucht war, weil der Komponist begleitete; von den Sängerinnen die herrliche Therese Behr, die in einem Kaimkonzert und einem eigenen Abend frenetischen Jubel entfachte.

Dr. Theodor Kroyer.

OLDENBURG: Kurz vor Weihnachten drängten sich die musikalischen Ereignisse. Der Singverein (Hofmusikdir. Mann's) brachte Beethovens seltener gehörte C-dur-Messe zur Aufführung. Die Hörer blieben innerlich dem schönen Werke recht fern, desto wärmer nahmen sie die Brahmsschen „Liebeswalzer" mit 4 händiger Klavierbegleitung auf. Im 3. Hofkapellkonzert (ebenfalls unter Manns) gab es erstmalig Schuberts 6. Symphonie — ein berauschender Trank aus schäumendem Becher der Lust! Durch seine leidenschaftliche Wiedergabe von tiefempfundenen Schubertschen und Schumannschen Liedern und Wagnerschen Gesängen mehr noch als durch stimmliche Reize erregte der Tenorist Ludwig Hess ungewöhnliches Interesse. Die Bremer Oper gastierte mit Gounods „Margarethe" (hervorragend Carléns „Faust"), was um so interessanter war, als an der Hofbühne bald darauf Goethes „Faust" dargeboten wurde und der Singverein zu seinem 100. Konzert im März Schumanns „Faustscenen" vorbereitet. — Ein Blick auf das Musikleben unseres Landes zeigt vor allem die gemischten Chöre der Städte Varel, Jever und Brake in fleissiger Arbeit; indes stehen die Männerchöre bezüglich des Fleisses nicht zurück. Bemerkenswert ist noch, dass in Wilhelmshaven der bekannte Dirigent der 2. Seebattaillonskapelle, Rothe, mit einem dazu gebildeten ca. 200 Stimmen starken Chor und seiner Kapelle Bruchs „Glocke" einstudiert.

W. von Busch.

PARIS: Die Ergebnisse unserer Komponistenzucht auf Staatskosten sind uns kaum je zuvor so fragwürdig erschienen, wie bei der vor vier Wochen von dem Ministerium der schönen Künste, wie alljährlich, veranstalteten Vorführung der Werke, die ein mit m Rompreise gekrönter Zögling des Konservatoriums aus der ewigen Stadt pflichtuldigst eingesendet hat. Herr Omer Letorey hat den Rompreis schon 1895 erhalten und ist heute ungefähr dreissig Jahre alt; man darf also an ihn schon einige Ansprüche stellen. Leider rechtfertigte er sie nur hinsichtlich des Erlernbaren. Seine zwei „symphonischen Etuden" litten an Schwächlichkeit und Reizlosigkeit der Erfindung ebenso sehr, wie sein Chor mit Soloquartett „Der Sommer" zu einer Dichtung von Victor Hugo; diese Arbeiten zogen eindruckslos vorüber. Kaum besser erging es seinem Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel, mit Ausnahme des „Sanctus", das kräftig und orginell einsetzte, um nach einer andauernden Steigerung so wirkungsvoll zu schliessen, dass das verblüffte Auditorium die Wiederholung begehrte. War dieser Satz das Korn, das nach dem Volksglauben auch die blinde Henne mitunter findet, oder steckt in dem jungen Komponisten eine verborgene Kraft, die einmal durchschlagen wird — diese Frage muss vorläufig offen bleiben.

Von den grossen Orchester-Konzerten ist nicht viel zu berichten; auch sie enthalten sich jetzt jeder besonderen Anstrengung. Erwähnt sei der Seltenheit wegen ein „Madrigal" von Gabriel Fauré, das im Konzert Lamoureux zur allerersten Aufführung gelangte. Diese Kleinigkeit mit ihrem alten Kanon-Zöpfchen und ihrer modernen Empfindung ist ein allerliebstes Zwitterwesen; warum aber ihr Urheber die Reinheit der Kunstform durch die Beifügung einer Orchesterbegleitung trübte, ist nicht recht erfindlich. Am Ende ist es ja keine Hexerei, zwei Dutzend Texte a capella zu singen, ohne um einen Viertel-Ton zu sinken. Bei Lamoureux hörte man ferner ein kleines und wohl auch jenseits des Rheines öffentlich sehr selten aufgeführtes Werk Beethovens: sein „Elegischer Gesang" (Op. 118). Der Klavierpart war merkwürdigerweise weggelassen worden; es gab im Saale einige „Merker", von denen diese Veränderung der Partitur übel vermerkt wurde.

Dr. O. Berggruen.

POSEN: Die letzten Wochen haben recht wenig Abwechslung gebracht. Im Mittelpunkte des Interesses stand ein Konzert des Holländischen Trios; die Herren Bos, Veen und Lier spielten Brahms Trio C-moll und Mozarts Trio in G-dur No. 5 und schweiften dann etwas reichlich ins Solistische ab; aber was sie boten, trug den Stempel echter, ausgereifter Kunst. Kommende Wochen werden des Interessanten mehr bringen. Der Gesangsrezitator Dr. L. Wüllner wird in drei Konzerten das deutsche Lied Revue passieren lassen und Herr Risler, der hier unvergessene Meister des Klaviers wird auch in Kürze konzertieren.

Eine freundliche Aufnahme fand vor einigen Tagen der Baritonist Brieger aus Berlin, der im Verein mit Frau Agloda vom hiesigen Stadttheater ein reiches Programm von Altem, Neuerem und Neuestem (Manuskripte) bot. Dr. Theile.

PRAG: Von unserem Konzert„leben" zu sprechen, ist seit geraumer Zeit Verlegenheit. Weder multa noch multum. Der deutsche Kammermusikverein beging das Jubiläum seines 25jährigen Bestandes, wobei Rosée und Genossen herrlich spielten und der Gesangsolist Demuth mit einem Theezirkelprogramm nicht wenig langweilte. Auf tschechischer Seite hat man das „Böhmische Quartett", also ein Ensemble allerersten Ranges zur Verfügung. Es musste auch im fälligen Konzert der Tonkünstlersocietät aushelfen, da das obligate Oratorium heuer bezeichnenderweise partout nicht zustande kam. Frl. Eva Lessmann aus Berlin sang, von ihrem Vater begleitet, nur mit mässigem Eindruck. Das seit Bennewitz' Rücktritt nun ganz in tschechische Hände übergegangene Konservatorium begann seine neue Ära taktvoll mit einer Verbeugung vor den deutschen Klassikern. Seltenere Werke von Beethoven, Bach, Haydn, Mozart kamen im ersten Konzerte zu Gehör, wobei sich Direktor Knittls äusserst feinfühliger und akkurater Taktstock bewährte. Ein „historisches Konzert", das studentische Kreise gaben, brachte vergessene Sachen von Mechura, Tomaschek u. a. — Reminiszenzen in jedem Sinne, die höchstens vom Standpunkt der Lokalhistorie interessant waren.

Dr. R. Batka.

SONDERSHAUSEN: Das zweite Symphoniekonzert unserer Hofkapelle liess uns die Bekanntschaft der „Böcklin-Symphonie", die Hans Huber den Manen seines berühmten Landsmannes gewidmet hat, machen. Das imposante Werk erfuhr durch die Hofkapelle unter Prof. Schröders Leitung eine meisterhafte Interpretation. Das Parsifal-Vorspiel leitete mit seinen feierlichen Klängen das Konzert weihevoll ein. Hofpianist Fischer spielte mit brillanter Technik und subtiler Feinheit das 2. Klavierkonzert in B-dur von Brahms. Als interessante und wertvolle Novität ist ein Vorspiel unseres heimischen Kapellmeisters Werner zu Grillparzers „Sappho", das zum erstenmal gespielt wurde, zu erwähnen. Der Komponist hat in dem gross angelegten Werke eine glückliche Vereinigung der klassischen Form der Konzertouvertüre und der romantischen Freiheit und Ideenfülle der symphonischen Dichtung geschaffen. W. R.

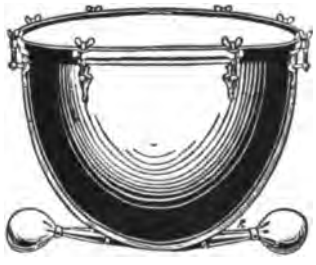
STETTIN: Viel Gutes und wenig Neues! Von ersterem seien nur das von Burmester im Kaufm. Verein brillant gespielte Mendelssohn-Konzert und ein von Prof. Lorenz mit Beethovens „Fünfter" stilvoll eröffnetes, durch Tilly Koenens Prachtstimme verschöntes Symphonie-Konzert des Musik-Vereins erwähnt. Neues brachte Waldemar Meyer in Griegs malerischem G-moll-Quartett und zwei mehr gearbeiteten als erfundenen Sätzen von Busoni. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Nach altem Brauch feiern die Schwaben ihr Weihnachtsfest mit einem Abonnements-Konzert. Pohlig dirigierte Beethovens Achte und Liszts „Praeludien". Die Symphonie gewann durch treffliches Erfassen und elastisches Behandeln der Zeitmasse Klarheit und Kraft bis ins einzelne. Man erinnere sich, dass erst Wagner dem Menuettsatz zur Geltung verhalf, indem er gegen das huschelnde Tempo ankämpfte (siehe: „Über das Dirigieren", Ges. Schr. VIII). Liszts Praeludien wirkten trotz der

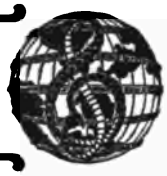
klangsatten und schwungvollen Ausführung wie ein rotes Tuch auf den Stier; lasst sehen, ob er zu unterscheiden weiss, wann Weingartner das Tuch (die Faust-Symphonie) vorhält. K. Grunsky.

TEPLITZ: Das III. philharmonische Konzert brachte als Solisten den Italiener Vittorio Arimondi, einen gottbegnadeten Bassisten. So überwältigend er in der Oper selbst wirkt, so sehr anerkannt werden muss, dass sein Organ sich durch einen Wohlklang und eine Kraft sondergleichen auszeichnet, muss auch hervorgehoben werden, dass er als Konzertsänger weniger Beifall fand. Er sang Arien aus „Ernani", der „Zauberflöte" und der „Jüdin". Das Kurorchester unter Zeischkes bewährter Leitung brachte die Pastoralsymphonie von Beethoven, „Orpheus" von Liszt und die Ouvertüre zu „König Lear" von Berlioz in vorzüglicher Wiedergabe. Für die Freunde der Kammermusik war ein Konzert eingeschoben worden, dessen Programm die Vorträge des holländischen Trios und des Frl. Eva Lessmann bestritten. Das Trio spielte Smetana Op. 15 für Klavier, Violine und Cello und Beethovens Trio Op. 11 B-dur, beides in tadelloser Wiedergabe. Der weitaus beste der drei Künstler, der Cellist van Lier, produzierte sich überdies in mehreren Solonummern. Frl. Eva Lessmann, eine eigenartige Erscheinung am Konzertpodium, sang Lieder von Schubert, Brahms, Cornelius, Goldmark. Ihre Vortragsweise ist schlicht und natürlich, der Gesang verrät eine ausserordentliche Schulung, doch wirkt er vorerst nicht erwärmend und lässt kühl. Dr. A. Salus.

ZÜRICH: Aus der regulären Konzertserie ragte wie ein Matterhorn zwischen den Alpengipfeln das Jubiläum des Männerchors „Harmonie" zur Feier des 60jährigen Bestehens hervor. Alles an diesem Anlass war von Bedeutung. Der Stoff, Fausts Verdammung von Berlioz, ist zum drittenmal vom nämlichen Verein bewältigt worden innerhalb 20 Jahren. Die Ausführung leitete der Künstler, dessen Stab die „Harmonie" von ihrem Tiefstand zur vollen Konkurrenzfähigkeit mit dem Männerchor Zürich gehoben hat, Gottfried Angerer. Die Damenchöre, welche bekanntlich in dem Werke keine geringe Rolle spielen, waren zum grossen Teil besetzt mit eigener „Mannschaft", wozu noch einiger Zuzug aus dem Gemischten Chor kam. Selten war die Presse so einstimmig in Anerkennung einer grossartigen musikalischen Leistung, doch musste des Dirigenten Ruhe und Sicherheit auch den peniblen Zauderer überwältigen. Die Chormasse wie das Orchester und ebenso die Solisten Messchaert, die Pregi, Kaufmann und Basil wurden aufs glücklichste am Fädchen gehalten von Angerer, der denn auch würdige Ehrung empfing mit Kränzen und Ansprachen. W. Niedermann.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Die Porträts der Kapellmeister Gustav F. Kogel, Rudolf Herfurth und Josef Rebicek, der Dirigenten der populären Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters, sowie dasjenige des heutigen Leiters der grossen Konzerte, des Professors Arthur Nikisch und die der vier Vorstände des Orchesters, der Herren Schneider, Mahns, Breuer und Müller fügen wir dem heutigen Abschluss der Altmannschen „Chronik" bei.

Zum Lebensabriss Zumsteegs bringen wir das Porträt des Komponisten nach einem Ölgemälde von einem Jugendgenossen Zumsteegs: Jak. Friedr. Weckerlin, geb. zu Urach 1761, 1815 im Neckar ertrunken. Wir verdanken diese ausgezeichnete Photographie Herrn Dr. Ludwig Landshoff, von dem soeben ein umfassendes Werk über den alten Balladenmeister (bei S. Fischer, Berlin) erschien, auf das hier wärmstens verwiesen sei. In diesem Werk ist auch der Brief Goethes zum Abdruck gekommen, den die „Musik" ihren Lesern in Faksimile vorführen darf. Goethe hatte am 3. September 1797 auf seiner Reise in die Schweiz Zumsteeg in dessen Stuttgarter Heim aufgesucht und übersandte ihm drei Tage darauf das Gedicht „Der Junggesell und der Mühlbach" mit dem hier wiedergegebenen Begleitschreiben. Zumsteeg schickte schon am 13. September die fertige Komposition an Goethe. Das Lied ist übrigens nicht gedruckt worden, auch ist das Manuskript, das Zumsteeg an Goethe sandte, verloren gegangen. Dr. Landshoff hat auf einem zum Teil zerrissenen Notenblatt die Hälfte des hübschen kleinen Liedes skizziert vorgefunden und dieses Stück in Faksimile seinem oben erwähnten Buche beigegeben.

Das Jugendbildnis von Richard Strauss, dem meist aufgeführten und darum auch in der „Musik" am häufigsten genannten Tondichter der Gegenwart, stellte uns liebenswürdigerweise Herr Dr. Wilhelm Kienzl, der Komponist des „Evangelimann", zur Verfügung. Wir freuen uns, die Zeichnung, die den Namenszug und Datierung von Straussens Hand trägt, hier zum erstenmal vervielfältigen zu dürfen. Die Zeichnerin ist ein Fräulein Else Demelius, der der sechszehnjährige Komponist in Sillian im Pusterthal gesessen hat. Nach dem einstimmigen Urteil aller damaligen Zeit- und Aufenthaltsgenossen war das Konterfei von sprechender Ähnlichkeit. Auch heute noch — nach 20 Jahren — weisen die Partieen der Augen, des Mundes und des Kinnes auf die Züge des heutigen Strauss mit unverkennbarer Deutlichkeit hin.

Siegmund von Hausegger im Bilde vorzuführen giebt der Aufsatz von Felix Adler erwünschte Gelegenheit. Das Porträt ist jüngsten Datums und eigens für die „Musik" aufgenommen. Wir sind der Firma Ries & Erler in Berlin zu Dank verbunden, gleichzeitig mit einer Probe des Lyrikers Hausegger aufwarten zu können, um unsere Leser auch mit dieser Seite des Schöpfers der Barbarossasymphonie bekanntzumachen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

J. Schaarwächter, Berlin phot.

I. 8

ARTHUR NIKISCH

Arthur Marx, Frankfurt a. M. phot.

GUSTAV F. KOGEL

H. W. Wollrabe, Haag phot.

RUDOLF HERRFURTH

Albert Meyer, Berlin phot

JOSEF REBICEK

DIE DIRIGENTEN DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS

C. Brasch, Berlin phot.

OTTO SCHNEIDER

H. W. Wollrabe, Haag phot.

KARL MAHNS

H. W. Wollrabe, Haag phot.

BERNHARD BREUER

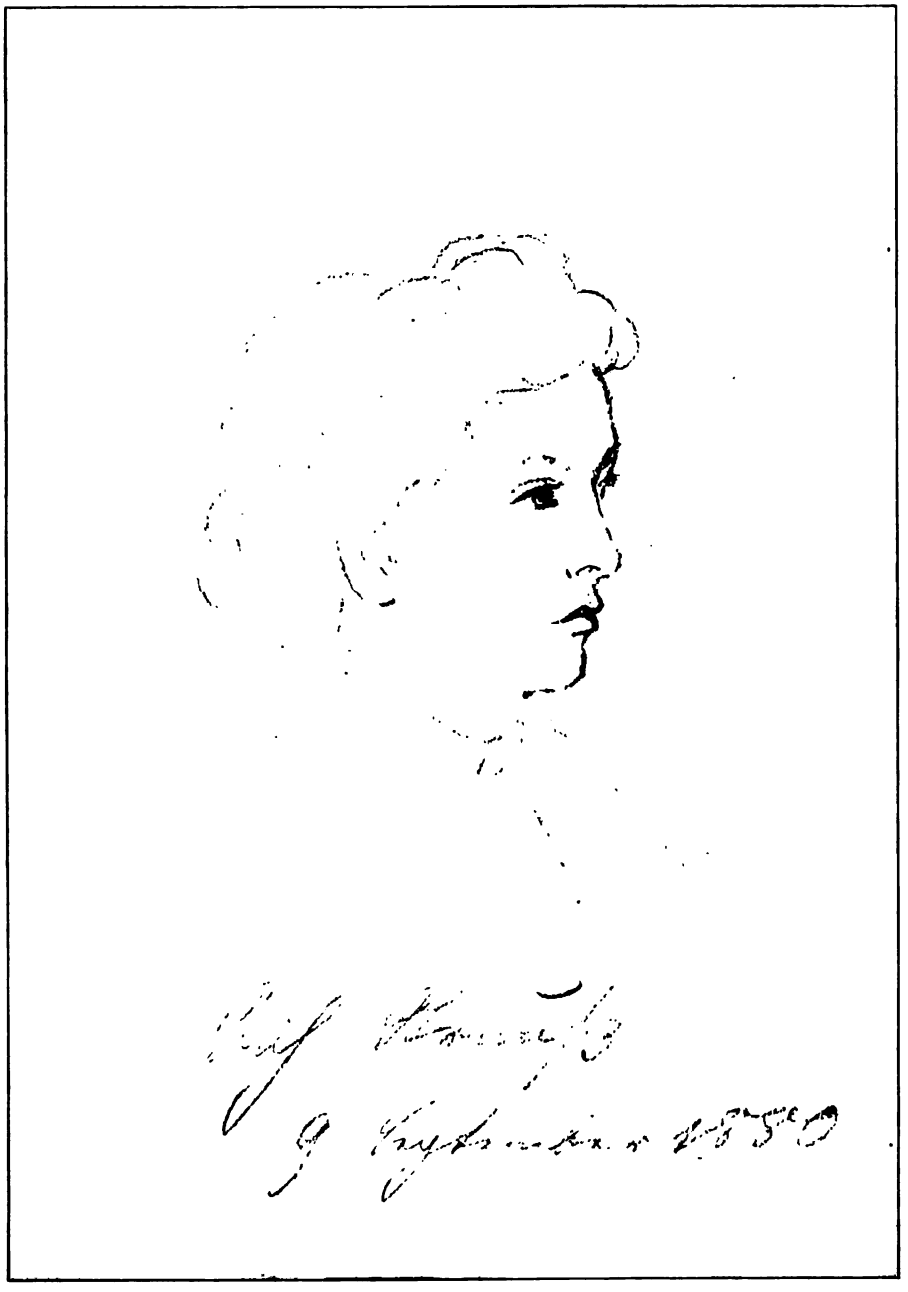
Atelier Victoria, Berlin phot.

OTTO MÜLLER

DIE VORSITZENDEN DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS

H. Brandseph, Stuttgart phot.

JOH. RUD. ZUMSTEEG. NACH DEM o
GEMÄLDE VON J. F. WECKERLIN (1786)



I. 8

NACH EINER ZEICHNUNG VON
FRÄULEIN ELSE DEMELIUS o o

SIEGMUND VON HAUSEGGER

Unter den wenigen poetischen Arbeiten die ich bey mir habe
findet sich fast nichts das den Componisten interessiren
könnte. Vielleicht finden Sie einen Augenblick Zeit beyliegendes
kleines Lied durch eine Melodie zu beleben und haben die
Gefälligkeit es durch Herrn Cotta alsdann an mich zu
langen zu lassen. Vielleicht gelingt es mir durch eine rasch
fortgesetzte und bedeutendere Arbeit mit Ihnen in nähere Ver-
bindung zu kommen und danke indessen nochmals für den
neulichen schönen Genuß. Weimar am 6ten Sept. 1797.

Goethe

BRIEF GOETHES AN JOH. RUD. ZUMSTEEG

Abendwolke

Gedicht von

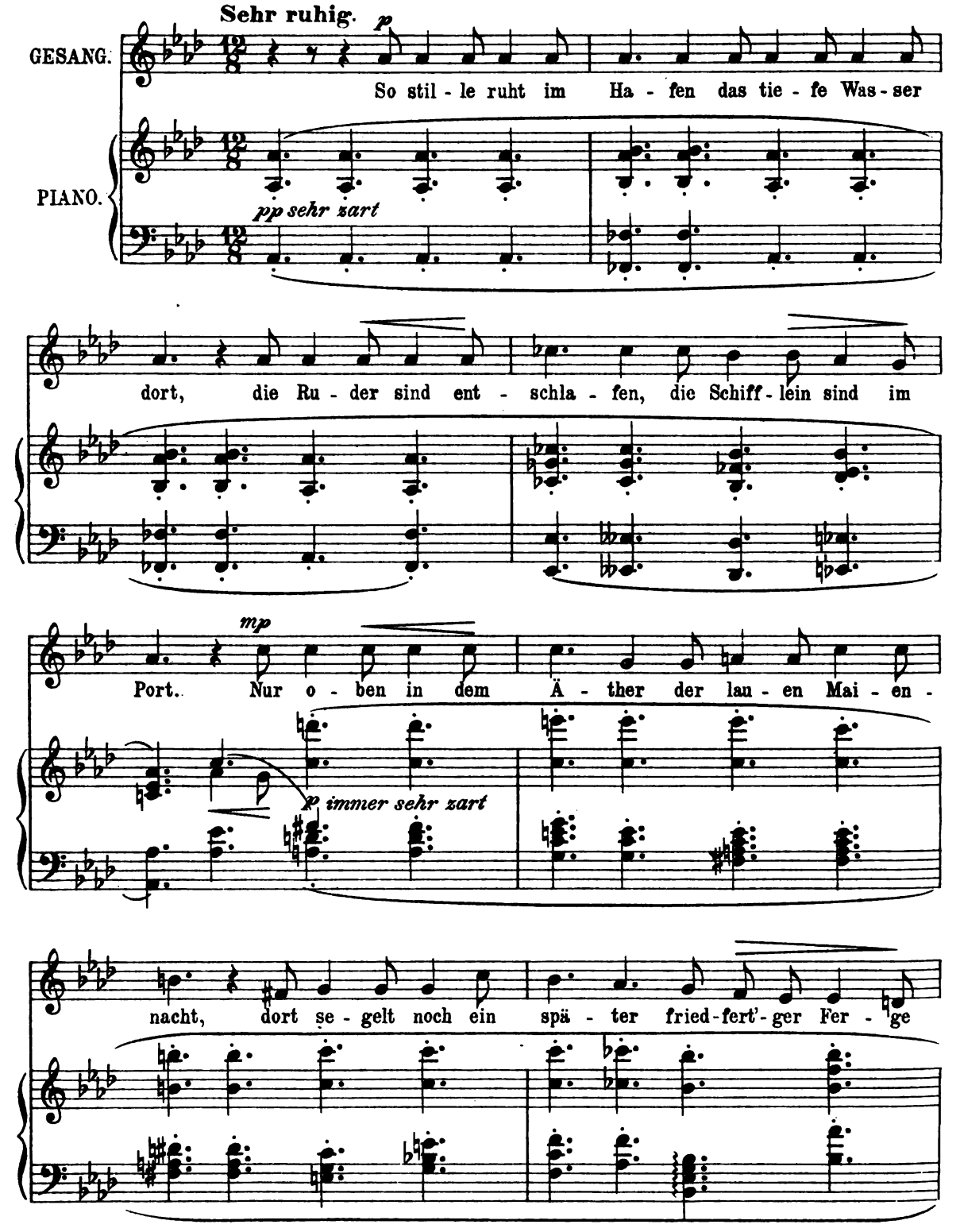
KONRAD FERDINAND MEYER

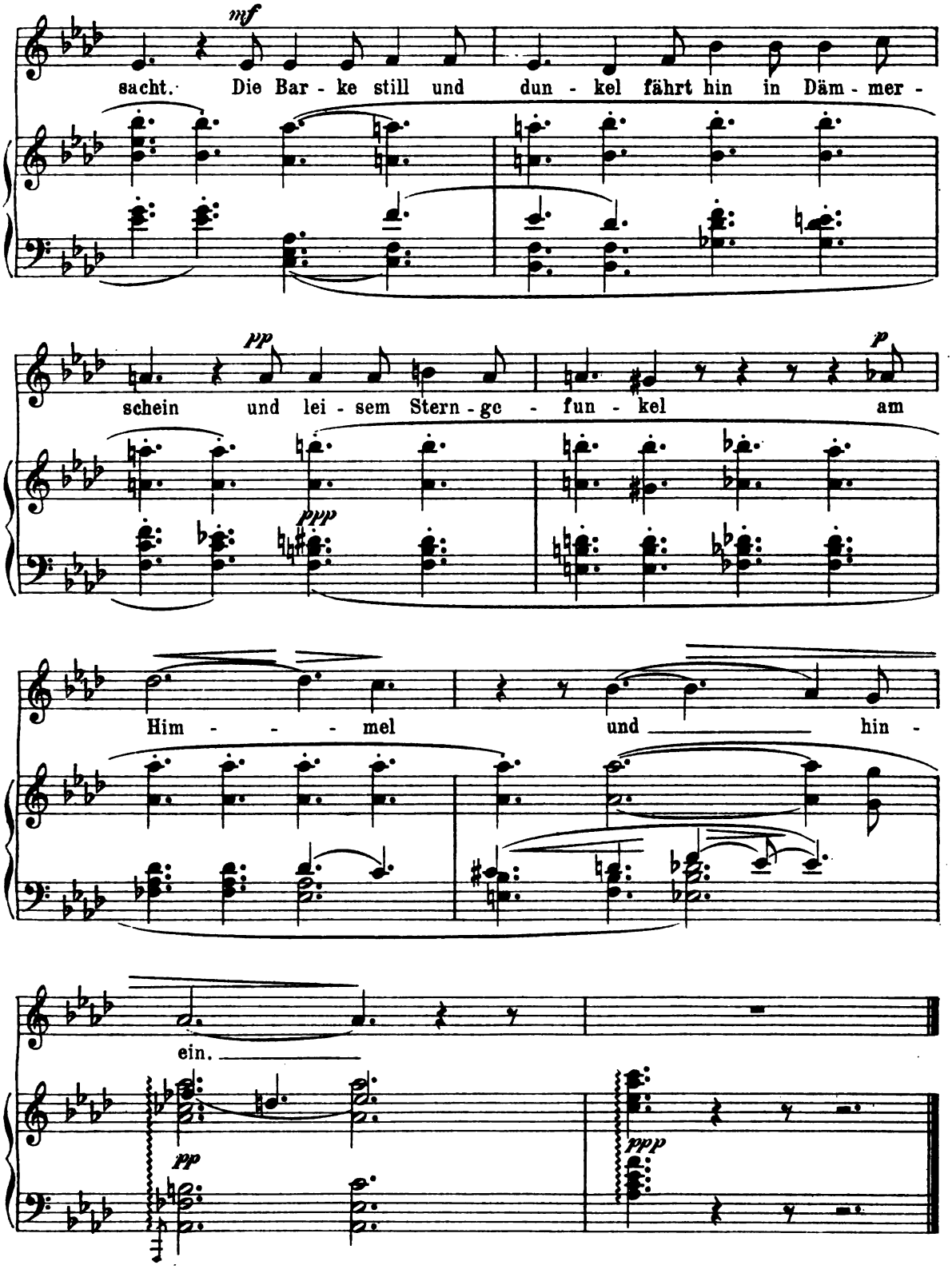
Componiert von

SIEGMUND VON HAUSEGGER

I. 8.

Mit Genehmigung der Originalverleger
Ries & Erler in Berlin





Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

50595

DIE MUSIK

Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?

Nietzsche

I. FEBRUARHEFT 1902

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Nicht ohne Zagen gehe ich an eine Besprechung*) Richard Wagners und seiner Werke. Seit Jahren beschäftigt sich die Presse mit dem Schöpfer des Tannhäuser; die Kritik stösst dabei auf Hindernisse, über die sie nicht hinweg zu kommen scheint.

Wird es mir ebenso ergehen? Werde ich meine Ruhe, meine Selbstbeherrschung bewahren? Nun, ich denke, ich werde nicht schlechter urteilen, wie so viele andere; denn ich habe vor manchen mindestens das eine voraus, dass ich keiner musikalischen Partei angehöre.

Vor allen Dingen muss man sich hüten, den Nationalitätenstreit mit der Kunstfrage zu verquicken. Richard Wagner ist ein Feind der Franzosen; kann das aber dem Werte seiner Schöpfungen Abbruch thun? Die Presse erklärt ihn für undankbar und überhäuft ihn seit 15 Jahren mit den gröbsten Beleidigungen und Schmähungen. Vielleicht haben sie ihm genützt; denn nichts konnte mehr zu seiner Popularität beitragen, als diese fortwährenden Angriffe. Doch gleichviel; seine Abneigung gegen Frankreich fing an, tragikomisch zu werden von dem Augenblick, wo aus seiner Feder ein Werk hervorging mit dem verblüffenden Titel: „Eine Kapitulation". Eine widerwärtige Parodie, die kein deutsches Theater zur Aufführung bringen wollte, und die ihrem Verfasser nur schaden kann. Die Verhöhnung des Besiegten klingt aus dem Munde des Siegers immer gehässig; und doch hört sie auf gehässig zu sein, wenn der Beleidiger hierin das Lob der Verbrüderung singt. Wer weiss, ob ihm der Verbrüderungshymnus nicht dermaleinst noch den Titel eines Hauptdichters und Propheten eintragen wird!

---

*) Unter den zahlreichen Urteilen und Meinungen, die in retrospektiver Tendenz gelegentlich der Vierteljahrhundert-Feier Bayreuths veröffentlicht wurden, dürfte die kritische Betrachtung, die der bedeutendste lebende Vertreter französischer Tonkunst an die ersten Bayreuther Aufführungen knüpfte, unzweifelhaft Interesse und Beachtung beanspruchen. Sie ist der demnächst bei Herm. Seemann Nachf. in Leipzig erscheinenden Essays-Sammlung entnommen: Harmonie und Melodie von C. Saint-Saëns. Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort von Dr. Wilhelm Kleefeld.

Aber nicht um deswillen etwa hat man den Tannhäuser ausgezischt, nicht um deswillen nannte Fétis in seiner allgemeinen Musiker-Biographie den „Lohengrin“ eine Missgeburt, und schliesslich hat auch nicht um deswillen ein deutscher Arzt ein Buch verfasst, das die Anzeichen des Wahnsinns bei Wagner nachweisen soll.

Lassen wir also den Verfasser von „Eine Kapitulation“ aus dem Spiel und beschäftigen wir uns lediglich mit dem „Ring des Nibelungen“, dessen Dichtung schon 1863 abgeschlossen und veröffentlicht wurde und darum nichts mit den Streitigkeiten zu thun haben kann, die später Frankreich und Deutschland entzweiten.

Die berühmte Tetralogie gilt als der Gipfel der Wagnerischen Kunst; ihre Aufführung bietet also die beste Gelegenheit, diese Kunst kennen zu lernen, zu studieren.

Bevor ich näher auf die Dichtung eingehe, dürften ein paar Bemerkungen über Wagnerianer und Antiwagnerianer wohl am Platze sein. Ich habe mich eingehend mit den Werken Richard Wagners beschäftigt; ihr Studium hat mir den höchsten Genuss bereitet, und die Werke, die ich auf der Bühne sah, haben auf mich einen so nachhaltigen Eindruck gemacht, dass keine Theorie der Welt sie mich vergessen oder verleugnen lassen wird. Infolgedessen schimpfte man mich zu Hause Wagnerianer; ich hielt mich selbst eine Zeitlang dafür.

Das war ein Fehler, ein Irrtum meinerseits.

Ich habe Wagnerianer kennen gelernt und eingesehen, dass ich nicht zu ihnen gehöre, nie zu ihnen gehören werde.

Für einen Wagnerianer gab es vor Wagner überhaupt keine Musik, oder sie steckte mindestens noch in den Kinderschuhen. Wagner hat sie erst auf die Höhe der Kunst erhoben. Sebastian Bach, Beethoven und zum Teil Weber haben die Ankunft des Messias vorbereitet; das ist ihr einziges Verdienst. Die anderen zählen überhaupt nicht mit: Händel, Haydn, Mozart, Mendelssohn haben auch nicht eine brauchbare Note geschrieben, französische und italienische Schulen giebt es nicht. Jeder Genuss einer anderen Musik als der Wagnerischen dünkt dem Urbild des Wagnerianers eine Erniedrigung; dagegen muss er bei einer Aufführung seines Meisters, und wäre es nur das Ballett aus Rienzi, in einen Zustand der Verzückung geraten, der schwer zu beschreiben ist.

Ich habe einmal eine merkwürdige Scene miterlebt, die sich zwischen dem Meister und einer verzückten Dame abspielte, einer recht begabten Schriftstellerin und enthusiastischen Wagnerianerin. Die Dame bat den Meister, auf dem Klavier einen noch nie dagewesenen Accord anzuschlagen, den sie in der Partitur des Siegfried entdeckt haben wollte.

Teurer Meister, diesen Accord!

Aber Verehrteste, erwiderte der Meister mit gütigem Lächeln, das ist ja ein ganz gewöhnlicher E-moll-Accord; Sie können ihn genau ebenso gut anschlagen wie ich.

Teurer Meister, ich bitte Sie inbrünstig — diesen Accord!!

Der Meister, des Streites müde, ging ans Klavier und schlug den Accord e g h an; die Dame fiel mit einem lauten Schrei rücklings auf den Divan. Das war mehr als sie ertragen konnte.

Ein andermal sah ich einen Musiker, einen Mann von Talent und Geschmack, rot, grün und blau werden, sobald er den Göttermarsch aus Rheingold vernahm, der sich bekanntlich in feierlich gemessenen Dur-Accorden bewegt. Schon beim sechsten Takte hatte er Schaum vor dem Mund, die Augen traten aus dem Kopfe, wie bei einem Wahnsinnigen. Er schien sich vor sich selbst zu schämen, konnte es aber nicht ändern.

Was soll man von Leuten sagen, die sich in ihrem Patriotismus verletzt fühlen, weil Wagner jetzt seine Tetralogie in einer bayrischen Provinzialstadt aufführen lässt? Der Patriotismus hat sicherlich seine guten Seiten und hätte sie vielleicht in noch höherem Masse, wenn er nicht anfinge, die besten Regungen des menschlichen Herzens völlig zu ersticken. Jeder spricht sich hier selbst sein Urteil.

Andere wiederum, und darunter auch nachweislich gute Franzosen, würden sich freudig auf dem Altar ihres Abgottes opfern, wenn es ihm einfiele, Menschenopfer zu beanspruchen.

Ich bedaure alle diese Gefühle nicht teilen zu können: doch ich respektiere sie. Im allgemeinen aber gehöre ich zu denen, die Wagners unleugbare Überlegenheit anerkennen, die nicht mit ihrer Bewunderung zurückhalten, sondern aus vollster Überzeugung das Gute, das Phänomenale würdigen. Ich verachte die, die keine Meinung haben oder keine haben wollen, die sich fürchten, Farbe zu bekennen.

Einer der bedeutendsten Theoretiker des verflossenen Jahrhunderts, Bérardy, sagt ungemein geistreich über das Prinzip der Opernmusik: „Das Prinzip ist ganz einfach, dass man im Singen spricht und im Sprechen singt. Mit anderen Worten, die Opernkunst stellt im wesentlichen gesungene Deklamation, deklamierten Gesang dar; sie ist die Seele des Recitativs, des im Grunde einzig berechtigten Gesanges auf der Bühne. Diese Idee wird als etwas ganz Neues und aus einer langen Entwickelung Hervorgegangenes von manchen neuen Schriftstellern verschrieen; sie ist aber von Anfang an der einzige Leitstern für all die gewesen, die für die lyrische Bühne geschrieben und von diesem Prinzip einen so strengen Gebrauch gemacht haben, dass die alte lyrische Musik im Grunde nur

ein einziges Recitativ, sozusagen ein in der Tonhöhe fixiertes Deklamieren darstellt. Dann trat der neue Stil und mit ihm die Vokalmusik gewissermassen in eine neue Ära ein; die Bühne eignete sich alle Kunstgriffe an, nahm von den neuen Errungenschaften Besitz, und heute sind die Dinge soweit gediehen, dass auf sämtlichen lyrischen Bühnen alles dem einen Zweck, dem einen Vergnügen geopfert wird, die Kunst des Sängers in möglichst farbenprächtigem bengalischen Licht erstrahlen zu sehen. Diese Verirrung fing bei den Italienern an, ging dann auf die Deutschen über und nach einigem Zögern auch auf die Franzosen. „Es wäre müssig, auszurechnen, wie weit wir heute von dem Ziel abgekommen sind, das man sich einst gesetzt hat."

Wer schrieb das? — Choron, den gewiss niemand des Wagnerianismus beschuldigen wird.

Es ist eine ausgemachte Thatsache, dass Frankreich die eigentliche Wiege des lyrischen Dramas ist. Nicht ohne Schwierigkeit konnte man den Franzosen einreden, die Wahrheit auf der Bühne, die schöne Ausstattung, die schönen Verse bedeuteten nichts gegenüber der Gesangsbravour mit all ihrem altmodisch-schnörkeligen Aufputz. Nicht ohne äusserstes Widerstreben wagte man, das Werk zu zerstören, das ein Rameau begonnen und ein Gluck vollendet, ein Gluck nicht ohne ernsten Kampf zum Siege geführt hatte. Es war in der That ein wirklicher Kampf. Man stellte Pergolese, Rameau, Piccini und Gluck einander gegenüber. Die Feinde dieser hervorragenden Geisteshelden bedienten sich derselben Waffe, deren sich ihre Nachkommen bedienen, der Melodie. Den Vernunftgründen, der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, den ohrenfälligen Schönheiten hielten sie stets das eine Wort entgegen: Melodie. Rameau schrieb zur Entgegnung: „In diesen heiligen Hallen", Gluck: „In diesen schönen Gefilden"; aber sie schrieben auch ein „Trio der Parzen" und einen „Traum der Iphigenie", und man fragte, wie es sich denn hier mit der Melodie verhielte. Seit 150 Jahren ist Melodie das Schlagwort der musikalischen Kunstrichter.

In unseren Tagen trat nun ein Mann auf und erklärte, dass die moderne Oper ungeachtet ihrer Grösse und Schönheit das Resultat einer Entwickelung sei, die dem entgegengesetzten Ziel zusteuere, als beabsichtigt, und dass diese Entwickelung zugleich der Entwickelung der Dichtkunst, der Musik, wie des Dramas zuwiderlaufe. Dieser Mann glaubt, dass nur eine neue Form des lyrischen Dramas der Bühnenkunst das wiedergewinnen könne, was sie verloren habe, eine neue Form, wo die Musik nicht dem Text Gewalt anthue, nicht den Sinn der Worte zerstöre, sondern mit Hilfe aller neuerrungenen Instrumentalmittel das dramatische Element betone und fördere. Indem sie zu Gunsten des Dramas ihren Vorrechten teilweise entsage, werde die Musik auf ein einsichtiges und verständiges Publikum um so grössere Wirkung ausüben.

Deshalb hasste man diesen Mann, deshalb nannte man ihn seit 20 Jahren in seinem Vaterlande besessen, wahnsinnig, verrückt, Erfinder der Katzenmusik . . . Deshalb häufte man schliesslich alle Kränkungen auf ihn, mit welchen man gewöhnlich die Musiker bedenkt, die die Dummheit begehen, ihre Kunst ernst zu nehmen, und glauben, die Musik im Theater müsse sich an die Worte und die dramatische Handlung anschmiegen und sich nicht darauf beschränken, den Sängern mehr oder weniger bequem Gelegenheit zu geben, sich den Virtuosenlorbeer um die Stirn zu legen.

Nehmen wir für den Augenblick selbst einmal an, der Mann hätte sich geirrt, wäre einer Wahnidee gefolgt. Sicherlich war es aber doch ein erhabenes Wahngebilde, das sich weder leicht in grüne noch in goldene Lorbeeren umsetzen liess und nur von der Liebe zur Kunst und der Achtung vor dem Publikum eingegeben war. Es lag keine Gefahr für die Gesellschaftsordnung vor. Wie kann also ein solcher Versuch andere Empfindungen wecken, als Interesse und Teilnahme? Wozu diese Fesseln in einer Kunst, die von Hause aus die freieste ist? Was bedeuten die Federhelden, die ihr ganzes Leben lang die Freiheit der Presse, die Freiheit des Handels, die Freiheit des Vereins- und Versammlungsrechts predigen, wenn sie einem Musiker das Recht bestreiten wollen, Musik zu schreiben, wie es ihm gefällt? Wie reimt sich das zusammen?

Die Erregung hat zwei Ursachen.

Erstens das Gesetz der Trägheit. Jedes Kunstwerk stützt sich auf ein „Herkommen". Und wenn an diesem Herkommen von seiten der Künstler oder des Publikums nicht durch irgend eine epochale Neuerung gerüttelt wird, so hält man es schliesslich für ein Naturgesetz. Das geht eine gewisse Zeit, bis nach und nach das Herkömmliche nicht mehr genügt, bis das Wunder verblasst und ein neues Herkommen nötig wird. Die Kunst ändert sich. Das nennt man eben Fortschritt in der Kunst; freilich nicht Fortschritt in dem üblichen Sinne, nur Fortschritt als einfache Bewegung, ein ruhiges Weitergehen, da ja die Kunst nicht stehen bleiben kann.

Nun aber bedienen sich grosse Künstler, deren Phantasie von mächtigem Schaffensdrang beseelt ist, ihrer Naturanlagen wie ein kraftvoller Arbeiter; und bald haben sie das Herkömmliche durchbrochen, dessen sie sich zum Ausdruck ihrer Gedanken bedienten. Sie schaffen sich ein Anderes, ein Neues für ihren Gebrauch und verändern so die Kunst auf eigene Faust, bis endlich das Publikum seinerseits auch diese Notwendigkeit einsieht. Daher der wütende Widerstand. So erging es Rameau und später Gluck und Beethoven; so ergeht es jetzt Richard Wagner. Aber dieser Widerstand allein genügt nicht, dem Kunststreit sein Gepräge zu geben, sein ihm eigentümliches Gepräge zu geben; es bedarf dazu noch eines Alliierten, eines Helfershelfers.

Und das ist der Kunsthass.

Der Kunsthass ist die zweite, aber sehr wichtige Ursache der Verfolgung, der die beherzten Künstler und Neuerer leider ausgesetzt sind.

Er scheut das Tageslicht, er bedient sich allerlei Vorwände und Vorspiegelungen. Er ist es, der auf alle Vernunftsgründe erwidert: Melodie und immer wieder Melodie. Er widerstrebt der Einrichtung der Symphonie im Theater, angeblich zu Gunsten der Bühne, und streckt die Waffen gegenüber der italienischen Oper, wo die Grundgesetze der Bühne verkannt werden. Er spart seine Bravos bei den grossen Künstlern und huldigt den Chantantsängerinnen, die keine Stimme und kein Gehör haben. Er verfolgt die Kunst in allen ihren Offenbarungen, zerstört allmählich die malerischen Trachten auf dem ganzen Erdball, verleidet dem Bürger seine Freude an dem alten, schönen, eichengeschnitzten Hausgerät, seinen schönen Fayencen und lässt nur noch Japan und Kairo gelten. Er bringt den Geistlichen dazu, die Kirche neuartig anstreichen zu lassen, verleitet den Magistrat, den alten Stadtturm abzutragen. Kurz, er arbeitet unaufhörlich und kämpft für den Sieg des Banausentums über den Geist der Kunst, für den Triumph der Krämerseelen über die Genialität. Woher kommt dieser Hass? Ich weiss nicht und will es auch nicht wissen. Es genügt mir, ihn zu kennen und zu bekämpfen.

Von den mancherlei Neuerungen, die Richard Wagner trotz aller Proteste jetzt in Bayreuth verwirklicht hat, sei besonders die Anordnung des Zuschauerraums hervorgehoben. Amphitheatralisch steigen die Sitzreihen empor, vor welchen sich eine Riesenbühne und ein verdecktes Orchester ausbreitet.

Es ist seltsam, hier eine Idee durchgeführt zu sehen, die schon Grétry in den „Versuchen zur Musik“ erwähnt.

Im Jahre V der französischen Republik schrieb der Autor des „Richard Löwenherz“ folgendes:

Ich wünsche, dass der Theatersaal klein sei und höchstens tausend Personen fasse; dass er nur eine Art Plätze habe und weder kleine noch grosse Logen. Ich wünsche, dass das Orchester bedeckt sei und dass man weder die Musiker, noch die Lichter der Pulte vom Zuschauerraum aus bemerke. Die Wirkung wäre zauberhaft, man wüsste jedenfalls, dass man das Orchester niemals dort vermuten würde.

Später fand ich in einem „Leitfaden der Musik“ von Choron diese Frage von der Unsichtbarkeit des Orchesters wieder: der Anblick eines Orchesters, das vor den Augen des Publikums agiert, ist mindestens ebenso störend, wie es der Anblick der Maschinen und der zu ihrer Bedienung auf der Bühne verwandten Menschen wäre.

Das Orchester unsichtbar machen, ist schon recht schön, aber wie? Wagner hat die Frage gelöst: er hat es in den Keller unter die Füsse der

Zuschauer gelegt. Adolf Sax hat schon vor langer Zeit einen Theaterbauplan ausgearbeitet, der die Anlage des Zuschauerraums nach Grétry andeutet und Wagners Idee in der Unterbringung des Orchesters aufnimmt. Dieser Plan ward in der Ausstellung vom Jahre 1867 nicht veröffentlicht, unbegreiflicher Weise hatte ihn die Geschäftsführung, die Bureaukratie der Verwaltungsbehörden, nicht zugelassen.

Es blieb Richard Wagner vorbehalten, den Gedanken Grétrys zu verwirklichen.

In dem Vorwort zu seiner Dichtung setzte Wagner (1863) schon die Bedingungen auseinander, ohne deren Erfüllung seiner Meinung nach die Aufführung nicht zu denken wäre: ein eigens gebautes Theater, eine kleine Stadt in freundlicher Lage, eine Vereinigung von hervorragenden Künstlern und so, fügt er hinzu, die Gunst eines Fürsten würden dazu nötig sein; wird sich dieser Fürst finden?

Man kennt die Antwort des Königs von Bayern.

Ein solcher Versuch musste in Bayern weniger unmöglich erscheinen als anderswo; denn man ist dort schon lange an aussergewöhnliche theatralische Aufführungen gewöhnt. Alle zehn Jahre erbaut sich der Marktflecken Oberammergau ein Theater im Freien, in dem man während dreier Monate jeden Sonntag die Passionsgeschichte darstellt. Diese dauert von 8 Uhr morgens bis 5 Uhr abends. Ich habe die Aufführungen gesehen und will eine kurze Beschreibung versuchen. Stellen Sie sich ein Theater vor, ganz aus Holz, in dem hundert Schauspieler und tausend Zuschauer bequem Platz finden. Die ziemlich grosse Vorderbühne steht unter freiem Himmel. Der Hintergrund und die eigentliche Bühne in der Mitte sind mit Segeltuch bedeckt; an jeder Seite steht ein Haus mit je einem Stockwerk und Thüren zu ebener Erde, mit Fenstern und Altanen im ersten Stock. Alles festgebaut zur wirklichen Benutzung. Links ist das Haus des Pilatus, rechts die Wohnung des Hohenpriesters. Auf beiden Seiten ziehen sich breite, langgestreckte Wege unter freiem Himmel hin, davor ein Bogengang. Zu beiden Seiten der Vorbühne befindet sich der Eingang für den Chor, davor tief unten das Orchester; daran schliessen sich die Amphitheaterreihen für das Publikum. Nur die ersten Plätze, die ganz oben der Bühne entgegengesetzt sich befinden, sind bedeckt. Wenn es regnet, scheinen weder die Künstler, noch das Publikum etwas davon gewahr zu werden. Kostüme und Dekorationen sind im Stil der italienischen Renaissancezeit gehalten, welche die für empfindliche Augen lästigen Farbentöne zeisiggelb und dunkelblau stark frequentiert.

Das Drama hat zwanzig Auftritte. Mittendrin marschiert ein Chor von 20 Personen majestätisch auf die Bühne heraus, und erläutert unter Musikbegleitung eine Reihe lebender Bilder aus dem alten Testament,

welche sich auf dem Hintergrund abheben. Die Musik stammt aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts und ist im klassischen Stil der Haydnschen Schule gehalten. Das ganze Drama besteht nur aus Dialog, auch da, wo das Volk mitagiert. Da die deutsche Sprache sich in starken Rhythmen bewegt, können die Schauspieler ohne Störung alle zugleich reden.

Die Dekorationen des mit Segeltuch versehenen Hintergrunds wechseln fortwährend. Die übrigen Dekorationen sind unbeweglich. Man folgt diesem endlosen Stück ohne Ermüdung; in einem geschlossenen Saal wäre das unmöglich. Hier vermählt sich die Natur mit der Kunst; Vögel und Schmetterlinge flattern lustig durch den Zuschauerraum, die Wege schliessen sich am Horizont und laufen in der Höhe in wirklichen Himmel und wirkliche Wolken aus. Der Phantasie des Auges ist der breiteste Spielraum gelassen.

Das Anerkennenswerte dabei ist, dass jeder in dem Ensemble seine ganze Kraft einsetzt, dass die lauterste und höchste Natürlichkeit alle Darsteller beseelt. Sie singen und spielen mit Überzeugung; es sind ganz einfache Landleute, Dilettanten, die sich aber gar nicht ungeschickt anstellen. Der Christus und die Maria, die ich sah, waren geradezu Idealgestalten. Die heilige Jungfrau vergoss wirkliche Thränen mit entzückender Anmut, die nicht nach einstudierter Komödie schmeckte. Auch eine humoristische Rolle ist darin; Barrabas, die Schächer, Judas sind ja absonderlich, aber sinnreich und in den richtigen Grenzen gehalten.

Die Zuschauer kommen weit her, aus allen Enden der Welt und lauschen trotz der Strapazen der Aufführung mit einer Andacht, als ob es ein Gottesdienst wäre.

Es ist begreiflich, dass ein Land, wo dergleichen Aufführungen eine ganz natürliche Sache sind, nicht vor dem „Ring des Nibelungen“ zurückschreckt, weder vor dem ad hoc zu errichtenden Theaterbau, noch vor den Mühen der vier aufeinanderfolgenden Theaterabende.

Der „Ring des Nibelungen“ ist ein Drama, das nicht im Aufbau, aber doch im Geiste der alten Tragödie gehalten ist. Es ist ein in Handlung umgesetztes Heldengedicht, mit all den Vorzügen und Fehlern, die einem Heldensang anhaften. Von diesem Standpunkt aus muss man die Dichtung beurteilen, der die Musik unverwelkliche Frische und Farbe leiht.

Es leuchtet ein, dass ein derartiges Libretto keine Gelegenheit zu Arien, Duetten und sonstigen Musikstücken bietet, aus denen sich im allgemeinen eine Oper zusammensetzt. Der Verfasser musste wohl oder übel zur alten ständigen Deklamation zurückgreifen; das soll nicht etwa gleichbedeutend sein mit einem ununterbrochenen Recitativ, dessen eintöniges Wesen den Hörer wohl schnell ermüden würde. Wagner musste

einen auf symphonischer Grundlage aufgebauten Redevortrag finden; und diese Grundlage selbst musste vor allem den Hörer interessieren. Um dieses Interesse wach zu halten, verbindet er mit jeder Person, jedem dichterischen Gedanken, jeder Empfindung einen ganz speziellen musikalischen Gedanken. Diese verschiedenen Themen, die unter geistreicher Verwendung aller künstlerischen Hilfsmittel fortwährend variieren, stellen die Grundpfeiler des musikalischen Gebäudes dar. Die Anlage bringt immer und immer dieselben Leitmotive. Nun musste die Klippe der Eintönigkeit umschifft werden. Zu diesem Zweck hat Richard Wagner nicht allein die Mannigfaltigkeit der harmonischen Beziehungen erweitert, er fand auch Mittel und Wege, mit der ohnehin schon farbenreichen modernen Instrumentation neue Wirkungen zu erzielen. Er hat die Zahl der gebräuchlichen Orchesterinstrumente verdoppelt und fügte Tonwerkzeuge hinzu, die bis dahin lediglich in der Militärmusik verwandt wurden, und die wir unter dem Namen Tenor-Bass-Kontrabass-Saxhorn kennen. Aber das Riesenorchester erhielt so nicht allein Farbenreichtum, sondern auch ein Riesenvolumen. Die Stimmen konnten unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht dagegen aufkommen. Nun ist es in einer Deklamationsoper unerlässlich, dass der Hörer jedes Wort versteht. Daher sah man sich vor die Notwendigkeit gestellt, das Orchester in die Tiefe zu versenken, von wo die Musik in starker Abdämpfung zur Bühne und zum Saal hindringt.

Dies vorweggenommen, wollen wir uns jetzt ins Bayreuther Theatergebäude begeben. Ein leerer, wenig breit erscheinender Raum trennt die Bühne von den Stufen, die amphitheatralisch bis zur Rückwand, von zwei Reihen Logen gekrönt, aufsteigen. Das Ganze macht etwa den Eindruck eines Saals in unserem Konservatorium. Man fühlt sich in einen der Kunst geweihten Tempel, nicht an eine der Zerstreuung und Schaulust dienende Stätte versetzt.

Man hört den Schlag des Taktstocks von einem unsichtbaren Orchesterdirigenten; tiefe Stille tritt ein, die Gasflammen verlöschen bis zur völligen Abdunkelung. Ein leises Summen dringt aus der Tiefe, das Summen wird lauter, voller und erfüllt den Saal mit gesättigtem Wohllaut. Die da glauben, Wagner habe nur Dissonanzen geschrieben, sind aufs höchste überrascht, wenn sich im Rheingold durch 61 Takte hindurch nur der eine Es-dur-Accord aufbaut.

Der Vorhang teilt sich in der Mitte, er entfernt sich und man sieht — gar nichts. Ein unbestimmtes grünliches Licht erhellt den Schauplatz. Es beginnt ein Sirenen-Gesang, allmählich werden die anmutigen Gestalten der Rheintöchter sichtbar, gleichsam flüssig und halb durchscheinend. Man kann sich nichts Entzückenderes denken. Sie haschen sich unter anmutigen Schwimmbewegungen; denn wir befinden uns auf dem Grunde des Rheins. Schier ein Wunder erscheint es, wie die Rheintöchter so mitten im Wasser

schwebend gehalten werden. Das ist ein Triumph der bühnentechnischen Illusion. Ihre schelmische Flucht vor dem Zwerg Alberich, der sich ängstlich an den Felsen klammert, ihr jauchzender Gesang, wenn die aufgehende Sonne das Gold bestrahlt, das Farbenspiel der Meereswogen im Orchester — das alles lässt sich nicht mit Worten beschreiben. Die widerstrebendsten Zuschauer werden gewonnen und hingerissen durch dieses Schauspiel in dem Paradies der Zukunftskunst.

Alberich entsagt der Liebe und bemächtigt sich des Talismans; Nacht bedeckt den Schauplatz. Wenn sie schwindet, sehen wir uns im Gebirge. Die Burg Walhall erglänzt am Horizont in den Strahlen der aufgehenden Sonne. Eine Enttäuschung! Das Götterschloss ist düster und erinnert an den Kirchhof Père Lachaise. Ich weiss nicht, ob das Absicht ist.

Das Auftreten der in prächtige Tierfelle gekleideten Riesen mit ihrem wilden Haupt- und Barthaar macht einen überwältigenden Eindruck. Die Handlung stockt ein wenig bis zur Ankunft des Gottes Loge. Nun hört man im Orchester die Flammen züngeln und die Funken sprühen, so oft der Gott des Feuers das Wort ergreift. Der Bericht, den er über seine Erlebnisse erstattet, ist von bestrickendem Liebreiz.

Die dritte Scene im Reiche Nibelheim ist packend. Im Widerschein des Schmiedefeuers rötlich glühende Felsen, der laute rhythmische Schall des Ambos, eine teufelische Musik, alles vereinigt sich zu einem Gemälde von imposanter Wirkung. Auch heitere Momente fliessen mit ein; man kann sich kaum des Lachens erwehren, wenn sich Alberich in eine greuliche, schleichende Schlange verwandelt, um die Götter in Erstaunen zu setzen. Loge, der schlaue Gott, reizt ihn dann, sich auch in Gestalt einer Kröte zu zeigen, der Tölpel geht darauf ein, und die Götter bemächtigen sich der kleinen Kreatur und fesseln Alberich. Die Scene wechselt wieder, wir kehren zum Schauplatz des zweiten Auftritts zurück. Alberichs Verwünschungen, da ihm Wotan den Ring entreisst, sind von starker Betonung, von leidenschaftlichem Accent; man ahnt schon, dass dieser Fluch nicht inhaltlos bleiben werde.

Um eine mächtige musikalische Steigerung, gleichsam den Höhepunkt der tonalen Entwickelung herauszugreifen, gehe ich zum Finale, wähle den Moment, wo der Donnergott die Wolken sammelt und die Blitze umher schleudert. Das hehre, übernatürliche Gewitter, das in seiner erhabenen Grösse nichts Schreckhaftes an sich hat, zeugt von ganz eigenartiger Auffassung. Die Nebel, die von dem Felsen herunterwallen, vereinen sich mit den aus der Tiefe emporsteigenden. Der Theatermeister hat einen Blitz erfunden, der durch seine Natürlichkeit und imposante Schönheit uns mit Staunen erfüllt. Da ich gerade vom Theatermeister spreche, muss ich noch eines ganz neuen Effekts in der Nibelheim-Scene Erwähnung thun, einer Rauchsäule, die sich wie unsereiner bewegt und an einer Weg-

kreuzung seitwärts verschwindet, um in der Tiefe an den Felsen herabzugleiten.

Dieser erste Abend beweist schon zur Genüge, dass die Aufgabe in Bayreuth in vollendeter Weise gelöst ist. Das Orchester deckt durchaus nicht die Stimmen, eher wird umgekehrt das Orchester durch die Stimmen gedekt. Genauer gesagt, durch die Stimme; denn ausser den drei Rheintöchtern, die als Terzett auftreten, singt jede Person für sich allein, kämpft stets nur eine Stimme gegen das Orchester an. Und doch ist jedes Wort ausserordentlich gut hörbar und verständlich.

Tönender Glanz und Farbenpracht dämpfen sich zu ausserordentlicher Milde ab, und das Orchester in seiner unergründlichen Vielseitigkeit erscheint jetzt wie ein weicher Teppich, auf dem die Personen des Dramas dahinschreiten. Dies gewissen Leuten zum Trotz, die nichts destoweniger tagtäglich nur von dem betäubenden Lärm der Wagnerschen Musik berichten. Freilich finden die auch manchmal Opern melodisch und angenehm, in welchen man unaufhörlich grosse Trommel und Becken vernimmt, wo Posaunen und Cornet à Piston Orgien feiern, und die Sänger trotz wilder Verzweiflungsschreie nur in den Pausen bis zum Publikum durchdringen können.

Sicher macht die bescheidenste Oper mehr Lärm als das Rheingold.

Wenn man die Partitur gelesen hat, wenn man diese wunderbare Detailarbeit gesehen hat, kann man sich einer gewissen Beklemmung nicht erwehren bei dem Bestreben, all diese einzelnen Kostbarkeiten in der Gesamtaufführung dem geniessenden Ohr zu erhalten. Wagner konkurriert hier mit den Künstlern des Mittelalters, mit den Baumeistern der grossen Dome in all ihrer überwältigenden Grösse der Proportionen, in dem Zauber ihrer ausschmückenden Arabesken.

Der Donner rollt, und das Blech des Orchesters schmettert den Ruf des Donnergotts den Wolken zu; aber wir sind weit entfernt von dem erhabenen Gewitterschauspiel, mit dem das Rheingold abschliesst ... Hier dieses ist ein irdisches Gewitter mit all seinen Wirren und Schrecken; Bäume krachen, der Sturm heult um das Haus, Blitze zucken und wettern, bis das Sturmgebraus in der Ferne verzieht und verhallt.

Der Vorhang öffnet sich. Wir befinden uns in einer Hütte von vorhistorischer Kahlheit. Der Stamm einer Riesenesche erhebt sich inmitten der Bühne, davor ein plumper schwerer Holztisch, ein paar grobe Naturstühle. Einige Stufen führen zur Thür des Nebengemachs, auf einem bedeckten Anrichtetisch steht allerhand altertümliches Gerät umher. Rechts ein Herd, auf dem das Feuer in packender Naturtreue flackert, raucht, verlöscht und sich wieder neu entfacht. Ein imposantes Schauspiel.

In dieser einsamen Hütte erwacht und entfaltet sich die leidenschaftliche Liebe Siegmunds zu Sieglinde, diese von den Göttern gewollte, sündige

Leidenschaft. Der erste Akt ist reich an Fermaten, Generalpausen und stummen Gebärden. Wenn die Menschen schweigen, redet das Orchester. Und was für eine Sprache redet es! Wagner, der Meister der musikalischen Geräusche, der Musiker der schrillen, starren Naturinstrumente, hat hier fast nur Saiteninstrumente verwendet. Aber an der Art, wie der Künstler das Quartett reden und singen lässt, erkennt man den grossen Meister. Hier offenbart sich der Genius, dem die Muse die Stirn geküsst.

Eine kurze Periode von vier Takten kündet Hunding an und porträtiert ihn von Kopf bis zu den Füssen. Wenn Siegmund, Sieglinde und Hunding zusammen die Abendmahlzeit einnehmen, ruht das Auge des Zuschauers mit voller gelassener Befriedigung auf der eigenartigen Scene. Die Ausstattung, die Naturkostüme, die leibliche Beschaffenheit der Schauspieler, alles bestärkt den einheitsvollen Eindruck und vollendet die Illusion. Siegmund ist blond und kräftig, Hunding dunkel, reckenhaft, beide in ihrer Art von charaktervoller Schönheit. Die blonde Sieglinde ist imponierend und doch zart.

Die Erzählung, die Siegmund von seinen Erlebnissen giebt, ist äusserst lang. Ein Vorwurf, den man fast allen ähnlichen Episoden im Werke machen kann. Dem zu den Höhen der Menschheit aufstrebendem Dichtwerk beschwert das wie Bleigewicht die Fittige.

Wir kommen jetzt zu einem der musikalischen Höhepunkte: dem Monolog Siegmunds und dessen Scene mit Sieglinde. Nichts hätte den Dichter abgehalten, eine Arie und ein Duett in gewohnter Weise zu liefern; aber keine Arie, kein Duett kann in theatralischer Hinsicht solchen Zauber entfalten, wie dieser Monolog und dieses Zwiegespräch. Auf Schritt und Tritt erblühen die duftigsten melodischen Floskeln, und das Orchester wiegt wie ein unendliches Meer die Liebenden auf seinen zauberischen Wellen. Das ist die Kunst der Zukunft. Weder die Oper noch das Drama, auch das Lyrische nicht, werden je ähnliche Gemütserregungen hervorrufen können. Hätte Wagner nur diese eine Scene geschrieben, sie würde genügen, uns zu überführen, dass sein Gedankentraum kein leerer Wahn. Darüber kann kein Zweifel sein. Und wenn tausend Kritiker sich die Finger wund und die Federn stumpf schreiben, sie können dem Meisterwerk so wenig anhaben, wie der Atem eines Kindes den ägyptischen Pyramiden der Pharaonen.

Die Aufführung dieser unsterblichen Scene stand unglücklicherweise nicht auf der Höhe des Ganzen. Leider!

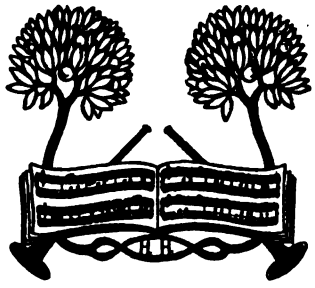
Der folgende Akt hebt mit dem Schlachtruf der Walküre an, den Brünnhilde in voller Glanzentfaltung der Stimme erklingen lässt. Sie springt von Felsen zu Felsen, den Helm auf dem Haupte, Speer und Schild in der Faust. Dieser zweite Akt steht gewiss nicht hinter den anderen zurück, aber die langen Recitative nehmen einen zu breiten Raum ein und schwächen den Gesamteindruck. Und doch kann man sich nichts Schöneres denken

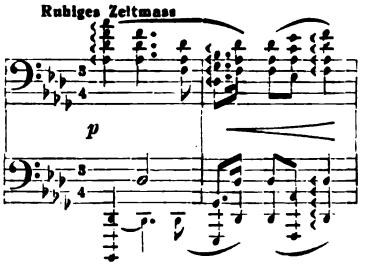
als die Scene zwischen Brünnhilde und Siegmund, die sogenannte Todesverkündigung.

Eine technische Bemerkung nebenbei. Durch einen geschickten Tric geschieht das Auftreten von Brünnhildes Ross vollständig geräuschlos. Man sollte diese Vervollkommnung schleunigst auf allen Bühnen der Welt einführen.

Wieder Felsen, Blitz und Donner. Von den Winden gepeitscht fliegen die Wolken dahin und die Walküren, denen das Gewitter Lebenselement zu sein scheint, wetteifern in ihrem stürmischen Schlachtruf, klimmen die Felsen auf und ab, tauschen Rede und Gegenrede unter kriegerischen Bewegungen mit Speer und Schild. Wer diese Scene nicht kennt, hat noch keinen Begriff, welcher Kraft und Energieäusserungen die Musik fähig ist. Trotzdem der Meister sich Beifallsbezeugungen verbeten hatte, erhoben sich laute Rufe in dem Zuschauerraum; es wird einem schwer, bei einer solchen Scene ruhig zu bleiben. Der Akt hält sich von der ersten bis zur letzten Note auf gleicher Höhe. Wotans Fluch, die Verzweiflungsrufe der Walküren, die Bestürzung Sieglindes und Brünnhildes gönnen dem Zuschauer keinen Augenblick der Ruhe, und wenn die Walküren entschwunden sind, da entspinnt sich in dem milden Lichte der Abenddämmerung die Schlusscene zwischen Wotan und Brünnhilde, eine Leistung, die in ihrer Grösse an Aeschylus heranreicht. Lange halten sich der Gott und die Walküre umschlungen, das Orchester singt und klagt und erschüttert den Zuschauer, dass sich ihm die Augen feuchten. Die Lyrik trägt den Sieg davon. Der Gott stösst seinen Speer in die Erde, die Flamme züngelt empor und hüllt den Felsen ein, auf dem Brünnhilde schlafend in voller Wehr und Waffen ruht. Das Loge-Motiv breitet sich mit Feuerseile aus und wächst und schwillt zu einem Flammenmeer. Die Geigen schwirren, die Harfen rauschen, die Glocken klingen. Die Walküre schliesst mit einem zauberischen Gemälde, dessen Töne und Farben gleichermassen Ohr wie Auge blenden.

Schluss folgt





Der Erde bist Du längst enthoben
Auf immerdar und ihrer Qual;
Walküren trugen Dich nach oben
Zur Heldenstatt in Walhalls Saal.
Dort ruhst Du aus von brünst'gem Streiten,
Um Dich die deutsche Heldenwelt,
Den Königssitz in lichten Weiten
Errangst Du Dir, Du treuer Held.

Noch ruht in Deiner Hand die Harfe,
Zu der Du Deine Weisen sangst,
Es liegt vor Dir das Schwert, das scharfe,
Mit dem Du Lokis Trug bezwangst;
Nun schmückt Dein Haupt, aus dem entsprungen
So viel des Schönen, Freias Kranz;
Den Gruss hat Bragi Dir gesungen,
Und Dich umschimmert Walhalls Glanz.

Wie wundersam ist nun gelohnt
Wofür Du kämpftest immerdar:
Ein deutsches Walhall herrlich thront,
Das Deines Lebens Endziel war.
Bayreuther Gaue boten Beides:
Der Kunst Asyl, — nach Not und Schmerz
Dem Dulder so viel Erdenleides
Die Ruhstatt: Deines Volkes Herz.

RICHARD WAGNER UND JOHANNA SPYRI

Ein Gedenkblatt

von Hans Bélart-Freiburg

In seinen Schriften über „Richard Wagner in Zürich" (Bd. I u. II, Hermann Seemann Nachfolger, Verlag, Leipzig 1900/01) hatte Verfasser gegenwärtigen Artikels einer einst Wagner nahe gestandenen Persönlichkeit keiner Erwähnung gethan, derjenigen der Frau Johanna Spyri, weil nicht allein die Rücksicht auf die Lebende, sondern auch das Recht der Lebenden ihn dort Stillschweigen gebieten hiessen. Nunmehr weilt die „gute Tante in Zürich", wie sie als spätere Schriftstellerin von den Kindergemütern, die sie als Urheberin zahlreichster Jugendschriften erfreute, genannt wurde, nicht mehr unter den Lebenden; auch die anderen direkt Beteiligten sind seit Jahren verstorben, und so sei hier aus der jungen Ehe der verewigten Frau ein Gedenkblatt der Vergessenheit entrissen:

Johanna Spyri als greise Jugendschriftstellerin ging nach dem Tode ihres Gatten in den letzten fünfzehn Jahren in Zürich zwölf Buchstaben sorgsam aus dem Wege, dem Namen des Dichterkomponisten Richard Wagner. —

Es dürfte weithin bekannt sein, dass zu den ersten ergebenen Freunden Wagners in seinem Exil in Zürich im Jahre 1849 der jugendliche ledige Aristokrat, Advokat Spyri, „empfänglich und enthusiastisch", wie ihn Wagner nannte, gehörte. Spyri als damaliger Redaktor der konservativen „Eidgenössischen Zeitung" in Zürich hielt dieses Organ sogleich Wagner für seine dortigen künstlerischen Bestrebungen offen; die Oberleitung des Kapellmeisteramtes im Aktientheater, die musikalische Leitung der Symphoniekonzerte durch Wagner, auch teilweise die in Zürich geschaffenen Kunstschriften Wagners fanden darin ihre Besprechungen; Artikel aus der Feder Wagners über Gottfried Semper, Wilhelm Baumgartner, Gottfried Keller gelangten hier, insgesamt von 1850—52, zur Veröffentlichung. Spyri war damals dermassen eifrig für Wagner redaktionell thätig gewesen, dass Wagner selbst beim Publikum in den Verdacht geriet, der Urheber vieler Besprechungen zu sein, und sich genötigt sah, eine Abwehr hiegegen zu veröffentlichen. —

Im Jahre 1852 hatte sich sodann Spyri mit Johanna Heusser, der Tochter eines im Dorfe Hirzel in der Seegegend ansässigen Landarztes, verehelicht, und es hatten die Neuvermählten bereits damals (wenn ich

nicht irre) im Kratze, einem Stadtviertel, das schrägüber von der Wasserkirche beim Fraumünsteramte gelegen, und in den letzten zwei Jahrzehnten den Quaibauten zum Opfer gefallen war, Wohnung genommen. Wagner, der am Eingange des Fraumünsteramtes im alten Kornhause bei der oberen Brücke die Orchesterproben zu leiten hatte, war in der nur wenige Schritte von jenem entfernten Behausung der Neuvermählten jetzt öfters zu Gaste. Die Verheiratung Spyris bedeutete zunächst für Wagner seine Einführung in den Abendgesellschaften der Züricher Aristokratie. Die deutschen Familien Wille und Wesendonk waren erst im Laufe des Jahres 1852 nach Zürich gezogen, mit den Märzrevolutionären hatte Wagner keinen Verkehr; nur zu den Schweizerfamilien Sulzer, Heim und Baumgartner, sowie mit Marschalls von Biberstein unterhielt er bisher freundschaftliche Beziehungen; mit den übrigen Bekannten, so auch mit Spyri, hatte er bis jetzt ausschliesslich auf den Zunftstuben oder in Restaurants gesellig verkehrt.

Die junge Frau Spyri, im Alter von 23 Jahren, war eine hübsche, frische Gestalt, und Wagner meldete diesbezüglich nach den ersten Eindrücken an seinen Dresdener Freund Kammermusiker Theodor Uhlig: „ich bin verwundert, soviel Lebhaftigkeit und Reiz unter den Frauen von Schweizerfamilien hiesiger Aristokratie anzutreffen“, mit dem Beifügen, es sei das Frauenelement das einzige, das ihm zu Illusionen verhelfe. — Auch im folgenden Jahre hatte die „Eidg. Zeitung“ über die im Mai 1853 verwirklichten Wagnerkonzerte, für welche Spyri sich seit Spätjahr 1851 bereits interessiert hatte, alle hierauf bezüglichen Publikationen und Referate gebracht. Als aber nach Vollendung der Nibelungenringdichtung die Komposition derselben begonnen hatte, war allmählich —, trotzdem Wagner nicht nur die musikalische Leitung der Symphoniekonzerte einstweilen beibehalten hatte, seine Tannhäuserouvertüre in solchen dirigierte, und zu Beginn des Jahres 1855 vor der Abreise zu seinen Londoner Konzerten ihm ein aus eigenen Kompositionen bestehendes Abschiedskonzert mit Aufführung der neuen Faustouvertüre eingeräumt wurde, — in der von Spyri redigierten Zeitung über Wagner und seine Kunst etwas Stille eingetreten und gleichzeitig im Verkehre Wagners mit der Familie Spyri eine gewisse Spannung bemerkbar geworden, die offenbar mit dazu beitrug, dass Wagner wenig mehr an den Familienabenden der Aristokratie teilzunehmen pflegte. Die Leute aller Gattung, welche abends bei der niederen Brücke bei der Marktgasse zu promenieren pflegten, meinten, die Anwaltsgattin, deren Mutter eine Pfarrerstochter sei, sei eine für Wagners hohes Lied der freien Liebe allzu fromme Frau. Aber Spyri hatte nicht nur Schopenhauer studiert, nachdem Wagner seit Sommer 1854 Anhänger dieses Philosophen geworden war, sondern gehörte auch gleichsam zu der in Zürich sich gebildeten Schopenhauergemeinde, und er hatte (so wurde uns gemeldet) seine junge Frau über Wagner dahin belehrt, dass, wie Schopenhauer sagt,

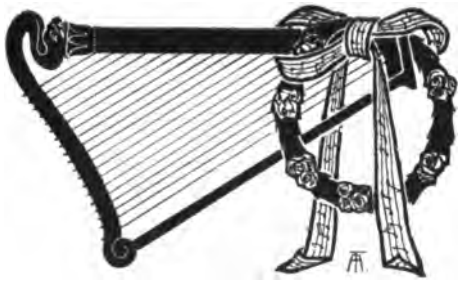
das, was das Genie auszeichnet, die Höhe ist, zu der es sich aufschwingen kann, welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt. Thatsächlich hatte auch Johanna Spyri für Wagner, der auf die ihn umgebende Frauenwelt in Zürich eine fascinierende Wirkung ausübte, ihre Bewunderung; und im Café Orsini und im Zunfthause zum Rüden, wo die Aristokraten Zürichs zu verkehren pflegten, raunte man sich in die Ohren: „Der Spyri ist eifersüchtig geworden!"

In der Villa Mariafeld bei Herrliberg am See hatte Wagner bei der Familie Wille inzwischen Einkehr gehalten, wo die Dichtung des Ringes und seine Komposition des Rheingold, nebst der Philosophie Schopenhauers auf Wunsch der Herrin Eliza zum Vortrage gelangten, und woselbst dem Meister das für sein Kunstschaffen einigermassen erforderliche Kunstverständnis, welches seiner hausbackenen Ehefrau Minna fehlte, dargebracht wurde. Als Wagner dann von den Londoner Konzerten nach Zürich zurückgekehrt war, schienen die Beziehungen zu Spyri, der in letzter Zeit gegenüber Wagner auch einen etwas philistersittlichen Standpunkt eingenommen hatte, wieder bessere geworden zu sein, was wohl Vaterfreuden (die Geburt eines Sohnes in der Familie Spyri) mit bewirkt haben mochten. In der „Eidgen. Zeitung" erschien daraufhin im Februar 1856 eine mit einem Begleitartikel der Redaktion versehene Erklärung Wagners, welche seine Ablehnung des Dirigierens des Mozartschen Requiems zur hundertjährigen Geburtsfeier Mozarts, weil weder ein genügendes Lokal noch ein genügender Gesangschor hierzu vorhanden seien, enthielt.

Dagegen hatte Wagner mittlerweile in seiner in den Escherhäusern in Hottingen gelegenen Wohnung vom Ring des Nibelungen, seinem grossartigen Tonwerke von der hohen Vergeistigung der Sinnlichkeit, die vollständige Partitur des wunderbaren Wotanskindes, der „Walküre", vollendet, und eines Tages, gegen Sommer 1856, als der 27. Geburtstag der jungen Anwaltsgattin herannahte, stand in der Wohnung des Advokaten, — so lautet die Überlieferung —, Richard Wagner vor Johanna Spyri. Im Zimmer lag Wagners „Mittheilung an meine Freunde", ein zur Zeit der Hochzeit Spyris an diesen gemachtes Geschenk Wagners, worin die Stelle enthalten ist: „Das Wesen der Liebe in seiner wahrsten Äusserung ist Verlangen nach voller sinnlicher Wirkung, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Sein's fest und innig zu umschliessenden Gegenstandes; muss in dieser sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden, ist die Liebe in ihrem wahrsten und höchsten Wesen somit nicht offenbar geworden?!" Und jetzt, wie? War bei dieser Frau wirklich auf Augenblicke der Gott entschwunden, das unerreichbare Genie in der offenbarten Liebe zum Menschen geworden?! — — —

Wagner reiste zum Kurgebrauche nach Mornex bei Genf; darauf waren in Zürich für Wagner die berühmten Lisztwochen gekommen; aber im Hause Spyri waltete Eiseskälte gegen Wagner, und für sein Leben und Wirken hatte die „Eidgen. Zeitung“ nicht mehr des Raumes übrig. Wagner fand sein neues Heim bei der Familie Wesendonk auf dem grünen Hügel in der Enge bei Zürich, wo er seinen Tristan schuf, wo aber auch die Katastrophe, die ihn veranlasste, sein Asyl in Zürich für immer zu verlassen, im Spätjahr 1858 über ihn hereinbrach.

Frau Spyri hatte ihren den Keim der Schwindsucht in sich tragenden Sohn in der Blüte seiner Jahre, und zehn Jahre nachher auch ihren Ehegatten, den spätern Stadtschreiber der Stadt Zürich, durch den Tod verloren; sie hatte es noch erlebt, dass der einstige Revolutionär als Bayreuther Meister mit seinem Parsifal in die christliche Phase übergetreten war; sie selbst hatte den Dichterkomponisten beinahe um zwei Jahrzehnte überlebt. Aber fünfzehn Jahre lang war nach dem Tode ihres Gatten die greise Jugendschriftstellerin, wie eingangs gesagt, in Zürich zwölf Buchstaben sorgsam aus dem Wege gegangen, dem Namen des Dichterkomponisten Richard Wagner. —



Die „Bayreuther Blätter“ werden demnächst eine grössere Anzahl von Briefen Richard Wagners an seinen alten Dresdener Freund, den Hofrat Dr. Pusinelli zum erstenmale veröffentlichen können. Unter den mannigfachen, aus Briefen bekannter gewordenen freundschaftlichen Beziehungen Wagners nimmt diese einen ganz besonderen Platz ein.

Es genügt wohl zu bemerken, dass es hier einer Korrespondenz gilt, welche sich durch 35 Jahre (1843—1878), bis zum Tode Pusinellis, hinzieht und von Anfang bis zum Ende den unverändert gleichen Herzenston vertrautester Freundschaft vernehmen lässt. Dieses seltene Verhältnis zweier so verschieden gearteter Männer, zwischen Künstler und Arzt, hat niemals eine Trübung erfahren, ist stets für beide Teile eine erhebende Wohlthat gewesen, obwohl es sich dabei in praktischer Hinsicht gerade um die allerzartesten, die peinlichsten und schwierigsten Dinge handelte, wie die Ordnung der Dresdener geschäftlichen Verhältnisse und die Sorge um die leidende Frau des Meisters. Pusinelli hat es eben in unvergleichlicher Weise verstanden, in der Behandlung so diskreter und intimer Verhältnisse mit wahrem Herzenstakt und grosser Klugheit das Vertrauen seines grossen Freundes zu rechtfertigen, und weil er seiner ganzen wahrhaftigen, schlichten und festen Art nach dessen fähig war, ist es ihm auch möglich gewesen, was so wenigen recht gelingt, dem Genie ein menschlicher Freund zu sein und seine Freundschaft sich zu erhalten.

Wagners Leben wäre glücklicher gewesen, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, mehr gerade solcher seltenen Freunde zu finden; und darum giebt seine Korrespondenz mit Pusinelli nicht nur das wohlthuende Bild des vortrefflichen Mannes als ein schönes Denkmal seiner Art und Treue wieder, sondern sie bildet auch einen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis des Wesens und des daraus resultierenden wunderbaren Schicksals des Meisters in seiner Beziehung zur Mitwelt.

Doch versteht es sich von selbst, dass Briefe, welche meistens auf rein persönliche Angelegenheiten derart zarter Art sich beziehen, nur in einer sorglichen Auslese veröffentlicht werden können. Nichtsdestoweniger werden es gegen vierzig sein, welche in den „Bayreuther Blättern“ (April d. J.) zum Abdruck gelangen dürfen. Aus dieser Zahl nun ist durch die Güte des

Hauses Wahnfried ausnahmsweise ein einzelner Brief von allgemeinerem Interesse im voraus schon mitzuteilen der werten Zeitschrift „Die Musik“ gestattet worden. Dieser stammt aus der letzten Periode der Freundschaft und des Lebens, als Pusinelli — obwohl schon leidend — auch bei dem letzten grossen Unternehmen seines Freundes, dem Bayreuther Theaterbau, wiederum nach Kräften sich beeifert zeigte, durch die Veranlassung einer Vereinsbegründung in Dresden sich hilfreich zu bethätigen. Wir hören darin den Meister selbst, in allen den drängenden Nöten seines Werkes, offenherzig seine innerste Meinung äussern über die dem Ernste und der Würde seines Kunstgedankens wenig entsprechende Art, wie doch einzig nur erst auch seine Anhänger glauben konnten, für das weithin völlig unverstandene ideale Werk Stimmung zu wecken und Mittel zu gewinnen.

Heute kann man es ihm nachfühlen, was ihm, mit der erhabenen Idee einer Kulturschöpfung in Kopf und Herzen, all die notgedrungene „Liedertafelei“ — zum Besten der Sache — damals sagen musste; aber auch, was ihm dann der Aufblick sagte zu dem stille werdenden Bau auf dem freien Bayreuther Hügel, fern aller Welt, dessen von ihm einzig gewollte Bedeutung wir niemals vergessen sollen, auch nicht über den äusseren Glanz einst noch ungeahnter Erfüllungen und Wirkungen. In dem nachfolgenden Briefe schreibt Wagner noch nachdrücklicher: „Aus dem Hin- und Her-Reden von solchen, welche keinen Sinn für die Sache haben, war kein Rat für das Gedeihen einer Unternehmung zu entnehmen, für welche man ein Herz nur dadurch gewinnen kann, dass man sich genau von dem Geiste, in dem sie geführt wird, unterrichtet.“ — Daran zu mahnen, thut in dieser Welt immer von neuem not, und dazu diene denn auch das hier veröffentlichte Meisterwort:

Mein lieber guter Anton!

Ich habe es noch schwer auf dem Gewissen, Dich zuletzt ohne Beantwortung gelassen zu haben! Vielleicht erklärt Dir das später Dir zukommende Zirkular etwas von meinen Nöthen und der daraus kommenden Stimmung gegen solche Spielereien, wie diese localen kleinen (oder grossen) Concertunternehmungen, welche eigentlich nur den Sinn haben, einigen kleinen Ortsgrössen Gelegenheit und Vorwand zum Sichwichtigmachen zu geben. In dem Falle mit Dresden habe ich gewiss Unrecht und namentlich möchte ich dem guten X. nicht zu nahe getreten haben. Aber mir ist es nicht zu verdenken, wenn ich mir dann und wann umständliche Erklärungen erspare, sobald man mich nicht versteht. Mein Unternehmen muss durchaus aus dieser gewissen Liedertafel-Konzert-Basis heraustreten.

Zusammenkommen, Reden, Musizieren u. s. w., Alles hilft nichts! Was hat dieser schöne Abend auf der Terrasse andres bedeutet, als dass es für uns sehr Wenige rührend war, einmal wieder zusammen zu sein und uns zu erinnern; aber hat er irgend etwas angeregt? Nein! Wieder ein Liedertafelconzert. Ach! da wird man müde! Jetzt verzeihe mir mein damaliges Schweigen, welches wirklich auch dadurch mir eingegeben war, dass ich durchaus keine Composition, wie die verlangte, vorräthig habe, und nichts dazu zu sagen wusste, dass Du mir nicht glauben wolltest!

Theile mir dagegen, sobald Du kannst, mit, wie es Dir und den lieben Deinigen geht, namentlich der kleinen, enthusiastischen Frau Hofräthin geb. Chiappone? Es war schön, wie wir an jenem Abende beisammen waren! Und Du hattest für alles so herrlich gesorgt. Die liebste Erinnerung an irgend etwas in Dresden mir Widerfahrenes! —

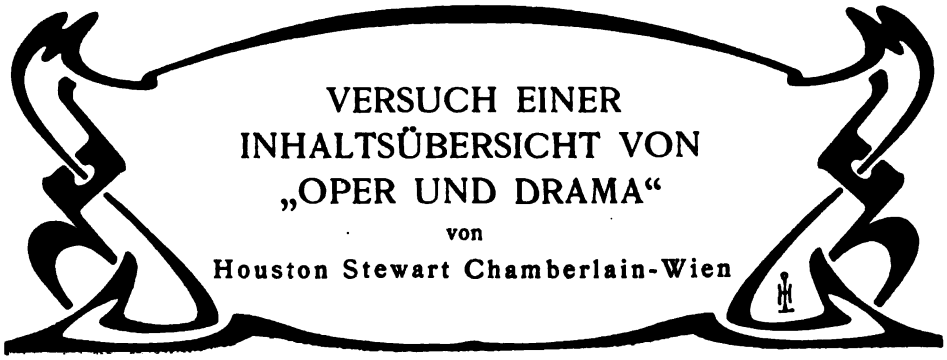
Hier bin ich jetzt in beständigem Aerger, Aufregung, Sorge und Unmuth, so dass ich zu keiner Ruhe und Arbeit komme. Nur der Theaterbau erhebt mich immer wieder, wenn ich zu ihm trete. Du musst das Gebäude Dir ansehen; es verlohnt sich der Mühe und erweckt Hoffnungen. Komm' doch ja zum 31. Oct. mit her!

Herzlich grüsse ich Dich mit allen Pusseln für heute.

Leb' wohl und bleibe gut Deinem alten stets dankbaren Freunde

Richard Wagner.

Bayreuth, 19. Sept. 1873.



VERSUCH EINER INHALTSÜBERSICHT VON „OPER UND DRAMA“

von

Houston Stewart Chamberlain-Wien

Soll die herrliche Gestalt Richard Wagners nicht vor der des beliebten Opernkomponisten verblassen, so müssen wir vor allem rastlos streben, seine Schriften ins Publikum zu bringen, und zwar nicht bloss zu einem gelegentlichen Nachschlagen nach irgend einem treffenden Urteil oder blendenden Paradoxon, sondern zum ernsten Studium und zur dauernden Geistesbefruchtung. Auch ist die Tendenz, der wir heute hier und da begegnen, nur die sozialen Schriften aus den letzten Jahren — Was ist deutsch? Religion und Kunst, Erkenne dich selbst u. s. w. — in Betracht zu ziehen, nicht zu billigen. Alles was Wagner baut, baut er auf den Felsen der Kunst. Seine Gedanken über Kunst, und namentlich über das Drama, sowie über das Verhältnis der Musik zur sichtbaren Handlung auf der Bühne, sind darum nicht bloss chronologisch das Früheste, das allem Folgenden zur Grundlage gedient hat, sondern sie bilden noch heute die unentbehrliche Voraussetzung für jedes wahre Verständnis der gesamten Weltanschauung Wagners.

Es lässt sich aber nicht leugnen, dass gerade die Gruppe der früheren Schriften der Lektüre nicht unbedeutende Schwierigkeiten bieten. Der Verfasser selber gestand später: „Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen — — verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Stile, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessierten Leser sehr vermutlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muss“ (Ges. Sch. VIII, 248). Wozu noch ein wichtiger Umstand kommt: dass Wagner nämlich erst beim Schreiben sich selber klar geworden ist, worauf er hinaus wollte, so dass diese Schriften mehr den Charakter eines inneren, monologisierenden Kampfes um Einsicht, als den einer freien Mitteilung des klar Erkannten an Andere tragen. „Nur insofern kann ich mit einiger Befriedigung auf meine in den letzten Jahren gespielte Litteratenrolle zurückblicken, als ich fühle, dass ich mir selbst dabei vollkommen klar geworden bin“; so schreibt der Meister an Uhlig, Mai 1852.

Von diesen frühen Schriften ist nun „Oper und Drama“ das wichtigste, umfangreichste und unstreitig schwierigste von allen. Hundertmal verliert der Leser den Faden, und wer nicht die Musse hat, durch häufige Wiederholungen sich den Gedankengang einzuprägen, wird schwerlich das Facit irgend einer Abteilung sich klar vorzustellen vermögen. Zugleich fehlt jede äussere Hilfe: keine Inhaltsübersicht, kein Register, die Abschnitte und Kapitel unbenannt. In dem 400 Seiten umfassenden Buche sind die Titel der drei Teile das einzige, was als Handhabe dienen kann, die Disposition des Ganzen zu erraten.

Um nun eine schnellere, gründlichere und dauerndere Beherrschung des in diesem merkwürdigen Werke aufgespeicherten Gedankenmaterials zu ermöglichen, habe ich schon vor Jahren die schwierige Arbeit unternommen, nach Benennung der vom Verfasser selber angedeuteten Abschnitte eine Übersicht des Gesamtplans, oder richtiger gesagt der Gedankenfolge zu gewinnen. Noch übersichtlicher wäre die Sache geworden, hätte ich mir die Freiheit genommen, an manchen Orten andere Einteilungen vorzunehmen als die im Texte angegebenen, denn oft geschieht das Trennen und Verbinden recht willkürlich. Doch ist es misslich, Willkür durch Willkür in Gesetzmässigkeit überführen zu wollen. Die Inhaltsübersicht, wie sie jetzt dasteht, ist also lediglich eine Aufzählung aller Kapitel und Abschnitte, wie sie in dem Werke vorkommen, und ein Versuch, sie richtig zu benennen. Bei dieser Benennung habe ich mich ausnahmslos der in „Oper und Drama“ vorkommenden Ausdrücke bedient; jede eigene Zuthat ist mit peinlicher Sorgfalt vermieden.

Bei einem erstmaligen Studium dürfte eine solche Übersicht von sehr grossem Nutzen sein: sie wird dem Leser das organische, wenn auch manchmal weitläufige Gefüge der so vieles zusammenfassenden Darlegung auf den ersten Blick offenbaren, — nichts erleichtert das Lesen so sehr wie das klare Bewusstsein von Ziel und Methode; der Hinweis auf das Kommende eröffnet häufig das richtige Verständnis dessen, was im Augenblick vorgetragen wird; die Übersicht wird aber auch dadurch eine erste Lektüre erleichtern, dass sie zur lückenlosen Wiederholung des früher Dargestellten dient und somit in jedem Augenblick die Einheit des Ganzen herstellt.

Darf ich nach meiner eigenen Erfahrung urteilen, so wage ich zu hoffen, dass diese Übersicht auch Denjenigen, die das grundlegende Werk schon oft und eingehend studiert haben, von dauerndem Nutzen sein wird.

VORWORT

Einleitung

ERSTER TEIL

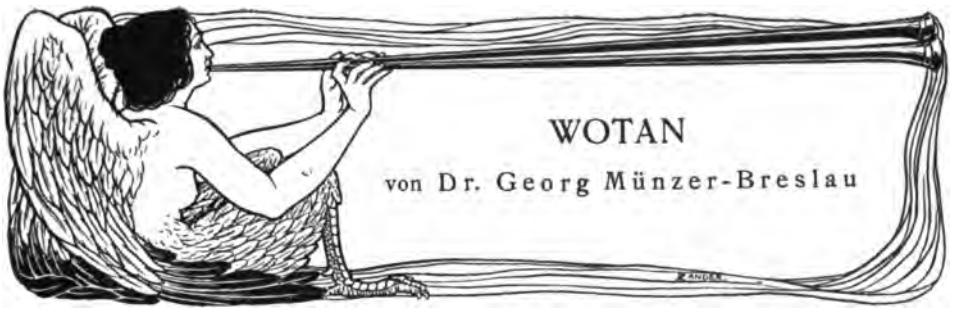
Die Oper und das Wesen der Musik

ZWEITER TEIL

Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst

DRITTER TEIL

Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft



Wotan sah sich schön; er fand sich klug. Schöner als alle Wesen der Welt und klüger. Er erschien sich als ein höheres Wesen und berufen, über die Welt zu herrschen, über Himmel und Erde, über Nibelheim und das Land der Riesen. Doch die Nornen hatten ihm nicht auch die Kraft verliehen, Nibelungen und Riesen mit Gewalt zu bändigen. Wotan muss da überreden, wo er, der Gott, der Schöne, — die Hässlichen niedriger Gearteten am liebsten zerschmettert hätte. Und jene beugten sich ihm, den sie hassten und dem sie doch nicht entrinnen konnten, mit Widerwillen. Gesetz und Ordnung herrschten äusserlich zwar in der Welt, aber Hass und Neid lauerten aller Orten. Die kaum gefriedeten Mächte hassten sich untereinander, doch alle hassten sie Wotan. Ihm wurde die gewonnene Macht nicht zum Heil. — Weisheit hatte sich Wotan einst am Quell des Wissens geholt Der Augen eines hatte er darum gegeben. Wotan ist einäugig, sein Blick, durch Wissen geschärft, ist dennoch einseitig. — Er sieht in weite Fernen, er plant mit grübelndem Geiste Grosses und übersieht das Nächste und Selbstverständliche. Auch die Gabe des Wissens wie die der Schönheit musste ihm verhängnisvoll werden. So erscheint uns Wotan, wie er bei Wagner auftritt, als tragische, problematische Natur von vornherein, und konsequent hat ihn der Dichter im Verlaufe der Tetralogie in diesem Sinne geschildert. Alle unsere monotheistischen Begriffe von Gott, von Allweisheit, Allgüte müssen wir zu vergessen suchen, wollen wir diesen „Gott der Verträge“ verstehen, wie ihn die alten Sagen schildern, und wie ihn Wagner nach dieser Tradition schärfer, konsequenter gezeichnet hat. Nicht ein erhabener, ruhig waltender Geist ist Wotan; nein, ein kämpfender, ringender, ein unruhevoller Dämon. Die Welt hatte er sich unterworfen; äusserlich war er ihr Herr. Aber nach grösster Macht strebte Wotan. Unwürdig schien ihm die Herrschaft, die ihm auf Grund der Verträge zugestanden war, frei und unumschränkt wollte er der Welt gebieten nach eigenem Gutdünken. Er, der die Gesetze der Welt hüten sollte, empfindet sie zuerst als lästige Fessel, als ein Hemmnis seiner Macht, seines weltumfassenden Willens. Er missachtet die Rechte, die er andern zugestanden. Es scheint ihm unwürdig, dass er, der Gott, sich mit plumpen, hässlichen Riesen in Verhandlungen einlassen muss. Er glaubt,

vom Herrscherwahn befangen, die hässlichen Gesellen seien gerade gut genug, um zur Verherrlichung der Götter Walhall aufzurichten. Und doch fehlt ihm die Macht, jene zu zwingen. Er muss, dem Wortlaut des Vertrages unterworfen, den Riesen ihren Lohn zahlen. Wotan wirft den machtspendenden Ring, innerlich widerstrebend, und nur durch die Warnung Erdas erschreckt, den Riesen zu. In jener Scene zeigen sich so recht Wotans dämonische Machtgier, seine hohen Begriffe vom Glanz und Ansehen der Götter und besonders seiner selbst, und doch auch seine Unfreiheit, seine Unfähigkeit in grossen Momenten einen grossen Entschluss zu fassen. Wotan ist kein Held, er verzagt im Moment der Gefahr! Er scheut den Kampf auf Leben und Tod, und er, der äusserlich Furchtbare, beugt sich in der Hoffnung, das Schicksal durch List zu überwinden. Das Ziel unendlicher Macht will Wotan erschleichen! Als Wotan die warnenden Worte der Wala vernahm, da war er vor die Wahl gestellt, entweder sein Ringen nach der Weltherrschaft aufzugeben, sich zu bescheiden, oder im Kampf auf Leben und Tod, gegen das Schicksal, das ihm die Macht wehren wollte, zu kämpfen. Er konnte — grösser als das Schicksal — siegen oder untergehen. Aber Wotan fürchtet den Untergang. Er vermeidet den Kampf, doch giebt er auch seine Pläne nach höheren Zielen nicht auf. Ja er kann sie nicht aufgeben, solange die Gefahr besteht, dass Alberich, der Götter schlimmster Feind, den Ring, den der dumme Fafner hütet, wieder erlangen könnte. Wotan kennt die Macht des Goldes aus eigener Erfahrung. Er weiss, wie der Glanz des Kleinodes berückt, er weiss, dass kein Wesen der Welt seinem Schimmer widerstehen könne. Schmachvoll erkauft, als Sklaven des Goldes, würden Menschen und Götter, — Alberich, dem Feinde Wotans, dienen und huldigen. Wotan fürchtet sich, Fafner den Ring mit Gewalt zu entreissen. Er vermeidet einen offenen Gewaltsstreich. Er will vor aller Welt als der reine, schöne, gerechte Gott dastehen. Im Geheimen schmiedet er seinen Plan, den Ring zu erlangen. Wie einst die Riesen beim Burgbau, so müssen die Menschen ihm jetzt zur Erfüllung seines Wunsches helfen. Unbekümmert um ihr Wohl und Wehe nutzt er die Wälsungen zu seinen Plänen. Was weiss er, der kalte, herzlose, nur nach Macht strebende Gott, von menschlichem Leide. Er wähnt, die Wälsungen zu lieben und liebt in ihnen doch nur seinen Vorteil. Not und Elend erleiden die Wälsungen, aber was gilt es Wotan, wenn er nur sein Ziel durch sie erreicht. Doch der schlaue Weltenrechner hat falsch gerechnet. Die Gesetze, deren Hüter er sein soll, und die er umgehen will, fesseln seinen Fuss auf dem heimlichen Wege. Als Wotan Siegmund lehrte, die bestehenden Gesetze und Rechte zu verachten, als er jenen in sturmdurchwühlter Nacht zur Hütte Sieglindens führte, da ahnte er nicht, dass er, so nahe dem Ziel, aus seinen kühnsten Hoffnungen gestürzt werden würde. Fricka zwingt ihn, den Hüter

der Gesetze, Siegmund zu bestrafen, der doch durch Wotans Willen fehlte. Es hat einen Augenblick den Anschein, als wollte Wotan nun endlich wie ein Held handeln. Er rühmt sich der neuen Thaten, nach welchen sein Sinn dürstet; es scheint, als wollte er die Gesetze, die ihn mit Banden rings umfesseln, zerhauen. Da führt ihm Fricka die Gefahr vor Augen, in welche er die Götter durch offenen Bruch der Gesetze stürzen würde. Los und ledig dieser Gesetze würden sich alle Wesen erklären, da Wotan selbst ihrer nicht achtet. Dahin wäre die so künstlich gefügte, mühsam errungene, göttliche Pracht. Wotans Speer wäre machtlos im Kampfe. Abermals scheut Wotan zurück. Kein Ausweg mehr thut sich ihm auf. Kein freier Held wird für ihn das Schwert schwingen. Ohnmächtig sieht er sich dem Geschick gegenüber, und in furchtbarer Wut will er alles hinwerfen, was ihm so begehrenswert schien: Ruhm und Macht. Furchtbar erscheint Wotans Grimm über seine Ohnmacht, und doch hängt er noch zu sehr an seinen alten Ideen, um in Wirklichkeit so schnell ein anderer zu werden. Der Herrscherwahn sitzt ihm zu tief im Herzen. Das zeigt sich sofort, als er, von Gewissensangst getrieben, der Walküre seine geheimen Pläne, sein geheimstes Wissen vom Werden der Welt zuraunt, und diese ihm zu widersprechen wagt. Wotan, der eben Macht und Ansehen hinwerfen wollte, der dem Nibelungen-Sohn seinen Segen gab, ist nun wieder ganz der furchtbare, majestätische Gott, der keinen Widerspruch duldet. Wir fühlen, der Grimm des Gewittergottes muss sich austoben, und kann er nicht eine Welt zerschlagen, so wird sein Blitz doch wahllos ein wehrloses Opfer suchen. Brünnhilde ist dieses Opfer. Wotan fühlt, dass es mit seiner Macht zu Ende sei, dass er sich verrechnet hat, aber noch kann er es sich nicht eingestehen, noch will er vor seinen Geschöpfen als der Furchtbare, Mächtige dastehen, vor dessen Wink die Welt erzittert. Brünnhilde hat es gewagt, gegen seinen formalen Befehl zu handeln; nun ist Wotan ihr gegenüber ganz der strenge Hüter des Gesetzes. Er fühlt, dass er Brünnhilde, die seinen Selbstbekenntnissen lauschte, schwach erschienen ist. Um so furchtbarer, mächtiger sucht er nun zu erscheinen. Für ihre milden Regungen hat er nur Hohn und Spott. Er prahlt mit Selbstüberwindung, da er Siegmund fällte. Brutal, ein grausamer Dämon, steht Wotan vor der knieenden Brünnhilde. Doch während er noch die Edle höhnt und erniedrigt, ahnt er doch die Grösse ihrer Rettungsthat. Wotan sieht hier, was er in unklarer Sehnsucht einst vergebens gesucht. — „In der Macht gehrt' er nach Minne", einsam fühlte er sich im prunkvollen Walhall. Ungenügen fand er in der Liebe Frickas. Verfolgt von der eifersüchtigen Gattin, suchte er die Liebe, die ihm genügen konnte, in Höhen und Tiefen vergebens. Er fand nur die selbstsüchtige, egoistische Minne, von der er sich im Überdruss bald wieder abwandte. Nun sieht er in Brünnhilde das Weib, fähig mit anderen, um anderer willen zu leiden! Wotan wehrt sich

gegen die Erkenntnis, dass Brünnhilde die Trägerin wahrer Liebe sei, und doch wird die Erkenntnis stärker als sein Grimm. Wotan erkennt widerwillig bewundernd und endlich überwältigt eine neue Macht, die stärker sein wird als Walhall. Die Ahnung einer neuen Welt dämmert Wotan auf, einer Welt, an der er keinen Anteil mehr hat und die ihn entthronen wird. Wotan küsst Brünnhild in Zauberschlaf. Mit innerem Erbeben erkennt er, dass er, der Gott der alten Welt, von ihr, der Vorbotin einer neuen, geschieden ist. Es ist eine letzte traurige Selbsttäuschung, wenn Wotan sagt: „Denn so kehrt der Gott sich dir ab, so küsst er die Gottheit von dir.“ Brünnhilde war es, die sich durch ihre mitleidsvolle That von Wotan schied. Sein Reich ist zu Ende. — Am Brünnhildenstein zieht Wotan das traurige Facit seines Daseins. Er sieht, wohin sein Streben ihn geführt. Brünnhild, sein Liebling, wandte sich von ihm ab. Wohin sein Auge blickt, Verderben, Hass und Neid in aller Welt. Wotan hat es herzlos verschuldet; unfähig sieht er sich dem Verderben zu steuern; — doch droben auf dem feuerumloderten Felsen schlummert die Hoffnung einer neuen Welt. Nun endlich resigniert Wotan. Die Macht des Mitleides hat er, der Herzlose, an sich selbst erfahren, als er Brünnhild, an der er keinen Anteil mehr hatte, in Schlummer senkte. Vorbei ist der Herrscherwahn, vorbei die schlauen Welteroberungspläne. Wotan, der egoistische, leidet, um sich und um die Welt! Vor ihm liegt nur Sühne und Tod. Aus dem glänzenden und furchtbaren Dämon wird der resignierende, weltmüde Wanderer, wie ihn Wagner im „Siegfried“ erscheinen lässt. Wunderbar ist diese Wandlung, und wenn Wotan im „Siegfried“ düster, geheimnisvoll einherschreitet, so ist es, als begegneten sich der Abend der alten und der Morgen der jungen Welt. Wotan, der uns im „Rheingold“ und in der „Walküre“ durch das furchtbar Wilde, Gewaltsame seines Wesens erschreckte, erscheint hier als eine sympathische Figur, wenn er müde und spähend die Welt durchwandert. Er war gross in seinen Unthaten. Er ist grösser in seinen Leiden. Er steht erhaben über Alberich und Fafner, als sie sich vor Neidhöhle treffen. Er steht erhaben vor Erda, der Repräsentantin des düsteren Weltgeschickes, er schickt die Mahnerin in ewige Nacht zurück, denn nun, da er wünscht, was sie einst drohend verkündete, fürchtet er sie nicht mehr. Einen Freund nur hat Wotan noch in der Welt, den Wälsungen Siegfried. Ihn will Wotan sehen, bevor der Held den Brünnhildfelsen erklimmt, die Braut erweckt und die Weltherrschaft erringt. Aber gerade durch Siegfried muss Wotan die tiefste Schmach erdulden. In einer letzten Aufwallung von Herrscherstolz, die durch Siegfrieds Respektlosigkeit hervorgerufen wird, stellt sich Wotan dem jungen Welteneroberer entgegen; aber Siegfried zerschlägt Wotans Speer. — Gegen Wotans Wunsch ist Siegfried zur Welt gekommen; das von Wotan zerschlagene Schwert hat er sich

neu geschmiedet. Siegfried ist so ein freier, von Wotan unabhängiger Held geworden. Gekommen ist der, den Wotan einst ersehnt, „der seines Speeres Spitze nicht fürchtet“. Wotan ist entthront. — Sein Ende erfahren wir aus den Erzählungen der Götterdämmerung, welche die Schlusskatastrophe der Wotantragödie schildern. Jene früher als Längen empfundene Scenen der Nornen und die zwischen Brünnhild und Waltraute sind wichtige Bestandteile derselben. Das Geschick Siegfrieds und Brünnhildens, die Tragödie des Menschen, fesselte den naiven Zuhörer so stark, dass er darüber an die Tragödie des Gottes vergass. Doch ist gerade das Verständnis für Wotans Charakter und sein Geschick wichtig für das Verständnis der Tetralogie als Gesamtwerk. Vor allem aber wird sich der Zuschauer und der Darsteller von allen modernen Gottesbegriffen loslösen müssen, wenn er diese so wunderbar tief entwickelte Gestalt Wotans recht erfassen will. Wotan ist kein „Gott“, vielmehr passt auf ihn die Bezeichnung „Dämon“. Er ist in seiner Herrschsucht und Machtgier im „Rheingold“ nicht generell, sondern nur graduell von Alberich verschieden. Erst später erfolgt seine Umwandlung. Das darf man nicht vergessen. Klar und konsequent hat Wagner seinen Wotan gezeichnet, und wenn derselbe noch immer die am wenigsten verstandene Figur der Tetralogie, ja aller Wagnerschen Dramen überhaupt ist, wenn man den Wotan-Scenen in weiteren Kreisen noch immer mit einer gewissen Bangigkeit entgegensieht, so liegt die Schuld nicht an den „Längen“ der Wagnerschen Scenen, sondern an dem falschen Standpunkt, welchen der Zuschauer dieser Figur gegenüber nimmt, und vielleicht auch in der nicht immer den Intentionen Wagners folgenden Darstellungsweise des Sängers. Unsere Wotans sehen ihre Hauptaufgabe noch sehr oft darin, in höchst göttlicher Majestät am Speer zu lehnen. Das ist eine Gottähnlichkeit, vor der dem Hörer natürlich bange werden muss. Nur haben diese würdevoll langweiligen Herren im Wotanskostüm mit Wagners Wotan nichts gemein.

Ungefähr gegenüber vom alten Dresdener Stadtkrankenhause, dem ehemaligen Marcolini-Palais, wo einst Richard Wagner während seiner Kapellmeisterthätigkeit am Dresdener Hoftheater wohnte und wo er vor dem Maiaufstand von 1849 die Abhaltung von „Verschwörer"-Versammlungen geduldet, ja gefördert haben soll, liegt, von einer unschönen Mauer umschlossen, der sogenannte innere katholische Friedhof. Die hohen und dichten Alleen, welche den meisten deutschen Kirchhöfen ein so charakteristisches, traulich-ernstes Aussehen geben, fehlen hier; es ist ein ziemlich kahler und kalter Garten. Dafür ist er besonders reich an interessanten und zum Teil hervorragenden Grabdenkmälern; zahlreiche polnische Grosse mit oft zungenbrecherischen Namen, aus Sachsens polnischer Königszeit, haben hier ihre letzte Ruhestätte gefunden; desgleichen manche Italiener, die während der anhaltenden Bevorzugung der italienischen Oper durch den sächsischen Hof als Musiker und Sänger hier gewirkt hatten. Aber auch eines Mannes Grab befindet sich da, den Richard Wagner den deutschesten Musiker genannt, ja dessen Überreste er aus London nach Dresden überführen liess und hier in heimischer Erde gebettet hat: Carl Maria von Weber. Es ist eine dreigeteilte Wandgruft, hinten von einer grossen, dreifachen Denkmalstafel abgeschlossen und an den übrigen Seiten von einem eisernen Gitter umgeben. Hinter der linken Grabplatte, auf welcher sich nur eine Leier befindet, stehen die Worte: „Carl Maria von Weber", direkt unter diesem aber noch die Namen, Geburts- und Todesdaten seiner Gattin und zweier Kinder, unten am Sockel: „Max Maria von Weber" (Sohn und Biograph des „Freischütz"-Komponisten); unter den beiden anderen Platten ruhen, wie die Inschriften besagen, gleichfalls Mitglieder der Familie Weber. Man kann dieses gemeinsame Grabdenkmal kaum ein Kunstwerk nennen; auch wirkt es schon durch seine Lage, inmitten ganz verschiedenartiger Wandgräber, nicht so weihevoll, wie man es wohl für die letzte Ruhestätte eines grossen Mannes wünschen möchte. Nach dieser Gruft zu pilgern, scheint in unserer, meist nach aussen gekehrten Zeit auch in Musiker- und Bühnenkreisen nicht mehr oft vorzukommen: sonst würden wohl mehr Blumen- und Kranz-

spenden die Stätte schmücken, als es wirklich der Fall ist. Richard Wagner dachte und handelte da anders; wenn er in Dresden weilte, so besuchte er auch stets das Grab seines teuren Weber, so noch bei seinem letzten Dresdener Aufenthalte im September 1881. — Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass Webers Dresdener Denkmal noch immer seinen Platz in dem unwürdigen Winkel am Zwinger hat, wo man es 1869 nach dem Theaterbrande provisorisch aufstellte. Das Gesicht schaut nach Norden, wird also nie günstig beleuchtet; auf das Unkünstlerische einer solchen Denkmalsaufstellung macht schon Schopenhauer aufmerksam, mit ausdrücklichem Hinweis auf das bekannte Reiterstandbild Augusts des Starken in Dresden-Neustadt, wo man denselben Fehler gemacht hat. Hoffentlich findet das Dresdener Weberdenkmal bald einen endgültigen, würdigen Platz in künstlerisch wirkender Umgebung! —

Lenken wir unsere Schritte weiter, so dürfte das Grab des Kgl. Sächsischen Hoforganisten Johann Anton Dreissig wohl meist nur Dresdener interessieren; er war der Gründer des heute noch bestehenden grossen gemischten Chorgesangvereins „Dreissigsche Singakademie" in Dresden und lebte von 1774—1815.

Am Mittelwege machen wir vor einer freistehenden Gruft Halt; deren Inschrift lautet:

Hier ruhet in Gott
Herr
Joseph Rastrelli
Königl. Sächsischer Musikdirektor
und Ritter vom goldnen Sporn,
geb. d. 13. April 1779, gest. d. 15. Nov. 1842.
Du Meister heilger Töne
Erblichst in frühen Tagen
Weil Du es treu gemeinet
Als Priester der Camöne.
Bis Gott uns dort vereinet
Tönt um dich unsre Klage.

Auf der Rückseite des Grabdenkmals befinden sich ähnliche Verse. „Wer ist oder war denn dieser Rastrelli?" wird vielleicht mancher verwundert fragen. Nun, nach den Geschichtswerken über das Dresdener Theater von Moritz Fürstenau und Robert Prölss war er erst Korrepetitor und Musikdirektor, später Vizekapellmeister an der Dresdener Hofoper. Sein früh entwickeltes Talent rechtfertigte später nicht recht die gehegten grossen Erwartungen. Am meisten soll seine Oper „La Schiava Circassa" gefallen haben; jedenfalls war er auch Kirchenkomponist, denn der „Goldene Sporn" ist ein päpstlicher Orden, derselbe, nach dessen Verleihung sich einst Gluck als Ritter von Gluck bezeichnete und

den Mozart schon als Knabe erhielt. Rastrellis Tod aber wurde bedeutungsvoll für den äusseren Lebensgang Richard Wagners; denn Rastrelli starb kurz nach dem grossen Erfolge des „Rienzi", und es ward dadurch möglich, den Meister durch Anstellung als Kapellmeister an Dresden zu fesseln (Januar 1843). Dass sich letzterer dabei gleich von vornherein grösseren Einfluss und höhere Bezüge sicherte, als Rastrelli gehabt hatte, sei als wohl allgemein bekannt, nur beiläufig erwähnt.

Wir begeben uns jetzt nach der linken (westlichen) Kirchhofsmauer. Eine mit einem Engelsköpfchen geschmückte Wandgruft hemmt unsere Schritte, sobald uns folgende Inschrift in die Augen fällt:

Hier ruhen meine geliebten Eltern
Frau
Pauline Tichatschek
geb. am 8. September 1813
gestorben am 29. Juni 1883.
Joseph Tichatschek
Königlich sächsischer Kammersänger
Ehrenmitglied des Hoftheaters
zu Dresden,
geb. am 11. Juli 1807 zu Weckelsdorf
gest. am 18. Januar 1886 zu Dresden.

Also der erste Sänger des Rienzi und seine Gattin — Richard Wagners „geliebter Tschekel"! Er trug ganz wesentlich zu den ersten Erfolgen des Meisters bei, mit seiner hellen Begeisterung alle Kollegen und Kolleginnen ansteckend und durch Gastspiele den Ruhm des neuen Kunstgenius eifrig verbreiten helfend. Er blieb dem Meister bis zum Tode treu! —

Es war im Februar 1883. Der Verfasser dieser Zeilen stand gerade zwischen schriftlicher und mündlicher Maturitätsprüfung: da brach die zerschmetternde Kunde von dem plötzlichen Tode des Bayreuther Meisters gleich einem elementaren Ereignis über Deutschland und die ganze Welt herein! Donnerstag, den 15. Februar, war das nächste (Bier-) Konzert der Mannsfeldischen Kapelle im Gewerbehause; es gestaltete sich zur ersten öffentlichen Dresdener Gedenkfeier für den überragend grossen Toten. Natürlich führte man nur Kompositionen von ihm auf, mit der Trauermusik und Heldenapotheose aus der „Götterdämmerung" beginnend. Der weite Saal war überfüllt von einem distinguierten, in Trauer gekleideten Publikum; alle waren tief ergriffen, und gar mancher musste sich gewaltsam die Thränen zurückhalten. Zwar hatte man keine Dresdener Hofkapelle (diese eröffnete das am folgenden Tage am gleichen Orte stattfindende Symphoniekonzert tief erschüttert und erschütternd gleichfalls mit der erwähnten Trauermusik), noch ein Berliner Philharmo-

nisches Orchester, aber doch immerhin eine tüchtige und starke Kapelle vor sich; und man vergass an jenem denkwürdigen Abend gern die Mängel der Auffassung und Ausführung und gab sich willig den Klängen des grossen Zauberers hin, dessen Tod man einfach noch nicht fassen konnte. An der vordersten Reihe der hinteren Saalabteilung aber sass mit anderen ein alter, würdiger Herr mit langer, glänzender Perrücke und weinte bitterlich und konnte sich gar nicht trösten: es war der gute, alte, getreue Tichatschek! In seiner Seele zogen wohl Bilder einer längst vergangenen, herrlichen Zeit vorüber, da er den neuen, alles überstrahlenden Stern aufgehen sah, von dem er selbst sein hellstes Licht empfangen, von dessen wachsendem Glanze er aber später ebenso geblendet werden sollte, wie so viele andere, die eine solche Überfülle von Licht nicht ertragen, geschweige denn anschauen konnten! Tichatschek weihte dem neuen Meister den besten Teil seines Seins und sein ganzes Können! Und das soll ihm niemals vergessen werden! Mehr als eine über alles prächtige und siegreiche Stimme konnte er ja nicht geben! Um die neuen Ideen eines Richard Wagner zu begreifen, fehlte es ihm an der dazu nötigen hohen Intelligenz und Bildung. Wer wollte ihm deshalb zürnen? Ging es doch fast allen enthusiastischen Anhängern des jungen Wagner so! Selbst der hochgebildete Röckel vermochte seine Grösse nicht völlig zu erfassen, und der einzige, der dazu vielleicht fähig gewesen wäre, Theodor Uhlig, musste früh dahinsterben. Ähnliches Unglück hatte ja Richard Wagner in den ersten zwei Dritteln seines Lebens nur zu oft mit seinen wahren Freunden! Andre, die leben blieben, konnten bald dem hohen Fluge seines Genius nicht folgen; sie standen stumm und verständnislos beiseite, als das Festspielhaus zu Bayreuth eröffnet wurde. Man kann es dem Meister, der von seinen Plänen so erfüllt war, dass nichts anderes in seinem Herzen und in seinem Kopfe Raum hatte, nicht verargen, dass seine Beziehungen zu solchen erkalteten und er sie eben abseits stehen liess. Man hat dies aber Wagner als schnöde Undankbarkeit angerechnet, genau als ob solche Freunde das Recht hätten, von dem alles Überragenden als seinesgleichen behandelt zu werden! Im vorgerückten Alter konnte der Meister die freie Zeit, die ihm von seinem Kunstschaffen und sonstigem regeneratorischen Wirken noch übrig blieb, doch nur dem Verkehre mit solchen widmen, die mit ihm fortschritten und sich nicht an die Fittige der alten, vergangenen Zeit hängten! — Aber manche von den Alten grollten dem Meister doch! So z. B. der Maler Kietz, der vor kaum zehn Jahren gestorben ist, dessen Grab (auf dem weiten Friedrichsstädter Kirchhofe in Dresden) sich aber in einem jammervollen Zustande befindet (wenigstens wird letzteres dem Schreiber dieser Zeilen von der einzigen Familie versichert, welche — obwohl nicht mit ihm verwandt — sich um Kietz' letzte Krankheit bekümmert hat). Nun,

der Gute und Makellose wird auch unter dem verwahrlosten Grabe sanft ruhen! Auch ihm grollen wir nicht, dass er dem Meister grollte!

Wir suchen ihn aber nicht an seiner letzten Ruhestätte auf, da dieser Kirchhof kaum noch Tode birgt, die unser Interesse im vorliegenden Falle erwecken; wir begeben uns vielmehr nach dem, direkt an der Grenze des Vororts Plauen gelegenen, älteren Annenfriedhof in Dresden. Wir betreten ihn durch das einzige, grosse Portal an der Chemnitzer Strasse und gehen, uns nach links wendend, den breiten Weg, der an den Mauergrüften entlang führt. Wir kommen da zunächst an den Gräbern der grossen Schauspieler Emil Devrient (1804—1872, dessen Denkmal mit einem Medaillonporträt geschmückt ist) und Porth senior (1800—1874) vorüber (auf einem anderen Teile desselben Friedhofes liegt übrigens der ebenfalls bedeutende Schauspieler Dawison, bewacht von seinem treuen, in Stein gehauenen Hunde; der wirkliche Hund war nach dem Tode seines Herrn auf dessen Grabe verhungert). Am Ende des Weges wenden wir uns notwendigerweise nach rechts und beschreiten den breiten Weg an der südlichen Mauer. Nachdem wir einen Querweg und sodann noch einige Gräberreihen passiert haben, biegen wir wieder nach rechts vor einer solchen ein, gehen an wenigen (2 oder 3) Gräbern vorüber, beugen uns unter einem tief herab hängenden Lebensbaum hindurch und stehen nunmehr vor einem bisher völlig übersehenen Grabe. Es ist mit Bordsteinen eingefasst, sehr einfach gehalten, aber in gutem Zustande, nur ohne Blumen und andere Zeichen gedenkender Liebe. Ein Kreuz von mittlerer Höhe aus weissem Marmor bildet seine einzige, jedoch würdige Zierde. Staunend und nicht ohne Ergriffenheit lesen wir seine kurze Inschrift:

Hier ruhet
Frau
Christiane Wilhelmine
Minna Wagner, geb. Planer,
Ehegattin des ehemaligen K. Saechs.
Kapellmeisters
Richard Wagner,
geb. d. 5. September 1809
gest. d. 25. Januar 1866.

Hierzu muss ich zunächst bemerken, dass ich vor kurzem Gelegenheit hatte, ein von der Dresdener Annenkirche ausgestelltes, amtliches Duplikat des Totenscheines der Frau Minna Planer-Wagner zu sehen (wo, bleibt vorläufig mein Geheimnis!), welches mit dieser Inschrift übereinstimmt bis auf das Geburtsjahr; dieses ist in dem Scheine als 1813 angegeben. Eins von beiden ist also zweifellos falsch, wahrscheinlich wohl die Inschrift, nach welcher die erste Gattin vier Jahre älter als der Meister gewesen wäre, während sie nach dem Totenschein um einige Jahre jünger

gewesen ist. Vermutlich stammt die Inschrift von Minnas jüngerer Schwester, welche vor Jahresfrist hoch betagt in Dresden als Tapezierers-witwe gestorben ist (als letztes Mitglied wenigstens dieses Zweiges der Familie und ohne irgend welche Erben!); immerhin ist es eigentlich unbegreiflich, wie solch ein Versehen möglich sein konnte, mag es nun der Grabschrift oder dem Totenschein zur Last fallen. Als Begräbnistag ist auf dem Totenschein übrigens der 28. Januar 1866 angegeben. Jeder fühlende Mensch wird der Toten seine Sympathie nicht verweigern, die so viele Jahre an der Seite des Meisters als treue und brave Hausfrau ausgehalten und schwere Zeiten mit ihm durchgemacht hat. Andrerseits wird sie aber sowohl auf der Grabschrift als auf dem Totenscheine einzig richtig bezeichnet; denn mehr als die „Ehefrau des K. Saechs. Kapellmeisters" ist sie nie, jedenfalls nie die Gefährtin des Genius Richard Wagner gewesen! Ihr lag nur an glänzenden Opernerfolgen: „Rienzi" war und blieb ihr Ideal, und für die späteren Kunstschöpfungen und das übrige, so ungemein vielseitige und überall tief einschneidende Wirken ihres Gatten hatte sie auch nicht die Spur von Verständnis. Sie wurde ihm immer mehr zum Hemmnis seines Schaffens; man darf, wenn man eine Ahnung hat von dem Wesen und Weben eines Genies, von seiner übermenschlichen, infolgedessen ganz gewiss (wenigstens aber in gewissem Sinne) jenseits von Gut und Böse befindlichen, nicht nach gewöhnlichem menschlichen Mass und Gesetz zu messenden Position, es Richard Wagner nicht nur nicht als Unrecht anrechnen, dass er sich endlich von dieser Gattin dauernd trennte (wobei er aber bis zu ihrem Tode treulich und reichlich für sie gesorgt hat), sondern man muss vielmehr seine Langmut und Herzensgüte bewundern, die ihn davon abhielt, sich schon längst von ihr zu trennen, ja sogar die Ehe endgültig und gesetzlich zu lösen. Man würde dieses Thema gern übergehen, zumal an ihrem Grabe; aber die wüsten und ekelhaften Schimpfereien, die jetzt Frau Cosima Wagner gegenüber an der Tages-Ordnung sind, zwingen den Edeldenkenden zu dem lauten Bekenntnis, dass diese allein seine echte und wahre Gattin gewesen ist, die ihn ganz verstand, die seinen Ideen einzig lebte und ihnen noch heute lebt, die sich über eine ganze Welt voll Philistermoral und hohler Konvenienz hinwegsetzte, um die Seine zu werden, um ihm endlich das langersehnte und gerade ihm so notwendige häusliche und familiäre Glück zu bieten! Die Nachwelt wird ihr dies ganz gewiss lohnen und ihr Andenken dauernd ehren. Mag sie sich drum von dieser Philisterwelt ankläffen lassen, die die Moral nur im Maule, im Herzen aber öde Leere hat! Bedauerlich ist nur, dass hie und da auch solche in das Geheul mit einstimmen, die, den Meister zu ehren, würdigere Aufgaben zu erfüllen hätten, die aber in höchst unsachlicher und gehässiger Weise gegen das gegenwärtige Bayreuth und seine Leitung wüten. Man merkt ihnen dabei nur allzusehr den schlecht

verhaltenen Zorn darüber an, dass ihnen nicht vergönnt ist, in Bayreuth diejenige massgebende Rolle zu spielen, zu der sie sich einzig berufen glauben.

Ehe wir von dem Grabe der Frau Planer-Wagner scheiden, möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass eine Beseitigung ihres Grabes niemals zu befürchten ist, da es vor dem Inkrafttreten der neuen Dresdener Friedhofsordnung errichtet worden ist, nach welcher alle Gräber nach 20 Jahren beseitigt werden, wenn sie nicht vorher angekauft werden. So wurde mir wenigstens von einem Mitglied der Familie des Totenbettmeisters versichert. Wenn das Grab aber gepflegt und mit Blumen geschmückt werden soll, so kostet dies jählich eine kleine Summe, es bedarf wohl nur dieser Anregung, um Dresdener Wagnerfreunde zu finden, welche vereint diese geringe Summe jährlich aufbringen.

Wir verlassen nun das Grab. Auf der Rückseite steht (im Gegensatz zu den meisten Gräbern jener Jahre, die dort gewöhnlich mit ebenso wohlgemeinten, als hässlichen und holprigen Versen versehen sind) nichts als: „Ruhe sanft!“ und diese Worte rufen auch wir scheidend der ersten Gattin des Meisters zu. Wenden wir den Blick wieder dem Wege zu, den wir vorher verlassen hatten, jedoch nach Westen gerichtet, so fällt uns, nur ganz wenige Meter von unserem Standort entfernt, eine grosse, freistehende, mit einem schönen Eisengeländer umschlossene Gruft auf, die wir zuletzt noch aufsuchen wollen. Sie hat die Gestalt eines Rechteckes, an dessen Schmalseiten sich Denkmäler aus Erz und Stein erheben. Das eine zeigt oben ein Adelswappen und rechts und links zwei grosse erzene Medaillons. Rechts ist der Maler Schnorr von Carolsfeld dargestellt (1794—1872), dessen Andenken einige sich über das Durchschnittsniveau kaum erhebende Verse gewidmet sind. Das zweite Denkmal zeigt einerseits gleichfalls ein Medaillon nebst Versen zum Andenken an die Gattin des Genannten, während die andere Seite noch frei ist. Uns interessiert indessen besonders das linke Medaillon des ersten Denkmals. Es stellt den Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld dar, einen jugendlichen, männlich-schönen Kopf mit hoher Stirn und langem Vollbart. Wunderbar aber berührt uns die Inschrift darunter, sie lautet:

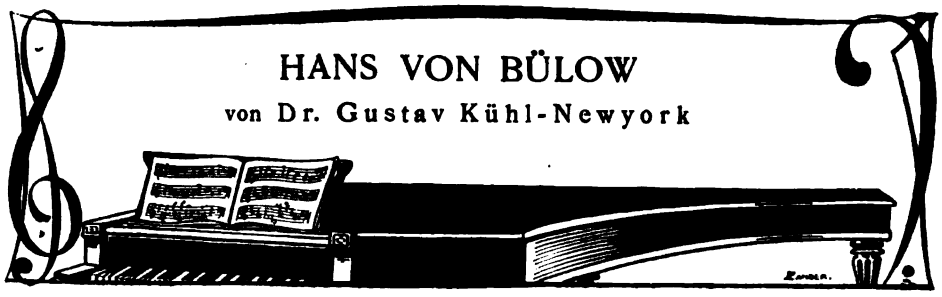
Ludwig Schnorr von Carolsfeld
geb. am 2. Juli 1836
gest. am 21. Juli 1865.
Du bist in Frieden,
sicher und frei.
Im echten Land,
im Heimatland,
darin von Tod und Wunden
Du selig sollst gesunden.

Wie gläubig und wie christlich klingen diese Verse! Und doch, der Wagnerfreund weiss, dass sie aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“ sinnreich zusammengestellt sind, darin doch gewisslich nie von spezifisch christlichen, sondern stets nur von rein menschlichen Dingen die Rede ist. Aber Schnorr war der erste Tristan; er erreichte des Meisters Ideal wie kein anderer Sänger; und der Meister war hochbeglückt über diesen so ungemein jugendlichen, aber doch so unerhört verständnisvollen und hingebenden Künstler und Freund. Doch mit jäher, ja grausamer Schnelle sollte er ihn verlieren: unmittelbar nach den ersten Aufführungen von „Tristan und Isolde“ (in München, Juni 1865), bei denen er sich infolge grober Nachlässigkeit anderer eine Erkältung zugezogen hatte, erkrankte der herrliche Sänger und starb nach wenigen Tagen. Da rief der Meister dem toten Freund als letzten Scheidegruss jene so wunderbar geeigneten, gleichsam ein unauflösliches Band um beide schlingenden Verse nach. Ich glaube nicht, dass man irgendwo eine schönere, sinnigere und ergreifendere Grabschrift findet.

Das erwähnte leere Grab der Gruft ist für die Gattin des genannten Sängers bestimmt, der hochbetagt noch in Karlsruhe lebenden Sängerin und Gesangslehrerin Garrigue Schnorr von Carolsfeld. Möge diese Stätte noch recht lange Jahre leer bleiben!

Als ich diese Gräber zum letztenmal (das Grab der Frau Planer-Wagner aber zum erstenmal) aufgesucht hatte und nachdenklich den Friedhof verliess, bemerkte ich mit Staunen, dass man dem Portal gegenüber eine neue, schöne Strasse angelegt hat, an deren Anfang sich schon einige Prachtbauten erheben, und dass diese Strasse den Namen Bayreuther Strasse führt.

Seltsam, aber ganz richtig; denn von einem Schnorr von Carolsfeld muss der Weg direkt nach Bayreuth führen! Ich wollte nach der Münchener Strasse hinüber, eine gleichfalls neu angelegte und erst teilweise ausgebaute Prachtstrasse. Da sah ich an der Seite, wo sie sich zu einer kleinen Anhöhe erhebt, das neue — pardon, den neuen Cirkus, welcher grösstenteils massiv gebaut und kürzlich erst eingeweiht worden ist. Ich kenne seine Leistungen nicht, aber er ist mir unsympathisch, da wir mit unserem Interimsbau völlig zufrieden waren und heute noch darin gespielt wird, wenn die Zeit dazu naht. So lieb mir auch München ist, so mied ich doch diesmal seine Strasse und wandte mich der ebenfalls neuen und unfertigen Nürnberger Strasse zu. Hier konnte ich mich im Geiste zu meinem lieben Hans Sachs versetzen, mit dem ich mich so oft und so gern beschäftigt habe, und den mir ein Betz, ein Scheidemantel und der unvergessliche Plank so oft und so herrlich verkörpert haben, in Berlin, in Dresden und in Karlsruhe, ganz besonders aber im Festspielhause zu Bayreuth!



HANS VON BÜLOW

von Dr. Gustav Kühl-Newyork

„Alle Bülown ehrlich"

Dass wir ihn doch nicht vergessen, den musikalischen Hutten des neunzehnten Jahrhunderts! Wenn dem Mimen die Nachwelt keine Kränze flicht, so wird das seine Berechtigung haben; reproduzierende Künstler sind immer in irgend einem Grade und irgend einer Form zu ersetzen. Der Klavierspieler Bülow wird nicht ewig unersetzlich bleiben, und selbst an Dirigenten giebt es schon jetzt zwei oder drei, die uns halbwegs für den Verlust trösten mögen. Aber was Bülow seiner Zeit gewesen ist, ging weit über die Wände des Konzertsaals hinaus; für seine Persönlichkeit mag die Musik, mag die Kunst noch lange nach einem Ersatz ausschauen.

Bülows Thätigkeit war vielseitig und wechselvoll; eines ist durch sein ganzes Leben unverändert geblieben: Sein Kampf gegen das Philistertum. Es ist verkehrt, ihm, wie wohl manche thun, um seiner musikalischen Leistungen willen das oft excentrische Benehmen gegen das Publikum nachzusehen. Denn gerade in diesem zeigte sich der ganze Mann. Bülow fühlte sich als Gefolgsmann der Kunst und der Wahrheit; vom Geld und vom Ruhme zu geschweigen, war es ihm auch nie um jenen Genuss allein zu thun, durch die Macht seines künstlerischen Temperamentes ein Auditorium zu fesseln: All das scheint zu schwinden vor dem Bewusstsein, begnadetes Werkzeug eines Höheren zu sein. Diese persönliche Bescheidenheit gab ihm das Recht, denen, deren Sinn für jenes Höhere noch unentwickelt war, rücksichtslos zu begegnen, ihr Lehr- und Zuchtmeister zu sein, nicht der Lakai, der für ein Trinkgeld zum Tanze aufspielt. Es ist bezeichnend: Im Anfang und am Ende seiner Berliner Wirksamkeit als Konzertgeber steht ein Skandal. Im Anfange das Wort in der Berliner Singakademie nach der Aufführung von Liszts „Idealen": „Ich bitte die Zischenden, den Saal zu verlassen, es ist hier nicht üblich zu zischen", durch das er, nach Ausspruch der Zeitungen, die Singakademie „entwürdigte" und über das er selber so gar keine Reue empfand; am Schluss die Bismarckrede in der Philharmonie. Beide Male lenkte er für einen anderen das Feuer auf sich. Auch seine schriftstellerische Thätigkeit setzte mit einem Skandal ein: Mit seiner Stellungnahme gegen die Kehlenvirtuosität der Henriette Sontag, durch die er die tonangebenden musi-

kalischen Kreise, die Gesellschaft und seine eigene Mutter schmerzlich gegen sich aufbrachte. Und doch muss der Protest des heissblütigen Jünglings begründet gewesen sein: denn Robert Franz, Wagner, Herwegh gaben ihm sofort recht, was freilich niemand erfuhr; und Eckermann erzählte ihm später, dass schon Jahre vorher Goethe sich über die Sontag so geäussert habe: „Als ich weg hatte, wess Geistes Kind sie sei und mich genügend über den Ungeschmack des Publikums geärgert, nahm ich meine beiden Enkel, trotz ihres Widerstrebens, jeden an eine Hand und führte sie zur Loge hinaus, gleichwie Lot nach Verwandlung seiner Frau vor Sodom und Gomorrha seine beiden Töchter hinwegführte."

Es ist klar, dass die zahllosen berüchtigten Aussprüche Bülows im Affekt gethan sind. Wenn man aber überschaut, was dieser von Jugend auf schwächliche und nervöse Mensch geleistet hat, wenn man neben seiner Virtuosen- und Lehrthätigkeit die Arbeiten des Ästheten, Textkritikers und des Tonsetzers betrachtet, so darf man sich nur wundern, dass sein hitziges Temperament und seine überreizten Nerven ihn nicht noch häufiger zu Unbesonnenheiten hinrissen. Allein für gewöhnlich hielt die aristokratische Selbstzucht seinem cholerischen Wesen die Wage. „Er hat einerseits eine unglaubliche Selbstbeherrschung, Sicherheit und Aplomb, dann wieder eine grenzenlose Unbesonnenheit, die ihm die schlimmsten Händel zuziehen kann; und solcher Kontraste sind in seinem Charakter mehr", sagte die besorgte Mutter von dem Zweiundzwanzigjährigen. Gerade deshalb wirkten die plötzlichen Explosionen dieses Pulverturms (wie Lassalle ihn nannte) verletzend auf die Fernerstehenden, weil sie mit seinem sonst korrekten Auftreten unvereinbar schienen, das so gar nichts Exaltiertes verriet; man witterte frivole Berechnung darin, sogar in der berühmten Geste des Staubabschüttelns, und legte Kleinigkeiten eine Bedeutung bei, die ihnen nicht zukamen.

Dennoch war im gewissen Sinne die Wichtigkeit, mit der Publikum und Presse sogar Lappalien aufnahmen, von einem richtigen Instinkte geleitet. Denn im Affekte kam Bülows Inneres am nacktesten zur Erscheinung, hier war er am aufrichtigsten, auch wenn er übers Ziel hinausschoss. Er dachte durchaus nicht gering von der Menge, so leidenschaftlich er auch die Ansprüche der Majorität zurückwies. „Extra populum nulla salus. Es dauert lange; aber wenn das Volk einmal zur Raison kommt, so benimmt es sich gehörig, aristokratisch, und das andere bleibt Lumperei." Seine Aufgabe war es dementsprechend, das Volk zur Raison zu bringen, der musikalische Erzieher seiner Zeit zu sein. „Bülow ist ein Schulmeister, aber ein vornehmer," so charakterisierte ihn Liszt. Er hätte auch sagen können: ein Agitator. Erziehung des Volkes zur Kunst durch Werbung und Beispiel: das war sein Streben. Wahrlich, nicht von vielen Virtuosen, Sängern oder Schauspielern kann man ein Gleiches sagen. Und nun war

er von jener unverrückbaren Wahrheitsliebe, von jener Freude am Kampf, die all die adligen Schwimmer gegen den Strom des demokratischen Jahrhunderts so gleichmässig kennzeichnet: Platen, Strachwitz, Bismarck, Liliencron. Im Jahre 1859 schrieb er an eine deutsche Fürstin: Certes le „mob“ restera toujours le même... Mais il s'agit d'ôter à la foule lente, tardive et inerte les auxiliaires dans la soi-disant „Intelligenz“, qui les confirment dans leur ignorance dédaigneuse. Il s'agit de ressusciter les enthousiastes, les fanatiques, phalange toujours prête à la lutte contre les démagogues, forçant le progrès avec effraction, violant les respects vieilles, attentant sans cesse ce qui résiste, ébraulant, souffletant, assassinant au besoin. Quelques gouttes de sang („impur“), versées à propos, ne feraient pas tort à la cause. — Seine Kraft wächst mit der Fehde. Es ist ganz eigentümlich, wie auch sein Stil an Energie und Schönheit gewinnt, sobald er zu irgend einem Handel den Degen schleifen muss. So wars auch, wenn er dirigierte. Seine Kräfte verdoppelten, verzehnfachten sich, wo es drauf ankam. Und im Grunde kams ihm immer „drauf an“. Votre foi, votre ardeur, vos haines même me ravissent, gestand ihm in einem der schönsten Briefe, die je geschrieben wurden, Hector Berlioz.

Es wäre zu wünschen, dass diese Art nicht ausstürbe. Bülow ist noch kein Jahrzehnt tot, und schon scheint die Aufnahmefähigkeit unseres Konzertpublikums für Werke höchster Gattung zurückzugehen. Das Interesse an der Sache wird durch das Interesse an den Personen beeinträchtigt. Schon ganz äusserlich genommen: die Andacht ist geringer. Daraus soll dem Publikum kein Strick gedreht werden; es sind vielfach gerade die Musikalischen, die während der Musik einander einen Einfall ins Ohr flüstern und sich überhaupt weniger ruhig verhalten. Wo viele beisammen sind, muss es eine Polizei geben; eine grosse Masse diszipliniert sich nicht von selber, eine Masse von Intelligenzen am allerwenigsten.

Bülow war so ein Polizeimeister; und das wirkte über seine Konzerte hinaus in das gesamte deutsche Musikwesen. Sein Auftreten, sein Blick imponierte ohne weiteres. Wir liebten ihn, weil er uns meisterte, und zu dem feierlichen Respekt gesellte sich ein ästhetisches Wohlgefallen an dem Manne selber. Was hatte es doch für einen Reiz, seinen Wallensteinkopf zu beobachten, wenn in den Soli des Es-dur-Konzertes d'Albert auf der Tastatur herummaulwurfte, indes der Feldherr gesenkten Stabes mit steinerner Miene auf seinen Rivalen hinabsah!

Streng genommen hatte er keinen Rivalen. Gleich bei seinem ersten Ausflug aus dem Weimarer Neste erkannte ihn Liszt als seinen Erben an de par la grâce de Dieu et de son talent. Wenn er später in Rubinstein seinen Meister gefunden hat, so war doch sein eigenes Spiel in einem Masse wissenschaftlich begründet, klassisch-absolut und sicher, dass seine Wirksamkeit selbst diesem Riesen gegenüber nachhaltiger bestand. Zwar

er berauschte nicht; aber jeder weiss noch heute: „Bülow spielte“ — man ist versucht zu sagen: „Bülow spielt das so.“ Während man von dem wildromantischen Virtuosen nur sagt: „Ich habe das einmal von Rubinstein gehört, es war, ja wie war es noch?“ — und sich wohl der Wirkung erinnert, aber nicht der Sache. So siegt hier das zuverlässige Talent über die spontane Genialität. Dabei fallen freilich Bülows exegetische Werke, die wir täglich zur Hand haben, bedeutend mit ins Gewicht.

Die spontane Genialität, die dem Klavierspieler abging, war dagegen in grösstem Masse lebendig im Dirigenten. Ob es der Sporn des unmittelbaren Zusammenwirkens mit andern Musikern war, statt des blossen Dozierens auf dem Piano; ob die Freiheit vom Zwange technischer Schwierigkeiten — denn die Vollkommenheit seiner Spieltechnik war nur erreichbar, wenn er sich körperlich keine Sekunde lang gehen liess, während er beim Dirigieren seinen Gliedmassen tausend geistreiche Unwillkürlichkeiten erlauben konnte; oder ob er überhaupt eigentlich der geborene Orchestermensch war — so viel ist sicher: hier, am Pulte, entfalteten sich all seine Kräfte, hier trieb der kritische Scharfsinn, der den Pianisten stets in Schranken hielt, harmonisch mit im Feuerstrome seiner Begeisterung. Wie er eine Mozartsche Kantilene aus den Geigen herausschmeichelte; wie er in der Neunten das Soloquartett eine himmlische Konversation führen liess; wie er die Vision des Lohengrinvorspiels verwirklichte: eine Taube, die sich aus dem Himmelslichte loslöst, herabschwebt, näher kommt, wächst, sich wölkt und auseinanderfaltet, bis die leibhaftigen Cherubim Jehovahs mit ihren Füssen die Erde berühren; wie in jedem Takte Geist, Sinne und Herz ihr ungeschmälert Teil erhielten — unvergesslich! Und nun erst die Komposition! Er äusserte einmal, das Dramatische sei für ihn in jedem Kunstwerke die Hauptsache. So liess er die Schöpfungen der Meister aus und in sich selber wachsen: er sparte, er hielt zurück; es gab Höhenunterschiede bei ihm, und alle scheinbare Willkür im Rhythmischen diente nur der bessern Gliederung der Komposition. So liess er in der Tannhäuserouvertüre die Venusbergmusik sich steigern, steigern; das ganze Stück war wie ein einziges Crescendo und Accelerando, ein unablässiges Intensiverwerden bis zu dem fff, in dem das Bacchanal sich überschlägt und zusammenstürzt. Ganz ähnlich das Tristan-Vorspiel, das er zugleich so rein und durchsichtig herausarbeitete. Aber nicht minder Werte abwägend gab er Beethoven; er ist der einzige Dirigent, bei dem der erste Satz der Neunten Symphonie Publikum und Musiker nicht absorbierte, bei dem der vierte Satz wirklich den Schlussstein eines auf drei Pfeilern ruhenden Gewölbes bildete.

Aber nicht nur seine überragende Bedeutung als Musiker gab Bülow das Recht, das Publikum nach seiner Pfeife — stillsitzen zu lassen, sondern

die Höhe seiner Bildung überhaupt. Er war einer der geistig reichsten Männer seiner Zeit. Unter seinen Schriften finden wir neben Aufsätzen über die Faust-Ouvertüre, über den „Benvenuto Cellini", über Friedrich Kiel u. s. w. eine vortreffliche dramaturgische Studie über „Agnes Bernauer"; schon 1852 machte er auf die Grösse Hebbels aufmerksam und nannte als dritten Dramatiker neben Wagner und ihm Otto Ludwig, nicht Freytag. Unmittelbar erkannte er aus der ersten Lektüre des „Brand" das Genie Ibsens und verglich seinen Tiefsinn mit dem Byrons. Als Politiker gehörte der junge Freiherr im Jahre 1848 zu den Rotesten der Roten; später ward er trotz seiner freundschaftlichen Gefühle für Napoleon III., den er als Protektor der Künste schätzte und dem er noch 1867 seine Ouvertüre zu „Julius Cäsar" widmete, ein begeisterter Anhänger der preussischen Politik. Er hatte den gleichen sichern Blick für die Bedeutung eines Proudhon und Lassalle wie für diejenige Bismarcks, des „guten Engels Preussens und Deutschlands" (1862).

Seine Begabung ist verblüffend. Das phänomenale Gedächtnis war durch Übung von frühster Jugend auf ins Unbegreifliche gesteigert. Die Besprechung einer Oper W. Tauberts illustriert er nach zweimaligem Hören, ohne eine Note davon zu Gesicht bekommen zu haben, mit zwanzig Beispielen von Melodieen und Harmoniefolgen; während der Eisenbahnfahrt von Hamburg nach Berlin lernt er eine Partitur auswendig. Schon als dreizehnjähriger Knabe hat er in seinen Briefen Theaterkritiken geliefert, deren sich ein tüchtiger Journalist nicht zu schämen brauchte. Er konnte nicht nur seine kritischen Kollegen, auch manchen Feuilletonisten in die Tasche stecken. Mehr als ein halbes Dutzend Sprachen waren ihm geläufig, und kein Tag verging, an dem er sich nicht in irgend einer übte; besonders gern sprach er französisch, ein Gran französischen Wesens gehörte überhaupt nach seiner Meinung zu einem vollkommenen Menschen. „Ich lese Bücher, in denen der französische Esprit petilliert", (man glaubt, Nietzsche urteilen zu hören), „ausserordentlich gern, mögen die Ansichten des Schriftstellers auch sonst den meinigen diametral entgegengesetzt sein." So war er auch selber frei von dem „lourd Allemand"; seine musikästhetischen Schriften sind ungleich besser geschrieben als Wagners und ungleich frischer als die Schumanns, der nie über die musikalische Spezialität hinauskam. Selbst in den Wortwitzen, die er in seinen Feuilletons sehr pflegte, zeigt sich immer der bedeutende Mann; die halsbrecherischen Spielereien dienen ihm nur dazu, originelle Perspektiven zu eröffnen. Er war eben nicht nur geistreich, er hatte Geist. Mancher seiner Aussprüche über künstlerische Zeit- und Streitfragen, der Jahrzehnte alt ist, kann heute im Kampfe der Modernsten unverändert gebraucht werden. Ich darf zu besserer Charakterisierung einige Proben davon geben, die seinen Briefen und Schriften entnommen sind:

Wir erklären uns als abgesagten Feind der abstrakten, fertigen, historischen, toten Kritik; wir wollen eine lebendige, sich stets in ihrem Gegenstande verjüngende, sich durch denselben neu bereichernde, aus den Kunstwerken der Gegenwart, in welcher die lebensfähige, verwesungsunfähige Vergangenheit eo ipso ja auch mit enthalten sein muss, ihre Theoremen erst abstrahierende Kritik. Wir werden daher den Gemeinplatz: „Was soll der Künstler?“ durch die Frage „Was will (resp. „was muss“) dieser Künstler?“ zu ersetzen suchen. (1852.)

Der Künstler selbst ist Gesetzgeber und Richter; nicht das Publikum, nicht die Kritik.

Rebellionen im schlimmen Sinne giebt es nur gegen den Geist und die enden allemal nur mit der Kräftigung seiner Autorität. Gegen das Geistlose giebt es keine Rebellion; das schlägt man kurzweg tot — mit der Fliegenklatsche.

Tendenz ist unsittlich in der Kunst, die keine andere Tendenz, keinen andern Zweck verfolgen soll, als sich selbst.

Es ist merkwürdig, aber bei der sinnlosen Trennung von Form und Inhalt erklärlich, dass das sonst vielfach gemissbrauchte Wort Plagiat so selten gegen diejenigen in Anwendung gekommen ist, die ihren musikalischen Gedanken (?) inhalt ausschliesslich aus dem sklavischen Nachahmen, aus dem Wiederkäuen der überlieferten Formen geschöpft haben. (1856.)

Klingt's dir zu paradox, wenn ich finde, dass im Kunstschaffen das systematisch Aussehende als ein relativ Gedankenloses erscheint?

„Grosse Gedanken kommen aus dem Herzen, nicht aus dem Kopfe“, sagt der alte Cervantes und hat speziell für die Musik damit das richtige getroffen. (Vide Beethoven.) Sie werden mich nicht so missverstehen, dass sie etwa annehmen, ich betonte hierdurch jenen trivialen Gegensatz zwischen „Inspiration“ und „Reflexion“, der ganz absurd ist, wenn man behauptet, irgend ein wirkliches Kunstwerk habe der einen oder andern Thätigkeit allein seine Existenz zu danken.

Mühevoller zu bekämpfen als der Irrtum ist seine Schwester, die sogenannte Halbwahrheit . . . Nichts schlägt so leicht und so fest Wurzel als eine Halbwahrheit; und eine gegründete Hoffnung auf ihre Entwurzelung ist erst dann am Platze, wenn das öffentliche Bewusstsein anfängt, dieselbe als trivial, als banal zu bezeichnen. Die grosse, träge Masse hat zum Grundsatz, „es gehen zu lassen, wie's Gott gefällt“; sie sieht in der Welt eine Theophanie und ihr Optimismus accommodiert sich deshalb so gern allen Halbwahrheiten. Diese sind die Mütter aller „Vorurteile“, die Hemmschuhe freier Bewegung auf allen geistigen Gebieten, also namentlich auf dem der Kunst.

Mein künstlerisches Thätigkeitsprinzip ist bonapartistisch: Zerstörung der alten und neuen Parteien. Die Partei, für welche ich Propaganda mache, ist die der Leute, die was können und leisten.

Es giebt kein leichtes Stück, es ist alles schwer.

Mit dem Deutschtum, das die Toten besingt und befestfrisst, die Lebenden beschimpft und verhungern lässt, habe ich nichts zu thun.

Bekehren thut man keinen — Überleben heisst die Parole!

(Richard Wagner.) Bei Gott — alles was Ideales im deutschen Geiste noch steckt und Erhaltungswürdiges, das lebt in diesem einzigen Kopfe.

Wir aristokratischen Künstler werden die letzten Aristokraten sein.

Il ne faut point se donner le temps de balancer — danger du parlementarisme dans la conscience.

Es gehört Courage dazu, sich der fausse honte vor jeder Berechnung, die kaufmännisch geartet zu nennen sein dürfte, zu entschlagen. Glaube mir, es kostet mich das Klugsein meist mehr Herz- als Kopfzerbrechen!

Ums Himmels willen, lieber Hans [v. Bronsart], keinen Gross- und Edelmut mehr, gegen wen es auch sei, ausser unter einander! Es ist so schlecht angewandt; die Leute halten einen für einen Schwachkopf und belächeln, oder sie fangen an, sehr unverschämt, in allerlei Ausbeutungsversuchen zu werden.

Ausser uns selbst finden wir gar nichts, ganz und gar nichts, ganz verflucht nichts. (An seine Schwester, 1852.)

Es liegt ein Hauch von Tragik über dem Leben jedes bedeutenden Menschen. In seinen Brausejahren dem elterlichen Hause politisch und künstlerisch entwachsend, in seiner ganzen Lebensauffassung ein Abtrünniger, von der eignen Mutter, die seine Wagnerbegeisterung mit dem Worte „Thorheiten“ abthut, nicht verstanden, flüchtet Hans v. Bülow, dem Genius seines Innern gehorchend, zu dem grossen Freunde in ein frei gewähltes Exil. Wagner führt ihn zu Liszt, und unter der väterlichen Hut dieses zweiten Abgotts reift er zum Manne und hoffnungsreichen Künstler heran. Jahre des Kampfes, der Entbehrung, der Entmutigung folgen. Ein einziger Lichtschimmer: die Lust am Schaffen. „Künstlerische Arbeit ist im Grunde die einzige reine Freude am Dasein.“ Die Bearbeitung des Klavierauszuges zum „Tristan“ aber und das Studium der „Meistersinger“ bringt seiner kritischen Selbstbeobachtung die Inferiorität des eigenen Talentes so zum Bewusstsein, dass er von der produktiven Thätigkeit ablässt und nur noch als selbstloser Jünger wirkt. Es hat keinen aufopferungsfähigeren gegeben. Wer weiss, aus welchen verborgenen Gründen dieser Edelmann die Wunderpflanze seines Edelmutes nährte?

„Ich wünschte", schrieb er 1862 an Pohl, „es wäre Schlafenszeit und alles wäre vorbei. Ich habe alles Selbstgefühl verloren und alle Lebenslust. Was fängt man mit einer ohnmächtigen Pietät an?"

Sein Ruhmesstern steht jetzt im Zenith. Da kommt die Schwenkung von Liszt zu Brahms. Von einem „Abfall" kann nicht die Rede sein. Denn erstens hat er die Klavierkompositionen seines „très cher et illustre maître" ständig auf seinen Programmen behalten, während er gegen seine symphonischen Dichtungen schon früh Bedenken äusserte (gegen die Héroïde Funèbre schon 1859); und zweitens wäre er für Brahms, von dem er 1854 zum erstenmale einen Satz öffentlich spielte, wohl schon früher energisch eingetreten, wenn Brahms sich nicht in der für das Wagnertum kritischen Zeit dem berüchtigten Proteste des Kleeblatts Joachim-Grimm-Herold als vierter angeschlossen hätte. Überhaupt war ja die Wagnersache zunächst das einzig wichtige. Aber doch ist eine Schwenkung unverkennbar, die ihren tieferen Grund darin haben mag, dass Bülows aristokratischer Geschmack trotz aller Zukunftsschwärmerei eine gewisse Sympathie für Formen hatte, ganz ähnlich wie der Nietzsches. Darum war ihm Schumann unbehaglich und darum hat er gegen Mendelssohns Unterschätzung durch die Wagnerpartei ebenso protestiert, wie früher gegen seine Überschätzung, sodass er schliesslich das Rondo Capriccioso eines eignen kleinen Essays würdigte und in Mendelssohns landschaftlichen Ouvertüren das „vollkommenere Ideal der symphonischen Dichtung" verwirklicht sah (1884). Der Sinn für feste Linien erstarkte naturgemäss mit der Zeit. Hatte er in seinen jungen Jahren in seinem Namen das Diagramm Berlioz (Ü) Liszt (O) Wagner gefunden, so liebte er im Alter die Allitteration Bach-Beethoven-Brahms, und sein Urteil begrenzte sich so sehr, dass er einem Bruckner gegenüber kalt blieb und Hugo Wolf a limine ablehnte, nur weil er sich gegen Brahms versündigt hatte. So rückte der alternde Kämpe den Idealen seiner Jugend zu seinem eigenen Schmerze ferner und geriet bedenklich in die Nähe der Akademiker, mit denen seine Natur im Innersten nichts zu thun hatte. Nur eines ist er stets mit gleicher Hingebung geblieben: Wagnerianer „de la veille" bis zum letzten Atemzuge. Sein Herbst sieht sich trotz aller Triumphzüge etwas leer an gegen die bewegten Tage der ersten Ernten. Seine Gesundheit zerfällt, er ermattet, rafft sich ungezählte Male mit übermenschlicher Energie wieder auf und bricht wiederum zusammen, und wenn auch sein Temperament jung und jäh bleibt und seine Leistungen von einer Klarheit und Geltungskraft, als ob sie unvergänglich sein müssten wie klassischer Marmor, sie gewinnen ihre Schönheit aus dem heimlichen Jenseits eines Sterbenden. Endlich sinkt er dahin, fern von den Stätten seiner Kämpfe und Siege, fern von den alten Kameraden, einsam im fremden Lande, wie Huldrich ab Hutten.

TILL EULENSPIEGEL

Volksoper in 2 Teilen und einem Nachspiel,
frei nach Johann Fischarts „Eulenspiegel reimensweis" von
E. N. VON REZNICEK

von Albert Herzog-Karlsruhe

Das Karlsruher Hoftheater hat sich abermals seines Ruhmes wert gezeigt, unter Felix Mottls geistvoller Leitung einem vielversprechenden Werk den Weg zur Bühne geöffnet zu haben. Wie es vor Jahren v. Rezniceks „Donna Diana" auf seinen Brettern sah, so verlieh es diesmal, in der „Uraufführung" der Volksoper „Till Eulenspiegel" bei sich das dramatische Heimatsrecht. Es gehörte vielleicht ein gewisser Mut zu diesem Unterfangen, denn die Schwierigkeiten, welche die Partitur dem Orchester namentlich im steten Rythmenwechsel bescheerte, schienen schier ans Unmögliche zu grenzen. Um so ehrenvoller aber war der schöne Erfolg, den die Bühnen-Feuerprobe dem Komponisten brachte, auch für das Karlsruher Theater selbst, das mit der Uraufführung des „Till" zugleich einen stolzen Beweis der Höhe und Vollendung des eigenen Kunstschaffens ablegte.

Wir haben es also bei dieser Neuerscheinung in der That mit einem höchst erfreulichen Erfolge zu thun. Erfreulicher umsomehr, als der Komponist es verschmäht, ohne weiteres in verba magistri zu schwören, sondern als kluger Eklektiker innerhalb der Grenzen seines respektablen Könnens sich bewegt. So weiss er die modernen Forderungen der musikdramatischen Kunst, soweit sie auf eine motivische Ausgestaltung von Held und Vorgang drängen, wohl zu werten, und die sichere, selbständige Art, wie er für die Geschehnisse der Bühne im Orchester die psychologische Schilderung giebt, ohne sich in allzugrossen Künsteleien und Geheimniskrämereien zu gefallen, ist höcht anerkennenswert. Dabei aber hatte der „reine Musiker" in ihm sich von dem Musikdramatiker immer noch nicht soweit unterkriegen lassen, um sich nicht auch seinerseits wieder erfolgreich behaupten zu können. Seine Instrumentation schreitet mit Mozartischem Orchester auf den Wegen Wagners, frischquellende Natürlichkeit mit der Wucht des Pathos verbindend. Vor allem aber lässt sie dabei die Singstimme zu ihrem vollen Recht kommen und mit ihr auch die Liedmelodie. Reznicek selbst bestreitet auf das entschiedenste, den Geboten der motivischen Musik zuwider die geschlossene Form in den mannigfachen Liedweisen seiner Oper beibehalten zu haben. Er ist überzeugt, dass die Lieder der Oper, die er motivisch einführt und weiterleitet, auch nur als notwendiger Stimmungsausdruck erscheinen der durch die Handlung geboten ist und diese in der That auch zumeist weiterleitet. Aber dennoch wird er sich den schrecklichen Vorwurf gefallen lassen müssen, dass ein gut Teil der Wirkung seiner Oper gerade in denjenigen prächtigen Liedstellen lag, die als Solo, Duett, Terzett und Chor trotzalledem völlig in sich abgeschlossene Stücke bilden. Dass sie dies aber sind, liegt schon daran, dass es Reznicek ein guter Geist eingab, nicht nur den dramatischen Stoff zu seiner Schelmenoper aus dem Schatz der launigen und gemütvollen Volksmären zu nehmen, sondern auch bei seiner musikalischen Illustrierung das Ohr an den Mund des Volkes zu legen und das Echo alter Volkslieder aus mittelalterlicher Zeit in seinen Weisen ob auch in neuen Formen wieder tönen zu lassen. Das choralartige, zu Duo und Chor sich erweiternde Abschiedslied Tills am Schluss des ersten Aktes erwies sich in dieser Beziehung geradezu als eine Perle der Oper.

Wie eben angedeutet, hat Reznicek sich auch den Text selbst gedichtet. Indem er die Gestalt des „Till" aufgriff, wie sie in unsern Volksbüchern in der Aufzählung seiner Schwänke lebt, geriet er damit an eine Figur, in der sich das deutsche Volkstum des Mittelalters in all seiner Neigung zu „Schimpf und Spott" geradezu inkarnierte. Das gab der Aufgabe des Dichters wie des Komponisten umsomehr eine grössere Bedeutung, als es für den, der näher zusieht, ein Weiteres offenkundig wird. In die Streiche dieser sagenhaften Till Eulenspiegel-Gestalt, deren historische Existenz durchaus nicht zweifelsfrei ist, trug das deutsche Volk des Mittelalters gleichsam all seinen Protest gegen den gesellschaftlichen und politischen Zwang der Zeit hinein, und so wird der Spott Tills zu einer Art Maskierung seiner bewussten oder unbewussten Auflehnung gegen die Gebote des Tages, so dass auch hier im Humor eine Freiheitssehnsucht sich löst. Aus der Entwickelung, die Reznicek seinem Till gegeben, lässt sich erkennen, dass ihn ähnliche Gedanken beim Formen seines Helden überkamen. Dann, nachdem er mit Recht zunächst seine Hauptaufgabe darin gesehen, aus der Vielheit und Verschiedenartigkeit der vom Volksbuch erzählten Streiche eine einheitliche Narrenfigur erwachsen zu lassen, handelte es sich des weiteren darum, den lachenden Philosophen aus der Betrügerstellung, in die ihn seine für die Betroffenen nicht immer harmlosen Schwindeleien gebracht haben, auf ein sittlich höheres Niveau zu heben. Hierzu bedient sich Reznicek der Allmutter Liebe und der schon erwähnten, in vielen Streichen und Schwankworten Tills schlummernden nationalen Freiheitsidee. Im ersten Akt sehen wir den jungen Till recht inmitten seiner Narreteiungen, die die alte Mutter in Verzweiflung bringen, ihm selbst aber den Strick um den Hals eintragen, nachdem er eben erst inmitten der Freude über einen neuen Streich gegen die Milchweiber von Kneitlingen sein Herz im Wechseltausch an die holde Gertrudis verlor. Vor dem kaiserlichen Halsgericht, dem Ritter Uetz von Ambleben präsidiert, verklagen ihn drei Juden, die er zu Frankfurt um 1000 Gulden für „Prophetenbeeren" geprellt, neun Blinde, die er ohne Geld zum Herbergswirt geschickt, das Weib, das er mit ihrem eigenen Hahn um die Hühner betrog, eine Reihe drastischer Gestalten aus seinen Volksbuch-Schwänken, die mit dem Ritter eine höchst ergötzliche Gerichtsscene aufführen. Mit dem Galgenrecht der letzten Bitte befreit sich Till vom Tode, denn Ritter Uetz hat durchaus keine Neigung, Tills letzten Wunsch auszuführen, nämlich an den drei nächsten Tagen nüchtern den gehenkten Mann auf den Mund zu küssen. Dafür muss Till drei Jahre in die Verbannung nach Rom wandern. Im zweiten Akt findet der heimgekehrte Till seine Gertrudis als Schaffnerin auf der Burg des zum Raubritter herabgesunkenen Uetz, wo sie der alberne Doktor Pancratius, der ihr im ersten Akt schon nachlief, mit Liebes- und Heiratsanträgen verfolgt. Till, der, als Mönch verkleidet, von Uetz in Dienst genommen wird, giebt sich in einer reizvollen Scene seiner Gertrudis zu erkennen und kündet ihr zugleich an, dass er, dem Freiheitsdrang folgend, der jetzt die Bauern überall zur Auflehnung gegen die Raubritter treibt, mit den Bauern gleiche Sache gemacht hat. Er lässt in der Nacht die Aufständischen auf die Burg und wird nach deren Verwüstung von ihnen als Freiheitsheld gefeiert. Damit hat Reznicek nun etwas gar zu plötzlich und überraschend Till den Sprung vom Schelmen zum nationalen Helden machen lassen. Indes soll zugestanden werden, dass hier der Komponist Reznicek in der musikalisch einheitlichen, motivischen Durchführung seines Helden den dichterischen Riss sehr geschickt zu verdecken bestrebt blieb. Schade nur, dass er die Kompliziertheit in der neuen Tillfigur dann gleich wieder fallen liess. Denn der Schlussakt, hier „Nachspiel" genannt, bringt zunächst eine längere symphonische Überleitung, die Tills weiteres Erdenleben bis zu seinem Alter schildern soll und uns dabei deutlich macht, dass der Freiheitsheld Till nach Fallen des Vorhangs im zweiten Akt sofort wieder zu dem alten Schelmen wurde. Das

macht dann noch klarer, dass die nationale Gestaltung Tills bei Reznicek schliesslich über eine flüchtige, launenenhafte Episode nicht herauskam. Das Nachspiel selbst bringt dann Tills Tod im Spital zu Moelln, wo er Ritter Uetz als Spitalverwalter samt dem Doktor Pancratius noch einmal antrifft, beide noch einmal narrt und dann als ein wegmüder, schicksalsverfolgter Mann stirbt. Aber nicht, ohne dass Gertrudis Stimme aus der Höhe ihm seine Unsterblichkeit im deutschen Volke zugesichert.

Dadurch, dass Tills Gestalt zum Schluss an dramatisch-plastischer Wirkung verliert, wird die Selbstwertung, die er sich zukommen lässt, freilich etwas weniger einwandsfrei. Denn die Unsterblichkeit wird nicht seiner Persönlichkeit als Helden geistiger Befreiung durch das Narrentum zu teil, sondern gilt einzig und allein den auf seinen Namen zusammengetragenen Schwänken. Aber sehen wir von diesem Bedenken des Textkritikers ab, so können wir doch das Werk mit Freuden als die Manifestation einer echten Künstlerseele begrüssen. Als eine Oper, in der die Frische der musikalischen Ausdrucksform in der Sicherheit der schönen Linienführung so kraftvoll sich berührt, dass wir ihr die Bezeichnung einer „Volksoper" im besten Sinne gern bestätigen können. Es geht ein lebendiger Zug durch das Werk, ob es auch bei seiner Aufführungsdauer von mehr als 3½ Stunden sich ruhig den einen oder anderen Strich gefallen lassen kann. Der erste Akt, in welchem sich aus den zwitschernden Vogelstimmen Tills Motiv entwickelt, das dann eine immer selbständiger auftretende Gestaltung erfährt, bietet in seinem bunten Wechsel fast zu viel des Guten. Doch wird Tills Schelmenlied, seine Liebeswerbung, die Gerichtsscene und sein schon erwähntes Abschiedslied dabei besonders anerkannt werden müssen. Am klarsten aufgebaut ist der zweite Akt, der ein fast rodensteinerisches Trinkgelage, dann aber nach dem Humpenlied vor allem das Liebesterzett am Schluss die breit ausladende Heldenpreisung enthält. Das scenisch und musikalisch zurücktretende Nachspiel, für dessen geschickt durchgeführte symphonische Überleitung ich mich indessen nicht recht erwärmen kann, erhebt sich in der Verklärung Tills am Schluss wieder zur wirkungsvollen Höhe, so dass der Gesamteindruck bei der Karlsruher Uraufführung ein tiefgehender war. Die prächtige Wiedergabe, die Felix Mottl nach unermüdlicher Probearbeit dem Werke zu teil werden liess, und namentlich auch die ausgezeichnete Durchführung der Hauptrollen durch Hrn. Bussard (Till), Frau Mottl (Gertrudis) und Hrn. Keller (Uetz) erhöhten die empfangsfreudige Stimmung des Publikums, das in jener Uraufführung den Komponisten wohl an die 15 Mal hervorrief und ihm damit eine deutliche Quittung seines Erfolges ausstellte.

DAS NIEDERLÄNDISCHE MUSIKFEST IN AMSTERDAM

von Jacques Hartog-Amsterdam

Für Holland waren der 10., 11. und 12. Januar seltsame Festtage, denn die weitberühmte Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Abteilung Amsterdam, hatte sich die genannten Tage auserwählt, um ein Musikfest zu feiern, gewidmet nur den Werken holländischer Komponisten, ausgeführt nur durch holländische Künstler und Künstlerinnen. Das ganze Fest stand unter der erprobten Leitung des hiesigen vorzüglichen Direktors W. Mengelberg, der mit seinem berühmten Orchester wiedergab, was zur Ausführung würdig erachtet war nach der Wahl aus einer fast unzähligen Menge gedruckter und noch handschriftlicher Werke, die den bekannten Amsterdamer Komponisten B. Zweers und Alph. Diepenbrock anvertraut worden waren. Dieser Plan ist dem betreffenden Komitee vollständig gelungen.

Schon gleich der erste Tag gab deutlich davon Kunde. Ein feierlicher Königinnen-Marsch in Form einer Phantasie eröffnete das Fest; diese Komposition von Emile v. Brucken-Fock zeugte, obgleich man öfters auf Anklänge an gute Bekannte der modernen Litteratur stiess, von einer angenehmen Frische der Melodie bei wirklich interessanter, farbenreicher, moderner Instrumentation.

Eine grossartige Komposition vom hiesigen Bernard Zweers für Soli, Chor und Orchester fesselte das den grossen Konzertsaal bis auf den letzten Platz füllende Publikum. Das Tonstück ist eine Illustration der Reigen in Vondels (Hollands grösstem Dichter) Trauerspiel „Gijsbrecht van Amstel". Die Aufgabe war eine sehr schwere; denn genanntes Dichterwerk stammt aus dem Jahre 1630, hat an sich schon wie Musik klingende Terzinen und erforderte also eine der Zeit der hehren Dichtung angemessene Musik. Seinem grossen Talent ist es vollkommen gelungen, eine Musik zu schreiben, die ebenso schön wie fesselnd, und bei alledem dem Texte sehr richtig angepasst ist. Die Chöre klangen vornehm und prächtig. Der Komponist genoss die Ehre, jubelnd aufs Podium gerufen zu werden. „Chant d'amour" für Orchester von K. Smulders konnte nur einen Achtungserfolg erreichen, ebensowenig gefiel seine Komposition „Rosch Haschanna" für Cello-Solo und Orchester, meisterhaft gespielt von dem hiesigen Solocellisten J. Mossel. Der bedeutendste Fehler dieser Arbeit ist entschieden, dass das Motiv zu sehr in die Länge gezogen wird, daher entstand das Gefühl der Langweile. — Den Vogel abgeschossen hat ganz unbedingt Alphonse Diepenbrock mit seinem „Te deum laudamus" für 2 Chöre, 4 Solostimmen und Orchester; ein seltsam schweres Werk. Seine enorme theoretische Kenntnis bricht aus jeder Stimme hervor; und es gelang dem Komponisten, eine weihevolle Stimmung hervorzurufen. Bezüglich der Mache und der Instrumentation kann es getrost den Vergleich aushalten mit Werken ersten Ranges dieser Art. Der Komponist, allseitig gerufen, musste sich aus seinem Versteck dem Publikum zeigen. Gesungen wurde herrlich, wobei deutlich hervortrat, wie musikalisch auch der Chor die unglaublichen Schwierigkeiten überwunden hat. Die Solisten, auch in Deutschland

sehr geschätzt, die Damen A. Noordewier-Reddingius, P. de Haan-Manifarges, die Herren Joh. Rogmans und Th. Denys waren ganz vortrefflich.

Der zweite Tag war zwar auch bedeutend, aber lange nicht dem ersten ebenbürtig. Den Beginn mit der Fest-Ouvertüre für Orchester und Orgel von M. H. van t'Kruys erachte ich als verfehlt; ich halte es für ein schwaches Werk, mehr Kombination als Komposition; es vermochte die erhoffte festliche Stimmung nicht hervorzurufen. Viel besser war „das Gebet" (Text von Hebbel) für gemischten Chor und Orchester von unserem Julius Röntgen; ein schönes Werk, mir von früher schon bekannt, mit Liebe gesungen und begeistert empfangen; der vorzügliche Pianist und Komponist musste erscheinen, um die Würdigung seines starken Talentes in Empfang zu nehmen. W. de Haans (Darmstadt) zwei symphonische Sätze op. 14 machten einen guten Eindruck, während Wittes (Essen) Violin-Konzert, wenn auch musikalisch schön durch den Konzertmeister Spoor vorgetragen, nur einen Achtungserfolg erzielte.

Entschieden lebhafter war der Beifall, der den zwei Sätzen der ersten Symphonie von W. Kes (Moskau) zu teil wurde. Eine vorzügliche Wiedergabe erfuhr die Symphonische Ballade (op. 7) „Elaine und Lancelot" von A. Averkamp, in Berlin bekannt durch die Aufführung des Philharmonischen Orchesters unter Nikisch. Dies Werk steht auf modernem Boden und zeugt von einer tüchtigen Kenntnis und von gediegener Kunst der Instrumentation. Es ist vollkommen beschreibende Musik. Eine Liebesgeschichte, wie der begleitende Text sagt, vermag ich nicht herauszuhören; wenn so etwas möglich wäre, dann müsste man es auch ohne Programm sofort verstehen können; aber dem ist nicht so. — Nun sollen die begleitenden Worte eine Brücke bilden und dem Auditorium aufdringen, dass man hören soll, was gar nicht herauszutüfteln ist. Averkamp trat auch als vortrefflicher Dirigent seines herrlich singenden kleinen a capella-Chors auf, der einige schöne Lieder von S. de Lange (Stuttgart) und Ph. Loots (Haarlem) unter stürmischem Applaus vortrug. Auch der vortreffliche Dirigent J. Roeske des hiesigen Männergesangvereins „Apollo" erntete grossen Beifall nach dem schönen Gesang des hübschen Morgenliedes von Ph. Loots, während die Suite (op. 7) von Jan Brandts Buys, eine gediegene Komposition, eine begeisterte Aufnahme fand. Der geistreiche Komponist Joh. Wagenaar (Utrecht) brachte eine fesselnde Fantasie über ein Alt-Holländisches Lied (op. 19) für Männerchor und Orchester; die wärmste Anerkennung lohnte den ausserordentlich gewandten Komponisten.

Der dritte Tag verdient mit vollem Recht der goldene Tag des Festes genannt zu werden. Es gab Schönes und Gutes in Fülle. Feierlich wurde der frische Wintermittag im Konzertsaal eröffnet durch eine sehr schöne Orgelkomposition (Praeludium, Fuge, Toccata) vorgetragen durch den Komponisten C. F. Hendriks junior; danach wurden wir freudigst überrascht durch einen geistvollen Matrosenchor aus des genialen Altmeisters Richard Hol vorzüglichem Werk für Männerchor „Der fliegende Holländer". Stürmisch rief man den 77jährigen rüstigen Künstler, um ihm herzlich zuzujubeln. Nach ihm erschien am herrlichen Bechsteinflügel der Pianist und Komponist seines schönen Es-dur-Konzerts: Dirk Schäfer (Haag). C. H. Costers (Arnheim) reizende Ballade „Ritter Oluf" für Sopran, Alt und Baritonsolo mit Begleitung von Streichorchester, Harfe und Klavier wurde ergreifend gesungen von den Damen Luthemann, Tilly Koenen und Jos. Orelio; aber in volle Entzückung geriet der überfüllte Saal erst beim Vorspiel und Chœur des jeunes filles von Gottfr. Mann. Eine reizende Komposition aus seiner ebenvollendeten Oper „Melaenis". Das reizendste aber war wohl der Vortrag durch einen Kinder-Chor unter Leitung der Komponistin Catherina van Rennes (Utrecht). Diese junge Dame versteht es in genialer Weise, Kinderlieder zu komponieren. Die Chöre wurden von den Kleinen in seltsam schöner, rührender Weise gesungen. Wenn ich das Vorspiel zu „Jolanthe" von Cornelie

v. Oosterzee erwähne, dann erinnert es mich an eine Unterhaltung, der ich im Jahre 1853 beiwohnte zwischen meinem Lehrer Ferd. v. Hiller und Mor. Hauptmann, wobei ich letzteren sagen hörte: „Je mehr die Kunst vorwärts geht, je mehr sie rückwärts geht.“ Genannte Komposition zeugt von theoretischer Kenntnis, aber störend wirkt der Eindruck der wenig abgerundeten Form, das Fehlen einer angenehmen Melodie, das Herz der Musik. Schliesslich kamen hübsche Lieder von Nolthenius, van Milligen, Mann, Averkamp, Tetterode; danach eine schwerwiegende Komposition, genannt „Piet Hein“ Holl. Rhapsodie vom 22jährigen Peter van Anrooy z. Z. in Zürich; man wird sie bald in Berlin hören und bewundern. Endlich der Schlusschor aus „Vincentius a Paulo“, Oratorium von G. A. Heinze. Eine kraftvolle, imponierende Arbeit. Der beliebte 82jährige Komponist musste erscheinen und wurde stürmisch empfangen. Der alte Wilhelmus, von allen stehend gesungen, bildete den Schluss.

Herzlichen Dank verdient ganz besonders unser vorzüglicher Dirigent Mengelberg, für seine Mühe und seinen Riesenfleiss. Das Fest hat deutlich bewiesen, dass die Holländer gute Musiker sind, fleissig und tüchtig wird hier Musik studiert, dank der emsigen Bemühungen der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. Ob aber das grosse Wort des alten Ambros von späteren Geschlechtern auf unsere Zeit je angewandt werden kann, nämlich: „Die Niederlande galten für die Hochschule der Musik selbst noch dann, als Italiens musikalischer Ruhm schon in vollem Glanze strahlte“ muss die Zeit lehren.

I. **Houston Stewart Chamberlain: Richard Wagner.** Neue (Text-) Ausgabe. Verlag: F. Bruckmann, München.

II. **Neujahrsblatt der Musikgesellschaft in Zürich.** 1902.

III. **Richard Wagners Orchesterpartituren des Nibelungenringes.** Kleine Ausgabe auf Chinapapier. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

I. Unter der fast unübersehbaren Fülle von Büchern über Richard Wagner nimmt das vor fünf Jahren zuerst in einer grossen illustrierten Ausgabe erschienene bekannte Werk von Chamberlain einen besonderen Platz ein. Es zieht in knapper und doch erschöpfender Weise den Lebensgang, die Werke, die Schriften und Lehren Richard Wagners in den Kreis seiner Darstellung und führt somit die künstlerische und menschliche Gesamterscheinung des Bayreuther Meisters plastisch vor Augen. Dem feinen architektonischen Aufbau des Werkes entspricht eine bewundernswert klare und vollendete Ausdrucksweise. Dazu gesellt sich ein hoher Flug der Gedanken und ein souveränes, auch alle verwandten Gebiete spielend beherrschendes Wissen, so dass die Darstellung mit seltener Kraft den Leser überzeugt. Der bisherigen illustrierten Ausgabe war der hohe Preis (24 Mark) für eine weite Verbreitung nicht förderlich; die jetzt erschienene, sehr gut ausgestattete handliche Oktav-Ausgabe zu 8 Mark sei darum dem weniger Bemittelten angelegentlichst empfohlen. R. W.

II. Einen wertvollen Beitrag zur Wagner-Biographie liefert das sog. Neujahrsblatt der Musikgesellschaft, eine der Monographieen, die alljährlich von einer Anzahl Vereinen für Kunst und Wissenschaft auf den 2. Januar, den Berchtoldstag, herausgegeben werden. Es ist der 2. Teil einer unter dem Titel Richard Wagner in Zürich im Vorjahr begonnenen Arbeit, die 1903 mit Herausgabe der Briefe Wagners an Wesendonck ihren Abschluss finden soll. Der Autor, A. Steiner, aus einem alten kunstsinnigen Bürgergeschlecht, sagt im Vorwort, er hoffe gezeigt zu haben, dass die Züricher Freunde mit der qualitativen Wertschätzung des Meisters auf dem rechten Wege waren. Dies gelingt ihm in der That so überzeugend, dass er unbestritten die werkthätige Hilfe der Züricher in Vergleich stellen darf mit Deutschland und rufen kann: Wo blieben in dieser schweren Zeit mit Ausnahme von Frau Ritter und Liszt alle die glühenden Verehrer und Verehrerinnen in Deutschland, wo die einsichtigen Verleger, die ein ausserordentliches Genie, wie es aus jeder Note des Lohengrin herausleuchtete, in ihren Sold nahmen, um sich der im Entstehen begriffenen neuen Werke zu versichern? Zum Beweise der Lauheit in des Tondichters Vaterland wird daran erinnert, dass nach Aufführungen von Tannhäuser und Lohengrin auf einer Reihe grösserer Bühnen sich Berlin, Wien, München anfangs der 50er Jahre noch ablehnend verhielten, von wo doch allein grössere Tantièmen zu erwarten waren. Wiederholte Versuche, bei Leipziger Verwandten und Freunden ein grösseres Darlehen zu erhalten, schlugen fehl, ebenso eine Unterhandlung mit Breitkopf und Härtel wegen Abtretung des Lohengrin-Verlags zu 4000 Thalern! „Aber freilich, der Schöpfer eines so hochidealen Werkes war ja ein Geächteter", fügt der sonst durchaus vornehm und objektiv urteilende Referent bei, „und dass er sich einmal gegen die hohe sächsische Obrigkeit vergangen hatte, durften ihm 13 Jahre lang alle übrigen 37 Gross- und Kleinstaaten des deutschen Bundes nicht verzeihen". In der Schilderung der finanziellen Unterstützung durch Züricher Familien und des Enthusiasmus bei den Konzerten und Aufführungen des Jahres 1853 in der damals noch so bescheidenen Stadt

erhalten wir dann das strikte Gegenbild jener traurigen Verhältnisse, wo u. a. laut einem Briefe Wagners an Sulzer sogar die Nebenbuhlerschaft von Meyerbeers „Nordstern" im Opernrepertoir deutscher Theater gefährlich wurde. Aus der Andeutung über die direkte Geldunterstützung sei besonders hervorgehoben, dass der durchaus nicht sehr gut situierte Musikdirektor und Komponist Heim, der im Zeltweg neben dem Meister wohnte, ihm befreundet wurde, 1858 2000 Franken vorstreckte und im Herbst des nämlichen Jahres den Flügel aus den den Kreditoren verpfändeten Wohnungsstücken auslöste und nach Venedig nachsandte. Der Rheinländer Otto Wesendonck, der sich eine splendide Villa bei Zürich bauen liess, sowie die altbürgerlichen Familien Huber-Zuadel, Rahn-Escher, namentlich Sulzer waren stets zu Darlehen bereit, die viele tausende von Franken betragen haben müssen, wenn man die einzelnen nur zart angedeuteten Posten addiert. Neben diesen Barauslagen muss man zur richtigen Würdigung der Züricher Freunde ihrer grossartigen Gastfreundschaft gedenken, die wochenlang dem in ihren Villen sich aufhaltenden Tondichter gespendet worden ist. Aber ebenbürtig und von nicht geringerem Einfluss auf die Schöpfungen dieser Periode war die moralische Unterstützung der besten Männer jenes kleinen Gemeinwesens, unter dessen Schutz der Nibelungenring geschaffen worden ist, zum grössten Teil. Gottfried Keller hat laut Briefauszügen der uns vorliegenden Schrift den Wert dieser Schöpfung von Anfang an richtig erkannt, eine glut- und blütenvolle Dichtung nennt er die Trilogie in einem Brief an Ludmilla Assing. Wagner hegte seinerseits grosse Verehrung für Keller und las sogar im Freundeskreise dessen Sachen vor. Über die Kunst seines Vorlesens giebt uns überhaupt das Heft interessante Mitteilungen; sie muss, unterstützt von einem wohltönenden Organ, eine wahrhaft fascinierende gewesen sein. Wagner schreibt auch, er habe nun einmal die Schwäche des Vorlesens, was in Wahrheit eine Stärke war, die auch in Basel und Strassburg die Hörerschaft zu heller Begeisterung entflammte.

Unsere Broschüre, die mit einem vorüglichen Bild des Tondichters und Faksimiles seiner Notenschrift sowie des Programms des Konzertes vom Mai 1853 geschmückt ist, enthält am Schlusse einlässliche Berichte über das Wagner-Musikfest, welches während dreier Tage, ermöglicht wiederum durch Generosität hiesiger Familien, alle schweizerischen Kunstliebhaber mit Zuzug von Deutschland vereinigte, der Tannhäuser-Aufführungen auf dem bescheidenen Theater, der Abschiedskonzerte im Januar und Februar 1855, ehe der Meister nach England zog, und wobei er auch andere Werke dirigierte. Kurz: die kleine nüchterne Republik hat sich des Schöpfungsbodens der Trilogie würdig gezeigt!

W. Niedermann.

II. Von dem Wagnerverlag B. Schotts Söhne in Mainz, der vor wenigen Wochen die musikalische Welt durch eine beispiellos wohlfeile Ausgabe der Orchester-Partitur der Walküre überraschte, liegen jetzt die vollständigen Partituren des ersten und dritten Teiles vom Ring des Nibelungen: Rheingold und Siegfried vor (Götterdämmerung erscheint erst in einigen Wochen), und zwar in einer Fassung, die unbedingt Sensation hervorrufen muss. Durch eine geradezu geniale Idee ist es dem Verlag gelungen, jeden der vier Teile dieses Riesenwerkes in einem flexiblen Bande von äusserst handlichem Format herzustellen, den jedermann bequem à la Baedeker in der Tasche mit sich führen kann. Die vollständige Orchester-Partitur vom „Rheingold" wiegt so nur 350 Gramm!! — Wie ist denn das möglich? wird jeder erstaunt fragen. Der Verlag hat speziell für diesen Zweck ganz dünnes, sog. China-Papier in Deutschland herstellen lassen. Das Papier ist einfach köstlich, giebt den Stich musterhaft klar wieder und ist trotz seiner fabelhaften Dünne und Leichtigkeit intransparent. Somit wäre dem Mainzer Wagnerhaus ein musikalisches Verlagsunikum geglückt von so zwingender Originalität und Praxis, dass der Musiker und Musikfreund an ihm nicht mehr vorüber gehen kann, um so weniger, als der Preis jeder einzelnen Partitur unglaublich niedrig (auf 30 Mk.!) normiert ist.

Bernhard Schuster.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

KORRESPONDENZBLATT des evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland 1901, No. 12. — Die „praktischen Vorschläge für die Verwertung der Bachschen Choräle im Gottesdienst" von Pfarrer A. Beutter zeichnen sich durch einen mutvollen und durchaus gesund-verständigen Gedankengang aus. Die folgenden Worte sind uns aus dem Herzen gesprochen: „Das Ideal wird immer die von Bach selbst vorgeschriebene Ausführung durch den gemischten Chor mit Orgel- und Orchesterbegleitung bleiben. Diese Sätze sind nun einmal instrumental gedacht; vielfach — und gerade bei den Perlen — sind die Instrumente obligat behandelt. Soll man sie um deswillen, der vorgefassten Meinung zuliebe, dass Instrumentalmusik an sich unkirchlich sei, vom Gottesdienste ausschliessen? Sie haben Heimatrecht im Gottesdienst — das soll ihnen niemand rauben."

KUNSTWART 1901, 2. Dez.-Heft. — L. Hirschberg spricht über Karl Loewe als einen „Tondichter der Kinderwelt", dessen Kinderlieder erst jetzt seit dem Erscheinen der achtzehnbändigen Gesamtausgabe seiner Werke zugänglich sind. Er preist ganz besonders Loewes Natur-, Spiel- und Schullieder (mit den Texten von Enslin), und lobt namentlich die Legenden („Jesus als Kind" und „Bethlehem"), „Die Heinzelmännchen", „Die wandelnde Glocke" und die Komposition des Rückertschen Gedichts „Kleiner Haushalt", die er kein Lied, sondern eine „lyrische Phantasie" nennt.

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1901, No. 50—52. — Ein interessanter Aufsatz „Zur Geschichte der Originalhandschrift von ‚Figaros Hochzeit'" von Otto Lessmann teilt ein 1863 von dem ehemaligen Kantor Volkmar Schurig an den Musikverleger N. Simrock in Bonn gerichtetes Schreiben mit, das besagt, die Partitur der „nozze di Figaro" sei noch im Dezember 1791 bei einer Auktion von Mozarts Nachlass von einem Schauspieler namens Schickedanz gekauft worden. Lessmann bespricht die Partitur, die mancherlei Abweichungen von der Fassung letzter Hand aufweist. — Über Strauss' „Feuersnot" berichtet Paul Riesenfeld.

MUSIKZEITUNG, NEUE 1902, No. 1. — Ein Ungenannter veröffentlicht hier rührende „Erinnerungen an Hugo Wolf", die den Leser doppelt fesseln durch den liebevollen Ton, in dem sie geschrieben sind. Der Autor hat Wolf in Mannheim kennen gelernt und ihm einige seiner Lieder vorgesungen. „Sobald Wolf am Klavier sass, veränderten sich auch seine Gesichtszüge. Er sah dann viel älter und ernster aus. Man vergass, dass Menschenhände über die Tasten hinglitten ... Ein unglücklicher Zufall wollte es, dass die Kuckucksuhr während des Nachspiels zu „Anakreons Grab" ihre Weisen ertönen liess. Wolf tobte vor Wut. Selbstredend musste das Ungetüm sofort abgestellt werden ... Zum letztenmal sah ich ihn in der Landesirrenanstalt zu Wien. Seine Kräfte waren gebrochen. Im Nebenzimmer befand sich ein Klavier ... ich durfte noch einmal mit ihm singen ... Allein die Hände zitterten jetzt vor Schwäche. Als Abschiedsgruss spielte er seine letzte Komposition, jenes ergreifende Gedicht Michelangelos: „Alles endet, was entstehet, alles, alles rings vergehet." — „Aus den Briefen von Robert Franz" teilt Rudolf von Procházka Interessantes über die Beziehungen Jenny Linds zu Franz mit.

WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES 1902, No. 1 u. 2. Hier thut Richard Wieckenhauser dar, dass wir „Wagner-Vereine" brauchen, auf „dass gehörig Licht verbreitet werde über alles, was für und gegen Bayreuth ist und bedeutet". Arth. Prüfer handelt über „Fr. Chrysander und seine Händelreform"; Griegs drei

Orchesterstücke aus der Musik zu „Sigurd Jorsalfar“ werden von Georg Riemenschneider ausführlich besprochen.

ZEITSCHRIFT, NEUE FÜR MUSIK 1901, No. 50 — 1902, No. 2. Eine liebevolle Charakteristik Philipp Scharwenkas liefert Edwin Neruda. Es heisst da: „Zu jenen Entdecker- und Pfadfindernaturen, die, Mark- und Wendesteine in der geschichtlichen Entwickelung, mit fliegenden Fahnen Neuland erobern, gehört Meister Philipp nicht und hat auch nie gehören wollen. Bei ihm hat des alten Lobe Wort, „dass die höhere Künstlerschaft nicht in der Abweichung von einer bewährten Kunstregel liege, sondern darin, dass man innerhalb derselben neue Gedanken schaffe,“ von jeher in Geltung und Ansehen gestanden. — Victor Joss berichtet über die Nossig-Paderewskische Oper „Manru“. Paderewskis Musik erscheint ihm als „origineller Eklektizismus“; der Text Nossigs findet seinen Beifall nicht: die Sprache hat keinen poetischen Schwung; die Verse sind holprig, die Reime nicht selten läppisch. — Den neuen Jahrgang eröffnet Arnold Scherings „Musikalischer Ausblick“, der in unserer Zeit eine völlige Neugestaltung des psychologischen Erfassens der Musik und der musikalischen Form und Technik konstatiert. Edm. Rochlich liefert eine Charakteristik Robert Teichmüllers; A. W. Gottschalg spricht über Hans v. Bronsarts Tongedicht „Manfred“.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1901, vom 12. Dez. — Paul Marsop widmet der Erstaufführung von Don Perosis Oratorium „Mosé“ in Mailand eine geistvolle Besprechung. Über das Werk selbst sagt er nichts Gutes: Das Textbuch ist recht unkünstlerisch, die Musik fast ausschliesslich „Parsifal“ ... „Palestrina kann er nicht heissen, Wagner möcht' er wohl sein, doch Perosi muss er sich nennen.“ Besser zu sprechen ist er auf die von Toscanini, dem Kapellmeister der „Scala“, geleitete Aufführung als solche: „Kaum je entsinne ich mich, ein Oratorium in solch vollendeter Wiedergabe gehört zu haben.“ Am interessantesten ist, was Marsop über den Raum sagt, in dem diese Erstaufführung vor sich ging. Kunstfreunde haben die alte Mailänder Kirche Santa Maria della pace angekauft und in einen Konzertsaal umgewandelt, der „Salone Perosi“ getauft worden ist; der erste grosse Konzertsaal für ernste Musikaufführungen in Italien, der auch dekorativ sehr glücklich und geschmackvoll ausgestaltet wurde. Zum erstenmal finden wir hier die Verwendung des „vertieften Orchesters“ im Konzertsaal. „Das Ergebnis ist ein ausgezeichnetes. Auch bei kräftigster Entfaltung der instrumentalen Tongewalten beherrschen der Chor und die unmittelbar vor ihm aufgestellten, also vom Zuhörer aus hinter den Instrumenten befindlichen Solisten ohne jedwede Anstrengung das Ganze. Es kommt zu wundervollen, nahezu idealen Klangmischungen, zu einem einträchtigen Zusammenwirken des vokalen und des instrumentalen Elements, wie es bisher auch in den akustisch besten deutschen Konzertsälen selbst bei sorgfältigster Vorbereitung nicht zu erreichen war ... Den Architekten, welche künftig nicht im Auftrage von Musik-Agenten, sondern von Kunstfreunden bei uns Konzertsäle zu erbauen haben werden, sei nachdrücklich empfohlen, den Salone Perosi zu besichtigen, ehe sie sich an ihre Arbeit begeben.“

ALLGEMEINE ZEITUNG (München), Beilage No. 278. — In einem warmen Nekrolog für Josef Rheinberger giebt Adolf Sandberger eine kritische Gesamtbetrachtung von Rheinbergers Schaffen. Rheinbergers Kunst nimmt ihren Ausgangspunkt vom sogenannten „mittleren Beethoven“ und von Schubert; Schumann hat keinen, Mendelssohn hat wenig Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung genommen; der mächtigste Faktor hierfür ist Bach geworden. In der Musikgeschichte wird sein Name in Ehren weiter leben als der eines hochbegabten Komponisten, eines genialen Lehrers, eines vornehmen, edlen Menschen.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1901, 25. Dez. — Hier spricht Lionel von Donop über „Arnold Böcklins Beziehungen zur Musik". Der ebenso gehaltvolle wie formschöne Aufsatz berührt sowohl Böcklins Leben als auch seine Kunst. Die letztere steht in engem Zusammenhang mit der Musik: Die Menschen und die Fabelwesen auf seinen Bildern musizieren fast alle, auf Flöte, Syrinx, Laute, Harfe u. s. w.; und was sind seine Meeresbilder, seine Frühlingsschilderungen anders als ein zur Farbe gewordenes Tönen und Klingen? Aber auch im Leben des Meisters spielte die Musik eine erhabene Rolle. „Die Musik war ihm ein kastalischer Quell, aus dem er Anregung schöpfte, um seinen Phantasiegebilden Gestalt und Leben zu verleihen. Sein Lieblingsinstrument wurde das Harmonium, dessen warme Tonfülle für getragene und sangliche Weisen ihm besonders zusagte." Er interessierte sich besonders für die alten italischen Meister: Orlando di Lasso, Palestrina, Allegri u. a., und die Idee zur „Pietà" kam ihm beim Anhören alter italienischer Klagegesänge. Doch auch die deutschen Meister ehrte er freudig: Bach, Gluck, Mozart und Schubert waren seine Lieblinge.

NEUES WIENER TAGBLATT 1901, 17. Dez. — Zum Preise der ungarischen Volksmusik ergreift L. v. Marguet das Wort. Schon zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, unter dem emsigen Musikus Sebastian Tinodi, dem Liebling des Königs Matthias, lässt sich eine Mischung der ungarischen Musik mit slavischen und romanischen Motiven feststellen. Im 17. und im 18. Jahrhundert entwickelte sich durch die Förderung von Adel und Klerus die sogenannte „palotás-muszika" — Palastmusik — eine Art verfeinerter Volksmusik, wohlgeschulte Musikbanden unter der Leitung eines „Primas" (Primgeigers) übten sie, und der richtige Ungar konnte nicht ohne sie leben. — Das ging ja so fort bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, und der Verfasser hätte wohl Lenaus herrliche Lieder alle, die sich darauf beziehen, mit ein paar Worten erwähnen können. — Aus der Volksmusik entwickelte sich Anfang des 19. Jahrhunderts die ungarische nationale Oper, deren erster Vertreter die 1823 in Klausenburg aufgeführte Oper „Bélas Flucht" von Joseph Ruzsicska ist.

— 1902, 16. Jan. — Max Kalbeck liefert hier eine vom schönsten Geist erfüllte, durchaus poetische Erläuterung von G. Mahlers vierter Symphonie, als deren kunstreichsten und innigsten Satz er das Adagio erklärt.

PRAGER TAGBLATT 1901, 17. Dez. — Ein anmutiger Aufsatz behandelt die Geschichte, wie Beethoven 1805 in Hetzendorf am „Fidelio" komponierte und mehreren ihn besuchenden Personen das Finale des letzten Aktes vorspielte; merkwürdigerweise hatten alle etwas an der Betonung der Worte Roccos: „Nur Euer Kommen zieht ihn fort" auszusetzen: Breuning verlangte das Wort „nur" schärfer betont, Joseph von Sonnleithner hielt „Euer" für das wichtigste Wort und Nanette Streicher entschied sich für „Kommen" — so geschah es, dass der dadurch selbst unentschlossen gewordene Beethoven alle drei Lesarten anbrachte.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1901, 14. Dez. — Der Schluss von Ludwig Schemanns „Erinnerungen an Richard Wagner" preist dessen schonungslose Wahrhaftigkeit, die er mit Schopenhauer teilt, und die so oft zur Verkennung seines innersten Wesens geführt hat; der Verfasser spricht sich über die andern guten Charaktereigenschaften Wagners gründlich aus und schliesst mit den begeisterten Worten: „So bin ich, so sind sie alle, die das gleiche seltene Los erkoren, immer wieder zu ihm zurückgekehrt, als zu einem Horte des höchsten und edelsten, das die Welt für sie barg, als zu einem Quell der Läuterung und des wahren Lebens, einstens in der Wirklichkeit, und heute im Erinnern."

VOSSISCHE ZEITUNG 1901, 14. Dez. — Hier erzählt Max Stempel in einem ausführlichen Aufsatze von der berühmten Snoeckschen Musikinstrumentensammlung in Gent, von der es im Sommer geheissen hatte, sie werde an die russische Regierung verkauft werden. Der spätere Advokat Snoeck legte schon als Student den Grundstock zu jener Sammlung, die heute 1200 Nummern enthält und in einem eigens hierfür bestimmten Hause aufbewahrt wird. Da finden sich kleine Minnesänger-Harfen; kunstvolle Holz- und Blechblasinstrumente, die Erzeugnisse der deutschen Meister des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts; Taschengeigen und die herrlichsten Violinen eines Amati, Maggini, Paolo Castello u. s. w. Die ganze Entwickelungsgeschichte des Klavierbaues lernen wir hier kennen, unter den Kuriositäten finden sich zahlreiche unschätzbare Kleinodien. Stempel spricht den heissen Wunsch aus, die Sammlung möge von Preussen angekauft werden.

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, 1. Januarheft. — Ein Appell, den der Herausgeber dieser Zeitschrift „An die Bühnensänger" richtet, wendet sich gegen das vorzeitige Partienstudium junger leichtsinniger Sänger, die hierdurch ihre Stimme vorzeitig zu Grunde richten, und redet einem langjährigen gründlichen Studium der Gesetze der Tonbildung das Wort. In der Fortsetzung seines Aufsatzes „Italienische und deutsche Gesangskunst" beschäftigt sich Georg Vogel hauptsächlich mit dem Unterschiede zwischen der italienischen und der deutschen Sprache als Grundlagen für den Gesang. Hervorgehoben sei ferner die „Dramaturgische Erläuterung", die Hedwig Materna der Gestalt der Brünnhilde zuteil werden lässt, und der Schluss von Prof. C. R. Hennings Abhandlung über die „hohe Resonanz".

DIE GESELLSCHAFT 1901, 2. Dez.-Heft — Ein zusammenfassender Aufsatz beschäftigt sich mit „Drei neuen Opern": Dr. Max Steinitzer findet in dem Textbuche der Grun-Pfitznerschen Oper „Die Rose vom Liebesgarten" ziemlichen Mangel an Handlung, aber viel zur Vertonung Geeignetes, die Musik von einer Überfülle des Schönen, die Chöre knapp und prachtvoll, die Verwendung des Orchesters voll inniger Tonmalerei. Über Richard Strauss' „Feuersnot" giebt Karl Söhle ein treffendes Urteil ab: Der Text psychologisch fadenscheinig, aber durchweg frisch und humoristisch; die Musik: alle Wunder des Straussschen Orchesters, die Behandlung der Singstimmen die schwache Seite des Werkes, „sein ureigenstes Feld bleibt doch die Instrumentalmusik". Dr. Erich Haenel endlich findet in der Leber-Weberschen Spieloper „Die neue Mamsell" völlige textliche und musikalische Ebbe. — Dasselbe Heft enthält eine treffliche und sehr beherzigenswerte Würdigung von G. Mahlers Vierter Symphonie durch Dr. Arthur Seidl — voll Verständnis und echt kongenialen Erkennens. „Mahlers innerer Mensch steht der grossen Natur mit einer wahrhaft religiösen Inbrunst der Seele und den Rätseln des Daseins mit unglaublicher Sehnsucht des Herzens fromm gegenüber . . . weil seine Kritiker ihm mit Ironie gegenüber stehen und nur Pose wittern, finden sie hartnäckig nicht den Eingang zu seinem kindlichen Märchenreich."

SIGNALE 1902, 22. Jan. No. 8. Es werden die äusseren Umstände erörtert, unter denen die Autobiographie Wagners zustande gekommen, heimlich von italienischen Setzern gedruckt worden ist und dass sich nur 3 Exemplare dieser Biographie im Archiv in Bayreuth befinden. Es wird auch erzählt, dass durch einen Irrtum Hans Richters, der einen Korrekturbogen der Autobiographie besass, dieser in einer Wiener Zeitung zum Abdruck kam.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Gustave Charpentier: Marie. Der Schöpfer der Louise soll diese neue Oper beendet haben, die sich textlich als eine Fortsetzung seiner Louise giebt.

Robert Christoff: Amphitryon ist eine Gesangskomödie, deren Text von Arthur Pserhofer herrührt. Die Erstaufführung wird voraussichtlich noch in dieser Saison am Hamburger Stadttheater stattfinden.

August Enna: Die Nachtigall. Der bekannte dänische Komponist hat soeben diese neue Oper, Text nach Andersen, vollendet.

G. Fránek: Czedra. Der Komponist dieser neuen zweiaktigen Oper ist Domkapellmeister in Raab und Redakteur der Musikzeitung „Philharmonia". Das Olmützer Stadttheater bereitet die Erstaufführung vor.

Arthur Friedheim: Das Dionysosfest. Der bekannte Pianist legt Hand an die Fertigstellung dieses dramatischen Werkes.

Emanuel Moór: La Pompadour ist der Titel einer zweiaktigen Oper, die in Köln unter Kleffel ihre Uraufführung erleben wird.

Oskar Nedbal: Die Geschichte vom Hans. Der vorzügliche Bratschist des Böhmischen Streichquartetts hat die Partitur dieser Balletpantomime fertiggestellt. Das Libretto stammt von K. Hejda. Die Uraufführung hat sich das czechische Nationaltheater in Prag gesichert.

N. Rimskij-Korsakow: Serwilia ist der Titel einer fünfaktigen Oper, die der bekannte Komponist soeben vollendet hat.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Barcelona: Eine spanische Oper: Los Pirineos von Pedrell in drei Akten und einem Prolog gelangte vor kurzem zur Erstaufführung und erzielte stürmischen Erfolg. Bericht folgt.

Bayreuth: Die diesjährigen Festspieltage fallen für den „Fliegenden Holländer" auf den 22. Juli, 1., 4., 12. und 19. August; für „Parsifal" auf den 23. und 31. Juli, 5., 7., 8., 11. und 20. August; für den „Ring des Nibelungen" auf die Tage vom 25. bis 28. Juli, 14. bis 17. August.

Berlin: Die Hofoper brachte am 28. Januar Kienzls Heilmar (Bericht im nächsten Heft der „Musik"); für Mitte Februar ist d'Alberts Improvisator, für Ende Februar Charpentiers Louise in Aussicht genommen. Im März ist dann die Feuersnot von Strauss und der Pfeifertag von Schillings zu erwarten.

Das Theater des Westens verspricht eine Aufführung von Smetanas Der Kuss.

Brüssel: Das Théâtre de la Monnaie bereitet eine Aufführung von Mozarts Entführung aus dem Serail vor, die die erste originalgetreue dieses Werkes in französischer Sprache sein dürfte.

Kopenhagen: Eine Volksoper ist kürzlich eröffnet worden. Das ausverkaufte Haus und der starke Beifall am ersten Abend scheinen zu zeigen, dass das Publikum dem neuen Unternehmen Sympathie entgegenbringt. Aufgeführt wurden zwei Opern: „Gringoire" von Ignaz Brüll und August Ennas „Die Prinzessin auf der Erbse" nach dem Märchen Andersens. Ferner wird Albert Lortzings „Der Wildschütz" und Georg Bizets „Djamileh" zur Aufführung gelangen.

Paris: Den Erfolg von Siegfried haben die hiesigen Korrespondenten der deutschen Blätter zu schätzen nicht verstanden. Heute ist schon für die 18. Aufführung (!) nichts zu haben und Reczké hat seinen Vertrag in Monte Carlo gelöst, um hier bleiben zu können.

Rouen: Eine posthume Oper von Benjamin Godard: Die Welfen gelangte jüngst zur erstmaligen Aufführung und erzielte durch ihren Reichtum an Erfindung und warmes Kolorit einen schönen Erfolg.

Schwerin: Am 20. Januar fand die Erstaufführung von Karl Kleemanns Oper: Der Klosterschüler von Mildenfurt statt. Bericht folgt.

KONZERTE

Berlin: Im fünften Abonnements-Konzert des Tonkünstler-Orchesters, die sich für Berlin als eine Notwendigkeit erwiesen haben, führt Strauss u. a. Liszts Prometheus und Variationen von Georg Schumann auf; Otto Neitzel wird sein Klavierkonzert spielen.

Breslau: Die Meininger Hofkapelle veranstaltet im März hier zwei Konzerte.

Cardiff: Für das „Dreijahrs-Musikfest" ist vorläufig folgendes Programm festgesetzt: Elias von Mendelssohn, Der fliegende Holländer (zweiter und dritter Akt) von Wagner, Die Eroica von Beethoven, Les béatitudes von César Franck, Samson et Dalila von Saint-Saëns, Requiem von Mozart, eine Novität von Dr. J. Parry, die Symphonie Pathétique von Tschaikowsky, Schicksalslied von Brahms, Ruth von Cowen; Stabat mater von Rossini, Orpheus von Gluck und Faust von Berlioz.

Dresden: Im Hoftheater gelangt am 7. d. M. eine neue viersätzige symphonische Phantasie für grosses Orchester von Georg Göhler zum erstenmal zur Aufführung.

Madrid: Zumpe erntete auch bei seinem zweiten Konzert im Theatro Real wieder grossartige Triumphe. Das Publikum verlangte die Wiederholung der meisten Sätze der Mozartschen Es-dur-Symphonie und der Beethovenschen „Achten". Ebenso erzielte die Wiedergabe des Trauermarsches aus der „Götterdämmerung" eine tiefe Wirkung. Im März wird Zumpe in Madrid zu einem zweiten Gastspiel eintreffen; die Presse verlangt, dass er dann Beethovens „Neunte" in sein Repertoir aufnimmt. — Hugo Heermann, der Frankfurter Violinmeister, ist eingeladen worden, gemeinsam mit dem Pianisten Karl Friedberg im Mai hier den ganzen Cyklus der Beethovenschen Klavier- und Violinsonaten zu Gehör zu bringen.

TAGESCHRONIK

Karl Reinecke hat nach 42jähriger Thätigkeit am Leipziger Königl. Konservatorium seine Entlassung erbeten.

Heinrich Hofmann vollendete am 13. Januar sein 60. Lebensjahr. Hofmann stammt aus Berlin. Seine Lehrer waren Kullak, Grell, Dehn und Wüerst. In weiteste Kreise drang sein Name zuerst durch die „Ungarische Suite" für Orchester, an die sich die Frithjof-Symphonie, viele Chor- sowie Kammermusikwerke, zahlreiche Lieder und vierhändige Klavier-Kompositionen anreihten. Von seinen Opern erinnern wir an „Ännchen von Tharau" (Text von Felix Dahn), „Armin", „Wilhelm von Oranien" und „Donna Diana".

Camille Saint-Saëns widmet sich z. Z. der Neubearbeitung einer grösseren Komposition von Rameau. Bekanntlich hat auch Felix Mottl aus Rameauschen Opern eine Balletsuite zusammengestellt.

Joseph Rheinbergers Andenken ehrt Heinrich Reimann durch eine Aufführung sämtlicher zwanzig Orgelsonaten des Meisters in zwanzig aufeinanderfolgenden Orgelkonzerten in der Berliner Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche.

Edmund von Strauss ist als Kapellmeister und Georg Dröscher als Oberregisseur an die Königl. Oper Berlin engagiert worden.

Franz Beidler, der Schwiegersohn der Frau Cosima Wagner, wurde ab Herbst d. J. als erster Kapellmeister an das königl. deutsche Landestheater in Prag engagiert.

Für die Bayreuther Festspiele wird zur Mitwirkung aus Breslau Frl. Olga Pewny als jugendliche dramatische Sängerin und Paul Bender als Bassist eingeladen werden. Kammersänger Burgstaller verlässt die Frankfurter Oper, um sich nur noch den Bayreuther Festspielen zu widmen. An seine Stelle tritt der Dresdener Tenor Forchhammer.

Alfred Bruneau, der bekannte Komponist und Musikschriftsteller, ist von der französischen Regierung nach Russland entsandt worden, um in den Theatern, den Konzerten und Konservatorien die dortigen Musikeinrichtungen zu studieren. Gleichzeitig wird Bruneau in St. Petersburg als Konzertdirigent auftreten und einen ausschliesslich aus französischen Werken zusammengesetzten Musikabend leiten.

Die Akademie zu Stockholm hat dem Musikhistoriker Dr. Wilhelm Kleefeld den Auftrag erteilt, eine „Geschichte der deutschen Oper" zu schreiben, die, ins Schwedische übersetzt, dem einschlägigen Fachunterricht zu Grunde gelegt werden soll.

Die feierliche Enthüllung des Franz Liszt-Denkmals in Weimar ist für den 4. Juli d. J. vorgesehen.

Joseph Rheinberger hat seiner Heimatsgemeinde Vaduz (Liechtenstein) 30000 Mk. testiert. Die Zinsen hiervon sollen jährlich zu Weihnachten zur Unterstützung von würdigen Armen, Witwen und Waisen verwendet werden.

Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, die älteste musikalische Vereinigung Österreichs, feierte jüngst ihr zweihundertjähriges Bestehen durch ein Festkonzert.

Der Allgemeine Musikerverein in Dresden hat Herrn Hermann Starcke zu seinem Ehrenpräsidenten gewählt.

Rud. Ibach Sohn erhielt das königlich rumänische Hofprädikat In Rumänien sowohl wie im übrigen Orient sind die Flügel und Pianos von Rud. Ibach Sohn bereits seit langen Jahren mit grossem Erfolg eingeführt.

Die Firma Steinway & Sons baut in Paris einen eigenen, fünfhundert Plätze enthaltenden Saal. Damit ist die Alleinherrschaft der französischen Klavierfirmen gebrochen, und es wäre vielleicht nicht unrichtig, wenn auch grosse deutsche Firmen in Paris für eigene Säle sorgten.

Das ehemalige bescheidene Archiv der Pariser Oper wird in ein dem Publikum zugängliches Museum umgestaltet. Als Archivar fungiert bekanntlich Charles Malherbe.

Die Münchener Hoftheater-Intendanz hat mit dem Wiener Reisebureau Schenker einen Vertrag geschlossen, wonach dieses in den nächsten drei Jahren einen Teil der Wagner-Festspiele während des Sommers im Prinz-Regententheater auf eigene Rechnung übernimmt.

Das Stuttgarter Hoftheater ist in der Nacht zum 20. Januar ein Raub der Flammen geworden. Eines der grössten deutschen Schauspielhäuser, ein Haus von grossen, rühmlichen Traditionen ist damit zerstört! Es war eine echt fürstliche That, dass König Wilhelm den Mitgliedern des Theaters die Mitteilung zugehen

liess, dass ihre Verträge in Kraft bleiben würden. Prinzregent Luitpold hat Dekorationen und Kostüme des Münchener Hoftheaters zur Verfügung gestellt. Die Vorstellungen werden zunächst im Kgl. Wilhelmatheater fortgesetzt; ausserdem ist ein provisorischer Theaterbau in Aussicht genommen.

In Kiel wird der seit Jahren geplante Bau eines Stadttheaters in diesem Jahre begonnen werden. In nächster Zeit wird von Baumeister Seling-Berlin den Stadtkollegien eine Vorlage für den Theaterbau unterbreitet werden.

Rostocks vornehmstes Konzertlokal, der Apollosaal, der in akustischer Hinsicht dem alten Gewandhaussaal in Leipzig gleich geschätzt wurde, ist eingegangen. Er wird jetzt für industrielle Zwecke umgebaut.

Von einem Kapellmeisterkrieg in München weiss die „Münchn. Ztg." zu berichten, der sich derart zugespitzt habe, dass, entweder Zumpe oder Stavenhagen das Hoftheater verlassen werde. Stavenhagen habe mächtige Freunde und Gönner mit weitreichenden Verbindungen, sei ein tüchtiger Musiker und eine liebenswürdige Persönlichkeit, aber keine erste Kraft, die den schwierigen Verhältnissen der Münchener Hofbühne gewachsen sei, während seit Zumpes kurzem Wirken sich die Anzeichen einer besseren Zukunft geltend gemacht hätten. Lasse man Zumpe, der einflussreiche Gegner habe, fallen, so werde, da ohne eine hervorragende musikalische Kraft an erster Stelle die Hofoper, besonders aber das Prinz-Regenten-Theater mit seinem Wagner-Cyklus nicht bestehen könne, Felix Mottl auf der Bildfläche erscheinen. — Im Anschluss hieran sei ein Erlass erwähnt, der die Hervorrufe der Kapellmeister betrifft. Er lautet: „Es ist in der letzten Zeit Sitte geworden, bei Opernaufführungen auch die dirigierenden Kapellmeister neben den Darstellern vor die Rampe zu rufen. Diese Sitte hat gelegentlich zu Gunsten dieses oder jenes musikalischen Leiters einen nahezu demonstrativen Charakter angenommen, der mit dem Wesen der Kunst und den Darbietungen der kgl. Theater nicht im Zusammenhang steht. Die kgl. Kapellmeister haben deshalb nicht mehr etwaigen Hervorrufen auf der Bühne Folge zu leisten, sondern sich künftighin für den ihnen und dem kgl. Hoforchester gespendeten Beifall vom Dirigentenpulte aus zu bedanken."

TOTENSCHAU

Professor Gustav Rebling, ein um das Musikwesen Magdeburgs sehr verdienter Mann, geb. 10. Juli 1821 zu Barby, ist am 9. Januar in Magdeburg gestorben. Als Komponist, Dirigent und Orgelspieler war er mit gleichem Erfolge thätig. Bei seinem goldenen Jubiläum am 11. Oktober 1896 wurde ihm ausser vielen Ehrungen auch der Titel Professor zu teil.

Der Komponist der Oper „Ruy Blas" Philippo Marchetti ist Mitte Januar gestorben. Er ist am 26. Februar 1835 zu Bolognola geboren und trat schon mit 21 Jahren als Komponist vor die Öffentlichkeit. Marchetti war nicht mit allen seinen Arbeiten gleich glücklich, und erst sein „Ruy Blas", der 1869 in der Scala zur Aufführung kam, verschaffte ihm eine geachtete Stellung in der musikalischen Welt. Eine Reihe von Jahren war Marchetti Präsident der Accademia di S. Cecilia.

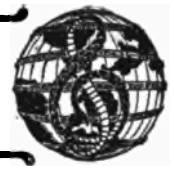
AUS DEM VERLAG

Die grosse Mailänder Verlagsfirma G. Ricordi & Co. hat in Leipzig eine Filiale errichtet.

Der Berliner Musikverlag N. Simrock ist in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung unter Leitung des Herrn Hans Simrock umgewandelt werden.

Der Herzoglich Anhaltische Hof-Musikalienhändler Reinhold Koch in Halle ist zum „Grossherzoglich Sächs. Hof-Musikalienhändler" ernannt worden.

KRITIK



OPER

AGRAM: Der Aufschwung unseres Konzertlebens und die stillen Weihnachtswochen haben auf das Opernrepertoire anscheinend hemmend gewirkt, anstatt die Kräfte in künstlerischen Wettkampf treten zu lassen, streckte die Oper die Waffen vor der dräuenden Konkurrenz. Die Vorbereitungen zu der in nächster Zeit ersten Aufführung des „Hans Heiling" nimmt nun alle Kräfte in Anspruch und wir sind äusserst gespannt, wie dieses deutsche Werk sich in der kroatischen Übersetzung und Bearbeitung präsentieren wird.

Ernst Schulz.

BASEL: Unsere Oper hat das neue Jahr mit der erstmaligen Aufführung von „Samson und Dalila" von Saint-Saëns sehr glücklich begonnen. Das Werk, das für Basel Novität war, hat, trotzdem es hinsichtlich des Textbuches wie der Musik mit einem Fusse im Oratorium stecken geblieben ist, nachhaltig gewirkt und einen starken äusseren Erfolg erzielt. Dies festzustellen ist Pflicht, auch wenn man selbst der Oper etwas skeptisch gegenüber steht. Vorab darf man das Textbuch für modernes Empfinden doch wohl als verfehlt bezeichnen, denn die vom Dichter unter vollständigem Verzicht auf jede Individualisierung auf die Bühne gebrachten Personen sind ohne Ausnahme nach einer heute veralteten Schablone hergerichtete Opernfiguren, die mangels schärferer Charakterisierung kein tieferes Interesse zu erwecken vermögen. Weit über dem Texte steht die Musik. Ist es auch nichts weltbewegendes, was ihr Wesen ausmacht, so ist sie doch überall gut, ja zum Teil vortrefflich gemacht, und weiss den Hörer zu fesseln. Die Aufführung mit Frl. Poehn, unserer besten Kraft, als Dalila, darf im Rahmen unserer Verhältnisse als eine vorzügliche bezeichnet werden. — Im weiteren sind zwei Gastspiele zu registrieren, ein Erfolg und ein Fiasko: d'Andrade glänzte als Don Juan, während der Tenorist Rothmühl in dreimaligem Auftreten von einem wohlverdienten Misserfolg zum andern ging.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: Alfred Sormanns zweiaktige Oper „Die Sibylle von Tivoli", die im Kgl. Opernhaus zum ersten Mal aufgeführt wurde, wälzt sich einer Seeschlange gleich durch die Theatergeschichte der letzten zehn Jahre. Anno 1892 „entstand" sie, die Zeitungen waren des Ereignisses voll. Seitdem wurde sie vielfach „signalisiert": kundige Leute wollten sie „gesehen" haben. Hier und dort. Jetzt endlich taucht sie empor, zum nicht geringen Entsetzen des Publikums, das in sich hineindachte: „Oh, hätte ich sie nie geschaut!" Auf ihrer Wanderung durch die Zeiten hat sich Sormanns Tondichtung einen erweiterten Titel zugelegt. Hiess sie früher nur „Die Sibylle", so stolziert sie nunmehr als „Die Sibylle von Tivoli" einher. Ob zu ihrem Vorteil, wage ich zu bezweifeln. Die neue Überschrift ruft dem Reichshauptstädter ein anderes „Tivoli" in das Gedächtnis. Draussen auf den Höhen des Viktoria-Parkes liegt es. Im Sommer findet jeden Mittwoch ein „Brinkmann-Konzert" statt. Das Programm mischt Klassizität mit Modernismus, Verismo mit Wagnerschem Allkunstwerk. Wenn man dann des Abends — der letzte Ton ist verklungen — durch die Lichterfelder Strasse zur Belle Alliancestrasse hinabsteigt, so geht's einem immer durch den Kopf: „Wagner-Mascagni, Mascagni-Wagner". So mag auch Sormann einmal diese Strasse gezogen sein, im Haupte das: „Wagner-Mascagni, Mascagni-Wagner". Und als Niederschlag solcher Kopfschmerzen formte sich „Die Sibylle von Tivoli". Milieu, Sujet und der verhängnisvolle Dolchstich zum Schluss sind unverfälscht italienisch, die Musik arbeitet mit neudeutschen Mitteln ... oder giebt es doch wenigstens vor. Eigenes ist Sormann leider garnicht eingefallen. So schleicht der erste Akt müde und träge dahin, nur kümmerlich belebt durch einen unwirksamen Chor, entbehrend der Steigerung, der Auffrischung durch einen seelischen oder meinetwegen auch theatralischen Höhepunkt. Erst der zweite Akt bringt etwas Ab-

wechslung. Ein glänzend ausgeführter „Saltarello". Ein Volksfest mit Tombola und lustigem Singsang. Und fragt man mich, wie sich denn Sibylle, Dolchstich, Tombola, Saltarello zu einem logischen Ganzen aneinanderfügen, so muss ich zu des Dichters Beschämung sagen, garnicht. Geheimnisvoll wie die Sibylle selbst sind die Pfade des Dichters, Schultz-Hencke benannt. Nur eins bereitete mir Wohlgefallen, dass ein den ganzen Abend hindurch bedrohlich auftretendes Schiessgewehr zum Schluss doch nicht losging. Dafür war's ein Dolch. Immerhin, es hat nicht geknallt. Die Darstellung gab sich die erdenklichste Mühe, der traurigen Geschichte eine freundliche Seite abzugewinnen. Was sich thun liess, vollbrachten die Damen Plaichinger, Goetze, die Herren Sommer, Berger. Auf der Bühne dirigierte ein neuer Regisseur, Herr Droescher geschickt die Massen, unten im Orchester führte ein neuer Kapellmeister, Herr Edmund von Strauss, umsichtig den Stab. Der glückliche Autor — dafür hielt er sich selbst — erschien nach dem ersten Akt etwa drei Mal, nach dem zweiten mehr als acht Mal. Ein Wunder? Das Publikum fand Gefallen an dem drolligen Gebahren des Komponisten, der kam, ohne dass man ihn rief und nun bald rufen wird, dass man kommt.

Das Haus war bis zum Giebel gefüllt — von Feinschmeckern, die nach all dem Balletjammer der letzten Jahre auf die ewig frische, entzückende „Coppélia" gieperten. Sie haben geweint vor Wut über diese Verstümmlung des reizenden Werkes, über die lieblose Art, wie man Delibes' feinsinnige Partitur herunterspielte. Der Tanz an sich — das muss man anerkennen — war flott, gut einstudiert, die dell' Era übertraf sich in den Variationen des ersten Bildes selbst. Aber die dekorative Einrichtung! Aber das Orchester! Von der Gigue des zweiten Bildes ging man mit Benutzung einiger Takte aus dem Finale sofort zum Schlussgalopp über. Nur schnell fertig mit der That, das war der Wunsch Steinmanns, der wohl die Erzeugnisse Richard Eilenbergs und Franz von Blons zu bewältigen vermag, nimmermehr aber eine Schöpfung von der Feinheit und Grazie der „Coppélia". Dr. Erich Urban.

Theater des Westens. „Wiener Blut." Er hat eine Frau, eine Geliebte und eine Nebengeliebte. Sein Chef, der Herr Premierminister von Reuss-Schleiz-Greiz, verwechselt zwei Akte lang die Frau mit der Geliebten, die Frau verwechselt die Geliebte mit der Nebengeliebten, die Geliebte verwechselt die Nebengeliebte mit der Frau, die Nebengeliebte — wer zählt die scherzhaften Missverständnisse alle auf! Hauptsache ist, dass im letzten Akt drei Paare drei separierte Lauben beziehen, dass nach dreimaligem Männer- und Weiberwechsel (Distanz „keine drei Schritt vom Leibchen") chacun seine chacune endlich trifft und die Bühne sich in das bekannte grosse Standesamt verwandelt. Was in solcher Operette getanzt, gesungen und gespielt wird, das ist nichts als ein einziges Rechenexempel mit mehreren Unbekannten. Diesmal waren es ihrer drei. Die Rechnung war verzwickt, die Faktoren mussten herüber und hinüber geschoben werden, aber schliesslich ging doch alles auf. Damit man sehe, dass bei der Operettenmusik die Stellung der Faktoren ebenso gleichgültig ist, hatte man Johann Strausssche Melodieen von da und dort her zusammengetragen. Dieser selbe Johann Strauss hat einmal eine Operette geschrieben, die nennt sich der „Zigeunerbaron". Auch da ist viel „Wiener Blut" drin, aber auch manches Stück echter Kunst. Das erste Finale hat ein Musiker geschrieben, kein Theaterschneider. Auch die Operettenmusik hat einmal den Ehrgeiz gehabt, etwas Ganzes, Unteilbares zu schaffen. Und heute? Ach ja, die Überbrettl mit ihrem Grundsatz der Aufteilung der Stücke in Stückchen hat bereits recht viel geleistet zur „künstlerischen Erziehung der Massen". Willy Pastor.

BRAUNSCHWEIG: Über das Schicksal des Hoftheaters ist endlich der Würfel gefallen. Prinz Albrecht von Preussen entschied kurzer Hand, dass unter Verzichtleistung der finanziellen Beihilfe der Stadt in dem Parke neben dem jetzigen Gebäude ein Interimstheater, Holzkonstruktion mit Parkett, Parterre und drei Rängen, ca. 1000—1100 Plätze enthaltend, errichtet werden soll. Am Tage nach der Beschlussfassung begann man

sofort mit Vermessungen und hofft, Anfang September die neue Spielzeit in diesem Hause eröffnen zu können. Die jetzige endet im Mai, dann wird sofort der Umbau in Angriff genommen, der auf 2 Jahre berechnet ist. Von dem Bau bleiben fast nur die 4 Aussenwände stehen, wir werden also nahezu einen völlig neuen haben. Die endgültige Lösung der Frage interessierte in letzter Zeit mehr als die künstlerischen Leistungen. Die Ausbeute ist heuer mager. Die Königin von Saba von Goldmark sollte neu einstudiert und der Überfall von Zöllner als Neuheit gegeben werden, beide wurden wegen plötzlicher Erkrankung eines Hauptdarstellers aber wieder abgesetzt: so blieb nur die Auffrischung von Mozarts Entführung aus dem Serail übrig. Da der Götterjüngling damals eine „Rettung" seiner Braut Constanze Weber ernstlich erwog, flossen persönliche Erlebnisse und allgemeine Gedanken hier zusammen: auf der Glut der ersten Liebe und dem Hochgefühl keimender Gedanken entstand dies bahnbrechende deutsche Singspiel. Die Herren Hofkapellmeister Riedel und Oberregisseur Frederigk hatten es sorgfältig vorbereitet, deshalb fand es mit Ausnahme von Frl. Hartwig (Constanze), deren Technik hier versagte, eine gute Wiedergabe. Frl. Alten (Blondchen), sowie die Herren Cronberger (Belmonte), Grahl (Pedrillo) und Nöldechen (Osmin) boten prächtige Leistungen.

Ernst Stier.

BREMEN: Die letzten Wochen haben nichts Neues in unserer Oper gebracht. Das wäre natürlich nicht schlimm, wenn die Ruhezeit den Wiederholungen wertvoller Werke zu gute käme und an diesen eine eindringende künstlerisch ausgleichende Nach- und Durcharbeitung ermöglichte. Aber daran ist kein Gedanke. Der Fidelio, Tristan, die Meistersinger, Walküre und Siegfried sind längst mit all der Arbeit, die sie verursachten unter den Horizont zurückgesunken, und der Fliegende Holländer in der Bayreuther Einrichtung, deckte bei seinen Wiederholungen so recht den alten Opernschlendrian wieder auf, der stehen lässt, was einmal stehen will und wackeln lässt, was wackelt. Da sollte eine Extramannschaft von Dilettanten die Chöre der holländischen Matrosen singen, brachte das erte Mal aber nur ein brenzliches Gestöhne zu Gehör, das von dem entsetzten Kapellmeister mit dem Orchester indessen noch einigermassen verdeckt wurde. Bei der Wiederholung wollten die Extrasänger sich nicht mehr unterdrücken lassen und rächten sich durch ein undefinierbares Tonchaos, das erst zwei lange Takte nach der Orchesterbegleitung sein Extraende fand. Das ganz unperspektivische Schlussbild lässt noch immer zwei als Holländer und Senta frisierte Kinder (!) auf den Wellen schweben. Guten Lehren aus bösen Erfahrungen ist die Opernleitung unzugänglich. Ein von geschäftlichen Rücksichten nicht beständig abgelenkter, energischer Wille und ein wirklich künstlerisches Programm fehlt. An diesem Urteil wird auch die seit Wochen erwartete Aschenbrödel-Erstaufführung (musikalisches Märchen von Wolf-Ferrari), deren Vorbereitungen augenblicklich alle Kräfte der Oper für andere Sachen lahm zu legen scheint, schwerlich etwas ändern.

Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Die Oper brachte nach Neujahr die „Afrikanerin", „Margarete" und „Oberon" heraus. Die Aufführungen boten als einzig Bemerkenswertes das Auftreten einer barmherzigen Schwester, welche das ohnmächtige Gretchen in der Kirchenscene sänftiglich aufhob und mild tröstete. In musikalischer Beziehung lastete über allen drei Abenden eine ziemliche Depression. Gut war Frl. Pewny als Gretchen und das Oberon-Orchester. Ein schrecklicher Unglücksfall suchte sodann unsere Bühne heim. In der Ballet-Schlussgruppe des Kinderstückes wurden durch einen entstandenen Brand vier Tänzerinnen furchtbar verletzt. Eine derselben ist bereits gestorben.

Die Ursache des Unglücks wird wahrscheinlich nie aufgeklärt werden. Der geheimnisvolle, elektrische Dämon „Kurzschluss" soll es angerichtet haben. Jedenfalls wird man jetzt Veranlassung nehmen müssen, polizeiliche Vorschriften, betreffend die Imprägnierung der Balletkostüme, zu erlassen, da sich bei der erwiesenen Feuergefährlichkeit elektrischer Leitungen das fortwährend mit Beleuchtungskörpern exerzierende

Balletkorps in steter Lebensgefahr befindet. Begreiflicher Weise herrschte nach dem Unglücksfall im Publikum, das sich übrigens bei der Katastrophe musterhaft benahm, eine gewisse Platzfurcht, welche die Direktion erst durch das Gastspiel des niedlichen Fräulein Nast aus Dresden als Undine zu bannen vermochte.

G. Münzer.

BRÜSSEL: Mit grösster Spannung sah man hier der „Götterdämmerung", der überhaupt ersten Aufführung in französischer Sprache, entgegen. Nach der vorjährigen mustergültigen Neueinstudierung von Tristan und den stilvollen Aufführungen von Lohengrin und Tannhäuser in diesem Winter, durfte man auf etwas besonderes gefasst sein. Der jetzige Direktor Kufferath hat sich seit 20 Jahren um die Verbreitung und das Verständnis der Wagnerschen Kunst in Belgien und Frankreich die grössten Verdienste erworben. Mit unermüdlichem Eifer wies er in unzähligen Artikeln auf die Schönheiten der Dramen hin, schrieb über jedes einzelne umfangreiche Bücher, die grösste Verbreitung fanden und zu dem Besten gehören, was die Wagnerlitteratur aufzuweisen hat; er sorgte für Aufführungen in Konzert und Theater, meist mit deutschen Künstlern — kurz keiner war berufener als er, das letzte (ausser Parsifal) hier noch nicht aufgeführte Drama zu würdevoller Aufführung zu bringen. Unterstützt von seinem Kompagnon Guidé, einem vortrefflichen Musiker, der Kufferaths künstlerische und reformatorische Bestrebungen und Gedanken ganz teilt, haben beide denn auch mit der Aufführung der „Götterdämmerung" etwas Hervorragendes geleistet. In Herrn Dupuis haben sie einen fleissigen, energischen Kapellmeister gewonnen, der mit Einsetzen seines ganzen Könnens, und unterstützt von dem klangschönen vorzüglichen Monnaie-Orchester eine prachtvolle Orchester- und Ensembleleistung erreicht hat. Die Inscenierung ist bis in die kleinsten Teile nach Wagners Intentionen geregelt.

Unter den Interpreten überragt alle an Stimme, Methode, Auffassung und Spiel Mme. Litvinne als Brünnhilde. Der Siegfried des Herrn Dalmorès, ohne ihr ebenbürtig zu sein, verdient alles Lob; seine Stimme ist frisch und ausdauernd, sein Spiel intelligent Die anderen Partieen der Gutrune, Waltraute, Gunther, Hagen und Alberich sind vortrefflich durch die Damen Friché, Dhasty, die Herren Albers, Bourgeois und Viaud besetzt. Das Terzett der Rheintöchter ist ausgezeichnet, desgleichen der Chor der Mannen. Das Werk wird ohne jeden Strich gegeben, es fängt um 6 Uhr an und endet um 12 Uhr. Nach dem 1. Akte ist eine Stunde Pause, in der in den Sälen des Foyers soupiert wird — eine Neuerung, die grossen Anklang findet. Es herrscht nur eine Stimme der Begeisterung über Werk und Aufführung, und die Brüsseler, die immer an der Spitze der Wagnerbewegung gestanden, sind mit Recht stolz darauf, dass nunmehr sämtliche Tondramen Wagners (Tannhäuser und Tristan ausgenommen) ihre erste Aufführung in französischer Sprache hier, statt in Paris, erlebt haben.

Felix Welcker.

DANZIG: Undine. Ungewohnt vollständige Aufführung unter Krause. Auf der Bühne alles Verständnis für Romantik erloschen. Undine „seelenlos", wässerig, Kühleborn schneidig modern. Weitere Flucht der Oper zum Märchen, das in deren Gewand doch ausschaut wie (Fritzchen in Grossvaters Rock und Hut): a) Humperdincks Hänsel und Gretel interessant nur durch vorzügliche Orchesterleistung unter Krause; Gretel rangenhaft. b) König Drosselbart, von Kulenkampff, durch Tabak und Zeitungen im Stück zweideutig in historische Zeit gerückt, Sujet mit grotesker Beimischung etwas wie harmlos „bezähmte Widerspänstige" — zeigt sich hier undankbar gegen enorme Schwierigkeit der Einstudierung, verschwindet sofort wieder. c) Schwefelholzmädel von Enna, Text nach Andersen, dem das Märchen freilich nur Tarnkappe für Satire ist. Idealisierung durch indifferent gefällige, wagnerisch sein sollende „unendliche" Musik ganz illusorisch, so dass Rest einzig die tief unsittliche Unterhaltung satt und warm Sitzender mit den effektvoll inscenierten Hallucinationen eines hungernd erfrierenden Kindes. — Figaros

Hochzeit höchst reizvoll rococco ausgestattet, Orchester ebenbürtig unter Krause, auf der Bühne nur Seybold-Susanne und Almati-Marzelline mehr als vergleichsweise gut.

Dr. C. Fuchs.

DARMSTADT: Das neue Jahr brachte als bedeutendstes Ereignis auf dem Gebiete der Oper die Aufführung der Weissschen Kriminaloper „Der polnische Jude", die einen starken äusseren Erfolg erzielte, das Publikum aber mehr durch ihr nervenprickelndes Sujet aufregte, als durch ihre Musik interessierte, deren Hauptvorzug darin besteht, dass sie sich dem Stimmungs-Milieu der Handlung anzupassen versteht. Die Hauptpartie der Oper hatte in Herrn Kammersänger Weber einen berufenen Vertreter gefunden. Die Wiedereinstudierung des seit einem Jahrzehnt nicht mehr gegebenen romantischen Schauspiels „Preciosa" mit der Weberschen Musik brachte den Zuhörern zum Bewusstsein, wie ungleich veralteter die Kunstform dieses Singspiels im Vergleich zu anderen litterarischen und musikalischen Bühnenwerken jener Zeit ist. Das jüngst absolvierte Gastspiel des Herrn d'Andrade als „Rigoletto" und „Don Juan" giebt uns zu keiner weiteren Bemerkung Veranlassung, als dass wir die Ansicht, der Künstler sei gealtert, glänzend widerlegt fanden.

Dr. O. Waldaestel.

DESSAU: Der Opernspielplan des Hoftheaters gleicht jetzt einem stillen Wasser, auf dessen Spiegel das Schifflein der Kunst dahingleitet, ohne dass ein Sturm impulsiver Begeisterung einen stärkeren Wellenschlag erzeugte. Dr. Klughardt ist seit Anfang Dezember aus Gesundheitsrücksichten beurlaubt. Kapellmeister Eichberger, unser zweiter und ganz tüchtiger Dirigent trägt somit die Last der Arbeit allein. Wenn Steuermann und Kapitän in einer Person vereinigt sind, kann natürlich von einer idealen Navigation keine Rede sein. Die Klippe anregender Novitäten ist bis jetzt allerdings vermieden worden — wir müssen uns mit Reprisen schon bewährter Repertoireopern begnügen.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Die Königl. Hofoper griff unlängst auf Massenets lyrisches Drama „Werther", das man vor zwei Jahren nicht ohne Erfolg gegeben hatte, zurück. Aber der Griff war, was vorauszusehen gewesen wäre, kein glücklicher. Damals hatte das Werk für unsere Stadt den Reiz einer Novität und zudem hatte man kaum etwas von moderner französischer Grammatik gehört. Jetzt ist das anders. Die effektvolle Saint-Saënssche zwischen Méhul und „grosser Oper" paktierende Schau-Oper „Samson und Dalila" hat das bescheidene Licht des von Empfindsamkeit überfliessenden „Werther" überstrahlt. Man hätte also mehr im eigenen Interesse gehandelt, wenn man dem jungen, talentvollen Kapellmeister Kutzschbach mit einer anderen „Neueinstudierung" betraut hätte. Damit wollen wir also selbstverständlich nicht jeden Wert der Massenetschen Oper hinwegdekretieren. Ihr Schöpfer ist und bleibt ein geistvoller, feinsinniger Musiker, der aber nach Art aller nicht starken Talente mehr in dem, wie er etwas bietet, als in dem, was er bietet, glänzt. Dazu kommt das persönliche Malheur, dass ihm der beste melodiöse Einfall, das Thema des grossen Duetts des Helden mit Lotte, entlehnt und in der „Bauernehre" ins gewaltsam Leidenschaftliche übertragen wurde. Allein aber von zarter oder schmerzvoll erregter „Stimmungsmusik" wird auch der modernste Mensch nicht befriedigt und auf solche läuft das Werk in bester Instanz doch hinaus. Wir anerkennen gewiss das Streben des Franzosen, dem Werther-Stoff nach Kräften gerecht zu werden, wir bewundern fast seine Askese allen den möglichen Anwandlungen gegenüber, ihn operistisch zu gestalten, aber wir billigen sie — nicht. Wenn Massenet einmal den, weil eine „Zeitkrankheit" behandelnden an sich wenig zur Vertonung geeigneten Stoff erkor, konnte er ihn auch getrost so verarbeiten lassen, dass er den Bedingungen zu genügen vermochte, die man an ein musikalisches Kunstwerk stellen muss und die eine wirkliche Eigenexistenz — die trotz aller Einwände Gounods „Margarethe" zuzuerkennen ist — verbürgten.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Im Theaterleben ist Ebbe eingetreten. Die Flut lässt hoffentlich nicht allzulange auf sich warten. Vom „Ring“ wurde noch nichts geboten, die Tristan-Partitur verstaubt, die Meistersinger schlummern schon jahrelang. August Ennas Streichholzmädel mit Hermine Förster in der Titelrolle fand bei annehmbarer Inscenierung eine freundliche Aufnahme. Der Apotheker, eine der 24 Gelegenheitsoperchen, die Haydn für das Haustheater seines fürstlichen Herrn komponierte, ein harmloses Ding, dessen Libretto sehr an den „Barbier“ erinnert, bereitete den Hörern einiges Vergnügen. Zwei Tenöre gastierten auf Engagement. Kurz-Stolzenberg gefiel als Tannhäuser sehr, verscherzte sich aber als Max im Freischütz jede Aussicht auf einen Kontrakt. Sein Kollege Kaufung, der sich als Don José in Carmen vortrefflich einführte, dürfte in nächster Saison der Oper angehören. Auch Johanna Kortmann, eine junge Soubrette, ward für Düsseldorf verpflichtet. Ihr „Ännchen“ war vielversprechend. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Giordanos „Fedora“ gehört unter die seltene Rubrik der „Frack-Opern“; ihr wesentliches Merkmal besteht in der Anpassung der Musik an den Schauspielvorgang, also in dem „Drama“ ohne „Melo“, während Mascagni die Opernbühne zum „Melodrama“ zurückbringen will. Die Darstellung der Titelrolle durch Della Rogers war eine vorzügliche, wie denn der Künstlerin in Erscheinung und Auftreten die Damen aus der vornehmen Gesellschaft besonders gut zu Gesichte stehen. Der finanzielle Erfolg des Lortzing-Cyklus mit hervorragenden Gästen ist hinter dem künstlerischen zurückgeblieben. Der eigentliche Träger des Cyklus war Paul Knüpfer-Berlin, der bei natürlicher Darstellung durch grossartige Stimmmittel sich auszeichnete und als Kellermeister Hans, van Bett, Stadinger und Baculus unübertreffliche Leistungen bot. Grossen Erfolges hatte sich auch Julius Müller-Wiesbaden als Kühleborn, Zar und Graf durch Vornehmheit in Spiel und Gesang und einen prachtvollen Bariton zu erfreuen. Waldemar Henke-Wiesbaden war ein spielgewandter und namentlich auch stimmbegabter Knappe Georg, Anna Triebel-Weimar eine reizende Undine und pikante Baronin.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A/M.: Frau Kernic hat seit Jahresanfang ihr hiesiges Engagement angetreten und nicht nur in Partieen vom Genre ihrer Gastrollen, sondern auch in einer Aufgabe von stärkerer dramatischer Färbung, als Nedda im „Bajazzo“ guten Erfolg gehabt. Mit der Neueinstudierung von Delibes „Coppelia“ ist wieder einmal etwas für das Ballet geschehen, das seit Jahren fast nur die bekannten Verlegenheitspausen füllt und mit einaktigen Bagatellen Opernabende auf ihre vorschriftsmässige Dauer bringen hilft. Frl. Bessoni entwickelt in der Titelpartie Grazie und hohe Technik, bringt es aber im Punkte des liebenswürdigen Humors nicht ganz so weit wie ihre Vorgängerinnen Frl. Bayz und Robertine. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG I. B.: Der erste Weihnachtsfeiertag brachte den Besuchern des Stadttheaters eine Opern-Neuheit: Die Rosenthalerin, Musik von Anton Rückauf, Dichtung von Fritz Lemmermayer. Der Inhalt der Oper spielt sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Nürnberg ab und ist, mit wenig Worten wiedergegeben, folgender. Zum dortigen Sebaldusfest kommt mit seinem Nürnberger Geschäftsfreund ein junger Kaufmann aus Frankfurt. Beim Festzuge sieht er die Pflegetochter des berühmten Malers und Kupferstechers Albrecht Dürer. Er entflammt in heisser Liebe zu ihr, deren Erwiderung er sofort gewahr wird. Um die Vereinigung beider Liebenden zu durchkreuzen, sinnt Frau Dürer, welcher das Wohlwollen ihres Mannes für seine Pflegetochter, die Rosenthalerin genannt, zuwider ist, auf Rache. Sie enthüllt der Rosenthalerin ihre uneheliche Abkunft, welche den Frankfurter Patrizierssohn zum Bruche seines ehelichen Versprechens veranlassen soll. Im Schmerze über diese Enthüllung sucht das Mädchen das Kloster auf, in welchem ihre Mutter als Büsserin gestorben ist. Hier will sie ihre Tage beschliessen. Auf dem Grabe ihrer Mutter finden sich die Liebenden, und Dürer,

welcher den erneuten Treueschwur des jungen Mannes belauscht, segnet den Bund an gleicher Stelle. Kaiser Maximilian von Nürnberg, inzwischen vom Schicksale der Rosenthalerin unterrichtet, erhebt grossmütig und unter gleichzeitiger Ehrung für Albrecht Dürer, das schwergeprüfte Mädchen in den Patrizierstand, und die Vereinigung der Liebenden kann erfolgen.

Mit Ausnahme der Scene auf dem Friedhofe ist dem Komponisten wenig Gelegenheit geboten, dem wenig spannenden und zu sehr gesuchten Libretto grossen, musikalisch wirksamen Ausdruck zu verleihen. In dieser Scene ist ein beachtenswertes Talent auf dem Gebiete der Lyrik nicht zu leugnen. Bei allen anderen Vorgängen aber sind die Bestrebungen des Komponisten, auf bekannten Bahnen zu wandeln — und nicht zum mindesten in denen von R. Wagner — nicht abzuleugnen. Für die Aufführung unter Herrn Starkes Leitung muss allen Beteiligten, besonders Frl. Nicolai (Rosenthalerin), den Herren Copony und Sondegg (Frankfurter Kaufmann und Albrecht Dürer) rückhaltloses Lob gezollt werden. Trotzdem wird sich die Neuheit nicht auf dem Repertoire erhalten. Albert Hieber.

GRAZ: Die zweite Novität war Heinrich Zöllners Musikdrama „Die versunkene Glocke". Man könnte als Untertitel hinzufügen: Oder die verlorene Liebesmüh. Denn alle die freundlichen Musiktugenden Zöllners, sein echtes, ehrlichen Wollen, wie sein gutfundiertes, reiches Können bringen Hauptmanns Glockenspiel nicht zum Klingen. Der Dichter hat sich immerhin beim Komponisten zu bedanken, denn dieser hat Rautendeleins Leben verlängert. Ob er ihr eine dramatische Seele einhauchen konnte, ist die Frage. Die Naturstimmungen des Werkes sind lebendig geschaut und von reizender Wirkung. Aber wo der Glokengiesser reflektiert, anstatt zu handeln, hinkt das Drama und kommt auch auf der Krücke der Musik nicht weiter. Vorläufig gab es fünf schöne Aufführungen. Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Unsere Oper beschäftigt sich damit, die Zinsen einzuheimsen, die Charpentiers „Louise" abwirft. Bei stets ausverkauftem Hause und unter steigender Neugierde weitester Kreise — leider deckt sich Neugierde bei uns nicht mit künstlerischem Verständnis — ist die ganz eigenartige Oper schon fünfmal wiederholt worden und aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte „Louise" für den Rest der Spielzeit Trumpf bleiben. Wenigstens ist nicht anzunehmen, dass die nächste Neuheit, Bungerts „Nausikaa" dem Werke des genialen Franzosen irgend welche Konkurrenz machen wird; es sei denn, dass diese „Nausikaa" gänzlich die Eigenschaften von „Odysseus Heimkehr" und „Kirke", mit denen wir schon früher beglückt wurden, verleugnet. Aus der grossen Anzahl der Opern-Aufführungen, die schlecht und recht verliefen, wie sie nun mal bei uns zu verlaufen pflegen, hebt sich eine Meistersinger-Vorstellung als besonders bemerkenswert heraus, in der Ernst Kraus den Stolzing, Hans Mohwinkel den Sachs sang. Kraus, als Stimmkrösus hier schon von seinem wiederholten Auftreten im Konzertsaale bekannt, betrat zum erstenmale unsere Bühne. Ein ungeteilter Erfolg war ihm nicht beschieden. Denn wohl liess sich ein Teil des Publikums von des Sängers strahlenden Tenortönen blenden, aber die Kritik musste mit Recht konstatieren, dass vor allem einmal die manirierte, gekünstelte und parfumierte Art, mit der Herr Kraus die Lieder Stolzings sang, sehr erheblich abfiel gegen Birrenkovens warmblütiges, natürliches Temperament. Und die nonchalente, unfreundliche Darstellung konnte just auch nicht dazu beitragen, dem berühmten Sänger neue Sympathieen zu sichern.

Wesentlich günstiger war der Eindruck, den Herr Mohwinkel hinterliess. Eine imposante künstlerische That mag sein Sachs vielleicht nicht sein; aber eine ehrliche, fleissige und von Intelligenz getragene Leistung bot der Mannheimer Künstler, dessen Organ man nur etwas mehr Kolorit gewünscht hätte, in jeder Scene. Das Beste gab er im dritten Akte, in dem er an berühmte Vorbilder — etwa den Meister-Sachs Otto Schelpers — heranreichte. — Eine Wiederholung des Nibelungen-Ringes, bei der Birrenkoven die

Tenorpartieen singt, stösst auf grosse Teilnahme und bringt damit den Beweis, dass die Zeit des Ringes jetzt eigentlich erst gekommen ist. Dem Unfug, die musikalische Leitung eines Cyklus zwischen die Kapellmeister Gille, einen unserer besten Wagnerinterpreten und Göllrich zu teilen, ist man leider auch diesmal treu geblieben. Ein Verständnis dafür, dass man damit unkünstlerisch handelt, scheint eben im Bureau der Direktion nicht vorhanden zu sein. Als einzige Neu-Einstudierung brachte man Maillarts Operette „Das Glöckchen des Eremiten" heraus. Ein liebenswürdiges Werkchen und eine liebenswürdige Aufführung mit Frau Hindermann in der Partie der Rose Friquet. Eine musikalische Katastrophe endlich ereignete sich anlässlich der letzten Aufführung von Gounods „Margarethe", bei der eine „blutige" Anfängerin — der Name thut nichts zur Sache — in der Titelrolle einsprang. Sie sprang bös vorbei. Am Stadttheater in Kyritz oder Dux würde es wohl ein Skandälchen dabei abgesetzt haben. Aber für so was sind wir zu vornehm. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Von unserer Oper ist eine hervorragend schöne Aufführung von Zoellners „Versunkene Glocke" zu melden, in welcher Frl. Hans als mustergültiges Rautendelein und Herr Zarest als prächtiger Meister Heinrich wohlverdiente Lorbeeren einheimsten. — Eine frische Aufführung von Maillarts „Glöckchen des Eremiten" gab der hier einmalig gastierenden Soubrette Frl. Saccur aus Darmstadt Gelegenheit, uns ihre in schauspielerischer Hinsicht geradezu unübertreffliche, in gesanglicher Hinsicht sehr annehmbare Rose Friquet vorzuführen. L. Wuthmann.

LEIPZIG: Der für die Stadttheaterbühne so charakteristische rastlose Geschäftsbetrieb bringt es auch hier mit sich, dass trotz des Vorhandenseins mehrerer schön beanlagter Opernkräfte und eines trefflichen Orchesters und trotz alles Waltens mancher gutkünstlerischen Absichten die gewöhnlichen Repertoire-Aufführungen zumeist in einer durch Unfertigkeit und Schlendrian bedingten Mittelmässigkeit stecken bleiben. Nur bei Neu-Einstudierungen und bei Vorbereitungen zu Premièren kommt es jeweils zu einem allgemeinen grösseren Sichaufraffen, durch welches dann auch meistens Gesamtleistungen von bedeutsamerem künstlerischen Gepräge zu Tage gefördert werden. So hat unter Kapellmeister Gorter neben der Première und Wiederholungen des „polnischen Juden" und neben wirksamen Vorführungen von Heinrich Zöllners patriotischem Bühnenspiel „Der Überfall" ein wohlvorbereiteter Versuch mit Alberto d'Randeggers musikalisch interessantem, im Buche aber leider verunglückten Einakters „Werthers Schatten" stattgefunden und weiterhin eine sehr wohlgelungene Erstaufführung von „Samson und Dalila" mit vollwertiger Vertretung des Samson und des Oberpriesters durch die Herren Urlus und Schelper, während Herr Kapellmeister Hagel nach einer mit Übertreibung der Bayreuther Allüren vollzogenen Neu-Einstudierung des „fliegenden Holländer" (Titelpartie — Herr Schütz, Senta — Frl. Weidt) nach Eugen d'Alberts auch hier mit herzlicher Zustimmung aufgenommenem Musiklustspiel „Die Abreise" (Frl. Gardini und die Herren Gross und Moers) in den ersten Tagen des neuen Jahres Charpentiers vielbesprochene „Louise" in sehr respektabler Weise herausgebracht hat. Bei sinngemässer Wiedergabe und Ausstattung hat der „Musikroman" des französischen Autors sich auch hier als ein Bühnentreffer erweisen müssen und somit neuerdings kundgethan, dass im Opernleben nicht diejenigen Mädchen die besten sind, über die man am wenigsten spricht. Die Partie der Louise, an der sich nunmehr mit hübschem Erfolge unser einheimisches Frl. Seebe versucht, wurde in den beiden ersten Aufführungen ausserordentlich wirksam von der stimmlich und besonders darstellerisch sehr bedeutend beanlagten Hamburger Louisen-Sängerin Frl. Schloss in allerwirksamster Weise interpretiert, und mit der fremden Künstlerin wetteiferten zur Freude des bei der Première anwesenden Komponisten Herr Schütz als vortrefflicher Repräsentant des Vaters, Herr Moers als tüchtiger Sänger des Jullien und das zumeist vorzüglich spielende Orchester. Der starke und eigenartige Stimmungsausdruck der Charpentierschen

Musik und die Intensität der musikalischen Milieu-Schilderung, die vielfach und so besonders in dem vielleicht wohl vollkommensten vierten Akte geradezu genial wirken, helfen über die thatsächlich romanartig breite Anlage der durch ihre Lebenswahrhaftigkeit spannenden Handlung recht glücklich hinweg. Zur Zeit beginnt man hier mit den Vorbereitungen zur Uraufführung der Weingartnerschen Orestes-Trilogie, die voraussichtlich wohl das grand événement der Saison werden dürfte. Durch die im Augenblick stattfindenden Aufführungen der „schönen Helena" soll vermutlich das Publikum mit der Vorgeschichte des im Hause der Atriden wütenden Unheils vertraut gemacht werden. Arthur Smolian.

LONDON: Nicht von einer Oper die besteht, will ich oder richtiger kann ich erzählen — der Januar gehört zu den acht Monaten des Jahres, in denen das musikalische Drama in der britischen Hauptstadt keine Heimat und keine Zuflucht hat — von einer Oper, die im eigentlichsten Sinne des Wortes Zukunftsmusik bedeutet, muss ich heute hier kurze Rechenschaft ablegen. Das Krönungsjahr, das heuer angebrochen, soll, so wollen es britische Patrioten, als eine allgemeine Quelle des Segens und fruchtbarer Anregungen künftigen Geschlechtern noch denkwürdig bleiben. Und so hat man denn den alten ehrwürdigen Plan wieder aus den Archiven gezerrt und propagiert eifrigst für die Begründung eines nationalen Opernhauses in London. Die Gründe für das unseren Vorstellungen nach so ganz anormale Verhältnis der dramatischen Musik zu dem künstlerischen Haushalt unserer angelsächsischen Vettern verdienen einmal eine besondere und ausführliche Erörterung. Bei dieser Gelegenheit müssen wir uns mit der Erinnerung an die Thatsache genügen lassen, dass alle bisherigen Versuche, in London eine ständige Opernbühne aufzurichten, sehr schnell den Weg ins Tingeltangel gefunden haben. Das jetzige „Palace Theatre of Varieties", eine der bestrentierenden unter den ohne Ausnahme sehr gut rentierenden Spezialitätenbühnen, war ja mit dem stolzen Vorsatz von Kunstfreunden unter Führung Sullivans aufgerichtet, eine englische Nationaloper hier zu installieren. Aber als man mit einem kostbaren Gepränge den „Ivanhoe" darbot, blieben die Sitze und die Kassenschränke leer und der Bankerott ward mit der Unempfänglichkeit des englischen Publikums für die Reizungen der dramatischen Musik erklärt. Seitdem ist das Projekt immer wieder aufgenommen worden, der jüngst verstorbene Colonel Mapleson hat so ziemlich in jedem Frühling die Auferstehung eines nationalen Theater-Bauplans celebriert, aber die Sache steht heut, wo sie bisher verblieben. Nun hat sich ein vornehmer Kunstfreund, der erblindete Earl of Dysart bereit erklärt, die Summe von 200000 Mark herzugeben, falls die weiteren Mittel für eine Nationaloper zusammenkommen würden; er hat diese „weiteren Mittel" mit der Kleinigkeit von 10 Millionen Mark umgrenzt und so wird er aller Voraussicht nach noch für geraume Zeit seinen Beitrag in der Tasche halten dürfen. Immerhin aber wird der Plan jetzt mit leidenschaftlichstem und eifervollstem Drange in Zeitungen und Zeitschriften erörtert; jeder, der etwas zu sagen weiss, steuert diese theoretische Hilfe gern und willig bei, entwickelt sein Programm und empfiehlt sich für den Posten eines Generalissimus. Somit wird man wohl noch lange mit den geborgten Reizen des alten Covent Garden-Musentempels sich begnügen müssen. A. R.

MAGDEBURG: Der „Polnische Jude" von Carl Weiss ist nun auch über unsere Bretter geschritten. Ernst und feierlich. Das Schicksal im Pelzkaftan und mit der Mardermütze. Die Leser der „Musik" kennen den Inhalt des Textbuches. Die Herren V. Leon und R. Batka haben mit Erfolg in einer Erzählung Erckmann Chatrians nach Librettosilber geschürft. Die Handlung stellt eine neue Variante zum alten, volkstümlich gewordenen Spruch dar: „Die Sonne bringt es an den Tag". Die Augenblicke, da das Symbol des Tages, die Allspenderin, in die Winkel eines vordem dunklen Abgrundes hineinleuchtet, sind in der Natur wie auf der Bühne immer von grösster dramatischer Spannung. Der Schwerpunkt des wirksamen Textbuches liegt im zweiten Aufzuge, im

Traum des Bauern. Es spielen hier Einflüsse Hauptmanns herein, aber nicht zum Nachteile der Fassung des Werkes. Carl Weiss war bis jetzt für uns wie für die meisten als Opernkomponist ein weisses, unbeschriebenes Blatt — seine Oper ist ein schlagender Beweis musikalischen Könnens. Er ist weder ein Karl der Grosse, noch ein Karl der Kühne der Musik, aber auf jeden Fall ein Opernkomponist von Zukunft. Er geht sorgsam den Wendungen des Textbuches nach, verbindet geschickt grössere Abschnitte zu einem leicht übersehbaren Ganzen, das durch originelle, drastische Motive zusammengehalten wird. Ein Originalzug seiner Kompositionsweise ist ein Wandeln in Terzen. Er ist ein Terzengänger, wie es Sachsengänger giebt. Beim tuba mirum griff er zu zaghaft zu. Aber kein Zuhörer entschlüpft der nun folgenden musikalischen Beweisführung. Gegeben wurde die Oper nach sorgfältiger Einstudierung (Th. Winkelmann) vortrefflich. Herr Melms, der an das Münchener Hoftheater geht, gab einen mit markigen Strichen gezeichneten Mathis. Frl. v. Tergow und Herr Hildebrandt erschienen als Liebespaar, Herr Oberstötter als Förster. Der Beifall war sehr reichlich. — Wenig Worte genügen, um die zweite Novität zu charakterisieren: San Toy vom Geisha-Komponisten Sidney-Jones. Nichts Apollinisch-Heiteres. Wie könnte solches Gute auch aus England kommen! „Durch und durch voll Süssigkeit". Eine Bonbonnière der Musik voll Pralinés und Fondants. Darum herum keine Handlung, aber desto mehr chinesische Pracht gruppiert. Man sieht nicht nur das Ballet, man hört es auch singen. Das ist eine ebenso grosse Seltenheit, wie Fische, die Zither spielen. Aber derartiges „zieht" bei der grossen Masse immer. Ein, zwei Jahre, dann werden auch diese Melodieen, die auf der Bühne begannen, im Tanzsaale verenden, wie so viele ihres Geschlechts. Max Hasse.

MAINZ: In „Afrikanerin" und „Rigoletto" gastierte d'Andrade. Als Nelusko klang des Künstlers Stimme ungemein frisch und in beiden Partieen war sein Spiel von überzeugender Kraft. Frl. Maternas Selica und die Ines des Frl. Hanger waren eindrucksvolle Gebilde. Herr Kraemer-Helm blieb als Vasco anfangs matt, erst gegen Schluss brachte er sein ganzes Können zur Geltung. Gerade das Gegenteil trat in der „Rigoletto"-Vorstellung bei Herrn Strätz in die Erscheinung. Dieser noch sehr jugendliche Tenorist war im I. und II. Akt so wenig haushälterisch, dass sich im Schlussakt die nicht „trügerischen" Folgen seiner Verschwendungssucht zeigten. Ja die Routine! J. Lippmann.

MANNHEIM: „O welche Lust, Kassier zu sein" — das ist in diesem Winter das Leitmotiv unseres Hoftheaters. Ein volles und ausverkauftes Haus an Sonn- und Werktagen, in Oper und Schauspiel. Ein zweites Haus für den Betrieb unseres Theaters ist zum dringenden und unabweisbaren Bedürfnis geworden. „Der polnische Jude" von C. Weiss hat auch hier eine sehr freundliche Aufnahme gefunden. Man ergötzte sich an den volkstümlichen Gesängen und Tänzen des ersten Aktes und ward erschüttert durch die Wucht der Traumscene im zweiten. Herr Kromer hat der Gestalt des vom Gewissenswurm geplagten Hans Mathis seine ganze und grosse Darstellungskunst geliehen. Die musikalische Leitung des Herrn F. Langer, sowie die treffliche Regie des Herrn M. Fiedler verdienen uneingeschränktes Lob. Die nächste Novität wird „Herbort und Hilde" von Baussnern sein. Die „heitere Heldenoper" wird Mitte Februar hier ihre Uraufführung erleben. Von den vielfachen Gastspielen in der Oper sind zu erwähnen das des Herrn Scholz aus München als Telramund und das des Frl. Elsa Westendorf aus Dessau als Elisabeth und Fidelio. Beide Gäste legitimierten sich als stimmbegabte und gestaltungskräftige Künstler-Individualitäten. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die seit längerem angekündigte „Ring"-Aufführung des Hoftheaters hat vom „Rheingold" bis zur „Götterdämmerung" mehr als einen Monat gebraucht; das ist gewiss der schönste Beweis für die Rührigkeit unserer Intendanz und ihre hohe Meinung von der Geduld des Publikums. Aber jeder der vier Abende nahm

unter zunehmender Teilnahme der Besucher einen ungewöhnlich anregenden Verlauf; da kann man schon einmal ein Auge zudrücken. Vieles war neu, und namentlich was das Scenische betrifft, geradezu fascinierend wirkungsvoll. Vor allem das Schlussbild der „Götterdämmerung", auf dessen Glaubwürdigkeit ja so viel ankommt. Auch musikalisch standen die Aufführungen sehr hoch. Zumpe nahm sichtlich die ganze Kraft zusammen, um sein neues Amt mit einer künstlerischen That ersten Ranges zu inaugurieren; und er verschwendete seine Kraft wirklich nicht umsonst. Die musikalische Wiedergabe, insbesondere der „Götterdämmerung", in der Knote den Siegfried, Bettaque die Brünnhilde und Paul Greeff vom Frankfurter Stadttheater als Gast den Hagen sangen, zeichnete sich vorwiegend durch rhythmische Klarheit und sorgfältigste dynamische Schattierung aus. Einzelne Partieen der Rheintöchterscene erschienen wie aufgefrischt, plastisch deutlich und feinsinnig gesteigert. Dagegen fehlte dem Trauermarsch zwar nicht die zerschmetternde Wucht, aber doch das undefinierbar Grosse, Kolossale; das muss wie eine Offenbarung über den Hörer kommen, zermalmend und erlösend zugleich. Wenn unserem angestammten Wagnerdirigenten Franz Fischer, der gegenwärtig fern von München auf einer Tournée begriffen ist und allerlei unverdiente Verkleinerungen über sich ergehen lassen muss, auch die subtile Detailarbeit nicht gerade nachgerühmt werden kann, das muss man doch sagen, er hat den grossen dramatischen Zug. Seine Auffassung und Darlegung des Trauermarsches ist denn auch unvergleichlich grossartiger.

Dr. Theodor Kroyer.

RIGA: Frau Sigrid Arnoldson, die gern gesehene Künstlerin erzielte mit ihrem eng begrenzten Repertoire an mehreren Abenden fast immer vollständig gefüllte Häuser, neben ihren bekannten, ständig wiederkehrenden Partieen der „Mignon", „Traviata", „Carmen" und „Margarethe" entwickelte sie auch als „Tatjana" in Tschaikowskys Oper „Eugen Onegin" die liebenswürdigen Seiten ihres musikalischen und darstellerischen Talents, das mehr einen ruhig- erwärmenden, als einen leidenschaftlich-pulsierenden Charakter trägt. — In anerkennenswert gelungener Aufführung ging nach längerer Zeit wieder einmal Aubers „Stumme von Portici" in Scene und errang sich ungeteilten Zuspruch. — Als Heldentenorist für die künftige Saison ist nach erfolgreichem Gastspiel Herr Franz Costa vom Stadttheater in Graz verpflichtet worden.

Carl Waack.

ROSTOCK: Unter der ausgezeichneten Leitung des Herrn Kapellmeister Schwab fand Wagners Ring des Nibelungen seine Fortsetzung in einer stil- und schwungvollen Aufführung des „Siegfried", in welcher namentlich Herr Voss in der Titelrolle excellierte. Als „Indra" trat in der gleichnamigen Flotowschen Oper unsere dramatische Sängerin Frl. Stoll auf, welche ebenso wie Frl. Mugrauer im „Mikado" tüchtigen Erfolg erzielte.

Prof. Dr. Thierfelder.

STRASSBURG: Die Oper hat im verflossenen Monat lediglich ihre gewohnten Repertoirestücke zu hören gegeben. — Dass sie dazu Werke wie die Meistersinger und den Ring des Nibelungen rechnen kann, spricht für das Niveau, auf dem sie steht. Eine recht achtbare Aufführung der Nürnberger Meisteroper wurde uns am Neujahrsabend zu teil, in der Lohse als Dirigent Triumphe feierte, Mohwinkel (als Gast) einen vortrefflichen Sachs, H. Schlitzer einen anerkennenswerten Walter darbot. Die gegenwärtige Woche bringt den gesamten Nibelungenring — durchweg ohne Striche und mit eigenen Kräften! Stehen die scenischen und maschinellen Einrichtungen hier auch nicht ganz auf der Höhe des zu Fordernden, so ist doch das Orchester seiner Aufgabe völlig gewachsen und seit Jahren mit ihr vertraut. Von den Solisten des Rheingolds, darf H. v. Bongardt, der auch einen wohlgelungenen Beckmesser hingestellt hatte, als tüchtiger Vertreter der Alberichrolle hervorgehoben werden. Von dem Rest der Trilogie das nächste Mal.

Dr. Altmann.

STUTTGART: Der Spielplan war in letzter Zeit sehr reichhaltig. Pohlig und Reichenberger haben vollauf zu thun. Als besonders erfreulich verzeichnen wir die Wiederaufnahme von Mozarts „Entführung“ auch in diesem wie im vorigen Winter. Frau Herzog von Berlin sang die Constanze; ganz frisch war die Stimme nicht mehr, das gesangliche Können und der Glanz der hohen Töne imponierten. Die Maske fiel durch Übertreibung auf. Gestrichen wurde vom Gast nur die 10. Arie, von Belmonte (Peter Müller, ein guter Tenor) die 17. Sonst war alles Musikalische, dank der künstlerischen Hingebung Pohligs, in bester Ordnung, und keine der Entstellungen wahrzunehmen, die früher diesem allerprächtigsten Werke schadeten. Aus Anlass von Zumsteegs Todestag darf erinnert werden, wie jener erst der „Entführung“ in Stuttgart zur Wiedergabe verhalf; dass es erst 1795, dreizehn Jahre nach der Uraufführung, geschehen konnte, daran war ausser Polis Italienerei auch ein wenig der schwäbische Ehrgeiz der Dicter und Knecht schuld, die nach Mozart eine Entführung machten. Zu Mozarts Lebzeiten hat sich nur einmal der „Figaro“ nach Stuttgart verirrt (1790); dann war's bis 1795 wieder still. Der Gegenwart wäre zu wünschen, dass entweder der Opernregisseur ausgewechselt oder der Kapellmeister mit Vollmachten ausgestattet würde, wie in Karlsruhe. Was hilft das beste Orchester, was nützen die trefflichsten Gesangskräfte (z. B. Frl. Sutter, Dr. Pockh, Decken als Blonde, Osmin, Pedrillo), wenn ihr Gebahren keine Fühlung mit der Musik hat?

K. Grunsky.

WEIMAR: Unter der Soubrettennot hat besonders Wagner zu leiden! Seit Beginn der Saison ein einziges Drama, der „Tristan“, mit Frau Krzyzanowski-Doxat, deren Stimme sich erfreulicherweise zusehends erholt, als „Isolde“ und Zeller als „Tristan“, zwei hervorragende Leistungen. Als Soubretten gastierten der Reihe nach Helene Edel, Schwester der bekannten Primadonna, Auguste Vollmar, Helene Brandes, sämtlich für die hiesigen akustischen Verhältnisse unzureichend. Am meisten Anwartschaft scheint noch Frl. Rehkopf vom Metzer Stadttheater zu haben. Inzwischen entschädigte Frau Wedekind als „Rosine“. Auch Meyerbeer kam wieder einmal zum Wort. Als „Selika“, „Vasco“ und „Nelusko“ zeichneten sich Frau Doxat und Hr. Zeller und Gmür aus. Die lustige Fledermaus flatterte zum Christfest über diese klassische Stätte und zeigte, dass auch für Operette vorzügliches Material vorhanden; doch stehen der Pflege dieser Gattung besondere Rücksichten auf zahlreiche „Backfischkästchen“ entgegen. Demnächst droht auch noch der Verlust unseres lyrischen Tenors (Hr. Malten), der, wenn auch im Spiel steifleinen, durch schöne Stimme und Schule erfreute.

Dr. Heinss.

WIEN: Aus unserem Hofoperntheater lässt sich noch immer nichts neues erzählen. Direktor Mahler plaudert den entzückten Besuchern, so oft es nur geht, „Hoffmanns Erzählungen“ vor, und sie freuen sich wie die Kinder ... Dagegen lässt sich von der Operette wieder einmal reden. Nicht als ob Meisterwerke geschaffen worden wären, sondern weil es Erfolge, grosse, echte, wirkliche Erfolge giebt, während bis vor kurzem Jahr für Jahr Operetten durchfielen: „Das süsse Mädel“ von Heinrich Reinhardt (der hundertsten Aufführung nahe) und „Der Kellermeister“ aus dem Nachlasse Zellers. Bei uns komponieren nämlich auch die Nachlässe, und nach dem Straussischen Nachlass erreicht der Zellersche Nachlass die grösste Fruchtbarkeit. Beide Operetten haben schlechte Texte. Der des „Kellermeister“ ist bloss langweilig. Der „des süssen Mädel“, das mit dem selben Rechte auch die Masseuse oder sonstwie heissen könnte, ordinär und läppisch. Beider Musik schlägt jene gemütlich-gemütvoll-duseligen Töne an, die man wienerisch nennt. Heurigenmusik auf die Bühne verpflanzt. Daher der Erfolg! Der Kellermeister enthält übrigens eine Raimundisch poetische Scene ersten Ranges (von Girardi herrlich vorgetragen): Ein Walzerlied, im Keller gesungen, von Weingeistern begleitet, wehmütig, schlicht, rührend. Unseres geistreichsten Operetten-

mannes Heubergers Operette „Das Baby“ ist bis zum Herbst verschoben worden, da die Darsteller nicht genügten. Früher hatten wir Darsteller und keine Operetten. Jetzt Operetten und keine Darsteller. Dr. Max Graf.

WÜRZBURG: Die Aufstellung des Repertoirs begegnet andauernd Schwierigkeiten, bedingt durch den geringen Rollenbesitz, den mehrere der Hauptdarsteller, eben reine Anfänger, haben; so kam der 1. Tenor, v. Humalda, seit nahezu Monatsfrist kaum zum Auftreten. Unter diesen Umständen ist es ein hohes Verdienst des Leiters unserer Oper, Kapellmeister Pinner, dass doch eine Reihe recht guter Opernabende zu verzeichnen ist. Das Fach der ersten dramatischen Sängerin ist durch eine Münchner Sopranistin, Frl. Gerstorfer, neu besetzt; ihre Stimme ist namentlich in der Mittellage sehr klangvoll. Ein paar weitere Debütanten, die gastierten, wurden dagegen rundweg abgelehnt. Dr. Kittel.

KONZERT

AGRAM: Unsere Konzertsaison hat in diesem Monate den Höhepunkt erreicht. Das seit sechs Jahren wirkende „Komitee zur Pflege der Kammermusik“ darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, unsere Stadt dem Wirken der auswärtigen Künstler entscheidend eröffnet zu haben. Während in früheren Jahren sich bloss hier und da ein auswärtiger Künstler hier hören liess, haben wir jetzt regelmässige Kammermusikkonzerte mit Heranziehung von Vereinigungen, wie die Quartette Waldemar Mayer, die Böhmen, Popper-Hubay, Fitzner, Soldat-Roeger, dazwischen ein Liederabend der unerreichten Lula Gmeiner, während leider die anfänglichen Versuche des Komitees, ein heimisches Quartett zu gründen, im Beginne stecken blieben, trotzdem die künstlerischen Anfänge mit Konzertmeister Pick als Primarius erfreuliche waren. Heuer hörten wir im Musikverein das vorzügliche Bologneser Quartett Sarti-Serato, das sich durch geradezu ideale Klangfarbe auszeichnet, alles in blühendste, weichste Stimmung taucht, vielleicht auf Kosten der Prägnanz des Ausdruckes und genügenden, charakteristischen Hervorhebens der Themen. Mehr Temperament zeigten die „Fitzner“, die anscheinend bei den „Böhmen“ in die Schule gegangen waren. Überwältigend wirkte Burmesters Spiel im eigenen Konzert. Er ist noch einer von den Wenigen, die bei Beherrschung der grössten technischen Schwierigkeiten ihre Kunst in den Dienst der höchsten musikalischen Ideale stellen. Ferner steht uns ein besonderer Kunstgenuss bevor. Das „Komitee zur Pflege der Kammermusik“ leistet sich den Luxus, das Orchester der „Böhmischen Philharmoniker“ aus Prag zu einem ausserordentlichen Konzerte zu berufen. Das Programm bringt Dvořaks „Karneval“, Schuberts zweisätzige H-moll-Symphonie, Smetanas „Ultava“, Dvořaks „Mittagshexe“, Bizets „La patrie“ und Dvořaks Symphonie „Aus der neuen Welt“. Ernst Schulz.

AMSTERDAM: Die hiesige rührige Abteilung der altberühmten Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst giebt alljährlich sechs bis sieben Soiréen für Kammermusik, die beliebt und ziemlich stark besucht sind. Unsere hiesigen besten Künstler treten zusammen und bieten Werke der grossen klassischen Periode. Der Klavierpart liegt in den Händen des tüchtigen Julius Röntgen; weiterhin sind zu nennen die Geiger Bram Eldering und André Spoor; H. W. Hofmeester, S. van Adelberg (beide Bratsche); J. Mossel (Cello). Das erste Programm bot uns nur Werke Beethovens und zwar sein Trio op. 1; seine Sonate op. 96 für Klavier und Violine, und sein Streichquartett op. 29. — Der zweite Abend war dem Streichquartett gewidmet; zuerst Vater Haydn mit seinem Quartett C-dur; dann Beethovon mit dem Quartett F-dur op. 59 I und schliesslich Schumann mit seiner Wunderschöpfung A-dur op. 41 No. 3. — Das dritte Programm brachte Beethovens Trio op. 70; eine Sonate (A-moll) im Manuskript von Julius Röntgen. Dies Werk ist ein vortreffliches; es verrät den tüchtigen Meister, der sein Vorbild sucht bei den Klassikern. Jeder Satz fesselt; es ist ein echtes gesundes Stück

Röntgenarbeit. Weniger gefiel mir d'Indys Trio op. 29. Was es zu sagen hat, hat weder Höhe noch Tiefe; es bleibt an der Oberfläche. Ein seltsam interessantes Programm war die 24. Aufführung in der hiesigen Neuen Lutherischen Kirche durch den hiesigen „kleinen gemischten Chor a capella" unter Leitung von A. Averkamp. Er brachte Chöre von Palestrina; von Corn. Verdonck; von J. Pz. Sweelinck, von Benedetto Marcello, Antonio Lotti und schliesslich als ganz neu das „Carmen Saeculare" vom hiesigen Komponisten A. Diepenbrock. Palestrinas und Sweelincks Kompositionen waren mir hinlänglich bekannt; was mich aber mit grossem Interesse hinführte, waren die Werke von Verdonck, Marcello, Lotti, Diepenbrock. Vor allen Dingen ein warmes Lob dem Dirigenten Averkamp, der schon seit längerer Zeit seine kleine, aber ausgewählte Schar leitet. — Näher der Aufmerksamkeit möchte ich A. Diepenbrock bringen, der ursprünglich für die Wissenschaft bestimmt war. Als sehr gediegenen Zeugen seiner Kunst nenne ich sein „Stabat Mater Dolorosa"; sein „Stabat Mater Speciota", seine Messe für Männerchor und Orgel, auch sein Te deum laudamus für 2 Chöre, 4 Solostimmen und Orchester. Der Text seines oben genannten Carmen Saeculare ist ein Festgedicht von Horaz. Diepenbrocks Komposition schliesst sich ganz dem Stile und auch der Entstehungszeit des Textes an, denn die Komposition ist strophenweise und im Wechselgesang für Männer-, Frauen- oder gemischten Chor gehalten. Wenn das Werk auch nicht sofort fesselt, so ist und bleibt es doch höchst interessant.

Jacques Hartog.

BERLIN: Eine merkwürdig derbe, recht sorglos ciselierte Ausführung der G-dur-Symphonie (No. 13 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) leitete das VI. Philharmonische Konzert ein. Wie anders wirkte zu Bülows Zeiten dieses entzückende Werk auf mich ein! Man schien sich angesichts der drohenden Riesenaufgabe: die Bewältigung von Strauss' gewaltigen symphonischen Tondichtung „Also sprach Zarathustra" zu schonen. Imponierend wirkte dann auch die Darstellung dieses cyklopischen Werkes, das tiefgehende Wirkungen hervorrief und einen überaus warmen Beifall auslöste. Die aufgespeicherten Kräfte unserer Philharmoniker fanden hier ihr rechtes Bethätigungsfeld. Die Erschüttern machenden Klänge der lapidaren Einleitungstakte (hier erhebt sich die Strausssche Kunst zu fast schwindelnder Grösse!), der unerhört geniale, alles in seinem Adleraufstiege mit fortreissende Schwung in „der Genesende" erstanden vor uns unter Arthur Nikisch in einer Grossartigkeit, die fast betäubend wirkte. — Was Wunder, dass Jacques Thibauds wundersüsser Ton, den er an Bruchs G-moll-Konzert verschwendete, Schillings innige, weite Melodik seines Vorspiels zum 2. Akt der „Ingwelde", selbst Webers prachtvolle Oberon-Ouvertüre den niederschmetternden Eindruck des „Zarathustra" nicht vergessen machen konnten!

Die künstlerische Ausbeute des vierten der grossen symphonischen Abonnements-Konzerte des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Richard Strauss war eine verhältnismässig schmale. Die Wiedergabe des Lisztschen „Orpheus" litt unter einem bedauerlichen Mangel an Poesie. Holzbläser und Streicher schienen einem blühenden, sinnendurchbebten Klang scheu aus dem Wege zu gehen, treulichst sekundiert in diesem wenig löblichen Bestreben von der Harfe, deren trockenes Getön geradezu störte. So verklang das edle Stück wirkungslos. Vielleicht verleiht König Strauss seinen Unterthanen nächstens den erblichen Klangadel. Wir hätten nichts dagegen. Die drei Lieder mit Orchesterbegleitung von Walter Rabl: Sturmeswehen — Märzensturm — Ich wollt', ich wär' des Sturmes Weib — begegneten — Dank Fräulein Destinn — stürmischem Beifall. Uns schien aus allen drei Sturmliedern der Sturm aus demselben Loche zu blasen. Pietro Mascagnis Poema sinfonico „Leopardiano" ist ein fürchterliches Machwerk. Beim Anhören dieses Werkes schien sich vor unseren Augen eine Wandeldekoration zu entrollen mit symbolischen Darstellungen aller nur erdenklichen Untugenden, die eine Komposition enthalten kann. Vielleicht wollte das Mascagni. Die Popularität

Straussens verhütete, dass dieses Poem, in dem Emmy Destinn eine bedauernswerte Rolle zu spielen gezwungen war, nicht in Grund und Boden gezischt wurde. Um einen Griff ins Volksleben zu thun und dieses musikalisch darzustellen, muss man über Esprit und Humor verfügen können. Beiden verweigerte Edward Elgar in seiner Konzertouvertüre „Cockaigne" (Londoner Volksleben) den Zutritt, um das ganze Terrain so ungestörter der Technik einräumen zu können, die denn auch in diesem op. 14 des bedeutendsten der jetzt lebenden englischen Komponisten wahre Orgien feiert. Immerhin sind wir Strauss dankbar, dass er uns dieses interessante Werk vorgeführt hat. Den Rest des Abends füllte der 3. Akt aus dem Bierbaumschen Bühnenspiel „Gugeline" in der musikalischen Ausgestaltung Ludwig Thuilles aus. Viel geht ja in dem Akt nicht vor, er bildet sozusagen eine lyrische Haltestelle auf der hoffentlich sonst recht belebten Strecke der Handlung dieses Bühnenspiels. Bierbaums reizvolle Worte weiss Thuille herzig und lieb zu vertonen. Es dämmert sogar etwas wie Stimmung in uns auf. Auch ist ein Fortschritt gegen „Lobetanz" fraglos zu konstatieren. Und doch will uns scheinen gleichen die „dramatischen" Werke dieser Künstler-Verbrüderung jenen zarten und schwächlichen Kindern, denen wir unsere Liebe nicht versagen können, aber um deren Leben man täglich bangen muss. Die beiden Soli waren durch Emmy Destinn und Curt Sommer gut vertreten. Bernhard Schuster.

Die Klavierspieler fahren fort, im Berliner Musikleben zu dominieren. Das Merkwürdige dabei ist nur, dass die Zahl keineswegs in einem Verhältnis zu der Güte ihrer Leistungen und — dem Interesse des Publikums steht. Wenn kleinere Geister wie Arthur Speed, Gisela Springer, Gabriele Fabritius, Max Pauer und Maria Avani vor einem spärlichen und nur „mässig bewegten" Zuhörerkreis spielen, so ist das zu verstehen. Finden aber die Risler, Busoni, Günther Freudenberg, Gisella Grosz bei ihrem ersten Erscheinen lückenhafte Reihen vor, so wird man doch stutzig. Ist's die Übersättigung oder der sinkende Geschmack der nach bunten Sensationen jagenden Menge oder endlich der Künstler selbst, der die Konzertsäle leer stehen lässt? Von jedem ein bischen und — die Unparteilichkeit will's — von letzterem gerade nicht allzu wenig. Ja, sie haben keinen König, die Flügelmänner. Teilfürsten nur sind es. Jeder für sich beherrscht eine Provinz. Die grosse umfassende Persönlichkeit aber fehlt, die sich Kraft ihres Genies zum Herrn über jene aufschwingt. Aus diesem Beschränktsein und dem starken Wollen, trotzdem über die einengenden Grenzen hinauszukommen, ergiebt sich nun bei allen modernen Klavierspielern eine gewisse Pose, eine Grossmannssucht, etwas Unstät-Suchendes, forciert Geistreich-Bedeutendes. Am ehesten frei davon halten sich noch Risler und Freudenberg, während Gisella Grosz und hauptsächlich Busoni unrettbar dem Bösen verfallen sind. Risler ist aus Publikum und Presse rückhaltlos Anerkennung gespendet worden. Ich finde, dass er sich gegen früher nicht zu seinem Vorteil verändert hat. Zwar sein schöner, poesievoller Anschlag ist geblieben — obwohl sich hie und da ein sonst nicht beobachteter Hang zum Stechen zeigte — und seine Technik ist noch immer mühelos und glänzend. Aber mehr denn je sind wir dessen gewiss, dass bei Rislers Spiel keine innere Saite mitklingt, dass er dem Kunstwerk kühl und anteillos gegenübersteht. In erschreckendem Masse trat dieser Mangel bei dem Beethovenschen C-moll-Konzert hervor, während später der Vortrag des G-dur-Konzertes um einige Grade wärmer, temperierter erschien. Dass Risler aber damit den Eindruck erzeugte, den wir noch von einem Philharmonischen Konzert her im Gedächtnis haben, wird sein feurigster Freund nicht behaupten. Und es war doch ein „Parterre von Freunden", vor dem er spielte, allerdings — soweit ich sehen konnte — mehr von enttäuschten, als von erbauten. Herrn Günther Freudenberg ein Manco an Herz und Temperament vorwerfen, hiesse ihm Unrecht thun. Er selbst schätzt sich nicht höher ein, als auf eine brillante Technik und sicheren Geschmack. Verlangt man nicht mehr von ihm, so bereiten einem seine Klaviervorträge viel Vergnügen. Gisella

Grosz hatte ein geschicktes und kluges Programm aufgestellt: Saint-Saëns und Grieg. Nur was in der Mitte stand, ging über den Rahmen ihrer weiblich-graziösen Kunst: Beethovens C-moll-Konzert, Saint-Saëns G-moll-Konzert kam mit einer an Clotilde Kleeberg erinnernden Eleganz und Verve heraus. In das Andante sostenuto legte die Künstlerin eine bei Saint-Saëns übel angebrachte Breite und Wucht: so gar ernst meint es der Franzose nicht. Duftig und zart huschte das in Sommernachtstraum-Klängen gaukelnde Allegro scherzando vorüber. Wie kichernde Kobolde überstürzte sich das rhythmisch und melodisch gleich bezaubernde Presto, eine der glücklichsten Eingebungen des französischen Meisters. Busoni . . . gefällt sich im höchsten Grade in dem, was man volkstümlich-drastisch „markieren" nennt. So „markiert" er seit einiger Zeit den Musik-Messias, den Ton-Heiland, der mit einer grossen Mission unter die Menschen gekommen ist. Wohl den Gläubigen, deren Blicke entgeistert Offenbarungen aus seinem schmalen Christus-Antlitz enträtseln, die ein Schütteln seiner spiritualistisch-ätherischen Locken wonnig erschauern macht, deren Willenskraft das Spiel seiner Hände bannt, von denen — wie sie à la Franz Evers sagen würden — „ewiges Licht tropft". Mögen sie es. Wir können es nicht. Wir vermögen in einer Transsubstantiation Beethovens in Beethoven-Busoni keine Heilsbotschaft zu sehen. Wir sind immer noch der Ansicht, dass die Hochachtung vor dem Geist eines Kunstwerks des Darstellers vornehmste Pflicht ist. Mit Alkan und Liszt, zu denen Busoni nach Beethoven dann überging, ist es eine andere Sache. Sie vertragen eine Persönlichkeit von dem bizarren Reiz Busonis, die in sie hineinschlüpft und ihnen den bislang schmerzlich vermissten Inhalt giebt... Über die anderen Herrschaften nur ein paar Worte. Von Max Pauer erwartet man keine Überraschungen. An ihm ist alles solide und tüchtig, freilich — wie man gestehen muss — mit jenem fatalen Beigeschmack des Nüchtern-Reizlosen. Ganz in den Anfängen steckt noch die jugendliche Gabriele Fabritius. Mit ihrem frischen Drauflosgehen erinnert sie an Ida Suske. Ihre Technik ist bedeutend, aber unausgeglichen, mehr plötzlichen Eingebungen gehorchend, als einem ausgereiften Können. Mit der Kraft Haus zu halten versteht sie noch nicht. So schwankt sie stets zwischen einem prunkenden Sich-Übernehmen und einem kläglichen Versagen. Eine feine Besonnenheit zu lernen — das müsste ihr nächstes Ziel sein. Schlimme Dinge geschahen in dem Konzert der Maria Avani: und ihr Programm war doch auf so vertrauenerweckend gutem Papier gedruckt. Arthur Speed — von dem tüchtigen Cellisten Percy Such unterstützt — und Gisela Springer boten noch weniger als mittelmässige Leistungen.

An die Spitze der Sangeskundigen der letzten vierzehn Tage stelle ich unbedenklich Martha Sandal. Trotz Lula Gmeiner, die ihre zahlreichen Bewunderer durch die quellende Fülle ihres weichen Mezzosoprans entzückte, trotz Tilly Koenen, und trotz dem Ehepaar Kraus-Osborne, trotz allen diesen Künstlern, die gewiss stimmliche Fähigkeit und ansehnliches Können in sich vereinigen. Warum? Weil's mal was anderes war. Nicht immer das übliche Programm von Carissimi über Schubert, Schumann und Brahms zu Liszt, Cornelius und Strauss. Weil der Abend Stil hatte, von dem sezessionistisch-farbenfrohen Gewand der Sängerin an und dem Scheitel, der sich in weichen Wellen über ihr schlankes Gesichtchen legte, bis zu dem kleinsten der dargebotenen Lieder. Mit Carissimi („Vittoria mio core") fing's an. Das war die Libation an die Götter, auf dass sie kühnem Unterfangen gnädig wären. Dann kamen Bruneau mit Trois ganz unbekannten Lieds de France, die Chaminade mit drei Beiträgen, Conrad Ansorge mit vieren und Georg Göhler mit einem Dutzend Indischer Liedchen. Das nenne ich mir eine „Vortragsfolge". Und für's nächste Mal sind nordische Autoren angekündigt, Sinding, Selmer, Lie und Grieg. Die Lieder von Bruneau und der Chaminade hörte ich. Von der Dame Chaminade sage ich keinen Ton. Man weiss warum. Bruneau ist berühmt durch seine Zola-Puschel. Er hat den Tick „soziale" Musik zu schreiben. Wenn's nur dem Publikum gut bekommt, er wird dick und fett dabei. Er hat eine grossartige neue

Methode des Komponierens erfunden, indem er nämlich einen Text nicht komponiert. So sieht ein Lied von ihm aus: ein Accord. Hierauf psalmodierend die sogenannte „Singstimme". Zum Schluss wieder ein Accord. Aus ist das Lied. Weiter nichts. Dieses Spiel dreimal wiederholt und man hat „Trois Lieds de France". Das ist ja eben das Zeichen des letzten und höchsten Modernismus: man weiss soviel, dass man vor lauter Viel-Sagen-Wollen lieber gar nichts sagt.

Frl. Isabelle Mercier regte in ihrem Konzert ebenso wenig an, wie der sie unterstützende Geiger Max Donner, obgleich nicht geleugnet werden soll, dass der Weiterbildung fähige Mittel vorhanden sind. Die Altistin Hedwig Schweicker erfreute sich der Mitwirkung des in Tschaïkowskys B-moll-Konzert pianistenden Carl Löwenstein, und das Publikum wiederum erfreute sich der Aussicht, dass Frl. Schweicker dereinst noch eine brauchbare Sängerin werden kann. Trübe Augenblicke verbrachte man bei Käthe Ulrich, die sich vergeblich mit Schubertschen und Schumannschen Liedern abquälte, kaum einen richtigen Ton hervorzubringen vermochte und uns neidisch nicht den geringsten Einblick in ihre kühl verschlossene Seele vergönnte. Wahrscheinlich aus Trauer über so viel Elend schluchzte und stöhnte der mitwirkende Fritz Becker mehr auf dem Cello, als unseren ohnehin schon abgespannten Nerven gut war. Sophie Schröter, die den ersten ihrer angekündigten Liederabende gab, ging es mit ihrem Begleiter, wie den beiden Königskindern, sie konnten zusammen nicht kommen. Ella Müller-Rastatt hat viel gelernt und versteht sich auch auf ein nach künslerischen Gesichtspunkten gemachtes Programm, allein, ihre Stimme gehorcht nicht immer ganz willig ihren Intentionen. Adolf Wallnöfer hat sich seinen kräftigen Tenor frisch bewahrt. Er erzielt damit die kräftigsten Bühnenwirkungen. Effektvoll, wenn auch nicht sonderlich originell sind die Lieder eigener Komposition, in denen er sich vorstellte.

Wenn nun meine Feder bei der Beschreibung des Konzerts stockt, das ein neuer Tenor Willy Birkenfeld gab, so liegt das an dem ganzen Zuschnitt des Abends. War's ein Konzert oder ein Fife o clock in einer Gesellschaft Berlin W.? So sollte man eigentlich glauben. Mit der bei solchen Gelegenheiten üblichen Unpünktlichkeit setzte die Unterhaltung ein. Jeder kannte den anderen. Jeder musste erst seine Bekannten begrüssen. Das entschuldigt vieles. Man sprach und besprach mancherlei. Der Mittelpunkt aber der Konversatoin war immer „Er". Wer? Nun, Willy Bir . . . bald hätte ich geschrieben Birrenkoven . . . also Birkenfeld. Noch ist er nicht so weit; aber da es ihm an einem grossen Freundeskreis nicht gebricht, kann er's noch zu etwas bringen. Schon hat er ein bezauberndes Pianissimo, auf dem er sich wohlgefällig wiegt, wie ein bunter Schmetterling auf einer wippenden Blume. Nur mit der Kraft sieht es vor der Hand noch bedenklich aus. So wurden aus den „beiden Grenadieren" flugs zwei Modeleutnants, die in Lack über die Linden stiebelnd plötzlich näseln: „Der Kaiser . . . der Kaiser".

Dr. Erich Urban.

Der Schwerpunkt des Beethoven-Abends des Sternschen Gesangvereins lag weniger in den Chören als im Orchester; man wollte offenbar dem verdienten Vereinsdirigenten Herrn Professor Gernsheim Gelegenheit geben, sich als Leiter des Philharmonischen Orchesters zu zeigen. Und letzteres konnte mit diesem Führer zufrieden sein; er dirigierte ohne jede Künsteleien — immer bemüht, mehr einen schönen Gesamteindruck zu erzielen, als durch Finessen im einzelnen zu glänzen —, die Ouvertüre „Die Weihe des Hauses", diese nicht gerade dankbare Händelstudie Beethovens, und die 9. Symphonie: der erste Satz war mitunter etwas matt, das Scherzo kam prächtig heraus, dem Trio wurde das richtige, nicht überhastete Tempo zu teil, das Adagio nur im Anfang etwas zu rasch genommen. Der Schlusssatz zeigte auch den nicht sehr zahlreichen Chor auf der Höhe. Die übrigen Chorleistungen bestanden in dem stimmungsvoll wiedergegebenen „elegischen Gesang" und 2 Chören aus den „Ruinen von Athen". Der so überaus charakteristische Derwischchor musste natürlich wiederholt werden; aber

warum begnügte sich Herr Gernsheim dabei mit einem Tamburin, wo doch Beethoven alles Schlagzeug wünscht? Frau Herzog erfreute durch die Egmontlieder und die Einlage-Arie aus der „Schönen Schusterin" (1796) und war eine glänzende Führerin des Soloquartetts in der Symphonie. Frau Gmeiner, Herr Richard Fischer aus Frankfurt, dessen Tenor mir nicht heroisch genug ist, und Herr van Eweyk vervollständigten das Soloquartett.

Hochinteressant verlief das 2. Konzert des Philharmonischen Chors, der in Bezug auf Leistungsfähigkeit und Mitgliederanzahl ein grosser Rivale der Singakademie ist und in seinem Begründer, Herrn Professor Ochs, einen geradezu idealen Dirigenten besitzt, der es ausgezeichnet versteht, seine Intentionen auf die Chormassen bis ins feinste Detail zu übertragen. Ausser dem „Schicksalslied" von Brahms und Mendelssohns „Walpurgisnacht", die Herr Ochs schon mehrfach mit bestem Gelingen aufgeführt hat, bot er diesmal die „Frühlingsfeier" von Anton Urspruch, welches Werk seit seiner ersten Aufführung in Elberfeld infolge seiner kolossalen Schwierigkeiten 12 Jahre hat warten müssen, bis es kürzlich in Aachen, Krefeld und nun in Berlin zu neuem Leben erweckt wurde. Urspruch, der bekanntlich als hochangesehener Theorielehrer in Frankfurt a. M. lebt und mit seiner Oper „Das Unmöglichste von allem" grossen Erfolg gehabt hat, ist nicht der einzige Komponist, den Klopstocks berühmtes Gedicht angezogen hat; auch der alte Zumsteeg und Arnold Mendelssohn haben es in Musik gesetzt. Urspruch schliesst sich in seiner Vertonung aufs engste an den Wortlaut der in Tonmalerei sehwelgenden Ode an und sieht sich infolge dessen genötigt, fast fortwährend das Tempo zu nüancieren, wodurch wie auch durch seine sehr manigfaltige Rhythmik für die Ausführenden recht grosse Schwierigkeiten entstehen. Er hat die Ode in 2 grosse, von je einer Hauptmelodie getragenen Chorteile zerlegt, welche durch ein Tenorsolo von einander getrennt sind. Im Chorsatz emanzipiert er sich von der seit F. Mendelssohn und Schumann herkömmlichen Weise und knüpft an die Schreibart Beethovens in der 9. Symphonie und der Missa solemnis an, d. h. er verwendet die Singstimmen völlig instrumental und führt auch den Sopran sehr hoch; wohl wirkt das hohe a oder gar h ganz prächtig, aber diese Wirkung wird doch abgeschwächt, wenn es zu oft erscheint, wie bei Urspruch. Nicht befreunden kann ich mich auch mit der Anwendung von Koloraturen, obwohl ich zugeben will, dass die Tonmalerei gerade dieser Stellen Urspruch sehr gut gelungen ist. Seine Kunst der Polyphonie ist grandios. Trifft der Komponist auch die Stimmung des Textes sehr glücklich, so ist er doch schwach in Bezug auf melodische Erfindung, seine Tonsprache ist keine individuelle, bei ihm überwiegt die Reflexion, die Phantasie tritt dagegen zurück; gleich das erste gesangliche Thema erinnert stark an den Anfang des Beethovenschen Trios op. 96, im Tenorsolo macht sich das Trio des Chopinschen Trauermarsches breit, von anderem zu schweigen. Dem stehen aber auch wahrhaft erhebende Stellen, z. B. „Zürnest du, Herr", „Ach, schon rauscht Himmel und Erde" und die prächtigen, choralartigen Stellen, in welchen alte Kirchentonarten verwendet sind, entgegen. Das Orchester könnte vielleicht noch farbenprächtiger behandelt sein, von der Harfe ist ein sehr mässiger Gebrauch gemacht, Bassklarinette und englisches Horn fehlen ganz; an Wagner erinnert die schöne Verwendung der Trompeten und Posaunen, für die Stimmung des Tenorsolos hat das „Waldweben" aus „Siegfried" als Vorlage gedient; recht matt im Vergleich zur entsprechenden Stelle im „Rheingold" erschien mir die Darstellung des Gewitters. Trotz dieser Ausstellungen betrachte ich Urspruchs Frühlingsfeier als eine Bereicherung unserer Chorlitteratur, als einen Prüfstein und eine reizvolle Aufgabe für leistungsfähige Vereine, kann ihr aber nicht die reformatorische Bedeutung einräumen, welche Hegars Kompositionen für den Männerchor unstreitig haben. Die Aufführung der „Frühlingsfeier" war seitens des Herrn Professor Ochs so sorgfältig vorbereitet, dass Chor und Orchester eine kaum zu überbietende Leistung boten; nicht auf gleicher Höhe stand die Ausführung des freilich sehr schwie-

rigen und unbequemen Tenorsolos durch Herrn Hans Siewert. Recht hübsch geschult ist der Kirchenchor der Apostel Paulus-Kirche von Herrn Arthur Egidi, dessen treffliches Orgelspiel und feine Registrierkunst ich in César Francks Phantasie op. 16 bewundern konnte. In demselben Konzert erfreute Frau Geller-Wolter durch ihren pastosen, wundervollen Alt und ihre stilgerechte Vortragskunst. Das Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen entwickelt sich unter der zielbewussten und verständnisvollen Leitung des Herrn Willi Benda, an dessen äusseres Gebahren ich mich immer noch nicht gewöhnen kann, immer besser; aber ist es wirklich nötig, dass die Damen eine Pianistin zuziehen? Es war dies Frau Aug. Götz-Lehmann, deren solides Spiel nicht ohne poetischen Duft ist. Eine Manuskript-Suite von Hermine Schwarz fand grossen Anklang trotz mancher Anklänge: Frische und melodiöse Erfindung zeichnen das klangvoll gesetzte Werk aus, dessen Andante im Verhältnis zu seiner Länge zu unbedeutend ist. Im Tonkünstlerverein fand der sehr gefällige Liedercyklus „Eliland" von Dannehl und stimmungsvolle, ja ergreifende Gesänge von E. Behm in Herrn Alex. Heinemann, der freilich mitunter zu Übertreibungen neigt, einen ausgezeichneten Interpreten. Hochinteressant war die Vorführung des recht eigenartigen und kühnen Streichquartetts op. 64 von Glazounow durch die Königlichen Kammermusiker A. Gülzow, Paul Müller, Hans Diestel (der ausgezeichnet den besonders schwierigen Bratschenpart wiedergab) und Sandow. Mit dem wertvollen Klavierquartett op. 87 von Dvořak eröffneten die Herren Flor. Zajic und Heinrich Grünfeld ihr 2. Abonnements-Konzert; prachtvoll spielte dabei Hans Hasse Bratsche, Alfred Grünfeld Klavier; letzterer aber gefiel mir in seinen Solostücken gar nicht, besonders die Schumannsche Novelette war ein Zerrbild. Dem Quartett der Herren Gustav Holländer, Nicking, Rampelmann und Sandow merkt man bei aller Anerkennung ihrer gediegenen Leistungen doch an, dass die Herren zu selten mit einander spielen. Unter Mitwirkung des Herrn Felix Dreyschock kam eine mich nur wenig interessierende Sonate für Klavier und Violine von J. Zellner und das Waldidyll für Klaviertrio von Friedr. E. Koch op. 20 (der reizende Nixenspuk musste wiederholt werden), ausserdem der C-moll-Satz von Schubert und das Beethovensche E-moll-Quartett zur Aufführung. Das Waldemar Meyer-Quartett brachte unter Mitwirkung des feinsinnigen Pianisten Herrn Professor Heinrich Lutter aus Hannover, den wir auch als Mozartspieler bewundern konnten, ein melodiöses, solid gearbeitetes, aber wenig eigenartiges und mitunter hart die Grenze des Banalen streifendes Klavierquintett von Franz Mohaupt, dessen Variationensatz auf eine aufsteigende Entwickelung des Komponisten, dem die Brahmssche Kammermusik fremd zu sein scheint, hoffen lässt. Wie wunderbar wirkte Brahms' Klavierquartett op. 60 wieder auf mich ein, das ich in klassischer Vollendung von den Herren Professor Barth, Joachim, Wirth und Hausmann hörte. Der junge Pianist Donald Francis Tovey, der sich im vorigen Jahre bereits sehr vorteilhaft eingeführt hat, gab die beiden ersten der 4 von ihm angezeigten, durch ihre Programme sehr interessanten Kammermusikabende, in denen er dem Gesang auch einen breiten Raum angewiesen hat. Als Sängerin unterstützt ihn Fräulein Marie Fillunger, deren Gesangskunst nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass sie stimmlich viel eingebüsst hat. Herr Tovey spielte mir den E-dur-Satz der Beethoven-Sonate op. 90 sehr zu Dank und bot in den sogenannten Goldberg-Variationen Bachs, wie schon im Vorjahre, eine bewundernswerte Leistung, doch glaube ich nicht, dass dieses grandiose, mehr als 50 Minuten dauernde Werk in den Konzertsaal gehört. Als famoser Ensemblespieler zeigte sich Herr Tovey im 2. Konzert, besonders in dem Trio op. 40 von Brahms, dessen Violinstimme Joachim (eine grosse Auszeichnung) spielte, während Herr Rüdel Horn blies. Ein Trio für Klavier, Klarinette (Herr Schubert) und Horn, sowie Stücke für Oboe (Herr Flemming) und Klavier gaben Proben von einem bedeutenden, aber noch nicht völlig abgeklärten Kompositionstalente und dem ernsten Streben des Herrn Tovey. Die obligate Klarinette

in dem Schubertschen Liede „Der Hirt am Felsen" blies Herr Schubert wunderbar schön. Eine meines Erachtens nicht gerade sehr gelungene Wiedergabe fand das Klaviertrio von Paul Juon, auf dessen hervorragendes Kompositionstalent ich demnächst ausführlich eingehen werde, seitens der Triogenossenschaft Marie Bruno, Franz Fink und Leo Schrattenholz; das schöne Werk fand eine sehr warme Aufnahme. Die G-moll-Violoncellsonate Beethovens lag Fräulein Bruno und Herrn Schrattenholz weit besser. Mit dem künstlerischen Erfolge ihres letzten Sonatenabends können Frau Vita Gerhardt und Herr Anton Witek sehr zufrieden sein; ich hörte mit grösstem Genuss von ihnen die Schumannsche D-moll-Sonate; sehr gefallen soll die Novität des Abends haben; es war dies die E-dur-Sonate op. 24 des als Opernkomponisten angesehenen Silvio Lazzari, ein Werk, das mir als eine sehr eigenartige, gedankenvolle, rhythmisch interessante Komposition bekannt ist. Diese Sonate hat Lazzari offenbar unter dem Vorbild der A-moll-Sonate seines Lehrers César Franck geschrieben, in welcher dieselben Themen auch in allen Sätzen Verwendung finden. Von Emil Sauret, der sich hier nach längerer Zeit unter nicht endenwollendem Beifall hören liess, hatte ich den Eindruck, dass er der alte Zauberer geblieben ist; seine Geige tönt so süss, seine Technik ist so elegant und sicher, dass man nicht müde wird, ihm zu lauschen, auch wenn er — wie bei seiner Zugabe — den blossen Virtuosen herauskehrt, der er im Grunde seines Herzens doch wohl ist. Nochmals hörte ich Herrn Arthur Hartmann, der beim Geigen leider allerlei störende Manieren — wohl eine Folge seines überschäumenden Temperaments — hat, aber entschieden ein ausgezeichneter Techniker und ein guter Musiker ist. Eine reife Künstlerin in Bezug auf Auffassung ist Fräulein Corinne Coryn; sie schöpfte den geistigen Gehalt des Brahmsschen Konzerts und der Bachschen Ciacona voll aus. Wenn ihr bei Brahms technisch manches, so namentlich die Oktaven, nicht gelang, so lag dies wohl mehr an ihrer Befangenheit, als an nicht gefestigter Technik; ihr prächtiger warmer Ton kam besonders im Adagio des D-moll-Konzerts von Vieuxtemps zu schönster Geltung. Wir dürfen noch viel von ihr erwarten. Zum Schluss ein Kuriosum: von Herrn Konzertmeister Klingler und Rud. Krasselt hörte ich in der Philharmonie ein Duo, in welchem Leonard und Servais eine Musterkarte von Schwierigkeiten zusammengestellt haben, mit so vollendeter Virtuosität, dass ich darüber den mageren musikalischen Inhalt ganz vergass. Dr. Wilh. Altmann.

BRAUNSCHWEIG: Nach der Cäsur um die Jahreswende eröffnete ein eigenartiges Konzert den neu beginnenden musikalischen Reigen. Neben der Wartburg und dem Kaiserhause zu Gosslar ist wohl die Burg Dankwarderode der dritte wichtigste romanische Profanbau aus der Hohenstaufenzeit. Heinrichs des Löwen glanzvoller Fürstensitz verfiel allmählich, besonders seitdem ihn die westfälische Regierung 1808 zu einer Kaserne eingerichtet hatte. Unser kunstsinniger Regent liess denselben in alter Pracht aus den Trümmern wieder erstehen, so dass er eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges bildet. Der Festsaal ist jetzt vollendet, und zur Einweihung desselben gab Prinz Albrecht von Preussen darin ein Hofkonzert, zu welchem er ca. 70 Personen eingeladen hatte. Schmetternde Fanfaren der Husarentrompeter begrüssten ihn beim Eintritt, und die Hofkapelle spielte als erste Nummer Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses". Die Akustik des herrlichen Raumes soll vorzüglich sein. Der Prinz drückte Hofkapellmeister Riedel seine vollste Zufriedenheit über die Leistungen aus, und sein Schwiegervater, der Herzog von Sachsen-Altenburg, der die Weihnachtszeit meist hier verlebt, verlieh ihm das Ritterkreuz 2. Klasse des Maximilianischen Hausordens. Ausserdem hatten wir zwei Kammermusikabende, einen des Vereins für Kammermusik mit der Violin-Sonate (D-moll) von Schumann (Riedel, Wünsch), dem Klaviertrio (Op. 70, D-dur) von Beethoven (Riedel, Wünsch, Bieler) und dem Streichquartett (C-Dur) von Mozart (Wünsch, Hinze, Meyer, Bieler), und ein populäres Konzert mit dem Trio (Op. 11) von Beethoven (Klavier: Frau M. Wegmann, Klarinette: Mühlfeld-Meiningen, Cello: Löffler-Berlin), dem Streichquartett

(No. 7, D-dur) von Mozart (Waldemar Meyer-Quartett, Berlin) und dem Quintett mit Klarinette (Op. 115, H-moll) von Brahms. Letzteres Werk erntete infolge der mustergiltigen Wiedergabe stürmischen Beifall. Ernst Stier.

BREMEN: Das neue Jahr bescherte uns eine glänzende erste Aufführung von „Fausts Verdammung". Trotz der mehr als naiven dichterischen Einkleidung, die von dem eigentlichen Kern des Stoffes fast nichts bewahrt, die den Schwerpunkt in seltsames, teilweise bei den Haaren herbeigezogenes Beiwerk verlegt und vor den grössten Wunderlichkeiten nicht zurückschreckt, enthält die musikalische Behandlung eben dieses Beiwerkes doch so viel Schönes und Interessantes, dass der Abend einen ungewöhnlichen Erfolg brachte. Die Wiedergabe verdiente allerdings die wärmste Anerkennung. Dass Anthes ein ziemlich farbloser Faust blieb, ist im wesentlichen Schuld des Tondichters. Wenn Fräulein Pregi aus gleichem Grunde kein echtes Gretchen gab, so war sie doch eine reizende Margot, und Orelio ein Mephisto, wie er im Buche steht. Der durch den Lehrer-Gesangverein verstärkte philharmonische Chor führte seine neunfache Proteusrolle in ausgezeichneter Weise durch, und dass der Hauptfaktor des Werkes, das Orchester, seine volle Schuldigkeit that, dafür sorgte die geniale Leitung Panzners, für dessen Eigenart diese Musik eine besonders dankbare Aufgabe bildet. Prof. Kissling.

BRESLAU: Der Orchester-Verein begann seine Thätigkeit nach Neujahr mit einem Brahms-Abend. Herr Dr. Dohrn dirigierte die tragische Ouvertüre und die E-moll-Symphonie in hervorragender Weise. Das Klavierkonzert in D-moll zeigte ihn an demselben Abend als vollendeten Brahmsspieler. Sein Erfolg war ein unbestrittener und grosser. Die erste Kammermusik-Soirée brachte die Jugendsonate für Klavier op. 5 von Richard Strauss. O Gott! was war doch der wild geniale Orchesterwüterich einmal für eine milde Klavierseele. Dafür hat Strauss zur Zeit, da er sie schrieb, noch auf der Schulbank gesessen und seinen Homeros skandiert, woraus man wieder den Wert einer klassischen Bildung zu erkennen vermag. Frau Hirsch-Kaufmann, eine Leschetitzky-Schülerin, unzweifelhaft die temperamentvollste und behendeste der Breslauer „Tasterinnen", nahm sich des Werkes an. Besonderen Dank verdient sie dafür, dass sie den im ewig gleichen Gleise alt gewohnter Programme dahinschleichenden Kammermusik-Abenden zu einer Novität verholfen hat. An demselben Abend gab es noch Schuberts Es-dur-Klavier-Trio und Beethovens Quartett A-dur op. 18. Von den übrigen Ereignissen des konzertreichen Januars erwähne ich nur den labenden Quartett-Abend der Böhmen. Über die Thätigkeit der kleineren Vereine wird seiner Zeit summarisch berichtet werden. Auch einige Unglücksfälle gab es, indem einigen Lokalgrössen mit allzu grosser Vehemenz über die Bechsteintasten stolperten oder sonstiges Missvergnügen anrichteten. Auch einiges Talentvolle produzierte sich. G. Münzer.

BRÜSSEL: Das erste Konzert des Königl. Konservatoriums brachte eine Aufführung von Händels „Messias". Chöre und Orchester waren wie immer tadellos, die Solisten dagegen liessen zu wünschen übrig. Der greise Meister Gevaert dirigierte; seine übertrieben langsamen Tempi finden vielseitige Anfeindung. — Grossen Erfolg errang sich als Dirigent F. Weingartner in einem Concert populaire. Man bewundert hier vor allem seine energische rhythmische und intelligente Art zu dirigieren, frei von aller Pose und fader Sentimentalität. Die Wiedergabe der Ouvertüren zu Benvenuto Cellini und Römischer Carneval von Berlioz war grossartig. Ausser Beethovens „Achter" enthielt das Programm noch als Novität Weingartners 2. Symphonie, die vielen und verdienten Beifall fand. Den Themen fehlt es an edler Melodik und Charakteristik, aber die Arbeit ist hervorragend und die Instrumentation glänzend — fast zu glänzend für den mehr oder weniger blassen Inhalt. Gespielt wurde das schwierige Werk von unserem herrlichen Monnaie-Orchester: der Komponist wird wohl seine Freude daran gehabt haben.

Felix Welcker.

DANZIG: Alexander und Lilli Petschnikoff geigen selbander Bachs Doppelkonzert D-moll klassisch, Spohrs H-moll-Konzert Satz I schön romantisch. Er in Soli wie immer im Schwierigsten wie mit Kinderleichtem bezaubernd. Kapellmeister Binder begleitet vorzüglich und leitet Beethovens Achte sauber und wenigstens ohne neumodische Witzelei. — Davidsohn mit Frl. Braun, Paul Binder, Herbst aus Königsberg bewährt wohlerworbenen Ruhm seiner Kammermusiken diesmal mit F. Binder am Klavier mit Brahms Streichquartet op. 51 II, Beethoven op. 96, Schumann Quintett. Lamond der angebliche Beethovenspieler par excellence — als sässe ein wollüstiger Kaliban am Klavier, Beethovens Muse zu würgen — ohne Ahnung von seiner Jenseitigkeit im feierlichen op. 111, mit allem, was Beethoven von Grund der Seele hasste: das Auseinander der Hände in Accorden, liederliches Verschlucken von halben Takten und mehr, Herauspauken von Unterstimmen um den Effekt — kurz eine Tortur für den Beethoven-Kenner, unbeschreiblich, körperlich unerträglich; ich wenigstens habe mein Leiden unter dieser brutalen Paukerei mir um die Hälfte des Programms abkürzen müssen.

Dr. C. Fuchs.

DARMSTADT: Im vierten Konzert der Grossherzoglichen Hofmusik erneuerten wir die Bekanntschaft mit dem Violinvirtuosen Eugène Ysaye, dessen Kunst sich in dem Violinkonzert No. 2 in D-moll von Max Bruch, der „russischen Phantasie" von Rimsky-Korsakoff und der „Caprice nach der Etude in Walzerform" von Saint Saëns-Ysaye in wunderbarer Weise entfaltete, obwohl er unter dem Banne einer gewissen nervösen Indisposition zu stehen schien. In demselben Konzert gelangte die fein gearbeitete, an musikalischen Formen und instrumentalen Klangschönheiten reiche und durch leicht fliessende Rhythmik sich auszeichnende symphonische Dichtung „Die Moldau" von F. Smetana zur Aufführung, in der sich der Komponist so zu sagen als gemässigter Programmmusiker zeigt. Die 50 Minuten in Anspruch nehmende Waldsymphonie von Joachim Raff wirkte dagegen durch ihre Ausgedehntheiten etwas ermüdend. Eine Anzahl auserlesener Kunstgenüsse bot ein Konzert der Meininger Hofkapelle, aus dessen reichem Programm wir Bachs drittes (sog. brandenburgisches) Konzert in D-dur für 3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violon und Bass, Liszts symphonische Dichtung „Les Préludes", das Es-dur-Rondino aus Beethovens Nachlass und Schuberts Musik zu „Rosamunde" als besonders interessante Darbietungen anführen. Dr. O. Waldaestel.

DESSAU: Im fünften Konzert machte uns die Hofkapelle mit der Böcklin geweihten Symphonie in E-moll von Hans Huber bekannt. Die Wiedergabe unter Hofkapellmeister Dr. Klughardt war glanzvoll; schon das erste feurige Allegro entschied den Sieg. Tilly Koenen aus Amsterdam sang eine Alt-Arie aus der „Zerstörung Jerusalems" und vier Lieder mit zündendem Erfolge. Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Wenn wir, wie immer, nur die wirklich markanten Darbietungen aus dem Konzertleben herausgreifen, so bleiben für diesmal allein wieder die beiden Symphonie-Konzerte der Königl. Kapelle besonderer Erwähnung wert. Tschaikowskys „Pathetische" und Richard Strauss' „Don Quixote" waren die neuzeitlichen Hauptprogrammnummern derselben. Letzteres Werk erhob sogar auf die Bezeichnung „Novität" Anspruch, wenigstens für die betr. Veranstaltungen. J. L. Nicodé hatte es vor einigen Jahren in einem seiner leider sich hier nicht einbürgernden Orchester-Abende zu Gehör gebracht. Aber so wenig wie damals konnte es jetzt ohne einige Proteste hingenommen werden. Wenn man nicht gerade zu denen gehört, die sich dem genialen Komponisten bedingungslos ergeben und, was er auch thut, auf ihn schwören, wird man auch nicht auf das „vertikale Hören" ganz verzichten wollen. Möglich, dass noch einmal die gesegnete Zeit kommt, wo man sich das Klangbild auf „horizontalem Wege" bildet, indem man die einzelnen, kontrapunktisch freien und sich kreuzenden Stimmen verfolgt. Aber dann hat man eben wahrscheinlich auch die gesegneteren Ohren des „Übermenschen". Heute gehen uns die verstandeskühl gebotenen Kakophonieen

noch gegen den Strich. Wir können uns der Forderung nicht entschlagen, dass allezeit an der Wiege eines Kunstwerkes — im Gegensatz zu einem „künstlichen Werke“ — und wenn auch nur als Regulator der Verstandesthätigkeit, das Gemüt stehen muss! Uns bedeutet also alles in allem auch „Feuersnot“ einen gewaltigen Fortschritt in Richard des Zweiten Entwickelungen. Er schämt sich hier wenigstens nicht, ganze Partiturseiten lang poetisch und warm zu sein. Und wie er dazu „das Zeug“ hat, das erkennt man ja auch schon im „Don Quixote“. Aber die „Sonnenblicke“, in denen er Farben entwickelt, die die Richard des Ersten verdunkeln, sind „nur zu flüchtig“. Über Tschaikowskys „Pathetische“ ist heute kaum noch etwas zu sagen. Den „Radikalen“ gilt sie schon als das Werk eines „Biedermannes“. Wir hörten sie mit einer gewissen Wehmut wieder. Wie sich die Slaven das zu eigen machten, was wir ererbt von unseren Vätern hatten: jene zwingende innere „musikalische Logik“, deren aus sich selber schaffende und gestaltende Kraft wir preisgaben, um uns aus allerhand programmatischen Vorwürfen poetische Gedanken und musikalische Ideen zu holen. — Dass das Symphonie-Konzert, das uns die „phantastischen Variationen“ Strauss' „über ein ritterliches Thema“ brachte, die erste Bekanntschaft mit der gereiften Künstlerschaft Raoul Pugnos vermittelte, wird man auswärts kaum für möglich halten.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Das vierte Konzert des Musikvereins brachte neben dem Vorspiel zu Guntram von R. Strauss die Kantate Der Traum des Gerontius von Edgar Elgar zur Aufführung, zur ersten in Deutschland. Der Stoff ist kühn gewählt. Der englische Komponist dringt damit, seinem Librettisten Kardinal Newmann folgend, in das Seelenleben nach dem Tode. Der erste Teil des Werkes schildert die Stimmung eines sterbenden Katholiken. Im zweiten Teil werden die Gefühle einer gläubigen Seele nach dem Tode in Wort und Ton illustriert: „Vor den Pforten des ewigen Gerichts lagern die Dämonen und fordern die Seelen als ihr Eigentum, doch die erlösende Liebe erwartet den Gläubigen. Der Schutzengel trägt die Seele zur Sündenläuterungsflut, in die sie zur Prüfung versenkt wird. Der Abschiedsgesang des Engels, der ihr die einstige Aufnahme in die ewige Seligkeit verheisst, schliesst das Gedicht.“ An Gelegenheit zur Entfaltung prächtiger Chöre (Dämonenchor z. B.), wirksamer Soli, stimmungsvoller Orchestermalerei ist kein Mangel. Elgar instrumentiert brillant und zeigt sich als hervorragender Komponist. Das Vorspiel ist vortrefflich. Die Singstimmen werden dankbar, geschickt, frei von aller Trivialität behandelt. Am dramatischsten ist Elgar in dem Abschnitte „Dämonen“. Er versteht durch Stimmungsgegensätze zu wirken. Mächtige Steigerungen, nicht immer frei von theatralischem Pathos, wechseln mit empfindungswarmen Partieen ab. Ein imposantes Finale schliesst das bedeutende Werk würdig ab. Der Komponist wohnte einer ganz ausgezeichneten Aufführung unter Buths' Leitung, der den Text verdeutschte, bei. Herrlich sang der Chor; famos hielt sich das grosse Orchester. Wüllner glänzte in der Titelrolle als Vortragskünstler, wenn er sich als Sänger auch manche Willkür gestattete. Metzmacher sang die Basssoli recht gut. Auch Antonie Beel in der Mezzosopranpartie des „Engels“ gefiel meistens. Professor Francke-Köln besorgte mustergiltig die Orgel. Elgar wurde öfters stürmisch applaudiert. Er durfte einen vollen Erfolg seines Werkes konstatieren.

Eccarius Sieber.

ELBERFELD: Im 4. Künstlerkonzert der Konzertdirektion M. Th. de Sauset riss der Kammersänger H. Knote-München in der Gralserzählung, dem Preislied aus den „Meistersingern“, Liedern von Cornelius, Rubinstein, Zenger, R. Strauss und dem zugegebenen Rheinlied von Ries, von A. v. Othegraven feinsinnig begleitet, bei Kraftentfaltung seiner in der glanzvollen Höhe mühelos ansprechenden jugendfrischen Tenorstimme zu stürmischem Beifall hin, während in den mit halber Stimme gesungenen Stellen Detonieren den Genuss etwas trübte. Otto Voss bewährte sich in der „Campa-

nella" von Paganini-Liszt, der Don Juan-Phantasie und der zugegebenen Rhapsodie von Liszt, die er sämtlich mit verblüffender Technik, doch massvoll spielte, trotz seiner Jugend als ein Lisztspieler ersten Ranges. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Weingartner und Fritz Steinbach mit ihrem Orchester mühten sich jüngst wieder wechselweise um die Gunst unseres Publikums; jener hatte namentlich mit Liszts Faustsymphonie berechtigten Erfolg, der letztere aber behielt doch mit Beethovens C-moll, dem reizenden Bläser-Rondino desselben Meisters und der 4. Symphonie von Brahms das letzte Wort, auch in mehr als nur zeitlichem Sinne. Welch vorzügliche Holz- und Hornbläser können die Meininger für das Rondino stellen! Eine hier zum erstenmale vorgeführte Ouvertüre von J. Joachim hörte man mit Achtung an; lieber noch hätte man aber den Autor mit seiner Zaubergeige unter dem Arme erblickt, als mit dieser Partitur. In den Museums-Abenden wurden wir abermals nachdrücklich auf die Produktionen der jungrussischen Tonschöpfer hingewiesen, besonders durch ein von Alex. Siloti prächtig interpretiertes Klavierkonzert op. 18 von Rachmaninoff. Wer hier auf seinen Schein besteht und in erster Linie ein Konzert fürs Klavier erwartet, wird Grund zur Klage haben, da das Pianoforte hier häufig den anderen Instrumenten mehr koordiniert, als ihnen übergeordnet ist; im übrigen haben wir hier eine Komposition von vornehmer Haltung und vielfach fesselnder harmonischer und melodischer Bildung. Eine Frühlingstondichtung von Glazounoff war wohlklingend, aber nicht nachhaltig, stärker wirkte im Opernhaus die „Ouverture solenelle" desselben Autors; seine Klaviersonate B-moll dankte ihren Erfolg mehr dem Spiele Silotis, als ihrem kompositorischen Werte. Neben Siloti, Ansorge, K. Friedberg und der hiesigen tüchtigen Pianistin Kätha Widmann kam auch ein blinder Pianist, Gennaro Fabozzi, künstlerisch zur Geltung. Um ihn ist's Nacht, aber die Finger finden ihren Weg auf der Klaviatur staunenswert sicher, und die Hauptsache: „im Innern leuchtet helles Licht". Ysaye erspielte sich mit seiner Violine grossen Erfolg im Opernhaus-Konzert. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG I. B.: Bevor die Weihnachts- und Neujahrsfeiertage dem Konzertleben für kurze Zeit Einhalt boten, gab der hiesige älteste Männerchor „Konkordia" ein beifallswürdiges Konzert. Wir rechnen es dem Verein sehr hoch an, dass er seine Aufgabe nicht allein im Studium von fugierten, der Natur der männlichen Stimme widersprechenden, sogenannten Kunstgesangsliteratur widmet, sondern auch dem Volkslied den gebührenden Platz einräumt. Der Dirigent, Musikdirektor W. La Port kann in der kurzen Zeit seines Wirkens über eine erfolgreiche Thätigkeit zurückblicken. Eine, in bescheidener Weise ausübende, aber um desto löblichere Thätigkeit, pflegt der hiesige Orchestervein (Dilettantenverein) unter seinem strebsamen Leiter, Herrn Konzertmeister Rich. Hartmann. Er legt unbedingt die Grundlage zu einer guten musikalischen Empfindung. Schon die guten Programme seiner Abendunterhaltungen geben hierfür eine Gewähr. Ausser dem dritten Kammermusikabend des Süddeutschen Streichquartetts, welches einen Erfolg für die Vereinigung brachte, muss das vierte Symphoniekonzert des Städt. Orchesters als ein in allen Teilen vorzügliches genannt werden. Beethovens 8. Symphonie und die Leonoren-Ouvertüre desselben Meisters (No. 2) verrieten fleissiges Studium und fanden reichen Beifall. Nicht minder verstand es der Solist, der Pariser Violinmeister, Professor A. Géloso, den bei seinem ersten hiesigen Auftreten erworbenen durchschlagenden Erfolg noch zu erhöhen. Albert Hieber.

GRAZ: Im Spörrschen Symphonie-Konzert wurde Bruckners Siebente in E gespielt, eine Aufführung, aus der nur die zweite Hälfte des blühenden Werkes unversehrt hervorging. — Das Kaim-Orchester war mit seinem Dirigenten Siegmund von Hausegger zu Besuch hier; es brachte dessen Barbarossa mit, ein Werk voll Kühnheiten und heroischem Schwung. Echtes Künstlertum glüht in den Einfällen und der Faktur der drei Sätze. Seine Disproportionen und einige Kraftmeiereien sind die Male

der Adoleszenz. Auch Guido Peters war von München herüber gekommen, um von seiner Vaterstadt Abschied zu nehmen. Er gab einen Klavierabend und liess als schönste Erinnerung die prächtig gespielte C-dur-Phantasie von Schumann zurück.

Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Max Fiedler, der am meisten gelobte Hamburger Dirigent hat, ruhmbeladen aus Petersburg zurückgekehrt, seinen interessanten Konzert-Cyklus fortgesetzt und dabei als Beethoven-Interpret einen neuen Triumph gefeiert. Ausserdem hat er bewiesen, dass er zu Wagner noch nicht in einen innigeren Konnex getreten ist — eine Thatsache, an der alle Lobhudeleien von einer in Sachen Wagner gänzlich inkompetenten Seite auch nichts ändern. Und da Fiedler so viel gerechtes Lob für seine Programme und ihre temperamentvolle Erledigung verdient, ist es eigentlich eine Beleidigung, wenn man ihm Eigenschaften andichtet, die er nicht besitzt. Keiner hat eben alles — ob er nun Fiedler oder Weingartner, Nikisch oder Zumpe heisst. — Die Philharmoniker unter Barth haben uns mit Hubers Böcklin-Symphonie bekannt gemacht. Ein Werk, über das so viel gesprochen wird, durften sie nicht ignorieren und das rasche Zugreifen bleibt verdriesslich, ganz einerlei, wie man sich in der etwas farblosen Verherrlichung eines Meisters der Farben stellt. Nikisch verweilte auch das letztemal, leider, bei alten Bekannten. Immerhin hat man ihm wieder erlesene Genüsse zu danken. Und für Freunde humoristischer schriftstellerischer Leistungen haben die Nikisch-Konzerte dazu stets noch ein Nachspiel in den ergötzlichen Auslassungen, die ein anonymer Bursche in einer hiesigen Wochenschrift gegen den genialen Künstler loslässt. Dass dieser Federheld, der anscheinend Ursache hat, sich seines Namens zu schämen, sich mit „Sincerus" zu unterzeichnen für gut befindet, ist ein bemerkenswerter Zug von Aufrichtigkeit.

Heinrich Chevalley.

HAMM: Unter Mitwirkung des ausgezeichneten Tenoristen Herrn E. Forchhammer aus Frankfurt und des auf der Höhe seiner Künstlerschaft stehenden Herrn Paul Haase aus Köln fand das zweite Musikvereins-Konzert statt mit den Werken: Nänie von Brahms, Ouvertüre zu König III von Rob. Volkmann und der Schlussscene des 3. Aktes der Meistersinger von Rich. Wagner, unter der anfeuernden, zielbewussten Leitung des Musikdirektors Herrn Paul Seipt. Die Meistersinger-Schlussscene bildete den Höhepunkt des Konzerts.

Georg Christiansen.

HANNOVER: Das 5. Abonnementskonzert des kgl. Orchesters führte den mit geradezu phänomenalen Stimmmitteln, aber wenig Sinn für feine Schattierung in Ton und Vortrag begabten Baritonisten Bertram hierher. Sein Antipode, der trotz seiner recht verblassten Mittel immer noch durch seinen belebten, warm empfundenen Vortrag interessierende Tenorist von Zur-Mühlen, sowie die liebliche Nachtigall Frl. M. Münchhof, die ausgezeichnete Beethoven-Interpretin Frl. Emma Koch und die vielversprechende Violoncellistin Frl. E. Ruegger waren weitere, lebhaft gefeierte Gäste der letzten zwei Wochen. In dem gen. Abonnementskonzerte interessierten Smetanas Tondichtung Vyšehrad und Mozarts G-moll-Symphonie in hohem Grade, dagegen fiel Lalos teils süsslich-sentimentale, teils roh-lärmende Ouvertüre zu „Le roi d'Ys" völlig ab.

L. Wuthmann.

HEIDELBERG: Die musikalische Überschwemmung, die sich über unsere Stadt ergiesst, war durch die Weihnachtszeit etwas zurückgedämmt, um nunmehr mit erneuter Kraft einzusetzen.

Weingartner brachte zunächst in seinem Instrumentalkonzert Brahms' E-Moll-Symphonie, die Steinbach vor Weihnachten in so unvergleichlicher Weise vorgeführt hatte. Weingartner hatte das Werk prächtig klar ausgearbeitet, und gab es namentlich rhythmisch mit grosser Schärfe und Energie wieder. Das richtige Claire-Obscure, wie es Brahms fordert, haben aber die Meininger viel echter und fesselnder gefunden. Geradezu vollendet war die Wiedergabe der Beethovenschen Pastoral-Symphonie. Schade, dass die

Hörner nicht mehr so gut besetzt sind, wie früher. Sie wurden zu empfindlichen Störenfrieden des genussreichen Abends.

Professor Wolfrum leitete das neue Jahr im Bachverein mit einer Novität: Hans Hubers E-moll-Symphonie (Böcklin-Symphonie) ein. Angenehme melodische Erfindung, vortreffliche Arbeit, glänzendes Instrumentationstalent zeichnen auch in diesem Werk den Basler Komponisten aus. Im Herzen noch ganz Lyriker, in Schumann, Mendelssohn und Brahms wurzelnd, hinsichtlich der Form an Wagner und Liszt herangereift, bietet Huber eine heute oft zu treffende Mischung. Der in grossen Zügen angelegte erste Satz ist der gelungenste. Im übrigen findet man klug und gefällig Erdachtes, klangschön (nur zu dick insrumentiert) Eingekleidetes, aber keine Grösse, keine ausgesprochene Physiognomie. Das Werk vortrefflich einstudiert und von Professor Wolfrum mit hingebender Liebe dirigiert, fand eine ziemlich kühle Aufnahme. Dr. Schottler.

KASSEL: Das 2. Konzert der Meininger, ein Beethovenabend, mit Joachim als Solisten, war das Hauptereignis der letzten Zeit. Die Begeisterung für die Leistungen der Kapelle wie für den grossen Violinmeister, der das Konzert und die Romanzen spielte, erreichte eine Höhe, wie wir sie selten erlebt haben. Die 2. Leonoren-Ouvertüre, das Rondino in Es für Blasinstrumente und die 7. Symphonie waren die Gaben des Orchesters. Auch das letzte Konzert unserer Kofkapelle nahm einen schönen Verlauf. Mozarts Jupiter-Symphonie wie die akademische Ouvertüre von Brahms erfuhren eine würdige Wiedergabe. Herr Dr. Ernst Zulauf bot das Fis-moll-Konzert von Reinecke und Stücke von Bach, Mozart und Sgambati und erntete mit seinem in technischer wie geistiger Hinsicht gleich imponierendem, bravourvollem Spiel reichen Beifall. Die Palme aber errang Frl. Therese Behr, die sich mit ihrer vollendeten, wahrhaft ergreifenden Sangeskunst als Auserwählte offenbarte. Dr. Brede.

LEIPZIG: In den Gewandhauskonzerten der letzten Wochen haben nach einer energievoll-schönen Aufführung des „Judas Maccabäus" (Frau Buff-Hedinger, Frl. Stephan, Herr Pinks und Herr Meschaert) Beethoven, Brahms und Liszt vorgeherrscht. An einem ganz herrlichen Beethoven-Abende spielte d'Albert zwischen Egmont-Ouvertüre und fünfter Symphonie das Es-dur-Konzert und wurde hierbei wie zwei Tage später, da er in der Kammermusikaufführung der Herren Berber, Rothes, Sebald und Klengel mit diesen das reizvolle zweite Klavierquintett von Sgambati spielte, vom kunstsinnigen Leipziger Publikum recht nach Gebühr als der allseitig reichste und edelste Klavierinterpret der Gegenwart gefeiert. In gleich wunderbarer Weise, wie die Beethoven-Symphonie brachte Nikisch bald darauf die D-dur-Symphonie und das deutsche Requiem von Brahms zur Wiedergabe, letzteres unter der sehr schätzenswerten Mitwirkung der Sopranistin Meta Geyer. Den vollgültigsten Beweis von Nikischs intimem Erfassen der heterogensten Kunstschöpfungen erbrachte im zweiten Januar-Konzert seine tiefbelebte und geistsprühende Vorführung der Faust-Symphonie von Liszt, die gar wohl als Huldigungsfeier vor der von Alexander Siloti gestifteten und nunmehr im Foyer des Gewandhauses zur Aufstellung gelangten Klingerschen Liszt-Büste gelten konnte. Die Büste, welche Liszt gleichsam als ruhelos spähenden und sinnenden Fanatiker darstellt, veranschaulicht allerdings nur eine Seite des Lisztschen Wesens, diese aber mit so sprechender Gewalt, wie sie eben doch nur die Meisterhand eines Max Klinger in den leblosen Marmor hineinzaubern konnte. An diesem Liszt-Abende spielte Siloti, dem die Leipziger ihre endliche Über-Lisztung mit rauschendem Beifall dankten, seines Meisters „Totentanz" und ein sehr interessantes C-moll-Konzert von dem russischen Komponisten Rachmaninoff. Grosse Erfolge erzielte in einem Gewandhauskonzerte Frau Melba aus London. Vom Klavier aus haben neben d'Albert und Siloti noch der feinsinnige Alfred Reisenauer in eigenen Konzertabenden und die grosse Temperamentskünstlerin Frau Teresa Carreño in einem Philharmonischen Konzerte wahrhaft bedeutende Wirkungen erzielen können. Paderewski gefiel dem grossen Publikum, konnte aber mit seinen bis auf entzückende Chopin-Interpretationen etwas saloppen

Leistungen vor Fachleuten und Kritik nicht recht in Ehren bestehen. Von den Solisten der Philharmonischen Konzerte ernteten wohlverdiente Lorbeeren noch Herr Konzertmeister Felix Berber, der Beethovens Violinkonzert in Ton und Technik sehr schön spielte und die Herren Kammersänger Scheidemantel und Dr. Ludwig Wüllner mit edlen Liedervorträgen. Ein in der Alberthalle unter Leitung des Herrn Dr. Göhler und unter Mitwirkung des Riedel-Vereins veranstaltetes grosses Beethoven-Konzert fiel mancherlei Unzulänglichkeiten zum Opfer, mit denen schliesslich nur die sehr klangschöne Chorwiedergabe des Liedes an die Freude auszusöhnen vermochte. Lebhaftes Interesse der hiesigen Kunstkreise rief Herr Kapellmeister Winderstein in einem philharm. Konzerte mit einer ersten Leipziger Aufführung der vielfach fesselnden aber überlangen und überdüsteren Manfred-Symphonie von Tschaikowsky wach. Der Bach-Verein brachte unter Hans Sitts Leitung in der Thomaskirche das Weihnachts-Oratorium, die Singakademie unter Wohlgemuth Klughardts „Zerstörung Jerusalems", und der Lehrer-Gesangverein (Sitt) und der Leipziger Männerchor (Wohlgemuth) erfreuten in sehr besuchten Konzerten durch edelen Chorklang und subtile Ausführung schwieriger moderner und wohlthuender volkstümlicher schlichter Kompositionen. Vielen Beifall fanden das Böhmische Streichquartett und das Genfer Marteau-Quartett, das einige Schweizer Kompositionen vorführte, ein sehr tüchtig gearbeitetes Quartett von Lauber und einige äusserst pikante Sätzchen von Jacques-Dalcroze, der sich das deutsche Publikum wohl erst mit seiner köstlichen Oper „Sancho" wird erobern müssen. Frl. Staegemann, eine Tochter des hiesigen Theaterleiters, debütierte glücklich als Liedersängerin und fand für ihr Konzert um so lebhafteren Zuspruch, als sie sich den vortrefflichen Pianisten Ed. Risler zum Assistenten gewonnen hatte, während ein von dem hiesigen Herrn Roesger unter Mitwirkung von Dresdner Künstlern veranstalteter Brahms-Abend vornehmlich durch die Zusammenstellung der Opera 99 (F-dur-Sonate für Violoncello), op. 100 (A-dur-Sonate für Violine) und op. 101 (C-moll-Trio) interessieren musste. Schliesslich hat man in letzter Zeit zweimal Richard Strauss hier feiern können, der erst zur Rezitation des Herrn Emil Tschirch seine edle Enoch-Arden-Komposition spielte, und dann sich mit Dr. Ludwig Wüllner zu einer geradezu suggerierend wirkenden Vorführung eigener Liederkompositionen verbunden hatte. Das war ein ganz wunderbar schöner Abend und ganz unmittelbar haben der reichgestimmte Tondichter und sein ausdrucksreicher Interpret mit Geist und Seele ihrer tiefergriffenen Hörer verkehrt. Arthur Smolian.

LONDON: Zwischen Weihnachten und der dritten Woche Januar herrscht hier der Mummenschanz und die Pantomime; Konzerte haben fast gänzlich aufgehört und die Musiker, die die Kunst nicht bloss als hehre himmlische Göttin anbeten dürfen, schauen darauf aus, in einem der grossen Spektakelstücke ein bescheidenes Engagement zu finden. Es sind ganz tüchtige junge Künstler, die in solchem Joch seufzen und zu den „skirt-dances", den Schwenkungen und Schwingungen der Spitzenröckchen aufspielen. Das Thema Künstlers Erdenwallen fände in London eine ganze Welt neuer und unberührter Regionen. Die Promenaden-Konzerte in Queens Hall und zwei Symphonie-Nachmittage — die 3 Uhr-Aufführungen sind hier sehr beliebt — waren faktisch die überhaupt einzigen musikalischen Veranstaltungen ernster Art in der vorliegenden Berichts-Periode. Sie gaben zu irgend welchen besonderen Bemerkungen keinen Anlass. Bis zu Beginn Februar wird die Stille auch kaum unterbrochen werden. A. R.

MAGDEBURG: Man hält in unseren Konzertsälen auf Namen mit gutem Klang. In den Symphoniekonzerten des Stadttheaters spielte das Künstlerpaar Petschnikoff und eine junge hochtalentierte Geigerin aus der Joachimschule Frl. Ferchland. Das Tschaikowskykonzert erwies sich noch zu schwer für ihre Schultern. Sie übersetzte es nach der Seite der Technik hin aber ganz geschickt ins ewig Weibliche. Kurt Sommer von der Berliner Hofoper sang Mozart und Brahms — lyrische Sommerfreuden — setzte aber dann neben Brahms — Bungert und gab das Werbelied aus den Meister-

singern zu — welch unkünstlerische Zusammenstellung! Im letzten Konzert der Harmoniegesellschaft spielte Sandra Droucker das Klavierkonzert von Saint-Saëns, sang Raimund von Zur-Mühlen den Liederkreis „Dichterliebe". Die Kasino-Gesellschaft hat sich zu ihren Konzerten das Hans Winderstein-Orchester aus Leipzig engagiert. Die Kapelle veranstaltet seit einigen Jahren hier eigene Konzert und ist ein wichtiger Faktor in unserem Musikleben geworden. Im letzten Konzert dieser Gesellschaft spielte Tivadar Nachez. Im letzten Konzerte des Kaufmännischen Vereins hörte man Risler. Eine Neuheit war Adolf Sandbergers symphonische Tondichtung „Riccio". Die Phantasie des bekannten Münchener Musikhistorikers und Komponisten entzündete sich am Drama von Björnson „Maria von Schottland". Programmmusik reinsten Stiles, befruchtet von der Tristanmusik Wagners, aber ein neues und bedeutendes Zeugnis von der reichen Phantasie des Komponisten, seiner Gestaltungskraft und Instrumentationskunst. Das gehaltreiche Werk setzt etwas zu viel voraus: die Kenntnis des Dramas, das seinen Weg noch nicht über die deutschen Bühnen genommen hat. Für die meisten sprach aber die Musik Sandbergers beredt genug. Riccio teilte ein Eckehardt-Schicksal. Es war einmal ein Licht, das leuchtete hell in das Land hinein und glänzte als ein Regenbogen und trug eine Rose im goldenen Stirnband. Und es war ein Nachtfalter, der flog um das Licht und wusste, dass er darin verbrennen würde, und flog dennoch hinein und wurde zu Asche verbrannt und vergass des Fliegens . . . So ähnlich heisst es ja wohl im Romane Scheffels. Das war nach dieser Tondichtung das Schicksal des Günstlings der Maria, aber noch mit einem Stich ins Grausige. Man sieht in der Tondichtung im entscheidenden Moment den Dolch aufblitzen, der den Lebensfaden des kühnen Sängers abschneidet. Und dann schliesslich ein Epilog, ein Rückblick auf kühne Hoffnungen, emporfliegende Pläne, auf die Grausamkeit des Geschickes, das gerade den Edelsten erbarmungslos zerschlägt. Krug Waldsee brachte das Werk trefflich zur Geltung. Max Hasse.

MAINZ: Frl. Therese Behr, die einst von Mainz aus den Weg zur künstlerischen Höhe gefunden, entzückte an zwei Abenden durch glänzende Liedervorträge. Die Liedertafel gab ein „Brahms-Konzert", dessen Ausführung durch die „Mainzer Quartett-Vereinigung" und des „Mannheimer Vokal-Quartetts der Damen Fiora, Walter-Choinanus; der Herren Rüdinger und Kromer unter Direktor Bopps Leitung kaum einen Wunsch unbefriedigt liess. Nur die Länge war zu beklagen; einen ganzen Abend nur Brahms — das spannte ab! Ferner brachte die Liedertafel zum erstenmal „Das hohe Lied" von Bossi. Unter Prof. Volbachs Leitung erzielte das Werk mit Frl. Dietz-Frankfurt und Herrn Feinhals-München mächtigen Eindruck. Mit der „Grals-Feier" aus Parsifal fand das Konzert einen würdigen Abschluss. J. Lippmann.

MANNHEIM: Vor und nach der Jahreswende tritt stets in unseren Konzertsälen Ebbe ein. Eine merkwürdige Erscheinung ist übrigens in diesem Jahre zu registrieren: Eine auffallende Dürftigkeit an Konzerten auswärtiger Künstler. Das neue Jahr brachte nur Sarasate und die Meininger Hofkapelle hier her, für die nächste Zukunft wird es auch mit diesen beiden Konzerten sein Bewenden haben. Sarasate ist noch der alte spanische Geigenkünstler, er bevorzugt mehr die Kunststückchen als die Kunst. Was er spielte, war arm an musikalischem Werte, aber vollgepfropft von allen erdenklichen Faxen der virtuosen Technik. Nur Beethovens Kreutzersonate — sie war der einzige weisse Rabe auf dem Programm — konnte auch den Musiker befriedigen, der kleine Ton des Geigers kam darin sehr ins Gedränge durch den geistvollen Klavierpart, den Frau Marx-Goldschmidt mit markigem Anschlag und glanzvoller Technik vertrat. In einer stattlichen Zahl von Solopiecen bewährte sich diese Künstlerin als eine Pianistin von grosser Vielseitigkeit. Die „Meininger" fanden hier merkwürdiger Weise kein grosses Publikum, aber ein begeistertes. In dem Beethovenschen Rondino bewährten sich die trefflichen Bläser, in der Egmont-Ouvertüre und in der C-moll-Symphonie

Beethovens, sowie in der Brahmsschen Symphonie in D-dur zeigte sich das ganze Orchester auf der Höhe, auf die es Fritz Steinbach gebracht. Die klassische Auffassung und die nicht mehr zu überbietende feinsinnige Ausarbeitung fanden jubelnden Beifall und die begeisterte Anerkennung der gesamten Kritik. Die vierte musikalische Akademie brachte als verspätete Novität Rich. Strauss' symphonische Fantasie „Aus Italien", in welcher man die echten Farbentöne vermisste, mit welchen italienische Landschaftsbilder und südländische Volksscenen gemalt sind. Felix Berber, der jugendliche Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, spielte das Beethovensche Violinkonzert ganz vorzüglich, auch in der Auffassung mit individuellen Zügen.

K. Eschmann.

MÜNCHEN: Im achten Kaimkonzert waren drei Kapellmeister thätig, Weingartner und Hausegger als Dirigenten, geistvoll und energisch, wie immer, und Stavenhagen, der neue Direktor der kgl. Akademie der Tonkunst, als Pianist und Interpret seines bekannten Konzertes. Das war für den Kenner der Verhältnisse ein Ereignis. Wer es weiss, wie das kgl. Musikinstitut unter der Ära Perfall gegen das so segensreiche Dr. Kaimsche Musikinstitut Front machte und Front machen musste, der wird Stavenhagens Mitwirkung bei einer Veranstaltung Dr. Kaims mit herzlicher Freude begrüsst haben. Bedeutet sie doch endlich Frieden zwischen den beiden trefflichen Korporationen, Frieden zu Nutz und Frommen einer kräftigen Entwickelung unseres Musiklebens. Hoffentlich ist derselbe von Dauer und auch von günstigem Einfluss auf das Verhältnis der Musikalischen Akademie zum Kaim-Orchester. Stavenhagen spielte sein glänzendes Virtuosenwerk, wie eben ein Komponist sein Werk spielen kann, mit unnachahmlicher Elastizität und Mannigfaltigkeit des Anschlags, durchaus impulsiv. Er fand enthusiastischen Applaus. In den letzten Tagen liess sich auch Konrad Ansorge wieder hören; er gab seine dritte und letzte Klaviersoirée — vor leeren Stühlen, leider; denn gerade an diesem Abend spielte er ausserordentlich reif, lichtvoll und köstlich nuancierend. Unter den Sängern, die sich in den vergangenen Wochen ziemlich zahlreich einfanden, ragte der Bariton Loritz und der Tenor Ludwig Hess hervor, zwei hoffnungsvolle Künstler, gut gebildet und musikverständig. Kompositorische Novitäten gab es nur eine einzige, die brachte der Bläserabend der Münchener Kammermusikvereinigung: eine Sinfonia da camera des Deutschitalieners Ermanno Wolf-Ferrari. Es ist ein sehr klangschönes Werk, das die gedrängten Formen mit Geist und Leben erfüllt. An dramatischen Interjektionen dürfte es freilich ärmer sein.

Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER: Zwei Novitäten für Orchester brachte das V. Musikvereinskonzert: Das symphonische Tongemälde „Herzog Ulrich von Wartemberg" von R. Wustandt und die andern Orts schon öfter aufgeführte G-dur-Symphonie von Felix Weingartner. Das erstere Werk, noch Manuskript, zeigt den in Verwendung modernster Instrumentierungsmittel wohlbewanderten Komponisten, aber wenn man dem Herzog seinen farbenschillernden Mantel abnähme, da bliebe an musikalischem Gedankengehalt recht wenig übrig. Er vermochte nicht zu interessieren, weder bei Kritik noch im Publikum. — Eher zu Gunsten des Komponisten ist der Fall Weingartner zu entscheiden. Seine Symphonie (op. 23) verrät namentlich im zweiten Satz, den wir für den schönsten halten, eine starke Eigenart und bedeutsame Themen.

Grosses Pech hatte an dem Abend die Altistin, Frl. Anna Stephan, welche wegen vollständiger Heiserkeit ihre Liedervorträge aufgeben musste. — Herr Dr. Niessen bewährte seinen Ruf als gewandter Orchesterleiter, wie auch in seinem II. Kammermusikabend mit Beethovens 1. Violinsonate op. 12 und Schuberts Es-dur-Trio als Pianist aufs neue.

Georg Christiansen.

PARIS: Die Ausbeute der ersten Januarhälfte war im Konzertsaal ziemlich geringfügig. Im Konservatorium beschränkte sie sich auf die für Paris neue Maurische Rhapsodie von Humperdinck, die nicht sonderlich ansprach und von der Kritik zum

Teil schärfer als billig beurteilt wurde; dann auf zwei neue ernste Gesänge von Saint-Saëns „Chanson de grand père“ und „Chanson d'ancêtre“, die Herr Delmas, der treffliche Wotan der grossen Oper, mit seiner prächtigen Stimme eindrucksvoll zum Vortrag brachte. Einige Bruchstücke aus Rameaus Oper „Hippolyte et aricie“, die heutzutage als Neuheit gelten können, waren Kaviar, selbst für das Volk der Konservatorium-Konzerte; Herr Delmas als Theseus ersang sich jedoch reichen Beifall. Bei Lamoureux gelangte ein für Paris neues Violin-Konzert von Jacques-Dalcroze durch Henri Marteau zur ersten Wiedergabe. Das Werk sprach mit Recht wenig an; ungeachtet einzelner schöner Momente und mancher dankbaren Stellen für das konzertierende Instrument, ist es im ganzen zu zerfahren, zu formlos und auch zu lang ausgesponnen, um einen befriedigenden Eindruck hervorrufen zu können. Die technischen Schwierigkeiten, von denen die Komposition strotzt, wurden von Herrn Marteau so mühelos bemeistert, dass eine bessere Wiedergabe sich gar nicht denken lässt; in einigen getragenen Stellen, wahren Oasen in der Wüste, wirkte der gesangvolle, schlackenfreie Ton des Geigers geradezu zauberisch. — Neu für Paris war auch Moriz Rosenthal, obgleich er, wie man erzählt, sich schon vor fast einem Vierteljahrhundert hier als Wunderkind hat hören lassen. Er spielte das erste Konzert in Es-dur von Liszt und verblüffte alle Welt, zumeist aber die zahllosen Pianisten, die sich eingefunden hatten, durch seine jenseits des Rheines wohlbekannte Technik. Herr Rosenthal wurde mit Beifall überschüttet und zu zwei Zugaben genötigt. Für die von ihm angekündigten vier „Recitals“ — dies anpruchsvolle Wort hat zuerst Liszt für sein erstes Auftreten in London gebraucht — giebt sich ein starkes Interesse kund.

Erwähnung verdient ein Konzert des strebsamen Gesangvereins „Euterpe“, der Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt“ und einige Bruchstücke der „Heiligen Elisabeth“ von Liszt mit entsprechenden Mitteln recht hübsch zum Vortrag brachte.

Dr. O. Berggruen.

PRAG: Mit einem Liederabend eröffnete der einst hier äusserst beliebte Heldentenor Adolf Wallnöfer den Konzertreigen des neuen Jahres vor leerem Saal. Sein Programm wies nur Gesänge eigener Komposition auf, die dem Genre der besseren Salonmusik angehören, also kein tieferes Interesse zu erwecken vermochten. Ein Ereignis war das Konzert der Frau Bricht-Pyllemann, die namentlich mit den Liedern Hugo Wolfs Triumphe feierte. Fast jedes wurde zur Wiederholung begehrt. Wolf ist nämlich bei uns seit 3 Jahren gesellschaftstümlich geworden und fehlt selten mehr auf den Programmen unserer besseren Konzerte. Frau Bricht-Pyllemann führte übrigens auch ihren vorzüglichen Begleiter am Klavier, Anton Rückauf mit einigen ansprechenden Liedern sehr günstig ein. Einen schönen Verlauf nahm auch das dritte philharmonische Konzert im deutschen Theater unter Leo Blech. Ausser Fragmenten einer Oper des heimischen Musikgelehrten Heinrich Rietsch, die eine gewisse Armut der Phantasie bei voller Beherrschung der Technik nicht verkennen liessen, brachte es Nicodés symphonische Variationen als erfolgreiche Novität. Als Solistin erfreute die einstige „Geigenfee“ Wilhelmine Neruda in Beethovens Violinkonzert noch immer durch die edle Sachlichkeit ihres Spiels. Die czechische Philharmonie spielte als neue Trümpfe des Schweden Alfvén Symphonie in D (die bedeutend anhebt, sich aber dann allzusehr ins Weitschweifige verliert) und J. B. Försters symphonische Dichtung „Meine Jugend„ aus. Letztere schildert des Komponisten brausenden Sturm und Drang mit ausdrucksvollen Themen aber modernster Mache. Der Schulzwang wird frei nach Strauss („Von der Wissenschaft“) durch ein Fugato versinnlicht. Ein Besuch Ondriceks brachte diesem brillanten Virtuosen abermals rauschende Ehrungen. Dr. R. Batka.

RIGA: Eine Konzertaufführung, die kurz vor Jahresschluss noch lebhaftes Interesse erweckte, war die des „Euphorion“ von Wilhelm Berger. Der Autor erweist sich in seinem Werk als ein erfindungsreicher, trefflich gebildeter Tonsetzer. Nament-

lich sind es die klangvollen, kontrapunktisch fein gewobenen Chorensembles, welche der Dichtung eine anmutige Wirkung, ein fesselnd gezeichnetes musikalisches Profil verleihen. Die von der hiesigen geschätzten Pianistin Frl. Olga v. Radecki geleitete Aufführung verlief durchaus rühmlich für Chor und Solisten. Leider musste der Orchesterpart durch das Klavier — in solchen Fällen natürlich stets ein „hinkender Bote" — ersetzt werden. Dem Konzerte vorauf gingen etliche Tage früher zwei Liederabende des Herrn Raimund v. Zur Mühlen. Stimmlich nicht mehr auf voller Höhe, sucht des Künstlers ausgezeichnete gesangstechnische Behandlung und Vortragskunst nach wie vor seinesgleichen. Carl Waack.

ROSTOCK: Prof. Hugo Becker-Frankfurt, der geniale Meister auf dem Cello, bezauberte in dem 3. Konzertvereins-Konzert durch blendende Technik und seelenvollen Gesang. Er spielte das inhaltlich wenig bedeutende A-moll-Konzert von Rubinstein und eine geistreiche Sonate von Boccherini mit stark ausgeprägter Individualität. Musikdirektor Schulz begleitete das Rubinsteinsche Konzert mit seinem Orchester präzis und anschmiegend und brachte ausserdem die stimmungsreiche Suite „Ländliche Hochzeit" von Goldmark, die durch reizvolle Instrumentation besticht, zu fast vollendeter Wiedergabe. — Im Neujahrs-Konzert überraschte ein junger Pianist, Herm. Monich aus Berlin, mit dem B-moll-Konzert von Tschaikowsky durch seine eminente Technik. — Frau Alken-Minor und Frl. Friede aus Schwerin hatten mit einem eigenen Lieder- und Duetten-Abend einen unbestrittenen Erfolg. C. Krüger.

SCHWERIN: Zwischen Weihnachten und Neujahr wurde im Konzertsaal des Hoftheaters Händels „Messias" nach Verlauf längerer Zeit einmal wieder aufgeführt, trefflich einstudiert und geleitet vom Hofkapellmeister Prill. Das hehre Werk machte trotz dem mancherlei Veralteten, das darin enthalten ist, einen tiefen Eindruck. Solisten: Frau Liebeskind, Frau Alken, Herr Lang und (an Stelle des erkrankten Herrn Gura) der hier lebende und gerade anwesende, nicht mehr engagierte Kammersänger Carl Mayer. Alle vier leisteten Hervorragendes. Der Theaterchor war, wie üblich, durch den hiesigen Gesangverein verstärkt. — Im vierten Orchester-Konzert unter Herrn Prill, unter Mitwirkung des berühmten Cellomeisters Hugo Becker, dessen Spiel hier grosses Aufsehen erregte, wurden an reinen Orchesterwerken aufgeführt: Brahms D-dur-Symphonie, die beiden symphonischen Dichtungen von Jean Sibelins zu dem finnischen Volksepos „Kalevala" — von denen der Schwan von „Tuonela" sehr gefiel — und Dvořaks „Karneval-Ouvertüre". Das Orchester spielte, wie stets, wundervoll; Prill dirigierte durchweg mit Umsicht und Schwung. Prof. Becker trug in jeder Beziehung hervorragend vor: das Konzert A-moll von Rubinstein, die hübschen Variations sur une thème rococo von Tschaikowsky und (als Zugabe) den 1. Satz aus der 3. Solosuite von Bach. — Im Vereinshause gaben Dr. Müller-Rastatt und Gattin in Deklamation bezw. Gesang einen interessanten „Balladen-Abend". Friedrich von Wickede.

STRASSBURG: Die weihnachtliche Konzertpause war dies Jahr recht ausgiebig; überhaupt ist die Saison heuer ziemlich arm an bemerkenswerten Darbietungen. Der Mehrzahl unserer Künstler scheint der Umstand, dass das linke Rheinufer wieder deutsch ist, noch nicht recht geläufig zu sein — sie endigen ihre Tournées zumeist in Neustadt oder Karlsruhe! Und doch ist in Strassburg ein nicht unbeträchtliches Musikpublikum vorhanden, denn auch die eingeborene Bevölkerung hat sich den Sinn für deutsche Musik rege bewahrt. So müssen wir mit den hiesigen, teilweise ja auch recht tüchtigen Künstlern uns bescheiden, und mit den Gästen, die die Tonkünstler- und Abonnementskonzerte uns bescheren. Das letzte derselben brachte den Dresdener Violinisten Petri mit dem Brahms-Konzert; seine nicht besonders klangschöne Tonfärbung vermochte nur mässig zu erwärmen. Die hiesige Altistin und Konservatoriumslehrerin Frl. Kuntz zeigte sich in Kompositionen von Brahms, Strauss u. a. als beachtenswerte Liedersängerin. Was ihr an Temperament noch fehlt, hat der auch weiterhin schon bekannte Bariton

Fr. Haas zu viel — er versenkt sich in seine Aufgabe so tief, dass er auf der anderen Seite wieder herausfällt! Von Orchesternovitäten wurde Dvôraks „Aus der neuen Welt" aufgeführt, mit seiner slavischen Rhythmik, pikanten Instrumentation und mitunter etwas banalen Thematik ein echter Dvôrak, dabei flott in der Mache und im ganzen recht gefällig — etwas Salz und viel Wasser gleich dem Atlantischen Ocean, jedoch wesentlich seichter wie dieser!

Dr. Altmann.

STUTTGART: Im 6. Abonnementskonzert der Hofkapelle dirigierte Reichenberger die Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia" von Tschaikowsky, ein herbes und schwermütiges Werk, zu dem Goldmarks „Ländliche Hochzeit" den schärfsten Gegensatz bildete: einer für den Konzertsaal aufgeputzten Unterhaltungsmusik kann man nicht recht Geschmack abgewinnen. Weingartner brachte im 3. Kaimkonzert Beethovens Pastoral- und Liszts Faustsymphonie; auch Kontraste, aber diesesmal künstlerische. Stimmung und Klangzauber Beethovens wirkten herrlich; wie fein hat aber auch der Tonmaler instrumentiert! Liszts Faust hörten wir erst hier zum drittenmal (vorher unter Zumpe und Dr. Obrist). Es ist wohl das Werk, das entscheidet, ob Liszt Erfindung hatte oder nicht. Die Grundthemen sind an Bestimmtheit und Kraft des Ausdrucks mit den gewaltigen Beispielen aus Bach und Beethoven zu vergleichen; ihre Abwandlungen und Verbindungen sind so gehalt- und geistvoll wie bei Beethoven. Wer möchte derartiges von den Kompositionen der Lachner, F. Hiller, Reinecke zu behaupten wagen, die angeblich von „Erfindung" strotzen? Angesichts der mächtigen Eindrücke, die erfahrungsgemäss von Liszt auch auf Laien einwirken, sollte es leicht sein, sich endlich über ihn zu verständigen; nur wo das Genie hart an die Grenze des Talents herabzurücken scheint, ist die Wage der Kritik verschiedenen Beobachtungen ausgesetzt. Obwohl der Ausdruck „That" stark verbraucht ist, passt er auf Weingartners Vorführung, die des höchsten Lobes würdig war.

Karl Grunsky.

WIEN: Die vierte Symphonie Gustav Mahlers, über welche ich mein Urteil zurückbehalte, da ich Überzeugungen, die in diesen Blättern geäussert wurden, nicht widersprechen will, wurde im letzten philharmonischen Konzert mit liebenswürdigem Beifall abgelehnt. Unser Publikum ist zu höflich, um zu zischen, wie es in deutschen Städten bei der Première des neuen Werkes Gustav Mahlers zum Teile geschehen sein soll. Es liebt den Künstler, der nach längerer Pause wieder als Konzertdirigent und zwar als einer allerersten Ranges auftrat, und wenn ihm das Werk nicht gefällt, applaudiert es wenigstens dem Künstler. So gab es vielen Applaus, den stärksten vor dem Werke, als Mahler erschien, den schwächsten am Schlusse. Einige Tage darauf wurde die Aufführung in einem Konzerte der Singakademie wiederholt. Angekündigt war ursprünglich die erste (D-dur)-Symphonie zur Strafe dafür, dass sie vom Publikum und der Kritik bei ihrer ersten Aufführung abgelehnt worden war. Allein, da die vierte Symphonie ebenfalls abgelehnt worden war, trat sie an Stelle der ersten. (Ich bemerke nebenbei, dass Gustav Mahler seine zweite Symphonie, die vom Publikum und der Kritik warm aufgenommen war, natürlich noch nicht zur wiederholten Aufführung gebracht hat). Auch diesmal wurde das Werk mit herzlichem Beifall abgelehnt. Das heisst das Publikum applaudierte wieder dem Künstler mit aller Wärme. Denn unser Publikum ist wirklich entzückend liebenswürdig. Es hat sich unlängst bei einem Weingartnerliederabend entsetzlich gelangweilt und nach jeder Nummer herzlich applaudiert. Der Komponist war nämlich anwesend und sass sogar am Klavier. Das findet unser Publikum immer charmant. Bruckner hat es freilich immer ausgezischt und Hugo Wolff musste wahnsinnig werden, ehe es sich um ihn kümmerte. Selbst Brahms' Vierte Symphonie wurde ausgezischt. Doch das waren andere Männer und andere Zeiten. Jetzt applaudiert es jedem Künstler aus Kräften, sei es Mahler, Weingartner, Richard Strauss, und erst wenn wirklich ein Gewaltiger kommen wird, der über seine Zeit herausragt, kein Sensationsmensch, sondern

ein echter Mann, kein Virtuose und Blender, sondern ein Könner, keiner, der haranguiert, sondern der wartet und an sich herankommen lässt — dann wird es wieder zischen.

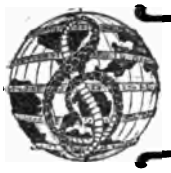
Dr. Max Graf.

Eines der interessantesten Konzerte der Saison wurde das von der deutsch-österreichischen Schriftstellergenossenschaft durch das erste Wiener Dirigenten-Debut August Göllerichs. Der um das Musikleben Österreichs durch seine unvergessene Schriftsteller-Thätigkeit in Wien, wie durch sein Wirken als Direktor des Linzer Musikvereines hochverdiente Schüler Liszts und Bruckners führte mit dem wackeren Orchester des Wiener Konzertvereines zum erstenmale Alexander Ritter mit Olafs Hochzeitsreigen in Wien glänzend ein und brachte Bruckners wundervolle Sechste Symphonie zur ersten ungekürzten Aufführung, welche solche Begeisterung erregte, dass dem Dirigenten von seiten der Zuhörer wie von seiten des Orchesters stürmische Ovationen bereitet wurden. Mit einer hinreissenden Darbietung von Liszts Mazeppa, wie man sie in Wien noch nicht erlebt hatte, schloss der genussreiche Abend, dessen grossen Erfolg die gesamte Wiener Presse (mit Ausnahme des Hanslick-Blattes) einstimmig anerkannt hat

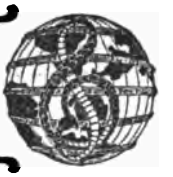
H. P.

WÜRZBURG: So reich die Vereinsthätigkeit, so gering war in letzter Zeit das Mass eigentlicher Künstlerkonzerte. Ein Sarasate-Abend wurde wegen Erkrankung einer mitwirkenden Pianistin verschoben. Simon Breu brachte im Sängerverein eine neue Komposition, das Märchenspiel „Prinzess Sonnenstrahl" zur Aufführung. Den leichtbeschwingten, liebreizenden Liedchen hängt leider das Bleigewicht eines höchst naiven, undramatischen Librettos an.

Dr. Kittel.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Das Porträt Wagners nach einer Radierung von A. Müller-Paris stammt aus der im Inselverlag in Leipzig erschienenen Mappe, die neben diesem Wagnerporträt noch die von Bach, Gluck und Beethoven enthält. Auf den hohen Kunstwert dieser Blätter hat ‚Die Musik' schon in ihrem ersten Oktober-Heft hingewiesen. Die Mappe sei nochmals allen ernsten Musikfreunden angelegentlich empfohlen.

Das zweite Porträt Wagners, ein Holzschnitt des bekannten Pariser Zeichners Felix Vallotton, ist der Sammlung von Blättern dieses Künstlers entnommen, die Meier-Gräfe einleitete und J. A. Stargard, Berlin, verlegte. Mit Erlaubnis des Verlages dürfen wir unseren Lesern ein eigenartiges Blatt vorlegen. Vallottons Art, mit derben Strichen den Charakter eines Kopfes hinzulegen, kommt in diesem Bilde etwas geräuschvoll zum Ausdruck. Sonst ist er sparsamer mit den Linien. Wenn so der Kopf des Bayreuthers auch weniger frappant herauskommt, so liegt doch in der Linienführung soviel Temperament, dass die Zeichnung rein technisch eine Leistung von beträchtlichem Wert genannt zu werden verdient.

Die beiden älteren Bilder des Meisters sind nach Photographieen wiedergegeben, die uns das bekannte Manskopfsche Musikhistorische Museum in Frankfurt a/M. zur Verfügung stellte. Die Porträts sind unseres Wissens nur selten zur Reproduktion gelangt.

Die Grabstätten Webers, Minna Wagners, Tichatscheks und Schnorrs von Carolsfeld finden in dem heutigen Meyschen Aufsatz eingehendere Beschreibung.

Rudolf Maisons Wotan hat auf der vorjährigen Münchener Ausstellung Aufsehen erregt. Wir führen das Monument unseren Lesern mit besonderer Freude vor, zumal es trotz der vorliegenden starken Verkleinerung nichts von der Grossartigkeit des Aufbaus und der Auffassung verliert, die der Münchener Bildhauer dem Heervater lieh.

Bülow-Almaviva ist eine in Russland aufgenommene Photographie, die Frau Richard Pohl der ‚Musik' anvertraute. Frau Pohl ist so liebenswürdig, die näheren Angaben über das Bild selbst zu liefern:

Es war im Spätsommer des Jahres 1877; Bülow weilte bei uns in Baden-Baden. Er war erregter denn je und geradezu unglücklich, als von Bayreuth die Nachricht kam, Wagner wünsche eine Besprechung mit den Patronen wegen der Fortsetzung der Festspiele. Dass mein verstorbener Gatte dabei nicht fehlen konnte, war selbstverständlich. Er ging — und Bülow blieb bei mir. Das Karlsruher Hoftheater hatte mit seinen Vorstellungen in Baden-Baden wieder begonnen, und Bülow übernahm mit Freuden die Berichterstattung für solange, als mein Mann in Bayreuth weilte. Wir waren zusammen in Rossinis „Barbier" und erfreuten uns gemeinsam an der wunderbaren Leistung der unvergesslichen „Rosine" des Frl. Biancha Bianchi. Nach dem Theater brachte mich Bülow nach Hause; er nahm den Thee mit mir und blieb lange, sehr lange bei mir sitzen. Ein Wort gab das andere, und in dieser stillen Nachtstunde hat Bülow zum ersten- und letztenmal mir sein Herz eröffnet über vergangene Zeiten, über Bayreuth und alles, was damit zusammenhing. Dass der edle Meister tief unglücklich war — unglücklicher als die Welt es ahnte — habe ich damals erfahren. Am andern Tage war die weiche Stimmung verflogen. Bülow blieb noch kurze Zeit in Baden;

über jene „Barbier"-Vorstellung haben wir nie mehr gesprochen. Im folgenden Winter schickte mir Bülow dieses Bild. Es lag in seiner Natur, jeden Moment, in dem er sich schwach zeigte, zu verwischen: und so versuchte er durch diese heitere Photographie — Bülow-Almaviva — den Schatten, der in meiner Seele zurück geblieben, ins Scherzhafte zu wandeln.

Der Brief Wagners ist leider nur der Teil eines Schreibens, das, wie ersichtlich, sich mit den Vorbereitungen zu den Pariser Tannhäuser-Aufführungen beschäftigt und ganz kurz vor der Première abgefasst ist. Der Brief ist vermutlich bisher unveröffentlicht geblieben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

I. 9

RICHARD WAGNER. NACH EINER RADIERUNG VON A. MÜLLER-PARIS

NACH EINEM HOLZSCHNITT
VON FELIX VALLOTTON o

I. 9

ZWEI ÄLTERE PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN WAGNERS

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o

DAS GRAB MINNA WAGNERS
IN DRESDEN o o o o o o

DAS GRAB CARL MARIAS
VON WEBER IN DRESDEN

I. 9

DAS GRAB JOSEPH TICHATSCHECKS IN DRESDEN o o

DAS GRAB LUDWIG SCHNORRS VON CAROLSFELD IN DRESDEN

WOTAN. VON RUDOLF MAISON

BÜLOW ALMAVIVA

I. 9

Outre les loges et stalles déjà nommément indiquées à Mr. Martin, et dont vous prendrez avec la liste, j'ai besoin encore de:

2 stalles d'orchestre pour la Princesse de Metternich.
2 dito et
2 d'Amphithéâtre } Mad. de Jémeval.

au prix du contrôle. —

puis — vous prendrez toutes les bonnes loges qu'il y a aux deuxièmes de côté et aux troisièmes de face. —

Puis un bon nombre de stalles d'orchestre et d'Amphithéâtre comme également de parterre.

Si je vous envoie de commandes, je vous signalerai toujours spécialement ceux, qui seront servis au prix du contrôle. —

Mettez vis dit hier, que j'ai vraiment pas plus de places, que celles que vous me direz — c'est à dire pour les 6 premières représ. — et de droit, mais je disposerai en même temps de la moitié de celles des auteurs du poème.

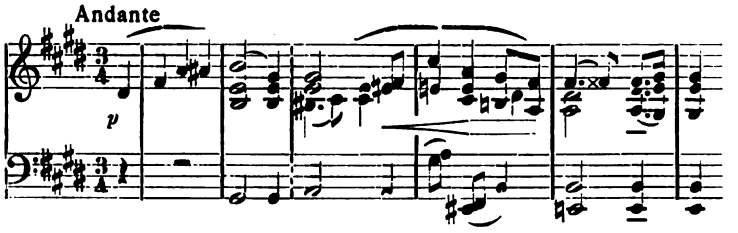
TEIL EINES WAGNERSCHEN BRIEFES

I. 9

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Mansskopf in Frankfurt a. M. o o

DIE MUSIK

Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend teilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand! Schiller.

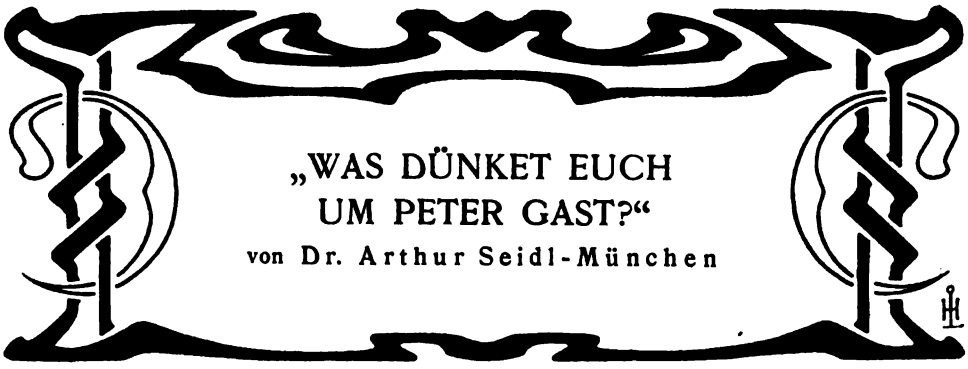


Aus Liszts Symphonischer Dichtung „Die Ideale".

II. FEBRUARHEFT 1902

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



„WAS DÜNKET EUCH UM PETER GAST?“

von Dr. Arthur Seidl-München

Diese Frage etwa — etwas weniger gespreizt, als sie dem Unkundigen vielleicht noch klingen mag — möchte ich dem Leser heute vorlegen, indem ich mich anschicke, über „Peter Gast“ zu sprechen. Aber noch nicht zu endgiltiger Beantwortung will ich sie hier präsentieren. Darf ich doch auch keinerlei Hehl daraus machen, dass ich selber — so nah ich persönlich dem Genannten wohl stehe — dennoch zu keiner vollen Klärung darin irgend gekommen bin; dass sich für mich in diesem Fragezeichen sogar die ernstesten Zweifel zugleich mit einschliessen. Ich hoffe daher schon aus diesem Grunde, keinem Misstrauen ausgesetzt zu sein, als triebe ich mit diesen Ausführungen lediglich etwa Freundschaftspropaganda, wennschon meine Beziehungen zum Weimarer „Nietzsche-Archiv“ so ziemlich allenthalben ja bekannt sind und auf dem I. Band der „Briefe Friedrich Nietzsches“ obendrein mein Herausgebername mit demjenigen Gasts zusammen öffentlich verzeichnet steht.

In der That, gleich einem ungelösten, stummen Fragezeichen schwebt der Name „Peter Gast“ seit den dunklen, aber auszeichnenden Andeutungen Nietzsches mysteriös genug, als etwas Neues, „Unbekannt-Dionysisches“ in der Luft, ohne dass sich Fernerstehende bisher eine concrete Vorstellung hätten machen können von diesem, durch den „Umwerter aller Werte“ so freigebig zum „Propheten“ ausgerufenen Heilbringer eines gesunden „Modernen“. Und diese Situation ist mit den aus den Nachlassschriften seither, den Briefen etc. etc. neuerdings noch bekannt gewordenen, zahlreichen Ausführungen Nietzsches „im gleichen Ton“ nicht eben viel besser geworden. Im Gegenteil! — Verlegenheit und Verwirrung sind seither eher noch gewachsen ... Solche „concrete Anschauung“ nun wenigstens anzubahnen, dünkt uns die höchste Zeit; und das Terrain nach dieser Richtung hin erst einmal aufzuklären, ist denn also auch der bescheidene Zweck meiner nachfolgenden Darlegungen. Denn auf alle Fälle empfiehlt es sich nicht, Pseudomärtyrer der Litteratur und Kunst, die sich über Verkennung mit einem gewissen

Rechte beklagen könnten, durch Sekretierung und Nichtaufführung förmlich erst zu „züchten". Dergleichen soll noch stets an der betreffenden Geschichte sich gerächt haben . . .

Es war im Aufsehen erregenden „Fall Wagner" 1888 (Ges. Ausg. Bd. VIII, S. 45), dass Friedrich Nietzsche zuerst folgenden, seither in gewissem Sinne berühmt gewordenen, Satz niederlegte: „Ich kenne nur einen Musiker, der heute noch imstande ist, eine Ouvertüre aus ganzem Holze zu schnitzen: und niemand kennt ihn" . . . Als bald darauf ein, bis dahin in der That so gut wie unbekannter Musiker, Namens „Peter Gast", mit einem Aufsatze im „Kunstwart" für die eben genannte Flug- und Kampfschrift des Philosophen voll warmen Ernstes eintrat, da ward es in der musikalischen Öffentlichkeit ruchbar, dass dieser Jünger mit jenem merkwürdigem Ausspruche seines Meisters gemeint war; aber auch, dass „Peter Gast" ein nom de guerre und nom d'honneur sei für den Musiker und Schriftsteller Heinrich Köselitz, von dessen intimer Freundschaft mit Nietzsche und thätiger Hilfsbereitschaft in redaktionellen Dingen (bei der Veröffentlichung von Nietzsches Schriften) näher Eingeweihte schon vordem gelegentlich vernommen, aus dessen Feder Kenner da und dort wohl auch schon einmal einen Gelegenheitsaufsatz in einem Fachblatte (z. B. im „Musikal. Wochenblatt" zu Leipzig) vorgefunden hatten.

Es folgte bekanntlich bald nach jener Veröffentlichung die tragische Katastrophe in Nietzsches Leben: die geistige Umnachtung — von Peter Gast aber schwieg die Geschichte. Und lange Zeit schwieg auch „des Sängers Höflichkeit": in deutschen Landen wurde noch immer nichts von ihm gehört, wenn wir eine, von einem eifrigen Freund veranlasste und überdies örtlich sehr abgelegene, Aufführung seiner Oper „Die heimliche Ehe", 1891 zu Danzig, hier ausser Acht lassen wollen. Da brachte in der (vom inzwischen begründeten „Nietzsche-Archiv" veranstalteten) „Gesamt-Ausgabe" des philosophischen Nachlasses der Bd. XII, und zwar S. 194 in ursprünglicher (seither aus wissenschaftlichen Gründen wieder eingezogener) Fassung, mit ganz unverkennbarer Anspielung auf Gastens künstlerische Individualität und persönlichstes Streben, nachstehenden, höchst seltsamen Aphorismus: „Unter Künstlern der Zukunft. — Ich sehe hier einen Musiker, der die Sprache Rossinis und Mozarts wie seine Muttersprache redet, jene zärtliche, tolle, bald zu weiche, bald zu lärmende Volkssprache der Musik mit ihrer schelmischen Indulgenz gegen alles, auch gegen das ‚Gemeine', — welcher aber dabei ein Lächeln entschlüpfen lässt, das Lächeln des Verwöhnten, Raffinierten, Spätgeborenen, der sich zugleich aus Herzensgrunde beständig noch über die gute, alte Zeit und ihre sehr gute, sehr alte, altmodische Musik lustig macht: aber ein Lächeln voll Liebe, voll Rührung selbst . . . Wie? ist das nicht die beste Stellung, die wir heute zum Vergangenen überhaupt haben können, — auf diese

Weise dankbar zurückblicken und es selbst ‚den Alten‘ nachmachen, mit viel Lust und Liebe für die ganze, grossväterliche Ehrbarkeit und Unehrbahrkeit, aus der wir herstammen, und ebenso mit jenem sublimen Körnchen eingemischter Verachtung, ohne welches alle Liebe zu schnell verdirbt und modrig wird, ‚dumm‘ wird . . .“ Die weitere, ganz ersichtliche Exemplifikation an dieser Stelle: auf den „Zarathustra“ und die hierin von Nietzsche selbst erstrebte Vereinigung des „Primitiven“ mit dem „Raffinierten“, des Elementaren und des „Spätgeborenen“ („bis zum Excess“, wie es dort heisst) — sie lässt unschwer erkennen, dass der Philosoph dort sehr tief schürfen wollte; dass er, ein ganz klares Beispiel schon vor Augen, auch in der Musik ein reichstes, gleichsam höheres Ideal ultra, jenseits der leidigen „Moderne“ hiermit meinte: ein Zurückgewinnen also des Ursprünglich-Naiven, im leicht überlegenen Hinausschwingen zu ihm, aber ohne Rückschritt im letzten Grunde. Ob nun der Tonkünstler Gast dieses hohe Ziel eines neuen, verwöhnten, gleichsam transcendent-modernen Geschmackes wirklich erreicht, ob er jenes Alte in Wahrheit souverain-spielerisch, in sublimer Ironisierung überwunden, oder ob er schliesslich doch — ein im innersten Kern „Unmoderner“ — „reaktionär“ - unfruchtbar es nur „nachgemacht“ hat, nach Massgabe seines natürlich melodischen Sinnes und einer mehr einfältigen (rhythmischen oder harmonischen) Anlage, zur „altmodischen“ Musik nur eben zurückgegangen ist — kurz, ob es bei ihm heissen darf: „Hinauf zur Natur!“ oder aber nur heisst: „Zurück zur Natur!“ . . . dies, und kein anderes, ist für uns nun das von Nietzsche mit Peter Gastens Person uns aufgestellte, interessante Problem!

Ich werde es für jetzt weder verneinen noch bejahen, sondern will vielmehr weiterfahren in meiner Darstellung seiner besonderen Herkunft und Entstehung.

Einige Jahre später nämlich, als ich selbst zu Weimar am „Nietzsche-Archiv“ als Herausgeber thätig war, konnte ich bei einer Neu-Auflage des VIII. Bandes der Gesammelten Schriften (mit Nietzsches „Dichtungen“) ein von Dr. Koegel übersehenes, offenbar unvollständiges Gedicht aus den handschriftlichen Entwürfen des Philosophen noch nachtragen. Nach den gegebenen Anhaltspunkten musste es schon aus dem Jahre 1884/5 stammen; und S. 363 ebenda lautet es heute wörtlich folgendermassen:

Musik des Südens.

Nun ward mir alles noch zu Teil,
Was je mein Adler mir erschaute —:
Ob manche Hoffnung schon ergraute,
— Es sticht dein Klang mich wie ein Pfeil,
Der Ohren und der Sinne Heil,
Das mir vom Himmel niedertaute.

Oh zög're nicht, nach südlichen Geländen,
Glücksel'ger Inseln griechischem Nymphen-Spiel
Des Schiffs Begierde hinzuwenden —
Kein Schiff fand je ein schöner Ziel!

Im ersten, an derselben Stelle der handschriftlichen Aufzeichnung mit vorgefundenen Entwurfe heisst es sogar, in bemerkenswerter Variante:

„Nun wird mir alles noch zu Teil;
Der Adler meiner Hoffnung fand
Ein reines, neues Griechenland,
Der Ohren und der Sinne Heil —

Mozart, Rossini und Chopin —
Aus dumpfem, deutschem Tongedräng —
Ich seh' nach griechischen Geländen
Das Schiff dich, deutscher Orpheus, wenden."

Nun hatte Nietzsche zwar im „Fall Wagner" der Kunst des alten Bayreuther „Zauberers" Bizets „Carmen", wie jetzt erst bekannt wird: in „ironischer Antithese", bewusst entgegengesetzt, bei dieser Musik von der „limpidezza" ihrer heissen Zone wie ihres südlichen Klimas viel gesprochen und schon im „Jenseits von Gut und Böse" (VII, S. 227) ehedem gefunden, dass Bizet ein Stück „Süden der Musik" entdeckt habe. „Il faut méditerraniser la musique": das war nunmehr die von ihm dafür geprägte Formel! Allein nirgends war doch hier zugleich von „Griechenland" und „griechischem Nymphen-Spiel" bei diesen „südlichen Geländen" die ausdrückliche Rede. Andererseits verbietet sich aus starken, äusseren wie inneren Gründen, trotz des Hinweises auf das neue „Griechenland" und den „Deutschen Orpheus", eine Annahme wie etwa diese: dass Friedrich Nietzsche in jenen Versen einen August Bungert, mit dem er allerdings einige Zeit in Italien verkehrte, begrüsst haben könnte. Vielmehr kann gerade nach dem Vers „Mozart, Rossini und Chopin" gar kein Zweifel mehr darüber obwalten, dass in jenem Poem der Freund Peter Gast nur wieder apostrophiert war, dessen Ouvertüre zur komischen Oper „Der Löwe von Venedig" eben damals, auf Betreiben Nietzsches, durch Kapellmeister Hegar in Zürich aufgeführt wurde — während Gast selber freilich die mitgeteilten Strophen niemals persönlich zugegangen waren. Und, wenn es noch eines Beweises für diese Auffassung bedurfte — die in dem jüngst bei Schuster & Loeffler erschienenen I. Brief-Band enthaltenen, zahlreichen Äusserungen über P. Gastens Kunst und die Wirkung seiner Musik auf Nietzsche mussten jeden Zweifel vollends beheben. Denn, hören wir nur zu!

Aus einem Briefe an Dr. Carl Fuchs, Musikschriftsteller in Danzig (über den noch ein Mehreres zu reden sein wird), vom Winter 1884/85: „Vor Allem: es vergehen Jahre, in denen mir niemand Musik macht, ich selbst eingerechnet. Das Letzte, was ich mir gründlich angeeignet habe, ist Bizets Carmen, und nicht ohne viele, zum Teil ganz unerlaubte Hintergedanken über alle deutsche Musik (über welche ich beinahe so urteile wie über alle deutsche Philosophie); ausserdem die Musik eines unentdeckten Genies, welches den Süden liebt, wie ich ihn liebe, und zur Naivität des Südens das Bedürfnis und die Gabe der Melodie hat.“

Sodann eine längere Stelle aus einem Schreiben an den Freund Karl von Gersdorff, vom 9. April 1885: „Morgen breche ich auf und gehe für ein paar Monate nach Venedig. Ich bin sehr augenleidend und sehne mich nach dem Dunkel seiner Gässchen. Zuletzt ist es die einzige Stadt, die ich liebe. Und dann ist der einzige Musiker dort, der jetzt Musik macht, wie ich sie liebe, nämlich unser Freund Peter Gast. Weisst Du wohl: was den goldigen Glanz des Glücks, was echte Naivität, was Meisterschaft im Sinne alter Meister betrifft, so ist dieser Gast jetzt unser erster Komponist. Es gehört freilich eine gute Nase dazu, dies herauszuriechen. Unsere Zeit ist durch die prätentiöse und übertreibende Theater-Musik R. W.s (welcher zuletzt ein Schauspieler war, ein sehr grosser Schauspieler, auch als Musiker, aber nicht mehr!) arg verdorben in allen Angelegenheiten des musikalischen Geschmackes und Wohlgeschmackes. Die Oper unseres Freundes, welche absolut jetzt auf die deutschen Bühnen muss, heisst ‚Der Löwe von Venedig‘. Da wird einem endlich einmal venetianisch-wohl, wie 1770 ungefähr.“

Ferner aus einem Briefe an Prof. Dr. Erwin Rohde, vom Jahre 1887 (vergl. die Einleitung von Frau Förster-Nietzsche zu H. Lichtenbergers „Philosophie Nietzsches“, pag. LV.): „Man wird alt, man wird sehnsüchtig; schon jetzt habe ich wie jener König Saul Musik nötig — der Himmel hat mir zum Glück auch eine Art David geschenkt. Ein Mensch, der mir gleich geartet ist, profondément triste, kann es auf die Dauer nicht mit Wagnerischer Musik aushalten. Wir haben Süden, Sonne ‚um jeden Preis‘, helle, harmlose, unschuldige Mozartsche Glücklichkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig. Eigentlich sollte ich auch Menschen um mich haben, wie diese Musik ist, die ich liebe: solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann . . .“

Folgt wieder eine Auslassung an Dr. Carl Fuchs, diesmal vom 14. April 1888: „Und dann ein Monat Venedig: ein geweihter Ort für mein Gefühl, als Sitz (Gefängnis, wenn man will) des einzigen Musikers, der mir Musik macht, wie sie heute unmöglich erscheint: tief, sonnig, liebevoll, in vollkommener Freiheit unter dem Gesetz —“

Weiterhin einige Zeilen an Peter Gast selbst, aus Turin — vom 31. Mai desselben Jahres (vergl. „Zukunft“ 1900, No. I. S. 7): . . . „Wie sehr auch der Frühling mir geraten ist, er bringt mir gerade das Beste nicht, das, was auch die schlimmsten Frühlinge mir bisher brachten — Ihre Musik! Dieselbe ist mit meinem Begriff ‚Frühling‘ zusammengewachsen . . . ungefähr so, wie das sanfte Glockenläuten über der Lagunenstadt mit dem Begriff Ostern. So oft mir eine Ihrer Melodien einfällt, bleibe ich mit einer langen Dankbarkeit an diesen Erinnerungen hängen: ich habe durch nichts so viel Wiedergeburt, Erhebung und Erleichterung erfahren wie durch Ihre Musik. Sie ist meine gute Musik par excellence, für die ich innewendig immer ein reinlicheres Kleid anziehe als zu allem anderen.“

Wiederum an den Freiherrn R. von Seydlitz in München, vom 28. Juni 1888: „Dieser Tage ist mein ausgezeichneter Freund und maëstro di Venezia Herr Peter Gast in München eingetroffen: das Menschenkind, welches die einzige Musik macht, welche vor meinem allverwöhntesten Ohre noch Gnade findet. Eben hat er ein tiefsinnig schönes Quartett fertig gemacht — eine ‚provençalische Hochzeit‘ darstellend. Wenn besagtes Wundertier sich bei dir präsentieren sollte, so nimm ihn mit Herzlichkeit auf — (— — —).“

Endlich noch zwei kürzere Stellen aus brieflichen Mitteilungen, abermals an Dr. Carl Fuchs, die erste vom 26. August 1888: „Für mich hatte sich Herr von Holten [Pianist aus Hamburg] zum Abschied folgende Artigkeit ausgedacht: er hatte sich eine Komposition des einzigen Musikers, den ich heute gelten lasse, meines Freundes Peter Gast, eingeübt und spielte sie mir privatissime sechsmal auswendig vor, entzückt über ‚das liebenswürdige und geistreiche Werk‘.“

Die zweite und letzte, vom 9. September desselben Jahres: „Ich bin eben mit Bülow in Beziehung getreten, zum Zweck, eine komische italienische Oper des Herrn Gast (‚Der Löwe von Venedig‘) der Menagerie Pollini zu überantworten. Der Öffentlichkeit ist fast nichts bisher übergeben; es liegt nicht gerade in den Wünschen meines Freundes, gerade jetzt schon mitten in einer Geschmacksverwirrung, auf sich aufmerksam zu machen. Eine tiefe Stille, ein Für-sich-sein im Besseren ist hundert Mal wichtiger, als ‚bekannt‘ d. h. missverstanden zu werden. — Im Übrigen genau mein Fall — und meine Praxis“ . . .

So weit also die bisher bekannt gewordenen Briefäusserungen des Philosophen. Ich glaube, jeder Zweifel ist uns danach wohl benommen, dass der Adressat jenes zu Eingang erwähnten Gedichtes am Ende nicht Peter Gast sein könnte. Aber merkwürdig! Einen Giuseppe Verdi hat Fr. Nietzsche niemals und mit keinem Worte in solchem Zusammenhange des Südlich-Sonnigen genannt — wenigstens ist mir bisher noch kein solches Urteil Nietzsches über ihn vorgekommen. Und doch wäre dieser, in seiner

„Falstaff“-Entwickelung zumal, jenem Nietzsche-Ideale von einer heiteren „Musik des Südens“ mit leichten Füssen, voller Laune, die sich über den Stoff zuletzt „lustig macht“, später erheblich nahe gekommen, falls es nicht bis dahin schon Peter Cornelius' aristokratischer „Barbier von Bagdad“ — ein ungleich richtigeres Gegenbild jedenfalls als „Carmen“ — gewesen wäre. Wie arm war doch Nietzsche — wie muss man ihn beklagen, dass er ausser Wagner und Bizet nur noch einen Peter Gast kannte, somit von vornherein zu wenig Wahl hatte! —

Um nach alledem nun auch etwas Näheres und Genaueres über Gasts Persönlichkeit selbst an die Hand zu geben, schlage ich ein zuverlässiges Curriculum vitae auf, das ich dem „Thematikon“ zu Peter Gasts komischer Oper „Die heimliche Ehe“ (rectius: „Der Löwe von Venedig“), verfasst von dem Danziger Musikgelehrten Dr. Carl Fuchs, entnehme, da denn der betreffende kurze Artikel in Riemanns sonst so vielgerühmten „Musik-Lexikon“ doch noch gar zu wenig hierüber bietet. Danach also wäre Peter Gast als Heinrich Köselitz 1854 zu Annaberg in Sachsen geboren und somit heute genau 48 Jahre alt. „Wie dort, nahe der böhmischen Grenze, auf dem Gebirgskamm nord- und süddeutsches Wesen zusammen stossen, so kommen auch in ihm selbst durch Abkunft beide Elemente zusammen: sein Vater entstammte nämlich einer einheimischen Patrizierfamilie, seine Mutter war eine Wienerin. Von Hause aus zum Forstwesen bestimmt, folgte er doch bald seinem inneren Drange, der auf die Musik gerichtet war, und ging 1872 nach Leipzig. Neben philosophischen Studien widmete er sich hier bei dem bekannten Theoretiker, Thomaskantor Professor E. F. Richter, der Ausbildung zum produzierenden Musiker“ ... „In jener Zeit, da noch ein hohes Gefühl der 70er Siege durch die Jugend ging, da die Hoffnung auf Verwirklichung der Bayreuther Bühnenfestspiele wuchs, da Schopenhauer und Wagner immer ernster und ernster genommen wurden ... — in jener Zeit lernte Gast auch die ersten Kundgebungen Fr. Nietzsches (seine ‚Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ und die ersten seiner ‚Unzeitgemässen Betrachtungen‘) kennen, welche dadurch, dass sie an jene beiden Grossen anknüpfen, zugleich aber weit über sie hinauswiesen, bestimmend für seinen eigenen Lebenslauf wurden“, — einen Lebenslauf, der sich ohnehin in sorgenfrei unabhängiger Lebenslage glücklicherweise abspielen konnte. So kam es denn, dass wir heute in einem Briefe Nietzsches an v. Gersdorff, unterm 16. November 1875, lesen dürfen: „Zwei junge Musiker aus Leipzig sind als Verehrer meiner Schriften an die hiesige Universität gekommen und hören bei Overbeck (dem Kirchenhistoriker) und mir Kollegien.“ Der eine von diesen war eben jener Vielgenannte, der sich im übrigen auch dem berühmten Kunst- und Kulturhistoriker Jacob Burckhardt damals mit tieferem Interesse anschloss. „So und später auf eigenen Wegen erwarb

sich Gast ein Verständnis der ganzen Entwickelung menschlichen Denkens, Fühlens und Anschauens, d. h. der Geschichte der Philosophie, der Religion und der Künste, sowie der antiken und modernen Litteraturen, die ihn weit über das gewöhnliche Niveau der Kenntnisse und der allgemeinen Urteilskraft des Musikers ‚von Fach' erhoben; während er im Fache selbst sich zum Herrn über alle technischen Mittel und Fertigkeiten machte, deren ein produktiver Tonkünstler, bis zum Opern-Dichten und -Komponieren, doch bedarf." Zwar eigentlich „kein Schriftsteller für die grössere Öffentlichkeit, offenbart Gast doch (zumal im brieflichen Verkehre) eine Anmut des Stiles, (bei wissenschaftlichen Arbeiten insbesondere) eine Weite des Gesichtskreises, eine Höhe und Originalität der Gedanken, sowie einen Reichtum der Kenntnisse", dass wir z. B. einige der wertvollsten Einführungen und bedeutendsten Vorreden zu Nietzscheschen Werken und Briefen ihm verdanken. Überhaupt verkörpert sich in ihm, nach meiner Meinung, eine höchst merkwürdige Mischung von Künstler und Gelehrter, Musiker, Philosophen und dann wieder Philologen, Renaissance-Menschen und — er darf mir dass nicht übel nehmen! — solidem Philister, wie wir ihr nur äusserst selten begegnen dürften: ganz gewiss ein „Original" in seiner Art und auch in seiner ganzen Pracht — aber just eben nicht als „Musiker"! Gerne füge ich hier auch noch hinzu, was Aufschlussreiches mir aus eigener Erfahrung über ihn nach und nach bekannt geworden ist. 1876 nämlich besuchte er, damals noch als enthusiastischer Anhänger der Sache, Bayreuth — wie schon aus der Briefstelle bei Nietzsche (I. S. 238; Nachschrift) hervorgeht: „Geht es an, so vergiss den trefflichen Musikum Peter Gast nicht!" . . . was denn auch seitens des liebenswürdigen Adressaten Freiherrn von Gersdorff redlich befolgt wurde. Wenn Fuchs ausserdem noch meldet, dass Gast seit 1878 „Italien zu dauerndem Aufenthalte gewählt" habe, so ist das nur cum grano salis zu verstehen, und seit 1891 schon gar nicht mehr richtig. Allerdings hatte er zwischen 1878 und 1891 sein Domizil hauptsächlich nach Italien verlegt; er ist aber auch zu längeren Aufenthalten in dieser Zeit mehrmals in Deutschland gewesen. So verlebte er den Sommer 1882/83 zum Teil in Leipzig, den Winter 1883/84 zu Wien, 84/85 in Zürich, Winter 86/87 in München und 88/89 sogar in der „Reichshauptstadt" Berlin. Nach 1891 hatte er sich, weltfremd, einsam und völlig menschenscheu beinahe, nach seiner Vaterstadt Annaberg im Erzgebirge zurückgezogen, dort komponierend, die Arrangements der Konzerte für die Stadt leitend und in gelehrte Studien zur Geschichte seines heimischen Dialektes mit einem Male tief vergraben. Seit dem Sommer 1900 weilt er aber, nachdem er persönlichen Groll überwunden und die alte Streitaxt begraben, als emsiger, treuer Mitarbeiter des „Nietzsche-Archivs" dauernd in der Musenstadt Weimar, wohin er sich im vorigen Herbste nun auch eine kleine Leipzigerin als Lebensgefährtin heimgeholt hat. Dort auch sollte

ich (der, aus lebhaftem Interesse für die Person Gasts, eigentlich die vermittelnde Ursache zu dieser freundschaftlichen Wiederannäherung an das „Nietzsche-Archiv“ werden durfte) den originellen Kauz und gemütlichen Menschen zum erstenmale persönlich, von Angesicht zu Angesicht kennen lernen — gelegentlich des jähen Hinscheidens unseres Meisters im Herbste jenes Jahres, als wir eben mitten in den mündlichen Vorbereitungen über die bevorstehende, von uns Beiden zu besorgende Herausgabe der „Briefe“ begriffen waren. Nicht wenig aber erstaunte ich, ausser einem höchst spekulativ veranlagten Kopf und einem altfränkischen Humoristen gleichzeitig einen grossen — Verehrer Franz Liszts in ihm vorzufinden, wogegen er — und das ist wieder sehr bezeichnend für ihn — R. Strauss' „Zarathustra“-Tondichtung in der Hardenschen „Zukunft“ seinerzeit energisch von Nietzsches Rockschössen abgeschüttelt hatte.

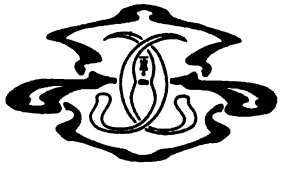
An kompositorischen Werken von seiner Hand wären hier zu nennen: eine im Wagner-Stil geschriebene Oper „Willram“ (1879); das Goethesche Singspiel „Scherz, List und Rache“ (1881), welches bereits sehr deutlich den Umschwung und die Wendung von Wagner weg aufweisen soll; die schon mehrfach erwähnte komische Oper „Der Löwe von Venedig“ (früher auch „Die heimliche Ehe“ genannt), welchem Werke derselbe Stoff wie Cimarosas berühmtem „Matrimonio segreto“ in dem von Gast deutsch bearbeiten Textbuche Bertatis zu Grunde liegt — was der Komponist übrigens „aus den Gewohnheiten der antiken und der Renaissance-Kunst“ noch besonders zu rechtfertigen sucht: denn „dort behandelten ja die Künstler immer die nämlichen Stoffe, wodurch das Interesse bei weitem mehr der künstlerisch neuen Behandlungsart, also dem eigentlich Künstlerischen, zugewendet gewesen sei“; sodann eine weitere, selbstgedichtete komische Oper „König Wenzel“, die in Böhmen spielt; ferner noch eine heroische Oper „Orpheus und Dionysos“, dito mit selbstverfasstem Texte; auch eine Sinfonie: „Helle Nächte“ betitelt — ein „Nocturno“ daraus gehörte zu Nietzsches ganz besonderen Lieblingen: jedesmal, wenn sie Beide zusammen kamen, musste Gast es ihm vorspielen; weiterhin noch das oben von Nietzsche schon einmal gestreifte „Streich-Quartett“ auf eine „provençalische Hochzeit“ (das Hermann Levi im vertrauten Münchner Kreise einmal als „unmöglich“ bezeichnet haben soll); 9 Hefte „Lieder und Gesänge“, sowie 4 Chöre — die ersteren bei Fr. Hofmeister in Leipzig, die letzteren (1) in G. Webers „Männerchören“ und (3) in Fr. Hegars Gemischten Chören zu Zürich erschienen. An öffentlichen Aufführungen dieser Werke sind mir mit der Zeit nur bekannt geworden: a) die der „Heimlichen Ehe“ zu Danzig (1891) und vordem schon (1884) ihrer Ouvertüre zu Zürich; sodann b) eine solche der „Hellen Nächte“ im vorvorigen Winter abermals zu Danzig (was alles immer der Freund Dr. Fuchs dort treulich besorgt hat), sowie c) solche des Gesanges „Lethe“

im Gewandhaus zu Leipzig (Scheidemantel), in Weimar (Strathmann) und München (Loritz); endlich d) gelegentliche Liedervorträge bei Wüllner, Frau Marie Beckh-Berger, im Rahmen von kunstfördernden Vereinen etc. Voilà tout!

Peter Gast selber schrieb mir darüber: „Ich bringe es nicht mehr fertig, mich Verlegern, Künstlern, Konzertdirektionen aus- und anzubieten. Ich habe zu Anfang der 80er Jahre in dieser Richtung alles mir mögliche gethan. Ich habe Jahn und Hellmesberger (sen.) besucht, habe Schuch in Dresden, Nikisch in Leipzig, Levi in München vorgespielt, Kogel (damals Dirigent des „Philharmonischen Orchesters") zu Berlin wenigstens für ein Orchesterstück zu interessieren versucht; Nietzsche hat sich mit Mottl und Bülow wegen mir in Beziehung gesetzt" [sind noch vergessen: Hegar und Pollini!] „etc. etc. — alles umsonst. Ein Berg klassischer Absagebriefe deutscher Verleger zwingt mir ein schmerzliches Lachen ab. Verdenken Sie mir es daher nicht, wenn ich alle und jede Lust, mich irgendwie noch ins deutsche Kunstleben zu mischen, verloren habe."

Nun, ich „verdenke" nicht; ich denke und hoffe vielmehr: „der gute Peter", wie ihn Frau Dr. Förster-Nietzsche immer freundlich nennt — wird sich das doch noch einmal, doppelt und dreifach überlegen! Zwar kann ich es als seine private „Diätetik der Seele" sehr wohl begreifen, wenn er seine Expektoration an mich hier noch mit den Zeilen schliesst: „Nennen Sie aber nicht dégoût oder Ekel, was mich diese Verbindung aufgeben hiess: es ist mehr die Liebe zu einem ungetrübten Seelenzustand" ... denn, in der That, so ist er nun einmal beschaffen, unser Peter Gast, und dies sein eigenster Charakterzug. Allein, wenn irgendwann, so muss das Eisen doch, da es heiss ist, geschmiedet werden; und er wird sich wahrlich schon selber sagen, dass jetzt gerade, nachdem die „Sensation" durch die jüngsten Nietzsche-Publikationen nun einmal geweckt ist und zur Aufmerksamkeit auch einer weiteren Öffentlichkeit auf seinen Namen geführt hat, das „Hic Rhodus, hic salta!" für ihn stattzufinden habe.

Schluss folgt



Fortsetzung

Liszts immermehr sich verlängernde Abwesenheit veranlasste ihn zu fortwährendem häufigem Schreiben. „Come on fait son lit, on se couche", schrieb ich Ihnen kürzlich. Nun lieber Raff, es scheint, dass Sie sich ganz vortrefflich betten. Glück zu, und Glück auf! Fräulein D...*) ist eine sehr bezaubernde Muse; ob sich aber damit viel fugiren und polyphonisiren lässt, könnte wohl in Frage gestellt sein. Bevor Sie in den allglücklichen Hafen der Ehe sich begeben, trifft sich gewiss mehr als eine Gelegenheit, darüber manches zu sprechen, was sich nicht gut schreiben lässt. Einstweilen segeln Sie nur frisch zu bei so günstigem Winde, und bewähren Sie sich ebenso vernünftig als glücklich —

Belloni, der heute früh abgereist, war drei Tage in Eilsen. Er ist immer derselbe, obgleich sich seine persönliche Stellung in Paris bedeutend verbessert hat. Mit Ende dieser Saison wird er sehr wahrscheinlich als Grandmaitre absolu des Concerts in Paris fungiren und eine ganz einträgliche und einflussreiche position behaupten.

Ihren freundschaftlichen, sehr richtigen Rath in Betreff meiner Compositionen, werde ich nach bestem Willen und Kräften befolgen. Sie irren sich nicht, indem Sie eine sehr trübselige, tief melancholische Ader in meinem Gemüth wahrnehmen. Ich habe sie immer schmerzlich gefühlt, vielleicht wird sie jetzt merkbarer. Keineswegs aber mischt sich damit aber irgend eine Spur von Eitelkeit oder Eigenliebe. Es ist mir nicht gegeben, mein Leiden durch Mitteilen zu erleichtern ... Heine sagt irgendwo: „und doch ich hab es getragen, aber fragt mich nicht wie" — Diese letzten Jahre haben mich äusserlich beruhigt und befestigt, und der Moment ist nahe, ich fühle es, wo ich mich gänzlich in meinem Innern einschliessen und abschliessen werde —. Vielleicht lässt sich damit einiges componiren; wenn nicht, so will ich wenigstens nicht die göttliche Gabe bei andern meinen Zeitgenossen verkennen oder schmälern —

Reissiger's Brief ist sehr liebenswürdig diplomatisch. Meines Erachtens nach hätten Sie eben so gut gethan, die erste Vorstellung Ihres Alfred abzuwarten, bevor Sie ihm schrieben. Die jetzige Carrière eines

*) Raffs spätere Braut und Gattin.

deutschen Componisten bringt wenig Rosen und noch weniger Friedrich's d'or mit sich; und was meine Wenigkeit anbetrifft, bin ich fest entschlossen, nie den mindesten Anspruch auf eine deutsche Bühne zu versuchen. Gott schenke mir nur auch ferner hie und da einen Verleger für meine Clavier-Compositionen; damit bin ich übermassen zufrieden.

Schubert hat mir das Henselt'sche Trio, welches mir dedizirt, eingesandt. Wir wollen es sogleich nach meiner Ankunft in Weymar vornehmen. Der Grossmogol*) befindet sich gegenwärtig auf einem dreiwöchentlichen Besuch in Hamburg.

Die Krankheit der Prinzess Marie ist in vollem Gang. Derartige nervöse — gastrische Fieber dauern in der Regel volle 30 Tage — und Möller (der sich wirklich als ein sehr ausgezeichneter Arzt gezeigt hat) sagte mir soeben, dass die Genesung erst in 4 bis 5 Tagen eintreten kann. Darnach wird es wohl noch mindestens zwei Wochen brauchen, bevor die Prinzess, welche seit mehr als 20 Tagen ihr Bett nicht verlassen konnte, im Stande ist, eine Winterreise zu ertragen. Vor dem 18. Januar wird es also nicht möglich sein, in Weymar einzutreffen. Abgesehen davon, dass ich nur ein sehr trauriges Leben in Eilsen führen kann (wo ich, Möller ausgenommen, der fast täglich von Minden kommt, niemand sehe), so ist mir auch in manchen anderem Bezug die Verspätung meiner Rückkehr nach Weymar sehr unangenehm. Um Jadasson**) und Szerdahely thut es mir herzlich leid, dass ich sie so vernachlässigen muss. Grüssen Sie mir letzteren recht freundschaftlich, und ignorieren Sie nicht gänzlich den guten Jadasson, den ich ganz lieb gewonnen habe. Haben Sie endlich erfahren, warum Winterberger seine Kompositionsstunden nicht mit ihm teilen wollte? Der junge Mensch hat Talent und guten Willen; warum nicht möglicherweise an die Hand gehen und freundlich entgegenkommen? Sagen Sie ihm, dass ich ihn gerne habe und nach ihm gefragt habe.

Nachdem die Alfred-Proben erst wieder nach dem 1 ten Geburtstag angehen sollen, so wäre mein Januar-Aufenthalt in Weimar gänzlich unnütz für das Theater. Herr von Ziegäsar schrieb mir von Tannhäuser und Lohengrin-Vorstellungen. Ersterer kann ganz gut in der letzten Woche Januars stattfinden und der Lohengrin verliert nichts, wenn er zwischen den beiden Feiertagen angesetzt wird. Das Weimarer Philisterium wird sich wahrscheinlich für den Czar und Zimmermann gehörig enthusiasmieren; sollten Sie aber gelegentlich darüber referieren, so thun Sie mir den Gefallen, und lachen Sie die Leute ex professo aus, denn es ist wirklich ein abgeschmackter Einfall, eine derartige Oper als Novität im Jahre 1851 einem sogenannt gebildeten Publikum zu präsentiren. Im Jahre 1871

*) Vergl. Fussnote auf Seite 291 d. IV. Heftes.

**) S. Jadasson, Musiktheoretiker und Komponist in Leipzig, damals Lisztschüler, verstorben 1. Febr. 1902.

bringt man uns vielleicht zum erstenmal „Die Grossfürstin von Flotow“, und das Hannoveraner Theater wird als ein „mit der Kunst stets fortschreitendes Institut“ vom deutschen Parlament subventioniert! — Der liebe Himmel sei barmherzig und gib uns Geduld!

Sobald Sie mit Ihrem Alfred in Ordnung sind, vergessen Sie nicht ganz Schubert's Alfonso und Estrella. Escudiers*) warten darauf. Das Pianoforte-Arrangement soll bequem und leicht spielbar sein —

Auf Wiedersehen in drei Wochen, lieber Raff. Empfehlen Sie mich bestens in Fräulein D . . . Gnaden — und gedenken Sie freundschaftlich

Ihres aufrichtig ergebenen

F. Liszt.

30. Dezember 1850.

Wohnt Szerdahely auf der Altenburg?

Raff seinerseits hielt Liszt über weimarische Kunstangelegenheiten möglichst auf dem Laufenden, wie sein nachstehender Brief darthut:

Liebster Herr Doktor!

Gewiss vermeinten Sie vor meinen Briefen Ruhe zu haben: allein es wird Ihnen nicht so gut werden, bis ich eines schönen Morgens meine Depesche von der Post wieder retour bekomme mit einem lakonischen refusé Ihrer Handschrift versehen.

In die Umarbeitung des 4ten Aktes meiner Oper vertieft, zähle ich jetzt oftmals bereits die Stunden bis zu Ihrer Wiederkehr, und werde wohl in den ersten Tagen Ihrer Anwesenheit gar nicht von Ihnen loszubringen seyn. Ich bin erfreut Ihnen sagen zu dürfen, dass ich mit der Umarbeitung des 3ten Actes nicht unzufrieden seyn kann. Leider nur wird es hier seine Schwierigkeiten haben, den Chor der Orgie mit 17 Choristen (Summa Summarum) anständig executiren, und für das finale-andante (was früher nicht existierte) zittere ich bei Röthsch's**) Trägheit nicht minder als das fugirte finale-Allegro. Mein einziger Trost ist, dass diese Stücke im Orchester so tüchtig soutenirt sind, dass sie bei nur mittelmässigen Anstrengungen nicht wohl total verwüstet werden können. Von der alten Partitur habe ich durchaus nichts stehen lassen können, was mir beweist, dass ich seit 2 Jahren wieder vorwärts gekommen bin. — Ueber den „Lohengrin“ habe ich Biedenfeld's***) Artikel in der „Europa“ gelesen, ein ziemlich mittelmässiges Machwerk, voll onomatopoetischer Phrasen ohne Sinn und Salz, mit einem Citat früherer Beziehungen des

*) Siehe Anmerkg. auf Seite 396 d. V. Heftes.

**) Chordirektor in Weimar.

***) Baron Biedenfeld, referierte öfters für die „Weimar. Zeitung“.

Autors zu Ihnen, welches an diesem Platze ebenso elegisch als lächerlich aussieht. Der Unglücksmensch spricht von „Instrumentalmelodien“ „Contrapunkt“ u. s. w. mit einer entsetzlichen Unvernunft. Im Ganzen ist der Artikel sehr günstig für Wagner.

Ein anderer weitläufigerer Artikel steht im Frankfurter Conversationsblatt von unserem Referendar Müller, der voll guten Willens ist, und sich, wie viele andere Personen, öfters nach Ihnen erkundigt. Gleichfalls sehr günstig, der pragmatische Theil recht sauber, die zwei letzten Abschnitte aber, beschlagend die Diction und Musik sehr leer, fad und unsicher.

In der Theaterchronik schreibt jetzt endlich Vogt wieder mal Weimarer-Berichte. Unser Personal ist sehr vorteilhaft darin erwähnt, er beginnt sodann eine Aufzählung der Aufführungen von längerer Zeit her, worin gleich anfangs der „Prometheus“ recht freundlich erwähnt ist. Schluss ist noch nicht da. —

Sind Ihnen denn Dingelstedts*) Theaterbriefe nicht zu Gesichte gekommen? Ich habe sie noch nicht gelesen. — Von seinen diplomatischen Missionen wissen Sie wohl.

Dass Salomans Diamantkreuz in Stuttgart durchgefallen ist, haben Sie gehört. Schade, das wir uns diesen Schmarren seiner Zeit nicht haben aufstörren lassen. Doch bin ich überzeugt, dass das Ding unter Ihrer hingebenden Leitung ganz anders ausgefallen wäre, als unter der Lindpaintners,**) der jetzt wieder keine andere Oper in Stuttgart aufkommen lassen kann, weil er die Eselei begeht, selber eine zu schreiben, wozu August Lewald (den Sie als früheren Redacteur der Europa gewiss von Baden-Baden her kennen) den Text schreibt.

Montag†) sagt mir, dass er bey Hofe mehrfach um Angabe des Kostenbelaufes der projectirten Bachstiftung angegangen worden ist. Gut, dass Sie bald wieder da sind; ich fürchte, dass darin, sowie auch in anderen Sachen Bêtisen gemacht werden. Montag hat von Thalern 200 gesprochen, und die Einsetzung eines Dirigenten als „offene Frage“ hingestellt, Wenn nur nicht halbe Maassregeln getroffen werden. Der erste Teil der „Passion“ ist studirt.

Unser Theater befindet sich fortwährend miserabel. So haben wir nacheinander 2 Opernvorstellungen gehabt (Freischütz und Zauberflöte) in denen selbst ganz unschuldige, unmusikalische Leute es nicht mehr aushalten konnten, weil eben Fehler vorfallen, die selbst den Geduldigsten blessieren müssen. Joachim ist über dies und ähnliches fortwährend ausser

*) F. Dingelstedt, der bekannte Schriftsteller und nachmalige Hoftheaterintendant zu München und Weimar, 1814—81.

**) P. J. Lindpaintner, Hofkapellmeister in Stuttgart, auch Komponist, gest. 1856.

†) Musikdirektor in Weimar.

sich. Er geht morgen oder übermorgen nach Leipzig, wo er sich besser gefallen wird. Wenn sich Ihre Abwesenheit um ein paar Monate verlängern sollte, so können Sie darauf rechnen, uns sammt und sonders nicht mehr hier zu finden, wo wir canaillöse Musik anhören müssen, und sonst lediglich auf uns allein angewiesen sind, weil in diesem verdammten Nest blutwenig Leute sind, mit denen man verkehren kann. Man verliert Glauben und Lust an der Kunst und die Freude zu arbeiten, wie es dem armen Joachim jetzt wirklich geht. Er ist stets träumerisch, träge und unstet und kömmt nicht dazu, sich auf etwas zu fixiren. Nun, ich hoffe, es wird das besser; einstweilen aber macht mich's oft recht betrübt.

Wenn ich mit nach Leipzig gegangen wäre, so hätte ich Gelegenheit genommen, wegen dem Verlage der in Ihrem vorletzten angedeuteten Werke zu sondiren. Wie kommt es, dass Sie Haertel die Harmoniees geben wollen, nachdem man sie doch zu wiederholten Malen Kistnern versprochen hat und er sich sofort für den Verlag bereit erklärte? Wenn Sie nicht ganz besondere Gründe haben, so gegen Kistner zu handeln, so müssen Sie demselben die Harmoniees geben. Erinnern Sie sich nur an Ihre Abrede auf dem Bahnhofe in Leipzig, als wir zum Propheten drüben waren. — Doch ich habe da nicht einzureden.

Wegen des Tripelconcertes von Beethoven schreibt Haertel:

„Eine Ausgabe der Partitur des Tripelconcertes von Beethoven ist allerdings bey Dunst in Frankfurt a. M. erschienen, doch hat die Firma kein Lager hier, steht auch seit längerer Zeit mit den Musikalienhandlungen hier in keiner Verbindung mehr, da Herr D. hier am Platze schon längst keinen Kommissionär mehr hat, weshalb wir bedauern, das fragliche Werk nicht besorgen zu können."

Soll ich nun anderweitige Schritte thun, um das Concert aufzutreiben? Vielleicht direkt mich nach Frankfurt wenden? —

Die Ihnen eingesandten Partituren werden Sie erhalten haben.

Szerdahely ist abscheulich auf dem Hunde, er braucht täglich ein Paar Stunden, lediglich, um seiner Krankheit abzuwarten. Ich bemerke an ihm ziemliche Fantasie und einiges Gehör, aber verdammt wenig geistiges Sitzleder und nicht den mindesten Begriff von einem wissenschaftlichen Lehrgange. Wenn er nicht zeitlebens ein im Finstern tappender Dilettant bleiben will, so muss sich das geben. Ich habe einen so gründlichen Ekel an all dem willkürlichen Kunsthanselieren, was mit der Schönheit, dem allgemeinen Gefühle der bessern Menschheit zu dem einzig richtigen (weil geraden) Wege zu verständigen Resultaten von Haus aus brouillirt ist, dass ich mich nicht entschliessen kann, Jemand zu unterrichten, der nicht mit vollem Vertrauen, energischem Fleisse, und aufrichtiger Hingabe an die Sache verfährt. Entweder wir haben eine Kunst, oder wir haben sie nicht. Im ersten Falle muss an ihrer Vervoll-

kommnung gearbeitet und zu diesem Ende der fertige Standpunkt kennen gelernt und zur Anbahnung des Fortschrittes benutzt werden. Im anderen Falle halte ich mich an nichts, als die Naturmusik der Tiere und der übrigen Wesen und die Volkslieder, die von unten herauf (nicht von oben herab) kommen, und verabscheue jeden Auswuchs einer Kultur, die ohne Bestand wirklicher Kunst für mich blos illusorisch ist, will auch für mein Teil gar nichts damit zu schaffen haben. —

Mein Bruder lässt sich aus St. Gallen auch wieder mal vernehmen. Bülow*) und Ritter**) waren dort und lassen mich durch ihn (wenn es wahr ist) grüssen und um Briefe mahnen.

Die Prophetenfuge habe ich mit grossem Interesse durchgesehen. Wissen Sie, dass es mir noch ein Räthsel ist, wie Sie ein derartiges Motif einer so mühseligen Bearbeitung unterstellen konnten? Mit diesem Aufwande von Erfindung konnten Sie bequem eine Originalcomposition von höchster Bedeutung herstellen und man hätte nicht wieder hören müssen, dass Sie aus Mangel an eigener Erfindung zu Meyerbeer gegriffen. — Ich weiss, was Sie antworten: „Ich will es so.“ Wogegen freilich nichts einzuwenden ist, als was Sie sich seiner Zeit wohl selbst vorwerfen werden, dass man nämlich die Stunden und Tage ebenso wenig geschenkt kriegt, als die Gedanken, und dass Sie sich nicht an andere grosse Namen mehr anklammern dürfen, wo alle Welt auf Sie sieht, um von Ihnen selbst das Movens einer neuen Periode ausgehen zu sehen. — Mit Meyerbeer ist es Alle. Das will sagen, dass Sie fortfahren werden, ihm ergeben zu seyn, und das Treffliche zu ehren, was er geleistet, dass aber dieses Sie nicht hindern wird, Meyerbeer als eine historische Person zu betrachten, und sich darnach einzurichten. Haben Sie je erlebt, dass man eine neue Fregatte an eine alte Brigg hängt, um sie schneller segeln zu machen?

Was ich hier sage, ist keine persönliche Anmassung von mir, der ich mich Ihnen gegenüber gern enthalte, sondern es ist die Ansicht des Künstlers, die Sie gelegentlich von Joachim, David oder wem Sie nur immer wollen, ebenfalls hören werden. Sie datirt auch blos vom Interesse Ihrer Artisten-Stellung, nicht von dem Ihrer persönlichen Relationen, in die ich mich zu mischen mit Nichten mich berechtigt sehe. Bei dieser Gelegenheit bitte ich überhaupt um Nachsicht für Aeusserungen wie die

*) Bülow hatte in St. Gallen — wie sein Vater Eduard v. Bülow an Ernst von Bülow schreibt — „fast aus Nichts eine Oper geschaffen. Ich (der Vater) war vor 8 Tagen bei ihm. Er führte den Freischütz auf, den er allein einstudirt hatte ... Hans dirigirte, ohne die Partitur anzusehen, in jeder Beziehung als Meister“. — Vergleiche H. v. Bülows Briefe, herausgegeb. von Marie v. Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**) Alexander Ritters, des Komponisten, Bruder Karl.

obige, die mir lediglich entschlüpfen, weil ich ungeduldig bin, Sie an dem Platz zu sehen, wo Sie hingehören. —

Sollte Breunung, über den ich durch Joachim das Nähere erfahren werde, länger in Leipzig verweilen, so schicke ich ihm das Stück kopirt mit Ihren Signaturen. Im anderen Falle lasse ich ihm das Daseyn des Stückes melden und geb's ihm mit nach Eilsen, wenn er Sie besuchen will, wo er's von Ihnen hören kann; alsdann bringen Sie's wieder mit hieher, wo ich's copire und ihm unter seiner Adresse an den Rhein nachschicke.

Unter allen Umständen lassen Sie mich genau wissen, wenn Sie hier ankommen werden, was Sie vorbereitet wünschen u. s. w.

Da ich vor Neujahr schwerlich nochmals an Sie schreiben werde, so bring' ich Ihnen meine besten Wünsche für Gesundheit, Glück, Frieden Musik und Ruhm schon heute dar. Niemand kann es besser damit meinen, als ich, niemand so aufrichtig guten Willen haben, Ihnen nach Kräften zu dienen, als meine Wenigkeit. Tausendmal danke Ihnen für so viele Beweise hülfreicher und aufopfernder Freundschaft (wenn ich mich ohne Anmassung dieses Wortes bedienen kann). Indem ich dieses niederschreibe, vermag ich Thränen einer vielleicht unmännlichen, aber unwillkürlichen Rührung nicht zu unterdrücken, wenn ich daran denke, wie viel Sie seit $5^1/_2$ Jahren für mich gethan haben. Ich fühle mich geehrt, Ihnen von Herzen anhängen zu dürfen. Sollte ich auch eines Tages mich in Ihrem Kunstwirken weniger befriedigt sehen, als ich wünsche und hoffe, verlassen Sie sich darauf, dass ich Ihrem Herzen stets mit dem meinigen zunächst stehen werde. Ich bin nicht im Stande in meiner gegenwärtigen Stimmung Betrachtung über die Zukunft unseres Verhältnisses anzustellen. Welches dasselbige auch seyn mag, behalten Sie mich etwas weniges gern — ich brauche es, weil ich sonst wenig oder gar Niemand habe, der mich liebt, und vergessen Sie nie, das in allen Fällen Sie keinen treueren Diener haben, als bis in den Tod bleiben wird Ihr

alter Raff.

Am 31 letzten December 50.

Empfehlen Sie mich recht sehr der Durchlauchtigen Frau Fürstin und auch Princessin Marie und sagen Sie ihnen meine besten Segenswünsche, und meine dringende Bitte, mir im nächsten Jahr nicht weniger wohl zu wollen, als in diesem vergangenen.

Der Ihrige.

Eine Woche später schrieb Liszt an Raff:

Lieber Freund!

Nach meiner gestrigen Besprechung mit dem geheimen Hofrath von Möller, habe ich die moralische Ueberzeugung, dass die Krankheit der

Prinzess M.*) — sich nicht sobald beseitigen lässt, und dass es jedenfalls noch ungefähr ein Monat braucht, bevor man daran denken könnte, eine Reise zu unternehmen. Die Pflichten meiner Weimarer Stellung liegen mir aber sehr am Herzen; und so schwer es mir fallen mag, einen derartigen Entschluss zu fassen, so bin ich jedoch entschieden, meine Rückreise nach Weymar am 20.ten dieses Monathes anzutreten und dort die Frau Fürstin zu erwarten. — Wenn Sie gelegentlich Herrn von Ziegäsar sehen, so teilen Sie ihm dieses mit; ich werde ihm nicht davon schreiben; von 23. Januar an stehe ich zu seiner completen Disposition und sogleich nach dem ersten Geburtstag gehen wir los auf den Alfred —

Wagner (der das Paquet richtig bekommen, aber von Berlin aus?) schrieb mir dieser Tage von einer Offerte des Brüsseler Theater, wo man den Lohengrin französisch aufführen will.

„L' immense succès, que cet ouvrage a eu à Weymar (so lautet der Brief) autorise le directeur à croire, qu'il ne sera pas moins bien acceuilli par le Public belge, qui trouvera en outre dans le sujet un interêt patriotique."

Ich habe meinerseits Wagner sehr empfohlen, die Leitung des Werkes selbst zu unternehmen. Dies ist leider für dergleichen conceptionen eine conditio sine qua non.

Durch die Zeitungen werden Sie vernommen haben, dass die Tannhäuser Ouverture in Paris keine befriedigende Sensation erregt hat — Dasselbe geschah vor 15 Jahren mit der Sommernachtstraum-Ouvertüre im Conservatoire, bei welcher Gelegenheit ich mich mit Weiland Kalkbrenner**) brouillirt habe.

Belloni, der den Tannhäuser in Weymar gesehen hat, sagt mir tout naivement:

„Mais M. Liszt, ce n'était plus du tout la même chose à Paris. A Weymar l'ouvertüre m'a fait grand plaisir, et à Paris cela m'a ennuyé." Und denken Sie, dass dort 24 erste Violinen, 20 zweite, 12 Contr.-Bässe etc. functionniren! —

---

*) Prinzess Marie Wittgenstein.

**) F. W. Kalkbrenner, 1788—1849. Liszt und Kalkbrenner waren auch menschlich nicht im Einklang. Bei der hier erwähnten oder einer andern Pariser Konservatoriumsprüfung trug es sich zu, dass Kalkbrenner einer nicht eben sehr rhythmisch spielenden Schülerin unter unwilligem Fussstampfen zurief: „Du tact, mademoiselle, du tact!" — „Vous avez raison, cher confrère" — berichtigte ihn Liszt mit feinem Lächeln und tröstendem Blick auf die erschrockene Spielerin — „il faut toujours avoir du tact, même quand il s'agit de la mesure." — Die Herausgeberin dankt dies Geschichtchen ihrer Tante, der Liedersängerin Emilie Genast, nachmals Frau Dr. Merian, welcher Liszt es erzählt hatte.

Bülow hat seine Würde als Züricher Musikdirector, infolge eines kleinen Zankes mit der Prima Donna aufgegeben; und organisirt jetzt ein Personal für das St. Gallener Theater, wovon er die Direction übernommen hat. Hoffentlich sehen wir ihn dieses Frühjahr in Weimar, wo er, meiner Meinung nach, seine Zeit besser verwenden könnte. Sein Vater, der mir dieser Tage schrieb, ist etwas bekümmert über die nächste Zukunft von Hans, der ohne Rückhalt auf die Wagner'schen Ideen gänzlich einzugehen scheint, und eine Oper Christus!*) componiren will. Splendider Stoff allerdings, wozu sich aber weder Theater, noch Sänger und Publicum auffinden lassen. Dass Wagner an einem neuen Buch über die Oper arbeitet, habe ich Ihnen gesagt.

Sie sprechen mir von Dingelstädts diplomatischen Missionen — Ich habe nichts davon vernommen. Schreiben Sie mir doch ausführlicher darüber —

Das Gedicht von Heine haben Sie mir auch noch immer zu schicken. Der arme Teufel soll sehr leidend sein. Belloni, der ihn neulich mit Kolisch**) besucht hat, sagt mir, dass sein physischer Zustand ein grässlicher ist. Ich verzeihe ihm von Herzen, wenn er seine Galle etwas gegen mich ausgehen lässt. Den Vorwurf übrigens, den er mir macht, den habe ich viel früher und bitterlich empfunden. Wäre für mich nicht, nach rechtschaffener, strenger Prüfung die absolute Notwendigkeit eingetreten, seit mehreren Jahren alle politischen Angelegenheiten ausser den Bereich meiner Thätigkeit zu stellen, so würde ganz natürlich Heines Gedicht um einige Verse kürzer geworden sein.

Szerdahelys Streben und Fleiss macht mir viel Freude, und ich werde mein Mögliches thun, um dass sein Weimarer Aufenthalt sehr erspriessliche Resultate hervorbringt.

Grüssen Sie ihn recht herzlich; ebenfalls Joachim;

von Ihren Freund

F. Liszt.

6. Januar 1851.

---

*) „Zum Christus" — schreibt Hans v. Bülow an seinen Vater — „habe ich ungeheure Lust; Wagner meint aber, ich solle etwas Praktischeres für den Augenblick machen." — Vgl. Hans v. B.s Briefe.

**) „Kolisch, der Verfasser des 3bändigen Romans ‚Kossuth und Metternich'" — (schrieb Raff am 15. IV. 1850 an Frau H.) — „mit dem ich mich näher befreundet hatte, da es ein sehr offener Kopf ist, wurde s. Z. in Österreich steckbrieflich verfolgt, floh nach Leipzig und redigierte dort die Wienerboten; doch wegen Reklamationen der österr. Regierung und wegen Mangels an Legitimationen mit einem Zwangspass versehen, entwich er hierher, wo Liszt ihm und einem anderen Flüchtling (Adolf Frankl) eine Aufenthaltsbewilligung auswirkte. Nun erschien sein ebenerwähnter Roman und die österr. Regierung reklamierte ihn auch hier. Vor 8 Tagen floh er ohne Pass nach Paris, und wir haben gestern Briefe von seiner glücklichen Ankunft."

Eilsen, 7. Januar 1851.

Lieber Raff!

Obgleich ich Ihnen erst gestern geschrieben habe, so will ich doch sogleich nach Empfang Ihres heutigen Briefes, einen Punkt desselben beantworten. Wenn ich nicht irre, so sind Sie etwas missmuthig und verstimmt darüber, dass ich die verschiedenen Incidenzen der Proben des König Alfred nicht weitläufiger mit Ihnen besprochen. Haben Sie sich etwa träumen lassen, dass ich mich für Ihr Werk und Ihre Carrière nur ganz lau und pro forma interessiere? Das wäre wirklich wieder eine von ihren absurden Grillen, die ich Sie freundschaftlich bitte, sofort aus Ihrem Kopf zu jagen. Das viele Sprechen und schreiben ist mir überhaupt zuwider; sollte ich ein deutsches Motto zu wählen haben, so würde es wahrscheinlich dieses sein: sprechend handeln und handelnd sprechen. Jedenfalls aber können Sie gänzlich beruhigt sein, was die Aufführung Ihres Alfred anbetrifft. Wenn nicht ein évènement de force majeure, sowie der Brand des Theaters, oder die Heiserkeit Milde's vorfällt, so wird der Alfred sich ganz gehörig presentieren an dem bestimmten Abend zum Feste des Geburtstages der Frau Grossherzogin. Dieser Tag ist aber durch Herrn von Ziegäsar gewählt worden, weil er entschieden der günstigste für Ihr Werk ist, ebenso wie der 28. August der günstigste für Lohengrin war. Klatschereien und willkürliche Nachlässigkeiten werden uns nicht davon abbringen: Die Leitung der sämtlichen Proben werde ich von 3ten Februar angefangen, bis zur Aufführung übernehmen, und ganz sicherlich werden wir nach der Generalprobe einige Flaschen bairisches Bier mit dem sorglosesten Comfort auf der Altenburg consommiren —

Haben Sie also volles Zutrauen zu Ihren Freunden, die sich wahrlich nicht schlafen legen werden, wo es gilt, Ihnen angenehm oder nützlich zu sein —

Meine Briefe bitte ich Sie bis zum 18ten Januar hieher zu senden, nachdem ich am 20ten von hier abreisen werde — Die Briefe, welche an die Frau Fürstin adressiert, müssen immer nach Bükeburg abgehen — ebenfalls das Journal des Debats — Die anderen Zeitungen bleiben in Weymar —

Das Kapitel D..... wollen wir in Weymar mündlich verhandeln. Ihre brieflichen Angaben und Andeutungen sind ziemlich confus und contradictorisch. So etwas, wie die repercussion (contre exposition) in der Fuge, scheint mir noch nicht ganz klar geworden zu sein in Ihren sonst so vortrefflich begabten Verstand. Behalten Sie nur einstweilen die „Vormundschaft Ihrer fünf Sinne", so wie Sie mir schreiben, und componiren Sie zu unruhigen Stunden eine Eglogue über das Christbäumchen.*)

*) Am 24. Dez. 1850, den Raff in der Familie Ed. Genasts zubrachte, war ihm von der stillgeliebten Haustochter „ein kleiner, überaus zierlicher" Christbaum

Für das Interesse, welches Sie an Szerdahely bethätigen, danke ich Ihnen aufrichtig. Eine Frage aber unter uns: bezahlt er nicht Ihre Lectionen zu demselben Preis wie Sach. Wint.? *) — Es könnte mir wirklich nicht einfallen, dass Sie den beiden jungen Leuten unentgeltlichen Unterricht ertheilen würden. Sollten Sie es vielleicht so gemeint haben, so gebe ich Ihnen vollkommen Unrecht und werde das meinige dazu beitragen, um dass Ihre Zeit nicht gänzlich so verloren bleibt.

Tout à vous

F. Liszt.

An Herrn von Z. schreibe ich mit der heutigen Post und werde ihn, obgleich es Luxus ist, an den Alfred erinnern.

---

geputzt worden. Natürlich hatte dies den Beschenkten in einigen Gemütsaufruhr versetzt — in einem Brief an Frau Heinrich erwägt er den Fall: „wenn sich in mich hässlichen ungebärdigen Menschen einmal Jemand wirklich verliebte!“ —

*) Sascha Winterberger.

Fortsetzung folgt

Fortsetzung

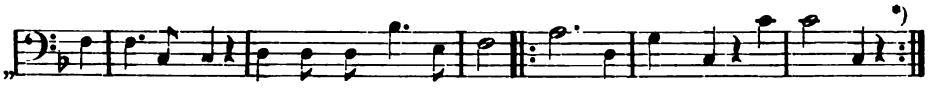
In Wahrheit konnten sich die Berliner damals an Frau Milders Fidelio nicht satt sehen noch hören. — Auch zu einer Wohlthätigkeitsvorstellung ward das Werk mit derselben Interpretin gewählt. Der Generalintendant Graf Brühl erliess unterm 31. Dezember 1815 ein Dankeswort, welches die Zeitungen in ihrem ersten Stück des Jahres 1816 also zum Abdruck brachten: „Die zum Besten der verunglückten Danziger am 26. Dezember im Königlichen Opernhause gegebene Vorstellung der Oper ‚Fidelio‘ hat einen reinen Überschuss von 1400 Thaler, 23 Gr. 9 Pf. mit Einschluss mehrerer ausserordentlicher Beiträge gegeben, welches ich den wohlthätigen Berlinern hiermit dankbar bekannt zu machen, nicht unterlassen kann, und zugleich anzeige: dass Mad. Milder-Hauptmann durch ihren Gesang freiwillig diesen edlen Zweck unterstützt hat.“

Auch als Tamino ward unsere Sängerin besungen, ebenso als Konzertsängerin gefeiert.

Natürlich vernahm Beethoven von diesen ausserordentlichen Triumphen, die sein Schmerzenskind „Fidelio“ in Berlin mit Frau Milder-Hauptmann erfuhr. Im Januar 1816 erhielt denn unsere Sängerin jenen wundervollen, viel citierten Brief des Meisters an sie, der mit folgenden Worten beginnt: „Wien, den 6. Januar 1816. Meine wertgeschätzte einzige Milder, meine liebe Freundin! Sehr spät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gern möchte ich dem Enthusiasmus der Berliner mich persönlich beifügen können, den Sie in Fidelio erregt! Tausend Dank von meiner Seite, dass Sie meinem Fidelio so treu geblieben sind.“

Beethoven wünscht dann, dass sie den Dichter Baron de la Motte Fouqué in seinem Namen bitten solle, ein grosses Opern-Sujet zu dichten, das auch für Frau Milder passend wäre, sie würde sich dadurch ein grosses Verdienst um ihn „und um Deutschlands Theater erwerben ...“ Diese Oper sollte dann ausschliesslich für das Berliner Theater komponiert werden. Die „knickerige Direktion“ in Wien wird gegeisselt. Überschwänglich fast heisst es dann über unsere Sängerin: „Glücklich kann sich derjenige schätzen, dem sein Loos Ihren Musen, Ihrem Genius, Ihren

herrlichen Eigenschaften und Vorzügen anheim fällt, — so auch ich.“ Und dann wird der Meister humoristisch, indem er so ausruft: „Wie es auch sei, — alles um Sie her darf sich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit Recht den ehrerbietigen Namen Hauptmann.“ Der von Frau Milder sehr hochgehaltene Brief schliesst mit diesem — auch sonst durch Zeitschriften bekannt gewordenen — musikalischen Scherz:



„Ich küsse Sie drücke Sie an mein Herz! Ich der Hauptmann der Hauptmann (Fort mit allen übrigen falschen Hauptmännern.)“

In diesem Sommer wurde auch das Engagement der Frau Milder an der Berliner Hofoper festgemacht. Am 6. Juni 1816 betrat sie die Bühne zum erstenmale als fest angestelltes Mitglied. Sie erhielt jährlich 4000 Thaler Gehalt und hatte einen jährlichen Urlaub von drei Monaten.

Beethoven nahm noch in demselben Jahre Veranlassung, sich über den Verlust der Frau Milder für Wien sarkastisch zu äussern. In diesem Jahre 1816 besuchte ihn ein Schützling seines alten Freundes Amenda, der spätere kurländische Medizinalinspektor Dr. Karl von Bursy, welcher uns dann über diesen Besuch interessante Aufzeichnungen hinterlassen hat. Am 1. Juni 1816 lernte er Beethoven kennen. Darin kommt auch eine bemerkenswerte Äusserung über den Fidelio und die Wiener Direktion vor: „Dass sein Fidelio so oft und mit solchem Beifall in Berlin gegeben ist, das erfreute ihn. Den Verlust der Milder-Hauptmann bedauerte er. ‚Ihre Stelle ist uns unersetzt,‘ sagte er, ‚was sie singt, singt keine der hiesigen Sängerinnen ihr nach. Wir konnten sie nicht bezahlen, darum that sie wohl, nach Berlin zu gehen. Die Musik ist hier sehr im Verfall. In Wien thut man nichts für die Kunst, und das Publikum nimmt mit allem vorlieb.‘“ **)

In Berlin war Frau Milder natürlich in allen geistigen Kreisen verehrtester Gast — so auch besonders im Varnhagen-Rahelschen Kreise. — Bereits im Jahre 1816 brachte der Dichter Stägemann eine poetische Glosse „Im Theater zu Berlin“ zu Papier, die er mit einem Schreiben vom 30. September 1818 an Rahel absandte. Da heisst es: „Die Milder hör ich noch am liebsten singen; ich habe darüber vor

*) So nach Thayer III, p. 370; im Chronologischen Verzeichnis. In diesem (S. 130) besteht die letzte Hälfte des vollen 2. Taktes aus 2 gleichartigen Vierteln (b—e), ferner hat der III. Takt korrekter eine halbe Taktpause. In L. Nohls Briefen Beethovens (1865) steht das Ganze im C-Schlüssel (Tenor; S. 128), also in C-dur, — sonst so wie im Chronolog. Verzeichnis.

**) Siehe L. Nohl: Ein Besuch bei Beethoven im Jahre 1816 in: Beethoven, Liszt, Wagner, 1874, S. 106 — und dasselbe in Nohl: Beethoven, nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, 1877, S. 120.

einigen Jahren schon etwas zu Papier gebracht".) Er sendet 2 siebenzeilige Strophen unter dem Titel:

Im Theater zu Berlin bei der Zurückkunft im Jahre 1816.*) Mit „Horch der Milder süssen Glocken" klingen Stägemanns Verse aus.

Da Frau Milder nunmehr den „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht" gefunden hat: wollen auch wir in der Geschichte ihres Lebens Halt machen und Umschau halten, wie sich so viele hervorragende Männer und Frauen jener Epoche im Für und Wider über unsere Sängerin ergangen haben. An biographischen Fortspinnungen wird es ja auch hierbei nicht fehlen.

Im Jahre 1807 befand sich der wohlbekannte Fürst von Pückler-Muskau in Wien. In einem Briefe aus der Donaustadt vom 13. Januar fällt derselbe folgendes befremdende Urteil über die damals im 22. Lebensjahre stehende Anna Milder: „Es werden auch deutsche Opern in dem Hoftheater aufgeführt, die mehr über als unter dem Mittelmässigen stehen; kein einzelnes Mitglied zeichnet sich vorzüglich aus, Mamsell Milder hat eine sehr schöne Stimme, aber wenig Methode, Mademoiselle Laucher viel natürliche Grazie. Am meisten befriedigend sind die Balletts, wo Herr und Mad. Coralli, Herr Taglioni und Mamsell de Caro die ersten Stellen einnehmen".**) —

Wie anders lauten hier die „Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen" (Heinrich Schmidt, 1856), der ebenfalls die Wiener Oper zu Anfang des 19. Jahrhunderts schildert. „Die deutsche Oper", sagt Schmidt (S. 121), „stand auf keinem glänzenden Fuss. Herr und Madame Saal waren die Zierden derselben, allein nicht eben sehr ausgezeichnete Talente. Um so mehr machte daher Demoiselle Milder Aufsehen, als sie damals zum erstenmale auftrat und mit grandioser Stimme einen neuen, gediegenen Geschmack im Publikum hervorrief." —

Ein ander Bild! Varnhagen von Ense und seine Gattin Rahel. — Die sehr scharf urteilende Rahel stellt Anna Milder über die Catalani. Aus Karlsruhe schreibt Rahel unterm 19. Oktober 1816 an Varnhagen in Mannheim: „Von der Catalani mündlich. Ich kann nur mit äusserst gerechten Menschen und den ausserordentlichsten Kennern von ihr sprechen. Sie hat nur eine Sache gemacht, die ich noch nie hörte — und die mir niemand zu bezeichnen wusste; ich kann es mündlich. Die Schlegel sprach mir davon, aber nicht zum Verstehen. Dann hat sie noch Eins ausserordentlich gemacht, welches ich aber schon kannte. Der Milder

*) Die Verse stehen in dem Buche: Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim etc. von Varnhagen von Ense 1865 (Nachlass Varnhagens), S. 32 f.

**) Aus: Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau, herausg. von Ludmilla Assing, II. Band, Hamburg 1873, S. 21.

ihre Stimme (sage ich) ist schöner. Sie ist eine grösste Sängerin, hat aber weder komische noch tragische Einfälle: und das hab ich schon erlebt. Die Stimme und die Kehlfertigkeit ist grösser, als die Seele, beherrscht diese, und nicht diese jene, wie zur höchsten Kunstharmonie nötig." *)

Weitere Aufzeichnungen, namentlich von Seiten Varnhagens, belehren uns, dass Frau Milder in der Reife des Alters auch eine der ausgezeichnetsten Liedersängerinnen wurde. In seinen „Denkwürdigkeiten" beschreibt Varnhagen unter anderem, wie unsere Sängerin durch die Macht des Liedes 1819 ganz Karlsruhe hinriss. Da heisst es: „Der Besuch der berühmten Sängerin Anna Milder aus Berlin, welche mir durch den Staatskanzler selbst und durch Stägemann sehr empfohlen war, erfreute uns durch den höchsten Musikgenuss. Sie sang besonders Uhlandsche Lieder, mit dem schönsten Ausdruck — und ganz Karlsruhe war entzückt." — (Denkwürdigkeiten IX, S. 564 f.) Seitdem wurde unsere Sängerin mit dem Varnhagenschen Ehepaare innig befreundet und war namentlich im Salon der Frau von Varnhagen eine gern gesehene Erscheinung. So ist denn besonders in der umfangreichen Korrespondenz zwischen Varnhagen und seiner Gattin recht viel von Frau Milder die Rede. Einmal schreibt Varnhagen seiner Gattin (aus Berlin, 1823): „Ich war bei der Milder zu Mittag, ausser mir war nur noch Mad. Liman. Es war sehr angenehm, alles harmlos und gut. Sie ist eine wahre Freundin, sie sprach nur immer davon, was Du von ‚Dido' sagen würdest, von ihrer Haltung, ihrem Anzuge, und sie war überzeugt, Du würdest alles prächtig finden." (Briefwechsel VI, S. 91).

In den „Denkwürdigkeiten" ist auch von einem nicht genannten Autor ein Aufsatz aus dem Jahre 1830 enthalten: „Der Salon der Frau von Varnhagen". Der Autor, ein empfohlener Musikfreund, unterhält sich mit Frau von Varnhagen über Gesang, vornehmlich über Liedervorträge, bei welchen Gelegenheiten Rahel „der einfachen grossartigen Weise, wie Madame Milder deutsche Lieder zu singen pflegte, volle Gerechtigkeit widerfahren liess, aber hinzufügte, eigentümlicher und rührender habe sie dergleichen nie singen hören, als vor mehreren Jahren von einem jungen Schwaben Grüneisen, der habe ihr ordentlich eine neue Sphäre aufgeschlossen, einen neuen Begriff von etwas früher Unbekanntem, nämlich von echt und schön deutschem Gesang". — (Denkwürdigkeiten VIII, 598 f.)

Lebendig aber schildert der dortige Gewährsmann die Art und die Macht des Mildergesanges: „Madame Milder war inzwischen zum Forte-

*) Siehe: Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde, Berlin 1834, herausg. von Varnhagen von Ense, II, S. 421 — und: Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel, Leipzig 1875; V, S. 180 f.

piano getreten, und bereitete sich zu singen. Bald war alles still und harrte der mächtigen Töne dieser Silberglocken. Sie begannen in zartester Reinheit und Süssigkeit und schwollen zu dem stärksten Strom, ohne getrübt zu werden. Lieder von Kreutzer, von Schubert und Beethoven rissen uns alle zum Entzücken hin. Eine zauberische Einfalt wirkte in diesen Tönen, rührte das innerste Herz, das Gemüt fühlte sich durchschauert und emporgehoben.“ — (a. a. O. S. 610).

Im Jahre 1822 aber hatte ihr Varnhagen von Ense folgenden Dithyrambus gespendet:

Anna Milder.

Deinem Gesange, wenn dort in den Kunstwettstreiten von Hellas
Solcher Stimme Gewalt wär' den Entzückten ertönt,
Hätte das Ruhmesgefild von Olympia — Herrin der Wahrheit,*)
Einst den Hellenen gerühmt — herrliche Kränze geweiht!
Längst hinschwanden das Volk und die Siegesbahn jener Hellenen,
Seit Jahrhunderten ruht schweigend der schöne Gebrauch:
Aber noch heut' solch Ehrengeschick dir wieder emporblüht
Lieblichen Klanges, noch heut krönet Olympia dich!

(Denkwürdigkeiten. VI. S. 399). —

Der schwedische Dichter Atterboom machte in den Jahren 1817 bis 1819 eine Reise durch Deutschland, kam auch nach Wien, sah Beethoven und giebt uns ein interessantes Bild über das Äussere, wie besonders über des Meisters Art zu dirigieren. Atterboom kam auch nach Berlin, fand wenig Wohlgefallen an der von ihm sogenannten „Hauptstadt der Schlafmützen“ — aber um so mächtigeres an Frau Milder. Der Dichter erzählt**): „Den tiefsten religiösen Eindruck, den ich in Berlin je erlebte, verschaffte mir eine herrliche Choralmusik, die ich in einer der Zuckerkirchen des Gensdarmenmarktes aufführen hörte. Eine hinreissende Sängerin, Madame Milder-Hauptmann, eine Sängerin, deren Gleichen wenigstens in dieser Art Gesang Norddeutschland schwerlich aufzuweisen hat, erfüllte die Wölbung mit allmächtigen Himmelsklängen und das Herz mit veredelnder Berauschung.“ —

Um dieselbe Zeit nahm auch Konradin Kreutzer, der Komponist des „Nachtlager von Granada“ Veranlassung, sich in einem Briefe an einen ungenannten Freund (Donaueschingen, 5. Dezember 1819) über unsere Sängerin — die eine Partie in einer seiner Opern singen sollte,

*) *Δέσποιν' ἀληθείας.* Pindar Olymp. VIII.

**) Siehe Aufzeichnungen des schwedischen Dichters Per Daniel Amadeus über berühmte deutsche Männer und Frauen etc. aus dem Schwedischen von F. Maurer, Berlin 1867; S. 64.

eigenartig zu äussern. Kreutzer schreibt:*) „Haben Sie nun wohl die Adele bei der Madame Milder schon gesehen, — ich bin doch gar zu sehr begierig, Ihr Urteil, das unparteiische, darüber zu hören! — Der Herr Wolf und Madame Milder sagen mir wunderschöne Sachen darüber — einzig äusserte sich letztere, sie finde die Partie zu fatigant — Ihr meistens zu hoch gesetzt etc. — was ich aber unmöglich zugeben kann, da die ganze Rolle für einen Mezzo-Sopran gesetzt ist, und Madame Milder doch nicht so viel von ihrer Höhe und Kraft wird verloren haben! Die gute Frau hat hier und da besondere Ansichten — oder vielmehr manchmal gar keine! — da Sie unter andern meint, Sie singe besser (für Ihre Stimme), aus B als aus Kreuz ≠ —? ? —“

Diese Idiosynkrasie vor gewissen Kreuztonarten — vielleicht Cis-moll, Gis-moll, Fis- oder Cis-dur — dürfte jedoch Frau Milder mit manch einem anderen reproduzierenden Künstler teilen. —

Herbes und Zartes vermischt auch der berühmte englische Musikschriftsteller Henry Chorley in seinen Aufzeichnungen über unsere Sängerin. Er, der sie sonst eine Königin des Gesanges nennt, bezeichnet sie als sehr mittelmässige Musikerin (so indifferent a musician), die jede Partie nur dadurch lernen kann, dass sie ihr immer wieder vorgespielt wird. Aber abgesehen davon, darf sie unbedingt als Typus einer grossen deutschen Sängerin angenommen werden (implicitly as the type of the great German songstress),**) weil ja der „unvergleichliche Fidelio“ für sie geschrieben war, ebenso die Emmeline in Weigls Schweizerfamilie. Einer seiner Freunde ruft ihm besonders ihre grossartige Personifikation (magnificent impersonation) der Gluckschen Heroinen ins Gedächtnis. — Chorley selbst spricht aber auch noch von dem grossen Einflusse, den „Königin Milder“ (Queen Milder) in den Tagen ihres Glanzes an der Berliner Oper ausübte. —

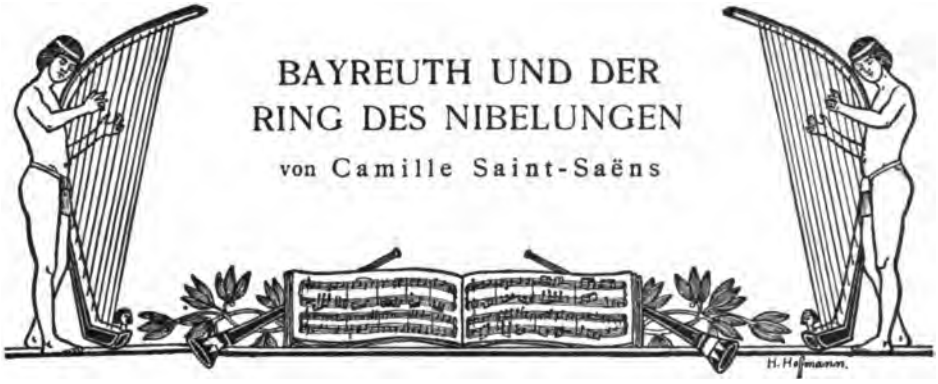
Einen wahrhaft einzig dastehenden Triumph für die Zaubermacht des Milderschen Gesanges bildet ihre Begegnung mit dem grossen Dialektdichter und Volksschriftsteller Joh. Peter Hebel in Karlsruhe. Freiherr von Biedenfeld erzählts in seinem Buche über „die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen“ (Leipzig 1848, S. 90f.). Es mag 1819 gewesen sein. Biedenfeld lernt Hebel kennen. Dieser „durch und durch poetische Mann“ hatte jedoch keinen Sinn für Musik, — sie war ihm zuwider. Da kommt Anna Milder nach Karlsruhe, besucht den Dichter — der nun Anstands halber zu Weigls Schweizerfamilie pilgern muss, um diese Sängerin zu hören ...

*) Cf.: La Mara: Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten etc., Leipzig 1886; II, S. 58. —

**) H. F. Chorley: Modern German Music, London 1854; I, 185. 186. 193. —

Biedenfeld, der noch ganz Entzücken ob Weigls Musik und dem „Engelsgesang der Milder“ ist, begiebt sich andern Tages zu Hebel. Der ist lange von fast unhöflicher Schweigsamkeit. Endlich lässt v. Biedenfeld das Wort „Schweizerfamilie“ fallen. Und da kommt es an den Tag, dass dieses Werk den Dichter völlig umgestimmt hat. Begeisterungsvoll sprach er dann die bedeutsamen Worte: „Sehen Sie, das ist das wahre Gepräge und der Triumph des wahrhaft Schönen in der Poesie, dass es die verschiedensten Naturen und Ansichten mit beinahe gleichem Entzücken durchbebt. Dieser Weigl ist ein grosser Poet und diese Stimme der Milder ist edelste Naturpoesie. Nun erkenne ich, dass Musik und Poesie eins sein können und eigentlich eins sein sollen!“

Fortsetzung folgt



Schluss

Wir kommen nun zu dem eigenartigsten Teil des Werks. Er durchbricht nicht nur die Schranken der Oper, er geht auch über den Rahmen des Schauspiels hinaus. Der Zuschauer fühlt sich in eine ganz neue Welt versetzt, die Welt des musikalischen Dramas. Dazu bedurfte es eines ganz neuartigen Erfassens der klanglichen Aufgaben. Nach dem landesüblichen Rezept wäre es unmöglich gewesen, ein Dichtwerk wie Siegfried in Musik zu setzen.

Der erste Akt ist bei guter Darstellung unerreichbar gross. Der Schauplatz stellt das Innere einer grossen Höhle dar. Links die Schmiede des Zwergs Mime, in der das Feuer flackert. Diesmal sehen wir kein Theaterfeuer, sondern echtes, durch einen riesigen Blasebalg unterhaltenes Kohlenfeuer. Funken sprühen aus ihm auf und fliegen zu dem Boden der Höhle. Das Eisen erglüht in der flammenden Glut. Trotz dieser flammenden Naturwahrheit kann in dem Zuschauer kein Gefühl der Angst aufkommen.

Man muss den ersten Akt hören und sehen, um zu erkennen, wie der Dichter die langen Gespräche zwischen dem Nibelungen Mime und Siegfried zu gestalten und zu steigern weiss. Er giebt hier eine wahre Genieleistung. Die Musik klingt oft beinahe wie improvisiert, so durchsichtig, leicht, lebhaft und geistsprühend dabei; bald beschleunigt, bald verlangsamt sie ihre Bewegung, malt die Bilder der Rede aus und weiss das Interesse des Zuhörers stetig zu erhalten, zu beleben.

Das Erscheinen Wotans, der unerkannt in einem grossen blauen Mantel, einen mächtigen Schlapphut auf dem Haupte daherkommt, bringt eine Unterbrechung des Stilllebens. Unter falschem Vorwande erzählt er Mime die ganze Geschichte von den Rheintöchtern, den Göttern und Riesen. Der Vorwand ist sinnvoll, er zaubert musikalische Wunder in Gesang und Orchester. Aber die Handlung stockt; wir kennen die ganze Geschichte, und wenn Wotan geendigt hat, sind wir um nichts klüger als zuvor. Beim Abschied ruft er Mime zu: Nur wer das Fürchten nie gelernt, schmiedet Nothung neu. Nothung, das Zauberschwert.

Mime zeigt sich als elender Feigling. Sobald er allein geblieben, sinnt er über sein Schicksal nach, kommt auf den Riesen Fafner, der seine

Schätze in der Gestalt eines mächtigen Drachens vor der dunklen Waldhöhle bewacht. Der Schein des Feuers, das um Brünnhildes Felsen loht, glüht und leuchtet bis zum Eingang der Höhle. Tausend Schrecken stürmen auf ihn ein. So sonnig am Schlusse des letzten Aktes der Walküre das Feuerzaubermotiv erscheint, hier nimmt es einen gespenstigen, wahrhaft schaurigen Charakter an, dadurch dass man in den Bässen das Fafner-Motiv grollen hört, das zuerst im Rheingold bei der Verwandlung Alberichs erklang. Es kommen dabei Harmonieverbindungen zu Gehör, die ein Konservatoriumsprofessor niemals durchgehen liesse. Beim Lesen erscheinen sie unmöglich, beim Hören klingen sie zwar fremdartig, aber köstlich. Es ist wahr, das Bayreuther Orchester kennt keine Unmöglichkeit.

Das Schmiedelied in seiner ganzen grandiosen Anlage am Schlusse des ersten Akts, ist eine der packendsten Scenen, die ich kenne. Leider besass der Künstler, dem die Rolle des Siegfried zugeteilt war, nicht die nötige Höhe, er ist mehr Bariton als Tenor. Seinem g und a fehlte es an Stärke, an Glanz und auch an Reinheit der Intonation. Während Siegfried das Schwert auf dem Ambos schmiedet und in kriegerischer Lebensfreude besingt, bereitet Mime mit tausend Listen den Trank, mit dem er Siegfried, wenn er Fafner erlegt, stärken und vergiften will. Er durchkostet im Voraus die Freudenschauer seines teuflischen Planes. Die Wirkung dieses Finales ist recht gewaltig, wenn Siegried ein a hätte, wäre sie unvergleichlich.

Der zweite Akt zeigt uns Alberich schlafend vor der Höhle, wo Fafner seinen berühmten Ring bewacht. Der Akt ist sehr geschickt gemacht und weist lebensvolle Scenen auf. Man findet darin das Gewagteste, was je im Theater geboten wurde. Siegfried liegt unter einem Baum und lauscht dem Säuseln der Blätter, dem Gesang der Vögel. Der Zauber der Musik erhebt diese Scene zu vollster Naturwahrheit. Mit der Gabe, die Vögel zu verstehen, gewinnt Siegfried Lust, ihnen zu antworten. Nachdem er vergeblich versucht, einem Schilfrohr Töne zu entlocken, ergreift er sein Horn und bläst eine fröhliche Fanfare, die den Drachen Fafner in der Tiefe seiner Höhle weckt.

Der Drache, das greuliche Ungeheuer stürzt heraus. Er reisst den Rachen auf, rollt die Augen, erhebt sich auf die Hintertatzen und schlägt mit dem Schweif um sich. Man lächelt unwillkürlich ein bischen über dieses Ungeheuer. Und doch ist es ein ganz ehrbarer Kulissendrache.

Der Gesang des Waldvogels, der Siegfried warnt und über die Zukunft belehrt, ist von himmlischer Frische. Und welche feinen Klänge im Orchester, welche ausgesuchten Übergänge, welche prächtigen Farbentöne!

Der dritte Akt beginnt mit einer grossartigen Scene, Wotan weckt Erda und befragt sie über sein Schicksal. Etwas Beklemmendes, Erschauerndes liegt in der Musik; man glaubt sich in überirdische Sphären versetzt.

Aber sonderbar, der Charakter der Musik ist ein ganz anderer geworden. Schon am Schlusse des vorigen Aktes machten sich seltsame neue Klänge bemerkbar. Was geht vor? Wie erklärt sich das? — Hier, gerade hier hatte der Tondichter die Ausarbeitung des Werkes abgebrochen, um seinen „Tristan und Isolde", seine „Meistersinger von Nürnberg" zu schaffen. Er hatte vom Liebestrank Isoldes gekostet, ohne ein Gegengift zu nehmen. Daher die Klarheit, die Zurückhaltung im Gebrauch der ungeheuren Klangmittel, über die das Orchester verfügt. Er scheint die letzte Steigerung auf den Schluss aufzusparen und lässt den Hörer lieber eine ganze Weile gleichartige Töne und Accorde hören, ehe er eine der später beabsichtigten Wirkungen vorausnimmt.

Das Erwachen Brünnhildes ist ergreifend. Siegfried, der das Fürchten nie gelernt, erbebt beim Anblick der Walküre, die in langsamen, schönheitstrunkenen, musikalischen Steigerungen zum Leben zurückkehrt. Das melodische Element ist hier nur spärlich vertreten, wenn es aber der Dichter benutzt, dann geschieht es mit unvergleichlichem Reiz, mit bestrickender Lieblichkeit. Der breite Gesang Brünnhildes ist eine Meisterleistung. Das Nachspiel scheint fremdartig, bald ergeht es sich in ausgesuchter, antikisierender Einfachheit, bald schlingt es mehrere verschiedene Themen so unentwirrbar durcheinander, dass das Ohr nicht mehr weiss, welchem Motive es folgen soll.

Die Aufführung dieser Duo-Scene ist nicht vollständig geglückt. Die Darsteller blieben die ganze Zeit hindurch an derselben Stelle stehen, anstatt sich zu bewegen, in der Erregung, die naturgemäss die gesteigerten Gefühlsausbrüche bewirken müssen. Im ganzen ist der Eindruck dieses dritten Aktes in keiner Weise mit dem überwältigenden Zauber des dritten Walkürenaktes zu vergleichen.

Kann sich das Ohr an den neuen Stil des Tetralogie-Dichters gewöhnen? Hält der Komponist sich selbst streng an die einmal für recht erkannten musikalischen Prinzipien? Versteht er durch diese starre Verfolgung seines Zieles den Zuhörer zu fesseln, seine Anteilnahme zu erwecken und zu steigern?

Jawohl, gan zentschieden. Und in der Götterdämmerung findet das Publikum auch die feste und sichere Antwort auf die grosse Frage, die ihm der Erfolg der drei vorhergehenden Abende auf die Lippen drängte! Man wird gepackt von dem Zauber dieser Dramatik, man wird willenlos in den Taumel dieser wechselnden Erscheinungen mit fortgerissen und sieht sich, ohne Zeit zum Nachdenken zu finden, wie durch eine übernatürliche Gewalt an die Gestalten, die Ereignisse gekettet, die einen Teil des eigenen Ich in sich zu bergen, zu bedeuten scheinen. Die „Götterdämmerung", die sechs Stunden, von vier bis gegen zehn Uhr dauert, lässt die Auf-

merksamkeit des Zuschauers keinen Augenblick erlahmen. Diese Kunst, diese Wunder lassen sich nicht mit Worten festhalten, sie lassen sich kaum in Gedanken nachfühlen. Und doch würde durch ein Hineinleben in die kunstvollen Details, in die streng logisch aufgebauten, machtvoll einstürmenden Folgeerscheinungen der Anteil an der unendlichen, übersinnlichen Tragik der Idee noch gesteigert.

Die Musik in der Bayreuther Gestaltung giebt der Dichtung ein Relief, mehr noch, sie giebt ihr eine Seele, eine Seele, die wie mit suggestiver Gewalt sich unseres Verstandes, unseres Herzens bemächtigt. Wie soll man denen, die es nicht erlebt, das Wunder begreiflich machen?

Ein Männerchor, der in malerischer Gruppierung sich über herabhängende Felsen ausbreitet, zaubert Wirkungen, mächtiger als die irgend einer Scene der drei vorangehenden Abende. Mit wahrem Entzücken begrüsst man die anmutigen Rheintöchter aufs neue, lauscht man wieder ihrer sanft einschmeichelnden Weise.

Der dritte Akt bringt eine grandiose Steigerung in dramatischer wie musikalischer Hinsicht. Brünnhilde wächst vor unseren Augen zur Überlebensgrösse.

Es war unmöglich in der Aufführung alles genau, wie es der Dichter gedacht, wiederzugeben: Brünnhilde sprang nicht auf ihr Ross und stürzte sich nicht in den Scheiterhaufen, der über Siegfrieds Leiche zusammenbricht. Auch andere Einzelheiten mussten abgeändert werden.

Von dem Gipfel des letzten Aktes der Götterdämmerung aus gewinnt das ganze Werk in seiner gigantischen Grösse den Eindruck des Übermenschlichen, Überirdischen, wie die Alpenkette von der Spitze des Mont-Blanc aus gesehen.

Ein paar Worte über die Darsteller.*) Es würde zu weit führen, eine vollständige Aufzählung zu geben; denn es sind nicht weniger als 46 Partieen vorhanden, von denen auch die unbedeutendsten mit begabten Künstlern besetzt waren. In erster Reihe standen Herr Schlosser aus München, der aus dem Zwerg Mime eine der meisterhaftesten Figuren schuf, und Frau Materna aus Wien, die sich in der Charakterisierung der Brünnhilde nicht Genüge thun konnte. Glänzende Stimmmittel wirkten da Wunder, Stimmmittel, die sich in den Dienst eines grossen Darstellungstalents stellten.

Die beiden Heldentenöre, die die Partieen des Siegmund und Siegfried inne hatten, waren eben so gute Schauspieler, wie schlechte Sänger. Sie gaben ihren Helden Grösse der Auffassung; aber das Singen ist ihre schwache Seite. Dem einen, Herrn Niemann, der bei uns in Paris früher

*) Die Bayreuther Festspiele vom Jahre 1876 sind gemeint.

den Tannhäuser darstellte, ist es unmöglich, piano und legato zu singen. Er verdarb die einzige wahrhaft grosse Gesangsmelodie, die das Werk aufweist. Man bedauerte, dass sie ihm anvertraut worden. Der andere, Herr Unger ist noch unzulänglicher. Und da wagen die Leute, über die Tenöre unserer Pariser Oper zu klagen. Allerdings muss man gerechterweise hinzufügen, dass keiner unserer Tenöre ein so glänzender Darsteller, wie Herr Niemann oder Herr Unger ist.

Herr Betz, der erste deutsche Bariton, füllt die Rolle des Wotan gut aus. Er ist ein bewunderungswürdiger Sänger, aber ein mittelmässiger Schauspieler. Dieses Ehrentitels in Wahrheit würdige Sänger sind in Deutschland dünn gesät und werden deshalb um so höher geschätzt. Die Meisten, die bei der Aufführung des Nibelungenrings mitwirkten, schrieen mehr als sie sangen.

Abgesehen von der Anlage des Saals und des Orchesters unterscheidet sich das Bayreuther Theater noch in anderen Punkten von den bekannten Opernhäusern. Die Rampe, in ihrem geschickten Übergang von Saal zur Bühne, entschwindet völlig unseren Blicken. Sie entschwindet um so eher, als die Sänger ihr fast niemals nahe kommen. Sie bleiben gewöhnlich in Höhe der zweiten Kulisse, wo sie von den Soffiten und der Rampe aus grell beleuchtet werden und so bei der vollständigen Abdunkelung des Saales die ganze Aufmerksamkeit auf sich konzentrieren. Für den Souffleur ist kein Platz vorgesehen; er hält sich je nach Bedürfnis in der Kulisse oder hinter den aufgestellten Versatzstücken auf. Der Dampf spielt bei den Scenenwirkungen eine grosse Rolle. Ströme weissen Dampfes täuschen Gewölk vor, rot beleuchtet verwandelt er sich in Feuerschein.

Das unsichtbare Orchester bedeutet unbestreitbar einen Gewinn, einen Gewinn, der in Zukunft überall nutzbar gemacht werden sollte und wohl auch werden wird, sobald noch die letzten notwendigen Verbesserungen gefunden sind.

In Bayreuth wird mit der musikalischen Kunst eine grosse Verschwendung getrieben. Viele interessante Details verflüchten sich in dem grossen Orchesterraum, dem Riesenschlund, der wie Fafner die Bühne bewacht. Die scenische Illusion zieht aber unzweifelhaft daraus grossen Gewinn.

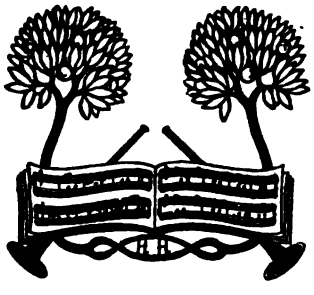
Gelegentlich der Erstaufführung des Nibelungenrings hielt Richard Wagner eine Ansprache, in der er im wesentlichen ausführte: Frankreich hat eine Kunst, Italien hat eine Kunst, S i e brauchen nur zu wollen, so hat auch Deutschland endlich seine Kunst. Das Wort war nicht nach Jedermanns Geschmack. Selbst seine Bewunderer gaben zu, dass seine Unhöflichkeit seinem Talent die Wage halte und legten solchen Äusserungen

gar kein Gewicht bei. Wenn ich Bemerkungen, die er über eine hochgestellte Persönlicheit äusserte, an die Öffentlichkeit brächte, so hätten diplomatische Verwicklungen daraus entstehen können.

Er bestritt übrigens, dass ihm jemals in den Sinn gekommen sei, Frankreich zu beleidigen. Was wollte er also? — —

Das weiss niemand, er selbst nicht. Ihn als Nationalfeind unseres Landes hinzustellen, ist einfach absurd. Er war nur denen Feind, die seiner Musik feindlich waren. Sie mögen hierin Recht haben; darin aber thun sie sicher Unrecht, dass sie den Dichter der Werke, die sie verlachen, als ein Ungeheuer von Geburt und Geblüt hinstellen.

Die Wagnermanie ist eine verzeihliche Verirrung, die Wagnerfurcht ist eine Kinderkrankheit.



CHARLES DE BÉRIOT

(geb. 20. Februar 1802, † 10. April 1870)

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Wenn auch so mancher schon seit Decennien über Bériots Kompositionen zur Tagesordnung übergegangen ist, wenn auch heute kaum noch jemand ein Bériotsches Violinkonzert auf sein Konzertprogramm zu setzen wagt, so ist es doch entschieden unrecht, nur mit geringschätzendem Lächeln von ihm zu sprechen: er hat (übrigens ebenso wie Ferdinand David, der gleichfalls jetzt unterschätzte Leipziger Geiger) Anspruch auf einen geachteten Platz in der Musikgeschichte als Komponist, als ausübender Künstler und als Pädagoge, als Begründer der sogenannten belgischen Violinschule, die eine Abzweigung der Pariser bildet.

Dass ein Teil seiner Kompositionen, besonders seine Konzerte und von diesen wieder am meisten No. 1 (D-), 7 (G-) und 9 (A-moll) noch immer im stillen gern gespielt und namentlich als wertvolles Übungsmaterial verwendet werden, geht aus der Thatsache hervor, dass wir, seitdem seine Werke dem Nachdruckrecht verfallen sind, mit neuen Ausgaben geradezu überschwemmt worden sind. Der Originalverleger dieser 3 Konzerte muss, da sie Jahre lang zum eisernen Repertoirbestand jedes Geigers gehörten, mit ihnen ein brillantes Geschäft gemacht haben. Aber auch eine ganze Anzahl anderer Kompositionen Bériots werden als angenehme Unterhaltungsmusik und zur Aneignung einer eleganten Spielart und Bogenführung, einer gewissen virtuosen Technik mit Erfolg immer noch Verwendung finden können, namentlich seine Phantasie de Ballet, seine Etuden (op. 9, 27, 37, 43, 75, 114, 123), vielleicht sogar noch die eine oder andere der früher so beliebten Airs variés. Nur eine Art seiner Kompositionen dürfte der Vergessenheit nicht zu entreissen sein, seine 49 Duos brillants über Opernmotive, die er gemeinsam mit den Pianisten Osborne, Benedikt, Thalberg, Labarre etc. veröffentlicht hat. Innerlichkeit, geschweige denn Tiefe und Grösse werden wir ganz vergebens in seinen Werken suchen; eine gewisse Anmut und Gefälligkeit der Melodie, eine prickelnde und kecke Rhythmik, eine durchaus violingemässe, brillante Schreibart, die sehr schwer klingt, ohne es zu sein, das sind die Vorzüge des nur selten banal werdenden Komponisten Bériot, der übrigens in 4 Klaviertrios und 3 Duo-Sonaten Fühlung mit der Kammermusik gesucht hat.

Sein Leben ist nicht ohne Leidenschaft und ohne tragische Züge, welche wir bei seinen Kompositionen vermissen. Bald nachdem er als kaum neunjähriger Knabe durch den öffentlichen Vortrag des Viottischen A-moll-Konzerts seine hervorragende geigerische Beanlagung dokumentiert hatte, stand er, der Spross einer vornehmen alten belgischen Familie, als Waise da. Wohl fand er einen väterlichen Freund in seiner Vaterstadt Löwen (deren Musikleben wie überhaupt das belgische durchaus unter französischem Einfluss stand) an den Musiklehrer Tiby, allein er war im wesentlichen darauf angewiesen, sich selbst weiter fortzuhelfen. Mit eisernem Fleiss studierte er ohne Lehrer, hierin bestärkt durch den Umgang mit dem eigenartigen Pädagogen Jacotot, der damals in Löwen wirkte und durch seinen Universalunterricht grosses Aufsehen erregte.

Mit 19 Jahren begab sich Bériot, der besonders durch seine reine Intonation und seinen geschmackvollen Vortrag schon damals für sich einnahm, nach Paris, um des hochberühmten Geigers Viotti Urteil einzuholen und vielleicht auch dessen Schüler zu werden. Dieser riet ihm, sich auf dem eingeschlagenen Wege weiter fortzubilden, zu keinem bestimmten Lehrer weiter zu gehen und seinen Geschmack an den Vorträgen hervorragender Künstler zu prüfen. Trotz dieses Rates wurde Bériot doch auf dem Pariser Konservatorium Baillots Schüler, gab dessen Unterricht aber schon nach wenigen Wochen auf, da er einsah, dass Viotti recht gehabt, dass seine Individualität unter Baillots von Pedanterie nicht freien Lehrart litt. Kurz entschlossen trat er in Paris in eigenen Konzerten an die Öffentlichkeit, und es gelang ihm, nicht zum wenigsten durch den eigenartigen Vortrag seiner Airs variés, den Ruf eines glänzenden Virtuosen zu gewinnen. Das Glück blieb ihm auch in England und besonders in London, wohin er von Paris gegangen, hold. Ruhmgekrönt kehrte er nach Belgien zurück, woselbst ihm König Wilhelm I. als „premier violon solo“ mit dem für die damalige Zeit sehr bedeutenden Gehalt von 2000 Gulden anstellte. Leider verlor er infolge der Revolution von 1830 diesen Posten.

Mit der weltberühmten Sängerin Marie Malibran-Garcia unternahm er nun grosse Konzertreisen, die besonders in Italien von grossem Erfolg begleitet waren: sein wunderbar schöner und edler Ton, die Reinheit seines Spiels, die brillante Technik, der feine Geschmack seines mitunter freilich etwas frostigen Vortrags sicherten ihm überall den Beifall der Musikfreunde, zumal auch seine Konzerte und Konzertstücke, sogar das für unsern heutigen Geschmack unerträgliche „Trémolo“, in welchem er das Thema der Beethovenschen Kreutzersonate in höchst absonderlicher Art nochmals variiert und die sogenannte Tremolostrichart geschaffen hat, dem damaligen Geschmack entsprachen. Infolge des tragischen Endes der Malibran, die 1835 seine Gattin geworden war, zog er sich in tiefer

Schwermut nach Brüssel zurück und verliess diesen Ort zu Konzertreisen nur noch 1840, in welchem Jahre er mit grossem Erfolg Deutschland bereiste und einige Zeit in Wien verweilte.

Im Jahre 1843 übernahm er ein Lehramt an dem Brüsseler Konservatorium, das seitdem als eine der Hauptschulen für Geiger gilt. Hier wirkte er, ohne selbst öffentlich weiter aufzutreten, mit grossartigen Erfolgen leider nicht länger als bis 1852, da er — fürwahr eine schwere Lebensprüfung — seines Augenlichts verlustig ging. 18 Jahre lang musste er diesen qualvollen Zustand noch ertragen, doch fehlte es ihm nicht an Lichtblicken: so reifte sein Sohn zu einem tüchtigen Klavierspieler heran; die von ihm gesäte Saat am Konservatorium trug unter der Leitung seines hervorragendsten Schülers Vieuxtemps herrliche Früchte; in seiner grossen Schule (1858), auf deren Bedeutung ich in dieser Zeitschrift S. 612 gelegentlich ihrer Neuherausgabe hingewiesen habe, konnte er seine pädagogischen Ansichten niederlegen, endlich durfte er noch eine reiche kompositorische Thätigkeit entfalten, bis der Tod seinem rastlosen Schaffen ein Ende setzte.

Wenn ein Baske sieben Söhne hat, so ist einer von ihnen mit ewiger Heilkraft beschenkt. Ein Kreuz unter der Zunge zeigt sie an. Doch hat es damit seine Bewandtnis: Kein Mitglied der Familie darf die Kraft des Wunderarztes gebrauchen, keines sich seinen Händen anvertrauen. Sonst verflüchtigt sich alle die Gnade. Nur fremden Menschen darf der Saludador dienen; frei, aus innerer Nötigung und unbelohnt. Wenn er sich nur einmal belohnen lässt, springt die wunderbare Kraft von ihm ab. Die Menschen wissen nicht, dass seine Sendung an dem dünen Faden dieser Bedingungen hängt. Für sie ist der heilende Mann gemeinhin ein „Esel". Und er scheint seiner Narrheit die Krone aufzusetzen, als er, der er die Königstochter in Madrid von furchtbarer Krankheit gerettet hat, alles ausschlägt, was ihm fürstliche Gnade darbietet; sogar die Hand der blassen Prinzessin.

Dies der Grundgedanke der Erzählung el saludador, die Kienzl in Moriz Hartmanns baskischen Sagen ausgeforscht hat. Aus der Ferne längst vergangener Zeiten hat der Dichter den Stoff zur Oper Heilmar geholt, und ihn dem Musiker übergeben. Freilich hat er ihn vorher auf deutschen Boden gehoben, die komischen Tendenzen in tragische verkehrt, das Fabulöse realisiert, die bunte Phantastik der Legende psychologisch verkettet und die fortlaufenden epischen Elemente zur schlanken dramatischen Handlung aufblühen lassen. So blieb vom ursprünglichen Sagenstoff schliesslich nichts übrig, als ein dramatisches Motiv — das des selbstlos Heilenden — und auf ihm ruhen drei frei erfundene Akte und ein Vorspiel mit ganz selbständigen Figuren.

An der Spitze der Partitur steht ein Citat aus Zolas Fecondité: „Man muss nur l i e b e n, um Wunder zu wirken". Es zeigt ungefähr die Richtung an, in die der Dichter die Tendenzen des Werkes geschoben hat. Der Hirte Heilmar, dem eine Traumerscheinung im Vorspiel die Gnaden der Heilkraft giebt, wirkt nur Wunder, wenn er liebt, d. h. der Menschheit und nur ihr, aus reinen, altruistischen Motiven dient. So lange ihn diese All-Liebe beseelt, fliesst Segen und Gesundheit aus seinen Händen.

„Nicht irdischen Lohn darfst du empfah'n
Für deines heil'gen Amt's Verwalten,

Nicht Ehr' und Gut, noch Zier und Gold,
Nicht Liebesgunst und Minnesold.
Verletzest je du das Gebot,
So ist's um deine Macht gescheh'n
Und deines Treubruch's Strafe sei,
Dass sich der Segen deiner Hände
In Fluch und Unheil wende."

(Vorspiel, 2. Scene.)

Im Augenblicke, wo Heilmar aber zur schönen Maja Liebe fasst und ihr zu Liebe, deren Mutter, die alte Notburga, zu heilen unternimmt, erfüllt sich die Untreue gegen sein Amt: Die Mutter Majas stirbt. Maja selbst sieht in den Verzweiflungen und Weigerungen des Geliebten nur Narrheiten. Ihr wird es recht, wenn Rolf — eine etwas frivole, leichte Natur, der Gegenspieler Heilmars — sie zur bürgerlichen Ehefrau nimmt. Erst am Schlusse des Dramas werden ihr die Zusammenhänge klar. Eine Fremde erscheint, die in feiner Beziehung die Züge der Traumerscheinung aus dem Vorspiel trägt; sie erzählt von der Not eines fernen Volkes, das von einer furchtbaren Pest heimgesucht wird. Sie kommt, den einzigen zu holen, der helfen kann: Heilmar. Da opfert sich denn Maja. Um den Geliebten seinem Menscheitsdienst wiederzugeben, stirbt sie in seinen unheilvollen Armen den Opfertod. Heilmar ist erlöst. Er besteigt das Schiff und fährt befreit, wieder ein Segner der Menschheit, ins ferne Land, das ihn gerufen hat.

Man sieht, wie das Motiv des unbelohnten Handelnmüssens in dieser Tragödie erweitert und vertieft wurde. Der Gegensatz zwischen Erwerb und seligem Beruf ist es, auf dem das Drama steht, ist ein Gedanke, dessen Wurzeln tief in unserer Zeit stecken. Und mit richtigem poetischen Gefühl hat Kienzl seinen Heilmar dem Quacksalber gegenüber gestellt, der Arme und Beine kuriert für Geld und bare Münze. So ist Heilmar der thätige schaffende Idealist. Das Gegenstück des späteren Don Quixote. Etwas von der Idealität des Künstlertums steckt in ihm. Vielleicht ein Stück vom innersten Leben Kienzls selbst. Hat er doch selbst in den schwersten Jahren seines Lebens — gerade in ihnen, 1890/91 entstand der Heilmar — die Höhen seines idalen Berufes nicht verlassen. Und es ist, wie bei dieser Gelegenheit angemerkt sein soll, eine Legende, dass er mit dem Evangelimann nur des „grossen Erfolges" willen in die Regionen der grossen Popularität absichtlich hinabgestiegen sei. — Heilmar ist übrigens wie jede Kienzlsche Oper von den Händen eines echten Dramatikers entworfen: namentlich die grosse Scene, die den 2. Akt beschliesst, und die Schlussscene des 3. Aktes in ihrer jetzigen Gestalt bestätigen es. Trotz vieler Symbolik ist die Handlung von der Wahrheit des Lebens erhellt. So sehr, dass du Prel sich sehr lebhaft mit dem Gedanken eines Aufsatzes

über diesen Stoff beschäftigte. Und nicht mit Unrecht bemerkte Kienzl einmal selbst, dass sein Heilmar, obwohl ganz unabhängig entstanden, mit Björnsons Pfarrer Sang viele äussere Parallelen habe. Gewiss aber ist das Heilmardrama nicht bloss gut geschaut und geschickt gezimmert, sondern was für den Dichter bezeichnend ist: erlebt.

Über die Musik ist mehr zu sagen, als — worauf man sich vielseits beschränkt hat — dass sie von Wagner herkomme. Leitet sich doch so ziemlich die ganze Produktion der letzten dreissig Jahre von Wagner ab. Die Wagnerkunst ist Kulturelement geworden, was doch im natürlichen Verlauf der Dinge liegt. Will man keine flüchtige Generalkritik, sondern Charakteristik geben, so muss das Entscheidende, die persönliche Note gesucht werden. Und sie liegt ganz klar und offenbar, was die Heilmarmusik anlangt, in der glücklichen Einführung des Volkstones ins moderne Musikdrama. Kienzls Urgrossväter mussten nicht als biedere Handwerksleute tief in der steirischen Bergheimat gesessen sein, wenn sich nicht in ihm das volktümliche Musizieren als angeborenes Element wieder melden sollte. Gerade heute, wo die Einfachheit der Volkskunst so gern affektiert wird, ist es von Gewicht, darauf hinzuweisen, dass Kienzl mit dem Volkstümlichen einen Teil seines Wesens, ein Stück seiner Natur giebt. Über seine Tanzsachen weht frische Landluft. Das Bukolische seiner Ländler ist nicht imitiert. Das Gemütvoll-Schwärmerische seiner Walzer nicht gesucht. Der Humor seiner Volksscenen klingt wahr und echt. Man braucht nur den Anfang des ersten Heilmaraktes anzusehen, dort, wo frische, freie Dreiviertel-Rhythmen zuerst aufschlagen, und man hört den höchstpersönlichen Dialekt des Künstlers. Oder man nehme als Musterbeispiel den Hahnentanz in As mit dem köstlichen „Kikeri", die neu eingepassten Stücke des 3. Aktes, wie den Tanz der Alten (Es-dur), den mit Johann Straussschen Elan hingeworfenen As-dur-Walzer — überall meldet sich Eigenes und echt empfundene Wirkung. Der Volkston ist dabei von innen heraus getroffen, und ist nicht bloss melodische und rhythmische Dekoration. Selbst im Gewande des modernen Chroma bleibt der Charakter des Volkstümlichen erhalten und stellt augenblicklich Beziehungen mit unserem Empfinden her. Mit einem Wort: bei Kienzl ist dieses Volkstümliche organisch. Und damit ist der Gewinn bezeichnet, den die Musik von 1902 aus seiner Partitur empfängt. Was bei Wagner zuerst auftritt — die Scenen auf der Pegnitzwiese — ist bei Kienzl breit und behaglich, mit originellen Farben ausgeführt worden. Im Evangelimann klingt das Volkstümliche von religiösem Glanz verklärt wieder, und es klingt als ureigenster Ton durch Kienzls Orchester- und Chorsachen und seine Lieder. So knüpft er allerdings an Wagner an, aber so, wie jeder unserer deutschen Musiker bei den Vorangegangenen anknüpfte; nicht anders, wie um eine Parallele zu ziehen, Marschner etwa an Weber. Auf das Übrige

beziehe ich mich nicht ausführlicher. Man kennt die breit fliessende Melodik der Kienzlschen Musik, ihre zarte Detail-Lyrik, die doch wieder zu energischer Dramatik zusammengefasst wird und ihre immer lichte, durchsichtige Instrumentation. Auch wo sie nicht zur Grösse wächst, ist sie doch immer ehrlich und unverkünstelt. Was aber hier herauszurücken war, ist das Besondere der Kienzlschen Musik, die Bereicherung, die aus ihr in die Literatur übergeht, und man findet das in ihrem süddeutschen, volkstümlichen Timbre. Hier fand der Künstler seine Mission, hier hat er seine Kraft gezeigt. Ein „Ungestilltes, Unstillbares“ wurde „in ihm laut“ und das wird überall wiederklingen.

Aufruf
an alle Freunde Anton Bruckners

Vom Meister selbst als sein Biograph erwählt, und von seinen Erben autorisiert, schreite ich nach jahrelanger Arbeit daran, eine Biographie des österreichischen Symphonikers zu vollenden, welche im Verlage dieser Zeitschrift, bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, erscheinen wird.

An alle, — einzelne, wie Korporationen — die der Sondererscheinung Bruckners im Leben oder in der Kunst näher getreten sind und Erinnerungen an sie bewahren, ergeht hiermit die höfliche Bitte, alles auf Bruckner Bezügliche: Briefe, Kompositionen, Bilder, Broschüren, Studien u. dgl. dem Unterfertigten gefälligst zur Einsichtnahme einsenden zu wollen, um so das Bild des im Leben so wenig Gekannten zu ergänzen und in möglichst mannigfacher Beleuchtung erstehen zu sehen.

Insbesondere richte ich an die Herren Dirigenten und Musik-Forscher, welche sich um die Verbreitung und Würdigung der Werke Bruckners Verdienste erworben haben, das freundliche Ersuchen, ihren Briefwechsel mit Bruckner und Dokumente, welche sein Verhältnis zu seinen Fachgenossen oder Urteile derselben über Bruckners Schaffen aufzuhellen imstande sind, der Biographie zu erschliessen.

Namentlich auch bezüglich der Daten von Erst-Aufführungen Brucknerscher Werke und ihrer Verbreitung im Auslande, wie auch bezüglich der Berichte über die Erfolge Bruckners als Orgel-Improvisator — besonders aus früherer Zeit — wäre es wünschenswert, möglichst viele Beläge zu sammeln.

Bei keinem anderen hat die Mitwelt weniger Notiz von seiner Eigenart genommen, wie bei Bruckner. Kaum sonstwo ist das biographische Material ein so kärgliches wie bei diesem Einsam-Grossen.

Möge daher jeder, der es kann, mithelfen, dem Tondichter, der von allen am meisten erlitten, ein Denkmal treuer Erinnerung zu erbauen!

Für jede Mitteilung, sowie auch für Adressen von ihm vielleicht noch unbekannt gebliebenen Kennern Bruckners dankt im voraus bestens

August Göllerich
Musikdirektor
Linz a. Donau (Oberösterreich)

BÜCHER

I. **Ernst Otto Nodnagel:** Jenseits von Wagner und Liszt. Profile und Perspektiven. Verlag: Ostpreussische Verlagsanstalt, Königsberg.

II. **Hermann Ritter:** Allgemeine illustrirte Encyclopädie der Musikgeschichte. Erster Band. Verlag: Max Schmitz, Leipzig-Reudnitz.

III. **Modest Tschaikowsky:** Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys. Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon. 1. Lieferung. Verlag: P. Jurgenson, Moskau-Leipzig.

I. Nodnagels Büchlein enthält zunächst fünf vortreffliche Charakteristiken moderner Musiker (Gustav Mahler, Hugo Wolf, Arnold Mendelssohn, Richard Strauss, Max Schillings); ferner drei „Perspektiven" überschriebene ästhetische Aufsätze (Das naturalistische Melodram; Gesangprosodie; Der Symbolismus in der Musik) und als Anhang eine Besprechung des „Bärenhäuters" und der vierten Symphonie von Mahler. Schon beim ersten flüchtigen Durchblättern erhielt ich einen durchaus günstigen Eindruck, der gelegentlich gründlicherer Lektüre mächtig vertieft und gesteigert wurde. Eine imponierende Sicherheit des Urteils, eine von zartester Empfindung zeugende Kunst verständnisvoller Darstellung zeichnen das Buch vor den meisten ähnlichen Sammlungen ästhetischer und charakterisierender Skizzen aus. Des Verfassers musikalisches Denken fusst und wurzelt wahrhaftig im Boden modernster Kunst, wirklich jenseits von Wagner und Liszt. Über das nachwagnerische Musikdrama, wie es uns Strauss und Schillings repräsentieren; über die auf Berlioz und Liszt fussende programmatische Symphonie, deren bedeutendste Vertreter Strauss und Mahler kaum einen zweiten Schilderer von solcher Begeisterung und solcher Urteilskraft finden werden; endlich über das nachromantische Lied, das zum Sprechgesang mit emancipierter „Begleitung" geworden ist (Strauss, Mahler, H. Wolf) ist wohl selten so knapp, treffend und schön geschrieben worden. Schade, dass Mahlers vierte Symphonie keine eingehendere Besprechung in dem Büchlein gefunden hat; eine solche hätte Nodnagels Charakteristik Mahlers vielleicht in wichtigen Punkten noch ergänzen können.

II. Wer etwa meint, die ohnehin nicht geringe Zahl der mehr oder minder überflüssigen „kurzgefassten" Musikgeschichten in deutscher Sprache habe hier einen neuen Zuwachs erhalten, der ist auf dem Holzwege. Der gerade um die populäre Musikgeschichte so sehr verdiente Verfasser hat hier in knappester Form und in der praktischen Anlage eines Katechismus ein ebenso lehrreiches wie handliches Werkchen geliefert — leicht als Handbuch zum Selbststudium, ebenso leicht als Leitfaden für den Schulunterricht zu verwenden. Der erste Band enthält eine vorzügliche Einleitung: eine Art Einführung in das Studium der Musikgeschichte, und giebt dann auf 72 Seiten eine gedrängte Übersicht über die Musik des Altertums. Auch die den Schluss bildende Bibliographie wird jedem Leser willkommen sein. — Der Band ist auch äusserlich prächtig ausgestattet.

III. Die mir vorliegende erste Lieferung dieser ausführlichen Biographie Tschaikowskys behandelt sein Leben bis zu seinem dreiundzwanzigsten Jahre, dem wichtigen Zeitpunkte, an dem der schwärmerische Jüngling sich entschloss, den Staatsdienst zu quittieren und sich für immer ausschliesslich der Musik zu widmen. Der deutsche

Leser wird sich mit Freude in die fast durchaus unmittelbar aus Briefen Tschaikowskys und den Mitteillungen seiner Bekannten aufgebaute Biographie versenken, — freilich auch bisweilen an der mitunter harten oder gar holprigen Übersetzung Anstoss nehmen.

Dr. Egon von Komorzynski.

MUSIKALIEN

I. **Paul Juon:** op. 5 Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello — op. 7. Sonate für Violine und Pianoforte — op. 9. Sechs Silhouetten für zwei Violinen und Klavier — op. 15. Sonate für Bratsche und Klavier — op. 16. Fünf Stücke für Streichorchester — op. 17. Trio für Violine, Violoncello und Klavier — op. 19. Drei Bagatellen für Violine mit Klavierbegleitung. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

II. **Anton Scholze:** Klavier-Fibel op. 21. Elementarschule für den allerersten Klavier-Unterricht. Verlag: F. Bosse, Leipzig.

I. Zu meiner Beschämung muss ich gestehen, dass mir, obwohl ich mich bemühe, Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik möglichst bald kennen zu lernen, der Name Paul Juon bis vor kurzem ganz fremd war. Schon bei der ersten flüchtigen Betrachtung der vorliegenden Werke aber wurde mir klar, dass ihr Schöpfer eingehende Beachtung verdient, ein Talent von starkem innerem Drang, ein Komponist von ausserordentlicher Begabung ist. Und dieser überaus günstige Eindruck hat sich bei mir, nachdem ich die vorliegenden Werke genau studiert und praktisch erprobt habe, noch gesteigert. Es gereicht mir daher zur grössten Freude hier auf diesen Komponisten aufmerksam machen zu dürfen und ich wünschte nur, meine Stimme hätte dieselbe Bedeutung wie die Schumanns, als dieser auf das ungewöhnliche Talent des jungen Brahms hinwies, mit dem Juon übrigens recht viel gemeinsam hat. Etwas absolut Neues, etwa wie R. Strauss in seinen Orchesterwerken bietet Juons Tonsprache und auch die äussere Form seiner Werke nicht. Er knüpft an die Formen der Klassiker an und sucht sie in modernem Geiste weiter fortzubilden; er ist ein Meister des Kontrapunkts, den er seines Schulbeigeschmacks entkleidet und in glücklichster, oft überaus geistreicher Weise verwendet; eine gewisse Vorliebe für Orgelpunkte ist ihm eigen; ebensowenig wie Juons Technik gesucht ist, ist seine Harmonik gekünstelt; wohl kommen bei ihm Harmonieen vor, die fremdartig klingen, kühne Übergänge u. dgl., aber nie habe ich den Eindruck, dass dies auf den ersten Moment Befremdliche absichtlich, um aufzufallen, gewählt ist. Neue Pfade wandelt Juon vielleicht noch am ersten in der Rhythmik, die er sehr abwechslungsreich zu gestalten weiss; aber wenn er den 5/4 oder sogar 7/4 Takt anwendet, so geschieht dies in einer solch geschickten Weise, dass man gar keinen andern Takt erwartet, dass diese auch heute immer noch ungewöhnlichen Taktarten einem ganz natürlich vorkommen. Eine grosse Neigung hat Juon wie Brahms für die Anwendung von Synkopen, ebenso liebt er es wie dieser die rechte Hand Triolen spielen zu lassen, während die linke die entsprechenden geraden Teile hat, und umgekehrt. Durch alle seine Werke geht ein grosser, oft genialer Zug; Kühnheit und Eigenart der Gedanken überrascht darin häufig; es spricht eben eine ernste und starke musikalische Persönlichkeit zu uns. Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Stimmungen kommt zum Ausdruck, die Melodie fliesst meist im schönen breiten Fluss, die Themen sind vornehm und edel, oft von scharfer Plastik und reizvollstem Gegensatz; nie huldigt Juon einem vulgären Kunstgeschmack.

Sehen wir uns nun die einzelnen Werke etwas näher an. Das D-dur Streichquartett op. 5, das dem Böhmischen Quartett gewidmet, von diesem aber wohl noch nicht öffentlich gespielt worden ist, geht vielleicht in seiner breiten Anlage und in der Wucht seiner Gedanken, in seiner oft geradezu orchestralen Konzeption über den Rahmen

eines Quartetts hinaus und nähert sich den symphonischen Formen. Der erste Satz interessiert vor allem durch die meisterhafte Durchführung; mächtig und kraftvoll ist das erste, zart und lieblich das zweite Thema. Das breit ausgesponnene Adagio (H-moll) ist reich an Gegensätzen. Wild braust das Scherzo dahin, um von einem an den Ernst des Lebens gemahnenden Trio unterbrochen zu werden. In die Vergangenheit wird man dann durch das Intermezzo versetzt, das sich in der gravitätischen Form einer Art Menuett präsentiert und voller kontrapunktischer Finessen steckt. Das Finale in Rondoform, aus welchem ein gesunder Humor spricht, wird mit dem ersten Thema des ersten Satzes begonnen und geschlossen. Sind die Anforderungen, die in geistiger und technischer Hinsicht an die Ausführenden gestellt werden, auch nicht gering, so dürften doch auch Dilettanten sich an diese interessante Aufgabe machen.

Die Violinsonate op. 7 in A-dur, deren Klavierpart einen sehr geübten Spieler erfordert, atmet im ersten Satze durchaus Brahmsschen Geist; ein sehr häufiger Tempowechsel gestaltet diesen Satz, dessen zweites Thema sich namentlich in unser Ohr schmeichelt, recht abwechslungsreich. Die Krone des Werkes aber bildet der zweite Satz, Thema mit Variationen, der auch in einer Separatausgabe gedruckt vorliegt. Das Thema scheint in seiner Einfachheit fast volkstümlich, welche Fülle aber von Abwechslung und Ideen bieten die sechs Variationen, jede einzelne ein Kunstwerk, würdig eines Bach oder Beethoven; hervorgehoben seien die fünfte in Romanzenform (von der auch eine Bearbeitung für Violoncell erschienen ist) und die sechste, die gewissermassen das Scherzo vertritt. Im Schlusssatz wird der Frohsinn durch ein sehr charaktervolles ernstes Thema kurz unterbrochen.

Eine köstliche Gabe, für die man um so dankbarer sein muss, als es verhältnismässig sehr wenig gute und auch nicht zu schwere Werke für zwei Violinen mit Klavierbegleitung giebt, sind die sechs Silhouetten, die sich auch zum Vortrag eignen. Die „Idylle“ trägt durchaus pastoralen Charakter. No. 2 „Schmerz“ wirkt geradezu erschütternd. No. 3 „Bizarrerie“ (6/4 bezw. 3/2) ist rhythmisch nicht leicht; prächtig ist der Gegensatz des harmonisch interessanten Trios mit seiner breiten Melodie. No. 4 „Mysteriöse Erzählung“ erhält diesen Charakter auch durch den angewandten 5/4 Takt. No. 5 ist eine sehr gefällige „Musette“. Sehr charakteristisch, auch humorvoll ist endlich No. 6 „Obstination“ mit dem sehr geschickt verwandten Basso ostinato.

Einen unleugbaren Fortschritt gegenüber der Violinsonate und namentlich dem Streichquartett in Bezug auf Klarheit der Konzeption bildet die in knapper und gediegener Form gehaltene Sonate für Bratsche und Klavier, mit welcher der Komponist allen Freunden des jetzt nicht mehr so vernachlässigten Instrumentes ein sehr gediegenes Geschenk gemacht hat. Während das Hauptthema des ersten Satzes im 6/4 Takt in D-dur ist, erklingt das Seitenthema im 5/4 Takt und in Gis-moll, bei der Wiederholung in D-moll. Beide Themen sind sehr ausdrucksvoll. Das liedmässige Adagio mit seiner ergreifenden Melodie enthält in seinem Mittelteil eine Art Scherzo. Der Schlusssatz, der 2 Themen voller Prägnanz in geistvoller Art verarbeitet, zeigt eine gewisse geistige Verwandtschaft mit dem Finale der ersten Klarinettensonate von Brahms.

Farbenprächtige, hervorragend in ihrer Erfindung und effektvoll bei aller Gediegenheit sind die 5 Stücke für Streichorchester, welche ich aufs wärmste zur öffentlichen Aufführung empfehlen möchte. In der „Kleinen Ballade“ ist die Balladenstimmung aufs beste getroffen, die Tonmalerei besonders gegen Schluss grossartig. Das „Schlummerlied“ ist innig und sehr fein gearbeitet; sehr hübsch macht sich die Steigerung in den Begleitungsfiguren. Recht eigenartig ist das „Terzenintermezzo“, ein sicheres Da Capostückchen, in welchem ständig 4/4 Takt mit 3/4 wechselt, so dass wir also 7/4 haben. Die „Elegie“ mit ihrer breiten Eingangsmelodie ist eine rührende Klage, der Schlusssatz ein derber Bauerntanz mit eingeschobenem langsamen Walzer, so hübsch erfunden und wirkungsvoll, dass er sicher immer wiederholt werden wird.

Das beste Werk, das uns Juon bisher geschenkt hat, ist aber sein Klaviertrio in A-moll, op. 17. Der erste Satz wird gleich mit einem entzückenden gesangreichen Thema eröffnet; es folgt ein zweites rhythmisch interessantes und gleichfalls einschmeichelndes, dem ein Schluss angehängt ist. Nach der prächtigen Durchführung führt ein Orgelpunkt ins 1. Thema zurück, das kanonisch von der Violine und dem Violoncell dann wieder aufgenommen wird, bis mit strahlendem A-dur das zweite Thema wieder eintritt und rasch zum Schlusse führt. War schon der erste Satz melodiös, so ist es in noch höherem Grade das Adagio in Liedform; ein herrlicher Gesang der Violine eröffnet den Satz, meisterhaft ist die begleitende Violine gesetzt, als dann das Violoncell den ersten Gesang wiederholt. Abwechslungsvoll ist das Seitenthema, das Leben und Steigerung in den Satz bringt, der mit einer Erweiterung des Hauptthemas und einem prächtigen Orgelpunkt schliesst. Der Schlusssatz ist ein sehr frisches Rondo mit zwei durch ihren Gegensatz sehr schön wirkenden Themen, denen eine kurze Coda angehängt ist. Die nicht schwierige Ausführbarkeit dieses Trios, das ebenso wie die Bratschensonate durch seine Knappheit für sich einnimmt, dürfte das Werk in Dilettantenkreisen bald heimisch machen.

Für Kinder, die über die erste Lage noch nicht hinaus sind, sind die Bagatellen bestimmt, allerliebste Stückchen, ein Marsch mit einem sehr melodiösen Trio, eine reizvolle Barcarole, deren Klavierbegleitung ein wahres Kunstwerk ist, und ein Walzer. Ich habe an diesen Kinderstückchen mich geradezu delektiert.

Hoffentlich kann ich recht bald wieder von einem neuen Werke Juons berichten, das wieder einen Fortschritt bedeutet. Hoffentlich nehmen sich auch unsere Kammermusikvereine dieser Werke an. Dr. Wilh. Altmann.

II. Eine besonders für junge Anfänger sehr zu empfehlende Schule, mit wenigen Ausnahmen (am Schlusse pag. 83, 84 und 85) progressiv, vom Leichtesten zum Schwierigeren fortschreitend. Obschon auch bei dieser Schule, wie bei allen andern, die Qualität des Unterrichtes natürlich in erster Linie vom pädagogischen Können und Wissen des Lehrers abhängt, so behandelt der Verfasser doch alle für den Anfangsunterricht wichtigen Momente mit solcher Gründlichkeit und in so leicht fasslicher Art und Weise, dass selbst weniger erfahrene Lehrer bei genauer Beobachtung des erklärenden Textes zweifelsohne erspriesslichen Unterricht zu geben imstande sind und auch minder intelligente oder mit ungeschickten Händen bedachte Schüler sich eine solide Grundlage für das weitere Studium des Klavierspieles aneignen können. Die gymnastischen Übungen für Handgelenke und Finger, welche den Anfang der Schule bilden, sind zwar etwas zu ausgedehnt (besonders die auf Seite 6 angeführten), doch lässt sich leicht das gar zu Schwierige darunter ausscheiden, je nach der physischen Entwickelung der Hände und Finger. Dass der Verfasser schon von Anfang an jeden Fingersatz prinzipiell wegfallen lässt, finden wir nicht gerechtfertigt, doch kann der Lehrer, da es sich ja nur um Übungen mit stillstehender Hand handelt, durch Bezeichnung des Anfangsfingers diesem Mangel leicht abhelfen. Vorzüglich sind die Holzschnitte zur Veranschaulichung der Körper-, Arm-, Hand- und Fingerhaltung und diejenigen zum Mechanismus der Finger; ebenso wichtig auch die leichtfassliche, logische Entwickelung und graphische Darstellung der Bedeutung des Bass-Schlüssels aus dem Violinschlüssel durch Einschaltung einer punktierten Hilfslinie zwischen das Pentagramm des Diskants und desjenigen des Basses. Wir haben diese Schule bereits in unserem Institute eingeführt und machen gute Erfahrungen mit ihr.

Dr. Hans Bosshardt.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, 2. Januarheft. — Unter der Überschrift „Gesangstilistische Spezialitäten“ bespricht Dr. H. v. d. Pfordten Schuberts Lied „An die Leyer“ und Löwes Ballade „Prinz Eugen“; er zeigt in seiner trefflichen Analyse, wie mannigfaltig auch die Lyrik ist und wie uns erst gründliche Zerlegung eines Kunstwerks in seine Einzelheiten einen wahrhaften Genuss bereitet. Eine gediegene Besprechung durch Dr. Bruns-Molar findet Charpentiers Oper „Louise“; es heisst von dem Werk, seine Schönheit sei nicht im dramatischen Aufbau, sondern im lyrischen Ausdruck gelegen.

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 1—2. — Anknüpfend an die Pariser „Siegfried“-Aufführung berichtet O. Berggruen über die Première des „Siegfried“ in Bayreuth Die Fortsetzung von Paul d'Estrées Aufsatz „l'art musicale“ behandelt grossenteils Chopin; hervorgehoben sei ein geistreicher Ausspruch Saint-Saëns': „Schumann, c'est l'âme allemande; Chopin, c'est l'âme polonaise; Liszt, c'est l'âme magyare.“

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1902, No. 1. — Ein einleitender Aufsatz fasst die musikalischen Ergebnisse des Jahres 1901 zusammen: Musikfeste und neue Aufführungen; neu erschienene Werke; Todesfälle. Christina Struthers liefert eine hochinteressante Geschichte der Entwickelung des musikalischen Zeitschriftenwesens: Die erste bekannte Musikzeitschrift war die „Critica musica“, von Mattheson in Hamburg 1722—1725 herausgegeben „the first good musical critical work that appeared in Germany“. Nach ihr sind bis zum Jahr 1884 nicht weniger als 500 Zeitschriften entstanden, wovon 200 allein auf Deutschland entfallen. Hugo Riemann bespricht ausführlich den 1. Band von Wooldridges „Oxford history of music“; ein knapper Nekrolog ist Rheinberger gewidmet.

THE MUSICAL TIMES (London) 1902, No. 1. — Dem Komponisten, Chormeister, Universitätsdozenten und Musikschriftsteller Henry Coward ist hier eine biographisch-kritische Charakteristik gewidmet; erstaunlich ist namentlich die Vielseitigkeit und Arbeitsfähigkeit dieses Mannes, von dem es heisst: „he holds the opinion that temperament is the slowest thing to be developed in all music . . . he is, above all things, a temperamental and emotional musician.“ Interessant ist die Ausgrabung eines in einem 1840 erschienenen englischen Gesangbuch enthaltenen Liedes „The Demon Musician“, dessen Randzeichnungen in Paganini-Karikaturen bestehen; ebenso eine ausführliche Schilderung der grossen Musikaufführungen, welche 1838 anlässlich der Krönung der Königin Viktoria stattfanden. Ein Nekrolog gilt dem vor kurzem verstorbenen Charles Sockey, der, 1820 geboren, als Tenorist bei der ersten Aufführung von Mendelssohns „Elias“ mitwirkte.

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1902, No. 1—3. Über „Die Zukunft des Liedes“ spricht J. Kohler; er führt aus, wie die Errungenschaften Wagners die Grundlage für die künftige Entwickelung des Liedes werden müssen und meint: „Wir bedürfen eines lyrischen Richard Wagner, der für das Lied die Bahn bricht und die Schranken der alten Zeit in Bresche legt“. Anton Urspruch ergreift das Wort zur Aufführung seiner Komposition von Klopstocks „Frühlingsfeier“; die Aufführung selbst wird von Th. Müller-Reuter besprochen. Ein Aufsatz Theodor Wichmayers behandelt „Mängel im Bau der Klaviatur und ihre Beseitigung“. Zum 70. Geburtstag Franz Wüllners spricht Otto Neitzel („ein leuchtendes Vorbild eines ebenso gesinnungstreuen, wie thatkräftigen Apostels der

schönen Tonkunst"). Endlich polemisiert Felix Weingartner unter der Überschrift „Unehrlich Volk" gegen die Vorwürfe, die Dr. Max Vancsa seinem Orestes in der „Neuen Mus. Presse" machte.

PRESSE, NEUE MUSIKALISCHE (Wien) 1902, No. 2. — Auf Weingartners Polemik antwortet Vancsa ziemlich scharf und schliesst mit den Worten: „Auch die Kritik soll Schutz verlangen gegen die Anmassungen solcher Künstler!" —

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALE (Paris) 1901, No. 11—12. — Eine schöne und wertvolle Zusammenstellung liefert Dom Hugues Gaisser über die Rolle, die das Weihnachtsfest in der Musik spielt; er behandelt zunächst, was aus der Kirchenmusik hierfür in Betracht kommt und erwähnt dann die das Weihnachtsfest betreffenden Volks- und Familienlieder und Konzertkompositionen, wobei er freilich unser „Stille Nacht, heilige Nacht" als zwei verschiedene Lieder: „Heiligste Nacht!" und „Stille Nacht!" auffasst. Über Wooldridges „Oxford history of Music" spricht sich Jules Combarieu sehr lobend aus; „une très sérieuse et très utile publication", für die Franzosen viel passender als die meisten deutschen Werke. Zwei bisher unbekannte musikalische Handschriften (im Besitz der Bibliothek von Vesoul) werden von Michel Brenet ausführlich beschrieben. Einige an Paul Lacombe gerichtete Briefe Emanuel Chabriers veröffentlicht Robert Brussel. Aus dem übrigen Inhalt sei die Besprechung hervorgehoben, die Jean Chantavoine unter dem Titel „vandalisme musical" einer Bearbeitung des „Fidelio" durch Castil-Blaze angedeihen lässt, die er in der Bibliothek der Pariser Oper gefunden: Die Oper ist zu einem lächerlichen Sammelsurium von verstümmelten oder zur Unkenntlichkeit veränderten Gesangsnummern geworden, die von langen Symphoniesätzen unterbrochen werden. So ist schon an die Stelle der ersten drei Nummern des 1. Akts (Duett, Arie der Marcelline, Quartett) der erste Satz einer Symphonie getreten; dazu sprechen Rocco und Marcelline, während sie Fidelio erwarten.

WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES 1902, Nr. 2—4. — Ausser einer langen Abhandlung über „den natürlichen Fingersatz chromatischer Geigenfiguren" von Ferdinand Schäfer enthalten die Nummern die Fortsetzung von Prüfers Aufsatz über Chrysander, die mit einem Glückauf zur bevorstehenden Aufführung des „Alexanderfestes" in Leipzig schliesst.

ZEITSCHRIFT, NEUE, FÜR MUSIK 1902, No. 2—3. — Auf Lortzings Faustmusik kommt noch einmal G. R. Kruse zurück; er meint, Lortzing habe sie für den Schillerverein in Leipzig geschrieben, dessen musikalische Aufführungen er seit 1840 leitete. — Eine Charakteristik Franz Emerichs liefert Paul Hiller („ein seiner Mitwelt Segen spendender Hoherpriester der Kunst"); Benno Geiger bespricht das „Verlorene Paradies" von Marco Enrico Bossi.

L'EUROPÉEN (courier international hebdomadaire; Paris) 1902, No. 6. — Enthält einen ausführlichen und verständnisvollen Bericht William Molards anlässlich der Pariser Siegfried-Aufführung, von der er sagt, sie habe scenisch alle andern Aufführungen, selbst die in Bayreuth, übertroffen.

EUTERPE (Helsingfors) 1902, No. 2. — Diese gediegene nordische Kunstzeitschrift bringt in der vorliegenden Nummer eine liebevolle Charakteristik Edvard Griegs aus der Feder ihres Herausgebers Karl Flodin; Grieg wird da der erste nationale Musiker genannt, der reinste Lyriker, besonders auf dem ihm eigensten Gebiet des Gesangs und der Klavierkomposition; trotz seiner Modernität wird er mit Mozart verglichen, dessen Grundeigenschaften auch die seinen sind. — Derselbe Autor bespricht auch kurz die Musik, die Erkki Melartin zu „Hannele" geschrieben hat.

DIE GEGENWART 1901, No. 44. — Hermann Springer feiert hier in einem warmen Gedenkartikel Bellini, in dem der Gottesfunke echter Kunst heller und reiner glühe als bei den andern. Er war minder geistreich und gewandt als der geschmeidige Donizetti, er war weit entfernt von Rossinis sprühender Lebendigkeit, ja selbst kleinere, wie Pacini oder Mercadante, hatten manche Vorzüge vor ihm voraus. Was ihn gross machte und was diesen allen mehr oder minder abging, war ein gewisser naiver und ehrlicher Enthusiasmus. Seine Melodieen kamen ihm aus einem warmen menschlichen, wie musikalischen Empfinden heraus, und dieser Schatz machte ihn reich vor dem Rivalen Donizetti und auch vor dem bewunderten Genie Rossini, dem das Musizieren doch immer nur ein vergnügliches Spiel des Geistes und Witzes blieb." — „In Bellinis Kunst ist das Gefühl alles."

DIE GESELLSCHAFT (München) 1902, No. 1. — Einem jungen Musiker, der bisher seinen Idealen treu geblieben ist — Karl Kämpf — gilt eine biographische Skizze von Y. v. Galetzki. Der 26jährige Komponist hat bisher eine symphonische Dichtung „Waldromantik", eine Suite für Klavier und Orchester „Hiawatha" und zahlreiche Lieder — prächtige nordische Stimmungsbilder in der Art Griegs — geschaffen; ihn bekannt zu machen und vor drohender Entmutigung zu bewahren, ergreift der Verfasser zu seinem Lobe das Wort. — Arthur Seidl kommt gelegentlich eines Münchener Musikberichtes auf die interessante Parallele Brahms-Bruckner zu sprechen, die er eher eine Antithese nennen möchte; er schliesst seine Ausführungen mit König Ludwigs I. Distichon:

„Bruckner, dir fehlt das, was Brahms hat, und diesem just, was du besitzest;
Wäret ihr beide vereint, wär's für die Erde zu schön!"

CORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS für Deutschland 1902, No. 1—2. — Eine ausführliche Abhandlung O. Kapessers betrachtet „die evangelischen Kirchengesangvereine in ihrer Bedeutung für das kirchliche Gemeindeleben" und warnt dabei in gleicher Weise vor Unter- wie vor Überschätzung. Historisch ungemein interessant ist H. Türnaus Aufsatz „Ein Gang durch die liturgische Praxis Niedersachsens", der die hierfür in Betracht kommenden protestantischen Kirchenverordnungen (die älteste hat Braunschweig vom Jahre 1528) bespricht.

BERLINER TAGEBLATT 1901, 29. Dez. — Franz Friedberg erzählt hier einige „Franz Liszt-Episoden", die für Liszts Humor und Laune ein glänzendes Zeugnis ablegen. Köstlich sind namentlich die mitgeteilten Scenen, in denen Liszt die lächerlichsten Personen und Dinge scheinbar tiefernst beurteilt; am köstlichsten wohl die Geschichte, wie die Bewohner einer biederen Kleinstadt sich zum Empfang des Meisters auf dem Bahnhof einfanden und ihren Augen nicht trauen wollten, als sie ihn behaglich lächelnd einem Waggon — vierter Klasse entsteigen sahen.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1902, 3. Jan. — Ein 14spaltiges Feuilleton befasst sich eingehend mit der Würdigung der von Alessandro Luzio herausgegebenen Briefe Verdis an den Grafen Arrivabene. Es heisst von dieser Publikation, Luzio habe „allen Anspruch auf Erkenntlichkeit für diese Gabe". — 11. Jan. — Diese Nummer enthält einen ähnlichen Aufsatz über die von G. Mazzatinti, F. Manis und G. Manis veranstaltete Sammlung der „Lettere di G. Rossini" ... „Rossini hatte seine Korrespondenten grösstenteils in Italien . . . viele seiner Briefe sind geschäftsmässiger Natur . . . oft wieder handelt es sich um Geldfragen . . . er schreibt mit jener Bonhomie, die sein dicker Kopf mit dem Doppelkinn und dem halboffenen Munde verrät. Und wie der Schalk dem Tondichter sowohl, wie dem Menschen im Nacken sass, so führte ihm auch manchmal der Schalk die Feder."

DIE WELT AM MONTAG (Berlin) 1902, 6. Jan. — Enthält ein begeistertes Loblied auf Bruckner, das schliesst: „Langsam, aber mit Sicherheit und Stetigkeit wird sich das Lebenswerk Anton Bruckners emporheben aus dem Chaos und, einmal emporgehoben, der Welt Massstäbe aufnötigen, die, was menschlichem Irrtum gross erschienen war, klein erscheinen lasssn wird. Der ‚grössenwahnsinnige Schulmeister' wird der grosse Meister neuer Schulen sein!"

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, 14. Jan. — Die Frage Mozarts Schädel betreffend, die im Herbst so viel Staub aufwirbelte, behandelt abschliessend ein „Marius d. J." unterzeichnetes Feuilleton. Hyrtls Benehmen in der Angelegenheit wird darin kritisch beleuchtet und die Litteratur, die sich seit Jahren in dieser Sache aufgehäuft hat, zusammenfassend besprochen. Ein sehr verständiger und lehrreicher Aufsatz!

PETERSBURGER ZEITUNG veröffentlicht einen bisher unbekannten Brief Lortzings. Der Brief befindet sich in der Schardiusschen Autographensammlung in der Universitätsbibliothek in Dorpat und ist bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden. Er ist an den damaligen Leiter des Deutschen Theaters in Petersburg gerichtet und sowohl für den Komponisten wie für die damaligen Honorarverhältnisse charakteristisch. Der Wortlaut ist folgender:

„An Se. Hochwohlgeboren den Direktor des Deutschen Theaters
Herrn Peter v. Helmersen.

Geehrter Herr! Es dürfte Ihnen vielleicht nicht ganz unbekannt sein, dass ich mich wegen des Honorars der beiden Opern: „Czar und Zimmermann" und „Die beiden Schützen" an die mir bezeichnete Behörde, Herrn Generaldirektor v. Gedeonow, wiederholt gewendet habe. Heute erhalte ich von Sr. Excellenz die Weisung, dass meiner Bitte wegen des Honorars (zwanzig Stück Friedrichsd'or für jede Oper) nicht Genüge geleistet werden könne, indem ausländische Produkte nie in Russland honorirt würden; ein Werk, welches sich ein dortiges Mitglied zum Benefiz verschaffe (bei beiden Opern war dies der Fall), werde dadurch unwiderrufliches Eigentum der Direktion. Ich kann kaum glauben, dass es der Wille Sr. Majestät des Kaisers, des gnädigen Beschützers jeder Kunst sei, sein deutsches Hoftheater solle auf diese Weise die Werke ausländischer Autoren erlangen. Ich habe demzufolge Sr. Excellenz dem Herrn v. Gedeonow erwidert, dass ich mich mit dieser Antwort nicht abweisen liesse, sondern das Aeusserste wagen würde, mein gutes Recht zu erlangen. Es ergeht daher, hochgeehrter Herr, an Sie meine ergebenste Bitte, Herrn v. Gedeonow zu bewegen, sich meiner Bitte zu fügen, indem es ihm nur unangenehm sein dürfte, wenn ich den Fall zur Oeffentlichkeit brächte, auch bin ich Willens, den Schutz Ihrer Majestät, der Gnädigsten Kaiserin, in Anspruch zu nehmen, deren Landsmann zu sein ich das hohe Glück habe.

Empfangen Sie, hochgeehrter Herr, die Versicherung der Hochachtung Ihres ganz ergebensten Albert Lortzing, Kapellmeister am hiesigen Theater.

Leipzig, den 5ten Aug. 1845."

Leider erfährt man nicht, welchen Erfolg dieses Schreiben gehabt hat. Dafür weiss man aber, dass litterarisches und künstlerisches Eigentum in Russland noch heute schutzlos dasteht, so weit es sich um „ausländische Produkte" handelt.

UMSCHAU

NEUE OPERN

A. v. Franchetti: Germania ist der Titel einer neuen Oper, die der Komponist soeben in Baden-Baden vollendete. Die Oper spielt zur Zeit der deutschen Befreiungskriege. Sie wird voraussichtlich im März in der Mailänder Scala zur Uraufführung kommen.

Villiers Stanford: Viel Lärm um Nichts. Im Kgl. Theater in Dublin wurde von der Operngesellschaft Moody Manners dieses Werk zum erstenmal aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Amsterdam: Die Niederländische Oper hat van Milligens Oper Darthula herausgebracht; der Erfolg war schwach.

Elberfeld: Das Stadttheater plant in der Zeit vom 14. bis 20. April eine Musteraufführung des Nibelungenringes. Als Gäste werden genannt: Birrenkoven, Briesemeister, Breuer, Friedrichs, Lieban, Mohwinkel, Stammer und die Damen Fremstad, Metzger, Plaichinger, Rogers und Schumann-Heinck.

Königsberg: Weigls Schweizerfamilie wird demnächst zur Aufführung kommen.

London: Im Mittelpunkt des Repertoirs des Covent-Garden Opera-House wird wieder Richard Wagner stehen. Zwei besondere Cyklen von Werken des Bayreuther Meisters sollen in glänzender Ausstattung und mit ersten Kräften besetzt in Scene gehen. Darunter befinden sich Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, die Meistersinger, die Walküre und Siegfried. Von älteren Bühnenwerken kommen Figaro, Barbier, Don Juan, Lucia und das für die jetzige Generation fast als eine Novität zu betrachtende Donizettische, seit 1878 nicht gehörte, l'Elisire d'amore auf das Repertoire.

Uzuach: Das kleine St. Gallensche Städtchen mit einer Einwohnerzahl von etwa 2000 Seelen beabsichtigt die Volksoper Der polnische Jude von Weiss von Dilettanten zur Aufführung zu bringen. Ein gewagtes Beginnen.

Wiesbaden: Im Rahmen der Festspiele werden Glucks Armide, Nicolais Lustige Weiber und Aubers Der schwarze Domino in Neueinrichtungen neben Reprisen des Oberon im kommenden Mai in Scene gehen.

KONZERTE

Berlin: Das Böhmische Streichquartett führt in seiner letzten Soirée Brahms' A-moll-Quartett, Borodins Quartett in D und das Es-dur-Quartett von Dvořak auf.

Düsseldorf: Das 79. Niederrheinische Musikfest findet unter Leitung von Julius Buths und Richard Strauss am 18., 19. und 20. Mai statt. Zur Aufführung gelangen die H-moll-Messe von Bach, Der Traum des Gerontius von Edw. Elgar, Eine Faustsymphonie von Franz Liszt, die C-moll-Symphonie von Beethoven, Arie für Sopran und Orchester mit obligatem Klavier von Mozart, Violinkonzert von Brahms, Liebesduett aus Feuersnot von Rich. Strauss und Der Streit zwischen Phoebus und Pan, Dramma per musika von Bach.

Koblenz: Das Musikfest der Städte Koblenz, Trier und Saarbrücken findet in diesem Jahre am 27., 28. und 29. April in Koblenz statt. Der

erste Tag ist der klassischen Ouvertüre und einem Oratorium von Händel, der zweite Tag der Symphonie und kleineren Chorwerken und der dritte Tag den Solisten gewidmet. Die Instrumentalmusik wird von dem Koblenzer philharmonischen verstärkten Orchester ausgeführt.

Lincoln: Das Musikfest von Lincoln und Peterborough ist auf den 4. und 5. Juni angesetzt. Man beabsichtigt ein Orchesterkonzert in der Drill Hall und zwei Aufführungen in der Kathedrale. Als Chorwerke sind gewählt Mendelssohns Elias, Dvořaks Stabat mater, Parrys Blest Pair of Sirens und Händels Zadok the Priest. Das Orchesterkonzert soll die Erstaufführung der Ouvertüre zu Mackenzies The Cricket on the Hearth unter Leitung des Komponisten bringen, ferner Sullivans Ouvertüre In Memoriam, Beethovens Siebente und die pathetische Symphonie von Tschaikowsky.

Linz: Kapellmeister August Göllerich, der bekannte Brucknerdirigent, wird am 23. März die Fünfte Symphonie seines Meisters zur Wiedergabe bringen.

TAGESCHRONIK

Franz Wüllner, der berühmte Dirigent des Gürzenich in Köln, feierte am 28. Januar seinen siebzigsten Geburtstag. Gelegentlich der Geschichte des Gürzenichorchesters und der Chronik des Berliner Philharmonichen Orchesters hat ‚Die Musik' auf die reichen Vorzüge des ausserordentlichen Künstlers hingewiesen und ihn zweimal im Bilde vorgeführt. Wüllner stammt aus Münster. Seine Hauptlehrer waren A. Schindler und später F. Kessler in Frankfurt a. M.; seine musikalische Ausbildung führte ihn dann nach Berlin, Brüssel und München. Als Pianist, Kapellmeister, Lehrer und Direktor ist er weit herumgekommen. Die wichtigsten Stätten seiner Wirksamkeit waren Aachen (1858—1865), München (1865—1877), Dresden (1877—1882) und seit 1884 Köln. Seine Kompositionen: Klavierstücke, Sonaten, Lieder, kirchliche und weltliche Chorwerke — wir erinnern nur an „Stabat mater" und das grosse Tedeum — sind in die weitesten Kreise gedrungen. 1864 wurde Wüllners Kantate „Heinrich der Finkler" von der Aachener Liedertafel preisgekrönt. Seine Recitative zu Webers „Oberon" sind an den meisten deutschen Bühnen eingeführt. Als Lehrer hat sich Dr. Wüllner auch durch seine treffliche „Chorgesangschule" verdient gemacht.

Generalmusikdirektor Dr. E. Lassen in Weimar ist zum Mitglied der königlich belgischen Akademie an Stelle Verdis ernannt worden. Der Komponist hat soeben die Musik zu Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" vollendet, die anlässlich der diesjährigen Goetheversammlung in Weimar zur Aufführung kommen soll.

Eugen Gura nimmt mit seinen demnächstigen Balladen-Abenden von der Öffentlichkeit Abschied. Der verehrte Meistersänger gedenkt, sich ausschliesslich der Lehthätigkeit zu widmen.

Hans Richter wurde von dem Direktor der im Mai in Paris geplanten Götterdämmerung-Aufführungen, W. Schütz, als Kapellmeister gewonnen.

Die Kapellmeisterfrage in München ist nach süddeutschen Zeitungsmeldungen dahin entschieden, dass Zumpe seine führende Stellung in der Oper und an der Spitze der Musikalischen Akademie behält und Herr Stavenhagen am 1. September aus dem Verband der Hofoper ausscheidet, um sich ganz seinem neuen Amt als Direktor der Akademie der Tonkunst zu widmen.

Hofkapellmeister Karl Pohlig vom Stuttgarter Hoftheater ist vom Grossherzog von Sachsen-Weimar das Ritterkreuz 1. Kl. des Hausordens vom weissen Falken verliehen worden.

Mascagni, der sich als Direktor des Konservatoriums Rossini in Pesaro nicht heimisch fühlt und mit dem Bürgermeister von Pesaro in steter Fehde lebt, bewirbt sich um den Posten des Direktors der „Accademia di Santa Cecilia". Diesen Posten bekleidete bisher der kürzlich verstorbene Marchetti. Die „Accademia di Santa Cecilia" ist das älteste und angesehenste Konservatorium Roms.

Massenet hat seine Oper „Werther" derartig umgearbeitet, dass die früher dem Tenor zuerteilte Titelrolle jetzt für einen Bariton bestimmt ist. In dieser neuen Form hat das Werk an der italienischen Oper in St. Petersburg mit Battistini und Sigrid Arnoldson mit Erfolg seine Erstaufführung erlebt.

Die Münchener Hofopernsängerin Olive Fremstad ist an die Londoner königliche Oper Covent-Garden für die in den Monaten Mai bis Juli anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten stattfindenden Opernaufführungen engagiert worden, um daselbst in deutscher, französischer und englischer Sprache die Brangäne, Ortrud, Waltraute, Carmen und Amneris zu singen.

Der Wettbewerb um den „Krönungsmarsch", der von der Gesellschaft der Musiker in London ausgeschrieben wurde, hat trotz des geringen Preises, der nur 1050 Mark beträgt, eine zahlreiche Beteiligung hervorgerufen. Die Jury hat jedoch den grösseren Teil der eingelaufenen Kompositionen (über 200) schon nach der ersten Durchsicht ausgesondert und nur etwa 50 zurückbehalten, die nunmehr geprüft werden sollen.

In Amsterdam ist ein Verein gegründet worden, der es sich zur Aufgabe machen will, Mozarts Schaffen dem holländischen Volke mehr als bisher vertraut zu machen.

In Posen ist man bestrebt, eine Musikgesellschaft zu begründen. In dem Aufruf der „Dziennik Poznanski" heisst es u. a.: „Die Gründung einer Musikgesellschaft und eines guten polnischen Orchesters, das zur Zeit in Posen nicht vorhanden, ist auch aus dem Grunde nötig, da wir hier für Festlichkeiten, Konzerte, Theater-Vorstellungen u. s. w. keine Militärkapellen mehr bekommen."

Gustave Charpentier hat eine interessante Einrichtung geschaffen: den Pariser Arbeiterinnen, welche sich am Sonnabend gegen Vorweisung ihres Namens, Alters, Adresse und Berufes in der Arbeiterbörse melden, wird eine Anweisung auf unentgeltlichen Besuch eines Theaters an einem der nächsten Abende verabreicht.

Der Berliner Hugo Wolf-Verein, der bisher seine Thätigkeit fast ausschliesslich den Schöpfungen Hugo Wolfs gewidmet hat, wird unter Beibehaltung seines Namens von nun an eine Pflegestätte moderner musikalischer Lyrik werden. Auch wertvolle wenig bekannte Schöpfungen früherer Zeit sollen vorgeführt werden. Der Verein wird sein intimes Gepräge bewahren und öffentliche Konzerte nur in zweiter Linie veranstalten. Für die nächsten Abende sind Gesänge von Karl Hallwachs, Oskar Noë, Siegmund v. Hausegger, Max Reger, Theodor Streicher, Hermann Bischoff u. a. in Aussicht genommen. Der jährliche Beitrag beträgt wie bisher 4 Mark. Beitrittserklärungen nimmt der Vorsitzende des Vereins, Herr Oberlehrer Paul Müller, Gross-Lichterfelde-West, Steglitzerstrasse 42, entgegen.

Eine prächtige Verdi-Büste, ein Werk des Bildhauers Quadrelli, wurde am 27. Januar, dem Todestage Verdis, auf dem Mailänder Friedhof enthüllt. Der Enthüllungsfeier wohnten ausser Vertretern der staatlichen und der städtischen Behörden zahlreiche Bürger von Mailand bei. Die städtische Kapelle spielte das „Miserere" von Verdi und ein geeignetes Stück aus der Oper „Don Carlos". Prof. Sinigaglia hielt die Gedenkrede. An demselben Tage wurde an dem „Albergo Milano", in welchem Verdi gestorben ist, eine marmorne Gedenktafel angebracht. Die Tafel trägt die Inschrift: „Dieses Haus machte für Jahrhunderte berühmt Giuseppe Verdi, der hier gern gesehener Gast war und hier am 27. Januar 1901

verschied. Am ersten Jahrestage seines Todes enthüllte diese Tafel die Gemeinde, unter dem einstimmigen Beifall des Volkes, zur dauernden Ehre dieses Grossen, der in den italienischen Herzen mit seinen himmlischen Harmonieen das Verlangen und die Sehnsucht nach einem Vaterlande belebte." Der Besitzer des Hotels, Ritter Spatz, hat das Zimmer, in welchem Verdi gestorben ist, in demselben Zustande gelassen, in dem es sich beim Tode des Meisters befand. Auf dem Kopfkissen des Totenbettes liegt eine von dem Maler Stragliati bald nach dem Tode Verdis entworfene Porträtskizze des grossen Komponisten. Am Jahrestage des Todes gelangte eine von dem Professor Pogliaghi entworfene Denkmünze mit dem Kopfe Verdis zum Verkauf.

Eine Büste Zdenko Fibichs für das czechische Nationaltheater in Prag zu fertigen ist dem Bildhauer Vlček vom böhmischen Landesausschuss übertragen worden.

In Paris soll im Juni das soeben von Antonin Merca fertiggestellte Denkmal für Charles Gounod enthüllt werden. Dasselbe besteht aus Gounods Büste und einem Sockel, dessen Fuss eine Gruppe von Frauengestalten aus des Meisters Margarethe, Romeo und Julia und Sappho schmückt. Auch wird der Pariser Gemeinderat demnächst sich schlüssig werden, ob die Absicht, eine Strasse nach Richard Wagner zu benennen, zur That werden soll.

65 Werke italienischer Komponisten sind nach einer Statistik, die die „Gazetta Musicale" über Opern, Operetten, Kantaten, Oratorien und Melologe aufstellt, im Jahre 1901 in Italien und im Auslande aufgeführt worden.

Eine Statistik der Wagner-Aufführungen. Nach dem von Freiherrn Hans von Wolzogen, dem bekannten Wagnerforscher, in den „Bayreuther Blättern" über die Thätigkeit der Richard Wagner-Vereine, die neuere Wagnerliteratur und die Pflege der Wagnerschen Werke veröffentlichten statistischen Nachweis fanden vom 1. Juli 1900 bis 30. Juni 1901 in deutscher Sprache im ganzen 1327 Wagnervorstellungen (gegen 1266 im Vorjahre) statt, und zwar in 65 deutschen Städten 1098, in 8 österreichischen 185, in 2 schweizerischen 29, in 1 russischen 13 und 1 holländischen 2 Aufführungen.

Was die Reihenfolge der einzelnen Werke nach der Zahl ihrer Aufführungen anlangt, so wurde auch im letzten Jahre wieder „Lohengrin" am häufigsten gegeben (283 mal). Es folgen „Tannhäuser" mit 273, „Die Meistersinger von Nürnberg" mit 163, „Der fliegende Holländer" mit 147, „Die Walküre" mit 126, „Siegfried" mit 86, „Götterdämmerung" mit 75, „Das Rheingold" mit 73, „Tristan und Isolde" mit 73 und „Rienzi" mit 28 Vorstellungen. Am meisten gewachsen sind neuerdings die Aufführungsziffern der „Meistersinger", von „Tristan und Isolde", „Rheingold", „Siegfried" und „Götterdämmerung". Von den einzelnen deutschen Theatern stehen an erster Stelle Berlin mit 82, Wien mit 70, Hamburg mit 67, München mit 62, Dresden mit 58, Breslau mit 49, Frankfurt a. M. und Leipzig mit je 45 Aufführungen. Es folgen dann Graz (37), Strassburg (33), Bremen (32), Prag (29), Weimar (27), Hannover (25), Braunschweig (24), Wiesbaden (23), Köln, Mannheim, Nürnberg, Stuttgart (22), Darmstadt, Dessau, Magdeburg (21), Augsburg, Karlsruhe (20), Essen, Schwerin (19), Chemnitz, Plauen (18), Düsseldorf, Königsberg, Posen, Zürich (16), Linz (15), Erfurt, Mainz, Rostock (14), Halle, Koburg, Lübeck, Riga (13), Kassel, Regensburg (12), Barmen, Freiburg, Würzburg (11), Elberfeld, Metz, Olmütz (10), Altenburg, Bromberg, Danzig (8), Görlitz, Troppau (7), Brünn, Frankfurt a. O. (5), Dortmund, Liegnitz (4), Bayreuth, Gotha, Heidelberg, Koblenz, Osnabrück (3), Amsterdam, Bamberg, Bonn, Detmold, Kolmar, Krefeld, Münster, Neustrelitz (2), Duisburg, Erlangen, Fürth, Halberstadt, Reichenberg i. B. (1).

Der „Ring“ als Cyklus ward gegeben in: Berlin (8 mal), Bremen (1), Darmstadt (1), Dessau (1), Dresdén (4), Frankfurt (3), Graz (3), Hamburg (2), Karlsruhe (1), Leipzig (2), Mannheim (2), Magdeburg (1), München (4), Prag (2), Schwerin (3), Strassburg (1), Stuttgart (1), Weimar (1), Wien (6), Wiesbaden (2), Zürich (1).

Ein interessanter Brief Verdis, in dem der grosse Komponist in einer für ihn sehr charakteristischen Weise seine Ideen über dramatische und bühnenwirksame Stoffe ausspricht, wird anlässlich der Wiederkehr seines Todestages in italienischen Blättern veröffentlicht. Er ist an Antonio Somma gerichtet, der Verdi einige Opernthemata vorgeschlagen hatte, zu denen er selbst das Libretto schreiben wollte. „Meine lange Erfahrung,“ so schreibt Verdi, „hat mich in meinen Ideeen, die ich immer über das Bühnenwirksame hatte, befestigt, wenn ich auch im Anfang nicht den Mut hatte, sie voll zum Ausdruck zu bringen. Vor zehn Jahren zum Beispiel hätte ich nicht gewagt, den „Rigoletto“ zu schreiben. Ich finde, dass unsere Oper durch übergrosse Monotonie sündigt und möchte daher Stoffe wie „Nabucco“, Toscari“ u. a. heute entschieden zurückweisen. Sie haben sehr interessante Momente, aber ohne Abwechselung. Es ist eine einzige, meinetwegen hochgespannte Saite darin, aber immer dieselbe. Um mich verständlicher zu machen: das Gedicht des Tasso ist vielleicht das bessere, aber Ariost ziehe ich tausendmal vor. Aus demselben Grunde ziehe ich Shakespeare allen Dramatikern vor, die Griechen nicht ausgenommen. Mir scheint, dass der beste dramatische Stoff, den ich bisher in Musik gesetzt habe, „Rigoletto“ ist. Da sind wirksamste Situationen, Abwechselung, Feuer, Pathos; alle Verwickelungen gehen aus von der leichtfertigen Persönlichkeit, dem ausschweifenden Herzog, daraus entspringt die Befürchtung Rigolettos, die Leidenschaft der Gilda u. s. w., die ausserordentlich dramatische Momente geben, und unter den anderen die Quartettscene, die in ihrer Wirkung immer zu den besten gehören wird, deren unser Theater sich rühmen kann. Sie sehen jetzt schon, wie ich fühle und denke, und da ich, wie ich weiss, zu einem aufrichtigen und offenen Menschen spreche, erlaube ich mir, Ihnen zu sagen, dass ich in den von Ihnen vorgeschlagenen und gewiss eminent dramatischen Stoffen nicht jene Mannigfaltigkeit finde, die nun einmal mein thörichtes Hirn verlangt. Sie können sagen, dass man in den „Sordello“ ein Fest, ein Mahl, auch ein Turnier hineinbringen kann, aber die Personen werden ihre schwere düstere Färbung dadurch nicht verlieren. Übrigens habe ich keine Eile. Wenn mich meine Verpflichtungen nötigen werden, für eine nächste Stagione zu schreiben, werde ich mich dazu hergeben, ein möglichst gut fabriziertes Libretto zu komponieren. Später aber hoffe ich auf das Glück, eine Ihrer Arbeiten, die in der litterarischen Welt ein wichtiges Ereignis bedeuten würde, in Musik zu setzen. Als der arme Cammarano noch lebte, hatte ich ihm den „König Lear“ suggeriert. Vielleicht blättern Sie ihn einmal durch. Ich werde es auch thun, da ich ihn schon seit einiger Zeit nicht gelesen, und vielleicht sagen Sie mir Ihre Meinung.“

AUS DEM VERLAG

Der dritte (Schluss-)Band von Arthur Seidls Wagneriana: Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama wird Ende Februar die Presse verlassen. Eines der gewichtigsten Wagnerwerke im Umfange von ca. 1600 Seiten wird dann vorliegen. Die einzelnen Bände kosten geheftet Mk. 5.—, elegant gebunden Mk. 6.—; bei Subskription auf das Gesamtwerk ist der Preis auf Mk. 12.— bezw. Mk. 15.— ermässigt.

Von der Erich Urbanschen Streitschrift „Strauss contra Wagner“ gelangte bereits acht Tage nach Erscheinen die zweite Auflage zur Ausgabe.

Der Verlag A. A. Noske in Middelburg bringt demnächst von Emile Brucken-Fock das einaktige Musikdrama Seleneia mit niederländischem und deutschem Text heraus und lässt gleichzeitig die holländische Rhapsodie „Piet Hein" von P. G. van Anrooy erscheinen.

Eine interessante Publikation wird demnächst von dem auch in Deutschland wohlbekannten schottischen Künstler Alfred Moffat erscheinen. Es ist die Ausgabe von bisber fast unbekannt gebliebenen Liedern und Gesängen des englischen Komponisten Arne, des Schöpfers des berühmten britischen Nationalliedes „Rule Britannia!"

TOTENSCHAU

Hermann Wolff, der Organisator des Berliner Musiklebens, ist am 3. Februar nach fast halbjährigem schweren Leiden in Berlin gestorben. Der bekannte Konzertdirektor schuf eine Art Monopol für die Veranstaltung von Konzerten in Berlin und für das Engagement von Künstlern, die in Konzerten grosser auswärtiger Musikvereine auftreten sollten. Keinem von seinen Konkurrenten auf diesem Gebiete ist es gelungen, sich einen auch nur annähernd so grossen Wirkungskreis zu schaffen. Er vermochte es, weil er ausser der nötigen Geschäftsgewandtheit tiefgehende musikalische Kenntnisse und ein feines Urteil besass, das er früher als Kritiker für Fachzeitschriften bewährte. Als Angestellter der Musikalienhandlung von Bote & Bock trat er in Beziehungen zu Rubinstein und wurde dessen Sekretär. Die Erfahrungen, die er in dieser Stellung machte, gaben ihm den Gedanken ein, eine Agentur zu gründen. Sein Unternehmen bekam bald einen bedeutenden Umfang. Die grössten Künstler traten mit ihm in Verbindung und überliessen es ihm, ihre geschäftlichen Angelegenheiten zu besorgen. Mit der Entwickelung des Musiklebens wuchs die Zahl seiner Klienten und damit sein Einfluss. — Als Mensch genoss der Verblichene bei allen, die ihn näher kannten, grosse Beliebtheit, und hervorragendste Künstler wie Bülow, Rubinstein, Brahms und viele andere standen nicht nur in geschäftlichem Verkehr mit ihm. — Die „Musik" hat erst jüngst anlässlich der „Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters" des verdienten Mannes gedacht und ihn ihren Lesern im Bilde vorgeführt. Es sei hier besonders auf die Anmerkung Seite 473 hingewiesen. Die jetzigen Teilhaber der „Konzertdirektion Hermann Wolff" sind die langjährigen Mitarbeiter des Verstorbenen: Hermann Fernow und Charles Wolff. Ersterer vereinigte sich bereits im Jahre 1881, ca. 12 Wochen nach Eröffnung des Bureaus, als Mitarbeiter mit Hermann Wolff.

Salomon Jadassohn starb am 1. Februar in Leipzig. Jadassohn, geboren am 13. August 1831 in Berlin, erhielt am Leipziger Konservatorium und bei Liszt in Weimar seine künstlerische Ausbildung und wurde zuletzt noch in der Komposition spezieller Schüler Hauptmanns. 1866 wurde er Dirigent des Gesangvereins „Psalterion", dann Kapellmeister der Musikgesellschaft „Euterpe" und seit über 31 Jahren hatte er den Lehrstuhl für Theorie, Komposition und Instrumentation am Leipziger Konservatorium inne, dessen bedeutendste Lehrkraft er neben Reinecke war. Er war Verfasser einiger wertvoller instruktiver Bücher über Musik und bethätigte sich auch als Komponist.

Theodor Ratzenberger, geboren 1816 in Friedrichsdorf (Thüringen) bemerkenswerter Orgelvirtuose und Musiklehrer, ist kürzlich in Vevey verschieden.

Carl Adam Hörlein, Geigenmacher, gestorben am 22. Januar 1902 in Würzburg. Hörlein war ein Meister seines Fachs. Er konstruierte 1875 nach Angaben von Hermann Ritter dessen grosse Viola alta, die bis heute eine Spezialität der Kunstfertigkeit des Verstorbenen blieb.

KRITIK

OPER

BERLIN: Kienzls Heilmar in der neuen Fassung bedeutete keinen unbedingten Erfolg. Das Vorspiel lähmte: es ist lang und gedanklich spärlich. Der erste Akt setzt frisch ein, und hier spielt Kienzl seine besten Trümpfe aus; handelt es sich doch um buntestes Volksleben, dessen Rhythmus Kienzl wie kaum ein anderer der Heutigen beherrscht! Gegen den Schluss des Aktes erlahmte jedoch das Interesse, obwohl gerade hier einige Höhepunkte der Partitur liegen. Der zweite Akt und in ihm die grosse Scene zwischen Heilmar und Maja ist der wertvollste Teil des Werkes; hier weiss Kienzl nicht selten zu ergreifen. Der Akt ist aber unökonomisch kurz; das Publikum hielt ihn für den Auftakt des grösseren Schlussaktes, und so fand er nicht die Aufnahme, die ich erwartet hatte. Die Passivität, die dem Heilmar wie ein böser Schatten anhaftet, mag die allgemeine Anteilnahme gehindert haben. Der Schlussakt spinnt die tragische Stimmung des eben Gehörten weiter, nur einmal unterbrochen durch graziöse Tanzmusik, eine köstliche Reprise des leichtbeschwingten Elementes aus dem Anfang. Aber auch hier erschwert die Thatenlosigkeit Heilmars ein impulsives Mitgehen, und wenn auch Weihevolles und Feierliches genügend vorhanden ist, so mangelt doch gerade hier Schwung, Farbe und gegen das Ende Steigerung.

Das Buch zeigt einen verständigen Dramatiker, dem leider nur der rechte Dichter fehlte; die Motivierungen, besonders im Vorspiel, sind schwächlich. Der Musiker Kienzl überragt den Dichter um Erkleckliches; er arbeitet mit vier bis fünf plastisch hervortretenden Motiven, unter denen eine Art Erlösungsthema Heilmars und das Fluchmotiv besonders eindrucksreich sind. Dass eine erhebliche Reihe glänzender Einzelheiten vorhanden sind, dass sich in allem Handwerklichen ein vornehmer Künstler zeigt, bedarf kaum der Erwähnung. Offenbarungen allerdings enthüllt der Heilmar nicht.

Die Aufführung unter Mucks sicherer Führung verlief vortrefflich. Für ein wirksames Bühnenbild sorgte Droeschers Regie. Hoffmann schuf als Heilmar, besonders im Spiel, eine prächtige Leistung und an Fräulein Hiedlers Maja konnte man seine Freude haben. Mit Ausnahme der ungenügenden Leistung von Fräulein Reinl sind von den übrigen Mitwirkenden noch Frau Götze und Herr Philipp hervorzuheben.

Bernhard Schuster.

BREMEN: Der noch jugendliche Komponist des hier zum ersten Mal in Deutschland aufgeführten musikalischen Märchens Aschenbrödel (Cenerentola), Ermanno Wolf-Ferrari, wurde in Venedig als Sohn eines Deutschen und einer Italienerin geboren (1876). Aber, wie natürlich, überwog der Einfluss der Mutter und der Heimat auf die geistige Entwickelung des Sohnes den des Vaters. So wurde der junge Komponist in Empfinden und Denken Italiener durch und durch. Daran änderte ein eifriges Studium der deutschen Musik von Bach bis Beethoven und bis Wagner und R. Strauss auch nicht viel. Was von ihnen äusserlich zu lernen war, die Fuge Bachs, die thematische Kunst Beethovens und die blendende Instrumentation der Modernen, das lernte er. Aber sein Herz blieb doch bei Rossini, Bellini und Verdi; leider aber, das muss gleich hinzugefügt werden, ohne von diesen den unerschöpflichen Melodieenreichtum geerbt zu haben. Davon scheint ihn die väterliche Nationalität im fremden Landeausgeschlossen zu haben. Und dieses doppelte Nationalitätsbewusstsein ist sein Verhängnis geworden. Noch schwankt er, von zwei feindlichen Strömungen auseinander gezogen, zwischen der germanischen und der romanischen Geisteswelt. Das offenbart sich in der Wahl des Aschenbrödelstoffes, der trotz seiner internationalen Ausgestaltung als Cenerentola (Rossini), Cendrillon (Massenet) und als englische Cinderella im Kern deutsch ist, und in seiner dichterischen und musikalischen Behandlung. Die naive Romantik des deutschen Märchens bezauberte

ihn. Aber er ist zu sehr Italiener, um die echte deutsche Märchenstimmung ganz zu verstehen, und zu modern für die kindliche Naivetät des Stoffes. Was thut er? Er zerpflückt die süsse Märchenblume rationalistisch; er entfernt kurzer Hand das Wunder, die gütige Fee und lässt statt dessen dem armen Aschenbrödel im Traum die tröstende Mutter erscheinen, und führt das traumwandelnde Kind auf den Hofball. Das Wunder, das auch des Märchens liebstes Kind ist, möchte er töten. Ganz ist das zu seinem Glück nicht möglich. Geht so zwar das einzige, etwas tiefere psychologische Interesse, das unbewusste holde Liebessehnen der Jungfrau in die Brüche, das Wunder bleibt doch noch an einem Haken hängen: das ist der gläserne Pantoffel. Der Pantoffel bleibt doch als ein greifbares und sichtbares Zeichen aus jener überirdischen Wunderwelt zurück, in der das kindlich gläubige Märchen eben lebt und webt und in der es seine poetische Heimat hat. Diese kindliche Glaubensheimat ist dem Dichter (das ganze Scenarium wenigstens entwarf der Komponist selber) nicht aufgegangen. Und dem Komponisten noch weniger. Das offenbart die Partitur auf jeder Seite. Statt Aschenbrödels Leid und Glück mit süsser und einfacher Melodik innig zu durchdringen, hängt er ihr lose ein überaus prunkendes, kalt schimmerndes, oft gelehrt kontrapunktisch gewobenes modernes Instrumentalgewand um, das allen Sphärentönen der Celesta (das Typophon) allen Harfenarpeggieen und allem säuselnden und seufzenden Saiten- und Flötengegirr zum Trotz nicht in die Seele des Märchens dringt und statt eine feste Form und einen musikalischen Körper zu schaffen, immer nur äusserer Schmuck bleibt. Und damit ist der Grundmangel des Werkes gekennzeichnet; es fehlt ihm an der eigentlichen musikalischen Schöpferkraft, an der freiquellenden melodischen Erfindungsgabe. Was der Komponist sich an kurzen melodischen Brocken abringt, zerflattert sofort, um in einer erkünstelten Verschlingung wieder anzusetzen und wieder zu zerflattern. Auch Humperdinck fehlte diese erste Bedingung des schaffenden Musikers; aber er ersetzte sie durch seinen kecken Griff in den Schatz unserer naiven Volksmelodieen und schuf aus ihnen ein poetisches Gebilde, in dem die deutsche Volksseele zum ersten Male sich in dem weichen Gewande einer farbensatten Polyphonie erstaunt und entzückt selber bewunderte. Doch Wolf-Ferraris Instrumentationskunst, ist sie auch oft gekünstelt, ist unbestreitbar gross, aber ihm fehlt die Melodie, die allein die Seele des Märchens öffnet. In seiner Not drängten sich ihm unbewusst vielerlei Reminiscenzen in die Feder. Eine Phrase des Meistersingerquintetts giebt ihm die Grundstimmung zu der grossen Liebesscene im zweiten Akt, der schönsten Scene der Oper, aber leider eben nicht originalen. Der Narr entleiht sein musikalisches Beglaubigungsschreiben dem Rigoletto und die Heroldsfanfare der Königstrompeter im Lohengrin begleitet leider in einer arg entstellten Variante einen grossen Teil des Schuhprobeaktes. Das musste, ohne deshalb in öde Reminiscenzenjägerei zu verfallen, gesagt werden, um zu erhärten, dass Wolf-Ferrari ganz ähnlich wie Humperdinck der eigenen Melodieerfindung entbehrt. Wenn aber Humperdinck mit sicherem Takt den entliehenen Perlen unserer Volksmelodieen, die ja öffentliches Gut sind, eine künstlerisch edle ajour-Fassung gab, so hat der junge Aschenbrödelkomponist nur zu oft eigene und fremde Melodiesplitter unter seiner also gekünstelten Instrumentation vergraben. Nur in der musikalischen Charakteristik der burlesken Nebenpersonen, der bösen Schwestern, der Stiefmutter und der pedantischen Weisen findet er eine derbe, zwar noch ungeläuterte und krass veristisch anmutende, aber doch deutliche und originelle Sprache. Hier lebt etwas von der altnationalen Harlekinade der Italiener wieder auf; und in dieser Richtung scheint das eigentliche Talent Wolf-Ferraris zu liegen.

Bei der vortrefflich inscenierten, von Herrn Kapellmeister Jäger mit unermüdlicher Ausdauer und Geschmack einstudierten und geleiteten Aufführung zeichnete sich Fräulein Weingarten als Aschenbrödel durch ihre schöne, weiche Stimme und ihr nav-herziges Spiel vor allen anderen aus. Herr Carlén sang den ganz indifferenten bleichen Prinzen

mit der bleichen Seele (Pallido heisst er deshalb auch), und die Damen Scheele-Müller, Grub und Lavalle mit trefflicher Laune und lebendigster Kunst das böse Frauentrio.

Das Publikum spendete dem anwesenden Komponisten aufmunternden Beifall, den Höflichkeitsbeifall der Gastfreundschaft und die Quittung der befriedigten Schaulust. Die Höflichkeitspflicht des Kritikers bleibt aber, offen und ehrlich seine Meinung zu sagen; nur so kann er jungen Talenten nützen. Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Ich habe eigentlich über die Breslauer „Oper" nichts zu melden, trotz der Unmassen von Musik, die allwöchentlich im Stadttheater abgearbeitet werden. Es fehlte jede Spur einer künstlerischen Tendenz, und das Niveau der Aufführungen sank in der letzten Zeit bis zu einem bedenklichen Tiefpunkt. Eine Heldenthat muss ich jedoch verzeichnen: nämlich die glänzende Aufführung der „Sieben Schwaben" von Millöcker, an denen sich nun faut de mieux das Publikum längere Zeit ergötzen wird. Die Operette war dem immer mehr einreissenden Unfug entsprechend mit unseren ersten Opernkräften besetzt, sie war mit einer Liebe und Sorgfalt einstudiert, wie sie bisher noch keiner Oper zu teil wurde. Es kann sich nachgerade niemand mehr der Erkenntnis verschliessen, dass es mit den Kunstthaten der vielgerühmten Direktion Löwe zur Zeit recht schlimm steht, und dass sie alle Ursache hätte, ihren Kurs zu ändern, wenn sie ihr Renommée noch retten will. Von den schmerzlichen Ereignissen im Verlaufe gewisser Opernabende will ich nur eines erwähnen: Fürchterlich zersang eine gastierende Brünnhilde, Henriette Haebermann, die Walküre. Eine Première steht uns in nächster Zeit bevor. „Samson und Dalila" von Saint-Saëns soll (endlich!) heraus gebracht werden. Vielleicht habe ich dann Erfreulicheres zu berichten. G. Münzer.

BRÜNN: Der lang versprochene und sehnlichst erwartete Siegfried ist endlich wieder einmal über unsere Bühne gegangen. Erik Schmedes, der die Titelrolle hier schon wiederholt gesungen hat, bot auch diesmal eine prächtige Leistung, nur schien er stimmlich etwas indisponiert; die übrige Aufführung bot gutes Mittelmass. Das Orchester hielt sich vorzüglich. Der polnische Jude von Karl Weis wird vorbereitet. S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Das Stadt-Theater blieb auch im verflossenen Monat bei einer Anzahl Reprisen älterer und neuerer Werke, von denen „Zauberflöte", „Tannhäuser", „Carmen" und eine treffliche Neueinstudierung des trotz des sichtbaren Stempels der Konzession an den Geist seiner Entstehungszeit unvergleichlichen Meister- und Musterwerkes „Fidelio" besondere Hervorhebung verdienen. Auch „Wasserträger" und „Hänsel und Gretel" brachten sich in Erinnerung, beide in Gemeinschaft mit der „Cavalleria", wobei ich mich doch des Eindrucks nicht erwehren konnte, dass derartige „Doppelabende" eine etwas gewagte Massnahme bedeuten, welche, wenn sie weiter Platz greifen sollte, durch Überanstrengung der Ausführenden und Übersättigung der Aufnehmenden leicht zu einer der Kunst nicht förderlichen Reaktion führen kann.

Oskar Hoffmann.

DRESDEN: Im Königl. Opernhause herrschte in der letzten Zeit eine Stille im Repertoire, die möglicherweise verkündet, dass wir „grossen Dingen" entgegengehen. Puccinis „Tosca" ist uns bereits von lange her versprochen, sollte eigentlich schon im Januar auf den Brettern erscheinen. Alsdann ist aber auch August Bungert im Anzuge, und wenn er einmal seinen Wohnsitz wieder in unserer Stadt aufschlägt, dann ist „Odysseisches" nicht mehr weit. Schuldig ist er uns zwar nunmehr nur noch den „Tod" des edlen Dulders, aber es ist bereits in Aussicht genommen, die Tetralogie nachher in ihrer Ganzheit vorzuführen. Dass man bislang davon Abstand nahm, die andern Werke hier im Spielplan zu verwerten, lag, meinen wir, nicht im Kasseninteresse. Was man auch und mit Recht alles gegen die „Verbungerung" der hehren Dichtung sagen, und wenn man gegen die Musik einwenden mag, dass eine nur an Wagner zu messende Potenz diesen Stoff hätte bewältigen können, eine gewisse Zugkraft besassen diese

Gebilde. Das Publikum sagte sich nicht unrichtig: in magnis voluisse sat est. Nun und dann Held Odysseus ist und bleibt einmal eine Gestalt, deren elementare Grösse durch allen neuzeitlichen Faltenwurf hindurchschimmert. Also wie auch sein „Tod" bei Bungert ausfalle, der Cyklus dann wird eine „Sensation" nicht nur für unsere anglo-amerikanische Kolonie sein. — Inzwischen bot man uns wieder einmal das wahre musikalische Spiegelbild der Antike in der Gestalt von Glucks „Iphigenia in Tauris". Das Haus war — ein noch nie dagewesener Fall bei diesem Werk! — ausverkauft. Weil Frl. Charlotte Huhn als Gast die Titelrolle verkörperte. Als sie noch vor Kurzem die unsere war, bemühten sich nur die engsten Kreise der Gemeinde der Künstlerin ins Theater und, im Hinblick auch auf andere ähnliche Fälle warf man sehr treffend im Foyer den Gedanken hin, man solle doch überhaupt unsere engagierten Mitglieder nur noch bei uns gastieren lassen. Frl. Huhn wird man relativ als eine treffliche Vertreterin der Titelrolle der Gluckschen Oper bezeichnen dürfen. Stimmlich ihr nicht gewachsen, meidet sie wenigstens die sogenannten „dramatischen Accente" und darstellerisch befleissigt sie sich einer Ruhe und Plastik der Bewegungen, die nur noch nicht den Eindruck des Natürlichen, Ungemachten gewinnen. Neben ihr boten die Herren Anthes (Pylades) und Perron (Thoas) die besten Leistungen, während der Orest Scheidemantels bedenklich unklassisch sich gebärdete. Vollständig im Stil war die Königl. Kapelle unter Schuch. Otto Schmid.

ELBERFELD: Neben einer in der Besetzung nicht genügenden „Hugenotten"-Aufführung brachte der Spielplan eine gelungene Mignon-Vorstellung mit der als Gast für die Saison gewonnenen Anna Triebel in der Titelrolle. Die beliebte Künstlerin gab bei Grazie des Spiels und des Vortrags und meisterlicher Behandlung ihres Organs, namentlich im Pianogesang eine reizende Mignon, die dem Thomasschen Ideal, Sigrid Arnoldson, ebenbürtig an die Seite gestellt werden darf.

Ferd. Schemensky.

ESSEN: Dass alle Kunstfertigkeit ohne wahre blutwarme Melodie es trotz tönenden Schwalles zu nichts Rechtem bringt, bewies wieder einmal Zoellners Versunkene Glocke, die als Neuheit beschert, schon nach zwei Vorstellungen vom Spielplan verschwand. Auf sie folgte Heinrich Bötel, der zunächst seine Leib- und Magenpartie, den Postillon, sang und knallte und dann mit seiner scharfen näselnden Stimme einen miserablen Manrico abgab. Wie schade für Bötel, dass Verdi den Troubadour nicht mit obligater Peitsche komponiert hat! Zur künstlerischen Sühne des Bötelschen Gastspiels wurde Frl. Breuer vom Münchener Hoftheater berufen, die uns mit ihrer grossangelegten, wenn auch nicht ganz ausgereiften Sieglinde und der Margarete im Faust erfreute. Webers Oberon bekamen wir in einer schönen neuen Einstudierung und glänzender Ausstattung geboten und der Karnevalszeit trug man durch köstliche Aufführungen von Mamzelle Nitouche und der Fledermaus Rechnung. Leider scheiden aus unserem vortrefflichen Ensemble manche Künstler, die wir noch sehr vermissen werden; Willy Kraus, der Heldentenor, geht, wie das bei unseren Tenören üblich, nach Köln, Langefeld, unser Wotan und Hans Sachs, ist nach Schwerin verpflichtet. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Mit Mozart wurden wir in letztem Jahr knapp gehalten. Jetzt ist „Figaros Hochzeit" in einer von dem feinen musikalischen Gefühl Kapellmeister Rottenbergs inspirierten Neueinstudierung wiedergewonnen und darf sich, besonders mit Frl. Kernic als Susanne und Frl. Schacko als Cherubin, schon sehen lassen. Herr Buers ist für den Figaro bei schönen Gesangsmitteln doch noch etwas zu sehr Anfänger. Wenn Herr Mantler unsere Bühne verlässt, wird er in Herrn Hermann Steffens einen Nachfolger haben, der durch ein zweimaliges Gastspiel seine Befähigung zum Bassbuffo erwiesen hat. Herr Ejnar Forchhammer vom Dresdener Hoftheater, der vom 1. September an unser Heldentenor sein wird, stellte sich als „Tannhäuser" dem Publikum vor, das ihn schon vor längerer Zeit als Tristan kennen

lernte. An seine Qualifikation zum Wagnerdarsteller liess die innerlich und äusserlich reich belebte, stilvolle Wiedergabe dieser Partieen nicht zweifeln; ihr dankt der Gast in erster Linie die sehr beifällige Aufnahme. Im Gesange blieb jüngst der Kontrast zwischen der kraft- und glanzvollen Höhe des Brustregisters mit dem ziemlich reizlosen Klang der Noten beim Piano nicht unbemerkt. Hans Pfeilschmidt.

GOTHA: Unser Hoftheater eröffnete die Saison mit der Oper „Martha", wobei sich als Dirigent Herr Fichtner nicht gerade verheissungsvoll einführte. Als Novität begrüssten wir das Musikdrama „Die versunkene Glocke" von Zöllner. Die beiden Aufführungen mit Frl. Bailly als Rautendelein waren mustergültig, in Dekoration, wie Inscenierung ganz den Traditionen unserer Hofbühne entsprechend und fanden warme Aufnahme. Hofkapellmeister Thienemann hatte das Orchester ausgezeichnet in der Hand. — Eine weitere Novität für hier bildete Blodecks komische Oper „Im Brunnen", deren gesunder Humor und prächtige Chöre sehr ansprachen. Damit verbunden kam neueinstudiert noch die Oper „Mara" von Ferd. Hummel mit Frl. Brabé in der packenden Titelrolle zur Aufführung. Für das gute Gelingen gebührte Kapellmeister Lorenz reiches Verdienst. — Ebenfalls neueinstudiert erschienen „Die Hugenotten", worin die Valentine von Frl. Brabé geradezu hinreissend gesungen wurde. — Von Wagner aber — war noch nichts zu hören. Lohengrin, der schon auf dem Repertoire stand, wurde wieder abgesetzt. O. Heuser.

HALLE A/S.: Nur wenige Aufführungen waren dem „Das Streichholzmädel" von August Enna beschieden, das in der Handlung zwar an Monotonie krankt, aber musikalisch recht stimmungsvoll eingekleidet ist. Manches Wertvolle in der Partitur, namentlich die schöne Instrumentation, lassen den mangelnden Erfolg beklagen, umsomehr, als die Aufführung unter Kapellmeister Titl mit Frl. Borchert in der Titelpartie dem Werke ganz gerecht wurde. — Freundlichere Aufnahme fanden Lortzings „Die beiden Schützen", die aber nur noch ein historisches Interesse zu beanspruchen vermögen, da vieles für den heutigen Geschmack veraltet ist. Wo der echte Lortzing durchbricht, da erweckt er auch Frohlaune und Behagen — ein dauerndes Interesse aber vermag das Werkchen nicht zu erhalten. Auch um die Einstudierung dieses Werkes hatte derselbe Kapellmeister sich verdient gemacht. — Einen nachhaltigen Eindruck hinterliess die hiesige Erstaufführung von „Samson und Dalila" von Saint-Saëns. Dank der ausgezeichneten musikalischen Vorbereitung durch Kapellmeister Erdmann, der glanzvollen Inscenierung durch Direktor Richards und der ganz ausgezeichneten Besetzung der beiden Hauptpartieen mit Herrn Schröter und Frl. Behnné. — Als Anwärterin für das Fach der hochdramatischen Sängerin gastierte mit Erfolg Frl. Lisbeth Stoll vom Stadttheater in Rostock als „Senta" und „Valentine". In Beethovens „einziger" Oper „Fidelio" forderten Frau Marg. König (Leonore) und Herr Schröter (Florestan), sowie Kapellmeister Erdmann an der Spitze des prächtig spielenden Orchesters zur Anerkennung heraus. — Antoinette dell'Era, die Prima ballerina der Hofoper in Berlin, gastierte vor ausverkauftem Hause: Grazie, Anmut und Kunst feierten einen schönen Sieg. Reinhold Koch.

KARLSRUHE: Am Grossherzogl. Hoftheater hat im vergangenen Monat die Oper fleissige Arbeit verrichtet und manch schönen Erfolg zu verzeichnen gehabt. Nicht immer ganz mit eigenen Kräften freilich. Denn bis der Eintritt des Tenoristen Rémond vom Freiburger Stadttheater — einem ehemaligen Schauspiel-Mitglied des Münchener Hoftheaters — im nächsten Frühjahr bei uns ein endgültiges wird, muss zum Gelingen gar mancher Oper ein Heldentenor von auswärts aushelfen. Und angesichts der vielgerühmten Einheitlichkeit der Karlsruher Oper, d. h. zumal der Wagner-Aufführungen, hat auch der glücklichste Erfolg des auswärtigen Künstlers für uns oft noch etwas Zweifelhaftes. So gingen im vergangenen Monat auf höchsten Befehl „Lohengrin" und „Die Meistersinger" in Scene. Bei letzter war Max Giesswein vom Stuttgarter Hoftheater als

zwar stimmlich guter aber darstellerisch doch nicht ganz stilgerechter Stolzing erschienen, während Fritz Friedrichs, wie stets seit dem Abgang Karl Nebes an die Berliner Hofoper, den Beckmesser in seiner wirkungsvollen Weise gab. Als Lohengrin hatte dann Herr Knote von der Münchener Hofoper mit seiner prächtigen Stimme aushelfen müssen, deren Zauber man gern anerkannte, ohne darüber frühere Lohengrin-Figuren zu vergessen. In beiden Aufführungen zeigte sich unser eigenes Ensemble unter Felix Mottls Führung des alten Rufes würdig, namentlich Frau Mottl als Evchen wie als Elsa, denen sie in der jüngsten Zauberflöte-Aufführung wieder eine entzückende Pamina und in Thuille-Bierbaums Lobetanz als Prinzessin eine echte Märchenfigur beigesellte. In der Titelrolle des Lobetanz gab unser Tenorbuffo Hans Bussard, der sich jüngst als Till Eulenspiegel so sehr bewährte, ein weiteres Beispiel seiner künstlerischen Vielseitigkeit, die allerdings die Gerhäusersche Darstellung des fahrenden Gesellen nicht erreichen konnte. In einer stimmungsvollen Wiedergabe von Glucks „Orpheus und Eurydike" trat diesmal an die Seite unseres vortrefflichen Orpheus (Frl. Friedlein) die temperamentvollle dramatische Sängerin Frl. Fassbender als Eurydike, doch nicht zum Vorteil des Ganzen, da Frau Mottls Stimme sich für diese Rolle entschieden besser eignet. Dafür entfesselte Frl. Fassbender ihre volle künstlerische Leidenschaftlichkeit wieder als Jüdin, wobei Herr Giesswein den Eleazar, Herr Pauli den Fürsten Leopold, Herr Keller den Kardinal und Frl. Veder die Eudoxia vorzüglich durchführten.

Albert Herzog.

LEIPZIG: Aus dem hiesigen Opernleben der letzten vierzehn Tage dürfte allenfalls zu berichten sein, dass Charpentiers „Louise" unter andauerndem Interesse des Publikums mehrfach wiederholt werden konnte, und dass Kaisers Geburtstag mit einer wohlgelungenen Aufführung des „Fliegenden Holländers" gefeiert worden ist. Für die nächste Zeit stehen einige Gastspiele der wiederhergestellten Frau Paula Dönges in Aussicht, die neuerdings an der Königl. Hofoper zu Dresden mehrmals aufgetreten und mit Recht willkommen geheissen worden ist. Im „Alten Theater" und in dem hauptsächlich diesem zugewiesenen Gebiete der Operette hat es einen lebhaften Premièren-Abend gegeben. Die dreiaktige Operette „Jadwiga", deren Buch die Herren Hirschberger und Robert Pohl frei nach Scribe verfasst haben und deren Musik von dem bekannten Dresdener Operettisten Rudolf Dellinger herrührt, hat bei trefflicher Interpretation der Titelpartie durch Frau Siegmann-Wolff, guter Besetzung der übrigen Partieen und geschmackvoller Inscenierung sehr lebhafte Zustimmung gefunden und scheint sich trotz des etwas opernhaft-seriösen abenteuerlichen Sujets und trotz der bei aller Liebenswürdigkeit und Tüchtigkeit nicht besonders eigenartigen Komposition als wirksames Zugstück bewähren zu wollen.

Arthur Smolian.

MADRID: Auf dem Weg durch den Konzertsaal brach sich auch hier allmählich Wagner in der Oper Bahn. Allerdings war es zunächst nicht der uns bekannte Wagner, sondern ein von italienischen und spanischen Kapellmeistern umgemodelter, der uns manchmal recht befremdlich vorkam. Der zweifellos vorhandene gute Wille der Dirigenten reichte eben zu einer halbwegs befriedigenden Interpretation nicht aus. Man muss lange vorher in Wagnerscher Musik, wenn ich so sagen soll, gelebt haben und sowohl eine absolute Kenntnis der Dichtung, als auch der musikalischen Anschauungen und überhaupt der ästhetischen Ideale des Komponisten besitzen, wenn man alle die Wirkungen erreichen will, die Wagner beabsichtigt hat. Sonst wird, wenn auch alle Noten richtig vom Blatt gespielt werden, nichts rechtes daraus, sonst erscheint vieles verschwommen, unklar, farb- und poesielos. Das hiesige Orchester, im Konzertsaal meist recht gut und in der italienischen Oper sehr tüchtig, konnte unter solcher Leitung natürlich von der Art und Weise, wie Wagnersche Dramen zu begleiten sind, keine Ahnung bekommen. Und ebenso wie die Dirigenten kamen auch die Sänger nicht aus ihrer italienischen Schule heraus. Der Wagnersche Grundsatz, dass das Kunstwerk

über alles gehen müsse, war ihnen völlig unbekannt; sie fassten vielmehr ihre Rollen als Bravourarien auf, die notwendigerweisse Applaus und Verbeugung zur Folge haben mussten. Daher erscholl in allen sachverständigen Kreisen immer lauter der Ruf nach einem tüchtigen deutschen Kapellmeister, der nicht nur mit dem Geist der Musikdramen vertraut sein, sondern gegebenenfalls auch den Regisseur spielen musste. Der Impresario ist diesen Wünschen nachgekommen und hat für den ersten Teil der Saison den jungen, thatkräftigen Kapellmeister Dr. Ernst Kunwald, einen geborenen Wiener, der aus Liebe zur Kunst seine juristische Laufbahn aufgab, sich auf dem Leipziger Konservatorium ausbildete und in Essen und Halle die ersten Sporen verdiente, engagiert. Es stellte sich bald heraus, dass dies ein sehr glücklicher Griff war, denn was das musikalische Können und Verständnis, die Arbeitsfreudigkeit und das Interesse des neuen Leiters aus der deutschen Oper hier gemacht haben, ist wahrhaft erstaunlich. „Siegfried", sowohl wie die „Walküre" wirkten geradezu wie Offenbarungen und trugen dem Dirigenten die begeisterte Zustimmung und den wärmsten Dank des Publikums und der Presse ein. Sein grosser und unbestrittener Erfolg ist um so höher anzuschlagen, als er mit zwei gefährlichen Übelständen zu kämpfen hatte. Einmal mit der fremden Sprache, sintemal hier alle Opern italienisch gesungen werden. Die Worte der Ausführenden mit ihrem tiefen, bedeutungsvollen Sinn werden also von der grossen Masse des Publikums gar nicht verstanden! Und selbst, wenn sie verstanden würden, sind die Übersetzungen so mangelhaft, dass die Pointen meist ganz verloren gehen. Manchmal geben sie sogar das gerade Gegenteil von dem, was gesagt werden soll. Hier ein Beispiel: Siegfried hat sein Holzinstrument geschnitzt und sagt nun, da der Vogel schweigt: „So schwatz ich denn los"; der italienische Sprachkünstler übersetzt aber: „So schweig ich denn auch". Hoffentlich findet sich bald ein Berufener, der im Interesse der Wagnersache hier Wandel schafft!

Dass bei solcher Beschaffenheit der Übersetzungen und der Fremdheit der Sprache die Wagnerschen Opern für das hiesige Begriffsvermögen Längen aufweisen, ist ohne weiteres klar. Und man hilft sich nun durch Striche, die oft aller musikalischen Logik entbehren und auf die selbst der beste Dirigent Rücksicht nehmen muss. Dass bei alledem das Drama zu kurz kommt, dass das Publikum voll guten Glaubens und warmen Empfindens doch mehr nach den musikalischen Glanzstellen ausschaut — die bei Wagner bekanntlich mehr im Orchester liegen, während man sie bei der italienischen Oper in den Arien zu finden gewohnt ist — ist danach ebenfalls begreiflich. Bis zu dem von Wagner gewollten Musikdrama ist also noch ein ziemlich weiter Weg zurückzulegen.

Der zweite Übelstand betrifft die Sänger. Der Pächter des Theaters erhält keinen Zuschuss irgend welcher Art, ist im Gegenteil verpflichtet, noch zahlreiche Plätze gratis abzutreten. Er muss also verhältnismässig hohe Eintrittspreise nehmen, was aber einschränkend auf den Besuch wirkt. Kein Wunder, dass er unter solchen Umständen nicht immer erste Kräfte beschaffen kann, ganz abgesehen von sonstigen Einflüssen, die sich bei den Engagements geltend machen. Machte sich dies im „Siegfried", wo Pini Corsi als Mime eine hervorragende Leistung bot, und in der „Walküre", wo Eva Tatrazzini eine vortreffliche Brünnhilde und Blanchart ein guter Wotan waren, weniger fühlbar, so hatten „Tannhäuser" und „Lohengrin" doppelt darunter zu leiden und mussten schliesslich wegen Mangels an einem tüchtigen Tenor vom Spielplan abgesetzt werden. — Besser gestalteten sich die Dinge bei „Hänsel und Gretel", wo wenigstens die beiden Hauptrollen durch die Damen Gardate und Tinroth zufriedenstellend vertreten waren, während der Text wieder ziemlich unverständlich blieb, wodurch das Komische nicht zur Geltung kam.

Die Aufführung dieser bisher hier noch nicht gegebenen Oper bot übrigens Dr. Kunwald von neuem Gelegenheit, seine vom Publikum durch sehr zahlreiche Hervor-

rufe belohnte Kunst im besten Licht zu zeigen. Nach Beendigung seines Kontraktes hat er nun — von der Regentin durch Verleihung des Isabella-Ordens ausgezeichnet — Madrid wieder verlassen, doch steht zu hoffen, dass die künstlerische Saat, die er hier ausgestreut hat, auf guten Boden fallen und der deutschen Oper zu einer dauernden Aufnahme in das Repertoire des Teatro Real verhelfen wird.

F. Matthes.

MÜNCHEN: Auch die jüngsten Wochen waren arm an Erlebnissen. Ich weiss eigentlich nur von zweien: einem fröhlichen, der Neueinstudierung des Humperdinckschen Märchenspiels „Hänsel und Gretel", das mit Frl. Tordeck als Hänsel und Frau Bosetti als Gretel recht temperamentvoll herauskam, und einem traurigen, dem völligen Fiasko des „Propheten", in dem Gerhäuser zum erstenmal die Titelrolle singen sollte, aber mit Ach den zweiten Akt und damit die ganze Aufführung zu Grabe trug. Es war recht peinlich, zumal ausnahmsweise zahlreiche Mitglieder des königlichen Hofes in den Logen sassen. Herr Dr. Raoul Walter, der den Propheten schon sehr gut gesungen hat, würde der grossen Not leicht abgeholfen haben; er war auch anwesend. Aber der liebenswürdige Herr wollte nicht, und sang lieber den Turiddu in Mascagnis „Cavalleria rusticana", die man noch im letzten Augenblick aus dem Boden gestampft hatte. Einen Beamten oder Offizier würde man exemplarisch strafen, wenn er sein Institut, dem er dient, im Stich liesse. Aber ein königlicher Kammersänger, der doch nicht bloss Künstler ist, darf seine Launen ungestraft hegen. Und da sagt man noch, die Zeiten des seligen Benedetto Marcello seien glücklich überwunden!

Dr. Theodor Kroyer.

OLDENBURG: Die Bremer Oper gastierte mit Beethovens „Fidelio" in nicht gerade glänzender Aufführung. Unser Hoftheater konnte nicht weniger als neun Mal „Mamzelle Nitouche" mit eigenen Kräften sehr gelungen darstellen und brachte dieser Tage Suppés „Boccaccio" mit Zuhilfenahme einiger Gäste geradezu glänzend heraus.

W. von Busch.

PARIS: Nicht ohne tiefe Befriedigung stelle ich den ungewöhnlichen künstlerischen wie geschäftlichen Erfolg von „Siegfried" in unserer Grossen Oper fest, denn er widerlegt glänzend die zum Teil absprechenden Meldungen kenntnisloser oder voreingenommener Berichterstatter der auswärtigen Presse. Zweimal wöchentlich gegeben, ist er nach Ablauf eines Monats seit der ersten Aufführung schon bei der zehnten angelangt; wer einen halbwegs annehmbaren Sitz heute vormerken will, kann ihn erst für die 18. Vorstellung erhalten. Die zahlreichen Fremden, hauptsächlich Engländer und Amerikaner, die „Siegfried" in Paris sehen wollen und nicht mehrere Wochen warten können, bereichern die Zwischenhändler, denen man bei uns ebensowenig Hindernisse in den Weg legt, wie in Amerika.

Der Seltenheit wegen ist zu verzeichnen, dass Francis Thomé, ein auf der Insel Mauritius geborener Komponist französischer Abstammung, für das vorige Woche im Odeon aufgeführte Versdrama „Die Hochzeit zu Korinth" von Anatole France eine Bühnenmusik geliefert hat, die wegen ihres Wertes und ihres Umfanges besondere Beachtung verdient. Seit der Musik von Massenet zu „Phédre" ist bei uns eine solche Bühnenmusik nicht geschrieben worden; die schwungvolle Ouvertüre mit ihrem prächtigen Hauptthema und ihrer klassicierenden Durchführung dürfte man bald so häufig in den Konzertsälen hören wie die von Massenet zu „Phédre". Auch das Vorspiel zum 2. Aufzug mit seinem gesangvollen Violinsolo, das Harfen-Arpeggien anmutig begleiten, und dem glänzend aufgebauten Schluss, wird seinen Weg in unsere Konzert-Programme rasch zu finden wissen. Das ganze Orchester Colonne (zwei Harfen!) ist für diese Bühnenmusik von Thomé aufgeboten worden und hat seine nicht leichte Aufgabe so gut gelöst wie die unsichtbaren Chöre.

Dr. O. Berggruen.

POSEN: Auf unserer städtischen Bühne war neulich Sturm und Drang. In ganz kurzen Intervallen gastierten die Damen Lola Beeth und Charlotte Huhn. Frau Beeth trat als Frau „Fluth" und als Elisabeth (Tannhäuser) auf, und bewies, dass sie sich ihre teils flotte (Frau Fluth), teils routinierte Spielweise erhalten hat, dass aber die Stimme merkliche Spuren bedeutender Ermüdung zeigt. Grosses leistete Charlotte Huhn als Ortrud, Amneris und Lucrezia Borgia. Ihr eminentes Darstellungstalent steht ihr ebenso förderlich zur Seite als die hervorragende Kunst ihres Gesanges. Nach langer Rast hat dann auch die Novität „Johann von Paris" ihren Einzug gehalten; neben dieser Oper wurde die neue einaktige Oper „Mandanika" von Gustav Lazarus gegeben. Das Libretto ist nach einer indischen Sage von Jul. Freund geschickt und stilistisch geschmackvoll gedichtet. Die Musik nähert sich dem ausgereiften Verdi und hat Fühlung mit Wagner, sie ist sehr interessant, geistreich und hat ausserordentlich gefallen.

Dr. Theile.

PRAG: Nun haben wir die im letzten Bericht schon gewitterte Premièrenluft in vollen Zügen geatmet! Das Deutsche Theater brachte die „Rosenthalerin" von Anton Rückauf, die in der neuen Bearbeitung einen günstigen Eindruck machte. Das Libretto Lemmermeyers, ohne auf dramatische Spannung abzuzielen, hat wenigstens den Vorzug, natürliche Menschen auf die Bühne zu bringen und eine Reihe bewegter oder stimmungsvoller Bilder aus dem häuslichen und öffentlichen Leben Altnürnbergs vorzuführen. Die gefährliche Nachbarschaft wurde Rückauf indessen nicht verhängnisvoll. Wir haben Dutzende von Opern gehört, die weit ab vom Strande der Pegniz spielten und worin es ungleich mehr gemeistersingelt hat. Gelungen ist im ersten Akt besonders die Komposition des Sachsschen „Narrenschneidens", die Krone der Oper bildet jedoch der zweite Aufzug, wogegen der dritte den Tondichter etwas über die Grenzen seiner Natur hinaustreibt. Diese Natur haben wir als die eines liebenswürdigen, echten und ehrlichen Künstlers kennen gelernt. Der schöne Erfolg wurde durch eine treffliche Aufführung — O. Hubenia, Erich Hunold und Kapellmeister Stransky sind lobend zu nennen — wesentlich unterstützt. Sonst ist noch eine Aïda-Vorstellung zu erwähnen — die Aïda-Aufführungen unter Leo Blech gehören nämlich zu den Spezialitäten unserer Bühne — wobei der italienische Gast-Tenor Ravner als Rhadames unter schrecklichen Grimassen Reste fulminanter Stimm-Mittel hören liess. — Im czechischen Theater bestand Oskar Nedbals Pantomime „Der dumme Hans" die Feuerprobe. Hans ist eine Siegfriedgestalt, ein „reiner Thor" und Träumer, der einen Drachen erlegt und der schönen Prinzessin Hand gewinnt. Das giebt hübsche und stimmungsvolle Scenen-Bilder. Schade, dass sie, statt dramatisch vertieft zu werden, zu einer Taubstummenoper verknüpft sind. Leichter wird der Genuss, wenn man die scenischen Vorgänge bloss als Erläuterungen zu der symphonischen Dichtung auffasst, die der Komponist im Orchester abspielen lässt. Dann kann man sich der interessanten, volkstümliche Motive geschickt verarbeitenden Nedbalschen Musik erfreuen, wenngleich ihr Held schwerlich den Weg über die böhmischen Wälder hinaus finden wird. Die Theaterwerke der czechischen Tonkunst zeugen alle von viel Phantasie und grossem Können. Aber sie bleiben Heimatskunst im engsten Sinne. Das gilt von Dvořak so gut wie von Kovarovic und Nedbal. Allen mangelt an den Höhepunkten die überzeugende dramatische Schlagkraft, alle bieten ihr Bestes in breit entworfenen Stimmungsbildern. Und darum war es wohl nur Verlegenheit vor den besonderen Forderungen des Dramas, die Nedbal den Ausweg zur Pantomime einschlagen liess.

Dr. R. Batka.

STETTIN: Wenn man von der in ihren altbekannten Rollen gastierenden Prevosti absieht, verlief der Januar ereignislos. Unentwegt pilgern die auf den Geschmack gekommenen Stettiner ins Rheingold, dessen brillanter Kassenerfolg die Direktion veranlasste, nun auch den Siegfried ins Auge zu fassen, ja sogar die Aufführung des ganzen „Ringes" als Saisonschluss zu planen. Der jüngst in der Walküre erzielte Orchesterglanz,

sowie die gesanglich hervorragenden: Spemann (Siegmund) und Otti Hey (Sieglinde) berechtigen zu diesem kühnen Vorhaben. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Es war eine musikalisch vortreffliche scenisch leidliche Meistersingeraufführung, die Pohlig am 19. Januar dirigierte. Die Lehrbuben klatschten immer in die Hände, ausser am Johannisabend beim Reinmachefest, der Nachtwächter verübte nach dem zweiten Spruch tolle Sprünge. Aber Feuer und Licht waren schlecht bewahrt. Kurz nachdem das „Ehrt eure deutschen Meister" verklungen war, prasselten die Flammen empor... Gespielt wird jetzt im Wilhelmatheater bei Cannstatt, das vorher nur dem Schauspiel diente. Fidelio, Freischütz, und was nicht unbedingt grossräumiger Zurüstungen bedarf, gehen nun dort in Scene. Ohne Hilfe dieses zweiten Theaters hätte der König bei aller Hochherzigkeit kaum sämtliche Verträge weiterführen können. Das abgebrannte Haus sieht sich schöner an als das unversehrte, das obendrein die Erinnerung an die barbarische Vertilgung des Lusthauses frisch erhielt. Man will den alten Renaissancebau nun wieder aufrichten — seltsame Selbstironie! Ein Zwischentheater, später Schauspielhaus, soll unverzüglich in Angriff genommen werden. Für das neue Opernhaus kommen die Anlagen in Betracht. Merkwürdigerweise sind die Fragen, ob logenloser Aufbau des Zuschauerraums, ob Orchestergestaltung nach Bayreuther Vorbild, öffentlich noch nicht berührt worden. K. Grunsky.

WIEN: Das Hofoperntheater hat in wundervoller Weise Richard Strauss' „Feuersnot" aufgeführt. Weder die hinreissende Orchesterleitung Gustav Mahlers, noch die ausgezeichneten Leistungen des Frl. Michalek (Demuth) und des Herrn Demuth (Kunrad), weder die Aufopferung unseres Chores und des Orchesters, noch die feinste Regie konnten das Werk retten, dessen Aufführungen man wohl an den Fingern abzählen kann. Die Möglichkeit eines dauernden Erfolges steckt meiner Meinung nach nicht in dem Werke. Blühende Klangphantasie, orchestraler Witz und technische Virtuosität — die Haupteigenschaften der Werke Richard Straussens — bezaubern im Konzertsaal. In der Oper heisst das Um und Auf: Melodische Kraft und dramatische Kraft, in ihrer Vereinigung: dramatische Melodie, wie sie alle echten Bühnenmenschen von Mozart bis Wagner geschrieben haben. Bühnentemperament ist nicht jedermanns Sache und man braucht nur die symphonisch verfädelte Musik der „Feuersnot" anzusehen, um zu wissen, dass dieses geistvolle Musikgespinst von keinem Dramatiker verwoben worden ist. Oder man höre drei Takte „Till Eulenspiegel" und achte darauf, um wieviel lebendiger, treffender und charakteristischer sie sind, als diese Bühnenmusik. Max Graf.

WIESBADEN: Nun haben auch wir unsern „Polnischen Juden" gehabt. Der Erfolg war hier nicht so sensationell wie er anderwärts geschildert wird; aber man würdigte neben dem packenden Text auch die musikalische Gestaltung, die meines Erachtens Erfreulicheres bietet als gemeinhin angenommen wird. Einzelne Motive — es sind nur Erinnerungsmotive, nicht Leitmotive — tragen schärfste Prägung, und die im ganzen vorwaltende Einfachheit der Harmonik gestattet dem Komponisten schon mit verhältnismässig geringen Finessen manch' treffende Wirkung. Kammersänger Müller als Mathis bot eine Meisterleistung. Der „Polnische Jude" wurde bereits dreimal wiederholt. Und hatte also mehr Glück als das „Mädchenherz": diese Oper, im November aufgeführt, hat es, durch ganz merkwürdige Zufälle, bisher noch immer nicht über die „Première" gebracht. Otto Dorn.

ZÜRICH: Geschäftsflauheit und Vereinsmeierei waren die ableitenden Motive, welche im neuen Jahre die bedenkliche Leere in unserm schönen Stadttheater verständlich machen mussten. Wunderlicherweise gelang es erst dem, der seine eigene Kasse niemals hatte füllen können, die düstern Gedanken des Verwaltungsrates etwas zu lichten, es war die Undine, welche das Wunder wirkte. Ein zweites volles Haus war dem Kapellmeister Kempter beschieden, dessen Popularität so gross ist, dass

man auf ihn das Wort anwenden kann: Er hat keine Feinde. Ausgezeichnet einstudiert wurde zu dessen Benefiz Paderewskis „Manru“ gegeben. Lorbeeren in Hülle und Fülle heimste der treffliche Musiker ein, und höchste Anerkennung das ganze Personal, besonders Basil und de Meier. Um so dünner fielen die Jubeltöne für den Komponisten aus, von dem Herrn Doktor, der als gebildeter Mann das klägliche Textbuch verbrochen hat, gar nicht zu reden. Der geringe dramatische Gehalt des Stoffes für 3 Akte, die schwache Charakterzeichnung und Unwahrheit, die Hässlichkeit und Roheit in Figuren und Motiven, der Mangel an Logik gesellt zu einer zerfahrenen, keinerlei Ruhepunkte bietenden, eklektischen und melodiearmen Musik kann bei allem Respekt vor dem ernsthaften Streben und reizvollen Einzelheiten in der Partitur dem Stück unmöglich dauerndes Leben sichern. Wilhelm Niedermann.

KONZERT

ATHEN: Von einem Musikleben in Griechenland lässt sich erst seit wenigen Jahrzehnten sprechen. Während der Türkenherrschaft beschränkte man sich auf das mehr oder weniger gefühlvolle Spiel der Mandoline und Guitarre, sowie auf den sich etwas in Nasallauten bewegenden Vortrag der empfindungsreichen Volkslieder. Seit der Wiederauferstehung Griechenlands aus der Asche der Jahrhunderte und seit seiner Erhebung zu einem unabhängigen Königreich erstand in Athen auch eine Stätte für die Pflege der so lange vernachlässigten Musik. Da dem Musikinstitut infolge grosser Schenkungen reiche Mittel zur Verfügung standen, vermochte es, begabten aber unbemittelten Kindern unentgeltlich Musikunterricht zu gewähren und aus dem Auslande erprobte Lehrkräfte zu berufen. Seine Tendenzen und Resultate entsprachen jedoch nicht ganz den künstlerischen Anschauungen des an dieser Anstalt als Klavierlehrerin angestellten Fräulein Lina von Lottner, einer von Hans von Bülow und Karl Bärmann ausgebildeten Künstlerin.

In richtiger Erkenntnis der starken, in der griechischen Volksseele schlummernden musikalischen Begabung machte sie es sich zur Aufgabe ihres Lebens, eine von wahrem künstlerischen Geist getragene, nach den höchsten Zielen der Kunst strebende neue Pflegestätte der Musik ins Leben zu rufen. Und Fräulein von Lottners Bemühungen sahen sich von glänzendem Erfolg gekrönt; denn nach nur dreijährigem Bestehen zählt das durch die griechische Regierung zur Erteilung von Diplomen ermächtigte Konservatorium von Lottner 200 Schüler. Von den an dieser Anstalt wirkenden Lehrern mögen hier nur der bekannte Opernkomponist Del Frate aus Rom für Sologesang und Kontrapunkt, Hans König und Willi Winkler aus Dresden für Geige und Violoncell, sowie Herr Maccini aus Rom für Klavier genannt sein. Die Verdienste Fräuleins von Lottner um die Einführung der klassischen Musik und Kammermusik in Griechenland hätten Anspruch darauf, in der Musikgeschichte dieses Landes unvergessen zu bleiben. So hatte letzthin die Aufführung eines Beethovenschen Klavier-Trios durch Lehrer des Instituts einen ansehnlichen künstlerischen Erfolg erzielt, und dank der rastlosen Bemühungen Fräulein von Lottners kann schon jetzt konstatiert werden, dass selbst weniger feinfühlende musikalisch gebildete Kreise Athens begonnen haben, dieser feinsinnigen Gattung der Kammermusik ihr erhöhtes Interesse und Verständnis zuzuwenden.

Neben dem Konservatorium wäre noch die unter der Leitung des Herrn Kremser stehende mousiki etairia zu nennen, ein von Musikliebhabern gebildeter Verein, der in seinen häufig veranstalteten Orchesterkonzerten ganz erfreuliche musikalische Anregungen gewährt. Auch im übrigen Griechenland, dem in dieser Beziehung Corfu mit eigener Oper rühmlich vorangeht, beginnt sich das Interesse für Musik durch Bildung musikalischer Vereine und Pflege des Chorgesanges mehr und mehr zu regen.

Paul Elsner.

BARMEN: Das musikalische Leben unserer Stadt zeitigte auch in der zweiten Hälfte der dieswinterlichen Konzertsaison eine reiche Fülle eigenartiger Darbietungen. Im 49. und 50. Stadthallenkonzert des Allgemeinen Konzertvereins (Volkschor) kam unter Leitung des Königl. Musikdirektors Hopfe die feierliche Ouvertüre „1812" von Tschaikowsky als Neuheit, sowie die inhaltlich äusserst interessante „Trauermusik auf den Tod Richard Wagners" von Cyrill Kistler nach dem Manuskript durch das Städtische Orchester zu ausgezeichneter Wiedergabe. Den beiden Neuheiten reihten sich bezüglich der Aufführung würdig an: „Sylphentanz" und „Rakoczymarsch" aus "Fausts Verdammung" von Berlioz, sowie die „Roma-Suite" von Bizet.

Ein Richard Strauss-Abend vermittelte im Prunksaale der Konkordia zahlreichen Musikfreunden die persönliche Bekanntschaft des vielumstrittensten Tonsetzers der Gegenwart und verschaffte ihnen Gelegenheit, von seiner Gattin neben einer Reihe älterer Lieder ein neues „Waldseligkeit" von Dehmel kennen zu lernen. Frau Strauss-de Ahna verstand es meisterhaft, dem Stimmungsgehalt eines jeden dieser eigenartigen Lieder gerecht zu werden. Das Programm brachte ausserdem noch die Cellosonate in F-dur opus 6, wundervoll interpretiert von W. Willecke aus Krefeld, sowie die Violinsonate in Es-dur opus 18, ausgezeichnet wiedergegeben von Konzertmeister H. von Dameck in Barmen. Ausser als Komponist brilliierte Hofkapellmeister Strauss auch noch als feinsinniger Pianist.

Das vierte Abonnements-Konzert der Konzert-Gesellschaft brachte unter der Leitung des Königlichen Musikdirektors Stronck die Novität „Symphonischer Prolog zu Sophokles König Ödipus" von Max Schillings. Das Hauptinteresse beanspruchte die temperamentvolle Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes, das von Henry Marteau in Bezug auf Reinheit des Tones und Beseligung des Vortrages in meisterhafter Weise zur Wiedergabe gelangte.

H. Hanselmann.

BERLIN: Den siebenten Symphonie-Abend der Königl. Kapelle unter Weingartners Führung leitete die bekannte C-dur-Symphonie von Haydn, entzückend stilvoll gespielt, ein. Berlioz' dramatische Symphonie „Romeo und Julie" war die zweite und letzte Nummer des Programms. Das vollständige Werk wird verhältnismässig selten gespielt. Es geschieht dies wohl aus höflicher Rücksichtsnahme auf die Geduld des Publikums. Ein phänomenales Experiment kann man die Konzeption dieses Werkes nennen. Neben vielen Einzelheiten von unendlicher Schönheit befinden sich Teile, die den Musiker bestenfalls nur interessieren, das Publikum aber ermüden müssen. Die Scene im Grabgewölbe z. B. ist ein Unikum descriptiver Musik. Sie ist bewunderungswürdig entworfen; ihre Wirkung verpufft aber vollständig. Ein genialer Irrtum! Die Aufführung war musterhaft. Weingartner ist ein berufener Berlioz-Interpret. Das Orchester spielte über alle Begriffe schön. Frau Götze, Herr Sommer und der Chor hielten sich auf achtbarer Höhe. Herr Mödlinger hatte einen schlechten Tag. Sein Pater Laurentius wirkte nichts weniger als versöhnend.

Die Vortragsfolge des siebenten Philharmonischen Konzertes unter Arthur Nikischs Leitung wies die Namen Berlioz, Grieg, Tschaikowsky, Beethoven auf. Nach der virtuosen Wiedergabe der Benvenuto Cellini-Ouvertüre des bizarren Romanen versuchte Raoul Pugno mit seinem bezwingend schönen Klavierton das im seichtesten Mendelssohnschen Fahrwasser schwimmende Klavierkonzert (a-moll) des liebenswürdigen Norwegers zu vergolden. Pugno hatte einen grossen und ehrlichen Erfolg. Die Kunst des genialen Russen liegt Nikisch ausgezeichnet. An der Suite No. 3 für Orchester op. 55 interessiert uns eigentlich nur die Faktur. Die ist aber bewunderungswürdig. Im übrigen könnte man das Werk am besten als orchestral aufgebauschte Salonmusik charakterisieren. Gespielt wurde die Suite wundervoll. Einen Tschaikowsky zu hören mit Nikisch am Pult ist für uns jedesmal eine Festtagsfreude. Den Abend beschloss

die Eroica. Die Aufführung konnte höchste Ansprüche nicht befriedigen. Sie lief zu glatt vom Stapel. Der eckige und kantige Beethoven ist uns lieber.

Der Hugo Wolf-Verein hielt seinen 27. Vereinsabend ab. Ein Dutzend Lieder auf Goethesche Texte und zehn aus dem spanischen Liederbuch kamen zu Gehör. Von Ludwig Hess und Frau Martha Günther in ausgezeichneter Weise interpretiert und von Paul Müller, einem unserer besten Wolfkenner, begleitet, floss diese Reihe herrlichster Lyrik wie ein Silberstrom vorüber, das Erinnern an den genialen Schöpfer wachrufend, dem ein unerbittliches Geschick den Eingang zum ewigen Schlaf so furchtbar lange verweigert. Bernhard Schuster.

Älter noch als der älteste Konzertbesucher, ja, ebenso betagt wohl wie das Konzertwesen selbst ist die Klage über die Unpünktlichkeit der Künstler. „Beginn des Konzerts um 8 Uhr ...“ Kleiner Spassvogel! Man möchte wetten, dass es fast immer das akademische Viertel wird, auch wenn der Veranstalter selbst nie mit der Akademie in Berührung kam. Diese Verschiebung der Zeit ist ein eingewurzeltes Übel. Es gehört zur Kultur wie das Zuspätkommen des Publikums. Wie das vorzeitige Verlassen des Raums und der berühmte „Sturm auf die Garderobe“. Wie das Blättern im Programm. Kurz, wie all jene Unannehmlichkeiten, die man als gebührenden Eingangszoll zum Konzertparadies nur allzu willig in Kauf nimmt. Trotzdem sehe ich nicht ein, warum man nicht wieder einmal dagegen ankämpfen soll. Eine merkliche Besserung wird man freilich damit nicht erzielen. Es wird alles beim Alten bleiben. Aber gut ist es doch, wenn von Zeit zu Zeit den Leuten gesagt wird, dass sie immer noch sehr verbesserungsbedürftig sind. Also: es wird von Seiten der konzertierenden Herrschaften manchmal sträflich gebummelt. Dem Publikum mag es gleichgültig sein, wann es seine Sonate oder seine Arie vorgesetzt bekommt. Ob ein Viertelstündchen später oder früher. Dem Rezensenten aber und damit schliesslich sich selbst schneidet der unpünktliche Konzertgeber tief ins Fleisch. Ist so ein armer commis voyageur musical um $^1/_2$8 in sein erstes Konzert geeilt und um $^1/_2$9 in sein zweites, so darf er weiss Gott als Belohnung für seinen Eifer darauf rechnen, dass im dritten bereits der letzte Ton verklungen ist, wenn ... ja, wenn er eben hingeht. Die Nutzlosigkeit seines Vorhabens im voraus einsehend, macht er abar erst garnicht den Versuch, von jenem dritten Konzert noch ein Geringes zu erwischen.

Man weiss noch nicht, wie das Hinscheiden des Begründers und Erhalters des grossen Konzerttrusts, Hermann Wolffs, wirken wird. Sollte es einen grossen Zusammenbruch geben, so habe ich einige Kandidaten für den Abgrund, aus dem keine Wiederkehr ist. Z. B. und vor allem die Sängerin Ellen Bogler-Brachvogel. Ein angeblich „modernes“ Programm, das vergnüglich von Reinecke, Liszt, Brahms und Kaun über Fielitz, E. E. Taubert, Schubert und Georg Schumann zu S. v. Hausegger und Richard Strauss führte. Im Bewusstsein ihrer grossen Mittel und ihrer starken Kunst hatte sie auf eine Mitwirkung verzichtet. Sie allein wollte es sein, die den spärlichen Zuhörerkreis mit jedem Lied verringerte und den arglosen Zuhörer schliesslich ins Freie trieb. Sie also müsste das erste und vornehmste Opfer sein. Ihr nachschicken würde ich Harriet Oelsner, mit Bedauern zwar, aber unbedenklich. Sie sang ebenfalls in der Singakademie. In den Pausen ergötzte Heinrich Grünfeld das zahlreiche Publikum durch einige muntere Cellostückchen. Gaumig, unfrei, in der Höhe zum Schreien neigend ist der Sopran, der ihr — noch gebunden — in der Kehle ruht. Ob das Ergebnis ein erfreulicheres ist, wenn ein geschickter Lehrer die Fesseln gelöst? Ich glaube es nicht. Zudem spricht aus dem Vortrag so wenig Intellekt. So ungeschliffen, fast möchte ich sagen, unfein klingt alles. Ein häufigeres Auftauchen des Cellos auf dem Podium veranlasste mich zu der Überlegung, ob dieses Instrument zum Solo recht geeignet wäre oder erst im Ensemble seine Fähigkeiten voll entfaltete. Ich meine, letzteres ist der Fall. Wie die Harfe einzig im Rahmen einer grösseren Gemeinschaft von Instrumenten ihren Zauber

ausbreitet, so wirkt auch das Cello nur als Glied eines vielgestaltigen Körpers. Ich persönlich empfinde bei Cellovorträgen stets ein ästhetisches Missbehagen. Und nicht gering ist mein Erstaunen, wissen sich andere weniger verletzliche Naturen vor Entzücken kaum zu lassen. Gern will ich allerdings zugeben, dass bei dem jugendlichen Willem Willeke, der im Verein mit Therese Slottko konzertierte, die Qual eine kleinere, dieser Jüngling also wahrscheinlich ein Meister war. Die C-moll-Sonate von Saint-Saëns, in der viel gute Musik und ein respektables Können steckt, spielte er mit schönem Ton, bedeutender Fertigkeit und feinem Verständnis. Frl. Slottko hat sich fast zu einer Individualität entwickelt. Der Charakter ihrer Kunst ist ein weiblich-nervöser. Kraft ist weder ihren zerbrechlichen Fingern noch ihrem zarten Herzen verliehen. Eine saloppe Haltung des Körpers, der in gewissem Sinne auch eine innere Lässigkeit entspricht, sähe man lieber beseitigt. Gesunden Geist und Geradheit könnte sie von Emma Koch lernen, die sich in ruhiger, steter Entwickelung zu unserer ernstesten Klavierspielerin ausgebildet hat. Merkwürdig bei Frl. Koch ist die Verbindung eines starken, männlichen Denkens mit echt weiblichem Empfinden. Nimmt man dazu ein auf den solidesten Grundlagen ruhendes musikalisches Wissen und Können, so wird man den wahrhaft bedeutenden Eindruck ermessen, den das Spiel des Frl. Koch auf ihre Zuhörer ausübte. Frl. Koch begann mit der Ouvertüre aus der 29. Kirchencantate von Bach-Saint-Saëns und den Variationen von Fr. Liszt über das Motiv „Weinen, Klagen, Sorgen tragen“ von Bach. Interessant ist vorzüglich das zweite Stück, wenn es auch gegen den Schluss hin ein bisschen zu sehr in ein aus „Tasso“ übel berüchtetes „Lamento“ gerät. Fesselte die Künstlerin hier durch das kräftige Anpacken des Gegenstandes und die Plastik der Gestaltung, so war der erste Satz von Beethovens Cis-moll-Sonate (quasi una Fantasia) in ein Meer von Wohllaut, Poesie und Stimmung getaucht. Ein zweites Wiedersehen, aber kein gerade sehr angenehmes, feierte man in der Singakademie, wo Flora Scherres-Friedenthal ein buntes Programm ohne nennenswerten Erfolg absolvierte. Tüchtigkeit und allgemeine musikalische Bravheit machen heute nicht mehr das Genie. Das „war einmal“, und nicht wohl that die „geschätzte“ Pianistin daran, uns an jene märchenhafte Zeit zu erinnern.

Zum ersten Mal in diesem Winter erschienen die Sängerinnen Tilly Hinken, Agnes Höppner und Helene Koslowsky, die Geigerin Helene Fürst, die Klavierspieler Otto Hegner und Vianna da Motta. Frl. Hinken hörte ich zum ersten und letzten Mal in Essen, einer Stadt von 130000 Einwohnern und unsäglichem Schmutz, an der Ruhr. Damals gefiel sie den versammelten deutschen Jünglingen und Jungfrauen durch ihre Keuschheit, die mimosenhafte Verschlossenheit ihrer Seele, die Eiskellertemperatur ihres wohllautenden, aber kleinen Soprans. In ihrer Nähe war auch gar nichts von jener bösen Macht zu verspüren, die man Sinnlichkeit nennt. Hier zu Lande ist man weniger prüde. Hier fand man die Dame einfach kühl, leblos, uninteressant. Ihr stracks entgegengesetzt ist Frl. Höppner: Ein grosses Temperament, bedeutende Fähigkeiten, aber leider nur eine kleine Stimme. Im landläufigsten Durchschnitt wurzelt Frl. Koslowsky, der Herr Professor Fritz Struss seine Unterstützung lieh. Material und Schule nicht ganz abzuleugnen, aber . . . In der angenehmsten Erinnerung steht bei mir Helene Fürst, eine Geigerin mit feinem, kleinem, süssen Ton, fortgeschrittener Technik und klugem Verstand. Herr Zajic (vermutlich ihr Lehrer?) leitete das Orchester. Das ehemalige Wunderkind, das nicht ein Wundermann wurde, Otto Hegner, überschätzte seine Kräfte, als es nur Beethoven auf sein Programm setzte. Das Publikum einen ganzen Abend mit Beethoven zu fesseln, vermag nur eine Persönlichkeit. Die ist Hegner nicht, trotz der unleugbaren Vorzüge, die sein Spiel auszeichnen. Etwas Unfertiges, Unfrohes haftet Hegner an, etwas wie Verstimmung über erstrebte und nicht erreichte Ziele. Und fast will es scheinen, als wären dies keine kleinen Wolkenschleier, die uns für kurze Zeit die Fähigkeiten Hegners verhüllen, sondern ein dicker

Nebel, der auf dem jungen Künstler lastet. Ein Unbefriedigtsein, ein Irrewerden an sich selbst. Mit künstlerisch abgerundeten, fertigen Leistungen trat da Motta hervor. An ihm ist alles gesund, gefestigt. Seinem Programm wusste er einen besonderen Anstrich durch die Vorführung von fünf Alkanschen Klavierstücken, „Prières" betitelt, zu geben. Alkan, auf den Bülow zuerst aufmerksam machte, schreibt eine schwerflüssige, dickblütige Musik. Seine Kompositionen nehmen sich mehr wie in Musik gesetzte Philosopheme aus, als wie künstlerisch geschaute und hingestellte Gebilde. Zugänglichkeit mangelt ihnen allen, nicht aber Tiefe und eine gewisse sacerdotale Weihe. Es ist also schon etwas an ihm, und Bülow hat sich in diesem Falle ebensowenig geirrt, wie in allen übrigen.

Bleiben die „Wiederkehrenden". Martha Sandal, auf die ich so grosse Hoffnungen setzte, hat mich in ihrem 2. Konzert etwas enttäuscht. Die Schuld trug weniger sie selbst, als eine unglückliche Auswahl der Gesänge. Freilich, Sinding mit seinem Liedercyklus „Strengjeleik" steht abseits; er ist immer ein Eigener, weiss stets etwas Apartes zu sagen. Bös dagegen waren die Lieder von Johann Selmer, die auf Sinding folgten. Ist Selmer so ein Zerrissener, dass auch in seinen Schöpfungen in jedem Augenblick der Faden abreisst, ist er nur ein Dilettant, der seinen minderwertigen Einfällen nicht wenigstens eine ansprechende Form zu verleihen versteht? Es war eine schlimme halbe Stunde, die durch eine leise Indisposition der Sängerin nicht gebessert wurde. Risler hatte sich zu seinem 3. Konzert (am 22. Januar) die berühmte „Société des Instruments à vent" aus Paris verschrieben. Eine Vereinigung von auserlesenen Künstlern, an jedem Instrument ein Meister, und zusammen doch wieder von einer Seele erfüllt. Warum bringt Deutschland nichts derartiges hervor? Fürchtet man das Risiko, oder haben wir keine Instrumentalisten gleichen Ranges? Oder ist's gar die geistige Trägheit, die am Hergebrachten nur Gefallen findet und dem Neuen, Originellen wie dem Übel aus dem Wege geht? Der Erfolg der Pariser Gäste war ein ungeheurer, ganz ungezwungener, durch kein Stimulanzmittel angeregter. Einzelne Herren aus der Korporation hervorzuheben, wäre eine Kränkung der Ungenannten. Mit Risler, der seinen guten Tag hatte, verband sich die Klarinette (Herr Mimart) in Beethovens C-dur-Trio, die Flöte (Herr Gaubert) gab Proben ihrer erstaunlichen Beweglichkeit in einem von Tafanel bearbeiteten Nocturne et Valse von Chopin. Busoni erreichte an einem 3. Klavierabend den Gipfel der Meisterschaft in Liszts „Paganini-Etuden". Eine fast diabolische Beherrschung aller Mittel versetzte die Zuhörer in einen förmlichen Rausch. Busoni bewegte sich mit seinen Leistungen in aufsteigender Linie. Von Beethoven ausgehend gelangte er zu dem ihm wesensverwandten Chopin und mündete endlich in Liszt ein, mit dem er in der Eigenwilligkeit des Geistes, der genialen Konzeption und dem hinreissenden Schwung der Phantasie am ehesten übereinstimmt. Max Pauer gab durch seinen 2. Klavierabend am 25. Januar keinerlei Anlass zu einer Modifikation unseres Urteils über ihn. Unverändert waren auch Maria Avani und Carl Löwenstein.

Dr. Erich Urban.

Die Singakademie brachte eine Wiederholung der beim vorigen Bachfest aufgeführten A-dur-Messe des grossen Leipziger Kantors, sowie Händels Acis und Galatea, welches reizende Schäferidyll hier zuletzt vor 10 Jahren vom Ochsschen Verein dargeboten war. In beiden Werken fällt die Hauptaufgabe den Solisten zu; im Händelschen war glücklicherweise die Partie des Damon fortgeblieben, sonst wäre der Anteil des Chores am Konzert ein noch geringerer gewesen. Was er aber bot, war ganz ausgezeichnet: das Kyrie Bachs kam vielleicht noch ausdrucksvoller als im Vorjahre zur Geltung, der Schlusschor des Gloria klang imposant; ein Muster dynamischer Abschattierung war die kurze (a capella-)Trauerklage über den Tod des Acis. Leider beherrscht Herr Professor Schumann das Orchester noch nicht ebenso souverän wie den Chor, auch den Temposchwankungen der Solisten fügt er sich zu sehr. In der für mich am wertvollsten Altarie

der Messe bekundete Frl. Emmy Rintelen ein feines Stilgefühl und ein wohlgeschultes, prächtiges Stimmmaterial. Die nicht gerade bedeutende Arie der Messe und die schöne Partie der Galatea gab Frau Herzog reichlich Gelegenheit, ihre hohe Kunstfertigkeit zu zeigen. In der Bachschen Arie gefiel mir Herr Ffrangcon-Davies besser als sonst, ebenso als Polyphem, doch dürfte für diese Partie ein kräftigerer und dunkler gefärbter Bass vorzuziehen sein. Den Acis stattete Herr von Zur Mühlen mit wuchtigen dramatischen Accenten aus; alles Forcieren kann aber den stimmlichen Defekt nicht verdecken. Die Oboer des philharmonischen Orchesters verdienen besonderes Lob; in der Messe waren leider zu wenig Flötisten im Verhältnis zu dem sehr starken Chor.

Das böhmische Streichquartett hatte wieder einen Pianisten als Beistand herangezogen und zwar Herrn Max Fiedler, den geschätzten Hamburger Dirigenten, der aber im Brahmsschen A-dur-Quartett sich in unschönen Kraftausbrüchen des öfteren gefiel. Eine musikalische That war die Vorführung des ungemein schwierigen und wenig dankbaren zweiten Quartetts von Tschaikowski, das nur durch solche Ausführung geniessbar wird. Der Bratschist legte sich diesmal Mässigung bei, nur im Finale des Brahms fiel er wieder aus seiner Rolle. Eine ausgezeichnete Wiedergabe des F-dur-Quartetts op. 59 von Beethoven bot das Halir-Quartett; das Adagio besonders habe ich selten so klangschön gehört; hierdurch wurde ich für die nicht gerade poesievolle Ausführung entschädigt, welche vorher dem Schubertschen A-moll-Quartett zu teil geworden war. Ein Klaviertrio in C-moll von Robert Kahn op. 35 brachten die Herren Georg Schumann, Halir und Dechert aus dem Manuskript zur Aufführung, es steht m. E. dem von mir besonders geschätzten A-moll-Klavierquartett dieses gewandten, aber nicht gerade eigenartigen Komponisten ziemlich nach; Kraft und Leidenschaft fehlt dem ersten Satze trotz der Bezeichnung „Allegro energico"; am besten gefiel mir die Andante-Einleitung des Finales mit ihrer breiten, warm empfundenen Melodie. Mein günstiges Urteil über Herrn Donald Francis Tovey kann ich auch nach seinem 3. und 4. Kammermusikabend aufrecht erhalten; er ist ein sehr gediegener Musiker und würde ein ausgezeichneter Pianist sein, wenn er weniger trocken und mehr klangschön spielte. Recht gutes leistete er als Begleiter der Sängerin Marie Fillunger, welche mir besonders in der Bachschen Kantate „Jauchzet Gott" gefiel; die obligate Trompetenstimme war wieder einmal eine Musterleistung des Herrn Höhne. Seine grosse kompositorische Begabung bekundete Herr Tovey durch sein E-moll-Klavierquartett, das freilich noch Abgeklärtheit und den Sinn für feine Formen vermissen lässt; auch ist seine Melodik mitunter zu weichlich. Der Gedankeninhalt des Werkes ist aber ein so grosser, dass er für mehrere ausgereicht hätte. Die Streichinstrumente, wie auch in Brahms' Quartett op. 60, spielten Herr Prof. Joachim, Em. Wirth und Herr Schrattenholz, dessen trockene und reizlose Tonbildung mir wieder einmal das Irrige der Methode seines Lehrers bewies. Aus Kopenhagen waren die Herren Wolfgang Hansen, Konzertmeister Holm und Ernst Höeberg herüber gekommen, um uns zu zeigen, dass man dort ganz achtbar Kammermusik spielt und auch Cesar Franck schätzt. Die Herren Egidi, Seuffert, Werner und Dechert hatten sich zu Schumanns Quintett noch Herrn Urack und zu Mozarts Trio für Klavier, Bratsche und Klarinette als Bläser Herrn Kammervirtuos Schubert zugezogen; den Eindruck, den ich von ihren Darbietungen, zu denen auch Kiels Klavierquartett in A-moll zählte, empfing, war wieder der einer künstlerischen Gediegenheit, der Bratschenpart im Trio hätte freilich klangvoller gespielt werden müssen. Dass Herr Schubert es bequem mit dem ersten Klarinettisten der Pariser Bläservereinigung aufnimmt, steht für mich fest. Mir waren deren prächtige Darbietungen hoch interessant, doch würden unsere hiesigen Bläser sowohl des Opern- wie des Philharmonischen Orchesters dasselbe leisten, wenn sie sich zu solch einer Vereinigung von 9 Instrumenten zusammenschlössen. Es giebt übrigens hier einen Verein zur Förderung der Blaskammermusik, welcher kürzlich die Hauptwerke des Programms der Pariser Bläser

exekutierte, doch war es mir nicht möglich, dieser Aufführung beizuwohnen. Frau Norman-Neruda, die wie Joachim gegen das Alter gefeit zu sein scheint, absolvierte gemeinsam mit Herrn Prof. Gernsheim, der mitunter zu kräftig in die Tasten griff, ihren ersten Sonatenabend: Brahms G-dur, Schumann D-moll und Beethoven C-moll, ein für moderne Komponisten recht ermutigendes Programm. Kara Chattelyn spielte mit Meister Joachim die 3. Sonate von Brahms mit reifem Verständnis, durchsichtiger, klarer Technik und prächtigem Temperament. Poesievoll und duftig war ihr Vortrag der Beethovenschen E-moll-Sonate. Gesang und Geigenspiel ertönte im Verein zur Förderung der Kunst, aber achtbare Leistungen bot nur Fräulein Eva Pilchowska, eine gewandte Koloratursängerin, deren hübsches Vortragstalent trotz der schlechten Begleitung doch zur Geltung kam. Zwei Geiger stellten sich vor, die früher als Wunderknaben schon von sich hatten reden machen. Arthur Argiewicz hat sicher fleissig studiert, aber seine Technik und seine Intonation in den höchsten Lagen ist noch nicht genügend gefestigt, seine Tonbildung zu schwach, seine Auffassung noch nicht gereift genug, um das Brahmssche Konzert zu bewältigen; viel besser fand er sich mit dem einst von Petschnikoff hier eingeführten Violinkonzert von Conus ab, dessen Kantilenen er recht geschmackvoll vortrug. Bronislav Hubermann, den ich seit 1895 nicht gehört, spielt mir jetzt zu überlegt und zu kühl, gehört aber trotzdem zu den Auserwählten und ist technisch ein Meister; auch er spielte das Brahmssche Konzert sowie das Mendelssohnsche, dessen letzter Satz ihm besonders glückte, und ausgezeichnet die Bachsche Ciacona. Als Zugaben spendete er das Chopinsche Nocturne op. 27 No. 2 und eine Mazurka von Wieniawski in vollendeter Wiedergabe. Dr. Wilh. Altmann.

BERN: Henri Marteau, der im Herbst schon mit seinem Quartett hier war, spielte im Abonnementskonzert (Leiter: Herr Musikdirektor Dr. C. Munzinger) Mozarts Es-dur-Violinkonzert. Sein Vortrag war besonders ausgezeichnet durch eine gewisse vornehme Selbstverleugnung. Marteau, der bekanntlich über einen Ton von gewaltiger Wucht verfügt, spielte das Konzert durchweg halblaut vor sich hin. Er nahm sich damit die Wirkung auf ein grösseres Publikum. Hörte man Marteau auf seiner herrlichen Geige so still und innig vor sich hinsingen, so hatte man das Gefühl, vor einem persönlichen inneren Erlebnis des Künstlers zu stehen. Er sprach nicht zu andern, sondern nur zu sich selbst; die Absicht, dem Publikum seine Künste zu zeigen, die sich bei den meisten Virtuosen unangenehm bemerkbar macht, trat hier ganz zurück vor der inneren Anteilnahme des Künstlers an seinem Stoff. Durch den verhaltenen Ton wollte Marteau offenbar ein kleines Milieu-Bild aus Mozarts Zeit geben: ich musste wenigstens immer an ein zierlich altes Spinett denken, wenn ich die feinen zarten Töne hörte. Der Künstler spielte ferner eine pikante Suite von César Cui. — Im gleichen Konzert hörten wir Tschaikowskys Symphonie pathétique, die in den ersten Sätzen grossen Eindruck machte, und Thuilles feurige romantische Ouverture.

In einem Kammermusik-Abend der heimischen Musikgesellschaft, hatten wir Gelegenheit, eine junge vielversprechende schweizerische Pianistin, Frl. Nelly Lutz aus St. Gallen, zu hören. Frl. Lutz ist technisch bedeutend vorgeschritten; ihr Vortrag zeichnet sich aus durch eine elastische Kraft und Frische. G. Bundi.

BREMEN: Als symphonische Neuheit brachte das letzte Konzert Thuilles „Romantische Ouvertüre". Mit Recht wurde ihr nur ein mässiger Achtungserfolg zu teil. Die gute Mache und hübsche Stimmung bilden doch keine ausreichende Entschädigung für die Dürftigkeit des Inhalts. — In der Philharmonischen Kammermusik bereitete eine treffliche Vorführung des Straussschen Klavierquartetts op. 13 — Klavier Herr Bromberger — den hier ziemlich zahlreichen Freunden des Meisters eine besondere Freude, obgleich das gross angelegte Werk seine — wenn ich so sagen darf — messianischen Züge nur unvollkommen wiederspiegelt und erst den Werdenden darstellt. Dem gegenüber gab das sich daran schliessende, hier ebenfalls zum erstenmale gebrachte Streich-

quartett op. 106 von Dvořak ein völlig fertiges, übrigens auch höchst bedeutendes und erfreuliches Bild, zumal es gleichfalls eine ungewöhnlich schwungvolle und klangschöne Wiedergabe erhielt. Man musste unwillkürlich der „Böhmen" gedenken.

Prof. Kissling.

BRESLAU: Das letzte „Orchester-Konzert" brachte ein anspruchsvolles Programm. Die Symphonie Phantastique von Hector Berlioz, den Mephisto-Walzer nach Lenaus Faust von Liszt und die Tannhäuser-Ouvertüre von Wagner. Es sollten wohl diese drei Grossmeister des Orchesters als Erotiker vorgeführt werden. Als milderndes Element waren zwischen die Orchesterstücke ein Violin-Konzert von Mozart und das Rondo Capriccioso (op. 28) für Violine von Saint-Saëns eingeschaltet. Aber gerade diese Einschaltungen wurden den Hauptnummern des Programms verhängnisvoll, denn Herr Henry Marteau geigte mit seinem süssen Bogen alle Teufel zum Teufel, und nur die Tannhäuser-Ouvertüre bewahrte ihre unverwüstliche jugendliche Kraft und Wirksamkeit. Die wilde Romantik der beiden übrigen Werke verblich neben der anmutigen Schönheit Mozarts. Wieder einmal eine Lehre, wie vorsichtig man in der Zusammenstellung von Programmen sein muss! Es kam hinzu, dass Herr Dr. Dohrn Liszt und Berlioz in einer zwar sorgfältigen, aber doch zu akademisch-kühlen Weise interpretierte. Man erkannte Berlioz und Liszt kaum wieder. Sie trugen wallenden Haarschmuck. Er hatte sie sorgfältig gestutzt und frisiert. Herr Dr. G. Dohrn entschädigte uns jedoch für das, was er in dem Orchesterkonzert schuldig geblieben war, durch den glänzenden Vortrag der Kreutzer-Sonate von Beethoven, in welcher ihm Herr Konzertmeister Behr ebenbürtig zur Seite stand. Sie spielten das Werk auswendig und errangen durch ihr Temperament einen glänzenden Triumph. Es ist seitdem hier die Hoffnung vorhanden, dass in Herrn Behr der Geiger gefunden worden ist, den unsere Kammermusik so sehr nötig hatte.

G. Münzer.

BRÜNN: Der Fasching hat das hiesige Konzertleben nahezu brach gelegt. Ein Musikvereins-Konzert, das Schumanns Manfred-Musik und Humperdincks Maurische Rhapsodie brachte, ein Männergesangvereinskonzert mit Hubermann, der einen grossen Erfolg hatte — damit ist die musikalische Bilanz der letzten Wochen gezogen.

S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Neben zwei reichhaltigen Symphoniekonzerten und einem Wagnerabend gestaltete sich ein weiteres Abonnementkonzert der städtischen Kapelle (Max Pohle) unter Siegfried Wagners Anwesenheit und teilweiser Leistung zum musikalischen Ereignis der Saison. Eine stattliche Reihe Kompositionen von Wagner Vater und Sohn, sowie aus- und inländischen Meistern — besondere Hervorhebung verdient Karl Kleemanns Symphonie „Durch Kampf zum Sieg" — gelangte zu vortrefflicher, dem hohen Gehalte der Schöpfungen würdiger Vermittlung. Gesanglich solistisch traten Frl. Hedwig Hübsch und Richard Fischer mit Arien und Liedern erfolgreich auf und Frl. Carreño-Tagliapietra wurde mit Beifall ausgezeichnet. — Die hervorragenden Vorzüge seines Dirigenten Franz Mayerhoff und die Höhe seiner Leistungsfähigkeit dokumentierte erneut der hiesige Musikverein durch sein 2. Konzert, in dem Marie Wittich als Solistin gefeiert und Brahms' grandioses Chorwerk „Nänie" unter grosser Wirkung hier erstmalig zu Gehör gebracht wurde.

Oskar Hoffmann.

DORTMUND: Der Januar brachte uns der musikalischen Gaben mancherlei. An der Spitze stand das III. philharmonische Konzert, in welchem uns Hüttner eine glanzreiche und verständnisvolle Wiedergabe der „Harold-Symphonie" von Berlioz bot, in welcher Konzertmeister Herrmann mit ruhigem, schmelzendem Wohllaute die Viola-Partie durchführte. In scharfer Rhythmik und charakteristischer Klangschönheit kamen auch die Brahmsschen Orchester-Variationen über ein Haydnsches Thema zu Gehör. Musterhaft in Ton, Deklamation und Ausdruck waren die in diesem Konzerte gebotenen Liederspenden des Künstlerpaares v. Dulong. Auch dessen Zwiegesänge von Schumann

und Cornelius hatten in ihren harmonischen Abschattierungen und ihrer feinsinnigen und vornehmen Vortragsweise etwas unmittelbar Berückendes. — Im dritten Künstler-Konzert des Musikvereins vereinigte sich Musikdirektor Janssen (Klavier) mit Prof. Becker-Frankfurt (Cello) zu einer musikalischen Einheit, die neben anderem zwei Cello-Sonaten von Beethoven und Saint-Saëns zu stilvoller Ausführung brachte. Dr. Ludwig Wüllner zeigte sich in einem Liederabend von neuem als eine bezwingende künstlerische Persönlichkeit, die durch die erschütternde Wahrheit des Ausdrucks, besonders wo dieser vom Grundton des Schmerzes oder des Dämonischen getragen wird, in ihrer genialen Eigenart auch den gleichgültigsten Hörer in ihren Zauberkreis bannt. — Die Kammermusik-Vereinigung unseres Konservatoriums, die Herren Schmidt-Reinecke und Assmus (Geige), Herrmann (Viola) und Cahnbley (Cello) hat durch die allsonntäglichen Konzerte die Gunst des Publikums in hohem Masse sich erworben. In stilvoller, in Klang und Ausdruck eng aneinander geschlossener Ausführung bieten sie nicht nur die Werke unserer klassischen Meister, sondern machen ihre Zuhörer auch mit neuern Erscheinungen bekannt, wie sie verknüpft sind mit den Namen Saint-Saëns, Tschaikowsky, Smetana, Dvořak, Grieg u. a., wodurch diese Veranstaltungen eben so genussreich wie belehrend wirken.

Heinr. Bülle.

DRESDEN: Das „Ereignis im Konzertsaal" war diesmal die „Herakles"-Aufführung des Dresdner Chorvereins. Sollen wir wirklich endlich das Ersehnte bekommen, einen grossen, ernst zunehmenden gemischten Chor mit solider finanzieller Basierung? Der Anfang, meinen wir, ist glückverheissend gemacht worden. Die Neugründung bewährte sich unter der musikalischen Leitung Herrn v. Baussnerns glänzend. Mag man auch noch einwenden, die Männerstimmen stünden nicht im richtigen Verhältnis zu dem starken Bestand an Sopran- und Altstimmen, so wird es jetzt eben darauf ankommen, dass „geworben" wird. Nötigenfalls mit Geld. Aber „mit was für Geld" möchte man mit dem Grafen in „Figaros Hochzeit" fragen. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar äusserte einmal dem Schreiber dieses, zu einer Sanierung unseres Chor- und Orchesterwesens und in letzter Instanz unseres gesamten musikalischen Lebens könne man nur auf organisatorischem Wege, im Anschluss an Kirche oder Ortsgemeinde gelangen, und man wird ihm in Berücksichtigung aller einschlägigen Bedenken gegen die jetzigen Verhältnisse beispielsweise auch im musikalischen Unterrichtswesen (Konservatorien) beipflichten müssen. Aber wo sind die Männer, die das Wiedererstehen einer Art „Civil-Kantoreien" sachkundig und thatkräftig betreiben würden! Da sind gegenwärtig die Chancen zunächst noch immer günstiger für ein korporatives Eintreten besser situierter kunstsinniger Elemente, wie man es unter der Führerschaft des namhaften Dichters und Litterarhistorikers Prof. Dr. Adolf Stern hier angebahnt hat. Ist es doch auch möglich, dass einmal ein Ersuchen um Beistand erfolgreich an die Gemeindevertretung gerichtet werden könnte, wenn erst aus Privatkreisen bewiesen würde, dass die gesunde Fundierung eines solchen Unternehmens keine Unmöglichkeit sei. Auf die „That" des neuen Chorvereins kommend, so lebte ein so frischer lebensfroher Zug in dieser Herakles-Aufführung, dass man endlich einmal wieder von der wahrhaft erhebenden Wirkung einer Oratorien-Wiedergabe reden konnte. Die Chöre sangen mit sichtlicher Begeisterung, und treffliche Solisten traten für die musikalische Verkörperung der Gestalten des machtvollen Werkes ein. Es genügt zu erwähnen, dass Frau Walter-Choinanus die Dejanira und Dr. Felix Krauss den Herakles sangen. — Als symphonische Novität wurde uns von der Königlichen Kapelle unlängst Smetanas „Tabor" beschert. Aber man konnte sich diesmal nicht für den „böhmischen Mozart" erwärmen. Wie der Stamm, dem der Meister angehörte, immer nur ein „Absenker" von slavischem Volkstum bleiben wird, so werden auch alle die „waschechten" Emanationen desselben etwas, sagen wir, Begrenztes, Genrehaftes an sich haben. Halten sie sich voll und ganz im Rahmen des letzteren, wie bei Smetana z. B. seine „Verkaufte

Braut", seine symphonischen Dichtungen „Moldau", „Visegrad" u. a., so werden sie uns sympathisch berühren. Ja, wir werden bis zu einem gewissen Grade mitfühlen mit diesen „Versprengten", wenn sie sich auch einmal etwas von einer „glorreichen Vergangenheit" vorträumen. Aber der düstere, sozusagen tückische Fanatismus des alten Hussittenlieds geht uns „wider den Strich". Otto Schmid.

EISENACH: Das letzte Konzert der Meininger brachte neben Beethovens mit herzerfreuender Frische gespielter achter Symphonie Dvořaks Serenade für Blasinstrumente, Violoncello und Bass (D-moll). Das gefällige Werk fand trotz untadelhafter Wiedergabe nicht den verdienten Anklang. Der Pianist Otto Voss errang einen grossen, unerwarteten Erfolg. Saint-Saëns' wirkungsvolles, aber nicht eben tief angelegtes Konzert in C-moll gab dem Künstler hinreichend Gelegenheit zur Entfaltung seines ungewöhnlichen technischen Könnens. Der Vortrag imponierte durch Vielseitigkeit im Anschlag und energisches rhythmisches Empfinden. — Im vierten Musikvereins-Konzert lernte man das Frankfurter Trio der Herren Kwast, Bassermann und Hegar kennen. Im Brahmsschen H-dur und Schubertschen B-dur Trio rechtfertigten die Herren den ihnen vorausgegangenen vorzüglichen Ruf. Als Solisten boten sie Tüchtiges, aber nichts besonders Bedeutendes. Die Sopranistin Frl. v. Obstfelder gewann durch den sympathischen Wohlklang ihrer Stimme und durch den anmutigen Vortrag der gewählten einfachen Lieder Beifall. Dr. Otto Sichardt.

ELBERFELD: Die Aufführung des Tinelschen Franziskus stand nicht ganz auf der gewohnten Höhe; am wenigsten gelang der letzte Teil; aber in Ansehung der besonderen Schwierigkeiten des Werkes und der zur Einstudierung desselben zur Verfügung gestandenen kurzen Zeit war der Gesamteindruck immerhin noch ein recht günstiger. Das Orchester spielte im ganzen, auch den grossartigen Trauermarsch, mit grosser Hingabe, wenn auch nicht immer diskret genug. Dem Chor ist in den langen Rezitativen (eigentlich erzählenden Ariosos) und der hohen Lage der „Himmelsstimmen" eine grosse und anstrengende Aufgabe zugefallen. Wenn daher auch, namentlich im Tenor, nicht alles gleichmässig gut und sicher gelang, so hatte der Chor doch schöne Momente, wie ihm auch für die Ausführung der a capella-Chöre, besonders des „Durch strenges Fasten", des Angelus und des Trauerchors der Jungfrauen, wie des herrlichen Sonnengesanges Anerkennung gebührt. Paul Kalisch kam für die Partie des Franziskus sein hoher, biegsamer, auch im Falsett vorzüglich ausgebildeter Tenor zu statten. Trotz schöner und ergreifender Einzelheiten im „Klosterleben", dem „Lied der Armut", dem Sonnengesang war sein Vortrag doch zu weinerlich und manieriert; in dem herrlichen „Lied der Liebe" ging er im realistischen Ausdruck stellenweise zu weit. Der Sopran von Julia Uzielli erschien als „Himmelsstimme" und „Geist der Hoffnung" nicht klangkräftig genug, wogegen Eduard Walter vom hiesigen Stadttheater als „Gastherr" und „Turmwächter" seinen wohltönenden Bariton zu bester Geltung zu bringen wusste. Ferd. Schemensky.

ESSEN: Das vierte Musikvereinskonzert brachte uns nur moderne Werke. Dr. Ludwig Wüllner sang mit tiefer Wirkung Lieder von Strauss und Hugo Wolf, während das Orchester sein grosses Können im Ödipus-Prolog von Schillings, in Tod und Verklärung von Strauss und der Suite zu König Christian II. von Sibelius bethätigte, die vom königlichen Musikdirektor Witte begeistert interpretiert wurden. Ein Mangel an Ehrgeiz machte sich beim Chor bemerkbar, was dem Tinelschen Chorwerk „Die Mohnblumen" schlecht zu statten kam. Max Hehemann.

FRANKFURT A/M.: Enrico Bossi, der Komponist des „Canticum canticorum", weilte dieser Tage hier und trug zwei schöne Erfolge davon, den einen, unter wahrem Jubel und dreifachem Orchestertusch dargebracht, für sein originelles, blühendes und glühendes „Hohelied", das der Cäcilienverein nach Jahresfrist zum zweitenmale aufführte, den anderen von dem kleineren Hörerkreise der Museums-Kammermusikabende

für sein op. 123, ein „trio sinfonico“ für Klavier, Violine und Cello, wobei der Komponist selbst am Pianoforte sass. Diese Schöpfung ist zwar nicht „sinfonischer“ als andere gediegene Kammermusiken, aber von entschiedener, ungesuchter Eigenart, kontrapunktisch vermögend, plastisch, mit einem entzückenden Scherzo und einem Schlussallegro, in dem ein grosses Temperament pulsiert, wogegen der Adagiosatz, eine Totenklage um König Humbert, an der allzustarken Ausnutzung eines nicht bedeutenden Motivchens einigermassen zu leiden hat. In dem „Hohenliede“ ist auch die wunderbar glückliche Verschmelzung der alten Kirchentonarten mit ganz modernem musikalischen Empfinden und instrumentalem Reichtum zu voller, innerer Einheit bemerkenswert. Ein Werk, das nach ähnlicher Richtung strebt und das letzthin vom Rühlschen Verein geboten wurde, Ph. Wolfrums „Weihnachtsmysterium“, erreicht bei vielen einzelnen Schönheiten dies Ziel doch nicht so im grossen und ganzen. Beide Oratorien erlebten gute Aufführungen, lerzteres unter Wolfrums eigener Leitung. Aus den zahlreichen Konzerten dieser Tage verzeichnen wir noch die zum erstenmal herausgebrachte Kogelsche Bearbeitung von Händels Konzert in Es-dur, für 2 Bläserchöre und Streichorchester, das Auftreten des kernsoliden Pariser Pianisten Raoul Pugno, der schon durch die Wahl von Mozarts Es-dur-Konzert spüren liess, wess Geistes Kind er ist, und der talentvollen Mezzosopranistin Frl. van Beekum als Liedersängerin.

Hans Pfeilschmidt.

GENF: Wir stehen mitten in der Hochflut der Konzertsaison, und so viel wird jetzt in unserer Stadt gesungen, gegeigt, geblasen, mit Klavier und Orchester vorgetragen, dass es rein unmöglich ist, alle diese Genüsse mit gebührender Ausführlichkeit hier zu charakterisieren. In den zwei letzten Abonnementskonzerten kamen folgende Novitäten zum Vortrag: Ouvertüre tragique von Brahms; Vyschrad, poème-symphonique für Orchester von Smetana; Böcklin-Symphonie von Hans Huber. Letztere Symphonie ist eines jener Kompromisslerstücke, welche die Tendenz der Programmmusik ausbeuten, ohne mit den traditionellen Formen zu brechen. Sämtliche Novums wurden sehr beifällig aufgenommen. Die dritten und vierten Kammerabende der Herren L. Rey, H. Marteau, W. Pahnke, W. und A. Rehberg und L. Reymond hatten folgendes Programm: A-dur-Quartett, op. 26, für Piano und Streichinstrumente von Brahms; Es-dur-Sonate, op. 18, für Piano und Violine, von R. Strauss; Streichquartett in C-dur, op. 59 No. 3, von Beethoven; Streichquartett in G-dur, op. 77 No. 1, von Haydn; C-dur-Sonate für Piano und Violoncello, op. 102 No. 1, von Beethoven; B-dur-Trio für Piano, Violine und Violoncello, op. 52, von Rubinstein. Die Darbietungen fanden enthusiastische Aufnahme. Erwähnenswert sind zwei grosse Konzerte für die Orgel, die von den Herren Professoren Georges Humbert und Otto Wend in der hiesigen Magdalena-Kirche gegeben wurden. Zum Vortrag kamen: Canzon dopo la Pistola von Frescobaldi; Chaconne von Buxtehude; Choralpräludium von Pachelbel; Toccata und Fuge in D-dur von J. S. Bach; Sonate in C-moll von Mendelssohn; Rhapsodie Cretonne No. 3 von Saint-Saëns, Carillon von Boellmann. Publikum und Presse spendete den beiden Künstlern wohlverdienten Beifall. In letzter Woche hat der Pianist Paderewski hier ein eigenes Konzert gegeben, und 7000 Franken Einnahme gemacht. Über sein Programm lässt sich nicht viel sagen, es bot nichts Neues. Mit der Beethovenschen Sonate op. 111 hatte der Konzertgeber kein Glück, denn was er da zum besten gab, war alles, nur nicht Beethoven. Das automatenhafte Virtuosentum Paderewskis lässt eben den fühlenden Künstler vermissen.

Prof. H. Kling.

GOTHA: Der abgelaufene Monat brachte an bemerkenswerten Konzerten ein solches des Orchestervereins unter Mitwirkung von Mitgliedern der Hoftheaterkapelle. Als Novität fand eine Serenade: „Unterm Fenster“ für Streichquartett von A. Menzel eine herzliche Aufnahme. Die Musik ist lieblich und melodiös, dabei kunstvoll und doch natürlich gearbeitet. — In der Euterpe trat als Violinsolist

Natrowsky und in der Liedertafel Issay Barmas auf. Ersterer gefiel durch seinen weichen, ja rührenden Ton und sein poetisches Spiel, während letzterer vermöge der Fülle des Tones, der Klarheit und Präzision Triumph erntete. — Das v. Voigtländersche Kammermusikkonzert brachte Brahms' „Sonate für Violine und Klavier op. 100" und „Klavierquartett A-dur" und ein ebensolches Konzert von Maisch „Quintett C-dur für 2 Violinen, Viola und Cello" von Mozart, sowie ein Quintett (op. 74) von Hummel in meisterhaftem Zusammenspiel. — In einem Wohlthätigkeitskonzert trat Fräulein Martha Rennert, die hier eine Liszt-Akademie gegründet hat, mit ungemeinem Erfolg als Solistin, sowie auch in dem „Forellenquintett" von Schubert auf, wobei auch den Mitwirkenden Prof. Miersch (Violine) und Heinz Beyer (Cello) reiche Anerkennung gebührte. O. Heuser.

HALLE A. S.: Mit einem musikalischen Ereignis setzte das neue Jahr ein: ein Beethoven-Konzert der Meininger Hofkapelle unter Steinbachs Leitung und Jos. Joachims Mitwirkung. Ich brauche nur festzustellen, dass wir vom Orchester die C-moll-Symphonie und die Egmont-Ouvertüre hörten und dass Joachim das Violin-Konzert und die beiden Violinromanzen spielte. Welche Kunstgenüsse das waren, das weiss die Welt. — Das Arno Hilf-Quartett hatte sich für seinen III. Kammermusikabend der Mitwirkung des Pianisten Fritz v. Bose versichert, sodass neben Beethovens Streichquartett in G-moll (op. 18[2]) auch das Schumannsche Klavierquartett in Es und das Brahmssche Klavierquintett in F-moll zur — übrigens ausgezeichneten — Wiedergabe gelangen konnten. — Eugen Gura bethätigte in einem Balladen- und Liederabend erneut seine Meisterschaft in der Interpretation Löwescher Balladen und machte uns mit einer längeren Reihe Hugo Wolfscher Lieder bekannt. Sein zum höchsten Lobe herausfordernder Begleiter war wieder Eduard Behm. — Zum erstenmale hielt auch der Pianist Frederik Lamond hier Einkehr, um in einem Beethoven-Abend zur Evidenz darzuthun, dass er musikalisch und technisch dazu befähigt ist, einen ganzen Klavierabend mit Schöpfungen Beethovens auszufüllen. Die überaus plastische Ausgestaltung der fünf gewählten Sonaten in Bezug auf Rhythmus und Phrasierung ist geeignet, dem Künstler unter den Beethoven-Interpreten einen hervorragenden Platz anzuweisen. — Die Bekanntschaft mit dem Brahmsschen Konzert für Violine und Violoncell mit Orchester (op. 102) vermittelte das IV. Winderstein-Konzert, und gerne erkenne ich an, dass die Herren Spamer und Kiefer sich der Aufgabe technisch und musikalisch gewachsen zeigten. Auch die Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels war eine prächtige Leistung. Dagegen vermag ich meinem Herzen einen Dank für die drei Instrumentalsätze von Beethovens „Neunter" nicht abzugewinnen, weil diese Symphonie nur mit dem Schlusssatz einen vollen Genuss gewährt. Dr. Felix Kraus konnte man als Schumann-Sänger aufrichtig bewundern. — Ein wirkungsvolles Chorwerk: „Columbus" für Soli, Männerchor und Orchester von Heinrich Zöllner, das ich in seinem musikalischen Werte neben Bruchs „Frithjof" und Brahms' „Rinaldo" stellen möchte, brachte das Winterkonzert des „Sang und Klang" unter Leitung des Kapellmeisters Hugo Hache. Reinhold Koch.

HANNOVER: Eine hervorragend schöne Aufführung der „Schöpfung" fand seitens der Hannoverschen Musikakademie als Jubiläumskonzert zum 100jährigen Bestehen des genannten Oratorienvereins statt. Ein Chor von über 300 Mitwirkenden, ein leistungsfähiges Orchester und dann bedeutende Solisten, nämlich die ausgezeichnete Sopranistin Rosa Ettingen, der noch jugendliche, vielversprechende Tenorist L. Hess und der routinierte Bassist Sistermanns; das alles unter der inspirierenden Leitung des Königlichen Musikdirektors Frischen, und man kann sich ein Bild von der Gesamtwirkung machen. Kurz vorher führten die Berliner Philharmoniker unter dem genialen Nikisch Hubers geistreiche, in Einzelheiten viel Stimmung atmende „Böcklin-Symphonie" neben Werken von Beethoven, Berlioz, Wagner und Saint-Saëns auf. Das

6. Abonnementskonzert unseres Königlichen Orchesters hatte die wohl bedeutendste dramatische Sängerin der Gegenwart, Fräulein Edith Walker aus Wien, als stürmisch gefeierte Mitwirkende und brachte ferner unter Kotzkys energischer Führung Bachs „Brandenburgisches"-Konzert, die Ouvertüre „Romeo und Julia" von Tschaikowsky, sowie Beethovens „Achte" in genussreichster Weise zu Gehör. Fräulein Eva Lessmann versuchte sich hier in einem Kammermusikabend der Pianistin Fräulein M. Franke als Liedersängerin, ohne jedoch mit ihrer noch recht wenig geschulten Stimme und ihrem matten Vortrag Interesse zu erregen. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Karlsruher Konzertleben hat im Januar etwas weniger heftig eingesetzt, als es das alte Jahr beschloss. Dennoch genügte dem Musikkritiker angesichts der Darbietungen unserer Oper die Zahl des Gebotenen. Meist aber auch die Qualität desselben. So gab es darunter ein Abonnementskonzert des Grossherz. Hoforchesters, das in den Namen Felix Mottl, Richard Strauss und Eugen d'Albert gleich drei glänzende Sterne leuchten liess. Strauss, der seine Werke selbst dirigierte, machte mit seinem Heldenleben den Anfang, das in seiner Grosszügigkeit und seinem stolzen Gedankenreichtum trotz seiner einzelnen Absonderlichkeiten tiefen Eindruck machte. Lebhaften Beifalls durfte sich dann auch sein humorvolles Schelmenstück „Till Eulenspiegels lustige Streiche" erfreuen, das hier, wo wenige Tage vorher Rezniceks Eulenspiegel-Oper ihre Erstaufführung erlebt hatte, besonders aktuell wirkte. Mit Felix Mottl am Dirigentenpult und Eugen d'Albert am Flügel gelangte Beethovens 5. Klavierkonzert (Es-dur) zu wundervoller Wiedergabe. Die lebensprühende Gestaltungsart d'Alberts riss aufs neue dann zum Schluss, als er Beethovens Rondo op. 51 No. 2 und das Rondo a capriccio op. 129 („Die Wut um den verlorenen Groschen") unvergleichlich vorgetragen, das Publikum zu stürmischen Beifallskundgebungen hin. Von Felix Mottl selbst hörten wir zum zweitenmale im Kammermusikabend der Herren Mottl, Deeke, Hubl, Müller und Schwanzara ein Streichquartett in Fis-moll, das dem kräftigen und phantasievollen ersten Satz ein reizvolles, melodisches Scherzostück anreiht, um dann mit prächtigem Pathos den Schlusssatz auszugestalten. Im gleichen Konzert fand, mit Mottl am Klavier, Richard Strauss' vornehmes Klavierquartett op. 13 (C-moll) ausgezeichnete Wiedergabe und gleich dem Mottlschen Werke herzlichen Beifall. In Einzelkonzerten wusste Emil Sauret mit einem sehr guten Vortrag des Vieuxtempsschen Violinkonzerts A-moll und Sarasate — von der vortrefflichen Pianistin Marx-Goldschmidt begleitet — mit der Kreutzersonate, Saint Saëns' Konzertstück in A-dur, sowie seinen eigenen Blendern „Tarantella" etc. beim Publikum reichen Erfolg davonzutragen. Albert Herzog.

KÖNIGSBERG: Dass die Hälfte manchmal mehr sei als das Ganze, bleibt doch ein wahres Wort, wenn man das Mass auch nicht pedantisch genau nach der Elle zu nehmen braucht. Zum jüngsten unserer vornehm gearteten Symphonie-Konzerte, die seit vielen Jahren Professor Brode an der Spitze des wesentlich verstärkten Theaterorchesters mit künstlerischer Sorgfalt und Energie leitet, war eine nach mehr als einer Seite hochgeschätzte Kapazität aus Berlin, Professor Ernst Rudorff als Komponist eingeladen, um die Novität des Abends, seine hier noch nicht gehörten Orchestervariationen (über ein eigenes Thema, op. 24, D-moll) zu dirigieren. Der erwartete Gast musste zwar wegen plötzlicher Erkrankung abtelegraphieren, aber das sorgsam einstudierte Werk verblieb dem Programm und wurde unter Brodes Szepter recht gut aufgeführt. Der Beifall war geteilt und glich mehr einer achtungsvollen Zurückhaltung; wie gern hätten die Verehrer des Autors seinem Fleisse und seiner gediegenen Arbeit einen durchgreifenderen Erfolg gewünscht! Die Gründe, warum dieser ausblieb, sind eigentümlich gemischt. Auf der einen Seite ist es gewiss eben diese Gediegenheit selbst, die ein solches Werk einem grösseren Publikum nicht sofort und leicht zugänglich macht, denn seine kontrapunktischen Kombinationen und Feinheiten erfordern ein geübteres

und aufmerksames Ohr und zu einer öffentlichen Generalprobe, die es ermöglichte, ein solches Werk gleich zweimal hintereinander zu hören, haben wir es in Königsberg bei unserem vielbeklagten Mangel an einem ständigen Konzerthause leider noch nicht gebracht. Aber ein anderer Grund der verhältnismässig matten Wirkung liegt in dem Werke selbst, das des Schönen und Stimmungsvollen so viel enthält und doch noch nicht genug, um seine ganze anspruchsvolle Ausdehnung zu rechtfertigen. Achtzehn Variationen (nebst der zum Finale erweiterten Coda) über ein zweiteiliges Gesangsthema von acht und zehn Takten — welch eine enorme Erfindungs- und Gestaltungskraft gehört dazu, eine so lange Reihe von kleineren, musikalisch-poetischen Gebilden innerhalb desselben gegebenen Rahmens mit immer gleich reichem und klarem Gehalt, mit jener intensiven Stimmung zu erfüllen, von der wir wünschen müssen, dass sie sich nicht blos auf derselben Höhe in allem Wechsel erhalte, sondern sich allmählich steigere und endlich zu strahlendem Gipfel emporführe! Sollte es möglich sein, dass selbst ein durch so scharfen Verstand und feines Empfinden ausgezeichneter Musiker wie Rudorff seinen eigenen Schöpfungen gegenüber die rechte Unbefangenheit des Überblicks zu verlieren vermag? So menschlich das wäre, so aufrichtig zu bedauern wäre es doch angesichts eines Werkes, das man in seiner ernsten, schlichten, sachlichen Haltung lieb gewinnen muss, und das durch Kürzung um etwa ein Drittel sehr erheblich an konzentrierter Wirkung gewänne. Wohl möglich, dass dem Komponisten selbst die Auswahl schwer fallen würde, aber er dürfte sie getrost seinen guten Freunden überlassen, unter denen es gewiss auch einen taktvollen und gewissenhaften Kapellmeister giebt. Dass überhaupt die Möglichkeit der Kürzung auf diesem Wege durch geschickte Auswahl gegeben ist, darin liegt ja ohnstreitig ein Vorteil der Variationenform (ein Vorzug, den sie auf der anderen Seite freilich auch durch entsprechende Nachteile erkauft). In diesem Sinne bitten wir ihn, den verehrten Komponisten: sein geplanter Besuch bei uns sei nur aufgeschoben, nicht aufgehoben! G. Doempke.

KOPENHAGEN: Etwas nach Neujahr haben sich die Konzertsäle wieder belebt. Von den kleineren Konzerten möchte ich nur das von den Geschwistern Karm und Henry Bramson im Verein mit der Sängerin Ellen Beck gegebene nennen, nicht nur weil es in allem gelungen war, sondern auch weil der junge, hier beliebte und im Ausland bekannte Cellist Henry Bramson seine hervorragende Technik und aussergewöhnlich schönen Ton ins beste Licht stellte, und weil er sich rein musikalisch in vielversprechender Entwickelung zeigte. Ein Ereignis in unserer Musikwelt war die Eröffnung des neuen „Dänischen Konzert-Vereins". Die Stiftung dieses Vereins rührt von der hiesigen „Komponistengenossenschaft" her. Die Mitglieder der Genossenschaft, die fast alle dänische Komponisten von einiger Bedeutung umfasst, hatten lange schmerzlich gefühlt, dass in unserem Konzertleben keine gesicherte Stellung für ihre Werke zu finden wäre. Von den zwei bestehenden Vereinen ist der Musik-Verein (durch Gade mächtig gefördert, nach seinem Tode etwas zurückgegangen) für die Pflege der klassischen Musik besorgt und kommt der modernen Musik nur in zweiter Reihe entgegen, während der Cäciliaverein im wesentlichen kirchliche und weltliche Gesangsmusik aus älterer Zeit aufführt. Die Komponisten hatten mit ihren Plänen viel Glück. Der Verein erreichte sogar das Protektorat des Königs, genoss schöne Geldzuschüsse und das Wohlwollen der Presse. Es sind jetzt drei Konzerte in der Saison projektiert, davon zwei mit Chor und Orchester. Leiter des Vereins sind sechs Komponisten und drei „civile" Musikliebhaber. Vorstand ist der Organist Gustav Helsted. — Sehr feierlich verlief die Eröffnung. Der König mit mehreren Prinzen und Prinzessinnen wohnten dem Konzert an der Spitze einer sehr zahlreichen Versammlung bei. Den Eingang machte ein Prolog mit begleitender Musik von P. E. Lange-Müller über Motive von Gade und Hartmann; dann folgte als Huldigung der älteren Zeit Gades Ouvertüre Im Hochlande und nachher die zweite Symphonie in

E-dur von Gustav Helsted (geb. 1857), vom Komponisten dirigiert. Dies Werk mag 4—5 Jahre alt sein, blieb aber durch Ungunst der Zeiten bisher unaufgeführt. Ein Bild des jetzigen Standpunktes des Künstlers giebt es darum vielleicht nicht. Jedenfalls interessiert das Werk von Helsted, der bisher dem grösseren Publikum nur als einer von unseren besten Orgelvirtuosen bekannt ist, sehr und erzielte einen bedeutenden Erfolg, ja brachte seinem Komponisten sogar einen Hervorruf, was in unseren Konzertsälen bei Instrumentalwerken sehr selten ist. Helsted hat hier den Ruf eines „Radikalen" — in diesem Werke zeigten sich wenige radikale Grundideen, dagegen bedeutender Radikalismus in der Ausarbeitung. Naturstimmungen von Wald und Meer, scheinen den Komponisten inspiriert zu haben; insoweit ist das Werk tief dänisch empfunden, auf seine musikalische Ausdrucksweise haben dagegen fremde Einflüsse eingewirkt (Wagner, Bruckner, Tschaikowsky), ohne dass Helsted seine Selbständigkeit preisgab. Den Organisten von Beruf zeigten die ungemein reichhaltige und wirkungsvolle Kontrapunktik und der Sinn für Klangfarben. Am höchsten stelle ich das wild-originelle Scherzo und das hymnenartig-schliessende Finale. Das Andante hat einige Banalitäten, doch verdient das Werk im ganzen Beachtung. Das Konzert beschloss ein Chorwerk: Lyrische Suite von Emil Hornemann (geb. 1840), frische, naturfreudige, wirkungsvoll aufgebaute Musik, aber etwas weitschweifig und von unmoderner Faktur.

William Behrend.

KREFELD: Überproduktion in musikalischen Veranstaltungen ist, wie auch anderwärts, die Signatur unserer Stadt. Hand in Hand damit geht eine Verflachung des Geschmacks; man zieht die an sich ja nicht zu unterschätzenden Darbietungen von Lieder- und Koloratursängerinnen der ernsten und vornehmen Kammermusik vor, denn nur durch eine Gewaltanstrengung wurde es möglich, in diesem Winter die Existenz der Kammermusik-Abende des Kölner Gürzenich-Quartetts zu sichern. Den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht bildet unsere Konzertgesellschaft mit ihren 6 Abonnement- und 3 Symphoniekonzerten, die durch die sichere und zielbewusste Hand und Leitung des königl. Musikdirektors Theodor Müller-Reuter bisher alle Konkurrenzversuche erfolgreich überwand. Vor einigen Jahren noch strengstens konservativ, mit Wagner, Berlioz und Liszt wenig oder gar nicht vertraut, hat die Konzertgesellschaft den längst nötigen Anschluss an das, was über Schumann und Brahms hinausgeht, durch die Initiative ihres weiteren Kreisen ja bekannten Dirigenten endlich gefunden. Nun steht uns im Juni denn auch noch die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins bevor, die als erste unter dem Vorsitz Rich. Strauss' besonders glänzend geplant ist, und ist anzunehmen, dass dann mit noch manchem, bereits brüchig gewordenen Vorurteil endgültig aufgeräumt werden wird. In den bisher absolvierten 4 Abonnementskonzerten der Konzertgesellschaft gelangten zur Aufführung von Chorwerken: Frühlingsfeier von Urspruch, Paulus von Mendelssohn, Faust Verdammung von Berlioz; an Orchesterwerken: Ödipus-Prolog von Schillings, Don Juan von Strauss, Brahms-Müller-Reuter Variationen op. 23, Pastoral-Symphonie von Beethoven, ausserdem B-dur-Klavierkonzert von Brahms, Orgelkompositionen von Reger, Liszt, Buxtehude und Bach. Solisten in diesen Konzerten waren: Eugen d'Albert, Carl Straube (Orgel), Marie Berg, Albert Jungblut, Anton Sistermans, Rose Ettinger, Nina Faliero-Dalcroze, Dr. Ludwig Wüllner, Johannes Meschaërt, Wilhelm Metzmacher. Ein besonderes Wort der Anerkennung gebührt der Aufführung von Faust Verdammung von Berlioz, die eine in allen Teilen hervorragende genannt werden muss und ebenso wie die vorjährige Christus-Aufführung (Liszt) zum Ereignis in unserem Musikleben wurde. Orchester, Solisten, Chor und Dirigent schufen mit vereinten Kräften eine Leistung ersten Ranges, über deren musikalische und historische Bedeutung sich sowohl Tagesblätter, wie Musikzeitungen übereinstimmend begeistert äusserten. Als bedeutende Chorleistung kann daneben die Aufführung von Urspruchs „Frühlingsfeier" genannt werden. Die Koloratur-

grösse Rose Ettinger machte ihrer Kollegin im verzierten Gesang, Mary Münchhoff, den Rang streitig und behauptete sich siegreich. Das böhmische Streichquartett spielte wie überall, so auch hier mit ausgezeichnetem Erfolg in einem Abonnementskonzert des Konservatoriums, eines Instituts, über dessen musikalisch-künstlerische Bedeutung die Meinungen weit auseinander gehen. Die Objektivität unserer Berichterstattung wahren wir am besten, indem wir weder dafür noch dagegen Stellung nehmen. Zu den wertvollsten musikalischen Darbietungen zählen die Kammermusikabende, die das Kölner Gürzenich-Quartett hier veranstaltet. Etwas mehr Abwechslung im Programm würde der Leitung zu empfehlen sein und die Abonnentenzahl wesentlich erhöhen. Die in hochanzuerkennender Weise aufstrebenden und sehr leistungsfähigen Männergesangvereine veranstalten natürlich auch ihre „grossen" Konzerte, dann kommt mancher Instrumentalsolist und Sänger und verlangt nach dem Krefelder Groschen, musikalische Vorträge hielten und halten Dr. Neitzel (Musikgeschichte) und Müller-Reuter („Volkslied" und „Tonmalerei"), im Instrumentalverein sorgt man dafür, dass Haydn etc. nicht vergessen werde, also es ist überaus herrlich! Wertvolle Ergänzung ihrer Abonnementskonzerte schuf die Konzertgesellschaft durch die Einrichtung volkstümlicher (d. h. billiger) Symphoniekonzerte. Sie erfreuen sich zahlreichsten Zuspruchs, bringen ausgesuchte Programme, garantieren durch Müller-Reuters Leitung für wertvolle Orchesterleistungen und geben Gelegenheit, manches Orchesterwerk, das in andern Unternehmungen keine oder nur dürftige Unterkunft findet, in vortrefflicher Ausführung zu hören. Darüber und über die zweite Saisonhälfte demnächst mehr. Dr. — — — — s.

LEIPZIG: Das vierzehnte und das fünfzehnte Gewandhaus-Konzert, in denen solistisch das einemal die hier ausserordentlich beliebte Königl. Kammersängerin Frau Wedekind (Ophelien-Scene aus „Hamlet" von Thomas und Lieder) und der vornehme niederländische Hof-Violoncellist Herr Joseph Hollmann (A-moll-Konzert von Saint-Saëns und Kol Nidrei) — das anderemal Frl. Tilly Hinken (Arie „Auf starkem Fittich" aus der „Schöpfung" und Lieder) eine noch nicht ganz konzertreife, aber sehr sympathisch beanlagte junge Sängerin, und zwei treffliche einheimische Künstler, die Herren Konzertmeister Felix Berber und Bernhard Unkenstein (Konzertante Es-dur-Symphonie von Mozart) mitwirkten, überraschten durch den in den Orchesternummern absolut vorherrschenden Charakterzug des Anmutigen und des Liebenswürdigen. In einem Falle Cherubini — Wasserträger-Ouvertüre und Schumanns D-moll-Symphonie — im anderen die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn und die F-dur-Symphonie von Brahms —, das gab denn ein recht harmlos-freundliches Geniessen, das wie ein „die alte Zeit dünkt mich erneut" hätte anmuten müssen, wenn nicht Einzelzüge der kraftvoll romantischen Brahms-Symphonie und Prof. Nikischs subtile Interpretationsfeinheiten auch gelehrt hätten „was anders ist". Die alljährliche Vorführung aller vier Symphonieen von Brahms innerhalb der 22 Gewandhaus-Konzerte ist eine von Arthur Nikisch befürwortete Gepflogenheit, die sich gewiss dankesfreudiger Zustimmung von seiten aller ernsthaften Musikfreunde zu erfreuen hat. Schade, dass der grosse Brahms-Antipode Liszt im Gewandhause nicht einer gleich konsequenten Berücksichtigung teilhaftig wird. Im achten Philharmonischen Konzert des Winderstein-Orchesters gab es eine nicht uninteressante aber noch nicht ganz abgeklärte, und hier und da etwas opernhaft aufgärende Manuskript-Symphonie in H von dem Dresdener Tonsetzer Waldemar von Baussnern, Tschaikowskys pikant spielerische Nussknacker-Suite und Arien- und Liedervorträge des vortrefflichen Künstlerpaares Kraus-Osborne. Das neunte Philharmonische Konzert brachte ein hierorts sehr erwünschtes Wiederbegegnen mit dem vortrefflichen französischen Geiger Jacques Thibaud, der diesmal in bekannter Meisterschaft Konzerte von Lalo und von Mozart (Es-dur) spielte. Die B-dur-Symphonie (No. 12) von Haydn und die Akademische Festouvertüre von Brahms bildeten die Umrahmung der Solovorträge. Von den Einzelkonzerten erregten am meisten Sensation ein ganz herrlicher Kammermusik-Abend des

Böhmischen Quartetts das Schuberts A-moll und Beethovens Cis-moll-Quartett und dazwischen unter tüchtiger Klavierassistenz eines bei Alfred Reisenauer studierenden Frl. Anna Schytte (Tochter des bekannten Tonsetzers) das F-moll-Quintett von Brahms spielte, die vierte Kammermusik des ständigen Gewandhausquartetts, in der neben Beethovens G-dur- und Tschaikowskys F-dur-Quartett ein neues in seinen ersten beiden Sätzen recht anmutendes Klavierquintett op. 15 von Heinrich XXIV. Fürst Reuss unter pianistischer Mitwirkung des hochgeborenen Autors zum Vortrage gelangte, sowie schliesslich ein Chopin-Abend von Alfred Reisenauer, ein Brahms-Abend von Dr. Ludwig Wüllner und eine von Prof. Julius Klengel veranstaltete Prasserei in — Violoncello-Konzerten. Herr Prof. Klengel, über dessen Meisterschaft die Untersuchungsakten längst geschlossen sind, spielte am ersten seiner dieswinterlichen zwei Konzertabende die Konzerte in E-moll (Manuskript) von Julius Röntgen, der selbst dirigierte, in A-moll von Klughardt und in H-moll von Dvořak, wobei dann naturgemäss die einzige ursprüngliche Komposition des böhmischen Autors am eindringlichsten wirken konnte. In nächster Zeit will Herr Klengel wieder drei andere neuere Konzerte spielen, und wenn man im allgemeinen sich auch der Erkenntnis nicht verschliessen kann, dass die Dickdarmstreichholz-Litteratur bei einem solchen Massenkonsum nicht an Reiz gewinnt, so muss man der in Herrn Klengel sich präsentierenden grossen musikalischen Intelligenz unbedingte Bewunderung zollen und sich an der Energie erfreuen, mit welcher der Künstler Klengel gegen die bei anderen Virtuosen so beliebte Wiederkäuermethode protestiert. — Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass der Bach-Verein unter Hans Silt und unter solistischer Mitwirkung einheimischer Gesangskräfte in der Thomas-Kirche die Cantate „Ich hatte viel Bekümmernis" von J. S. Bach und Beethovens C-dur-Messe in wirksamer Weise zur Aufführung gebracht hat.

Arthur Smolian.

LINZ: Es ist ein Zug unserer Zeit, die Künste und Wissenschaften zu verallgemeinern, sie den breiten Massen des Volkes leicht zugänglich zu machen. Man eröffnet Bildergalerieen und Museen, gründet Volksbibliotheken, hält volkstümliche Universitätskurse ab, man veranstaltet Volkskonzerte, um auf diese Weise das Volk auf eine höhere Stufe geistiger Bildung zu heben. Dem Beispiele grösserer Konzertunternehmungen Deutschlands folgend, werden auch in Linz vom Musikvereine die Volkskonzerte eingeführt. Im vergangenen Monate fand wieder ein solches Konzert statt. Heute kann man sagen, dass die volkstümlichen Konzerte zu einem Kunstbedürfnisse unserer musikliebenden Bevölkerung geworden sind. Der Linzer Musikverein kann sich das Verdienst zuschreiben, die erste musikalische Vereinigung Österreichs zu sein, welche Volkskonzerte mit klassischem Programm und sehr niederen Eintrittspreisen abhält. Interessant war es, das Bild zu überschauen, welches die begeisterte Zuhörerschaft bot. Das Volkskonzert war vornehmlich von Arbeitern besucht, aber auch Vertreter aller anderen Stände waren zu sehen. Jedem Konzertbesucher wurde eine populäre Erläuterung der aufgeführten Werke unentgeltlich in die Hand gegeben. Auf dem Programme standen selbstverständlich leichtfassliche Werke und zwar: Beethoven, Ouvertüre zu „Egmont"; Schubert, „Fünfte Symphonie", B-dur; Wagner, „Albumblatt" für Violine und Orchester eingerichtet von Wilhelmj (Violinsolo Herr Amadeo von der Hoya, grossherzoglich-sächsischer Hofkonzertmeister); Weber, Ouvertüre zu „Freischütz". Von den symphonischen Werken wurde besonders die für ein Volkskonzert ausserordentlich passende, selten aufgeführte Schubert-Symphonie begeistert aufgenommen. Herr von der Hoya sang sich mit seinem edlen Fiedelton in die Herzen der Zuhörer. Die Direktion sämtlicher Werke lag in den Händen unseres Musikdirektors Herrn August Göllerich, der es wie immer verstand, mit seinem künstlerischen Geiste die Werke zu durchweben.

Alois Königstorfer.

LÜBECK: Im vierten Symphonie-Konzert wusste Tschaikowskys pathetische Symphonie von neuem die Hörer lebhaft anzuregen; nicht ganz in gleichem Masse geschah dies durch die Sängerin Fräulein Tilly Koenen. Schumanns Es-dur-Symphonie unter Afferni, gleich dem Carnaval romain, trefflich wiedergegeben, wurde im nächsten Konzert freudig aufgenommen. Die Solistin, Fräulein Münchhoff, ersang sich durch ihr grosses Können lebhaften Beifall. Neben Haydns B-dur-Symphonie bildete eine höchst pikant instrumentierte Suite (der Nussknacker) von Tschaikowsky die Zierde des sechsten Konzerts, in dem Fräulein Ruegger zwar virtuos ihr Soloinstrument, das Violoncell, behandelte, hinsichtlich unzureichenden Tones aber ziemlich enttäuschte. Tschaikowsky war auch im zweiten Kammermusik-Abend mit seinem A-moll-Trio vorteilhaft (in der Ausführung durch Fräulein Hermann, Herrn Zajic und Herrn Hutschenreuter) vertreten. Zwei schon halb der Vergessenheit anheimgefallene Musikstudien: „Der Sturm" von Haydn und Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt" vermochten im zweiten Konzert der Singakademie nicht mehr recht zu zünden. Anteilsvoller sah sich Brahms' gut ausgeführtes „Schicksalslied" aufgenommen. Frau Mysz-Gmeiner machte Furore mit ihren Liederspenden.

C. Stiehl.

MÜNCHEN: Die Regentschaft Prinz Karnevals, des schlechten Finanzmannes, zieht ihre Kreise. Die letzten Wochen brachten recht wenig „gesteckt volle" Konzerte. Der Baryton Ludwig Strakosch aus Wien sang vor leeren Stühlen ein zweites Mal, nachdem er schon das erste Mal mässigsten Zuspruch gefunden hatte. Reisenauer spielte ebenfalls seinen Beethovenabend, der übrigens nicht besonders gut ausfiel, vor leeren Stühlen. Nicht einmal die Musikalische Akademie, in der Hofkapellmeister Hugo Röhr seinen inzwischen weit herumgekommenen „Ekkehard" wieder vorführte, war so voll besucht, wie man es bei Anlässen lokalen Charakters eigentlich gewöhnt ist. Nur an drei Konzerten versuchte sich Freund Karneval vergeblich, an den genussreichen Konzertmusik-Veranstaltungen der Böhmen und des Herrn Stavenhagen mit Frau Kaulbach-Scotta, sowie an dem Konzert Sarasate-Marx. Sie waren ausverkauft, begreiflicherweise. Die Böhmen spielten einzig, u. a. das Cis-moll-Quartett op. 131 von Beethoven mit wahrer Inbrunst und einer hinschmelzenden Beredsamkeit der Deklamation. Die Joachimschen, die Beethoven-Interpreten par excellence, können nicht tiefer in den Geist dieser an verschlungenen Problemen reichen Schöpfung dringen. Das Ensemble Stavenhagen-Kaulbach, das mit Musikern des Hoforchesters und dem Soloquartett, den Damen Stavenhagen und Höfer, den Herren Walter und Loritz die wunderbaren Zigeunerlieder op. 103 von Brahms zur Aufführung brachte, hat sich unverwelklichen Lorbeer verdient. — Die Kaim-Konzerte zeigten einen kleinen Rückgang des Besuches, ebenfalls von Faschings wegen. Doch waren die von Weingartner dirigierten immerhin ziemlich voll. Im 9. Abonnementskonzert, in dem César Francks D-moll-Symphonie wiedergegeben wurde, sang die Pariser Sopranistin Marcella Pregi auch deutsche Lieder, von Schumann und Hugo Wolf, schlecht und mit einem argen Stich ins Gemeine. „Ich hab' in Pena einen Liebsten wohnen" hat noch keine so dirnenhaft pointiert. Weingartner dirigierte das letzte Volkssymphoniekonzert, wohlgemerkt das letzte! Weil Münchens Stadtväter, die sonst bekanntlich nicht eben sehr haushälterisch mit den Gemeindeeinkünften umgehen, die geforderten 10000 Mk. für die Volkskonzerte nicht hergeben wollen! Es ist eine Schande und bleibt es für alle Zeiten, dass das kunstsinnige München in der Volkskunstpflege hinter der kleinsten Stadt zurückstehen muss. Die gesamte urteilsfähige Bürgerschaft ist für die Volks- abende Dr. Kaims. Man kann es nicht glauben, dass nun mit einem Schlag das segensreiche Unternehmen vernichtet sein soll. Aber ich fürchte, es ist ein eitel Hoffen.

Dr. Theodor Kroyer.

OLDENBURG: Das 4. und 5. Konzert der Hofkapelle brachte uns an neuen Solisten die Kammersängerin Elisa Wiborg aus Stuttgart und den unbekannten, aber ausgezeichneten Pianisten Eckert-Genf. (Beethovens Es-dur-Konzert.) Im vierten Konzert wurde die wirkungsvolle symphonische Suite des Dirigenten, Hofmusikdirektor Ferd. Manns, ein farbiges und interessantes Orchesterwerk unter grossem Beifall aufgeführt, im dritten Raffs „Im Walde". Neu war ein glänzender Huldigungsmarsch von H. Hofmann. — Am dritten Kammermusikabend der Herren Düsterbahn, Beutner, Klapproth und Kufferath von der Hofkapelle und des Musikdirektors Kuhlmann (Klavier) wurden das etwas fahrige Dvořaksche Streichquartett op. 106 in G-dur und das gewaltige Brahmssche Quintett op. 34 in F-moll sehr gut wiedergegeben. W. von Busch.

PARIS: In unseren Konzertprogrammen beginnt man dem Namen Liszt viel häufiger zu begegnen, als je zuvor und seine Werke finden immer starken Anklang. Selbst das so konservative Konservatorium ist mit einer „Neuheit" von Liszt hervorgetreten: mit dem bei uns noch nie zuvor aufgeführten „Psalm XIII", der 1855 geschrieben und im Dezember desselben Jahres in Berlin zuerst in die Öffentlichkeit gebracht wurde. Damals fand diese Komposition bei der Kritik viel mehr Beifall, als die anderen Werke von Liszts „Nuova musica", wie man ironisch zu schreiben pflegte. Der Beifall ist dem „Psalm XIII" auch bei uns treu geblieben. Das Tenor-Solo, dem der Komponist so grosse Bedeutung beilegte, wurde von Herrn Cazeneuve wirkungsvoll vorgetragen und der Chor sowie das Orchester übertrafen sich selbst.

Bei Lamoureux hörte man zum ersten Male die „Dante-Symphonie" in prächtiger Wiedergabe. Leider liess sich der Dirigent verleiten, nicht den ursprünglichen, von Richard Wagner, dem das Werk bekanntlich gewidmet ist, vollkommen gebilligten Schluss, sondern den von Liszt später mit der Bezeichnung „ad libitum" beigefügten und von Wagner mit Recht ungünstig beurteilten, dem Publikum vorzuführen. Diese Spekulation auf die Beifallsmuskeln gelang natürlich, aber künstlerisch war sie nicht zu rechtfertigen. — Eine Symphonie in C-dur von Paul Dukas, deren orchestrale Behandlung mehr Interesse wachrief, als die thematische Konzeption und in der gar manche bedenkliche Stellen mitlaufen, fand nur mässigen Beifall.

Besser erging es bei Colonne der Symphonie in B-dur des früh verstorbenen Ernest Chausson, deren erster Satz, ein majestätisches Allegro, lebhaft ansprach. Die 1. Symphonie von Brahms wurde zu matt wiedergegeben, um wirken zu können. Das war um so auffallender, als das Orchester während der letzten Wochen Zeit genug zum Studieren hatte, denn Colonne brachte wieder einmal durch längere Zeit nur „Fausts Verdammung", ein Werk, das die Instrumente seines Orchesters fast von selbst spielen. Dieser Berlioz füllt jetzt die Kasse bis zum Rand — wer hätte das noch 1875 gedacht? — und daher die Vorliebe des genannten Konzertunternehmers. Die bei Colonne zum ersten Male gespielte Symphonie in F-dur des Elsässers Léon Boellmann (1862—1897), ein talentvoll konzipiertes, aber nicht völlig reifes Werk, fand lebhaften Anklang. Grossen Beifall erspielte sich der bei uns noch unbekannte Pianist Ossip Gabrilowitsch zuerst mit dem Konzert in E-moll von Chopin und hierauf mit dem Konzert in A-moll von Schumann, das er wärmer vortrug, als sonst seine Art ist. Dr. O. Berggruen.

POSEN: Herr Eduard Risler hat neulich im Konzert des „Vereins junger Kaufleute" aufs neue Beweise seines eminenten Könnens erbracht. Neben ihm wirkte Frau Geller-Wolter aus Berlin. Dr. Ludwig Wüllner, der neulich hier im ersten Liederabend nur Schubert sang, hatte für seinen zweiten Liederabend Schumann und Brahms sich gewählt. In Kürze giebt Frau Knüpfer-Egli hier im Kaufmännischen Verein ein Konzert, begleitet von Gustav Berger aus Berlin. Auch des Vortrags von Dr. Max Friedländer sei gedacht über Schuberts und Löwes Gesänge, mit gesanglichen Beispielen. Der Vortrag wirkte sehr anregend auf das äusserst zahlreich anwesende Auditorium. Dr. Theile.

AUS DEN PROVINZEN FRANKREICHS: Die letzten drei Monate des vorigen Jahres haben kein besonders grosses Ereigniss im Musikleben gezeitigt. Von Norden bis Süden haben die Theater die alten bewährten Opern von Meyerbeer, Halévy, Auber, Gounod, Verdi, Bizet, Massenet etc. gebracht. Nur Bordeaux und Lyon führten ihrem Publikum ein neues Werk vor und zwar mit enormem Erfolg: Charpentiers Louise. Die Symphoniekonzerte und Kammermusiksoiréen, die alljährlich nach Pariser Muster arrangiert werden, sind dagegen von grösserem Wert. In Amiens gab es zwar nur ein einziges Cellokonzert von Georges Desmonts mit Fräulein Gaétane Vicq: Stücke von Händel, Liszt, Chopin, Boellmann und Thomé. In Angers dagegen, wo die Symphoniekonzerte unter Brahy einen grossen Ruf gewonnen haben, haben bereits vier Konzerte stattgefunden, in denen u. a. die Pastorale, die pathetische Symphonie Tschaikowskis, Berlioz' Ouvertüre zu Benvenuto Cellini, Mazeppa von Liszt u. a. zum Vortrag kamen. — In Havre bekam man in den Aufführungen der „Société Sainte-Cécile" neben der Coriolanouvertüre Leroux' „Nil" und „Eloa" von Charles Lefèvre zu hören. Die „Lyre havraise" pflegt eifrig Chorkonzerte: Rillé, Maréchal, Vidal standen neben Berlioz auf dem Programm. — Die Gesellschaft für Volkskonzerte in Lille, Dirigent: Ratez, feierte ihr 25jähriges Bestehen am 3. November 1901 durch ein Konzert, das ausnahmsweise Théodore Dubois leitete, von dem die Ouvertüre zu Frithjoff und zwei Stücke in kanonischer Form für Hoboe und Cello zur Aufführung gelangten. Solistin war Frau Kleeberg. Die Société „Orchestre et chœur d'amateurs", gegründet 1895, nennt sich jetzt „Société de Musique de Lille" und besteht z. Z. aus 210 Sängern und 120 Instrumentalisten. Auf ihrem ersten dieswinterlichen Programm standen Saint-Saëns' Déluge und das Finale aus den Meistersingern. Aus Lille ist noch ein Konzert, das Gabriel Piernés „Weihnachten" und „Im Jahre 1000" mit Unterstützung der belgischen „Mélomanes de Gand" brachte, besonders hervorzuheben. Auch liess sich das Quartett Parent hören. — In Marseille schwingt der hier sehr beliebte Paul Viardot in den „Concerts classiques" den Taktstock. Einmal wirkte die „Schola Cantorum" unter Ch. Bordes erfolgreich mit. Die bis jetzt aufgeführten Hauptwerke sind neben dem Parsifalvorspiel und Mendelssohns Reformationssymphonie die Rhapsodie cambodgienne von B. Ducondray, Griegs erste Peer Gynt-Suite, Dvořaks slavische Tänze, die Balletmusiken aus Samson und Heinrich VIII. von Saint-Saëns und Godards Symphonie légendaire (als Première). Das letzte Konzert war Silvio Lazzaris Kompositionen gewidmet. Aus Barcelona kam gastweise „l'Orfeo Catala" und konzertierte mit alten Choralwerken. — In Monte-Carlo haben unter der vortrefflichen Führung Jéhins die klassischen Konzerte die Wintersaison eröffnet. Aus den Programmen seien aufgezählt: Fragmente aus César Francks Psyche, Wotans Abschied, Siegfrieds Rheinfahrt, die Fantastische von Berlioz, Goldmarks Merlin-Vorspiel und l'Apprenti Sorcier von P. Dukas. — Die Konservatoriumskonzerte in Nancy stehen unter Leitung von J. G. Ropartz; sie brachten im letzten Jahre eine Geschichte der Symphonie und der Ouvertüre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Jetzt steht eine zehn Abende umfassende Revue bevor, die die „Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts" und diejenige der „klassischen und romantischen Symphonie in Deutschland" vorzuführen verspricht. Bis jetzt bot Ropartz Liszts Faustsymphonie, die G-moll-Symphonie von Mozart und Beethovens Achte, le Rouet d'Omphale von Saint-Saëns, die symphonischen Variationen von Franck, Bachs D-moll-Konzert (mit Pugno), die Leonore von H. Duparc u. a. In Nancy hat auch das Hekking-Quartett Kammermusikabende veranstaltet. — In Nantes sind die Konzerte, die seit einigen Jahren unterbrochen waren, in dieser Saison unter Leitung von Steck wieder aufgenommen worden, und zwar in dieser Saison unter Mitwirkung der Mitglieder der städtischen Oper. Aus den Programmen sind zu verzeichnen: Bizets Roma-Suite, Lalos Norwegische Rhapsodie, Phaëton von Saint-Saëns, Roméo

und Julie von Tschaikowsky, das Meistersinger-Vorspiel u. a. — Die Carboni-Konzerte in Rennes pflegen neben den Klassikern vornehmlich die zeitgenössische Produktion: Massenet, Dubois, Maréchal, de La Tombelle, Piernè etc. stehen auf den Programmen dieser jetzt drei Jahre bestehenden Konzertgesellschaft. — In Pau dagegen waren die von Brunel dirigierten Konzerte dem Schaffen des 18. Jahrhunderts reserviert: Rameau bis Beethoven; doch kamen letzthin auch Borodin, Tschaikowski, Berlioz, Charpentier und Lalo zu Gehör. — Die „Association artistique des Concerts" in Rouen zählt trotz ihres jungen Alters bereits 72 Künstler. Saint-Saëns' Barbaren-Ouvertüre und die Trauermusik aus der Götterdämmerung standen auf dem letzten Programm, an dessen Darbietungen sich die Pianistin Roger-Miclos und die Sängerin Fjord beteiligten. — In dem entgegengesetzten Winkel Frankreichs, in Toulouse, bereitet die Chorvereinigung „La Tolosa" in diesem Winter Oratorienaufführungen vor.

So ungefähr ist das Musikleben in den französischen Provinzen beschaffen. Wenn auch die Oper zu sehr unter dem Einfluss von Paris zu leiden hat und fast ganz steril bleibt, so ist die Entwicklung des Konzertlebens in der Provinz recht erfreulich. Vornehmlich erweitert sich die Pflege der Symphonie. Die hier aufgeführten Programme liefern den Beweis, dass für die Zukunft viel Gutes zu erwarten ist.

J. G. Prod'homme.

POTSDAM: Seit 86 Jahren besteht in der zweiten Residenz der preussischen Könige die Philharmonische Gesellschaft, welche im Winterhalbjahr alle 14 Tage ihren Mitgliedern grosse, aus Orchestersolo-, Instrumental- und Vokalvorträgen zusammengesetzte Konzerte bietet. Das zum grossen Teil aus hervorragenden Dilettanten und aus Berufsmusikern bestehende etwa 40—45 Mann starke Orchester steht unter Leitung Gustav Kulenkampffs. Für die Solovorträge werden hervorragende Instrumental- und Gesangskräfte gewonnen und auch so manchem aufstrebenden Talent ist hier der Weg in die Öffentlichkeit gebahnt worden. Das letzte im Palast Barberini stattgehabte Konzert, in welchem das Orchester unter Kulenkampffs ausgezeichneter Leitung Mendelssohns Heimkehr-Ouvertüre und Beethovens C-dur-Symphonie mit grosser Präcision vorführte, brachte drei Gäste, Heinrich Lutter und Frau nebst Martin Leeser, die, ihrer künstlerischen Leistungen wegen, Erwähnung verdienen. Hugo Ehrlich.

STETTIN: Ob es wohl noch mehr Städte von unserem Range giebt, in der man einen Pianisten, wir meinen einen wirklichen, erstklassigen, nur zweimal im Jahr zu hören bekommt? Diesmal kamen noch dazu die beiden „einzigen" in ein und derselben Woche. Lamond spielte im Musik-Verein stilrein aber trocken im Ton die „Appassionata", während Gabrilowitsch im Kaufmännischen Verein in blühender Klangschönheit und prunkender Virtuosität Chopins E-moll-Konzert spendete. Möchten es doch die Herren Risler, Reisenauer, Busoni etc. hier einmal mit einem Klavierabend versuchen.

Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Hrubys Erinnerungen lenken neuerdings den Blick auf die Verhältnisse, die Bruckner umgaben. Brunners Lebensbild, Rietschs Aufsatz in Reimers Jahrbuch von 1897 scheinen wenig bekannt zu sein. Bruckner, ein volkstümlicher Komponist — dann mag sich die Kritik in den eigenen Schwanz beissen. Es wäre gut, die Bekanntschaft Bruckners mit der Zweiten oder Sechsten einzuleiten; sie gleichen dem Strahl der Morgensonne, so erquicklich und taufrisch . . . nicht die grossartigen Stürme und Ungewitter, die manchen mehr ängstigen als freudig durchschauern. Im 7. Abonnementskonzert brachte Pohlig die Zweite, in C-moll, von der wir wissen, dass Bruckner durch Einfachheit und Ruhe eine Gegenwirkung zu der Ersten erreichen wollte. Diese (auch in C-moll) war 1868 in Linz durchgefallen. Die andere fiel auch durch, denn Wagners Verehrern glückte bekanntlich im Wien der 70er Jahre nicht leicht etwas. Die Philharmoniker lehnten ab, und als Bruckner 1873 zur Selbshilfe griff, lautete Hanslicks Urteil über seinen Kollegen niederschmetternd: der Konzertbericht brach

nämlich vor der Symphonie ab, um nicht der „Schmach" zu gedenken, die durch die Aufführung dem Musikvereinssaale angethan worden sei. Die Einfachheit half Bruckner nichts; sie war ja auch keine künstlich gemachte. Von selbst flossen aus der 1868 vollendeten F-moll-Messe Wendungen in die 1871/72 komponierte zweiten Symphonie. Von selbst atmete sie Licht und Luft der freien Natur, in die sich Bruckner vor aller Unruhe und Aufregung des Lebens flüchtete. Das Hauptthema des ersten Satzes drängte bittend, fragend hinaus, und Wipfelrauschen, Quellenrieseln, Dämmerung und Einsamkeit unterm Sternenhimmel scheinen die folgenden Melodieen unmissverständlich zu verkünden. Dr. Graf fasst die zweite Themengruppe ähnlich auf (in „Deutsche Musik im 19. Jahrhundert"). Dem Andante wünsche ich Hörer, die schon von der unendlichen Sehnsucht ergriffen waren, welche uns in Betrachtung der Natur überschleicht, also Dichter vor allem, und Maler. Dann das urwüchsige Scherzo und, wie mitten im derben Gestein als Krystall aufleuchtend das edle Trio mit melodischen Linien von seltenem Reiz. Im Finale, das fortwährend flüssig gehalten ist, fesseln neben dem kräftig aufstampfenden Hauptmotiv wieder die sanften Naturlaute eines lieblichen Seitenthemas, das zweimal wiederkehrt, jedesmal schöner und reicher; zur angegebenen Kürzung wird sich kein Dirigent entschliessen. Pohlig führte die Symphonie völlig ungekürzt auf. Das Orchester spielte äusserst temperamentvoll. Es wird nicht viele Dirigenten geben, die so wie Pohlig in Bruckners Geheimnisse eingedrungen wären. Alles kam so warm von innen heraus. Der starke Erfolg wird dazu ermutigen, allmählich alle Symphonieen Bruckners hier einzubürgern. Wir hörten bis jetzt die Siebente (zweimal von Obrist), die Vierte (von Obrist und Weingartner) und die Sechste (von Pohlig). K. Grunsky.

TEPLITZ: Im 4. Symphoniekonzerte hörten wir als Solisten Helene Staegemann und Edouard Risler. Das Kurorchester brachte unter Direktor Zeischkas trefflicher Leitung Volkmanns Ouvertüre zu „Richard III" und Webers Euryanthe-Ouvertüre in ausgezeichneter Wiedergabe. Risler, der das Klavierkonzert C-moll von Beethoven, Chopins Prélude Des-dur, Mazurka A-moll und den Valse As-dur, Schumanns Phantasiestück „In der Nacht" und Liszts Polonaise E-dur exekutierte, errang stürmischen Beifall. Frl. Staegemann, eine gewinnende Erscheinung, sang eine Arie aus Mozarts „il re pastore", die ziemlich kalt liess, während sie Lieder von Schumann, Brahms und anderen mit Verve zu Gehör brachte. Die Stimme der Sängerin ist nicht gross, aber wohl gebildet und ihr Vortrag verrät ein feines Verständnis und eine glänzende Auffassung. Der Bösendorfer Flügel zeigte sich den nicht geringen Anforderungen voll gewachsen.

Dr. A. Salus.

WIEN: Früher sind die Werke gereist, jetzt reisen die Komponisten. So hatten wir das Vergnügen, innerhalb weniger Tage Weingartner, Siegfried Wagner, Richard Strauss, Hausegger bei uns zu sehen und da Gustav Mahler in dieser Zeit zufälligerweise keiner Aufführung seiner Werke in Deutschland beiwohnte, waren die meist genannten Künstler der modernen Musik in unseren Mauern versammelt. Weingartner gab einen Liederabend. Es war eine lange Reihe von Liedern, die wir — von Frau Gutheil-Schoder vorgetragen, hörten. Alle haben den gebildeten, oft geistreichen Musiker verraten; alle haben eine wirkliche Schöpferkraft, Ursprünglichkeit, echte Originalität vermissen lassen. Siegfried Wagner dirigierte Ouvertüre und Walzer aus „Herzog Wildfang". Er wurde stürmisch applaudiert und es ist schön, zu sehen, wie unser Publikum an dem verjüngten Bilde Richard Wagners hängt. Es freut sich darüber, dass Siegfried Wagner Musik macht und es zerbricht sich nicht die Köpfe darüber, ob seine Musik gut oder schlecht sei. Auch Richard Strauss veranstaltete einen Liederabend. Seine Gattin sang, für mein Empfinden ein wenig affektiert und mehr vom Verstande als von der Empfindung geleitet. Man genoss des vielen herrlichen unter den Liedern und liess sich durch vieles künstlich-verschobene nicht irre machen, wenn ein geistreicher Name wie Richard Strauss es auch nicht nötig hätte, seinen Liedern

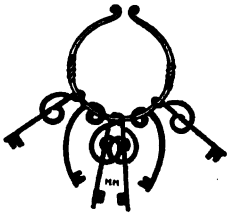
„interessante" Harmonieen, Melodiebiegungen, rhythmische Witze aufzuschminken. Hausegger dirigierte in einem Novitätenkonzert des Konzertvereins seine „Barbarossa"-Symphonie. Viel echte Kraft, viel Stimmung, wunderbare Orchestertechnik, aber auch viel Gewaltsames, Rohes, Lärmendes. „Holla! Sixtus! auf den hab' acht!" ... Im selben Konzerte hörten wir eine neue Symphonie (E-dur) von einem Cellisten unseres Opernorchesters Franz Schmidt. Ein geistreiches Scherzo und die polyphon sehr schön gearbeitete Toccata (Schlusssatz) gefielen am meisten. Ein sehr schön erfundenes und eben so schön gearbeitetes Violinkonzert von einem jungen Italiener Leone Sinigaglia wurde von Arrigo Serrato ausgezeichnet gespielt. Von Kammermusiknovitäten sei neuer Quartette von Ewald Straesser — ausgezeichneter Satz, geistreiche Technik, leider Neigung zu verkünstelten Rhythmen —, Arpard Szendy — brillantes Scherzo! —, dem blinden Wiener Musiker Rudolph Braun — sehr hübsch, gesangvoll, schlicht —, welche alle das Roséquartett wundervoll gespielt hat, und eines Streichquintettes von Hans Finck — sehr poetisch, schönste Klangwirkungen —, das vom Fitznerquartett gespielt wurde, gedacht. Dr. Max Graf.

WIESBADEN: Im VI. Kurhaus-Konzert erschien als Gastdirigent Weingartner, der uns mit feurigem Bestreben durch die angenehm idyllischen Gefilde seiner G-dur-Symphonie geleitete. Begeisterung vermochte das Werk nicht gerade zu wecken, aber es forderte auch keinen Widerspruch heraus. Es gefiel. Grösseres Interesse erzwang sich wieder Rich. Strauss, dessen von dämonisch flackernder Phantasie erfüllte Tondichtung „Don Juan" Herr Kapellmeister Lüstner im VII. Konzert — hier zum ersten Male — zu Gehör brachte. Das Wunderbarste an diesem Op. 20 ist wohl, dass ihm als Op. 8 das Violin-Konzert voraufgegangen ist! Prof. Heermann spielte es hier im letzten Theater-Konzert. Bei energischer Berücksichtigung seitens unserer Geiger könnte das Werk noch Mendelssohnsche Popularität erlangen; das Finale zündete unwiderstehlich. Grossartigen Enthusiasmus entfachten Paderewski und Rosenthal; herzliche Sympathie errang ein dritter Pianist: Fabozzi, der, wenn er schon als Virtuos Hervorragendes leistet, so als blinder Virtuos eine phänomenale Erscheinung bleibt.

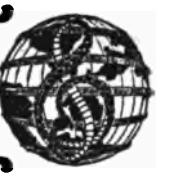
Otto Dorn.

ZÜRICH: Die drei Abonnements-Konzerte der Tonhalle, welche auf den Januar entfielen, sind die einzigen Tonereignisse von Belang aus der Jüngstzeit. Freund begeisterte seine treue Klientel durch das Klavierkonzert von Schumann und fein ausgewähte Solis; Hegar, der allzu Bescheidene, dirigierte wieder einmal seine prächtige Festouvertüre; die Altistin Behr warf Perlen vor — nein doch! hätte statt des Schablonen-Beifalls Jubelstürme verdient, denn von der selten gehörten Beethoven-Arie bis zu den Produkten Moderner war alles entzückend stimmungsvoll, effektfrei, vornehm gehalten. Ganz glücklich fiel auch das Wagestück eines instrumentalen Wagner-Konzertes zum Besten der Orchester-Hilfskasse aus mit Innehaltung der Chronologie. Aus den Darbietungen in anderen Lokalen verdient der junge Organist Isler Erwähnung, der in der Fraumünsterkirche von Bach bis Liszt Orgelkompositionen mit Geschmack und guter Technik spielte, unterstützt von der Altistin Frl. Weidele.

Wilhelm Niedermann.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Friedrich Nietzsche mit dem Komponisten des „Löwen von Venedig“ Peter Gast bieten wir im Bilde als Beilage zu Seidls Aufsatz, der sich kritisch analysierend mit des späteren Nietzsche hoher Meinung von der Kunst seines Freundes beschäftigt.

Die Karikatur auf Liszt, ein ergötzliches Blatt, ist nicht unbekannt; in Oscar Bies „Das Klavier und seine Meister“ (Verlag Bruckmann, München) ist es reproduziert.

Das Porträt Raffs, das uns liebenswürdigerweise die Tochter des Meisters überliess, wird von der Herausgeberin seines Briefwechsels mit Liszt als das einzig gute bezeichnet.

Die Porträts der grossen Sängerin Anna Milder-Hauptmann, zu dem Aufsatz von Kalischer über Beethovens Frauenkreis gehörig, sind in der bekannten Frimmelschen Beethoven-Biographie (Verlag Harmonie) bereits zur Wiedergabe gelangt.

Das Bild Charles Auguste de Bériots, des ausgezeichneten Violinvirtuosen und Schöpfers eleganter Violinlitteratur, ist eine Beigabe zu dem Gedenkblatt, das der hundertjährigen Wiederkehr seines Geburtstages gewidmet ist.

Theodor Uhligs Porträt zu publizieren giebt uns der 80. Geburtstag des treuen Freundes Wagners erwünschte Gelegenheit. Uhlig war anfänglich ein entschiedener Gegner des Meisters. Bekanntlich ist er der Verfasser des Klavier-Auszuges vom Lohengrin.

Bruckner an der Orgel nach einem bei R. Lechner in Wien erschienenen Schattenbild von Dr. Oskar Böhler. Obwohl der Schluss des Grafschen Essays über „Bruckners Entwicklungsgang“ wegen Erkrankung des Verfassers nicht wie beabsichtigt in diesem Heft zur Publikation kommen konnte, wollen wir unsern Lesern doch diese köstliche Tafel schon heute vorlegen. Die Gestalt des Meisters reicht zwar in ihrer Charakteristik nicht an das früher von der ‚Musik‘ gebrachte Schattenbild „Wagner und Bruckner in Bayreuth“ heran, ist jedoch in dem Ausdruck der Verzückung, die den Künstler jedesmal an der Orgel überfiel, ganz unvergleichlich.

An dieser Stelle möchten wir einen Irrtum berichtigen: die im zweiten Novemberheft gebrachte Zeichnung Bruckners mit der Unterschrift „Küss d'Hand!“, dessen Original sich im Besitz der in Wien ansässigen Violin-Virtuosin Frau Amann-Neusser befindet, liess nicht Brahms, sondern der Zeichner Dr. Heinrich Groeber vervielfältigen. Von den Abzügen hat er einen der gelungensten Meister Brahms verehrt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

Joachim Raff

I. 10

I. 10 ZWEI PORTRÄTS VON ANNA MILDER-HAUPTMANN

C. D. Beriot

I. 10

✱ 20. Februar 1802

THEODOR UHLIG

✱ 15. Februar 1822

Fritz Schumann, Annaberg phot.

W. Höffert, Berlin phot.

I. 10

PETER GAST UND FRIEDRICH NIETZSCHE

Der General Bass wird durch List in seinen festen Linien überrumpelt u. überwunden.

I. 10

KARIKATUR AUF FRANZ LISZT

I. 10

BRUCKNER AN DER ORGEL

DIE MUSIK

Betrachte die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste

Heinrich von Kleist

I. MÄRZHEFT 1902

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

III.

Verehrte Frau Gräfin!

Von der Graphologie halt' ich nicht besonders viel. Schlüsse auf Charakteranlagen und seelische Zustände pfleg' ich aus Handlungen zu ziehen, und teile meine werten Mitmenschen schlechtweg in solche ein, welche leserlich, und in solche, welche unleserlich schreiben. Aber es fällt mir doch auf, dass Ihre sonst so gepflegte, gefällig abgerundete Handschrift in Ihren letzten lieben Zeilen weniger ebenmässig erscheint. Dazu sind Sie diesmal minder freigebig mit Gedankenstrichen. Eine Frau, die in jedem Satze höchstens einen Gedankenstrich anwendet, steht vor einem Entschluss. Glücklicher Willy! Als ich jung war, fand man im „Langen und Bangen" noch einen eigenen seelischen Reiz. Auch als älterer, gleichmütiger Beobachter möcht' ich die Liebe den Opern vergleichen, an denen die Ouvertüre das Beste ist. Heute will man in Allem schnell zu „positiven Ergebnissen" kommen. Mir schwant, dass ich gut daran thue, unseren Briefwechsel zu einer Art Abschluss zu führen. Es ist nicht Jedermann's Geschmack, mit der jungen Ehegattin seines Nächsten zu correspondieren. Oder wissen Sie ein Mittel, wie man es anfängt, an eine Frau zu schreiben, ohne ihr den Hof zu machen? Ich nicht.

Natürlich werden Sie sich jetzt ganz auf die Seite der Programm-Musik schlagen. Denn Sie sind ja wohl gesonnen, mit Willy in geistiger Gütergemeinschaft zu leben. Sie fangen demnächst ein neues Dasein an — und die Programm-Musik ist so recht die Kunst der interessanten Anfänge. Für den weiteren Verlauf greift man nicht ungern auf alte, bewährte Techniken zurück, oder man improvisiert sich halt jeden Tag vom Morgen bis zum Abend durch's Leben hindurch, so gut es gerade gehen mag. Das bietet dann eine hübsche Illustration zu dem von Liszt verherrlichten Gedanken Lamartine's, dass unser ganzes Leben nur eine Kette von Praeludien sei. Was ist doch Liszt für ein Meister des poetischen Auftaktes! Denken Sie an den Beginn des „Prometheus": wie grandios setzt nicht das wildtrotzige Thema ein! Leider enttäuscht die Fortsetzung: es fehlt jene Stetigkeit in der Entwickelung, jenes selbstsichere Vor- und

Fortschreiten, jene souveräne Ruhe im Aufrollen aller Phasen und Erscheinungsformen der Leidenschaft, für die ich keine andere Bezeichnung wüsste als: beethovenisch. Oder: männlich. Und je mehr sich die Darstellung ausbreitet, um so mehr flaut die Leidenschaft selbst ab. Gewaltig daherbrausende Gewitter, die nur allzu rasch in einen intermittierenden Landregen übergehen. Rufen Sie sich ferner die Liebesscene aus „Romeo und Julie“ von Berlioz ins Gedächtnis. Auch da ein vielverheissendes, zauberhaftes Einstimmen zarter Gefühle, der tiefe Ton gesättigter Lyrik, welcher Wunder über Wunder ahnen lässt. Unvermutet reisst der Faden des Gesanges ab. Der Tondichter sucht, tastet, steigert in der Häufung mehr oder weniger unvermittelter Accente, anstatt in der Weiterführung schönausschwingender, wie zu einer krönenden Spitze aufsteigender Linien, sucht sich mit recitativartigen Opernphrasen zu helfen, bricht mitten in einer rätselvoll spannenden Entwickelung ab und steht unvermutet wieder am Anfang. Daran ist nicht nur der dem phantasiereichen Musiker im Nacken sitzende böse Programm-Alp schuld, sondern eine Anlage des Organismus, die mir weiblich dünkt. Beethoven gemahnt an einen Denker, der jedesmal eine volle Kreisbahn menschlichen Erlebens ohne Abirren und Ermatten durchmisst, Berlioz an eine — Denkerin, die sich allenfalls noch über das erste Hindernis auf ihrem Wege mit kühnem Schwunge hinwegsetzt, beim zweiten ermüdet, sich mühsam zum Ausgangspunkt zurückfindet, und nun eigensinnig dabei bleibt, in steigender nervöser Erregung ihre erste Idee zu wiederholen. In der Turnstunde nennt man das, glaub' ich, „Stelle treten“. Hab' ich's jetzt mit Ihnen auch verspielt, meine Gnädigste, oder sind Sie grossherzig genug, mich wenigstens ausreden zu lassen? Für die unterbrochene Einheitlichkeit der Darstellung bietet sich dann ein nicht vollgültiger, aber annehmbarer Ersatz im Farbenreiz der stets geistreichen Orchestrierung. Aber doch nur ein bedingter Ersatz, und zwar lediglich für Fachmusiker, insofern man die symphonischen Dichtungen von Berlioz als erweiterten „traité d' instrumentation“ betrachten mag. Einen wirklichen, ungetrübten künstlerischen Genuss kann man nur von einem Werke haben, bei dem übersichtliche lineare Darstellung und eigengeprägte coloristische Werte sich gegenseitig bedingen. Wie bei Beethovens kleiner Fidelio-Ouvertüre in E-dur — für mich ein Wunder der Instrumentation. Leider giebt sich kein Dirigent mit dem Vortrage dieses Stückes auch nur die halbe Mühe wie mit dem des „Tasso“ oder des „Rouet d'Omphale“. Bei ganz wenigen Berliozschen Sätzen, wie bei dem „Marche au supplice“ der „Phantastique“ oder dem „Ständchen“ der Harold-Symphonie vermählen sich klare Zeichnung und charakteristische Farbe. Nur allzu oft hat man mit einem Nebeneinander von Klang-Phantasmagorieen vorlieb zu nehmen. In keiner Kunst herrscht ja eine alleinseeligmachende Logik

der Composition; aber seine Logik des Aufbaus, seine Einheit der Darstellungsmittel muss jedes Kunstwerk in sich tragen und zu erkennen geben. Ich sah einmal Panneaux von der Hand einer aussergewöhnlich befähigten Dame, welche zum Stickfaden griff, wenn sie in der Schilderung einer exotischen, wohl auch einer eigenartig beleuchteten einheimischen Landschaft an der einen oder der anderen Stelle den Pinsel nicht weiter führen konnte oder wollte. Der Seidenglanz einzelner Partieen war herrlich; aber das Ganze fiel auseinander. Auch das stellte sich als Leistung dar, die sich aus hundert Anfängen zusammensetzte. Wenn diese Dame als Musikerin zur Welt gekommen wäre, so hätte sie vielleicht einen künstlichen, ohrbetäubend rauschenden Wasserfall oder eine an bestimmten Takten mittelst einer Windmaschine in Schwingungen zu versetzende Aeolsharfe in's Orchester gestellt. An sich gute coloristische Witze können die Gesamtwirkung eines Bildes ebensowohl heben als zerstören, und ein Durcheinanderrühren der Künste und der Kunstfertigkeiten bedeutet noch kein Ineinanderaufgehen. Wagner war fähig, Musik und Dichtung zu verschmelzen; Berlioz und Liszt konnten sie nur vermischen. Die Jüngstdeutschen sind Leute, welche mit den schönsten Träumen von der Welt beglückt werden, nach dem Erwachen aber leider das Beste davon vergessen haben, und mit krampfhafter Hast sich bald bei der Dichtung, bald bei der Musik Hilfe suchen, um von dem Entschwindenden noch Etliches festzuhalten.

Legen Sie Ihre schöne Hand auf Ihr klopfendes Herz: Sie brauchen um Willys Schlaf und Gesundheit nicht besorgt zu sein. Prosaische aber ehrliche Leute meinen, dass lebhafte Träume durch Überlastung des Magens hervorgerufen werden. Sehen Sie, Willy und seine jungen Freunde schlucken wahllos zu viele und zu verschiedenartige geistige Nahrung in sich hinein. Alsbald arbeiten und gähren die wunderlichsten, einander entgegenstrebenden poetischen Anregungen und Daseinsauffassungen in ihrem Inneren wild durcheinander. Immer unbehaglicher wird ihnen zu Mut, Blässe und Röte wechselt auf ihren Wangen, Schweisstropfen perlen auf ihrer Stirn: endlich schleichen sie sich verstohlen in ihr Arbeitskabinet, um sich auf musikalischem Wege zu entlasten. Heiter, „quasi re bene gesta“ — Sie verstehen ja etwas Latein — kehren sie dann in unseren Kreis zurück. Jene üble Gewohnheit, sich übereilig mit einem wie Kraut und Rüben durcheinander gehaspelten, litterarischen und philosophischen Nährstoff vollzustopfen, schreibt sich aus der noch nicht gar zu fernabliegenden Zeit her, in welcher der Musiker durch tiefgehende soziale Wandlungen gleichsam über Nacht eine gesellschaftsfähige Stellung erlangte und, um sich als Gleichberechtigter zu behaupten, sich schleunigst so viel „allgemeine Bildung“ als möglich zuführte. Kann es als Zeichen eines auch nur halbwegs reifen Geschmacks gelten, wenn man sich heute

durch Dante und morgen durch den überaus seichten und phrasenhaften Lamartine zum Componieren angeregt fühlt? Bekundete nicht Berlioz durch die Willkühr und das Ungeschick, mit dem er sich seine Faustlegende zurechtlegte und sich der Aeneis Vergils bemächtigte, dass er sich eine bescheidene ästhetische Kunstanschauung erst mühsam zu erobern im Begriffe war? Auch unsere Himmelsstürmer fallen grösstenteils noch blindlings über alles her, was in der Buchhändler-Auslage mit echten und Talmi-Werten in Vers und Prosa anlockt. Die Musiker scheinen also dadurch noch nicht zu „freien Adelsmenschen" geworden zu sein, dass sie inzwischen mit anderen Sterblichen zusammen auf königlich preussischen oder bayerischen Gymnasien lernten, wie man mittelst der Grammatik den Geist erschlägt. Ihre Voreltern mussten mit gebücktem Rücken vor den Mächtigen dieser Erde dastehen: sie selbst machen sich zu den getreuen Dienern litterarischer Tagesgrössen. Vielleicht verarbeitet demnächst jemand Hartlebens „Gastfreien Pastor" zu einer Orchester-Humoreske oder Maeterlincks „L'Intruse" zu einer symbolistischen Tondichtung. Man muss es Richard Strauss Dank wissen, dass er, feinfühliger wie so mancher hochgelahrte Kathederfürst, in Nietzsche nicht sowohl einen Philosophen als vielmehr einen Dichter erkannte. Freilich geht auch nicht alles, was ein ächtbürtiger Poet erträumte, restlos in Musik auf. Um die ungefähre Grenzlinie zu finden, dazu ist ästhetischer Takt vonnöten. Dieser kann ebenso wenig wie der gesellschaftliche und wie der Takt des Herzens angelernt werden; es will hier ein eifriges Ansicharbeiten, das, wie auf allen Gebieten, gewöhnlich erst in der zweiten und dritten Generation die Verfeinerung der Instinkte und die vornehmere Geistesrichtung zeitigt. Je mehr die Musiker sich in den Kreislauf der höheren allgemeinen Kultur einordnen, je mehr auch sie nach einer harmonischen Ausbildung der gesamten Persönlichkeit streben und sich dem Ideal eines neuen deutschen, vollausgerundeten Charakters nähern, für den wir die Worte „Renaissance" und „Humanismus" nicht mehr nötig haben werden: je eher dürfte es mit den Auswüchsen der Programm-Musik zu Ende sein. Nicht hochfahrende kritische Polizeigebote vom „Zweck der wahren Kunst" von der „ewigen Geltung der grundlegenden Schönheitsgesetze", sondern das Leben, die Erfahrung, das in allen ernsthaften Bestrebungen heimlich und unablässig fortwirkende Klärungsbedürfnis werden auch hier einen wolkenfreieren Horizont schaffen und zur Gewinnung neuer bedeutsamer Kunstideale und Kunstformen helfen. Denn so sehr die Beethovensche Form der Lisztschen an Grösse und Tragkraft der Architektur überlegen ist, so sehr muss es ein eitles, fruchtloses Bemühen bleiben, in unseren Tagen das Gerüst der Symphonie Beethovens wieder aufzuschlagen. Gerade bei Werken von schwerwiegendem Gehalt wird mit den treibenden Ideen, mit den bewegenden

Empfindungen auch die Form aus der Zeit herausgeboren; eine Zeit der Goethe und Schiller, der Meister und Lenker der wahren „grossen Revolution", wird und kann jedoch das deutsche Volk nicht wieder erleben. Die Symphonik Beethovens mündet im Orchester des „Siegfried" und der „Meistersinger". Die neuen Ausdrucksmittel, welche man bei den Kämpfen und Versuchen der Gegenwart vorzugsweise auf dem Felde der Harmonik und Instrumentation gewinnt, werden fraglos den orchestralen Teil des Kunstwerkes der Zukunft bereichern und in seiner Bedeutung steigern.

In der Hexenküche der Programm-Musik braut man mit der Zeit sicherlich noch einen ganz bekömmlichen Verjüngungstrank. Die grotesken Sprünge etlicher Meerkatzen haben wir dabei mit in den Kauf zu nehmen. Wie ich Ihnen bereits im Herbst schrieb: ich erhalte mir mein Vertrauen auf gedeihliche Endergebnisse hauptsächlich deshalb, weil die Leiter der Bewegung Süddeutsche und Deutsch-Österreicher sind. Also in der Regel frischere Naturmusiker und Leute von wärmerem Blut. Das süddeutsche Herz wird den nervösen Taktwechsel der Programm-Musik in Jahr und Tag überwunden haben und sich an einen kräftigen, regelmässigeren rhythmischen Pulsschlag zurückgewöhnen. Ich weiss ja: es will Ihnen und Ihren verehrten, schneidig strammen Vettern nicht in den Kopf, sich Badenser und Württemberger, Wiener und Deutschböhmen als führende Geister vorzustellen. Wie traurig, dass Schiller nicht in Neu-Ruppin geboren wurde! Und nun muss gar der Schmerz bezwungen werden, Bayern im intellektuellen Generalstab des Reiches glänzend vertreten zu sehen. Definition Bayerns: das Land, in dem der Norddeutsche mit Vorliebe seine Ferien verschläft. Was er dort sonst noch thut, und zwar in ausgiebigstem Maasse, das pflegen oberflächliche Statistiker des Flüssigkeiten-Verbrauchs schnöderweise den Eingeborenen mit anzukreiden. Aber Sie, die Sie zu den Jüngeren zählen, werden noch eigene Dinge erleben. Wie ich aus einwandfreier Quelle höre, arbeitet W. H. Riehl zur Zeit im Olymp an einer kulturgeschichtlichen Novelle, in der bereits für das einundzwanzigste Jahrhundert eine Gleichstellung des deutschen Südens mit dem Norden prophezeit wird. Wäre ich Politiker, so würde ich sagen, es könnte noch die Zeit kommen, wo der Süddeutsche manches in Güte und Liebe zu schlichten und zu richten sich berufen zeigen wird, was den vielgestrengen Herren nördlich des Maines mit der unfehlbaren Präzisionsmaschinerie fertig zu bringen nicht gelingen will. So aber beschränk' ich mich gern auf harmlose Kunstpolitik, und gedenke mit besonderer Verehrung eines meiner Schutzpatrone, des mythischen Griechen Amphion, bei dessen Saitenspiel sich bekanntlich ungefüge Blöcke zu mächtigen, glatten Steinwällen zusammenschoben. Wüsst' ich heute einen mit ähnlichen Zaubergaben begnadeten Mann, ich würd' ihn

für den Posten eines Reichsbaumeisters vorschlagen, der, wie man mir sagte, nach Bismarcks Tode noch nicht wieder besetzt worden ist. Die Programm-Musiker möcht' ich hinwiederum den Kriegsministerien unterstellen, wasmaassen sie durch ihre Posaunen so manches feindliche Jericho mit Leichtigkeit zu Falle brächten. Denken Sie sich nur einmal Willy als Adlatus Waldersees mit der Basstuba vor der chinesischen Mauer: wie rasch wäre der Krieg zu Ende gewesen! Gelt, Sie werden mir wegen des Scherzes nicht böse sein? Da hätt' mir mein Lied was Liebes erblasen!

Doch ich schulde Ihnen noch ein paar Worte über den süddeutschen Freundeskreis Willys. Richard Strauss hab' ich neulich das Maass zu einem bescheidenen Kranz genommen. Da sehen wir ferner Gustav Mahler am Werke, scheinbar als Fortschrittsmann auf dem Gebiet des musikalischen Ausdrucks eher noch waghalsiger wie Strauss. Sieht man aber scharf zu, so entstammen die meisten seiner Kühnheiten nicht der wie von innerem Sturme erfassten und über Berge und Abgründe zu neuen Zielen hingetragenen Phantasie, sondern einem ebenso trotzigen als zähen Wollen, das sich mit Aufbietung aller Nervenkräfte dem Allergrössten entgegenzurecken sucht. Mahler hat nicht das „in schönem Wahnsinn rollende" Auge des Dichters, sondern das des gluthvollen, hochstrebenden, ehrgeizigen Mimen. Er spielt den Pathetischen und den Empfindungstiefen, den Ironischen und den Naiven mit gleicher Meisterschaft bis zur Selbstvergessenheit und Selbstentäusserung, bis zu der Grenze, wo die Kunst Natur wird. Nicht als ob es ihm an Leidenschaft fehlte; doch ich möcht' es dahingestellt sein lassen, ob dieses flackernde, stossweise aufzüngelnde Feuer immer mit idealen Brennstoffen genährt wird. Mahler ist Erotiker, in schwelgerischen Visionen etwas Makart, aber als energisch und bewusst Gestaltender die Dialektik des scharfen Kopfes bis in die Schilderung des Sinnlichen hinein verwertend; er ist auch etwas Goldmark, aber um gute dreissig Jahre jünger und innerlich erheblich mehr zum Westeuropäer geworden. In einiger Entfernung gesehen macht er die Schritte eines Riesen, in der Nähe betrachtet gemahnt er zuweilen an einen kapitalen Stelzengänger. Heute hofft er in möglichst grossmächtiger Ausführung des seit Goethe unumgänglichen Generalprogrammes „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" oder umgekehrt den „Rekord" zu erreichen, morgen möcht' er nur der frohe, genügsame Wandersmann sein, der im lauschigen Wiesengrund sein Liedel vor sich hinträllert und für den blondzöpfigen Schatz Vergissmeinnicht und Gelbveiglein pflückt. Jedoch auf geistreiches Combinieren der Tonfarben versteht er sich, und hier wird er vom Amalgamisten zum Alchimisten, vom Grübler zum Dichter. Er zählt zu denen, welche das neue musikalische Einmaleins für den Zukunftsgebrauch feststellen. In summa: ein neurasthenischer Faust.

Weniger Titane, mehr Österreicher von heiter glücklichem und anpassungsfähigem Naturell ist unser immer liebenswürdiger, anregender und in allen Wissenschaften wohlbeschlagener Felix Weingartner. Haben Sie ihm schon Ihren Autographen-Fächer geschickt? Er wird Ihnen auf die eine Seite einen musterhaft geführten vierstimmigen Canon, auf die andere die eleganteste Auflösung einer schreiend modernen Dissonanz setzen. Er, der seinen Mozart heute noch so entzückend dirigiert wie seinen Berlioz, weil er sich darauf versteht, jung zu bleiben, er bestellt auch als Componist sein Tischlein-deck-dich bei den alten Herren von der geschlossenen Form mit der gleichen Gewandtheit wie bei den Programmatikern. Eine ausnehmend elastische Persönlichkeit von bezwingend sympathischer Frische. Der Lenz hat für ihn manch' sinniges Lied gesungen; in reiferen Jahren besticht und gewinnt er durch Anmut, wo es ihm jeweilig versagt ist, durch schöpferische Kraft zu imponieren. Unter den Neueren entfaltet er die schätzenswertesten negativen Vorzüge: er wird nie roh, nie lärmend, nie zum gespreizten Wichtigthuer. Auch er kam mit einem Theater-Temperament auf die Welt; aber er ist ein discreter Regisseur wohlverdienter Erfolge. Gewährt ihm ein freundliches Geschick volle Bewegungsfreiheit und gewinnt er es dann über sich, auf die geräuschvollen Triumphe des Concertsaales mit all ihren verführerischen Gelegenheiten zu brillanten Abgängen zu verzichten, so wird aus ihm einer der allerbesten Bühnenleiter des zwanzigsten Jahrhunderts werden. Unterschätzen wir ihn ja nicht: nach Bülows und Herrmann Levis Abscheiden haben wir in ihm den letzten Mozartianer zu sehen.

Auch den Landsmann und Kollegen Weingartners, den famosen Strudelkopf Siegmund von Hausegger dürfen Sie in den Kreis Ihrer Hausfreunde aufnehmen. Er ist ein engerer Studienfreund Willys. Hausegger hat künstlerische Ehrlichkeit. Und diese wird auch ihn zur rechten Heimstätte seines regsamen Talentes, zum Theater zurückführen. Sein „Zinnober" mag in der dramatischen Anlage anfechtbar, in der Charakteristik lückenhaft sein. Dennoch schlägt in ihm die individuelle Note stärker vor als in der „Dionysischen Phantasie" und in dem mit ungleich reiferer, zielsicherer Technik vollendeten „Barbarossa". Der Sohn eines der wenigen Wagnerianer, die mit Fug sich eigener, bahnbrechender Gedanken rühmen durften, wird sicherlich auch seinerseits einen vollgültigen Beweis dafür liefern, dass die „Musik als Ausdruck" sich erst vor und auf der Scene so recht bedeutsam zu bethätigen vermöge. Durch stärkere Fäden mit der Vergangenheit verknüpft ist noch der gescheite und gewandte Basler Hans Huber. Auf den Irrwegen seiner Böcklin-Symphonie hätt' ich ihn lieber nicht gesehen. Wie gut, dass der Alte vom Fiesolaner Berge sie nicht hörte! Er konnte auf unverfälscht alemannisch arg grob werden und Kernworte prägen wie sein Freund Gottfried Keller. Vom

urwüchsigsten aller Poeten nach Goethe komm' ich auf den urwüchsigsten Musiker der Neuzeit: auf Anton Bruckner. Dass man im Kreise der Programmbündler mit sonderlichem Eifer und Verständnis für den armen, lieben, grossveranlagten Meister eintritt, hat seine guten Gründe. Wenn er auch niemals eine symphonische Dichtung schrieb, wenn er auch seinen Tonsätzen keine Überschriften gab, war er, der aus den blühenden Gärten seiner Phantasie immer in die Dornenhecken lief, sobald man's am wenigsten vermutete, doch im grossen und ganzen ein verkappter Programm-Musiker, und deshalb, so himmelhoch er all' seine jüngeren Genossen an Gedankenreichtum überragt, doch auch nur ein Übergangs-Componist. Wer das Glück hatte, ihm in einer seiner von inbrünstiger Religiosität oder friedlich herzlicher Naturfreude erfüllten Weihestunden zu lauschen, ihn vor der Orgel oder am Flügel in wundersam romantischem Spiel der Gedanken sich völlig verlieren zu hören, der weiss, dass sein Genius im freien Phantasieren den höchsten Flug nahm. Und wen Stimmungs-Reminiscenzen ungleich mehr bedenklich machen als zufällige Ähnlichkeiten der Tongruppierung, der kann es sich nicht verhehlen, wie überaus stark Bruckner Richard Wagner verschuldet ist. Es rächt sich aber stets, wenn der Symphoniker sich enger an den Dramatiker anlehnt; denn die vom ersteren dem letzteren nachempfundenen Steigerungen müssen im Grunde doch „Wirkung ohne Ursache" bleiben, nämlich ohne die Motivierung des Dialoges und der Scene. Auch die Ansicht vermag ich nicht zu teilen, dass Bruckner stets als Naiver geschaffen habe. Die Hauptthemen seiner Scherzi sind mit ihren kernigen, volksmässig schlichten Rhythmen sicherlich gut oberösterreichischer Herkunft; aber die Einführung und Verarbeitung dieser Themen, die Wahl und Vernutzung der Begleitungsfiguren, die ganz ausserordentlich wirksam entwickelten Gegenbewegungen: all das ist entschieden geistreich erdacht. Nur muss man nicht an dem Vorurteil festhalten, dass Geist stets die Bewältigung einer besonders hohen Summe von allgemeinen Kenntnissen zur Voraussetzung habe. Darf ich Ihnen Bürgers Gedichte zur Lektüre empfehlen — ich meine nicht nur die sattsam bekannte „Lenore"? Ich glaub' nämlich, dass es an der Zeit wäre, Bürger neu zu entdecken, wie man seit einigen Jahren Möricke neu entdeckt hat. Schauen Sie: auch Bürger war ein vorwiegend naiver und an innerer Musik reicher Künstler, allerdings formkräftiger und von gesteigert derbsinnlicher Anlage. Dennoch hatte er Geist, was dadurch nicht weggewischt wird, dass Schiller diesen Geist als der Familienmoral zuwider bezeichnete. Auch unter den altflorentinischen Bildnern wäre der gelegentlich geistreiche Naive nicht selten anzutreffen. Ebenso unter altfranzösischen Componisten.

Umgekehrt ist gegen die letzte Jahrhundertwende zu ein componierender „Ritter vom Geist" aufgewachsen, dem der künstlerische Gedanke fast nie als

Traumgeschenk der Göttin Phantasie bescheert wird, der aber auf jeder Seite seiner Werke durch Bekundung einer höchst eigenartigen tondichterischen Intelligenz überrascht und fesselt. Ich meine Hugo Wolf, den früher schnöde Vernachlässigten und dann über Nacht in den siebenten Himmel gehobenen. Sie haben mich, Verehrteste, mit freundlichem Vorwurf öfters einen Schwarzseher gescholten, weil ich Ihnen nicht verhehlen mochte, dass verschiedene bedenkliche Erscheinungen unserer Tage mich just nicht mit den besten Hoffnungen auf eine notwendige rasche innerliche Neuerstarkung des deutschen Nationalcharakters erfüllen. Dahin gehört unter anderem die früher hierzulande ganz fremde, neuerdings aber, wie so vieles andere Thörichte und Hässliche, von den Franzosen übernommene Grossmannssucht und das geschwollene Wortgepränge. Im staatlichen Leben, in der Wissenschaft, in der Kunst. Statt unsere wahrhaft bedeutenden Männer zu wägen, fangen wir an, sie zu zählen und womöglich in recht kindischer Art miteinander zu multiplizieren. Denken Sie nur daran, wie der in seiner Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit gewisslich liebenswerte, aber doch stark im Biedermaiertum befangene Lortzing neuerdings zum Range eines Heros erhoben wurde! Nun sollen wir uns auch für verpflichtet halten, in Hugo Wolf einen überragenden Genius zu sehen. Nein und abermals nein! Er ist nicht der gleich begüterte Erbe Franz Schuberts, der, man mag sagen was man wolle, bis auf den heutigen Tag doch noch keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden hat. Wenn man mir in Wolfs Goethe- oder Mörike-Gesängen, in seinem italienischen, in seinem spanischen Liederbuche auch nur eine einzige solche Offenbarung höchster, alles darniederwerfender Schöpferkraft nachweist, wie sie in Schuberts „Doppelgänger“ waltet, dann will ich mich überwunden geben. Früher nicht. Ich habe absichtlich eine mehr deklamatorisch gehaltene Komposition des Wiener Altmeisters angeführt. Wer sich des ungeheuren Unterschiedes nicht bewusst wird, der mag als origineller Schriftsteller und sehr befähigter Parteimann verdiente Anerkennung finden; ein Musiker von Herz ist er nicht. Wolfs Können und erfinderischen Sinn schlage ich keineswegs gering an. Doch seine Stärke liegt in der ganz aussergewöhnlich feinspürigen, poetische Vorstellungen, Bilder und Formen wunderbar scharf erfassenden und kommentierenden, blitzende und feingeschliffene Stückchen Musik fugenlos in einander einpassenden Reflexion. Auch dies Wort wird mir lange nachgetragen werden, besonders von denen, die zwischen der Reflexion eines Künstlers und der eines Schulmeisters nicht zu unterscheiden vermögen. Sei's drum! Obwohl das Lebenswerk Wolfs sich vorwiegend in Tondichtungen für eine Singstimme und Clavier darstellt, ist er nicht der geborene Gesangskomponist. Es sind zu viel Härten, Ecken, Knoten, Sprünge in seiner Linienführung. Streichen Sie von der Hälfte dessen, was er schrieb, die Noten des oberen Systemes

fort, setzen Sie den Text gewissermassen als Motto vor den Anfang, und Sie erhalten höchst anziehende Improvisationen über ein poetisches Thema — wenn Sie wollen, aussergewöhnlich durchgeistigte, auch gemütswarme Programm-Studien, mit engerer oder loser Anlehnung an etwelche Liedformen. Für die Gewinnung neuer, zarter Abstufungen, oder wie unsere amtlichen und ausseramtlichen Privatdocenten heute sagen: für die „Differenzierung" des musikalisch-poetischen Ausdruckes verdanken wir ihm nicht weniges. Er hat Feinheiten der Deklamation, der harmonischen Auswechselungen, der Schluss-Kadenzierungen, bei denen jeder Gutschmecker schmunzelt. Aber er bleibt doch nur ein kostbarer Miniaturist der Zukunft. Schlagen Sie einmal irgend einen Band Loewe auf: auch dieser Meister war kein Genie wie der dreimal heilige Franz der „Winterreise", aber er hatte Geniezüge. Wie er beispielsweise in den drei Abteilungen des „Mohrenfürsten", wenn ich so sagen darf, im Handumdrehen die Dekoration und die Beleuchtung des lyrischen Schauplatzes feststellt, das bringt Hugo Wolf mit all' seinen hundert Strichelchen und seiner jeder Verszeile bis auf's Komma das Ihrige zuteilenden modernen Psychologie niemals zu Wege. Einiges mit Wolf hat Max Reger gemein. Auch einer von den hochbegabten Bayern, deren blosses Vorhandensein schon den Engherzig-Eingebildeten unter den Norddeutschen ein Ärgerniss ist. Er giebt sich im ganzen derber als Wolf, hat aber dafür auch nichts von der Nervosität des letzteren. Im grossen wird auch er kaum umgestaltend wirken, im einzelnen die Litteratur mit sehr Wertvollem bereichern. Seine Technik steckt bis zum heutigen Tage vielfach noch im Orgel- und Klaviersatze.

Mit der Anführung weiterer Namen will ich Sie nicht ermüden. Willys gesammelte und schön eingebundene Versprechungen kennen Sie. Mancher, der sich heute selbstherrlicher Träger einer bedeutsamen Entwickelungszeit dünkt, wird nur ein Schultermann für später Kommende sein. Dennoch setz' ich, wie ich wiederholt und mit Nachdruck betone, auf die süddeutschen Programmatiker Vertrauen. So überhitzt, so verängstigt mitunter ihre Phantasie von der wilden Jagd nach der Originalität auch scheint: ein Grundstock von Frische und unverbrauchter Natürlichkeit ist in ihnen noch vorhanden. Dazu wenigstens ein leidliches Maass von der besten aller Gottesgaben: vom Humor. Mitunter ist er, wie bei Hugo Wolf, aus den „Meistersingern" abgeleitet. Doch auch bemerkenswerte Ansätze freien, persönlichen humoristischen Empfindens sind wahrnehmbar, zumal bei Strauss. Hier und da trübt noch eine leise Befangenheit solchen Humor. So selbständig Strauss ist, so zerbricht er sich doch noch zuviel den Kopf darüber, was Andere von ihm denken mögen. Er fühlt das Bedürfnis, mehr Gegner zu haben, als ihm glücklicherweise beschieden sind. Da wirft er recht lustige Karrikaturen in saftiger Farbengebung aufs Papier, und wenn ihm dann die schlimmen „Feinde" noch nicht

grimmig oder philisterhaft genug ausschauen, giesst er ihnen gar das Tintenfass über den Kopf. Schadet nichts. Es ist nicht zu viel Galle in der Tinte. Strauss wurde doch in der Gegend gross, wo man die „Fliegenden Blätter“ zeichnet. Sie werden mich nicht missverstehen. Sie wissen, wie ausserordentlich hoch ich von Oberländer denke. Wollte der Himmel, wir hätten in unseren gesamten Künsten und litterarischen Sparten mehr Oberländer und weniger Programm-Malerei! Natürlich wird der Humorist Strauss von den Jüngsten mit argen Übertreibungen nachgeäfft. Kaum den Kinderschuhen entwachsen gefallen sich die Herrlein gar zu gern in der Rolle des verkannten Wagner, ehe ihm die Gnadensonne König Ludwigs aufging. Und mit all der leidvollen Entbehrungs-Tragik, welche sie sich aufschminken, sehen sie rotbackig und wohlgenährt aus. Willy soll damit umgehen, eine unsinnige, auf hochstehende politische Persönlichkeiten gemünzte Flugschrift zu verfassen, um dann vor der Gerichtsverhandlung Reissaus zu nehmen, „im Exil“ eine soziale Trilogie: „Gold, Eisen, Stroh“ zu schreiben und sie in einem eigens zu erbauenden Festspielhause in Chicago aufführen zu lassen. Bitte reden Sie ihm das aus. Wenn er sonst vor seiner Ehe noch eine rechte Dummheit machen will, so brauchen Sie ihn ja nicht daran zu hindern. Um ein tüchtiger Mensch zu werden, muss man sich einmal ordentlich blamiert haben.

Der Humor in der deutschen Musik hat von jeher kräftig zugepackt. Dafür zeugen Bachs Aeolus-Cantate sowie die lustigen Sätze seiner Brandenburgischen Konzerte und Klavier-Partiten; Haydns unterschiedentliche Orchesterscherze und die Chöre im „Herbst“ seiner „Jahreszeiten“; Mozarts „Osmin“ in der „Entführung“ und Schumanns „Davidsbündler“. Selbst wo dieser Humor zu den höchsten Höhen menschlich freien Sichauslebens aufstieg, wo er alles Leid der Kreatur überwindet, wie in Beethovens letzten Streichquartetten, selbst da verschmäht er es nicht, sich in drastischen Ausdrucksmitteln gütlich zu thun. Das liegt einmal in der deutschen Art. Zu dienlichen Vergleichen wären hier auf dem Gebiete der bildenden Kunst Dürersche Blätter, auf dramatischem neben den Schwänken des Hans Sachs die satirischen Bühnenstücke aus Goethes junger und mittlerer Zeit und Kleists „Zerbrochener Krug“ heranzuziehen. Überall derbe Charakteristik und herb, oft unbarmherzig einschneidende Konturen. Mit leicht beflügelter Anmut das Geistreich-Humoristische zu streifen, die zerstörende Zeit und das Schicksal für Augenblicke mit Rosenketten zu fesseln, das konnte allein Goethe in seiner Lyrik und wohl auch im Wechselgespräch der beiden Leonoren zu Eingang des „Tasso“. Mozarts neckische und gleitende Grazie ist bereits halb italienisch, wie der Duft, welcher das Barock und Rokoko seiner Vaterstadt Salzburg an sonnigen Sommertagen umwebt. Die deutschen Musen und Grazien sind etwas drall geraten: Arnold Böcklin hat sie auch ent-

sprechend verkörpert. Doch so wuchtig der Humor gemeiniglich in der deutschen Kunst und vornehmlich in der deutschen Musik ausladet, so durch und durch gesund ist er. Stets hat er Kern und Mark. Halten Sie einmal die Neufranzosen dagegen! Das ist alles Flitterputz und Theatergarderobe, oder ein Fliegenklappen mit feinen Kunstpausen, im besten Falle Oberflächen-Schmuck, in ziervoll-bizarrem Blätterwerk verschlungene Ornamente auf einem Luftkissen, das jedesmal vor dem Gebrauch erst aufgeblasen werden muss. Ich gestehe Ihnen, dass ich für die kontrapunktischen Witzeleien des seelenlosen Saint-Saëns herzlich wenig übrig habe. Kennen Sie die Lebensgeschichte von Saint-Saëns? Erstes Kapitel: er schreibt, abwechselnd über Bach und Gounod „meditierend", einige hübsch klingende Klavierkonzerte und etliche symphonische Dichtungen in Taschenformat, wird daraufhin von Konzertabonnenten und Kritikern diesseits des Rheines angejubelt und gelangt mittelst solchen auf deutschen Kunstreisen zusammengesparten Ruhmes in Frankreich zu Ansehen und Würden. Zweites Kapitel: nachdem er sein Schäfchen ins Trockene gebracht hat, verlästert er die deutsche Kunst in schnöder Weise. Drittes Kapitel: er erhält einen der höchsten preussischen Orden. Viertes und letztes Kapitel (spielt in der Zukunft): er wird im Pariser Pantheon beigesetzt, wonach die Geister aller dort bestatteten Berühmtheiten in der nächsten Mitternacht auf Nimmerwiedersehen entweichen. Auch der spielerischen, ausgeklügelten Instrumentalwirkungen Massenets wird man rasch satt. Haben Sie seine „Cendrillon" gesehen oder gar schon den Klavierauszug seiner „Grisélidis" in der Hand gehabt? Stellen Sie sich Märchenopern vor, in deren Verlauf auch nicht ein einzigesmal ein Gemütston angeschlagen wird. Dafür kratzt der Komponist geschlagene dreiundeinhalb Stunden mit seinem damascierten Messerchen an den Orchesterfarben herum. Das ist ja alles zurechtgemachter Geist, von wirklicher Schlagfertigkeit keine Spur. Es gehört ein aussergewöhnliches Maass von Gutgläubigkeit dazu, um sich aufreden zu lassen, dass in der Form etwas Vollendetes geleistet werden könne, wenn der Inhalt so gut wie Null ist. Im Gegenteil: einzig und allein die eigengewachsene Substanz schafft sich eine originale Form. Von den bedeutenderen französischen Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts oder gar von einem Montaigne nicht zu reden: so oft der nicht gerade von Genialität überströmende Auber sich geistreich zeigt, so oft hat er immerhin einen Gedanken gefunden. Wo sind die selbständigen Gedanken von Wert bei Saint-Saëns und Massenet, bei Lalo, bei Vincent d'Indy, Bruneau, Charpentier? Alles Leute, die vom Fette Deutschlands zehren. Ich will Ihnen ein Geheimnis verraten: der „Geist" der modernen französischen Komponisten ist im wesentlichen just so „fable convenue" wie die „unfehlbar sichere, lebensprühende Zeichnung" der meisten

heutigen Pariser Maler und die „glänzende Technik“ der am Macadam des Boulevard des Italiens festklebenden Bühnenschriftsteller: eitel Fixigkeit und Taschenspieler-Hexerei. Nicht mehr alte, bereits erschöpfte Kultur, sondern die Sicherheit und der „Aplomb“ dessen, der das gleiche Sprüchlein schon unzählige Male aufsagte. Wenn man seit Jahrzehnten immer und immer wieder die gleichen zehn Gedanken, hundert Gesten und tausend Worte variiert, muss man ja zu einer absonderlichen Glätte und Durchsichtigkeit der Mache gelangen. Ganz unrecht hat Björnson nicht, sofern er die Franzosen die Chinesen Europas nennt. Sie möchten um alles in der Welt beim Fortschritt der modernen Völker mitthun; leider mangelt ihnen das wichtigste Erfordernis für wirkliche Fortschritte in Leben und Kunst: neue Ideen. „Made in Germany“ oder „Made in England“ und dann französisch überraspelt, überfirnisst, übergoldet, überpfeffert; diese mit unglaublich geschmeidiger Hand an der Seine geübten Kunstgriffe verfangen bei scharfsichtiger Gewordenen doch nicht mehr. Lange, nur allzu lange haben die Franzosen davon gelebt, dass die Welt den Sand, den sie ihr in die Augen streuten, für Diamantenstaub nahm. Jetzt sollte es heissen: erfinde oder stirb! Man schickt uns nunmehr den einer künstlich aufgebrachten Mode zuliebe nach Frankreich importierten Wagner neupariserisch frisiert und gepudert zurück: siehe da, es melden sich in der That ehrliche Deutsche, die sich und anderen einreden, man habe soeben in Frankreich das Musikdrama „mit sozialem Zuschnitt“ zur Welt gebracht. Auch „symphonische Dichtungen“ schreibt man heute in der Grisettenhauptstadt. Und wiederum wird man uns erzählen, dass die den Partituren von Richard Strauss abgesehene neueste Instrumentaltechnik Pariser Eigenbau sei. Jüngst hört ich in den „concerts classiques“ von Monte Carlo, die als Ableger der „concerts Lamoureux“ gelten können, den allerneuesten Atelierscherz: den „Apprenti sorcier“ von Dukas, frei nach Goethes „Zauberlehrling“. Ein Funkeln, Blitzen und Schwirren, ein Vorbeisausen von mannigfach getönten Klangbildern, ein sich-Überschlagen des Witzes in tollen harmonischen und instrumentalen Kombinationen, dass dem Laien wohl Hören und Sehen vergehen mag. „Welche Teufelskerle, diese Franzosen,“ meinte ein hinter mir sitzender biederer landsmännischer Provinzkritiker. Wer aber den ersten Aufzug des „Siegfried“, den „Till Eulenspiegel“ und anderes von Strauss, Humperdinck und unseren Jüngeren im Kopfe hatte, der staunte höchstens über die Fertigkeit, mit der hier wieder einmal fremdes Gut, wie die Franzosen sagen, „adaptirt“, will heissen, durch gesteigertes Raffinement in dreimaligem Überpolieren, in Umdrehungen, kleinen Zusätzen und Atrappen zu etwas auf den ersten Blick verblüffend Neuem umgestaltet war. Als dann zwischenhindurch ein nichtssagendes Legato-Motiv sich meldete, wusst ich vollends Bescheid. Zeige mir, ob Du eine schöne Kantilene schreiben kannst, und ich will

Dir sagen, ob Du ein Tondichter bist. Also nicht nur Scherzo-Komponist, musikalischer Feuilletonist, moderner Franzose oder Zauberlehrling. Auf ihre Unfähigkeit, eine edle getragene Melodie zu Papier zu bringen, muss man sich auch die gleichfalls bei uns stark überschätzten Neurussen ansehen. Was ist doch das gestreckte sentimentale Motiv im ersten Satze von Tschaikowskys vielgepriesener „Symphonie pathétique" für ein fader, süsslicher Schmachtlappen! Jeglichen tieferen Gehaltes bar zeigen sich gar die Programm-Novellen der Rimsky-Korsakoff und Genossen. In ihrer glänzenden, schillernden Faktur legen sie nur Zeugnis dafür ab, wie schnell und geschickt sich der Slave jedwedes westliche Idiom anzueignen vermag. Geist aus dritter Hand. Der moderne Franzose ist der Mann, welcher nichts schaffen, aber alles nachmachen kann. Der moderne russische Musiker kopiert die Kopie. Es fehlen die tiefen Bronnen, aus denen zu schöpfen wäre. Denn so sehr uns die getragenen, melancholischen Volksmotive der Russen ergreifen: in einer durchgearbeiteten, geläuterten Kunstmusik wollen sie nicht recht aufgehen. Was sich in der russischen Poesie zu wirklicher Kunst krystallisiert, schwimmt in der neurussischen Musik als verlorener Brocken herum. So ist sie über Anläufe noch nicht hinausgekommen. Was nicht hindert, dass sie in Deutschland gleichfalls als Offenbarung bestaunt wird.

Man spricht seit einiger Zeit so viel von dem behaglichen Sitz an der Sonne, den sich der Deutsche erkämpfen müsste. Verehrteste Freundin: wir hätten uns ohne irgendwelche gewaltsame Anstrengung schon längst eines ausgiebigeren Sonnengenusses in Leben und Kunst erfreuen können, wenn wir nicht immer die Ausländer in festlichen Aufzügen mit gesenkten Fahnen eingeholt und uns dann selbst überbescheiden in die dunklen, frostigen Winkel zurückgezogen haben würden. Und wenn man den deutschen Brustkasten frei ein- und ausatmen lassen wollte, anstatt ihn in das wälsche Stutzerwams zu pressen. Unsere Künstler vermöchten ja auch in Zeiten, in denen die Quellen der Erfindung spärlicher sprudeln, mit gesundem Fühlen und ernsten Gedanken etwas Rechtes auszurichten: warum wollen sie immer mit Gewalt geistreich sein? Warum die Phantasie durch programmatische Haschischträume mühsam aufstacheln, anstatt aus der Natur die beste Kraft zu ziehen und auf dem Boden nationaler Kunstentwickelung weiterzubauen? Warum denn durchaus fliegen wollen, wenn man gesunde Glieder zum Laufen und Springen hat? Was geht uns im letzten Grunde der ganze Berlioz mit seinen mehr oder weniger genialen Irrtümern, was die längst überwundenen Krisen im französischen und internationalen Geistesleben aus der Zeit der mit all ihrem Rasseln und Prasseln verklungenen und versunkenen Juli-Revolution an?

Ich weiss nicht, ob Sie die letzten Blätter dieses Briefes noch mit einiger Aufmerksamkeit gelesen haben. Vielleicht ist Ihnen der Ton zu

herb geworden. Sie schütteln den Kopf? Sie meinen, es sei mir im vornherein auch mit dem Scherz bitter Ernst gewesen? Ich hätte gar den Versuch gemacht, einem nicht unwichtigen künstlerischen Problem zu Leibe zu gehen? Ich hätte mich vollends erkühnt, dies zu thun, ohne auf Schritt und Tritt mein Handwerkszeug vorzuweisen, ohne Sie mit schweinsledernen Folianten zu umbauen, ohne Sie mit möglichst gross- und fremdartig klingenden, gelehrten Kunst- und Kraftausdrücken zu bombardieren?

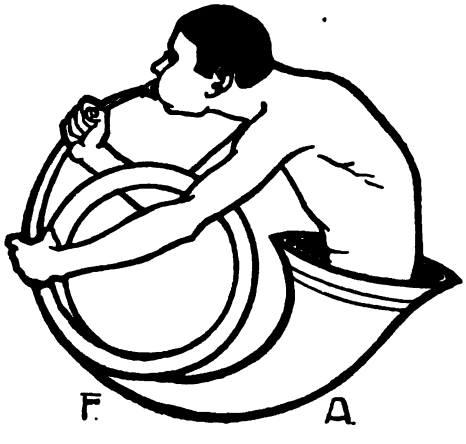
Sie überschätzen meinen Ehrgeiz. Ich wollte Sie nur wegen Willys Zukunft beruhigen. Er ist wirklich nicht so geistreich, wie zu sein er sich den Anschein giebt. Sie dürfen geruhig Ihre Verlobungskarten drucken lassen. Wie in jedem Programm-Musiker, so steckt auch in Willy ein Stück Philister. Pedanten hegen nicht selten den Wunsch, als freie Lebemänner zu gelten. Willy ist kein Unsterblichkeitskandidat, aber just deshalb ein guter Ehekandidat. Er wird Ihnen am Lendemain ein Heft Lieder ohne Worte überreichen. Du plus pur Mendelssohn.

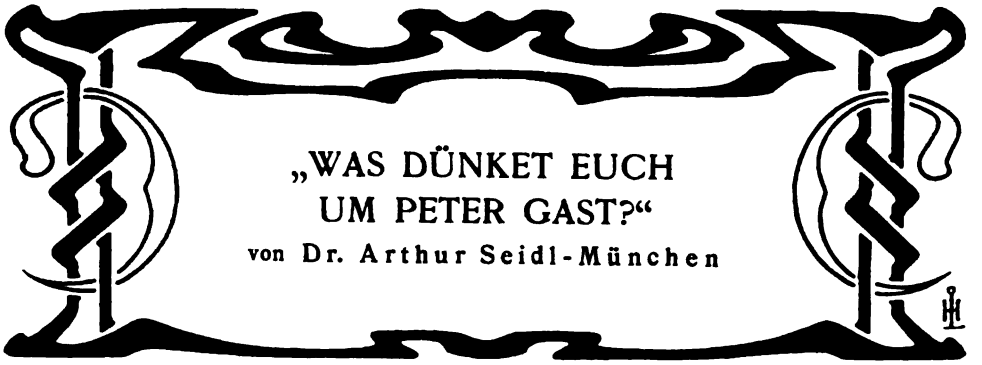
Lassen Sie mich Ihnen als erster meinen aufrichtigen Glückwunsch darbringen und seien Sie schönstens gegrüsst von

Ihrem Ihnen bestergebenen

Paul Marsop

P. S. Willy möchte mir doch den Schopenhauer zurückschicken. Er hat ihn jetzt nicht mehr nötig.





Schluss

Nun hat Gast freilich mir gegenüber ganz gelegentlich auch eine andere bittere Klage noch geführt. Als in der Münchner „Gesellschaft für moderne Tonkunst“ (1900) der bescheidene Versuch auf meine Anregung hin gemacht worden war, die „Gast-Frage“ als solche, sonder Für oder Wider, einmal aufzurollen, schrieb er: „Auf den ‚Löwen von Venedig‘ beziehen sich namentlich Nietzsches Briefstellen. Es war also ein Irrtum, im Verein diese Stellen vorzulesen und darauf Lieder von mir zu singen, die einer total anderen Empfindungswelt angehören.“

Um dem gen. Leser also doch, billiger Weise, einen „*point de vue*“ über dieses Opernwerk, zudem durchaus im Sinne des Komponisten selbst, einstweilen zu eröffnen, sei hier einiges von dem gerne verraten, was der „thematische Führer“ und Freund Dr. C. Fuchs darüber anregend zu künden weiss: in einer ästhetisch-unkritischen, 58 seitigen allgemeinen Einleitung zur Spezial-Analyse des Werkes von 200 Seiten mit 240 Notenbeispielen (nebenbei: das *Non plus ultra* unserer ohnedies schon schrecklichen „Führer-Litteratur“). Dieses „Thematikon“, wie Fuchs es „volkstümlich“ nennt, muss man nämlich gelesen haben, um es überhaupt für möglich zu halten. Überall, wo man den Klavier-Auszug (Leipzig, bei Fr. Hofmeister) damit vergleicht, gelangt man leider — und das nunmehr auch einem Friedrich Nietzsche gegenüber — bislang wenigstens zu der Empfindung: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!“

Doch ich will, wie gesagt, den Kernpunkt daraus keineswegs hier vorenthalten, und jeder muss eben selber dazu Stellung zu fassen trachten. Darnach wäre die Handlung „nicht wenig geistreich“ und bedürfte das Sujet durchaus nicht „der namentlich gegen komische Opern-Libretti üblichen und leider nur zu nötigen Nachsicht“. Nicht das wohlfeile „Wie sie sich kriegen“ sei hier das Thema, sondern: wie die zwischen den Liebenden bereits abgeschlossene „heimliche Ehe“, allen Widerständen, Anfechtungen, Trübungen und Verwechslungen zum Trotz, endlich offiziell vor aller

Welt anerkannt werden könne. „Das Komische ist hier nicht als der Quell jenes gaudium verstanden, welches durch Stoff zum ‚Du sollst und musst lachen!‘ entstünde; es ist hier auch nicht die Parodie des Möglichen“ Vielmehr: eine hilaritas — als Gleichgewicht der Seelenkräfte, und jene serenitas des Lichten und Leichten — über dem Ernste stehend; beides zusammen eben die neue Form der komischen Oper! J. Lemaître sagte einmal: „Die ganze zeitgenössische Litteratur ist unruhig und ungesund. Man gewahrt überall, unter verschiedenen Formen, ein Suchen nach dem Seltenen, dem Raffinierten, dem Brutalen oder dem Aufreizenden. Keine Freude, keine Heiterkeit.“ Bei Gast aber, und in dieser Oper, sei überall wahre Freude, echte Heiterkeit; überall Reinheit, Rundung, Wohllaut, Ebenmass. Auch Nietzsche thut ja in den „Verm. Meinungen und Sprüchen“ (Bd. III, Aph. 159) den Ausspruch: „Die Gefahr in der neuen Musik liegt darin, dass sie uns den Becher des Wonnigen und Grossartigen so hinreissend und mit einem Anschein von sittlicher Ekstase an die Lippen setzt, dass auch der Mässige und Edle immer einige Tropfen zu viel von ihr trinkt. Diese Minimal-Ausschweifung, fortwährend wiederholt, kann aber zuletzt eine tiefere Erschütterung und Untergrabung der geistigen Gesundheit zu Wege bringen, als irgend ein grober Excess es vermöchte“ ... Nun, Lemaître's rückständig-romantische Neigungen, das Seelen-Heil ob all der Unrast „modernen“ Geistes schliesslich im Schosse der katholischen Kirche und ihrer altväterlich geheiligten „Traditionen“ wie der päpstlich unfehlbaren „Autorität“ aufzusuchen, ist uns ja zur Genüge bekannt. Seit wann aber hätte denn der antichristliche Nietzsche dieses spezifisch christliche Moment der „Erlösung“ aus geistigen Wirren für sich selber gesucht? —

Jedoch, hübsch weiter im Texte! Nicht weniger als neun grundwesentliche Vorzüge des betreffenden Opernwerkes führt Dr. C. Fuchs S. 28 ff. ganz insbesondere auf, — als da wären: 1. ein echt und fein komisches Sujet mit dramaturgisch vernünftigem Libretto; 2. volle Selbständigkeit der musikalischen Erfindung; 3. Melodieenfülle und Wohllaut überall (auch in der Dissonanz); 4. Ideenreichtum in der Erfindung prägnanter Motive; 5. streng geschlossene und organisch gebildete Formen; 6. Kontinuität des Ausdrucks (nämlich keine Prosa, keine Arien mit stummem Vis-à-vis, keine Parade-Ensembles und Präsentier-Soli); 7. vollkommene Gleichmässigkeit der Erfindungskraft (keine Nummer auf Kosten der anderen interessant); 8. Meisterschaft und Geschmack in der Instrumentation; 9. volle Harmonie der im Kunstwerke wirksamen Faktoren, weder Wort und Handlung, noch Scenerie und Dekoration, weder Gesang noch Orchester vordringlich — nach pag. V „die richtige Mitte zwischen abbasso le parole und abbasso il canto, d. h. zwischen Rossini und Wagner“. Weiterhin, pag. XXX ff., heisst es dann noch: „Der ästhetische

Gesamt-Charakter der Oper in musikalischer Hinsicht ist eine in ihrer Art einzige Verschmelzung von italienischer Grazie, französischem Esprit und deutscher Empfindung — national, insofern nur ein Deutscher eine Musik mit Vereinigung dieser Elemente hätte schreiben können, — individuell, insofern jene drei Elemente schlechterdings nicht äusserlich mit einander assoziiert erscheinen (etwa, wie wenn eine Römerin in Pariser Kostüm Wiener Walzer tanzte) ... Auf allen beschränkt italienischen Lokalton ... ist vornehm verzichtet, desgleichen auf französische Pikanterie der Rhythmen und die cherche du raffiné etwa in der Instrumentation. Das deutsche Element ist wiederum nicht der Art, dass es nur in Deutschland Sympathieen erwecken, nur in der engeren Heimat des Tondichters eigentlich verstanden werden könnte ..., durch das Individuelle wird das Nationale kosmopolitisch. Das Italienische dieser Musik liegt in ihrer unablässig blühenden Melodik; das Französische in dem Leichten, Tanzenden, Hellblütigen ihrer Rhythmen; das Deutsche in dem liebenden Eingehen auf eines Jeden Art, in der verschiedenen Handhabung des Stiles je nach der Persönlichkeit des im Stücke Auftretenden, in der Treue der Empfindung für jede darzustellende Situation, auch für die Zeit und den Ort der Handlung; deren Lebens- und Stilformen: hier Venedig, Rococo, 18. Jahrhundert." (Ich dachte doch, oben hätte es geheissen: „auf allen beschränkt-italienischen Lokalton" — das Lido-, Lagunen-, Piazetta-, venezianische Gondolieren- etc. etc. Kolorit — sei „vornehm verzichtet" worden!)

Und nun vollends noch den grandiosen, krönenden Schluss-Akkord zum ganzen Panegyrikus: „Der Quell, aus dem der richtige Vortrag Mozarts (den wir verlernt und verloren haben), wenigstens zunächst von aussen herein, gelernt werden kann, der einzige technisch zuverlässige, heisst Hugo Riemann — der, aus welchem wir von innen heraus wieder (zunächst musikalisch-) naiv empfinden lernen können, heisst Peter Gast. Für das Leben aber, insofern Naivität als Kraft, als zweite Natur, nicht als Kinderei, zu gelten hat, heisst er Friedrich Nietzsche. Das hängt alles in der Tiefe zusammen." — Hier ist es, wo dem Herrn Verfasser seine „feurige Pressiertheit" (wie Nietzsche selber gelegentlich von ihm sagt) mit verhängten Zügeln wieder einmal durchgegangen ist; denn das Fatale an seiner übereifrigen Art ist und bleibt nun einmal, dass in ihm eine Hypertrophie des Gehirnes, ursprünglich rein reflektiv, zugleich künstlerisches „Temperament" gegeworden ist und nun leicht aus jeder Mücke auch schon einen Elefanten macht. Tant de bruit pour un omelette: so viel Brühe um einen leichten, einfältigen Pfannkuchen herum — viel Geschrei, und vielleicht doch nur wenig Wolle? Klingt er denn nicht für unsere Ohren fast schon wie Rückzug-Blasen auf einer durchlöcherten, alten Kinder-Trompete, dieser

wiederholte laute Aufruf jener Richtung: „Retour zum göttlichen Mozart!?“ Ja, wenn Kinderlallen erst einmal die wahre „Höhen-Kultur“ bedeutet und die „symphonischen Dichtungen“ der Neuzeit vollends durch „Kindersymphonieen“ im Stil und Charakter Altvater Haydns ersetzt worden sind, dann allerdings will auch ich in diesen Reaktionsruf mit einstimmen, solche bewusst-naive Gebilde als das wahrhaft „Moderne“ der Zeit begrüssen und gerne als die „wahre Erlösung“ preisen. „Es sei denn, ihr werdet wie die Kinder, so könnet ihr nicht ins Himmelreich eingehen“: — ich habe bisher wirklich noch nicht gewusst, dass Nietzsche in musikalischen Dingen bis zu dem Grade „christlich“ gestimmt gewesen sein soll. Ist aber Friedrich Nietzsche nicht unser Führer zum Neuen, Spruchsprecher des „modernen“ Geistes vor allem, Durchkämpfer hinauf zur vollendeteren Natur und köstlichen Überreife — nun, so danke ich ganz gehorsamst für diesen falschen „Umwertungs“-Propheten und angeblichen „Gesetzgeber neuer Tafeln“, den ich, seit ich ihn kenne, doch nur als „Antichristen“ verstanden habe! Soll seine „Unzeitgemässheit“ nun auf einmal für das Tonkunst-Problem die eines rückständigen Naturpredigers sein und eine müde, lediglich Beruhigung und bequeme Erleichterung heischende „Rückwärtserei“ ankündigen, dann muss ich sagen, dass er in der That — wie ihm jener von ihm selbst citierte „Wagnerianer“ (Bd. 5, S. 322) einmal vorhielt — „eigentlich nur nicht gesund (d. h. robust) genug für die Wagnersche Musik gewesen wäre“; dass „seine Einwände“ dagegen lediglich „philosophische Einwände“ seines Unvermögens, jene Musik zu konzipieren, waren, und dass es eben seine „Thatsache“ bleibt (beinahe hätte ich gesagt: sein persönliches Pech), wenn er bei dieser Musik nicht mehr „leicht“ atmen konnte und ihm unter deren Anhören „ein verdriesslicher Schweiss ausbrach“. Alsdann ginge uns aber am Ende auch seine private Meinung über unsere Musik und die wahrhaft zukünftige Musik überhaupt gar nichts mehr an? Denn: warum dann nicht lieber gleich die Konsequenz der „Überbrettl-Lieder“ munterster „Leichtfüsse“ vorziehen? — Anderseits wieder haben wir uns auf alle Fälle doch das Eine klar zu machen: Unsere Kritik Wagners und der Wagnerschen Kunst liegt nicht und kann nicht liegen auf diesem (dem rein oder absolut musikalischen) Gebiete, wo die Neuerungsthaten und Fortschrittsmöglichkeiten zum wahrhaft „modernen“ Ausbau der Tonkunst, ihres Systems wie ihrer Tecknik, so klar bereits zu Tage liegen, während sie durch Nietzsches Grundsätze und Gastsche Rückblicke geradezu wieder verschüttet zu werden drohen. Sie muss vielmehr bei der geistig-dichterischen Seite der Wagnerfrage einsetzen, an den philosophischen Voraussetzungen dieser Kunst anknüpfen und in der Psychologie Wagners selbst zuletzt zum eigentlichen Austrag kommen . . .

Um ganz deutlich nunmehr über Peter Gast zu reden: Man hat auf fachmännischer Seite seine Lieder und Gesänge bereits „Schundus“ genannt, als welchen bekanntlich mundus mit Vorliebe begehre; man hat sie vielfach als „gemeinhin-sentimental“ oder „gemeinhin-süffelnd“ bezeichnet und sogar gesagt, dass Peter Gast zwar wohl Talent und ein gewisses solides Können nicht abzustreiten wäre, dass er aber den „Immermannschen Schweinehund“ (wörtlich aus einem technische Gutachten!) mit seinen Sachen beim Publikus ganz ausgezeichnet zu treffen wüsste und darum bezüglich seiner alsbaldigen Popularität doch keinerlei Sorge zu haben brauchte. Demgegenüber habe ich immerhin ein wesentlich besseres Urteil über die gegebene Erscheinung abzugeben und darf hier vielmehr mit gutem Gewissen betonen (wobei mir überdies ernste Fachgenossen sekundieren): dass Peter Gasts Gesänge zwar mit nichten als „modern“ gelten können — weder äusserlich in der Wahl seiner Dichter und Texte, noch innerlich in dem Sinne, wie ich diesen Begriff nun einmal fasse und verstehe (vgl. meine vier „Vorträge“ über „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst“; Berlin, „Harmonie“); dass diese Lieder aber an sich eine sehr vornehme, in gutem Sinne litterarische Poeten-Auswahl repräsentieren, dabei melodisch zumeist durchaus frisch empfunden, im Rhythmus zügig gesetzt, zudem klanglich (im Klaviersatze) fesselnd wie auch harmonisch doch oft recht reizvoll geschrieben sind. Selbst der Vorwurf ihrer „Liedertafelseligkeit“ und eines leichten „Dilettantismus“ vermöchte mich nicht im geringsten an ihnen irre zu machen, hat man doch auch einen Carl Loewe in den hochmütigen Zunftkreisen Jahrzehnte lang nur als höheren „Bänkelsänger“ gelten lassen wollen und vollends Lortzing bis vor kurzem noch als „trivial“ verstanden bezw. als „banal“ empfunden! Und doch sind bekanntlich aus diesem Holze, frei von allem Faserstoffe des „Akademischen“, häufig genug just die wahrhaft volkstümlichen Schöpfer — und zumal die einer guten „komischen Oper“ schon geschnitzt gewesen ... ich habe hierüber so meine ganz eigenen Ketzer-Gedanken. Hingegen ist es ein anderes, was mich an Peter Gasts Muse auf diesem Gebiete persönlich nicht wenig stören und thatsächlich arg genieren will. Ich sehe zwar wohl das „Weib, Wein und Gesang“ als lustiges, gelegentlich selbst übermütiges Thema bei ihm vorwalten; aber kein bacchantisch Überschäumen kann ich irgend bemerken, nicht in hinreissend dionysischem Überschwange eines göttlichen Daseins-Rausches bewegt es sich, sondern nur eben so wohlanständig und fromm tritt es hier auf, wie es sich der gute, kern- und ehrenfeste Martin Luther allenfalls vorgestellt und deutsch-solider Weise wohl ehedem empfunden hat. Ich finde nicht heroische Renaissance romanischer Hochkultur, sondern im günstigsten Falle protestantisch-gotische Reformation darin; einen „Carneval“ nicht

„von Rom“ und nicht „von Venedig“, sondern einen solchen von Cöln oder gar nur — von Leipzig. Und mag es auch wohl richtig sein, dass sich der einsame und vielfach leidende Nietzsche während der letzten Jahre seiner kühnen, schwer lastenden Gedankenarbeit als „König Saul“ fühlte und nun in dem Musikfreunde dankbarlichst seinen „David“ begrüsste — concedo; trotzdem aber will es mir doch scheinen, als ob dieser David weniger von jenem jugendlichen Helden wider der Philister Ärgsten, den Riesen Goliath, denn vom „König mit der Harfen und langem Bart“ (in der bürgerlichen „Meistersinger“ Schild) zuweilen an sich gehabt habe . . . Nun, man wird ja hoffentlich da und dort Gelegenheit finden, diese meine Urteile bei sich selbständig ernstlich nachzuprüfen, will ich doch keineswegs eine fertige, massgebende Meinung hier abgeben, sondern nur die Meinungen damit in Fluss bringen.

Es ist eben das reine Malheur, dass hier durch Nietzsche (und Fuchs) eine Hinaufschraubung natürlicher Grösse, eine Steigerung ganz positiver, von Natur aus gewiss sympathischer, Qualitäten geschehen ist, die beim besten Willen kaum mehr Stich und Stand halten kann. Wirklich ist die Parallele zwischen der berühmten „Messias“-Prophezeiung Rob. Schumanns auf den jungen Johannes Brahms und dem Nietzsche-Urteil über Peter Gastens Musik eine um so unheimlichere für mich, den Musikhistoriker und Aestheten, als es sich bei beiden weissagenden „Sehern“ um das fortgeschrittene höhere Lebensalter handelte und beide zugleich bald darauf geistiger Umnachtung verfallen sollten. Hier wie dort der Gegenstand des Lobes wie der Herzenserfreunis auf ein falsches Niveau gehoben und an dieses öffentliche Missverständnis wie an ein Martyrium zeitlebens nun festgekettet! Denn zum „Gegenpapst“ gegen einen Richard Wagner — dazu reicht's halt doch bei weitem noch nicht mit Gast, ebenso wie es zum Gegenpapsttum einem Liszt gegenüber mit Brahms seinerzeit gute Wege hatte.

So muss ich denn mein grundsätzliches Bedenken jetzt nur auch ganz offen bekennen — es ganz dem Urteil und Ermessen meiner Leser überlassend, welche Stellung diese selbst nach Anhörung von Proben Gastscher Musik und weiterem Kennenlernen dieser ihm gegenüber vielleicht einnehmen wollen. Meine erste Hauptsorge in dieser ganzen Frage ist eine zweifache, oder eigentlich richtiger, sie besteht in einer Alternative. Schopenhauer hat in tiefsinniger Spekulation und welthellsichtiger Intuition bekanntlich die wertvollsten Einsichten in die geheimen metaphysischen Urgründe auch der Musik als einer Ausdruckskunst des Willens an sich eröffnet, um schliesslich seine letzten tiefsten Wahrheiten auf — Rossinis Melodie zu exemplifizieren und in seinen Mussestunden wie ein echter vormärzlicher Spiessbürger — gefühlvoll Flöte zu blasen. Wie schlimm nun, wenn Friedrich Nietzsche in seinem Verhältnisse zur Musik am Ende

gleich Schopenhauer zu stellen wäre? Wie, wenn auch er vielleicht, bei tiefmusikalischer Grundanlage in seiner Weltinterpretation wie Kunstbetrachtung, im Grunde doch nur recht wenig von der „Tonkunst“ als solcher, von ihrer Technik und zeitgemässen Ästhetik, wirklich verstanden hätte?! — Oder aber: er verstand, empfand und begriff, genau genommen, doch mehr davon, als man nach oberflächlichen Proben und solchen Urteilsentgleisungen (wie derjenigen über Gast) anzunehmen geneigt sein möchte. Wie nur war aber dann der produktive Dichter in ihm für die Musik später zur Befürwortung des Leicht-Übersichtlichen, Ebenmässig-Gefälligen, Harmonisch-Symmetrischen einer geschlossenen Form wieder gekommen, nachdem sein schöpferischer Geist in der Poesie seinerzeit doch das strengere Versmass und den konventionellen Strophenbau zum unabhängig-freien Rhythmus eines dithyrambischen Zuges und eines hymnischen Tones so erfolgreich „aufgelöst“ hatte? Offenbar würde das eine ganz unverkennbare Entwicklung (entsprechend seiner Wandlung Wagner gegenüber) alsdann vorstellen: von der „Musik als Ausdruck“ (der Affekte) zurück zum alten (Hanslickschen) Ideal des „Musikalisch-Schönen“ eines reinen Tonspieles als solchen! Sollte es etwa ein Analogon des gleichen Selbstwiderspruchs in seinem Geiste und in seiner Seele gewesen sein, den wir deutlich auch beobachten können, wenn wir ihn später die an sich haltende, streng vornehme Geisteskultur romanischer Zucht preisen hören — im diametralen Gegensatze zu seiner unverhohlenen Bewunderung für die „blonde Bestie“, als den natürlichen Unterbau zu seinem „immoralistischen“ Übermenschen? Oder wenn wir ihn im „Herrengeiste“ die feinste Artistik dicht neben die rücksichtsloseste Brutalität stellen und ihn in seinen Kunstanschauungen wieder die „graziösen“ Franzosen gegen das „wüste Genie“ eines Shakespeare offen verteidigen sehen? Eine Wiederholung eben dieses Problems für die Musik wäre ja überdies nur wieder: seine besondere Auffassung des Rhythmus — vgl. Briefe I, 400 in den Sätzen: „Rhythmus, moralisch und ästhetisch, ist der Zügel, der der Leidenschaft angelegt wird ... Unsere Art Rhythmus gehört in die Pathologie, die antike zum Ethos ...“ ... Als ob nicht auch schon für die „Antike“ solche klare Trennung — und zwar nach ihm selbst — in seiner lichtvollen Unterscheidung von „dionysisch“ und „appollinisch“, sehr wohl bestanden hätte! ...

Wirklich und in der That, ich argwöhne nachgerade sehr: „aus ganzem Holze geschnitzt“ heisst bei Nietzsche quoad musicam so viel wie: mit straffster Rhythmik in gleichförmigen Perioden abfliessend und zu einem knapp zusammengerafften, wohl überschaubaren metrischen Baue gefügt. Ich fürchte, sein überanstrengter Geist konnte die neue, asymmetrische Melodik, jene „unendliche Melodie“ der Modernen seit Wagner, die den Parallelismus der Ton-Phrasen, Thema und Antwort etc. etc.

grundsätzlich meidet, allmählich nicht mehr gut — ich will nicht sagen: erfassen, aber doch: ertragen. Ja, fast scheint es, als war dies gerade das allerursprünglichste Moment seiner eigenen Sinnesänderung in der Wagner-Frage und die allererste mahnende Ankündigung einer bei ihm sich langsam vorbereitenden Erkrankung der Geistesfunktionen, die eben hier zuerst der Stützen bedurfte, die Haltepunkte brauchte und sich, im Ausruhen von den Disharmonieen der chaotischen Umwertung seines Innern, die regelmässigen Einschnitte einer äusseren „Harmonie“ der Teile bereits suchte. Eine scheinbare Gesundung und illusorische Erfrischung aus einem „Jungbrunnen“ — in Wahrheit bereits Rückgang und betrübender Zerfall vorgerückten, schwer angegriffenen und sich selbst aufzehrenden Lebens! War es doch oft geradezu erschütternd, den ernsten, grossen Kranken während der letzten Jahre seines irdischen Daseins unter dem Erklingen einer mechanischen Spieldosen-Musik in seiner Nähe auffallend beruhigt und sich dabei heiter wohlfühlend zu finden! Hier also hätten wir das tieftragische Schlussresultat jenes unaufhaltsam fortschreitenden Prozesses in der Entwicklung seines Musiksinnes vor uns: „Es sei denn, ihr werdet wie die Kinder...“ Verhülle, Muse, dein Haupt! — — —

Mit voller Absicht habe ich mir eine gewichtige Briefstelle über Gast von Nietzsches eigener Hand als Beweismaterial bis hierher noch aufgespart. Sie findet sich in einem der (auf rhythmische bezw. metrische Fragen so interessant eingehenden) Briefe an den wohlbekannten Dr. C. Fuchs, und zwar unterm 9. Sept. 1888 ausgesprochen. Nietzsche schreibt dem geistreichen Theoretiker da ein paar Worte ab, die ihm Peter Gast beim Korrekturlesen des „Fall Wagner“ (im Hinblick auf die dort niedergelegte öffentliche Anerkennung Nietzsches für die Bestrebungen eines Dr. Hugo Riemann zur „Phrasierungslehre“ — Bd. 8, 35) geschrieben hat und die nun, wie folgt, lauten: „Riemanns metrische Studien, angeregt und hervorgegangen aus Wagners Vortrags-Propaganda, sind vielleicht noch als Wagnern gefährlich werdende Waffe zu bezeichnen... Ich möchte wenigstens glauben, dass, wenn sie die Schärfung der Empfänglichkeit für die musikalische Periode einige Jahrzehnte fortsetzen, sie dann auch den Sinn für den grossen Parallelismus der Perioden und endlich für den Bauplan einer Komposition wieder erwecken werden, wie er um die Wende dieses Jahrhunderts (1800/1) wach war; und eine Art Gesetz dazu!...“*) Nietzsche seinerseits fügt

*) Vergl. dagegen Fr. Rösch: „Musikästhetische Streifzüge“ — ein Buch, das sehr eingehend und überzeugend nachweist, dass, wie die Buchdruckerkunst die ältere Baukunst abgelöst habe, so auch die frühere architektonische Musik der geistig-poetischen Musik notwendig mehr und mehr zu weichen habe!

dieser Anmerkung Peter Gastens aus eigener Feder hier noch hinzu: „Vielleicht geben Ihnen diese abgeschriebenen Worte selbst einen Begriff von unserm sehr purifizierten gustus."

Schon im Jahre 1877 aber (Ende Juli) hatte er an denselben Metriker (Fuchs) geschrieben: „Mir fiel ein, dass ich beim Studium der antiken Rhythmik, 1870, auf der Jagd nach 5- und 7 taktigen Perioden war, und Meistersinger und Tristan durchzählte: wobei mir einiges über Wagners Rhythmik aufging. Er ist nämlich so abgeneigt gegen das Mathematische, Streng-Symmetrische (wie es im kleinen der Gebrauch der Triole zeigt, ich meine sogar das Übermass im Gebrauche derselben), dass er mit Vorliebe die 4 taktigen Perioden in 5 taktige verzögert, die 6 taktigen in 7 taktige. Mitunter — aber es ist vielleicht crimen laesae majestatis — fällt mir die Manier Berninis ein, der auch die Säule nicht mehr einfach erträgt, sondern sie von oben bis unten durch Voluten, wie er glaubt, lebendig macht" ... Also schon 1877 fällt dieses Wort, genau in Übereinstimmung übrigens mit der damals beginnenden Abwendung von Wagner und der Wagnerschen Kunst! Nun, Unsereiner hat — 10 Jahre später noch — eben aus diesem „Asymmetrischen" und Mathematisch-Unregelmässigen etc. eine neue Ästhetik der „modernen" Tonkunst mit und seit Wagner wissenschaftlich zu entwickeln und zu begründen versucht; hat gerade jenem „Musikalisch-Schönen" einer früheren, altmodisch-dogmatischen Kritik das neuere Prinzip des „Musikalisch-Erhabenen" nunmehr entgegengestellt, das ebenso gut auch — in der Gegenüberstellung von „apollinisch" und „dionysisch" — und zwar mit letzterem Begriffe, der bekannten Schrift über die „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" zu entnehmen, also von dem früheren, noch „wagnerianisch" gesinnten Nietzsche zu entlehnen war. Freilich hat auch mir damals der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (in einer Rezension meiner Monographie) ganz ebenso schon „Bernini" als Einwand vorgehalten. Indessen habe ich das nicht damals und nicht heute als Widerlegung empfinden können, kommt hierbei doch alles auf den Standpunkt an und läuft darauf schliesslich allein hinaus: wem von Beiden die geschichtliche Weiter-Entwicklung Recht geben wird — Nietzsche oder Wagner, Wölfflin oder Seidl. Mit historischen Vergleichen in der Kunst war das stets eine gar heikle Sache! So viel jedenfalls sieht man trotzdem wohl: Ich müsste nicht nur mit meiner ganzen Vergangenheit brechen — das ginge für einen aufgeklärten Menschen ja allenfalls wohl an, — sondern sogar mein Bestes und Eigenstes, was ich mit in die Wagschale zu werfen habe, verleugnen und preisgeben, wollte ich dieser rein formalen Ästhetik Nietzsches zustimmen und damit auch der Peter Gastschen Musik mich mit Leib und Seele nun verschreiben. Der Geist des Fortschritts und der Zeiten wird ja zeigen, welcher Nietzsche der massgebende hierin bleibt und wer von uns, Gast oder ich, hier konsequent

„moderner“ empfunden hat. Ich für mein Teil glaube freilich jetzt schon: Einer, der bewusst mit seiner Kunstauffassung auf den status von 1800/1 als sein Ideal zurückweist, passt nur wenig zur Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert — er wäre wohl „rückschauender“ Geist, aber nicht „Fortschrittsmann“, voll produktiven Dranges eines Neuen, von uns zu nennen. Die liebenswürdige, beste Seite an ihm vielleicht: die gute, gehaltvolle Hausmusik — ein Dr. Faustus im bescheidenen Hauskäppchen!

Und so lesen wir denn auch bereits mit dem kritischesten Vorurteil und einem durchaus abschlägigen Vorbehalte eine letzte, längere briefliche Auslassung Nietzsches über diese Fragen, welche sich abermals unter den (darin so reichhaltigen) Mitteilungen an Dr. C. Fuchs verzeichnet findet und sich nunmehr, nach allem Vorausgegangenen, schon wie ein gross und vielsagend „Quod erat demonstrandum“ lesen will — nahezu als ein Beweis nämlich für unseres Philosophen bereits degenerierende Musik-Empfindung. Diesmal haben wir es mit seinem Standpunkte vom Winter 1884/5 zu thun, wenn wir da (Briefe I, 373) lesen: „Der Verfall des melodischen Sinnes, den ich bei jeder Berührung mit deutschen Musikern zu riechen glaube, die immer grössere Aufmerksamkeit auf die einzelne Gebärde des Affektes (ich glaube, Sie heissen das musikalische „Phrase“, mein lieber Herr Doktor?), ebenfalls die immer grössere Fertigkeit im Vortrage des Einzelnen, in den rhetorischen Kunstmitteln der Musik, in der Schauspieler-Kunst, den Moment so überzeugend wie möglich zu gestalten: das, scheint mir, verträgt sich nicht nur mit einander, es bedingt sich beinahe gegenseitig. Schlimm genug! man muss eben alles Gute in dieser Welt etwas zu teuer kaufen! Das Wagnersche Wort ‚unendliche Melodie‘ drückt die Gefahr, den Verderb des Instinkts und den guten Glauben, das ‚gute Gewissen‘ dabei allerliebst aus. Die rhythmische Zweideutigkeit, so dass man nicht mehr weiss und wissen soll, ob etwas Schwanz oder Kopf ist, ist ohne allen Zweifel ein Kunstmittel, mit dem wunderbare Wirkungen erreicht werden können: der Tristan ist reich daran —, als Symptom einer ganzen Kunst ist und bleibt sie trotzdem das Zeichen der Auflösung. [Wohlan! „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden!“ — D. Ref.] Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das tempo), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heissen soll —), schliesslich auch der esprit über den ‚Sinn‘. Verzeihung! Was ich wahrzunehmen glaube, ist eine Veränderung der Perspektive: man sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf — und man hat den Willen zu dieser Optik in der Musik, vor allem hat man das Talent dazu! Das aber ist décadence, ein Wort, das, wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll. Ihr Riemann ist nur ein Zeichen davon, ebenso wie Ihr Hans von Bülow, ebenso wie Sie

selbst*), Sie als der feinsinnigste Interpret von Bedürfnissen und Veränderungen der anima musica, welche, alles in allem, zuletzt doch der beste Teil von dem sein mag, was die âme moderne ist. [Hört! Hört! — D. Ref.] Ich drücke mich verdammt schlecht aus, zum Unterschied von Ihnen; ich meine, es giebt auch an der décadence eine Unsumme des Anziehendsten, Wertvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten — unsere moderne Musik z. B., und wer nur nach der Art der drei eben Genannten ihr treuer und tapferer Apostel ist. Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der grosse Stil: zu dem z. B. der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die Neunte Symphonie. Der grosse Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie."

„Aber nicht die Neunte Symphonie" und „Unendliche Melodie drückt die Gefahr, den Verderb des Instinktes (als Krankheit) aus": ich meine, das genügt uns auch, für unsere Beurteilung nunmehr des Musikers Peter Gast, welcher eben in diese „retrospektive" Musik-Ästhetik vollbewusst, nolens und volens gleichsam, mit verstrickt erscheint (und zwar mit Hugo Riemann — vergl. dessen „Elemente der musikalischen Ästhetik", Stuttgart 1900, und Dr. Carl Fuchs — vgl. dessen „Thematikon" oder „Künstler und Kritiker", 1898 S. 156—197). Wir wollen darum denn auch zum Schlusse eilen.

Man hat mir einmal eingeworfen: Peter Gast werde ebenso wenig als Komponist bedeutend werden durch die Freundschaft Nietzsches, als wie es Zelter seinerzeit durch diejenige eines Geistes wie Goethe geworden sei. Ist nun also Peter Gast — ich sage ausdrücklich und hebe das noch besonders hervor: als Musiker — wirklich nur eine Art von Zelter Nietzsches, oder nicht doch mehr gewesen? Ja, wäre Peter Gasts Schilderhebung durch unseren Philosophen — wie ehedem des Dichters Bewunderung für Carl Friedrich Zeltersche Kompositionen — in letzter Instanz gar als ein der gesamten Fachwelt nachgerade höchst fatales Symptom für ein beim grossen, sonst so überragenden und universalen Geiste vorhandenes musikalisches Manco aufzufassen? That is the „question"! — die ich absichtlich auch hier noch ganz offen lassen will. Je tiefer wir im übrigen einen Nietzsche verehren und seinen hohen Genius verehrend bewundern, umso mehr schreit für mein Gefühl gerade dieser dunkle Punkt als punctum saliens zugleich der Nietzsche-Wagner-Frage nach Aufhellung. Ergo: Peter Gasts Werke aufführen vor allem, das hiermit gegebene Problem zur Kenntnis und zur Klärung bringen!

*) Später (26. August 1888) heisst es dann: „Sie sind mit Riemann ganz und gar auf dem ‚rechten Wege' — dem einzigen nämlich, den es noch giebt" ... und alsbald darauf, im „Fall Wagner" (Herbst 1888), wird Hugo Riemann bereits mit Auszeichnung hervorgehoben: so geht der geistige Prozess bei Nietzsche in psychologisch strenger Folgerichtigkeit langsam, aber sicher vor sich.

Fortsetzung

Eingehend hat sich ein Mann mit dem Milderschen Gesangsphänomen beschäftigt, der noch heute als Musiktheoretiker und Beethovenforscher mit Recht hohes Ansehen geniesst: Adolf Bernhard Marx. Erstaunenerregender Weise hält Marx jedoch unsere Sängerin weder für die eigentliche Beethovensängerin, — noch auch für die eigentliche Glucksängerin: sondern ganz allein für die Spontinisängerin par excellence. Hören wir uns einige Stellen darüber aus Marx' „Erinnerungen aus meinem Leben" (Berlin, 1865) an, wie er sie im Kapitel „Spontini" vorträgt. Da lesen wir (I, 230 f.): „Die hervorragendste unter den Sängerinnen war die Milder, eine erhabene, gleichsam der Antike nachgebildete Gestalt, mit einer Stimme, die die Mächtigkeit des Marmors mit seiner süssen Milde verband, verdankte sie ganz unverkennbar die Höhenpunkte ihrer künstlerischen Leistungen nur Spontini. Man dürfte diese Sängerin, ohne Ungerechtigkeit gegen sie, Spontinis Geschöpf nennen." — Von der Schweizerfamilie wie vom Fidelio behauptet Marx hier des Weiteren, beide Opern wären wenig geeignet, „die dramatische Macht der Sängerin hervortreten zu lassen". In Gluckschen Opern habe sie zwar oft tiefe Wirkung erzeugt, „allein es war doch nicht der Geist des grossen Deutschen, der sie durchdrang. Sie fasste einzelne Momente — es waren die Gipfelpunkte der Leidenschaft und dramatischen Entscheidung — mit gewaltiger Macht; darin war sie erschütternd, hinreissend, des hohen Meisters ganz würdig". — Dieses Hervorheben der Einzelmomente bezeichnet dann Marx als der romanischen Natur Spontinis besonders eigen. Die Milder wäre dann also überall Spontinisch gewesen. — — „Anders in Spontinischen Rollen. Man musste sie in Olympia in der Tempelscene zu Ephesus gesehen haben". — Es folgt dann eine nähere Darstellung dieser Scene — und der Wirkung durch Frau Milder. — Im zweiten Bande seiner Lebenserinnerungen giebt uns Marx neue Ansichten über unsere Sängerin zum Besten. Er hat inzwischen die „grosse Milder" kennen gelernt, — komponiert auch für sie die von Sietze gedichtete Scene „Zenobia". Sie war eine „seltsame Persönlichkeit". Am Tage einer Aufführung war sie Besuchern gegenüber ganz schweigsam.

„Sie sass dann im Lehnsessel oder ruhte auch unbeweglich auf dem bequem geschweiften Sofa; der Besucher durfte eine Weile bleiben und sie unterhalten, nicht aber auf ein Wörtchen Antwort rechnen.“ (II, 66). Nach Marx rühmte Frau Milder-Hauptmann sich, von Napoleon geliebt worden zu sein. „Wenn junge Damen vom Theater“ — erzählt uns Marx — „in mädchenhafter Geschwätzigkeit sich ihrer Anbeter“ rühmten, konnte sie lange schweigend zuhören. Endlich aber brach der Ausruf hervor: ‚Schweigt ihr Gäns! was wisst ihr von Anbetern, mich hat der Napoleon geliebt!‘ Dagegen konnten die Jungen freilich nicht aufkommen. So war sie im Hause oder hinter der Coulisse; sobald sie die Bühne betrat, war sie die erhabenste Priesterin“. —

Hier mag passend eine Milder-Anekdote mit dem preussischen Finanzminister Rother eingeschaltet werden, der es vom Kuhhirten bis zu so hoher Rangstellung gebracht hatte. Dieser unverheiratete Minister war — wie Frau Fama wollte — ein Verehrer unserer Anna Milder. Während eines Diners ward diese ganz harmlos gefragt, ob sie weissen oder roten Wein wünschte, worauf sie die drastische Antwort gab: „Rother ist mein liebster“ *).

Frau Milder lehnte übrigens die Marxsche Zenobia-Scene ab. Wem sollte dabei nicht Rob. Schumanns grimmes Verdikt über Marx als Komponisten einfallen!

Weit früher hatte aber auch Marx selbst Frau Milder als vortrefflichste Fideliosängerin gelten lassen. In der von ihm herausgegebenen „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ steht in No. 3 vom 21. Januar 1824 geschrieben: (Bericht vom 10. Januar): „Die heutige Vorstellung der herrlichen — leider einzig uns bekannten Oper Beethovens, ‚Fidelio‘ verdient eine auszeichnend ehrenvolle Erwähnung. Lange hat Ref. eine, in allen ihren Teilen so zusammengehaltene, exakte Ausführung dieser phantasiereichen Tondichtung nicht gehört. Der Preis gebührt unserer trefflichen Madame Milder und dem Orchester. Erstere war ganz bei Stimme, und wer hat nicht schon oft empfunden, welche Empfindungen diese Stimme auszudrücken und zu erregen vermag!“ —

Gar nicht gut ist Ignaz Moscheles auf unsere Sängerin zu sprechen. Derselbe ist im Jahre 1829 in Kopenhagen und wird an den Hof geladen. Um 7 Uhr beginnt das Hofkonzert. Der Hofzirkel ist, wie Moscheles beschreibt, äusserst brillant, die Majestäten gleich beim Eintritt liebenswürdig. Der Flötist Guillon spielt, die Sängerin des Abends ist Frau Milder-Hauptmann — damals etwa 44 Jahre alt — aber sie

*) Siehe: Vossische Zeitung No. 411 vom 4. September 1891 unter Lokalem, Morgenausgabe.

entzückt den Klaviermeister Moscheles gar nicht. Die Aufzeichnungen besagen*): „Eine Arie von Meyerbeer, so vereinfacht, dass aus Simplizität simpel würde. Schade, dass die herrliche Stimme dieser Frau so spröde, ja monoton ist. Als sie gar ‚Dies Bildnis ist bezaubernd schön' sang und das im kläglichen Ton einer Alceste nach D transponiert, das unterste zu oberst gekehrt, dachte ich bei den Worten ‚Soll dies Liebe sein'? — soll das Mozart sein? und dann kam noch, um meinem dégout die Krone aufzusetzen, der läppische ‚Gruss an die Schweiz'. Dazu gehört ein musikalischer Magen, der Felsen verdauen kann." —

Was würde wohl Beethoven dazu gesagt haben, hätte er das über seine einzige Milder zu sehen bekommen — und das von seinem getreuen Moscheles, der 1814 und sonst devotest in seiner geheiligten Nähe war und unter des Tonmeisters Aegide den Klavierauszug zum Fidelio anfertigen durfte. Aber: Brutus is an honourable man — und so auch Moscheles. —

Andere, nicht minder gewichtige Stimmen aber haben über unsere Sängerin in ihrer gleichen Lebensepoche ganz anders geurteilt. Da wäre zunächst — wer sollte das glauben — aus dieser Zeit kein Geringerer als unser grosser Stratege Graf Helmuth von Moltke zu erwähnen. Dass dieser ein enthusiastischer Musikfreund war, ist männiglich bekannt, weniger jedoch, dass derselbe auch so geistvoll über Musik zu schreiben verstand. Moltke war im Jahre 1828 in Berlin, in dieser Zeit ein fleissiger Theaterbesucher, worüber er an seinen Bruder Ludwig schreibt. Ich kann es mir nicht versagen, ein Referat über eine Don Juan-Vorstellung — im November 1828 hier ganz hinzusetzen, ogleich diese Darstellung nur zum Teil hierher gehört: „Ich besuche jetzt", so schreibt also v. Moltke**), „oft das Theater. Gestern sah ich und denke, zum ersten Male die Aufführung des Don Juan. Versetze dich einmal in das herrliche Opernhaus. Kein Platz ist leer, selbst die spät klappenden Sperrsitze nicht. Jetzt tritt, ein König der Töne, Spontini mit wohlfrisiertem Haupt auf die Erhöhung, ruhig sieht er sich um, ein Blick entdeckt ihm nichts als Ordnung, das elfenbeinerne Stäbchen hebt sich und die wuchtige Ouvertüre bricht los, bald ein breiter Strom, der ernst und ruhig hin geht, dann schwellend und steigend in einer Abstufung, wie sie nur ein solches Orchester geben kann, dann donnernd wie ein Wasserfall, der alles mit sich hinreisst. Die Ouvertüre wird lebhaft applaudiert. Apoll und seine Gesellschaft rauscht in die Höhe, und Wauer als Leporello tritt hervor. Bald folgt Blume, dieser von der Natur zum Don Juan Aus-

*) Siehe: „Aus Moscheles Leben." Nach Briefen und Tagebüchern. Herausgeg. von seiner Frau, Leipzig 1872—1873; I, p. 214.

**) Siehe: Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten des Generalfeldmarschalls Grafen Helmuth von Moltke. Berlin 1891; IV. Band, S. 235f.

erkiesene, mit der Madame Schütz, welche wenigstens Leidenschaftlichkeit genug in die Rolle der Donna Anna bringt. Bader macht diesmal den Octavio. Du kannst dir also das göttliche Duett vorstellen: ‚Dein Gatte wird Vater dir auch sein.‘ Die königliche Milder als Elvira vereint ihre Stimme zu den beiden letzten in dem unvergleichlichen Terzett der Masken, und um dem ganzen die Krone aufzusetzen, sang die Schätzel die Zerline. Du wirst in den Zeitungen von ihr gehört haben. Mir gefällt sie besser wie die Sontag. Kurz, alles war vortrefflich, bis auf Gern Sohn als Polizeibeamter, und Blume musste, nachdem ihn der Teufel geholt, vor der laut rufenden Menge noch einmal erscheinen.“ —

Ludwig Rellstab, der tonangebende Musikkritiker jener Zeiten, der unbedingt nur Frl. Schechner huldigte, spendet unserer Sängerin freilich nicht das überschwängliche Lob, wie es so viele andere thaten: allein es bleibt genug des Ruhmes übrig. Man lese nur seine ebenso anziehenden als lehrreichen „Musikalische Beurteilungen“ (1848: zwanzigste Band der gesammelten Schriften, 1861). Er berichtet unter anderem vom 30. Oktober 1827 über Frau Milder als Iphigenia in Tauris, dabei bemerkt Rellstab (Musikal. Beurteilungen S. 58 f.): „Schwebt uns gleich noch die hohe Vollkommenheit, mit der diese Rolle durch Demoiselle Schechner gesungen und gespielt wurde, als ein fast unerreichbares Vorbild vor der Seele, und haben wir uns gleich niemals mit der Art und Weise, wie Mme. Milder ausspricht, recitiert und die Melodie vorträgt, ganz befreunden können, so offenbart sich doch in der Leistung dieser Künstlerin ein so grosser Sinn für das Schöne und Erhabene der Musik, sie wird von ihrer reinen, klangvollen Stimme noch immer so schön unterstützt, dass wir einen grossen Genuss aus der Vorstellung schöpften, besonders aber wirkt Mme. Milder durch ihre wahrhaft königliche Haltung; den plastischen Teil der Rolle giebt sie stets an sich so schön, dass selbst da, wo wir oft durch Stellung und Vortrag ganz etwas anderes bezeichnet wünschten, ihre Erscheinung an und für sich doch immer grossartig wirkt.“ — Das hier in Rede stehende Jahr 1827, das Todesjahr Beethovens, nennt übrigens Rellstab für sich in Berlin „das Jubeljahr des Gesanges, durch die Catalani, Nanette Schechner, Wilhelmine Schröder-Devrient, Anna Milder, Henriette Sontag und mittlere Talente, wie Sabine Heinefetter (in erster Jugend), Karoline Seidler und andere, die heute weit die unseres ersten Ranges überglänzen würden.“ (a. a. O. S. 42). — Wie Rellstab über Anna Milder als Fideliosängerin urteilt, wie er darin bald Nanette Schechner, bald Wilhelmine Schröder-Devrient die Siegespalme reicht: das soll bei anderen Gelegenheiten vorgetragen werden, wann von diesen beiden Sängerinnen aus Beethovens Frauenkreise erzählt werden wird.

An den Namen unserer Künstlerin heftet sich auch eine für die Hygiene des Gesanges allgemein höchst charakteristische Mitteilung aus sehr glaubwürdigem Munde. Die berühmte Künstlerin Agnese Schebest die ja — beiläufig bemerkt — kurze Zeit die Gattin des Verfassers des Lebens Jesu, David Strauss, gewesen war, plädiert nämlich sehr eifrig für Heiraten und noch mehr für Mutterschaften der Sängerinnen, — denn Kindersegen habe auch sicher eine Verbesserung der Stimme im Geleite. Und dabei führt diese Sängerin als Argument an*): „Von der Milder-Hauptmann weiss man z. B., dass, je grösser ihre Familie wurde, desto reiner klang ihre Stimme. Meine Stimme war wohl gut genug, um singen zu können, allein etwas ganz anderes stellte sich aus Überfülle von Gesundheit und mit zunehmender Reife meiner Jahre ein.“ Von sich vermeldet diese Sängerin des Weiteren, dass Blutandrang nach Herz und Mund sich verloren, sowie sie Mutter ward. —

Ganz überraschend war der Eindruck, den unsere Anna Milder — und das in späteren Jahren — auf Altmeister Goethe ausübte. Hier gilt es, in den Grundzügen zu berichten, wie unsere Sängerin nicht nur auf den Dichterfürsten, sondern auch auf dessen Musikorakel, auf Zelter einwirkte.

Den Übergang zu dieser Darstellung giebt uns am besten der schon erwähnte Berliner Parthey, in dessen elterlichem Hause die Milder verkehrte, — der uns denn auch mancherlei Interessantes über die Sängerin mitzuteilen weiss. Als sich im Jahre 1818 die berühmte Catalani in Berlin hören liess und die Milder in Gluckschen Partieen hörte, gestand sie nach diesem Gewährsmann unumwunden ein, „dass sie die Palme des Organes der Milder überlasse“ (G. Parthey Jugenderinnerungen II, 83 f.). Parthey preist dann der Milder „kaiserliche Figur vom schönsten Ebenmasse“ . . . Auch nach Parthey „fehlte dieser schönen Stimme die Biegsamkeit; das Organ war wie ein Orgel- oder Glockenton zu mächtig, als dass es in leichten Koloraturen oder waghalsigen Kadenzen sich versuchen konnte“. Und ferner „wenn sie im Anfang der Iphigenie während des Unwetters aus dem Tempel mit majestätischem Schritte hervortrat und die ersten hellen Töne in den Sturm der Elemente hinausschickte, so war es, als ob der Geist Gottes über dem Wasser schwebe“. — Und dann das Zelter-Wort über die Milder: „Der alte Zelter sagte in seiner derben Art: Dem Weibsbilde kommt der Ton armesdick zur Kehle heraus“ (a. a. O. II, 85).

In seinen Briefen an seinen Dichterfreund Goethe schildert zunächst Zelter Wesen und Art dieser Sängerin. Unterm 10. Junius 1815 schreibt Zelter**): „Stelle dir eine ruhige, tüchtige, weibliche Gestalt,

*) Siehe: Aus dem Leben einer Künstlerin von Agnese Schebest, Stuttgart 1857, S. 179.

**) Aus: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796—1832. — Berlin 1833; II, S. 191 f.

völlig ausgewachsen, im 30. Jahre vor: schönarmig, weiss, weich, deutsch, sicher, unverderblich; welche die Lippen soweit von einander thut, dass eine leicht ansprechende, breite, volle Stimme bequem hindurch kann; so siehst du Mad. Milder, welche gestern in der Gluckschen Armida aufgetreten ist". — — — — — „Dass ein solches Wesen, das durch keine Regel und angenommene Kunstart sich geniert weiss, wie ein tüchtiger Strom daherfliesst; nicht kommt und geht, als wenn Zuschauer dabei wären, vielmehr wie ein Schmied vor seinem Feuer, um heiss herauszuziehen, was er kalt hineingelegt, dass ein solches Wesen unsere Kunstkenner in Verwirrung und Konflikt setzt, wird sich vielleicht noch laut aussprechen, denn man sagt: Eine hübsche Frau — aber kolossal; eine schöne Stimme — doch nicht was man singen nennt; weich und weiblich — doch kalt u. s. w. — und doch ein so, so eklatanter Beifall, als wenn sie wirklich ergötzt, ergriffen, gerührt wären."

Goethe selbst bekam sie erst später zu hören und war namentlich von ihr als Liedsängerin bis ins tiefste gerührt. Er konnte sich darüber nicht überschwänglich genug äussern. Seinem Freunde Zelter schreibt Goethe aus Eger unterm 24. August 1823: „Ferner sei gemeldet, dass mir nach jenem Kuss, dessen Spenderin du wohl erraten hast, noch eine herrliche Gunst und Gabe von Berlin gekommen; Mad. Milder nämlich zu hören, vier kleine Lieder, die sie dergestalt gross zu machen wusste, dass die Erinnerung daran mir noch Thränen auspresst. Und so ist denn das Lob, das ich ihr seit so manchem Jahr erteilen höre, nicht ein kaltes, geschichtliches Wort mehr, sondern weckt ein wahrhaft Vernommenes bis zur tiefsten Rührung. Grüsse sie zum schönsten. Sie verlangte etwas von meiner Hand und erhält durch Dich das erste Blättchen, das ihrer nicht ganz unwert ist" (Briefwechsel III, 329). — Und nachher noch einmal in diesem sehr langen Goethebrief: „Nun aber doch das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska*), ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps, falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach lässt" (S. 331 f.).

In derselben Weise spricht sich Goethes Verzücktsein durch diese Künstlerinnen in Briefen an Marianne von Willemer aus.**) Ja, fast all seine Korrespondenten werden von Goethe in jenen Sommerzeiten 1823 diese enthusiastischen Kundgebungen über Anna Milder ver-

*) Die ausgezeichnete Pianistin; sie gehört ebenfalls zu Beethovens Frauenkreis.

**) Siehe: Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika) ed. Th. Creizenach, Stuttgart 1878, S. 180f. Aus der Einleitung zu diesem Briefwechsel (S. 20) erfahren wir, dass auf Marianne Willemer der „nur kurze Zeit währende persönliche Umgang mit der grossen Sängerin Anna Milder-Hauptmann" von grossem Einfluss war. Frau Milder trug später Mariannens berühmtestes Suleikalied in Konzerten vor, „ohne zu wissen, dass es von der Frankfurter Freundin stamme".

nommen haben. Ich nenne nur noch den Staatsrat Schultz, an den Goethe aus Eger unterm 8. September 1823*) von diesem Eindruck schreibt — „aus vier kleinen Liedern hat sie das grösste gemacht über alle Erwartung. Den Komplex dieser unschätzbaren Persönlichkeit hör' ich nun schon so lange rühmen und da find' ich freilich die Einwohner einer grossen Königsstadt höchst beneidenswert, die an so herrlich besetzten Tafeln ohne Umstände sich niederzulassen berufen sind". —

Noch im folgenden Jahre 1824 ist dieser Eindruck bei Goethe so mächtig, dass im Gespräche mit Freunden eigenartig davon die Rede ist. So am 8. März mit von Müller und Riemer. Müller erzählte Goethe: „Schmidt sei von Mad. Milder höchst eingenommen, sie übersteige alles, was seine Phantasie sich von einer vollkommenen Sängerin gedacht."

„Ganz natürlich," sagte Goethe, „denn die Phantasie kann sich nie eine Vortrefflichkeit so vollkommen denken, als sie im Individuum wirklich erscheint. Nur vager, neblicht, unbestimmter, grenzenloser denkt sie sich die Phantasie. Aber niemals in der charakteristischen Vollständigkeit oder Wirklichkeit. Es erregt mir daher immer Schmerz, wenn man ein wirkliches Kunst- oder Naturgebilde mit der Vorstellung vergleicht, die man sich davon gemacht hatte und dadurch sich den reinen Genuss des ersteren verkümmert. Vermag doch unsere Einbildungskraft nicht einmal das Bild eines wirklich gesehenen schönen Gegenstandes getreu wiederzugeben; immer wird die Vorstellung etwas Neblichtes, Verschwimmendes enthalten." **)

Frau Milder war inzwischen höchstgeehrtes Mitglied der Berliner Singakademie geworden, als welches sie besonders in Händelschen Oratorien hervorragte. Im Jahre 1828 hatte man ihr eine besondere Ehrung zugedacht. Zelter schreibt deshalb unterm 21. März des Jahres: „Unsre brave Sängerin Milder hat sich seit 25 Jahren manches Verdienst um unsre Oper erworben, und sich sonst der Gunst aller Wohlgesinnten würdig erhalten.

Eine Anzahl Freunde, worunter ich zu den besonders begünstigsten gehöre, überreicht der schönen Heldin am 9. April eine Porcellanvase mit ihrem Bildnisse, und man wünscht dazu ein freundliches Wort von Dir. Kannst Du einen freien Moment finden, da ja Du auch zu den Freunden gehörst, so verbindest Du ganz besonders Deinen Z." (Briefwechsel Goethe-Zelter V, 28f.)

Goethe wollte recht gern, es ging jedoch nicht, da seine Poesieader gerade in jenen Tagen zu stark bearbeitet worden war, wie er selbst Zelter antwortet (22. April 1828): „Wie gern hätte ich, mein Theuerster,

*) Siehe: Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrath (Chr. Ludw. Friedr.) Schultz und Duntzer; Leipzig 1853; S. 289 u. S. 291.

**) Siehe: Goethes Gespräche, herausgeg. von W. Freih. von Biedermann, Leipzig 1890; V, S. 48.

Deiner Anforderung Genüge geleistet und zu der Feier unserer wackern und verdienten Milder ein freundliches poetisches Wörtchen gesagt; auch trug ich den Vorsatz mit mir herum bis zum letzten Termin, es wollte aber nichts werden, denn ich bin lange nicht so gezupft worden als diese Woche hier. Wollte ich sagen wie, so würdest Du das wunderlichste Quodlibet vernehmen."

Wenn es auch damals nicht zu Goethe-Versen für Anna Milder kam, so ist sie doch nicht ohne ein solches poetisches Andenken verblieben. Im Oktober 1830 hatte sie die Ehre und Freude, vom Dichtergreis empfangen zu werden. Goethe schreibt seinem Zelter darüber (29. Oktober): „Die werthe Milder habe einen Augenblick bei mir gesehen, leider aber nicht gehört; ins Theater komme ich nicht mehr und ein Concert bei mir einzurichten wollte sich nicht machen." (Briefwechsel Goethe-Zelter VI, 40.)

Vielleicht sind nun die Verse Goethes auf Anna Milder auf diese Zeit zurückzuführen. Es sind diese Gelegenheitsverse:

An Madame Milder,
mit einem Exemplar der Iphigenie.

Dies unschuldvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höheres Ziel,
von Gluck betont, von Dir gesungen. —

Aus den letzten Briefen Zelters an Goethe, die sich noch mit unserer Sängerin beschäftigen, erfahren wir ein Doppeltes: Die Macht ihrer Stimme hält glänzend bis zu und nach ihrer Pensionierung fort, andererseits ist die Sängerin — zum Teil auch infolge ihres stolzen Selbstbewusstseins — Gegenstand vieler Intriguen und Kämpfe.

Zelter schreibt seinem grossen Weimarer Freunde unterm 21. November 1830: „Das Concert unsrer Madame Milder ist, gegen allen Widerspruch von allen Seiten, vorigen Donnerstag glücklich genug von Statten gegangen. Ihrem Verlangen und ihrer ersten Ankündigung nach habe ich die Musik anführen sollen, solches aber ist nur mittelbar geschehen; denn ohne meine Gegenwart wäre ein completer Bruch mit Freunden und Widerstellern gegen Laune, Eigensinn, unartiges Benehmen und was sonst — schwer zu vermeiden gewesen. Sie scheint eine Liebhaberin von Ordonnanzen zu sein. Ihre Stimme ist noch heut ein Werk Gottes." (A. a. O. VI, 69.) Und endlich unterm 17. Mai 1831: „Unsere Oper ist auch ein gebrechlicher Körper; sie müssen an die Thüren pensionirter Mitglieder kommen und sich ziemlich arroganten Forderungen untergeben. Mad. Milder kriegt über ihre Pension für jede Oper 150 Thaler und für eine Oper von Spontini verlangt sie 50 Louisdor, weil dieser an ihrer Pensionirung Schuld ist. Das hat mir Spontini selber gesagt." — (A. a. O. VI, 185.)

Schluss folgt

Fortsetzung

Lieber Freund!

Der Inhalt dieser Zeilen ist leider noch viel trauriger für mich, als unangenehm für Sie. Die Krankheit der F. F. sowie es vorauszusehen war, ist eine sehr ernste; seit 14 Tagen hat sie das Bett nicht verlassen, und die Besserung kann erst im Laufe nächster Woche, — nach Möller's Angabe — eintreten. Meine Abreise von hier, unter diesen Umständen ist folglich nicht denkbar bevor den 3ten, 4ten März und Möller hat auch mich dringend gebeten, Eilsen nicht früher zu verlassen. — Haben Sie also die Güte und ersuchen Sie in meinem Namen Herrn von Ziegäsar, die erste Vorstellung Alfred 8 Tage später anzusetzen, nämlich am Sonntag, 9ten März. Sollte es mir möglich werden 4 oder 5 Tage früher einzutreffen, so werde ich gewiss nicht ermangeln, zurückzueilen, denn Eilsen ist für mich ein Trauer- und Jammer-Aufenthalt.

Nach Empfang dieser Zeilen senden Sie mir sogleich meine Paganini-Etuden, 2 Hefte, welche Sie auf dem Flügel im Speise-Salon finden werden. Ich bedarf einer materiellen musikalischen Arbeit, denn einer anderen bin ich ganz unfähig — Sagen Sie auch Hermann, die Augsburger Allgemeine, Musikalischen Zeitungen und Briefe sollen mir hieher expedirt werden bis zum 2ten März.

Condoliren Sie mich bei Szerdahely und Joachim — und schreiben Sie bald

Ihrem Freund
F. Liszt.

Freitag 21. Februar 1851.

Raff antwortete hierauf:

Lieber Freund!

Erlauben Sie, dass ich Ihnen eine Anrede zum erstenmal zurückgebe, der Sie mich zum öftern werth gehalten haben, und glauben Sie nicht, dass sich irgend eine unbescheidene Anmassung an diesen Schritt knüpft, sondern, dass er sich lediglich auf das unverdrängbare Gefühl stützt,

Ihnen, der Sie keine Gelegenheit verabsäumen, mich näher an Sie zu fesseln, auch äusserlich näher stehen zu wollen, oder zu dürfen, sowie auf die Zuversicht, Sie würden auf das Attachement einer Person nie so viel thatsächlichen Werth gelegt haben, als geschehen ist, wenn Sie dasselbe eventuell refüsieren wollten, und endlich auf das Vertrauen, welches ich in mich selbst setze, mich mit den Jahren einer Beziehung nicht unwert zu erweisen, welche vor der Hand keineswegs das Resultat irgend eines Verdienstes meinerseits ist, sondern lediglich Ihrer persönlichen vielbethätigten Neigung seyn kann. Um dieser Gründe willen erlauben Sie, dass ich mich der Anrede „lieber Freund" wenigstens hie und da bediene und seyen Sie gewiss, dass ich davon nie einen Ihnen missliebigen Gebrauch machen werde. Ihr Brief erfüllt mich mit tiefem Bedauern, nicht um meinetwillen, das dürfen Sie mir glauben; denn nach dem letzten Aufschub des „König Alfred" machen mir 8—14 Tage nichts mehr aus, sondern um Ihretwillen, der Sie durch das Leid der lieben Ihrigen so schwer gehemmt sind, und der letzteren selbst wegen, denen ich von ganzem Herzen ein endliches besseres Ergehen und den Genuss, den langentbehrten — freier Bewegung wünsche.

Das Condoliren anlangend, meinen Szerdahely und Joachim, dass sie beide mehr zu beklagen wären, weil Ihre Abwesenheit für sie schmerzlicher ist, als Ihnen, dem Abwesenden selbst.

Die Oper ist auf den 9. März gesetzt. Wegen der 2 Proben unter Ihrer Leitung kann ich Sie unmöglich dispensieren und wiederhole meine dringende Bitte, dieselben übernehmen zu wollen.

Das Andante ist jetzt neugebaut. Es sollte mich freuen, wenn dieses kleine Stück Arbeit, welches mir wegen meiner Ungeschicklichkeit in aller synfonischen Satzweise ziemlich Mühe gekostet hat, besser convenirte, als das alte. Wenn die Schwierigkeit eines proportionirten Zusammenspiels, welche bey einem sehr ängstlich instrumentirten Satz von immer wenigstens 5 Vocalstimmen nicht zu vermeiden sind, sich bewältigen lassen, so dürfte der Effekt nicht ungünstig sich gestalten. Wie vorauszusehen, habe ich mich etwas ausdehnen müssen, das Stück hat jetzt 76 Tacte und da ich mich in einem completen „Mangel an Erfindungsgabe" attrapirte, zog ich vor, nach dem Modèle des Lohengrinpraeludiums zu arbeiten. Ich hoffe, man merkt's hier in Weimar nicht allzusehr und auswärts kennt man Wagnern zu wenig. Ein andersmal will ich allein fertig werden. —

An die Umarbeitung des Marsches werde ich mich gerne machen, obschon ich mich vor dem Effekte fürchte. — 7 Trompetten, 10 Hörner, 6 Trombonen, 2 Tuben, 5 Fagotte u. s. w., werden wir das vor den guten Weimaranern „preschtiren" dürfen?

Zunächst hat man in der Oper: Lucretia und Zar und Zimmermann. Die Weimaraner sind persuadiert, dass die Reprise letzterer Oper von Ihnen wegen des „König Alfred“ trainirt sey. Was wird man an diesem Volke nicht noch alles erleben?!

Die Paganini-Etuden wird Ihnen Szerdahely, auf dessen Zimmer ich diese Zeilen schreibe, schicken.

Genast hat gewünscht, die Donnerstagsprobe möchte gleichwohl abgehalten werden, weil er sich der Regie wegen in der Musik etwas umthun will. Es wird jedenfalls auch gut seyn, damit die Oper nicht ganz bey den Ausführenden in Vergessenheit geräth. Sollten Sie anderer Meinung seyn, so werden Sie die Probe noch verhindern können, wenn Sie umgehend schreiben.

Für heute leben Sie wohl. Empfehlen Sie mich J. J. Durchlauchten bestens und seyen Sie tausendmal gegrüsst und geküsst von

Ihrem alten Raff.

Weimar, am 25. Febr. 1851.

Die stets aufs neue verzögerte Erstaufführung des „König Alfred“ liess Liszt keine Ruhe mehr; er schrieb an Raff:

3ten März 51.

Lieber Freund!

König Alfred kann und darf nicht länger aufgeschoben werden; so misslich und betrübend es für mich ist, der ersten Vorstellung nicht beyzuwohnen, so muss ich Sie jedoch dringend ersuchen, das Publikum, sowie das Personal und den Autor nicht mehr warten zu lassen, und die beiden ersten Aufführungen nächsten Sonntag und Dienstag selbst zu dirigieren. Dasselbe Verlangen habe ich soeben Herrn von Ziegäser ausgesprochen, und ich bitte Sie energisch dringend, lieber Freund, alle falsche Bescheidenheit, unpassende Rück- und Vorsichten, Zerstreutheiten und Aufregungen gänzlich zu beseitigen und Ihr Werk ganz bequem und einfach an diesen zwei Abenden persönlich zu leiten. Sie können mir vollkommenen Glauben schenken, wenn ich Ihnen unverhehlt sage, dass unter den jetzigen Umständen (wo jedermann in Weimar weiss, aus welcher Ursache ich in Eilsen verbleiben muss) die Oper dadurch eher gewinnen, als verlieren wird. Glück auf, Freund Raff —, stellen Sie sich gleichzeitig als Compónist und Dirigent nächsten Sonntag; der befriedigende Erfolg, den ich davon mit Sicherheit erwarte, wird mir ein freundlicher Lichtstrahl in meinen kummervollen Tagen sein. Schreiben Sie mir ja gleich nach der ersten Aufführung und geben Sie den Brief noch Sonntag Abends oder Nachts selbst auf die Post, um dass er mir bis Mittwoch früh sicher hieher zukommt. —

Um keinen Preis aber überlassen Sie die Direktion etwa jemand Andern — Zieg. wird übrigens nicht auf einen derartigen Gedanken stossen — falls er aber sich auf irgend eine Weise bemerken liesse, so bestehen Sie, wie es sich gehört, auf Ihr Autor-Recht und beziehen sich auf die Antezedenzien Reissigers, der seine „Meduse“*) in Weymar dirigirte und den üblichen Gebrauch an allen Orten.

Noch einmal lieber Raff, keine Umschweifungen, und kein unnütz Weit und Breiteres — sondern raffen Sie sich ordentlich auf und folgen Sie dem Sprichwort: „faites d'une pierre deux coups.“ Die Gelegenheit ist entschieden günstig; ergreifen Sie sie auch entschieden —.

Entschuldigen Sie mich bestens bei Senff, dem ich noch gestern schrieb, dass wir uns am Sonntag sehen werden — und gestatten Sie ihm nicht, irgend wo anders als auf der Altenburg zu logiren, wo ich den Auftrag Hermann geben werde, ein Souper bei Szerdahely für Ihre Freunde (Beck, Milde, Genast, Joachim, Senff, Kistner, falls er kommt, Reissmann**), Winterberger etc.) nach der Aufführung des Alfred in Bereitschaft zu halten —

Frisch daran — und grade zu, lieber Raff! — Die dritte Aufführung wird mir zu Theil — und dann geht es nach Leipzig, Frankfurt, Berlin etc.

Schliesslich könnte ich Ihnen auch sagen, dass ich seit gestern ziemlich unwohl bin — aber ich will nicht mit meinem Leid und meiner Trübsal Ihre Zeit in Anspruch nehmen — Sie können sie besser benützen — um Himmelswillen aber zaudern Sie nicht und thun Sie all das Ihrige. F. Liszt.

Alle Briefe und Zeitungen müssen bis zum 12. März hieher expediert werden —

Zerdahely schreibe ich morgen.

Über den Erfolg des „König Alfred“ berichtet Raff am 12. März an Fr. Heinrich und einen Tag später an Liszt:

Nachdem meine Oper am 16. nicht hatte seyn können wegen Krankheit der Primadonna und Heiserkeit anderer Mitglieder, so wurde sie erst auf besagten 25. dann den 3. März und endlich den 9. angesetzt. Vorgestern nun war sie endlich. Liszt ist derzeit abwesend und krank. Ich dirigirte mein Werk selbst. Der Erfolg war so enorm, als man sich hier seit Jahren erinnern kann . . .

*) „Der Schiffbruch der Medusa“ heisst Reissigers hier erwähnte Oper.

**) Vermutl. Aug. Reissmann, Musikhistoriker und Herausgeber des „musikalischen Conversationslexikons“, welcher gerade von 1850—52 sich in Weimar aufhielt.

Ja, meine Liebe! Endlich fange ich an, die Früchte so mancher sauren Arbeit zu ernten . . .

Liszt ist seit dem 16. wieder abwesend, und somit fiel mir die Leitung der letzten 3 Proben und der Aufführung anheim. Sollten Sie glauben, dass ich, der ich zum ersten Male an die Spitze unserer ausgezeichneten Kapelle gestellt wurde, dirigirte, wie wenn ich mit dem Taktstock auf die Welt gekommen wäre? Als ich (nachdem mehrere Tage vorher im hiesigen Tageblatte von Liszt's Feinden alle möglichen niederträchtigen Angriffe gegen mein Werk geschleudert worden waren) am 9. Abends in die Capelle kam, fand ich die Ouvertüre aufgeschlagen, ein Lorbeerkranz und duftige Sträusse bedeckten die Partitur; die Veteranen und jüngeren Künstler empfingen mich mit ehrfurchtsvollen Glückwünschen und warmem Händedrucke . . .

Wegen Verlags des „König Alfred" kann ich noch nichts sagen. Er wird wohl zuvor noch an einem zweiten Platze reussieren müssen . . .

Liszt, Joachim und Cossmann schreiben Fantasien über den „König Alfred" und es wird alles gethan werden, um mich bey Zeiten zu verewigen.

Lieber Freund!

Da Sie allem Anschein nach erst die nächste Woche zurückkehren, so kann ich es wohl riskiren, Ihnen nochmals zu schreiben. Ich habe jetzt auch die 2te Vorstellung des Alfred hinter mir. Was soll ich Ihnen sagen? Ich kenne Weimar nicht mehr. Mein Erstaunen ist nicht geringer, als das unseres wackeren Erbgrossherzogs. Die Oper wird noch Ende dieses oder Anfang des nächsten Monats wiederholt und dann voraussichtlich (so meint Genast) bis auf einen Feiertag verspart. Die Erfahrungen, die ich an meiner Partitur und am Publikum gemacht habe, sind nicht zu bezahlen. — Da Sie mit der Oper vertraut sind, erlauben Sie mir vielleicht, ausführlicher zu seyn.

Die Ouvertüre hat im 2ten Male besser gefallen, als im ersten. Der 1. Chor ging beide male spurlos vorüber, nur ein paar Musiker, wie Montag, Götze, Töpfer machten mir private Complimente darüber.

Die Arie Milde's ward jedesmal am Schlusse des Andantes applaudirt, doch bey weitem nicht so, als der darauf folgende Kriegerchor in Ges. Das Allegro-motiv ging beidemale spurlos vorüber und es ward immer erst beim Abgang des Chores applaudirt. Hier braucht es ein paar Vorstellungen, bis der Schnitt des Stückes bekannt ist.

Das Duett Milde's und Beck's hatte in beiden Theilen ganz verständigen Beyfall.

Die Entrées Höfers und der Agthe*) so viel wie nichts. (Ueberhaupt

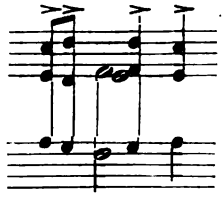
*) Rosa Agthe, später Frau von Milde, jugendlich-dramatische Sängerin der damal. Weimarer Bühne, Wagners erste „Elsa", lebt in Weimar.

sind alle die kleincoupirten Sätze, die die Exposition erheischte, zur Stunde noch unbeachtet geblieben.) Das canonische Ensemble hat im ersten Male gar nichts gemacht, ist aber im 2ten Male brav applaudirt worden.

Das Finale hat lediglich um des Vocalchores wegen einigermassen gefallen, und der Actschluss wurde beidemale lau applaudirt.

Die erste Nummer im 2ten Acte wurde schon am Sonntag brav beklatscht, machte aber am Dienstag weit mehr. Das Terzett in Des macht soviel wie nichts; das Duett hingegen, was schon am Sonntag so prächtig einschlug, hat am Dienstag (es wurde 4—5 mal unterbrochen) wieder einen wahren Sturm zum Actschluss gebracht.

Die Orgie, welche am Sonntag nicht viel machte, gefiel am Dienstag besser. Das Harfnerlied ward am Sonntag blos einmal, am Dienstag aber zweimal applaudiert. Die Arie der Fastlinger hatte einen prächtigen Success, wurde an 4—5 male applaudiert. Das Duett macht bis jetzt nicht viel. Das Finale musste am Sonntag zu Ende gespielt werden. Am Actschluss freilich gab es im Hause einen wahren Excess von Bravo's und ich ward allein gerufen, bis ich hervorkam; aber es ist penibel für die Sänger, 20 Minuten zu singen, ohne eine erhebliche Beifallsunterbrechung. Der Orgelpunkt auf h am Schlusse des Andante final ist musikalisch ganz gut, aber am Sonntag, als die Leute hörten, dass es nach der forte-Explosion noch weiter ging, steckten sie die Hände in die Taschen. Am Dienstag schienen sie sich wenig mehr um den Orgelpunkt zu kümmern, sondern legten unmittelbar nach dem Tacte



gehörig los. Der Actschluss machte wieder ein wahres Furore.

Der erste Chor im 4. Act hat diesmal beidemal einen recht freundlichen Eindruck gemacht. Ich werde mich also wohl seiner erbarmen. Der Marsch hat am Dienstag weit mehr gemacht, als am Sonntag. Damals ging auch das Final fast spurlos vorüber. Nämlich vom Terzette ab wurde Nichts mehr applaudiert als der Actschluss. Am Dienstag hatte ich ausser der Höfer'schen Arie auch dies Terzett gestrichen. Dadurch ist der fugirte Chor zur Ehre des Beifalles gelangt. Der Actschluss gefällt immer. Am Dienstag ward ich abermals nebst Allen gerufen.

Im Ganzen bin ich mit dem Dienstag mehr zufrieden, als mit dem Sonntag, weil ich den Beweis habe, dass die Zuhörer aufmerksamer sind, und sich in die Sache hineinarbeiten. Das Publicum hat sich wahrhaft ausgezeichnet. Obgleich am Sonntag viele Personen aus Mitleid mit mir

nicht ins Haus gingen (Herr von Ziegäsar selbst hatte auf den Erfolg des 3ten Actes ein so geringes Vertrauen, dass er bey Hofe dessen sichern Durchfall noch am Tage der Vorstellung im Voraus beklagte) so war es doch recht anständig voll. Es ist Thatsache, dass 15 Personen sich engagirt hatten, die Oper auszupfeifen, aber der Jubel, welcher nach der Ouvertüre losbrach, wird sie belehrt haben, dass die Zeit zum pfeifen nicht günstig sey. Ich kann Ihnen hier eine Wahrheit sagen, ohne Ihnen zu schmeicheln. Es waren doch manche Personen indignirt über die Anfeindungen, die Sie und ich um ihretwillen auszustehen gehabt, und als daher die Ouvertüre, wie jedes andere Musikstück klang, d. h. nicht schlechter als von Flotow oder Lortzing, so nahmen sie keinen Anstand, sofort zu demonstriren. Im Ganzen aber herrschte eine seltene Wärme im Hause. Mit einem trefflichen Exempel ging der Erbgrossherzog voran, der aus seiner Loge aufs Fleissigste applaudirte. Dieses Exemple hat ohne Zweifel den Balkon animirt. Auf demselben zeichneten sich noch besonders die Militairs aus, welche überall den Success des Alfred machen werden, weil ihnen besondere Zugeständnisse darin gemacht sind, und die Engländer (James ... mit inbegriffen) welche in ihrem Nationalstolz gekitzelt waren.

Was nun das Parterre und Parquet anlangt, so hielt es sich musterhaft. Die Hoffmanns, Vogts, Elkans u. s. w. eine kleine Phalanx von ca. 100 Köpfen leisteten alles Mögliche, — Zum ersten Male ist bey dieser Gelegenheit auch erlebt worden, dass ziemlich viel Damen applaudierten. Es kann nicht schaden, wenn diese kleinen Prüden ein bischen warm gemacht werden. — Auf diese Weise sehen Sie, ist es gekommen, dass man endlich eine lustige erste Vorstellung in Weimar und einen ziemlich generellen Success erlebt hat.

Was mich anbelangt, so glaube ich nicht, dass ich Ihnen an diesem Tage Schande gemacht habe. Ich kleidete mich sehr sorgfältig an (in weisser Binde), und wahrhaft gerührt, wie ich es war, von der freundlichen Aufmerksamkeit der Kapelle, dankte ich allen, dem Dirigentenpult zunächst befindlichen Mitgliedern mit aufrichtigem Händedruck. Ich leitete die Ouvertüre mit Ruhe und Energie und benutzte die lange Dauer des ersten Beyfalls, mich umzuwenden und mit einer Verbeugung zu danken, eine captatio benevolentiae, die bey unsern Weymaranern nicht verloren gegangen ist. Obschon nach dem zweiten Acte bereits nach mir gerufen wurde, liess ich mich wohlweislich nicht blicken, und erschien auch nach dem dritten Acte erst in Folge förmlicher Nötigung. Kurz ich glaube mich so ziemlich diplomatisch aus der Sache gezogen zu haben. Dass von Umwerfen u. dergl. bey mir nicht die Rede seyn kann, werden Sie wohl denken können, da Sie wissen, dass ich unter gewissen Umständen mir gar nicht anmerken lasse, dass ich sonst ein dummer Junge bin. Apropos meiner letzten Qualität: Sie können sich denken, dass eine

gewisse germanisch-griechische Jungfrau, welche sich bereits am Freitag hinlänglich emanzipirt fühlte, mutterseelenallein auf die Alfredprobe zu bummeln, mit ziemlicher Spannung der Vorstellung folgte. Seit der Zeit bin ich sehr wesentlich in der Achtung der bewussten Dame gestiegen. Wie schade, dass ich keine Zeit habe, meinen Succes von dieser Seite zu exploitiren. Lachen Sie, Freund, lachen Sie und küssen Sie mich; denn ich habe mich seit Ihrer Abwesenheit in dieser Sache prächtig benommen...

Am Montag ward ich dem jungen Hofe vorgestellt (durch H. v. Zleg.), der sich sehr freundlich gegen mich aussprach. Nach der Dienstags-Vorstellung liess mich der Grossherzog rufen. Er versicherte mich, dass ihm die Oper vielmehr gefallen, als im ersten Male, dass er sie aber öfter hören müsse und gab denn auch in meiner Anwesenheit Zieg. den Auftrag, das Werk recht bald wieder zu geben. Als Honorar bekam ich 20 Louisd'or, was für eine kleine Bühne recht honnett ist, besonders, wenn ich bedenke, welchem Risiko man sich mit ersten Aufführungen unbekannter Erstlingswerke aussetzt. Ich habe mich daher bestens bey H. v. Ziegäsar bedankt. Bey Hofe ist man erfreut, (man sagt es mir unverhohlen ins Gesicht — also sag ich's Ihnen wieder) dass nicht Alles, was Sie empfehlen, abfällt, und Sie haben ebensoviel Theil an meinem Success, als ich.

Vor der dritten Vorstellung habe ich noch manche Aenderungen zu machen. Einstweilen denke ich an den auswärtigen Succes.

Frankel wird Ihnen seinen Artikel, den ich gestern copirte, geschickt haben; wo soll er hinkommen?

Widmann von Jena war nicht da. Da ich gar nicht genauer mit ihm bekannt bin, so habe ich ihn auf den Alfred nicht einladen mögen. Geht es nicht, dass man durch Dingelstedt ein Referat in die Augsburger Allgemeine bringt?

Ob Müller*) etwas schreibt, weiss ich noch nicht; Montag macht was; aber er ist leider sehr langsam. So wird es auf mich selber kommen, mein eigener Rezensent zu seyn, was, obwohl ich für dergleichen ruhig und objektiv genug bin, doch immer sehr langweilig ist.

Bei Schenk habe ich Illustrationen bestellt.

Ihren Artikel an Weber und Ihre Nachricht an Kistner habe ich bestellt. Dass von Leipzig beide Male Niemand da war, entschuldigt sich mit der Unzuverlässigkeit der Darstellung und mit dem Mangel persönlichen Avises meiner Seite. Denn da ich die letzten Tage sehr in Thätigkeit gewesen war, so bat ich Szerdahely, nach Leipzig zu schreiben. Ich weiss nun nicht, ob die Leute einen Avis gehabt oder nicht. — Es ist

*) F. R. Müller, der zahlreiche Aufsätze über Wagners Musikdramen, sowie Skizzen aus der Weimarer Theaterwelt veröffentlichte, starb 1876 zu Weimar als Regierungsrat.

für mich ein Glück, dass die Oper endlich vom Stapel lief; denn jede neue Zögerung warf einen Schatten auf Werk und Autor. Dass Beck abgeht, wissen Sie. Ob die Ffl. Fastlinger und Houbald bleiben, ist unbestimmt. Hertzsch macht Ansprüche, die für sehr wenig Bescheidenheit zeugen. — Milde will auch etwas höher hinaus als die 1290 Thaler, die er in seinem neuen lebenslänglichen Contract bereits garantirt hat. Herr von Zigäsar ist zu beklagen; aber er hat Recht wenn er im Nachgeben nicht zu weit geht; das kann Folgen haben, die er nicht mehr zu verantworten im Stande ist, — noch jemand anders. Ein lebenslängliches Engagement Becks ist für die hiesige Bühne unmöglich. Wenn Milde die Süssigkeit eines Hamburger Engagements (auf einige Jahre bloss mit 1500 bis 1800 Thaler) einige Zeit gekostet hat, so wird er sich vergebens nach Weimar zurücksehnen. Hertzsch verlangt 600 Thaler. Mit dieser Gage trat Milde hier ins Engagement, der andere äusserliche Fähigkeiten mitbrachte, als Hertsch, den man nach Jahr und Tag keinen grossen Part wird spielen lassen können . . .

Bey Gelegenheit von Engagements: — wissen Sie, dass Herr v. Ziegäsar jetzt alles aufbietet, um Doris hier zu behalten und dass der Grossherzog sich erboten hat, an den König zu schreiben, damit sie des Dresdener Contractes entbunden werde?*) Sie fragen, was ich dabey thue? — Nichts, Freund, gar nichts! —

Unter den Gästen, die Sonntags auf der Altenburg waren, befanden sich auch die beiden Horop und ein Franzose, dessen Name man Scholing ausspricht. Sie hatten sich selber eingeladen, um mir ihren Enthusiasmus bezeugen zu können.

Unter den Partheigängern, die der Alfred gemacht hat, befindet sich Stör, der einen gewaltigen Respekt vor mir an den Tag legt. Joachim hat angefangen ein Stück über den Alfred zu schreiben. Sogar das . . . „Deutschland“ brachte eine günstige Recension.

Ich bitte Sie also, lieber Freund! schimpfen Sie nicht über den „Alfred“, wenn Sie heimkommen, dass das würde Ihnen von allen Seiten sehr schief ausgelegt werden.

v. Schober**) vermisst freilich „Melodie“ in der Oper, aber ein so vereinzeltes Urteil kann ich verschmerzen, weil bereits Jedermann irgend etwas aus der Oper singt oder pfeift. Stör und der Stadtmusikus machen sich eine Quadrille; der Marsch und einige andere Sachen werden für den Gebrauch der Erholung zurecht gemacht und endlich der Vocalsatz im ersten Acte Militärchören eingebläut.

---

*) Doris Genast, welche Raff liebte und später auch heimführte, war damals an das Dresdener Hoftheater engagiert worden.

**) Franz von Schober, der Dichter und Freund Schuberts, welcher um jene Zeit am Weimarischen Hofe lebte.

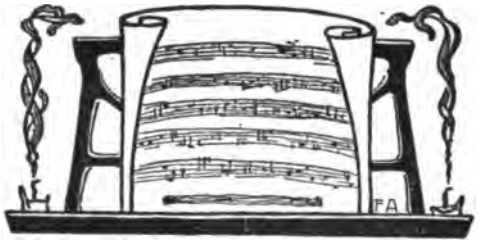
Lieber Freund! Ich schliesse diese Zeilen, in denen ich sehr viel und mit allzu grosser Selbsgefälligkeit — ich weiss es — von mir spreche. Verzeihen Sie mir dieses Laster für heute — ich will nicht so bald wieder in dasselbe zurück verfallen, und lieben Sie darum nicht minder Ihren

tollen alten Raff.

Weimar, am 13. März 1851.

Da ich Sie ganz wohl vermuthe, so hoffe ich täglich und stündlich, Nachrichten von Ihrer Rückkunft.

Fortsetzung folgt



VIER BRIEFE VERDIS AN FILIPPO FILIPPI

Übersetzt von Ernst Stier-Braunschweig

Diese Briefe Verdis[1]), die anlässlich der Wiederkehr des Tages von des Meisters Tode im „Mondo artistico" veröffentlicht wurden, verdanken wir der Liebenswürdigkeit der Witwe F. Filippi. Sie erhalten ihren Wert nicht nur durch den Schreiber, sondern auch durch den Adressaten, einen der originellsten, gründlichsten und geistreichsten Musikschriftsteller Italiens. Manche Einzelheiten des Inhalts interessieren nicht minder z. B. die Versicherung, dass der rüstige Meister, gegen den der Tod mit aller Macht ankämpfte, sich der Landwirtschaft gewidmet und der Musik abgewandt hätte, wenn er im Alter von 26 Jahren körperlich kräftiger gewesen wäre. Die Anspielung auf die Ristori[2]) erhielt in diesen Tagen eine besondere Bedeutung. Die Bemerkung, dass die Werke der italienischen Meister oft verkannt werden, gilt heute wie damals. Ferner wird Sant' Agata[3]) vom Jahre 1865 geschildert; damals hatte der Tondichter „an dem so poetischen Orte" die Villa, mit der sich jetzt sein Name verbindet, aber noch nicht gebaut. Die Briefe geben gleichsam eine gedrängte Übersicht über die Theater-Verhältnisse damaliger Zeit, denn sie berühren Künstler, Verleger, Beziehungen der letzteren zu den Kritikern und die gewohnte Beschuldigung des Plagiats bei jedem Anklang.

---

[1]) F. Filippi gehörte mit d'Arcais und Giov. Depanis in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu den tonangebenden Kritikern der apenninischen Halbinsel. Mit A. Fano gründete er 1867 in Mailand die Zeitschrift „Il mondo artistico", die sich jetzt noch eines guten Rufes in Italien erfreut. (Anm. d. Übersetzers).

[2]) Adelaide Ristori, die berühmte Schauspielerin, vermählt mit dem Marchese del Grillo, die 1855 gelegentlich der Pariser Weltausstellung sogar die Rachel in Schatten stellte, feierte am 29. Januar d. J. ihren 80. Geburtstag unter Anteilnahme von ganz Europa. Der König v. Italien überbrachte ihr in ihrem Palaste Capranica zu Rom persönlich die Glückwünsche, Kaiser Wilhelm II., Präsident Loubet u. a. liessen durch die Gesandten z. T. köstliche Angebinde überreichen. (Anm. d. Übersetzers.)

[3]) Sant' Agata, das schöne Landgut mit Villa, Musteräckern, Stallungen, Anpflanzungen u. s. w. bei seinem Geburtsort Busseto unweit Parma kaufte Verdi 1849 und schuf es zu einem wahrhaft poetischen Orte um, hier wohnte er mit seiner Gemahlin im Sommer, während er im Winter den Palazzo Doria zu Genua bezog. Nach dem Tode seiner Gattin wurde es ihm aber zu einsam, deshalb bevorzugte er in den letzten Jahren Mailand (Hotel Milan), wo er auch am 27. Januar 1901 starb. (Anm. d. Übersetzers.)

Bezeichnend ist endlich die bescheidene Erklärung Verdis über seine musikalische Bildung. Die Briefe erscheinen gleichsam als das Echo der Stimme des Meisters, aber nicht eines solchen, der vom Glorienschein umstrahlt wird, sondern des scharfsinnigen und gutmütigen Privatmannes. Gerade ein Jahr nach seinem Tode sind sie uns doppelt lieb und angenehm.

I.

Rom, d. 9. Februar 1859.

Im Begriff, die liebenswürdigen, dem Briefe der Maffei[1]) beiliegenden Zeilen zu beantworten, erhielt ich Ihr Schreiben vom 20. Januar, in welchem Sie mir über die 2. u. 3. Aufführung des „Boccanegra" berichten. Der Theater-Skandal hat mich keineswegs überrascht; denn ich kenne, wie ich auch Ricordi mitteilte, das Publikum seit meinem 26. Jahre. Von jener Zeit ab ist mir durch die Erfolge ebensowenig der Kamm geschwollen, als mich die Niederlagen entmutigten. Wenn ich die gewählte unheilvolle Laufbahn weiter verfolgte, so geschah es nur, weil ich in diesem Alter nichts anderes mehr anfangen konnte und für die Landwirtschaft körperlich zu schwach war.

Mit Ricordis Massnahmen bin ich vollständig einverstanden; er ist kein Mann, der durch niedrige Mittel den Einfluss der Gegner bekämpft. Wir wollen im Theater keine Partei und sie mit grösserer Wut auf die hetzen, die sogar jenseits der Alpen einen Namen haben. Ich will nicht einmal von mir sprechen, sondern von der Ristori, einer Künstlerin, die in wenig Jahren den Namen „Italien" in ganz Europa zu Ehren brachte und die, jetzt zurückgekehrt, solch heftige Gegner, feindliche Parteien und Rivalinnen findet, dass man sich schämen muss.

Aber um nochmals auf „Boccanegra" zu kommen: eine Wiederholung mit Corsi könnte vielleicht eine günstige Wirkung erzielen; ich wünsche sie aber nicht, denn ich würde nun das öffentliche Urteil mit grosser Teilnahmslosigkeit aufnehmen. Später, wenn sich die Geister beruhigt haben, wird man vielleicht einsehen, dass meine Absicht wenigstens lobenswert war. Es handelt sich hier um wichtige Interessen; aber ich weiss, dass Ricordi Opfer bringen kann, und ich werde dasselbe thun. Mein künstlerischer Ruf kommt hierbei gar nicht in Betracht. Aber genug von diesen elenden Kleinigkeiten! Ich danke Ihnen, dass sie mir mit solcher

---

[1]) Die Gräfin Maffei, geborene contessa Carara-Spinelli, war verheiratet mit Verdis Gönner, dem Dichter und Übersetzer Senator Andrea Maffei. Sie machte in Mailand ein grosses Haus, in dem nicht nur alle künstlerischen und wissenschaftlichen, sondern auch politische Grössen verkehrten. H. v. Bülow wurde u. a. hier eingeführt und erregte durch sein Spiel Aufsehen. Raffaello Barbiera schildert das Haus und dessen wichtigste Gäste in „Il salotto della contessa Maffei" (Milano 1896, Fr. Treves.) (Anm. d. Übersetzers.)

Offenheit schreiben. Tausend Grüsse an die Maffei, der ich bald antworten werde. Putlinati herzlichen Händedruck! Mit Hochachtung und Freundschaft verbleibe ich Ihr G. Verdi.

II.

Busseto — S. Agata, d. 26. Sept. 1865.

Während meiner 5- bis 6tägigen Abwesenheit von Hause habe ich von dem dort zu wählenden Abgeordneten nichts mehr gehört; ich weiss nur, das Scolari vorgeschlagen wurde und auch alle Aussicht hat durchzukommen. Wenn Sie mich mit Ihrem Besuche beehren, so werden Sie in Ihrer Eigenschaft als Biograph von den Wundern S. Agatas sehr wenig erzählen können. Vier Mauern zum Schutz vor der Sonne und den Unbilden der Witterung, einige Dutzend grösstenteils mit eigener Hand gepflanzte Bäume, eine Pfütze, die ich See nennen werde, wenn erst Wasser darin ist u. s. w.: das alles ohne Plan und ohne architektonische Ordnung, nicht als ob ich diese verachtete, sondern weil ich jeden Missklang hasse; und ein solcher, ja sogar ein sehr grosser würde entstanden sein, wenn ich etwas Künstlerisches an einem so wenig poetischen Orte geschaffen hätte. Lassen Sie den Biographen also für einen Augenblick aus dem Spiele! Ich kenne Sie als einen leidenschaftlichen und tüchtigen Musiker, aber, o weh! Piave u. Mariani werden Ihnen vielleicht schon erzählt haben, dass man in S. Agata keine Musik macht und noch viel weniger davon spricht. Sie laufen also Gefahr, hier einen Flügel zu finden, der nicht nur verstimmt, sondern auch ohne Schwanz ist.

Ihnen indessen für den liebenswürdigen Brief nochmals dankend, verbleibe ich Ihr ergebener G. Verdi.

III.

Genua, d. 4. März 1869.

Dem Artikel der Perseveranza über „La forza del destino“ („Die Macht des Verhängnisses“) nehme ich keineswegs übel; wenn Sie inmitten der Lobeserhebungen glaubten, mir diese Notiz mitteilen zu müssen, so waren Sie vollständig im Recht und haben wohl darum gethan. Übrigens wissen Sie genau, dass ich mich ebenso wenig über feindliche Kritiken beklage, als ich mich für anerkennende — vielleicht habe ich darin unrecht — bedanke. Vor allen Dingen liebe ich die Unabhängigkeit und achte sie auch bei andern; deswegen bin ich Ihnen dankbar für die beobachtete Zurückhaltung während meines Aufenthalts in Mailand. Da Sie einen Artikel über meine Oper schreiben mussten, so wurde derselbe weder durch einen Händedruck, noch durch einen gemachten oder empfundenen Besuch beeinflusst. Was indes obige Kritik anbetrifft, so muss ich bekennen, da Sie mich darum befragen, dass sie mir durchaus nicht missfallen hat.

Von Ihrem Zwischenfall mit Ricordi weiss ich nichts; es ist aber leicht möglich, dass Julius, welcher meines Wissens das Gesangstück der

Eleonore vielen andern vorzieht, etwas unwirsch über die Behauptung gewesen ist, dass es eine Nachahmung Schuberts wäre. Sollte es sich bestätigen, so bin ich nicht weniger erstaunt; weil ich in meiner grenzenlosen musikalischen Unwissenheit seit Jahren Schuberts „Ave Maria" nicht gehört habe, es also auch nicht nachahmen konnte. Wenn ich von meiner grossen musikalischen Unwissenheit spreche, so ist das keine Aufschneiderei, sondern die reine Wahrheit. In meinem Hause giebt es keine Noten, ebenso wenig bin ich jemals in eine Bibliothek oder zu Verlegern gegangen, um ein Stück zu prüfen. Allerdings kenne ich die besten und neuern Opern, studiere sie aber nicht, sondern höre sie mir mitunter im Theater an. Dabei verfolge ich meinen Zweck, den Sie begreifen. Ich wiederhole also, dass ich unter allen ältern und modernen Meistern der unwissendste bin. Damit wir uns aber recht verstehen, unterscheide ich die musikalische Erziehung von dem Wissen. Ich würde lügen, wenn ich nicht bekennen wollte, dass ich in meiner Jugend langwierige und strenge Studien gemacht habe. Daher kommt es, dass meine Hand stark genug ist, die Noten nach meinem Willen zu beugen, und sicher genug, die gewünschte Wirkung zu erzielen. Wenn ich trotzdem einmal etwas schreibe, was gegen die strenge Regel verstösst, so geschieht es, weil sie mir nicht giebt, was ich verlange; deshalb glaube ich auch nicht, dass die bisher angewandten Regeln alle gut sind. Die Lehrbücher des Kontrapunkts sind verbesserungsbedürftig!

Wie viel Worte, und was noch schlimmer ist, wie viel unnütze! Entschuldigen Sie mich und genehmigen Sie die aufrichtige Empfehlung

Ihres G. Verdi.

IV.

Busseto — S. Agata, d. 3. Sept. 1879.

Vor einigen Jahren würde mir die Veröffentlichung eines solchen Briefes unangenehm gewesen sein, weil ihn manche als Reklame betrachtet hätten, jetzt macht es mir aber nichts. Glauben Sie nicht, Herr Filippi, dass ich mit den letzten Worten einen Vorsatz ausdrücken will. Nichts liegt mir ferner. Ich hasse jeden Zwang, auch den selbst auferlegten; und in meinem Fall sich eine Musse aufzuerlegen, wäre das Dümmste der Welt. Augenblicklich habe ich allerdings nicht vor, Noten zu schreiben, morgen könnte ich aber sehr wohl an die Arbeit gehen, sei es an eine Oper, einen Psalm, eine Messe, ein Quartett, eine Symphonie oder gar eine komische Oper! Eine komische Oper wäre in der That eine unterhaltende Sache und zwar schon bevor sie zur Aufführung gelangt.

Inzwischen danke ich Ihnen für den biographischen Abriss und bitte Sie um Genehmigung der aufrichtigsten Empfehlung

Ihres ergebenen G. Verdi.

Felix Weingartner, den ich im Hinblick auf alle wenig erfolgreichen Wandlungen seines künstlerischen Wollens und seiner künstlerischen Anschauungen den unglücklichen Opportunisten unter den Tonsetzern der Gegenwart heissen möchte, ist auf seinem rückschrittlichen Entwicklungswege nunmehr bei der Tragödie der alten Hellenen angelangt. Beseelt von den allerbesten künstlerischen Absichten und ausgerüstet mit einem ganz bedeutenden kompositionstechnischen Können, hat er sich nacheinander erst an Musikdramen im Stile des spätern Wagner: „Sakuntala" „Malawika", und an einer Oper im Stile etwa des Tannhäuser: „Genesius", dann aber an symphonischen Dichtungen nach dem Vorbilde Liszts: „König Lear" und „Das Gefilde der Seligen", und schliesslich an Symphonieen nach Art der Klassiker versucht gehabt, ohne jedoch allen diesen Werken den einzig Leben gebenden Odem einer wahrhaft selbständig-schöpferischen Kraft einhauchen zu können. Alle Kompositionen Weingartners „tönten nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang", konnten aber ihre vorgeschriebene Reise nicht mit Donnergang vollenden, sondern sanken meist bald schon in jenes urewige Reich wohlwollend anerkennender Gleichgültigkeit hinab, aus dem es keine Rückkehr in das tönende Leben giebt. Im Hinblick auf das mancherlei Vorzüglichere, das alles diese Werke und so ganz besonders der durchaus bühnenwirksame „Genesius" in ihrer tondichterischen Fassung, im Ausdruck und im Klangkolorit enthielten, hat man, deren schnelles Dahinschwinden aufrichtig bedauernd, nur wünschen können, dass es Felix Weingartner doch noch gelingen möge, sein eigenes Herz zu entdecken und dann Werke von vollgültiger Eigenart der Erfindung zu schaffen. Die grosse Tüchtigkeit und der Feinsinn, mit denen der Musiker Weingartner sich im reproduktiven Gebiete seiner Kunst als Interpret, Dirigent, Herausgeber und selbst als Literat bethätigte, haben die Hoffnung auf ein volles Sichselbstfinden des Komponisten Weingartner immerfort wach erhalten, und so ist denn auch seinem neuesten Werke, der nach der „Oresteia" des Aeschylos gedichteten Einakter-Trilogie „Orestes" allenthalben mit beträchtlicher Spannung entgegengesehen worden. Am Sonnabend, den 15. dieses Monats, ist nun im Leipziger neuen Theater vor einer Elite der einheimischen Kunstfreunde und vor vielen

von auswärts herbeigekommenen Theaterleitern, Dirigenten, Komponisten und Musikschriftstellern die „Orestes-Trilogie“ zum Ereignis geworden und hat, wenn man nach den schier zahllosen Hervorrufen des die Aufführung selbst leitenden Komponisten schliessen dürfte, einen ganz bedeutenden Eindruck hervorgerufen. Herr Kapellmeister Albert Gorter, der sich mit den Vorproben redlich gemüht hatte, wurde wenige Tage vor der Première an das Sterbebett seiner Mutter berufen, und so war denn Weingartner schon während der letzten Bühnenproben an seine Stelle getreten, wie andererseits in gegenwärtiger Ermangelung einer eigenen fachdramatischen Bühnensängerin die Partie der Klytaimnestra von der zur Zeit hier ein längeres Gastspiel absolvierenden Frau Pelagie Greeff-Andriessen aus Frankfurt a. M. kreïrt werden musste. Neben dieser grosszügigen Künstlerin thaten sich besonders hervor Herr Schelper als Agamemnon, Herr Mörs als Orestes und Herr Schütz als erster Chorführer der Greise, wogegen auch von den übrigen mitwirkenden Bühnenkräften: Frl. Weidt (Kassandra), Frl. Seebe (Elektra), Frl. Köhler (Kilissa und Seherin des Apollo), Frl. Sengern (erste Magd und erste Erinys), Frl. Eibenschütz (Athene) und den Herren Greder (Aigisthos), Urlus (Bote), Gross (Wächter) und Marion (zweiter Chorführer der Greise), sowie schliesslich auch von den Chören und besonders vom Frauenchor zumeist Anerkennenswertes geleistet wurde. Das durch eine Altflöte und durch die sehr wohllautende Kontrabassklarinette koloristisch erweiterte Orchester spielte unter des Komponisten eindringlicher Führung sehr schön und sehr graziös, die Regie funktionierte bis auf einige leicht abstellbare Unachtsamkeiten recht tüchtig, und Herr Hofrat Max Staegemann hatte die über Uraufführungen schwebenden Schicksalsgötter durch Darbringung einiger Dekorationsopfer günstig zu stimmen versucht. Eine von den Wiener Hoftheatermalern Gebr. Kautsky und Rottonara angefertigte neue Ausstattung der Hades-Scene wirkte besonders schön und gab mit ihren Boecklinartigen Konturen und Schatteneffekten weit mehr Stimmung als Weingartners gerade in dieser Scene ziemlich ohnmächtig zwischen Beethoven und Wagner hin- und herpendelnde Musik solche hervorzurufen vermochte. Wenn ich hinzufüge, dass die ganze Darstellung der antiken Tragödie fast durchweg ergreifend und mit alleiniger Ausnahme der schwer zu verwirklichenden Erinyen-Scenen und des Erscheinens der Athene nirgends tragikomisch wirkte, so glaube ich damit allen denen, welche die Gefahren des Opern-Griechentums kennen, einen vollgültigen Beweis für den würdevollen künstlerischen Charakter der hiesigen Orestes-Uraufführung erbracht zu haben. Ist es doch Thatsache, dass uns bei aller dauernden Bewunderung für die grossen Dichtungen der griechischen Tragiker und Epiker die Gestalten derselben als sprechende oder gar als singende Bühnenpersonen ziemlich fremd geworden sind; wir empfinden gegenüber den ungeheuer-

lichen Geschicken dieser götterverfallenen, fluchbelasteten Menschen aus halbwegs fabelhafter Vorzeit keine rechte Furcht und kein rechtes Mitleiden mehr, und so vermögen dieselben nur noch einseitig unseren Geist — aber nicht mehr unser Gefühl in Anspruch zu nehmen. An Stelle des antiken Chores aber, der ja die Aufgabe hatte, den allgemein-menschlichen Inhalt der einzelnen Geschehnisse kundzugeben und auszudeuten, sind für unser modernes Empfinden nach dem entscheidenden Vorgange Richard Wagners die „Wonne klagenden, alles sagenden und mild versöhnenden" Klänge des Orchesters getreten, und so dürfte denn Weingartners Gedanke: die teuren Schatten unserem Empfinden durch die alles Innenleben verdeutlichende Musik neu zu beleben, im Prinzip als ein keineswegs unglücklicher zu bezeichnen sein. Allerdings hätte die volle Gefühlsausdeutung einer „Oresteia" wohl nur einem Beethoven oder einem Wagner gelingen können, und nur ein grosses Genie — nicht aber ein geschicktes Talent dürfte mit Erfolg die Leyer ergreifen um von Atreus' Söhnen zu singen. Es mag hier unerörtert bleiben, ob die in der „Oresteia" behandelten Vorgänge im Hause der Atriden: die Rückkehr Agamemnons von Troja, seine Ermordung und die Ermordung der ihm von den Heerführern geschenkten Seherin Kassandra durch sein ehebrecherisches Weib Klytaimnestra, die Tötung dieser und ihres Buhlen Aigisthos durch den eigenen Sohn Orestes, dem dann die furchtbaren Rachegöttinnen nachhetzen, bis endlich Pallas Athene selbst den rächenden Muttermörder von Schuld freispricht, für das Musikdrama nicht auch einer dichterischen Umbildung zu rein-menschlicheren, weniger durch das Fatum bedingten Geschehnissen bedurft hätten, musikalisch hätten sie aber jedenfalls anders — das heisst mit mehr Tiefe und Wahrhaftigkeit des Empfindens und mit grösserer Eigenart der Erfindung behandelt werden müssen, als das von seiten Weingartners geschehen ist. Weingartners „Orestes"-Musik ist durchweg mit beträchtlichem Kunstverstande und mit vielem dramatischen Anpassungsvermögen gesetzt, sie ist in einem mehrfach an die harmonisch sequenzartige Satzweise der Lisztschen symphonischen Dichtungen erinnernden al fresco-Stile bis auf die sterilen Chöre der Greise, die in der Stimmführung misslungenen Chöre der Mägde und die in der Stimmung verfehlten Gesänge der Erinyen auch tüchtig und harmonisch interessant gearbeitet und dazu wirksam instrumentiert, aber es fehlt ihr an aller und jeder Überzeugungskraft, die eben doch nur ein Kennzeichen wirklich originaler und aus tiefer Schaffensnötigung hervorgegangener Kunstschöpfungen ist und bleibt. Der Dichterphilosoph Friedrich Nietzsche erklärt in seiner bereits in ungesunden Tagen verfassten Schrift „Der Fall Wagner", dass die Wagnersche Kunst „die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik" bedeute. Wagner selbst gegenüber dürfte Nietzsche mit diesem Ausspruche wohl nur insofern Recht haben, als durch die Kunst

des Meisters die bis dahin zumeist recht traurigen Opernkomödianten zur Höhe einer grossen und edelen Schauspielkunst hinangeführt worden sind, vielen talentierten Bühnenkomponisten der Nach-Wagnerischen Zeit gegenüber gewinnt das Wort des Philosophen aber erst seinen tiefsten Sinn und seine volle Bedeutung. Diese jüngeren Musikdramatiker haben Wagner die ausdrucksvollen Accente seiner Deklamation abgelauscht und die grossen Tongebärden seines Orchesters abgesehen, und ohne eigenes schöpferisches Erfinden meinen sie nun mit Hilfe dieser angelernten Sprachbewegungen und Instrumentalgesten der Welt neue Musikdramen vormimen zu können. Tondichter, was der schaffende Musiker, sofern er nicht ganz ausdruckslose Formalmusik zusammenklügelte, bisher immer sein musste, können viele dieser Jüngsten ihrer Begabung nach nicht sein, und so werden sie denn zu Ton-Schauspielern, die mit vielem Pathos allerhand Erlerntes und Anempfundenes hersagen, ohne jemals einen eigenen Gedanken von einiger Bedeutsamkeit hervorzubringen.

Dies scheint mir denn auch bei Weingartner der Fall zu sein, und vergebens habe ich in seiner vielfach und so namentlich in den Hauptscenen des zweiten Teiles, des „Totenopfers" vortrefflich geschauspielerten Orestes-Musik nach wirklich selbsteigenen Gedanken ausgespäht. Da ist alles berühmten Vorbildern nachgestikuliert, und Gluck, Beethoven, Weber, Berlioz, Liszt und Wagner steigen mit mancherlei für sie charakteristischen Tongebärden vor dem Erinnern des einigermassen verständigen Hörers auf. Die kleinen melodischen, harmonischen oder selbst nur orthographischen (so bei den Mordharmonieen, die abweichend von Berlioz' sehr bekanntem Des-dur-Gmoll im Hinrichtungsmarsche der Fantastique hier Cis-dur-Gmoll geschrieben worden) Abänderungen, die Weingartner an allen diesen Erinnerungsmotiven vorgenommen hat, können nicht als beweisführend für Originalität der Erfindung gelten, und so ist und bleibt denn die Orestes-Komposition Mache, geschickte kunstverständige Mache eines vieles kennenden und grosses wollenden Tonschauspielers — und als solche ein ganz auffälliges Prototyp neu-deutscher Kapellmeister-Musik mit alt-griechischer Unterlage. Vom Standpunkte des Musikkritikers aus habe ich sonach vorstehendes harte und vernichtende Urteil fällen müssen; milder könnte ich richten, wenn ich den Schwerpunkt auf den Wiedergewinn der nun bald zweiundeinhalb Jahrtausende alten und immer noch gewaltig erscheinenden „Oresteia" für die deutsche Bühne verlege und Weingartners Musik lediglich als eine die Reproduktion der Tragödie etwas modernisierende Zuthat auffasste. In diesem Falle hätte ich denn zu rühmen, dass Weingartner über eine reiche Skala von harmonischen und koloristischen Ausdrucksnuancierungen verfügt, dass er fast jede der Erhabenheit seines Vorwurfes zuwiderlaufende musikalische Sentimentalität und Banalität wohl zu vermeiden gewusst hat, dass er den Singstimmen fast überall Raum zum

deutlichen Hervortreten lässt, und dass solcherweise die marmornen Gestalten der Klytaimnestra, der Kassandra, der Elektra und des Orestes wie durch musikalische Polychromie lebenswärmer abgetönt worden sind. Ob es diesen neugefärbten Antiken gelingen kann, einen grösseren Kreis von Liebhabern und Freunden zu finden, darüber wird die nächste Zukunft schon entscheiden. Im allgemeinen ist nicht viel Sympathie für singendes Griechentum anzutreffen; Glucks edle Schöpfungen sind mit alleiniger Ausnahme des lyrischen „Orpheus" fast ganz von den Opern-Repertoiren geschwunden, das nicht ganz einheitliche aber hochgeniale Trojaner-Werk von Hector Berlioz ist trotz Felix Mottls energischem und in Karlsruhe erfolgreichen Vorgehen fast unbeachtet geblieben, und die dauernden Erfolge Offenbachs zeigen, dass das Publikum die Theatergriechen am liebsten komisch nimmt.

ZUM GEDÄCHTNIS THEODOR WEINLIGS

(✝ 6. März 1842)

Von Erich Kloss-Berlin

Am Beginn des musikalischen Entwicklungsganges unseres grossen Meisters Richard Wagner steht ein Name verzeichnet, dessen diese Zeitschrift heute, bei der sechzigsten Wiederkehr des Todestages gedenken will: Theodor Weinlig.

Ihm, seinem musikalischen Führer und Lehrmeister, hat Wagner als dankbarer Schüler in seinen Schriften mit höchst ehrenden Worten ein Denkmal gesetzt; wer kennt nicht die bekannte Stelle in der Autobiographie, die da lautet: „... ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung liess mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflössen und sie durch den gründlichsten Unterricht erläutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besass, den Schüler spielend erlernen zu lassen."

Man muss der Zeit gedenken, welche in Wagners Leben vor jener Unterrichtsperiode lag, um die Bedeutsamkeit des Urteils über Weinlig zu ermessen. Denn der Meister war bis dahin (also etwa 1831/32) als Gymnasiast und junger Studend sowohl in seinen Lebens- und Kunstanschauungen, wie auch in seinen dichterischen und musikalischen Versuchen recht zügellos gewesen. „Autoritäten" erkannte er nur wenig an, und wenn es überhaupt geschah, dann mussten es nur echte und grosse sein. Es will etwas besagen, wenn wir hören, dass dem Meister jemand imponiert hat. Und Wagner hat sich, wie nachher gezeigt werden soll, über Weinlig noch viel eingehender und mit noch stärkerem Lobe geäussert, als in der Autobiographie.

Der Schüler wusste sehr wohl, was er dem Lehrer verdankte: nämlich einen Hauptfaktor, zumal auf musikalischem Gebiete: den Sinn für geschlossene, feste Form, die Grundlage aller Kunst. Wagners musikalische Erstlinge waren davon sehr weit entfernt. Kein Wunder! Denn der jugendliche Feuerkopf war nach dem ersten Anhören von Beethovens Egmont-Musik so begeistert, dass er sich ohne weiteres zutraute, solche Musik selbst schreiben zu können. Wir lesen nicht ohne Lächeln, dass er Logiers Methode des Generalbasses in acht Tagen überflogen hat, um „komponieren" zu lernen. Der Trieb, es allen Grossen, wie z. B. Shakespeare und Beethoven, nachzuthun, zeitigte bei dem erregbaren Wagner die wunderlichsten Visionen, in denen ihm Grundton, Terz und Quinte leibhaftig erschienen. Eine damals komponierte Ouvertüre nennt er selbst „den Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten," die bei der Aufführung unverhohlenen Unwillen und schliesslich ungeheure Heiterkeit erregte. Durch die Revolutions-Atmosphäre jener Tage geriet er dann auch in seiner persönlichen Lebensführung zu starken Ausschweifungen,

die das Entsetzen der Seinigen erregten. Aber mit der Energie, die auch während seines späteren Lebens die Signatur seines Wirkens ist, entschloss er sich zu neuem, geregeltem Leben. Und hier war es, wo die Vorsehung ihn zu Theodor Weinlig führte. Hier sollte er bald und für immer gewiss werden, dass man „ohne Regeln" nichts schaffen könne. Und Wagner war auch später weit entfernt, die „Regeln" zu verachten. Seine Bekämpfung der „Zunftmeister" richtet sich lediglich gegen den Irrtum, die „Regeln" zum Zweck der Kunst zu machen, den „Schulzwang" über die Freiheit des künstlerischen Schaffens zu stellen.

Diese Erkenntnis aber in unserm grossen Meister geweckt zu haben, ist das unvergängliche Verdienst des wackeren Thomaskantors. Wir dürfen gewiss sein nach Wagners Schilderung, dass er kein Zunftmensch, kein Einpauker war, der den musikalischen Unterricht, wie so viele Schul-Meister, um des Unterrichts willen gab, sondern deshalb, um seine Schüler etwas lernen zu lassen.

„Sie haben gelernt, auf eigenen Füssen zu stehen"*), sagte er nach Beendigung des Unterrichts zu Wagner oder (nach der Autobiographie**)) „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heisst Selbständigkeit."

Das hat ihm Wagner immer gedankt. Es ist aus seinen und anderen Urteilen deutlich zu ersehen, dass Weinlig eine überaus glückliche und geschickte Unterrichtsart bei dem „trockenen Studium" des Kontrapunktes und Generalbasses besass. Er theoretisierte nicht, hatte auch keine bestimmt festgelegte „Methode", wie manche weise Musikpädagogen, denen ihre Schablone ein noli me tangere ist. Sein Unterricht geschah praktisch, empirisch und offenbar individuell. Dabei hielt er sich streng an die klassische Form. „In dieser Zeit (des Unterrichts bei Weinlig) lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben" — schreibt sein grösster Schüler. Die Folge war in diesem Falle, dass Wagner sich alsbald „von allem Schwulst losmachte" und seinen weiteren Kompositionen, darunter zunächst der bekannten Sonate in B-dur und der Polonaise in D-dur einen einfachen, natürlichen und ungezwungenen Satz gab. Aus dieser Zeit stammt übrigens noch eine Phantasie in Fis-moll, welche nach Wilhelm Tapperts Urteil „bei weitem interessanter und eigentümlicher ist, als die Sonate und die Polonaise".***)

Aus Wagners Äusserungen, welche er über den bei Weinlig genossenen Unterricht sowohl zu dem oben genannten Dannreuther wie auch zu Fr. Hauser gethan hat, erhellt noch sehr viel Bemerkenswertes über diesen Mann als Lehrer. Er begann bei dem Notwendigsten; denn er hatte sehr wohl gemerkt, woran es dem Schüler noch fehlte. Die Kenntnisse in der Harmonie galt es zunächst zu befestigen. Darum legte er vorerst Gewicht auf die vollkommene Befestigung eines streng gebundenen, harmonischen Stils, da er diesen sehr richtig für die erste und einzige Grundlage zur Handhabung freier und reicher Harmonieen und zur Erlernung des Kontrapunktes hielt. Es ist im höchsten Grade beachtenswert, hieraus zu ersehen, wie Wagner die Anregung der so wundervoll „freien und reichen Harmonieen", die nicht viel später die gesamte musikalische Welt durch die Kühnheit und Neuheit ihrer Zusammensetzung verblüffen sollte, aus den strengen Regeln der Klassizität, aus der systematischen Beachtung des einfachen Stiles gewann.

Hatte Weinlig seinen Schülern die gründlichsten Kenntnisse in der Harmonie beigebracht, so ging es an den Kontrapunkt. Darüber müssen wir Richard Wagner

*) Vergl. Ed. Dannreuther: Grave, Dictionary of Music and Musicians. (Nach der im Jahre 1877 stattgehabten Unterredung mit Wagner.)

**) Rich. Wagners ges. Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. I. S. 8, Leipzig, bei E. W. Fritzsch.

***) Vergl. C. F. Glasenapp: Leben Rich. Wagners I. 135.

selbst sprechen lassen, wobei zu bemerken ist, dass die superlativische Art des Wagnerschen Lobes sicherlich zu der Voraussetzung berechtigt, dass Weinlig sein Fach als Lehrer des Kontrapunktes und des Generalbasses gar gründlich verstanden hat. Wagner sagte schon 1834, also noch unter dem ziemlich frischen Eindrucke des Weinligschen Unterrichts stehend, zu Fr. Hauser: „Das Studium des Kontrapunktes betrieb er nun mit mir nach der festesten Richtung und den strengsten Grundsätzen, und nachdem er mir durch die Vervollkommnung in diesem schwierigsten Teil des allgemeinen Musikstudiums den sichersten Grund gelegt zu haben schien, entliess er mich mit den Worten: ‚Ich thue Sie hiermit aus der Lehre, wie der Meister seinen Lehrling, wenn dieser das gelernt hat, was jener ihn lehren konnte.‘ —“

Der vortreffliche Lehrer wusste also sehr gut, was man überhaupt „lehren kann“, und dass man im eigentlichen Sinne — künstlerisch — die „Komposition“ also die „Inspiration“ nicht lehren kann. Aber darauf kommt es natürlich hier nicht an. Wesentlich ist hier nur noch, wie Weinlig nach der genauen Erklärung des Baues eines Musikstückes, seiner Modulationen und Themen, der Tempi u. s. w. gewöhnlich seinen Schülern die Aufgabe stellte: „Sie sollen so und so viel Takte schreiben, sie in eine gewisse Anzahl Abschnitte teilen mit entsprechenden Modulationen; der Themen sollen so und so viele sein, von dem und dem Charakter.“ Ähnlich gab er auch die kontrapunktischen Übungen auf, Kanons, Fugen u. s. w. und analysierte alles bis ins einzelne. —

So haben wir in Weinlig einen entschieden bedeutenden, in seinem Fache höchst tüchtigen, weitsichtigen und energischen Lehrer kennen gelernt, der, frei von banausischem Unterrichtsbetrieb seine Lehre um der Kunst willen erteilte. Indes ist er aber auch nach seiner menschlichen Seite hin sehr zu schätzen. Denn seine Art mit den Schülern umzugehen, war eine wohlwollende, freundliche und sympathische. „Der wahre Unterricht,“ sagt Wagner, „bestand darin, dass er geduldig und sorgfältig durchsah, was geschrieben worden war. Mit unendlicher Güte wies er auf eine fehlerhafte Stelle hin und erklärte mir, wie und warum eine Änderung wünschenswert sei.“

Es geht ein warmherziger Ton tiefer Dankbarkeit und edelster, freundschaftlicher Empfindung durch diese Worte seines grossen Schülers. Und diese menschlich sympathischen Züge sind uns auch noch anderweit bezeugt, hauptsächlich von Emil Kneschke, dessen „Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig“ (1864) viele Aufzeichnungen enthalten, aus denen wir ein ausreichendes Bild vom Wirken und Wesen des Thomaskantors bekommen. Kneschke rühmt das stille, pflichttreue Wirken in seinem zwar kleinen Kreise, den er aber voll ausgefüllt habe. Für die jungen Komponisten war er ein bereitwilliger, entgegenkommender Lehrer und Ratgeber, dessen umfassende, theoretische Kenntnisse sich paarten mit überzeugender Klarheit der Darstellung, meist in Form ungezwungener Unterhaltung. Dieses Geschick im Lehren ist bereits oben hervorgehoben worden. Ein theoretisches Werk über die Fuge ist als ein dauerndes Dokument seiner Wirksamkeit zu bezeichnen.

Geboren war Theodor Weinlig zu Dresden, am 25. Juli 1780; er bezog 1797 die Universität Leipzig, studierte dort die Rechte und wirkte in Dresden als Advokat, bis er 1804 aus Neigung sich gänzlich der Musik zuwandte. Die musikalischen Studien setzte er in Italien, zumal in Bologna, am Liceo filarmonico fort, wo er 1807 unter die „magistros compositores“ aufgenommen wurde. Nach Dresden zurückgekehrt, wurde er später (1814) zum Nachfolger seines Onkels als Kantor an die Kreuzschule berufen, leitete auch die Dreissigsche Singakademie und ging 1823 nach Leipzig, wo er als Kantor der Thomasschule und -Kirche bis zu seinem Tode 1842 wirkte. Hier war es, wo er der Lehrer Richard Wagners werden sollte.

Wir nennen ihn „Altmeister des Violoncellspiels", den Künstler, dem diese Zeilen gewidmet sind, nicht um „der Worte schönen Tonfall" willen, sondern um der Wahrheit die Ehre zu geben. Grützmacher gebührt Titel und Rang eines solchen als dem Senior der Vertreter seines Instruments, dem Lehrmeister eines guten Teils derselben, wie als einer der eigentlichen Spitzen des Violoncellspiels. Untrennbar verbunden mit der Geschichte seines besonderen Instruments, gewann sich der Künstler diese seine hervorragende Stellung nicht durch seine Virtuosität allein, nicht durch seine segensreiche Lehrthätigkeit, nicht durch seine Bedeutung als Historiker der Litteratur seines Instruments u. s. w., sondern eben durch die „Summe seiner Fähigkeiten". Wie er zu diesem Gesamtbesitz kam, sein Lebenslauf wird es am besten lehren.

In Dessau am 1. März 1832 geboren, war Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher ein Schüler Karl Drechslers, der seinerseits wieder ein Vertreter der Schule seines Lehrers Dotzauer war. Doch beschränkte er sich wohlweislich nicht auf ein einseitiges Studium seines Instruments, sondern liess sich, gelenkt und geleitet von einem Vater, der selbst das Ansehen eines trefflichen Musikers genoss, von der Meisterhand jenes Friedrich Schneider, den man wenig geschmackvoll den „Weltgerichtsschneider" zu nennen pflegt, gründlich die Theorie der Musik einführen. Also vorbereitet, kam er im Jahre 1848 nach Leipzig, wo ihm im Jahre 1850 der Abgang Cossmanns, den Liszt nach Weimar zog, den ersten Platz im Gewandhausorchester frei machte. Dort fand er die besondere Anerkennung eines Julius Rietz, der selbst Violoncellist gewesen war und u. a. nicht am wenigsten die unvergleichlich musterhafte Aus- und Durchbildung der linken Hand bewunderte. Kein Wunder demnach, dass der gelehrte Musiker, als er an die Spitze der Königl. Kapelle zu Dresden trat, sich den jungen Künstler als designierten Nachfolger des dortigen ersten Violoncellisten Friedrich August Kummer „mit sich nahm". Und so blieb denn dort die Dotzauersche Schule am Ruder, die der letztere vertreten und die Grützmacher aus der Hand Drechslers empfangen hatte. Das künstlerische Wirken unseres Meisters in Elbflorenz ist ein so bedeutsames, dass ein auch nur annäherndes Bild von dessen Tragweite zu geben, an dieser Stelle sich von selbst verbietet. Man muss sich also bescheiden, es mit einigen Hauptzügen zu charakterisieren. Fassen wir zunächst die Konzerthätigkeit Grützmachers ins Auge, der sich seinen Weltruf als Virtuos durch Reisen, die sich bis Holland, England, Italien, Dänemark, Schweden und Russland erstreckten, gewann. Was dem Spiele des Meisters seinen besonderen Wert verleiht, ist der Umstand, dass in ihm eine ausgeprägte Persönlichkeit zum Ausdruck kommt und noch obendrein eine starke, kraftvolle. Grützmacher ist sozusagen noch ein Repräsentant des fundamentalen Charakters seines Instruments. Er ist kein Säusler und Süssling, kein „Sentimentaler" und kein „Kunststückmacher". Unter seiner Hand wird das Violoncell speziell im Kammermusik-Ensemble zum festen

Zeichner der grundierenden Linie, zur Stütze und zum Träger der Architektur des betr. Kunstwerkes. Und wenn uns dieser „grosse Stil“ in Zukunft noch erhalten bleiben wird, so werden wir es nur ihm zu danken haben und zwar in seiner Eigenschaft als Lehrer. Welche Bedeutung ihm hier zukommt, das mag die Aufzählung einer verschwindend kleinen Auswahl aus der Zahl seiner Schüler erkennen lassen. Wir nennen nur seinen jüngeren Bruder Leopold, Moritz Kahnt, Bruno Wilfert, F. Hilpert, Emil Hegar — den Lehrer Julius Klengels —, W. Fitzenhagen, E. Schenk (New-York), O. Brückner, Hugo Becker u. a. und betonen nur, dass speziell auch die Dresdner Königl. Kapelle ihre besten jüngeren Kräfte (Hüllweck, Stenz, Nusser, Nebelong u. s. w.) seiner Schule dankt. Grützmacher bereicherte aber überdies auch die Litteratur seines Instruments ganz wesentlich und zwar nicht nur als erfolgreicher Komponist (Konzerte in A- und E-moll, Ungarische Phantasie, Notturno op. 32, Scherzo op. 30, Etüden op. 38 u. s. w.) sondern auch als kenntnisreicher und geschmackbegabter Bearbeiter und Herausgeber. Erst neuerdings gewann er der musikalischen Welt ein Violoncell-Konzerte Auber wieder (s. Hohe Schule des Violoncellspiels Nr. 9, Breitkopf & Härtel). Für Dresdens künstlerisches Leben kommt aber der Persönlichkeit Grützmachers auch noch insofern eine besondere Bedeutung zu, als an der Spitze des Tonkünstler-Vereins eine Wirksamkeit entfaltend, die bezüglich der Bildung von Geschmack und Verständnis in den musikfreundlichen Kreisen der Residenz kaum hoch genug zu veranschlagen ist. Der Vollständigkeit halber sei nur noch gebührend gedacht, dass der Künstler von König Albert durch die Verleihung der Titel Königl. Kammervirtuos, Königl. Konzertmeister und Professor, wie durch solche hoher Orden geehrt wurde, wie ihm auch sonst Ehren und Auszeichnungen in reichem Masse zu teil wurden.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BAYREUTHER BLÄTTER 1902, 1. bis 3. Stück. — Die Ansichten C. Mayrbergers, S. Jadasohns und C. Hynais erfahren durch einen „Harmonik und Melodik bei Richard Wagner" überschriebenen Aufsatz von G. Capellen, den der Verfasser „Zugleich eine Kritik der bisherigen Erklärungsversuche" nennt, eine entschiedene Bekämpfung. Ausgehend von Birnbergers Ausspruch: „Man setzt nicht für das Auge, sondern für das Ohr", polemisiert Capellen gegen die nach Fechters Vorbild zur Erklärung herbeigezogenen Hilfsmittel des Verstandes und versucht, „den Beweis zu liefern, dass die bisherigen Wagner-Erklärungsversuche noch nicht auf der Höhe der Wissenschaft stehen, dass musikalisch und logisch befriedigende Analysen nicht eher gewonnen werden können, als bis die Theorie mit der grossartigen Reform Wagners Schritt zu halten sich anschickt". — Eine Arbeit von überzeugender Schärfe ist Dr. Wilhelm Luboschs Abhandlung „Über die Freiheit des Willens bei Wagner", die nach eingehender Untersuchung der Charaktere von Wotan, Siegfried und Brünnhilde zu dem Ergebnis kommt: weder Wotan noch Siegfried haben einen freien Willen; auch Brünnhilde handelt während ihres Lebens unfrei; der Ring des Nibelungen ist das Drama des Servum arbitrium. Eine ausführliche Erklärung „Zum Schutz des Parsival" und eingehende Besprechungen von Rietschs und Riemanns letzten musikhistorischen Schriften durch Karl Grunsky bilden den übrigen musikalischen Inhalt des Heftes.

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, No. 9 enthält ausser Dr. Bruns-Molars wertvollen „Beiträgen zur Stimmhygiene" den Schluss von Georg Vogels Aufsatz „Italienische und deutsche Gesangskunst", der in die Forderung ausläuft, unsere jungen Sänger sollten, ehe sie sich der Stilbildungsschule Bayreuths und der Opernbühne in die Arme werfen, eine auf der modernen Naturerkenntnis beruhende Stimmbildung erlangen, ferner die Dr. Max Steinitzers „Musikalischen Strafpredigten" entnommene feine Skizze „An Frau Seraphina Schönsang-Solfeggetti".

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1902, Febr. — Hugo Riemanns „Grosse Kompositionslehre" erfährt eine eingehende Besprechung durch F. Niecks („a book which ought to be in the hands of every inquiring musician"). Ausserdem seien ein Bericht über die am 30. Dezember 1901 in London abgehaltene siebzehnte Jahresversammlung der „incorporated society of musicians" und ein sehr interessanter Aufsatz, in dem Edward A. Baughan die Forderung nach einer modernen volkstümlichen englischen Oper aufstellt, hervorgehoben.

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 3—5. Paul d'Estrées wendet sich in der Fortsetzung seines Aufsatzes „l'art musical" zur Besprechung des Aufenthaltes ausländischer Künstler in Paris (Mendelssohn, Bellini, Heine u. a.) Interessant ist ein Ausspruch über Bellini („Norma est la seule partition, qui sauve le nom de son auteur d'oubli"), ferner die Bemerkung, dass bei einem von Adam komponierten und Napoleon gewidmeten Trauermarsch die Musiker schon jene übermässig langen Blechinstrumente anwandten, die wir aus Verdis „Aïda" kennen. Julien Tiersot behandelt in einer gehaltvollen Studie die Musik der Araber.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 1. — Die Nummer enthält zwei längere Aufsätze: „Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle" und den Schluss von Karoline Valentins Arbeit „Musikbibliographisches in Frankfurt a. M.", die besonders schön die Missaldrucke bespricht. —

MUSIKZEITUNG, ALLGEMEINE 1902, No. 4—6. — Der Balladenkomponist J. R. Zumsteeg erfährt hier eine biographische Würdigung durch Eugen Segnitz; „Die Entwicklung der Sonatenform" erklärt Dr. Hugo Goldschmidt klar und gründlich; Peter Raabe berichtet über das niederländische Musikfest; Rudolf Buck über Kienzls Oper „Heilmar".

MUSIK- UND THEATERZEITUNG, RHEINISCHE (Köln) 1902, No. 5. — Mit lobenswertem Mut polemisiert Willy Seibert in seiner „faktischen Berichtigung" gegen die in der „Kölnischen Zeitung" enthaltene Kritik von Coquelins Gastspiel in den „Reichshallen". K. R. Neval bespricht O. Jägermeiers neueste symphonische Dichtungen „In der Tiefe des Meeres" und die seltsame „Gigantomachie", mit denen „das Endziel der programmatischen Musik — die völlige Einheit von Gesichts- und Tonvorstellung" erreicht worden sei.

WOCHENBLATT, MUSIKALISCHES 1902, No. 4—7. — Die Nummern bringen als leitende Aufsätze zwei umfangreiche technische Studien: „Der natürliche Fingersatz chromatischer Geigenfiguren" von Ferdinand Schäfer und „Registerlose Stimmbildung" von Emil Senger.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT III, No. 5. — Eingeleitet wird das Heft durch einen prächtigen Nachruf Hermann Götzens von Edgar Istel; ausgezeichnet durch tiefes Empfinden und knappe Charakterisierung; am schönsten ist wohl die zusammenstellende Besprechung der „Meistersinger", „Der Widerspenstigen Zähmung" und des „Barbiers" von Cornelius. Besonders lobt der Autor Götzens F-dur-Symphonie und seine „Nänie". Zur Richtigstellung der über Schumanns Verhältnis zur englischen Pianistin Robena Laidlaw verbreiteten falschen Ansichten ergreift Gustav Jansen das Wort.

ZEITSCHRIFT, NEUE, FÜR MUSIK 1902, No. 4—6. — Der Hauptinhalt der Nummern besteht aus Berichten: Benno Geiger bespricht Bossis „Verlorenes Paradies" („Bossi kennt sich, seine Wege. Ein Ding der Zeit ist nur noch die Vollendung dieses im Werdungs-Mysterium gehüllten „Verlorenen Paradieses"); über Max Regers neue Orgelkompositionen schreibt gründlich und formschön F. L. Schnackenberg; Paul Hiller behandelt Edwardo Mascheroni und seine Oper „Lorenza", V. Joss die Lemmermayer-Rückaufsche Oper „Die Rosenthalerin" (er nennt sie lyrisch und lobt namentlich, dass der Komponist sich dem Bannkreis der „Meistersinger"-Musik fernzuhalten vermochte); endlich redet B. Geiger über Giacomo Orefices Oper „Chopin" („Mischmasch und Entweihung; künstlerisch über die Massen verwerflich") und Scontrinos „Francesca da Rimini".

EUTERPE (Helsingfors) 1902, No. 6. — Aus dem Inhalt seien hervorgehoben K. Flodins wertvoller Aufsatz über Merikantos Melodram „Spastaras Död" und E. Segnitz' Studie „F. Liszt in Rom".

DIE GESELLSCHAFT (München) 1902, No. 2 und 3. — Dr. Arthur Seidl spricht in seiner ebenso freimütigen wie geistvollen Weise über Conrad Ansorge als Pianisten; er sagt, Ansorge sei auch als solcher ebenso der „spezifische Lyriker" wie als Komponist, der merkwürdigste Vorzug seines herrlichen Spieles bestehe darin, dass er den kraftvoll-harten Bechstein-Flügel zum weichen, sangesreichen Blüthner mache. Weniger freundlich äussert er sich über Richard Strauss, den „Virtuosen der Opportunität". Felix Adler nimmt den „Fall Mahler" zum Ausgangspunkt einer Verdammung der „Jämmerlichkeit, Hilflosigkeit und Oberflächlichkeit der modernen musikalischen Tageskritik" und meint, er beneide Richard Strauss nur um eines nicht — um die Anerkennung seiner Zeitgenossen. —

Heft 3 bringt einen glänzend geschriebenen Artikel über Max Reger von Karl Straube; er preist Regers Orgelkompositionen, seine Klavierschöpfungen, deren Gepräge und Inhalt er mit dem Symbolum „Scarlatti" bezeichnet, seine Kammermusik („Reger ist der geborene Adagio-Komponist") und seine Lieder, als deren hauptsächliches Vorbild er Bach bezeichnet. „Reger scheint eine jener seltenen künstlerischen Erscheinungen zu sein, welche Kulturelemente vergangener Zeiten unbewusst in sich tragen und diese in künstlerischer Form zu neuem Leben erwecken. Jedenfalls hat er schon jetzt in seinen Schöpfungen Unvergängliches, Grosses geschaffen."

DER KUNSTWART 1902, 1. und 2. Januarheft. — Weihnachten und Neujahr geben Richard Batka Anlass zu einer reizenden Studie „Gebrauchsmusik"; derselbe Autor bespricht Bizets „Carmen" in ausführlicher Abhandlung, halb ausgehend von Nietzsches Ausspielen Bizets gegen Wagner, und sagt: „Carmen ist eines der besten Opernbücher, die je geschrieben wurden" und: „so wenig man im Ernst dabei bleiben kann, Bizet mit der gewaltigen Persönlichkeit und dem umfassenden Geiste Wagners in Vergleich zu ziehen: als Musiker war auch er ein Meister und mit seiner göttlichen Leichtschwebsamkeit, Formenfreude, Eleganz und Delikatesse so gut ein typischer Vertreter des Romanentums, wie wir in Wagner die Verkörperung germanischer Kunst erblicken."

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) 1902, 4. und 5. Januar. — Eine ebenso interessante wie wertvolle Zusammenstellung liefert Wilhelm Tappert unter dem Titel: „Programm-Musik in alter Zeit". Er behandelt da die für gemischten Chor geschriebenen alten Schlacht-Tongemälde, welche die Schlachten bei Marignano (1515), vor Pavia (1525) und für Sivershausen (1553) musikalisch darstellen.

— 10. Januar. W. Tapperts zusammenhängende Darstellung der Schicksale von Beethovens neunter Symphonie enthalten überaus viel des Merkwürdigen. So schrieb die Allgemeine Musikzeitung 1828: „eine höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordenen Mannes". Cherubini: „Höre ich diese Musik, dann muss ich niesen". David Strauss: „Die 9. Symphonie ist nur bei denen beliebt, welchen das Barocke als das Geniale, das Formlose als das Erhabene gilt". Und H. v. Bülow versichert: „Die Neunte hat einen grossen Fehler; Brahms hätte den letzten Satz komponieren sollen!"

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1902, 3. Jan. — Ein ausführlicher Artikel behandelt die nunmehr seit 200 Jahren bestehende Philharmonische Gesellschaft in Laibach, die am 8. Januar 1702 als „Academia Philharmonicorum" nach italienischem Muster gegründet wurde. Rasch vervollkommnete sie sich; 1709 hatte sie schon ein vollbesetztes Orchester mit Pauken, Trompeten und Tuben. Um 1800 begann die Gesellschaft namentlich unsere Klassiker zu pflegen; Haydn und Beethoven gehörten ihr als Ehrenmitglieder an.

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Wien) 1902, 31. Jan. — Die eben erschienene Partitur des „Hohen Liedes" von Anton Bruckner wird von Hans Wagner besprochen. Die eigenartige Instrumentation (2 Violen, 2 Celli, Contrabass, 4 Hörner, 3 Posaunen und Basstuba) und namentlich die immensen Anforderungen des Komponisten an die menschliche Stimme (die Brummstimmen, die das Rauschen der Mühle, das Murmeln des Baches veranschaulichen sollen, sind ganz orchestral behandelt) machen die Aufführung ungemein schwierig; doch bittet der Verfasser die deutschen Männergesangvereine, sich damit ein Verdienst zu erwerben, es wäre „eine ebenso künstlerische als ehrenvolle That".

DER TAG (Berlin) 1902, 23. Jan. — Die unbestreitbare Einwirkung der Musik auf die Menschenseele in Theater, Schule, Haus, Kirche, Heer, Frieden und Krieg

veranlasst Dr. Heinrich Pudor, das Thema „Musik und Hypnose" in einem lehrreichen Aufsatz zu behandeln. Der Grundgedanke seiner Ausführungen ist der folgende: „Die Fähigkeit, hypnotische Wirkungen auszuüben, ist in jeder guten Musik mehr oder weniger enthalten, das heisst latent. Sie wird entwickelt durch den reproduzierenden Künstler, der die Zuhörerschaft zu hypnotisieren hat. Der ganze ungeheuere Erfolg gewisser musikalischer Celebritäten (Paganini, Liszt, Rubinstein, Paderewski) beruht hierauf.

DE KRONIEK (Amsterdam) 1902, No. 371. — Enthält einen auf eine frühere Besprechung des niederländischen Musikfestes bezüglichen „Offenen Brief", der für das richtige Verständnis einiger Einzelheiten von Bedeutung ist.

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, 13. Febr. — Die Nummer bringt zu Wagners Todestag einen „Richard Wagner als Flüchtling in und bei Weimar 1849" betitelten Aufsatz von Dr. Hans Merian-Genast, der Glasenapp, Nohl, Dinger u. a. ergänzt. Es wird z. B. erzählt, es habe eine Begegnung zwischen Wagner und der Grossherzogin Maria Paulowna auf der Wartburg stattgefunden, was durch verschiedene sichere Anzeichen bestätigt wird. Auch die genaue Erzählung der Art und Weise wie man Wagner einen falschen Pass verschaffte, wird nach den Berichten von Zeitgenossen gegeben. Wagner soll nach Weimarer Gerüchten in der Uniform eines Schützen in einem Einspänner, begleitet von zwei wackeren Bürgern, Weimar verlassen haben. —

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1902, No. 27, 28, 29. — Durch die drei Nummern zieht sich eine Artikelreihe Paul Marsops, welche eine Diskussion über die wichtigste Frage des heutigen Musiklebens einleiten soll. „Der Kern der Wagner-Frage" ist der Titel, und der Untertitel: „Museumskunst oder Bühne der Lebenden?" deutet schon zur Genüge an, was der Grundgedanke des Ganzen ist. Der Autor spricht ihn später mit den Worten aus: „Wie ein verschüchtertes Schulkind an den ihm eingetrichterten Verslein der Grammatik, so klebt das Publikum in kläglicher Hilflosigkeit an alten Operngewohnheiten; die lebenden Tonsetzer aber stehen nach wie vor auf der jedem hässlichen Zugwind ausgesetzten Stelle zwischen Angel und Thür." Von dem in reichster Fülle prangenden Gedankeninhalt sei folgendes herausgehoben: Die deutschen dramatischen Tondichter verstehen zu wenig von der Bühne und von der Natur. Aus dem Theater hat man heute eine Art von Occultisten-Laboratorium gemacht; der rechte Zusammenhang zwischen Bühnenspiel und Volksempfindung ist verloren gegangen. Alles muss sich jetzt bestreben, den für die Bühne schreibenden Tonsetzern die Pfade zu ebnen. An die Stelle eines Sammelsuriums von antiquisierenden Aufführungen soll die kraftvolle Wiedergabe moderner Tondramen treten (etwa „Guntram", „Ingwelde", „Der Pfeifertag", „Der arme Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten"). — „Wer seiner Zeit dient, der dient ehrlich .... Dem Mutigen gehört die Zukunft."

HARPERS MONTHLY MAGAZINE Februar 1902. — Arthur Lawrence giebt ein paar kurze Auszüge aus Arthur Sullivans Tagebuch, die leider recht enttäuschen; der Herausgeber hofft damit das alte Urteil zu entkräften, dass die Ansprüche des gesellschaftlichen Lebens das Schaffen des begabten Komponisten beeinträchtigt hätten; es wird im Gegenteil durch diese Tagebuchbruchstücke nur bestätigt. Auch das Porträt Sullivans, ein unschöner Kopf von reinstem irischen Typus (sein Vater war bekanntlich Ire, seine Mutter Italienerin), Monocle im Auge, Haare pomadisiert, der Anzug durchaus à la mode, lässt darauf schliessen. Wo er eine von ihm gesungene oder gespielte, eigene oder fremde Melodie erwähnt, entfällt ihm nie ein künstlerisches Urteil: nur der augenblickliche Erfolg scheint ihn an-

zugehen. Ein paar in Cairo gehörte Trommelrhythmen sind das einzige Musikalische, was er der Aufzeichnung wert hält; daneben das ärgerliche Eingeständnis, dass er einer arabischen Flöte, Nei oder Ni genannt, nicht einen Ton zu entlocken vermochte: ärgerlich, denn er war sehr geschickt und hatte im Orchester seines Vaters sämtliche Instrumente spielen gelernt. Liebenswürdig sind seine Worte über den deutschen Kaiser, damaligen Prinzen Wilhelm, und Prinz Heinrich, mit denen er als Teilnehmer an einem Jachtausflug des Herzogs v. Edinburgh 1881 in Kiel zusammentraf. Er schildert die beiden Prinzen als „very nice and agreeable, simple and unaffected. We told each other good stories, and had a very cheery evening — no Prussian stiffness." Als er zu den Fürstlichkeiten in die Kutsche stieg, beugte sich Prinz Wilhelm ihm zu und sang: „He polished up the handle of the big front door" (ein sehr bekanntes Couplet aus Sullivans Pinafore, Rhythmus der „Holzauktion"). „I burst out langhing, sagt Sullivan, and so did every one. It was too funny." — 1882 hielt er sich zwei Tage beim herzoglichen Paare in Cowes auf, um über seine Erhebung in den Ritterstand zu sprechen. Er schreibt in sein Tagebuch: „Ich lehnte nachdrücklich und energisch ab, oder würde vielmehr ablehnen im Falle eines Anerbietens. Ich danke für die Teilnahme an einem Pairsclub und frage überhaupt nichts nach dem Ritterstande." Trotz dieser stolzen Worte ist der heitere Sullivan aber doch als Sir Arthur gestorben.

GAZETTA MUSICALE. In einer Reihe interessanter Erinnerungen an Verdi aus Fontanas Feder erzählt der Verfasser, dass er das Glück gehabt hat, unlängst ein kleines Register zu durchblättern, in dem sich von der eigenen Hand des Meisters alle Entwürfe von seinen Briefen, die er als Künstler, als Geschäftsmann, als Landmann, sogar als — Liebhaber geschrieben hat, aufgezeichnet fanden. Dieses kleine Register, auf dessen Seiten er seit dem Jahre 1850 alles, was ihn interessierte, angemerkt hatte, begleitete ihn immer auf seinen Reisen, so lange sie auch dauern mochten, und er trennte sich niemals davon. Im Besonderen hatte er als Geschäftsmann darin Jahr für Jahr, Monat für Monat, Tag für Tag, je nach den Umständen, den Briefwechsel und die Verträge mit dem Hause Ricordi, die Summen, die er von diesem erhalten hatte, und als Landmann die Terrainkäufe, die Pachtverhältnisse, Arbeitsbedingungen u. s. w. verzeichnet. Am bemerkenswertesten ist jedoch ein Dokument, das ihn als Künstler angeht: eine Liste der Werke, auf die Verdi sein Augenmerk geworfen hatte, weil sie ihm Themata zu Opern liefern könnten. Diese Liste ist nicht auf einmal niedergeschrieben worden; man sieht vielmehr aus der Verschiedenheit der Tinten, dass sie allmählich vermehrt worden ist, je nach den neuen Eindrücken, die Verdi bei seiner Lektüre empfangen hatte. Die Liste lautet folgendermassen: „König Lear", „Hamlet", „Der Sturm", „Kain" (Byron), „Le Roi s'amuse" (V. Hugo), „Avola" (Grillparzer), „Kean" (Dumas), „Phädra" (Euripides-Racine), „Auf geheime Beleidigung geheime Rache" (Calderon), „Atala" (Chauteaubriand), „Ines de Castro" (Cammarano), „Buondelmonte", „Marie-Jeanne" (D'Ennery), „Guzman der Gute" (spanisches Drama), „Giacomo de Valenza" (nach der „Geschichte" von Siamondi, Cap. 30), „Aria" (nach den „Annalen" des Tacitus, Buch 9), „Marion Delorme" (V. Hugo), „Ruy Blas" (V. Hugo), „Elnava". Man sieht, dass die Themata sehr verschiedenartig waren, aber sie sind alle stark dramatisch und pathetisch. Mehrere Pläne sind ja auch zur Ausführung gelangt.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Erasm. Dłuski: Urwasi. Das neue zweiaktige Werk gelangte Ende Februar in Lemberg zur ersten Aufführung. Bericht folgt.

Andreas Hallén: Valborgsmessa ist der Titel einer neuen Oper, die das Königliche Theater in Stockholm demnächst zur Aufführung bringen wird.

Georg Jarno: Der zerbrochene Krug, Text nach Kleists Komödie von Heinrich Lee, ist als dreiaktige komische Oper soeben vollendet worden.

Pietro Mascagni: Marie Antoinette. Der Komponist arbeitet z. Z. an diesem neuen Werk, dessen Schauplatz der Wiener Hof ist und das aus einer Reihe kurzer Bilder bestehen soll.

Augusto Machado: El Sicao negro, Text nach Lopez di Mendoca von Gil Vincente, hatte im Teatro Avenida starken Erfolg.

Emanuel Moor: Andreas Hofer betitelt sich eine grosse volkstümliche Oper, die als erste Opernneuheit der nächsten Spielzeit im neuen Kölner Stadttheater zur Uraufführung gelangen soll.

Giacomo Puccini: La farfalla bianca (Der weisse Schmetterling). Der Text stammt von Giacosa und ist einer japanischen Novelle entnommen. Die Oper ist zweiaktig und wird vermutlich in Mailand ihre Uraufführung erleben.

Wilhelm Stenhammar: Gildet på Solhaug. Die Stockholmer Königliche Oper hat sich die Erstaufführung der Neuheit gesichert.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Berlin: Das Königliche Opernhaus bereitet in Gemeinschaft mit Direktor Angelo Neumann in Prag einen chronologischen Verdi-Cyklus vor. Ein aus Sängern ersten Ranges gebildetes italienisches Ensemble soll die Hauptwerke des italienischen Meisters vorführen. Eine einzige Oper nur im ganzen Cyklus wird in deutscher Sprache aufgeführt werden, nämlich der Falstaff. Ernani, Troubadour, Maskenball, Rigoletto, Aïda, Othello werden von dem italienischen Ensemble gegeben werden. In Prag hat ein gleicher Verdi-Cyklus seiner Zeit ganz ungewöhnlichen und weithin wirkenden Erfolg gehabt.

München: Im Prinzregenten-Wagner-Theater finden im August und September Muster-Aufführungen Richard Wagnerscher Werke statt, welche folgende Opern umfassen: Die Meistersinger von Nürnberg, Tristan und Isolde, Tannhäuser und Lohengrin. Die Aufführungen finden in der Reihenfolge statt, dass sich acht Cyklen ergeben, von denen jeder die vier zur Aufführung bestimmten Werke umfasst.

Palermo: Das Viktor-Emanuel-Theater veröffentlicht sein Repertoire für die nächste Fasten- und Frühjahrs-Saison. Es enthält Faust, La Tosca, Manon (von Massenet), Zaza, Iris, Fedora und Carmen. Unter dem Solopersonal befinden sich die Damen Amelia Karola, Angelica Pandolfini, Irma Monti-Baldini, Livia Berlendi und die Herren De Lucia, Franco Pandolfini, G. Anselmi, Edoardo Camera und Giuseppe de Luca.

Riga: Das Stadttheater bereitet die Erstaufführung von Wagners Götterdämmerung vor.

KONZERTE

Berlin: Das nächste Konzert der Königlichen Kapelle unter Weingartner verspricht ausser Mozarts Jupiter-Symphonie Raffs Leonoren-Symphonie und eine Wiederholung der Variationen von Elgar.

Nikisch bringt im 9. Philharmonischen Konzert u. a. Dvořaks Karneval-Ouvertüre und Volkmanns D-moll-Symphonie. Risler spielt Mozarts C-moll-Konzert.

Strauss setzte auf das Programm des letzten grossen Abonnementskonzerts des Berliner Symphonie-Orchesters u. a. Liszts Mazeppa und Gesänge mit Orchester von Lindner.

Edinburgh: Das zweite der von Professor Niecks veranstalteten vier historischen Konzerte brachte eine Übersicht über die Entwickelung der Violin-Klaviersonate von Beethoven bis Richard Strauss. Die Ausführenden waren die Herren Verbrugghen und Philipp E. Halstead. Im dritten Konzert gab Professor Niecks nach einleitenden Bemerkungen einen Entwickelungsabriss der komischen Oper Italiens von Pergolese bis Cimarosa.

St. Petersburg: Gustav Mahler wird im März drei Symphonie-Konzerte dirigieren. Solisten sind Fräulein Boronat (Gesang), Pugno und Ysaye.

Riga: Der russische Komponist Arensky wird hier demnächst mit eigenen Kompositionen im Kammermusik-Konzert auftreten und persönlich ein Orchester-Konzert dirigieren.

Wien: Die Erstaufführung von Bruckners „Das Hohe Lied" unter Leitung von Prof. Hans Wagner erfolgt am 13. März durch den Akademischen Gesangverein. Hierbei gelangt auch des Meisters Tedeum zur Wiedergabe.

TAGESCHRONIK

Enrico Bossi, der Verfasser der biblischen Cantate Canticum canticorum, arbeitet gegenwärtig an einem neuen, abendfüllendem Oratorium Das verlorene Paradies (nach Miltons Dichtung). Dieses Werk in 4 Teilen, der Landgräfin von Hessen gewidmet, geht im Mai seiner Vollendung entgegen und soll in der nächsten Konzertsaison die erste Aufführung erleben. Bossi, der erst etwa 40 Jahre alt ist und schon über 120 Opera geschaffen, hat einen 20jährigen Sohn, der sich auch bereits als Komponist versucht.

Richard Heuberger, der bekannte Komponist und Musikschriftsteller hat die Stelle eines zweiten Chormeisters im Wiener Männergesangverein übernommen.

Professor Karl Müller-Hartung in Weimar, welcher seit Mitte der 1860er Jahre erst als Kirchenmusik-Direktor, dann als Hofkapellmeister und seit Anfang der 1870er Jahre als Leiter der von ihm gegründeten Orchestermusik- und Opernschule höchst erfolgreich gewirkt hat, wird zu Ostern, 68 Jahre alt, in den wohlverdienten Ruhestand treten. Mit der Aufführung von Beethovens Missa solemnis wird er sich im März von der Öffentlichkeit verabschieden.

Dem Hofkapellmeister Josef Sucher in Berlin ist der Titel „Professor" beigelegt worden.

Benjamin Bilse, der jetzt 85jährige Kapellmeister, ist in seiner Vaterstadt Liegnitz schwer erkrankt.

Durch die Berufung des Kapellmeisters Franz Beidler wird die Stellung des ersten Kapellmeisters am Prager deutschen Landestheater Leo Blech in keiner Weise alteriert werden, wie die Direktion dieser Bühne mitteilt.

Der Kammermusiker Ludwig Vollnhals wurde zum zweiten Konzertmusiker des Münchener Hoforchesters ernannt.

Kommerzienrat Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig, Inhaber der gleichnamigen Musikalienverlags- und Musikinstrumenten-Firma in Leipzig, mit Zweiggeschäften in St. Petersburg, Moskau und London, ist vom Kaiser von Russland mit dem Titel eines Kaiserlich Russischen Hoflieferanten, sowie dem Titel eines Kaiserlich Russischen Kommerzienrates ausgezeichnet worden.

Die Leipziger Singakademie beging am 14. Februar die Feier ihres 100jährigen Bestehens und veranstaltete aus diesem Anlass ein grosses Festkonzert, das als Hauptwerk das selten gehörte „Alexander-Fest" Händels in der Einrichtung Fr. Chrysanders brachte. Die Stadtgemeinde hat zu diesem Feste 1000 Mark gespendet.

Am 23. Februar feierte die Berliner Philharmonie das Jubiläum ihres 25jährigen Bestehens. Am 23. Februar 1877 wurde in der Bernburgerstrasse der „Skatingring" eröffnet. Die Rollschuhläufer machten bald den Musikanten aus aller Herren Länder Platz; das Unternehmen entwickelte sich unter Leitung der Direktoren Sacerdoti und Landeker glänzend und gilt wohl mit Recht heute als eins der grossartigsten Konzertetablissements der Welt. Die letzte Erweiterung bildete der Anbau des Beethoven-Saals in der Köthenerstrasse. Gleichzeitig mit der „Philharmonie" feiert auch der ältere Eigentümer, Herr Sacerdoti, sein 25jähriges Jubiläum. Bei dieser Gelegenheit sei auf die Altmannsche Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters aufmerksam gemacht, die die Entwickelung des berühmten Instituts von seinen Anfängen an darstellt.

Richard Strauss unternahm mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester eine kurze Konzertreise nach Posen, Halle und Hannover, auf der auf vielseitigen Wunsch Bruckners dritte Symphonie (d-moll) und Straussens symphonische Dichtung Don Juan zur Aufführung gebracht wurde.

Die Stadt München ist schon früher um eine Subvention für die von Hofrat Kaim mit seinem Orchester im Kaimsaal veranstalteten billigen Volks-Symphoniekonzerte angegangen worden, aber vergeblich. Da Dr. Kaim nicht dauernd die ihm aus dieser Veranstaltung erwachsenden finanziellen Opfer allein tragen will, so beabsichtigt er, diese Volkskonzerte aufzugeben. Um dies zu verhindern, wurde den beiden Gemeindekollegien eine mit etwa 150 Unterschriften von Künstlern, Gelehrten, Schriftstellern, Beamten etc. versehene Eingabe überreicht, in der mit ausführlicher Begründung neuerdings dafür eingetreten wird, dass die Stadtgemeinde München mit einer jährlichen Subvention (12000 Mk.) die Erhaltung dieser Volks-Symphoniekonzerte des Kaim-Orchesters ermögliche.

Der König von Württemberg hat die Genehmigung erteilt, dass ein provisorischer Theaterbau am Königsthor in Stuttgart errichtet wird. Der Bau soll zum Beginn der nächsten Spielzeit eröffnet werden und als Schauspielhaus ständig bleiben. Das neue Opernhaus kommt auf den Platz des abgebrannten Theaters. Intendant von Putlitz schloss inzwischen mit dem Münchener Intendanten von Possart ein Abkommen, nach welchem das Opern-Personal des Stuttgarter Hoftheaters während der Monate Juli und August am Münchener Hoftheater Vorstellungen geben wird. Für Anfang März sind solche in Ulm und Ravensburg vorgesehen, wo ausser einem Wagnerkonzert die Opern „Mignon" und „Wildschütz" zur Aufführung kommen werden. Auch für Reutlingen und Tübingen sind für die Tage vom 5.—7. März ähnliche Gastspiele geplant.

Mit der Übersiedlung der Berliner Akademischen Hochschule für Musik nach Charlottenburg treten mancherlei eingreifende Änderungen ein. Die gegenwärtig noch am Schinkelplatz untergebrachte Sammlung alter Musikinstrumente wird in das neue Hochschulgebäude in der Hardenbergstrasse verlegt werden. Im kleinen Konzertsaal des neuen Hochschulgebäudes ist auch eine Versuchsbühne eingerichtet, die der alten Anstalt fehlte. Es ist dadurch die Möglichkeit geboten, die notwendige Erweiterung des Vorbereitungsunterrichtes für Opernsänger und Opernsängerinnen an der Hochschule durchzuführen. Hierzu sollen ein Correpetitor, ein Theorielehrer und Solosänger angestellt werden. Die grösseren räumlichen Verhältnisse für den Neubau bedingen ferner eine erhebliche Verstärkung des Chorpersonals. Auch das Akademische Institut für Kirchenmusik siedelt nach der Hardenbergstrasse über.

Aus Wien wird geschrieben, dass die vom dortigen Brahms-Denkmal-Komité beschlossene Ausschreibung der engeren Konkurrenz zur Erwerbung von Entwürfen für das Standbild formell erfolgt ist. Max Klinger in Leipzig, sowie die Wiener Bildhauer J. Benk, K. Kundmann und R. Weyr haben sich bereit erklärt, an der Bewerbung teilzunehmen.

Eine Petition der deutschen Musiklehrer und Lehrerinnen zur Einführung einer staatlichen Prüfung, zu der die Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins angeregt hat, ist nunmehr an den Kultusminister Dr. Studt abgesandt worden. Nach ca. 400 Städten waren Aufforderungen zur Betheiligung an der Bewegung gesandt, aus diesen sind an 185 zustimmende Schreiben zurückgekommen. Am thätigsten darunter waren: Berlin mit 350 Unterschriften, Königsberg 148, Dresden 94, Breslau 89, Kassel 97, Leipzig 75, Köln 72, Stuttgart 65, Bremen 64, Frankfurt a. M. 57, Danzig 47, Darmstadt 40, Halle 38 u. s. w. Insgesamt waren in den Sammelbogen 1995 Stimmen eingetragen, während von einer grossen Zahl Musiker ausserdem noch zustimmende Schreiben einliefen und verschiedene als Präsidium oder Vorstand von grossen Vereinigungen unterzeichneten.

Suppés künstlerischer Nachlass. Die Witwe des Komponisten Franz v. Suppé hat sich entschlossen, alle Gegenstände und Erinnerungszeichen, die sich auf das künstlerische Wirken ihres verstorbenen Gatten beziehen, und die gesamte Einrichtung seines Arbeitszimmers der Stadt Wien für das neue städtische Museum zu widmen. Die Sammlung enthält die vollkommen fertiggestellte Partitur einer einaktigen Operette, „Schwertmeier", die zur Aufführung an einem Festabende des Männergesang-Vereins bestimmt war. Der Text der Operette stammt aus der Feder Carl Lindaus. Zu dem musikalischen Nachlass gehören ferner: achtundzwanzig Lieder, deren sechs Franz v. Suppé kurz vor seinem Tode komponierte, ferner eine Ouvertüre und mehrere kleine Kompositionen. Den für die Musikgeschichte wertvollsten Teil der ganzen Sammlung werden jedenfalls die Original-Partituren sämtlicher Operetten des Meisters bilden, die insgesamt in den Besitz des Museums der Stadt Wien übergehen werden.

Die neue Bruckner-Orgel im Stifte St. Florian wurde am 20. Januar vom Prälaten Josef Sailer in der Marienkapelle eingeweiht. Diese Orgel ist eine Spende des Herrn Ignaz Bruckner, der seinem in der Gruft der Stiftskirche zu St. Florian ruhenden berühmten Bruder Anton Bruckner hierdurch ein sinniges Denkmal setzte. Die Orgel wurde gebaut vom Hoforgelbauer Josef Mauracher in St. Florian. Nach der Weihe kam vom Stiftschore nachstehendes Programm zur Aufführung: Das „Ave verum" von Mozart, das „Ave Maria" von C. Greith, eine Fuge für Orgel von J. S. Bach über seinen eigenen Namen, das vierstimmige Marienlied „Zur Ehre Gottes" von Josef Gruber und zuletzt eine Vorführung der

einzelnen Register der neuen Orgel. Das Werk hat II Manuale C—f^{3}, und Pedal C—d^{1}. Spiel- und Registermechanismus ist durchweg mit Röhrenpneumatik ausgeführt, die Jos. Mauracher nun schon seit 16 Jahren anwendet.

Das Privat-Orchester König Eduard VII, das unter der Leitung von Sir Walter Parratt steht, ist jetzt vervollständigt worden und zählt nunmehr 34 Musiker.

Mascagni ist nicht, wie seine Freunde gehofft hatten, zum Direktor des römischen Konservatoriums „Academia di Santa Cecilia" ernannt worden. Dieser Posten war durch den Tod Marchettis, des Komponisten der Oper „Ruy Blas", freigeworden. Der Verwaltungsrat der „Academia di Santa Cecilia" hat aber den römischen Maëstro Falchi, den Komponisten der Oper „Der Teufelstriller", zum Nachfolger Marchettis ernannt. Inzwischen ist Mascagnis Stellung in Pesaro als Direktor des Konservatoriums Rossini nahezu unhaltbar geworden. Noch in der letzten Sitzung des Gemeinderates von Pesaro wurden heftige Anklagen gegen Mascagni laut, der zwar seine 12000 Lire Jahresgehalt pünktlich erhebe, aber sich um das Konservatorium fast gar nicht kümmere und 10 Monate des Jahres ausserhalb Pesaros verbringe. Nur in der Badezeit wenn auch in Pesaro, das als Seebad beliebt ist, grossstädtisches Leben herrsche, lasse sich Mascagni im Konservatorium sehen, aber das wolle wenig besagen, denn in diesen Monaten hätten ja die Schüler Ferien.

Richard Wagner in Paris. Über die ziffermässig nachweisbaren Erfolge Richard Wagners in Paris schreibt man: Während des Monats Januar fanden 16 Aufführungen in der Grossen Oper statt, welche folgende Einnahmen ergaben: 1. Januar Faust 17 013, 3. Siegfried 15 366, 4. Wilhelm Tell 12 366, 6. Siegfried 20 202, 8. Die Barbaren, Maladetta 13 103, 10. Siegfried 22 257, 13. Die Hugenotten 14 070, 15. Siegfried 22 738, 17. Die Barbaren, Corrigane 14 274, 18. Siegfried 20 001, 20. Siegfried 22 085, 22. Wilhelm Tell 14 432, 24. Siegfried 22 484, 27. Siegfried 21 708, 29. Die Barbaren, Corrigane 12 491, 31. Wilhelm Tell 14 786 Fr. Die 16 Vorstellungen brachten also 279 368 oder 17 460 Fr. im Durchschnitt. Hiervon kommen 165 841 Fr. auf die acht Siegfried-Vorstellungen oder durchschnittlich 20 855 Fr. Wagner verdankt die Grosse Oper überhaupt die besten Einnahmen, welche sie je gehabt. Ganz besonders sind auch Tannhäuser und Lohengrin Kassenstücke allerersten Ranges für sie.

Wagner-Gedenkfeier in Venedig. Die Fürstin von Polignac hat die Bestimmung getroffen, dass jedes Jahr am Todestage Wagners die städtische Kapelle beim Palaste Vendramin (wo Wagner starb) ein Wagner-Konzert veranstalten solle; die erforderlichen Geldmittel hat die Fürstin zur Verfügung gestellt. Am 19. Gedenktage von Wagners Tode, gab die Kapelle im Hofe des Palastes ein Konzert, das mit dem Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" begann.

Theaterprogramme haben sehr oft eine Geschichte. Vor uns liegt ein köstliches Theaterprogramm aus alter Zeit. Kurz nach der ersten Aufführung von Richard Wagners „Der Venusberg oder der Sängerkrieg auf der Wartburg" („Tannhäuser") in Dresden (19. Oktober 1845) war bekanntlich in den Blättern ein heftiger Streit über den Wert und Unwert der Wagnerschen Komposition und Dichtung entstanden. Namentlich waren Philister über die im Venusberg hausende Venus arg verstimmt, denn der Kostümlosigkeit nach zu schliessen, war es ihre Aufgabe, nicht nur den armen Tannhäuser, der sich im geeigneten Augenblick mit dem schönen Satz: „Mein Heil ruht in Maria", aus der kitzlichen Verlegenheit hilft, zu verführen, sondern, wie die Mucker und Heuchler im Chor schrieen, auch andere Männer. Ferner war man über den damals unmodernen tragischen Schluss erregt. Ohne „Verheiratung am Schluss" gab es damals kein gutes Schau

spiel und auch die Opern mussten so enden. Diesem Bedürfniss halfen mehrere Dichter nach. So führte die Direktion Josef Schweitzer, Nachfolgerin Caroline Schweitzer, ein Stück auf: „Tannhäuser oder der Deklamationskrieg auf der Wartburg", Schauspiel in 5 Aufzügen nebst einem Vor- und Nachspiel von weiland Josef Schweitzer. Als Empfehlung erklärte der Theaterzettel:

Verehrungswürdige!

Mein Gatte, weiland Josef Schweitzer, hat dieses gediegene Schauspiel verfasst bevor er in das Jenseits, wo er für jede Sünde Rechenschaft geben muss, versehen mit den heiligen Sterbesakramenten, abberufen ward. Er schrieb dieses Stück mit seinem Herzblut und drang in die Gewalten der Liebe mächtig ein, ohne den Venusberg je besucht zu haben. Ich bitte, das Stück meines seligen Mannes deshalb nicht mit der Oper dieses Herrn Richard Wagner zu verwechseln, mit dessen Ansichten mein seliger Mann nie etwas gemein haben wollte. Mein Mann hat die Liebe in dem Stück so behandelt, wie er sie als Mensch empfunden, tief und gewaltig, schön, was ich am besten bezeugen kann; vor allem, dass jeder, der sein Stück ansieht, mitfühlen kann, was schon daraus hervorgeht, dass der Held Tannhäuser und die Heldin Elisabeth zum Schluss heiraten und nicht sterben, weshalb Ihnen ein vergnügter gemütlicher Abend bei dem Besuch der Vorstellung sicher ist.

Karoline Schweitzer,
Direktorin und Nachfolgerin des Dichters des Stückes,
weiland Josef Schweitzer.

Die Direktion der Philharmonie, das Philharmonische Orchester und der Philharmonische Chor veranstalteten am 9. Februar im grossen Saale der Philharmonie eine Feier zum Gedächtnis für Hermann Wolff, den verstorbenen Gründer der Konzert-Direktion in Berlin. Die Feier gestaltete sich vor dem zahlreich geladenen Publikum zu einer sehr erhebenden. Der grosse Saal der Philharmonie zeigte ein dem Charakter des feierlichen Aktes angemessenes Gepräge. Nach einem Choralvorspiel von Bach und dem Trauermarch aus der Eroika unter Nikisch, würdigte Professor Reimann die grossen Verdienste des Verblichenen. Das Parsifalvorspiel, das Rebicek leitete, und Brahms' ergreifendes Schicksalslied unter Siegfried Ochs beschlossen die weihevolle Feier. Das Orchester war durch ein Pflanzenarrangement dem Auge der Hörer vollständig entzogen. Die Wirkung dieses „verdeckten Orchesters" war eine unbeschreibliche.

TOTENSCHAU

Dr. Julius Schäffer, der Nestor der Breslauer Tonkünstler, geboren am 28. September 1823 in Krevese bei Osterburg in der Altmark, starb am 10. Februar in Breslau. Schäffer studierte von 1844—1847 Theologie in Halle, wo er mit Robert Franz intim bekannt wurde und durch ihn in Berührung mit Schumann, Mendelssohn und Gade kam. Seit 1855 Musikdirektor in Schwerin, wurde er an Reineckes Stelle Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Singakademie in Breslau, die dem ausgezeichneten Musiker ihre jetzige Blüte verdankt. Durch seine vortrefflichen Choralbücher ist er weiteren Kreisen bekannt geworden.

Ludwig von Brenner, auf dessen erfolgreiche Thätigkeit als Geiger und Dirigent die „Musik" auf Seide 471 hinwies, ist am 9. Februar in Berlin in völliger Zurückgezogenheit verschieden.

Carl J. J. Umlauf, geboren am 19. September 1824 in Baden bei Wien, bekannt als Zithervirtuose, starb am 13. Februar in Wien.

Henry Pierson, der Direktor der Generalintendantur der Königl. Schauspiele in Berlin, ist am 16. Februar plötzlich gestorben. Gegen Ende der vierziger Jahre in Hamburg geboren, in Stuttgart erzogen, widmete er sich zunächst dem Buchhandel, trat dann aber nach seiner Vermählung mit der Hofopernsängerin Bertha Brethol in das Gebiet der Kunst über. Die Berufung seiner Frau nach Berlin hatte zur Folge, dass man ihn bald in die Verwaltung zog. Hier fand er das richtige Bethätigungsfeld für seinen kommerziellen Sinn, dem es zu verdanken ist, dass sich die Einnahmen ungewöhnlich erhöht, die Defizits vermindert oder vielfach ganz verloren haben. Nun hat der Tod dem Wirken des klugen, geschäftsgewandten Mannes ein Ziel gesetzt.

AUTOGRAPHEN

In der italienischen Zeitschrift für Bücherfreunde, der Bibliofilia, berichtet der Herausgeber, Leo S. Olschki in Florenz, über einen Besuch in der Autographen- und Dokumentensammlung des Comm. C. Lozzi, die Musik und Theater mit all ihrem Zubehör und überhaupt jede Art von öffentlicher Aufführung umfasst. Es finden sich musikalische und andere Autographen von jeder Art von Komponisten. Von der Volkskomödie bis zur grossen Oper, von A bis Z fehlt keiner der grossen Komponisten oder ausübenden Künstler in Autogramm oder Bild. Nach der von Olschki gegebenen Aufstellung scheint diese Jahrhunderte umfassende Sammlung etwas ganz Aussergewöhnliches zu sein. Erwähnt sei hier folgender Brief vom Papa Haydn. Er schreibt, wohl an seinen Verleger, am 6. April 1789: „Wohlgeborener, sonderlich hochzuverehrender Herr, Uebersende die anverlangte von mir unterschriebenen zwei Assicurantz Quittungen, sammt dem Capriccio mit gänzlicher Versicherung, dass es keines Anderes Seele aus meiner Hand empfangen soll. Es ist mir aber leid, dass ich vermöge meiner Arbeit von diesen 24 Nummern kein Kreutzer nachlassen kann. Nur bitte ich, dass sowohl die Sonate als das Capriccio sauber und leserlich gestochen wird. Beigelegten Brief an Herrn S., Verleger in Paris, bitte allsogleich zu expediren. Es betrifft sein Interesse. Unterdessen bin ich etc. etc.“ Nachschrift: „Bitte in deutscher Sprach zu antworten.“

Eine ungewöhnlich umfangreiche Sammlung von Autographen kommt Ende März bei J. A. Stargardt, Berlin, Königin Augustastrasse 22, zur Versteigerung. Fast alle grossen Musiker sind vertreten. So weist der Katalog u. a. das Originalmanuskript Bernards zu dem Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ mit zahlreichen Korrekturen Beethovens auf. Das Manuskript galt als verschollen und ist erst neuerdings in Thayers Nachlass aufgetaucht. Seltene Stücke von Boccherini, Bortniansky, Cherubini, Chopin, Cornelius, Czerny, Diabelli, Eybler, Franz, Joseph und Michael Haydn, Hiller, Himmel, Hummel, Liszt, Lortzing, Loewe, Marpurg, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart und seiner Frau, Nicolai, Praetorius, Raff, Schubert, Schumann, Spohr, Spontini, Verdi, Weber, Wagner schliessen sich an. Als besonders wertvoll seien erwähnt die Auszüge aus einem Tagebuch, das Karl Holz, Beethovens Freund, angelegt hat. Nach jeder Probe bei Beethoven zeichnete Holz die ihm von dem Meister bezeichneten und von ihm gutgeheissenen Tempoangaben sorgfältig ein. Es handelt sich um Beethovens Quartette.

KRITIK

OPER

AGRAM: Die Aufnahme von Marschners „Hans Heiling“ in unser Repertoir bedeutet wohl eine lobenswerte Rücksichtnahme auf Werke der Weltliteratur, doch hat derselbe, auf kroatischen Boden verpflanzt, viel von seinem ursprünglichen Reiz verloren. Werke dieser Art sind viel zu sehr mit deutschem Empfinden verwachsen, haften zu sehr an deutschem Worte, als dass sie in slavischer Übertragung gleich wirksam sein sollten. Ein mehrabendliches Gastspiel von Mad. Teriane brachte nach längerer Pause Tschaikowskys „Pique Dame“ auf das Repertoir. Der russische Meister, als Opernkomponist noch lange nicht genügend gewürdigt, erfreut sich bei uns einer grösseren Pflege; er ist heuer mit dem oben angeführten Werk und mit seinem „Eugen Onegin“ vertreten. Des Meisters Werke stossen hier, vielleicht infolge der Verwandtschaft des nationalen Kolorits mit unserer Nationalmusik, auf dankbares Publikum. Allerdings zeigt sich diese Dankbarkeit mehr in der aufrichtigen Würdigung dieser wertvollen Musik, seitens einer kleinen Gemeinde, als in intensiven Besuchen des grossen Publikums. Vielleicht ist an diesem Umstande auch die keineswegs einwandfreie Wiedergabe schuld, deren Mängel hauptsächlich in ungenügendem Ausfeilen und zu geringem Hervorheben der nicht gerade obenauf liegenden Schönheiten der Werke liegt. Ernst Schulz.

BRAUNSCHWEIG: Am Schluss der gegenwärtigen Spielzeit verlässt der I. Baritonist Herr Settekorn das Hoftheater nach 18jähriger erfolgreicher Wirksamkeit. In dieser langen Zeit hat er sich viel Sympathieen erworben, da er überdies noch im Vollbesitz seiner Stimme ist, so war das Publikum den Bewerbern, den Herren Nawiasky-Frankfurt a. M. und Piechler-Düsseldorf, gegenüber nicht gerade günstig gestimmt. Ersterer bot als Rigoletto eine weit bessere Leistung als im „Fliegenden Holländer“, weil er mehr durch die Darstellung als durch die Stimme wirkt. Sein Gegner machte als Don Juan einen vorzüglichen Eindruck, denn er ist viel jünger, das Organ allerdings kleiner, aber angenehm. Das Spiel stand dem d'Andrades nicht nach, durch die glänzenden Kostüme wurde die einnehmende Figur noch gehoben. Durch Blick, stummes Spiel, Schattierungen und viele unbedeutende Einzelheiten zeichnete sich dieser Don Juan vor vielen Kollegen aus, „doch mit des Geschickes Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten“. Der Gast wurde krank, das zweite Auftreten musste aufgeschoben werden, Hans Sachs litt noch unter den Folgen; so wurde Nawiasky engagiert. Als Neuheit hatten wir „Der Überfall“ von H. Zöllner. Betreffs des Wertes unterschreibe ich bedingungslos das Urteil von Dr. W. Altmann („Die Musik“ Heft 3, S. 248), der anwesende Komponist wurde durch Beifall und Lorbeer geehrt; für die Ewigkeit ist das Werk aber nicht geschrieben. Die zweite Wiederholung war allerdings noch gut besucht, vielleicht bildete aber das nachfolgende Ballet „Die Puppenfee“ den Schwimmgürtel für die Oper; denn diese brachte es trotz tüchtiger Leistungen der Hauptdarsteller nur zu einem Achtungserfolg. In der nächsten Zeit haben wir Gastspiele von Frl. Breuer-München, E. Destinn-Berlin und Frau Fleischer-Edel-Hamburg. Ernst Stier.

BRESLAU: Unsere Oper hat sich nun doch wieder einmal zu einem grossen Abend aufgeschwungen. Die schon seit sehr langer Zeit als „in Vorbereitung“ verkündete Oper „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns ging mit gutem Erfolg in Scene. Das Theater hatte sich für die Aufführung Frau Götze aus Berlin verschrieben, da von unseren Altistinnen sich keine für die Partie der Dalila eignet. Man hatte im ganzen den Eindruck, dass die Oper um einige Jahrzente zu spät gekommen sei. Es fehlt der Musik bei aller Vornehmheit des Stiles und trotz allen Raffinements der Technik, in der Saint-Saëns ja ein Meister ist, an dramatischer Kraft. Sie nahm sich an den Stellen, welche nicht durch besondere Vorzüge der Ausführung gehoben wurden, etwas antiquiert

aus. Der Erfolg war in erster Linie ein persönlicher der Frau Götze, die in der Dalila eine bewunderungswürdige gesangliche und darstellerische Leistung bot. Es war ein Labsal ihrem klassischen Gesang zu lauschen. Als ein vortrefflicher Anwalt des Komponisten bewährte sich auch Herr Kapellmeister Hertz. Den Samson sang bei der Première an Stelle des erkrankten Herrn Konrad Herr Urlus aus Leipzig. Im übrigen leben wir in einer Periode fortwährender Gastspiele. Nach Frau Götze erschien Fräulein Alma Sackur, welche mit der Puppe, der Geisha und der Marie aus „Zar und Zimmermann" die theatralische Sensation der Woche darstellt. G. Münzer.

DRESDEN: Nach dem Vorgange fast aller grossen deutschen Bühnen öffnete jetzt auch unsere Königliche Hofoper Offenbachs phantastischer Oper „Hoffmanns Erzählungen" ihre Pforten und wie allenthalben war auch hier dem Letztlingswerke dieses ungezogenen Lieblings der Grazien ein starker Erfolg beschieden. Seltsam, wie sich hier wieder einmal der beinahe trivial gewordene Satz bestätigt: on revient toujours à ses premiers amours, und nicht etwa nur an den beiden Autoren, deren jugendliche Hoffmann-Schwärmerei in späteren Jahren wieder erwachte. Auch die romantischen Neigungen unseres Publikums, die, man hätte meinen sollen, durch Richard Wagner die beste Befriedigung fanden, kehren zu dem zurück, der diesen erst — wir erinnern an den „Kampf der Sänger" (Tannhäuser), „Meister Martin und seine Gesellen" (Meisersinger) — zu seinen Grossthaten anregen half. Aber so ist es ja, ringförmig reihen sich die Glieder der Entwickelung der Kunst aneinander. Wir möchten fast prognosticieren, dass wir einer Periode entgegen gehen, in der dieses E. T. A. Hoffmannsche Doppelleben zwischen Phantasie und Wirklichkeit noch eine Wiederauferstehung feiert. Vielleicht und hoffentlich bleibt nur aus der Zeit des absoluten Negierens der Wirklichkeitsforderung, die für Wagner restlos in den hierher gehörigen Werken mit dem „Lohengrin" begann und dann in den Mischungen von Vergessenheitstränklein mit dem Verlust jedes bewusst Persönlichen kulminierte, der Niederschlag einer Forderung von Poesie zurück. Das nur durch reichlichen Punschgenuss etwas behebende geistige Philistertum Hoffmanns möchte man nicht wieder erstehen sehen. Und leider wehrte dem der Librettist Barbier auch nicht. Eine Einheitlichkeit der Gestaltung des Stoffes, den er sich erkor, eine innere organische Verknüpfung der drei Geschichten aus den „Serapionsbrüdern", der von der sich zu Scherben tanzenden Puppe Olympia, jener von der sich zu Tode singenden Sängerin Antonia und der dritten von der Hoffmann das Spiegelbild raubenden Giuletta, gelang ihm oder erstrebte er nicht. Man mag in dieser Losigkeit gerade etwas von „Hoffmannschem Geiste" wittern, in dem nebulosen Durcheinander von Phantastik und Wirklichkeit, aber dann ist es eben der Geist der Poesielosigkeit, den man empfindet. Und da kommt es allerdings einer besonderen „That" gleich, was Offenbach, der „maître suprême du genre cochon", hier auf nicht schlüpfrigem Boden leistete. Wenn man davon absieht, dass das den Wert eines Werkes ausmacht, was nur wir können, dass also in diesem Sinne die „Offenbachiaden" die ureigensten Ausstrahlungen der individuellen Veranlagung des Meisters der „Bouffes" sind, dann ist diese phantastische Oper Offenbachs beste künstlerische That. Wetteifert er hier in der Grazie und Eleganz mit Musikern wie Auber, Delibes u. a., so entpuppt er sich in dem, was man heute „Milieu" nennt, als ein Romantiker von fast neuheitlicher Prägung. Insbesondere das Bild vom Doktor Mirakel und seiner Verhexung der todkranken Giuletta ist ein vollendetes Kunstwerkchen, meisterlich in dem Festhalten der unheimlichen Grundstimmung, die über allen Situationen vom Anfang gebreitet liegt. Die hiesige Aufführung wird auch der rigoroseste Kritiker als eine mustergültige bezeichnen müssen. Die Illusionskraft der scenischen Bilder wurde von allen Mitwirkenden in glücklichster Weise aufgenommen. Darstellerisch glänzte vor allem Perron, gesanglich Anthes und Frau Wedekind, die die drei Hauptpartieen übernommen hatten. Aber nicht minder glückliche Vertretung fanden die kleineren Rollen durch die Damen Schäfer und v. Chavanne, sowie die Herren Erl,

Jäger etc. Was aber die Kapelle unter Schuch aus der Partitur zauberte, war, man darf es wohl sagen, fascinierend. Otto Schmid.

DÜSSELDORF: In anerkennenswertester Ausführung errang sich die prächtige, in ihrer Art mustergültige komische Oper „Der Wiederspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz rasch die Gunst des hiesigen Publikums. Thomas' „Mignon" brachte als Gastin in der Titelrolle Kölns vortreffliche Soubrette, Frida Felser. Dann gab für kurze Zeit der im Rheinland besonders verehrte Prinz Karneval auch im Theater den Ton an und bescherte uns eine ausgezeichnete „Fledermaus"-Vorstellung, bei welcher das fast ausschliesslich aus Wien stammende Personal seine Begabung ins rechte Licht stellte und eine nicht minder gute Inscenierung der reizenden Oper — oder besser Operette — „Der Opernball" von Heuberger, deren prickelnde Weisen die frohe Laune der Hörer nicht verfliegen liessen. Dann nahm Wagners Kunst wieder Besitz von der Bühne. Auf das „Rheingold", welches noch mancher Probe benötigt hätte, um ernste Ansprüche zu befriedigen, folgte „Die Walküre" in glänzender Ausführung. Der Tenorist Kaufung, der von Köln nach Düsseldorf übersiedelte, leistete stimmlich, musikalisch und darstellerisch Gediegenes. Neben ihm boten Piechler („Wotan"), Fanny Pracher („Sieglinde"), Josefine v. Hübbenet („Brünnhilde"), Leonore Rellée („Fricka"), sowie Savitsch („Hunding") gutes. Auch die Walküren genügten. Reich dirigierte die strichlose Aufführung. Der „Ring des Nibelungen" wird fortgesetzt. Auch Aubers „Die Stumme" mit Kaufung als „Masaniello" fand eine gute Wiedergabe. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: „Die heimlichen Richter" von Dr. Otto Klauwell, Königl. Professor am Konservatorium zu Köln, haben bei ihrer hiesigen Uraufführung eine ziemlich freundliche Aufnahme gefunden. Die Handlung dieser einaktigen „Lustspieloper", wie der Komponist sie nennt, ist eine in den oberbayrischen Alpen spielende Liebesgeschichte, in welche das sogenannte „Haberfeldtreiben" verwoben ist. Wie aber der Stoff keinen Lustspielcharakter zeigt, so ist auch die Musik nicht auf den leichten Lustspielton gestimmt. Letztere bewegt sich in bekannten Bahnen; sie entbehrt der Originalität und der prägnanten, charakteristischen Motive. Geschickt aber weiss Klauwell das Orchester zu handhaben und die Stimmen sangbar zu führen. Zu den hübschen lyrischen Einzelheiten gehören die in Nesslerscher Manier eingewobenen Lieder. Um die Aufführung machten sich besonders Anna Triebel (Anna), Eduard Walter als Franzl und Sprecher, und Regisseur Eugen Gebrath durch stimmungsvolle scenische Ausstattung verdient. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: H. Reinhardts Operette „Das süsse Mädel" hat sich auch hierher verbreitet und Gunst gewonnen, was schon bei einem so zündenden Titel nicht Wunder nimmt. Leben wir doch eben in einer Zeit, in der man den Inbegriff des weiblichen Geschlechts in den extremen Typen sucht und schätzt: in der Ärztin und Advokatin einerseits — und andererseits im „Mädel". Dies schlampige Wort, die Zauberformel des „Überbrettls", hat für viele Ohren einen fascinierenden Reiz erlangt! Bei wem diese Hypnose nicht verfängt, der wird freilich an den nach Wiener Art gefirnissten Tanzweisen Reinhardts nicht viel zu halten finden. Ich rechne die drei Stunden Aufführungsdauer zu den verlorenen Stunden meines Lebens, aber die Darstellung gefiel mir gut. Nicht nur diejenigen der Frau Kernic, des Frl. Hohenleitner, der Herren Hensel und Schramm in den Hauptrollen; auch im ganzen mangelte es nicht an Schwung, guter Laune und Präzision. Der Dirigent, Herr Pittrich, der sich bisher keinen grossen Anhang geworben hat, verstand dieses Werk von der rechten Seite zu fassen und ihm mehr zukommen zu lassen, als nur die richtigen Zeitmasse. Auch der Operettenregisseur Herr Korschén hatte seine Aufgabe mit Glück gelöst.

Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG: Die Wagner-Opern finden in unserem Stadttheater lange schon eine besondere Pflegestätte. Dass dieselben eine möglichst gute Einheitlichkeit erlangen, ist zunächst das Verdienst des vortrefflichen städt. Orchesters, welches in seinem Kapellmeister, Herrn Starke eine schätzenswerte Kraft besitzt. Aber auch im derzeitigen Opernensemble liegt die Gewähr zumeist gediegener Aufführungen, die leider nur öfters unter der scenischen Beschränktheit leiden. Nun das neue Theater wird die gewünschte Vervollkommnung bringen! Neben den Ringaufführungen brachten uns die letzten Wochen Wiederholungen älterer und neuerer Opern, von denen insbesondere diejenige der Bohème zu nennen ist. Albert Hieber.

GRAZ: Hoffmanns Erzählungen von Offenbach, ein Werk der thätigen Reue. In Wien nach 20jähriger scheuer Pause wieder aufgeweckt — Sensationsoper. Hier, nach längerer Archivruhe ausgegraben — bloss ein alter Bekannter, den man halb vergessen hatte. Ziemlich glatte, wenn auch nicht faszinierende Aufführung. Besonders zu loben: Herr Koss (Hoffmann) und Frl. Westen (Olympia) eine brillante Koloratursängerin. Die drei Akte ein fantastischer Karneval der Novellentypen. Die Musik dazu nervös-charakteristisch, solid geworden bis zur Anmut. Nur manchmal wieder mit einem Ruck in den genial-unartigen Rhythmen der Kankanzeit. Also: Offenbach der Bessere — der Mann der schönen Helena. Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten. Auch das grosse Ereignis Bungert machte keine Ausnahme. Die Proben zu seiner „Nausikaa", die mit demselben Reklamegetrommel vorbereitet wird, wie die „Kirke" — Gott hab' sie selig — und der neben ihr begrabene „Odysseus" beschäftigen den ganzen Apparat vom ersten Kapellmeister bis zum letzten Statisten, so dass zu sonstiger künstlerischer Arbeit keine Zeit bleibt. Die vielen toten Abende füllt ein Lortzing-Cyklus — wir leiden überhaupt an Cyklomanie — aus. Die Vorstellungen sind mässig im Preise und mässig in der Qualität. Und so gern man sich den Wildschütz, den Czar, den Waffenschmied gefallen lässt — bei der „Regina", in der Verarbeitung von l'Arronge, hört das Vergnügen wirklich auf. Ein hübsches Talent, das einst verkannt wurde, soll man gewiss später richtig einschätzen. Aber von der epidemisch hausenden Überschätzung Lortzings sollten gute Musiker sich doch bei Zeiten sondern. Eine Ouverture, wie die zu „Regina" bleibt ein Schmarren, was man auch sagen möge. Ähnlich überschätzt wie Lortzing wird bei uns auch Strauss. Nicht etwa Richard Strauss! Der wahrlich nicht, sondern sein grosser Kollege vom $^{3}/_{4}$ Takt. Da gab's „in Opernbesetzung den braven Zigeunerbaron" und von „Meister", „König der Operette" und ähnlichem Unsinn hagelte es nur so. Wenn wir der Operette überhaupt einen König geben wollen, ist's noch lange nicht Strauss; erst wäre dann mal zu untersuchen, was Offenbach als Musiker gegen den Fledermaus-Komponisten bedeutet! Mitten hinein in dieses Getriebe platzte, am Todestage Wagners, der „Tristan". Ich kann mir, bei allen päpstlichen Bannbullen, ob sie vom Papst Urban oder sonst einem geschleudert worden, nicht helfen: dass wir Deutsche den „Tristan" besitzen, muss uns künstlerisch reich für alle musikalischen Ewigkeiten machen und so gut ich mir Generationen denken kann, die einmal keine Zeit zum Tristan haben, so unerschütterlich ist mein Glaube, dass gerade der Tristan einmal das Merkmal eines Jahrhunderts in der Geschichte der Musik sein wird. Amen! Dass Birrenkoven in der von Gille meisterlich geleiteten Aufführung zum erstenmale den „Tristan" sang und damit das Beste gab, was ein so reicher und weiser Künstler bisher geben konnte, sei hier urbi et orbi mitgeteilt. Vor allem den Theaterleitern, die um einen Interpreten der Rolle in Verlegenheit sind. Heinrich Chevalley.

LEIPZIG: Da über das belangreichste Ereignis unserer letzten zwei Theaterwochen, über die Uraufführung der Orestes-Trilogie von Weingartner an anderer Stelle dieses Heftes eingehend berichtet wird, kann hier nur angeführt werden, dass Frau Pelagie Greeff-Andriessen vom Stadttheater in Frankfurt am Main sich um die Leipziger Oper

nicht nur durch Kreierung der Klytaimnestra, sondern daneben auch durch sehr beifällig aufgenommene Gastspiele als Isolde, Fidelio, Valentine und Götterdämmerungs-Brünnhilde verdient gemacht hat. Bei Anwesenheit des sächsischen Königspaares fand eine Festvorstellung statt, in der die Atelierscene des zweiten Aktes und der ganze dritte Akt aus Charpentiers „Louise" und der zweite Akt aus Meyer-Försters Schauspiel „Alt-Heidelberg" zur Vorführung gelangten. Arthur Smolian.

LEMBERG: Endlich! Der seit langer Zeit verheissene „Fliegende Holländer" betrat unsere Bühne! . . . Eine „gradatio ad minus" in der Wagnerbildung des Publikums; — nach „Tannhäuser" und „Lohengrin" hätte man uns eher mit dem „Siegfried" beglücken sollen! . . . Doch es entfloh uns der Siegfried; Herr Alexander Bandrowski scheint sich in seinen „Manru" soweit hineingelebt zu haben, dass er auch ausserhalb dieser Partie an „Wandertrieb" leidet! . . . Er kam, sang und — ging, um Paderewskis Ruhm nach Amerika zu verpflanzen. — Doch zurück zum „Holländer". Das Orchester und die Chöre waren vorzüglich. Die Ouvertüre ward konzertmässig und in genauer Wiedergabe des uns von Wagner hinterlassenen Programms gespielt — der Spinnchor in einem idealrichtigen Tempo, der Schiffschor (III. Akt) in lebhaftem, scharf accentuierten Rhythmus, — und nicht ein in der Partitur enthaltenes Zeichen ist von dem gediegenen Dirigenten Spetrino unbeachtet geblieben. — Anders die Solisten. Herr Szymanski fasste wohl richtig seinen Holländer als die Personifikation der ewigen Sehnsucht nach Ruhe auf: er war also zutreffend in den lyrischen Momenten, obgleich er sie mitunter zu langsam griff; — dagegen reichte sein Organ überall dort nicht aus, wo die dämonische Seite des nordischen Ahasvers hervortreten soll. Frl. Ruszkowska (Senta), eine begabte Anfängerin, sang schul-korrekt, doch ermangelte die „Ballade" in Gesang und Spiel der Steigerung; aus dem Duett mit dem Holländer strahlte uns kaum der Aufopferungsgeist, so dass es uns schliesslich nicht dauerte, ihre Senta als die unglückliche, den Wellen geweihte Braut des Holländers zu sehen. — Herr Guszalewicz, der uns als „Lohengrin" befriedigt — war zu barsch in der Partie des Erik. Einwandlos sang Herr Yeromin den Daland. — Und nun eine zeitgemässe Bemerkung: Unsere Bühne gleicht fürwahr einem „Fliegenden Holländer" — „dem zahlreiche Direktores zum Opfer fielen" . . .; sie fielen, weil sie die heilige Musenstätte als „Unternehmer" betrachtet und sie mit der Operette überladen hatten! . . . In dem gegenwärtigen Leiter des Stadttheaters, den Kunstmäcen Tadeusz Pawlikowski entstand unserer Oper — eine Senta. — Mit Aufopferung seiner Privatkräfte hat er unsere Oper auf eine Höhe gebracht — auf der sie allen streng-künstlerischen Anforderungen gerecht wird. Dr. N. Hermelin.

LONDON: In Covent Garden rüstet man schon regsam für die neue Opernsaison, die wegen der Krönungsfeierlichkeiten besonders glänzend werden soll. So lange man freilich noch keine nationale Oper besitzt — ich meine nicht etwa das neue nationale Opernhaus, zu dem man bisher viele Projekte und einiges Geld aber noch keinen wirklich realisierbaren Plan aufgebracht hat — wird sich die grosse Aktion nicht gut ohne die Fremden bewirken lassen. So hat man denn bedächtiger Weise 8 deutsche, ebenso viele italienische und etwa ein halbes Dutzend französischer dramatischer Musikwerke aufs Festprogramm gesetzt und will namentlich durch eine neue und prunkvolle Ausstattung dem festlichen Charakter dieses Weihejahres möglichst imponierenden, das heisst kostspieligen Ausdruck zu geben. Von den deutschen Werken, die in gänzlich neuer Gewandung erscheinen, nenne ich die Walküre, die Meistersinger, Lohengrin, Siegfried, Tannhäuser und Tristan. Sehr viel Wesens macht man in den Ateliers um Coventgarden von der neuen Einrichtung der Walkürenrosse, die diesmal der Phantasie des Bayreuther Meisters nichts schuldig bleiben sollen. Auch das Schiff im Tristan soll ein wahres Wunderwerk werden. Eine besondere Anziehung verspricht man sich auch von Mozarts Figaros Hochzeit, die ein historisch getreues Gemälde der

Zeit zu geben verheisst. Leider hat man auch in diesem Jahre auf einen erstklassigen Dirigenten verzichtet, denn man darf doch, bei aller Anerkennung tüchtigen Strebens Herrn Lohse, der die Wagneraufführungen leiten soll, nicht mit den sonst hier wirkenden Meistern wie Mottl, Weingartner — der freilich in Coventgarden noch niemals den Taktstock schwang — und Richter auf eine Stufe stellen. Allerdings sind auch die Ansprüche nicht gar so delikat, wie würde man anders einem italienischen Maestro wie Signor Mancinelli mit beherzter Unbefangenheit die Meistersinger anvertrauen? Über den Geschmack ist eben nicht zu streiten ... A. R.

MAGDEBURG: Unsere Oper befindet sich seit einiger Zeit im Zustande der Mauserung. Die Direktion hat dem bunten Vogel, der seine Reize am liebsten mit der Pracht eines Pfauenrades entfaltet, die meisten Federn herausgezogen. Kein Wunder, wenn er eine Zeitlang kränkelte. Neue Federn pflegen aber in solchen Fällen nur langsam nachzuwachsen, Gäste kamen und Gäste gingen. Nur langsam fand sich Ersatz. Aus solchen Umständen erklärt sich das Fehlen vollwertig künstlerischer Thaten. Vor einigen Tagen eine Meistersingeraufführung mit ausschliesslich einheimischem Personal, ungekürzt — aber das Orchester, dem fast jeder Tag eine andere Aufgabe bringt, schien ermüdet. Beim Dirigenten Th. Winkelmann sichtlich ein Nachlassen der Spannkraft, Folgen angestrengtester Arbeit. Auf der Bühne aber ein Beckmesser im Stile des sublimen Werkes, Herr Rupp, ein Hans Sachs, Herr Melms, der seine Aufgabe nicht gerade sehr tief auffasst, aber mit grossen Stimmmitteln aufwartet; ferner ein Walter Stolzing (Herr Hagen) und ein Evchen (Frau von Tergow) die ihre musikalischen und darstellerischen Exempel beifallswerter Weise lösten. — Bisher sind folgende Sänger und Sängerinnen für unsere Bühne verpflichtet: Die Herren Kurz-Stolzenfels und Voss, die sich in die Aufgaben der Tenorpartieen teilen, Herr Stockmann für lyrische Rollen, Herr Kaps (Tenorbuffo) bleibt; ferner Herr Bronsgeest als lyrischer Baryton. Frl. Hübsch (Soubrettenfach), Frl. Veder (Koloratur). Die Neuengagements für das Primadonnenfach und den Heldenbaryton stehen noch aus. Max Hasse.

MAINZ: „Eine Dorfgeschichte", Dichtung und Musik von Felix Pinner, erblickte hier zuerst das Lampenlicht. Dass es bis jetzt nicht zu Wiederholungen gekommen, ist kein Unrecht gegen das Werk, denn, trotzdem der Verfasser, der sein musikalisches Drama selbst dirigierte, wiederholt auf der Bühne erscheinen konnte, lässt sich der Dichtung nur nachsagen, dass sie banal ist, der Musik, dass sie voller Reminiscenzen steckt. Als „Siegfried" suchte Herr Helm den Mangel stimmlicher Mittel durch die Darstellung zu ersetzen. Frl. Materna (Brünnhilde) löste ihre Aufgabe in sehr befriedigender Weise. J. Lippmann.

MANNHEIM: Die Uraufführung von „Herbort und Hilde", einer heitern Heldenoper von Waldem. von Baussnern, hatte hier einen sehr ehrenvollen Erfolg. Schon nach dem zweiten Akte musste der Komponist vor der Rampe erscheinen, und nach dem dritten wurden mit den Darstellern und dem Komponisten auch Herr Hofkapellmeister Kähler und Herr Regisseur Fiedler oftmals und stürmisch gerufen. Dieser Erfolg ist in erster Linie der Musik Baussnerns zu danken, in zweiter Linie der trefflichen Aufführung und nicht einmal entfernt der Textdichtung von Eberh. König. Die Leser der „Musik" sind mit der Entstehung der Oper und dem textlichen Inhalte derselben vertraut, sie werden nach Handlung vergebens gesucht haben. Auf der Bühne geschieht so gut wie nichts, und dieser Mangel an dramatischem Leben ist weder durch das poesievolle Gewand der Dichtung noch durch den vielfachen Stimmungswechsel in der Musik und selbst nicht durch eine in Wohlklang schwelgende Lyrik zu verdecken. Baussnern verwendet Leitmotive, und von diesen benützt er vier als Träger des gesamten musikalischen Gerippes. In kurzen Vor- und Nachspielen verarbeitet er einzelne sehr geschickt und charakteristisch, so das wuchtige Motiv Hildebrants im Vorspiel des ersten und das rhythmisch veränderte Motiv Dietrichs im Vorspiel des dritten Aktes. Die Haupt-

personen sind scharf charakterisiert, die beiden Reckengestalten Dietrich und Hildebrant sogar ganz vorzüglich. Zur Stimmungsmalerei hat der Komponist echte Farben zur Hand, die er sehr wirksam zu verwenden weiss. Die Liebeslieder Herborts, die Gesänge Dietrichs und vor allem das Duett des Liebespaares sind von Wohlklang übergossen und herzenswarm empfunden. Die Chöre der Mannen in ihrem natürlichen Humor sind eben so charakteristisch als die Spottgesänge der Mädchen im zweiten Akte. Sehr hübsch klingt auch eine Legende, deren Harmonisierung auf die alten Kirchentonarten zurückführt. Geschlossene Formen sind nicht verschmäht, und das Orchester ist — in der Besetzung des „Tannhäuser" — mit grosser Gewandheit behandelt. Nichts erscheint überladen, auch die leitmotivische Behandlung nicht, die einzelnen Instrumente sind ihrem Klangcharakter entsprechend verwendet: Fagott und gestopfte Trompeten zu Parodie und Karikatur, die Harfe zur Begleitung der Minnelieder, die Solovioline zur Illustration der Lenz- und Liebesregungen. Dass die Oper einen Sängerkrieg en miniature enthält und die Geschichte von „Tristan und Isolde" mit heiterem Ausgange aufleben lässt, will ich noch erwähnen. Einen glänzenden Erfolg hatte hier das Gesamtgastspiel der Karlsruher Oper, das uns in diesem Jahre mit seiner letzten Novität aufwartete, mit Rezniceks „Till Euleuspiegel". Die Volksoper, die eine interessante Handlung enthält und musikalisch eine bedeutsame und bühnengeschickte Arbeit darstellt, fand in ihrer geradezu mustergiltigen Aufführung unter Felix Mottl eine glänzende Aufnahme. Gleichwohl wird sich der Komponist zu Änderungen und Kürzungen herbeilassen müssen, wenn sein Werk den Weg über die deutschen Bühnen finden soll, besonders ist das Nachspiel verbesserungsbedürftig.

Die Gastspiele, die auf eine Neubesetzung im Fache des Heldenbaritons abzielen, dauern fort. Herr Settekorn aus Braunschweig hatte als Nelusco und Telramund hübschen Erfolg, während der Holländer des Herrn Scholz aus München nicht als eine ausgereifte Kunstleistung qualifiziert werden konnte. Herr Rübsam aus Dresden wird als dritter Bewerber auftreten, ehe die Entscheidung fällt. K. Eschmann.

MONTE-CARLO: Mit seiner vorletzten Oper „Grisélidis" hat Massenet sich an eine mittelalterliche Kunstform des französischen Dramas, an das „Mystére" angelehnt; seine neueste Arbeit „Le Jongleur de Notre-Dame" greift auf die älteste nationale Form des Dramas zurück, auf das „Miracle", wie es im Schatten der Kathedralen unserer lieben Frau zu Paris und zu Chartres entstanden. Das Buch des Gymnasialprofessors Maurice Léna verwertet mit grossem Geschick, in wirksamem Wechsel ernster und heiterer Scenen, ein uraltes Mirakelspiel, das die Kanonisierung eines Jahrmarkt-Gauklers durch die heilige Jungfrau darstellt. Besagter Gaukler, dessen Künste vergeblich nach Brod gehen, tritt zu Cluny, der einst hochberühmten Abtei der Benediktiner, in deren Orden ein, um endlich ein sorgloses Leben zu führen und der von ihm besonders verehrten Mutter Gottes in Musse zu huldigen. In der Gesellschaft der gelehrten Mönche, die als Dichter, Musiker, Maler und Bildhauer glänzen, fühlt der arme Gaukler bitterlich seine Unwissenheit und ist nahe daran, das Kloster zu fliehen, um ihm nicht als unwürdiges Gefäss zur Unehre zu gereichen. Doch der wackere Bruder Küchenmeister, eine höchst ergötzliche Figur, tröstet ihn mit einer Legende, die darthut, dass die Madonna oft das Opfer eines armen, demutvollen Gläubigen vorzieht und ihm ihre besondere Gnade erweist. Dadurch fühlt sich der Gaukler ermutigt, einem neuen, herrlichen Madonnenbilde, von einem Ordensbruder für den Altar der Klosterkapelle gemalt, Ehre zu erweisen und alles zum Opfer zu bringen, was er vermag: seine alten Künste. Der Abt und die Mönche überraschen ihn bei dieser gutgemeinten Huldigung, die ihnen als ein ungeheuerlicher Frevel erscheint. Schon wollen sie sich auf ihn stürzen und strafen, als ein Mirakel sich einstellt; das Gnadenbild belebt sich in goldhellem Glanz, ein Regen von Rosen und Lilien geht nieder, segnend erhebt die Madonna ihre Hand über dem knieenden Gaukler, der in seiner Verzückung des allen Mönchen

sichtbaren Wunders nicht gewahr wird, und ein Heiligenschein legt sich um sein Haupt. Die Mönche huldigen dem in der Exstase der Seligen sterbenden Helden dieser Gnadenwahl, indes das Mirakelbild seine Himmelfahrt antritt und in das vor den Augen der Zuschauer sich aufthuende Paradies glorreich einzieht.

Kaum je zuvor hat Massenet einen so greifbaren Beweis der Vielseitigkeit seiner Begabung, der Unerschöpflichkeit seiner künstlerischen Hilfsmittel und seines unfehlbaren Gefühles für Bühnenwirkung geliefert, wie mit seiner jüngsten Partitur. Gleich die Eingangscene, ein buntes Marktbild, worin die alte „Bergerette" zu einer reizenden Musik getanzt wird, ist ein Meisterstück lebensvoller Verwendung von Chormassen; echt volkstümlich gehalten ist das vom Gaukler (Tenor) gesungene, recht ketzerische „Hallelujah des Weines", das der Chor refrainmässig begleitet; komischer ist der Aufzug des mit zwei beladenen Eseln heimkehrenden Küchenmeisters, der in einer humorvollen Arie erzählt, wie er für die Madonna Blumen, für die frommen Patres aber junge Hühner und frisches Gemüse gesammelt; und von grosser Wirkung ist der ernste Gegensatz des hierauf erscheinenden Priors (Bass), der dem sich kannibalisch wohl fühlenden Völklein Moral predigt und den innerlich frommen Gaukler zum Eintrit in den Orden bestimmt. — Der zweite Aufzug beginnt wieder heiter mit einer Singprobe: der Canonicus cantor studiert seinen neuesten Hymnus „Ave rosa speciosa" den mitunter dissonierenden Mönchen ein. Recht ergötzlich ist auch der darauf folgende Streit zwischen den kunstbegabten Patres hinsichtlich des Vorranges ihrer Kunstgebiete. Dann wird die Musik wieder ernst mit der Schilderung des ob seiner Unwissenheit verzweifelnden Gauklers, die in der Legende des Bruder Küchenmeisters (Bariton) einer wahren Perle der Partitur, ihren versöhnlichen Abschluss findet. In einer arpeggierten Triolenkette bei geschlossenem Vorhang klingt der Akt stimmungsvoll aus. — Ein reizvolles, längeres Zwischenspiel „Pastorale mystique" betitelt, leitet zum letzten Aufzug über, der mit einem prächtig gesetzten Hymnus für Männerstimmen beginnt. Darauf erklingen wieder unheilige Lieder des Gauklers, der singend und tanzend dem Gnadenbild huldigt. Der Gegensatz folgt in der musikalisch sehr wirksam, aber, wie nicht anders zu erwarten, mit bereits bekannten Effekten ausgestatteten Mirakelscene, die einen grossen Eindruck hervorbringt. Über die meisterhafte, geistreich und feinfühlig gestaltete Instrumentierung ist hinsichtlich einer Partitur von Massenet jedes Lob überflüssig.

Die Aufführung — „made in Paris" — mit dem Pariser Dirigenten Léon Jehin und unseren Sängern Maréchal (Gaukler), Renaud (Küchenmeister) und Soulacroix (Prior) war ausgezeichnet. Auch die Dekorationen und Kostüme waren ein treffliches Pariser Erzeugnis; das herrliche Madonnenbild hatte der Verleger der Oper, Herr Heugel nach einer Tafel des frühen umbrischen Meisters Gentile da Fabriano, das eine reiche Kunstsammlung ziert, anfertigen lassen. Die Aufnahme des neuen Werkes, das ja keine einzige Frauenrolle enthält, von Seite des vergnügungssüchtigen, kosmopolitischen Publikums war geradezu enthusiastisch. Das Wunder ist nicht bloss „des Glaubens liebstes Kind", sondern auch des Aberglaubens. Und wer ist abergläubischer als ein Spieler, besonders in Monte Carlo? Dr. O. Berggruen.

MÜNCHEN: Auf den historischen Pergolesi überraschte uns die Intendanz mit einem historischen Gluck, und zwar dessen einaktigem Schäferspiel „Die Maienkönigin", das vor nicht ganz drei Jahren vom Münchener Orchesterverein privatim im grossen Kaimsaal schon aufgeführt worden war. Diejenigen, welche damals das zierliche Rokokobildchen mit den netten, putzigen Gestalten, die sich auf der kleinen Bühne inmitten des weitgewölbten Konzertsaales wie durch Zauberwort belebte Meissner Porzellanfiguren ausnahmen, an sich vorüberziehen liessen, waren sich klar, dass bei allem Antiquitätswert und bei aller Frische des Musikalischen diese „Maienkönigin" heute tot ist. Die verlogenen Gefühle und Liebesbeteuerungen der altfranzösischen Schäferin widern den realistischen Menschen des 20. Jahrhunderts an. Von den stelz-

füssigen Witzen und der pomadisierten Grazie dieser Wesen trennt uns eine Welt. Zwischen 1755 und 1902 liegt eben die grosse Entwickelungsepoche, die den Menschen wieder zum Naturempfinden hinführte, die, von J. J. Rousseau ausgehend, die segensreiche Wandlung des idyllisch-elegischen Naturgeschmacks zur Romantik im Gefolge hatte. „Maienkönigin", welche Poesie liegt in diesem Wort für den in Goethe, Uhland, Eichendorff, Möricke erzogenen Modernen, und wie nüchtern ist Favarts Dichtung dazu. Die jüngste Aufführung im Hoftheater hat bestätigt, was die Dilettantenaufführung bewies. Das Publikum war neugierig und anfangs recht animiert, es erhoffte eine „Serva Padrona". Aber bald liess das Interesse rapid nach; man langweilte sich über die beiden faden Freier und das kokette Ding von einer Hirtin. Darüber hätte die Musik Glucks nicht hinweg geholfen, auch wenn sie noch glücklicher gewesen wäre. An die „Maienkönigin" schloss sich eine zweite Novität, Mozarts lustiger „Schauspieldirektor", leider in Schneiders elender Verballhornung. Possart will beide Werke dem Repertoir einverleiben. Das dürfte er sich noch überlegen.

Dr. Theodor Kroyer.

NÜNBERG: Den Bemühungen des ersten Kapellmeisters C. Weigmann ist es gelungen, eine Neueinstudierung von Mozarts Cosi fan tutte auf die Bühne zu bringen. Trotz aller Mühen und dem redlichen Gelingen aller Mitwirkenden war es unmöglich, den Geschmack des Publikums für diese Kunst zu bessern. Und so scheint „Cosi fan tutte" schon wieder in der Gruft der Theaterbibliothek verschwunden zu sein.

Dr. Flatau.

PETERSBURG: Auf der kaiserlichen Marienbühne wurde die hier halb vergessene Oper von C. M. von Weber „Der Freischütz" (Recitative von H. Berlioz) prächtig neu aufgeführt. Die Leistungen waren musterhaft; doch wäre es sehr zu wünschen, dieses geniale Werk in seiner Originalfassung zu hören, aber nicht in der französischen Bearbeitung. Zu den hervorragenden Ereignissen dieser Saison gehört auch die Aufführung mehrerer Wagnerscher Musikdramen. Besonders zeichnete sich hier der Heldentenor Jerschow aus — ein vortrefflicher Sänger voll Feuer und tiefer musikalischer Auffassung bedeutend als Tannhäuser, Tristan, Siegmund, und unvergleichlich als Siegfried. — In „Siegfried" (zum erstenmal in russischer Sprache) und „Walküre" trat Mme. Litvinne als Brünnhilde auf.

N. Kasanli.

PRAG: Im deutschen Theater wird jetzt die breite Bettelsuppe des „süssen Mädels" an ein nimmersattes gross' Publikum verfüttert, bei den Czechen lockt Nedbals „dummer Hans" noch immer — die Schaulust. Zwischen die Zugstücke eingebettet gabs aber auch ein paar gute Opernabende, der neustudierte (deutsche) „Figaro" unter Leo Blech, einem Mozartdirigenten ersten Ranges, gestaltete sich sogar zu einem köstlichen Musikfest. Wagners Todestag wurde mit dem „Tristan" würdevoll begangen. Tags zuvor aber hatte Direktor Angelo Neumanns rasche Initiative die jüngst vom „Kunstwart" angeregte „Bunte Bühne" verwirklicht. Das Programm enthielt u. a. selten oder nie gehörte Lieder, Gesangscenen und Tänze von Bach, Gluck, Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz, Peter Cornelius, Plüddemann, Hugo Wolf. Ich stehe dieser Veranstaltung zu nahe, um darüber richten zu können, begnüge mich also, die unbestrittene Thatsache des durchschlagenden Erfolges einfach zu vermelden und die beiden Hauptfaktoren der glänzenden Vorstellung, Kapellmeister Blech und Regisseur G. Burchard zu nennen.

Dr. R. Batka.

SCHWERIN: Erst heute kann ich berichten, dass unser Hoftheater in diesem Jahr schon drei neue Opern gebracht hat: das in Text und Musik gleich poetische Bühnenspiel in einem Akt „Der Klosterschüler von Mildenfurth" von Carl Kleemann-Gera und die einaktige komische Oper „Das hohe C" von Fritz Becker-Schwerin. Beide Werke wurden je in ihrer Art vom Hofkapellmeister Meissner trefflich geleitet und fanden viel Beifall, sind auch schon wiederholt worden. Bald darauf kam dann

„Der polnische Jude“ von Carl Weis heraus, unter Hofkapellmeister Prills schwungvoller Direktion. Auch dies Werk wurde, wie fast überall, recht gut aufgenommen. Sonst gelangten zur Aufführung: „Die Hugenotten“, „Haschisch“ von Chelius und die „Götterdämmerung“, sehr gut geleitet von Herrn Prill. Die Brünnhilde sang (an Stelle unserer erkrankten Frl. Friede) Fräulein Reinl vom K. Opernhaus zu Berlin. Diese bot im Vortrag wie in der Darstellung eine hervorragende Leistung, ist aber stimmlich dem Frl. Friede durchaus nicht gewachsen.

Friedrich von Wickede.

STOCKHOLM: Die Königl. Oper hat keine Neuigkeiten, aber mehrere interessante Erneuerungen älterer Werke gebracht. Von den Novitäten des vorigen Jahres, Rheingold und Bohème, hat Rheingold nach der Abreise Otto Briesemeisters liegen müssen; Bohème wird aber noch mit Beifall gegeben. Tschaikowskys melodiereiche Oper Jolanthe kam zum erstenmal seit März 1897 wieder zur Aufführung. Ein besonders glückliches Resultat gab die Aufführung auch jetzt nicht. Die Oper hat zu wenig dramatische Kraft, um einen rechten Eindruck zu machen. An echt lyrischen Stimmungen ist sie aber reich genug. Als Laura war Frl. Svärdström besonders reizend und ihre weiche, gefühlvolle Stimme war von angenehmer Wirkung. Zum Schluss der Vorstellung wurde Webers Abu Hassan gegeben. Die Neuaufnahme von Verdis Ernani war als eine besonders gelungene anzusehen. Arvid Odmann, der jetzt zum erstenmal die Titelrolle sang, wurde sehr gefeiert. Felicien Davids Opéra comique „Lalla Roukh“, die eine Neuaufführung erlebte, erzielte nur schwachen Beifall. Die Oper wurde 1870 zum erstenmal gegeben und ist seit 1895 nicht aufgeführt. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Neues wurde nicht geboten; ausser der Zauberflöte und der Regimentstochter mit unserer leider stark ins Chansonettenhafte schillernden Soubrette Frl. Vettori, in der Titelrolle war nur Wagner mit dem „Holländer“ und dem Nibelungenring vertreten. Die Werke hat man zwar hier schon besser gehört — überhaupt ist unter der neuen Direktion Engel das Niveau der Bühne nicht gerade gestiegen —, doch waren es immmerhin achtungswerte Darbietungen. Ein Unikum dürfte es wohl sein, dass die Wotanrolle hier von 3 verschiedenen Vertretern gesungen wird. Unserem Siegfried (R. Schirmer) fehlt bei allen sympathischen Eigenschaften der überzeugende Tenorglanz der Höhe. In Abwesenheit des 1. Kapellmeisters Otto Lohse, der zur Zeit als Konzertdirigent in Madrid Triumphe feierte, leitete R. Fried die Aufführungen mit Hingabe und Fleiss. Dr. Altmann.

STUTTGART: Ermutigt durch glückliches Gelingen fährt man fort, auch grössere Opern im Wilhelmatheater zu geben; nur Wagner ist ausgeschlossen. Mehr als die Bühne bleibt der schmale Orchesterraum misslich, der die Klangwirkung zerstreut. Doch würde die Stimmung des Hauses nicht so sehr darunter leiden — wenn es voll besetzt wäre. Nach dem Brande des Hoftheaters war das Publikum theaterfauler als vorher; eine kräftige Ermahnung in der Presse scheint nun doch etwas zu helfen. Rossinis Barbier z. B. war gut besucht; Pohlig hatte die musikalische Leitung. Von den Singenden zeichneten sich Frl. Reinisch und Herr Peter Müller durch Bewältigung des Rossinischen Gesangs aus. In der Auffassung des Komischen übernahmen sich die Darsteller des Bartolo, Basilio und Figaro. Vielleicht liegt die Schuld mehr an den Zuhörern, die eine Posse, kein Siegspiel haben wollen; ob dies irgend wo anders ist? Die Litterarhistoriker klagen, die Deutschen haben kein Lustspiel: sollte dies nicht an unsrer Lebensart liegen? Der Dichter und Komponist eines Lustspiels wird ja auf der Bühne doch zum Possenreisser gestempelt, von Molière bis Wagner. K. Grunsky.

ROSTOCK: Bizets „Djamileh“, worin Frl. Sorelli und Herr Voss die Hauptrollen hatten, entzückten wegen der originellen, äusserst charakteristischen Musik. In der harmlosen, melodienreichen Oper „Im Brunnen“ von Blodek ragte als Hauptsolistin Frl. Mugrauer hervor. Zum Benefiz des beliebten Kapellmeisters Schwab,

der kurz vorher Bizets „Carmen“ glanzvoll herausgebracht hatte, wurde Wagners „Holländer“ nach der Bayreuther Inscenierung (aber mit Zwischenpausen) gegeben.

Prof. Thierfelder.

WEIMAR: Mit Frl. Rehkopfs Engagement gilt die Soubrettenfrage endlich gelöst. Um die Stelle des lyrischen Tenors gastierten die Herren Wolff, Zeitzschel, Tänzler, ohne dass es einem von ihnen gelang, unsres Maltens Kunst in den Schatten zu stellen. Als „Fides“ feierte Edith Walker einen Triumph und reichte an Marianne Brandts unvergessliche Leistung heran. Dr. Heinss.

WIEN: Ich habe in meinem letzten Berichte in einem Anfalle poetischer Verzückung vorausgesagt, dass sich die Aufführungen der Feuersnot von Richard Strauss an den Fingern werden abzählen lassen, und habe recht behalten. Man kann die Aufführungen sogar an den Fingern einer Hand abzählen, ohne die andere zu Hilfe zu nehmen. Es waren drei. Eine vierte war angekündigt, wurde aber abgesagt. Eine solche künstlerische Niederlage hat seit Jahren kein Werk erlebt und es ist um die herrliche Aufführung wirklich schade. Man wird ähnliches an Vollendung nicht bald sehen und hören! Die Kritik hat das Werk einstimmig abgelehnt: es war ein Salvenfeuer von rechts und links, konservativer und radikaler Seite. Die innere Haltlosigkeit des Werkes, sein Schwanken zwischen Parodie und Ernst, die Überbrettlgesinnung im Verein mit übertriebenem Pathos, das ständige Gefühl, genarrt und gefrotzelt zu werden, hat diese Urteile verschuldet. Der Schluss, insbesondere das üppige Behagen, mit dem Richard Strauss die pikante Situation der beiden Liebenden ausmalt, hat allgemein abgestossen. Die Grenze des Schönen ist haarscharf und kann nur um tausend Meilen überschritten werden (oder ganz ähnlich), hatte Hebbel gesagt. Hier sind wir mit einem Schritte um tausend Meilen jenseits der Grenze des Geschmackvollen ... Im Theater a. d. Wien wird jetzt italienische Oper gespielt. Bis jetzt haben wir eine mittelmässige Aufführung der „Nachtwandlerin“, eine schlechte des „Barbier von Sevilla“ und eine famose von „Rigoletto“ gehört. Mit einem schönen hohen C in der Kehle reisst der Tenorist Bassi das Publikum mit sich fort. Der Kapellmeister ist sehr zu loben. Er heisst Donizetti, und will ein Verwandter des Komponisten sein. Auch wenn das nicht richtig ist, Musikantenblut steckt in ihm. Es giebt starken Applaus und da capo-Geschrei. Die Wiener hören ja noch immer mit italienischen Ohren.

Dr. Max Graf.

WÜRZBURG: Die Tenorkrise, veranlasst durch das geringe Repertoir des engagierten Heldenfachvertreters, v. Humalda, hat sich als latent erwiesen; mehrere Gastspiele brachten vorläufig keinen Ersatz. Unter diesen Umständen ist es erfreulich, dass im übrigen eine Reihe von Bühnenmitgliedern, so die dramatischen Sängerinnen Gerstorfer und Ekeblad, die Altistin Hammerstein und die Soubrette Vermont, unter den Herren der Barytonist Kuhlmann und der routinierte Bassist und Regisseur Halper ein hübsches Ensemble ermöglichen. Von Neueinstudierungen ist die „Bettlerin vom Pont des Arts“ erwähnenswert, von Gastspielen die der Arnoldson und Prevosti.

Dr. Kittel.

KONZERT

BASEL: Ein hervorragendes Ereignis in unserem Konzertleben bildete die im siebenten Abonnementskonzert unter der Leitung des Komponisten aus dem Manuskripte erfolgte Uraufführung der neuesten Symphonie (No. 3 in C-dur) von Hans Huber, dessen Böcklin-Symphonie gegenwärtig die Runde durch die deutschen Konzertsäle macht. Da das Werk noch nicht gedruckt vorliegt, so war man für die Orientierung auf Hauptprobe und Konzert angewiesen. Der Eindruck, den man dabei empfing, war ein geteilter. Wie die meisten Kompositionen Hubers aus den letzten Jahren, so trägt auch sein neuestes Werk vielfach etwas sprunghaftes und nervöses an sich, was zum Teil wenigstens

auf die etwas übereilige und übereilte Produktionsweise des Komponisten, die der Konzentration entbehrt, zurückzuführen sein dürfte. Von den vier Sätzen der Symphonie gebe ich den Vorzug dem ersten, dessen Hauptthemen zwar eine ausgesprochene Gegensätzlichkeit vermissen lassen, an sich aber doch prägnant und von scharfer Zeichnung sind. Dieser Satz erschien mir, wenn ich so sagen darf, als der symphoniemässigste von allen. Der langsame zweite Satz, der rein musikalisch genommen sehr schöne Momente aufweist, trägt die Bezeichnung „in feierlichem Marschschritte", was den Gedanken an einen Trauermarsch nahe legt. Weniger glücklich in seiner ganzen Konzeption präsentierte sich der dritte Satz, der im Tempo di valse einen Totentanz veranschaulichen soll, und nach einem Programme die Gestalten des Kindes, des Jünglings, des Mannes, des Greises, des Helden, der Tänzerin, des Studenten, des Gelehrten, des Einfältigen und des Mächtigen an uns vorüberziehen lässt. Die Symphonie findet einen wirkungsvollen Abschluss mit dem Finale, in dessen zweitem Teile zu dem mächtig entfalteten instrumentalen Apparate noch eine Solostimme mit Worten aus dem Messtexte (Sanctus) tritt. Alles Technische in dem ganzen Werke ist, wie immer bei Hans Huber, virtuos gehandhabt. Von weiteren besonders bemerkenswerten Konzerten seien erwähnt eine ganz vorzügliche Wiedergabe der „Jahreszeiten" durch den Basler Gesangverein, sowie ein sehr erfolgreicher Liederabend der Ehegatten Kraus-Osborne.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: Ludwig Wüllner sang an seinem dritten Lieder-Abend nur Schubert und Hugo Wolf. Die beiden Grössten im Reich der musikalischen Lyrik, und der zur Zeit eminenteste Vortragskünstler! Das gab denn auch einen Zusammenklang von einer Wirkungskraft, der sich niemand entziehen konnte.

Eine Barcarole „Trost in der Natur" von Leo Blech leitete das fünfte Symphonische Abonnements-Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Richard Strauss ein. Das durch die schwungvollen Linien seiner Melodieen und durch überraschende Klangwirkungen sympathisch wirkende Stück fand freundlichen Beifall. Ich halte den Untertitel „Barcarole" nicht für glücklich gewählt. Er weckt Voraussetzungen in dem Hörer, die die Komposition nachher nicht erfüllt. Ein Torso (Liebesscene) aus der Symphonie „Harald" von Paul Ertel ermüdete durch seine übergrosse Länge. Es giebt längere Symphoniesätze, selten ist mir aber einer so lang erschienen. Eine Zeitlang ist es ja ganz ergötzlich zu verfolgen, wie die auf beiden Beinen lahme Phantasie, der Erfindung getreuester Ekkehard, versucht, sich auf den Krücken einer geschickten Orchestration fortzuhelfen. Bald aber naht eine gütige Fee: die Lethargie, und hüllt den Hörer freundlich in ihre Schleier. Die nächste Nummer: Klavier-Konzert op. 26 von Otto Neitzel ermüdete nicht nur, sondern wirkte geradezu abspannend, ja ärgerlich. Mit unheimlicher Beharrlichkeit, deren Konsequenz eigentlich imponieren kann, wird unter Orchesterassistenz durch vier Sätze hindurch ein Etüdenschnitzel an den anderen gereiht. Eine freudlose Tonkette! Der Komponist dieses notenreichsten aller Klavierkonzerte sass am Flügel. Sein Ton ist trocken und blutleer, seine Technik in ihrer Unfehlbarkeit bewunderungswürdig. Für den nun steigenden Karnevalsscherz Georg Schumanns: „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema" war begreiflicherweise der Boden günstig vorbereitet. Er schlug denn auch mächtig ein, obwohl seine orchestrale Wiedergabe nicht gerade zum besten gelang. Die Lustigkeit in dem Stück ist einseitig. Sie wagt sich zu oft auf das Gebiet der Parodie und Burleske. Anmut und Grazie, die zarteren Tinten der Lust, wurden nur flüchtig gestreift. Wir hätten zu gern das Orchester mal lächeln gehört. Eines sicheren Erfolges dürfte diese norddeutsch-lustige Orchesterkomposition überall sicher sein. Liszts gewaltiger „Prometheus" in Straussscher al fresco-Darstellung beschloss den Abend.

Meisterhaft war die Wiedergabe der Tragischen Symphonie (C-dur) von F. Draeseke im achten Philharmonischen Konzert unter Arthur Nikisch. Hans von Bülow führte

das bedeutende Tonwerk bereits 1891 in Berlin auf. Die Symphonie präsentiert sich als das stolze Werk eines einsamen Bildners. Keinen Schritt kommt es dem Hörer entgegen, ja es scheint sich sogar dem willig Nahenden vornehm-kühl wehren zu wollen. Dann wieder bäumen sich die harten Tonmassen, die eine Meisterhand bewundernswert zu regeln weiss, zu herber Grösse auf, und zwingen uns in ihren Bann. Aber unser Herz geht leer aus, und wir fühlen die Temperatur unseres Blutes sinken. Fast ehrfürchtig verschüchtert klang der Beifall, der dem Werke folgte. Von dieser Note vernahm man nichts in den Beifallsbezeigungen, die durch den Gesang Edyth Walkers hervorgerufen wurden. Die Sängerin, um deren Besitz man die Wiener Hofoper beneiden kann, bekundete in Arien aus Titus von Mozart und Webers Euryanthe, dass sie über ein Prachtinstrument von seltener Kraft und Ausgeglichenheit verfügt. Man kann sie unbedingt zu den ersten dramatischen Sängerinnen der Gegenwart zählen. D'Alberts Vorspiel zu „Kain" — der Komponist führte selbst das Orchester — ist ein düsteres in kraftvoll zuckenden Linien aufgetürmtes Tongebilde; ein beredter Zeuge von d'Alberts bedeutender schöpferischer Potenz. Doch bedarf das Werk zu seiner vollen Wirkung der Atmosphäre des Theaters. Die zu hastig erledigte Euryanthen-Ouvertüre war der Abschluss des Programms.

Ein genialer, junger Orgelvirtuose aus Wesel: Karl Straube konzertierte in der Garnisonkirche unter Mitwirkung des Tenoristen Ludwig Hess, der in künstlerisch vornehmer Weise Gesänge für Tenor und Orgel von Beethoven und Hugo Wolf zum Vortrag brachte. Drei Phantasieen für Orgel von Max Reger, zwei über Choräle, die dritte symphonischer Natur waren die Hauptnummern des Programms. Ein titanenhaftes Ringen eines auf eigenen Pfaden Wandelnden, der sich völlig in seiner Weise auslebt. Welch eine Sprache prägt er sich, wenn er uns vom Tode und den ihm folgenden Himmelsfreuden erzählt. Freilich kein leicht verständliches Idiom. Und mancher wird die Glätte der Konvenienz schmerzlich vermissen. Dafür hat Reger aber Profil. Vielleicht manchmal sogar zu viel. Wenigstens für die Orgel. Mich überkam des öfteren das Bedenken, ob Reger sich nicht im Instrument vergriffen hätte. Vieles in seinen drei Riesen-Phantasieen schreit geradezu nach dem Orchester. Hier dürfte sich ihm ein Terrain erschliessen, auf dem wir von ihm noch Gewaltiges erwarten dürfen. Die märchenhaften technischen Schwierigkeiten der Regerschen Phantasieen wurden von Straube mit einer Selbstverständlichkeit besiegt, die zur Bewunderung hinriss. Wie glücklich darf sich Reger schätzen, einen solchen Interpreten zu haben! Wir können in Straube heute unsern eminentesten Orgelmeister erblicken. Bernhard Schuster.

Drei Konzerte, die mir im vorigen Cyklus entgangen waren, mögen zuvor hier nachträglich erwähnt werden. (Hielten sie sich allzu sehr an der Oberfläche auf, dieweilen ich in die Tiefe tauchte?) Bei Betty Loewen und Alma Zesch, zwei Sängerinnen, dürfte das zutreffen. Diese Unterlassung lastet also nicht gar schwer auf meinem Gewissen. Unentschuldbar aber ist es, dass ich des trefflichen Künstlerpaares Gentz vergass, das in der Singakademie geigend und singend ein zahlreiches Publikum dauernd zu fesseln verstand. Die Anerkennung, die ich ihrem tüchtigen, soliden, kernigen Musizieren post festum spende, hat hoffentlich durch die Verspätung an Wirksamkeit nichts eingebüsst.

Im übrigen hiess die Parole d'Albert-Ansorge-Reisenauer, denen sich in gar nicht weitem Abstand mit allen Ehren der jugendfrische, vielversprechende J. W. Otto Voss anreihte. Ehe ich's versäume: Edouard Risler gab seinen vierten (letzten) Klavierabend. Wie bereits zum dritten hatte er auch an diesem letzten Konzert sein engeres Vaterland berücksichtigt und herangezogen, den jungen Meister Henri Marteau. Er ist uns längst kein Fremder mehr, dieses einstige Wunderkind, das zu einem prächtigen Jüngling heranreifte. Man liebt ihn bei uns. Fast noch mehr, als den ebenfalls stets willkommenen Risler. Und einen Teil dieser Liebe übertrug man nun

auf eine Klaviersonate, die Herr Risler zwischen einem Mozart und einem Beethoven spielte. Sie war von Wilhelm Berger, der zu den meistgespielten Autoren in Berlin gehört. Reisenauer bot an seinem Schumann-Abend einen ungetrübten Genuss. Was wir an ihm so heftig bewundern müssen: der poesievolle, nuancenreiche Anschlag. Das Märchenland, dämmerige, verschwommene, nur in den Konturen noch leis erkennbare, das hinter seinem Piano liegt. Die Abgründe und felsigen Tiefen, die über seinem Forte ragen. Von der blanken Technik nicht zu reden, die nicht einmal immer ganz einwandfrei ist. Ich hörte von Reisenauer die Phantasiestücke: „Des Abends" war das schönste Portal, durch das man in den Phantasiebereich eintreten mag. „Aufschwung" litt unter einigen gewaltsamen Tempoverschiebungen. In das „Nachtstück" gelang es Reisenauer eine schaurig-düstere, geheimnisvolle Stimmung zu bannen. „Fabel" entzückte durch den schlichten, naiven Erzählerton ... „es war einmal". Die „Traumeswirren" huschten gespenstisch vorüber wie scheue Fledermäuse. „Ende vom Lied" beschloss den Reigen zart, still verklingend. Der Dichter lenkt noch einmal den Blick auf die in romantischem Schimmer liegenden Gefilde. Sonderbar: der Saal war schlecht besetzt. Der Beifall allerdings erscholl stark und ungezwungen. d'Albert dagegen sah auf einen vollen Saal. Man kann es wohl auf Nervosität zurückführen, wenn ihm nicht alles rein technisch so sicher und unfehlbar gelang, wie man es von d'Albert verlangen darf. Einige gestochene Bässe schmeckten ebenfalls nach Grille, Zerstreutheit, Hast, Erregung, wie man will. Natürlich aber offenbarten sich auch wieder seine glänzenden, monumentalen Eigenschaften. Am besten in der von ihm bearbeiteten Passacaglia C-moll von Bach, deren letzten Rest ich gerade noch erwischte. Keine Frage, wenn es hiesse, den Fürsten des Flügels einen König zu geben, d'Albert wäre der aussichtsreichste Kandidat. Fehlt auch immer noch das Letzte und Feinste. Übrigens soll nicht verschwiegen werden, dass der gestellte Steinway unter d'Alberts Fingern diesmal vorzüglich klang. Ansorge hatte nur ganz bekannte und allgemein gangbare Werke auf sein Programm gesetzt. Die Beethovenschen Sonaten C-moll (pathétique), Cis-moll (Mondscheinsonate), Es-dur (Les adieux) und E-dur (op. 109). Um so bewundernswerter war es, was er mit diesen in unzähligen Klavierstunden bös abgenutzten Stücken anfing. Das Grave des ersten Satzes litt unter einer leisen Unruhe oder Stimmungslosigkeit. Mit dem Allegroeinsatz hatte Ansorge wieder festen Boden unter sich. Markig, wie gemeisselt klangen die Bässe. Trotzig, von herber Leidenschaft erfüllt, stieg über ihnen das Thema auf. Wundersam innig, fein abgetönt, voll Ruhe, wie verklärt floss der zweite Satz hin. Den dritten bewegte eine feste Entschlossenheit, die nur hin und wieder in grollende Bitterkeit umschlug. Ein würdiges Seitenstück zu dem Adagio der „pathétique" schuf Ansorge in dem ersten Satz der Cis-moll-Sonate. So duftig und zart erklingt dieses Gedicht nur selten!

Wenn die Grossen gesprochen haben, hört man nur noch ungern auf die Kleineren. Der jugendliche J. W. Otto Voss machte sich so deutlich bemerkbar, dass man ihn vernehmen musste. Und nicht lange — so dünkt's mich — dauert es mehr, so ist er in den Chor jener aufgerückt. Dem frischen, resolut drauflosspielenden Künstler zu lauschen, macht dem Publikum ebenso viel Vergnügen, wie offenbar ihm selbst. Wie es sich bei dem natürlichen Charakter seines Spiels von selbst versteht, trat er zuerst gelegentlich eines Gastspiels der Meininger in Berlin auf. Und nicht besser kann man seine Art bezeichnen, als dass man sagt, er spielt wie die Meininger spielen. Weit ab von moderner Künstelei und Empfindsamkeit. Von grossstädtischer Hast und Rastlosigkeit. Wie es ihm ums Herze ist. Ungezwungen, enthusiastisch, mit einem leisen Anstrich des Biderb-Rustikalen kommt eine äusserst entwickelte Technik hinzu, die hauptsächlich durch Oktaven-Passagen in beiden Händen besticht. Bruno Hinze-Reinhold steht Voss nahe, was das Unausgeklügelte und Ungegrübelte seines Spiels anlangt. Klar und verständig erfasst er den Geist eines Tonstücks. Auch die Geläufigkeit ist da. Nur der göttliche Funke fehlt noch. Der Baritonist Otto Werth, mit einer weichen wohl-

klingenden Stimme begabt, unterstützte ihn durch geschmackvolle Liedervorträge. Max van de Sandt, einst der Hoffnungsvollsten einer, ist unsäglich manieriert geworden. Zwar die weit vorgeschrittene Fertigkeit besteht noch zum grössten Teil. Die Fähigkeit aber, ein Werk im Sinne seines Schöpfers darzustellen, scheint ihm abhanden gekommen zu sein. Edmund Hertz kennt man nun schon manches Jahr. Und immer noch will's nichts Rechtes, nichts Vollkommenes werden. Hübsche Ansätze finden sich überall. Auch eine Steigerung der rein technischen Mittel ist unverkennbar. Nur der beseelende Geist will sich nicht einstellen.

Gesungen worden ist in den letzten vierzehn Tagen viel, und, wie der gewissenhafte Chronist feststellt, nicht einmal schlecht. Frische, vielversprechende Talente wurden entdeckt und mit Freuden begrüsst. Eine ausgezeichnete Altistin wächst uns in Frl. Dehmlow heran. Prachtvolles Organ, gut und rationell gebildet. Man vermisst nur noch eine Erweckung des Innenlebens. Frl. Dehmlow sang Schubert und Brahms, denen sie zum Schluss einige Strauss, Kahn und E. E. Taubert anfügte. Bereits fertig nach der stimmlichen und seelischen Seite hin ist Marie Henke. Ebenfalls Altistin, liess sie keinen Wunsch unbefriedigt. Die dritte angenehme Überraschung war Bertha Jahr. Inhaberin eines kleinen, aber trefflich geschulten und angenehm klingenden Mezzosoprans. Was ihren Vorträgen den sonderlichsten Reiz verleiht, ist das Frische, das Unbekümmerte, das Frei-in-die-Luft-hinaussingen. Jung an Jahren und an Erfahrung ist auch noch Therese Reichel. Und doch sind ihre an sich nicht üblen Mittel schon verdorben. Im Forte überschreit sie ihren kleinen Sopran. Im Piano weiss sie den Ton nicht zu spinnen. Gerhard Fischer, ein Baritonist mit kleiner sympathischer Stimme, hat viel gelernt und ist von den besten Absichten erfüllt. Scheitert aber an der geringen Fülle des vorhandenen Materials. Amanda Hunger kam aus Chemnitz, um uns mit den Reizen ihres Koloratursoprans bekannt zu machen. Wer wollte sie leugnen? Aber wer wollte sich ihnen auch unterwerfen? Frau Hallwachs-Zerny, Frl. Hella Sauer und der Tenorist Hess hatten sich verbündet, dem Liederkomponisten Karl Hallwachs einen Sieg zu erstreiten. Einzeln und zusammen sangen sie unterschiedliche Erzeugnisse dieses Tondichters, der es gut macht, noch besser meint, aber nicht den Parnass revolutionieren wird. Alexander Heinemann sang vor vollbesetzter Singakademie. Immer noch voll und weich klingt seine Stimme. Es scheint nur, dass sie in der Höhe nicht mehr ganz leicht und willig anspricht. Richard Koennecke kündigte seinen III. Liederabend an. Und Vianna da Motta seinen zweiten Klavierabend. Nehmen wir an, dass ihnen der grosse Wurf gelang. Dr. Erich Urban.

Das Waldemar Meyer-Quartett bot in seinem 5. Konzert nur Werke von Brahms. Das A-moll-Quartett fand eine sorgfältige, oft schwungvolle und durchweg klare Wiedergabe; der Bratschist hätte mitunter weniger zaghaft sein dürfen. Den Klavierpart der G-dur-Violinsonate und des grossen F-moll-Quintetts spielte Leopold Godowsky, der wohl noch nicht das rechte innere Verhältnis zu Brahms gefunden hat, mir nicht selten zu kühl und leidenschaftslos; das Zusammenspiel war vortrefflich. Unter dem Protektorat des Wagnervereins unternahm es der sehr gediegene Geigenkünstler Adalbert Gülzow, eine Anzahl Kammermusikwerke von M. Enrico Bossi vorzuführen. Der Komponist, dessen „Hohes Lied" im vorigen Jahr hier berechtigtes Aufsehen erregte, produziert sehr leicht und gewandt, aber wohl etwas zu viel. Trotz seiner 40 Jahre hat er bereits mehr als 120 Werke veröffentlicht. Was wir hörten (Sonate op. 117 und Suite op. 99 für Klavier und Violine, Klaviertrio op. 123), war alles melodiös, selten trivial, immer hübsch gearbeitet, aber ohne Eigenart; Schumann und Mendelssohn hatten öfters neben Verdi Pate gestanden; einen höheren Flug nahm nur das Trio (Violoncell Herr E. Sandow). Der Komponist erwies sich als ein ausgezeichneter Klavierspieler und bot sein Bestes in einer Anzahl reizender Lieder (op. 116 und 121), die Frau Sandow-Herms, ausgezeichnet disponiert, ent-

zückend vortrug; ich mache besonders auf „O piccola Maria“, die beiden Serenaden und „Sous les branches“ aufmerksam. Eine Matinee der talentierten Pianistin Felicia Kirchdorffer war nur der Kammermusik gewidmet; ich hörte die im Konzertsaal seltene Phantasie op. 160 von Schubert und das G-moll-Quartett von Brahms; sehr gut gefiel mir die mitwirkende Geigerin Bianca Panteo. In ihrem letzten Abonnementskonzert brachten die Herren Zajic und H. Grünfeld das prächtige Klavierquartett von Richard Strauss, der darin wieder einmal meisterhaft Klavier spielte, und Tschaikowskys Streichsextett zur Aufführung. Einen köstlichen Sonatenabend bescherten Risler und Marteau; Mozarts grosse B-dur-Sonate fand eine ideale Interpretation; in Beethovens Kreutzersonate forcierte der Geiger mitunter den Ton zu sehr. Herr Risler spielte ausserdem allein die melodiöse, aber namentlich im Adagio viel zu lang geratene H-dur-Sonate von Berger. Nicht minder köstlich war der Brahms-Sonatenabend von Artur Schnabel, der mich durch seine poetische Auffassung und seinen Anschlag begeisterte, und Konzertmeister Dessau. Der beste Geiger, den ich hörte, war Gabriele Wietrowetz, der Robert Kahn am Klavier assistierte. Vollendet spielte sie mit Meister Joachim ein Spohrsches Duett, vollendet auch die Schumannsche Phantasie, an die sich wohl sonst keine Dame wagt. Diese Phantasie hörte ich auch von einem blutjungen Geiger Georges Enesco, der in 2 Konzerten mit Orchester den Beweis grosser Begabung und ernsten künstlerischen Strebens erbrachte, vorläufig aber in Bezug auf Auffassung und Technik noch manches zu lernen hat. Mein letzthin über Bronislaw Hubermann abgegebenes Urteil fand ich durch sein 2. Konzert vollauf bestätigt. Einen sehr gediegenen Eindruck erhielt ich von dem Geigenspiel des Herrn M. Crickboom, eines reifen Künstlers, dessen Ton an Grösse und auch an Weichheit nichts zu wünschen übrig lässt. Er verschmähte es übrigens, mit technischen Kunststücken aufzuwarten. Völliges Fiasco machte der Sohn eines bekannten Geigers offenbar infolge seiner grossen Nervosität. Endlich debütierte die Geigerin Henriette Schmidt aus der Brüsseler Schule mit grossem Glück; vor allem gefiel mir ihr wunderbar weicher Ton; ihre grosse Technik zeigte sie besonders in Lalos F-dur-Konzert. Zweimal hörte ich Frau Matja von Niessen-Stone, deren Intelligenz und Technik über mancherlei Anfechtbares hinweghelfen. Alide Küttner besitzt eine schöne, trefflich ausgebildete Stimme, aber singt ohne rechte innere Beteiligung. Elisabeth Gerasch, keine impulsive Persönlichkeit, sang nur Lieder von Rob. Kahn, deren reizvolle Klavierbegleitung der Komponist ausgezeichnet spielte. Gina Götz endlich, eine eben erblühte zarte Mädchenknospe, dürfte noch von sich reden machen; ihr sehr leicht ansprechender, ungemein weicher und dabei doch weit tragender Mezzosopran dringt zum Herzen, auch wenn der Vortrag noch etwas konventionell ist. Dr. Wilh. Altmann.

BRAUNSCHWEIG: In den Konzertsälen herrscht gegenwärtig reges Leben. Im Hoftheater gelangte Verdis Requiem am Vorabende von des Meisters Tode zur Aufführung. Der Theaterchor erwies sich für die Aufgabe unzulänglich, der Besuch war schwach. „Gustav Adolf“ von M. Bruch, ebenfalls unter Riedels Leitung mit einem ad hoc aus hiesigen Vereinen gebildeten Chor, Frau Geissler (Leubelfing), den Herren Settekorn (Gustav Adolf), Cronberger (Bernh. v. Weimar) und der Hofkapelle wirkte weit günstiger. Im 3. Abonnements-Konzert der Hofkapelle sang Frl. Ch. Huhn-Dresden nur Lieder mit Klavierbegleitung (Riedel), an Orchesterwerken enthielt das Programm: Akad. Fest-Ouvertüre von Brahms, „Till Eulenspiegel“ von R. Strauss und die „Rheinische Symphonie“ von Schumann. Der Verein der Kammermusik brachte als Neuheit das Klaviertrio (op. 8, H-dur) von Brahms (Riedel, Wünsch und Bieler), den Rahmen bildeten Streichquartette (A-moll) von Schumann und (D-moll) von Schubert. Von fremden Künstlern, die ihre Visitenkarte abgaben, sind die bekanntesten Dr. L. Wüllner, der die Kosten des 5. populären Konzertes allein trug. Er sang

Lieder von Schumann („Dichterliebe"), Brahms und H. Wolf. Grossen Erfolg hatten Ed. Risler und H. Marteau besonders mit der Kreutzer- und der Violin-Sonate (B-dur) von Mozart. P. Bulss hatte die Pianistin Th. Pott diesmal als Gefährtin mitgebracht, die sich nicht nur als feinsinnige Begleiterin, sondern auch als treffliche Solistin erwies. Beide hatten grossen Erfolg.

Ernst Stier.

BRESLAU: Die letzten Wochen brachten zwei Konzerte des vereinigten „Orchester-Vereins und der Singakademie". Ich trage aus dem ersten Abend das wohlgemeinte Experiment mit einem Bachschen Konzert für Klavier, Violine und Flöte nach. Das zweite Konzert widmete dem verstorbenen Professor Schäffer mit dem Eroica-Trauermarsch einen Nachruf. Wenn man bedenkt, dass Schäffer Jahrzehnte lang als Dirigent der Singakademie eine dominierende Stellung im Breslauer Musikleben einnahm und als eine selbst in seinen künstlerischen Schwächen sacro sancte Persönlichkeit galt, so wird man die kurze Form der Trauerfeier, welche ihm die Akademie widmete, wohl als ein Zeichen der Vergänglichkeit des Künstlerruhmes lokaler Musikpäpste auffassen dürfen. Und es kam ein neuer König ins Land! Die Hauptnummer jenes Konzertes bildete die Manfred-Musik, zu welcher Herr Dr. Wüllner den Hauptteil des Textes recitierte. Er hatte einen glänzenden Erfolg. Aus der Zahl der Solisten-Konzerte kann ich nur die Liederabende Zur-Mühlens, Wüllners und der trefflichen Gesangsmeisterin Frau Jettka Finkenstein erwähnen.

G. Münzer.

BRÜSSEL: Zum Gedächtnis an den voriges Jahr verstorbenen grössten vlämischen Komponisten Peter Benoit brachte das 3. Konzert Ysaye sein grosses Oratorium „Die Schelde" zur Aufführung. Benoit ist in seiner Art ein Genie: Gleich den grossen niederländischen Malern entwirft er in grossen Zügen, alles atmet Leben und im Malen von poetischen Stimmungen ist er Meister. Manches mutet etwas derb an — doch es ist ein Stück Volksleben, was er schildert, und als solches interessiert und reisst es mit fort. Der Aufführung unter Huberti fehlte etwas der grosse Zug. Die Solisten Frau Viotta, Herren Urlus, Orelio und Mergelkamp waren vortrefflich, die Chöre gut. Deutsche Gesangvereine mit grossen Chören sollten sich an das schöne Werk wagen, sie fänden damit eine dankbare Aufgabe. — Das folgende Konzert Ysaye dirigierte Vincent d'Indy. Natürlich ging es da sehr „modern" her. Zuerst eine Symphonie von Witkowski, der sich darin in Dissonanzen und Unschönem überbietet, dann die schon öfter gehörten wertvollen symphonischen Variationen „Istar" von d'Indy, und zuletzt eine Phantasie des talentvollen früh verstorbenen Belgiers Leken. Der Cellist Hekking aus Berlin erspielte sich mit dem etwas gesucht interessanten Konzert von d'Albert und dem A-moll-Konzert von Saint-Saëns einen grossen Erfolg und der Baryton Daraux aus Paris fand verdienten Beifall mit Liedern von Duparc und d'Indy. — Die Concerts populaires (Dirigent Dupuis) hatten sich mit der „Einnahme von Troja" von Berlioz eine mühevolle und undankbare Aufgabe gestellt. Das hier unbekannte Werk passt nicht für den Konzertsaal. Trotz guter Aufführung vermochte es nicht zu interessieren. Die Soli sangen Künstler des Monnaietheaters, die Chöre wurden vom Theaterchor und dem „Choral mixte" wacker gesungen.

Felix Welcker.

DANZIG: Der Pianistin Pery-Pferdmenges Fülle und Wärme der Empfindung, glänzender stets edler Anschlag, höchste Fertigkeit und Freiheit würden sie zu künstlerisch weit wertvolleren Vorträgen befähigen, wenn ihr Geschmack nicht ganz zur Willkür verbildet wäre. Bachs Orgel-Toccata in D (transcr. Tausig) in unsinnigem Galopp zeigte sofort auch die Schattenseite, auf der auch eine bösartige Vorliebe zum Auftrumpfen und Imponierenwollen mit billigen, nein unbillig zugesetzten Bass-Oktaven, stand. Selbst Ariel Chopin wurde damit geprügelt. Dazu krampfhafte, überlange, ewig „weibliche"

den Zuhörer nasführende Rallentandi, mitten immer jedes Tempo zerstörend. Ausgenommen wohlweislich eigene Kompositionen, wenn Reihen von klangschönen Phrasen z. B. eine Sonate heissen dürfen. Wenigstens entstand in abstracto dabei ein Ideal von Vortrag, weil Missverständnis ausgeschlossen war. Mary Münchhoff entzückte wie früher durch lyrische Begabung und vollendete Färbung der Stimme zu jedem Affekt nicht minder als durch höchste Koloratur-Virtuosität, die aber bei ihr auch idealisiert ist. Ihr Ton stets ätherisch frei schwebend, und alles geistdurchdrungen. — Fritz Binder führte meisterlich ein Klavierquintett mit Oboe, Klarinette, Horn, Fagott op. 20 von Verhey vor, das gross und schön in allem gedacht und gearbeitet ist, mit belgischer Wärme und Verve, ganz original und nicht ohne Tiefsinn. Unterzeichneter meldete *ab irato* über Lamonds Unfug an Beethoven und über den Wahn, als habe ein Pianist seinen Ruhm in Spezialitäten, wie Beethoven-Spiel, zu suchen, 6 Komponistenabende an: Chopin, Schumann, Beethoven, Bach, Brahms, Liszt mit je ca. 60 Minuten Spieldauer der Stücke. Die ersten vier fanden in vier Wochen bei Publikum und Presse wachsenden Erfolg.

Dr. C. Fuchs.

DARMSTADT: In der Konzertflut war durch die Fastnachtszeit, in der für ernstere Veranstaltungen weniger Sinn und Neigung vorhanden, eine Ebbe eingetreten. Pablo de Sarasate, der in seiner Geige ein Zaubermittel für ewige Jugend zu besitzen scheint, liess sich nach einer Pause von 2 Jahren hier wieder hören und versetzte unser sonst im ganzen recht zurückhaltendes Publikum in einen förmlichen Zustand von Ekstase, so dass er am Schluss des Konzertes nicht weniger als — fünf Zugaben spielen musste. Neben den Künstlern wusste seine Partnerin, Frau Marx-Goldschmidt, durch ihr excellentes Klavierspiel zu fesseln. Im fünften Konzert der Grossh. Hofmusik lernten wir den Konzertsänger Herrn Francgon-Davies kennen, der über seiner meisterhaften Gesangstechnik und intelligenten Vortragskunst vergessen liess, dass seine stimmlichen Mittel schon im Niedergange begriffen sind. Orchesterwerke gelangten drei zur Aufführung: Suite in D-dur von J. S. Bach, C-moll-Symphonie No. 1 von Brahms und die „Karneval"-Ouvertüre von Dvorak. Mit einer wohlgelungenen, von Hofkapellmeister de Haan geleiteten Aufführung von Schumanns „Scenen aus Goethes Faust", bei der auswärtige Künstler als Solisten mitwirkten, beschloss der Musik-Verein sein 70. Vereinsjahr.

Dr. O. Waldaestel.

DESSAU: Wenn uns nicht noch von auswärts ein Orchester oder ein Solist mit einem Konzert beglückt (das sicher Erfolg hätte!), so ist unsere diesjährige Saison so gut wie vorüber. Leider! Dr. Klughardt, der aus Gesundheitsgründen noch immer von der Oper dispensiert ist, hat das allwinterliche Konzertpensum diesmal allegrissimo erledigt. Das 6. Konzert der Hofkapelle brachten die drei Nachklassiker Schubert, Schumann und Mendelssohn. Im 7. und letzten Abonnementskonzert spielte Otto Brückner aus Wiesbaden unter anderem das Soloinstrument in seinem neuen Konzert für Cello und Orchester, wobei der Cellist den Komponisten um Haupteslänge überragte. Kammersänger v. Milde sang Lieder von R. Strauss mit grosser Kunst, und Beethovens fünfte Symphonie bildete den herrlichen Ausklang des Abends. Als übliche Zugabe zum Konzertcyklus kam noch Schumanns poesiereiches Werk „Das Paradies und die Peri" mit Erfolg zur Aufführung. — Die kürzliche Erstaufführung des zweiten Orgelkonzertes von unserem sehr begabten Hoforganisten R. Bartmuss hinterliess einen nachhaltigen Eindruck.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Die Saison neigt sich ihrem Ende zu. Nun ist auch schon das sogenannte „Aschermittwochskonzert" passiert, der Vorläufer des „Palmsonntagkonzert", das man hier etwa als offiziellen Saisonschluss anzusehen hat. Guter alter Überlieferung gemäss bringen diese als „grosse Musikaufführungen" immer besondere Genüsse, in früherer Zeit fast immer unter Heranziehung der Chorvereinigungen der Residenz. Jetzt macht man es sich im allgemeinen leichter. Namentlich das Aschermittwoch-

konzert gleicht gewöhnlich einem der „Symphonie-Konzerte unter Mitwirkung hervorragender Solisten“ auf ein Haar. Diesmal hatte man augenscheinlich auch schon wieder im Sinn — Thomson war gewonnen worden — sich auf diesem Wege aus der Affaire zu ziehen, als, einem on dit zufolge, plötzlich Siegfried Wagner nebst Frau Mutter in Dresden auftauchte. Was war einfacher, als ihn aufzufordern, sich einmal an die Spitze der Kapelle zu stellen, die des Vaters erste Siege mit erstritten hatte. Aber das Publikum erwies sich wenig dankbar, trat kaum aus seiner Reserve heraus. Ein schwacher Beifall nur regte sich, als Siegfried erschien, und auch die Kundgebungen am Schluss des Konzerts, nach der von diesem geleiteten „Holländer-Ouvertüre“ waren wenig „begeisterte“. Augenscheinlich hatte man etwas ganz anderes erwartet, einen jungen Feuergeist. Aus der Holländer-Ouvertüre wollte er durchaus eine „symphonische Dichtung“ herausdirigieren und entkleidete sie so ganz ihrer besten Wirkung, nämlich der fantastischen. Aber auch an seinem eigenen Schaffen vergriff er sich arg. Er hätte sich gewundert, was Schuch aus seiner „Wildfang“-Ouvertüre herausgeholt hätte. Schade, schade, dass Wagner jun. selber, aber auch als Komponist, so gar kein „Wildfang“ ist; auch das „was Herr Perron unvergleichlich schön von Reinhardts junger Liebe sang“ hätte sonst ein anderes Gesicht bekommen. Da ist uns denn doch Dr. Georg Göhler immer noch lieber, der sich übrigens auch nicht über eine allzu günstige Aufnahme hier zu beklagen hatte. Die „Symphonische Phantasie“, die wir in einem Symphonie-Konzert der Königl. Kapelle zu hören bekamen, ist gewiss auf keinem günstigen Boden gewachsen, auf dem einer krankhaften Übergeistigkeit, aber es ist doch ein „Ringen nach Ausdruck“ in ihr. Der Komponist giebt sich gewiss allzu vertrauensselig dem Spiel seiner Phantasie hin, trachtet vergeblich, deren Übelgebilden feste Gestalt zu verleihen, aber er ist doch eben kein „Satter“. Bekommt auch nur stellenweise der Musiker bei ihm vor dem „symphonischen Dichter“ die Oberhand, so fühlt man doch dann eine gewisse Echtheit und Blutwärme der inneren treibenden Kraft. — Wäre zum Schluss vielleicht noch einer Veranstaltung zu gedenken, die ein besonderes lokalhistorisches Interesse beanspruchte, bei der allerdings aber der Schreiber dieses nicht unbeteiligt war. Es handelt sich um eine der Matinéen des namhaften Klaviervirtuosen Bertrand Roth, in der eine Reihe von „Ausgrabungen“, die der Unterzeichnete auf dem Gebiete der „Musik am sächsischen Hofe“ zu Tage förderte, ans Licht der Öffentlichkeit gebracht wurden. Das Programm versetzte die Hörer in Hasses Zeit, brachte von diesem Meister Gesangsnummern, von alten Meistern der Kapelle (Fiorelli, Hunt, Abel, Zika) und Hoforganisten der katholischen Hofkirche (Peter August und Christlieb Sigismund Binder) Instrumentalstücke. Dass F. A. Geissler in der „Deutschen Wacht“ seinen Bericht mit den Worten schloss: „Wenn man erwägt, wie viel Schönes uns diese Meister in einer kurzen Stunde sagten, und wie wenig Musik uns so mancher moderne Tonsetzer in einem eine ganze Stunde dauernden Werk zu verkünden hat, so muss sich doch wohl einiger Zweifel darüber regen, ob wir es wirklich ‚so herrlich weit gebracht haben‘“ — mag nur zeigen, dass man sich beim Anhören der alten Musik nicht gelangweilt hat.

Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Der Karneval nimmt hier die ersten Monate des neuen Jahres so für sich in Anspruch, dass die ernste Kunstpflege nur selten zu Wort kommt. Die grossen Vereine feiern und die privaten Unternehmungen einheimischer und fremder Künstler finden überhaupt bei uns keinen fruchtbaren Boden. In Kapellmeister Reibolds regelmässig am Samstag stattfindenden Symphoniekonzerten hörten wir Raffs grosse „Leonore“, wurde Brahms' dritte Symphonie gediegen ausgeführt. Der hiesige Chormeister und Pianist Freund errang mit Schumanns Klavierkonzert in A-moll nur einen äusserlichen, durch seine technische Fertigkeit begründeten Erfolg. Auch Frau Kerner-Nalboroff überzeugte uns durch den Vortrag des Konzertes in B-moll von Tschaikowsky nur bedingt von ihrer

Berufung als Konzertpianistin. Interessanter gestalteten sich die Recitals des Klaviervirtuosen Raoul von Koczalski im grossen Kaisersaale der Tonhalle. Seine Vortäge bestrikten durch einen wundervollen, beseelten Anschlag und die verblüffende Klarheit des Passagenspieles. Das ganze Auftreten lässt darauf schliessen, dass sich der zum jungen, warmblütigen Künstler herangewachsene dereinstige Wunderknabe auf dem besten Wege befindet, in absehbarer Zeit als ein erster Stern am Pianistenhimmel zu glänzen. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Im achten volkstümlichen Symphoniekonzert des städtischen Orchesters brachte Frau Klementine Cahn-Poft vier als schwierig bekannte und nicht oft gehörte Wagnersche Lieder (Der Engel, Schmerzen, Stehe still! Träume) so wirkungsvoll zum Vortrag, wie es nur eine musikalisch sichere, noble Künstlerin vermag. — Im 5. Künstlerkonzert der Konzertdirektion M. Th. de Sauset war Sophie Menter als Liszt- und Chopin-Interpretin auf ihrem eigensten Gebiete. Math. Haas trug Lieder für Alt verständnis- und empfindungsvoll vor und musste den „Gesang Weylas" von Hugo Wolf, in welchem sie mit der klangvollen Tiefe leider „protzte", wiederholen. Die jugendliche Violinistin Helene Ferchland zeichnete sich in Kompositionen von Tschaikowsky und Wieniawski durch temperamentvolles Spiel bei schon hoch entwickelter Technik aus. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Siegmund v. Hauseggers „Dionysische Phantasie" und Hans Hubers „Böcklin-Symphonie" (E-moll) wurden hier zum erstenmale zu Gehör gebracht, diese mit freundlichem Erfolg im Museum, jene im Opernhauskonzert, wo man sich anscheinend mehr an der Qualität der Aufführung als an dem Hauseggerschen Werk selbst erwärmte. Freilich steht es hinter der unlängst gehörten symphonischen Schöpfung „Barbarossa" an Bedeutung und Eigenart zurück und hat mit dieser eine bis zum Übermass und Überdruss getriebene Ausnützung instrumentaler Machtmittel gemein, aber viele fesselnde Züge und eine verwegene Schönheit lassen sich doch auch bei der Phantasie nicht übersehen. Interessant ist unzweifelhaft auch Hans Huber, namentlich in dem von einer Reihe Böcklinscher Bilder inspirierten Schlusssatz der Symphonie, über dessen Programmgedanken man jedenfalls nicht ganz den Stab brechen kann, solange eine allgemein anerkannte ästhetische Grenzregulierung zwischen Musik, Poesie und Malerei noch nicht besteht. Die von Carl Friedberg und dem Museumsorchester gespielte Burleske in D-moll von Rich. Strauss ward stark applaudiert, obschon sie die gute Regel, dass Kürze des Witzes Seele ist, ausser acht lässt. Von den solistischen Kräften hatte wieder Frl. Edith Walker mit ihrer Gesangskunst grossen Erfolg; sehr erfreuten auch die Darbietungen des wohlgeschulten Tenorsängers Rich. Fischer in einem eigenen Liederabend. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG: Im hiesigen Konzertleben der letzten Wochen sind zunächst zwei interessante Abende zu verzeichnen: Der Lieder-Abend des Münchener Konzertsängers Herrn Josef Loritz unter der Mitwirkung eines talentierten jungen Komponisten, Herrn Jul. Weismann, und der Klavier-Abend des Hofpianisten Moriz Rosenthal. Wer den hervorragenden Lieder- und Balladensänger Eugen Gura gehört hat, wird in seinem Schüler, Herrn Josef Loritz, einen Sänger hören, der den Leistungen seines Meisters vielfach sehr nahe gerückt ist. Beide Stimmen haben in der Klangfarbe grosse Ähnlichkeit; auch in der Auffassung und Wiedergabe der verschiedensten Stilarten hat der Schüler die Bahn seines Lehrers betreten. Von seinen Darbietungen gefielen uns in erster Reihe die Löweschen Balladen, weil sie dem Nüancierungsreichtum, über den der Sänger verfügt, den weitesten Spielraum gewähren. Mit besonderer Wärme trug der Sänger die Lieder seines Begleiters vor, der sich als gediegener Musiker und äusserst feinfühliger Pianist erwies.

Der Klavierabend des Hofpianisten Moriz Rosenthal fand hier stürmischen Beifall. Seine Technik exzellierte besonders in den eigenen Kompositionen. Nach unserer Empfindung müsste der Künstler aber solch polternde und lärmende Auswüchse, wie der Schluss seiner Phantasie über Motive aus Strauss' Cagliostro, die nichts weniger als Musik sind, vermeiden. Albert Hieber.

GÖRLITZ: Unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Fleischer brachte die Singakademie Liszts Oratorium: „Die Legende von der heiligen Elisabeth" als Novität für Görlitz zu einer recht gut gelungenen Wiedergabe. Von den Solisten zeichneten sich hierbei Frl. Hel. Günther und Herr Freytag-Besser besonders aus. Im Verein der Musikfreunde kam in seinen letzten Konzerten von bemerkenswerteren Werken: R. Volkmanns Ouvertüre zu Richard III., Schumanns D-moll-Symphonie und Gades B-dur-Symphonie No. 4, ferner die Glocken- und Gralsscene aus Parsifal zu sehr gelungener Ausführung. Solistisch wirkten in den letzten Konzerten mit: Herr Konzertmeister Wille mit Beethovens Violinkonzert und Frau Lula Misz-Gmeiner. Dem verdienstvollen Leiter des Stadtorchesters, Herrn Stiehler war vom Verein der Musikfreunde ein Benefiz-Konzert veranstaltet worden. In diesem spielte das Stadt-Orchester Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling", Liszts Tasso und Wagners „Waldweben". Hervorragend schön spielten ausserdem der Benefiziant und Frau L. Katz auf zwei Klavieren Schumanns B-dur-Variationen op. 46 und St. Saëns' ebenso originell erfundene wie interessant durchgeführte Variationen über ein Beethovensches Thema (Trio des Menuetts aus der Es-dur-Sonate op. 31 No. 3). Der 3. Kammermusik-Abend verdiente durch die Zusammenstellung des Programms, wie durch die gute Durchführung desselben besondere Beachtung; in ihm wurden das Klavierquintett op. 34 von Brahms, Smetanas E-moll-Streichquartett „Aus meinem Leben" und Beethovens Trio für Klavier, Violine und Cello, die Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu" in höchst gelungener Weise vorgeführt. Von anderen bemerkenswerten Konzerten sei noch erwähnt: Ein Konzert der Konzertvereinigung der Berliner Domsänger und ein Violin-Abend des Ehepaars Petschnikoff. P. Görmar.

GRAZ: Stefi Geyer, ein vierzehnjähriges Mamsellchen aus Pest, gab hier drei Geigenkonzerte und kassierte Beifall und Blumen in Fülle ein. Ein frisches, urwüchsiges Talent. Musikerin von technischer Fertigkeit, der nur ein paar Handbreiten zur technischen Vollkommenheit abgehen. Zu jung, um raffiniert zu sein und nicht alt genug, für die weite Wanderung auf die letzten Gipfel der Kunst. Aber für 14 Jahre verblüffend; ein ehrliches Wunder. Julius Fischer, ein bemerkenswerter heute noch etwas stürmischer Pianist kam mit und spielte ein paar reizende Sachen von Rob. Fuchs vor. Dr. Ernst Decsey.

HANNOVER: Der letzte Lutter-Abend brachte den hier stets sehr gefeierten Altmeister J. Joachim, den tüchtigen Violoncellisten Herrn v. Mendelssohn, sowie die Altistin Frau Götze, als Mitwirkende. Prof. Lutter und seine Gattin vertraten den pianistischen Teil mit der bei ihnen gewohnten Künstlerschaft. Prof. Joachim hatte mit Beethovens beiden Romanzen, denen er einen wunderbaren Stimmungszauber mitgab, einen durch nichts getrübten Erfolg zu verzeichnen. Frau Götze steht leider nicht mehr auf der früheren Höhe; die Stimme hat recht verloren.

L. Wuthmann.

HAMBURG: Ein Ereignis, das „preisend mit viel schönen Reden" namentlich die leitenden Kreise der „Philharmonischen Gesellschaft" feierten, war das 500ste Konzert dieser einst von Stockhausen, dann von v. Bernuth und jetzt von Prof. Barth geleiteten Unternehmung. Die Gelegenheit war ja auch günstig, diesen Konzerten, die eigentlicher Beliebtheit sich nur in bescheidenem Masse erfreuen und die eine dominierende, führende Stellung im hiesigen Musikleben nicht einnehmen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise, die in keinerlei verwandtschaftlichen Beziehungen zu ihnen stehen, zuzuführen. Es fehlte also nicht an den entsprechend schwungvollen Artikeln

in den Tagesblättern und nicht an gehobener Stimmung am Abend selbst. Sehr gut machte es sich, dass Joachim beim Festkonzert ein Jubiläum feiern konnte: sein 25stes Auftreten im Rahmen dieser Konzerte, und dass Herr Emanuel Stockhausen, — der Sohn des ehemaligen Dirigenten, — der als hochbegabter Schauspieler mit Recht in Hamburg verehrt wird, einen Prolog zu sprechen Gelegenheit hatte. Dieser Prolog stammte von Gustav Falke. Falke ist, was vielleicht einige wissen, ein Dichter. Ein wirklicher Dichter und in seiner Art ein Meister. Es entspricht durchaus der Wertschätzung, deren ein Künstler sich hier erfreut, dass man es liebt, diesen Dichter zu solchen Gelegenheitsarbeiten heranzuziehen, auf dass man die Kunst unterstütze. Leider streikte Herrn Falkes Mühe, die sich scheinbar nicht kommandieren lassen will und auch mit dem „Körnchen" von Eigenart nicht zufrieden ist. Es waren die billigen, üblichen Phrasen und dazu noch einige ganz überflüssige Spitzen gegen konkurierende Unternehmungen. Einen sehr vornehmen Eindruck machte das nach aussen hin nicht eben. Aber wem's Behagen machte, sich daran zu berauschen — warum denn nicht? Im übrigen war in den Konzertsälen „beaucoup de bruit pour une omelette". Dutzende von Aufführungen, die für das lokale Interesse vielleicht wichtig scheinen, die aber darüber hinaus nicht einmal eine Erwähnung verdienen. Ob Nikisch die C-moll von Beethoven oder die „Eroica" wiederholt, ob dieser Verein am Modernen nascht und jener sich klassisch vertieft, ob Herr Müller Tenor singt oder Herr Schulze Klavier spielt — für die Tonkunst ist doch das recht nebensächlich. Und die „Musik", die das Bleibende festhalten will, kann sich getrost über diese kleinen Wichtigkeiten hinwegsetzen.

Heinrich Chevalley.

HEIDELBERG: Als ein denkwürdiges Ereignis in der Entwickelung unseres Konzertlebens muss das Bachvereinskonzert vom 17. Februar bezeichnet werden. Fausts Verdammung von Berlioz fand eine geradezu glänzende Wiedergabe. Im allgemeinen war es der Eigenart des Franzosen trotz Professor Wolfrums Bemühen bisher nicht gelungen, die Sympathien weiterer Kreise zu erobern. Fausts Verdammung dagegen, dieses trotz mancher Schwächen im einzelnen — alles Liedmässige erscheint verfehlt — grandios angelegte Werk mit seinen markigen Schilderungen, seinem unerschöpflichen poetischen Gehalt, entfesselte geradezu Stürme der Begeisterung. Chor wie Orchester leisteten aber auch wahrhaft Vollendetes. Unter den Solisten überragte Marcella Pregi alle übrigen. Ihre keusche Silberstimme, ihr tiefinniger Vortrag schufen ein wahres Ideal-Gretchen. Prächtig klang auch Staudigls Stimme, der den Mephisto mit klarer Deklamation, wenn auch fast zu glatt und liebenswürdig sang. Herr Weidt-Heidelberg stellt einen wackeren Brander, während Herr Pichler als Faust wenig befriedigte. Man vermisste Schmelz der Stimme, Wärme und Leidenschaft. Dr. Schottler.

KASSEL: Eine Symphonie Anton Bruckners (D-moll) im Rahmen des fünften Konzerts der Kgl. Kapelle weckte lebhaftes Interesse. War doch dieser Meister hier noch unbekannt. Am selben Abend hörten wir den Geiger Henri Marteau, der mit Sindings zweitem Konzert, F-dur-Romanze von Beethoven und zwei Bach-Nummern wahre Triumphe feierte. Auch Sahla aus Bückeburg, der hier konzertierte, riss mit seinem herrlichen Spiel wieder zur Bewunderung hin. Ihm stand würdig zur Seite der treffliche Hofpianist Evers aus Hannover. Frau Sahla konnte wegen Indisposition ihr Programm nicht zu Ende führen, liess aber in einigen Liedern von Schubert schöne Stimmmittel und gute Gesangstechnik erkennen. Noch ist eine Kammermusik der Herren Konzertmeister Hoppen und Genossen zu erwähnen, die uns Brahms' Klarinettenquintett, Violin-Doppelkonzert in D-moll von Bach und Schuberts A-moll-Quartett, letzteres in besonders sorgfältiger Ausführung, brachte. Dr. Brede.

KÖLN: Im achten Gürzenichkonzert erregte Weingartners Symphonie No. 2 in Es-dur einiges Aufsehen trotz der ungünstigen Schlussplazierung. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst mit einer Beherrschung des Orchesters, wie sie

fast einzig dasteht und selbst unsere ältesten Orchestermitglieder hinreisst. Obwohl auch in dieser Symphonie noch einige Erinnerungen spuken, so ist sie doch durch die Leidenschaftlichkeit ihres Inhalts und die mit dem Inhalt in logischer Beziehung stehende Form von sehr starker Wirkung. Das Programm enthielt ausserdem unter Wüllners trefflicher Leitung Orpheus von Liszt, Rheinbergers nicht gerade begeisterndes Orgel-Konzert, durch Professor Francke gespielt, und Mozarts „Ave verum"! Victor Staub spielte mit Erfolg das E-moll-Konzert von Chopin. Sensationell wirkte das Auftreten von Fräulein Edith Walker aus Wien. Glänzende Stimme mit riesigem Umfang, eine Prachtschule und eine musikalisch-abgeklärte, stimmungsvolle Auffassung! Willy Seibert.

LEIPZIG: Nach altem Brauch gipfelten die Festlichkeiten, mit denen die Stadt Leipzig eine mehrtägige Anwesenheit des sächsischen Königspaares feiern konnte, auch diesmal in einem von Ihren Majestäten besuchten Gewandhaus-Konzert. Vortreffliche Orchesterinterpretationen der Cellini-Ouvertüre, zweier Sätze aus Tschaikowskys erster Suite und der vierten Symphonie von Beethoven wechselten dabei mit begeistert aufgenommenen Violinvorträgen der Frau Norman-Neruda aus London, während im acht Tage später stattfindenden 17. Gewandhaus-Konzert neben der auf Wagners Todestag hindeutenden Faust-Ouvertüre vornehmlich Hans Hubers vortrefflich gearbeitete und in den ersten beiden Sätzen auch inhaltreichen E-moll-(Boecklin)-Symphonie interessierte. Die 1802 von Johann Gottfr. Schicht begründete „Leipziger Singakademie" beging unter ihrem nunmehrigen tüchtigen Leiter Gustav Wohlgemuth mit einer schön gelingenden Aufführung des „Alexanderfestes" das Fest ihres hundertjährigen Bestehens; der Leipziger Lehrer-Gesangverein unter Hans Sitt, der akademische Gesangverein „Arion" unter Dr. Göhler und der Universität-Sängerverein zur St. Pauli unter Heinrich Zöllner veranstalteten Konzerte grösseren Stiles, bei denen im allgemeinen viel Vortreffliches geleistet wurde und die ein amüsantes und interessantes erstes hiesiges Auftreten der hochtalentierten Teresita Carreño-Tagliapietra, ein begeistert aufgenommenes künstlerisches Miteinanderwirken der ihre Stimme nunmehr trefflich behandelnden Frau Hermine d'Albert und des seine Kompositionen selbst begleitenden Eugen d'Albert, sowie schliesslich die Vorführung von Hans Sitts stimmungsreicher Don Juan d'Austria-Ouvertüre und Liedervorträge des Herrn Carl Scheidemantel und des Frl. Helene Staegemann brachten. Grossen Erfolg erzielte Alfred Reisenauer mit einem vierten, Werke verschiedener Komponisten von Bach bis zu Liszt umfassenden Klavierabend, und aller wohlverdienten Ehrungen wurde Raimund von Zur-Mühlen für eine von Otto Hegner begleitete sehr ausdrucksschöne Interpretation des ganzen Magelonen-Cyklus von Brahms teilhaftig. Im zehnten Philharmonischen Konzerte, bei dem solistisch Frau Norman-Neruda und Leop. Godowsky mitwirkten, ist unter Hans Winderstein Bruckners romantische Symphonie hier erstmalig aufgeführt und mit Beifall aufgenommen worden. Arthur Smolian.

LEMBERG: Die Konzert-Muse hat bei uns bis nun kein eigenes Heim! Das Streben des Musikvereines und seiner Freunde, der Tonkunst einen Bau zu errichten und das Orchester für die Dauer zu vervollständigen, bleibt nur ein frommer Wunsch, der an der unheilbaren Finanzschwäche der Stadt scheitert! Trotz dieser und ähnlicher Schwierigkeiten leistet der Musikdirektor und verdienstvolle Komponist, Mieczysław Sołtys Hervorragendes! Ja! Wir wagten uns schon an die Programmmusik heran und — siehe da!: das konservative Publikum Ostgaliziens folgt uns mit aller Sympathie! ... Zunächst hat die gewissenhafte und präzise Erstaufführung des Straussschen „Eulenspiegels" alle Vorurteile gegen die modernen „Musikverderber" verscheucht! Dieser Erfolg ermutigte die Direktion zu Berlioz' „Harold" zu greifen, um gleichsam das „sich modernisierende" Publikum auf den Ursprung der Programmsymphonie hinzuweisen. Die Harold-Partie (Viola) spielte mit künstlerischem Verständnis Prof. Wolfsthal. Sein Instrument malte mit genauester Treue „des Helden Melancholie und Freude". —

Dvořaks sonnig-lächelnde Ouvertüre: „In der Natur“ bildete hierbei ein angenehmes Entree in das Berliozsche Töne-Labyrinth! Eintöniger war die Thätigkeit der „Konzert-Agentschaft“ (einer Exposition des Musikvereinausschusses): Wir hörten unmittelbar nacheinander die Herren: Alexander Petschnikoff, Burmester — es folgte der von Jugendfeuer sprühende Hubermann und endlich Ondřiřek. — Diese Eintönigkeit hatte ihren Reiz: die Anstellung einer Parallele drang sich von selbst auf und dies umsomehr, als alle (bis auf Hubermann) in ihr Programm die Bachsche Chaconne aufgenommen hatten. Das Resultat war etwa folgendes: Vor Burmester konnte Petschnikoff durch seinen süssen, weiblich-zarten Ton, der besonders in dem D-dur-Thema zur Geltung kam — hinreissen; nach Burmester jedoch blieb die von Ondřiřek mitunter mehr als Bravourstück behandelte Chaconne — blass und wirkungslos. Hiermit ist gesagt, was uns Burmester in der Chaconne darbot: ein Meisterstück! Die krystallreine Technik und der mächtige Ton, den er dem Schlusse zu mit einem erhabenen Schwung zu steigern wusste, versetzte die Hörer in eine Ekstase, die hier selten wahrzunehmen ist! —

Dr. N. Hermelin.

LONDON: Mit Erwähnung der Queenshall-Konzerte ist der Hauptteil der musikalischen Darbietungen des Monats schon umschrieben. Von besonderer Bedeutung wenigstens für die Hofchronik war ein Sonntagskonzert, das am Sterbetage weiland der Königin Viktoria stattfand und dem der König und die Königin und der ganze Hofstaat anwohnte. Shoking für einen ganz unermesslichen Teil des englischen Publikums, der zwar gegen die Freiheit aller Schnapsbuden, den giftigsten Stoff am Sonntag feil zu halten nichts einwendet, aber gegen Gesang und Spiel ein wütiges Anathema schleudert. Und nun ist der König und sein Gemahl ins Konzert gegangen. Ob das nicht eine üble Vorbedeutung für die Krönung giebt? Der Manager der Queenshall müsste aber sein Publikum nicht kennen, wenn er nicht alsbald eine Wiederholung genau desselben Programms, das „der König und die Königin gehört“ auf die Affichen setzte. Von sonstigen Ereignissen seien hier noch kurz notiert: Ysaye, der belgische Geiger, der hier, bis Kubelik kam, alle Herzen besass und jetzt schon mit kleineren Atouts sich genügen lassen muss, gab gemeinsam mit Busoni ein leidlich besuchtes Konzert und bewies in der Kreutzer-Sonate, dass tiefe Innerlichkeit weniger seine Stärke ist, denn brillante Virtuosität. Madame Carreño und Herr de Pachmann traten je einmal auf und befestigten die mehr einfluss- denn zahlreiche Anhängerschaft, die sie besitzen, in ihrer Gunst; das Willy Hess-Quartett aus Köln führte sich mit gutem Erfolg ein, trotzdem Brahms zweites Streichquartett hier schon präciser und feiner phrasiert vorgetragen wurde und ein böhmisch-französischer Bariton, Mr. Oumiroff, fand vielen Beifall mit einem Liederabend, in dem deutsche und tschechische Komponisten die Ehren teilten. Der Künstler verfügt über einen sehr weichen und biegsamen Bariton und trägt seine Lieder mit feinem Geschmack und Grazie vor. Das Dämonische liegt ihm weniger, der Erlkönig war des ein düsterer Zeuge.

A. R.

MAGDEBURG: Die letzten grossen Symphoniekonzerte brachten keine irgendwie aufregenden Programme. Man baute bekannten Göttern Altäre: Haydn, Mozart und Beethoven. Eine Neuheit für hier war Humperdincks „Maurische Rhapsodie“. Wo sind unsere Hoffnungen geblieben! Damals hegten wir sie für ihn, als wir „neuesten Weimaraner“ uns um Richard Strauss schaarten und nach der allerersten Aufführung der Märchenoper „Hänsel und Gretel“ am Hoftheater zu Weimar dem Werke und seinem Schöpfer eine glänzende Zukunft voraussagten. Soweit sie das herzliebe Märchenspiel betrafen, erfüllten sie sich rasch; soweit sie sich auf den Komponisten bezogen ... — Es muss endlich, wenn auch schweren Herzens, ausgesprochen werden, und gerade im Angesichte dieser Rhapsodie, dass Humperdinck noch immer nicht über die Musik seines Opernwerkes hinausgewachsen ist. Im Grunde genommen ist das alles weiter nichts als die Hänsel und Gretelmusik in ihrem typischen orchestralen Ausdrucke unter einen

anderen Himmel gestellt. Ein Sonnenuntergaug bei Tarifa rührt den Komponisten sehr, und die Violinen seufzen lang und bang. Darauf in endloser Reihe alle die bekannten Stücke orchestralen Kleinkunst. Humperdincksche Polyphonie: Crescendi, die aus lauter orchestralen Ausrufungszeichen zusammengesetzt sind, Motive und Motivchen, zusammengepackt wie der Inhalt einer Schachtel Nürnberger Spielzeugs, Melodieen und Melodiechen die schwere Menge, nette musikalische Plaudereien, ergötzlicher Orchesterhumor, Flötenkunststückchen, Renomistereien der Solotrompete, Gesangsthemen und Hexenritt, Mohrentänze, Beckenschlag und Verschwinden des Spuks; schliesslich ein Ritt in die Wüste ein „Heil dir Sonne" — aber Brünnhilde auf dem Schiffe der Wüste sitzend, Peer Gynt-Stimmungen, Anitratänze, Erwachen des Löwen ... Selbstverständlich das alles auf echt Humperdincksche Art. — Im gleichen von Krug Waldsee geleiteten Konzert sang Rosa Ettinger. Im fünften Konzerte des Kaufmännischen Vereins hörte man Frau Anette Grumbacher de Jong. Im vierten Konzerte der Harmoniegesellschaft Frl. Else Ruegger und Herrn Arthur van Eweyk.

Max Hasse.

MAINZ: Das von dem „Frankfurter-Quartett" (Prof. Heermann, Bassermann, Naret-Koning, Hugo Becker) in der Liedertafel veranstaltete Kammermusik-Konzert brachte neben Haydn, Mozart auch Enrico Bossis „Trio sinfonico D-dur." Unter des Komponisten Mitwirkung entfaltete das Werk namentlich durch den prickelnden 3. Satz (Novelette) seine eigentümlichen Vorzüge Das Sängerpaar von Dulong führte sich durch Liedervorträge, Herr Raoul Pugno am Klavier sehr günstig in den Symphoniekonzerten ein. Auch die jugendliche Geigerin Helene Ferchland hatte sich der Gunst des Publikums zu erfreuen. In Hans Hubers „Symphonie No. 2 in E-moll" wirkt der Schlusssatz (Schilderung Böcklinscher Bilder) am eindruckvollsten.

J. Lippmann.

MANNHEIM: Die 5. Musikalische Akademie unseres Hoftheaterorchesters brachte als Novität Fritz Volbachs „Es waren zwei Königskinder". Die symphonische Dichtung ist ein klangschönes Opus gemässigter Programmusik. Die thematische Arbeit ist weder so gekünstelt, noch so bedeutend wie in manch anderm Erzeugnis modernster Musik, aber immerhin bedeutend genug, um der Komposition einen Ehrenplatz zu sichern. Der Sturm und der Kampf mit den Meereswogen ist charakteristisch aber massvoll dargestellt, von idealer Klangschönheit ist die Liebesscene. Der Komponist wohnte der Aufführung bei und wurde lebhaft gerufen. Noch mit einer weitern Neuerscheinung machte uns das Konzert bekannt, mit einer Sängerin, die in Deutschland noch nicht auftrat, aber im Norden Europas schon Erfolge errang, mit Frl. Minnie Tracey aus London. Die Stimme ist voluminös und gut geschult, das Piano ist prächtig. Gleichwohl haften den Tonbildungen in der Höhe wie dem Vortrage der Lieder noch manche unkünstlerische Manieren an. Aus dem letzten Konzerte des Frankfurter Streichquartetts ist die ganz vorzügliche Wiedergabe des Brahmsschen Streichquintetts in G-dur (Op. 111) zu erwähnen, die auch die hochgestelltesten Erwartungen übertraf. In dieser Vollendung sollte man Brahms nur zu hören bekommen. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die lebhafte Beteiligung des Publikums an dem Liederabend der Herren Wüllner und Richard Strauss war wohl der äussere Anlass zu dem letzten Orchesterkonzert bei Kaim, das uns mit Bruchstücken aus der „Feuersnot" bekannt machte. Die inneren Gründe sind nicht schwer zu erraten. Strauss dirigierte seine Kompositionen selbst, seine Gemahlin und der Bariton Loritz sangen und die Scharen jubelten. Über den musikalischen und dramatischen Wert lässt sich nach den dargereichten Proben in Civil nichts Endgültiges sagen. Dass Strauss mehr Musik denkt als empfindet, ist eine alte Sache. Auch die „Feuersnot" scheint das Produkt der Reflexion zu sein. Der Monolog Kunrads ist der reine Raritäten-Saal von verwickelten Kombinations-Wundern. Im fünften Akademiekonzert brachte Zumpe die Pathetische

Symphonie von Tschaikowsky und einen Orchestersatz „Karneval in Paris“ von Svendsen. Die Symphonie hat er schon vor Jahren hier dirigiert; auch diesmal war der Erfolg gross. Das Svendsensche Stück ist frisch auf den Effekt gearbeitet. Die Erfindung lau. Ein kräftiger Tropfen Berlioz, sonst Durchschnitts-Eklektik, vom Eigenen wenig. Recht interessant war das öffentliche Konzert der Gesellschaft für moderne Tonkunst, in dem Lieder des Komponisten Hermann Bischoff zur Wiedergabe gelangten. Bischoff hat Musik-Talent, aber zu viel „Talente“. Viele seiner Lieder gleichen Treibhausfrüchten, die gereift sind ohne Sturm und Sonne. Von den kleineren Solisten-Konzerten erwähne ich die zwei Abende des gutgebildeten Baritons Ludwig Strakosch, Reisenauers Chopin-Abend, ein Konzert des Gesanglehrers Anton Dressler und eine Soiree des Geigers Johannes Miersch, die alle viel Anregendes boten. Zum Schluss und zur Chronik für alle Zeiten die Notiz, dass eine mit zahlreichen Unterschriften besäte Apostrophe an den Magistrat wegen der Volkskonzerte bis jetzt wirkungslos blieb. Also noch immer „nichts von Verträgen, nichts von Übergabe“.

Dr. Theodor Kroyer.

NÜRNBERG: Unser öffentliches Musikleben, das weniger aus einem innersten Bedürfnis als aus der konventionellen Gewohnheit herauswächst, hat in den ersten Wochen des Jahres nicht viel Bemerkenswertes geschaffen. Der Heldentenor unserer Oper, Adolf Wallnöfer, hat sich als Komponist und Sänger vor einem gewählten Kreis von Freunden und Verehrern hören lassen und hat dort reichsten Beifall geerntet. Felix Weingartner aber mit der Künstlerschar des Kaim-Orchesters hat uns wieder ein Ereignis gebracht: die erste Aufführung der Faust-Symphonie Liszts, trefflich unterstützt durch den fest geschulten und glänzend singenden Nürnberger Lehrergesangverein. Der Erfolg war ein überwältigender, trotzdem unser Publikum seit vielen Jahren an einen gewissen Konservativismus sich hat fesseln lassen. Die für das Gedeihen des heimischen Orchesters gefürchtete Münchener Konkurrenz fängt eben an, befruchtend zu wirken und so erleben wir es denn vielleicht noch, dass Bruckner, R. Strauss, Brahms (sic!) und andere Vervehmte vom Index werden gestrichen werden. Das erste Konzert des Philharm. Vereins brachte unter Kapellmeister Wilh. Bruchs Leitung sehr feine Aufführungen von Mozarts C-dur Symphonie, der sehr effekt- und schwungvollen romantischen Ouvertüre Thuilles und einer recht mässigen Suite von Beer-Waldbrunn, dessen Lebenszweck in der bescheidenen vierhändigen Originalfassung sich entschieden besser erfüllt hätte. Am Klavier sass Reisenauer: der Vortrag des G-dur Konzerts Beethovens war ein Meisterwerk. Indessen war die Gesamtleistung noch einheitlicher und packender in den symphonischen Etüden Schumanns. Im Privatmusikverein, der sich der Pflege der Kammermusik annimmt, hörten wir Felix Berber, den trefflichen, aber etwas kühlen Geiger und Joseph Pembaur. Des letzteren Klavierspiel verriet nicht nur den Virtuosen, sondern auch einen feinen Musiker.

Dr. Flatau.

PARIS: Bei der Flut von Konzerten, von welcher Paris jetzt überströmt ist, ist der Gesamtüberblick eine Unmöglichkeit, das Herausfinden des wirklich Gediegenen eine Zufallssache geworden. „Wie schade um die Zeit, in welcher doch wahre Kunstgenüsse hätten gespendet werden können“, seufzte neulich im Konzertsaal eine enttäuschte Hörerin. Es ist schwer die Eindrücke vorzuahnen, welche neue Menschen oder neue Werke mit sich bringen! Ausser der für Paris neuen Dante-Symphonie von Liszt und der selten gespielten Symphonie von Lalo, die übrigens nicht zu den besten Arbeiten dieses Meisters zählt, brachten die Orchesterkonzerte zwei moderne Symphonieen französischer Herkunft: eine von Boellmann und eine von Dukas. Im Wesen des leider früh dahingeschiedenen Boellmann liegt etwas mit Saint-Saëns verwandtes: abgeklärter Formsinn, solide Technik, Anmut und Grazie in der Erfindung. Anspruchsvoller ist das von der Kritik hochgepriesene Werk von Dukas, dem Urheber des auch in Deutschland

bekannten „Zauberlehrlings". Dasselbe ist von Franck und Wagner stark beeinflusst, zeigt kraftvolle Energie und tüchtiges Können: doch sind die klangschönen Momente zu dünn gesät, um dem Verfasser Dankbarkeit für seine meisterhafte Beherrschung der Klangmittel zu gewinnen, das rastlose Modulieren zerstört Wohlklang und Aufbau und das Übermass an Polyphonie ersetzt kaum den Mangel an langatmigen Gedanken, so dass die Symphonie den Eindruck einer mehr künstlichen als künstlerischen Mosaikarbeit hinterlässt ... Erfreulicher wirkt der Balladencyklus: „Edith mit dem Schwanenhalse" von Georges Hue, für Singstimme mit Orchester. Eigentümlich reizvolle und vornehme Melodik, ebenso feinfühliges als gewandtes Kolorit, das sowohl die graue Melancholie der Einsamkeit in welcher Edith klagt, wie die helle Pracht des „Sonntags" an dem sie, bei frohem Glockengeläute, den Geliebten trifft, zu schildern weiss, lassen den Komponisten als eine sympathische und eigenartige Physiognomie unter den Vertretern der modernsten französischen Richtung erscheinen. — Zwei treffliche Virtuosen, der Geiger Burmester und der Cellist Abbiate machten die lehrreiche aber peinliche Erfahrung, wie gefährlich es ist, in einer Zeit, wo die Solisten vom Orchester geradezu verdrängt werden, sich mit Virtuosenmusik heranzuwagen, die nicht in hervorragendem musikalischen Gehalt ihre Berechtigung, oder wenigstens im Namen des Autors ihren Schutz findet: ersterer musste bei Colonne verzichten den letzten Satz des siebenten Spohrschen Konzerts zu spielen, wurde aber dann nach Bachschen Stücken durch lauten Jubel entschädigt, letzterer brachte bei Lamoureux das übrigens beachtenswerte, nur zu lang ausgesponnene, eigene Konzert mit Begleitung des Orchesters und des zischenden Publikums zu Ende! Glücklicher in der Wahl war Frau Landowska mit dem Es-dur-Klavierkonzert von Mozart, das sie ebenso musikalisch reizvoll wie technisch vollkommen spielte. Unter den zahlreichen Pianisten, die uns besuchten, hat sich Gabrilovitch viel Erfolg durch seine temperamentvollen, jugenlich frischen, doch auch an jugendlicher Kraftübertreibung leidenden Vorträge erspielt.

Sig. Stojowski.

PETERSBURG: Die letzten Konzerte der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft dirigierte Max Fiedler. Unter seiner hinreissenden Leitung wurden bis jetzt folgende Werke aufgeführt: C-dur-Symphonie von Schumann, 1. Symphonie von Brahms, Jupiter-Symphonie von Mozart, „Tod und Verklärung" von R. Strauss, Wagners Vorspiel zu den „Meistersingern" und mehrere Ausschnitte aus seinen Opern (Venusberg, Waldweben); von Russen die sympathische doch nicht völlig selbständige Symphonie von Arensky, die Ouvertüre zur Oper „Oresteja" von S. Tanejew und „Don Juan" von Naprawnik. Die Mitwirkenden bei diesen Konzerten waren: Professor Auer (Violinkonzert von Saint-Saëns), S. Bartzewitsch, der in dem Violinkonzert von Tschaikowsky seinen wunderschönen mächtigen Ton und eine grenzenlose Technik zeigte. Noch ist zu nennen die junge Pianistin Mlle. Maurina, die hübsch und musikalisch das Henseltsche Konzert vortrug.

Unter den Privatkonzerten ragte der Liederabend von Frau Olenina d'Alheim, einer merkwürdigen Interpretin von Grieg, Brahms, Schubert, Schumann, Cui, Borodin, Rimsky-Korsakow, Balakirew und besonders Mussorgsky hervor, dessen Romanzen-Cyklus „In der Kinderstube" ihr aufs beste gelang. Trotz ihrer nicht grossen, aber gut geschulten und tadellos intonierenden Stimme, ist ihr Vortrag von hervorragender künstlerischer Bedeutung; durch ihre schlichte, herzliche Natürlichkeit, wie durch ihre ausdrucksvolle Deklamation fesselt sie, ja erschüttert die Zuhörer. In Paris beständig lebend, propagandiert die vortreffliche Sängerin und mit wirklichem Erfolg für die reiche Liederlitteratur der Russen. — Ausser dem eigenen Konzerte von Bartzewitsch, will ich noch das Auftreten des Stuttgarter Pianisten Max Pauer erwähnen. Er erregte hier ein grosses Aufsehen nicht nur durch seine eminente Technik, sondern auch durch seine Interpretation der klassischen Werke, deren Vortrag mit Recht als musterhaft

genannt werden kann. Die Zuhörer haben diese Vorträge wohl zu würdigen verstanden und dem Künstler herzliche Ovationen veranstaltet. N. Kasanli.

PRAG: Non multa, non multum. Das Quartett Fitzner trat im deutschen Kammermusikverein auf und machte einen recht günstigen Eindruck. Daneben sang Karl Perron. Was? Natürlich fast nur alte Schlager. Denn in diesem Verein liebt man das Neue nicht, denn man weiss nie, ob's einem gefallen soll oder nicht . . . Auch in der czechischen Philharmonie geht's nimmer kurzweilig zu. Vom letzten Konzert ist wenigstens eine neue Rhapsodie von Bautzky als brave Arbeit zu nennen. — Ein „verkanntes Genie", Herr Loschtjak, veranstaltete einen Kompositionsabend, der zeigte, dass seine Musik oft besser ist, als ihr Ruf. Er hat entschieden Talent und eine fixe Idee: jedes Motiv muss partout durch alle Instrumentengruppen des Orchesters gehechelt werden. Zur Gedrungenheit und Sachlichkeit des Ausdrucks muss sich der kraftgenialische Stürmer eben erst durchringen. Dr. R. Batka.

RIGA: Unsere einheimische, geschätzte Pianistin, Fräulein von Schilinzky hatte sich jüngst im Verein mit den Herren Arenson (Violine) und von Bööcke (Violoncello) zu einem Kammermusikkonzert — dem ersten in der Saison (!) — zusammengethan. Ausser einem Trio von dem russischen Komponisten Rachmaninoff, eine etwas weitschweifige aber Interesse erweckende Tondichtung, brachte das Programm eine Violoncellsonate von Grieg und Schuberts „Forellenquintett". Die Werke erfreuten sich einer sorgfältig vorbereiteten Wiedergabe. Einen durchschlagenden Erfolg erzielte ferner der ausgezeichnete Violinvirtuose aus Warschau Professor Stanilas Barcewicz in einem eigenen Konzert mit gediegen gewähltem Programm. Carl Waack.

ROSTOCK: In der Singakademie brachte Prof. Dr. Thierfelder Beethovens Ruinen von Athen und Händels Acis und Galathea in Chrysanders Bearbeitung zu wirksamster Aufführung. Kammersänger Dierich-Berlin sang den Acis geschmackvoll, Emil Senger aus New-York den Polyphem charakteristisch. Die Chöre zeigten Einheitlichkeit und Wohlklang. — Im Konzertverein erfreute Arthur van Eweyk durch seine metallreiche, biegsame Stimme in Liedern von Schubert und Schumann, durch ausdrucksvollen Gesang besonders in Balladen von Loewe, für die er mehr hat als für das rein Lyrische. Musikdirektor Schulz bereitete mit Haydns Symphonie militaire, Liszts Préludes und dem Parsifal-Vorspiel, sowie im Beethoven-Cyklus mit den Symphonieen No. 6 und 7 durch die grosszügige und in den Details fein ausgearbeitete Wiedergabe einen vollen Genuss. C. Krüger.

SCHWERIN: Der 3. Kammermusik-Abend im Saal des Hoftheaters brachte Mozarts ansprechendes Klavier-Quartett Es-dur (Herren Prill, Alfr. Meyer, Neubeck und Lang) und ein Quartett von Cherubini; beide Werke in vortrefflicher Ausführung. Daneben sang Fräulein Therese Behr eine Anzahl Lieder und wurde auch hier sehr gefeiert. — Noch zu erwähnen ist ein Lieder- und Balladen-Abend von Karl Mayer im Vereinshause. Friedrich von Wickede.

STOCKHOLM: Das 2. Symphoniekonzert der Hofkapelle brachte nur Werke von Beethoven zur Aufführung. Das Konzert wurde mit der Egmont-Musik eingeleitet, von welcher die Gesänge Clärchens durch die schöne Stimme Frau Hellströms besonders gefielen. Die Krone des Konzertes war aber die neunte Symphonie, die eine würdevolle und grossartige Aufführung unter der Leitung Hennebergs gewann. Das 1. Abonnementskonzert des Musikvereins mit Prof. Neruda als Dirigent brachte Wennerbergs Psalm Davids No. 84 und Verdis Requiem. Emile Sauret wurde anfangs Januar vom königl. Theater eingeladen. In seinem ersten Konzert kamen Saint-Saëns' Violinkonzert, J. Raffs La fée d'amour und Saurets Rhapsodie suédoise zur Aufführung. Die technische Fertigkeit Saurets ist tadellos, sein Spiel ist vornehm und klar, aber ohne die hohe, geniale Auffassung eines Marteaux. Seine schwedische Rhapsodie wirkte als ein Potpourri aus schwedischen Volksmelodieen. Für Orchester allein gelangte ausserdem Wagners

Rienziouvertüre, Bizets Arlesienne-Suite und Rich. Strauss' Till Eulenspiegels lustige Streiche zur Aufführung. Das zweite Orchester-Konzert mit Sauret als Solist gab Moszkowskys Violinkonzert, Saurets Nocturne und Farfalla (Violine und Piano), H. W. Ernsts Konzert in Fis-moll, ausserdem für Orchester allein Webers Euryanthe-Ouvertüre, Rimsky-Korsakows Suite „Scheherazade" und Rich. Hennebergs Bellmannmelodieen. Am besten gefiel die Ouvertüre zur Euryanthe. Die Suite Rimsky-Korsakows machte im allgemeinen einen sehr schwachen Eindruck. Sauret bekam noch Gelegenheit bei dem Konzert des Musikervereins unter der Leitung T. Aulins aufzutreten. Er spielte hier das Violinkonzert Beethovens. Aufgeführt wurde neben diesem Ph. Rameaus Suite aus „Castor und Pollux", Max Schillings symphonischer Prolog zu „König Oedipus" und Wagners Vorspiel des 3. Aktes von Tristan und Isolde und die Schmiedelieder Siegfrieds. Max Schillings, der jetzt zum erstenmal dem schwedischen Publikum bekannt wurde, konnte nicht zu voller Anerkennung gelangen. Das 3. Symphoniekonzert der Hofkapelle brachte mehrere wertvolle neue Werke. Ganz neu war Rich. Strauss' symphonische Dichtung Tod und Verklärung, die mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Man bewunderte besonders ihre feine Orchestrierung, ihre Formvollendung und Melodieenreichtum. Gespielt wurde ausserdem Brahms Akad. Festouvertüre, das Tristanvorspiel und Isoldens Liebestod (mit Frau Hellström als Solistin) und Beethovens C-moll-Symphonie. Frau Hellström fand stürmischen Beifall. Das Streichquartett Tor Aulin hat seine zweite und dritte Soiree nur mit Beethovenschen Werken gegeben. Aufgeführt wurden die Streichquartette in F-dur (op. 18) und op. 127. Stenhammar führte mit gewohnter Meisterschaft die Klaviersonate op. 90 vor. In der dritten Soiree bildeten die Streichquartette aus B-dur op. 18/6, Cis-moll op. 131 den Rahmen. Dazwischen spielten Aulin und Stenhammar die Sonate in G-dur op. 30/3 für Violine und Klavier, die mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Von den Soloabenden wollen wir hier nur die Konzerte Eléonore Blanc (Gesang) — Lucien Wurmser (Klavier) und Eva Muducci (Violine) — Bella Edwards (Klavier) — erwähnen. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Dvořak spielt in diesem Winter eine bedeutende Rolle in unsern Konzertsälen. Hatte das fünfte der Stockhausenschen städtischen Abonnements-Konzerte uns mit dem Violinkonzert des böhmischen Meisters bekannt gemacht, einem namentlich durch seinen echt violinmässigen Charakter einnehmenden, gefälligen Stück, von Konzertmeister Wendling aus Meiningen wirkungsvoll vorgetragen, so brachte das nächste dieser Konzerte desselben Komponisten Requiem als Novität. Das Werk, in dessen Beurteilung die gesamte hiesige Kritik einig war, ist bezeichnend für die Grenzen der Bedeutung seines Autors. Der grosse Zug nach der Tiefe, den ein musikalisches Totenopfer haben soll, den Brahms nach der tragisch-ernsten, Mozart und Verdi nach der elysisch-befreienden Seite zu erreichen gewusst haben, — er fehlt dem Dvořakschen Werk fast völlig. Schöne Einzelheiten in ihrer Summierung bilden noch kein schönes Ganze; ein schleichendes Motiv, das durch alle Sätze sich windet, gereicht schliesslich zum Überdruss, und der stete Wechsel zwischen Chor, Solis und Orchester lässt keinen der Faktoren so recht zur Geltung kommen. — Das Pariser Gelow-Quartett erfreute im Tonkünstlerverein durch die vollendete Art, mit der es ausser César Francks Klavierquintett auch Beethoven gerecht wurde. — Grosse Teilnahme finden die populären Orgelkonzerte auf dem prachtvollen Instrument der Wilhelmerkirche. Dr. Schweitzer, ein Schüler Widors widmete einen Abend diesem Pariser Richard Strauss der Orgel, dessen Musen die Erynnien zu sein scheinen, einem weitern seinem Antipoden dem jüngst verblichenen Rheinberger. Dr. Altmann.

STUTTGART: Im 8. Abonnementskonzert wiederholte Reichenberger auf mehrstimmiges Verlangen das „Heldenleben" von R. Strauss. Die Ausführung war ganz vortrefflich, und das Werk machte von neuem den Eindruck des Grossartigen. An der Pflege Straussischer Musik haben es weder Dr. Obrist, noch jetzt Reichenberger fehlen

lassen. Den Schluss des Konzertes bildete Mozarts C-dur-Symphonie von 1788, die den grundsätzlichen Gegnern der zeitgenössischen Musik eine theoretische Erquickung war; in der That wurde sie lau und lässig aufgenommen, woran die Aufführung keine Schuld traf. Unter den Künstlerkonzerten der letzten Zeit errangen die Klavierabende Reisenauers trotz fühlbaren Gegendrucks einheimischer Musikgrössen einen unbestreitbaren Erfolg, der sogar alles überbietet, was hier, im kalten Stuttgart, für möglich gehalten wurde. Die einzigartige Wirkung beruht auf einer Fülle von Abschattungen des Anschlags, die nach Seite des Starken wie des Leisen bis an die äusserste Grenze führt. Um dies in die Finger zu bekommen, braucht's eine überlegene künstlerische Intelligenz und ein vollblütiges Temperament; beides hat Reisenauer, wie kaum ein zweiter. Die drei bisherigen Abende waren je ausschliesslich Schumann, Beethoven, Chopin gewidmet. Beethovens Diabelli-Variationen, die Reisenauer glänzend und geistvoll durchführte, hat man sonst nur einmal von Bülow hier gehört. K. Grunsky.

UPSALA: Der schwedische Musikverein gab hier unter der Leitung Tor Aulins ein Orchesterkonzert. Die allgemein anerkannte Symphonie in D-dur des grossen schwedischen Symphonikers Hugo Alfoén erfuhr eine mustergültige Aufführung. Andere Orchesterwerkewaren Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 3, Violionkonzert von Spohr mit L. Zetterquist als Solist und das Vorspiel zu den Meistersingern.

Tobias Norlind.

WEIMAR: Aus der Konzertflut ragen einzig hervor die Leistungen Georg Lieblings, der in der Krasselt-Vereinigung mit eigner, Gadesch angehauchter Violinsonate debütierte, Lamonds grandioses Es-dur-Konzert Beethovens, Edith Walkers Lieder; seitens der Hofkapelle Berlioz' phantastische Symphonie, Hauseggers „Barbarossa" mit seinen wonnigen Klangorgien des „Zauberbergs". Schwerer Verlust droht Weimars Konzertleben durch Müllerhartungs Pensionierung.

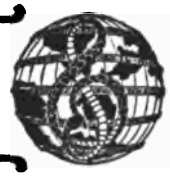
Dr. Heinss.

WIEN: Pater Hartmann, ein Franziskanermönch, Organist in der Kirche Aracoeli in Rom, aus einem Tiroler Adelsgeschlecht an der Lahn-Hochbrunn — ein bekanntes Studentenlied erzählt von dieser Gegend durchaus nicht geistliche Dinge — hat im grossen Musikvereinssaale drei Aufführungen seines Oratoriums „St. Franziscus" dirigiert. Das Werk ist dem Kaiser von Österreich gewidmet, und der zweiten Aufführung wohnte der Kaiser persönlich bei. Hof, Adel und Geistlichkeit bildeten den grössten Teil des Publikums. Elegantes Parfüm und Weihrauch, eine in Wien beliebte Mischung von Odeurs, schien den Saal zu erfüllen. Weihrauchduft strömt auch das Werk aus. Primitive Kompositionstechnik, schlechter Chor- und Orchesterklang, Mangel an Stileinheit ist mit religiöser, fast asketischer Stimmung verbunden. Man nannte P. Hartmann den österreichischen Perosi; das ist so wie wenn man Alfred Grünfeld den österreichischen Liszt nennen würde. Gegenüber dem Franziskanermönche ist der schwarzäugige römische Abbate, obschon auch nicht mehr als ein frommer Dilettant, doch ein Kenner des Chor- und Orchesterklanges. Die h. Caecilia wird mir's verzeihen, wenn ich lieber mit Offenbach in die Hölle, als mit P. Hartmann in den Himmel fahren will. Dr. Max Graf.

WÜRZBURG: Die letzten Konzerte der k. Musikschule liessen einige der eigenen Kräfte der Anstalt günstig hervortreten. Der Violinist Herr Pfisterer spielte ein Konzert von Sinding, Herr van Zeyl die Lisztsche Norma-Phantasie, ersterer in der korrekten Weise, letzterer mit der Noblesse, die der jeweiligen Eigenart entsprechen. Die Heidelberger Sängerin Küttner konnte als Gast nur mässigen Erfolg erzielen. Die hiesige Privat-Konzertunternehmung brachte einen Sarasate-Abend, wobei die mitwirkende Pianistin Marx-Goldschmidt hier sehr interessierte.

Dr. Kittel.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Die Büste Verdis ist auf dem Centralfriedhof zu Mailand am Jahrestage seines Todes enthüllt worden. Am 26. Januar, mittags 12 Uhr, fand in Gegenwart der Behörden und geladenen Gäste die Enthüllung statt. Das Stadtmusikkorps spielte das Miserere aus dem Trovatore und einige Sätze aus dem Don Carlos. Die Gedächtnisrede hielt der Stadtrat Sinigaglia. Die Büste, ein Werk des Bildhauers Quadrelli, wird wegen ihrer Ähnlichkeit sehr gerühmt. Sie stellt den Meister dar in der Zeit, als er den Falstaff komponierte, also um das Jahr 1893. — Sonst enthält das heutige Heft der „Musik" nur Porträts, und zuerst das von Felix Weingartner, dem gefeierten Dirigenten, dessen Orestes-Trilogie soeben in Leipzig einen starken Erfolg, der hoffentlich mehr als ein Persönlichkeitserfolg ist, errungen hat. Herr Dr. Arthur Prüfer lieh uns freundlichst das seltene Bild Theodor Weinligs. Der schöne Kopf, der nicht nur mit seinen grossen klugen Augen lebhaft an Carl Maria von Weber erinnert, eröffnet die Reihe der Jubiläumsporträts. Friedrich Grützmacher, soeben siebzig Jahr alt, der Meister des Cello, schliesst sich an; Muzio Clementis, dessen siebzigster Todestag auf den 10. März fällt, muss sich jeder Klavierspielende mit Interesse erinnern; das Bild des italienischen Beethoven Luigi Cherubini, der am 15. März vor siebzig Jahren zu den Unsterblichen einging, findet der Leser in einer Wiedergabe nach einem feinen französischen Blatt vor. Auch Arrigo Boitos sei gedacht; der alte Freund und Textdichter des grossen Verdi konnte am 24. Februar seinen sechzigsten Geburtstag feiern. Leider blieb sein geistvoller „Mefistofele" die bisher einzige seiner aufgeführten Opern. Den Schluss macht einer der Unsrigen: Eugen d'Albert. Die „Musik" bringt schon heute das Bild dieses Künstlers, dessen neue Oper „Der Improvisator" soeben ihre Uraufführung in Berlin erlebt hat. Ursprünglich war die Porträtbeigabe für das nächste Heft vorgesehen; da dieses aber in seinen Bilderbeilagen ausschliesslich Beethoven gewidmet sein soll, so machte sich die Wiedergabe seines Porträts schon heute nötig. Unserm Bild liegt das Original von H. Katsch zu Grunde, dasselbe, das in Oskar Bies von uns schon mehrfach hervorgehobenem vortrefflichen Werk „Das Klavier und seine Meister" — Verlag Bruckmann, München — zu finden ist.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

DIE VERDI-BÜSTE IN MAILAND

Für die „Musik“ gezeichnet von C. Zander

I. 11

FELIX WEINGARTNER

THEODOR WEINLIG

† 6. MÄRZ 1842 ○ ○

I. 11

THEODOR WEINLIG,
† 6. MÄRZ 1842 ○ ○

I. 11

Otto Mayer, Dresden photogr.

FRIEDRICH GRÜTZMACHER

o o ✱ 1. MÄRZ 1832 o o

I. 11

L. Ricci, Mailand photogr.

ARRIGO BOITO ○
✱ 24. FEBRUAR 1842

I. 11

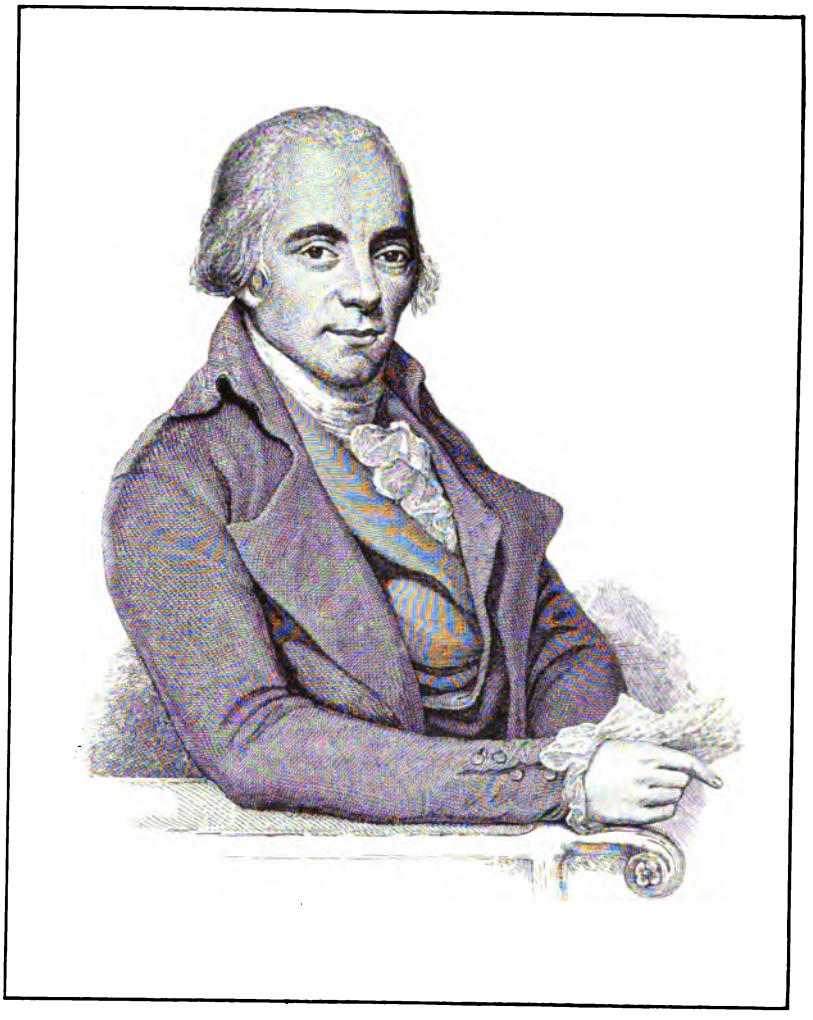
L. Ricci, Mailand photogr.

ARRIGO BOITO ○
✱ 24. FEBRUAR 1842

I. 11

I. 11

EUGEN D'ALBERT



MUZIO CLEMENTI
† 10. MÄRZ 1832 o

I. 11

LUIGI CHERUBINI
† 15. MÄRZ 1842 ○

I. 11

LUIGI CHERUBINI
† 15. MÄRZ 1842 o

Zeichnung von C. Zander

Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniss,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslingers Musikhandlung vertheilt.)

Gedruckt bey Anton Strauß.

I. 11

EUGEN D'ALBERT

MUZIO CLEM

† 10. MÄRZ 18

LUIGI CHERUBINI
† 15. MÄRZ 1842 ○

I. 11

DIE MUSIK

Überblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüt durch den der Hauptform aller Musik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipiert, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. Beethovens Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden — — — — — — — — — —

Richard Wagner

II. MÄRZHEFT 1902

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Zeichnung von C. Zander

Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniss,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslingers Musikhandlung vertheilt.)

Gedruckt bey Anton Strauß.

Bey

Ludwig van Beethoven's Leichenbegängnisse

am 29. März 1827.

Von

J. F. Castelli.

Achtung allen Thränen, welche fließen,
Wenn ein braver Mann zu Grabe ging,
Wenn die Freunde Trauerreihen schließen,
Die der Selige mit Lieb' umfing.

Doch der Trauerzug, der heute wallet,
Strecket sich, so weit das Himmelszelt
Erd' umspannt, so weit ein Ton erschallet,
Und um diesen Todten weint die Welt.

Doch um Euch allein nur müßt ihr klagen! —
Wer so hoch im Heiligthume stand,
Kann den Staub nicht mehr, — er ihn nicht tragen,
Und der Geist sehnt sich in's Heimathland.

Darum rief die Muse ihn nach oben
Und an ihrer Seite sitzt er dort,
Und an ihrem Throne hört er droben
Tönen seinen eigenen Accord.

Aber hier sein Angedenken weilet,
Und sein Nahme lebt im Ruhmes-Licht,
Wer, wie er, der Zeit ist vorgeeilet,
Den ereilt die Zeit zerstörend nicht.

BEETHOVENS „HEILIGENSTÄDTER TESTAMENT“

Von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Einem Rate seines Arztes Joh. Adam Schmidt folgend nahm Beethoven für den Sommer des Jahres 1802 in Heiligenstadt Aufenthalt.

Der Ort liegt eine kurze Wegstrecke nördlich von Wien am unteren Laufe des Grinzinger Baches in freundlicher Umgebung. Seit dem Jahre 1890 ist er in den XIX. Bezirk (Döbling) der österreichischen Hauptstadt einbezogen.

Die Anfänge des Dorfes verlieren sich in frühe Jahrhunderte unserer Zeitrechnung; die Sage bringt Heiligenstadt in Verbindung mit dem Apostel der Noriker, dem Heiligen Severinus († 482), und weiss auch von dem Aufenthalte Odoaker's († 493), des Zertümmerers des Weströmischen Kaiserreiches, in dem durch eine heilkräftige Quelle ausgezeichneten Orte zu erzählen. Schon gegen Ende des XI. Jahrhunderts war Heiligenstadt so ansehnlich bevölkert, dass die Erbauung einer Pfarrkirche nötig wurde.

In unmittelbarer Nähe der Hauptstadt sich erstreckend, ländliche Einsamkeit und die Gelegenheit angenehmer Rast nach weiteren Spaziergängen, zum Nussberg und Kahlenberg oder der Donau entlang, bietend, hat sich das Dorf nach und nach zu einem beliebten Ausflugsorte der Wiener Bevölkerung entwickelt. Schon in Beethoven's erster Wiener Zeit finden wir Heiligenstadt als gesuchte Sommerfrische erwähnt.

Die Veranlassung, Beethoven für den Sommer aufs Land zu schicken, bot seinem Arzte des Meisters fortschreitendes Gehörleiden.

Beethoven erwähnt die Krankheit zuerst in einem am 29. Juni 1801 von Wien aus an seinen Freund Wegeler gerichteten Briefe. Er schildert darin seine verhältnismässig günstige materielle Lage, freut sich des Ansehens, dessen er bei den Verlegern geniesse und das ihm gestatte, bedrängten Freunden zu helfen, und fährt dann fort: „Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Beet

geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie Du weisst, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer dadurch ausserordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben.“ Beethoven erzählt dem Jugendfreunde dann weiter, wie Peter Frank (der Direktor des Wiener Krankenhauses) beiden Übeln zu steuern bemüht gewesen, wie aber das Gehör trotz der Anwendung von Mandelöl immer schlechter geworden, der andere Zustand unverändert geblieben sei. „Das dauerte bis voriges Jahr im Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da riet mir ein medizinischer Asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein Gescheiterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad; das that Wunder; mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb oder ward noch schlechter.“ Da sich der Zustand noch weiter verschlimmerte, so erzählt Beethoven weiter, sei er zu einem Arzte gegangen, zu dem er „immer Vertrauen“ hatte, zu Vering, dem dirigierenden Feld-Stabs-Arzt. Vering „gab mir keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee fürs Ohr, und darauf kann ich sagen, befinde ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort . . . Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, dass es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiss der liebe Himmel. Vering sagt, dass es gewiss besser werden wird, wenn auch nicht ganz . . . Ich bitte Dich, von diesem meinem Zustande niemandem . . . etwas zu sagen, nur als Geheimniss vertrau' ich Dir's an; lieb wäre mir's, wenn Du einmal mit Vering darüber briefwechseltest . . .“

Am 16. Dezember desselben Jahres schrieb Beethoven aufs Neue an Wegeler: „Vering lässt mich nun schon seit einigen Monaten immer Vesicatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde, wie Du wissen wirst, bestehen.“ Wegeler, der Arzt, macht hierzu die Anmerkung, dass es sich dabei um die Rinde des Seidelbast (Daphne mezereum) gehandelt habe. Wie der scharfe Saft der roten Beeren der Pflanze war deren Rinde (als Cortex Mezerei bezeichnet) offizinell und wurde als blasenziehendes und „ableitendes“ Mittel von den Ärzten verschrieben. In demselben Briefe klagt Beethoven sehr über Vering: „Er hat gar zu wenig Sorge und Nachsicht für so eine Krankheit; käme ich nicht einmal zu ihm, und das geschieht auch mit viel Mühe, so würde ich ihn nie sehen. — Was hältst Du von Schmidt? . . . Man spricht Wunder vom Galvanism; was sagst Du dazu? . . . Ich höre eben, Dein

Schmidt macht hiermit Versuche . . . Wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig . . ."

Wir müssen uns bei der Krankheitsgeschichte Beethovens länger aufhalten: dieselben Klagen, die wir hier gehört haben, kehren im „Testament" wieder, und, das kann keinem berechtigten Zweifel unterliegen, nur die schreckliche schleichende Krankheit wurde die Veranlassung zu dem tief ergreifenden Schriftstück. Beethoven also setzt den Beginn des Leidens, d. h. also wohl das Erscheinen der ersten Symptome, etwa ins Jahr 1799. Sein Schüler Ries hat während der ersten beiden Jahre nichts von dem Übel wahrnehmen können. Im „Testament" von 1802 sagt Beethoven, dass das Übel seit sechs Jahren vorhanden sei, also etwa 1796 sich zuerst bemerkbar gemacht habe. Welche Angabe richtig ist, lässt sich nicht genau sagen, wahrscheinlicher erscheint mir die im Briefe an Wegeler, welche Beethoven in ruhiger Gemütsverfassung und um den Rat des ärztlichen Freundes einzuholen, niederschrieb. Nach den oben mitgeteilten Symptomen, insbesondere wegen des Umstandes, dass Beethoven zuerst die Fähigkeit, hohe Töne zu hören, verlor, scheint es,[1]) dass es sich bei seinem Leiden um progressive Schwerhörigkeit, Katarrh des Mittelohres, gehandelt hat.

Die Frage, ob das Leiden auf einem angeborenen Defekt beruhte, oder ob es vielmehr sich aus einer voraufgegangenen akuten Krankheit entwickelt habe, wird man nach Beethovens eigenen Angaben und mit Rücksicht auf die frühere Vorzüglichkeit seines Gehörs dahin beantworten dürfen, dass vielleicht die nachlässige Behandlung einzelner Ärzte, die sorglose Art, in der an Beethoven herumexperimentiert wurde, in erster Linie den Übergang des akuten in einen chronischen Mittelohrkatarrh herbeigeführt habe. Dass Beethoven selbst nicht vorsichtig genug gelebt habe, ist wohl ausgeschlossen: er war sich des furchtbaren Ernstes der ganzen Frage durchaus bewusst, und er hatte ja ausserdem in jener Zeit noch nicht den Zusammenhang mit der Gesellschaft verloren, wie das in späteren Tagen oft der Fall war, wo er verwahrlost und einsam, nur mit seinen Schöpfungen beschäftigt und widrigen Wetters nicht achtend, durch Feld und Flur streifte.

Wir haben gehört, dass auch Wegeler Beethoven sachverständige Ratschläge erteilte. Was der Arzt wegen des Galvanismus geantwortet, scheint nicht erhalten zu sein, anzunehmen ist jedenfalls, dass Wegeler gegen Beethovens Plan, Vering durch Dr. Schmidt zu ersetzen, nichts

[1]) Herr Dr. med. Buss, Spezialarzt für Ohrenkrankheiten in Darmstadt, hat mich in liebenswürdigster Weise hierüber belehrt. Eine Darstellung von ärztlicher Seite wäre sehr erwünscht. Es liegt noch mancherlei Material vor.

einzuwenden hatte. Im Winter 1801/02 wird der Meister ihn zuerst konsultiert haben. Schindler hat von einer „bedeutenden Krankheit in den ersten Monaten“ des Jahres 1802 gesprochen; da niemand aus Beethovens engerem Kreise darüber etwas mitteilt, so ist Schindlers Angabe abzuweisen. Es handelte sich eben um das alte Gehörleiden und dessen Begleiterscheinungen. Möglichste Schonung des Gehörs — das war des Arztes Rat gewesen. Ruhe — psychische und körperliche Ruhe, Einsamkeit, Luft und Licht, vielleicht auch den Gebrauch der Heiligenstädter Bäder, all das mag Dr. Schmidt Beethoven empfohlen haben, und so zog der Meister denn, die Brust wohl voll von Hoffnung nach dem kleinen Dorfe ...

„Wie aus guten Gründen zu vermuten ist, befanden sich seine Zimmer in einem grossen, noch jetzt (1866) vorhandenen Bauernhause, welches ausserhalb des Dorfes, an dem Wege nach Nussdorf, an erhöhter Stelle liegt; gegenwärtig ist es von mehreren hübschen Häuschen umgeben; damals jedoch stand es wahrscheinlich ganz allein. Aus den Fenstern dieses Hauses hatte man in jener Zeit eine ungehinderte Aussicht über Felder, die Donau und das Marchfeld bis zu den Karpathen, welche den Horizont begrenzen. Ein Gang von wenigen Minuten nach der Stadt zu brachte ihn zu den Bädern von Heiligenstadt; nahm er die entgegengesetzte Richtung, so gelangte er in derselben Zeit in das einsame Thal, in welchem in einer späteren Periode die Pastoralsymphonie componiert wurde.“

Thayer, dessen Beethoven-Biographie die soeben mitgeteilten Worte entnommen sind, hat weiterhin über das Verhältnis des Meisters zu seinem Arzte gesprochen und behauptet: „Aus Dankbarkeit für die Aufmerksamkeit, Freundlichkeit und erfolgreiche Behandlung ... beschloss Beethoven für denselben sein sehr populäres Septett zu arrangieren . . .“ Von einer erfolgreichen Behandlung kann füglich nicht gesprochen werden; wohl war Beethoven, wie er im Testament selbst sagt, zuweilen in jenen Tagen von hohem Zutrauen beseelt, aber schon am Ende des Sommers, als er Abschied von der Stille Heiligenstadts nahm, war er sich über sein Schicksal ganz im klaren. Im Jahre 1802 mag er immerhin noch, in einem Augenblick froher Zuversicht, die erwähnte Arbeit begonnen haben; veröffentlicht wurde das zu einem Trio bearbeitete Septett op. 38, dessen Originaltitel mit der Widmung an Prof. Schmidt man bei G. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der Werke von Ludwig van Beethoven (Leipzig 1868) nachlesen möge, erst 1805.

Schmidts Rat, so vortrefflich er gemeint war, erwies sich doch in keiner Weise als nutzbringend. Beethoven war nicht ohne stark ausgeprägte gesellschaftliche Neigungen; nun zwang ihn der Landaufenthalt meist zum Verkehr mit sich selbst, brachte ihn zu selbstquälerischem Grübeln über seinen Zustand, veranlasste ihn, für sich Proben anzustellen, ob das Leiden

fortschreite, ob es stehen bleibe. Dabei wagte er, in der irrigen Annahme, es wisse noch niemand von dem Übel, nicht, mit Jemandem ausser den Ärzten von der Krankheit zu sprechen; irgend ein zufällig gefallenes, missverstandenes Wort, eine objektiv unrichtige Beobachtung musste sein Angstgefühl mehr und mehr krankhaft steigern und den Meister schliesslich zu einem Zustande seelischer Depression bringen, in dem ihm das Leben eine unerträgliche Last, der Tod als der erstrebenswerte Befreier erschien.

Nach solchen Augenblicken tiefster Verzweiflung hat Beethoven das „Testament" aufgesetzt: es drängte ihn, sich den Brüdern und durch sie dem Kreise guter Menschen, die ihm wohlwollten, mitzuteilen, die Erklärung zu geben für manches Auffallende in seinem Wesen. Beethoven hat bei der Niederschrift mit der Möglichkeit eines plötzlichen natürlichen Todes gerechnet; dass er angenommen habe, die Verzweiflung könne ihm doch noch eines Tages selbst eine Waffe in die Hand drücken, ist nach dem Wortlaute wohl ausgeschlossen . . .

Aber sein Leben, sein höchstes Leben begann erst jetzt. Wie seinen Schöpfungen bisweilen kurze Übergänge eigen sind, die zu heterogensten Stimmungskreisen führen, so seinem menschlichen Wesen. Der Sommer von 1802 hat uns das Heiligenstädter Testament mit seiner lastenden Schwermut und die sonnige Schönheit der zweiten Sinfonie geschenkt, und lange brauchte Beethoven nicht mehr, bis er — es war in den Tagen, da er die Quartette des op. 59 ersann — das Wort sich selbst gegenüber fand: „kein Geheimniss sey Dein Nichthören mehr", — das Wort, mit dem er eine verzeihliche und nur zu begreifliche menschliche Schwäche ganz überwand. — — —

Noch ein Wort über das Schicksal des „Testaments". Artaria erwarb es 1827 bei dem Verkaufe von Beethovens Nachlass mit anderen Papieren. Auf der Rückseite des Bogens befindet sich folgende Empfangsbescheinigung Jakob Hotschevar's, des späteren Vormundes von Beethoven's Neffen: „Erhalten am 21. 9ber 1827 aus den Händen des Herrn Artaria et Comp. am Kohlmarkte." Aus Hotschevars Besitz ging das Schriftstück an Joh. v. Beethoven über, dessen Empfangsbestätigung unten gleichfalls mitgeteilt wird. Nach Thayer's Vermutung war Al. Fuchs der nächste Inhaber. 1855 kaufte der bekannte Geiger H. W. Ernst das Schriftstück, das er an Otto Goldschmidt und dessen Gattin Jenny Lind verschenkte. Seit ungefähr 12 Jahren ist das Testament als Geschenk Goldschmidts in den Besitz der Stadtbibliothek zu Hamburg übergegangen.

Vor anderen Beethovenschen Manuskripten zeichnet sich das Heiligenstädter Testament durch relativ grosse Deutlichkeit aus; offenbar hat der Meister eine erste Niederschrift voraufgehen lassen.

Der Inhalt ist durch Schindlers, Nohls, Thayers u. a. Arbeiten zwar bekannt, doch schien ein neuer Abdruck an dieser Stelle um so mehr geboten, als auch Thayers Wiedergabe eine Reihe von Fehlern enthält.

„Für meine Brüder Carl und[1]) Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für feindseelig störisch oder Misantropisch[2]) haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wiszt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das Zarte[3]) Gefühl des wohlwollens,[3]) selbst grosse Handlungen zu verrichten dazu war ich imer aufgelegt, aber bedenket nur dass seit 6 jahren[4]) ein heilloser Zustand[3]) mich befallen, durch unvernünftige aerzte verschlimert, von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vieleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperamente gebohren selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, muste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussezen, o wie hart wurde ich dur(ch) die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich dass ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben[5]) sollte, der bey mir in einem vollkomenern Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn denn ich einst in der grösten Vollkomenheit besass, in einer Vollkomenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut

[1]) Es ist auffallend, dass nur der Name Caspar Anton Karls und nicht auch der Nicolaus Johanns angegeben ist. Eine befriedigende Erklärung lässt sich nicht geben. Über Ludwigs Verhältnis zu seinen Brüdern vgl. Thayer II. Kap. 4.

[2]) Derselbe Ausdruck findet sich in dem Schreiben an Wegeler. Beethoven's Umgebung mag ihn oft so genannt haben.

[3]) Bei einem Vergleich dieser Wiedergabe mit der in Thayers Beethoven wird man die verschiedene Lesung der Anfangsbuchstaben als grosse oder kleine bemerken. Es ist selbst bei Beethovens Reinschrift schwer das Richtige zu treffen. Gewisse Änderungen in der Orthographie u. a., welche Thayer vorgenommen hat (vielleicht statt vieleicht u. s. w.), sind nicht zu billigen.

[4]) Vgl. oben die Einführung zu dieser Zeitangabe.

[5]) Bei Thayer: zugeben.

mir mein unglück, indem ich dabey verkannt werden musz, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesellschaft, feinere unterredungen, wechselseitige Ergiessungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muss ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse ängstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesezt zu werden, meinen Zustand merken zu laszen — so war os denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte[1]) aufgefodert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jezigen natürlichen Disposizion entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liess, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte[2]) oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben[3]) — nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, dass eine etwas schnelle Verändrung mich aus dem Besten Zustande in den schlechtesten Versezen kann — Geduld — so heist es, Sie musz ich nun zur führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschlusz seyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vieleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaszt — schon in meinem 28 jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kannst es, du weist, dass menschenliebe und neigung zum wohlthun[4]) drin hausen o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche,

---

[1]) Prof. Schmidt.

[2]) Beethoven spielt hier auf den aus Ries' Notizen bekannten Vorgang auf einem der gemeinsamen Spaziergänge an.

[3]) Thayer wendet sich (II 192) gegen die durch Schindler bekannt gewordene Selbstmordgeschichte und meint, der letzte Abschnitt des Testaments (und auch wohl dieser) „weisen entschieden jede Vermutung ab, dass er (B.) selbst in seiner gegenwärtigen Hypochondrie an ein solches Verbrechen habe denken können". — Dass Beethoven auf dem Punkte stand, Hand an sich zu legen, und dass nur die Kunst, das ihm heiligste Gut, und sein brennender Wunsch, Hohes zu leisten, ihn von dem letzten, ernsten Schritte zurückhielt, das alles sagt ja Beethoven hier selbst.

[4]) Beethoven's Lebensgeschichte ist voll von Zügen edelsten Wohltätigkeitssinnes.

er tröste sich, einen seines gleichen zu finden, der troz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenomen zu werden — ihr meine Brüder Carl und , sobald ich tod bin und professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bey, damit wenigstens so viel als möglich die welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch ins besondre für deine in dieser leztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, mein wunsch ist, dasz euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfelt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, dasz ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte — lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe des wegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nüzlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nüzen kann — so wär's geschehen — mit freuden eil ich dem Tode entgegen — kömt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir troz meinem Harten Schicksaal doch noch zu frühe komen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreyt er mich nicht von einem endlosen Leidenden zustande? — komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyd es —

Ludwig van Beethoven.

Heiglnstadt am 6ten October 1802.

(Siegel)

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiglnstadt, am 10ten Oktober 1802 — so nehme ich den Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hofnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu seyn — sie muss mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam̄ — gehe ich fort — selbst der Hohe Muth — der mich oft in den Schönen Som̄ertägen beseelte — er ist verschwunden — o Vorsehung — lasz einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wider fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart."

Das in der Beilage dieses Heftes zum erstenmale veröffentlichte Adagio von Beethoven wird, wie ich glaube, das Interesse der Leser der „Musik“ und aller Beethoven-Freunde erwecken. Es entstammt einem merkwürdigen Querfoliohefte mit 16 von Beethovens Hand geschriebenen Seiten, das im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin ist und die Aufschrift trägt „Zum Theil unbekannte Klavierstücke mit Accomp.“. Da der alte Umschlag ausserdem die No. 184 zeigt, so ist unschwer zu erkennen, dass es sich um die unter dieser Nummer im Auktions-Katalog des Beethovenschen musikalischen Nachlasses aufgeführten „Klavierstücke mit Begleitung, zum Teil unbekannt“ handelt — gerichtlich geschätzt auf 2 fl., verkauft für 6 fl. 31 Kr. Ein Teil des Inhalts ist in der That schon bekannt: die letzten 5 Seiten werden vom Autograph der 1., 2., 5. und 6. vierhändigen Variation des Liedes „Ich denke dein“ eingenommen. Den übrigen Inhalt bilden unser Adagio (S. 1—7), ein Scherzo Allegro G $^3/_4$ und ein Allegro G $^2/_4$, beide auf 2 Systemen ausschliesslich im Violinschlüssel notiert.

Für welche Instrumente hat nun Beethoven diese Stücke geschrieben? Beim Adagio können unsere Leser selbst urteilen, da sie das Original in noten- und zeichengetreuer Wiedergabe — abgesehen von einigen im Autograph fehlenden, aber selbstverständlichen Versetzungszeichen — in Händen haben. Beim Scherzo und dem Allegro ist es sicher, dass sie nicht für Klavier bestimmt sind, denn sie enthalten verschiedene für Klavier unmögliche Stellen. Beim Adagio wird man gleichfalls bald erkennen, dass jedenfalls das zu erwartende „Klavierstück mit Begleitung“ nicht vorliegt, sondern höchstens umgekehrt ein Stück mit Klavierbegleitung, wobei dem Klavier die beiden unteren Notensysteme zufallen würden. Eine solche Verwendung des Klaviers als lediglich begleitendes Instrument ohne irgend eine melodieführende Stelle wäre aber für Beethoven, in längeren Instrumentalstücken unter Klavierbeteiligung, etwas ganz Ungewöhnliches. Eher würde hier an Harfe zu denken sein, wie sie Beethoven im

Prometheus-Ballett angewendet hat. Allein auch dort ist die Behandlung des Instruments eine wesentlich andere, vor allem mehr obligate.

Noch unsicherer als die der unteren Notensysteme scheint aber die Bestimmung der beiden oberen zu sein, bei denen der Vermutung ein noch grösserer Spielraum gewährt ist. Für Klavier sind dieselben offenbar nicht bestimmt, weil ihre Noten nie bis unter c^1 hinunterreichen und ein vierhändiges Zusammenspiel durch die beständige Kollision des 2. und 3. Systems ausgeschlossen ist. Bei der Oberstimme allein denkt man zunächst an die Violine. Dagegen spricht aber ausser anderem der unviolinmässige Satz der mehrstimmigen Stellen und die Nichtausnutzung des Instruments nach der Tiefe hin. Ebenso wäre bei Klarinetten das Schalmeiregister gar nicht verwendet. Flöten würden passend erscheinen, wenn nicht eine Stelle (Takt 49) des c^1 zeigte, welches die damalige Flöten nicht besassen. Bleiben (da man an Blechinstrumente natürlich nicht denken kann) Oboen, für die allerdings das obere System ganz geeignet erscheint — wenn sich für das andere ebenfalls passende Instrumente finden. Hier aber erhebt sich die Hauptschwierigkeit: in buntem Wechsel bietet dieses System ein- zwei- und mehrstimmige Melodieen und Accorde bis zur Fünfstimmigkeit. Hier könnte demnach nur eine zusammengezogene Partitur für eine bestimmte Instrumentengruppe, am passendsten wohl Holzbläser, in Frage kommen. Aber ist eine solche Partiturskizze ohne jede Andeutung der Instrumente bei Beethoven wahrscheinlich? Mir ist kein ähnliches Beispiel bekannt. Beethovensche Skizzen sehen sonst ganz anders aus!

Wie erklärt sich nun am einfachsten die auffallende Thatsache, dass ein in den Noten vollständig fertiges, sogar mit peinlicher Sorgfalt ausgeführtes Stück ohne jede Angabe der Instrumente, für die es gesetzt ist, und gleichzeitig, wie man beim Durchlesen sieht, ohne jedes dynamische Vortragszeichen geblieben ist? Meines Erachtens daraus, dass es gar nicht für mehrere, sondern für ein Instrument bestimmt war und zwar im vorliegenden Falle für ein mechanisches Musikwerk. Solche Musikwerke waren in Wien zur Zeit, als Beethoven dorthin kam, (1792) beliebt geworden; besonders wird eine „Spieluhr“ (worunter man sich eine Kombination von grösseren Orgelwalzen vorzustellen hat) im Müllerschen Kunstkabinett häufig gerühmt. Für diese hatte Mozart im letzten Lebensjahre (1791) mehrere vorzügliche Werke komponiert, darunter die herrliche Phantasie in F-moll mit dem „himmlischen“ As-dur-Andante (Köchel, Themat. Verz. 608), von der ein Referent acht Jahre später (in der Allg. mus. Ztg. von 1799) äusserte: „Diese Fantasie (im vierhändigen Arrangement) ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Klaviere, welches Mozart für eine Spieluhr in dem vortrefflichen Müllerschen Kunstkabinett daselbst gesetzt hat.“ Gewiss ist auch Beethoven weder die Spieluhr noch die Mozartsche Komposition (die, nebenbei be-

merkt, genau so wie unser Adagio auf vier Notensystemen mit drei Violin- und einem Bassschlüssel notiert ist) unbekannt geblieben, so dass er schon dadurch veranlasst werden konnte, sich in ähnlicher Weise zu versuchen. Aber vielleicht ist auch eine persönliche Anregung mit im Spiel. Mozart wurde zur Komposition des kleinen F-dur-Andante für das Orgelwerk im Müllerschen Kunstkabinett (Köchel 616) durch Graf Deym veranlasst, und es ist vielleicht mehr als Zufall, dass die vierhändigen Variationen Beethovens über „Ich denke dein", die, wie oben gesagt, mit unserem Adagio im Autograph vereinigt sind, den Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick gewidmet sind. Wozu denn sehr gut stimmt, dass die den weiteren Inhalt des autographen Heftes bildenden kurzen Stücke „Scherzo" und „Allegro" ebenfalls einen ausgesprochenen Spieluhr-Charakter aufweisen. Darnach darf man wohl vermuten, dass der Verkehr Beethovens im Deymschen Hause ihm den Gedanken nahegelegt haben mag, sich als Nachfolger Mozarts auch auf diesem Gebiete zu bethätigen.

Eine andere Möglichkeit ist auch, dass Beethoven durch den bekannten Joh. Maelzl die Anregung erhielt, als dieser ein orchestrionartiges Instrument in Wien ausstellte — nicht das erst später erfundene Panharmonicon, wofür Beethoven ein Stück der „Schlachtsinfonie" schrieb —, welches ein Korrespondent der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung (in der Nummer vom 5. März 1800) mit dem Bemerken rühmt, dass er mehrere Haydnsche Kompositionen und eine Ouvertüre von Mozart davon habe spielen hören. Einer solchen Entstehungszeit würde die Beschaffenheit des Autographs, das ich sonst für früher geschrieben halte, noch nicht gerade widersprechen.

Doch mag die Veranlassung zu dieser Komposition sein, welche sie wolle, jedenfalls gewinnen wir, wenn man sie als ein derartiges Orgelstück ansieht, einen neuen schönen Beethovenschen Satz; und dieses Adagio, das man bisher in der Gestalt wie es vorliegt für etwas Unfertiges halten musste, erscheint dann vollkommen fertig und ausgearbeitet, nach Form und Inhalt würdig, als „Adagio für ein Orgelwerk" den übrigen Beethoven-Adagios angereiht zu werden.

BEETHOVENS AUGEN UND AUGENLEIDEN

Von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

In der in Dresden erscheinenden „Wochenschrift für Therapie und Hygiene des Auges“ vom 3. Oktober 1901 (No. 1 des V. Jahrganges) veröffentlichte der hervorragende Ophthalmologe Prof. Dr. Herm. Cohn (Breslau) einen Artikel: Beethovens Brillen. Die kleine Studie ist zwar recht interessant, aber die darin enthaltenen Resultate hinsichtlich des Augenleidens und auch der Augenbeschaffenheit bei Beethoven sind unrichtig und unzulänglich. Die Schuld fällt jedoch weit weniger auf obengenannten medizinischen Gelehrten als auf den Gewährsmann in Sachen der Beethovenforschung, den Prof. Cohn zu Rate gezogen hatte.

Es ist jedoch von besonderem Reiz, über Beethovens eigenartige Augen auf Grund der vorhandenen Dokumente eine richtige Anschauung zu gewinnen. Darum soll hiermit eine möglichst erschöpfende Darstellung von Beethovens Augen und Augenleiden dargeboten werden. —

Die Männer, die uns in erster Reihe Authentisches über den Menschen und Künstler Beethoven überliefert haben, sind Dr. Franz Wegeler (späterhin Geh. Medizinalrat), Ferdinand Ries und Anton Schindler. Das waren persönliche Freunde des Meisters, die ihn Jahre, Jahrzehnte lang stets vor Augen hatten — die ersten beiden den jugendlichen, Schindler den gereiften Beethoven bis zu dessen Tode.

Da ist es denn gleich höchst bedeutsam, dass kein einziger dieser Augenzeugen es irgendwo der Mühe wert hält, über etwaige Augenübel Beethovens ein Wort zu verlieren, während sie doch — zumal Wegeler und Schindler — sattsam von Beethovens wirklichen Krankheiten (Gehör und Unterleib) erzählen.*)

Aber das erste klassische Zeugnis, dass der etwa 30jährige Beethoven auf der Strasse ein Augenglas trug, gewährt uns F. Ries. Dieser erzählt

*) Eine scheinbare Ausnahme macht das Citat einer brieflichen Mitteilung Beethovens an F. Ries durch Dr. Wegeler im Nachtrage zu den „Biographischen Notizen“, worauf wir noch zurückkommen.

an einer besonders interessanten Stelle (Biogr. Notizen, S. 117): „Beethoven sah Frauenzimmer sehr gerne, besonders schöne jugendliche Gesichter, und gewöhnlich, wenn wir an einem etwas reizenden Mädchen vorbeigingen, drehte er sich um, sah es mit seinem Glase nochmals scharf an und lachte oder grinzte, wenn er sich von mir bemerkt fand.“ —

Das ist überhaupt die einzige Stelle in Wegeler und Ries, die Beethovens Augen, beziehungsweise deren Myopie wenigstens indirekt berührt: Der Arzt Wegeler vermeldet positiv, von sich aus absolut nichts davon, — sehr fleissig jedoch von Beethovens sonstigen Körperleiden.

Schindler spricht in seiner zweibändigen Beethovenbiographie ebenfalls nichts von des Meisters Kurzsichtigkeit, ebensowenig von anderen Augenleiden: aber viel Schönes über diese Augen selbst.

Im Abschnitte über „Beethovens Bildnisse“ (II, 285 ff.) hebt Schindler für die Porträtkünstler die grosse Schwierigkeit hervor, das Beethovensche Auge entsprechend zu malen. Da heisst es: „Ein Jupiter sah zuweilen aus diesem Kopfe heraus.“ Und dann, wo von Schimons herrlichem Beethovenbilde die Rede ist (p. 288): „Als das Bild bis auf ein Wesentliches, den Blick der Augen, fertig war, schien guter Rat teuer, wie dieses Allerschwierigste zu erreichen; denn das Augenspiel in diesem Kopfe war von wunderbarer Art und offenbarte eine Scala vom wilden, trotzigen bis zum sanften, liebevollsten Ausdrucke, gleich der Scala seiner Gemütsstimmungen; für den Maler also die gefährlichste Klippe. Da kam der Meister selber entgegen.“ — — Schimon ward zum Kaffee eingeladen und benutzte diese „Sitzung am Kaffeetisch“ zur Ausarbeitung der Augen. — Das war 1819. — Am Kupferstich von Höfel, nach der Zeichnung von Letronne vom Jahre 1814, hebt Schindler ebenfalls die „leuchtenden, scharf hervortretenden Augen“ hervor. —

Der Umstand bleibt bei Schindler noch besonders beachtenswert, dass er nichts von Beethovenscher Kurzsichtigkeit oder sonstigen Augenleiden zu erwähnen der Mühe wert findet, obwohl er in seiner Reliquienschau noch auf der letzten Seite (373) seines Beethovenwerkes angiebt: „i) Zwei Brillen in besondern Futteralen; auf dem einen steht von Beethovens Hand geschrieben ‚alt‘, auf dem andern ‚vordere‘. k) Eine Lorgnette, die er lange Jahre an einer schwarzen Schnur am Halse hängend getragen.“ —

Noch einmal haben wir unsern Schindler in Verbindung mit Friedrich von Rochlitz zu berücksichtigen, der im Jahre 1822 beim Meister in Wien die herzlichste Aufnahme fand und uns darüber so anschauliche — tausendfach citierte — Berichte in Briefform überliefert hat.

Rochlitz zeichnet das Äussere Beethovens, so das volle, runde Gesicht. Von den Augen heisst es dabei: „unruhige, leuchtende, ja bei fixiertem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im

Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmütigkeit und von Scheu?"*) — Weiterhin regt Rochlitz die Idee an, Beethoven möchte auch Goethes Faust komponieren. Das ergriff Beethoven aufs tiefste: „Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt es was geben. In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malte die Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus, und sahe dabei, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke." Dazu nun giebt Schindler diese charakteristische Aufklärung (II, 293): „Letzteres gehört zu dem vorbemeldeten Augenspiel in Beethovens Kopf. Häufig trat das sonst klein scheinende Auge gross hervor und der Blick, nach oben gerichtet, blieb an der Decke oder am blauen Äther lange geheftet, dies entweder in der Meditation, oder wenn ihn im Gespräch etwas besonders affiziert hatte. Schimon allein hat einen solchen Moment vortrefflich ausgeführt, Stieler hat ihn blos angedeutet. Die zu Anfang 1825 überstandene Krankheit hatte auch den Glanz des Auges vernichtet, so dass, wie in dieser Zeit so manches im Innern und Äussern sich zu metamorphosieren begonnen, von dem seltsamen Augenspiel fernerhin nichts mehr zu gewahren war. Mit dieser Veränderung im Äussern stimmt Stielers Gemälde trefflich überein."

Alles sehr schön; nur das wäre zu erinnern, dass das Stielersche Bild mit Beethovens tiefsinnigen Augen — von unergründlicher Tiefe, wie sich der gleich zu nennende erste Beethovenbiograph etwa ausdrückt — spätestens 1821 fertig war, so dass der Verfall in Beethovens Antlitz bereits lange vor dem Jahre 1825 offenbar war.**)

Bevor wir nun all die Persönlichkeiten Revue passieren lassen, die im Laufe der Zeiten den Meister persönlich besucht und ihren daraus empfangenen Eindruck schriftlich bekannt haben, sei hier flüchtig der erste Biograph Beethovens: J. A. Schlosser erwähnt, der in seiner kleinen Schrift vom Jahre 1828 (S. 46) des Tonhelden Äusseres so schön und anschaulich preist. Uns genügt hier daraus dieser eine Satz: „Sein Gang hatte lyrische Kraft, um den Mund spielte ausdrucksvolle Bewegung, das Auge verkündete unergründliche Tiefe der Empfindung, besonders war aber die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majestätischer Schöpferkraft."

Ignaz Ritter von Seyfried gehörte zu Beethovens Freunden;

---

*) Vgl. Fr. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, Leipzig 1830, IV. Bd., S. 350 und 356; ferner dasselbe in Rochlitz': Für ruhige Stunden, Leipzig 1828, II, S. 36 und 44. —

**) Es sei hierbei auf des Verfassers Aufsatz: „Schimons und Stielers Beethoven-Bildnisse" verwiesen, in den Sonntagsbeilagen zur Voss. Zeitg. vom 19. und 26. Mai 1889 (No. 20 und 21).

zumal in der Opernzeit desselben — 1803—1806 — verkehrte Seyfried besonders lebhaft mit ihm. Zweimal hat dieser Kapellmeister über Beethoven das Wort ergriffen, zuerst in der Musikzeitschrift „Cäcilia“ vom Jahre 1828. Als Einleitung zu einer Besprechung der Missa solemnis, der IX. Symphonie und des Cis-moll-Quartetts schildert Seyfried sein „über drei Dezennien bestandenes freundschaftliches Verhältnis zu dem Entschlafenen.“ Daraus sei diese merkwürdige Stelle entnommen: „Denn Beethoven war damals [sc. 1803—1805] heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, witzig, nicht selten auch satyrisch; noch hatte ihn kein physisches Übel heimgesucht [?!?]; kein Verlust eines, sonderlich dem Musiker so höchst unentbehrlichen Sinnes seine Tage getrübt; nur schwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigsten Pockenseuche zurückgeblieben, und diese zwangen ihn, schon im angehenden Jünglingsalter zu concaven, sehr scharfen Brillengläsern [?!?] seine Zuflucht zu nehmen.“ — Ludw. Nohl, der in seinem sehr verdienstvollen Buche: „Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ (1877, S. 39 ff.) auch diese Darstellung Seyfrieds mitteilt, macht an dieser Stelle folgende beachtenswerte Randbemerkung: „Hier hält ebenfalls die Erinnerung nicht mehr ganz Stich. Beethoven war im Gegenteil damals bereits mehrfach schwer erkrankt gewesen und hatte dadurch sein Gesicht wie Gehör zum Teil verloren. Die in Schindlers Nachlass befindliche Brille [Brillen!] ist jedoch nicht sehr scharf.“

Das zweite Mal spricht Seyfried im Anhange zu seinem viel angefochtenen Buche „Beethovens Studien“ über den Künstler und Menschen Beethoven. Das Erstaunlichste ist nun, dass hier, wo von Gehörleiden und sonstigen Krankheiten des Meisters oft genug die Rede ist, von den Augen überhaupt keine Rede ist, also auch nichts von Myopie, Brillen oder gar von wirklichen Augenkrankheiten. Und damit desavouiert Seyfried wohl selbst indirekt jene zum Teil sehr inkorrekten Äusserungen in der „Cäcilia“.

Aber wahr ist es, dass Beethoven sich in den Jahren 1803—1805, wenigstens beim Klavierspiel einer Brille bediente. Darüber giebt es noch einige glaubwürdige Zeugnisse.

Der Dichter der „Sappho“ und der „Medea“ hat bekanntlich vielfach mit Beethoven verkehrt, zumal im Jahre 1823, wo er ihm seine Operndichtung „Melusine“ vorlegte. In seinen „Erinnerungen an Beethoven“ hat nun Grillparzer auch mancherlei über des Tonmeisters Äussere aufgezeichnet. Ad oculos lesen wir da also: „Das erste Mal sah ich Beethoven in meinen Knabenjahren — es mochte 1804 oder 1805 gewesen sein — und zwar bei einer musikalischen Abendunterhaltung im Hause meines Onkels, Joseph Sonnleithner. — Ausser Beethoven befanden sich

noch Cherubini und Abbé Vogler unter den Anwesenden. Er [Beethoven] war damals noch mager, schwarz und zwar, gegen seine spätere Gewohnheit, höchst elegant gekleidet und trug Brillen, was ich mir darum so gut merkte, weil er in späterer Zeit sich dieser Hilfsmittel eines kurzen Gesichtes, nicht mehr bediente."*) Man beherzige, dass Grillparzer besonders im Jahre 1823 viel mit Beethoven verkehrt hat.

Diese Grillparzer-Mitteilung wird durch einen anderen Augenzeugen aus dem Jahre 1805 bekräftigt. Dieser ist Dr. Henry Reeve aus Norwich in England, der als Mitarbeiter der „Edinburgh Review" im Jahre 1805 in Wien war und „Donnerstag den 21. November" im Wieden-Theater einer Fidelio-Vorstellung beiwohnte. Seine Tagebuchaufzeichnungen**) darüber enthalten diesen für uns wichtigen Satz: „Beethoven sass am Klavier und dirigierte die Aufführung selbst. Er ist ein kleiner, dunkler, noch jung aussehender Mann, trägt eine Brille und sieht Herrn König ähnlich." —

Bekanntlich kam Ludwig Spohr im Jahre 1812 nach Wien und ward schnell mit Beethoven befreundet. In seiner „Selbstbiographie", worin er so vielerlei über unsern Tonmeister spricht, erzählt er auch unter anderem (I, 197): „Beethoven kam nun öfter in dieses Speisehaus und besuchte mich auch in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor." —

In der Kongresszeit waren Tonkünstler Tomaschek und Dr. Aloys Weissenbach in Wien. Beide haben lange Unterredungen mit Beethoven geführt und sehr fesselnde Erzählungen darüber veröffentlicht. Sie wissen weder etwas von Brillen, noch von Augenleiden des Meisters zu vermelden. Der hochenthusiastische Weissenbach, Verfasser des Kantatentextes „Der glorreiche Augenblick" (op 136) hat in seiner 1816 veröffentlichten Schrift: „Meine Reise zum Kongress. Wahrheit und Dichtung" über das gesamte Wesen und Aussehen Beethovens viel ebenso Schönes als Geistvolles geschrieben. Zu Beethovens Augenwesen dürfte allein dieser Satz gehören: „Beethovens Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister ist. Aus seinem Antlitze schaut er heraus."***)

Dr. Karl von Bursy, von Beethovens Freund Amenda empfohlen, lernte den Meister 1816 in Wien kennen. In den vielfach angeführten Bursyschen Aufzeichnungen über seinen denkwürdigen Besuch bei Beethoven

*) Siehe: Grillparzers sämtliche Werke, Stuttgart 1872, VIII, S. 107 f.

**) Mitgeteilt von A. W. Thayer in seiner Beethovenbiographie III, p. 512 (Anhang).

***) Mitgeteilt u. A. von G. Nottebohm: Beethoveniana; 1872, S. 150. (Artikel: Beethoven und Weissenbach).

ist über die Augen nur zu lesen: „— — — ein etwas rotes Gesicht, feurige Augen, die zwar klein aber tief liegend und voll ungeheuren Lebens sind.“ *)

Aus derselben Zeit etwa (1816—1817) weiss Karl Friedrich Hirsch in Oberdöbling bei Wien, der als junger Mann eine Zeit lang von Beethoven im Generalbass unterrichtet ward, zu erwähnen: „Hin und wieder beim Notenlesen benutzte der Meister Brillen, nicht aber trug er sie beständig.“ **)

Das Klöbersche Beethovenbild ist allgemein bekannt. Auch dieser Künstler hat über seinen Verkehr mit Beethoven im Jahre 1817 Aufzeichnungen hinterlassen.***) Darin heisst es u. a.: „Beethoven sah sehr ernst aus, seine äusserst lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas finsteren gedrückten Blick nach oben, welche ich im Bilde wiederzugeben versucht habe.“ — Und an einer anderen Stelle: „Seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, die Haut etwas pockennarbigt, sein Haar hatte die Farbe blau angelaufenen Stahls, da es bereits aus dem Schwarz etwas ins Grau überging. Sein Auge war blau-grau und höchst lebendig. Wenn sein Haar sich im Sturm bewegte, so hatte er wirklich etwas Ossianisch-Dämonisches.“ —

Im Jahre 1817 hatte der schwedische Dichter Per Daniel Amadeus Atterbom Gelegenheit, Beethoven in Wien zu beobachten, ohne dem Meister persönlich nahe zu treten. In einem Privatkonzerte sieht er den Komponisten. In seiner Schilderung des äusseren Beethoven sind diese zwei Sätze über die Augen enthalten: „Der Mann ist kurz gewachsen, aber stark gebaut, hat tiefsinnige melancholische Augen, eine hohe, gewaltige Stirn und ein Antlitz, in dem sich nur keine Spur von Lebensfreude mehr lesen lässt.“ ****) — Und dann, dass Beethoven dieses Konzert selbst dirigierte; „man führte nur Stücke von ihm oder von Meistern auf, die er hinlänglich kannte, um deren Musik innerlich zu hören, denn dass er mit dem äussern Ohre von ihnen nichts hörte, obwohl sein scharfes Auge die Not ihrer Ausführung fast immer gewahrte, sah ich besonders bei einer grossen, obwohl kurzen Taktverwirrung der Spielenden und dann bei einem Piano, welches dieselben in der Hast nicht als solches ausdrückten.“ — —

*) Citiert nach L. Nohl: Beethoven nach den Zeitgenossen, S. 117.

**) Die persönlichen Beziehungen zwischen dem jungen C. F. Hirsch und Beethoven hat Th. v. Frimmel aufgedeckt. Siehe dessen „Neue Beethoveniana“ S. 155 ff., besonders S. 163.

***) Siehe des Verfassers Aufsatz: Der Maler F. A. von Klöber und sein Beethoven-Porträt in der Sonntagsbeilage zur Voss. Ztg. vom 24. Febr. 1889.

****) In: Aufzeichnungen des schwedischen Dichters, P. D. A. Atterbom etc., deutsch von F. Maurer 1867; S. 206.

Der grosse Bremer Beethovenenthusiast Dr. W. C. Müller, der in Gemeinschaft mit seiner Tochter Elise so viel für den Kultus Beethovenscher Musik gethan hat, war im Jahre 1820 in Wien, lernte den über Alles von ihm verehrten Meister kennen — und schilderte in seinen „Briefen an deutsche Freunde" vom Jahre 1824 eingehend Beethovens Wesen, Weben und Gestalt. Von Augenkrankheiten lesen wir auch hierin nichts, über das Auge selbst jedoch dieses: „Aber er ist mit einem zierlichen Munde und mit schönen sprechenden Augen begabt, worin sich in jedem Momente seine schnell wechselnden Gedanken und Empfindungen abspiegeln, — graziös, liebevoll, wild, zorndrohend, schrecklich."*) —

Der Engländer John Russell unternahm in den Jahren 1820—1822 eine Reise durch Deutschland, die ihn auch nach Wien und in Beethovens Nähe führte. In seiner daraus entstandenen Reisebeschreibung**) ist Beethoven zum Teil fesselnd, zum Teil wunderlich und hyperbolisch geschildert; des Meisters Augen bezeichnet Russell als „voll von rauher Thatkraft" (his eye is full of rude energy). Auch hierin nichts von Augenleiden oder Brillen.

Die ins Jahr 1822 fallende Begegnung und Schilderung von Seiten Friedrichs von Rochlitz ist bereits oben berücksichtigt worden. —

Bekanntlich ging in demselben Jahre nach langer Rast Beethovens Fidelio mit der jugendlichen Wilhelmine Schröder in Scene. Über diese merkwürdige Aufführung hat die nachmals zu unsterblichem Ruhme gelangende Sängerin Aufzeichnungen veranlasst, worin sie die Macht des Beethovenschen Auges also schildert: „So sass er [Beethoven] denn am Abend der Aufführung im Orchester hinter dem Kapellmeister und hatte sich so tief in seinen Mantel gehüllt, dass nur die glühenden Augen daraus hervorleuchteten. Wilhelmine fürchtete sich vor diesen Augen; es war ihr unaussprechlich bang zu Mute."***) — — Und dann heisst es im weiteren Verlaufe dieser Erzählung: „Nach der Vorstellung ging er zu ihr, seine sonst so finsteren Augen lächelten ihr zu, er klopfte sie auf die Wangen, dankte ihr für den Fidelio und versprach, eine neue Oper für sie zu komponieren; ein Versprechen, das leider nicht erfüllt werden sollte." —

---

*) Dr. Wilh. Chr. Müller: Briefe an deutsche Freunde von einer Reise durch Italien etc. in 2 Bänden; I, p. 134f.

**) Siehe: John Russell, Esq: A Tour in Germany and some of The Southern Provinces of the Austrian Empire in the years 1820, 1821, 1822. In 2 volumes: II. Edition, 1825; II. p. 274.

***) Siehe: Alfr. Freih. von Wolzogens Monographie: Wilhelmine Schröder-Devrient, 1863; S. 57 und 60.

Charmant ist das Buch: Karl Gottlieb Freudenberg, Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten, bearbeitet von Dr. W. Viol (1870). Dieser begabte, grundehrliche Musiker unternahm — wie er schreibt — im Jahre 1825*) eine Pilgerreise zu Beethoven. Nicht ohne Schwierigkeiten gelang es ihm endlich, den angebeteten „Musikkaiser Beethoven" in St. Helenenthal bei Baden von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Bei so vielem Anziehenden darüber erfahren wir auch Mancherlei über des Meisters Augen. Freudenberg schreibt da (S. 42): „Bald darauf trat eine gedrungene Gestalt in Mittelgrösse mit freundlicher Geberde und liebevollem Blick heraus und nötigte mich in sein Zimmer." — Und dann gegen Ende dieser Scene: „Sonst war er freundlich und mild; einmal aber schnitt er ein gewaltig grimmiges Gesicht, als ich seine letzten Sinfonieen für unverständlich und barock erklärte. Sein Augen- und Mienenspiel antwortete mir: Was verstehst du, Tölpel, und alle ihr Klügler davon, die ihr meine Werke tadelt? Euch fehlt der Schwung, die kühnen Adlerflügel, um mir nachfolgen zu können." —

Im Jahre 1825 war auch L. Rellstab, der damals tonangebende Berliner Musikkritiker in Wien und fand, von Zelter empfohlen, sehr liebevolle Aufnahme bei Beethoven. Darüber hat er selbst viel geschrieben.**) Ich entnehme seinen Darstellungen folgende Sätze: „Den Brief von Zelter hielt er [Beethoven] in der einen Hand, die andere reichte er mir freundlich entgegen mit einem solchen Blick der Güte und zugleich des Leidens, dass plötzlich jede Scheidewand der Beklemmung fiel und ich dem im tiefsten Verehrten und mit der ganzen Wärme meiner Liebe entgegenschritt." Und ferner: „Seine Farbe war bräunlich, doch nicht jenes gesunde kräftige Braun, das sich der Jäger erwirbt, sondern mit einem gelblich kränkelnden Ton versetzt; die Nase schmal, scharf, der Mund wohlwollend, das Auge klein, blassgrau, doch sprechend. Wehmut, Leiden, Güte las ich auf seinem Angesicht." — —

Eine höchst originelle Schilderung der Beethovenschen Augen in den letzten Lebensjahren veröffentlichte der Schriftsteller Braun von Braunthal in der Süddeutschen Zeitung von 1840***). Dieser in Eger 1802 geborene Dichter studierte in Wien und verliess die Kaiserstadt im Herbst 1826. Er erzählt, dass er den Tondichter in einem kleinen Wiener Gasthause in den letzten Jahren seines Lebens an manchem Winterabend gesehen habe. Folgendes sei diesem Augenzeugen für unsere Zwecke entnommen: „Alles

*) L. Nohl hat darauf hingewiesen, dass dieser Besuch des Breslauer Musiklehrers Freudenberg nicht 1825, sondern 1824 stattgefunden habe; siehe dessen Buch: Beethovens Zeitgenossen etc. S. 190.

**) Am ausführlichsten in seinem Werke: „Aus meinem Leben", Berlin 1861; siehe dass. II, 236.

***) Mitgeteilt u. A. von L. Nohl a. a. O. 230 f.

war grösster Ehrfurcht voll, da er [Beethoven] eintrat. Ein Mann mittlerer Grösse, sehr gedrungener Gestalt, dessen wahrhaften Löwenkopf mähnenartige graue Haare umstrotzten; die Blicke aus scharfen [!!] geistreichen Augen unstät umhersendend, in seinen Bewegungen schwankend, gleich als wandele er im Traume. So trat er ein, setzte sich zu seinem Glase Bier, rauchte aus einer langen Pfeife und schloss die Augen. Angesprochen oder vielmehr angeschrieen von einem Bekannten, schlug er die Lider auf wie ein aus dem Schlummer geschreckter Adler" — — Braun von Braunthal spricht dann in besonders dichterischer Weise und Weihe von Beethovens Taubheit, die „der bissigste Spott des Verhängnisses" wäre, „wenn sie nicht zufällig das herrlichste Werk des Himmels wäre". Und dabei im Hinblick auf die Beethovensche Eigenheit, die Augenlider zu schliessen: „Darum auch begiebst du dich freiwillig des Gesichts noch und schliessest die Lider, um die Lieder deines Geistes zu vernehmen und zu schwelgen ungestört in den wonnigen Genüssen deiner Phantasie." So beobachtete von Braunthal weiter, dass Beethoven ein starkes Heft aus seiner Tasche hervorzog und „mit halbgeschlossenen Augen" schrieb. —

Noch im letzten vollen Lebensjahre des Meisters war der Redakteur der Berliner-Spenerschen Zeitung Dr. S. H. Spiker in Wien. Im September 1826 war derselbe bei Beethoven und berichtete späterhin darüber in seiner Zeitung. Charakteristisch ist darin vor allem diese Äusserung über die Augen des leidenden Meisters: „In seinen Augen lag etwas ungemein Lebendiges und Glänzendes, und die Regsamkeit seines ganzen Wesens hätte wohl seinen Tod nicht als so nahe erwarten lassen sollen." *)

Über Beethovens Aufenthalt in Gneixendorf bei seinem Bruder Johann, von wo er im Winter 1826 schwer krank nach Wien zurückkehrte, erschien aus der Feder eines Dr. L. in der „Wiener Deutschen Musikzeitung" vom Jahre 1862 ein langer, höchst interessanter Aufsatz. Auch damals, wo des Tonmeisters Äussere in seiner Gesamtheit starken Verfall offenbarte, machen die Augen eine Ausnahme. Dr. L. schreibt darüber:**) „namentlich übertraf der wunderbare, fast unheimlich fremdartige Glanz seiner Augen alles in der Art; wie auch ich, da ich noch das Glück genossen, diesen ausserordentlichen Mann von Angesicht zu Angesicht gesehen zu haben, ja von ihm, wenn auch missfällig, bemerkt worden zu sein, zu bestätigen vermag." — Und ferner derselbe Dr. L.: „So rannte ich doch eines Tages in einem Gässchen

*) Vgl. J. v. Seyfried: Beethovens Studien etc., II. Aufl. 1853, im Anhange S. 70.

**) In einer langen Fussnote zu der Hauptdarstellung seiner dortigen Gewährsmänner, eines Apothekers K . . . und des gar nicht genannten Gutsbesitzers. Siehe „Deutsche Musikzeitung" (Wien) in No. 10 vom 8. März 1862, S. 78.

mit einem Menschen [sc. Beethoven] zusammen, der mich darob mit einem durchdringenden Blicke fixierte, dann weiter ging. Nie werde ich dieses Menschenauge, in dessen leuchtenden Abgrund ich so nahe geblickt, vergessen!" Auch als „kleine, wetterleuchtende Augen" bezeichnet Dr. L. die Beethovenschen Augen. — —

So haben wir hier eine stattliche Blütenlese von Bemerkungen über Beethovens Augen aus allen Perioden seines Künstlerdaseins kennen gelernt. Ziehen wir die Summe: so fällt besonders auf, dass kein Einziger all dieser Augenzeugen von Augenleiden des Tonhelden, auch nicht von seiner Kurzsichtigkeit, oder von ihm als Brillenträger im Hause spricht. Fast überall wird die Seelenschönheit betont, die aus Beethovens Augen hervorleuchtete. Und wenn an irgend jemand, so bewährte sich an Beethoven die unsterbliche Wahrheit des evangelischen Wortes: „Das Auge ist des Leibes Licht. Wenn dein Auge einfältig*) ist, so wird dein ganzer Leib licht sein." „Wenn aber dein Auge ein Schalk ist, so wird dein ganzer Leib finster sein." (Ev. Matthäi 6, 22—23).

Namentlich zeugen die Männer Wegeler, Ries, Schindler und der jugendliche Gerhard von Breuning (Beethovens „Ariel und Hosenknopf"), die ja in verschiedenen Epochen des Beethovenlebens fast beständig um Beethoven waren, dafür, dass es weder mit Beethovens Kurzsichtigkeit, noch weniger mit Beethovens Augenleiden viel auf sich hatte. Sie halten es nicht der Mühe wert, davon zu reden, während alle eingehend von Beethovens sonstigen Krankheiten sprechen. — Dass Beethoven sich auf der Strasse einer Lorgnette bediente, — das steht fest, auch dass er beim Klavierspiel eine Brille gebrauchte. Gerhard von Breuning, der uns die letzten Zeiten Beethovens so liebenswürdig anschaulich vorgeführt hat, erwähnt in diesem Sinne nur: „seine plumpe, silberne Brille, das altmodische Monocle samt Schnur" (Aus dem Schwarzspanierhause 1874, S. 51) und von Beethoven auf der Strasse: „die Doppellorgnette, die er seiner Kurzsichtigkeit wegen trug, hing lose herab" (ib. S. 65). —

Beethoven besass nach alledem jedenfalls höchst glänzende Sehnerven, so dass er trotz einer gewissen Myopie zum Schreiben und Lesen keine Brille nötig hatte, — ja, dass er auch überhaupt in seinem Heim keine Brillen trug, sonst würde doch irgend ein Besucher aus all den Jahren (1810—1827) etwas derartiges erwähnt haben.

Eine Ausnahme macht das Jahr 1823, mit dem wir uns nunmehr noch zu beschäftigen haben: denn es ist das einzige Lebensjahr Beethovens, in dem von einer wirklichen Augenkrankheit des Meisters gesprochen werden kann.

*) „einfältig" nach altdeutscher Bedeutung = einfach, schlicht, offen, wahr (ἁπλοῦς).

Schluss folgt

Wir teilen im folgenden mehrere Briefe des Meisters mit, deren Autographe sich in den Sammlungen Carl Meinerts zu Dessau und des Regierungsrates Dr. Heinrich Steger in Wien befinden. Obwohl die meisten dieser Beethovenbriefe schon vor Jahren an die Öffentlichkeit gekommen sind, z. B. 1863 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1865 in Westermanns Monatsheften, später in L. Nohls Sammlungen von Briefen Beethovens, in Kastners Wiener Musikalischer Zeitung und in Frimmels Buch „Neue Beethoveniana", nehmen wir doch keinen Anstand, diese merkwürdigen Stücke noch einmal abzudrucken, und das aus mehreren Gründen. Zunächst haben alle die Autographe, deren Inhalt hier mitgeteilt wird, seit ihrer ersten Publikation ihre Besitzer gewechselt, wonach es den meisten Freunden Beethovens erwünscht sein kann, zu erfahren, wo die Originale sich jetzt befinden und welche Gruppen von Briefen sich bei bestimmten Sammlern zusammengefunden haben. Dann hat der neuerliche Abdruck auch noch das weitere Interesse, dass diese Beethovenbriefe, die eine Zeitlang so gut wie verschollen waren, uns Modernen wieder ins Gedächtnis kommen.

Von einer ausführlichen Erläuterung wird aber abgesehen, da die oben genannte Litteratur alles wesentliche dazu bietet. Angemerkt sei nur, dass der zunächst abgedruckte Brief ohne Zweifel an Therese Malfatti gerichtet ist, die man sich in dem gegebenen Zusammenhange wohl als ein musiktreibendes Backfischchen vorzustellen hat. 1792 oder 1793 ist sie nach Thayers Angabe geboren. Beethoven interressierte sich, wie auch aus dem Briefe hervorgeht, für das Mädchen, das übrigens nicht ihn, sondern (1817) Baron Drosdik heiratete.

Der Brief an (Carl) Cz(erny) aus Dr. Stegers Besitz dürfte bisher ungedruckt geblieben sein, desgleichen das Billet an Z... Mit diesem Z. ist wohl der treue Freund Beethovens, Zmeskall von Domanowetz gemeint. Dieses Schreiben fällt, nach den Schriftzügen zu urteilen und aus anderen Gründen, in die Zeit zwischen 1792 und ungefähr 1810.

Zunächst folgen die drei Briefe aus Carl Meinerts Besitz. Der Abdruck geschieht nach den Kopieen, die der Besitzer der Autographe eingesendet hat.

Sie erhalten hier Verehrte Therese das Versprochene, und wären nicht die Triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten sie noch mehr, um ihnen zu zeigen, dass ich immer mehr meinen Freunden leiste, als ich Verspreche. — ich hoffe und zweifle nicht daran, dass sie sich eben so schön beschäftigen, als angenehm unterhalten — letzteres jedoch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. —

Es wäre wohl zu Viel gebaut auf sie, oder Meinen Werth zu hoch angesezt, wenn ich ihnen zuschriebe „die Menschen sind nicht allein nur zusammen, wenn sie beysammen sind, auch der Entfernte lebt unss" wer wollte der Flüchtigen alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben? — Vergessen sie doch ja nicht in Ansehung ihrer Beschäftigungen das Klavier oder überhaupt die Musik im ganzen genommen, sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiviren, sie die für alles schöne und gute so viel Gefühl haben, warum wollen sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommene zu erkennen, das selbst auf unss immer wieder zurückstralt — ich lebe sehr einsam und still, obschon hier oder da mich Lichter aufwecken möchten, so ist doch eine Unausfüllbare Lücke, seit sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können — ihr Klavier ist bestellt und sie werden es bald haben — welchen Unterschied werden sie gefunden haben in der Behandlung des an einem Abend erfundenen Themas und so wie ich es ihnen leztlich niedergeschrieben habe, erklären sie sich das selbst, doch nehmen sie ja den Punsch nicht zu Hülfe —

Wie glücklich sind sie, dass sie schon so früh auf's Land konnten, erst am 8ten kann ich diese Glückseeligkeit geniessen, kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, Unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich — geben doch Wälder Bäume Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht —

Bald erhalten sie einige andere Kompositionen von mir, wobey sie nicht zu sehr über Schwierigkeiten klagen sollen — haben sie Goethes Wilhelm Meister gelesen, den von Schlegel übersezten Schakespear, auf dem Lande hat man so viele Musse, es wird ihnen vieleicht angenehm seyn, wenn ich ihnen diese Werke schicke —

Der Zufall fügt es, dass ich einen Bekannten in ihrer Gegend habe, vieleicht sehn sie mich an einem frischen Morgen auf eine halbe Stunde bey ihnen, und wieder fort, sie sehn, dass ich ihnen die kürzeste Langeweile bereiten will —

Empfelen sie mich dem Wohlwollen ihres Vaters, ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann — ebenfalls der Schwester.

Leben sie nun wohl verehrte T., ich wünsche ihnen alles, was im Leben gut und schön ist,

Erinnern sie sich meiner, und gern — vergessen sie das Tolle — seyn sie überzeugt, Niemand kann ihr Leben frejer glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn sie gar keinen Antheil nehmen,

an ihrem
Ergebensten Diener und Freunde
Beethoven.

nb. Es wäre wohl sehr hübsch von ihnen, in einigen Zeilen mir zu sagen, worin ich ihnen hier dienen kann? —

Lieber guter Gleichenstein!

Ich schicke Dir hier 300 fl.*), mache mir nur zu wissen, ob Du mehr brauchst und wie viel?? so schicke ich's gleich — und bitte Dich mir, da ich eben so wenig davon verstehe als sehr zuwider mir alles d. g. ist, Leinwand oder Bengalen für Hembden auch wenigstens ein halb Duzend Halstücher zu kaufen — handle nach Deinem Gutdünken hierin, nur lass es nicht anstehen, Du weist ich brauchs — dem Lind habe ich 300 fl. heute Voraus gegeben und habe hierin ganz nach Deinen Maximen gehandelt —

Joseph Henickstein hat mir heute das Pfund Sterling zu 27 fl. und einen halben ausgezahlt und ladet Dich und mich samt Clementi auf Morgen zu Mittage ein, schlag es ja nicht ab, Du weisst, wie gern ich mit Dir bin, lass mir jedoch sagen, ob ich den Henickstein darf ankündigen, dass man sicher auf Dich rechnet — nicht wahr Du schlägst nicht aus —

Grüsse mir alles was Dir und mir lieb ist, wie gern würde ich noch hinzusezen, und wem wir lieb sind???? wenigstens gebührt mir dieses? Zeichen — ich habe heute und Morgen so viel zu thun, dass ich nicht, wie ich wünschte zu M. kommen kann; — leb wohl sey glücklich ich bins nicht —

Dein

(Äussere Adresse:) Beethoven.

An Freund Gleichenstein.

Wien den 5ten Juni 1822.

Euer Wohlgebohren!

Indem Sie mich mit einem Schreiben beehrten, und ich gerade sehr beschäftigt bin und seit 5 Monath mich kränkl. befinde, beantworte ich ihnen nun das nötigste — obschon ich mich Steiner vor einigen Tägen zusammengekommen, und ihn Scherzweise fragte, was er mir mit von L. (Leipzig) gebracht hätte, erwähnte er ihres Auftrages auch mit keiner Sylbe. So wie auch ihnen Selbst, drang aber sehr heftig in mich, ihm zu versichern, dass ich nur ihm allein, sowohl meine jezigen als auch zukünftige Werke geben sollte, und dieses zwar kontraktmässig, ich lehnte es ab — dieser Zug beweist ihnen genug, warum ich öfter andern auswärtigen und auch inländischen Verlegern den Vorzug gebe, ich liebe die Geradheit und Aufrichtigkeit und hin der Meynung, dass man den Künstler sicht schmälern soll, denn leider ach, so glänzend auch die äussere Seite des Ruhms ist, ist ihm doch nicht vergönnt alle Tage im Olimp bey Jupitern zu Gaste zu seyn, leider zieht ihn die gemeine Menschheit nur allzu oft und widrig aus diesen reinen Ätherhöhen. —

Das grosse Werk, welches ich bisher geschrieben, ist eine grosse Messe mit Chören und 4 obligaten Singstimmen und grossem Orchester, mehrere haben sich darum beworben, 100 Louisdor hat man mir dafür gebothen, ich verlange unterdessen wenigstens 1000 fl. C. M. — wofür ich auch den Klavierauszug selbst verfertigen würde — Variationen über einen Walzer für Klavier allein (Es sind Viele) ein Honorar von 30 Dukaten in Gold Sage 30 #

Was Gesänge betrifft, so habe ich deren grösser ausgeführte, so z. B. eine komische Arie mit ganzem Orchester auf den Text von Goethe „mit Mädeln sich vertragen" etc. wieder eine andere Arie ähnlicher Gattung, wofür ich für jede 16 # (nach Verlangen Klavierauszug dazu) verlange — für mehrere ausgeführte Gesänge mit Klavier für jeden derselben 12 # worunter sich auch eine kleine italienische

*) Die Worte „mache mir" bis „gleich" sind im Original unten nachgetragen.

Kantate befindet mit Recit. — auch unter den deutschen Gesängen befindet sich ein Gesang mit Recitativ für ein Lied mit Klavier 8 # — eine Elegie für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violonschell für ein Honorar — für 24 # — Ein Derwisch Chor mit ganzem Orchester, wo ich ihnen auf Verlangen das lt. anzeige. —

Von Instrumental-Musik wäre erst folgende: Ein grosser Marsch für ganzes Orchester mit Klavierauszug für 12 # geschrieben zu dem Trauerspiel Tarpeya. — Eine Violin-Romanze (Solo mit ganzem Orchester) für 15 #. Ein grosses Terzett für 2 Oboen und Ein englisches Horn (könnte auch auf andere Instrumente übertragen werden) für 30 #. 4 Militärische Märsche für Türkische Musik, auf Verlangen bestimme ich das Honorar. Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier allein auf Verlangen das Honorar.

Für eine Solo Sonate für Klavier 40 #, welche sie bald haben könnten, für ein quartett für 2 Violinen Bratsch, Violinschell 50 #, welches sie ebenfalls bald erhalten könnten, alle übrigen angegebenen Werke könnten sie gleich haben; — näher als alles andere liegt mir die Herausgabe meiner Sämmtlichen Werke gar sehr am Herzen, da ich selbe in meinen Lebzeiten besorgen mögte, wohl manche Anträge erhielt ich allein es gab Umstände, die kaum von mir zu haben waren, u. die ich nicht erfüllen wollte u. konnte, ich würde die ganze Herausgabe in 2 Jahren besorgen, ganz redigiren, u. zu jeder Gattung Komposition ein neues Werk liefern, z. B. zu den Varation ein. neues Werk Variationen zu den Sonaten ein neues Werk Sonaten u. so fort zu jeder Art worin ich etwas geleistet habe, ein neues Produkt, u. für alles zusammen verlange ich 10,000 (Zehntausend) fl: C. M. Kein Handelsmann bin ich, u. wünschte eher es wäre in diesem Stück anders, jedoch ist die Konkurrenz, welche mich, da es einmal nicht anders sein kann, hierin leitet u. bestimmt, ich bitte sie um die höchste Verschwiegenheit, indem wie sie schon aus den Handlungen ersehen können diesen Herren, ich sonst manchen Plackereien ausgesetzt bin. Erscheint einmal etwas bey ihnen alsdann kann man mich nicht mehr plagen — Es sollte mir erwünscht seyn, wenn sich ein Verhältniss zwischen unss anknüpfte, indem mir manches gute von ihnen versichert worden ist, sie würden alsdann auf finden, dass ich lieber mit Jemanden von dieser, als mit so manchem der gewöhnlichen Gattung zu thun hätte. —

Ich bitte sie um eine Schnelle Antwort, indem ich grade im Begriff bin, mich mit der Herausgabe mancher Werke jetzt entschliessen zu müssen — wie leid ist es mir, dass Steiner, welcher schäzenswürdige Eigenschaften hat, sich hier wieder als gemeinen Kaufmann gezeigt hat, — liegt ihnen daran, so senden sie mir gefälligst eine Abschrift von dem Verzeichniss, welches sie ihm gegeben haben — in Erwartung einer baldigen Antwort

ihr mit Achtung Ergebener
Beethoven.

(Äussere Adresse.)
An Seine Wohlgeborren
Herrn C. F. Peters
(Bureau de Musique) in
Leipzig.

Die folgenden Briefe gehören Herrn Regierungsrat Dr. Heinrich Steger in Wien, und auch diese Schriftstücke werden, wie die oben mitgeteilten, nach der Lesung des Eigentümers wiedergegeben.

An seine Volgeboren Herrn Czerny

Lieber Cz.!

Sagen sie mir gefälligst, wann sie abends an dem Tage, wo sie Karl Unterricht geben, nach Hause kommen, sie geben ihm manchmal auch über eine Stunde, so viel ich höre, für welche Gefälligkeit ich ihnen nicht genug zu danken weiss, unterdessen macht es mit dem Schicken wieder einige neue Umstände — es ist also nöthig zu wissen ob sie um 1/2 7 oder um 7 Uhr nach Hause kommen und ich bitte sie mir dies zu beantworten, übrigens aber nur nicht das mindeste deswegen was ihnen bequem wäre, zu verändern — am besten würde es sein wenn sie, sobald sie können, wieder hinaufgehen, dies nur vorläufig, wir werden schon noch näher darüber reden

ihr Freund Beethoven

NB. im falle sie mein Brief nicht trift, werde ich diesen Nachmittag um eine Antwort schicken.

Für Herrn Artaria

Ich bezeuge mit Dank, dass ich von Herrn A. Artaria 150 fl. C. M. empfangen habe, welche ich nächstens wieder zurückstellen werde, und für welche Gefälligkeit ich selben Composition versprochen habe.

L. v. Beethoven m. p.

Wien den 28. Januar 1821

Bestes Ramperl.

Komme nur morgen früh, — gehe aber zum Teufel mit deinem gnädigen Herrn, — Gott allein kann nur gnädig geheissen werden —

Die Magd habe ich schon aufgenommen, flösse ihr nur Ehrlichkeit und Anhänglichkeit an mich wie auch Ordnung und Pünktlichkeit in ihren kleinen Diensten ein. —

dein ergebener Beethoven

Für den Herrn Rampel
Copisten am Donaustrom

An seine Wolgeboren Herrn Diabelli Kunst und Musik. Händler in Wien abzugeben am Graben N. 1133

Herrn Diabelli

Baden um 24. August 1824

Es war mir nicht möglich ihnen eher zu schreiben, sie wünschen eine grosse vierhändige Sonate. Es liegt zwar nicht in meinem Berufe dies zu schreiben, aber ich will ihnen gerne meine Bereitwilligkeit hierin zeigen und werde sie schreiben. Vielleicht lässt es meine Zeit zu, ihnen selbe früher als sie wünschen verschaffen zu können, was das Honorar angeht, so fürchte ich, es wird ihnen auffallen, allein ich betrachte, dass ich andere Werke auch schreiben muss, die mir mehr eintragen und gelegener sind werden sie es vielleicht nicht zu viel finden, wenn ich das Honorar auf 80 # in Gold festsetze, sie weissen dass wie ein tapferer Ritter von seinem Degen ich von

meiner Feder leben muss, dabei haben mir die Academien einen grossen Verlust verursacht; — Sie können mir hierüber schreiben, denn wenn sie dies einwilligen, so muss ich es bald wissen, was den Ton anbelangt so bin ich damit einverstanden. — Leben sie wohl wie immer ihr Freund und Diener Beethoven

Lieber D. !

Geduld! Noch bin ich nicht menschlich viel weniger, wie es sich für mich schickt und notwendig ist, bewohnt.

Das Honorar für die Variat. würde höchstens 40 #, im Falle sie so gross ausgeführt werden, als die Anlage davon ist, sollte dies aber nicht statthaben so würde es geringer angesetzt werden.

Nun noch von der Overture, ausser dieser hätte ich gerne 7 Nummern aus der Weihe des Hauses dazu gegeben, hiefür hat man mir ein Honorar von 80 # angetragen.

Ich würde dazu noch einen gratulations Menuett für grosses Orchester geben, kurzum die Overture, und 7 Nummern aus der Weihe des Hauses und den gratulations Menuett alles zusammen für 90 #.

Meine Haushälterin kommt heute in die Stadt noch vormittags, geben Sie mir gefälligst eine Antwort über mein Anerbieten.

Ich hoffe bis Ende künftige Woche an ihre Var. kommen zu können.

Lebt wohl Sehr Bester Der Eurigste

B_____n.

Ich danke ihnen lieber Z. auch ich habe gewünscht Pleiel bei mir musikalisch zu sehen — ich befinde mich aber wieder seit 8 Tägen nicht wohl, und das ist die Ursache, warum es noch nicht geschehen — zum Theil werde ich in Wien von Tag zu Tag verdriesslicher — leben Sie wohl

Ihr Freund

Bthvn

lassen Sie mir doch sagen wo Pleiel wohn ich hab es schon vergessen

Für Herrn Holz Wolgeboren

Noch ist die neue Haushälterin nicht da, ist sie bestellt worden?

Eiligst der Ihrige

Beethoven.

Ich bitte gleich selbst zu kommen ich bin noch immer in den Händen dieser Canaille.

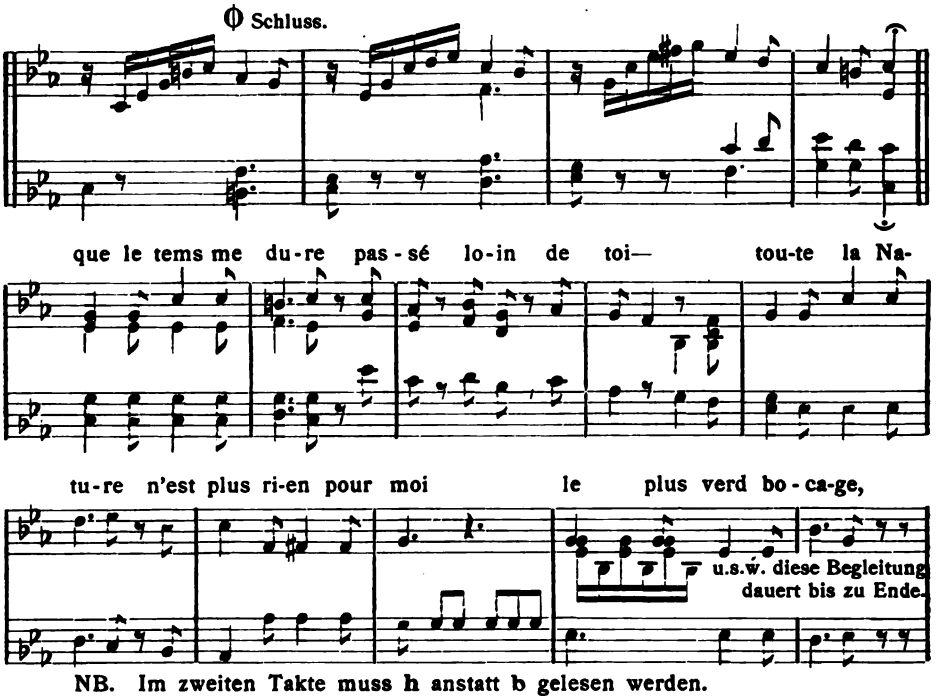
ZWEI FRANZÖSISCHE LIEDER BEETHOVENS

Mitgeteilt

von Jean Chantavoine-Berlin

Unter den Skizzenbüchern Beethovens in der Königlichen Bibliothek zu Berlin finden sich 56 lose, aus verschiedenen Zeiten stammende Blätter. Auf einem dieser Blätter kann man den folgenden Entwurf zu einem französischen Lied lesen.

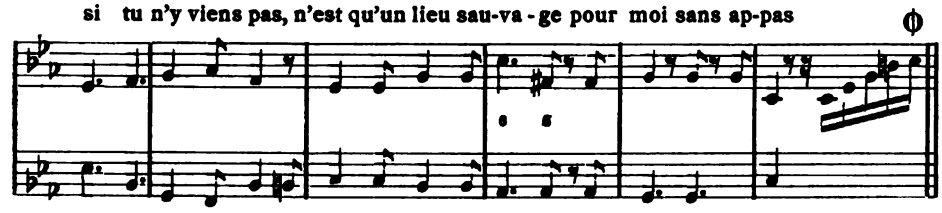
Das Gedicht ist von Jean-Jacques Rousseau und wurde zum erstenmal von ihm selbst in drei Tönen komponiert.[1])



NB. Im zweiten Takte muss h anstatt b gelesen werden.

---

[1]) Vgl. Les Consolations des Misères de ma vie, ou Recueil d'Airs, Romances et Duos par Jean-Jacques Rousseau (Paris 1781). Über die deutschen Übersetzungen, sowie verschiedenen Bearbeitungen und späteren Kompositionen dieses Gedichts in Deutschland siehe: Dr. Max Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Berlin, Cotta 1902).



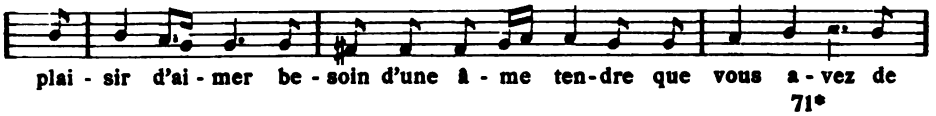
Diese kurze und durchaus einfache Komposition mag wohl beim ersten Blick unbedeutend scheinen. Es sind sogar zwei Fehler in der Prosodie, welche sich durch Beethovens schwache Beherrschung des Französischen erklären lassen: die einsilbigen Wörter loin und rien werden je für zwei Silben gerechnet.

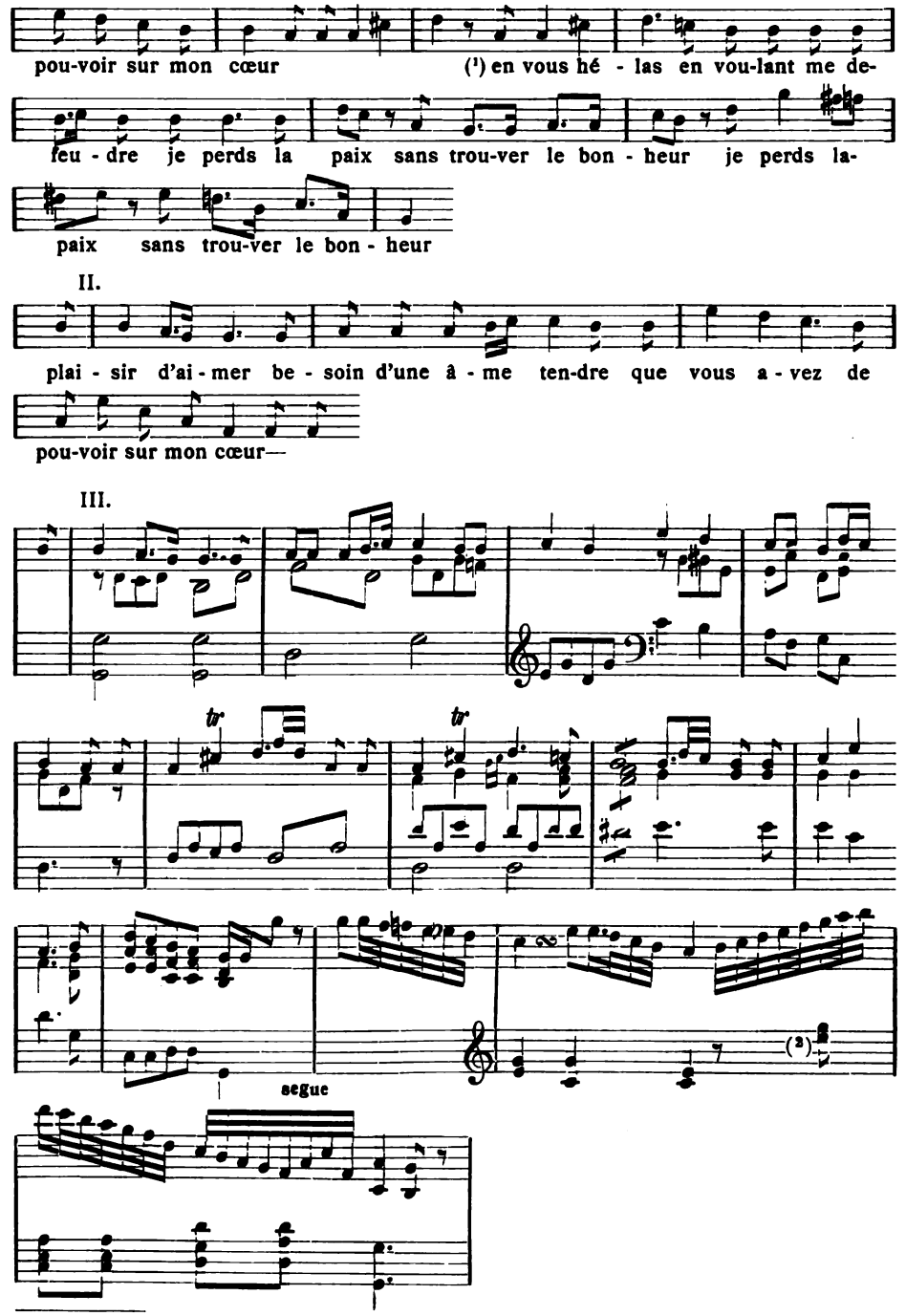
Betrachtet man aber dieses Liedchen etwas genauer, so findet man darin die ersten Spuren der Eigenschaften, die sich später in der Beethovenschen Gesangsmusik entwickeln: die richtige Angemessenheit des melodischen Ausdrucks zum Text und die Wahrheit der Deklamation. Die hübsche, schüchterne Melodie wird von Pausen unterbrochen, wie ein leises Seufzen, wie die Klage des Einsamen. Ebenso bringt das Intervall der verminderten Quinte in Verbindung mit dem übermässigen Sextakkord (im dritten Takt vor dem Ende) etwas Seltsames, Unheimliches in die sonst so fliessende Melodie: gehört es nicht passend zu dem Wort sauvage (öde)?

Das Entstehungsdatum dieses Liedes lässt sich ungefähr angeben: 1793, denn auf demselben Blatt findet sich eine Skizze zu den Variationen über Se vuol ballare. Am 2. Nov. 1793 schreibt Beethoven an Eleonore von Breuning: „Sie erhalten hier eine Dedikation von mir an Sie (die Variationen), wo ich nur wünschte, das Werk wäre grösser und Ihrer würdiger . . . Es sei eine kleine Wiedererweckung jener Zeit, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte.“ — Nun fühlte sich der arme junge Beethoven in Wien einsam und verlassen. Vielleicht ist es die Erinnerung an seine verlorene Freundin, die ihn zur Komposition dieses Liedes anregte. Damit würde es eine neue Bedeutung gewinnen, zuerst als Reliquie, dann auch als Beitrag zur Geschichte dieser — von seiner Seite wohl etwas mehr als freundschaftlichen — Freundschaft. Diese Vermutung stimmt mit dem Text des Liedes überein.

Ein anderes Skizzenbuch, aus dem Jahre 1799, enthält, mit vielen Entwürfen zu den drei ersten Quartetten op. 18, folgende Skizzen zu einem zweiten französischen Lied, das sich aus den Skizzen, wie eine Statue aus zerbrochenen Stücken, wiederherstellen lässt.

I.

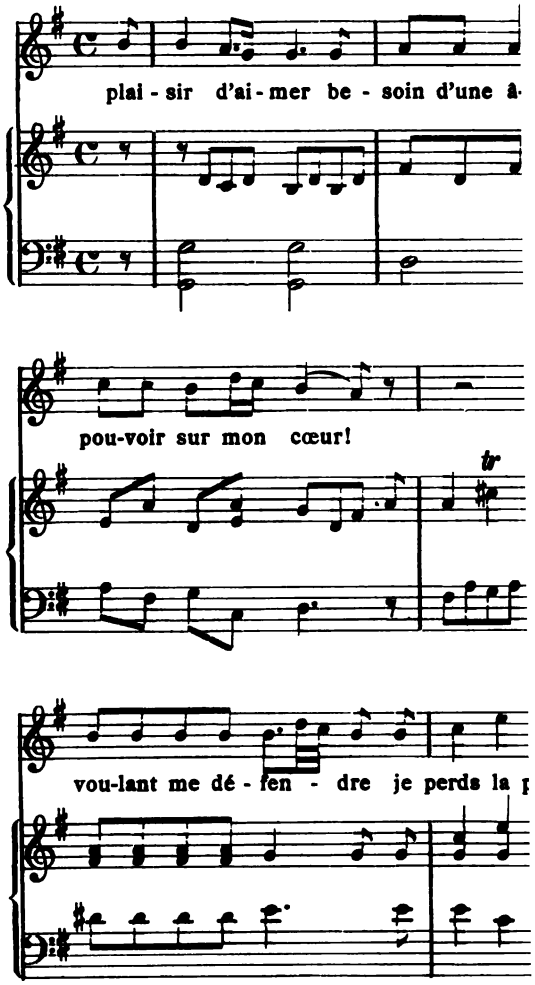




[1]) hier ist de anstatt en zu lesen.
[2]) Hier muss der 𝄢-Schlüssel wieder eintreten.

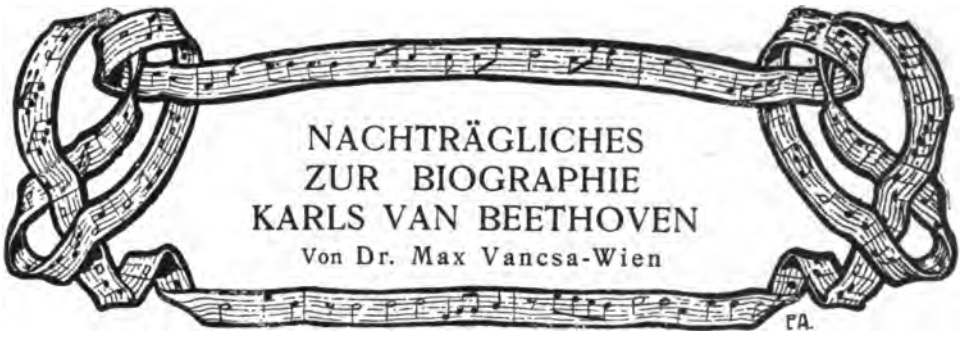
So viel in den Skizzen. In der
brechung bemerkbar zwischen dem neu
müssen zur vollen Entwickelung des Satz
drucks die in der letzten Skizze wegg
ersten Skizze eingefügt werden.

Folgendermassen könnte also das
werden; es ist uns von Beethoven selbst
zuschreiben.[1]) Für die beiden Takte (1
musste auch eine Begleitung in dem e
gesetzt werden.



[1]) S. Thayer, Beethovens Leben I

perds la paix sans trou-ver le bon-heur



Die Nachkommenschaft berühmter Männer, auch wenn sie längst wieder in bescheidene Privatverhältnisse zurückgetreten ist, bis zur Gegenwart zu verfolgen, ist nicht ohne Interesse. Um mannigfachen Anfragen und dem Drängen meiner Freunde zu entsprechen, entschloss ich mich daher zur Ergänzung meines in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung erschienenen Aufsatzes über „Beethovens Neffen" (6. und 7. Februar 1901, auch in Sonderausgabe) nach offiziellen Dokumenten — den Volkszählungslisten und den Todesfallsaufnahmen — genauer, als dies damals geschehen, die Nachkommenschaft des grossen Tondichters festzustellen.*)

Aus der Ehe Karls van Beethoven mit Karoline, geb. Naske**) entsprossten ein Sohn und vier Töchter, nämlich Karoline, geboren 1833, Marie 1835 (zu Niklowitz), Ludwig 1839, Gabriele 1844 und Hermine 1852.

Der Sohn Ludwig, geboren zu Wien am 8. März 1839, trat nach ausgedienter Militärzeit, während welcher er es zum Unteroffizier im 20. Infanterie-Regiment Prinz Friedrich Wilhelm gebracht hatte, in die Kanzlei des Malteser- oder Johanniterordens in Wien, wie ich schon in meinem ersten Aufsatze erwähnte, und heiratete im Jahre 1865 Marie Nitsche. Am 8. Mai 1870 wurde ihm zu München ein Sohn geboren, welcher in der Taufe, bei der nach einer Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Helm Josef Hellmesberger der Ältere Pate gestanden haben soll, den Namen Karl Julius empfing. Ludwig van Beethoven verliess, wie ich gleichfalls schon mitgeteilt, seine Stellung und ging mit seiner Familie in die weite Welt, angeblich als Geschäftsreisender. Die letzte Nachricht über ihn stammt aus dem Jahre 1889, wo er von London aus beim Wiener Magistrat

---

*) Es sei mir gestattet, an dieser Stelle meinem Onkel Herrn Direktor Rotter und meinem Freunde Dr. Wolfgang Rigler für ihre gütigen Bemühungen meinen besten Dank auszusprechen.

**) Durch einen Schreibfehler hat sich in meinem Aufsatz ein kleiner Irrtum eingeschlichen. Die Trauung fand nicht am 16. August, sondern am 16. Juli 1832 statt.

um einen Pass für sämtliche europäische Länder ansuchte. Bei der Todfallsaufnahme nach seiner Mutter, der Wittwe Karls van Beethoven, welche am 15. November 1891 zu Wien (Bezirk Josefstadt) starb, wird er als „unbekannten Aufenthaltes“ angegeben. Im Jahre 1890 wurde sein Sohn Karl Julius zur Stellung gerufen, konnte aber gleichfalls nicht ausfindig gemacht werden. Die Familie glaubt, dass er bereits als Kind gestorben sei. Falls Ludwig van Beethoven nicht doch noch heute in weiter Ferne lebt, so muss angenommen werden, dass die Familie Beethoven im Mannesstamme erloschen ist.

Von den Töchtern heirateten die beiden Ältesten zwei Brüder, nämlich Karoline den Buchhalter (später Ober-Buchhalter) der Kredit-Anstalt Franz Weidinger, Marie den Buchhalter der Union-Bank Paul Weidinger, die dritte, Gabriele, ehelichte den Kassier der anglo-österreichischen Bank Robert Heimler, während die jüngste, Hermine, welche in den Jahren 1866—1869 das Konservatorium in Wien als Schülerin des Kurses für Klavier und Harmonium absolvierte, unverheiratet blieb.

Im Jahre 1891 beim Tode der Mutter waren nur noch Karoline Weidinger (als Witwe) und Gabriele Heimler am Leben. Kinder besass nur die vorher gestorbene Marie Weidinger, nämlich eine gleichnamige Tochter und einen Sohn Hermann, welcher gegenwärtig als Hof- und Gerichtsadvokat in Wien lebt. Dieses sind also heute die einzigen Nachkommen der Familie Beethoven.

Die interessanteste Entdeckung, welche ich bei den genealogischen Nachforschungen machte, ist jedenfalls die, dass sich das Geburtsdatum Karls van Beethoven, welches Thayer im 3. Bande seines Werkes S. 310 anführt, nämlich 4. November 1807, und welches ich auf Treu und Glauben hingenommen habe, zumal sich sonst in keiner einzigen Quelle eine Angabe darüber findet — selbst die Militärdokumente, von denen man doch Genauigkeit voraussetzen sollte, geben kein Datum an —, als gänzlich irrig erwiesen hat. Da in den Volkszählungslisten (1850, 1857) die Angaben schwankten, so hielt ich in den Pfarren der inneren Stadt Wien Nachfrage und konnte endlich thatsächlich in den Taufmatrikeln der Pfarre St. Maria Rotunda (Dominikaner) das richtige Datum auffinden. Demnach ist Karl van Beethoven am 4. September 1806 geboren und noch am selben Tage getauft worden (Patin: Franziska Schmidt, „bürgerl. Kaffeesiederin“). Daraus folgt, dass auch die Verehelichung seines Vaters mit Johanna Reiss von Thayer irrtümlich in das Jahr 1806 verlegt wurde und dass sie jedenfalls schon im Jahre 1805 erfolgt sein muss.

Ich hatte auch eine Unterredung mit Herrn Dr. Weidinger, der so gütig war, mir zu bestätigen, dass sein Grossvater thatsächlich in späterer Zeit keine Stelle mehr annahm, sondern nachdem er auch seinen Oheim

Johann beerbt, als Privatmann in Wien ganz nur seiner Familie und der sorgfältigen Erziehung seiner Kinder lebte. Als liebevoller Familienvater genoss er die Verehrung der Seinen. Seine musikalische Begabung äusserte sich oft in stundenlangem freien Phantasieren auf dem Klaviere. Herr Dr. Weidinger ist der Überzeugung, der ich übrigens in meinem Aufsatze gleichfalls bereits Ausdruck verliehen habe, dass das Buch Breunings „Aus dem Schwarzspanierhause" mit sichtlicher Gehässigkeit geschrieben und, bloss auf des Verfassers Jugenderinnerungen gestützt, viele Übertreibungen und Unrichtigkeiten enthalte.

DIE INSTRUMENTAL-REZITATIVE IM SCHLUSSSATZ DER „NEUNTEN“

Eine Anregung von Dr. Georg Göhler-Leipzig

Es ist eines der grossen kunstgeschichtlichen Verdienste Richard Wagners, dass auch die Kritik unserer Tage wenigstens pro forma anerkennt, ohne indessen seine ganze Tragweite zu verstehen, dass er das Verständnis für die Bedeutung der „Neunten“ durch Wort und That erschlossen hat. Im Gegensatz zur Mendelssohn-Richtung, die für die Zukunftsmusik des letzten Beethoven nicht die Organe besass, hat Wagner immer wieder die grossen Probleme, die in diesen Werken vorliegen, zu lösen gesucht und so auch auf einem Gebiete, auf dem er nicht selbst schöpferisch thätig war, der weiteren Entwicklung vorgearbeitet.

Wir können hier von seiner Einseitigkeit absehen und brauchen nicht zu beweisen, dass diese Entwicklung anders verläuft, als er von seinem Standpunkt als Musikdramatiker glaubte annehmen zu müssen. Wir wollen heute nur konstatieren, dass trotz der vielen Wagnerianer, die in Deutschland herumlaufen und herumschreiben, die Stellung zur „Neunten“ wie zur zeitgenössischen Entwicklung der Symphonie noch lange nicht völlig geklärt ist.

Wie wäre es sonst möglich, dass Kritik und Publikum, die auf jede Note der „Neunten“ schwören und sie zu einem förmlichen Modewerk — leider — erhoben haben, für Musik, die auf denselben Prinzipien aufgebaut ist, so gänzlich ohne Verständnis blieben?

Fragen wir uns einmal: Was denkt sich der Musikfreund und der Durchschnittskritiker beim Schlusssatz der Neunten? Wie vereinigt er deren Aufbau und musikalische Darstellung mit seinen sonstigen Anschauungen vom Wesen und von der Aufgabe der Tonkunst? Die Antwort kann nur lauten: Er bewundert hier verständnislos, weil's Mode ist, was er bei neuer Musik als Verirrung brandmarkt.

Die ganze „Neunte“, vor allen Dingen aber ihr letzter Satz, ist nach Ansätzen, die schon früher gemacht waren (cf. Eroica, C-moll-Symphonie), der erste grossartige Versuch einer psychologisch motivierten Formgebung in der Musik. Im Gegensatz zur meisten Instrumentalmusik früherer Zeit, die entweder rein musikalisch-architektonisch war oder gewisse leicht erkennbare Stimmungen wie Freude, Trauer, Übermut, Klage innerhalb eines formal abgeschlossenen Tonstückes festhielt, sind jetzt die

musikalischen Mittel zur Darstellung des Übergangs dieser Stimmungen, ihres Kampfes, ihrer psychologischen Entwicklung gegeben. Niemand wird leugnen können, dass ohne die Annahme des künstlerischen Willens zu derartiger Erweiterung der Grenzen der Tonkunst der letzte Beethoven unverständlich, dass der Schluss der Neunten als „Musik an sich“ barer Unsinn ist. Das sollten aber die zugeben, die der Musik diese Fähigkeit zur Darstellung aller psychologischen Vor- und Übergänge abstreiten. Die jetzt übliche Verhimmlung der Neunten und das Lächerlich-Machen der an sie anschliesenden Versuche, Musik mit innerer, gefühlsmässiger Logik zu schreiben, ist ein Widerspruch, der so recht die ganze Nichtigkeit, in manchen Fällen sogar Nichtswürdigkeit der Kunstanschauung bei den Massen und bei ihren Handlangern in der Tageskritik kennzeichnet.

Wollen wir hier bessern, so heisst's vor allen Dingen den Willigen unter den Freunden der Kunst die Augen öffnen über das wahre Wesen von Sätzen wie dem Schlusssatze der „Neunten“.

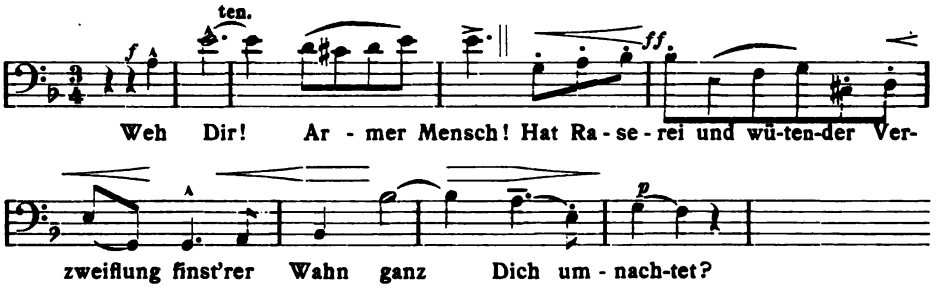
Der Schlusssatz der „Neunten“ ist Programm-Musik; er ist der Urgrund, auf dem sich die Entwicklung der freien Instrumentalmusik grossen Stiles über Liszts Faust-Symphonie zu Strauss' Heldenleben vollziehen musste. Er versucht, selbstverständlich noch in einfachen Dimensionen, die Fähigkeit der Musik, menschlichen Allgemeingefühlen Ausdruck zu verleihen, bis zur Darstellung des Wechsels und der feineren Abschattierungen dieser Gefühle zu steigern. Ein Versuch muss der ganze Satz trotzdem genannt werden und zwar darum, weil die musikalische Technik zur völligen Lösung des Problems noch nicht ausgebildet genug war und weil die Mittel der Darstellung zum Teil noch zu sehr äusserlicher Natur sind.

Was stellt nun der Anfang des Schlusssatzes dar? Oder, um nicht fälschlicherweise malerisch verstanden zu werden, welche menschlichen Stimmungen beherrschen diesen Teil und wie ist ihr Wechsel dargestellt?

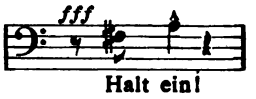
Die zweite Frage ist am leichtesten zu beantworten: Das Darstellungsmittel ist dramatisch, es ist dialogisch. Dass damit die Grenzen der Musik überschritten sind, wird niemand ernstlich behaupten. Solche Dialoge giebt's bei Haydn, bei Mozart, sie sind gewohnheitsrechtlich. Nur das Thema des Gesprächs und die Sprache, die Ausdrucksweise machen bei Beethoven das Verständnis schwerer. Wollen wir personifizieren, so könnten wir in diesem Dialog der „Neunten“ der ganzen Menschheit oder einem grossen Teile derselben, der noch nicht zur letzten grossen Weisheit vorgedrungen ist, einen Weltweisen oder eine Schar von Lebensphilosophen gegenüber stellen, die sich aber bald mit ihren Brüdern indentifizieren und deren Leid mitfühlend nacherleben.

Ich nehme an, dass jeder Leser Partitur oder Kl.-Auszug der Neunten zur Hand hat, um sich diese Wechselreden zu vergegenwärtigen. Ich glaube, er wird mir dann beistimmen, dass die Rezitative der Bässe geradezu nach einem Texte verlangen und dass nicht nur die Ausführenden, sondern auch die Zuhörer viel tiefer in den Sinn dieser Musik eindringen würden, wenn ihnen die mit unbestreitbarer Deutlichkeit drin enthaltenen psychologischen Vorgänge durch Worte verdeutlicht würden. Ich weiss nicht, ob der Versuch, den ich bei zwei Aufführungen der „Neunten" gemacht habe, schon früher angestellt worden ist, und lege deshalb als kleinen Beitrag zur Förderung des Verständnisses jener „Töne" meine Texte zu den Instrumental-Rezitativen weiteren Kreisen vor.

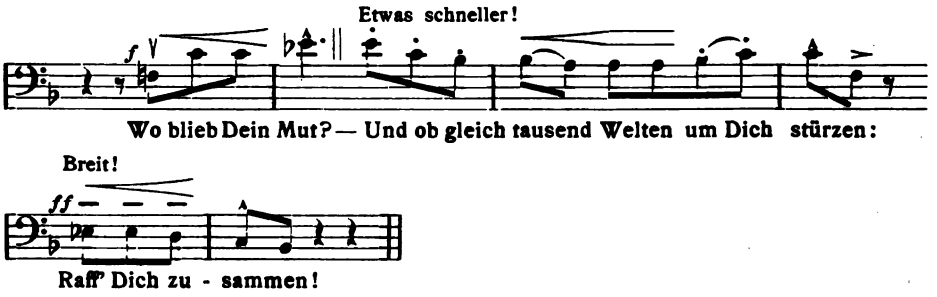
Niemand wird bezweifeln, dass der abrupte Anfang des Schlusssatzes, den, wenn er heute geschrieben wäre, so und so viele Tageskritiker als traurige Verirrung und Überschreitung der „Schönheitsgrenzen" brandmarken würden, den Ausbruch einer unseligen Verzweiflung, den wilden Aufschrei eines nahe an der Grenze des Irrsinns angelangten Geistes bedeutet. Darauf beziehen sich die Worte des folgenden Rezitativs:



In den erneuten Ausbruch ruft die Stimme hinein:

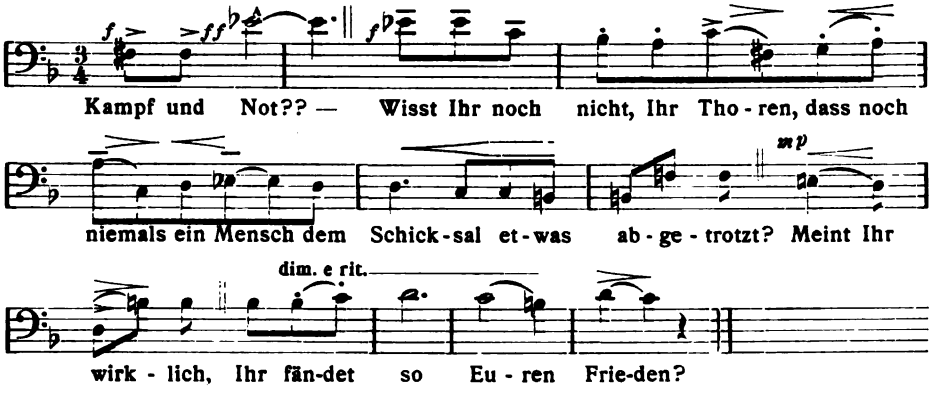


und fährt dann fort:

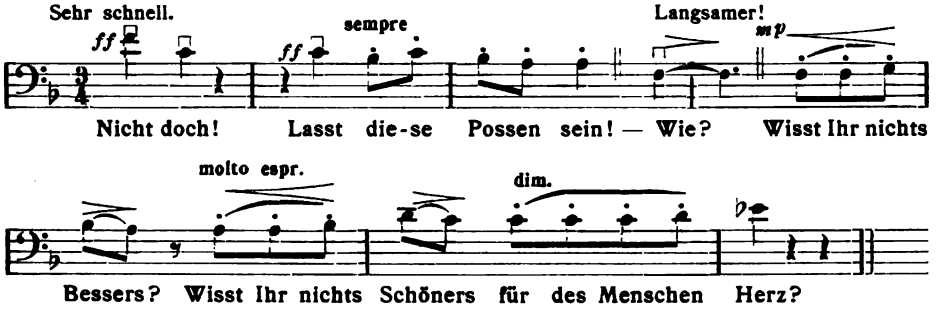


In der angeredeten Menschheit taucht die Erinnerung an ihr früheres Leben, an den Kampf dieses Lebens auf; darum der Anfang des ersten Satzes, in dem dieser Kampf tobte. Aber die Stimme der Weisheit unter-

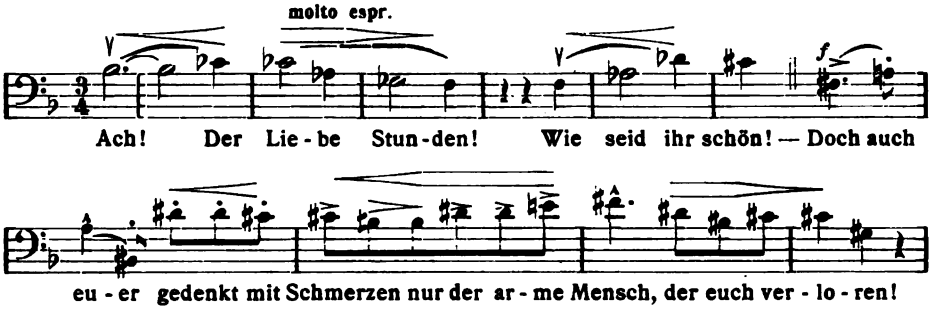
bricht sie mit folgenden Fragen (ist die Musik hier nicht fabelhaft deutlich in deren Darstellung? Man könnte seinen Kopf verwetten, dass Beethoven dort die Fragezeichen stehen hatte, wo sie unser Text giebt):



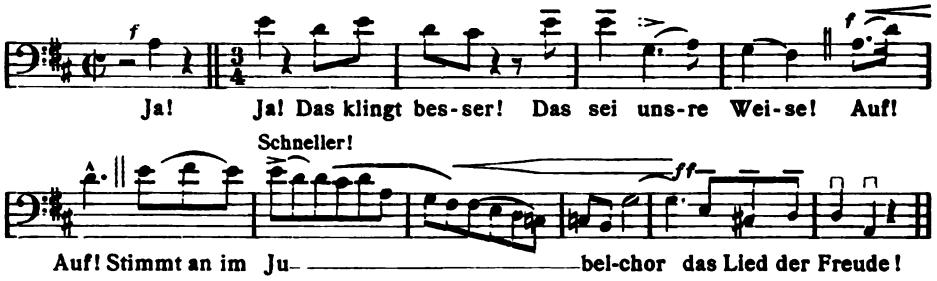
„Sollen wir's etwa wieder mit der ‚Lust‘ versuchen?“ fragen die Menschen mit dem Prestissimo des Scherzo. Sofort (die Fermate Beethovens darf hier wohl wegbleiben) fallen die Bässe mit einer scharfen Rüge den Spöttern ins Wort:



Da denken sie des kurzen Glückes und singen im leisesten pp. der Erinnerung die Melodie aus dem 3. Satz und leise nehmen die Bässe den Schlusston auf:



Wie ein Seufzer schliessen sich die Töne der Holzbläser an, die halb mechanisch in die Melodie des Freude-Liedes übergehen. Aber die Bässe erkennen sofort, dass damit das Richtige gefunden ist, und beginnen:



Und nun beginnt jenes Lied, erst leise vor sich hingesummt von den Bässen, dann von übrigen Streichinstrumenten. Alle Aufdringlichkeiten sind hier strengstens zu vermeiden. Zuletzt ein schönes Crescendo, bis der ganze Chor der Instrumente den Freudenhymnus anstimmt. Leider hat er aber noch nicht die grosse, reine Stimmung für diese Freude gefunden, die alte Unruhe und Wildheit kehrt wieder, und nach bangen Fragen:  etc. folgt ein erneuter Ausbruch der alten Raserei, die durch die berühmten Worte des Solo-Basses endlich ganz beschwichtigt wird.

Über den Chorteil braucht ja nicht geredet zu werden. Dass er eine grosse rhapsodische Phantasie ist, fühlt und versteht sich leichter als die vorhergegangene Entwicklung des instrumentalen Teils. Aber gerade dessen Wesen muss unsern Kunstfreunden immer klarer werden. Denn in ihm ruhen die treibenden Kräfte für die ganze weitere Entwicklung der Instrumentalmusik grössten Stils!

Schluss

Nach dieser Umschau über den Widerstreit der Meinungen in betreff unserer Gesangsmeisterin kehre ich zum Kreise Beethovens selbst zurück. Der Tonmeister hatte bei allen — auch den spätesten Vokalkompositionen stets die Stimme der Milder in oberster Reihe im Sinne. Die Klagen über manche Schwierigkeiten in der Missa solemnis und in der Neunten Symphonie sind alt genug, besonders darüber, dass die Sätze „Pleni sunt coeli" und das „Osanna" für vier Solostimmen komponiert sind. Schindler giebt uns darüber unter anderem auch folgende Aufklärung (II, 84): „Beethoven, dieser oftmals emphatische Lobredner früherer Zeiten besonders in musikalischen Dingen, liebte es, an die Gesangsgrössen seiner Zeit zu denken. Wenn er beim Niederschreiben dieser beiden Sätze — ja bei der Missa überhaupt — eine Tomeoni, eine Buchwieser, oder gar eine Milder (seine Leonore in Fidelio noch 1814), eine Campi, Anna Wranitzky, und noch andere von gleicher Qualität, im Sinne gehabt, so rechtfertigt dies seine Intention — Ausdruck höchster Begeisterung — falls er den Sängern ein kleines Orchester gegenüberstellt, wie es in der Kirche allenthalben besteht."

Auch in den Konversationsheften der letzten Lebensjahre Beethovens ist Anna Milder nicht nur nicht vergessen, sondern es werden auch neue Gesangsphänomene an ihrer Grösse gemessen. Hier ein Beispiel:

Im Jahre 1826 ist Nanette Schechner in Wien und erregt begreifliches Aufsehen. Sie wird auch durch Schindler bei Beethoven eingeführt. Schindler ist ganz aus dem Häuschen, möchte sie durchaus über die Milder stellen, anders jedoch der jugendliche, geniale Carl Holz. Im Konversationsheft D. 75 vom J. 1826, 40. Blatt, schreibt Schindler viel über das neue Gestirn aus München, das wahre „Portentum naturae" und dabei auf Blatt 28a.

„Die Milder bleibt hier sehr weit zurück. Heute ist Don Juan, und nun geht's an fidelio." — —

Carl Holz aber schreibt vor Beethoven in einem anderen Hefte desselben Jahres (Sign. 1. D, 22 Blatt) auf Blatt 3b:

„Die Schechner hörte ich.

Beinahe wie die Milder so stark, aber das Spiel noch besser.“ — Und in demselben Hefte (Blatt 20a u. b).

„Heute singt die Schechner zum erstenmale in der Schweizerfamilie. —

Beinahe so wie die Milder, aber mehr Biegsamkeit der Kehle.

Fidelio ist eine ihrer Hauptrollen.“ —

Hier ist der rechte Ort, zu erwähnen, dass Anna Milder sich auch für Beethovens genialen jüngeren Zeitgenossen Franz Schubert ausserordentlich interessierte und für die Verbreitung seiner Tonschöpfungen eintrat. Bereits 1825 sang sie, wie uns der Schubertbiograph H. Kreissle von Hellborn erzählt, in ihrem Konzert in Berlin Schuberts „Suleika“ mit grossem Beifall (S. 164). — Schubert selbst schickte ihr, da sie seine Oper „Alfonso und Estrella“ in Berlin zur Aufführung bringen wollte, die Opernpartitur — originaliter oder abschriftlich — ein. Anna Milder gab dies Vorhaben jedoch wieder auf, worüber sie dem Komponisten einen sehr langen und interessanten Brief unterm 8. März 1825 schrieb. Hier seien von diesem Briefe, den der genannte Schubertbiograph vollständig wiedergiebt (S. 247ff.) einige Stücke mitgeteilt: „Mein verehrtester Herr Schubert! Ich eile Ihnen zu melden, dass ich Ihre Oper Alfonso und Estrella sowie auch den zweiten Gesang der Zulaika*) mit unendlichem Vergnügen erhalten habe. Herzlich danke ich Ihnen für Ihre Bereitwilligkeit. Zulaikas zweiter Gesang ist himmlisch und bringt mich jedesmal zu Thränen. Es ist unbeschreiblich; allen möglichen Zauber und Sehnsucht haben Sie da hineingebracht, sowie im ersten Gesang der Zu. und im Geheimnis. Zu bedauern dabei ist nur, dass man all diese unendlichen Schönheiten nicht dem Publikum vorsingen kann, indem die Menge leider nur Ohrenschmaus haben will. Sollte vielleicht der Nachtschmetterling nicht passend sein, eine für die Singstimme brillantere Musik zu machen, so würde ich bitten, dass Sie statt dem ein anderes Gedicht wählen möchten, und womöglich von Goethe, welches sich in verschiedenen Zeitmassen singen liesse, damit man mehrere Empfindungen darstellen kann. Wie zum Beispiel in Goethes Gedichten zu finden: Verschiedene Empfindungen an einem Platz; oder ein ähnliches, welches ich Ihnen überlasse, damit das Ende davon brillant sein könne. — So viele Lieder, die Sie mir dediciren wollen, kann mir nur höchst erfreulich und schmeichelhaft sein. Den 1. Juni reise ich von hier ab, könnte ich dann für meine Reisen und Konzerte ein solches gewünschtes Lied von Ihnen

*) Man erinnere sich, was über Suleikas zweites Lied oben bei Goethe, Marianne von Willemer und Anna Milder mitgeteilt wurde.

erhalten, so würde es mich unbeschreiblich glücklich machen, nämlich dass Sie einige passende Passagen und Verzierungen anbringen." — Das Weitere beschäftigt sich in eigenartiger Weise mit Schuberts Oper. Anna Milder bedauert sehr, dass es in Berlin damit nichts werden kann, das Textbuch entspreche dem dortigen Geschmack nicht, wo man an „die grosse hochtragische Oper" oder an die „französische komische Oper" gewöhnt ist. In unserem Zeitalter der Einakteritis wird man billig erstaunen, zu erfahren, dass bereits vor fast einem Säkulum die Sängerin Anna Milder an Schubert das Ansinnen stellt, ihr doch einen Einakter zu komponieren. Nachdem sie alles Mögliche von ihm hinsichtlich einer ihr eignenden Partie gewünscht hat, schreibt sie ihm: „Ich würde daher raten, etwas Neues zu machen, und wo möglich in einem Akt, und zwar ein orientalisches Sujet, wo der Sopran die Hauptperson; dies müsste Ihnen ganz vorzüglich geraten, so wie ich aus Goethes Diwan ersehe." — Diese Brieflogik bei aller Lebendigkeit des Stils! —

Von Anna Milder als Briefschreiberin wollen wir nicht Abschied nehmen, ohne aus einem anderen Briefe an Schubert eine interessante Stelle mitgeteilt zu haben. Dieser Brief ist sehr bald nach einem Konzerte im Juni 1825 geschrieben. Die Konzertsängerin schreibt:

„Geehrtester Herr Schubert! Ich kann nicht unterlassen, Ihnen von meiner musikalischen Abendunterhaltung Nachricht zu geben, die den 9. d. M. stattgefunden hat; ich habe doch die Suleika vor dem Publikum gesungen, und zwar bin ich dazu aufgefordert worden, wie Sie sehen. Der Erlkönig und die Suleika haben unendlich gefallen, und zu meiner grossen Freude kann ich Ihnen diese Zeitung [mit der betreff. Rezension] schicken; ich wünsche und hoffe, dass sie Ihnen ebenfalls die Freude verursachen möge. Man wünscht, dass die Suleika bald zu haben wäre, und sie wird vermutlich schon erschienen sein. In Berlin ist Trautwein der honetteste Musikhändler, wollten Sie die Suleika hier herausgeben, rate ich Ihnen diesen Mann" etc., etc. (bei Kreissle a. a. O. S. 338 f.).

Wie bei Beethoven, so stand auch bei Schubert unsere Sängerin so hoch im Werte, dass sie ihm als Massstab für alle sonstigen Sangeswerte diente.

Im Jahre 1826 begann der so jugendlich Dahingeschiedene die Komposition einer neuen Oper „Der Graf von Gleichen", deren Text Bauernfeld gedichtet hatte. In einem Briefe darüber an die Freunde Bauernfeld und Mayrhofer heisst es einmal:*) „Die Mlle. Schechner ist hier in der ‚Schweizerfamilie' aufgetreten und hat ausserordentlich gefallen. Da sie viel Ähnlichkeit mit der Milder hat, so kann sie gut für uns sein." —

*) Siehe den Brief in: Aug. Reissmann: Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1873; S. 195 f.

Noch kurz vor seinem Tode komponierte Schubert für Anna Milder-Hauptmann auf deren Wunsch das Lied: Der Hirt auf dem Felsen mit Klavier- und obligater Klarinettenbegleitung (A. Reissmann, a. a. O. S. 204). Das Lied mit den Anfangsnoten „Wenn auf dem höchsten Fels ich steh", gedichtet von Wilhelmine von Chezy, ist als op. 129 gedruckt. —

Es bleibt nur noch Weniges aus den letzten Zeiten unserer glorreichen Sängerin vorzuführen. Noch vor ihrer erzwungenen Pensionierung im Jahre 1829 unternahm Frau Milder grosse Konzertreisen, nicht nur nach deutschen und stammverwandten Ländern, auch nach Paris, und ward überall enthusiastisch gepriesen.

Bevor sie im Jahre 1825 (Herbst) Paris betrat, konzertierte sie auch im August in Frankfurt am Main. Der Korrespondent der Allgem. Musikal. Zeitg. berichtet darüber fast überschwenglich in No. 40 dieser Zeitung vom 5. Oktober 1825, darunter auch diese Worte: — — — „Erstlich gönnte sich Madame Milder-Hauptmann, die Pithia [!Pythia!], mit dem geheimnisvollen Glockentone in der Brust, die Verkünderin des wahrhaften und einfachen Gefühls im Gesange, auf ihrer Reise nach Paris eine kurze Rast in unserer Stadt, und erfreute uns mit einem öffentlichen Konzerte, in dem wir erkannten, wie der Genius der Kunst in ihr der Gewalt der Zeit noch immer siegreich widerstehe, und mit aller Fülle des alten Wohlklanges seine Triumphhymnen anzustimmen vermöge." etc. etc. Und gegen Ende der Korrespondenz (S. 671): „Gewiss, Mad. Milder ist eine herrliche Kunsterscheinung unserer Zeit; für uns um so grösser und wichtiger, da sie in allen künstlerischen Beziehungen echt deutsch ist. Mögen freundliche Götter sie auch im Auslande geleiten." —

Varnhagen enthüllt uns in seinen Tagebüchern, dass man von Seiten des preussischen Hofes die Künstlerin materiell nichts weniger als nach Gebühr würdigte, sintemalen sie in diesen Zeiten sowohl vom Kronprinzen als auch von der Kronprinzessin stark in Anspruch genommen ward. Im IV. Bande der von Enseschen nach seinem Tode herausgegebenen „Tagebücher" (Leipzig 1869) ist vom 15. März 1826 aufgezeichnet [S. 37]: „Heute Abend war das Konzert von Mad. Milder; der Hof grösstenteils anwesend. Der Kronprinz [der spätere König Friedrich Wilhelm IV.] hatte vier Billette holen lassen, und dafür vier Dukaten geschickt, die Kronprinzessin auch für vier Billette zwei Friedrichsd'or. Man findet dies ganz entsetzlich wenig, besonders da die Milder in Embs kürzlich bei der Kronprinzessin und hier öfters bei dem Kronprinzen gesungen hat." —

Vielleicht darf man solche Dinge bereits als Vorboten zu ihrer 1829 erfolgten Pensionierung ansehen. Aber bei Gelegenheit eines Zelter-Briefes war bereits davon die Rede, dass Spontini es in geheuchelter Entrüstung von sich weist, an der Pensionierung von Frau Anna Milder die Schuld

zu tragen. Das glaubte man jedoch auch ausserhalb Berlins. So behauptet beispielsweise der Artikel über sie in der „Oesterreichischen National-Encyklopädie“ (Wien 1835; III, S. 659): „In neuerer Zeit entzweite sie sich mit Spontini und zog sich deshalb zu einer Zeit von der Bühne zurück, wo sie noch fast alle Mittel besass, um auf derselben zu glänzen.“ — Auch der bereits genannte Encyklopädist Dr. C. v. Wurzbach urteilt ebenso; desgleichen Ed. Hanslick (Konzertwesen in Wien S. 346, Anm.).

Nach ihrer Pensionierung unternahm Frau Milder noch grössere Kunstreisen, die sie im Jahre 1830 nach Dänemark, Schweden und Russland führten. Überall waren ihre Konzerte vom kunstverständigsten Publikum besucht und durch ungewöhnlichen Beifall ausgezeichnet.

Noch im Jahre 1832 wird sie erfreut, als Männer des Goethekreises ihre Stimme loben. Sulpiz Boisserée schreibt unterm 21. April 1832 aus Berlin seinem Bruder Melchior: „Gestern war ich in der katholischen Kirche, wo der Gottesdienst mit schöner Vokalmusik sehr feierlich und würdig begangen wurde. Nachher war ich in der Singakademie, wo der ‚Tod Jesu‘ von Graun aufgeführt wurde. Nach dem Schluss begrüsste ich Zelter und die Milder-Hauptmann, die ich vor 22 Jahren in der ‚Schweizerfamilie‘ gehört hatte; es freute sie, dass ich immer ihre Stimme noch lobte.“*) —

Im Jahre 1834 sang Frau Milder noch zweimal in Berlin die Iphigenia. Der bereits mehrfach erwähnte Nekrologist in der Leipziger Allg. Mus. Zeitg. will wissen, dass die bekannten unglücklichen Familienverhältnisse, unsre Sängerin „in den Jahren 1822 bis 1835 [? 1836] fünfmal die Reise nach Wien zu unternehmen veranlasste“.

In den Beethovenschen Konversationsheften, die ja von 1819—1827 reichen, ist freilich weder von der Anwesenheit der Frau Milder in Wien, noch von einem weiteren Besuche bei Beethoven die Rede. Trotzdem kann und wird der Nekrologist vollkommen Recht haben. Sicher ist, dass Anna Milder 1836 zum letztenmal in Wien auftrat, Ed. Hanslick behauptet sogar absolut „zum letztenmal vor dem Publikum“. Derselbe bemerkt über ihr letztes Auftreten in Wien, dass die einst gefeierte Anna Milder aus Berlin (1836) mit stark verblühter Stimme, aber noch immer in grossem edlen Stil Arien von Gluck und Händel sang“ (a. a. O. S. 346). Mit dem sympathischen Verfasser ihres Nekrologs dürfen wir die Beruhigung geniessen, dass Anna Milder im letzten halben Jahre ihres Daseins ihre volle Gemütsruhe wiedergewonnen hatte. Noch immer erheiterte sie da ihre näheren Freunde durch den Zauber ihres Gesanges, der nach diesem Gewährsmann eine „fast ungeschwächte Kraft der Stimme“ an sich trug.

*) Aus: Sulpiz Boisserée, herausgegeben von Mathilde Boisserée, Stuttgart 1862; I S. 589.

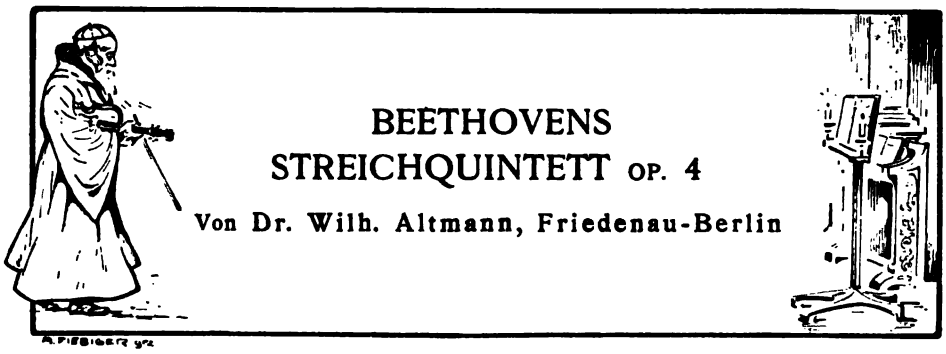
Am 21. Mai 1838 verfolgte sie noch mit höchstem Interesse das Konzert Bériots, verblieb bis zum 24. Mai in heiterster Stimmung. Aber in der Nacht zum 25. Mai erkrankte die Sängerin sehr schwer an gastrisch-nervösem Fieber, dem sie am 29. Mai erlag.

Dem langjährigen Mitgliede der Berliner Singakademie widmete in neuester Zeit noch der langjährige Direktor Prof. Martin Blumner folgendes herrliche Nachwort: „Im nächsten Jahre, am 29. Mai 1838, schied Frau Anna Milder-Hauptmann aus ihrem ruhm- und thatenreichen Künstlerleben. Zwölf Jahre (1821—1832) ist sie mit ihrer unvergleichlichen, dem Glockenton ähnlichen Stimme, ihrem edlen Vortrag und vollendeter Kunstfertigkeit der leuchtende Stern unter den Sängerinnen der Singakademie gewesen. Ihr letzter Gesang war nach Zelters Tode seinem Andenken geweiht; seitdem hatte sie sich zurückgezogen. Auch ihrem Gedächtnis erklang jetzt das so oft von ihr verschönte Requiem von Mozart, ausserdem u. a. ein Quando corpus des ihr befreundeten Neukomm. Als Andenken an die grosse Sängerin ist in unserem Besitz eine mit ihrem und Glucks Bildnis geschmückte Vase, welche die Singakademie ihr 1828 zu ihrem Künstlerjubiläum geschenkt und nach ihrem Tode zurückerworben hat.“*)

Der Verein Beethoven-Haus in Bonn besitzt unter seinen Porträts von Wiener musikal. Zeitgenossen Beethovens auch Pauline Anna Milder-Hauptmann, Stich von Weiss nach der Zeichnung von S. v. Perger.

*) Siehe: Martin Blumner: Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Eine Festgabe etc., Berlin 1891: S. 110.

Weitere Studien folgen später



BEETHOVENS STREICHQUINTETT op. 4

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Während Beethovens C-dur-Streichquintett op. 29 allbekannt ist und häufig auf Konzertprogrammen erscheint, ist sein Es-dur-Streichquintett op. 4 so gut wie vergessen, obwohl es bei Lebzeiten des grossen Tonheros viel gespielt worden ist und sogar Verbreitung in einem Arrangement für Klavier, Violine und Violoncello gefunden hat. Der Grund für diese auffallende Erscheinung liegt darin, dass im Jahre 1834 aus Beethovens Nachlass ein aus seiner Bonner Zeit stammendes Jugendwerk, ein Oktett für Blasinstrumente als op. 103 veröffentlicht worden ist, in welchem man bei oberflächlicher Betrachtung das Original, die Vorlage für jenes Streichquintett zu erblicken glaubte. Seitdem galt op. 4 für eine Bearbeitung [1]) von op. 103, obwohl Beethoven keine diesbezügliche Bemerkung auf dem Titel der Originalausgabe (Wien bei Artaria, 1797: Grand Quintetto per due Violini, due Viole & Violoncello) gemacht hatte. Selbst Nottebohm hat das Verhältnis des Quintetts zum Oktett nicht erkannt. Als ich kürzlich von der Pariser Bläservereinigung letzteres Werk hörte, war ich von seiner Frische und seinen, den späteren Beethoven wohl ahnen lassenden Gedanken so entzückt, dass ich beschloss, jenes Werk mir in der für mich nur zu ermöglichenden Quintettform zu rekapitulieren. Als ich in Deiters' ausgezeichneter Neubearbeitung der Thayerschen Biographie Beethovens (Bd. 1 1901) nachlas, fand ich S. 288 A. l. zu meiner Überraschung, dass Deiters das Quintett als eine ganz neue, mehrfach erweiterte Bearbeitung bezeichnet und S. 292 sagt: „Aus dem Quintett op. 4 ersehen wir, wie es Beethoven verstand, eine Umarbeitung einer bereits fertigen Komposition so zu gestalten, dass die Spuren derselben völlig verwischt waren und uns sein neuer organischer Aufbau entgegentrat." Mehr sagt freilich Deiters nicht darüber.

Ein Vergleich der Partituren beider Werke liess mich erkennen, dass ihr gegenseitiges Verhältnis gar nicht trefflicher gekennzeichnet werden kann, als dies Deiters gethan hat. Stimmen auch die Hauptthemen überein, so sind die Seitenthemen des Oktetts im Quintett meist durch neue ersetzt; auch dem Charakter der Streichinstrumente ist in diesem durch Hinzufügung zahlreicher Passagen und Verzierungen Rechnung getragen, dagegen sind die spezifischen Hornpassagen des Finale natürlich weggeblieben. Beethoven wollte, da er das Oktett nicht veröffentlichte, sicherlich das Quintett [2]) als ein Werk für sich angesehen wissen, und auch dessen äusserer Umfang verlangt dies.

Der erste Satz des Oktetts (Allegro) umfasst 263 Takte, von denen die ersten 69 wiederholt sind. Im Quintett enthält der erste Satz (Allegro con brio) 374 Takte incl.

---

[1]) Mozart hat auch ein Oktett für Blasinstrumente (C-moll) zu einem Streichquintett umgearbeitet, jedoch ohne einen Takt inhaltlich zu verändern.

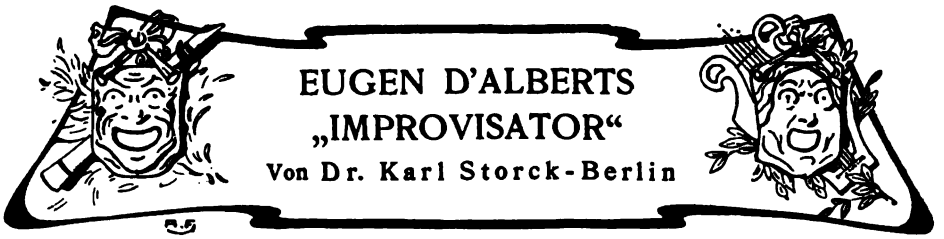
[2]) Dagegen entspricht das Quintett op. 104 durchaus dem C-moll-Trio op. 1 No. 3.

der Wiederholung der ersten 85 Takte. Nur die ersten 17 Takte stimmen in beiden Werken ganz überein; wenn auch der Inhalt der ersten Teile im wesentlichen derselbe ist, so sind die zweiten, besonders in der Durchführung, recht verschieden. Das Andante des Oktetts zählt 127 Takte, des Quintetts dagegen 160. Ganz gemeinsam sind nur die ersten 19 Takte. Das Ruhezeichen im 55. Takt des Oktetts mit der Oboekadenz und die Ruhezeichen im 107. Takt suchen wir im Quintett vergebens. Die Zahl der Takte des Menuetts beträgt im Oktett ohne Berücksichtigung der Wiederholung 16 + 64 + Trio 16 + 20. Das Menuett des Quintetts weist aber auf: 22 + 88 + Trio 24 + 34 Takte und enthält noch ein 2. Trio, in welchem die 2. Bratsche[1]) schweigt, von 24 zu repetierenden Takten im ersten und 52 nicht zu wiederholenden Takten im 2. Teile. Das Presto-Finale des Oktetts 2/2 Takt besteht ohne den Auftakt aus 223 Takten, denen im Quintett 2/4 Takt 418 gegenüberstehen und zwar zum guten Teil neuen Inhalts.

Diese Gegenüberstellung dürfte wohl genügen, um das Quintett op. 4 der unverdienten Nichtachtung zu entreissen, und ich hoffe, dass es nunmehr von vielen mit Vergnügen gespielt und gehört werden wird!

---

[1]) Dieses 2. Trio ist also für Quartett. Sollte vielleicht Wegeler (S. 29) doch nicht ganz unrecht haben, wenn er erzählt, dass Beethoven, der für den Grafen Appony ein Quartett schreiben sollte, bei zweimaligem Versuche zunächst das Trio op. 3 und dann das Quintett op. 4 komponiert habe? Vgl. Thayer S. 289.



EUGEN D'ALBERTS „IMPROVISATOR“

Von Dr. Karl Storck-Berlin

Eugen d'Alberts Bedeutung für die Oper wurde 1898 durch den Einakter „Die Abreise“ offenbar. Seine vorangehenden Werke, der „Rubin“ (1893), „Ghismonda“ (1895) und „Gernot“ (1897) standen durchaus im Bann der Wagner-Nachfolge. Bezeichnender Weise ist das bei dem ältesten der genannten Werke weniger der Fall, als bei den späteren. Im „Rubin“ kündet sich der persönliche d'Albert wenigstens an. Da aber damals die Meinung noch allherrschend war, ein Opernbuch müsse entweder national-heroisch oder philosophisch-symbolisch sein, falls man nicht zur veristischen Todschlagsgeschichte aus der nach Mascagnis Vorgang immer noch plebejischer werdenden untersten Gesellschaftsschicht greifen wollte, gedieh jenes heitere künstlerische Spiel, das im „Rubin“ sich angekündigt hatte, zunächst nicht weiter. Ich sehe die wichtigste Bedeutung, die Humperdincks „Hänsel und Gretel“ für die Entwickelungsgeschichte der Oper hat, darin, dass dem ganzen Stoff die Einfachheit gewahrt worden ist. Es wäre ja auch hier möglich gewesen, eine symbolische Deutung zu versuchen oder sonst einen tieferen Sinn hinein zu geheimnissen. Man braucht aber nur an das Schnapslied des Besenbinders zu denken, um zu erkennen, wie gefährlich ein auch nur geringes Abweichen von der Grundlinie der Vorlage oder der leiseste Versuch, individualistisch zu charakterisieren, für das Ganze geworden wäre. Und damit auch für die Entwickelung. Denn was uns nach der Riesenhaftigkeit in Stoff, Charakteren und Sprache, nach der Riesenhaftigkeit auch der musikalischen Ausdrucksmittel der Wagnerschen Kunstwelt not that, war Einfachheit, Schlichtheit, war — man sagt es wohl am besten mit dem Fremdwort — Intimität.

Dass die Kammermusik neuerdings einen so breiten Raum im Konzertleben einnimmt, dass in der Zeit der Vorherrschaft des Allkunstwerkes Wagners, für das man sich die alten Amphitheater als Schauplatz die versammelte Nation zur Zuhörerschaft wünschen möchte, „intime Abende“ veranstaltet werden in kleinen Sälen, deren Reiz in der kleinkünstlerischen Ausstattung liegt, erscheint mir als, vielleicht noch unbewusster, Ausdruck einer innern Sehnsucht, nach einer Wandlung des künstlerischen Geniessens. Für die Oper hat diese Sehnsucht, wenigstens nach der rein musikalischen Seite hin, durch Verdis „Falstaff“ eine schöne Erfüllung erhalten. Die unerschöpflichen Reize dieses Werkes erschliessen sich erst einer intimen Beschäftigung mit denselben. Es ist so gar nichts Grosszügiges, so gar nichts für die Massenwirkung Berechnetes darin. Trotzdem aber bleibt es ein Werk, das von einzelnen für andere dargestellt werden muss, das man nicht für sich selber aufführt. Aber trotzdem nichts von Masse. Ich kann mir kein Werk denken, das sich für die Separatvorstellungen des Träumerkönigs Ludwig so geeignet hätte, wie dieses. Es gebiert ein Insichhineinlachen, jenes Gefühlsbehagen, das für die Einsamkeitsfreude des Greisenalters bezeichnend ist. Das einzige, was von diesem, aber auch nur von diesem Gesichtspunkte aus stilwidrig erscheinen könnte, ist der ungeheure Orchesterapparat, den die Partitur erfordert. Aber man denke sich das Orchester versenkt, so dass die rein materielle Wirkung des zur Ausführung Notwendigen aufgehoben wird, — was liegt dann daran, ob der zur Vermittelung des Geistigen nötige Körper hundert oder nur zwei Arme hat? —

Uns Deutschen gab das bezeichnendste Werk dieser Richtung d'Albert mit seiner „Abreise". In viel höherem Masse, als die gleichstrebenden Umlauft mit „Das Unmöglichste von Allem", Lohse mit dem „Prinz wider Willen" bot er eine Konversationsoper. Dieser Ausdruck, den ich damals prägte, ist, wie ich sehe, zur gangbaren Münze geworden. Dabei war er mir nie mehr als ein Notbehelf, und ich wollte damit etwas ganz Anderes sagen, als man vielfach darunter versteht, indem man es einfach vom stofflichen Gebiet herleitet. Zur Zeit des Roi soleil tanzte die höchste Gesellschaft, tanzte der König und sein Hof die grossen Balletts und zwar nicht, um ein Ballett aufzuführen, sondern um sich mit diesem Spiel zu amüsieren. Etwas Ähnliches liegt in dieser Oper. Ich kann mir denken oder besser, ich weiss aus Erfahrung, dass etliche Musikfreunde ohne alle weitere Zuhörerschaft rein zu ihrem persönlichen Ergötzen sich solch ein Werkchen aufführen, das in jeder Stube die ausreichende Scenerie findet. Mit einem Wagnerwerke ist das selbst in Villa Wahnfried undenkbar, und das nicht der Schwierigkeit wegen, sondern aus inneren Gründen. Wagners Werk gestaltet das Denken und Sinnen des Volkes, wie es in Mythos und Sage Ausdruck gefunden. Deshalb verlangt es auch wieder die Aussprache zu jener Gesamtheit, deren Phantasie der ursprüngliche Schöpfer des Stoffes ist. Eigentlich macht nur „Tristan und Isolde" davon bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme, und deshalb ist es auch jedem Musiker für seinen Hausgebrauch das wertvollste Werk des Meisters. Die Schicksale der Leute in d'Alberts „Abreise" aber sind durchaus individuelle und nur individuell wichtig. Sie haben nicht einmal die Bedeutung der grossen Persönlichkeit. Sie sind nur für den da, der sie mitleben will. Sie haben keinen Volkswert. Sie sind eben intim.

Darin sehe ich den ausserordentlichen Entwickelungswert dieses anspruchslosen Werkchens, der weit über dem absoluten Kunstwert desselben steht.

Die Oper ist von ihren Gründungstagen an ein Prunk- und Schaustück geworden. Die Entwickelung zum intimeren Kunstwerk ist nie über Anfänge hinaus gekommen und dann, wie in der älteren französischen Spieloper, zumeist auf Kosten der musikalischen Ausgestaltung. In d'Alberts „Abreise" sehe ich deshalb ein wegweisendes Werk für diese Richtung. Es ist das einzige Werk, das alle Wesensmerkmale des Musikdramas in sich trägt und doch nicht des eigentlichen Theaters bedarf. Im Lichtsaal irgend eines Herrnsitzes, wo man durch die hohen Fenster in den Garten sieht, bei hellichtem Tage von Liebhabern vor Liebhabern aufgeführt, das scheint mir seine rechte Verkörperung. Mir ist's von hohem psychologischen Interesse, dass es ein Klavierkünstler, ein Meister jenes Instrumentes war, dessen Wesen Intimität ist, der uns diese Operngattung schenkte.

Im darauffolgenden Werke, dem „Kain" (1900) sehen wir den Komponisten auf anderem Wege. Jeder, der aus dem Klavierspiel d'Alberts die ringende Titanennatur als das Wesentliche herausgehört hat, wird sich darüber nicht wundern, sondern nur erkennen, dass der Künstler hier als Schöpfer derselbe ist, als den wir ihn in seinen Nachschöpfungen seit lange kennen. Warum denn gleich von der Zwiespältigkeit einer Natur reden, wo es sich nur um die Offenbarung zweier Seiten einer Persönlichkeit zu handeln braucht? Ist Goethe zwiespältig, weil er neben dem „Goetz" eine „Iphigenie" schuf? Nein, denn er hat die höhere Einheit gefunden. Gerhart Hauptmann dagegen ist zwiespältig, er, der von den „Webern" zu „Hannele", von da zur „versunkenen Glocke" und von hier wieder zum „Fuhrmann Henschel" seinen Zickzackweg wählt und es nicht fertig bringt, die beiden Welten zu vereinigen. Ob d'Albert diese höhere Einheit je erreichen wird, wer vermag es zu sagen? Dass er sie als sein Ziel erkennt, zeigt mir der „Improvisator".

Ich höre wohl, dass diese Oper älter, als die vorher genannten Werke sein soll. Das mag für einzelne Teile zutreffen, sicher ist sie es nicht in ihrer Gesamt-

gestaltung. Das geht mir schon daraus hervor, dass der Komponist durchaus bestrebt ist, immer wieder den parodistischen Buffocharakter neben dem Romantischen hervortreten zu lassen. Nach der starken Volksscene des ersten Aktes folgt zum Schluss der Gaunerstreich der beiden plötzlich gesund gewordenen Bettler und das lustige Weisheitssprüchlein der Hausnärrin. Der grossen Liebesscene, die den zweiten Akt füllt, schliesst sich eine kurze derbe Buffoscene an, und auch der Schlussakt bewahrt diesen Charakter. Bei der Aufführung im königlichen Opernhause allerdings erschien er durchaus im Prunkstil der grossen Oper Meyerbeers. Aber das kam daher, dass die Regie alle jene Stellen gestrichen hat, die auch hier wieder den Charakter des Parodistischen hervorgerufen hätten. Also dem Komponisten hat offenbar die Vereinigung der beiden Stilarten vorgeschwebt. Dass er hier im ganzen nicht über das Nebeneinander hinaus gekommen ist, ist leider Thatsache. Aus einigen Stellen, zumal aus dem ersten Akt, glaube ich aber die Hoffnung schöpfen zu dürfen, dass es ihm gelingen wird, zur Einheitlichkeit durchzudringen. Denn im „Improvisator“ hat ihm der Textdichter das Erreichen dieses Zieles völlig unmöglich gemacht. Und so sind wir denn, da doch die Besprechung des „Improvisators“ unsere eigentliche Aufgabe ist, wieder in der gewohnten Lage angelangt, über die Untauglichkeit des Textbuches das altgewohnte Klagelied anstimmen zu müssen. Ja, altgewohnt! Von Mozart bis auf den heutigen Tag sind die guten Textbücher Seltenheiten geblieben und wo sie da sind, erscheint ihre Wahl, abgesehen natürlich von Wagner, nicht als Verdienst des Komponisten, sonst hätten diese nicht neben vorzüglichen Texten ganz schlechte komponiert, sondern als glücklicher Zufall. Ich betone das nur, um d'Albert gegen jene Angriffe in Schutz zu nehmen, die bereits aus der Wahl des Textbuches für ihn den Vorwurf künstlerischer Schwäche herleiten. Er hat sich hier nicht schwächer gezeigt, als viele der Besten vor ihm.

Das Textbuch selber gehört allerdings zu den schlimmsten. Weder der Stoff noch die dargestellten Menschen vermögen uns auch nur für kurze Zeit Teilnahme abzugewinnen. Aus dem romantisch-wilden Drama Viktor Hugos „Angelo, der Tyrann von Padua“ ist alles Äusserliche, Romanhafte getreulich übernommen; das reinmenschlich Bedeutsame, von dem gerade diese wenig bekannte Schöpfung des französischen Romantikers ein gutes Teil enthält, ist dagegen in Wegfall gekommen. Andersens Roman hat wenig mehr als den Titel und einige Züge für den Titelhelden gegeben, der aber trotzdem in recht unklarer Gestalt bleibt. Der Inhalt ist kaum zu erzählen und ist im Grunde auch herzlich belanglos. Er bietet das bekannte Gemisch von schwarzem Tyrannentum mit strahlend reiner Frauenhaftigkeit, von glänzenden Hoffestlichkeiten und düsterem Kerker, von Verrat und märchenhafter Treue, von lustigem Strassentreiben und dröhnendem Theaterkampflärm. Die Menschen sind nach den bekannten Schablonen gezeichnet, hier schwarz, dort weiss. Sie kommen und gehen wie Drahtpuppen, sie sprechen und handeln ohne innere Notwendigkeit und Zusammenhang. Und nun ist überdies noch das Ganze in eine Zeit und an einen Ort verlegt, die uns Heutigen durchaus nichts zu sagen haben. Was ist uns Padua, was eine Episode aus seiner städtischen Chronik, die noch nicht einmal auf einige Meilen ausserhalb des Grenzgebietes hinaus Bedeutung gewann? Und so auch das Geschick der auftretenden Menschen; das alles ist so schwächlich, so gleichgültig, so im letzten Augenblick zum Guten umgewandt, dass es nicht einmal die von den geschilderten Geschicken betroffenen Personen näher zu berühren scheint. So haben wir in diesem Textbuch alles Schlechte, was Eugen Scribe hatte, aber nicht einen einzigen seiner guten Züge. Nicht den geschickten Aufbau, nicht die Spannung der Handlung, nicht die oft gekünstelten, aber doch interessierenden Seelenkämpfe, nicht die zwar nur äusserlich herbeigeführte, aber doch eben vorhandene Gelegenheit für den Komponisten, sich musikalisch aussprechen zu können. Mit einer in ihrer Art

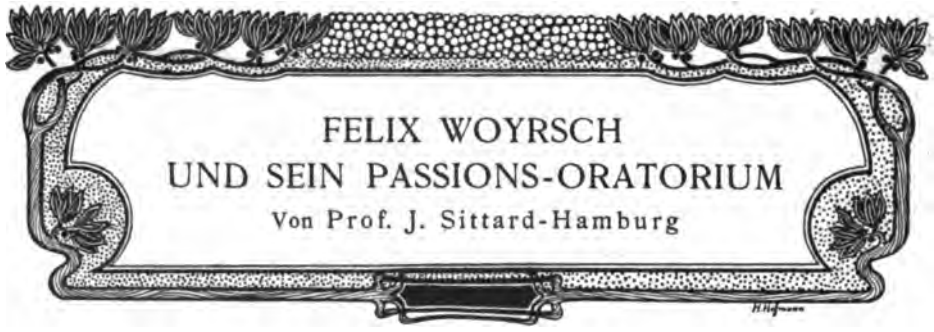
ganz hervorragenden Gewandtheit hat es der Textdichter Gustav Kastropp — ich muss ihn ja doch wohl nennen — verstanden, immer und überall gerade das zu wählen, was in dem Augenblick das Unwahrscheinlichste und für den Komponisten Undankbarste ist.

Und trotz alledem ein starker Erfolg, der wenigstens nach den beiden ersten Akten durchaus kein Höflichkeitserfolg war, den man dem Klavierspieler zollte, sondern ein ehrlicher und unter diesen ungünstigen Verhältnissen doppelt wertvoller Erfolg des Komponisten. Am stärksten offenbart sich wieder die bei uns Deutschen ganz einzigartige Begabung d'Alberts für die Spieloper. Sie ist vielleicht mit ein Erzeugnis des Einschusses von französischem Blut in seinen Adern. Dieser Humor hat nichts von der Behäbigkeit Nicolais in einigen Falstaff-Scenen, auch nichts von dem milden Humor eines Cornelius in seinem „Barbier" und erst recht nichts von der etwas spiessbürgerlichen Gemütlichkeit Lortzings. Vielmehr erinnert er an die espritvollsten Scenen Aubers und den Verdischen „Falstaff". Mit dem letzteren hat d'Albert vor allem gemein, dass die feinkomische Wirkung zum grossen Teil in der Feinheit der Orchestrierung beruht. Daneben zeigt er aber auch wie der Italiener eine starke Kraft der Parodie. Wie zum Beispiel gleich zu Anfang die Hausnärrin Giovanna des vergötterten Sängers Cassio Belloni Lieblingslied ganz ins Sentimentale verzerrt, während die Zofe Giannetta es mit ehrlicher Eingebung vorträgt, wozu dann noch die völlig unparteiische Silvia das Ganze ins Heroische hinaufzieht, das ist von einer musikalischen Kunst, der wir in dieser Art kaum etwas Gleichwertiges an die Seite zu stellen haben. Und mit welch glänzendem musikalischen Sprühfeuerwerk überschüttet d'Albert die völlig abgebraucht erscheinenden Scenen des als Bettler verkleideten Meuchelmörderpaares. Überhaupt bietet dieser ganze erste Akt mit dem parodistischen Trauermarsch, der ironischen Huldigung an den Tyrannen, dem Widerspiel des Volkes gegen den das verhasste Venedig feiernden Sänger musikalische Lustspielscenen von einer Eigenart und dabei einer rein musikalischen Schönheit, dass nur Voreingenommenheit die Bedeutung dieser ganz neuartigen Erscheinung verkennen kann.

Aber d'Albert hat mehr zu geben. Als Verdi seinen Falstaff schrieb, war der einst so Leidenschaftliche zum beschaulich lächelnden Greis geworden, dessen Blut kaum mehr stärker zu wallen vermochte. d'Albert ist noch jung. Welch starke Leidenschaft in dem kleinen Manne glüht, wissen wir aus seinem „Kain", wissen wir aus seinem Klavierspiel. Gewiss, diese Leidenschaft steckt mehr im Blute, als in der Seele. Sie ist mehr nach aussen loderndes Temperament, als innerliches Feuer. Aber sie würde es doch vermögen, das zeigt der Klavierauszug dieser Oper auf jeder Seite, die ausgelassenste Lustigkeit mit warmer Empfindung und starker Leidenschaftlichkeit der Handlung zu vereinigen.

d'Albert hat sich auch in sozialer Hinsicht in seinem neuen Werke in bewussten Gegensatz zur Musikdramatik gesetzt, wie sie sich am Beispiele Wagners weiter entwickelt hat. Er arbeitet auf geschlossene Formen hin, bevorzugt instrumentale Einfachheit und sucht jene musikalische Schönheit sinnlichen Klangreizes und sinnfälliger Melodieführung, die sehr stark in Misskredit gekommen ist. Aber das Beste, das Innerste, was Wagners Kunst uns gebracht hat, hat er ausser der modernen Tonsprache als solcher beibehalten: die innere musikalische Wahrheit der Charakteristik. Diese Kraft zu charakterisieren bewahrt ihn schon vor der Gefahr, der italienischen Schönheitsduselei zu verfallen. So halte ich d'Albert gerade in der Oper für zum Höchsten berufen, zum Höchsten nicht in dem Sinne, dass er, wie Wagner, dem Empfinden der tiefsten Volksseele die musikdramatische Gestaltung zu geben vermöchte, wohl aber in dem Sinne, dass er stilbildend unserer Musikdramatik neue und fruchtbare Wege weisen könnte.

Die Aufführung, die das technisch schwierige Werk in unserem Opernhause fand, war alles in allem eine vorzügliche. Den Preis verdient das Orchester, das unter Dr. Muck die zahlreichen Feinheiten der Partitur glücklich heraus holte. Unter den Solisten stand Fräulein Destinn mit herrlichem Gesang und grosszügigem Spiel an der Spitze. Herr Sommer bot als Improvisator gesanglich befriedigendes. Seine Seele ist bekanntlich von Leidenschaft nie getrübt und er gehört zu jenen glücklichen Tenören, die jede Aufregung für stimmschädigend halten. Verfügte Kraus über die nötige Höhe und hätte er diesen Improvisator verkörpern können, man würde staunend erkennen, welche Leidenschaft in diesen Liedern liegt, die so im günstigsten Falle als schöner Gesang wirkten.



FELIX WOYRSCH UND SEIN PASSIONS-ORATORIUM

Von Prof. J. Sittard-Hamburg

Man hat sich schon darüber aufgehalten, wie ein Komponist in unseren Tagen es noch wagen könne, eine Passionsmusik zu schreiben, zumal nach einem Joh. Seb. Bach, der uns in seiner Matthäus- und Johannes-Passion zwei Werke hinterlassen, die hoch in die Lüfte hinaufragen als zwei Riesenwerke des gewaltigen Geistes, der sie geschaffen. In welch enge Grenzen hiesse es aber die Kunst bannen, wollte man es dem Künstler verwehren, unbegrenzt in der Wahl seiner Stoffe zu sein, der inneren Stimme verwehren zu wollen, dem Ausdruck zu geben, was die Seele erfüllt. Und die Leidensgeschichte Christi ist wahrlich ein Vorwurf, der eines grossen Künstlers würdig ist. Es muss aber ein Künstler sein, der tief vertraut ist mit den Werken der alten kirchlichen Meister, der nicht achtlos vorübergegangen ist an all dem Grossen und Herrlichen, was seit einem Lassus und Palestrina, einem Heinrich Schütz und Bach bis zu einem Joh. Brahms geschaffen und der auch erkannt hat, dass man von den Modernen lernen kann und lernen muss. Die alten Formen sind so vielgestaltig, dass sie sich dem modernen Emfinden gegenüber durchaus nicht spröde verhalten oder etwa nicht Elastizität genug besitzen, um nicht der Seelensprache jeder Zeit ein Vehikel zu sein. Nur die Schablone und die Formlosigkeit sind die Feinde jeder gesunden Kunstentwicklung.

Felix Woyrsch, der ebenso geistvolle wie gemütsinnige Komponist des Passions-Oratoriums, das seit zwei Jahren seinen Siegeszug durch die deutschen Konzert-Säle macht, ist am 8. Oktober 1860 in Troppau geboren. Frühzeitig wandte sich sein Sinn der Musik zu, aber nur unter grossen Entbehrungen, unter Mühsal und Verkennungen aller Art musste er sich durchkämpfen, bis er endlich das Ziel erreicht hatte, das ihm aus weiter Ferne entgegen leuchtete. In der Stille hat er lange, lange gearbeitet. Die Mittel waren ihm versagt, Hochschulen und Konservatorien zu besuchen, aber es waren doch gute Meister, denen er zu Füssen sass und deren beredtem Munde er lauschte. Wie er selbst schreibt, hat er den Contrapunkt bei Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Sweelingk, Schütz, Hassler und Eccard studiert und gar oft zu Füssen des grossen Sebastian still gesessen. „Komposition lehrten mich Beethoven, Mozart und Haydn, auch Schubert und Schumaan, sowie den Meistern der neueren Zeit, Brahms und Wagner, habe ich viel zu danken; instrumentieren habe ich bei Berlioz gelernt und auch sonst hier und da hingehört, wo was rechtschaffenes zu lernen war.“ Das waren lauter gute Meister, wenn sie auch nicht an Musikschulen dozierten. Aber am innigsten hat Woyrsch doch zu dem grossen Thomas-Cantor hinaufgeblickt; er war sein vertrautester Freund und Joh. Seb. Bach hat seinem Jünger manch Geheimnis kundgethan. Einer seiner liebsten und teuersten Lehrmeister war ihm ferner das deutsche Volkslied. Und wer einmal aus dieser reinen Quelle geschöpft hat — und die für 4—8stimmigen Chor bearbeiteten Volkslieder von Woyrsch beweisen es —, der bleibt gesund und frisch, der ist immun.

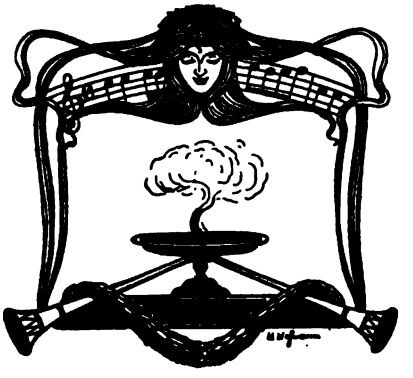
Diese Eigenschaften allein genügen aber nicht, um ein bedeutendes Kunstwerk wie ein Passions-Oratorium zu schaffen. Wenn man einmal mit einem Joh. Seb. Bach in einen gewissen künstlerischen Wettbewerb treten will, und als solcher wird das Werk von Felix Woyrsch von vielen, namentlich seinen Neidern angesehen, so müssen, ganz abgesehen von der schöpferischen Phantasie und Gestaltungskraft, gewisse innere Momente hinzutreten, die den Komponisten zu einer solchen Aufgabe berechtigen: ein frommes, natürliches und keusches Empfinden, ein einfaches, schlichtes Ausdrucksvermögen, ein gemütvolles, inniges und warmes Sichversenken in den Geist der Schrift, ein Verschmähen jedes äusseren Scheins und aller blendenden Wirkungen. Und das ist bei Woyrsch der Fall. Er ist ein Künstler, der berufen war, trotz der Meisterwerke eines Bach, dem er sich zu allererst in Demut beugt, die Passion Christi im Geiste und in der Sprache unserer Zeit zu schildern, zumal der Musik in den letzten 170 Jahren ganz andere Ausdrucksmittel erstanden sind. Er hat diese aber nirgends missbraucht. Sie sind überall der leitenden Idee untergeordnet; nicht in einem einzigen Takt ist der frommen, religiösen Stimmung auch die geringste Gewalt angethan. Sowohl hierin wie in der meisterhaften Beherrschung aller Mittel und der complicirtesten Kunstformen — Woyrschs Kontrapunktik erinnert in manchen Chören, z. B. in jenen des Anfangs und Schlusses, direkt an Bach — steht er auf dem Gebiet des Kirchenstils unserer Zeit. Aber noch ein Moment möchte ich erwähnen: Felix Woyrsch lässt sich überall von deutschen Kunstanschauungen leiten, und dass diese eine so unbesiegbare Macht über ihn besassen, ist ein Zeugnis seines gesunden Empfindens. Trotz allen Glanzes und Reichtums des Ausdrucks auch in der ebenso charakteristischen wie glänzenden und wirkungsvollen Instrumentation, hat er den religiösen Grundgedanken niemals erstickt. Ich scheue vor dem offenen Bekenntnis nicht zurück, dass die Passion von Woyrsch in seiner Art ein monumentales Werk der kirchlichen Tonkunst unserer Zeit ist.

Es lässt sich freilich, wie schliesslich bei jedem Werke, manches aussetzen. So die etwas langen Zwischenspiele, die zuweilen gar zu kurzatmigen Themen einiger Chöre und die monotone Färbung verschiedener Scenen und Arien. Was will das aber alles sagen gegen die Grundstimmung des ganzen Werkes, gegen den keuschen Ernst, die Natürlichkeit und Unbefangenheit der Ausdrucksmittel, deren sich Woyrsch bedient. Der Komponist hat die verschiedensten und weit auseinanderliegendsten Stilarten so zu verbinden gewusst, dass man bei ihm in gewisser Beziehung wohl von einem eigenen Stil reden darf. Ich will aber nicht behaupten, dass Woyrsch die Mittel der Kunst erweitert hat, aber er hat sie entschieden bereichert. Er hat, wie Wilhelm Weber in der Analyse des Werkes ausführt, die zerstreuten Wirkungen, die die deutsche Musik sich bis in unseren Tagen zu eigen gemacht hat, in dem Brennpunkte eigenen tiefen Empfindens zusammengefasst und zu überraschend einheitlicher Wirkung gebracht. Und das ist auch ein Verdienst, denn wer einmal unseren grossen Meistern des 15. bis 18. Jahrhunderts in das Auge gesehen, der lässt nimmer von ihnen, der kehrt immer wieder zu ihnen zurück.

Felix Woyrsch hat sich den Text zu seinem Passions-Oratorium selbst geschrieben. Er hat ihn nicht einem Evangelisten entnommen, sondern alle Evangelien benutzt. Hin und wieder hat er auch Teile aus dem alten Testament hinzugezogen. Das Werk ist in vier Abschnitte eingeteilt: das Abendmahl, die Gefangennahme, Christus vor Kaiphas und Pilatus, die Kreuzigung. Die äussere Form schliesst sich der überkommenen an. Der Evangelist erzählt den Vorgang, die handelnden Personen werden redend eingeführt, während der Chor, wie bei Joh. Seb. Bach, als mithandelnde Volksmenge eingreift oder betrachtend die Vorgänge innerlich mit erlebt, wie z. B. in dem Duett: „Zion strecket die Hände aus". Den von der Gemeinde gesungenen Choral hat Woyrsch ausgeschlossen, dagegen erklingt die Weise „O Lamm

Gottes unschuldig" im Orchester bei der Abendmahlsfeier, dann zu dem Chor: „Siehe, das ist Gottes Lamm", sowie nach der Stelle: „Und neigte sein Haupt und verschied". Von herrlicher, ergreifender Wirkung ist hier der Pianissimo-Einsatz der Orgel mit dem Choral und den folgenden Figurationen darüber in dem siebenfach geteilten Violinchor. Es ist aber nicht meine Aufgabe, an dieser Stelle eine Analyse des Werkes zu geben, ich möchte daher nur noch auf den grandiosen Einleitungs- und Schlusschor, auf die Turbae und die Chöre der Jünger hinweisen; ferner auf das achtstimmige Vaterunser, das der Abendmahlsfeier folgt, sodann auf das im Ausdruck an Bilder von Rafael gemahnende achtstimmige „Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind". Eine der erschütterndsten und dramatisch wirkungsvollsten Scenen ist jene, wo Judas den Herrn verrät. Von hier an beginnen überhaupt die in ihrer gedrungenen Kraft an Heinrich Schütz und J. S. Bach gemahnenden Chorsätze, die sich durch scharfe Charakteristik auszeichnen. Über die Reden Jesu ist eine unbeschreibliche Milde ausgegossen, der aber auch die Grösse wiederum nicht fehlt. Von rührender Wirkung sind ferner die sieben letzten Worte, namentlich die Stelle: „Siehe, das ist deine Mutter", mit dem wundervollen, von vier Celli ausgeführten Nachspiel, dem dann das Arioso für Sopran: „Sei getreu bis in den Tod" folgt. Eine Stelle von seraphischer Schönheit.

Noch sei bemerkt, dass Prof. Felix Woyrsch in Altona als Dirigent der Hamburger Sing-Akademie und des städtischen Kirchenchors lebt und zugleich das Amt eines Organisten an der Friedenskirche bekleidet.



BÜCHER

I. **Ludwig Nohl:** Beethovens Brevier. II. Aufl., bearbeitet von Dr. Paul Sakolowski. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

II. **Ludwig Nohl:** Eine stille Liebe zu Beethoven. Nach dem Tagebuche einer jungen Dame. Zweite verbesserte Auflage. Verlag: H. Seemann Nachfolger, Leipzig.

I. Der Beethovenforscher L. Nohl liess „Beethovens Brevier" im Säkularjahre der Geburt Beethovens (1870) bei Günther in Leipzig erscheinen. Die Schriften, die Nohl in jenen Jahren herausgab, litten an dem bedenklichen Fehler, dass sie mehr oder weniger als immenses Piedestal errichtet wurden, um darauf die Gestalten F. Liszts und R. Wagners zu postieren. Das musste leidenschaftliche Opposition von Seiten der vollblütigen Verehrer Beethovens erwecken. So goss denn auch der Verfasser dieser Zeilen die Schalen seines Zornes über solche Nohl-Sünden in einer langen kritischen Abhandlung aus, die er im Dezember 1870 in der „Neuen Berliner Musikzeitung" veröffentlicht hat. Über solchen Nohlschen Unbilden übersah man denn auch mancherlei bleibende Vorzüge der Nohlschen Forschungen. Der Zorn ist verraucht und leidenschaftslose Würdigung der Arbeiten Nohls ist zurückgeblieben. Darum begrüsse ich auch Neu-Auflagen der Beethovenforschungen Nohls mit Freuden. Darum gebührt auch der Seemannschen Verlagshandlung uneingeschränkter Dank, dass sie sich einer derartigen Aufgabe im Interesse Beethovens und der Beethovenforschung unterzogen hat. Aber der Bearbeiter des vorliegenden Buches! Der Herausgeber betont in seinem Vorworte unter anderem, „dass die Herstellung einer sorgfältig revidierten Neuausgabe wohl geboten erscheinen durfte. In einer solchen konnten denn auch auf Grund der von der neuern Beethoven-Forschung gewonnenen Erkenntnisse manche Irrtümer berichtigt werden, die Nohl im Brevier sowohl als auch im grossen biographischen Werke mituntergelaufen waren." — Ferner bemerkt der Herausgeber, „er hat aber andererseits an Nohls Text möglichst wenig ändern wollen, und aus diesem Grunde sind alle gelegentlichen Lücken und Versehen der Originalausgabe hier durchweg in Anmerkungen ergänzt und richtig gestellt — [??!!?], Kürzungen aber nur da vorgenommen worden, wo der Verfasser [sc. Nohl] in seiner nicht ganz tendenzfreien Begeisterung sich zu Exaltationen verzückte, die den Gesamteindruck des an sich trefflichen Buches nur gefährden konnten." — Das ist ja ganz schön gesagt, — der Beethovenhungrige Leser wird ja auf erstaunliche Bereicherungen in den Anmerkungen vorbereitet. Für den Referenten war es nun — nachdem er die Originalausgabe mit der vorliegenden sogenannten Bearbeitung Dr. Sakolowskis verglichen hat — wahrhaft stupend, zu erkennen, dass dieser Herausgeber hinsichtlich der Anmerkungen absolut nichts von seinen Versprechungen erfüllt hat. — Seine Herausgeberarbeit besteht darin, dass er einige Abschnitte der Nohlschen Abhandlungen fortgelassen hat, so gleich das ganze „Einleitende Vorwort" Nohls, — jedoch ohne zureichenden Grund. Die neue Ausgabe setzt sofort mit dem Aufsatze: C-moll-Symphonie und Pastorale ein. — In der II. Abhandlung: die Missa solemnis musste an einen ordentlichen Herausgeber die Notwendigkeit herantreten, im Sinne Nohls selbst dort eine Umänderung vorzunehmen, wo jener Autor von der Cis-moll-Sonate in Verbindung mit der

Gräfin Guicciardi spricht. In der Brevier-Abhandlung huldigt Nohl mit Recht der von Schindler, Wegeler und Breuning überlieferten Ansicht, dass diese Gräfin Beethovens „Unsterbliche Geliebte" ist, — bald darnach aber — bereits 1875 — in seinem Buche: „Eine stille Liebe zu Beethoven" erklärt Nohl selbst wunderlicher Weise diese Ansicht für irrig. Dieser Herausgeber nun scheint von alledem keine Ahnung zu haben: denn er druckt den darauf bezüglichen Teil der Nohlschen Abhandlung ohne jedwede Remedur oder Anmerkung ab. — Bei der III. Abhandlung: Neunte Symphonie sind einige Nohlsche Fussnoten teils verkürzt, teils spurlos ausgemerzt — ohne zureichenden Grund. Ebensowenig begreift man, weshalb fast die ganze Schlussbetrachtung Nohls unmittelbar vor dem eigentlichen „Brevier" ausgeschieden ist. — Bei Nohl beginnt das eigentliche Brevier mit Citaten aus Shakespeare, beim Herausgeber mit Homer. — Diese Metathesis ist das einzige, was man am Herausgeber billigen kann. — Die ganze reiche Fülle der Nohlschen Anmerkungen zu den Brevier-Citaten mit all seinen Vorzügen und unterschiedlichen Irrtümern hat der Herausgeber mit ganz unerheblichen Ausnahmen, — bei denen irgend ein Sätzchen fortblieb — ohne jegliche Zuthat von seiner Seite wieder zum Abdruck gebracht. — Hätte er, wie er von sich rühmt, die neuere Beethovenforschung berücksichtigt, so würde er imstande gewesen sein, manche Fussnote wirklich zu verbessern. Hier ein Beispiel. Zu dem Odysseecitate: „Und nun sass er und melkte die Schaf' und mekkernde Ziegen" — giebt Nohl die Anmerkung: „Schwer zu erraten, was ihm bei dieser Annotierung Bukolisches oder auch Menschliches vorgeschwebt haben mag!" etc. Der Herausgeber druckt das nur ohne Weiteres ab. Ich habe aber bereits anno 1870 in meinen genannten kritischen Aufsatze über Nohls „Beethoven-Brevier" eingehend die notwendige Aufklärung gegeben. — Eine Umänderung in den Fussnoten von Seiten des sogenannten Herausgebers darf ich jedoch nicht übergehen. Bei einem Citat aus Shakespeares „Sturm" beginnt, wie so häufig, bei Nohl (p. 14) die Fussnote mit den Worten: „Diese Stelle, die obendrein ein Ohr hat" etc. Hier hat der sogenannte Herausgeber geschrieben: „Diese Stelle, die obendrein ein ‚Eselsohr' hat" — (S. 111); sonst hat er bei allen ähnlichen Stellen den Eselbegriff fortgelassen. — Die einzige positive Fussnotenleistung des sogenannten Herausgebers steht bei einem Citat aus Chr. Sturms Naturbetrachtungen, wo bei Anführung einer Strophe des geistlichen Liedes: „Lob, Ehr und Preis dem höchsten Gut" (Nohl, S. 70) die betreffende Fussnote den Vorsatz empfängt: „Ungenaues Citat des bekannten Gellertschen Liedes" (S. 144). Allein auch diese Leistung ist von höchst fragwürdiger Gestalt, denn die dort citierte Liedstrophe „Lob, Ehr und Preis dem höchsten Gut" etc., anstatt: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" etc. ist nicht von Gellert, sondern von Johann Jakob Schütz, der von 1640—1690 lebte und — mirabile dictu — nur dies eine Lied gedichtet hat (cf. Kurz: Deutsche Literaturgeschichte). Will ihm denn Herr S. diesen seinen einzigen Schatz rauben? — So bleibt das Gesamtresultat der Sakolowskischen Leistung gleich Null. — Nun, es muss auch solche Herausgeber geben. — Wenn die Verlagshandlung aber eine neue Ausgabe von „Beethovens Brevier" veranlasst, dann möge sie entweder die Nohlsche Originalarbeit unverändert herstellen, oder einen Musikschriftsteller damit betrauen, der doch wenigstens einigermassen auf der Höhe der Beethovenforschung steht.

II. Diesen sehr wertvollen Beitrag zur Erkenntnis des Menschen Beethoven — zu Beethovens Frauenkreis gehörig — liess der verstorbene Verfasser im Jahre 1875 bei E. J. Günther in Leipzig erscheinen. Dass nunmehr davon eine neue Auflage veranstaltet wird, ist löblich, — fragwürdig ist jedoch das ihr beigefügte Epitheton ornans: „verbesserte". Der Verbesserer hat sich in Anonymität gehüllt. — Die Heldin dieses Tagebuches ist bekanntlich ein Fräulein Giannatasio del Rio, die Beethoven gelegentlich die „Frau Äbtissin" zu nennen beliebte. Wenn sich nur Nohl dabei mit dem Tagebuche selbst und mit einigen notwendigen Erläuterungen dazu begnügt hätte. Allein

es musste durchaus wieder ein vollkräftiges Buch werden, und so bekommen wir hier wieder als unnützes Parergon dieselben weitschweifigen Abhandlungen über Beethovens Leben und Hauptwerke, ja sogar über sein ganzes Liebesleben zu hören, wie sie der schreibselige Autor just ebenso in verschiedenen anderen Büchern jener Jahre aufgetischt hat. Hier sind sogar eine Masse Gedichte, die Beethoven damals komponierte, ganz zum Abdruck gebracht worden. Cui bono? Der Herausgeber hätte weislich gehandelt, diese langatmigen Exkurse über den Entwicklungsgang Beethovens hierbei ganz fortzulassen oder auf das allergeringste zu beschneiden. — Das kurze Vorwort Nohls, das in der „verbesserten" Auflage fehlt, hätte dafür ruhig stehen bleiben können. Sonst hat der Herausgeber manches im Ausdruck geändert, zum Teil gut, zum Teil bedenklich. So hat beispielsweise der Herausgeber im — wie schon angedeutet — hier ganz überflüssigen 2. Kapitel: Eine Künstlerbahn, einen Gedanken des Originals (S. 25 f.) eigentümlich umgestaltet. Nohl schreibt dort: „Und ward auch die heroische (3.) Symphonie, die aus diesem Vorschlag hervorgegangen ist, erst volle 5 Jahre nachher fertig, sie giebt uns doch den Geist wieder, der die ersten Mannesjahre Beethovens beseelte und, grösser und wahrer als der Geist Napoleons selbst, dessen spätere Verirrungen überstand und ein fruchtbarer Trieb zu schönsten Menschenbildern in diesem Künstler blieb." Der „Verbesserer" aber sagt dafür im Nachsatze (S. 20): „Sie (Eroica), sie giebt uns doch den Geist wieder, der die ersten Mannesjahre Beethovens beseelte und der, grösser und wahrer als der Geist Napoleons vom Wahnwitze des Übermenschentums frei blieb (!!) und also als fruchtbarer Trieb zu schönstem Menschheitsbilden im Künstler fortwirken konnte." Damit schon allein beweist der Herausgeber, dass er die Aufgabe eines Herausgebers von Geistesprodukten Verstorbener verkennt. Ein Herausgeber darf dem Urverfasser doch nie und nimmermehr Sätze oder Ausdrücke in den Mund legen, die zur Zeit des Autors ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wären. Das ist ein zurückgeschraubter Anachronismus. Denn als Nohl im Jahre 1874 obiges schrieb, da war von Nietzsches Übermenschen noch keine Rede, noch viel weniger war das Übermenschentum so zusagen zu einem geflügelten Begriff geworden, mit dem man schlankweg operieren könnte. — Ein Herausgeber derartiger Bücher hat vielmehr die neuesten Forschungen zu berücksichtigen und sie als seine Anmerkungen in margine vorzutragen. Nichts derartiges ist an diesem Buche geschehen, obwohl an nicht wenigen Stellen der Nohlschen Expektorationen eine zwingende Notwendigkeit vorlag. — Das Facit ist also hier ganz entschieden: dass das immerhin wichtige, bedeutsame Buch von einer stillen Liebe zu Beethoven in der Originalgestalt dieser sogenannten Verbesserung durchaus vorzuziehen ist.

Alfr. Chr. Kalischer.

MUSIKALIEN

I. L. van Beethoven, Sonaten für Pianoforte und Violine. Neue Ausgabe von Joseph Joachim. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

II. L. van Beethoven, Quatuors für zwei Violinen, Viola und Violoncell, herausgegeben von Joseph Joachim und Andreas Moser. Bd. 1 (op. 18 enthaltend). Verlag: derselbe.

I. Statt der bisherigen Davidschen Ausgabe bietet die Edition Peters jetzt eine weit splendider ausgestattete und auch weitläufiger gestochene Ausgabe, die mit fortlaufenden Buchstaben versehen und in der Violinstimme sehr sorgsam von Meister Joachim in Bezug auf Fingersatz und Bogenführung bezeichnet ist. Wäre der Klavierstimme die gleiche liebevolle Behandlung zu teil geworden, so wäre diese Ausgabe eine wirklich ideale zu nennen.

II. Bei dieser Neuausgabe, auf deren deutschem Titel das Wort „Quatuors" sich eigentümlich ausnimmt, hat die Verlagshandlung nicht die gleiche Opulenz, wie bei den Violinsonaten walten lassen; so sind z. B. Menuett und Variationen des A-dur-Quartetts

in der ersten Violine viel zu eng gedruckt. Die Buchstabenbezeichnung der früheren Davidschen Ausgabe ist beibehalten, Fingersatz und Bogenstriche vielfach verändert. Genau bezeichnet ist vor allem die erste Violine, ausreichend auch die zweite, schon weniger die Bratsche. Die Violoncellstimme entbehrt dagegen leider jedes Fingersatzes, was in Dilettantenkreisen sehr bedauert werden wird. Hoffentlich lässt der Verlag für die weiteren Bände die genaue Bezeichnung der Violoncellstimme von einem Fachmann nachholen und die jetzt übliche Anwendung des Violinschlüssels für die hohen Lagen einführen.

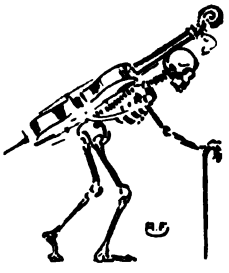
Dr. Wilh. Altmann.

KUNST

L. Balestrieri: Beethoven. Radiert von W. Leo Arndt. Verlag: Rich. Bong, Berlin.

Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 erregte das Werk eines noch jugendlichen Malers allgemeines Aufsehen. Das Publikum und die Kritik waren sich einig darüber, dass man es in dem Schöpfer dieses Bildes mit einem bemerkenswerten Talent zu thun habe, und die Jury der Ausstellung säumte nicht, dem Gemälde die grosse goldene Medaille zuzusprechen. Der Maler ist L. Balestrieri und sein Bild betitelt sich „Beethoven". Nicht nur Freunde der Musik, sondern alle, die Auge und Empfinden genug besitzen, werden an diesem Werke ihre Freude haben. In einer Studentenbude des Quartier Latin, dort, wo sich Talent und bittere Not des Lebens, Übermut und Resignation zusammen finden, haben sich Verehrer und Verehrerinnen des grossen deutschen Meisters versammelt. Der Mond leuchtet magisch durch das Fenster in den mehr als bescheidenen Raum, und in seinem Glanze bemerkt man die Gruppe der in den Genuss einer Sonate vertieften Menschen, deren Empfinden in dem zu Gehör Gebrachten völlig aufzugehen scheint. Ausdruck und Haltung sowohl der Vortragenden, als auch der Zuhörenden sind mit echter Lebenswahrheit und seltener Beobachtungsgabe wiedergegeben. W. Leo Arndt, der bekannte Zeichner, hat uns das Gemälde in einer vorzüglichen Radierung vermittelt, und der Kunstverlag R. Bong brachte die Reproduktion in 4 verschiedenen Ausgaben in den Handel.

R. W.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Otto Fiebach: Der Offizier der Königin. Die nach Scribes „Das Glas Wasser" gearbeitete komische Oper ging in Königsberg mit lebhaftem Erfolg erstmalig in Scene. Bericht folgt.

K. Goepfart: Der Geiger zu Gmünd, Legende in einem Akt, Dichtung von E. Steinweg, wurde vom Komponisten in Partitur und Klavierauszug vollendet. Erste Aufführung fand im Entwurf bereits in Schwäb. Gmünd im Konzert und als Festspiel statt.

Charles Hemleb: Maître William. Die neue Spieloper in zwei Bildern, Text von Louis Docquier, wurde in Namur zum erstenmal gegeben. Das Werk wurde ebenso beifällig aufgenommen wie ein Ballett in zwei Akten mit Chören von Louis Hillier, Text von de Lannoy und Leneca.

V. Neuville: Die Blinde ist ein einaktiges Musikdrama des durch sein in Antwerpen und Stockholm erfolgreich aufgeführtes Bühnenwerk „Tiphania" bekannt gewordenen Komponisten. Die Novität wird demnächst in Kiel zur Uraufführung kommen.

Miss Smith: Der Wald. Dieser neue Operneinakter wird in nächster Zeit im Berliner Königlichen Opernhaus aus der Taufe gehoben werden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Amsterdam: In der Niederländischen Oper werden für Anfang Mai acht Mustervorstellungen Wagnerscher Werke (Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger) geplant. Leiter sämtlicher Aufführungen ist Kapellmeister Desider Marcus; Gäste sind u. a. Ernst Kraus, Urlus, Friedrichs, Feinhals, die Damen Charlotte Huhn, Lilli Lejo u. a.

Berlin: Der kommende Sommer wird im Neuen Königlichen Operntheater eine Anzahl hervorragender Ensemblegastspiele bringen. Den Reigen eröffnet im April ein französisches Opern-Ensemble unter Leitung des Direktors Bourdeille, das Charpentiers Louise darstellt. Im Mai finden die Verdi-Festspiele statt. Zum Monat Juni ist das Gastspiel des Stuttgarter Hoftheaters (Oper und Schauspiel) geplant. Das Gastspiel soll 30 Abende umfassen und ausser Mascagnis „Ratcliff" und Felix Weingartners „Orestes" noch zwei interessante, für Berlin ebenfalls neue musikalische Werke bringen, nämlich die Weisssche Oper „Der polnische Jude" und die Stenhammarsche Oper „Das Fest auf Solhaug". — Die Monate Juli, August und September werden gänzlich der Operette gewidmet sein und Herrn Ferenczys Ensemble das Neue Königliche Operntheater öffnen.

Elberfeld: Das Stadttheater bereitet d'Alberts Kain vor.

Köln: Benjamin Godards posthume Oper: Die Welfen wird hier sowohl wie auch in Düsseldorf zur ersten Aufführung diesseits des Rheins gelangen.

Lyon: Saint-Saëns Barbaren ging hier erstmalig unter grossem Erfolg in Scene.

Moskau: Die Uraufführung der Walküre unter Franz Beidlers Leitung errang eine begeisterte Aufnahme. Bericht folgt.

Petersburg: Im Kaiserlichen Marientheater wurde Wagners Siegfried in russischer Sprache erstmalig bei glänzender Ausstattung und vorzüglicher Aufführung unter stürmischem Erfolg aufgeführt. Bericht folgt.

Stettin: Am 19. März wird hier Wagners Siegfried seine Erstaufführung erleben.

Warschau: Im polnischen Theater wird der Lohengrin, von Urbanski ins Polnische übersetzt, demnächst zur Aufführung kommen.

KONZERTE

Berlin: Das letzte Konzert des Tonkünstler-Orchesters unter Strauss brachte ausser einem Entreakt aus Bruneaus Messidor und dem „Meeresgruss" von Max Schillings die Ballade „Herr Olaf" von Hans Pfitzner, „Pilgers Morgenlied" von Strauss (beide mit Orchester) und drei Lieder von Schillings. Solist ist Karl Scheidemantel. Die Konzerte werden im nächsten Jahre, wiederum unter Strauss' Leitung, weitergeführt werden. Bericht folgt.

Birmingham: Karl Johannessen eröffnete eine Serie von historischen Kammer-Konzerten. Den Konzerten, welche die verschiedensten Werke vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Neuzeit berücksichtigen, gehen kurze erläuternde Vorträge voran. Herr Arnold Dolmetsch spricht über das Harpsichord und die früher verwendeten Streichinstrumente, und Herr E. van der Straeten und andere werden die folgenden Vorträge halten. Das Johannessen-Quartett sind durch hervorragende Künstler unterstützt werden. So ist das Brodsky-Quartett schon gewonnen worden und wahrscheinlich wird auch das Böhmische Streichquartett in diesen Konzerten spielen.

Dortmund: Der Männergesangverein Sanssouci veranstaltet am 17. und 18 August zur Feier seines 25jährigen Bestehens einen grossen internationalen Gesangswettstreit. An Preisen wird ausgesetzt etwa 4000 Mark nebst wertvollen Kunstgegenständen.

Eger: Der Egerer Sängerbund giebt am 25. März zwei Konzerte, in denen nur Werke des 1864 in Leitmeritz verstorbenen deutsch-böhmischen Tondichters W. H. Veit zur Aufführung kommen werden. Die Leitung liegt in Händen des Professors Dr. Gustav Mayer, der gegenwärtig auch an einer Biographie des genannten Komponisten arbeitet.

Koblenz: Das Musikfest der Städte Trier, Koblenz, Saarbrücken und St. Johann am 20., 21. und 22. April verheisst folgende Werke: 1. Tag. Ouvertüre zu Iphigenie von Gluck, Messias von Händel; 2. Tag: Sanctus aus der H-moll-Messe von Bach, D-dur-Symphonie von Mozart, Doppelkonzert für Violine und Violincell von Brahms, A-dur-Symphonie von Beethoven, Chor aus der Schöpfung von Haydn; 3. Tag: Ouvertüre zu Euryanthe von Weber, Violin-Konzert von Mendelssohn, Te deum von Bruckner, Till Eulenspiegel von R. Strauss, Ave Maria von Bruch, Schlussscene aus der Götterdämmerung, Lieder von Schumann und Schubert.

Krefeld: Das Mengelberg-Orchester in Amsterdam ist von Richard Strauss eingeladen worden, bei dem Musikfest, das der Allgemeine Deutsche Musikverein in Krefeld während der nächsten Tonkünstler-Versammlung veranstaltet, mitzuwirken.

Linz: August Göllerich veranstaltet am 23. März das Dritte Bruckner-Festkonzert, in dem zur Aufführung kommen: Der Männerchor mit Orgel „Die Trösterin" (ungedruckt), das Adagio aus dem Quintett, das Gloria der F-moll-Messe und des Meisters Fünfte Symphonie.

London: Das seit Lebzeiten des Altmeisters nicht mehr gehörte Oratorium Alexander Balus von Händel wurde jüngst in St. James-Hall unter J. S. Liddle aufgeführt. Das Werk erweckte starkes Interesse. Bericht folgt.

Mainz: In Mainz veranstaltet das Kaim-Orchester unter Weingartners Leitung im Mai dieses Jahres ein Berlioz-Liszt-Wagner-Fest.

München: Eine musikhistorisch merkwürdige Erstaufführung eines Bachschen Werkes fand in der Königl. Akademie statt. Der dritte Vortragsabend der Anstalt bot nämlich das Konzert für vier Klaviere und Streichorchester von Joh. Seb. Bach, eine Komposition, die an diesem Abend wohl ihre Uraufführung erlebte. Forkel, der zeitgenössische Biograph Bachs, führt das Werk als eine Originalkomposition an. Erst 130 Jahre später wurde durch Spitta festgestellt, dass es eine Bearbeitung, allerdings der genialsten Art, eines Violinkonzertes von Vivaldi für vier Violinen ist, die höchst wahrscheinlich den Zweck hatte, den Söhnen des Meisters Gelegenheit zum Ensemblespiel zu geben. Direktor Stavenhagen liess das Konzert von vier seiner Schülerinnen und dem Schulorchester spielen, während er selbst das Ensemble dirigierte.

Stettin: Am 18. März gastiert das Berliner Tonkünstler-Orchester unter Strauss. Auch hier wird Bruckners D-moll-Symphonie gespielt, das erste Mal, dass Bruckner auf einem Programm in Stettin steht!

TAGESCHRONIK

Edward Grieg weilt jetzt in Kopenhagen, von wo aus er eine grosse europäische Tournée anzutreten gedenkt.

Ernst Schuch kann am 16. März auf eine 30jährige Dirigententhätigkeit am Dresdener Hoftheater zurückblicken. Aus diesem Anlass wird Donizettis „Don Pasquale" in Neueinstudierung am Jubiläumstage in Scene gehen, jene Oper, mit deren Leitung sich der Künstler vor 30 Jahren in Dresden in aufsehenerregender Weise einführte.

Siegmund von Hausegger, der Dirigent des Münchener Kaim-Orchesters, beabsichtigt, sich von seiner Dirigententhätigkeit vollständig zurückzuziehen. Es scheint, dass zu diesem für die Münchener Musikwelt bedauerlichen Entschluss das Eingehen der Volks-Symphoniekonzerte, deren treibendes Moment Hausegger bildete, beigetragen hat.

Wilhelm Weber, der Leiter des Augsburger Oratorienvereines, wurde vom Prinzregenten Luitpold von Bayern zum Königl. Professor ernannt.

Dem königl. Musikdirektor Julius Spengel, Dirigent des Hamburger Cäcilien-Vereins, ist vom Preussischen Kultus-Ministerium, anlässlich seines bevorstehenden 25jährigen Dirigenten-Jubiläums, der Professoren-Titel verliehen worden.

Kapellmeister Hugo Rückbeil ist vom König von Württemberg zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

Franz Strauss, der einst gefeierte Waldhorn-Virtuose in München, der Vater von Richard Strauss, wurde am 26. Februar achtzig Jahre alt. Der Künstler, der seit Jahren der wohlverdienten Ruhe pflegt, ist lange Jahre Mitglied der Münchener Hofkapelle und Lehrer seines Instrumentes an der dortigen Königl. Akademie der Tonkunst gewesen, und hat sich auch mit Erfolg als Komponist für sein Instrument bethätigt.

Herrn Prof. Henri Kling in Genf wurde für die Vertonung des Seidelschen Gedichtes „Unsterblichkeit" ein Preis zuerkannt. Kling hat sich bei diesem Anlasse um die Förderung des Arbeitergesanges grosse Verdienste erworben.

Frau Kammersängerin Moran-Olden übersiedelt am 1. April nach Berlin, und wird als Lehrerin des Opern- und Solo-Gesanges mit diesem Termin am Konservatorium Klindworth-Scharwenka, thätig sein.

Der Pianist Albert Friedenthal ist kürzlich von einer sehr erfolgreichen Tournée, die ihn über ganz Süd-Amerika geführt hat, nach Deutschland zurückgekehrt.

Die in Paris bereits angekündigten Konzerte der Meininger Hofkapelle werden nicht stattfinden, da der Minister die Überlassung der Opéra comique verweigert hat, weil dieses Institut Nationaleigentum ist und kein anderes Theater der Seinestadt diejenigen Einnahmen erzielen kann, welche die Kapelle garantiert zu haben wünscht. Dagegen wird die Meininger Hofkapelle in London fünf Konzerte im November d. Js. veranstalten.

Auf Anregung einer Zahl von Sängern und Sängerinnen in Wien wird Gesangsprofessor Loewenstamm demnächst einen Chorverein, bestehend aus Herren und Damen der Gesellschaft, ins Leben rufen, welcher sich zur Aufgabe macht, weltliche Chorgesänge der klassischen und modernen Literatur zu pflegen und öffentlich aufzuführen.

Das Münchener kgl. Hoforchester hat an den Prinzregenten eine Eingabe gerichtet, welche die dringende Bitte um Aufbesserung der bisherigen Bezüge zum Gegenstand hat. An die künstlerischen Pflichten der Orchestermitglieder wurden schon seit Jahren immer grössere Anforderungen gestellt, ohne dass auch die finanzielle Lage derselben verbessert worden wäre.

In Bonn kriselts! In der Reitbahn hat sich, wie unser Mitarbeiter Herr Willy Seibert mitteilt, unter der Direktion eines Herrn Oberweg ein Theater etabliert, das moderne Stücke giebt. Die Studentenschaft, an ihrer Spitze der Kronprinz besuchen das Theater sehr rege und so ist Direktor Hofmann aus Köln etwas in die Enge getrieben. An und für sich schadet das nichts, denn er behandelte das ihm vielen Verdienst bringende Bonn etwas en bagatelle und das ist ihm jetzt sauer gemacht. Viele begeistern sich auch für ein zu gründendes Theater in Bonn, aber dazu ist die Stadt zu klein und trotz des vielen Geldes doch nicht reich genug. Man darf auf den Ausgang der Dinge gespannt sein.

TOTENSCHAU

Am 21. Februar starb plötzlich in London Leonhard Emil Bach, der früher in Berlin als Pianist und Lehrer gewirkt hat. Er ist am 11. März 1849 in Posen geboren und hat nur Kompositionen leichteren Genres geschrieben.

Alexander Senger, der frühere Direktor des Bremer Stadttheaters, starb am 24. Februar in Mentone. Er war der Gatte der Münchener Hofopernsängerin Katharina Bettaque.

Kürzlich starb in Karlsruhe der Hofinstrumentenmacher Joh. Padewet, einer der besten Geigenbauer der Gegenwart. Seine Instrumente, von Fachleuten sehr geschätzt und zehnmal prämiiert, zeichnen sich dadurch aus, dass sie unmittelbar nach ihrer Fertigstellung den vornehmen Ton alter ausgespielter Geigen besitzen.

AUS DEM VERLAG

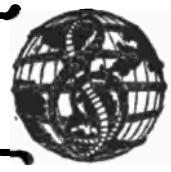
Bei Erscheinen dieses Heftes zählt „Die Musik“ bereits weit über 6000 Abonnenten.

Eine neue illustrierte Musikzeitung „Musica e Musicisti“ erscheint seit dem 15. Januar bei Ricordi in Mailand.

Der Chef der Firma Ricordi & Co. in Mailand, Herr Giulio Ricordi wurde vom König von Italien zum Komthur des Maurizio-Lazzara-Ordens ernannt.

Von der Berliner Opernsängerin Emmy Destinn erschien soeben bei Carl Duncker, Berlin ein Band Gedichte, betitelt: „Sturm und Ruhe“.

KRITIK



OPER

BERLIN: Im Theater des Westens kamen sie uns am letzten Premièren-Abend einmal tschechisch. Smetanas Zweiakter „Der Kuss“ war von der Direktion zur Aufführung an dieser Bühne ausersehen, oder, nach der Auffassung der Nörgler, verurteilt worden. Da die beiden Akte, wie Schmock so schön sagt, keine abendfüllenden sind, hatte man ihnen den Einakter eines anderen Tschechen beigesellt: „Im Brunnen“ von Blodek. In der Blodekschen Oper geht es, textlich wie musikalisch, so harmlos, so sinnig harmlos zu, dass es auch den ältesten Tanten der Ästhetik nicht gelingen dürfte, hier Anstössiges zu finden. Die Melodiechen scheinen Lavendelduft zu verbreiten. Wüsste man nicht so genau, dass dieser Blodek gebürtiger Tscheche, und dass Prag sein Milieu war, man könnte ihn auf einen provinzialen Gelegenheitskomponisten für Polterabende einschätzen, der sich aus Ehrgeiz einmal im Opernfach versuchte. — Bei Smetana bedarf es nicht der Weisheit des Musikhandbuchs, uns zu zeigen, wess Geistes Kind er ist. Wer solche Weisen in Lied und Tanz ersinnen kann, der hat über der Schulbildung noch nicht den Anschluss verloren an unmittelbar schaffende Volkskraft. Smetana als Opernkomponist ist bei uns zu Lande nur bekannt als Schöpfer des komischen Dreiakters „Die verkaufte Braut“. Verglichen mit diesem Werk ist die Musik der Kussoper nicht ganz so sinnfällig, weniger Lokal- und mehr Totalkolorit. Aber das Ganze ist doch so sehr Smetana, so erfrischend mit den ungekünstelten, selbstverständlichen Weisen, die allenthalben hervorspriessen aus dem schönen Unkraut wilder Bauernblumen, dass man nicht recht versteht, weshalb dieses Werk nicht schon längst auch bei uns heimisch geworden ist. Sollte der Text schuld sein? Der ist allerdings bedenklich. Eine Braut verweigert ihrem Bräutigam den Verlobungskuss, weil der Bräutigam ein junger Witwer ist und besagter Kuss nach Ansicht der Braut der seligen Witwe Grabesbeschwerden verursachen könnte. Der Bräutigam geht aus Trotz in die nächste Kneipe und blamiert die Braut, die Braut geht aus Wut zur — nächsten Schmugglerbande und verlässt den Bräutigam. Im zweiten Akt sieht er erst ein, dass er ihr, dann sie, dass sie ihm Unrecht gethan hat. Im dritten Akt kommt es zu nochmaliger Konfrontation der beiden, zu einer Reuescene mit Chorbegleitung und endlich zum Kuss. Das ist nicht gerade erschütternd, aber das Publikum hat wohl schon dem schlechten Text verziehen, wenn es die gute Musik verstand, dass man für diese Oper nach der ersten Berliner Aufführung fast hoffen möchte. — Schade, dass diese Erstaufführung nicht im Opernhaus, sondern im Theater des Westens das Rampenlicht erblickte. Das Theater in der Kantstrasse hat in letzter Zeit so viel für die Operette gethan, dass ihm für die Oper fast nichts zu thun mehr übrig bleibt. Ganz so unzulänglich wie die Wiederbelebung des Tschaikowskischen „Onégin“ wars zwar nicht, aber von tschechischem Temperament, von der Spielmannslust, die überall bei Smetana, diesem Musikantenblut im prächtigsten Sinne des Worts, hervorbricht, war doch verzweifelt wenig zu spüren.

Willy Pastor.

BREMEN: Die Oper fristet ihr Dasein weiter mit einigen Wiederholungen des splendide ausgestatteten italienischen Aschenbrödels, mit der Mignon, Cavalleria, mit dem nach vierjähriger Pause wieder ausgegrabenen Bajazzo — wozu doch weder eine nationale noch internationale Veranlassung gegeben war — und mit der öden Posse Mamselle Nitouche. Als scheinheilige Nitouche präsentierte sich die spielgewandte und hübsch singende Soubrette des Lübecker Stadttheaters, Frl. Nowa; sie konnte aber in dem unmusikalischen Geplärre der Hervéschen Possencouplets ihre zierliche Gesangskunst natürlich nicht verwerten, das versuchte sie dafür als Mignon, aber dazu reichten Empfindung, Stimmmittel wieder nicht aus. Die Menschen, besonders die Künstler, freuen

sich immer am meistsn über das, was sie als Dilettanten leisten. Klavierlöwen müssen Opern komponieren, der Pariser Siegfried, Jan de Reszké, bellt in den Zwischenakten zum Entzücken Brünnhildens wie ein echter Pudel, Primadonnen lässt man Strümpfe stricken, und Operndirektoren mit Wagnerensembles versuchen immer wieder Operetten zu geben, in denen der Schauspielheld sich wie ein Kind auf die hübschen Lieder und Duette freut, die er „singen" muss, weil das Publikum gerade ihn „singen" hören will. Alle ziehen an des Wahnes Faden und doch ist Johannisnacht noch, ach, so fern. Für die neckisch-muntere Mignon des Frl. Nowa entschädigte uns übrigens alsbald der sonntäglich feierliche Ernst des jungen Sängers, der in derselben Aufführung den Lothario mit ebenso grosser und edler Stimme, wie vortrefflicher Schulung und keuscher Kunstheiligkeit sang, so sang, dass man den glatten Faiseur Thomas bald ganz vergass und sich von der Simme und der edlen Art des Sängers fast in Bayreuther Luft entrückt fühlte. Es war ein junger Engländer (?), der sich Whitehill nennt, Clairence Whitehill; der Name hat Zukunftsklang, und wir werden ihn gewiss einmal als Wotan oder Sachs in den Bayreuther Annalen wiederfinden; und Frau Cosima Wagner, die ihn mit ihrem genialen Blick entdeckte, hat Recht, wenn sie wie Molière sagt: je prends mon bien où je le trouve, und wenn sie es in der Pariser komischen Oper findet. Die Art des jungen Sängers ist zudem echt germanisch und seine Gestalt reckenhaft. — Die letzte Woche brachte uns noch die Wiederholung einer vorjährigen Novität, Fielitz' hübsche, lyrische Oper „Das stille Dorf"; dann sollte man aber auch den viel bedeutenderen „Kain" von d'Albert-Bulthaupt nicht liegen lassen. Charpentiers „Louise" ist noch nicht weiter über den Horizont gekommen; ich sagte ja: qui vivra verra. Dr. Gerh. Hellmers.

BRESLAU: Das Stadt-Theater überraschte uns mit einer strapaziös-interessanten Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer". Das Werk wurde nach Bayreuther Muster in einem Akt vorgeführt. Der vielgepriesene, neue, unvergleichliche Eindruck, den diese Zusammenziehung der alten dreiaktigen Oper zu einer einaktigen bewirken soll, wurde hier wenigstens nicht erreicht. Man fand im Gegenteil, dass durch die Zusammenziehung der drei Akte eine stilwidrige Häufung musikalischer Effekte erzielt wurde, welche den Eindruck eher schwächte. Mit Recht kehrte man bei den Repetitionen wieder zu der alten Form der Oper zurück, in welcher sie Wagner nun einmal publiziert hat Mit demselben Recht, wie den Holländer, könnte man jede mehraktige Oper zu einer einaktigen verarbeiten, indem man einfach die Aktschlüsse weg lässt, und sogleich mit einem eleganten Sprunge zum folgenden hinübersetzt. Solche Kurierzugdramatik wäre sicher etwas Neues und die, durch die einaktigen Opern der Veristen erzeugte Geschmacksverbildung würde sicherlich auch derartige Genüsse vertragen. Die Aufführung des Holländers war im übrigen eine rühmenswerte, besonders im orchestralen Teil, den Herr Kapellmeister Hertz leitete. Fräulein Pewny gab die Senta, Herr Beeg den Holländer. Als nächste Novität erhoffen wir die „Louise". G. Münzer.

BRÜNN: Der polnische Jude ist mit dem gewohnten Erfolge über unsere Bühne gegangen. Das wirksame Libretto hat auch bei der hiesigen Aufführung über die Schwächen der gutgemeinten, aber erfindungsarmen Musik hinweggeholfen. Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet und gelungen, namentlich Herr Grassegger bot in der Titelrolle eine hörens- und sehenswerte Leistung. S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Mit Februar in das Zeichen der Gastspiele eingetreten, bescherte uns die Oper neben bereits vormärzlich registrierten älteren Gebrauchs- und Luxusgegenständen eines konservativen Repertoires eine Anzahl bekannter Werke, abhängig gemacht von Zahl und Wahl der zugereisten Kräfte, die mit mehr oder weniger nennenswertem Erfolge ihre Empfehlungskarte abgaben. Wittekopf-Berlin (Stadinger und Falstaff), sowie Rothmühl-Stuttgart (Raoul und Eleazar): „sehr gut", Leonore Sengern-Leipzig (Brünnhilde): „recht anerkennenswert", Paula Tullinger-Dresden (Carmen): „hm! hm!", Thila Plaichinger-Berlin (Brünnhilde): „ganz vorzüglich". — Überhaupt

gereichte die zweimalige Walküren-Aufführung unserer Oper (Leitung: Otto Grimm) gesanglich, wie instrumental, und insonderheit die musikalisch, wie darstellerisch ausgezeichnete Sieglinde unserer einheimischen Minna Göttlich zu nennenswerter ehrender Empfehlung. Oskar Hoffmann.

DRESDEN: Im Opernhause fahren „Hoffmanns Erzählungen" fort, volle Häuser zu machen. Eine seltsame und doch nicht unerfreuliche Erscheinung. Man mag wettern und eifern gegen das dramatische Monstrum von stillosem Einander grotesker Scenen. Das Publikum reagiert doch nur darauf, weil es der musikalischen Gelehrsamkeit satt ist. Von besonderen „Aussichten" für den Opernspielplan ist nichts zu vermelden. Fest steht nur, dass man Schuchs 30jähriges Dirigentenjubiläum am 16. März mit einer Neueinstudierung von „Don Pasquale" begehen will — warum gerade mit dieser Oper, darüber später mehr. „Tosca" von Puccini scheint ad acta gelegt zu sein. Dagegen dürfte ein Opern-Einakter von Dr. Stelzner, dem noch nicht vom Glück begünstigten Violotta- und Cellone-Erfinder, Chancen haben, aufgeführt zu werden. Ein erfolgreiches Gastspiel der Frau Paula Doenges, der früheren ersten dramatischen Sängerin des Leipziger Stadttheaters, brachte einiges Leben in die sonstige Stille im Opernhause. Auch der neue Heldentenor-Aspirant v. Bary machte mit einer anerkennenswerten Leistung als Vasco vorübergehend von sich reden. Otto Schmid.

ELBERFELD: Anlässlich der zehnjährigen Thätigkeit des Oberregisseurs Gebrath am Stadttheater unter drei Direktoren (Gettke, Balder, Gregor), denen er eine tüchtige Stütze war, gab es eine im Ensemble abgerundete Fidelio-Aufführung. Aus dem gleichfalls trefflichen Ensemble von Humperdincks „Hänsel und Gretel" ragte Anna Triebel hervor, die als Gretel höchst originell und drollig wirkte. Vorbereitend auf die Musteraufführungen des „Nibelungenrings" nach Schluss der Saison im April fanden mit unsern heimischen Kräften Aufführungen des „Rheingold", der „Walküre" und des „Siegfried" statt, die in ihrer Gesamtheit einen unserer Bühne würdigen Eindruck machten. Die Aufführung von Bizets „Djamileh" aber — verlorene Liebesmüh! Was nützt ein feines Instrumentalkolorit, was schöne dekorative Ausstattung, wenn die Handlung uninteressant, das Libretto dramatisch verfehlt ist! Ferd. Schemensky.

ESSEN: Frau Fleischer-Edel gab hier drei Gastspiele als Pamina, Elsa und Sieglinde, sie entzückte durch ihre wundervolle Stimme und grosse Gesangskunst, vermochte diese innige und erwärmende Wirkung als Darstellerin nicht zu erzielen, da sie zu absichtsvoll spielte und der Elsa und Pamina eine Gefühlsreife, etwas frauenhaftwissendes an Stelle des jungfräulich-unbewussten verlieh, das diesen Charakteren nicht ansteht. Ihre ganze Veranlagung drängt die Künstlerin auf das Gebiet der leidenschaftlichen, hochdramatischen Partieen, für die ihre Stimme allerdings zu viel jugendlichen Schmelz hat. Aus dem sonstigen hiesigen Opernleben ist noch die Neueinstudierung von Meyerbeers Afrikanerin zu erwähnen, die viel Gutes bot. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Unser Opernleben schlägt seit geraumer Zeit keine grossen Wellen. „Das süsse Mädel" gefällt andauernd; rechtschaffene Neueinstudierungen von „Hänsel und Gretel" und „Wiener Walzer" helfen das Repertoire speisen. An Fräulein Schiroky vom Brünner Stadttheater, die als Gilda in „Rigoletto" und als Königin der Nacht in der Zauberflöte gastierte, gefiel die angenehme und gut geschulte Stimme und die äusserst „saubere" Erscheinung, zu einem vollen Ersatz für unsere Koloratursängerin Frl. Bossenberger, die man ziehen lässt, würde sich der neue Gast erst noch ausreifen müssen. Herr Alois Burgstaller ist aus dem Personal geschieden; seine beiden Wagnerschen „Siegfriede", sein „Siegmund" und „Stolzing" sollen uns in dankbarer Erinnerung bleiben. Herr Forchhammer von Dresden wird aber an seiner Stelle jedenfalls vielseitiger sein. Sein neuerliches Gastspiel als „Lohengrin" erzielte ein recht

erfreuliches künstlerisches Gesamtresultat. Dass es zu grossen künstlerischen Aktionen jetzt schwer kommen will, ist nicht nur Schuld eines akuten Übels, das sich von einigen Missgriffen in der Personalergänzung herschreibt. Seit die neue Intendanz — mit Fug und Recht — einen besonderen Wert auf die Vorbereitung von Neueinstudierungen und Novitäten durch gründliches Proben legt, stellt es sich mehr als je heraus, dass das Opernorchester durch seine Nebenverpflichtungen im „Museum" und anderen hiesigen grossen Konzertinstituten entschieden überlastet ist. Aus diesem Grunde kann uns auch Charpentiers „Louise" nicht sobald geboten werden, als vorgesehen war. Dass uns aber ein so feinfühliger Orchesterdirigent wie Dr. Rottenberg nach neuerlichem Vertragsschluss auf weitere zwei Jahre erhalten bleibt, können wir nur mit Genugthuung begrüssen.

Hans Pfeilschmidt.

GENF: Das bedeutendste Musikereignis am Theater, ist die Einführung der romantischen Oper Der Freischütz von Carl Maria von Weber, die für das Genfer Publikum eine Novität ist und sofort allgemeinen Anklang fand. Freilich haben wir hier einen französischen verballhornisierten Freischütz vor uns, indem der volkstümliche Dialog des Dichters Kind, mit Meyerbeerartigen Recitativen von Berlioz ersetzt wird, was der ganzen Oper einen etwas fremdartigen Charakter verleiht. Im 1. Akt wird der Bauernmarsch anstatt von Spielleuten auf dem Theater, im Orchester ausgeführt. Ferner ist noch die Einlage der Aufforderung zum Tanz, die als Ballettmusik dient, zu erwähnen. Im Finale des 3. Aktes wurde die Rolle des Eremiten sehr gekürzt, und dessen schöne ausdrucksvolle Gesangssätze: „Wer legt auf ihn so strengen Bann?" sowie die nachfolgenden des heiligen Mannes, einfach bis zum Eintritt des Andante quasi Allegretto: 6/8 H-moll, gestrichen! Die Darsteller entledigten sich ihrer Aufgabe in ziemlich befriedigender Weise, aber man merkt eben doch dabei, dass unser französisches Sängerpersonal dieser echt deutschen Musik nicht gewachsen ist und nicht richtig zu erfassen vermag. Viel besser dagegen steht es mit dem Orchester, das unter der schwungvollen Leitung des Kapellmeisters J. Lauber, mit Vorliebe und Begeisterung Webers schöne Musik spielt. — Eine zweite Novität: Véronique, Operette in drei Akten, Musik von A. Messager, erzielte einen hübschen Erfolg, obwohl der Komponist zu diesem leichtgeschürzten Libretto eine zu schwerfällige Musik geschrieben hat. Hervorzuheben ist die glanzvolle Ausschmückung seiner Instrumentation. — Die dritte Novität: Javotte, Ballett in drei Akten, Musik von Camille Saint-Saëns, machte einen unschönen Eindruck. Wir glauben nicht, dass sich das Werk viele Freunde erwerben wird. Obwohl geschickt gearbeitet, vermisst man originelle Erfindung, die aller Aufwand moderner Instrumentationskunst nicht ersetzen kann. Die Oper Joconde von Ponchielli soll nächstens hier das Licht der Rampen erblicken.

Prof. H. Kling.

GOTHA: Unter den Opernvorstellungen des letzten Monats dominierten „Die Entführung aus dem Serail" und die endlich erschienene erste Wagner-Oper „Lohengrin", zwei diametrale Gegensätze, die aber beide unter Hofkapellmeister Thienemann in ihrem verschiedenartigen Stil auf das beste zum Ausdruck kamen. Die Konstanze wurde von Fräulein Hennig und Belmonte von Herrn Wolff mit grossem Wohllaut gesungen. — In der Lohengrin-Aufführung bewies der Dirigent, dass er Wagner richtig erfasst und grossartig durchzuführen versteht. Das verstärkte Orchester hielt sich ausgezeichnet. In Fräulein Bailly lernten wir eine befähigte Darstellerin der Elsa in Gesang und Spiel kennen, während Herr Bernhardt seine alten Vorzüge voll bewährte. Eine nicht minder glänzende Vorstellung war die des „Troubadour". Die vier Hauptpartieen waren durch Fräulein Brabé (Leonore), Herrn Morny (Graf Luna), Fräulein Brackenhammer (Azucena) und Herr Wolff (Manrico) vortrefflich besetzt. Von Neueinstudierungen erwähnen wir „Hänsel und Gretel" und „Weisse Dame".

Osc. Heuser.

HALLE: Die Oper unseres Stadttheaters hatte sich mit der Aufführung von Mozarts unsterblichem Figaro einen Ehrenabend bereitet. Namentlich Herr Kapellmeister Erdmann durfte auf diese bestens vorbereitete und in schöner Abrundung sich abwickelnde Aufführung stolz sein: sie hat uns in ihrer musikalischen Stiltreue, in der abgeklärten Orchesterleistung aufs neue gesagt, dass wir des Besitzes eines solchen musikalischen Leiters unserer Oper froh zu sein Ursache haben. Aber auch die Besetzung der einzelnen Partieen war eine recht glückliche und in scenischer Hinsicht liess die Aufführung (nach Münchener Muster) keinen Wunsch offen. — Frau Erika Wedekind als Gast, entfesselte mit der Rose Friquet in Maillarts „Glöckchen" wieder Beifallsstürme: gegenüber solcher Gesangskunst darf die Kritik getrost die Waffen strecken. — Im übrigen war es „Samson und Dalila" von Saint-Saëns vorbehalten, im Februar-Repertoire einen hervorragenden Platz zu behaupten.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Nach mehrfachen Verschiebungen kam am 20. Februar endlich das sogenannte „Ereignis" der Saison, Bungerts „Nausikaa" heraus — am ersten Abende unter einem ziemlich lauten Erfolge, dessen Unehrlichkeit man instinktiv fühlte, bei der ersten und einzigen Wiederholung bei frostiger Temperatur und ungewohnt schwachem Besuche. Man darf getrost behaupten, dass das Werk bei diesem Abfall nur von einem wohlverdienten Schicksale erreicht wurde und man kann nur hoffen, dass jetzt, nachdem wir drei Teile der Homerischen Welt Bungerts über uns haben ergehen lassen müssen, der Fall Bungert als definitiv für uns erledigt zu betrachten ist. Eine Überraschung bereitete die Oper hier niemandem, der die übrigen Werke: „Kirke" und die Heimkehr des Odysseus schon kennen gelernt hatte. Ich gebe zu, dass Bungerts Wollen gross und sein Selbstvertrauen kühn ist; ich gebe zu, dass Bungert es sehr ernst meinte und dass in der äussern Anlage eine gewisse Grosszügigkeit vorhanden; ich gebe zu, dass fast die fleissige Arbeit eines Menschenalters in dem Ganzen steckt. Aber um das Wollen, die redlichen Absichten und den Fleiss handelt es sich gar nicht zuerst, sondern um das Können, denn wenn der zähe Wille echte Kunstwerke erzeugte, würde es uns an ihnen überhaupt nicht fehlen. Und das Können Bungerts ist so gering, dass es sich kaum verlohnt, viele Worte um seine Odyssee zu machen. Es ist wirklich ein Missbrauch Homers, Homerischer Ideen und Homerischer Gestalten, der hier dreist getrieben wird; eine Fälschung und Beugung, die durch nichts zu rechtfertigen ist. Dazu eine schwülstige, halb sentimentale, halb hohl pathetische, in sich stillose und dem Geiste des Originales direkt entgegenarbeitende Musik, die Nesslersche Gefühle und Gefühlchen in einen aufgedonnerten Mantel steckt. Der Odysseus musikalisch nah verwandt mit Abt, die Chöre Flüchtlinge aus Liedertafeln, schwammig und gedunsen das Ganze — du lieber Himmel, da lasse man wenigstens den Homer aus dem Spiel. Wenn einer nur kann, was Nessler konnte und schreibt dann den „Trompeter" — meinetwegen, wenn's auch nicht brav an Scheffel gehandelt war. Aber mit solchem Mangel an positivem musikalischen Fonds, mit solcher Verwirrung in Fragen der Stilreinheit sich ausposaunen lassen, als Derjenie, welcher — da hört wirklich die Gemütlichkeit auf. Ein Riesenapparat ist dauernd in Bewegung, Himmel, Erde und Wasser in Aufruhr, damit es etwas zu sehen giebt und als Resultat eine bleierne Monotonie. Was die Leute da in langen Reim und Liedern singen, ist so entsetzlich gleichgültig; sie könnten Kochbuch-Recepte singen mit demselben Eindruck. An die Aufführung war eine Riesensumme von Fleiss vergeudet worden. Mühe ohne Zweck! Herr Kapellmeister Gille war das Hauptopfer der Bungertschen Muse; neben ihm Herr Goritz und Frl. Weed. Sie verdienen, dass man sie des aufrichtigen Beileides versichert. Was die Oper nebenher noch brachte, ist nicht der Rede wert. Es ist wirklich steril geworden auf dem Boden, der einst so reiche Früchte trug. Ein gütiges Geschick bessere es!

Heinrich Chevalley.

KARLSRUHE: Vom Hoftheater ist diesmal nichts Besonderes zu erzählen. Man stärkt sich in Ruhe zu neuen Thaten, die demnächst mit einer völligen Neueinstudierung und Neuinscenierung des „Don Juan“ und mit den im April zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Grossherzogs beginnenden Muster-Vorstellungen in Erscheinung treten dürften. So brachte der Februar uns hauptsächlich nur eine Wiederholung der „Walküre“ mit unserm Zukunftstenor Rémond als Siegmund, Frau Mottl als Sieglinde, Frl. Fassbender als Walküre und Herrn Moest vom Hannoverschen Hoftheater als Wotan. Es folgten Wiederholungen von Verdis „Rigoletto“ mit unserm in der Titelrolle geradezu brillanten Jan van Gorkom, und Wiederholungen von Rezniceks „Till Eulenspiegel“. Als Neueinstudierung brachte die Oper Donizettis einst viel gepriesenes Werk „Die Favoritin“ heraus, bei dessen Aufführung aber die Wiedergabe des Fernando durch den Tenorbuffo Herrn Bussard, der seiner schönen Kunst mit Unrecht ihr fern liegende Leistungen zumutet, lebhaftesten Widerspruch erfuhr. Albert Herzog.

KÖLN: In Aussicht auf das neue Theater, das in seinem Aussenbau der Vollendung zugeht, befinden wir uns hier fortwährend im Zeichen der „Gastspiele auf Engagements“. Es ist unmöglich, die Namen alle zu nennen, umsomehr, da wirklich nennenswerte Verbesserungen kaum zu ersehen oder zu erhören waren. Wir geben manche ausgezeichnete Künstler auf, so den Bassisten Heidkamp und die vorzügliche, in Spiel wie musikalischer Beherrschung ihrer Rollen ausgezeichnete Frau Pester-Prosky, ohne zu wissen, ob wir bessere Kräfte bekommen. Frl. Harden, die zukünftige Primadonna ist stimmlich sehr gut, aber ohne das grosse Temperament ihrer Vorgängerin. Den Nachteil, dass nur der Wechsel beständig ist, haben eben die Stadttheater alle. Seit Manru hatten wir nur eine Novität: Pompadour, Oper in zwei Akten von Móor. Ganz gefällige Melodik, die Arbeit aber gleich Null und die dramatische Berechnung für Bühnenwirkung noch unter Null. Die wichtigsten Dinge passieren hinter dem Vorhang und nur im letzten Moment tritt noch eine leise Spannung ein: da die Pompadour sich einen der beliebtesten Maskenscherze leistet, indem sie den um ein Offizierspatent ringenden Biedermann auf sich selbst hetzt. Natürlich besteht der fürchterlich brave Mensch die Versuchung, wird Offizier und heiratet das Mädchen aus dem ersten Akt. — Im Augenblick sind wir in Erwartung der mit einem Berg von Reklame annoncierten Oper „Louise“, Roman in Musik von Charpentier, deutsch von Dr. Otto Neitzel. Wir kriegen also den Eiffelturm nach Köln — hoffentlich fallen wir mit unseren Erwartungen nicht von seiner Höhe herunter. Willy Seibert.

KÖNIGSBERG: In der älteren und alten Opernlitteratur nachzublättern, ist heute, woselbst „sensationelle“ Novitäten Eintagsfliegen bleiben, keine ganz undankbare Übung. Unser findiger Kapellmeister Paul Frommer war dabei auf die vergilbte Rührroper „Die Schweizerfamilie“ des alten Wiener Musikanten Joseph Weigl, des Epigonen von Salieri und Mozart gestossen, die in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einen enormen Modeerfolg hatte, nun aber längst im Schutt der Vergessenheit ruht. Von drei Akten auf einen reduziert, erschien ihre treuherzige Inhaltslosigkeit uns immer noch viel zu lang, wenn das nicht überreizte musikalische Ohr sich auch an ihrer idyllisch einfachen, herzlichen Melodik und dem Wohlklang ihrer sauber gehaltenen Ensembles ohne Harm erfreuen mochte. Das Interessanteste blieb für uns die Notiz der Kunstchronik, dass die grosse Schröder-Devrient damals als liebes- und heimwehkranke Emmeline („Setz dich, liebe Emmeline!“) eine „erschütternde“ Wirkung geübt und auf der Königsberger Bühne im Jahre 1825 mit dieser Gastrolle unsere Grossväter bezaubert hat. Um dem ehrwürdigen Papa Weigl mit Fäusten in das liebe runzlige Gesicht zu schlagen, stellte man bei uns neben seine kindliche Schweizerkolonie den raffinierten „Bajazzo“ von Leoncavallo. Man hätte dazu, wenn es auf Abwechslung mit einer ganz modernen Komposition ankam, etwa Smetanas „Kuss“ geben sollen, auch eine idyllische und in der Handlung armselige Dorfgeschichte, aber ernst in ihrem

Konflikt, wahr in ihrer Empfindung und reich an kräftiger, tief aus dem Born des Volksliedes geschöpfter Lyrik, überdies geschmückt mit einem blühenden Orchesterkolorit. Den Versuch mit Antiquitäten von dem historischen Wert und Interesse der „Schweizerfamilie" wollen wir darum keineswegs schelten, aber Cherubinis ungleich gediegenere Oper „Fanisca", die nur drei Jahre vor dem Hauptwerke Weigls (1806) und gleichfalls in Wien geschrieben ist, aber sich neben der rührseligen „Schweizerfamilie" nicht behaupten konnte und bald von der Bühne verschwand, hätten wir lieber gehört. Auf die nächste Ausgrabung, die für Anfang März in Aussicht gestellt ist, freuen wir uns aufrichtig: Es ist die vergessene einaktige Oper „Der Holzdieb" von Marschner.

G. Doempke.

LEIPZIG: „Moira, Moira, heiliges Schicksal waltet im Hause des Unheils." Bei den Leichen Agamemnons, Kassandras, Aigisthos' und Klytaimnestras liegt nun auch „Orestes", totkomponiert und gedritteilt von der Hand eines Gewaltigen. Eine vom Komponisten selbst geleitete erste Wiederholung der Trilogie ist mit dem bei Totenfeiern üblichen Schweigen aufgenommen worden, und eine dritte Aufführung hat bislang nicht ermöglicht werden können, da Frl. Weidt (Kassandra) vom unwirtlichen Empfange im Hause der Atriden her stark verschnupft zu sein scheint. Am Mittwoch, den 19. wurde mit Frau Greeff-Andriessen als Brünnhilde die „Götterdämmerung" aufgeführt und hierbei kam denn trotz alles auch in diesem Werke herrschenden grossen Sterbens wieder „Leben in die Bude" — Leben, wie solches ja doch eben nur eine wirkliche Schöpferkraft hervorzurufen vermag. Im übrigen haben „Mignon", „Louise" und „Oberon" (mit Frau Greeff-Andriessen als a-b-c-gewaltiger Rezia) ihr Publikum gefunden und beglückt. Recht erfolgreich verlief ein zum Besten der Pensionskasse für Chormitglieder und andere Angestellte des Theaters in den Sälen des Krystallpalastes veranstaltetes Winterfest, bei dem ausser einer reichen Tombola, mehreren Erfrischungszelten und abschliessenden Tanzvergnügungen, musikalische, deklamatorische und dramatische Vorführungen erster Bühnenmitglieder den zahlreichen Festgästen geboten wurde. Besonders ergötzlich wirkte eine sehr geschickt arrangierte „Überbrettelei" mit Herrn Opernsänger Greder als Pseudo-Freiherrn, und die Schlussnummer der Bühnenvorträge bildete eine scenische Wiedergabe des Koschatschen Liederspieles „Am Wörther See". Als nächste Opernnovität steht hier Stanfords „Viel Lärm um nichts" in Aussicht.

Arthur Smolian.

LÜBECK: Zwei wohleinstudierte und günstig verlaufene Aufführungen vom Ring des Nibelungen schlossen die erste Hälfte der Spielzeit ab. Der Gast bei diesen Darbietungen, Herr Pennarini vom Hamburger Stadttheater, hatte sich der schmeichelhaftesten Auszeichnungen zu erfreuen. Gestalt, Wohllaut der Stimme und Frohnatur des Wesens kamen namentlich der Partie des Siegfried zu gute. Nicht ganz auf gleicher Höhe, obwohl immer noch hochbefriedigend, standen Siegmund und Lohengrin. Herr Kammersänger Lang aus Schwerin, der in der Götterdämmerung Herrn Pennarini zu vertreten hatte, vermochte trotz grosser Korrektheit im Gesange die Erinnerung an den Hamburger Gast nicht zu verdrängen. Unserem ungemein rührigen Direktor Gottscheid wurde die bisherige Subvention von 26000 M. um 8000 M. erhöht. Als Neuheit gelangte bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung d'Alberts Abreise zur Aufführung, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Für die letzten Wochen der Spielzeit sind mit hervorragenden Gästen Meistersinger und Tristan in Aussicht genommen.

Prof. C. Stiehl.

MÜNCHEN: Das Neueste, was die Hoftheaterintendanz in den letzten Wochen sich leistete, war die Neueinstudierung von Verdis „Othello", nach fünfjähriger Pause. Knote sang den Mohr, Frl. Breuer die Desdemona, zwei Erscheinungen, wie man sie kontrastierender sich nicht vorstellen kann. Der kleine Knote mit seiner kolossalen Stimme und einem ungewöhnlich feurigen Spiel und das hochaufgeschossene, stattliche

Fräulein, das einen Eisklumpen da zu haben schien, wo die Desdemonen vom Schauspiel gewöhnlich ihr Herz haben, — es war fast zum lachen, wenn es nicht so traurig gewesen wäre. Von diesem Missverhältnis abgesehen, verlief die Aufführung recht flott. Es wurde namentlich recht gut zusammengespielt. Ausser dieser Neueinstudierung brachten uns einige Gäste Abwechslung in die trostlose Monotonie unseres Repertoires. Frl. Bossenberger aus Frankfurt sang die Bertha im „Propheten" und die Königin von Navarra in den „Hugenotten", Herr Smolian aus Riga den Valentin im „Faust" und Frau Langen aus Strassburg die Fides. Durchwegs schöne Leistungen, die aber nicht hinreichten, den Groll der Theaterbesucher über die beispiellose Unthätigkeit unserer Opernleitung zu besänftigen. Die angekündigte Neueinstudierung des „Joseph in Ägypten" dürfte alles sein, was das Jahr noch bringt! Dr. Theodor Kroyer.

POSEN: Von der Oper ist wenig zu berichten. Da das Personal viel Lücken und wenig Helden aufweist, ist man in der Auswahl etwas beschränkt. Selbst für die Operette ist wenig musikalischer Fond vorhanden. Mit Ziehrers neuer Operette „Die vier Wünsche" hat man dieser Tage einen Lacherfolg erzielt, der in erster Linie einem sehr launig gehaltenen Schmierendirektor zuzuschreiben ist; die Musik hält sich in bescheidenen Grenzen.

PRAG: Das deutsche Theater stand unter dem Zeichen der Gastspiele. Eine Heroine (Günther-Brünn) und eine Altistin (Fellwock-Graz) traten auf. Letztere wurde engagiert und ist jedenfalls eine gute — Schauspielerin. Die Première der Massenetschen Herodias musste verschoben werden. Im czechischen Theater, das nun wieder eifriger die deutsche Oper pflegt, wurde „Don Juan" und „Die lustigen Weiber" aufgenommen und die „Meistersinger" sollen unmittelbar bevorstehen. Dr. R. Batka.

STETTIN: Die kommende Erst-Aufführung des „Siegfried" bedeutet für unser Opernleben den Eintritt in ein Hochdruckgebiet. Noch herrscht freilich merkliche Depression, als deren Minimum zwei kaum ernst zu nehmende Mozart-Abende anzusehen waren. Nur die Gastspiele des stimmlich unvergleichlichen Max Büttner brachten kurze Sonnenblicke. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Die Erörterungen und Beratungen über neue Theaterbauten haben bis jetzt noch zu keinem Ergebnis geführt. An sich ist das kein Unglück; um Dinge auf weite Jahrzehnte hinaus festzulegen, braucht es Zeit. Aber die anfängliche Begeisterung für würdige Neugestaltungen scheint nachzulassen, und Stuttgart, das vor 100 Jahren für Schauspiel und für Grosse Oper getrennte Gelegenheiten besass, soll nun wieder ein Theater, und zwar ja nicht grösser als das bisherige, erhalten. Warten wir die Beschlüsse ab; zum Zwischentheater ist noch kein Spatenstich gethan. In Cannstatt wird indessen weitergespielt und die Beteiligung des Stuttgarter Publikums steigt infolge der Thätigkeit eines Vereins zur Hebung des Theaterbesuches. Die auferlegte Beschränkung des Repertoires hat ihr Gutes: die Spieloper gedeiht, und manche Stücke, die sonst selten gehört werden, sind jetzt hoch in Ehren. So erlebte „Das goldene Kreuz" von J. Brüll (1875) unter Pohligs Leitung mehrere gelungene Wiederaufnahmen, wobei Frl. Reinisch als Christine, Frl. Sutter als Therese, und auch die Herren Neudörffer und Holm (Colas und Bombardon) Vorzügliches in Gesang und einheitlichem Zusammenwirken leisteten. K. Grunsky.

WIEN: Einen überaus freundlichen Erfolg hatte das musikalische Fastnachtsspiel „Der dot mon" von Josef Forster, das jüngst auf unserer Opernbühne überhaupt zum erstenmale gegeben wurde. Der Text ist von keinem geringeren als von Hans Sachs, den der Komponist mit Haut und Haaren auf die Bühne gebracht hat. Es ist Hans Sachs in Lebensgrösse, der zu uns von der Bühne herabspricht. Um nur ja keines seiner Wörtchen, nicht einmal ein I-tüpferl zu verlieren, hat der Komponist sogar die alte Schreibung beibehalten. Wir lesen ein pit = eine Bitte; schawt, lies schaut; floch und leus — was sich wohl jeder selbst übersetzen will. Die Handlung ist

kurz und kurzweilig. Ein Mann stellt sich tot, um die Treue seiner Frau zu prüfen. Sie bewährt sich schlecht. Die Frau isst, trinkt und denkt an eine neue Heirat. Die Moral des ganzen: „Cosi fan tutte" oder in Hans Sachsschen Versen: „Ein Weib steckt gar vol hinterlist, das sie nit auszulernen ist. Wan gald sie auf die erden sicht, so hat ein ausred sie erdicht." Schliesslich tröstet uns der Nürnberger Poet: „Das uns kein grau Haar darob wachs, diese Fasnacht, das wünscht Hans Sachs." Der Komponist hat zwei Scenen eingefügt: eine Himmelspantomime (der Mann träumt, wie er und die Frau in den Himmel kommen), die als schöner scenischer Einfall allein den Erfolg des Abends rettet und einen Fastnachtschor, der zuerst hinter der Scene erklingt und am Schlusse, wo der Maskenzug ins Zimmer eindringt, auf der Bühne angestimmt wird. Ebenfalls ein guter Einfall, da die Maskenscherzstimmung des ganzen besser hervorgehoben wird. Die Musik ist (neben der von Dvořaks „Russalka") wohl die beste, die in den letzten Jahren geschrieben worden ist. Sie ist liebenswürdig, heiter, gefällig, nach dem Muster französischer Spielopern geformt — mögen sich auch Meistersingerschnörkel einfügen; der Schwank Hans Sachsens zieht sie wie der Magnet das Eisen an —; und es erfreut einen die Gesellschaft eines Musikers, der seinen Geist nicht missbraucht. Besonders kräftig ist sie nicht, auch fehlt es ihr oft an einer konzentrierenden Hand; sie bringt es dennoch zu erwärmender Wirkung wie ein gutes Herdfeuer. Ihre liebenswürdige Einfachheit, die auch in der Instrumentierung waltet, — diese Einfachheit ist nicht etwa Armut oder Simpelei, sondern eine Frucht des guten Geschmacks, das Produkt einer vornehmen, geistigen Anlage — wird wohl noch auf manch anderen Bühnen zur Wirkung kommen. Das Werk wurde vortrefflich gegeben. In Regionen einer geistreichen Heiterkeit fühlt sich Gustav Mahler immer zu Hause. So hat er denn auch dieses Werk trefflich dirigiert.

Dr. Max Graf.

WIESBADEN: Oculi — da kamen sie! nämlich allerlei Singvögel, die auf Engagement gastieren. Einzelne sind auch wirklich engagiert. Aber das Vergnügen pflegt hier nicht lange zu dauern: die angeblichen Nachtigallen fliegen gewöhnlich nach Jahresfrist als Krähen wieder davon. Für die ans Berliner Hoftheater fliegende Koloratur-Soubrette Frl. Kaufmann wird künftig Frl. Hanger von Mainz (singt besser als sie spielt) die Koloraturen — und Frl. Triebel von Weimar (spielt besser als sie singt) die Soubretten übernehmen; und für die Altistin, die wir seit Jahren nicht haben, ist Frl. Tomschick von Karlsruhe, eine famose „Fides" und „Ortrud" engagiert. Im übrigen nichts Neues: das Repertoire erfreut sich einer rührenden Gleichförmigkeit. Die Vorbereitungen für die Mai-Festspiele nehmen alle Kräfte in Anspruch.

Otto Dorn.

ZÜRICH: Wir hätten uns über den Nebelmonat eine Revue ersparen können, wäre nicht Bertram erschienen und hätte mit vier Gastabenden den bereits in harmlosen Anfänger-Befriedigtseins-Dusel versunkenen Theaterfreunden wieder Öl auf die Lampe gegossen. Von seinen Schöpfungen trat als bedeutendste der Wotan in der „Walküre" hervor, deren Aufführung zugleich als Erinnerungsfeier an die genau vor ½ Jahrhundert an derselben Stätte geschaffene Dichtung Wagners gelten durfte. Im ganzen war die Aufführung keine des glanzvollen Baritonisten unwürdige, namentlich freute man sich der trefflichen Altistin Frl. Seebach, die sich rasch entwickelt; auch Frl. Brauer war bis auf einiges Tremolieren eine wackere Brünnhilde. Dass aber de Mayer als Fremdling in der deutschen Sprache und nur durch sein musikalisches Geschick Wagnerpartieen gewachsen, für den Siegmund nicht erwärmen konnte, und dass die Bühnennovize Gerhäuser bei all ihren schönen Mitteln nur der Schatten einer Sieglinde war, paralysierte viel vom Effekt des Abends. Es steht uns wieder starker Personalwechsel bevor und so lange dies Übung bleibt, wird die Züricher Oper nicht die ebenbürtige Rivalin der Konzerte.

W. Niedermann.

KONZERT

BARMEN: Das 50. und 51. Stadthallen-Konzert des Allgemeinen Konzertvereins Volkschor) dürfte den Glanzpunkt der dieswinterlichen Musikaufführungen bilden. Mit Professor Dr. Max Bruch am Dirigentenpulte, dem gut geschulten Volkschor samt dem aus 60 Tonkünstlern bestehenden Orchester, konnte es nicht fehlen, dass im Vereine mit erstklassigen Solisten wie: Cäcilie Rüsche, Luise Geller-Wolter, Max Büttner und Professor F. W. Franke des Gastdirigenten edelstes und reifstes Tonwerk: „Das Lied von der Glocke" vor ausverkauftem Konzertsaale in tadelloser Weise zum Erklingen kam. Die Aufführung war wie aus einem Gusse: durch anmutigen Wohlklang, seltene Treffsicherheit und grosse Schlagkraft zeichnete sich der rund 300 Sänger zählende Chor aus; herrliche Stimmmittel, treffliche Schulung und charakteristische Vortragsweise bekundeten die Gesangssolisten, wie auch Orgel und Orchester dem Stimmungsgehalt der Tonschöpfung gerecht wurden, so dass der dem Gastdirigenten und den Ausführenden gezollte Beifall völlig berechtigt war. H. Hanselmann.

BERLIN: In dem letzten Konzert der Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam gelangten Teile des ersten Parsifalaktes (Vorspiel und Gralsfeier) und Bruchstücke aus dem dritten Aufzuge der Meistersinger zur Wiedergabe. Das verstärkte Philharmonische Orchester, hiesige Lehrer- und Lehrerinnengesangvereine und die Solisten: Frau Geller-Wolter, die Herren Ernst Kraus, Scheidemantel und Severin unterstanden der Direktion Dr. Mucks und Rebiceks. Der grosse Saal der Philharmonie war vollständig besetzt. Die Wogen des Beifalls brandeten gewaltig, wiedermal bekundend, welch konzertale Wirkung in der urdramatischen Musik Wagners steckt. — Auf der letzten Station ihrer vierabendlichen Abonnements-Soiréen waren das Böhmische Streichquartett und Dr. Ludwig Wüllner angelangt. Nur schwer konnte sich das überaus zahlreiche Publikum von den ihm lieb gewonnenen Veranstaltungen trennen. Wir hoffen im nächsten Konzertjahr bei den Böhmen dem Brucknerschen Streichquintett zu begegnen. — Das vorletzte Nikischkonzert brachte uns nach Dvořàks lustiger Karneval-Ouvertüre die D-moll-Symphonie von Rob. Volkmann. Die grosse Art des ersten Satzes vermag heute noch stark zu interessieren. Das Werk wurde liebevoll gespielt und herzlich beklatscht. Edouard Risler führte uns Mozarts Klavierkonzert C-moll vor. Die geringe innere Anteilnahme bei seiner Wiedergabe des Werkes sollte wohl echt mozartisch sein? Das Siegfried-Idyll und die Holländer-Ouvertüre beschlossen das Konzert. Nikisch liebt die Holländer-Ouvertüre (welch eine geniale symphonische Dichtung!) hautreliefartig darzustellen. Über diese Auffassung lässt sich streiten. Das Stück büsst dadurch viel von seiner Wirkung ein. Allein wie er's durchführt, ist bewundernswert. Bernhard Schuster.

Seinen alten Ruf, einer der tüchtigten a capella-Vereine zu sein, bewährte der von Musikdirektor Pusch geleitete gemischte Chor, der, von kleinen Intonationsschwankungen abgesehen, selbst sehr schwierige sechsstimmige Lieder, u. a. Graberts noch ungedrucktes „Durch den Wald" trefflich zu Gehör brachte. Günstiges kann ich auch wieder von dem Kirchenchor der Apostel Pauluskirche (Leiter A. Egidi) berichten. Glänzend debütiete das Berliner Vokalquartett (Damen G. Thomas und Vetter, H. Schaff und Gernot). An Kammermusik gab es nur gutes. Die HH. Gust. Holländer, Nicking, Rampelmann und E. Sandow brachten ein noch ungedrucktes Quartett in D-moll von E. E. Taubert, ein sehr gediegen gearbeitetes, wohlklingendes, melodieenreiches, den Geist Mozarts und Schuberts atmendes Werk, das hoffentlich bald gedruckt wird. Neben einem Haydnschen Quartett gab es bei Herrn Holländer noch Rubinsteins G-moll-Klaviertrio, in welchem sich Herr Josef Lhevinne als bedeutender Pianist vorstellte. Das Halir-Quartett bot in sorgfältigster Ausführung Beethovens D-dur und Schumanns A-moll, sowie mit Meister Schubert Mozarts köstliches Klarinettenquintett

unter nicht endenwollendem Beifall. Dieser herrschte auch an dem 2. Sonatenabend der Frau Norman-Neruda und des Herrn Prof. Gernsheim, dessen prächtige dritte Sonate u. a. auf dem zur Abwechslung wieder einmal mit der Kreutzer-Sonate gezierten Programm stand. Von Herrn Kapellmeister Erben, der mir als Begleiter immer gefällt, hörte ich im Verein mit dem tüchtigen Geiger H. Gerlach die Griegsche G-dur-Sonate. Konzerte von Geigern gab es nur drei. Hubermann spielte in seinem 3. sehr schlecht besuchten Konzert das m. E. zu wenig beachtete 2. Bruchsche in sehr ansprechender Weise. Ein in frühester Jugend erblindeter, achtzehnjähriger Geiger Edwin Grasse überraschte durch seine grosse Technik; leider ist sein Ton nicht besonders; sein Vortrag war verständig, aber nicht gerade warmblütig. Noch unter dem Niveau der Mittelmässigkeit standen die Leistungen Heinrich Burkhardts, der sich erkühnt hatte, das Philharmonische Orchester zur Begleitung zu engagieren. Um so vorteilhafter hoben sich dagegen die Vorträge seines Konzertpartners, des Baritonisten Ludwig Strakosch ab, der, selbst wenn er in der Auffassung fehlgreift (Wagner), doch zu interessieren vermag. Dies ist bei Emma Sippel vorläufig nur erst wenig der Fall; immerhin dürfen wir von dieser Sängerin, deren hoher, gutgeschulter Sopran für Koloraturen besonders geeignet ist, wohl noch etwas erwarten. Gisela Gross nimmt durch ihr temperamentvolles Klavierspiel, dem eine gewisse Grosszügigkeit nicht abzusprechen ist, für sich ein; doch stört ihr äusseres Gebahren. Einen markanten Gegensatz zu ihr bildet Martha Hornig; bei ihr ist nichts von Wildheit zu spüren, aber was sie spielt, ist alles wohlüberlegt, anmutig und in technischer Hinsicht sehr sauber. Dr. Wilh. Altmann.

Teresa Carreño gab in der Singakademie ihren ersten Klavierabend, den sie als „einzigen" ankündigte. Unterdessen hat sie sich noch zu einem zweiten entschlossen: Der stürmische Erfolg des ersten mag sie dazu veranlasst haben. Ihre glänzenden alten Eigenschaften — eine sieghafte Technik, einen scharfen musikalischen Verstand, ein feuriges Temperament — hat sie sich unberührt bewahrt. Hinzugekommen ist eine neue Tugend, eine feine Besonnenheit, die ihr wohl ansteht. Am glücklichsten erschien sie mir in Chopins H-moll-Sonate und in drei Schubertschen Stücken, während ihr Beethovens E-dur-Sonate op. 109 nicht in gleicher Weise gelang.

Halte ich die Damen, die sonst noch das Klavier spielten, neben die Carreño, so verblasst mir ihr Bild. Unter den dreien ist Clotilde Kleeberg die bekannteste, Auguste Götz-Lehmann die solideste, Alice Ripper die aussichtsvollste. Frl. Kleeberg zeigte einen Schumann- und einen Chopin-Abend an. Schumanns „Kinderscenen" kommen ihrem zarten Talent am weitesten entgegen. Sie verlangen nur, was die Künstlerin in Wahrheit besitzt, Grazie, Geschmack und ein naives Gemüt. Frau Goetz-Lehmann hat sich zu einer sehr ernsten, tüchtigen Klavierspielerin entwickelt. Sie verfügt über ein grosses Können und einen gesunden musikalischen Sinn. Ihre Auffassung von Beethovens As-dur-Sonate atmete einen herben, fast männlichen Geist. Er bewahrte sie davor, den dritten Satz — wie es so oft geschieht — nach Frauen Art in einen „Trauermarsch auf den Tod einer Heroine" zu verkehren. Alice Ripper hatte bisher bei uns noch gar keinen Namen. Sie hat ihn sich neulich durch ihre technisch reifen, temperamentvollen und warmherzigen Vorträge erworben. Manches gelingt ihr noch nicht. Vielleicht weniger aus Nichtkönnen, als aus Zuvielwollen. Jedenfalls versteht sie es, den Hörer zu fesseln, selbst durch ihre Fehler. Und darum verspricht sie etwas für die Zukunft. Wenn ich hier an die Vertreter des Ewig-Weiblichen Herrn Richard B. Platt anschliesse, der im Beethoven-Saal mit dem Philharmonischen Orchester sein erstes Konzert gab, so geschieht es, weil das Spiel des jungen Amerikaners etwas so mädchenhaft zartes, jungfräulich verschlossenes hat. Den einzigen Vorwurf, den man ihm daraus machen könnte, wäre der, dass er nicht die seinem Charakter entsprechenden Stücke wählte. Denn an Begabung und Schule fehlt es ihm keineswegs. Seine Technik ist entwickelt,

zumeist recht sauber und perlend. Sein Anschlag hat vorzüglich die weichen, duftigen Töne. Die Auffassung ist immer korrekt und echt musikalisch. Nur mit der Kraft und der Empfindung will's noch nicht recht werden. Jene kommt vielleicht, wenn der Künstler zum Mann gereift. Diese allerdings dürfte sich niemals einstellen, wenn die Kunde wahr ist, dass den Söhnen Amerikas die Poesie ebenso abgeht, wie ihnen die Prosa des Lebens überreich geschenkt wurde. Beethovens C-moll-Konzert spielte er zum Teil überraschend gut, hauptsächlich das Rondo. Ganz fremd aber stand er den aus sarmatischer Wildheit und abendländischem Schwulst gemischten Klängen von Rubinsteins D-moll-Konzert gegenüber. Zu einem Sonaten-Abend hatte sich der Geiger Georg Haenflein mit dem Pianisten Ludwig Hirschberg zusammengethan. Was ich von Brahms' A-dur-Sonate hörte, war zwar anständig korrekt, liess aber jeden höheren Flug vermissen. Dementsprechend war auch die Wirkung auf das Publikum nur eine sehr matte. Eugen Gura hat mit dem Scharfblick, der den echten Künstler ziert, bemerkt, dass die Kraft seiner Stimme nicht mehr der immer noch unerschütterten Pracht und Fülle des Vortrags entspricht. So setzt er denn seine Abschiedskonzerte an. Das erste — ein Carl Löwe-Abend — fand vor vollbesetztem Saal in der Philharmonie statt. Ein ruhmreiches Kapitel ist geschlossen. Es tritt wieder einer von den ganz Grossen ab, denen auf einen Hieb alles das glückte, was manche von den Modernen in mühseliger Detailarbeit niemals erreichen. Der Altmeister war an seinem Ehrenabend ganz prächtig bei Laune und — keine Schmeichelei ist's — bei Stimme. Wenigstens verstand er es trefflich, die Schäden seines von der Zeit angegriffenen Organs zu verbergen. Wie der Trompeter im „Prinz Eugen" den Schnurrbart streicht und sich auf die Seite zu der Marketenderin schleicht, das kam so launig-behaglich heraus, wie wir es noch kaum vernommen und leider nun auch nicht mehr vernehmen werden. Gura brachte da einen unnachahmlich übermütig-jocosen Ton zu wege, etwas schäkerndes, neckisches und grunzendes zugleich. Dabei huschte ihm ein schelmisches, listiges, hinterhältiges Lächeln über die Züge. Und mit den Spitzen seines Bartes wackelte er! Vorbei . . . Susanne Dessoir — einstmals Susanne Triepel — brachte sich mit Liedervorträgen wieder in Erinnerung. Und in eine angenehme. Sie singt immer noch so intelligent wie früher, mit einem so restlosen Aufgehen in der Sache. Aus ihrem sehr modernen Programm ragten sechs Gesänge von Max Reger hervor. Neben manchem mehr kunstvollen als schönen Stück enthielten sie auch vieles originelle und geradezu bedeutende. Der Komponist, der bisher sein bestes in Orgelwerken gegeben hat, scheint bestimmt, noch einmal auf allen Gebieten der Tonkunst eine entscheidende Rolle zu spielen. Am Klavier sass der aus einem eigenen Konzert vorteilhaft bekannte Bruno Hinze-Reinhold. Zwei Sängerinnen, bei denen man vorläufig nur erst hoffen kann, sind Else Dietrich, und Marianne Geyer. Frl. Dietrich ist die stimmbegabtere, ihr Alt klingt so übel nicht. Mit dem Können sieht es aber in beiden Fällen böse aus. Zuvor müssten die Damen noch recht viel lernen. Die Akademische Liedertafel unter Leitung von Professor Schulze liess sich am 26. Februar in der Singakademie hören. Sympathisch berührten die frischen jugendlichen Stimmen. Dem Vortrag wäre grössere Feinheit zu wünschen. Ihren zweiten Liederabend hatten die Damen Mary Münchhoff und Else Widen angesagt. Edmund Hertz verbesserte durch seinen zweiten Klavierabend nicht die Eindrücke, die man an seinem ersten empfangen. Statt eines im ganzen erfassten Kunstwerks bietet er immer Stückwerk. Halb gelungene oder misslungene Impressionen zu einem bunten Vielerlei gefügt. Der hochbegabte J. W. Otto Voss ist bei seinem zweiten Konzert angelangt. Ebenso Ansorge und Reisenauer. Ansorge spielte seinen Schubert ganz wundervoll. Und Reisenauer blieb mit seinem Beethoven-Abend hinter dem vorhergehenden um einiges zurück. Treu war beiden die Teilnahme des Publikums: Ansorge eine starke und Reisenauer leider eine recht schwache.

Dr. Erich Urban.

BERN: Theodor Bertram und Marie Brema waren die Namen, die für den Monat Februar den grossen Erfolg des Tages bedeuten. Bertram sang in einem Konzert der Musikgesellschaft. Man bewunderte an ihm in gleicher Weise die gewaltige, besonders in der Höhe glanzvolle Stimme und den von innen heraus belebten Vortrag. Bertram verleugnet den Bühnenkünstler natürlich nie. Von grossartiger Wirkung war besonders die grosse „Holländer-Arie", während der erste Gesang Wolframs aus Tannhäuser für meinen Geschmack zu pathetisch gesungen wurde. In den Löwe-Balladen „Der Nöck" und „Prinz Eugen" zeigte Bertram seine grosse Charakterisierungskunst. — Marie Brema verblüffte zunächst ein wenig durch ihr unbändiges Temperament. Aber bald wurde man ganz in den Bann dieser von heissester Leidenschaft durchlebten Kunst gerissen. Die Brema sang den ganzen Cyklus „Frauenliebe und -Leben" von Schumann; sie sang ihn ganz anders als man ihn wohl sonst hört: mit starker Wirkung, aber kaum der von Schumann beabsichtigten, zuviel leidenschaftlich bewegte Einzelheiten. Geradezu erschütternd wirkte der Schubertsche „Doppelgänger". Schade, dass Marie Brema in ihrem Programm nicht immer auf der Höhe des künstlerisch Zulässigen bleibt, dass sie so gänzlich belanglose französische Liedchen singt. Sie wäre auch ohne das eines grossen Erfolges sicher. — Im erwähnten Konzert der Musikgesellschaft hörten wir noch unter Dr. C. Munzingers Leitung den „Tasso" von Liszt, die „Fee Mab" von Berlioz; eine von Mottl sehr wirkungsvoll eingerichtete Ballet-Suite von A. Grétry und Beethovens Leonore III. — Die Berner Liedertafel, einer der ersten Männerchöre der Schweiz, gab ein Liederkonzert, in dem sie sich durch geradezu vollendete Leistungen auszeichnete. Ein Virtuosenstück war z. B. der Vortrag von Hegars „Walpurga". Als Solistin trat Frl. L. Burgmeier auf, die dank ihrer schönen Stimme und der feinmusikalischen Darstellungsweise hier sehr gefallen hat. G. Bundi.

BREMEN: Die letzten Wochen waren an bedeutsamen Neuheiten nicht gerade reich. Ausser einer nicht ganz einwandfreien Vorführung der Pastorale, einer reizvollen von Mozarts G-moll und einer hinreissenden Wiedergabe der Tannhäuser-Ouvertüre brachte die Philharmonie vier Bruchstücke aus „Guntram": das Vorspiel zum 2. Aufzuge, die Friedenserzählung, das Vorspiel und die Schlussscene des Ganzen. Die Gesangpartie vertrat Forchhammer in ausgezeichneter Weise, obgleich es manchmal auch ihm schwer wurde, sich gegen das Orchester zu behaupten. Das allemal gewagte Experiment, dramatische Scenen auf das Podium zu verpflanzen, zeigte auch in diesem Falle sein Missliches. Durchschlagende Wirkung übte allerdings die überwältigende Steigerung des wundervollen letzten Des-dur-Satzes. — Drei von Mottl hübsch bearbeitete Balletstücke Rameaus erwiesen sich trotz ihrer vornehmen Haltung doch nicht gehaltvoll genug für ihr neues Gewand und die heutigen Ansprüche. — Gleichfalls neu war hier der Pianist Frederic Lamond. Wenn sein bedeutendes Können auch warm anerkannt wurde, so vermisste man in der Vorführung des Beethovenschen Es-dur-Konzertes doch den grossen einheitlichen Zug, mit dem etwa ein d'Albert uns bei diesem Werke hinreisst. — Vollen Erfolg hatte ein Liederabend, mit dem unser früherer Opernbariton Herr van Gorkom seine zahlreichen Freunde erfreute. Unendlich viel grösseres Interesse bot den musikalischen Feinschmeckern natürlich der Besuch von Richard Strauss und Gattin. Lässt die Stimme der letzteren auch an sinnlichem Reiz jetzt einiges zu wünschen, so steht die Art, wie sie die Lieder ihres Gatten vorträgt, doch auf bewundernswerter Höhe, und das ist in diesem Falle doch entschieden die Hauptsache. Über den Wert der Gattung als solcher wird die Musikgeschichte das Urteil sprechen. Dass in ihrer Art die meisten Lieder wirkliche Meisterstücke sind, wird wohl jetzt schon jeder anerkennen müssen. Hier fanden sie begeisterte Aufnahme. Prof. Kissling.

BRESLAU: Die Aufführungen von Novitäten mehren sich in erfreulichem Masse. Herr Dr. Dohrn brachte im letzten Orchester-Konzert die siebente Symphonie von Bruckner. Man möchte bei derartigen Werken die Bülowsche Methode vorschlagen,

und sie, wenn auch nicht in demselben Konzert, so doch schon kurze Zeit nachher wieder aufgeführt wissen, damit sich das Publikum an ihre Eigenart schneller gewöhne. Wenn man aber bedenkt, dass Bruckner noch vor wenigen Jahren hier für ungeniessbar gehalten wurde, und dass Herrn Dohrns Vorgänger um Bruckners „Renommée zu schonen" ihn nicht aufführte, so kann man mit dem diesmal Erreichten vollauf zufrieden sein. Es ist wenigstens dem Publikum klar geworden, dass Bruckner „auch einer" gewesen ist. — Eine zweite Novität, die überaus beifällig aufgenommen wurde, war das Septett „Aus meinem Leben" von M. Weber. Und endlich brachte Herr Robert Ludwig in einem Wohlthätigkeits-Konzert unter anderem Sjögrens dritte Sonate für Violine und Klavier und das Klavierkonzert von Stenhammar zu wirkungsvoller Wiedergabe. — Grosse Ereignisse bereiten sich noch vor. Wir sollen noch in dieser Woche den „Christus" von Liszt zu hören bekommen. G. Münzer.

BRÜNN: Das letzte Musikvereinskonzert brachte Wagners Faustouverture, „Wanderers Sturmlied" von Richard Strauss, Chöre von Palestrina, Brahms und Schumann, sowie eine stimmungsvolle Wiedergabe der Schubertschen H-moll-Symphonie, für die wir Herrn Frotzler zu besonderem Danke verpflichtet sind. In selbständigen Konzerten erschienen Lillian Sanderson und Hubermann. Der Verein „Deutsches Haus" bereitet wie alljährlich eine Bachfeier vor.

S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Auf den musikreichen Anfangsmonat des Jahres folgte als Reaktion ein etwas ruhigerer zweiter, dessen hervorhebungswürdige Veranstaltungen drei Symphoniekonzerte und ein Abonnementskonzert der Stadtkapelle (Max Pohle), sowie eine kirchenmusikalische Aufführung bildeten. Von weltlicher Musik gelangten vornehmlich deutsche Meister: Beethoven, Wagner, Schumann, Schubert und Cornelius, daneben Reznicek, Tschaikowsky und Berlioz mit namhaften, zum Teil sehr selten hörbaren Orchesterwerken zum Wort. In den Symphoniekonzerten traten gesangssolistisch Curt Grebin und Bertha Asbahr und pianistisch Martha Schaarschmidt auf, vortreffliche Proben ihres künstlerischen Könnens mit schönem Erfolge ablegend und im Abonnementskonzert wurde Paula Doenges, wenn auch als dramatische Sängerin mehr, denn als Liederinterpretin, lebhaft gefeiert. — Das Busstags-Kirchenkonzert in der St. Marcuskirche machte die Zuhörerschaft mit Liszts „Graner Messe" bekannt. Kantor Georg Meinel hat sich um die erstmalige vollständige Aufführung dieser monumentalen Schöpfung (in unserer Stadt) ebenso verdient gemacht wie der Chor der Singakademie, der Marcus-Kirchenchor und ein treffliches, aus der Residenz bezogenes Soloquartett Klotz — Henrici — Mann — Glomme um das schöne Gelingen des von den Ausführenden viel Fleiss und Hingabe erfordernden Werkes.

Oskar Hoffmann.

DORTMUND: Einen bedeutenden Eindruck machte im 3. Musikvereins-Konzert unter Janssens Leitung Müller-Reuters neue Chorballade „Hackelberends Begräbnis", nach dem Kapitel „Zu Grabe" aus Wolffs „Der wilde Jäger". In sieben Bildern wird der ernste Vorgang musikalisch entrollt. Dem Grundton des Textes entsprechend ist das Werk besonders in seiner ersten Hälfte ein düsteres, fast von keinem Lichte unterbrochenes Gemälde, aber durch geschickte Verwendung des Orchesters und durch reizvolle Behandlung der Singstimmen wird es vor Einförmigkeit bewahrt und bietet trotz der anhaltenden Trauerstimmung dem aufmerksamen Hörer genügende Abwechslung. Übertreibungen fern bleibend, besitzt die Musik in ihren charakteristischen Motiven und ihrem orchestralen Kolorit grossen Reichtum. Obgleich ein kräftiger Realismus das Ganze durchweht, offenbart es viele psychologische Feinheiten, die es als Ausfluss aus der Gesamtheit der Wolffschen Dichtung erläuternd durchziehen. Dem anwesenden Komponisten wurden glänzende Ehrungen zu teil. Mozarts G-moll-Symphonie, durch das philharm. Orchester hinreissend ausgeführt, bot einen ungetrübten

Genuss, und Frau Rosa Ettinger errang mit ihrem hohen, wohlklingenden und gut geschulten Sopran in einer Arie aus der Nachtwandlerin und einigen Liedern einen grossen Erfolg. — Der anziehende Stern des 4. philharm. Konzertes war Emil Sauer, der sein neues Klavierkonzert und Soli von Chopin und Beethoven spielte. Mit unfehlbarer Technik verband er reiche Anschlagsschattierungen. Eherne Kraft entströmte seinem Forte, und von ungemein lieblicher Sangbarkeit ist sein duftiges Piano, das bis zum leisesten Hauche abgetönt wurde. Dabei bedeutete jede Tongruppe eine innere Gefühlsäusserung, und jede Tondarstellung liess sein seelisches Empfinden erkennen. Das Orchester feierte unter Hüttner in der Wiedergabe von Charpentiers Suite „Impressions d'Italie", einer Serenade für Blasinstrumente von Rich. Strauss und der Oberon-Ouvertüre verdiente Triumphe. — Nach langer Zeit begegneten wir Sofie Menter wieder. Ihr Spiel, das noch immer virtuose Glätte und Korrektheit aufweist, fand schmeichelhafte Anerkennung, während in demselben Konzerte die Kontraaltistin Frau Suse de Cave nur teilweise befriedigte. — Im letzten Symphoniekonzerte (Hüttner) brachte der Kölner Musikprofessor Straesser seine Tragödien-Ouvertüre, den Anfangssatz einer Symphonie und ein ermüdend langes Cello-Konzert zur Aufführung. Gespielt wurde dieses, sowie Soli von Bach, Godard u. a. von dem Cello-Virtuosen Willeke aus Köln mit eben soviel Ausdruck wie technischer Meisterschaft. Heinrich Bülle.

DRESDEN: Der Erfolg des neugegründeten Dresdner Chorvereins lässt die älteren Korporationen nicht ruhen. Die durch allerhand Dirigenten-Fährlichkeiten glücklich hindurch gesteuerte „Dreyssigsche Singakademie" veranstaltete unter Leitung des Herrn Kapellmeister Kurt Hösel, dem man das Epitheton „rührig" nicht wird vorenthalten können, volkstümliche Aufführungen von Mozarts Requiem, Goetzs' „Nänie" und Beethovens „Ruinen von Athen". Durch die zunehmende Zersplitterung des Vereinslebens überhaupt, des Gesangvereinslebens aber im besonderen, ist natürlich auch dieser älteste gemischte Chorverband betroffen, und so tritt er numerisch nur auch etwa so stark an, dass er in nicht zu grossen Räumen allein bestehen kann. Will man grössere Thaten leisten, muss man nach „Anschluss" Umschau halten, was aber jetzt nur noch seitens der Robert Schumannschen Singakademie und des Neustädter Chorgesangvereins gethan zu werden scheint. Diese Vereine traten wenigstens am Busstag (26. Februar) in der Dreikönigskirche zusammen, um uns unter Herrn Ramoths Leitung eine im wesentlichen recht gelungene Aufführung des „Messias" zu bescheren. Jetzt konzentriert sich begreiflicherweise das Interesse bereits auf das nochmalige Hervortreten des eingangs erwähnten „Chorvereins" (Leitung: Herr v. Baussnern). Ende März oder Anfang April will er Liszts „Christus" bringen. Der Erfolg wird entscheidend sein für das Schicksal der Neugründung, von der man in hiesigen musikalischen Kreisen vielfach eine allgemeine Gesundung der hiesigen Chorverhältnisse erhofft.

Otto Schmid.

ESSEN: Bachs Johannes-Passion war das V. Musikvereins-Konzert gewidmet, das unter Wittes Leitung auf seiten des Chors namentlich in den Chorälen gute Leistungen aufzuweisen hatte. Den Evangelisten sang Franz Litzinger trotz seiner Indisposition mit tiefer Wirkung, Herr Loritz übernahm in letzter Stunde und mit bestem Erfolge die Basspartie, während die Sopran- und die Altpartie durch die Damen Haase und Hövelmann vertreten wurden. Max Hehemann.

FRANKFURT A/M.: Zwei treffliche Konzerte des Museums mit je einem symphonischen Hauptstück in D-moll waren jüngst mit Dank zu vermerken. Einmal handelte es sich um die Neunte von Beethoven, ein andermal — in einem Volkskonzert — um Schumanns D-moll, die Gust. Kogel besonders schön leitete. Im Schlusssatz von Beethovens gigantischem Werk geht seine Auffassung mehr als diejenige anderer Interpreten auf das Zerlegen in einzelne Teile aus — in Phasen, Episoden, wie man will —

die hinreissende Urkraft, die aufs Ganze zielt, habe ich anderswo stärker verspürt. Mehr Bülow- als Wagnerstil zur Verklärung des Beethovenstils! Dort eine von heiligem Ernst eingegebene Analyse, hier eine in heiligem Feuer verschmolzene Synthese des Meisterwerkes; ich halte es mit der letzteren und ehre beide. Beethoven ward auch in dem letzten Produktionsabend des Hockschen Streichquartetts gefeiert, und wieder zeigte es sich, dass es den vier Spielern, die sich zum Zweck des Septetts und der Kreutzersonate mit anderen leistungsfähigen Kräften verbündet hatten, ernst um ihre Kunst zu thun ist, dass sie ihre Musik um mehr machen, als um Beifall oder Geld allein. Herr Hermann Zilcher, Schüler des hiesigen Hochschen Konservatoriums, entwächst mit der Zeit den „akademischen Ruten"; er durfte es schon wagen, vor ein von ihm selbst geladenes Publikum zu treten. Seine pianistischen Fertigkeiten haben Konzertreife, die namentlich bei Bach hervortritt; er kann auch komponieren, was er dem Publikum übrigens bei früheren Gelegenheiten überzeugender demonstriert hat, als vor kurzem in seinem Klavierabend. Hans Pfeilschmidt.

GENF: Die berühmte französische Opern- und Konzertsängerin Madame Darloys gab hier ein gut besuchtes, recht interessantes Konzert. Die Dame besitzt einen sehr umfangreichen, frischen, geschmeidigen Mezzosopran, von weichem, sehr sympathischen Ton. Die Wahl der Gesänge beweist, dass Madame Darloys ihr Können in den Dienst ernster Kunst stellt. Das 7. Abonnementkonzert fand unter Mitwirkung von Frl. Clara Janiszewska, Pianistin, sowie Frl. Adrienne Dauphin, Sängerin, statt. Als Novitäten sind Les Djinns, poème symphonique für Piano und Orchester von C. Franck und Marche triomphale, von J. Lauber, zu verzeichnen. Das darauffolgende Konzert zu Gunsten der Orchestermitglieder war mehr zu Gunsten der Konzert-Sängerin Frau Marie Brema, die für die paar schon längst abgedroschenen Liedervorträge 1000 Franken einkassierte!.... Ein Konzert der hiesigen Lehrerin am Konservatorium, Frau Amélie Bulliat, hatte einen guten Erfolg. Im 8. Abonnementkonzert gelangten folgende Novitäten zum Vortrag: La mort du Printemps, Scène lyrique für Sopran und Orchester von E. Jacques-Dalcroze. Die Gesangspartie hatte die Gattin des Komponisten, Frau Nina Faliero-Dalcroze übernommen. Ferner der Prologue symphonique pour la tragédie Oedipe-Roi, von M. Schillings. Zu erwähnen sind die Konzerte von dem Damenchor L'Heure Musicale unter Leitung von Frau Zibelin-Wilmerding; jenes von dem Baritonisten Z. Chéridjian unter Mitwirkung der Fräul. Marcelle Charrey (Klavier) und Caroline Harter (Violine), sowie das Konzert Moriz Rosenthals, unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frau Clara Schulz. Sämtliche Konzerte erfreuten sich grossen Zulaufes und eines wohlverdienten Beifalls. Prof. H. Kling.

GIESSEN: In unserer Stadt ist nicht leicht musizieren. Es fehlt an einem ausreichenden Lokal für grössere Konzerte, es fehlt an einem guten städtischen Orchester, es fehlt an Geld. Nur zwei Dinge fehlen nicht: Ein vorzüglicher Dirigent und ein anspruchsvolles Publikum. Unser akademischer Musikdirektor Gustav Otto Trautmann lässt sich's keine Mühe verdriessen, den widrigsten Umständen zum Trotz, immer aufs neue schwere Aufgaben anzugreifen und sie mit seinem grossen Können bei oft nur unzulänglichen Mitteln siegreich durchzuführen. Die von ihm geleiteten drei grossen Konzerte und mehrere kleinere Darbietungen haben das auch in diesem Winter wieder bewiesen. Eine Grossthat für unsere beschränkten Verhältnisse war die Aufführung des Weihnachtsmysteriums von Philipp Wolfrum am 16. Dezember, leider nicht in der Kirche, aber nach den Intentionen des Komponisten mit lebenden Bildern und Pantomimen, in dieser Form die Erstaufführung des Werkes überhaupt, deren Vortrefflichkeit von Sachverständigen, mit dem Werke genau vertrauten Beurteilern aus Heidelberg und Frankfurt mit hohem Lobe anerkannt wurde! Die Soli wurden von Frau Julia Uzielli, den Herren Oskar Noë, August Leimer und Mitgliedern des Akademischen Gesangvereins gesungen. Chor und Orchester waren, dem Publikum

unsichtbar, hinter der Bühne aufgestellt, wodurch die Grösse der Klangwirkung zwar etwas beeinträchtigt, der intime Reiz aber erhöht wurde. Über die Bilder war die ganze Lieblichkeit der himmlischen Poesie ausgegossen, aber auch dem dramatischen Charakter der Komposition vollauf Rechnung getragen. Der Erfolg war unbestritten. Das beste Zeugnis für die Bedeutung des Werkes selbst dürfte sein, dass die Teilnahme der Mitwirkenden sich durch lange Wochen hindurch von Probe zu Probe steigerte. In zwei Orchesterkonzerten führte uns Trautmann Beethovens zweite Symphonie, Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre, Saint-Saëns' Marche héroique, Schumanns Einleitung zu Manfred, Goldmarks „Ländliche Hochzeit" und Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut" vor unterstützt im ersten Konzert wie auch im Weihnachtsmysterium, von der durch dienstliche und andere Aufgaben leider sehr stark in Anspruch genommenen Regimentskapelle, im zweiten durch die Homburger Städtische Kurkapelle. Als Solisten hatten wir Frau Florence Bassermann (Klavier) und Herrn Hugo Oushoorn (Cello). Ausser diesen drei grösseren Veranstaltungen brachte uns der Konzertverein noch einen Kammermusikabend der Frankfurter Quartett-Vereinigung Hock und Genossen und einen Liederabend der Frau Emma Rückbeil-Hiller aus Cannstatt (Schubert, Brahms, Strauss, Rubinstein), die sich mit ihrer herrlichen Stimme und der Grossartigkeit ihrer seelischen Empfindung die ihr von früheren Besuchen schon zugethanen Herzen von neuem eroberte. Ihr Gatte, Herr Kgl. Musikdirektor Hugo Rückbeil, erfreute uns durch sein Geigenspiel. Einen besonderen Genuss bereitete auch in diesem Winter Herr Trautmann den musikverständigen Kreisen durch seine in Gemeinschaft mit den Herren Rebner (Violine) und Hegar (Cello) veranstalteten drei Kammermusikabende, in denen ein feinsinnig zusammengestelltes Programm mit künstlerischer Hingebung zu vollendeter Wiedergabe gebracht wurde. Als Gesangssolisten lernten wir bei diesen Gelegenheiten Frl. Clara Bellwidt (Alt), Frl. Nellie Vernée (Mezzosopran) und Herrn Hans Schroeder (Bariton) kennen. Unsere Konzertsaison beschloss der Akademische Gesangverein mit einer gelungenen Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt".

Prof. Dr. G. Krüger.

GOTHA: Die musikalischen Darbietungen unserer Stadt neigen seit den Besuchen der Meininger immer mehr der Orchestermusik zu. So sehr wir das frische Streben auch anerkennen, so fürchten wir doch eine bedenkliche Rückwirkung auf die früher so bemerkenswerten Vokalkonzerte, besonders für Männergesang. Auch der verflossene Monat brachte zwei grosse Orchesterkonzerte: Ein solches vom Musikverein mit der „Faust-Symphonie" von Liszt, „Faust-Ouvertüre" von Wagner und „Don Juan" von Strauss, unter Leitung des Kapellmeisters Lorenz, dessen Einstudierung sehr zu loben war, wie er auch die Durchführung prächtig gestaltete. Das letzte Werk in seiner genialen Konzeption und farbenreichen Instrumentation zündete gewaltig. — Die Liedertafel aber veranstaltete unter Prof. Rabichs Direktion einen Wagner-Abend: „Waldweben", „Vorspiel und Isoldes Liebestod" und „Das Liebesmahl der Apostel". Der Tenorist Knote aus München sang die „Gralserzählung", „Lohengrins Abschied" und „Walthers Preislied" mit ausserordentlichem Erfolg, wenn wir auch der Meinung sind, dass der Sänger bei besserer Schulung der vortrefflichen Stimme noch Bedeutenderes leisten könnte.

Osc. Heuser.

HALLE: Kunstgenüsse, wie solche uns das Konzert von Edouard Risler und Henri Marteau brachte, verdienen es, dass man ihrer mit ganz besonderer Wärme gedenkt. Meisterhaft im Klavier-, wie im Violinpart war die Wiedergabe der Mozartschen B-dur-Sonate sowohl, als auch der Beethovenschen Kreutzer-Sonate. Als ein hervorragendes musikalisches Ereignis muss sodann das Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters mit Richard Strauss als Dirigenten genannt werden. Bruckners D-moll-Symphonie, die Tondichtung „Don Juan" und die Liebesscene aus „Feuersnot" von Rich. Strauss — für Halle alles Neuheiten — und Liszts „Les

Préludes" bildeten das Programm des ausserordentlich interessanten Konzertes, das uns Rich. Strauss ebenso als genialen Komponisten, wie als Meister-Dirigenten bewundern liess. Das Orchester folgte seinem Führer mit grosser Feinheit und Schlagfertigkeit und zeigte sich allen Anforderungen in vollstem Masse gewachsen. Herr Strauss wurde schon nach der Brucknerschen Symphonie, mehr noch aber nach den eigenen Kompositionen und am Schlusse des Konzerts in einer hier noch nicht dagewesenen Weise gefeiert. — Sodann ist der Eugen d'Albert-Abend der „Neuen Singakademie" als interessantes musikalisches Ereignis zu registrieren. Nur d'Albertsche Kompositionen enthielt das Programm und zwar: die Elfenscene aus „Gernot" mit Frau Hermine d'Albert-Fink und Herrn Strathmann-Weimar in den Solopartieen, das Klavierkonzert in E-dur, das der Komponist selbst bewundernswert spielte, den sechsstimmigen Chor: „Der Mensch und das Leben", die Ouvertüre zu „Die Abreise" unter des Komponisten Leitung, und eine Reihe von Liedern, die Frau d'Albert-Fink entzückend gesungen hat. Sehr tapfer hielt sich das von der hiesigen Militärkapelle gestellte Orchester; aber auch die Chöre kamen zu gutem Gelingen. — Die beiden Februar-Konzerte des Winderstein-Orchesters reihten sich ihren Vorgängern würdig an. An Symphonieen brachten sie Goldmarks „Ländliche Hochzeit" und Beethovens Siebente, während solistisch Frau Wilma Normann-Neruda, die grosse Geigenkünstlerin, und Frl. Therese Behr, eine jedem Konzertsaale zur Zierde gereichende Sängerin, mitwirkten. — Der letzte Kammermusikabend des Arno Hilf-Quartetts hatte als Neuheit ein Klavierquartett (op. 15) von Heinrich XXIV. Fürst Reuss zu verzeichnen und zwar spielte der fürstliche Komponist den Klavierpart selbst. Schliesslich sei noch das Konzert erwähnt, welches die Konzertsängerin Johanna Bodenstein unter Mitwirkung von Laura Helbling (Violine) und Günther Freudenberg (Klavier) hier veranstaltete, dem ich aber nicht beiwohnen konnte.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Herr Musikdirektor Laube mag sich mit einem Wort trösten, das von den Frauen gilt: Die besten sind die, von denen man am wenigsten redet. Das gilt zu einem guten Teile auch von den Dirigenten. Still und bescheiden häuft der Mann, dem Hamburg so viel zu danken hat, der das Steuer führte, als die Verhältnisse am ungünstigsten lagen, Verdienste auf Verdienste. Man spricht nicht davon, weil Laube sich nicht inscenieren kann und zu stolz ist, zu diplomatischen Kniffen zu flüchten, wo er ehrlich fordern kann. So sei ihm, der für Hamburg etwa der ist, was Rebicek für Berlin und der seine Stellung benutzt, beste Musik ins Volk zu tragen und jungen Talenten die Bahn zu ebnen, wenigstens an dieser Stelle einmal herzlich gedacht. Sein Benefizabend ist der Anlass dazu. Wie immer brachte er diesmal auch eine besondere Musik: Charpentiers geniale, in Fresko-Manier hingeworfene Suite: Impressions d'Italie, eine Musik so voll Esprit, Grazie und Laune — was wäre die Muse, die keine Laune hat — wie die „Louise", die viel masslos überschätzt wird, ebenso sehr ehrlich bewundert wird, oft unverstanden bleibt, aber selten so missverstanden wurde, wie man's neulich in einer Abhandlung in der sonst doch immer noch ziemlich vernünftigen „Gesellschaft" erlebte. Mit dem Orchester des Vereins der Musikfreunde brachte Laube die vom Temperamente des Dirigenten lebende Suite prächtig heraus; nicht minder Strauss' „Till Eulenspiegel". Nikisch, nach wie vor der Mittelpunkt der musikalische Anregung suchenden oberen Zehntausend, nach wie vor auch der Mittelpunkt der infamen weit anonymen Angriffe eines „Lotsen"-Lehrlings, dem das Patent ernstlich entzogen werden sollte, brachte letzthin als pièce de résistance Mozart. Gewiss — gut. Aber von Nikisch erwartet man allmählich auch mal was andres. Die Klavierabende Lamonds finden reiche Anerkennung und sogar guten Besuch; wenige Solisten giebt es, die in Hamburg das Letztere von ihren Konzerten sagen können.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Richard Strauss, der geniale Komponist und Dirigent, gab unserem Musikleben in der letzten Februarwoche einen ungewohnten Glanz. Er dirigierte in dem Abonnementskonzert unseres herrlichen, bei dieser Gelegenheit auf 80 Musiker verstärkten Königl. Orchesters sein „Heldenleben", welches durch die ihm innewohnende Macht und Fülle der Gedanken und die geradezu vollendet schöne Aufführung einen wahren Begeisterungsjubel hervorrief. Dann gab Strauss mit dem trefflich disziplinierten, aber hinsichtlich edler Klangabtönung nicht gerade hervorragenden Berliner Tonkünstlerorchester ein eigenes Konzert, in welchem neben der thematisch äusserst interessanten D-moll-Symphonie von Bruckner Strauss' „Don Juan", Liszts „Préludes" und die Liebesscene aus der „Feuersnot" geboten wurden. Strauss als Dirigent zu sehen, und seine Einwirkung auf das von ihm geleitete Orchester zu verfolgen, ist schon an sich ein Genuss. Kommt hinzu, dass er gerade als Leiter eigener Werke hier auftrat, denen er eine bewunderungswürdige Interpretation zu teil werden liess. — In dem oben angeführten Konzert unserer Königl. Kapelle gab es noch unter Kotzkys frischer Leitung Wagners „Faust-Ouvertüre", Schumanns „Ouvertüre, Scherzo und Finale", sowie Gesangsvorträge des englischen Tenoristen Coates, der augenblicklich die deutschen Opern- und Konzerthäuser mit seinen keineswegs erstklassigen Leistungen beglückt. L. Wuthmannn.

KARLSRUHE: Das Konzertleben sah im Monat Februar seinen Höhepunkt unstreitig im 5. Abonnementskonzert des Grossh. Hoforchesters, das unter Felix Mottls Leitung Liszts „Faustsymphonie" und Wagners „Liebesmahl der Apostel" ganz vollendet zur Wiedergabe brachte. In dem Lisztschen Werke fand nach den Schilderungen von Fausts Erdenkampf, Liebesfreude und Aufwärtsverlangen, wie es im 1. Satz in charakteristischen, farbenvollen Zügen geschildert ist, vor allem der 2. Satz den stärksten Beifall, da hier die wunderbarliche melodische Tonsprache von Grethchens Liebesglück und Herzensklarheit die Hörer entzückte. Der Schlusssatz „Mephistopheles", der die Motive Fausts und Grethchens so originell zu negieren sucht, bis der Liebe und des edlen Menschenstrebens Göttlichkeit alles abwärts Zwingende überwindet, kam dann mit so wirksamer Macht zur musikalischen Darstellung, dass, zumal nach dem Eingreifen des Chores das Publikum geradezu enthusiasmiert war, und Herrn Generalmusikdirektor Mottl immer wieder vor die Rampe rief. Vom „Liebesmahl der Apostel", das dann folgte, wird man sich weniger elementar gefesselt fühlen, da in ihm Wagner den Höhenweg seiner Kunst, der Endliches und Unendliches verbinden sollte, noch nicht beschritt. Demnach aber verdient es, bei Choraufführungen wohl beachtet zu werden, wenn man wie hier in der s. Z. in Kassel preisgekrönten „Liederhalle" einen Männerchor zur Verfügung hat, der bei Klangreinheit und Sicherheit der Intonation das mannigfaltige Nebeneinander der einzelnen Chorteile der Jünger und Apostel zu beherrschen und dramatisch herauszuarbeiten weiss. Gerade die dramatische Steigerung des Werkes, im a capella-Gesang wie im Hinzutritt des Orchesters, giebt zugleich mit einer gewissen natürlichen Erhabenheit der Stimmung dem Ganzen einen eigenen Reiz und veranlasste, von Mottl kraftvoll hervorgehoben, auch beim Publikum seine grosse Wirkung. — Von Chorwerken brachte im übrigen im letzten Monat nur noch der „Pfarrcäcilienverein der Liebfrauenkirche" Rob. Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" unter seines Dirigenten Gönner Leitung mit ansprechendem Gelingen zur Wiedergabe. An Kammermusiken hörten wir von der aus Mitgliedern des Hoforchersters bestehenden Vereinigung Mozarts Streichquartett in F-dur, in geistvoller und technisch ausgezeichneter Darbietung, sodann mit Felix Mottl am Klavier Beethovens machtvolles B-dur Trio (op. 97), das sich ordentlich plastisch vor dem Hörer aufbaute. In einer Matinée des Instrumentalvereins fand das Mozartsche Quintett op. 20 eine sehr anerkennenswerte Aufführung. Die Solistenkonzerte bescherten uns diesmal als Meister der Geige den Böhmen Franz Ondricek, als vorzüglichen Klaviervirtuosen den erblindeten Italiener Gennaro Fabozzi

und als vielbejubelten Liedersänger den Holländer Prof. Johannes Messchaert, zwischen die sich noch ein Liederabend unseres ehemaligen Baritonisten am Hoftheater, des Wiener Sängers Ferdinand Jäger einschob. Albert Herzog.

KÖLN: Im 9. Gürzenichkonzert teilten sich mit Dr. Wüllner, der zu Beginn die G-moll-Symphonie von Mozart dirigierte, Max Bruch und Anton Urspruch in die Ehren des Abends. Professor Hess spielte des ersteren Violin-Serenade mit glänzender Technik und rhythmischer Verve, so dem Stück des persönlich dirigierenden Komponisten zu einem starken Erfolg verhelfend. Die Serenade ist von melodiöser inniger Erfindung, wenn auch an Arbeit und Tiefe nicht gerade hochbedeutend. Urspruchs „Frühlingsfeier" kam dank der pompösen Ausführung durch unsern Riesen-Gürzenich-Chor zu schönster Wirkung und damit zu Erfolg. Die Unterlage, Klopstocks halb genialisch, halb läppische Ode ist an sich schon so länglich, dass sie etwas ermüdet. Urspruchs Musik ist von grosser Wärme, meisterhaft im Satz und kann als eine Verquickung des alten, plastischen Chorstils mit moderner Schilderungskunst gelten. So erinnert denn auch manches in der Konzeption direkt an Beethoven (Neunte, letzter Satz!) und Wagner (durch den glutvoll-sinnlichen, hier und da theatralischen Ausdruck). Frau Kammersängerin Wittich aus Dresden sang die grosse Fidelioarie, Hallenarie und Gebet aus Tannhäuser mit viel bühnenmässigem Schwung, sonst aber recht unrein und wenig künstlerisch. Raoul Koczalski gab drei Chopinabende und wenn auch vieles in technischer Beziehung auszusetzen war, so kann doch nicht von ihm gesagt werden, dass er die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt hätte.

Willy Seibert.

KONSTANZ: Unsere dieswinterlichen Abonnementskonzerte sind am 26. Februar zu Ende gegangen; es war ein würdiger Abschluss; bot er uns doch schon einen Teil der neuesten Straussschen Schöpfung Feuersnot (Liebesscene), der, in vorzüglicher Wiedergabe, seine tiefe Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlte und uns den grossen Tondichter ein gewaltiges Stück näher brachte. Ferner wurde die Böcklinsymphonie von Dr. Hans Huber, der mit seinem vortrefflichen Basler Vokalquartett anwesend war, aufgeführt und erntete reichen Beifall. Das Quartett sang uns Lieder von Cornelius, Brahms und Dvořak. Von letzterem kamen auch noch zwei Sätze aus dem Konzert für Cello (Solist Alfred Saal) zu ebenfalls vorzüglicher Ausführung. Von den vorangegangenen drei Konzerten brachte uns das erste Sakuntala von Goldmark und Liszts Mazeppa, das zweite Dvořaks Symphonie „Aus der neuen Welt" und die symphonische Dichtung Barbarossa von Siegmund von Hausegger und das dritte Carnaval romain (Berlioz); an Solisten Mary Schulhoff, Theodor Bertram, Sofie Röhr-Brajnin und die junge Violinkünstlerin Hertha von Seldeneck aus Karlsruhe. Die Leitung der gesamten orchestralen Aufführungen lag in den Händen des Königl. Musikdirektors Konstantin Handloser, des Gründers der Abonnementskonzerte. Er entledigte sich mit prächtigem Gelingen seiner schwierigen Aufgabe, und hat für die Darbietungen dieses Winters wieder unseren besonderen Dank verdient. Adolf Schuhmacher.

KOPENHAGEN: Seit meinem letzten Bericht haben zwei grosse und teilweise interessante Konzerte stattgefunden, nämlich ein Musikvereins-Konzert und ein Konzert der königlichen Kapelle (Joh. Swendsen). Beide litten aber an ziemlich unglücklich zusammengesetzten Programmen; auch hierin zeigt sich ja die künstlerische Sicherheit und Überlegenheit eines Dirigenten; leider wird aber bei uns, wie wohl auch anderswo, dieser Punkt nicht immer genügend beobachtet. Der Musikverein brachte zur Weihe des Hauses das Haydnkonzert für Cello, dann mit einem dreisten Sprung Wilh. Bergers Gesang der Geister und schliesslich fast wie ein Faustschlag Tschaikowskys F-moll-Symphonie, ein phantasievolles aber buntes und recht grob gefärbtes Stück. Das Cellokonzert spielte Hugo Becker, zum erstenmale in

Kopenhagen auftretend, und erntete natürlicherweise damit (und noch mehr in einem eigenen Konzert) grossen Beifall. Sehr freundlich wurde die Bergersche Komposition, mit der der Komponist sich hier einführte, aufgenommen, obwohl der Mangel an eigentlicher Inspiration sich bemerkbar macht. — War dieses Konzert zu bunt zusammengesetzt, so litt das Konzert der königlichen Kapelle an Einförmigkeit: nicht weniger als fünf einsätzige Orchesterstücke — Vorspiel, Legende, symphonische Dichtung — wurden vorgeführt, davon vier neue von César Franck (Chasseur maudit), Chausson, Schielderup und Fini Henriques.

Vor ein paar Wochen besuchten uns wieder die Schweden Tor Aulin, Stenhammar und Forsell. Die beiden ersten trugen wunderschön die unvergleichliche Violinsonate v. C. Franck vor; Forsell, dessen seltene stimmliche Vorzüge ich schon einmal stark hervorgehoben habe, enttäuschte leider etwas in Beethovens Liedercyklus, den er musikalisch gar nicht bewältigte. Letztens war das Brüsseler Quartett mit Franz Schörg an der Spitze unser Gast, und die vier trefflichen Künstler mit ihren herrlichen Instrumenten entzückten uns durch ihre aufs feinste durchgearbeitete Interpretation von César Francks Quartett. Im Vortrag von Schuberts D-moll-Quartett, namentlich vom ersten Satz, vermisste ich Romantik und jugendliches Feuer. Der Satz wurde zu schnell und zu virtuosenhaft gespielt; eine Musterleistung waren dagegen die Andante-Variationen, sowie Schörgs Solovortrag einer Bachschen Sarabande und Gigue.

Dr. William Behrend.

LEIPZIG: In den zwei Gewandhauskonzerten der letzten vierzehn Tage gab es an Orchestervorträgen: einmal das Händelsche G-moll-Konzert mit 2 obligaten Violinen und obligatem Violoncello, Schuberts H-moll-Symphonie-Sätze und Mozarts C-dur(Jupiter)-Symphonie — das andere mal die Symphonie pathétique von Tschaikowsky und Les Préludes von Liszt, beides Paradestücke des Herrn Prof. Nikisch und des Gewandhausorchesters. Im ersteren Konzert sang mit sehr grossem Beifall der königl. sächs. Kammersänger Carl Perron die Lysiart-Arie und Lieder von Rabl, Franz und Löwe —, im anderen fand die Berliner Hofopernsängerin Frl. Thila Plaichinger freundliche Aufnahme ihrer nicht ganz ebenmässig schönen Reproduktionen der Rache-Arie aus „Don Juan" und der Götterdämmerungs-Schlussscene. Ein ausserordentliches philharmonisches Konzert (zum Besten einer zu begründenden Orchester-Pensionskasse) brachte unter Kapellmeister Hans Winderstein in recht wohlgelungener Ausführung Beethovens siebente Symphonie, „Till Eulenspiegel" von Strauss und den „Kaisermarsch" von Wagner, dazu aber Gesangsvorträge des Dresdener Hofopernsängers Herrn Ejnar Forchhammer, der insonderheit mit der Gralserzählung aus „Lohengrin" vermöge seiner jugendfrischen und wirklich schön behandelten Stimme lebhafte Begeisterung wachrufen konnte. Ein grosses Verdienst hat sich der von Herrn Dr. Göhler geleitete Riedel-Verein mit der für das reichsdeutsche Gebiet allerersten Aufführung zweier chorischen Kirchenwerke von Anton Bruckner: der E-moll-Messe für achtstimmigen Chor und Blasorchester und des 150. Psalms für Sopransolo, Chor und grosses Orchester erworben. Ergänzt wurde das Programm des am sächs. Busstage in der Thomaskirche abgehaltenen Vereinskonzertes durch das ergreifende Stabat mater aus Liszts „Christus". Ein sehr erfolgreich verlaufener Klavier-(Beethoven) Abend des Frl. Hedwig Mayer, ein letzter Lieder-(Hugo Wolf)Abend des Dr. Ludwig Wüllner, bei dem der gefeierte Sänger schliesslich durch Überreichung eines silbernen Lorbeerkranzes geehrt wurde, mehrere Kirchenaufführungen und ein weiterer populärer Kammermusikabend der Herren Roesger und Genossen, bei dem als sehr sympathische Solistin die hiesige Konzertsängerin Frl. Anna Hartung mitwirkte, vervollständigte das Konzertbild der letzten Februarwochen. Am Königl. Konservatorium der Musik ist das durch Jadassohns Tod freigewordene Lehrfach in sehr zweckentsprechender Weise neu besetzt worden. Herr Universitätsmusikdirektor Heinrich Zoellner übernimmt ab Ostern den Kompositionsunterricht, während für den theoretischen Unterricht zu Michaelis der

augenblicklich noch in Karlsruhe wirkende sehr tüchtige Musikpädagoge und Komponist Stephan Krehl in das Lehrerkollegium des altberühmten Instituts eintreten wird.

Arthur Smolian.

LINZ: Im Mittelpunkte des Musiklebens unserer Stadt steht der Musikverein, der seit 81 Jahren bestrebt ist, die musikalische Bildung unserer Bevölkerung zu heben. Der Verein erhält Musikschulen, welche von 400 Schülern besucht werden, er veranstaltet jährlich vier symphonische Konzerte — darunter ein Volkskonzert — und eine ausserordentliche Konzertunternehmung. Der hohen Begeisterung unseres Musikdirektors Göllerich für seinen Meister Liszt verdanken wir es, dass wir auch heuer wieder eine symphonische Dichtung des Meisters und zwar Mazeppa vernahmen. Das von Dämonie beherrschte, leidenschaftdurchglühte Werk wurde mit Begeisterung aufgenommen. — Selbstverständlich ist es, dass in keiner Konzertsaison Richard Wagner fehlen darf. Wir freuten uns heuer an seinem Siegfried-Idyll und an der gewaltigen Holländer-Ouvertüre. — Schon seit einigen Jahren erschien Brahms nicht mehr auf dem Konzertprogramm, dies hat den Musikverein bewogen, dessen Erste Symphonie zur Aufführung zu bringen. — Nicht nur unsere modernen Tondichter fanden die ihnen gebührende Würdigung, pietätvoll gedachte der Verein auch der älteren Grossmeister, so hörten wir Mozarts G-moll-Symphonie und das Conzerto grosso in G-moll von Händel. Die Soli in letzterem Werke spielten unsere heimischen Künstler: die Herren von der Hoya (1. Violine), R. Körner (2. Violine) und F. Schober (Cello) stilvoll und mit edler Abtönung. — Da Smetana als Symphoniker in Linz noch fremd war, wurde der Aufführung des Werkes „Die Moldau", das den zweiten Teil von dem Cyclus symphonischer Dichtungen „Aus meiner Heimat" bildet, mit einiger Spannung entgegengesehen. — Anerkannt muss werden, dass das Orchester des Musikvereins, das zum Grossteil aus begeisterten Dilettanten besteht, die vielen Klippen, welche die gesamten Werke entgegenstellen, glücklich umschifft hat. Dies ist vor allem unserem Musikdirektor August Göllerich zu danken, der nun schon seit sechs Jahren das Orchester leitet.

Alois Königstorfer.

MILWAUKEE: So rege sich auch das Leben auf musikalischem Gebiete entwickelte, die erste Hälfte der Saison brachte noch nicht das Ereignis, dass die enggezogenen Grenzen unserer Gemeinde überschreitet. Verschiedene Gastspielgrössen, die den Ocean kreuzten, stellten sich auch in unseren Konzertsälen ein. Die grosse Oper macht aber regelmässig in Chicago Halt. Für Spieloper wird sich später eine englische Truppe einstellen. Mit „Fledermaus" und „Fatinitza" zog ausnahmsweise die Operette ins deutsche Pabsttheater ein. — Ganz grossstädtischen Charakter zeigt Milwaukee nur in Bezug auf Konzerte. Indirekt von Bedeutung war hier die jüngste Vereinigung der künstlerischen Leitung unserer beiden noch ziemlich embryoartigen Lehrinstitute für Musik: des „Wisconsin Conservatory" und des „Wisconsin College of Music". Abgesehen von Schülerkonzerten, machten uns seine Lehrkräfte an zwei Abenden mit Kammermusikwerken bekannt. Mozart, Schumann, Rubinstein, Kiel, Sinding begegneten uns als alte Bekannte auf dem Programm. Neu für uns war nur Ippolitoff Iwanoffs Klavierquartett; seine Bekanntschaft verdanken wir einem Konzert des „Milwaukee-Trio". Weder das Werk, noch die Art seiner Aufführung begeisterte. — Der „Etiquette" nach neu waren vier Konzerte, die sich als Balladenabende einführten. Arrangiert von einer Amerikanerin der „Society", hatte die Sache insofern Erfolg, als sich besonders zahlreich die fashionablen Yankees einstellten. Der „Etiquette" wurden die Abende aber durchaus nicht gerecht. Balladen waren nur spärlich auf dem Programm vertreten. Künstlerisch waren die Abende eher eine Enttäuschung. Der zweite brachte Madame Nordica als Gast, um zu zeigen, dass sich die Künstlerin heimischer auf der Bühne als im Konzertsaal fühlt. Am vierten Abend zeigte Frau Fanny Bloomfield-Zeisler von Chicago ihr Können als Pianistin. Mit ästhetischem Geschmack und routinierter Technik

trug sie Beethoven, Chopin, Schubert, Mendelssohn vor. — Am 12. Nov. gastierte das Chicagoer Symphonie-Orchester von Theodor Thomas. Abermals zeigte es die Höhe seiner Künstlerschaft durch Darbietung von Weingartners Es-dur-Symphonie, d'Alberts Cellokonzert, und Fragmenten aus Rheingold. Der Abend stand unter den Fittigen des Milwaukee-Männerchors, der sein eigenes Konzert am 7. Januar abhielt. Beachtung verdienten Bruchs „Am Rhein" und Marschners „Serenade". Hier zeigte sich die gute Schule, das gediegene Stimmmaterial des Chors, der unter Leitung von Herrn Hugo Kaun steht. — Der a capella-Chor gab sein 34. Konzert. Gesänge von Gade, Kawerau, Othegraven, Krögel und Schumann kamen zur Aufführung. Reinheit der Intonation, Rhythmus und Nuancierung war beim Vortrag anerkennenswert. Als Solistin erschien eine wohlgeschulte Pianistin, Frau Fanny Richter-Fink von New-York. Der Leiter dieses Chors, Herr William Böppler, hatte auch Gelegenheit, sich als Dirigent des neugegründeten „Milwaukee-Symphonie-Orchesters" zu zeigen. Dies Unternehmen scheiterte schon öfters, doch konnte ihm durch Aufbringen eines Garantiefonds von etwa 20000 Mark eine Wiedergeburt bereitet werden. Dem ersten Konzert des Unternehmens sah man als dem wichtigsten Ereignis der Saison entgegen. Bei der Auswahl des Programms hatte man sich ein zu hohes Ziel gestellt. Man begegnete der Ouvertüre der Zauberflöte, der C-moll-Symphonie von Beethoven, Bachs „Air" in C-moll, der Lisztschen Rhapsodie No. 2 und Webers Jubelouvertüre. Der Leiter, bisher Chorwerke dirigierend, schwang zum erstenmale den Taktstock über ein grosses Orchester. Mängel waren unvermeidlich. Man sah mehr das Wollen statt des Könnens. Der Pianist Hans Brüning brachte Chopins „Polonaise brillante" in Es gediegen zur Geltung. Das zweite Konzert zeigte mehr Sicherheit. Es brachte Schuberts Symphonie in C-dur, das Violin-Konzert von Beethoven (Solist Herr Willy Jaffé), Tschaikowskys Kosakentanz und Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille". Am 12. Dezember bot der Milwaukee-Musikverein (Leiter: Eugen Lüning) sein 397. Konzert. Er führt seine Gründung auf das Jahr 1850 zurück. Im Mittelpunkt standen Klughardts Festmotette, Richard Strauss' Quartett „Liebe" und Brahms' Zigeunerlieder. Nicht voll zur Geltung kam Strauss' Quartett. Grossen Erfolg erzielte der Cellist Jan Gérardy mit Sonaten von Grieg und Boccherini. Erich Schmaal vertrat lobenswert den Klavierpart. — 25 Jahre besteht nunmehr der Arionklub (Leiter: Daniel Protheroe). Er brachte Händels Messias zur Aufführung. Soli, Chor (200 Stimmen), Orchester und Orgel gaben, kleine Unebenheiten abgerechnet, ein treffliches Tonbild des unsterblichen Werkes.

Der erste Teil der Saison schloss mit einem Gesangsabend von Frau Lilly Lehmann. Bach, Gluck, Haydn, Schubert, Schumann standen auf dem Programm, Wagner hatte jedoch die Führung. Am Klavier wirkte Herr Reinhold Hermann. Zwölf Jahre waren seit dem letzten Auftreten der Künstlerin hier verflossen. Der Abend war ein künstlerischer Genuss, wie er uns selten zu teil wird. — Noch ein volkstümliches Unternehmen sei nicht vergessen; es sind die Sonntagsnachmittags-Konzerte unseres Altmeisters Christoph Bach, der diesmal seine 35. Saison eröffnete. Hier kommen klassische und moderne Werke gediegen zu Gehör. Max Fischer.

MÜNCHEN: Das 6. Abonnements-Konzert der Musikalischen Akademie brachte als Novitäten die beiden Orchester-Legenden „Der Schwan von Tuonela" und „Lemminkainen zieht heimwärts" des rasch berühmt gewordenen Jean Sibelius. Es ist merkwürdig, wie geschickt dieser Komponist den dürftigen Kern und den Mangel jeder organischen Entwickelung mit ausgesuchten, ja frappant treffenden Farben verhüllt. Der Hörer wird mit köstlichen Details der Instrumentation förmlich überschüttet, bei einiger Aufmerksamkeit aber ziemlich ernüchtert. Die Fachkritik hat sich seinerzeit über den Wert dieser Dichtungen arg getäuscht, wenn sie deren spezifisch russisch- und norwegisch-nationalen Stilelemente als Kennzeichen einer starken Persönlichkeit ansah. Mit ungleich wertvolleren Arbeiten machte uns ein Kammermusikabend des hier lebenden

Tondichters Ermanno Wolf-Ferrari bekannt. Das ist doch wieder einmal ein Charakterkopf, ein Schaffender, der wirklich was zu sagen hat. Zwei Trios und eine Violinsonate sind ganz vortreffliche Dichtungen, voll Kraft und Eigenart, reich an bukolischen Einfällen und plastischen Bildern. Die Form zerbricht Wolf-Ferrari nicht ungern, auch in der Melodei ist er ein bischen frei, es sind zum grösseren Teil Skizzen, aber Skizzen eines Genies. Das reine Gegenteil ist ein neues Klavierquintett Op. 17 von Beer-Walbrunn, das im 2. Abend des Hösl-Quartetts zum Vortrag kam. Beer giebt, was ein frisches Talent geben kann. Erquickenden Humor, auch Geist da und dort, und klare, linealgerechte Formen. Aber ich fürchte, auf diesem Weg wächst ihm ein Zöpfchen. Reich gesegnet waren die letzten Wochen an Liederabenden, die sich für unsere heimständigen Lyriker in die Schanze warfen. So sang das sympathische Frl. Hertha Ritter Dichtungen von Thuille, Rich. Strauss, Hausegger, Schillings und Ernst Boehe; Hr. Loritz widmete sich dem begabten Max Reger und dem genannten Boehe, Raimund von Zur-Mühlen brachte Sächelchen des Baron von Kaskel zum Vortrag — kurz, es waren interessante Abende. Dass sie aber auch genussreich waren, das möchte ich nicht behaupten. Es galt, viel Seelenschmerzen in diesen Liedern mitzudulden, die zu laut und breit sich anliessen, als dass sie alle hätten echt sein können. Ja, es gab sogar Leute, die versicherten, in dem jüngsten Udel-Quartett mehr Genuss und das gefunden zu haben, was sie bislang in der modernen Lyrik vergeblich suchten: den alten, unverfälschten, urgesunden Humor des deutschen Liedes Finckens, Senfls, Heinrich Alberts, Joh. Adam Hillers. Nun, wir haben ja noch einen Hugo Wolf, einen Rich. Strauss . . . aber wenn der Modegeschmack unserer Komponisten für excentrisch-sentimentale Texte noch weiter um sich greifen sollte, dann werden wir bald von einer Krankengeschichte des deutschen Liedes zu reden haben. Dr. Theodor Kroyer.

OLDENBURG: Im 6. und 7. Abonnementskonzert der Hofkapelle brachte Hofmusikdirektor Manns Beethovens Neunte — leider ohne den Chorsatz! — und Goldmarks Suite „Ländliche Hochzeit“ mit Erfolg heraus. Solisten: Der hiesige Kammermusiker Düsterbehn, der unter grossem Beifall seine Meisterschaft auf der Geige (u. a. Paganinis D-dur-Konzert) wiederum dokumentierte; Frl. Therese Reichel, eine angehende Sopranistin, die bei strenger Schule noch viel verspricht, und der Pianist Artur Schnabel-Wien, der diesmal seinen Erfolg der letzten Saison noch übertraf. Anna und Eugen Hildach sangen glänzender als je, u. a. auch den wirksamen Duettencyklus „Zigeunerliebe“. Künstlerisch bedeutsam war auch der Abend des bekannten Bremer Klavierpädagogen Bromberger und des jungen Geigers Barleben, dessen Domäne die virtuose Technik ist. W. von Busch.

PARIS: Wir leben im Zeitalter der Dirigenten: sie sind zu den Heroen der Mode geworden und zwar stehen die deutschen Kapellmeister stets an der Spitze. Zwei in Paris von jeher bekannte und beliebte Gäste haben uns heimgesucht: Mottl und Weingartner. Interesse und Sympathie regte diesmal eher ihre künstlerische Persönlichkeit als die gebotenen Programme. An dieselben lässt sich die Bemerkung allgemeiner Natur knüpfen, dass die Virtuosen des Taktstocks den anderen Virtuosen kaum vorangehen wollen, indem sie aus einem ziemlich beschränkten Repertoire nicht herauskommen! Das Publikum aber, wenn es auch den Taktstock in jeder Abweichung von der gewohnten Vortragsweise der Meisterwerke mit Spannung verfolgt, harrt nicht nur der neuen Nüancen und Tempis, sondern auch der neuen Dinge. Weingartner, vielleicht durch die kühle Aufnahme, die voriges Jahr seiner G-dur-Symphonie zu teil ward, entmutigt, gab ein Programm von streng konservativer Färbung, in dem er die Mozartsche Jupiter, Schubertsche Unvollendete und Brahmssche D-dur-Symphonie auftürmte. Dagegen verzichtete Mottl auf Symphonieen — drum wird er von der Kritik als Theaterkapellmeister hochgepriesen! — und hielt sich an die Egmont-Ouverture und ein Haendelsches Konzert. Frau Mottl erntete nebst dem Gatten reichen Beifall, nament-

lich mit einer Scene aus Cornelius' unvollendeter Gunloed, welche durch ihren Wagnerschen Anstrich und polyphone Arbeit interessierte. Der Geiger Oliveira spielte das 3. Konzert von Saint-Saëns glanzvoll und reizend, in einer an Thibaud erinnernden Weise. — Im Konservatorium trug Professor Brun das Mendelssohnsche Violinkonzert erfolgreich vor. Die daselbst aufgeführte Frithjof-Ouverture von Dubois ist ein solides, nach Mendelssohnscher Art aufgebautes Stück. Allgemeine Bewunderung weckte eine zum ersten Mal gesungene Motette von Palestrina: „omnes amici mei". — In der Philharmonischen Gesellschaft führte das Marteau-Quartett ein neues, manches Interessante, nämlich in Bezug auf Harmonie und Rhythmik aufweisendes Streichquartett des Schweizer Komponisten Dalcroze ein. Als Solist teilte Marteau an dem Abend die Lorbeeren mit Teresa Carreño und einer mit hübscher Stimme ausgestatteten Sängerin Rosa Stelli. In zwei früheren Konzerten errang der Bariton Froehlich ausserordentlichen Erfolg, vielleicht mehr seinem schönen Organ als seiner Kunst zu Dank.

Sig. Stojowski.

POSEN: Herr Dr. Ludwig Wüllner, der berufen war, uns hier in 3 Konzerten das deutsche Lied auszutönen, sang im letzten seiner Konzerte Lieder von Strauss und Hugo Wolf. Namentlich gefielen des letzteren Lieder als die Spenden eines echten Tonpoeten. Wenige Tage vorher war Strauss mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester hier gewesen. Man spielte Stücke von Liszt (Les Préludes), Wagner (Vorspiel zu den „Meistersingern"), Beethoven (Violinkonzert) und Strauss („Don Juan" und Liebesscene aus „Feuersnot"). Gefeiert wurde namentlich der feinfühlige, so allseitig spürsame Dirigent. Seinen Kompositionen vermochte das Auditorium nicht näher zu treten.

PRAG: Im deutschen Kammermusik-Verein brachten Rosée und Genossen ein Streichquartett von Strässer. Recht solide Arbeit. Doch — Gedanken stehn zu fern. Man hat das Gefühl, als redete jemand in einem fort um eine Sache herum, ohne das treffende Wort dafür zu finden. Der czechische Verein erfreute sich eines berühmten Gastes, Enrico Bossi, der als Orgelspieler namentlich in einer eigenen „symphonischen Studie" interessierte. Prof. Suchy spielte Bossis Violinsonate op. 117, die nicht so kühn ist wie ihre temperamentvolle Schwester in E-moll, doch in ihren Mittelsätzen einen sehr respektablen Eindruck hinterliess. — Der deutsche Männergesangverein sang ein neues beifällig aufgenommenes Chorwerk mit Orchester, die „Palmen" von R. Fr. v. Prochazka. — Im Konservatoriumskonzert hörten wir Liszts „Orpheus", Tschaikowskis Nussknackersuite, Sindings Klavierkonzert. Alle Achtung! Indessen kämpft die czechische Philharmonie, trotzdem Künstler, Mäcene, Gemeinden ihr namhafte Beträge zuwenden, sehr hart um ihre Existenz. Leider fehlt ihr ein tüchtiger, hinreissender Dirigent. Der gute Wille des Herrn Celansky thut's freilich nicht. Dr. R. Batka.

STETTIN: Oratorium, Symphonie und Kammermusik erlebten hier im verflossenen Monat je einen Ehrenabend. Schumanns „Faust-Scenen" machten in der aufs feinste abgetönten Aufführung des Musik-Vereins unter Prof. Lorenz namentlich in ihrem 3. Teil tiefen Eindruck. Unter den Solisten war Frl. Münch (Gretchen) eine sehr sympathische, Max Büttner (Faust) eine gesanglich geradezu blendende Erscheinung. Das Symphonie-Konzert lieferten die trefflichen Berliner Philharmoniker unter Rebicek. Aufregende Neuheiten brachten sie nicht, wohl aber nahmen sie in der „Eroica" den von Bülow vorgezeichneten hohen Geistesflug. Weniger geräuschvoll war der Erfolg des Holländ. Trios, doch dürfen die jungen Meister, deren urwüchsiges Musikempfinden stark interessierte, für nächstes Mal auf herzliche Aufnahme rechnen.

Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Es war naheliegend, nach dem Hoftheaterbrand Orchesterkonzerte zu veranstalten. Das erste war ausschliesslich Wagner gewidmet, der im kleinen Wilhelmatheater nicht aufgeführt werden kann. Von neuem zeigte sich, wie wunderbar

ergreifend diese Musik auch losgelöst von der sichtbaren Scene wirkt. Die Hof-Kapellmeister Pohlig und Reichenberger teilten sich in die Leitung, je nach dem Werk, das jedem diesen Winter zufiel. Gesangskräfte und Chor wirkten mit zur Wiedergabe grösserer Abschnitte. Der Besuch und die Begeisterung des Publikums liessen nichts zu wünschen übrig, als dass es bei den regelmässigen Abonnementskonzerten ähnlich sein möge. Im neunten führte Pohlig die D-dur-Symphonie (No. 2) von Haydn und Wagners Huldigungsmarsch auf. Der Wohllaut und die Frische Haydns wurden dank der stilgemässen Wiedergabe zum erquickenden Bad. Vom Orchesterverein hörte man, unter Leitung des Musikdirektors Rückbeil, die C-dur-Symphonie von Schubert und die Ouvertüre zur Zauberharfe (Rosamunde); es war ein prächtiges Schubertkonzert. Reisenauer hat den letzten Klavierabend mit einem unerhörten Erfolg beendigt; man freut sich um so mehr darüber, als gegen den Künstler in unschöner Weise agitiert wurde. Das Programm enthielt Werke von Bach bis Liszt. K. Grunsky.

WIESBADEN: Im IX. Kurhaus-Konzert spielte Godowski aus Berlin das Klavier-Konzert (D-moll) von Brahms. Es war eine Heldenthat. Brahms und Godowsky feierten Triumphe. Und doch schien mir, was Godowsky als Pianist leistete, noch weit in den Schatten gestellt durch das, was Busoni im X. Konzert mit Brahms' „Paganini-Variationen" darbot: das war Virtuosität im höchsten Sinne; Virtuosität mit allem Feuer edler Kunstbegeisterung und reifster Meisterschaft gegeben! Eine neue Symphonie (C-moll) von A. Glazounow fand im selben Konzert rechtmässige Anerkennung: der Komponist hat wirklich etwas — und sogar sehr viel zu sagen, und macht nicht nur Redensarten; der 2. Satz „Thema mit Variationen" ist voll Geist und Leben.

Im letzten Theater-Konzert gab es einen Beethoven-Abend: Mannstädt spielte die beiden Klavierkonzerte in C-moll und Es-dur und dirigierte die erste Leonoren-Ouvertüre und die 7. Symphonie. Und was er macht — das macht er gut. Otto Dorn.

ZÜRICH: Die Nummer drei unserer erstklassigen Männerchöre, der Lehrergesangverein, hat mit seinem jüngsten Konzert Anspruch auf das Reifezeugnis erlangt. Prachtvolles Material und gute Führung riefen Begeisterungsstürme hervor, deren einer sich noch direkt an den anwesenden Autor des „Totenvolk", Hegar, wendete. Der Dirigent Lange nahm die Gelegenheit wahr, seine Neuschöpfung, ein Requiem mit Orchester, Chor und Solis, zu brillanter Aufführung zu bringen. Neben Frau Rückbeil-Hiller wirkte als neuer Stern vaterländischer Herkunft eine hochtalentierte Geigerin — Frl. Hochmann — mit. Die Abonnementskonzerte schlossen mit einem ebenfalls glanzvollen Abend, den Hausmanns Zauber-Cello veredelte. Noch viel freudiger kann aber der Referent melden, dass die populären Symphoniekonzerte, wo es doch nur Brahms zu kosten giebt, ein ausverkauftes Haus zeigten. W. Niedermann.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auf der ersten Textseite dieses Beethovenheftes, das „Die Musik" im Angedenken an des Meisters Todestag, der am 26. März d. J. zum fünfundsiebenzigsten Male wiederkehrt, herausgiebt, steht ein grundlegendes Wort Richard Wagners aus seiner Festschrift „Beethoven" (1870) als Einleitung in dieses Heft, dem sich nach einem ernsten Medaillon C. Zanders, der sich für die „Musik" schon mehrfach durch stimmungsvollen Buchschmuck hervorgethan hat, folgende Gaben anschliessen: Auf der dritten Seite zunächst die

Einladung zu Ludwig van Beethovens Leichenbegängnis. Die hier vorliegende Reproduktion ist in genauer Grösse des Originals hergestellt, von dem uns Herr Carl Meinert einen Abzug freundlichst zur Verfügung stellte. Dieser Partezettel ist zuerst in Ignatz von Seyfrieds „Beethovens Studien" (Anhang S. 49) wiedergegeben. Exemplare der Originaleinladung besitzen u. a. die Berliner Königliche Bibliothek (im Beethoven-Nachlass von A. Schindler) und der Verein Beethovenhaus in Bonn.

Das Gedicht: Bei Ludwig van Beethovens Leichenbegängnisse von J. F. Castelli ward ebenfalls im Seyfriedschen Buche (a. a. O. Seite 55) zum Abdruck gebracht; auch ist es zu finden in Landaus Erstem poetischen Beethoven-Album (Prag 1872) Seite 143. Unsere Reproduktion ist in genauer Grösse des Originals, das aus dem Fr. Nicolas Manskopfschen Musikhistorischen Museum in Frankfurt a. M. geliehen ist, wiedergegeben. Aus derselben reichhaltigen Sammlung stammt auch die Vorlage zu dem Gedicht

Am Grabe Beethovens von Schlechta, das auch in Landaus eben erwähntem Album Seite 143 enthalten ist. Auch dieses besonders gegen seinen Schluss hin schöne Gedicht ist dem Original getreu nachgebildet. Beide Lieder wurden beim Leichenbegängnisse des Gewaltigen in Einzelexemplaren am Wiener Währinger Kirchhof verteilt. — Unsere Leser werden uns dankbar sein, dass wir ihnen das

Heiligenstädter Testament, dieses wunderbar ergreifende Dokument, in einer Facsimile-Reproduktion der Originalgrösse vorlegen! Auf Seite 1054 dieses Heftes hat Dr. Wilibald Nagel mitgeteilt, wie das einzige Schriftstück gewandert ist, und von Herrn Otto Goldschmidt, der dieses Promemoria auf Wunsch seiner Gattin, der berühmten Sängerin Jenny Lind, der Bibliothek seiner Vaterstadt Hamburg schenkte und dadurch das wertvolle Autograph Deutschland bleibend sicherte, erfahren wir, dass nur ganz wenige Facsimile-Reproduktionen s. Z. gefertigt wurden. So kann die „Musik" stolz darauf sein, dieses erschütternde document humain einer schon heute sehr ansehnlichen Zahl von Freunden der Tonkunst in die Hände zu legen.

Eine unbekannte und ungedruckte Komposition Beethovens zu erhalten, rechnet wahrlich zn den seltensten Gelegenheiten! Das entzückende Stück, das Herr Dr. A. Kopfermann so feinsinnig deutete, ist ein kleines Juwel, von dem zu erwarten ist, dass es sich schnell in den Konzertsaal einführt.

Drei Beethoven-Porträts schliessen sich nunmehr an: Dasjenige mit dem Seitenvermerk „Scheffner sculp." gehört zum Beethoventypus aus dem Jahre 1801 bis 1802. Herr Dr. A. Chr. Kalischer hält dieses Blatt „offenbar für ein Seitenstück oder eine Nachbildung der bekannten Zeichnung von Stainhauser, graviert von J. Neidl, nur zeigt das vorliegende Porträt das umgekehrte Profil im Vergleich mit den sonstigen Stainhausers. Diese Scheffnersche Zeichnung erinnert freilich mehr als Stainhauser-Neidl an das jüngst durch Gerh. v. Breuning mitgeteilte Bildnis Beethovens von Horneman (Breuning: Aus dem Schwarzspanier-

hause).“ Das folgende Porträt des grossen Meisters mit dem Vermerk: L. Letronne del. 1815. Fr. Hillemacher f. 1877 (?), dessen Reproduktion eine Radierung aus der Manskopfschen Sammlung zur Vorlage diente, giebt unserm Mitarbeiter Herrn Dr. A. Chr. Kalischer zu folgender Erklärung Veranlassung:

„Dies Porträt kann man „Beethoven mit der schief gewordenen Backe“ nennen. Aber die erste Zeichnung Letronnes (1814) mit dem danach gebildeten Kupferstich von Blasius Höfel gehört zu den vorzüglichsten Beethovenbildern. Bereits A. Schindler bemerkt zutreffend (III, 287): ‚Soll die oftmals gestellte Frage zu beantworten sein, welches von den verschiedenen Bildnissen aus späterer Zeit als mustergültig für die Wahrheit des Charakteristischen anzusehen, so muss unbedenklich dem Kupferstich von Höfel nach der Zeichnung von Letronne aus dem Jahre 1814 der Vorzug gegeben werden. Diese Abbildung zeigt uns den Meister eben auf der höchsten Spitze seines Ruhmes angelangt, mit leuchtenden, scharf hervortretenden Augen, vollen Backen, überhaupt strotzend von Gesundheit.‘ — Hier nun haben wir sogar einen Überbacken — im Überzeitalter nicht übel!“

Das dritte Beethovenbildnis mit dem Vermerk „C. Mittag fecit“ stellt sich als eine Nachbildung des berühmten Beethovenbildes von Schimon (1819) dar; unsere Vorlage war eine Lithographie. Man vergleiche diese Mittagsche Nachbildung mit der allbekannten des Berliner Kupferstechers Eduard Eichens. Das eben erwähnte Schimonsche Ölgemälde besass die Königliche Bibliothek zu Berlin; aber vor mehr als zehn Jahren wanderte es nach Bonn zur Ausstellung im „Verein Beethovenhaus“, von wo es bis heute noch nicht den Rückweg gefunden hat.

Beethovens Eltern nach dem Gemälde von Kaspar Benedikt Beckenkamp: Johann van Beethoven und des Meisters zärtlich geliebte Mutter Maria Magdalena, geborene Kewerich, woraus die Bonner Mundart „Keferich“ machte. Johann van Beethoven heiratete die Witwe des kurfürstlichen Kammerdieners Laym (Leym). Unser Meister verlor seine Mutter, die aus Ehrenbreitstein bei Koblenz stammte, in seinem 17. Lebensjahr, gerade, als der junge Adler eben von seinem ersten Wiener Aufenthalt (1787) nach Bonn zurückgekehrt war. „Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Mutter, meine beste Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? ....“ so heisst es in dem schönen Briefe Beethovens an den Advokaten Dr. von Schaden in Augsburg vom September 1787. — Ein Ölgemälde von Beethovens Mutter besitzt als Geschenk von Dr. E. Prieger der „Verein Beethovenhaus“ in Bonn. Die Mutter erreichte nur ein Alter von 49 Jahren; der weniger gut beleumundete Vater des Meisters starb am 18. Dezember 1792, kurze Zeit nach Beethovens völliger Übersiedelung nach Wien. — Herr Dr. Kalischer teilt uns noch folgendes mit:

„Übrigens darf nicht verschwiegen werden, dass die Authenticität des Bildes vom Vater Beethovens durch den Ehrenbreitsteiner Künstler Beckenkamp angefochten wird. Man vergleiche den ‚Katalog‘ der Beethovenausstellung in Bonn (1890, Verein Beethovenhaus) S. 4, wo es beim Bildnisse der Mutter Beethovens heisst: ‚Als Maler dieses Bildes, von dem eine minderwertige Wiederholung neuerdings in Köln aufgetaucht ist (zugleich mit einem angeblichen Pendant, welches als ‚Vater Beethovens‘ bezeichnet worden ist), wird der tüchtige Maler Kaspar Benedikt Beckenkamp angesprochen.‘ Absolut sicher ist keins von beiden.“ — Eine Kopie dieses Beckenkampschen Bildes von Beethovens Eltern enthält u. a. das Beethovenheft der „Musical Times“ vom 15. Dezember 1892 — ein Heft, das übrigens von Fehlern strotzt.

Der Brief Beethovens, von dem uns dank der Güte seines Besitzers, des Herrn Geheimen Kommerzienrats Julius Wegeler in Koblenz verstattet ist, den interessanten Schluss in photographischer Treue — nur ein wenig verkleinert — hier publizieren zu dürfen, findet [sich abgedruckt in den „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferd. Ries, Koblenz 1838" und lautet folgendermassen:

Wien 25. May 1819.

Lieber Ries! Ich höre und sehe nichts, seitdem ich Ihnen das Quintett und Sonate geschickt, noch viel weniger einen Heller dafür empfangen habe. Ich glaube, es fehlen zu der Sonate die Temposmetronom, diese werde ich mit nächstem Posttag senden.

Ich war derweilen mit solchen Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht; und zwar durch zu übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen.

Componiren Sie fleissig! Mein liebes Erzherzoglein Rudolf und ich] spielen ebenfalls von Ihnen und er sagt, dass der gewesene Schüler dem Meister Ehre macht. Nun leben Sie wohl. Ihre Frau werde ich, da ich höre, dass sie schön ist, jetzt blos in Gedanken küssen; doch hoffe ich, künftigen Winter persönlich das Vergnügen zu haben. — Vergessen Sie nicht das Quintett und die Sonate und das Geld, ich wollte sagen: Das Honorar, avec ou sans honneur — —

[von hier ab beginnt nun unsere Reproduktion, sie lautet:]

Ich hoffe, baldigst von Ihnen nicht allegromässig, sondern Veloce Prestissimo das beste zu hören. Diesen Brief bringt Ihnen ein geistvoller Engländer, welche meistens alle tüchtige Kerls sind, und mit denen ich gern eine Zeitlang in ihrem Lande zubringen mögte.

Prestissimo-Responsio, il suo amico e Maestro. Beethoven.

Das Original ist schwer zu entziffern, weit schwerer als die verhältnismässig leicht lesbare Schrift des „Heiligenstädter Testaments". Die „Übersetzung" auf unserm Facsimile rührt von der Hand F. G. Wegelers her.

Die Beethovenmaske, ein Meisterwerk von Prof. Franz Stuck in München, dürfte vielen unserer Leser bekannt sein. Man findet sie u. a. in Franz Herm. Meissners wertvoller Stuck-Monographie, in dem dieses Bild eine eingehende und liebevolle Erklärung findet.

Mit zwei weiteren, photographischen Nachbildungen von Beethovens Handschrift, diesmal seiner Notenschrift, sei die Reihe unserer Beilagen beschlossen: Die beiden Seiten aus der Originalpartitur der Coriolanouvertüre, die uns deren glücklicher Besitzer, Herr Regierungsrat Dr. Heinrich Steger in Wien, für unser Beethovenheft liebenswürdigerweise photographisch aufnehmen liess. Eine zu dem lapidaren Anfang des gewaltigen Werkes in heiterstem Gegensatz stehende Spezialfreude gewährt der Meister den heutigen Beschauern auf der ersten Seite der Ouvertüre durch das Rechenexempel — links unten — dessen einfache Aufgabe (24 × 13 = 312) er entschieden umständlicher löste, als wir Heutigen zu thun pflegen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.

DIE MUSIK

beschliesst mit diesem Heft das erste Semester seit ihrem Bestehen. — Wir danken wiederholt allen unsern Freunden auf das Verbindlichste für ihre andauernde Teilnahme an unsern Bestrebungen und die zahlreichen anerkennenden Zuschriften, die uns immer wieder beweisen, dass DIE MUSIK eine Notwendigkeit war und heute eine Unentbehrlichkeit geworden ist. — Wir sind in der glücklichen Lage, die Bitte um Erneuerung des Abonnements für das folgende Quartal resp. Semester nur an die Wenigen zu adressieren, die DIE MUSIK vierteljährlich beziehen. Dass unserer Zeitschrift alle unsere Freunde die bisherige Treue bewahren werden, dessen sind wir gewiss, wird doch das bevorstehende Sommerhalbjahr in dem Wert seiner Beiträge und der Reichhaltigkeit der Beilagen in Nichts hinter dem bis jetzt Gebotenen zurückstehen!

Berlin, Mitte März 1902

Herausgeber und Verleger der „Musik“

I. 12

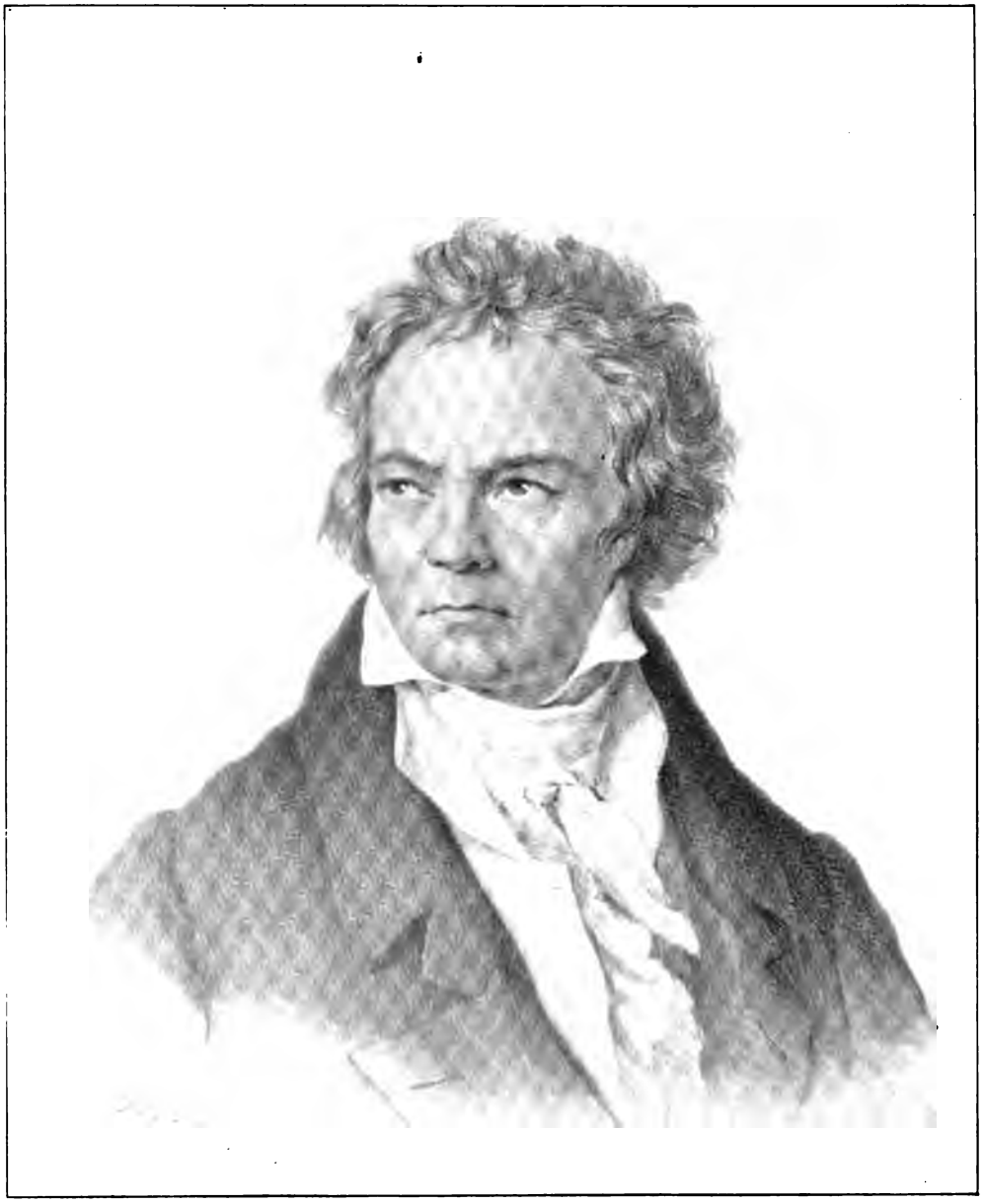
BEETHOVEN. NACH STAINHAUSER
GESTOCHEN VON SCHEFFNER o o

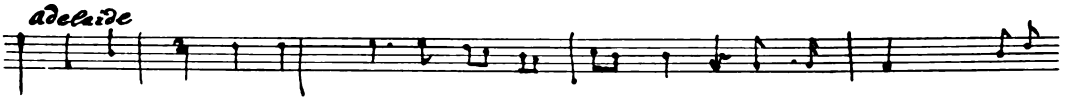
LUDWIG VAN BEETHOVEN
compositeur de Musique de chambre
1770 + 1827

BEETHOVEN. NACH LETRONNE

I. 12

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o





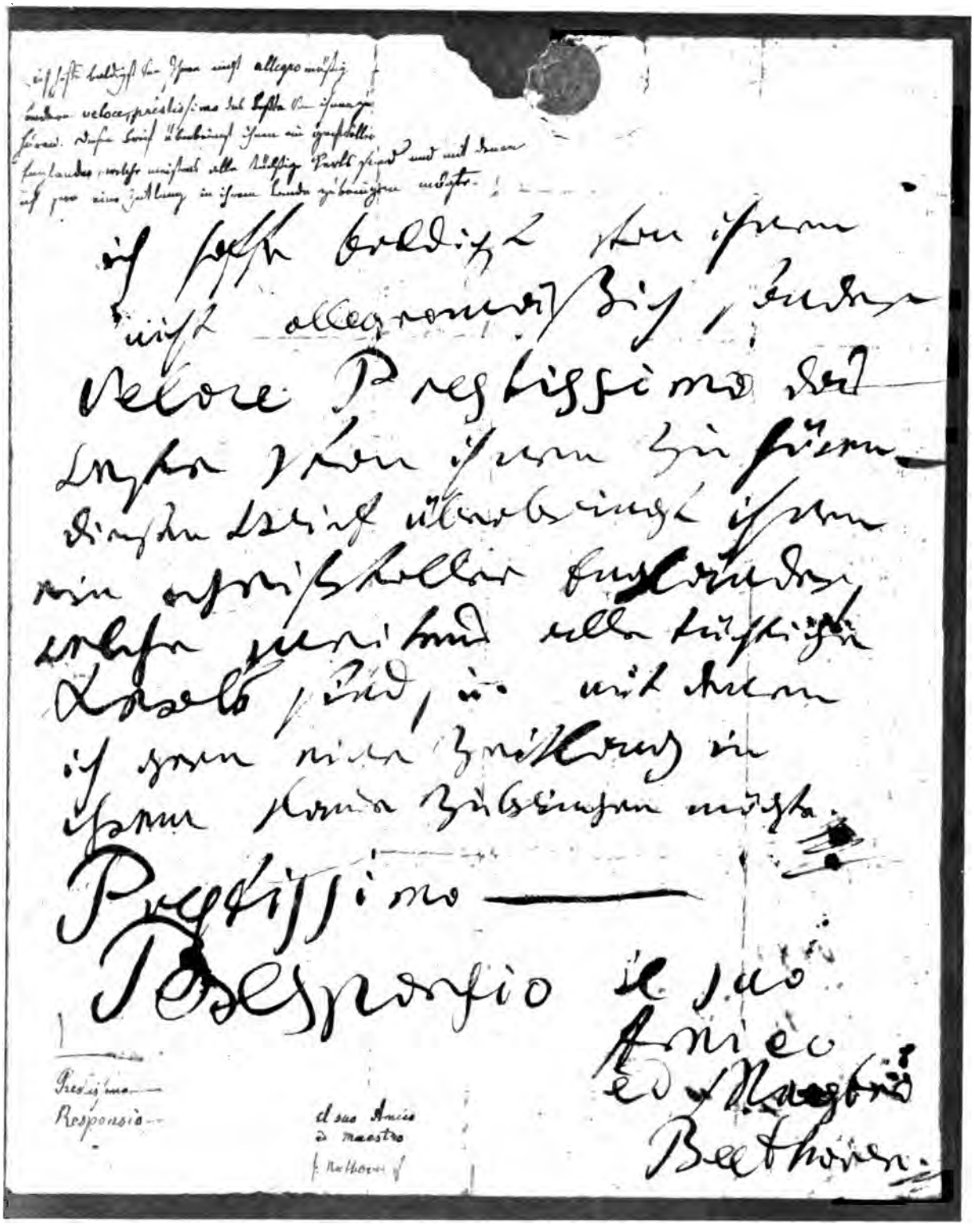
Ludwig van Beethoven

BEETHOVEN. NACH SCHIMON LITH. VON MITTAG

I. 12

BEETHOVENS ELTERN

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. o o



ich sagte beiläufig von Ihnen nicht allegro mäßig
sondern velocissimo del Lepsta von ihnen
spielen. Diese Brief überbringt Ihnen ein ausgezeichneter
Engländer welcher mehrere alte Bekannte Paris sind und mit denen
ich gern eine Zeitlang in ihrem Lande zubringen möchte.

ich sagte beiläufig von Ihnen
nicht allegro mäßig, sondern
Velocissimo del
Lepsta von ihnen hinsichtlich
dieses Briefs überbringt ihnen
ein ausgezeichneter Engländer,
welche mehrere alte Bekannte
Paris sind, u. mit denen
ich gern eine Zeitlang in
ihrem Lande zubringen möchte.

Prestissimo —

Responsio il suo
Amico
ed Maestro
Beethoven.

Prestissimo —
Responsio —

il suo Amico
e maestro
L. Beethoven

I. 12

SCHLUSS EINES BRIEFES BEETHOVENS
AN RIES VOM 25. MAI 1819 o o o o

I. 12

BEETHOVENMASKE VON FRANZ STUCK

Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München o o

Alla Cantata

overtura

Violin

Viol

Cant.

Oboe

Corni in Es

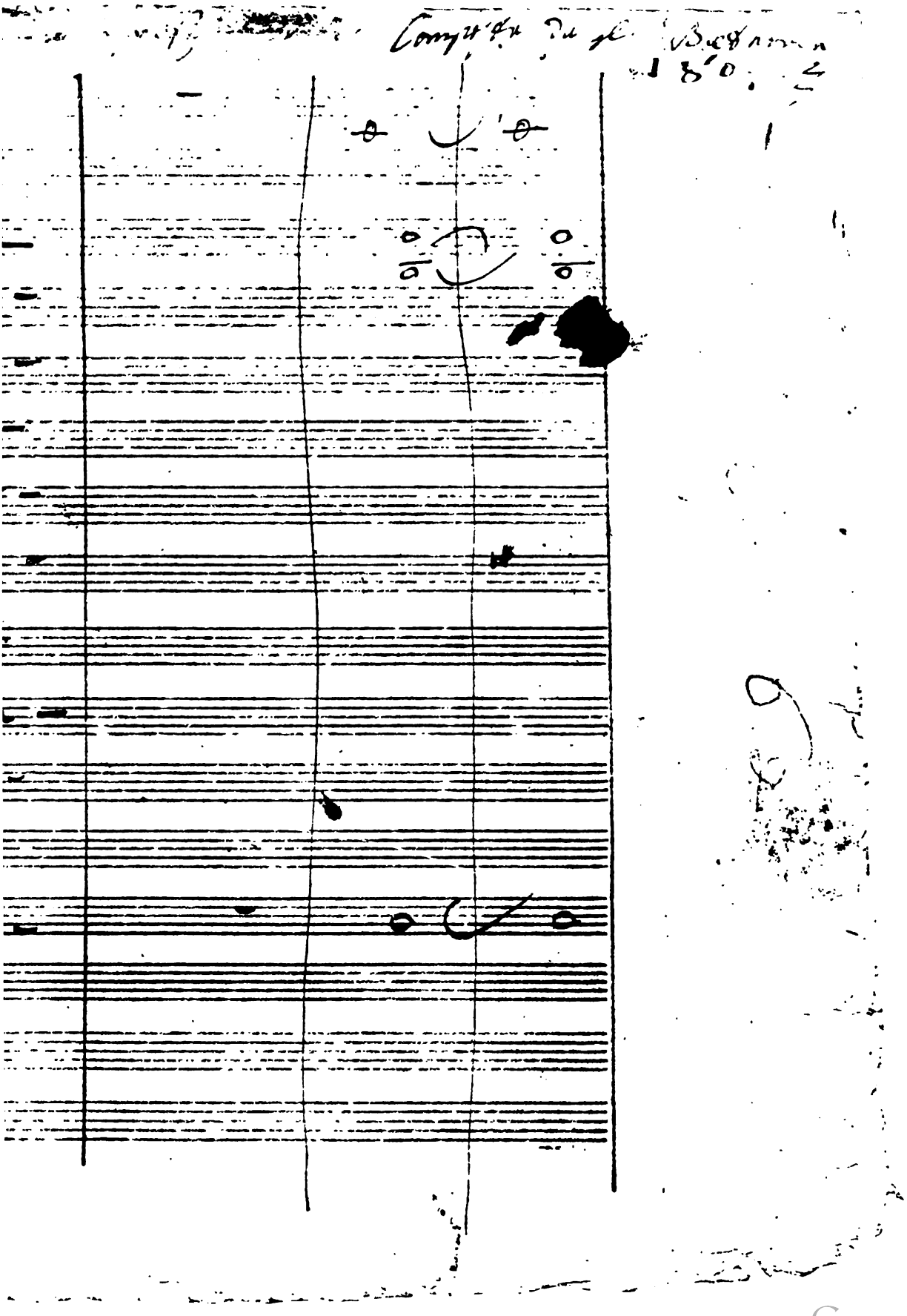
Corni in C

Clarini in C

Timpani in C

Violoncelli

Basso



DIE ERSTE PARTITURSEITE DER CORIOLANOUVERTURE BEETHOVENS

Ein unbekanntes Adagio von

BEETHOVEN

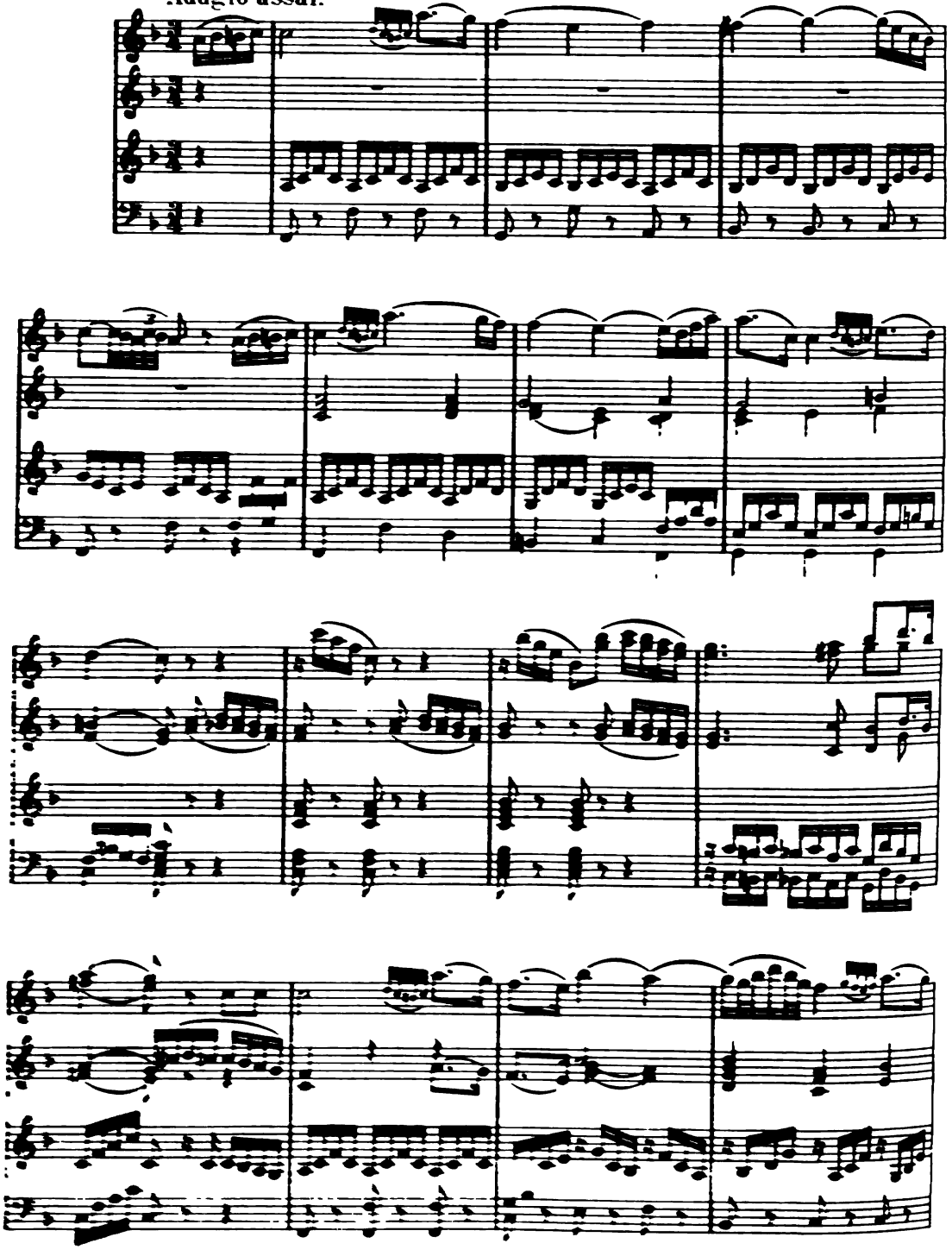
Herausgegeben nach dem Autograph
in der Königlichen Bibliothek zu Berlin von
Dr. A. Kopfermann

Erste Veröffentlichung

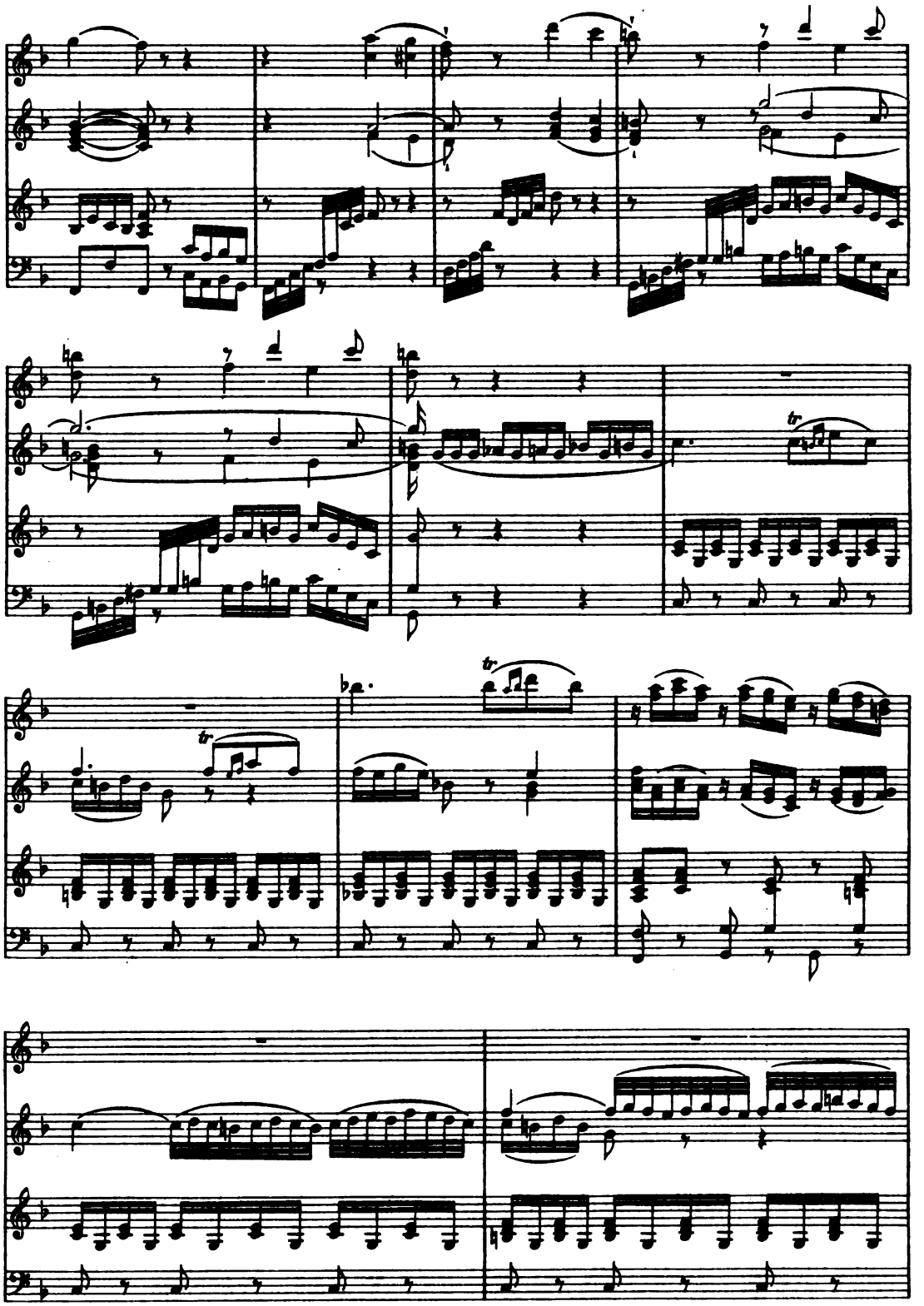
I. 12

Adagio assai.

L. v. Beethoven.

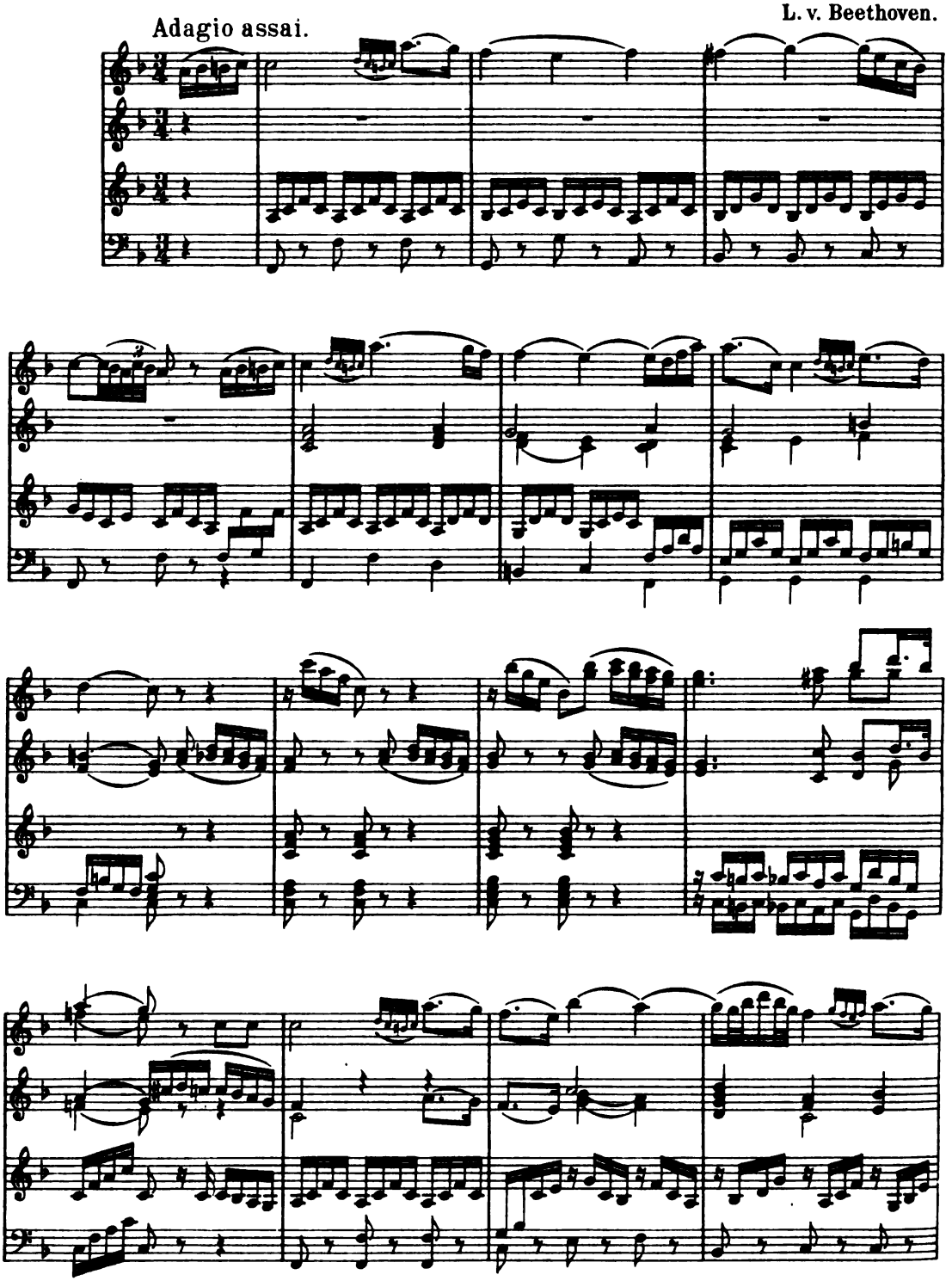


Druck der Breitkopf und Härtel'schen Offizin in Leipzig.

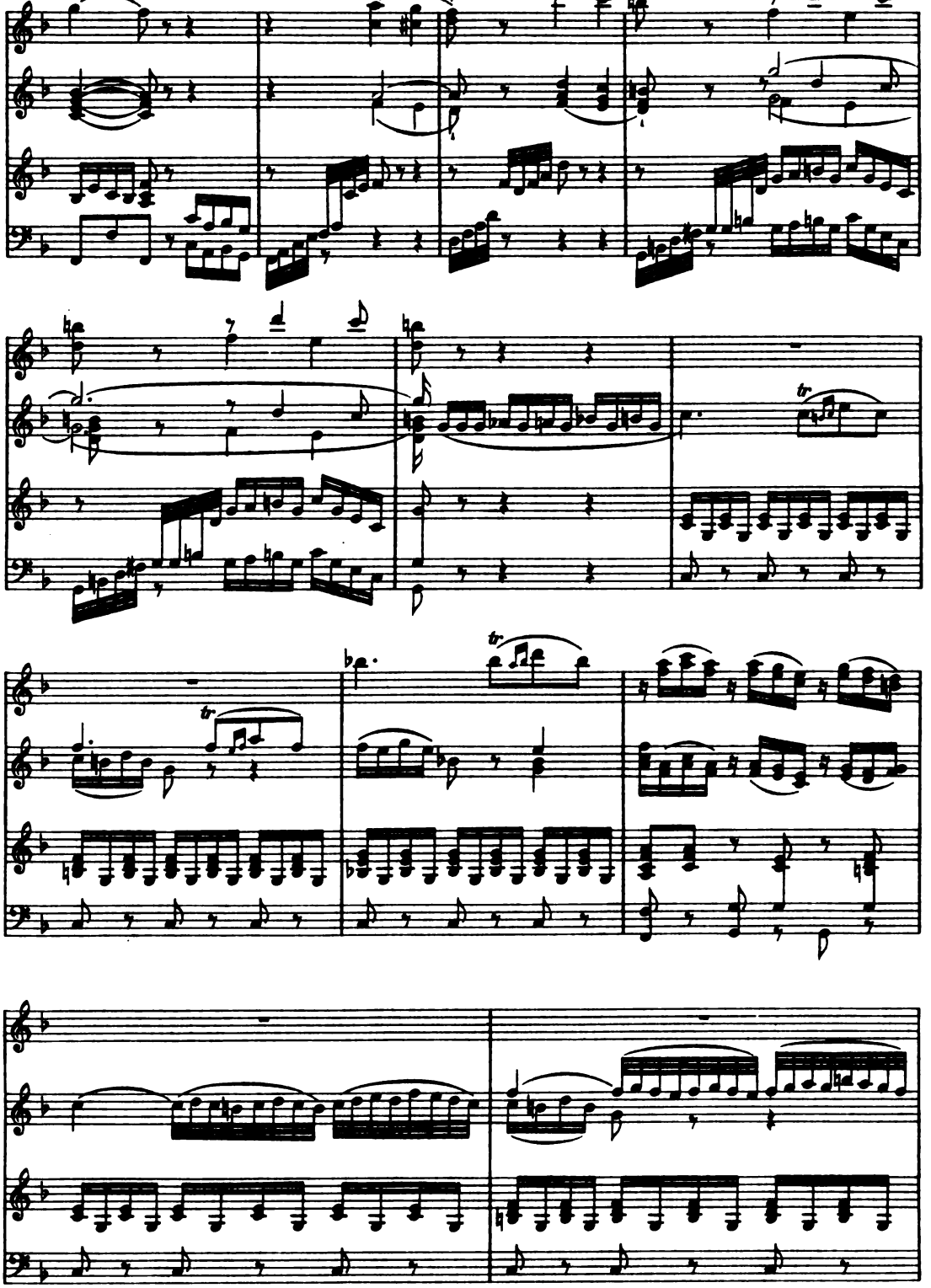


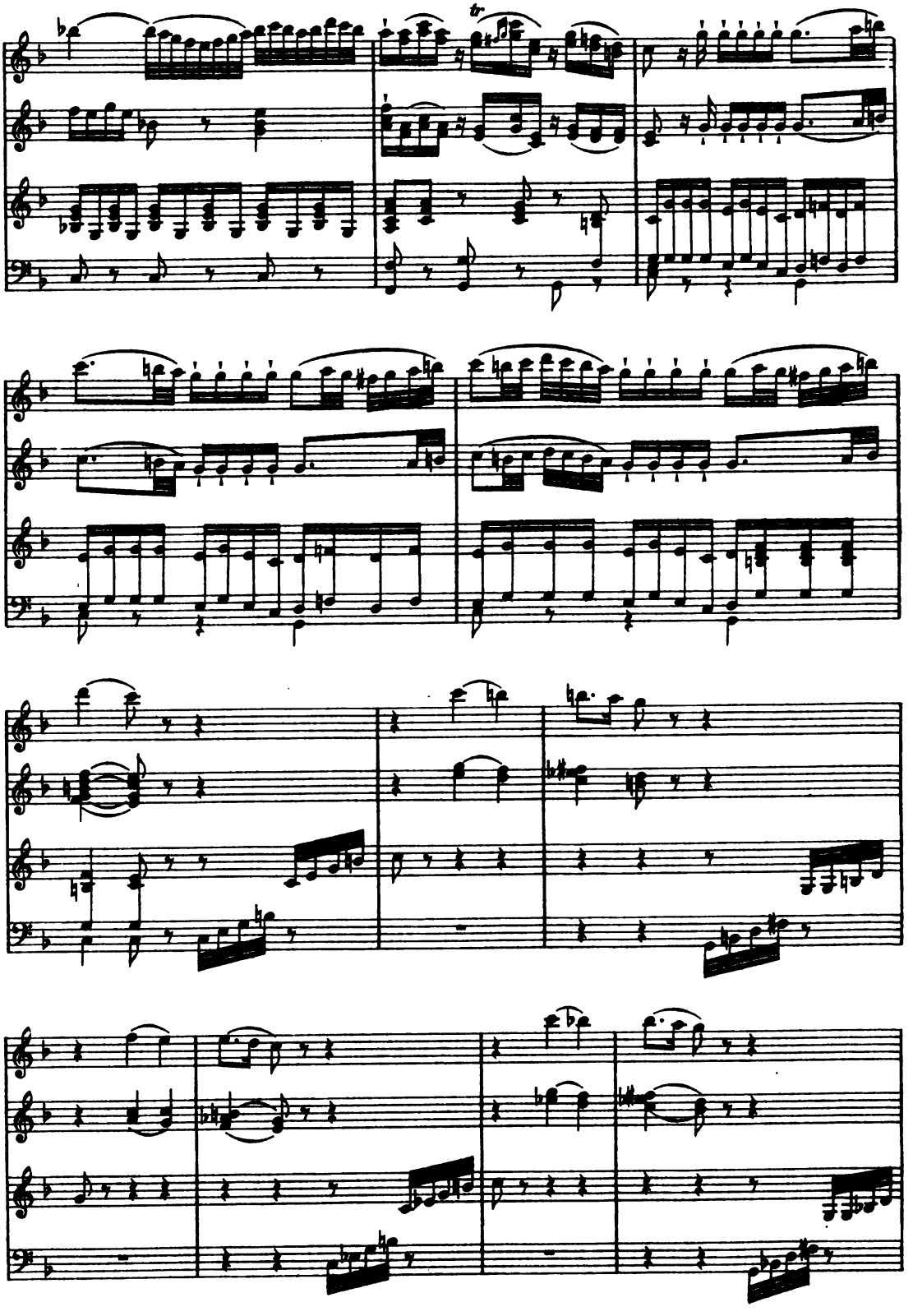
L. v. Beethoven.

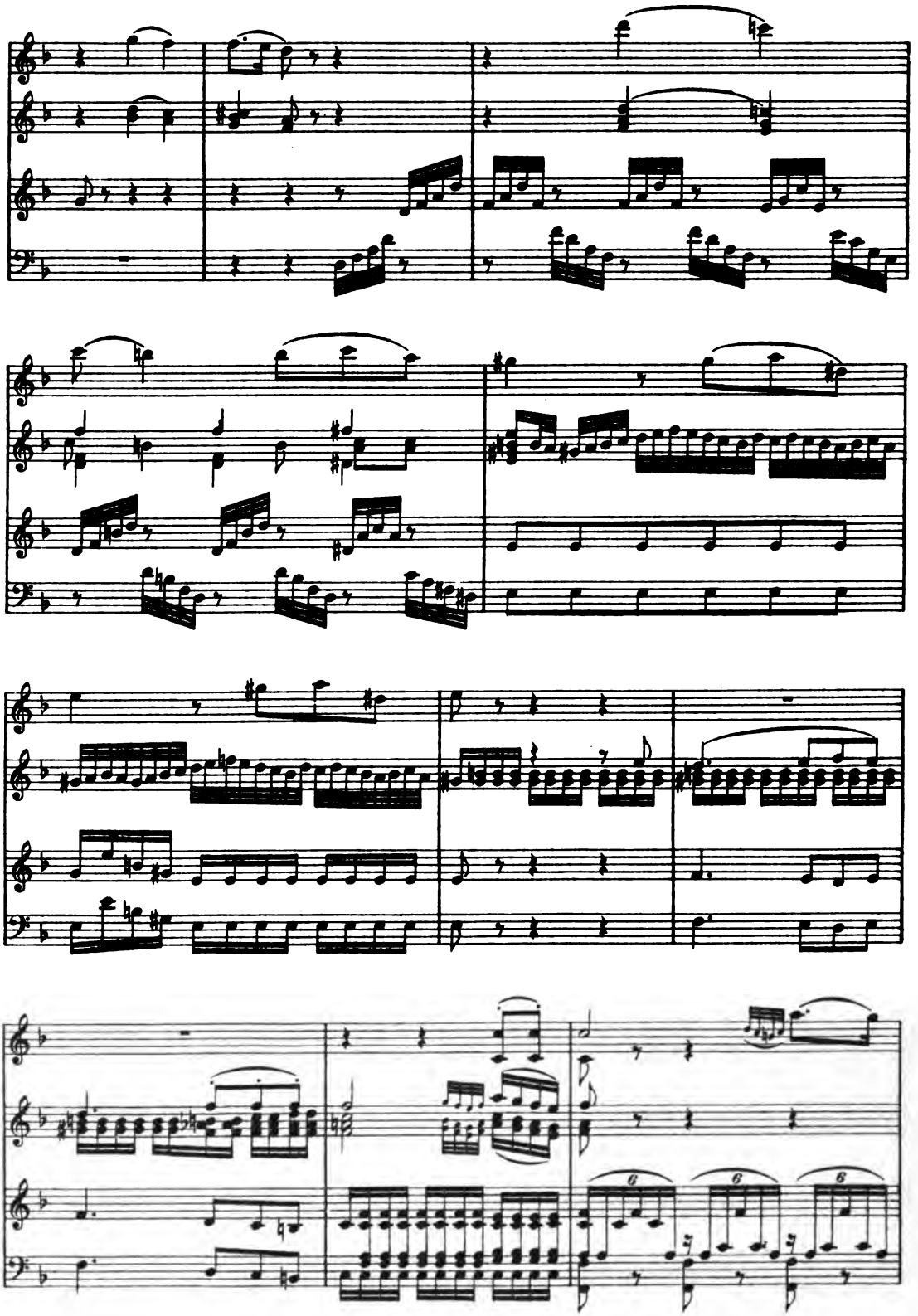
Adagio assai.

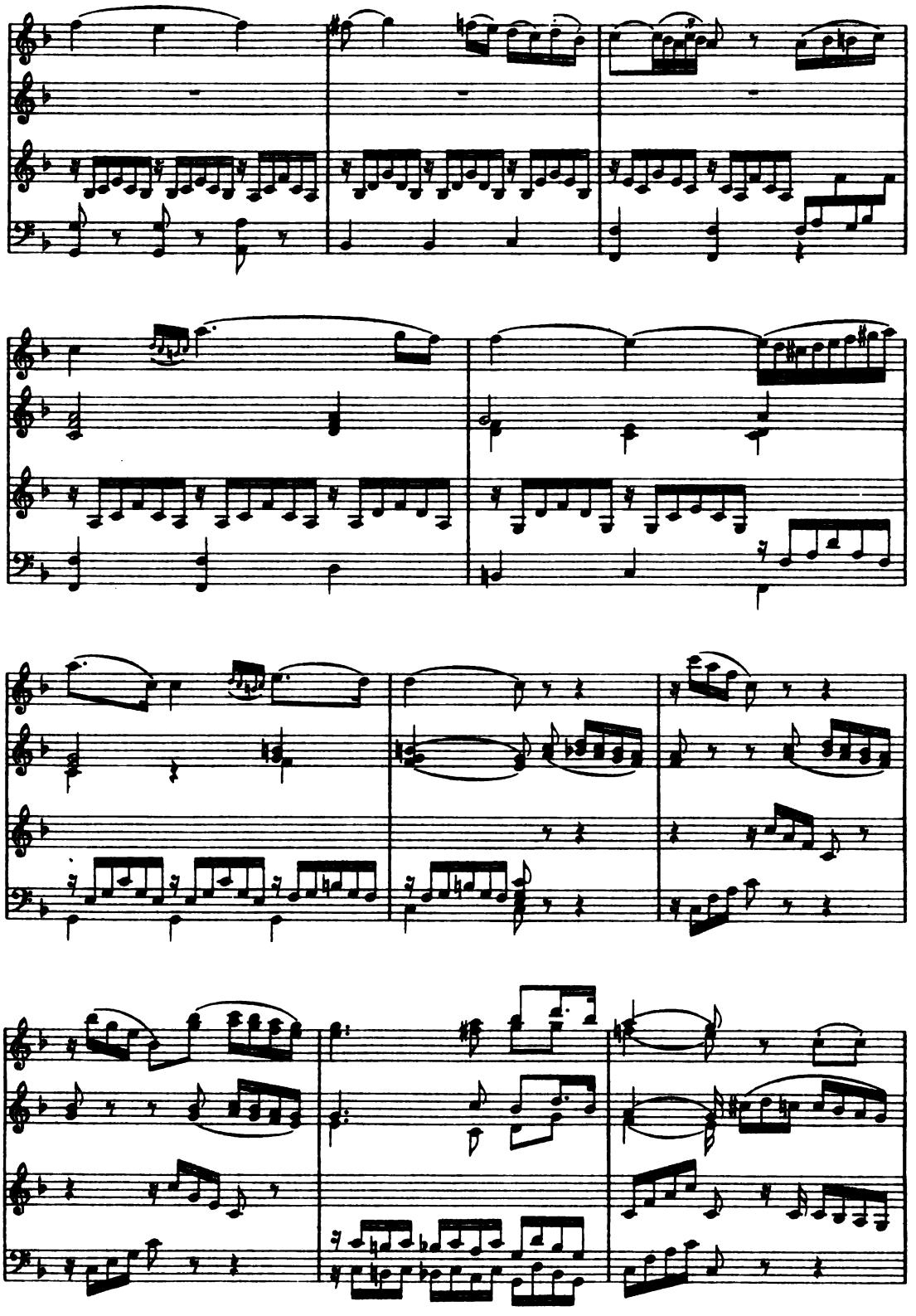


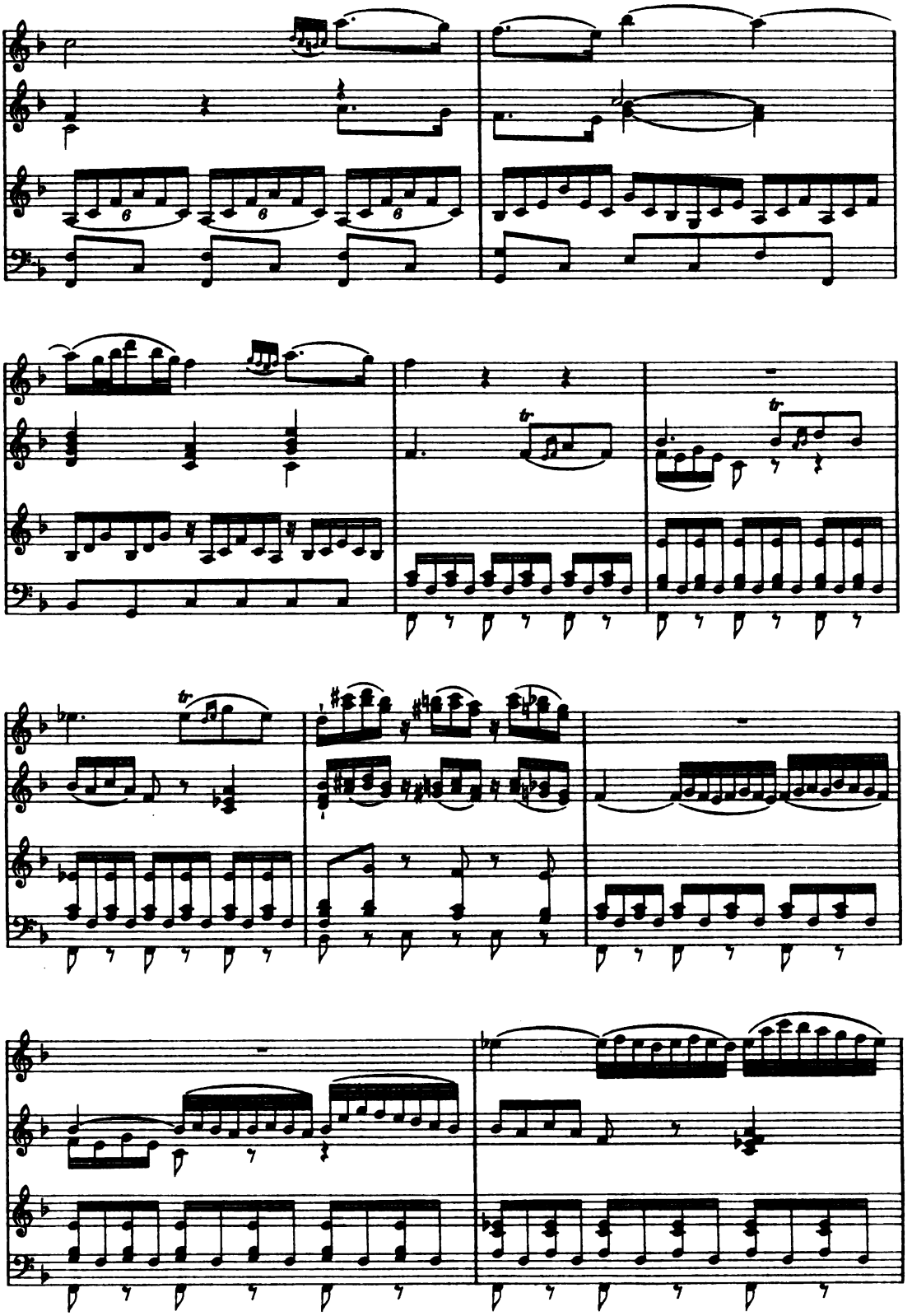
Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

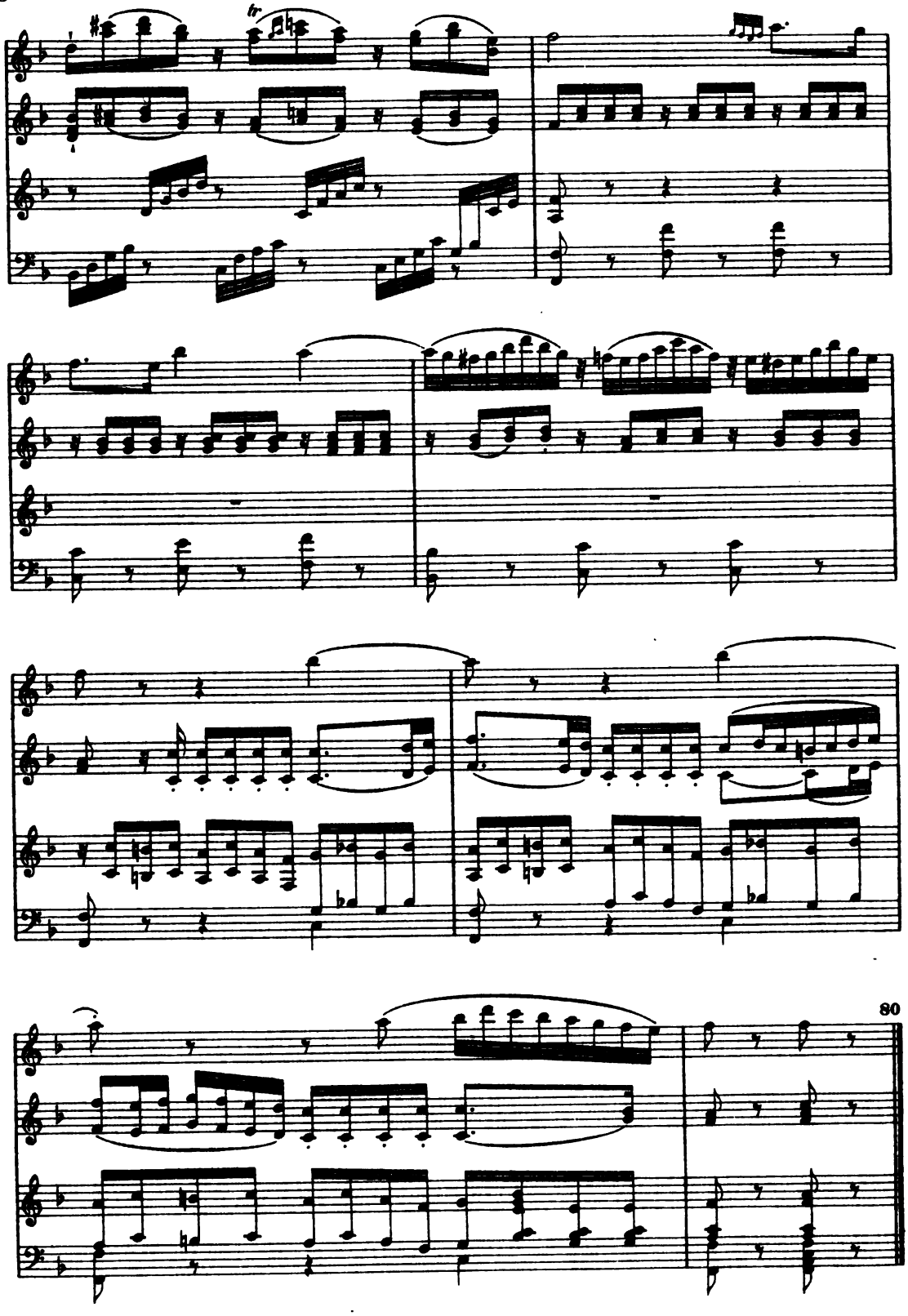












1802

im Oktober — Buchen
— und Jahr Dreisig
— die ich mit Ihnen nehm
— preisten Gemahl
s mich nun gänzlich
Wesenheit fortbestehen
Sie für mich Dürge
Dem — gehe ich fort —
oft in den Schmerzen
ich ihre Geringen —
nem einen Tag
— so lange gehen ich ihre
Begum — o Dem —
im tausendfachen Ursprung
Ihnen — Sie erreichen Sie

Für unmittelbar
Carl ein

nach meinem Tode
Erhalten Sie Ihrer Gnä-