

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

ZWEITER JAHRGANG

ERSTER QUARTALS BAND

BAND V



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1902/1903

Mus 13.34 *



Naumburg Fellowship fund

INHALT

	Seite
Paul Marsop, Der Musiksaal der Zukunft	3
Dr. Georg Münzer, Der Pariser und der Deutsche Tannhäuser	22. 103. 173
Dr. Wilibald Nagel, Die Entwicklung der Musik in England	35
Dr. Max Steinitzer, Musikalische Paläontologie	46
Paul Hiller, Franz Wüllner †	49
Dr. Wilhelm Altmann, Bernhard Molique	51
Max Steuer, Karl Liebig	54
Erich Kloss, Mathilde Wesendonck †	57
A. Eccarius-Sieber, Die Musikinstrumente auf der Düsseldorfer Kunst- und Gewerbe- Ausstellung	60
Hans Embacher, Aus Friedrich Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohde	83. 193
Rudolph Freih. Proházka, Robert Franz	92
Hans Pfeilschmidt, Zum fünfzigjährigen Jubiläum des Rührlichen Vereins in Frankfurt a. M.	110
Dr. Gustav Manz, Kunst und Reklame	114
Willy Pastor, „Der Pfeifertag“ von Max Schillings in Berlin	119
Dr. Otto Klauwell, Der Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel	163
Adolf Göttmann, Gesangstudium und Gesangsmethode	188
Leo Held, Hans von Bülow als Censor	202
Dr. W. Lubosch, Zur Aesthetik der symphonischen Dichtung	243. 330
Dr. Walther Pauli, Johann Friedrich Reichardt	250. 345
Dr. Erich Urban, Puccini und die Jung-Italiener	258
H. Theinert, Jahrhundertfeier eines deutschen Trinkliedes	262
Otto Schmid, Alois Schmitt †	271
Prof. Dr. Richard Sternfeld, Richard Wagner und die Juli-Symphonie von Hector Berlioz	272
Max Steuer, Die Einweihung der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin	273
Richard Heuberger, Aus der ersten Zeit meiner Bekanntschaft mit Brahms	323
R. M. Breithaupt, Musik und Schule	336
Dr. Siccus, Musikalische Konsultationen II	351
Hans Pfeilschmidt, Die Uraufführung von Humperdincks „Dornröschen“ in Frankfurt a. M.	355
Dr. Alfr. Chr. Kallscher, Ein ungedruckter Brief Beethovens	403
Jean Chantavoine, Beethoven nach der Schilderung des Baron de Trémont	412
Dr. Edgar Istel, Richard Wagner und die Neunte Symphonie	419
Franz Hermann Meissner, Beethoven und Menzel	428
Dr. Alfr. Chr. Kallscher, Ein unbekannter Bolero a solo von Beethoven	431
Josef Böck-Gnadenau, Wo wohnte Beethoven in Wiens Umgebung?	433
Besprechungen	62. 122. 205. 357. 441
Revue der Revuen	66. 127. 275. 362. 447
Umschau	71. 134. 211. 281. 366. 450
Eingelaufene Neuheiten	78. 158. 239. 396
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an den Universitäten etc. W.-S. 1902/03	132
Anmerkungen	80. 160. 240. 320. 400. 479

INHALT

Kritik (Oper).

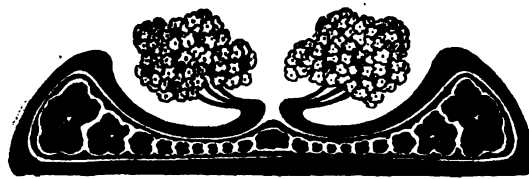
	Seite		Seite
Aachen	370	Essen	372
Amsterdam . . 146. 287.	454	Frankfurt a. M. 147. 223. 291.	456
Antwerpen	287	Genf	372
Basel	287	Graz	224. 456
Berlin	218. 288	Halle	291. 457
Braunschweig	219. 454	Hamburg 148. 224. 291. 373.	457
Bremen	219	Hannover	224. 373
Breslau	146. 289. 454	Karlsruhe	224. 373
Brünn	370	Köln	149. 224. 292. 373
Brüssel	219. 370	Königsberg	292
Budapest	219. 371	Lepzig	149. 293. 374. 458
Buenos Aires	220. 455	Liverpool	374
Charlottenburg	222	London	224. 375
Chemnitz	371	Madrid	150
Darmstadt	222. 455	Magdeburg	151. 458
Dessau	371	Mainz	225. 459
Dresden 147. 222. 289. 372.	456	Mannheim	293
Düsseldorf	290	Moskau	293
Elberfeld	147. 290. 456	München	151. 225. 294. 459
		New-York	294
		Nürnberg	459
		Paris	459
		Petersburg	225. 375
		Philadelphia	295
		Posen	375
		Prag	151. 296. 460
		Riga	296. 460
		Rostock	375
		Rotterdam	460
		Schwerin	225
		Stettin	376
		Stockholm	296
		Strassburg	296
		Stuttgart	225. 376
		Warschau	297
		Wien	226. 297
		Wiesbaden	297
		Zürich	226. 460

Kritik (Konzert).

	Seite		Seite
Aachen	376	Glasgow	385
Agram	460	Graz	470
Amsterdam . . 151. 298.	461	Haag	309
Antwerpen	299	Halle	310. 471
Barmen	376	Hamburg 234. 310. 386.	471
Basel	299	Hannover	235. 386
Berlin 152. 227. 299. 377.	461	Helsingfors	387
Braunschweig	467	Karlsruhe	387
Bremen	382	Kassel	310
Breslau	153. 306. 468	Köln	154. 235. 311. 471
Bristol	307	Königsberg	311
Brüssel	382	Kopenhagen	472
Budapest	382	Krefeld	388
Chemnitz	382	Lepzig 155. 235. 312. 389.	473
Danzig	383	Lemberg	390
Darmstadt	468	Liegnitz	313
Dessau	383	Liverpool	390
Dresden 154. 233. 308. 384.	468	London	236. 391
Düsseldorf	308	Magdeburg	155. 314. 473
Elberfeld	309. 469	Mainz	474
Essen	384	Manchester	316
Frankfurt a. M. 233. 309. 384.	470	Mannheim	316
Genf	385	Moskau	316
		München 156. 237. 317. 391.	474
		New-York	237. 317. 475
		Nürnberg	476
		Paris	318. 476
		Petersburg	237
		Posen	392
		Prag	318. 477
		Riga	318. 477
		Rostock	393
		Rotterdam	477
		Schwerin	478
		Stettin	393
		Stockholm	319
		Strassburg	319
		Stuttgart	238. 393
		Tokio	156
		Warschau	319
		Wien	394
		Wiesbaden	319
		Yokohama	156
		Zürich	478

Reproduktionen im Text.

	Seite
Beethoven im 16. Lebensjahr	411
Die Phantasie, Relief am Bonner Beethovendenkmal	430
Die Symphonie, Relief am Bonner Beethovendenkmal	432
Beethoven-Medaille von J. Lang	440
Beethoven-Medaille von E. Gatteaux	480





DIE MUSIK

Im Anfang war der Rhythmus!

Hans v. Bülow

II. JAHR 1902 HEFT 1

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LANDEP.

INHALT

	Seite
Marsop, Der Musiksaal der Zukunft	3
Münzer, Der Pariser und der Deutsche Tannhäuser	22
Nagel, Die Entwicklung der Musik in England	35
Steinitzer, Musikalische Palaeontologie	46
Hiller, Franz Wüllner †	49
Altmann, Bernhard Molique	51
Steuer, Karl Liebig	54
Kloss, Mathilde Wesendonck †	57
Eccarius-Sieber, Die Musikinstrumente auf der Düsseldorfer Ausstellung	60
Besprechungen	62
Revue der Revueen	66
Umschau	71
Eingelaufene Novitäten	78
Anmerkungen	80

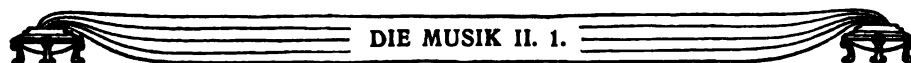
○ ○ ○ **Zehn Kunstbeilagen** ○ ○ ○

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal ○ ○
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○ ○
○ ○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○
○ ○ Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark ○ ○
Sammelkasten für die Kunstbeilagen 2.50 Mark ○
Bestellungen nur durch Buch-
und Musikalienhandlungen ○



ur wenige unter denen, welche sich die Gebildeten nennen, nehmen es heutzutage gleichmütig hin, wenn in einem Museums- saale die Anlage des Raumes nicht zweckentsprechend und seine Ausstattung auf die dort zur Schau gestellten Bilder oder plastischen Arbeiten nicht mit leidlichem Geschmack abgestimmt ist. Aber hunderttausend geistig ganz reger Menschen besuchen noch unsere Opern- theater und Schauspielhäuser, ohne sich Gedanken darüber zu machen, ob zwischen den auf der Bühne dargestellten Werken und der Innenarchi- tektur des Zuschauerraumes etwas wie eine innere Harmonie bestehe. Und kaum irgendeiner legt sich gar die Frage vor, ob man von dem Erbauer eines Konzertsales noch etwas anderes und besseres zu erwarten habe, als dass er im Parterre sowie auf Gallerieen, die mühsam in einen recht- eckigen Grundriss hineingequält sind, thunlichst viel Zuhörer unterbringe,

Anm. Zu vergleichen unter anderem: ein höchst anregender Aufsatz von Paul Ehlers: „Die Verdunkelung der Konzerträume“, im laufenden Jahrgang der „Gesell- schaft“. Ebendort fesselnde, auf das gleiche Thema bezügliche Ausführungen Arthur Seidls. Holzamers beachtenswerter Artikel, mit dem gleichen Titel wie der Ehlerssche, wird den Lesern der „Musik“ noch frisch im Gedächtnis haften. Über einen sehr interessanten und wohl gelungenen, von Prof. Wolfrum in der Heidelberger Stadthalle unternommenen Versuch, gelegentlich der Aufführung von Bruchstücken aus dem „Parsifal“ Chöre und Orchester nach Möglichkeit zu maskieren, berichtete der hoch- verdiente Künstler seinerzeit in der „Allgem. Musik-Zeitung“ eingehend und anschaulich; ich verweise daher auf seine eigene Darstellung. (Jahrg. 1892, No. 11.) Zum ver- wandten Kapitel vom verdeckten Orchester im Bühnenhause haben die „Bayreuther Blätter“ das reichhaltigste Material beigebracht und daran fruchtbringende Erörterungen geknüpft. Es steckt viel, sehr viel zwischen den grauen Umschlägen; aber man muss den Inhalt mit Verstand lesen. — Um die hier abgedruckte Studie nicht übermäßig in der Seitenzahl anschwellen zu lassen, hab' ich über Programme und ihre An- ordnung nicht gesprochen; auch könnte ich da im wesentlichen nur wiederholen, was ich bereits anno 1889 in einem Aufsatz: „Zur Reform des Konzertwesens“ darzulegen versuchte. („Die Gegenwart“, No. 4). Von „Kammermusik-Soiréeeen“, „Liederabenden“, Klaviervorträgen und ähnlichem ist in den obenstehenden Betrachtungen gleichfalls nicht die Rede. Ich halte es für eine Barbarei, Streichquartette, Sonaten für ein oder zwei Instrumente, sowie Gesänge mit Klavierbegleitung in unsere modernen Riesensäle hineinzuzerren. All das birgt mit die herrlichsten Schätze der musi-



in einer Art abschliessender Nische ein ausreichend grosses, ansteigendes Podium errichte, und dem Ganzen einen „möglichst heiteren und festlichen“ Anstrich gebe. Männiglich ist zufrieden, wenn zwischen abgeschmackten Plüschdraperieen und kümmerlichen Stuckverzierungen ein paar Gipsbüsten oder Reliefmedaillons berühmter Tondichter mit hinzugefügten Namensbezeichnungen in vergoldeten Riesenlettern eingeflickt sind; auf die Art weiss doch jeder, dass man sich nicht etwa in einem öffentlichen Balllokal oder in einem für die Abhaltung von Entrüstungs-Versammlungen und ähnlichen politischen Kindertagspielen bestimmten Kasino, sondern in einem Konzertsaal befinde. Die Akustik? In allen Zeitungen hat man's gelesen, dass sie unberechenbar sei: wozu also sich allzuviel um sie kümmern? Höchst wesentlich ist dagegen, dass eine Reihe wie in einer Bahnhofshalle oder einer Maschinenwerkstätte an hässlichen Drahtseilen von der Decke herunter baumelnder, unverhüllter Bogenlampen jede Ecke mit grellem, aufdringlichem Licht erfülle, damit sämtliche durch langatmige Titel, zusammengescharnten Geldbesitz oder mondaine Toilettenkünste sich auszeichnende Persönlichkeiten von allen Plätzen aus ohne Anstrengung wahrzunehmen sind. Sucht jedoch das Auge in diesem Durcheinander von frechem Bunt und gleissendem Gold, von spiegelnden Reflexen und aufdringlichen Physiognomieen nach einem Ruhepunkt, so fällt der Blick zumeist auf ein unschönes Gebinde langstieliger, blankgeputzter Pfeifenröhren im Hintergrund. Wer eine Orgel zahlen kann, der will auch damit Staat machen. Das ist der typische moderne Konzertsaal. Welch ungeheure Macht wohnt doch der deutschen symphonischen Musik inne, da sie uns selbst über eine solch unsäglich abgeschmackte Umgebung weit emporzuheben vermag! Bis zu welcher

kalischen Literatur, ist aber, im edelsten Sinne des Wortes, „Hausmusik“. Nur vor einem kleinen Kreise von Fachgenossen und Liebhabern sollten Kompositionen zu Gehör gebracht werden, die den bezeichneten Gattungen zuzurechnen sind, bei einer möglichst zwanglosen Aufstellung der Sessel, und schwacher, zerstreuter Beleuchtung. — Ideen wie die, den Konzertsaal gemäss der Eigenart der zu spielenden Stücke in wechselnde Farben zu tauchen, oder gar Nummer für Nummer verschieden gewählte wohlriechende Essenzen zu zerstäuben, hat Felix Weingartner mit schlagfertigen Humor glossiert. („Das lebende Lied“; Frankfurter Zeitung, Jahrg. 1900.) — Was besagte grosse und übergrosse Säle anlangt, so möcht' ich ein mögliches freiwilliges Missverständnis gleich vornab im Keime ersticken. Keineswegs leugne ich, dass insbesondere in Frage kommende Bauten, deren Entstehungszeit schon um Einiges zurückliegt, ihre Schönheiten und Vorzüge haben: dass vornehmlich das Münchener Odeon eine hervorragend gelungene Innen-Architektur aufweist, dass der Wiener Musikvereinssaal recht gute Verhältnisse zeigt, dass am Kölner Gürzenich vieles zu rühmen ist. Alle drei sind stattliche Festräume. Nur vermag ich in ihnen nichts weniger als wirkliche „Musiksäle“ zu sehen. Die Begründung im folgenden.



Höhe aber müsste ihre ideale Wirkungsfähigkeit aufwachsen, wenn sie in einem Raume erklänge, der in Formen und Farben ein Muster vornehm ruhiger Architektur darstellte und einzig daraufhin komponiert wäre, der Tonkunst die ungehinderte Entfaltung aller stimmungserzeugenden Wunderkräfte zu ermöglichen!

Seitdem Richard Wagner, Semper und Brückwald das Vorbild des deutschen Spielhauses schufen, sind wir, die Gruppe der zähen und durch keinerlei üble Erfahrung zu entmutigenden Idealisten, mit unseren auf eine vollständige Neuanlage der Bühnengebäude gerichteten Bestrebungen doch bereits soweit gekommen, dass man unsere Vorschläge und Mahnungen nicht mehr totschweigen kann, und versucht, uns mit gelinden Zugeständnissen abzufertigen — in der trügerischen Hoffnung, wir würden uns dadurch doch vielleicht bewegen lassen, auf die Hauptsache, nämlich auf eine amphitheatralische Anordnung der Sitzreihen und auf das unsichtbare Orchester zu verzichten. Den flachen Routiniers, welche an der Schablone des abgeschmackten italienischen Logenhauses kleben bleiben und ihre auf mechanischem Wege vervielfältigten Pläne gleich zu Dutzenden „in allen Preislagen“ vorrätig halten, treten neuerdings kluge, denkende Architekten gegenüber und versuchen es nicht ohne Glück und Geschick, den Bayreuther Typus im einzelnen weiter auszubilden. Ertönt jedoch aus unserer Mitte nunmehr auch der Ruf: „Umgestaltung des Konzertsaales!“ — so begegnen wir einstweilen leeren, verständnislosen Blicken, so stossen wir vorerst nicht einmal auf jenen blindwütigen Widerstand, den der Philister schon darum allen Neuerungen entgegensetzt, weil sie Neuerungen sind. Denn er hat noch keine Ahnung, um was es sich handelt. Um so mehr Grund für uns, das Problem mit allem Nachdruck anzupacken. Von verschiedenen Seiten ist bereits das Ansinnen gestellt worden, den Konzertsaal bei der Wiedergabe von ernsten Tonstücken symphonischen Stiles zu verdunkeln, was zu anregenden Erörterungen und dankenswerten Teilversuchen führte. Goethe hat in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ den Wunsch ausgesprochen, dass bei musikalischen Aufführungen bedeutenden Charakters, die mit der Scene nichts zu thun haben, nicht allein die Instrumentalisten, sondern auch die Sänger verdeckt würden. Eine Forderung, in der Aussen- wie in der Innen-Architektur eines Musik-Saalgebäudes die Zweckbestimmung durch einheitlich organische Gliederung wie durch eine streng sach- und sinngemäss zu entwerfende dekorative Behandlung von Wandflächen, Decken, Pfeilern, Säulen, Nischen zur Geltung zu bringen, wurde, so viel ich weiss, prinzipiell bisher noch nicht erhoben. Es ist an der Zeit, all' diese besonderen Absichten jetzt in Eins zusammenzufassen. Der Reform der Konzertprogramme, wie sie zuerst durch Hans von Bülow praktisch unternommen und dann von den



in seiner Schule herangereiften Kritikern auch durch theoretische Begründung gestützt wurde, muss eine durchgreifende reformatorische Um- und Neugestaltung des Konzertsaaes folgen — wenn anders neben der seit Wagner zur Hauptträgerin der musikalischen Fortschrittsgedanken gewordenen Scene auch unser durch skrupellose Agenten zur Modenarretei und zum Ausbeutungsobjekt herabgewürdigtes Konzertwesen noch fernerhin seinen Beruf als ein nicht zu vernachlässigender ästhetischer Kulturfaktor erfüllen soll.

Was ist das Sinnwidrige, was ist der Hauptfehler im Grundplan, in der bisher beibehaltenen Einrichtung des Konzertsaaes? Dass man diesen, ohne sich dessen recht bewusst zu werden, nach der Analogie eines Theaterraumes behandelte. Die Orchester-, beziehungsweise Chorestrade ist recht eigentlich zu einer mitten in das Publikum hineingerückten Schaubühne geworden, wo es „stets etwas zu sehen giebt“. Scharf beleuchtet — es fehlt nur noch der vom Schnürboden aus in Thätigkeit gesetzte Scheinwerfer — treten Dirigent, Solisten, Gruppen von Instrumentalkünstlern auf und ab, erregen durch freiwillige und unfreiwillige Gymnastik Staunen, Heiterkeit oder Entrüstung, gefallen sich in den suggestiven Wirkungen schwärmerischen und leidenschaftlichen Mienen- und Gebärden-spieles, holen sich unter devoten Verbeugungen und werbenden Liebesblicken Hervorrufe, Blumen und Kränze. An Stelle der auf den Brettern verwendeten, „historisch treu“ nachgeschneiderten Trachten bieten hier prahlerische oder auffällig sparsam zugeschnittene Gesellschaftskostüme der weiblichen Kritik ausgiebigen Unterhaltungsstoff. Schöne, selbst grosse Kunst mit den Beigaben des Brettls und Überbrettls. All dieser köstliche Augenschmaus muss natürlich aus möglichster Nähe genossen werden. Gar nicht dreist genug kann das auf die Befriedigung seiner Neugierde bedachte Publikum sich an den wunderlichen, vielgestaltigen Mechanismus herandrängen. Steht ein Maler mit Pinsel und Palette vor seiner Staffelei, so hält ers mit Recht für einen argen Verstoss gegen den guten Ton, wenn man ihm über die Schulter sieht. Ein tüchtiger Handwerker lässt nicht gern jemanden auf seinem Arbeitstisch herumstöbern. Der ausübende Musiker aber musste es sich bisher ruhig gefallen lassen, wenn die anmasslichsten Gecken ihm sozusagen auf der Haut sassen und in Gemässheit ihres Verständnisses seine Leistung um so höher einschätzten, je mehr vergossene Schweisstropfen sie ihm im Verlauf einer Viertelstunde nachzurechnen imstande waren. Beethoven hatte allerdings der Mode das Eigenschaftswort „frech“ angeheftet. Doch die Neunmalweisen, welche mehr oder minder alles verabscheuten, was nach Beethoven geschaffen wurde, entsetzten sich nicht im mindesten darüber, dass das Reinste und Lauterste, dass die hehrsten Offenbarungen des Genius der



Symphonie in den widrigen Dunstkreis eines solchen Modeparadieses gebannt blieben.

Unserer klassischen Symphonie erging es ähnlich wie dem deutschen musikalischen Drama. Als sie sich zur vollen Selbständigkeit hindurchrang, musste sie sich in Räumen zu Gast bitten, die mit ihrem Charakter nur sehr bedingt harmonierten. Freilich lässt sich das Haydnsche Orchester aus dem Milieu des altösterreichischen Magnatenschlosses nicht gut hinwegdenken; doch fühlten sich empfängliche Kunstfreunde jener Tage fraglos über alles Zeitlich-Thörichte emporgetragen, wenn ein wunderherrliches Adagio des Meisters gespielt wurde. Und wenn ein Mozart oder Beethoven seine „Akademie“ gab, vergass man wohl der galanten Geister, die sonst im altwiener „Redoutensaal“ ihr Wesen trieben. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, dass es damals dem aufmerksamen Zuhörer beträchtlich leichter wurde, sich während der Dauer eines Konzertes von seiner unmittelbaren Umgebung unabhängig zu machen, geistig zu isolieren: in Anbetracht der weitaus ruhigeren Lebensführung und erheblich geringeren Inanspruchnahme der Nerven. Ferner war derartiger Anregungen und Genüsse nur ein sehr bescheidener Bruchteil des Volkes teilhaftig; die Kunst ein allgemeines Binde- und Bildungsmittel — das lockte noch nicht einmal als Zukunftstraum! Endlich zeigten sich die Interessen der verhältnismässig kleinen, echt musikalischen Kreise zum guten Teil einer gründlichen Pflege gediegener Hausmusik zugewandt; grössere öffentliche Instrumentalaufführungen wurden fast allerwärts zu den Ausnahmeveranstaltungen gerechnet. Mit den deutschen Freiheitskriegen setzt ein starker gegen die Öffentlichkeit hin gerichteter Zug ein. Politische Volksrechte werden erkämpft und feierlich proklamiert; die ästhetischen fallen einstweilen einem zu Wohlhabenheit gedeihenden Mittelstande von selbst zu. Nach und nach treten in geistig führenden Städten Konzert-Gesellschaften zusammen: die Veranstaltung von Abonnements-Cyklen während des Winters wird zur ständigen Einrichtung.

In den typischen Musiksälen der vorwagnerischen Zeit, wie im alten Leipziger Gewandhause, im klassisch schönen Foyer des Schinkelschen Schauspielhauses und in der Berliner Singakademie, ehe sie umgebaut wurde, konnte sich bei bescheidenen Dimensionen und im Ganzen glücklicher Einteilung des Raumes noch eine Art inneren Zusammenschlusses zwischen den Ausübenden und den fast durchgängig im Fortwirken guter gesellschaftlicher Überlieferungen erzogenen Stammhörern herausbilden. Unbeschadet des erhobenen Eintrittsgeldes nahm das Publikum zu den Künstlern nicht als fordernder Kritiker, sondern als verpflichteter, dankbarer Gast Stellung. Doch je mehr hüten das Können und die artistische Einsicht, drüben das Verständnis wächst, um so empfindlicher macht sich



ein leidiger Missstand geltend: wenn die Bläser in stärkerer Besetzung auftreten, muss die Tonfülle nicht selten partiturwidrig abgedämpft werden. Schon der Schlusssatz von Beethovens C-moll-Symphonie kommt deshalb nicht ganz zu seinem Recht. Als dann Berlioz, Liszt und die Neudeutschen vorstürmen, genügen solche Säle den fortschrittlichen Ansprüchen der Epoche noch weniger. Zugleich drängen breite, heraufkommende soziale Schichten den oberen Zehntausend nach, welche sich bisher in den „klassischen Symphonie-Soiréen“ unter sich fühlten; die in Gärten oder Tanzlokalen abgehaltenen populären Symphonie-Konzerte haben nur eine überleitende Mission zu erfüllen.

Wie setzte man sich mit den Lebensbedingungen der neuen Tondichtung auseinander, wie fand man sich mit den seelischen Bedürfnissen oder mit der Bildungsheuchelei des inzwischen verzehnfachten Publikums ab? Entweder man machte aus der Not einen Unsinn, indem man Symphonieen und andere Konzertmusik nicht etwa im Orchesterraum, sondern auf der von den üblichen bemalten Leinwandwänden umschlossenen Scene eines Opernhauses spielen liess — wie um die Zerstreuungssüchtigen erst recht in ihrem Wahn zu bestärken, dass sie ebensowohl zu einer mimischen wie zu einer musikalischen Produktion geladen seien. Oder man errichtete riesige Festsäle, die, wie eingangs ausgeführt, wohl durch billigen, allegorisierenden Wandschmuck, aber keineswegs in der Hauptsache, nämlich durch die Gesamtanlage zum Ausdruck brachten, dass hier der von Beethoven beherrschten Kunst als einer *res severa* ein Tempel errichtet wäre, und dass allein ein rein geistiger Genuss geboten würde. Im Banne der schwer zu überwindenden Gewohnheit hielten sich die Architekten, just wie bei ihren neuen Theaterkonstruktionen, an den hergebrachten Plan und seine Grundfehler; sie machten schon viel Wesens davon, wenn sie den Balkon oder die Galerie einmal in gewundenem Linienzug herumführten, anstatt ihn in zwei rechten Winkeln zu brechen, und wenn sie in einer wenig belangreichen Ornamentik nicht auf die sattsam aufgebrauchten italienischen Renaissance-Motive, sondern auf altmünchener Barock und Rokoko zurückgingen. Als sich schliesslich die moderne, die Menge mit Reklame und Schwindel verblüffende Spekulation auch unseres Musiklebens bemächtigte und die Konzertindustrie sich erheblich gewinnbringender erwies, wie so manche andere mehr von den allgemeinen wirtschaftlichen Gesetzen und Handelsfährlichkeiten abhängige Erwerbs-Unternehmung, schwang sich der Musikagent natürlich auch zum Bauherrn auf. Von diesen lediglich auf eine musikalische Massenabfütterung bedachten und gleicherweise die besten Kräfte wie die noch unbeholfenen Anfänger rücksichtslos ausnützenden Geschäftsvirtuosen liess und lässt sich schlechterdings nicht erwarten, dass sie einer Umgestaltung des Konzertsaales im



MARSOP: DER MUSIKSAAL DER ZUKUNFT

idealen Sinne Vorschub leisten würden. Ein solcher musikalischer Warenhaus-Betrieb wäre allerdings in einer genügend grossen Dreschtenne oder Markthalle am besten aufgehoben.

Als meine Freunde und ich eine Bewegung ins Leben riefen, welche einerseits auf eine sachdienliche mässige Einschränkung des überwuchernden Konzertwesens, andererseits auf die Kräftigung der nationalen Bühne, den Bau deutscher Spielhäuser, die bedachtsam, in ruhigem Zeitmass und ohne tempelstürzlerischen Fanatismus einzuleitende, aber konsequente Durchführung eines deutschen Spielplans abzielt: da wurde mir von etlichen bei Musikagenten und Verlegern bediensteten Tag- und Lohnschreibern allerhand Närrisches unterstellt. Ich wäre dafür eingetreten, dass man alle für die musikalische Lyrik oder Epik besonders veranlagten Tonsetzer von Polizei wegen zu theatralischen Flickarbeitern umschmiede, die Wiener Hoch- und Grossmeister postwendend verabschiede, ja kurzerhand alle bestehenden Konzertsäle sperre — und dergleichen Kindereien mehr. „Mit Unfreien streitet kein Edler.“ Ebenso wenig mit Unmündigen, welche sich noch keine guten parlamentarischen Sitten angeeignet haben. Für Unabhängige, die sich ans Sachliche halten, ist folgendes zu sagen. Brachten es die historische Entwicklung und die aus ihr hervorgegangene wagnerische Reform mit sich, das jetzt der Scene das musikalische Primat gebührt, so darf deshalb der Konzertsaal doch nicht als „quantité négligable“ behandelt werden. Vielmehr ist nach wie vor ernstlich mit ihm zu rechnen. Nicht damit eitle, beifallshungrige Konzertdirigenten sich gütlich thun, sondern damit ältere Meisterwerke sich in ihrer Wirkungsfähigkeit vollauf ausleben, so lange wir mit ihnen noch die rechte innere Fühlung haben, und damit jedes beachtenswerte Talent unter den Neueren nach seiner Art zu Worte komme. Aber wie es für uns, die Reformfreudigen, ein Glaubenssatz ist, dass die Eigenart der Bühne und des ganzen Theaterraumes die dramatische Produktion nachdrücklich beeinflusse, und für die Erziehung der Schauspieler wie für die ästhetische Schulung des Publikums von nicht zu unterschätzender Bedeutung sei, so halten wir auch daran fest, dass nur bei einer gründlichen Umgestaltung des Konzertsaales die Schaffenden, die Ausübenden und die Aufnehmenden sich zu einer dem regsamen Fortschritt dienenden und auf ein energisches Zurückdrängen des Frivolen, Sinnlich-Oberflächlichen und Spielerischen gerichteten Kunstpflege vereinigen können.

Welche Aufgaben harren also des Architekten, der den Musiksaal der Zukunft erbauen wird?

Das Wichtigste: Orchester, Solisten, gegebenenfalls auch die Chöre müssen dem Hörer vollkommen verdeckt sein. Balkon-, Galerie-, Estraden-



und erhöhte Logensitze, von denen aus selbst bei der gebotenen Anwendung akustischer Schalldeckel beziehungsweise Schallwände noch ein Teil des Instrumental- oder Vokalkörpers sichtbar wäre, kommen daher ohne weiteres in Wegfall. Für den Gesamtraum würde ich nicht die bisher meist gebräuchliche rechteckige, sondern eine ovale Grundform vorschlagen — ähnlich der des alten Leipziger Gewandhauses, nur noch etwas mehr gestreckt, dazu in ansehnlich erweiterten Dimensionen. Bei völliger Ausmerzung der üblichen, vordringlich wuchernden, die Armut der architektonischen Grundgedanken nur oberflächlich bemäntelnden Schein- und Fülldekoration muss sich das Ganze durchaus monumental darstellen; das geringfügigste Ornament ist aus den beherrschenden Hauptmotiven abzuleiten. Nicht zu benutzen sind hier der Antike sich nähernde Säulenstellungen samt Kapitälern und Gebälk, und ebensowenig Ordnungen, Loggien und Zierwerk des Rinascimento oder irgendwelches welschen Barock und Rokoko. Gediogene symphonische Kunst ist fast ausschliesslich dem deutschen Genius zu danken; widersinnig wäre es darum, das Haus, welches ihr geweiht werden soll, auf fremdländische Art auszuschnücken. Vermag daher der Baumeister nicht aus starker eigener Erfindung zu schöpfen — was in der Epoche der geschmacklosen Eisenkonstruktionen und der thörichterweise secessionistisch genannten Schnörkelwut sich kaum erwarten lässt — so thäte er gut daran, sich an ältere nationale Stilmuster zu halten. Also an die deutsche Renaissance, und vielleicht noch besser an die deutsche Gotik. Erfüllt doch die in der letzteren webende, sich zum Mystisch-Grandiosen hinauf steigernde Romantik auch die deutsche Instrumentalmusik. Somit beispielsweise: bei, wie angeraten, ovalem Grundplan eine nicht allzu enge Anlehnung an ein ideal gedachtes, einschiffiges gotisches Kircheninnere. Die gewölbte Decke würde zu einer vortrefflichen Akustik mithelfen, die Seitenwände durch mässig vorspringende Pfeiler schön und zweckvoll gegliedert werden. Gegenüber drei Eingangsthüren, von denen aus Gänge in gerader und schräger Richtung die Bankreihen durchzögen, erhöbe sich, ein Drittel bis ein Viertel des Saales abschneidend, eine gegen die Mitte zu leicht einwärts biegende, zwei bis drei Meter hohe Balustrade. Darüber, durch zwei etwas weiter ausladende Pfeiler von einander getrennt, drei mächtige, fast bis zur Decke reichende, nur mit wenigen Arabesken im „style flamboyant“ umzogene fensterförmige Öffnungen in gotischer Art — die mittelste etwas höher zu nehmen — durch die hindurch sich ein Blick auf drei korrespondierende, gleich grosse, in der Apsis des Saales angebrachte und mit Glasgemälden versehene Fenster ergäbe. Es wird also in dem, der den Raum durch eine der Eingangspforten betritt, die Illusion erweckt, dass hinter der gedachten Schranke etwas wie ein Chorumgang mit Kapellenkranz vorhanden sei. In dem abgegrenzten Teile



wären nun, völlig unsichtbar für den Hörer, Chöre und Orchester unterzubringen — auf Terrassenflächen, die von der Brüstung aus stufenweise abstiegen, sodass der Dirigent mit den Solisten dicht unterhalb der Balustrade sässe oder stände, und alsdann die Podien für die Chöre sich bis zum eigentlichen Niveau des Saales hinabzögen. An diese schlossen sich weitere, unter die Saalebene hinabsteigende Podien für die verschiedenen Orchestergruppen, bis zu der ganz im Souterrain untergebrachten Orgel. Zwei Schalldeckel wölbten sich hüben und drüben über dem gesamten Körper; der hintere, tiefer angebrachte, müsste beweglich sein, demnach mit Hilfe eines elektrischen Motors durch einen Druck auf einen am Kapellmeisterpult befindlichen Knopf halb oder ganz bis zur Höhe der Balustrade aufgeklappt werden können, um bei gewaltigen Explosionen eine aussergewöhnliche Klangfülle zu ermöglichen.

Der Saal sollte auf ein sattes Braun, gedämpftes Dunkelrot oder Olivgrün abgestimmt sein, mit reichlicher Verwendung von hoch hinauf geführter, dem Stil angepasster Holzarbeit. An den Deckenwölbungen einige Mosaikgemälde mit sparsam eingestreutem Mattgold. Kein sichtbarer Beleuchtungskörper. Diese sind oberhalb der Decke über thunlichst versteckt eingelassenen Glasscheiben angebracht; ebenso fällt von aussen her durch die drei in der Apsis befindlichen Fenster mittels der Glasgemälde farbiges, gebrochenes Licht ein. Hinter der Schranke, also vom Publikum nicht wahrzunehmen, eine Doppelreihe Glühlichter, der Linie der Balustrade folgend; weiter unten die gebräuchlichen Pultlampen der Orchestermitglieder. Bei Beginn einer Instrumentalnummer, für die Dauer einer Symphonie und für die eines Oratorienabschnittes wird der Zuschauer Raum beinahe gänzlich verdunkelt, dagegen die hinter den Rückfenstern befindlichen Lampen nicht ausgelöscht, sodass teils von dorthier schwache Reflexe auf die Saalwände, teils von den Lichtquellen im Orchester her ebensolche auf die Saalwölbungen fallen, wodurch ein weich gleitender dämmeriger Schein hervorgerufen und das in der Architektur ausgedrückte Moment des Feierlichen noch verstärkt wird. Ein vom Dirigenten gegebenes Glockenzeichen macht das Gespräch verstummen. Beifallsbezeugungen zwischen den einzelnen Sätzen einer Symphonie oder symphonischen Dichtung sind nicht statthaft, bei Aufführungen von Messen, Passionsmusiken, Motetten und anderen Chorwerken kirchlichen Charakters überhaupt verboten. Zwischen dem Saal und dem Eingangsvestibul mit den Garderoben ist ein ausreichend grosser Gesellschaftsraum eingeschoben, der eine Stunde vor Beginn der Veranstaltung zugänglich gemacht wird und mindestens eine Stunde nach ihrer Beendigung noch offen bleibt, ebenso während einer keineswegs knapp zu bemessenden Hauptpause zwanglosen Verkehr und Gedankenaustausch ermöglicht, und schliesslich



den Schönen Gelegenheit bietet, „sich und ihren Putz zum besten zu geben.“ In der Ausstattung dieser Mittelhalle dürfte, wiederum in Übereinstimmung mit ihrem Zweck, eine Note weltlicher Heiterkeit diskret vorschlagen; doch sollten andererseits die architektonischen Leitmotive des Hauptsaaes bereits anklingen. Eine Galerie wäre statthaft. Hier könnten unter anderem vorbereitende Vorträge gehalten werden. Auch stände dem nichts entgegen, einen derartigen Raum allein für sich, so behufs Abhaltung von Festlichkeiten, beliebig zu verwerten.

Ein anderer, ästhetisch wohl weniger befriedigender, aber für die Unterbringung einer noch grösseren Zuhörerschaft geeigneter Typ eines Konzertsaaes mit verdecktem Orchester wäre etwa dieser. Man denke sich ein vollständiges, mässig ansteigendes Amphitheater, das aber nicht, wie die römischen Muster der Gattung, unten den ausgedehnten, flachen Boden der Arena hat, sondern bei streng kreisförmigem Bau im Grunde als wenig abgestumpfter Trichter erscheint. Die Podien für das Orchester steigen in ungefähr hufeisenförmiger Anordnung vom Trichterboden aus aufwärts: zu unterst ein kleines für das Schlagzeug, dann, dieses umschliessend, als nächst höhere Stufe ein solches für die Blechbläser, und so weiter empor bis zu dem der ersten und zweiten Violinen, über dem noch zwei bis drei umlaufende Podien für die Chöre anzunehmen sind. Das Ganze wird von einem kreisrunden Schalldeckel aus undurchsichtiger, straff gespannter Leinwand überwölbt, der durch einen im Souterrain angebrachten, abgekappten, also für die Konzertbesucher unsichtbaren Mast getragen wird, und zwischen sich und der Ringwand des Amphitheaters etwa anderthalb Meter freien Raum lässt. Ungefähr zwei Meter über dieser akustischen Hauptschallwand läuft ein zweiter, schmaler, an der Ringwand des Gebäudes befestigter Schalldeckel herum, der von der unter ihm befindlichen Kreisscheibe nur just soviel überdeckt, dass die Zuhörer von den Instrumentalisten und Sängern nichts wahrnehmen können. Der Dirigent steht dicht unter dem unteren Schalldeckel, in der Mitte der beschriebenen Hufeisen-Anlage für die ausübenden Künstler und sonstigen Mitwirkenden. Von der höheren Schallwand an aufwärts beginnen dann, nach Einschaltung eines angemessenen Zwischenraumes, die Bänke oder durch halbmansshohe Brüstungen abgeschlossenen Logen für die Hörer. Die Decke sitzt nicht flach auf der Ringwand; eine ungewöhnlich stark ausbiegende Hohlkehle leitet zu ihr über. Der Abschluss: eine über einem Tambour sich erhebende breite Kuppel. Der Tambour hat etwas schräg gerichtete Fenster, durch die mittels von aussen angebrachter, elektrischer oder anderer Lichtquellen der Gesamttraum genügend erhellt wird. Mit Beginn eines jeden grösseren Musikstückes erfolgt natürlich auch hier eine mässige Verdunkelung. Die Dekoration



wäre vielleicht so zu halten, dass die kreisrunde Hauptschallwand als eine Art riesigen, grosszügig stylisierten Teppichbeetes in matten Farben getönt wird, und zwar unter Verwendung leicht aufgesetzten Blumen- und Rankenwerkes, das, gewissermassen mit Weiterführung der die Fläche geometrisch einteilenden Hauptlinien, in den zwischen den Sitzreihen strahlenförmig aufsteigenden Gängen als Ziermotiv mitspielt, an der Hohlkehle wieder stärker betont wird, und, indem es die Decke zugleich gliedert und schmückt, sich unter der Kuppel wie in einer Laubkrone symmetrisch zusammenschliesst. Das Ganze darf natürlich in nichts an den „Zirkus“ erinnern, sondern soll einen „Zentralbau“ darstellen. Von der Deckenkonstruktion wird es abhängen, ob etwa unterhalb der selben noch umlaufende Arkaden, eine Reihe mässig tiefer Nischen oder ähnliches eingeschoben werden kann.

Weitaus praktischere und ungleich künstlerisch bedeutsamere Lösungen des schwierigen Problems als die hier skizzierten werden sicherlich mit der Zeit durch vorzügliche Bautechniker gefunden werden. Die gerade nicht besonders erfindungsstarke Architektur unserer Tage ist ja verhältnismässig am glücklichsten, so oft sie sich mit mehr neuartigen Aufgaben zu befassen hat, wogegen sie in der Abwandlung und Auffrischung älterer, oft nachgearbeiteter Vorbilder in der Regel eine lahme Phantasie und einen keineswegs einwandfreien Geschmack zeigt. Insofern der bisher übliche, durchaus entbehrliche Ausstattungs-Firlefanzen vermieden und aller Nachdruck auf eine möglichst reine, die ideale Zweckbestimmung des Raumes klar heraus hebende Formensprache gelegt werden soll, ist nicht zu befürchten, dass die Kosten allzu hoch auflaufen. Bis man sich jedoch allgemein mit der Anschauung vertraut macht, dass wir vorläufig einen für die angemessene Wiedergabe hoher symphonischer Kunstschöpfungen und edler religiöser Tonwerke geeigneten Musikraum noch nicht besitzen, dass es vielmehr gelte, den dem geselligen Vergnügen, der Mode, dem Eigennutz der Agenten und dem Wetteifer unterschiedentlichen Virtuositäten dienenden „Konzertsaal“ durch eine ideal vornehme Beethovenhalle zu ersetzen: bis dahin wird es schwer genug fallen, selbst mässige Mittel für entsprechende Neubauten zu beschaffen. Da käme es denn darauf an, leidlich annehmbare Provisorien für die Übergangszeit herzustellen.

Vor allem wäre anzuraten, im Münchener Prinzregenten-Theater symphonische Konzerte mit sorgsam gewähltem Programm stattfinden zu lassen — schon um Erfahrungen darüber zu sammeln, wie die Meisterwerke der Klassiker und wie die Tondichtungen eines Liszt und Richard Strauss unter derart veränderten akustischen Verhältnissen überhaupt klingen, und welche Verstärkungen, beziehungsweise Verschiebungen in der Besetzung der einzelnen Stimmen eintreten könnten, ohne dass der



seelisch-geistige Gehalt und der individuelle Farbenreiz der betreffenden Stücke alteriert würden. Auch in anderen Bühnenhäusern möchten einstweilen sorgsam vorbereitete Vorversuche anregend wirken, vorausgesetzt, dass es zu bewerkstelligen sei, den Aufführungsapparat zu verdecken, oder doch derart aufzustellen, dass ihn die Zuhörer nicht sehen. Nur Wenige wissen es, dass Friedrich Schön, dessen weittragende Verdienste um eine edle volkstümliche Kunstpflege noch keineswegs nach Gebühr gewürdigt wurden, in seinem ganz vorzüglich disponierten Wormser Theater auch auf eigens veranstaltete musikalische Vorträge Bedacht nahm, deren Eindruck nach dem Bericht kundiger Fachleute und empfänglicher Laien ein ganz ausserordentlicher gewesen ist. Die Künstler hatten hierbei im Rücken des der Scene zugekehrten Publikums, welches das Parterre füllte, ihren Stand — auf der gleichen grossen Empore, wo bei der Wiedergabe der Lutherspiele und des Elisabeth-Mysteriums auch die Chöre und Instrumentalisten untergebracht waren. Ferner wäre auch einmal in unseren Opern- und Logenhäusern auszuprobieren, welche Klangwirkungen man erzielte, wenn man das Orchester wohl auf der Bühne, aber hinter einem undurchsichtigen Gazevorhang spielen liesse. Nur müsste dann der Hintergrund nicht, wie das sonst unter ähnlichen Umständen zumeist geschieht, durch eine im Rechteck aus lose zusammengeschobenen Leinwandkoulissen gebildete Salondekoration, sondern durch eine muschelförmige, lückenlos zusammengepasste Holzverschalung abgegrenzt werden. Wie rein und stark der Stimmungsgehalt einer symphonischen Dichtung wie der grossen Leonoren-Ouverture sich offenbart, wenn sie bei verdunkeltem Zuschauerraum ausgeführt wird, das macht sich jeder leicht deutlich, der sie neuerdings unter Zumpes befeuernder Leitung im Münchener Hoftheater hört — am Schlusse des „Fidelio“, wie es Hans von Bülow befürwortete. Auch bei Konzerten, die im Mannheimer Bühnenhause stattfinden, wird sehr zum Vorteil des poetisch-musikalischen Eindrucks die Beleuchtung merklich abgedämpft.

Inwieweit bei einer in der Kirche erfolgenden Wiedergabe geistlicher oder religiös gefärbter Musik Chor wie Orchester mittels geeigneter Vorrichtungen den Augen der Konzertbesucher entzogen werden können, das hängt von der baulichen Anlage der Mittelempore und deren Verhältnis zu den Seitenemporen ab. Anderenteils natürlich auch von den Anschauungen der in Betracht kommenden Kirchenbehörden und Vorstände. Besitzt eine die Orgel gleichsam als Kern einschliessende Hauptgalerie die ausreichende Tiefe, so ist es das einfachste, an ihrer Brüstung eine Schirmwand entlang zu führen, genügend hoch, um die Mitwirkenden den unten im Mittel- und in den Seitenschiffen Sitzenden zu verdecken — wie das Professor Wolfrum mit bestem ideellen Gelingen that, als er die



vorjährige Heidelberger Tonkünstler-Versammlung mit seinem feinsinnig empfundenen und klangschönen Weihnachtsmysterium eröffnete. Ob der Weihe des Ortes Eintrag geschähe, wenn man ebendort bei einer ähnlichen oder vielleicht noch mehr vervollkommeneten Vorkehrung ein tiefgründiges symphonisches Adagio spielte? Etwa das aus Beethovens „Neunter“ oder das aus Bruckners „Siebenter“ oder das aus Schumanns „Rheinischer“? Ich glaube nicht. Denn enthalten nicht ältere und neuere Oratorien, die sich längst in der Kirche einbürgerten, ganz selbständige, breit ausgeführte orchestrale Zwischenspiele? Und erklingt selbst in deutschen Gotteshäusern nicht oft genug noch Orgelmusik, die auf einen erheblich weltlicheren Grundton gestimmt ist als die genannten Tonsätze? Doch das ist Gefühlssache. Heutigestags bestrebt man sich, insbesondere die Bachsche Motette in den evangelischen Gottesdienst einzuflechten. Diese Absicht dürfte auf einen um so geringeren Widerstand treffen, je mehr ihr in Zukunft die Erbauer von Kirchen schon beim Entwerfen des Grundrisses entgegenkommen werden. Sofern sie nämlich einen Raum vorsehen, in welchem auch ein weitschichtiges Ensemble von Sängern und Spielern derart unterzubringen ist, dass man es von keinem der Gemeinde vorbehaltenen Platze aus sehen könnte. Denn zerstört der Anblick eines eifrig thätigen Trompeters oder Kontrabassisten schon im Konzertsaal für jede feiner geartete Natur unbarmherzig Stimmung und Illusion, so wird dergleichen im Gotteshause vollends unerträglich. Im alten ästhetischen Kulturlande Italien hat man da viel religiösen und künstlerischen Takt entwickelt. Die Vespermusik in der Kirche Trinità de Monti zu Rom, über die Mendelssohn so liebenswürdig schrieb, würde nicht entfernt den gleichen Reiz ausüben, wenn die Klosterfrauen sichtbar wären — was übrigens dort und anderwärts ja schon die Ordensregel verbietet. In der „Sistina“ des Vatikan, in der Cappella Giulia von St. Peter sind die durch die päpstlichen Sänger eingenommenen Tribünen hinter reich ornamentiertem, verschlungenem, ziemlich hohem Gitterwerk zum guten Teil verborgen. Äusserst sinnvoll ist die bezügliche Anlage in S. S. Annunziata zu Florenz. Auf ein längliches, rechteckiges Schiff folgt daselbst, um etliche Stufen erhöht, eine grossartige Rotunde, innerhalb deren eine umlaufende, ungefähr zwei Meter hohe geschlossene Marmorschranke den Chor umgrenzt. Von dort heraus tönen die Responsorien der frommen Brüder zur Gemeinde hernieder; dort werden aber auch grosse Messen mit Orchester zur Aufführung gebracht. Es klingt herrlich, und in aller Herzen zieht Feierstimmung ein, weil man vom Mechanismus kein Spitzchen gewahr wird. Wer sich jenseits der Alpen umgethan hat, vermag die Beispiele beliebig zu häufen.

In deutschen evangelischen und katholischen Kirchen begegnet man

gleichfalls manch eigenartiger entsprechender Einrichtung. Sich darüber im einzelnen zu verbreiten, das würde hier zu weit führen. Es sei nur noch auf die suggestive, farbenreiche Beschreibung hingewiesen, welche Arthur Seidl in seinen „Wagneriana“ von Aufführungen altitalienischer Meisterschöpfungen im Regensburger Dom entwirft. Dort werden die Missa Papae Marcelli und Anderes in einer den Augen der Andächtigen vollkommen entzogenen Nische hinter dem Hochaltar gesungen. „Das Wunderbare,“ welches der Dichter vergebens zu bannen sucht, giebt sich hier dem sehnuchtsvoll Lauschenden in schwebenden Harmonieen kund. Die dunklen Wölbungen schwinden.

Was ich über die bemerkenswerte Anlage des durch Umbau der alten Mailänder Kirche S. Maria della Pace entstandenen „Salone Perosi“ vor Jahr und Tag veröffentlichte, wurde genugsam besprochen und auch in diesen Blättern von meinem werten Kollegen Egon von Komorzynski auszugsweise mitgeteilt. Es war nicht das verirrte, kleine Theatertalent des Maëstro, welches diesen eigenartig stimmungsvollen Raum schuf. Noch keiner hat den „Parsifal“ so schlecht abgeschrieben wie Perosi. Das geht mit rechten Dingen zu: er gewahrt die Wirkung, ohne auch nur etwas von der Ursache intuitiv zu erfassen. So kann es auch nicht Wunder nehmen, dass dem findigen Abbate, welcher seine Oratorien in Kirchen, Theatern und Konzertsälen äusserlich gleich geschickt insceniert, für die innere, man möchte sagen poetische Regie in Bayreuth nichts zuwuchs. Unter deutschen Musikern ist es unnötig, des Breiteren auseinander zu setzen, welche Anregungen für die Wiedergabe religiöser Tonwerke mit verdecktem Musikapparat aus dem ersten und dritten Aufzug des Weihefestspiels zu gewinnen wären. Man denke sich eine Aufführung der „Matthäus-Passion“, der Beethovenschen „Missa solemnis“ in der oben geschilderten Weise — und dazu mystisch tiefgründige Stücke wie den Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden“, oder wie das „Et incarnatus est“ von erlesenen „Stimmen aus der Höhe“ vorgetragen: das würde, bei einem unsäglich geheimnisvollen Klangzauber, eine ausserordentliche Verinnerlichung im Mitempfinden erhabener Momente bewirken. Welche Probleme, welche Lösungen rückt ferner Wagners „Liebesmahl der Apostel“ ins Licht! Zum anderen will ich wenigstens andeutungsweise darauf aufmerksam machen, was in der älteren und neueren Opernliteratur aus einem sorgfältigen Studium der hinter den Koulissen verborgenen Bühnenmusik — Orgeleinsätze, Posaunenrufe, Jagdfanfaren, Chorstellen — für die Technik und weitere Ausbildung des verdeckten Orchesters im Konzertsale sich lernen liesse. Ich glaube, und zwar allen Ernstes, dass in absehbarer Zeit noch öfters rein symphonische Sätze komponiert werden dürften, bei denen „innere Stimmen“, „Stimmen aus der Ferne“, wie sie Schumann in seine Dichtungen für

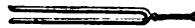
Klavier hinein tönend, durch ein mannigfaches Wechselspiel verwandter und ungleichartiger, in verschiedener Entfernung von einander postierter Soloinstrumente, einen gesteigert charakteristischen Ausdruck finden. Etwas wie eine sich mählich verschiebenden Natur- und Lichtstimmungen in zart idealisierenden Spiegelungen folgende musikalische Landschaftsmalerei, bei der sich Gewölk hebt und senkt, und vorübergehend wundersame Mittel- und Hintergründe sich entschleiern.

Zuguterletzt wäre zu erwägen, wie man während der Übergangszeit auch in den Konzertsälen, wie sie uns gegenwärtig allein zur Verfügung stehen, Aufführungen mit gediegenen Programmen einen ernst-würdigen Rahmen geben und sie in Rücksicht auf die akustische Wirkung heben könnte. Vorerst eine bescheidene Aushilfe: unmittelbar vor der ersten Bankreihe wird in der ganzen Breite des Parterres aus hochstämmigen, eng in einander verschränkten Kübelpflanzen ein Dickicht gebildet, das wenigstens für die nicht auf den Balkons sitzenden Hörer das Orchesterpodium verkleidet. Als in der Berliner Philharmonie nach dem Tode Hans von Bülows eine Gedächtnisfeier abgehalten wurde, verlieh eine entsprechende Dekoration selbst diesem gar so wenig vornehmen Raume einen halbwegs künstlerischen Anstrich. Freilich thut man damit nur etwas fürs Auge; eine derartige Hecke wirkt keineswegs als eine den Klang idealisierende Schallwand. Eine solche ist nun in vielen Fällen ohne grossen Kostenaufwand dadurch herzustellen, dass man an der bezeichneten Grenzlinie ein zerlegbares, leicht zusammen zu setzendes und auseinander zu nehmendes, gegen die Mitte des Publikums hin in einer mässigen Ausrundung sich vorschiebiges Gerüst anbringt, das die höchstgelegenen Galeriesitze um ein Geringes überragt und seiner ganzen Ausdehnung nach mit einer straff gespannten, in genauer Übereinstimmung mit der Architektur des Saales bemalten Leinwand überzogen wird. In welcher Weise dahinter Instrumentalisten und Sänger gruppiert werden, ob auf einem Terrassenbau, der, wie das bisher üblich, allmählich bis zur Rückwand des Saales ansteigt, oder auf einem, der umgekehrt sich von der Scheide- und Schallwand bis zum Saalende hinunter zieht und mit den letzten Podien noch unter das Niveau des Parterres hinabreicht: das ist in jedem einzelnen Falle nur darnach zu entscheiden, welche Ergebnisse die auf die eine wie auf die andere Art vorgenommenen Proben für die Akustik zeitigen. Ebenso wie das gedachte Gerüst für die Anbringung der Schallwand sollte nämlich auch der Terrassenbau zerlegbar und bequem zu montieren sein. Es empfiehlt sich daher, mit der gesamten Einrichtung nicht den Architekten oder gar den Zimmermann, sondern einen geschickten Theatermeister zu betrauen, welcher dergleichen erfahrungsmässig am besten angreift. Ist der gesamte Aufbau leicht beweglich, schnell ein- und auszuräumen, so



bietet das den Vorteil, dass der Saal auch für andere Zwecke in Anspruch genommen werden kann. Geschieht das, so macht es gleicherweise wenig Mühe, den „unterirdischen“ Teil des Orchesterraumes mit einer bereit gehaltenen Bretterlage zu überdecken.

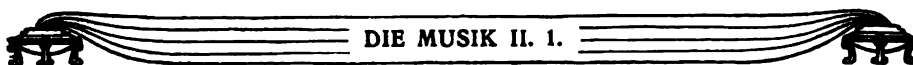
Auch in Bezug auf die Herstellung sachdienlicher Provisorien werden zweifellos glücklichere Lösungen zu ermitteln sein als die oben angedeuteten. Mancher ist ja ausschliesslich darauf angewiesen, freundschaftlich und liebevoll seinen Nächsten zu kritisieren. Wem aber nicht nur die Ideen Anderer einfallen, der soll mit seinen Vorschlägen nicht zurückhalten. Meinestills bin ich nicht imstande, hoch genug zu klettern, um Leitsterne aufleuchten zu lassen. Vielmehr möcht' ich auch in der Behandlung der Frage: Konzertmode oder Musiksaal der Zukunft? lediglich zu selbständigem Nachdenken anregen, just wie ich es in der Erörterung der anderen brennenden Frage: deutsches Spielhaus oder Opernvariété? nach bestem Wissen zu thun versuchte. Hefte ich hier und da eine leicht schraffierte Zeichnung in meinen Text ein, so geschieht das allein zu dem Zwecke, dem Gedankengang etwas mehr Anschaulichkeit zu geben. Hingegen ist mir der Brauch nicht sympathisch, mit glitzernden, aus der Historie oder aus allerhand lexicalischen Fundgruben herausgeklauten Weisheitsdiamanten sich sämtliche Finger zu bepflastern. Bülow sagte einmal zu mir: „Ich weiss nicht, was mir mehr zuwider ist, ein dilettantischer Feuilletonschwätzer, oder ein klitternder Bibliotheksprotz. Aber man kann ja auch als Musiker über Musik schreiben. Ja, ich halte es sogar für möglich, dass ein innerlich musikalischer Mensch ein lesbares Deutsch zuwegebringe und über ernsthafte Dinge sachlich spreche, ohne seine Leser systematisch zu langweilen.“



In eine neue Zeit sind wir eingetreten, in eine Zeit der Unrast, des dreifach erschwerten Kampfes ums Dasein, der Austragung gewaltiger, alle Leidenschaften aufwühlender sozialer und politischer Gegensätze. Je turbulenter die Welt um uns wird, um so mehr abgeklärte Ruhe wollen wir über die Stätten gebreitet sehen, an denen unsere Seele tief aufatmen und unser Geist neue Waffenweihen erhalten soll. Nicht die Religion, wie ein David Friedrich Strauss meinte, aber eine Religion kann den jetzt aufstrebenden, sich um veränderte preiswürdige Lebensziele eifrig mühenden Geschlechtern die Kunst sein: eine jede Religion aber heischt ihren Tempel, aus dem alles störend Weltliche unnachichtig verbannt bleibt, in dem man die Wogen des Tages- und Strassenlärms nicht heranbranden hören darf. Nur ein Grosses in der Erscheinung wie im Wesen zügelt die Menge und ihren blinden Egoismus, nur ein Grosses wehrt dem Sinnlich-Pöbelhaften den Zugang und erzwingt sich Hingabe und schweigende Verehrung.

Hart wollte Nietzsche den Menschen der Zukunft haben, das heisst, in Willensstärke und Thatkraft alles müssig Sentimentalisierende und Weibische überwindend; hart wollen wir unsere Kunst, das heisst in strengem Idealismus alles Frivole und läppisch Anmassliche niederbeugend. Eine Reaktion in unserm gesamten Musikleben thut bitter not, eine entschiedene Wendung zum Männlichen, Nationalen, Grosszügigen hin. Was in den ehemals starken Strömungen der „Zukunftsmusik“ sich hätte vertiefen können, scheint heute im Breiten und Seichten zeitweilig zu versanden.

Die Kultur fasst zusammen, die Mode blättert auseinander. Statt einer musikalischen Kultur im Sinne Beethovens und nach dem Willen Wagners, die uns seltenere aber hohe Festtage zu schenken berufen war, kam die alles überflutende Musikmode zur Herrschaft. Nicht etwelche mit üppigeren Mitteln ihre Partituren ausstattende „Richtung“, sondern das Zuviel an Musik schlechthin, das Überhandnehmen eines sich in dumpfer Gefühlseligkeit masslos ausschwelgenden Musikgenusses auf Kosten einer notwendigen energischen Pflege der aus gefestigtem poetischem Gedankenwerk heraus blühenden anderen Künste hat den modernen Menschen narkotisiert. Bei den Tondichtern hat es oft den Formtrieb und die Gestaltungsfähigkeit verkümmert; bei den Aufnehmenden eine ungesunde, willenszermürende Traumduselei hervorgerufen und die Kraft unterbunden, der Entwicklung künstlerisch gegliederter Vorstellungsreihen in bewusstem Miterleben, wenn nicht in der Illusion des Mitschaffens zu folgen. Ingleichen ist die musikalische Hochflut in die Gebiete der Malerei, der lyrischen Dichtung, ja selbst des gesprochenen Dramas eingebrochen und hat dort arge Verwirrung angerichtet. Das Ergebnis: Bastardkunst und Brettelei. Gallertartige Gebilde, denen das Rückgrat des straffen Ideenwuchses fehlt. Warum erscholl denn eigentlich aus dem Lager der Jüngsten der Ruf: „Los von Wagner!“? Dass diese Sonne — wie jede andere — nicht ganz von Flecken frei war, das hatten auch wir alten Bayreuther schon längst erkannt, wenn anders wir mit wachen Augen auf die Scene blickten. Nein: in diesem „Los von Wagner“ klang ein „Los von Beethoven“, ja ein „Los von Goethe und Shakespeare“ mit. Überhaupt ein Los von allem, das in bedeutenden Verhältnissen aufgebaut ist und wirkt, das strenge Profile und damit Charakter zeigt, das vom Zuschauer und Zuhörer viel Hingebung verlangt. Den kleinen, leicht ermüdenden Seelchen wurde es unbehaglich in der Nähe dieser Geistesriesen. Sie glitten ab — sie wurden Dekadenten. Sie sagten: der Mensch hat unzählige Nervenfäden; wir brauchen nur an jedem einzelnen zu zupfen, dann haben wir unzählige Künste. Das war eben die feminine Logik, die zu femininem Herumtasten führte. Eine Überfülle des musikalischen Stimmungs-Klein-krams wurde vor uns ausgeschüttet. Ehemals verspotteten die Fortschrittler



in Siebenmeilenstiefeln einen Robert Schumann, weil er eine „Arabeske“ und „Bunte Blätter“ schrieb. Heute möchten Manche mit modern aufgefärbten bunten Blättchen am liebsten alle monumentale Kunst zudecken.

Euch verlangt nach Heiterem? Ein begreifliches Begehren. Doch das Kunstwürdig-Heitere kann nur eine Rückstrahlung des Ernsten sein. Es muss zu ihm in innerer Beziehung stehen. Wie das aus dem Geiste der antiken Tragödie geborene Satyrspiel zum eigentlichen Drama. Wie die „Meistersinger“ zum „Tannhäuser“ und zum „Tristan“, wie Beethovens „Siebente“ zur „Eroica“. Ihr aber fliehet vor dem Erhabenen zurück. Und eure Heiterkeit schreitet und tanzt nicht in dionysisch beschwingten Rhythmen, sondern trällert den abgefeimten Couplet- und Dirnentanz-Refrain. Im besten Falle möchten uns gutmeinende Historiker lachen lehren, wie die Urgrossväter gelacht haben. Das Schmerzgefühl bleibt nun wohl im Wechsel der Geschlechter das gleiche. Denn uns allen ist der Weg zum Hades gewiesen. Doch das Lachen ist der Zeit persönlichstes Gut und nicht allzuviel davon vererbt sich. Um eine Welt näher steht uns der „Lear“ Shakespeares als seine Lustspiele, der „Misanthrope“ Molières als seine Possen. Und zuletzt: was ihr heitere Kunst der Gegenwart nennt, das sind Schnitzel und Schnittchen, zwerghafter, vertrockneter, kurzschichtiger Wort- und Stubenwitz. Ihr habt nicht einmal das Augenmass für den Humor, geschweige denn den Humor selbst.

Es war eines der höchsten Verdienste Wagners, dass er den Deutschen wieder daran gewöhnte, sich an ein auf mächtiger, festgefügtter Grundlage lebensvoll und hochstrebend Entwickelndes, sich an ein geschlossenes Ganzes zu halten. Das vielgestaltige moderne Leben drängt den Menschen in eine mühselig verschachtelte Arbeitsteilung, in eine ausgeklügelte Spezialisierung der Kräfte und Fähigkeiten hinein; das Drama weitete den Blick für umfassende Welterkenntnis. So auch die hochragende symphonische Kunst. Geben wir, selbst bei sorgfältigster Vorbereitung, ein Stück, ein theatrales oder musikalisches Programm „gleich in Stücken“, so nähren wir, mit oder ohne es zu wollen, wieder die Zerstreungslust der breiten Menge, welche ohnedies von Natur dazu geneigt ist, sich an herausgegriffenen oder abgesplitterten Einzelheiten zu ergötzen. Wie möchte hinwiederum die Kunst Wagners nach dem Sinne des Meisters auch in den Musiksaal herein wirken? Ganz gewiss nicht, indem man Eigenheiten der Deklamation, der Orchesterführung, der Modulation mit hinüber nimmt, wie sie allein die Scene motiviert. Sondern: indem man auch dort die Kunst der grossen Linie hegt und pflegt. Dergestalt, wie sie sich in einem Bach und in einem Beethoven offenbart. In noch höherem Grade wie Beethoven wäre Bach der eigentliche Erzieher im Musiksaal der Zukunft. Weil er Strenge des Planes und des Ausdrucks, weil er un-

gebrochene Männlichkeit, weil er die grosse Linie hat. Grosse Linie, recht aufgefasst, heisst: unendliche Melodie. In edler Verjüngung wird dann der wurzelfeste dorische Tempel Bachs zum jonischen Beethovens, der uns das schönste, ebenmässigste Wellenspiel der Rhythmen aufzeigt.

So wollen wir denn, dass uns eine Kunst der grossen Linie auch das Haus baut, in welchem jene Meister als oberste Gebieter walten sollen. Wie aus den neuen Hochburgen des musikalischen Dramas, so wird auch aus solchem Hause ein Geist ins Volk dringen, der Gemeines bändigt, Widerstrebendes einigt, und die ehrlich Ringenden in Kampf, Not und Leid Gradsinn und Herzensmilde wahren lässt.





DER PARISER UND
DER DEUTSCHE TANNHAUSER
Von Georg Münzer-Berlin



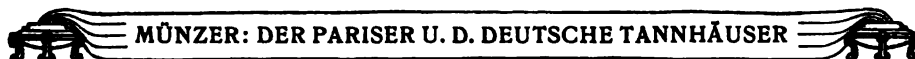
in besonderes Kapitel in Wagners Leben, das noch zu schreiben wäre, müsste die Überschrift „Paris“ tragen. Wie fest muss damals die Glanzvorstellung Paris in den Köpfen gesessen haben, wenn selbst ein Mann wie Wagner, trotz seiner künstlerischen Antipathieen gegen die französische Oper, und trotz der trüben Erfahrungen seiner ersten Mannesjahre — gelegentlich seines ersten Pariser Hungermartyriums — immer wieder nach der Seinestadt zog!

Im Jahre 1859 war Wagner aus seinem Schweizer Asyl abermals nach Paris übersiedelt. Er hoffte, in Frankreich die Aufführung seines neuesten Werkes: „Tristan und Isolde“ zu erreichen. Wir dürfen ihn um dieser Pariser Reise willen nicht schelten. Nur die äusserste Verzweiflung konnte einem Wagner den Plan eingeben, von Frankreich aus als künstlerischer Eroberer nach seinem Vaterlande zurückkehren zu wollen.

Wagners Absichten schienen sich zu erfüllen, als an der Pariser grossen Oper auf Befehl Kaiser Napoleons der „Tannhäuser“ einstudiert wurde. Der Künstler wurde damals ein Narr des Glückes. Sein Tannhäuser wurde ausgepiffen. Die Dummheit der Pariser Jockeys bewahrte Deutschland vor der Schande, dass es sich über die Bedeutung des grössten deutschen Musikdramatikers von Frankreich hätte belehren lassen müssen. Es genügt hier ganz allgemein an die Vorgeschichte der Pariser Tannhäuser-Aufführung zu erinnern. — Als ein bemerkenswertes künstlerisches Produkt jener Zeit blieb uns die Bearbeitung der Partitur, welche Wagner schliesslich als auch die für Deutschland einzig gültige bezeichnet hat.

Diese Bearbeitung unterscheidet sich von der allgemein bekannten Fassung des Werkes*), abgesehen von kleineren Änderungen, hauptsächlich durch eine Neugestaltung des Bacchanals, und der Scene zwischen Tannhäuser und Venus. Bekanntlich wünschte der Direktor der grossen

*) Ich bezeichne damit hier die Fassung, wie sie in der gestochenen Partitur vorliegt. Man vergleiche die unlängst in der „Musik“ veröffentlichten Ausführungen über den Tannhäuserschluss. Heft 20—22.



Oper — um den Pariser Lebemännern gefällig zu sein — von Wagner die Einlage einer Ballettszene in den Sängerkrieg. Diese unsinnige Forderung zu bewilligen, war Wagner unmöglich, dagegen erklärte er sich bereit, das Bacchanal weiter auszuführen und die zweite Scene zu verlängern.

Es war — wie Wagner sagt — längst sein Wunsch gewesen, diese Scenen, welche ihm nicht mehr genügten, grösser und bedeutender auszugestalten. Keineswegs ist also diese Bearbeitung nur eine Gelegenheitsmusik.*) Wagner wurde seinen künstlerischen Prinzipien nicht untreu. Die äusseren Verhältnisse gestatteten ihm nur die Erfüllung eines Herzenswunsches. Er hatte sich in jener früheren Schaffensperiode damit begnügt, die Sage oder Sagen naiv nachzubilden. Er gestaltete das, was die Tradition bot, wohl neu, verband getrennte Sagenkreise, fügte auch einiges hinzu, aber er blieb naiv erzählender Sagendichter. Nun gewahrte das tiefer und schärfer blickende Auge, der grüblerischer gewordene Geist des Komponisten, dass der von ihm erzählten Sage vom Tannhäuser versteckt eine tiefe symbolische Bedeutung innewohne, welche er in seinem Drama früher, seiner Meinung nach, nicht gewürdigt hätte. Es war die Frage nach dem Urproblem des Menschen, die Frage nach seiner geistigen oder fleischlichen Natur.

Es ist eine Doktorfrage, wann Wagner diese Ideen über die Tannhäuser-Sage aufgingen. In seinem alten Tannhäuser finden wir sie nicht. Jedenfalls erkennen wir aus diesem lediglich den Sinn, den die alte Sage enthält. Sie verkündet den Sieg des Glaubens, also des Geistes, über das Fleisch, und fasst Tannhäusers Aufenthalt bei Venus thatsächlich als eine Verirrung, wenn auch als entschuldbare, sühnbare auf. Etwas anderes lässt sich aus dem alten, lieben Tannhäuser jedenfalls nicht heraus lesen. Und das ist für die Beurteilung des Werkes allein ausschlaggebend, selbst wenn Wagner damals, als er es schuf, schon anders über die Sage gedacht haben sollte.

Die andere Auslegung der Tannhäuser-Sage geht dahin, die Liebe Tannhäusers zu Venus durchaus nicht als eine Verirrung aufzufassen. Das Problem stellt sich in folgender neuen Art: Tannhäuser, der Sohn einer christlichen Zeit, ist ein Nachgeborener Griechenlands, ein schönheits-trunkener, das Leben suchender und bejahender Geist. — Allein er lebt in einer Welt, welche Schönheit und Lebensfreude für Sünde hält, und er selbst hat ihre Anschauungen mit der Muttermilch eingesogen. Die Zeit lässt keines ihrer Kinder frei. So gehört Tannhäuser nicht zu den Wart-

*) Es konnte den Pariser Lebemännern mit der Verlängerung des Duettes eben nicht gedient sein. Diese entsprang durchaus künstlerischen Intentionen.

burg-Sängern, die sich durch künstlichen, kalten Minnesang über ihre besten Empfindungen selbst betrügen, und die nicht wissen, dass die wahre Liebe nur die ist, die zugleich genießt und anbetet. Er gehört nicht zu diesen, aber auch nicht in Holdas Reich. Denn selbst dort erreichen ihn die Erinnerungen an Glockengetön und ziehen ihn mit Geisterarmen zur Oberwelt zurück. Tannhäuser ist nicht nur Genussmensch, dazu hat er zu viel Spiritualistisches, Geistiges in sich. Er muss denken, schwärmen und arbeiten. In einem Augenblick höchsten Kraftbewusstseins, da er sich von Holda losreißt, glaubt Tannhäuser zwei Welten, die sich feindlich gegenüber stehen, in sich und durch sich vereinigen zu können. Er glaubt „Apoll und Christus“ dienen zu können. Als Streiter für Schönheit, Liebe und Leben, als Ritter Holdas zieht er in die weihrauchdurchdufteten Hallen der Wartburg ein. Er fordert diese kalte Welt zum Kampfe heraus, er rüttelt an ihrer starren Lebenslüge, — und die Antwort ist der Bannstrahl, Apoll und Christus: noch blieben ihre Reiche getrennt.

Man sieht, es tritt bei dieser Auffassung des Stoffes neben Elisabeth, der Heldin der alten Oper, nun Venus als gleichberechtigte Vertreterin einer Weltauffassung hervor.

Es ist über den Pariser Tannhäuser, wie über alles bei Wagner, unendlich viel geschrieben worden, meist, wie das in Deutschland Sitte, vom Parteistandpunkt aus. Wir wollen es hier versuchen, das Wesen der Pariser Bearbeitung aus ihr selbst zu erkennen. Wir wollen nur das Werk und nicht den Künstler und seine Ausleger über das Werk hören. Notwendigerweise wird der Betrachtung der neuen Partitur ein ständiger Vergleich mit der alten parallel gehen müssen. Legen wir also beide neben einander und fragen wir, bevor wir uns auf ästhetische und dramaturgische Erörterungen einlassen, was uns die Pariser Partitur Neues sagt. Erst die genaue Feststellung der poetischen und musikalischen Unterschiede kann uns ein Urteil über den ästhetischen und dramatischen Wert des alten wie des neuen „Tannhäuser“ ermöglichen. Es wird ein solcher Vergleich zugleich für den Musiker wie für den Musikfreund manches hochinteressante Resultat zeitigen. Es giebt für die Erkenntnis von Wagners künstlerischer Entwicklung kein wertvolleres Material, als gerade die doppelte Bearbeitung der Tannhäuser-Partitur.

I. SCENE. DER VENUSBERG.

Die „Bearbeitung“ der ersten Scene, wie sie sich in der Pariser Partitur präsentiert, ist, wie schon ein flüchtiger Blick lehrt, vielmehr eine umfangreichere Neukomposition, unter Benutzung der alten Themen, zu denen einige neue treten. Das ganze Bacchanal, das in der alten Partitur 14 Seiten

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

beanspruchte, füllt jetzt deren 39.)* Dafür ist der ganze Schluss der Ouverture mit der strahlenden Coda weggefallen. Der Sieg des Glaubens über die Mächte der Verführung wird uns nicht mehr verkündet! Nach der Repetition des Tannhäuser-Liedes in E-dur (im 17. Takte des letzten „molto vivace“ der Ouverture) stösst die Bearbeitung auf die alte Fassung. Ich sage absichtlich stösst, denn der Hörer empfindet hier, nach dem Oktaventriller der Violinen (E-dis) einen plötzlichen Ruck. Es treten Klangfarben, Rhythmen, Harmonisierungen auf, die er bisher nicht vernommen. Wir hören das „Lustmotiv“ wieder, aber statt von einem schwirrenden Tremolo ist es jetzt von üppigen Trillern der Geigen geleitet. Das Motiv selbst klingt weicher — nur Bratschen und Klarinetten führen es, die Fagotte hat Wagner gestrichen.



Ganz neu ist die sogleich im folgenden Takte anhebende Variante des „Schmeichelmotives“. Es erscheint hier aufgeregter, hastiger rhythmisiert und ist über den verminderten Septimenaccord gespannt, während wir es bisher stets nur im Dreiklang hörten:



Es bildete in dieser Weise einen charakteristischen harmonischen Gegensatz zu dem Gewühl alterierter Accorde. Nun klingt es:



Zugleich ging bei diesem Rucke der Vorhang in die Höhe, und wir blicken in Holdas Reich. Es hat an verführerischer Üppigkeit und Schönheit gewonnen: „Die Bühne stellt das Innere des Venusberges (Hörselberges bei Eisenach) dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrund durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar dahin zieht. Aus einer zer-

*) Die Taktzahl der Dresdener Fassung ist 276, die der Pariser 311. Da aber bei letzterer alles in doppelt so schnellen Noten geschrieben ist (bei entsprechend langsamem Grundtempo), so entspricht immer ein halber Takt der neuen Bearbeitung einem ganzen der älteren. Das Pariser Bacchanal ist also in Wirklichkeit mehr als doppelt so lang.

klüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinscheint, stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Wasserfall herab, wild über Gestein schäumend; aus dem Becken, welches das Wasser auffängt, fließt nach dem fernen Hintergrunde der Bach hin, welcher dort sich zu einem See sammelt, in welchem man die Gestalten badender Najaden, und an dessen Ufern gelagerte Sirenen gewahrt. Zu beiden Seiten der Grotte Felsenvorsprünge von unregelmässiger Form, von wunderbaren, korallenartigen, tropischen Gewächsen bewachsen. Vor einer nach aufwärts sich dehnenden Grottenöffnung, aus welcher ein zarter, rosiger Dämmer heraus-scheint, liegt im Vordergrund Venus auf einem reichen Lager, vor ihr, das Haupt in ihrem Schosse, die Harfe zur Seite, Tannhäuser halb knieend. Das Lager umgeben, in reizender Verschlingung gelagert, die drei Grazien. Zur Seite und hinter dem Lager zahlreiche schlafende Amoretten, wild über und neben einander gelagert einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die, von einer Balgerei ermattet, eingeschlafen sind. Der ganze Vordergrund ist von einem zauberhaften, von unten her durchscheinenden, rötlichen Licht beleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalles, mit dem Weiss seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht: Der ferne Hintergrund mit den Seeufern ist von einem verklärt blauen Dufte mond-scheinartig erhellt. — — —“

Wagner lässt uns acht Takte Zeit, einen Überblick über all diese Herrlichkeiten zu gewinnen. Dann beginnt im neunten Takt die Tanz-Pantomime. Jünglinge, beim Aufzuge des Vorhanges „bei Bechern ge-lagert“, eilen zu den Nymphen herab. „Die Paare finden und mischen sich; Suchen, Fliehen und reizendes Necken bilden den Tanz.“

In der Musik würde man vergeblich das alte Bacchanal wieder zu erkennen suchen. Wagner folgt seinem neuen, vergrösserten Ballettprogramm. Hier begleitet er das Suchen und Fliehen der liebenden Paare durch eine Weiterführung des Lustmotives. Die Violinen trillern und tremolieren in vierfacher Teilung und jene Halbtaktschläge, die uns aus der Ouverture bekannt sind, gesellen sich hinzu.

Tr. Hb. Fl. Kl. Fl. Trgl.

3. Viol. 4 fach

4 Hr. Vc. Br. Fg. Cl.

Man würde sich aber sehr irren, wenn man annähme, sich aus der hier angegebenen Instrumentationsskizze von dem Reichtum der Stelle einen Begriff machen zu können. Es besteht zwischen der Instru-mentationstechnik, welche Wagner in der Bearbeitung übte, und der

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

Art, wie er die Partitur zuerst instrumentierte, unter anderen auch dieser wichtige Unterschied: während der Künstler in der deutschen Partitur die Klangfarbe einer Stelle, die einmal gewählte Gruppierung der Instrumente im allgemeinen nicht sofort wieder modifizierte, wechselt er an den neuen Stellen der Pariser Partitur unablässig. Er kann sich nicht genug thun in feinen und feinsten Abtönungen und Schattierungen. Seine alte Art hat etwas Kraft-Genialisches, sie geht auf die Wirkung im grossen, er malt al fresco. In der Bearbeitung tritt der ungleich verfeinerte Klangsinn des späteren Wagner zu Tage. Es ist alles komplizierter, subtiler, aber auch — nervöser. Man vergleiche die Instrumentation der entsprechenden Stelle in der Ouvertüre

Fl. Kl. Fl.
2te Ob. 2te Cl.

3a. Viol. 4 fach

1te Cl. Br.

mit der vorliegenden. Der Unterschied springt in die Augen. Und nun modifiziert Wagner die kompliziertere Klangfarbe der Pariser Bearbeitung noch dadurch, dass er Hörner und Trompeten pausieren lässt, oder indem er dem Lustmotiv, das in den Bratschen durchgeführt ist, bald Celli, Fagotte, Klarinetten, bald zweite Violinen, Klarinetten, Oboen, dann wieder Fagotte und Celli beigesellt. An anderen Stellen tritt die Eigenart der neuen Instrumentationsweise noch mehr hervor. Oft wechselt die Klangfarbe noch in demselben Takte, in welchem sie auftritt, wieder. Es sind aus diesem Grunde Angaben über Instrumentation sehr schwer zu machen, ohne allzu weitschweifig zu werden und den Leser zu verwirren.

Fünfzehn Takte lang währt die Jagd der Jünglinge nach ihren Gefährtinnen. Das Lust-Motiv durchs Orchester haschend und jagend geleitet das muntere Spiel. Doch da naht ein Zug von Bacchantinnen, „welcher, zu wilder Lust auffordernd, daherbraust; durch Gebärden begeisterter Trunkenheit reizen sie die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit auf“. Eine chromatische Steigerung — sie stammt aus dem Lust-Motiv —

4. Streichquartett; Viol. divisi; Cl. Ob.

u. s. w.

führt zugleich in das aus der Ouvertüre bekannte „Bacchanten-Motiv“:

5.

Holabl.
mit Picc., 2 Trp., Vcl., 4 Hörner, Becken, Triangel.



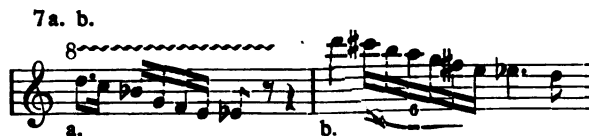
Wilder Jubel beantwortet es



und das neue Motiv der „Trunkenheit“



bezeugt, dass der Wonnerausch im Steigen ist. Bemerkenswert ist dieses Motiv, weil es die ganze proteusartige Verwandlungsfähigkeit des „Leitmotives“ der Musikdramen besitzt. Wagner benutzt es sehr oft in mannigfachen Varianten:



Hier verknüpft er es sehr wirksam mit dem „Sehnsuchts“-Motiv, welches diese leidenschaftlichere Physiognomie erhält:





Das Orchester arbeitet mit seinen glänzendsten, stärksten Mitteln: Posaunen, Trompeten, Basstuba; der Lärm des Schlagzeuges ist sinnbetäubend, Tamburin, Triangel, Becken, Pauke rasseln, wirbeln und dröhnen, um die Wette. Die Chromatik feiert wahre Orgien. Und sie gebiert aus sich heraus ein neues, ganz nach „Tristan“ klingendes, brünstiges Liebes-Motiv:



das erst andeutungsweise in den Oboen auftritt*), dann klar und deutlich (erste Violinen, Klarinetten, Oboen, Flöten) durch die gellenden und jauchzenden Trunkenheitslaute sich kundgibt.

*) Das erste Auftreten dieses Motives (9) findet sich bereits in der Ouvertüre und zwar: als Mittelstimme im 3. und 4. Takt nach dem Partiturabschnitt B in II. Horn, und im 28. und 29. Takt nach D im 1. Fagott. Der Herausgeber.


 MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER
 

In dem Moment, „da die Berauschten sich in brünstige Liebesumarmungen stürzen“, vervollständigt eine vielsagende taumelnde Triolenfigur das Bild im Orchester, welches die wild bewegten Massen auf der Bühne darbieten. Diese Triolenfigur, das Liebes- und Trunkenheits-Motiv (7. 9) schliessen sich nun zu neuer Steigerung zusammen. Der Ausdruck der Trunkenheit weicht dem exaltiertester, bacchantischer Raserei.

Das alles ist kolossal gegen den entsprechenden ersten Teil des Bacchanals in der Dresdener Partitur. Es zeigt uns abermals, dass der Komponist ein anderer geworden. Ein anderer! Denn so wunderbar das alles gemacht ist, die heitere, etwas lärmende Lebenslust, die in Holdas Reich herrschte, ging verloren. Dämonische Raserei trat an ihre Stelle, gepaart mit schwüler Sinnlichkeit. Nicht mehr von ungebundenem Geniessen, jugendfrohem Liebesgenuss erzählen die Töne — nein, auch von unendlichem, verzehrendem und doch ungestilltem Liebesverlangen! Das ist nicht mehr hellenische Lebensfreude — da fühlen wir nordische Tristan'sche Liebestragik!

Mitten im stärksten Fortissimo des geschilderten Orchester-Tumultes bricht Wagner ab, und die Massen auf der Bühne stutzen beim Anblick einer wilden Schar von Satyrn und Faunen, welche herzudrangen. Wagner benutzt diesen Moment genial, um nach all dem Toben der Instrumente Distanz für neuen Anlauf zu nehmen. Er lässt bei dem Erscheinen der neuen Gäste das Lust-Motiv (1 a) burlesk gefärbt, staccato, im Piano der Celli, Bratschen und Fagotte eintreten. Staccati in Hörnern und Clarinetten, Pizzicati in den Streichern bilden im Verein mit dem aufregenden, rhythmischen Klappern der Castagnetten die Begleitung. Es entwickelt sich nun, immer staccato und staccatissimo, zum Castagnettenschall eine originelle Durchführung mit dem Lust-Motiv als Thema.

Der Dresdener Tannhäuser enthält kurz vor dem Eintritt des Prestos im Bacchanal die Stelle, welche die Grundidee zu dieser Burleske gab. Wagner begnügte sich dort, die beiden Violinen den Bratschen und Celli gegenüber zu stellen. Hier ergreift der Taumel in unbändigster Steigerung das ganze Orchester. Lust! rufen Cello, Bratsche und Fagott, rufen die Klarinetten, klingt es aus dem Klappern der Castagnetten, dröhnt es aus der Tuba, schmettert es aus den Trompeten, brummt es komisch in den Bässen und jauchzt es dithyrambisch in den Violinen!

Dann geht es in chromatischem Taumel aufwärts (4.) ins Bacchanten-Motiv (5.), das verkürzt, wie in ekstatischen Zuckungen, die Wirkungen des allgemeinen Liebesrausches dokumentiert. Auch jenes Tristansche Liebesmotiv (9.) erklingt jetzt wilder begehrend, und das Orchester steigert sich bis zum fff mit Piccolo, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, 2 Pauken, Triangel, Becken, Tamburin und Castagnetten!



Hier aber hat der an Überraschungen so reiche „Bearbeiter“ etwas ganz merkwürdiges gethan! Wagner parodiert sich selbst! — Eine der genialsten, bewunderungswürdigsten Stellen aus dem, in der Pariser Bearbeitung fortgelassenen Schluss der Ouvertüre, ist jenes meisterhafte Decrescendo, in welchem die „Venusbergmusik“ wie klagend in den Tiefen der Erde verhallt. Wagner übernimmt diese Stelle, und auch den Übergang zu dem Pilgerchor mit dem Sechzehntel-Motiv:



bis 3 Takte vor Eintritt des Pilger-Gesanges selbst, zu dem diese Sechzehntel in der Ouvertüre dann die glorificierende Begleitung bilden. Wagner übernimmt diese Stelle, abgesehen von Instrumentationsänderungen, getreu — aber er deutet sie ins Gegenteil! Nicht vor dem beginnenden Pilgergesang, nicht vor dem Aufleuchten der Morgensonne weicht der Spuk des Venusberges, „hebt sich das Schwirren und Säuseln der Luft, das uns wie ein Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge“*), sondern — „hier, beim Ausbruch der höchsten Raserei, erheben sich entsetzt die drei Grazien. Sie suchen den Wütenden Einhalt zu thun und sie zu entfernen. Machtlos fürchten sie selbst mit fortgerissen zu werden: sie wenden sich zu den schlafenden Amoretten, rütteln sie auf und jagen sie in die Höhe. Diese flattern wie eine Schar Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung den ganzen Raum der Höhle ein, und schiessen von da herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten lassen, von mächtigem Liebesehnen ergriffen, vom rasenden Tanze ab, und sinken in Ermattung; die Grazien bemächtigen sich der Verwundeten und suchen, indem sie die Trunkenen zu Paaren fügen, sie mit sanfter Gewalt nach dem Hintergrunde zu zerstreuen. Dort, nach den verschiedensten Richtungen hin, entfernen sich, teils auch von der Höhe herab durch die Amoretten verfolgt, die Bacchanten, Faunen, Satyrn, Nymphen und Jünglinge.“

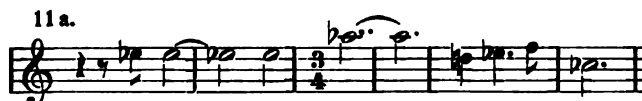
Das ist eine Umdeutung eigener Art. Früher bedeutete die Sechzehntel-Figur einen Heiligenschein, der über dem Pilgerchor schwebte, jetzt geleitet sie den Kampf der Liebesgötter! Ich finde dafür nur eine Erklärung: Da Wagner im Tannhäuser nun nicht mehr den Sieg des Glaubens verherrlichen wollte, so schickte er die, den Triumph des Geistes glorificierende Figur zu den Orgien des Venusberges, wie weiland Berlioz in der Sinfonie fantastique die „Idée fixe“, seine verflissene Liebste, parodistisch zum Hexensabbath sandte. Wagner ist hier von einer

*) R. Wagner, Ges. Schriften. 2. Aufl. V. 178.

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

furchtbaren Konsequenz. Wir aber müssen vergessen, dass wir sonst beim Erklängen der Figur von andächtigem Schauer durchbebt wurden. — Nun wogt sie durch die Orchestermassen, durch die brüllenden Accorde der Bläser wie „wollüstig klagendes Schwirren“ wie „schaurig üppiges Säuseln“, wie der „Atem unselig sinnlicher Liebeslust“. Das alles wälzt sich über langgezogene — hier noch grandioser als in der älteren Partitur ausgeführte Orgelpunkte unter machtvollster Klangentfaltung des Orchesters.

Man sieht, diese Pariser Tannhäuser-Amoretten treten geräuschvoller auf, als sonst dergleichen kleine Götterbuben, von denen die Dichter nur allerlei neckische, graziöse Streiche zu berichten wissen. — Hier lärmen sie, wie eine erzgepanzerte Leibwache Holdas, und auch die kriegerischen Signale, welche ihre Kampfeslust schildern, klingen gar zu wuchtig. — Bewunderungswürdig ist aber, wie Wagner aus den Kampftrufen (11) allmählich den „Lockruf“ und den Gesang der Sirenen hervorgehen lässt (11 a.).



Zuerst in den Flöten, Oboen und Klarinetten angestimmt, schallt die Lockung bald durchs ganze Orchester. Zugleich beginnt ein nach den vorangegangenen Tumulten doppelt angenehmes Decrescendo. Die Sechzehntelfigur (10) löst sich in Arpeggien. Je mehr der Lockruf hervortritt, um so ruhiger, milder wird der Klangcharakter, und endlich entschwebt der letzte Nachhall der Erregung in einer Solo-Violine. Der Sturm ward zum linden Säuseln. Harfenklänge, wie vom Zephyr den Saiten abgeschmeichelt, ertönen nun zu dem, in den süssesten Lauten vernehmlichen Schmeichelmotiv (2.). Der Sirenenruf (11 a) singt hinein. — Wild begehrt noch zweimal das Lust-Motiv (1.) auf, aber es muss den milden Mächten die Herrschaft lassen. Die Scharen der Trunkenen sind verschwunden, es verdeckt ein rosa Nebel die Scene. Die Grazien bleiben allein zurück. Sie nahen sich jetzt in anmutigen Verschlingungen ihrer Herrin, ihr gleichsam von dem Siege berichtend, den sie über die wilden Leidenschaften der Unterthanen des Reiches gewonnen. Die Melodie des Sirenenchores, aus der alten Partitur übernommen, aber hier weiter ausgesponnen, geleitet diese Pantomime in zartesten Schattierungen und Tönungen. Eine Stelle von bethörendem Wohllaut! Und es erklingt, göttliche Wonnen verheissend, jetzt der Chor der Sirenen selbst. Dazu von un-



sichtbaren Händen das Schmeichel-Motiv. Ein Orchester von Holzbläsern, Hörnern und Harfe hinter der Scene mischt seine feinen Tonschatten in das Pianissimo des Hauptorchesters. (Streichquintett und Horn!)*

Zu dieser wonnigen Musik aber erscheint im Bilde „die Entführung der Europa, welche auf dem Rücken des mit Blumen geschmückten weissen Stieres, von Tritonen und Nerëiden geleitet, durch das blaue Meer dahinfährt.“

Mit den letzten verschwebenden Tönen des Sirenen-Chores verblich auch das Bild. „Die Grazien deuten durch einen anmutigen Tanz den geheimnisvollen Inhalt des Bildes als ein Werk der Liebe an.“ Den Tanz geleitet, aus der verlängerten Melodie des Sirenenchores gleichsam hervorwachsend, ein neues Motiv der Liebesberückung,



das andererseits auch mit jenem Tristanschen Liebesmotiv verwandt ist.

Über einem Orgelpunkt der Celli in fis bringen es zu einer leisen Triolenbegleitung (3 Flöten, 2 Hörner, 2 Fagotte) eine Oboe, ein Solo-Cello und eine Solo-Violine imitatorisch! Harfen-Arpeggien dringen leise dazwischen. Jeder Takt birgt orchestrale Feinheiten für sich. Entzückend ist ein Terzengang in den Klarinetten, welcher zu einer kanonischen Führung des Motives überleitet:

13.

Vc. Fl. Ob.

1. Viol.

1. Horn

1. Cl.

Cb.

2tes Horn

Das holde Spiel der Liebesklänge geht endlich wieder in die Melodie des Sirenenanges zurück. Es teilt sich der Duft von neuem. „Man erblickt in sanfter Mondesdämmerung Leda, am Waldesteiche ausgestreckt; der Schwan schwimmt auf sie zu, und biegt schmeichelnd seinen Hals an ihren Busen.“

Die Musik zu diesem Bilde selbst ist analog derjenigen zum ersten. Nur ist der Grundton jetzt C-dur. Der Chor singt hier nur die ersten

*) Der Sirenenang ist — nur in anderer Taktart (3/4) — aus der alten Partitur übernommen. Die Instrumentation der Stelle ist jedoch unendlich verfeinert. Wagner hat in der deutschen Partitur Streichquartett, Fl., Kl., Fg., Pk., Bk.

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

beiden Rufe: „Naht euch dem Strande, naht euch dem Lande.“ Dann wird die Melodie von den Violinen übernommen. Es schliesst sich eine nur kurze kanonische Durchführung des Liebes-Motives (12) an. Dasselbe klingt endlich in weichen Terzengängen aus!

Im Orchester ist es inzwischen immer stiller geworden. Es verstummen die lockenden, singenden Stimmen. Die weite Grotte liegt in Liebesträumen. — „Mit schelmischer Verneigung vor Venus“ haben sich die Grazien entfernt. — Da huscht plötzlich in Klarinetten und Fagotten das Lust-Motiv herbei! Seine letzten Töne verlängern sich seltsam, sie klingen nun wie Seufzer. Wie Bussgesang tönt es dazwischen. — Tannhäuser träumt! —

Wir sind damit am Schluss der ersten Scene angelangt.

Wagner findet hier, wo die Venusberg-Musik mit der musikalischen Schilderung von Tannhäusers Traum endigt, eine intimere Berührung mit der alten Partitur. Er hat die Stelle in veränderter Taktart ($\frac{3}{4}$) beibehalten, doch mischte er in die Anklänge an den Pilgerchor und das Glockenläuten, im Fagott eine Reminiszenz an das Liebes-Motiv (12):

14.

Eine geistreiche Kombination im Sinne des späteren Wagners. Auf der Violinenterz *gis-h* ruht dann die Musik, wie in der deutschen Partitur.

Wir erwachen, wie Tannhäuser selbst, aus einem seligen Liebes-Nirvana herausgerissen! Berauschend, sinnbethörend waren diese Töne, nach dem furiosen Lärm des Bacchanals. Es war eine Antiklimax des Empfindens, von lärmender, wild begehrender Lust zum Selbstvergessen in schmerzlich-süßem Liebesträumen, wie sie selbst Wagner nicht mehr gelungen. Mit dem Bacchanal der Dresdner Partitur hatte dieses Pandämonium der Liebe wenig gemein. Wagner benutzt die alten Motive, er bildet sie weiter; aber er bringt soviel neues Material, und er verarbeitet vor allem auch die alten Motive so, dass man von einer völligen Neukomposition der Scene sprechen muss. Sie ist musikalisch bewundernswürdig, — selbst noch an jener Stelle, wo Wagner den frommen Schluss der alten Overture parodiert. — Aber wir können nicht vergessen, dass der Stil der Scene nicht in den alten Tannhäuser passt. Wir haben ein Kunstwerk im Kunstwerk.

Der Baumeister hat aus seinem Palast ein Gewölbe herausgebrochen und ein neues eingefügt. Es ist kühner, höher gespannt als das alte, es ist für sich bewunderungswürdig — aber es ist zu gross für den alten Bau — oder dieser, früher ein in sich vollkommenes Ganzes, erscheint nun zu klein geraten.

So würde sich das Urteil nach der rein technischen und musikalischen Seite hin formulieren. Wie aber steht es mit dem Stimmungsgehalt der neuen Scene? Sie fesselt uns stärker. Gewiss. Aber ist diese „stärkere“ Wirkung nicht auch eine ganz anders geartete?

Holda soll nach Wagners Idee die Göttin der Schönheit, der frohen, natürlichen Lebensfreude sein. Er wollte die Zauber ihres Reiches durch die Neugestaltung der Scene so gross und hehr schildern, dass diese Welt der Liebe und Schönheit uns gleichwertig mit dem Himmel und seinen Wundern erschiene! Ist es nun wirklich die grosse freie Liebe eines goldenen Zeitalters — die gesunde Lebenslust der Natur, die Wagner besingt? Hören wir in jenen chromatischen, wollüstigen Sehnsuchtslauten wirklich die Stimme der lebenspendenden, zeugenden Natur, die Stimme der grossen, reinen Göttin, der Venus genetrix? Singt nicht die Musik von einem Sehnen, das verzehrt und nicht gestillt wird? Ist jenes, an und für sich so meisterhaft geschilderte Liebes-Nirvana des Schlusses, — dieses Auflösen und Hinsterben in süss schmerzlichen Tristan-Empfindungen, ist das die grosse, reine sündenlose Liebe? Oder ist das Ideal dieser Liebe nicht eher in der ungebundenen, frohen, harmloseren Heiterkeit der einfacheren alten Scene enthalten!

Es möchte uns scheinen, als ob Wagner dem Ziel, das ihm bei der Bearbeitung vorschwebte — in der ursprünglichen Fassung näher gewesen sei. — Es würden sich also nicht nur aus stilistischen, sondern auch aus psychologischen Gründen Bedenken gegen die Pariser Bearbeitung der ersten Scene — trotz ihrer grösseren musikalischen Virtuosität — erheben lassen . . . Es kann mindestens zweifelhaft sein, ob Wagner für seine Idee der Gleichberechtigung Holdas mit Elisabeth hier etwas gewonnen. Ist es ihm vielleicht in der Bearbeitung der zweiten Scene geglückt?

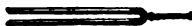
Fortsetzung folgt





er im Hinblick auf die vielen Arbeiten des letzten Jahrzehnts, die sich in irgend welcher Weise mit der alten englischen Musik beschäftigen, annehmen sollte, diese sei im Publikum wieder bekannt geworden, habe in einer, wenn auch bescheidenen Weise im Volksempfinden wiederum Wurzel geschlagen, der irrt sich gründlich. Dem ist nicht einmal in England so. Als zuerst nachhaltig auf die Kunst Alt-Englands hingewiesen wurde, war das Publikum nur erstaunt darüber, dass die „Krämernation“ auch einmal in der Musik etwas geleistet haben sollte. Später empfing man dann die eine oder andere Probe wohl dankbar; dann aber folgte Publikation auf Publikation praktischer Musikwerke, um die sich höchstens der Historiker kümmerte, und heute ist man wieder so weit, die Musik vor lauter Musikwerken nicht zu sehen . . .

Einzelnes ist bearbeitet worden, für Männerchor oder gemischten Chor; das wird zuweilen gerne gehört. Es bleibt eben die alte Geschichte: das Publikum bekommt die Erzeugnisse älterer Kunst fast nicht mehr rein und echt zu hören, darum die überall zu vernehmenden schiefen und falschen Vorstellungen und Urteile. Zum „Publikum“ in diesem Sinne gehören übrigens auch die Musiker zu neun Zehnteln. Der Aufforderung, in kurzen Zügen die Entwicklung der englischen Kunst zu zeichnen, komme ich darum gerne nach, obwohl sich das reiche Leben der alt-englischen Kunst nur schlecht in eine Skizze einzwängen lässt; vielleicht wird der eine oder andere der Leser veranlasst, dem Gegenstande näher zu treten. Die Sache verdient es, dass man sich mit ihr beschäftigt, und das nicht allein um ihrer selbst willen: nirgendwo zeigt sich der enge Zusammenhang, in dem die Kunstentwicklung mit den Fortschritten des politischen und sozialen Lebens steht, in der scharfen Ausprägung wie hier.





Für den, welcher tiefer in den Gegenstand eindringen will, seien einige der führenden Arbeiten angegeben: A. W. Ambros, Geschichte

der Musik. Bd. 3. H. Davey, *History of English Music*. London, Curwen & Sons. o. J. Wilibald Nagel, *Geschichte der Musik in England*. 2 Bde. Strassburg, Trübner 1894/97. H. E. Wooldrigde, *The Oxford History of Music*. Vol. I. Oxford (Clarendon Press) 1901 (reicht nur bis 1330 und hat für den vollständigen Laien keinen Wert). Die Publikationen der Plain Song and Mediaeval Music Society, der von Rimbault u. a. 1841 gegründeten Musical Antiquarian Society (oft wenig zuverlässig), der 1876 ins Leben gerufenen Purcell Society. Neuausgaben von Madrigalen etc. durch W. Barclay Squire, Fuller-Maitland u. s. w. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*. I. Bd. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1899. In das Gebiet der Musiktheorie führt ein, soweit die historische Seite in Betracht kommt, neben den Spezialwerken: H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig, M. Hesse 1898. Unerlässlich sind R. Eitner's Quellen-Lexikon. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1900 ff., die Monatshefte für Musik-Geschichte, das Kirchenmusikalische Jahrbuch (Regensburg, Pustet), die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft und deren Fortsetzung (sozusagen): die „Sammelbände“ und die „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Wir wissen nur wenig über die Musik der Angelsachsen. Mit deren Eroberung des Inselreiches (6. Jahrh.) hebt die Geschichte des Landes an. Damals hatten die englischen Stämme noch keine Literatur, das Heldenlied pflegte der rechtlose Gleoman, von dem sich in der Folgezeit der Scop (gotisch scapjan = schaffen), der angesehene Hausgenosse des Königs, unterschied. Die Musik stand in hohen Ehren, wie Beda bezeugt: Schmach traf den, der nicht singen konnte. Und singen ohne Harfenbegleitung war nicht denkbar: so übersetzt König Alfred in einer Stelle von Beda's Kirchengeschichte cantare durch „zur Harfe singen“. Römische Missionare waren seit dem Ende des 6. Jahrhunderts in England thätig: ein hartnäckiger Kampf zwischen Rom und dem heidnischen Norden entbrannte, der sich auch in dem Widerstand gegen die offizielle römische Gesangsweise äusserte. Aber Rom triumphierte schliesslich, doch gewann auch die Volkskunst für Theorie und Praxis der Kirchenmusik grosse Bedeutung. Wie überall verblasste auch in England — Gesangschulen nach römischer Art waren bald entstanden — die Tradition, der gregorianische Gesang wurde nicht mehr in alter Reinheit gelehrt, und so hatten sich mehrere Konzilien der Frage der Wiederherstellung der alten Kirchenmusik zu widmen.

Es waren ausschliesslich Mönche, die sich mit der Musik-Lehre beschäftigten. Selbstverständlich: da die Staaten sich erst zusammenschlossen und ihre Grenzen noch stetem Wechsel unterlagen, boten Künsten und


 NAGEL: ENTWICKELUNG DER MUSIK IN ENGLAND
 

Wissenschaften nur die Klöster bleibende Stätten. Es sind bedeutende Namen unter den Musikern der frühen Jahrhunderte in England: John Cotto (XI./XII. Jahrh.), Walter Odington (um 1280), John Hothby (ca. 1415 geb.) u. a. Ihre Arbeiten sind abgedruckt in Gerbers und Cousse-makers bekannten Sammelwerken: *Scriptores etc.* und in des letzteren *Histoire de l'harmonie*. Späterhin verlor sich die Lust an der theoretischen Spekulation mit der wachsenden Freude an der Musik selbst. —

Es ist kein Zufall, dass die Geschichte der weltlichen Musik sich in der Frühzeit oft mit den englischen Verhältnissen beschäftigen muss: England ist niemals wie die anderen Länder in Rom aufgegangen, es hat immer und immer wieder seine Selbständigkeit in dem einen oder dem anderen Zuge zu wahren gewusst. Auch die originäre englische Volkskunst beweist das; aus ihr ging mancherlei in die römische Musikpraxis über. Das Organum, das die Gegenstimme zu einem gegebenen Gesange bis zur Quarte geführt hatte, war durch die Thätigkeit der Theoretiker zu einer Bildung parallel laufender Stimmen geworden. Schon Guido Aretinus war dagegen aufgetreten. Die Nachfolger entwickelten den Begriff der begleitenden Stimme immer mehr zu dem einer im eigentlichen Wortsinne zu nehmenden Gegenstimme. Hatte die Theorie die unvollkommenen Konsonanzen zeitweise verpönt, so gewannen diese im Fauxbourdon und Gymel der Engländer, volkstümlichen Musikformen, die höchste Bedeutung. Von hier aus drangen derlei Intervalle — schon das 10. Jahrhundert kannte in England zweistimmigen Kirchengesang, der Terzen und Quartan verwendet — in die kirchliche Musik ein. Aus dem Organum hat sich der Discantus, die Übergangsstufe zum eigentlichen Kontrapunkt, entwickelt. Gleichzeitig tauchten Versuche zu einer die Dauer der Töne fixierenden Notenschrift auf, die in Frankreich gefunden wurde. (Mensuralnotation.) Nachdem die Mensuralmusik eine Zeit lang (12./13. J.) auf die Verwendung von dreiteiligen Taktarten (unter Berufung auf die Dreieinigkeit) beschränkt worden war, ergab sich mit dem Auftreten zweizeitiger Taktarten die Möglichkeit der Verbindung beider Arten, und damit waren die Anfänge künstlicher Stimmverknüpfungen gegeben, die später zu subtilen Künsteleien führten. Aber geraume Zeit, ehe dies geschah, war in England schon ein echter und rechter Kanon: *Sumer is icumen in* geschrieben worden, der nach seinem Inhalt und seiner Tonalität (klares F-Dur) sich als Erzeugnis der Volksmusik ausweist.

Freilich geschah die systematische Ausbildung der kontrapunktischen Formen durch die Niederländer, und so müssen wir von einem niederländischen Zeitalter der Musik sprechen, wenn dies auch durch den Engländer John of Dunstable eingeleitet wird. Schon Tinctoris und andere haben ihn mit Binchois und Dufay als Vater des

Kontrapunkts bezeichnet. Ihm hat sich das Interesse der Forscher in letzter Zeit lebhaft zugewendet, und es steht zu hoffen, dass eines Tages seine Lebensarbeit der Hauptsache nach allgemeiner Benutzung zugänglich sein wird.

Mit der normannischen Eroberung Englands war das Schicksal der angelsächsischen Kultur besiegelt, französische Einflüsse durchsetzten englische Literatur und Kunst. Das romantische Zeitalter begann für das Inselreich. Der französische Troubadour — im innersten Kern war seine Kunst volkstümlich, aber sie entartete bald in höfische Weise — fand auch in England Boden: Richard Löwenherz und sein getreuer Minstrel Blondel, Heinrich III. u. a. m. Aber im allgemeinen war doch England der neuen Kunst nicht günstig, nur der Volksballadengesang (Minstrelsy) blühte und erhielt sich bis ins 17. Jahrhundert hinein. Ihm war die Geistlichkeit in keiner Weise gewogen; begreiflich genug, durfte doch der Verfasser der „Vision Peters des Pflügers“ einen Mönch sagen lassen:

I can rymes of Roben Hood and Randal of Chester,

But of our Lorde and our Lady I lerne nothyng at all . . .

Die Minstrels schlossen sich, an manchen Orten schon im 13. Jahrhundert, zu Korporationen zusammen, die ihre Rechte nach aussen vertraten; einzelne Distrikte räumten ihnen für gewisse Zeiten Freiheiten ein, Tage, an denen sie ihre Oberhäupter wählen und Streitigkeiten austragen konnten. Ähnlich waren die Verhältnisse auf dem europäischen Kontinent, nur schlossen sich hier im allgemeinen die Bürger nicht so streng von den Minstrels ab wie in England, wo Laiengilden der Bürger nicht anzutreffen sind. Der Minstrel war Instrumentist und weltlicher wie geistlicher Sänger, er verstand sich auf allerlei Gaukelwerk und war bei höfischen Feiern und Festen des Volks der gern gesehene und, was ihm den Neid der niederen Geistlichkeit eintrug, zuweilen glänzend bezahlte Lustigmacher.

Die Instrumentalmusik nahm schon im 14. Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung, wie wir aus zahlreichen Zeugnissen entnehmen können. Praktische Werke dieses Abschnittes sind nicht auf uns gekommen. In der nächsten Zeit schon gewann England einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Instrumentalmusik anderer Länder, vor allen Dingen durch Vermittelung eines niederländischen Meisters, auf die Deutschlands.

Wir kehren zu Dunstable zurück. Er starb 1453. Von seinem Auftreten an bekam die Welt eine neue Kunst, die des kontrapunktisch gefügten Satzes. Aber eine spezifisch „englische Schule“ entwickelte sich



damals nicht; die englischen Schöpfungen der Folgezeit stehen im Zeichen niederländischer Kunst, soweit wenigstens die Vokalmusik in Frage kommt.

Die Einwirkung des Humanismus auf England ist eine ganz andere gewesen, als sie sich in den übrigen Ländern Europa's zeigte; die Einflüsse auf literarischem Gebiet waren denen auf sozialem um ein bedeutendes untergeordnet. Anfänglich beschränkte sich die Bewegung auf die Geistlichkeit, nach Thomas Morus' „Utopia“ ergriff sie die gesamte Bevölkerung. Den ganzen Umfang der Einwirkung des Humanismus auf die Musik können wir noch nicht übersehen: sicher ist, dass sie jetzt in England zu der Kunst wurde, der sich ein jeder ohne Rücksicht auf seine soziale Stellung hingeben durfte. Während es in Deutschland eines Edelmannes unwürdig war, zu musizieren, durfte Heinrich VIII., auch als Komponist thätig, mit fremden Gesandten in der Pflege der Musik wetteifern und in direkten Verkehr mit seinen Musikern treten.

Die Gruppe englischer Tonsetzer, die vor der Kirchenreform thätig waren, wird eingeleitet durch Rob. Fairfax (geb. ca. 1470), dem sich Musiker wie Baldwyn, Sherynham, Pygott, J. Cole, Dr. R. Cooper, G. Banastir, J. Taverner, Bramston, Nich. Ludford, W. Cornysse anschliessen. Schon Tinctoris hat hervorgehoben, wie sehr Dunstable die nächsten auf ihn folgenden Meister des Kontrapunktes in England übertroffen habe. Die genannte englische Schule ist durchaus die Zwillingschwester der niederländischen, aber ihr mangelt bei aller ihrer Keckheit die naive Frivolität jener, die humoristische Freude an der eigenen Kraft. Die Grundzüge des Satzbaues sind dieselben hier wie dort, dieselben Idiotismen, dieselbe Harmonik, dieselben Wechselbeziehungen der Einzelstimmen, dieselben Formen. Die technische Meisterschaft auch schon der älteren Engländer ist eine grosse, aber Gelungenes, schön und edel Klingendes mischt sich noch vielfach mit Unfertigem und Minderwertigem.

Eine einzigartige Erscheinung bietet Hugh Ashton, der älteste bekannte Klavierkomponist († vielleicht 1522), von dem auch Messen u. a. erhalten sind. Er darf als erster Verfasser von Variationen bezeichnet werden; sein Klaviersatz unterscheidet sich nicht unwesentlich vom gleichzeitigen Orgelstil.

Die Entwicklung der englischen Kirchenmusik erfolgte im engsten Anschlusse an die Vorgänge, welche zur Kirchenreform führten. Cranmer's Liturgie (1544), die Harmonisation Stone's († 1613), Marbeck's Common Prayer Book von 1550 waren von einschneidendster Bedeutung für die Fortbildung der englischen Polyphonie: möglichste Vereinfachung der technischen Seite des Satzbaues wurde das neue Ziel, dem die Tonsetzer jetzt entgegenstrebten. Hierin und in der anderen Tendenz, den Sinn des Wortes durch



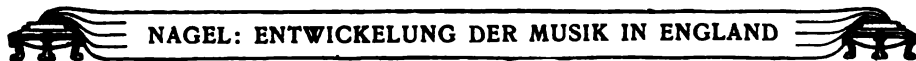
die Tonwellen nicht erdrücken zu lassen, zeigt sich die Verwandtschaft der ganzen Bewegung zu der anderen, welche in Italien eine Reform der Kirchenmusik hervorrief. Das klassische Musikwerk der Epoche sind Christopher Tye's „Acts of the Apostles“ (1553).

Dr. Chr. Tye wurde etwa 1500 geboren und starb 1572; er stand in Beziehungen zu Heinrich VIII. Wohl war er Meister komplizierter Kontrapunktischer Formen, sein Hauptwerk basierte er jedoch wesentlich auf dem einfachen Kontrapunkt. Seine Messen sind gut gearbeitete und schöne Sätze, innere Wärme geht ihnen freilich ab. Höher stehen einzelne Motetten, die ihn auch als fortschrittlichen Harmoniker zeigen.

Unter den neben ihm wirkenden Musikern ragt Rob. White als Komponist von grösster Begabung hervor: die technische Faktur seiner Schöpfungen ist meisterhaft, ihr Gehalt an edler, bestklingender Musik sehr reich. Dass er Palestrina's Werke gekannt habe, ist abzuweisen, aber er hatte verwandte Züge mit dem Meister von Praeneste: die hoheitsvolle, überirdisch-klare Weise, das Weihevollere von Palestrinas Musik ist bis zu einem gewissen Grade auch in White's Kunst vorhanden. Trotz der in sein Leben fallenden antirömischen Bestrebungen hielt er wie andere das hoch, was die ältere Kunst gross gemacht: Messe und Motette. Die folgende Zeit sah eine parallele Erscheinung: das Festhalten der Komponisten am Kontrapunkt nach „Erfindung“ der Monodie.

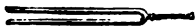
Ihren Gipfelpunkt erreichte die englische Kirchenmusik durch das Wirken von Tallis und Bird. Tallis's Zeitgenossen waren wie er selbst Diatoniker; das schliesst nicht aus, dass man in ihren Arbeiten gelegentliche Abweichungen von der starren Regel der Kirchentöne findet. England verhielt sich der neuen Kunstrichtung, die in Italien Zarlino, Vincentino, Cipriano da Rore, Carlo Gesualdo u. a. einleiteten und der wir die Chromatik verdanken, teilnahmslos gegenüber; darin zeigt sich der problematischem Experimentieren abgeneigte Volkssinn: mehr bedeuteten für die aus der Schule der Vergangenheit stammenden Meister die tastenden Versuche der Zeit nach neuen Ausdrucksmitteln nicht. Aber dem zähen Konservatismus der Engländer entsprang ein anderer, erfreulicher Zug: ihr Eifer, die Werke der Vergangenheit zu sammeln und zu verbreiten.

Thomas Tallis war ein Kontrapunktiker ersten Ranges; er starb, 70 Jahre alt, 1585, nachdem ihm das Leben Ehren und ein überaus glückliches Familienleben beschert hatte. Die Grabschrift rühmt ihm nach: In honest vertuous lyff he dyd excell. Seine Thätigkeit blieb im wesentlichen auf das Gebiet geistlicher Musik beschränkt; einzelnes davon lebt noch heute. Sein Ideal ist edle Einfachheit, ernste Würde und weise Selbstbeschränkung in den aufgewendeten Mitteln, wenn er sich auch, um sein



den Niederländern nicht nachstehendes Können zu zeigen, einmal an eine Arbeit für 40 reale Stimmen machte.

Ein würdiger Genosse steht William Bird neben ihm. Er überlebte die Königin Elisabeth. Bird war Katholik und in die papistischen Praktiken der Zeit irgendwie verflochten, was sein Leben einigemal in Gefahr brachte. Er starb am 4. Juli 1623. Ein Nachruf bezeichnet ihn als einen „Vater der Musik“. Bird's Können ist ein überaus grosses und vielumfassendes gewesen, seine Technik wunderbar vollendet, sein Ausdrucksvermögen innerhalb der von ihm angewendeten Mittel sehr reich, seine Fähigkeit, geistliche und weltliche Texte bei der Komposition auseinander zu halten, bemerkenswert gross. Darin zeigt sich wohl der Einfluss seiner bedeutenden Thätigkeit als Instrumentalkomponist. Tallis ist der Meister objektiver Ruhe, Bird's Kunst trägt subjektivere Züge, die seine lebhafte innere Teilnahme an den Gebilden seiner Phantasie verraten. Man hat Bird, den man ohne Frage einen der bedeutendsten Tonkünstler aller Zeiten nennen kann, wie auch seinen älteren Genossen Tallis mit Palestrina in Parallele gestellt. Damit wird man keinem von ihnen gerecht; jeder von ihnen ist bedeutend genug, für sich selbst eintreten zu können.



Der völlige Umschwung des sozialen Lebens im England der Königin Elisabeth, die Konsolidierung einer Staatsreligion, die grossartigen politischen Erfolge nach aussen hin: all das führte die englische Literatur auf die Höhe, stellte die weltliche Musik in den Mittelpunkt des Interesses und weckte eine gewisse Geringschätzung der kirchlichen Kunst. Mit dem wachsenden Luxus wurde die Musik mehr als je zuvor Begleiterin des eleganten gesellschaftlichen Lebens der Zeit.

Als erster Führer der neuen, leichteren Kunstrichtung, deren Ideal die Formen des Madrigals, der Vilanellen, Canzonetten etc. sind, begegnet uns der überaus sympathische Thomas Morley, der 1557 geboren wurde und im Todesjahre der jungfräulichen Königin starb. Viele seiner leichtbeschwingten und graziösen Schöpfungen waren auch in Deutschland beliebt. Sein theoretisches Werk (*Plaine and Easie Introduction to Practical Music*) empfahl zuerst nachdrücklich das Studium der Italiener, die von da ab für England bedeutungsvoll wurden; auch Bird musste gelegentlich italienische Madrigale schreiben.

Die Einführung des Madrigals in England geschah — eine kaufmännische Spekulation — 1588 durch Nich. Yonge's *Musica Transalpina*, der bald andere Sammlungen folgten. Das Madrigal knüpfte an Stimmungen an, die jeder in seinem Leben empfunden, es vermied, wenn auch nicht durchaus, die komplizierte Technik und legte den Hauptwert auf leichte

Sangbarkeit, sein ganzer Ausdruck strebte danach, zugleich volkstümlich und vornehm zu sein: so wurde es das Gesellschaftslied der Zeit.

Die englischen Madrigale sind das frischeste und liebenswerteste, was die ältere Kunst des Landes geschaffen hat. 1601 gab Morley eine Sammlung von Madrigalen: *The Triumphs of Ariana* heraus, der Königin zu Ehren; darin sind u. a. folgende bedeutende Tonsetzer vertreten: M. East, John Bennet, J. Wilbye, J. Milton (der Vater des grossen Dichters).

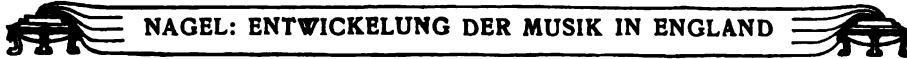
Das Madrigal verschwand nach etwa 3 Jahrzehnten aus der Gunst der Gesellschaft, dem „Catch“, dem alten englischen Rundgesang, die Stelle einräumend: erste Sammlung Th. Ravenscrosts *Pammelia* (1609).

Die Instrumentalmusik hatte sich seit den Tagen H. Ashtons prächtig weiter entwickelt, ihren Höhepunkt erreichten einzelne ihrer Zweige im Zeitalter Elisabeths. Der bedeutendste Vertreter des virtuosen Klavierspiels, John Bull (geb. ca. 1563), gewann durch Sweelinck, der im übrigen mehr durch die venetianischen Orgelmeister beeinflusst wurde, auch für Deutschland Bedeutung. W. Bird entwickelte die Form der Variation in trefflicher Weise weiter; als Themen legte er gerne alt-englische Balladen zu Grunde, harmonisierte diese Gebilde im Verlaufe der Stücke aber schon ganz im modernen Sinne. Die Polyphonie tritt in seinen Variationenwerken vor der Homophonie zurück. Hauptsammelwerk von Klavierstücken der Zeit ist das Fitzwilliam-Virginal-Book (Virginal = Spinett; der Name hat nichts mit der „virgo“ Elisabeth zu thun; er kommt schon in Viridungs „Musica getutscht“ von 1511 vor).

Die Monodie, deren Anfänge sich an Caccini's Namen und Wirken knüpfen, fand auch in England Eingang, der italienische Meister selbst wurde mit einigen Arbeiten durch Rob. Dowland eingeführt. Es genügt, von Namen ähnlicher Tendenz diese zu nennen: Alf. Ferrabosco, J. Cooper, Rich. Lanier, Th. Campion, der den in Italien mit grosser Schärfe geführten Kampf gegen den Kontrapunkt — ein sehr schwacher Nachhall — auch in England begann. Gegen die dürftige Art psalmodierenden Liedgesanges erhob sich der gesunde Sinn des Engländers gar bald, aber mangels besserer Schöpfungen verbrämte man die Ayres etc. mit ausschmückenden Rouladen.

Die Oper, welche in Italien aus den monodischen Tastversuchen erwuchs, fand in England zunächst noch keinen Boden.

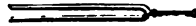
Mitten unter den schmucklosen, dünnen Ayres der Campion u. A. stehen die wundersam tönenden Weisen eines Meisters von hohem Range, John Dowland's, der 1602 zu Westminster geboren wurde. Ihn feiert ein



bekanntes Sonnett R. Barnfield's, das einst Shakespeare zugeschrieben wurde. Er war ein nationaler Meister. Intrikaten Satzgebilden war er mit seiner Zeit abhold, seine meist homophonen Gebilde sind nur hier und da mit kontrapunktischem Geflecht durchsetzt. Seine Melodik ist ungemein belebt und zierlich, der Ausdruck durch grosse rhythmische Straffheit belebt. Dowland war auch ein hervorragender Lautenspieler. Dies Lieblingsinstrument der Zeit (neben dem Klavier) war überall zu treffen; sieht man heute in den Cafés, den Barbierläden etc. die „Fliegenden Blätter“ u. a. m., so unterhielten sich die auf das Schermesser wartenden Engländer im Zeitalter Shakespeare's mit der für sie ander Wand hängenden Laute.

Das Instrumentalspiel war aber im Verlaufe von Dowlands Leben mehr und mehr verflacht. Dieser Umstand und der andere, dass die deklamatorische Musik an Boden gewann, verdrängten ihn am Abend seines Lebens aus der Gunst seiner Landsleute.

Die Kirchenmusik erhob sich damals in Orlando Gibbons nochmals zu bedeutender Höhe. Neben ihm wirkten Th. Tomkins jr., M. Peerson u. a. Aber das Interesse der Zeit an der kirchlichen Kunst war gering; wohl diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass Gibbons's Schöpfungen zum grösseren Teile der Welt lange vorbehalten blieben: erst Ousley hat sie 1873 vollständig herausgegeben. In der einfachen Grösse ihres Stils zeigen des Meisters kirchenmusikalische Schöpfungen eine entschiedene Hinneigung zur Kunst Tallis's, aber Gibbons's Satzbildung ist reicher, seine Ausdrucksweise bewegter und vielseitiger. Die italienische Musikreform hat ihn nicht berührt. Der Sitte der Zeit, welche das Gesellschaftslied bevorzugte, hat er in wundervollen und edlen Madrigalen Rechnung getragen („The Silver Swan“ u. a.), und auch als Instrumentalkomponist hat er Hervorragendes geschaffen.



Mit O. Gibbons schien die Produktionskraft des englischen Volkes auf musikalischem Gebiete erloschen. Der schnelle Niedergang der Kunst vollzog sich in engster Verbindung mit der die Verhältnisse von Grund aus umgestaltenden politischen Entwicklung. Sie möge durch die Schlagworte: König Karls Hinrichtung und Puritanisches Interregnum kurz angedeutet sein. Im England Cromwell's wurde trotz des Ansturms gegen die Kirchenmusik viel musiziert (Milton und der Protektor selbst waren begeisterte Kunstfreunde), auch fällt das erste Erscheinen der Oper in diesen Zeitraum. Was aber damals in England geschaffen wurde, hat keinen hohen künstlerischen Wert. Hauptvertreter des deklamatorischen Stils waren die Brüder Will. und Henry Lawes, von J. Hilton besitzen

wir ganz wirksame musikalische Dialoge und dreistimmige Ayres. Der typische Instrumentalkomponist der Zeit war John Jenkins.

Am 29. Mai 1660 zog Karl II in London ein. Mit ihm, dem Söldling Louis XIV, kamen ungezählte Scharen Fremder über den Kanal, französischer Einfluss zeigte sich bald in Literatur und Kunst. Die Kirchenmusik lebte wieder auf, und an Stelle der puritanischem Fanatismus zum Opfer gefallen Orgeln wurden neue erbaut. Karl errichtete nach dem Beispiel des Sonnenkönigs ein Streichorchester, und die Violine gewann jetzt gegen früher erhöhte Bedeutung. Italienische Operngesellschaften erschienen in London, konnten sich aber zunächst nicht halten.

Die englische Musikerschule der Restaurationszeit wird durch Humphrey, Wise und Blow vertreten. Pelh. Humphrey wurde 1647 geboren, war auf des Königs Veranlassung eine Zeitlang in Paris (Lully) und starb, ohne zur vollen Reife gelangt zu sein, schon im Alter von 27 Jahren. Von ihm rührt eine mit Banister geschriebene Musik zu Shakespeare's „Sturm“ her; seine „Anthems“ brachten in die Kirchenmusik Englands einen dramatisch belebten Ton. Mich. Wise wurde wahrscheinlich 1648 geboren; er war ein bedeutendes Talent mit ausgesprochenem Sinn für edle Melodik. John Blow, mit Wise gleichaltrig, ist als produktiver Musiker weniger hervorragend gewesen, aber als Mensch höchst achtungswert. Er war mit Humphrey Lehrer Purcell's.

Der französischen Kunst erstand damals in England ein mächtiger Gegner im italienischen Gesang- und Instrumentalstil. Italienische Lehrer (P. Reggio u. a.) tauchten in London auf, Giov. Bapt. Draghi wirkte als ausgezeichnete Organist. Nic. Mattei, der vorzügliche Geiger, kam 1672 nach England und wurde mit offenen Armen empfangen. Von der nationalen Kunst war nur noch nebenbei die Rede. Aber gerade damals — zur un rechten Zeit — erstand dieser ihr genialster Vertreter in Henry Purcell.

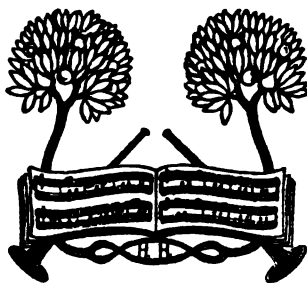
Er wurde wahrscheinlich 1658 geboren, starb aber schon am 21. November 1685. Purcell, gross als Instrumentalkomponist, wie als Dramatiker und Schöpfer gewaltiger Chorwerke ist der Meister, der direkt auf Händel hinweist. In Purcell erwachte die alte kernige Melodik der Engländer zu neuem Leben; seine Melodien sind ebenso volkstümlich kräftig wie wahrhaft vornehm, seine harmonische Kraft ist hervorragend, sein rhythmisches Vermögen originell und reich. Im ganzen hat er sich selbst, wenig beeinflusst durch Italiener und Franzosen, seinen Stil geschaffen. Es ist unmöglich, seine zahlreichen Schöpfungen hier namentlich aufzu-

NAGEL: ENTWICKELUNG DER MUSIK IN ENGLAND

führen. *) Der Grössere, der nach ihm kam, Händel, hat ihn vergessen machen. Heute aber erinnert man sich gerne des wahrhaft Schönen und Bedeutenden, das der Meister, dessen Leben und Schaffen in eine der Kunst wenig günstige Zeit fiel, uns geschenkt hat. —

Mit Purcell's Tode schloss das englische Zeitalter der Musik. In der Folgezeit überwogen mehr und mehr fremde Einflüsse, die zum Teil so bedeutender Art waren, dass England heute z. B. noch nicht in den Besitz einer nationalen Oper gelangt ist. Nur in einer Form erhielt sich spezifisch englisches Leben, im Glee, worunter ein unbegleitetes Stück für drei oder mehr Solo-Männerstimmen zu verstehen ist. Das Wort Glee geht auf das angelsächsische *gleo*=Freude zurück. Die Form herrschte von etwa 1780—1860 und wurde in vielen, zum Teil heute noch bestehenden Klubs gepflegt. Als Komponist von Glee's ist in erster Linie Sam. Webbe († 1816) zu nennen.

*) Über Purcell als Opernkomponisten handle ich im letzten Abschnitt der demnächst in dieser Zeitschrift erscheinenden Aufsätze über die Entwicklung der Oper bis Gluck.





MUSIKALISCHE PALAEOLOGIE

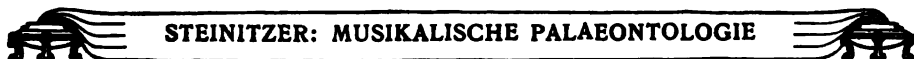
Plauderei von Dr. Max Steinitzer-Mülheim



ine gewisse Analogie wird jedem auffallen, der z. B. in München die öffentlichen Sammlungen durchwandert und in der Akademie der Wissenschaften die (teilweise natürlich restaurierten) Skelette ausgestorbener Tierspezies, im Nationalmuseum die tonlos gewordenen, längst ausser Gebrauch gekommenen alten Instrumente in den Glaskästen betrachtet. Hier wie dort wird uns der negative Teil des Satzes vom „Überleben des Passendsten“ vorgeführt. Mit der tiefsten Wehmut sehen wir vor allem die speciesreiche edle Familie der Lauten-(Zupf-)Instrumente in ihren durchsichtigen Erbbegräbnissen schlummern. Mit ihrem aristokratisch gedämpften weichen Flüsterton haben sie einst unvergleichlich klar und diskret den Gesang begleitet, haben als Soloinstrumente jene für uns Modernen beinahe unfasslich feine Rhythmik gepflegt, wie sie uns in den zahlreichen Tanzkompositionen Johann Sebastian Bachs auf das ihnen noch so nahe verwandte Spinett übertragen, entgegentritt.

Die Geologen wissen von ungeheuren Veränderungen der Erdoberfläche zu erzählen, die sich langsam vollzogen und alle Tiere und Pflanzen, die sich den veränderten Bedingungen nicht anpassen konnten, vernichteten oder auf abgegrenztere Gebiete zusammendrängten. Eine analoge Erscheinung war die grosse Welle der ästhetischen Verwilderung und Verrohung, die über Deutschland dahinging und vieles Gute und Vornehme dadurch hinwegfegte, dass sie das Verständnis dafür nahm. So ging die Lautenfamilie unter. Und das stimmt, wie gesagt, traurig. Selbst durch den vergleichsweise erbärmlichen überlebenden Rest derselben, die Gitarre, ohne den dazu beliebten Gesang natürlich, könnte ein Dilettant in wenigen Wochen musikalischer werden, als durch vieljähriges Pauken auf dem bei nicht ganz auserlesen zarter Behandlung brutalen und pöbelhaft aufdringlichen Pianino gewöhnlicher Sorte, von dem ganze Schichten der Bevölkerung nicht wissen, dass man darauf piano spielen kann.

Aber „was unsterblich im Gesang soll leben, muss im Leben untergehen.“ Ausser der Laute, die nunmehr als geschätzter Wandschmuck Künstlerbehausungen ziert, gehört auch das Spiel anderer Glieder dieser Familie fast nur mehr der Dichtkunst an: die pedallose alte Harfe ist auch als Hausinstrument so gut wie verschwunden; noch früher die Theorbe,



von der noch Goethe im zweiten Faust einen Gesang begleitet wissen will, obwohl sie jedenfalls schon zu seiner Zeit nur mehr in Museen existierte.

Etwas froher, mit einem heitern, einem nassen Auge können wir die ausgestorbenen Vorläufer unseres Klaviers, die Spinette und schwächtigen Flügel und Tafelklaviere alten Stils betrachten. Unersetzlich zwar bleiben sie trotzdem, und man muss schon Beethovens wegen genug musikalische Archäologie getrieben haben, um die Spielweise und den Ton der Klaviere seiner Zeit zu kennen, sonst bleiben einem viele Stellen in seinen Sonaten für Klavier, und für Klavier und Violine, unverständlich.

Hat sich diese Gruppe der Tasteninstrumente in der Folge zu immer kolossaleren Formen entwickeln können, analog den Polyphen des Meeres, die eben auch unbeweglich auf einem Platze fortvegetieren, so sind in einem andern Falle, wo es sich um in der Hand zu tragende Instrumente handelt, gerade die allergrössten Spezies untergegangen. Von der ganzen Familie der Kernpfeifen, deren äusserst angenehme, aber schwach klingende Riesenexemplare in Fagottform die Kästen der Museen zieren, fristet heute nur mehr das kleine „Flageolett“ ein unbeachtetes Dasein. Auch die reichbesetzte Sammlung der Rohrblattinstrumente, vergrösserter Klarinetten und Oboen, verkleinerter Fagotte, giebt zu manchen Betrachtungen Anlass.

Von den Instrumenten mit einfachem Rohrblatt wirken die kleinen durch durchdringende Klangkraft der Höhe, die grossen durch mächtiges Tonvolumen in der Tiefe; die Mittelgrössen, welchen keine dieser beiden Eigenschaften im Kampf ums Dasein zur Seite steht, gehen unter. Dieses Schicksal ereilte aus der Familie der Klarinetten die sanfte, vornehme Alt Klarinette, „Bassethorn“ genannt, beinahe vollständig. Nur bei Mozartaufführungen (Requiem, Entführung, Titus, Bläuserenaden) werden sie wieder hervorgeholt. Die übrigen, von der kleinen, unglaublich beweglichen hohen F- bis zur tiefen B-Bass-Klarinette leben fröhlich und massenhaft fort, und in New-York ist eine äusserst lebensfähige Riesenspezies der Contrabassklarinetten (mit der Längenmessur des Fagotts) in einem Exemplare entstanden und wartet nur auf Anregung, um sich fortzupflanzen; für die „Lebensbedingungen“ würden die jungdeutschen Musiker in ihren Partituren schon zu sorgen wissen.

In der Gattung mit doppeltem Rohrblatt, der Oboen-Familie, hat die tiefe Oktav-Oboe, in Frankreich Baryton genannt, das Los des Bassethorns, und zwar aus demselben Grunde wie dieses, in noch höherem Grade geteilt; es wird nur mehr für einzelne Liebhaber auf Bestellung gefertigt. Die kleineren Fagottformen in Quint und Oktav, letzteres im Umfang identisch mit dem Baryton, reizend niedlich anzusehen, sind seit undenklicher Zeit auf die Museen beschränkt. Dagegen hat die fast schon

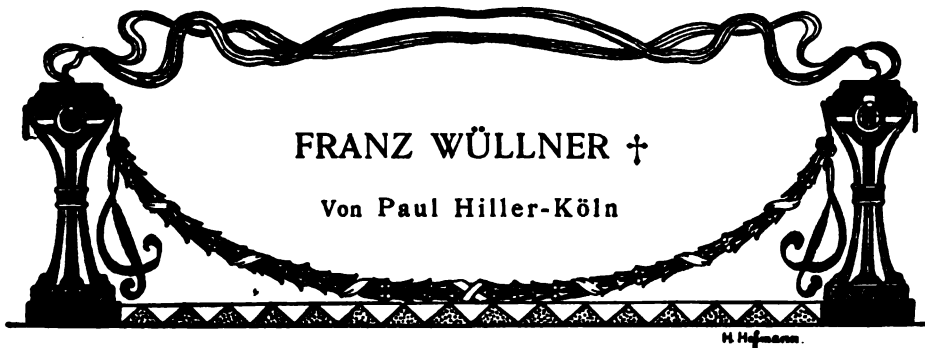


vergessen gewesene Oboe da caccia der Bachschen Zeit als englisches Horn, von Paris ausgehende, weit verbreitete Auferstehung im modernen Orchester gefeiert.

Denn etwas sehr Wesentliches hat die Instrumentalkunde vor der Palaeontologie voraus: man kann mit ihr experimentieren, kann ausgestorbene Spezies in einzelnen Exemplaren neuschaffen und nun ihre Lebensfähigkeit praktisch erproben. Der analoge Genuss, z. B. ein lebendes Mastodon zu füttern, wäre für die Männer der Palaeozoologie zu überwältigend. Am glücklichsten geschehen solche Aktionen in Paris, wo auf Anregung der fünf Konservatoriumsprofessoren, welche die Gesellschaft für alte Instrumente bilden, das Spinett (von Erard), die Alt-Oboe in A (von Gillet), die Vielle (Drehleier), die Gambe und Viola d'amour eine mit allen Mitteln der modernen Technik verfeinerte Wiederbelebung erfuhren.

Andererseits hat dort Adolf Sax mit seinen konischen Metallklarinetten, Saxophone genannt, eine neue Familie geschaffen mit gerade jener Haupt-eigenschaft, die das Aussterben anderer Familien mit Sicherheit veranlasst hatte. Das Konische statt des Cylindrischen bedingte enorme Dimensionen. Sind doch schon bei der Sopran-Saxophone die unteren Klappendeckel grösser und massiver als beim Contrafagott gewöhnlichen Stils. Trotzdem war bei den romanischen Völkern der Erfolg ein beispielloser. Die Sopransaxophone allein wären in der Fabrik von Sax schon vor längeren Jahren beim ersten Viertel des Hunderttausend angelangt. Das in Deutschland bekannteste Orchester, welches diese Instrumente in allen Grössen führt, ist die Stadtkapelle von Venedig, eine Blasmusik von nach unseren deutschen Begriffen unerhört weichem Zusammenklang. Dieser Charakter der italienischen Bläserchöre — sie teilen ihn alle, auch die kleinsten — lässt sich nicht nach Deutschland verpflanzen und zwar in Folge eines biologischen Gesetzes, dem der Migration und lokalen Anpassung. Die italienischen Trompeten „schmettern“ nicht im Forte, ihre Bassinstrumente geben grossen Schwellton, ohne je dabei zu dröhnen; das Piano aller Instrumente klingt wirklich leise: bei uns würden sie deshalb auf die Dauer gar nicht engagiert, oder sie müssten eben auch ihre Vorzüge ablegen. Denn so betäubend es bleibt, so selbstverständlich ist: die „Lebensbedingungen“ auch für die Organismen der Kunst liegen im Geschmack des Publikums. Was dafür zu fein ist, wird in seiner Existenz-möglichkeit „lokal beschränkt“, wenn nicht gar total an die Wand gedrückt.





 rahms schrieb dem jungen Franz Wüllner, der von Schindler zu einem in Fachkreisen ein gewisses Aufsehen erregenden Beethovenspieler ausgebildet worden war, zu Hannover in seinen Reisepass unter die besonderen Kennzeichen: „Spielt die Sonate für das Hammerklavier, einschliesslich der Fuge, auswendig“. Danach wäre mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen gewesen, dass Wüllner sich der Virtuosenlaufbahn würde zuwenden. Ob er dazu das volle Rüstzeug nach den Anforderungen jener Zeit (kurz nach 1850) besessen, muss dahingestellt bleiben; sicher aber ist, dass sein Lehrer Schindler damals lebhaft für die Idee eintrat, Wüllner als speziellen Beethoven-Interpreten die englischen, französischen und später die deutschen Hauptstädte bereisen zu lassen. Es soll hier nicht untersucht werden, ob und wieweit die starke Opposition, welcher der junge Pianist bei Fachmusikern und Presse begegnete, ihn zum Verzicht auf die Durchführung jenes Projekts bestimmte, ob Wüllners Selbstvertrauen aus dem Grade der unter Schindler errungenen pianistischen Virtuosität nicht die für ein so verantwortungsvolles Beginnen notwendigen Garantien des Gelingens zu schöpfen vermeinte, — sehr möglich ist es, dass die wohl vom Vater ererbte Liebe zu demjenigen Berufe, der später Franz Wüllners grösste Verdienste umfasste, ich meine zur Lehrthätigkeit, sich schon um jene Zeit mächtig regte und den Verzicht diktierte. Immerhin wurde es viel bemerkt, wie der zwanzigjährige Münsteraner im Winter 1852—53 Beethovens noch sehr unbekanntes G-dur-Konzert in Brüssel unter Fétis mit grossem Erfolge spielte. Wenn es heute auch kaum zu verschweigen ist, dass Wüllner bei den Konzessionen, welche er als musikalischer Machthaber in Köln gewissen zeitgenössischen grösseren und kleineren Komponisten gemacht hat, vielfach zu weit gegangen ist, — ich meine mit Aufführungen im Gürzenich — so bildete doch Liebe zu den alten Meistern und die tiefgründende Kenntnis ihres Wesens die unverrückbare Grundlage alles Wüllnerschen Schaffens und seiner Erfolge, mögen diese dem Lehrer, dem Dirigenten oder auch dem Komponisten zu teil geworden sein. Nächst Beethoven, dessen Symphonieen er mit schlichter und darum um so wertvollere Auffassung zu interpretieren verstand, brachte Wüllner den Schöpfungen Bachs besonderes Verständnis entgegen und nach den Altmeistern studierte er mit nie rastendem Eifer die Romantiker. Aus jedem Zeitalter aber, aus jeder Strömung der verschiedenen Richtungen zog er geistiges Material zu seiner spätern Lieblingsbeschäftigung zur Pflege des Chorgesangs. Dieser widmete er denn auch, als er unter Bülows Direktion Leiter der Chorklassen an der Königlichen Musikschule in München war, ein seine Erfahrungen wiedergebendes sehr gediegenes Werk in vier Abteilungen: „Chorübungen der Münchener Musikschule“. Mag man Wüllners eigenen Kompositionen Mangel an Erfindung nicht ohne Berechtigung vorwerfen, ein gewisser

erzieherischer Wert wird seinen Chorwerken nicht abzusprechen sein. Aussergewöhnliche Kenntnis des Chorsatzes und weitreichende Geschicklichkeit in der Führung der Stimmen machen sich überall in wohltuender Weise geltend, und die ernste Gediegenheit des Schaffens, welche auch für die Behandlung des Orchesters stets als erstes Gebot aufgestellt erscheint, wird neben den Künstlern auch den musikalisch gebildeten Laien überall Achtung abnötigen, wo man nicht gerade die Existenzberechtigung eines Musikstücks von der Stärke der Phantasie seines Autors abhängig macht. Von den wesentlichen und meist aufgeführten Kompositionen Wüllners seien hervorgehoben: „Heinrich der Finkler“ für Männerchor, Soli und Orchester, „Die Flucht der heiligen Familie“ für drei Solostimmen und kleines Orchester, der erste Psalm für vierstimmigen Chor a cappella, der 127. Psalm für Soli, Chor und Orchester, Miserere für Solostimmen und Doppelchor a cappella, Stabat mater, der elegische Gesang „Thränen“ für Chor und Orchester, ein Tedeum für Chor, Orchester und Orgel, eine Anzahl Motetten, schliesslich Variationen für Klavier und Violoncello über ein Schubertsches Thema. Über Wüllners Recitative zu Webers Oberon gehen die Urteile sehr auseinander, vertieftes Studium und möglichste Anpassung an den Geist des Vorbildes sind indessen bei Lösung der an sich so anspruchsvollen und heiklen Aufgabe keinesfalls abzustreiten.

In seiner Eigenschaft als Dirigent der Gürzenich-Konzerte in Köln, welchen Posten Wüllner zugleich mit dem des Konservatorium-Direktors vom Herbst 1884 bis jetzt inne hatte, machte er sich vor allem dadurch verdient, dass er den Anstoss zur Übernahme des bekanntlich vortrefflichen Theater- und Gürzenich-Orchesters durch die Stadt gab. Gegen die Verpflichtung des Orchesters, auch während der Sommermonate in populären Konzerten (im Gürzenich und im Volksgarten) zu spielen, tauschte der Musikerkörper die Annehmlichkeit eines städtischerseits garantierten ganzjährigen Einkommens ein, wodurch die Stabilität des Ganzen natürlich nicht unwesentlich gewann. Beim Chore, der ja aus Dilettanten besteht, allerdings aus zumeist sangeskundigen Freiwilligen, von denen so mancher Dutzende von Jahrgängen der Rheinischen Musikfeste mitgemacht hat, hatte Wüllner noch leichtere Arbeit, und über besondere Schwierigkeiten half die rheinische Sangesfreudigkeit meist glatt hinweg. Wüllner schritt mit der Entwicklung, welche alle derartigen grösseren Institute in Deutschland während der letzten Dezennien genommen, auch seinerseits persönlich rüstig fort, und dass er mit jenen beiden, bei seinem Antritte auf hoher Stufe der Leistungsfähigkeit stehenden Körperschaften vieles Schöne erreicht, kurz, mit dem übernommenen Pfunde nach Kräften gewuchert hat, steht ausser Frage. War Wüllner auch als Dirigent kein Richter, Weingartner, Nikisch oder Steinbach, war er auch am Pulte mehr Erzieher als wirklich bedeutender Dirigent, so besass er dagegen andere vortreffliche Eigenschaften, die in straffer Orchester- und Chordisziplin, in übersichtlich klarer Auslegung der Werke im Sinne seiner stets musikalische Vornehmheit anstrebenden Auffassung gipfelten. Wüllners Konzertprogramme hatten den Vorzug reicher Abwechslung, da er jedem Geschmack oder Parteistandpunkt gerecht wurde.

Nach dem Muster ähnlicher Anstalten hat Wüllner beim Vorstande des Konservatoriums in Köln wesentliche Betriebserweiterungen durchgesetzt und konnte, mit der Zahl der Fächer und Schüler, auch die der Lehrer, unter welchen manche hervorragende Kraft wirkt, erweitern. Bis fast zuletzt hat Wüllners eisernes Naturell, hat seine rastlose Arbeitskraft gegen das Zerstörungswerk einer bössartigen Krankheit siegreich angekämpft. Am 7. September verschied er zu Braunfels im Kreise seiner Familie. Nicht ein Genie verliert das rheinische Kunstleben in Franz Wüllner, aber ein Mann, der seine Kunst liebte und hochhielt, ist von hinnen gegangen.



BERNHARD MOLIQUE

(geb. 7. Oktober 1802)

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin



kaum ist ein Menschenalter verflossen, seit Molique die müden Augen geschlossen hat, so kennt man heute von dem einst hochgefeierten Virtuosen, dem geschätzten Dirigenten, dem gern gespielten und gern gehörten Komponisten nicht viel mehr als den Namen! Selbst die landläufigen musikalischen Nachschlagewerke wissen nicht allzu viel von ihm zu berichten. Darum sei denn anlässlich seines 100. Geburtstages der Nachwelt ein wenigstens einigermaßen deutliches Bild von seinem Leben, Wirken und Schaffen entrollt.

Seine Wiege stand im Hause des Nürnberger Stadtmusikus, der dem Knaben schon frühzeitig die Kenntnis mehrerer Instrumente beibrachte, vor allem Klavier und Violine. Auf der letzteren hatte es der Jüngling im Jahre 1815 bereits soweit gebracht, dass ihm Spohr, dem er während dessen kurzen Aufenthalt in Nürnberg vorspielte, ermunterndes Lob erteilte, vielleicht auch einige Stunden gab. Seine künstlerische Ausbildung verdankt aber Molique nicht Spohr, wie man manchmal noch liest, sondern der Munificenz des kunstsinnigen Königs Maximilian I. von Bayern, der ihn in München von seinem Kammervirtuosen Pietro Rovelli zwei Jahre lang unterrichten liess. Der angehende Künstler fand darauf gleich eine Anstellung am Theater an der Wien (1818), wurde aber bereits im Jahre 1820, als Rovelli nach seiner Vaterstadt Bergamo zurückkehrte, als dessen Nachfolger nach München zurückberufen. Von hier aus unternahm er 1822 seine erste grössere Konzertreise, die ihn nach Leipzig, Dresden, Berlin, Hannover und Kassel führte. In München, wo er auch viel mit Kompositionsstudien sich beschäftigte, fand er im Jahre 1825 die Gefährtin seines Lebens in Marie Wanney, einer Nichte des Hofkapellmeisters Peter von Winter. 1826 siedelte er als Soloviolinist und Hofmusikdirektor nach Stuttgart über, woselbst er sich sehr wohl befand und von wo aus er alljährlich grössere Konzertreisen unternehmen durfte. Die Revolutionsjahre 1848/49 verleideten ihm die zu seiner Heimat gewordene Hauptstadt Württembergs; er ging 1849 nach London, wo er bereits im Jahre vorher zu 8 Konzerten seitens der Beethoven-Gesellschaft engagiert gewesen war, und blieb hier bis 1866; dann kehrte er wieder nach Deutschland, wohin er in der Zwischenzeit nur einmal (1859) gekommen war, zurück, ein kranker und infolge des Misserfolgs seines Oratoriums ‚Abraham‘ innerlich gebrochener Mann, und nahm seinen Wohnsitz in Cannstatt bei Stuttgart, wo er am 10. Mai 1869 einem Gehirnleiden erlag.

An Ehren und Auszeichnungen hat es ihm bei seinen Lebzeiten nicht gefehlt. So wurde er 1838 zum korrespondierenden Mitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, 1843 zum Mitglied der Akademie St. Cecilia in Rom, 1848 zum Ehrenmitglied des damals hoch angesehenen Prager Konservatoriums, 1861 endlich zum Professor der Komposition an der freilich nicht viel bedeutenden Royal Academy of Music zu London ernannt.

Als Geiger scheint Molique vor allem durch seine grosse und höchst solide Technik, seine kräftige Bogenführung und seinen grossen Ton berühmt gewesen zu sein, während ihm Wärme der Empfindung und Süsse des Tones wohl abgingen. Über sein Spiel möchte ich einige zeitgenössische Urteile anführen. Der Stuttgarter Korrespondent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ rühmt im Jahre 1829 ihn „wegen seines unübertrefflichen, kunstfertigen, seelen- und ausdrucksvollen Spieles“. Er sagt dann weiter: „Ton, Reinheit und Bogenstrich sind Eigentümlichkeiten dieses Meisters, die wohl selten ihresgleichen finden. Dabei ist die Vielseitigkeit, sich in jedes fremde Werk hineinzudenken und in dem Geiste des jedesmaligen Kompositors vollendet wiederzugeben, an Herrn Molique nicht genug zu würdigen und zu loben.“ In Paris freilich, wo Molique 1836 sich hören liess, fand seine Spielart wenig Beifall, dagegen gefielen seine Kompositionen. Sehr ungünstig urteilt über ihn Robert Schumann, der ihn in Petersburg gehört hatte, in seinem Briefe an Wieck vom 1. April 1844; da heisst es nämlich: „Molique ist gestern wieder nach Deutschland zurück; die russische Reise hat ihm wohl kaum die Kosten gebracht; es geschieht ihm recht, dem nichts recht ist, der über alles räsontiert und dabei ein so trockner Gesell ist“. Die Violine übrigens, auf welcher Molique zuletzt am liebsten gespielt hat, war eine für den englischen König Georg I. 1716 gebaute Stradivari, die jetzt im Besitz von Waldemar Meyer sich befindet.

Trotzdem Molique, namentlich in England, sehr viel als Lehrer gewirkt hat, hat er doch, so viel mir bekannt ist, keinen namhaften Schüler ausgebildet; reiche Dilettanten scheinen vor allem seinen Unterricht aufgesucht zu haben.

Auch seiner Thätigkeit als Dirigent muss gedacht werden. Sie fällt fast ausschliesslich in seine Stuttgarter Zeit; in London hat er nur selten, so z. B. 1862, ein Konzert, das Rubinstein gab, dirigiert. Ich muss mich darauf beschränken, über sein Dirigieren folgendes Urteil aus der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom J. 1832 anzuführen (Sp. 497): „Herr Konzertmeister M. dirigierte diesmal, desgl. einige der grösseren Opern im Theater, dieses Meisterwerk (Händels Messias), und wir müssen ihm das gerechte Lob erteilen, dass er als Direktor nicht nur die gehörige Umsicht mit Präcision verbindet, sondern auch eine wohlthuende Ruhe besitzt und sich die seltene Kunst zu bergen (!) erworben hat, welche bei unserm ohnehin trefflichen Orchester vergessen lässt, dass Bogen und Stab wohl hin und wieder nötig sei, um das Ganze gehörig in Ordnung zu halten.“

Von Moliques Kompositionen haben sich nicht viele in die Gegenwart hinübergerettet; selbst sein drittes Violinkonzert, dem Fink eine enthusiastische Besprechung in der „Allgemeinen musikal. Zeitung“ vom J. 1836 gewidmet hat, und das einst viel gespielte fünfte beginnen aus den Konzertsälen zu verschwinden; häufiger begegnet man eigentlich nur dem herrlichen Andante aus dem Violoncellkonzert op. 45. Auch sein Flötenkonzert op. 69 findet namentlich in der Bearbeitung von A. G. Kurth noch Beachtung. Die Kompositionen Moliques, etwa 70 an der Zahl, sind bei weitem nicht der Violine allein gewidmet; für diese schrieb er 6 grosse Konzerte (op. 2, 9, 10, 14, 21, 30), eine grosse Anzahl Phantasien und Variationen über die verschiedensten Nationallieder, die hübsche Saltarella op. 55 und den pikanten, effektvollen Fandango op. 60. Für das Studium sind alle diese sehr schwierigen Werke mit grösserem Nutzen als die verwandten Spohrschen Kompositionen zu verwerten; auch zum Vortrag eignen sich noch immer die beiden oben genannten Konzerte, sowie auch das sechste trotz seiner Mendelssohn-Reminiscenzen. Dessen Spuren folgt nämlich Molique weit mehr als Spohr, so namentlich in den Melodien (= Liedern ohne Worte) für Violine und Klavier op. 36, 41 und 47, die auch heute noch manchen entzücken dürften, und in seiner Kammermusik,

bei der übrigens auch eine gewisse Abhängigkeit von Mozart auffällt. Auf diesem Gebiet hat er ein Quintett für Flöte und Streichinstrumente op. 35, 8 nicht schwere Streichquartette op. 16, 17, 18 No. 1—3, 28, 42 und 48, drei grosse Duos für Klavier und Violine op. 20, 24 und 33, 2 Klaviertrios op. 27 und 52, endlich ein Klavierquartett op. 71 geschaffen. Eine ungedruckte Symphonie wurde 1837 im Leipziger Gewandhaus mit grossem Beifall aufgeführt; gerühmt wurde besonders das Andante und der Schlusssatz, der auch in anderen Werken oft Molique am besten gelungen ist, während die ersten Sätze oft recht kalt lassen. Auch 2 Liederhefte op. 12 und 25 veröffentlichte er, sowie 2 Chormessen. Sein Schmerzenskind war sein Oratorium ‚Abraham‘, das ein Seitenstück zu Mendelssohns Elias werden sollte, bei seiner Auführung auf einem englischen Musikfest im J. 1864 aber nur einen Achtungs-, d. h. einen Misserfolg errang (vgl. Chrysanders Allgem. musik. Zeitung Bd. 4, S. 203 ff.), was eigentlich kein Wunder war, da Molique für Singstimmen zu schreiben nicht imstande war. Alles in allem sind seine Kompositionen Erzeugnisse eines ernsten und gediegenen Künstlers, dem aber überzeugende Kraft des Ausdrucks, Temperament, innere Wärme und Eigenart abgehen, dem freilich nicht selten glückliche rhythmische Einfälle beschieden waren, dessen Gesamtbefähigung aber nicht ausreicht, um dauernde Beachtung zu finden und aus der Masse der Durchschnittskomponisten hervorzutreten.





KARL LIEBIG

Ein Gedenkblatt zum 30. Todestage des Künstlers

Von Max Steuer-Charlottenburg



Es wird allzeit zu den stolzesten Ruhmestiteln des Berliner Musiklebens gehören, auf dem Gebiete des billigen und guten Volkskonzertes bahnbrechend gewirkt und so für die Popularisierung unserer Klassiker und Romantiker den Boden geebnet zu haben. Das Verdienst, auf diesem Gebiete die Initiative ergriffen zu haben, und zwar zu einer Zeit, wo dergleichen natürlich mit ganz anderen Schwierigkeiten verknüpft war, als heutzutage, gebührt einem Manne, der, obwohl er über zwei Jahrzehnte für die Verbreitung guter Musik in Berlin geschaffen und dieser Thätigkeit seine besten Lebensjahre gewidmet hat, doch heute schon fast ganz zu den Vergessenen zählt, dem Königlichen Musik-Direktor Karl Liebig, der, 1801 zu Schwedt a. O. geboren, am 6. Oktober 1872, also jetzt vor 30 Jahren, nach einem an Arbeit und Sorgen reichen Leben in Berlin, verbittert und vergrämt, gestorben ist. Von den Verhältnissen allerdings, unter denen 1843 die Gründung der „Berliner Symphonie-Kapelle“ und damit des klassischen Volkskonzerts stattgefunden hat, kann sich die Gegenwart wohl kaum den richtigen Begriff machen. Berlin wird damals etwa 300 000 Einwohner gezählt haben, und sein Musikleben war alles andere wie reich entwickelt. Lassen wir die Königliche Oper beiseite, so konzentrierte sich das Berliner Musikleben nach der vokalen Seite hin in den Konzerten der Sing-Akademie (damals im Durchschnitt 5 im Jahre), den Aufführungen des Domchors und nach der instrumentalen Seite in den neun von Wilhelm Taubert geleiteten Symphonie-Soiréen (so hiessen sie damals) der Königlichen Kapelle. Es ist nun eine ganz irrende Meinung, dass diese Konzerte etwa für jedermann zugänglich gewesen wären; im Gegenteil: im Konzert-Saal des Königlichen Opernhauses, in welchem sie stattfanden (dem heutigen Foyer), lag jeder Platz in festen Händen, und da sie zudem nur einen Preis hatten, — der Saal war abonniert, der Kranz der Galerie lieferte die den Mitwirkenden zustehenden Pflichtbillete, und in den Nischen, wo einem zwar nicht das Hören, wohl aber das Sehen verging, vergnügten sich die Schüler der Königlichen Kammer-Musiker, Zöglinge der damaligen Musikschulen etc. — so war die Masse des Publikums thatsächlich vom Besuch guter Konzerte ausgeschlossen. Nun halte man sich vor Augen, dass der Artikel „Haus-Musik“ noch nicht existierte, dass, um nur ein Beispiel anzuführen, eine Haydn'sche Symphonie im vierhändigen Arrangement 3 bis 4 Mark (1 $\frac{1}{2}$ Thaler) kostete, und man wird sich einen annähernden Begriff davon machen können, wie es „im Volk“ mit der Kenntnis klassischer Instrumentalmusik aussah. Die Zustände waren teils kümmerlich, teils erbärmlich. Hier den Hebel eingesetzt, das billige klassische Volkskonzert ins Leben gerufen zu haben, ist das Verdienst Karl Liebig's, der thatsächlich aus dem Nichts heraus eine Institution geschaffen hat, deren segensreiche Folgen heute in der ganzen Musikwelt zu spüren sind. Er ist der Begründer der demokratisierten Instrumentalmusik.

Wie der verdienstvolle F. W. Wiprecht (dessen unlängst in diesen Blättern eingehend gedacht worden), ist auch Liebig aus der Militär-Musik hervorgegangen. Bei dem Stadtmusikus Rosenberg in seiner Heimat Schwedt a. O. hat er mehrere Instrumente erlernt, ist mit 19 Jahren als Klarinetist in das Musikkorps des Kaiser Alexander-Regiments in Berlin eingetreten und hat es auf der militärischen Ehrenleiter bis zum Stabshoboisten (1847) gebracht. Die Idee, öffentliche Konzerte zu veranstalten, bei denen für ein billiges Eintrittsgeld nur (oder doch fast nur!) klassische Instrumental-Musik geboten wurde, entstammt dem Jahre 1843; in diesem Jahre hat (mit Beethovens C-moll-Symphonie) das erste „Berliner Symphonie-Konzert“ stattgefunden. Natürlich waren diese Anfänge noch durchaus bescheidener Art. Ich glaube nicht, dass mehr wie vier erste Violinen vorhanden gewesen sind, denen zwei Kontrabässe entsprachen. Posaunen werden nur ausnahmsweise vorgekommen sein. Blech und Holz wurden von Militär-Musikern gestellt, während das Streicherkorps teils von Militär-Musikern, teils von jüngeren Schülern der damaligen Musikschulen, Accessisten der Königlichen Kapelle etc. gebildet wurde. Das Liebigsche Unternehmen, anfangs mit einem gewissen Misstrauen aufgenommen, erwies sich doch bald als durchaus zeitgemäss und entwickelungsfähig, so zwar, dass die Kapelle, die sich natürlich im Laufe der Jahre auch numerisch vergrössert hatte (6—8 erste Violinen, 4 Celli etc.) in Berlin eine res tutissima war und im Laufe der Woche viermal in vier verschiedenen Lokalitäten konzertieren konnte. Ich erinnere mich, die Berliner Symphonie-Kapelle in den Königs-Kolonnaden (in der damaligen Villa Colonna), in Sommers Salon (Potsdamerstrasse 9), in Vauxhall (Dresdenerstrasse), in der Norddeutschen Brauerei (Chausseestrasse), in der Tonhalle (Friedrichstr. am Oranienburger Thor), in Mesers Salons (Unter den Linden, wo jetzt die Passage sich erhebt) gehört zu haben, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, dass sie im Laufe verschiedener Jahrzehnte auch an anderen Stellen konzertiert hat. Diese Lokale waren zum Teil „Ball-Lokale“ und ihr Publikum in den Nachtstunden kein einwandfreies; das that aber der Kunstbegeisterung keinen Abbruch. In den Nachmittags- bzw. Abendstunden fand sich hier anfangs ein musikliebendes, bald aber ein musikverständiges Publikum ein, das bei einer Tasse Kaffee oder einem Glase Berliner Biers sich musikalisch erbaute. Die Programme bestanden zumeist aus drei Teilen, von denen der erste eine kleine Ouverture und eine kleine Symphonie, der zweite eine grosse Symphonie und der dritte gewöhnlich zwei Ouverturen, getrennt durch eine kleine klassische Pièce, enthielt. Im Laufe der Jahre hat Liebig mit eisernem Fleiss an der Ausgestaltung seines Spielplanes gearbeitet. Sein Repertoire umfasste schliesslich u. a. 12 bis 15 (!) Haydnsche Symphonieen, sechs von Mozart, „alle neune“ (die letzte natürlich ohne Schlussatz!), drei von Mendelssohn, drei von Schumann (an die C-dur hat er sich, glaube ich, nicht gewagt!), Schuberts C-dur, zwei von Gade (c-moll und B-dur), zwei von Volkmann, dazu Novitäten von Vierling, Wüerst, H. Ulrich, Bargiel, Reinecke, Hiller, Abert, Rheinberger, Raff und anderen. Ferner nahezu sämtliche Ouverturen von Beethoven, Mozart, Weber, Gluck, Spohr, Cherubini, Mendelssohn, verschiedene von Gade, Schumann, Spontini, Taubert, Reinecke, Bargiel, Bennett, Vierling; auch leichtere Kost (Auber, Flotow, Rossini etc.); ferner eine lange Reihe von klassischen Ballettmusiken (Cherubinis Abenceragen, Schuberts „Rosamunde“ etc.), Werke, wie Mozarts „Maurische Trauermusik“, Glinkas Komarinskaja, Orchestrierungen (Beethovensche Violin-Sonaten v. F. Ries, Schuberts f-moll-Phantasie von Rudorff) Finales klassischer Opern etc. etc. — Mit Wagner, Liszt und Berlioz hat er sich so gut wie gar nicht befasst, erstens, weil die Kapelle numerisch dafür nicht recht ausreichte, dann aber auch,

weil das technische Vermögen seiner Mitglieder dafür doch nicht mehr voll genügte. Zu berücksichtigen bleibt natürlich auch noch, dass seine eigene musikalische Bildung der Bewältigung derartiger Aufgaben nicht voll entsprach, und er kaum jemanden hatte, bei dem er sich hätte Rates erholen können. Es ist erklärlich, dass von der feineren Nuancierung, wie wir sie heute gewohnt sind, nach Lage der Dinge nicht viel die Rede sein konnte; die „Modifikation des Tempo“ stand noch nicht auf der Tagesordnung; vielmehr galt als *suprema lex* die metronomisierte Rhythmik. Somit taktierte Liebig, ohne sich auf Details gross einzulassen, schlecht und recht seine Viertel und Achtel, und wenn er einmal, wie im ersten Satz der Beethovenschen c-moll Symphonie (die überhaupt sein Liebling war) sich zu einigen Nuancen verstieg, so wirkten diese damals mit doppelter Kraft. Im übrigen hielt der Dirigent auf straffe Zucht; die Holzbläser, insbesondere die Klarinetten, waren zumeist gut, und über den Mangel an beseeltem Vortrag musste der gute Wille des Einzelnen hinweghelfen. So kam es denn, dass die Liebigsche Kapelle, nachdem in den 1850er Jahren ein flotterer Zug in das Berliner Konzertleben gekommen war, sich bald zu einem integrierenden Faktor desselben entwickelte. Sie wurde zu den Chor-Aufführungen der Sing-Akademie des damals neu gegründeten Sternschen Gesangvereins, der Konzerte des Gustav Adolf-Vereins und zur Mitwirkung bei Solisten-Konzerten herangezogen, und dass sie nach damaligem Massstabe voll ihre Schuldigkeit gethan hat, ist ihr durch Friedrich Kiel bezeugt worden, der sich zur Sache wie folgt geäußert hat: „Liebig hat die klassische Instrumentalmusik in Berlin populär gemacht und durch seine gut geschulte Kapelle die Oratorien-Aufführungen der Sing-Akademie und des Sternschen Vereins in der bekannten Vollendung erst ermöglicht.“ 1860 wurde Liebig wegen seiner Verdienste um die klassische Musik als Volksmusik zum Königlichen Musikdirektor ernannt. Damals war die Kapelle eine Art Vorschule für die Königliche Kapelle. Die Violinisten Boldtmann (†), Köhler (†), Rüdell, Günther, die Cellisten Löper, Rüdell, Maneke, Jakobowski, der Kontra-Bassist Kaakstein, der Waldhornist Schunke, der Flötist Liebig (der Sohn von Karl Liebig; vertrat auch mitunter seinen Vater als Dirigent!) sind, um nur einige Namen zu nennen, aus Mitgliedern der Liebigschen Kapelle Königliche Kammermusiker geworden. „Doch mit des Geschickes Mächten“ — in dem Moment, wo Liebig „auf der Höhe“ stand, ging es auch schon bergab. Wie immer (auch später in der Bilseschen Kapelle) waren es Lohnstreitigkeiten, die den Zankapfel bildeten. Das traurige Ende vom Liede war, dass die Kapelle sich von Liebig trennte und in Julius Stern einen neuen Dirigenten suchte und fand, während Liebig, der ja kein Kapitalist war — grosse Seide ist überhaupt damals bei der Musik nicht gesponnen worden! — gezwungen war, eine neue Kapelle zu gründen, die natürlich minderwertig und höheren Aufgaben nicht gewachsen war, so dass der aufs tiefste gedemüthigte Dirigent sich auf seine alten Tage zu „gemischten Programmen“ bequemen musste. Selbstverständlich war das der Nagel zu seinem Sarge. Er war noch nicht alt genug, um ohne Wunsch zu sein; aber sein Lebensmut war gebrochen; am 6. Oktober 1872 ist er in Berlin gestorben. Ich brauche nicht erst zu versichern, dass „der alte Liebig“ doch mit höherem Massstabe nicht gemessen werden darf; es fehlte ihm so feinere ästhetische wie musikalische Bildung; aber er hat doch mit seinem Pfunde redlich gewuchert, und der Samen, den er ausgestreut, hat tausendfache Frucht getragen.



rei Personen haben im Leben Richard Wagners eine so einschneidende Rolle gespielt, dass wir sagen müssen: wären diese nicht in seine Künstlerlaufbahn eingetreten, so hätte dieses Leben wahrscheinlich irgend eine andere Wendung genommen. Diese drei Personen sind: Franz Liszt, Ludwig II. von Bayern und Cosima von Bülow, geb. Liszt.

Aber in einer Zeit, da Richard Wagner zwei von diesen, König Ludwig und Cosima noch nicht kannte und von dem einen, Franz Liszt, infolge seiner Verbannung räumlich weit getrennt war, also in der Züricher Zeit (1849-59), war noch einer andern Persönlichkeit in seinem Leben eine hochbedeutsame Rolle zugefallen: Mathilde Wesendonck, deren Tod wir jetzt beklagen.

Am 29. August dieses Jahres ist die edle Freundin des Meisters, 74 Jahre alt, auf ihrem Sommersitz am Gmundener See gestorben, nachdem ihr Gatte, der Kaufmann Otto Wesendonck, ihr bereits vor einigen Jahren im Tode vorausgegangen war. In Berlin, früher in Dresden, hatte das Ehepaar in den letzten Jahrzehnten sein prächtig geschmücktes Heim, eine Pflegestätte vornehmen und edlen künstlerischen Verkehrs.

Bekannt ist die Geschichte von Richard Wagners tragischer, zu früh geschlossener Ehe. Minna Planer, seine erste Frau, konnte den genialen Mann in der Alltäglichkeit ihrer Anschauungen und der Begrenztheit ihres Gesichtskreises nicht auf die Dauer befriedigen. Man mag ihr braves Herz, ihre Schlichtheit und Bescheidenheit in den Lebensgewohnheiten, ihr gutes Gemüt loben; Verständnis für des Gatten Kunst, Mitgehen mit seinen Aufgaben, selbst das Hineinleben in seine Wesensart und seine Pläne — all das war ihr versagt. Und sie konnte — und mochte vielleicht es sich auch leider nicht anlernen. Der Wille zur Vertiefung in des Künstlers Eigenwesen fehlte ihr wohl. Freilich: am Prometheusfunken schöpferischer Kraft können sich kalte Geister nicht entzünden.

Mathilde Wesendonck besass diese Fähigkeit, den Flug der Wagnerschen Gedankenwelt mitzufiegen, mitzuleben in dem grossen, ungeheuer weiten und blühenden Reich seiner genialen Phantasie. Traumhaft schien ihr das Eintreten des grossen Mannes in ihr Leben, darum singt sie:

Sagt, welch' wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfassen,
Dass sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts zergangen?
Träume, die mit jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blüh'n
Und mit ihrer Himmelskunde,
Selig durch's Gemüte zieh'n —.

Und sie liess diese Träume „mit jedem Tage schöner blüh'n“: wusste sie doch, dass der in steter Sehnsucht nach Verständnis und Liebe sich verzehrende Künstler es ihr tief dankte, und dass sie seine Schaffenskraft in lebendigster Weise anregte. Die „Tristan-Studien“, die Kompositionen ihrer innig empfundenen Lieder, das ganze grandiose Tristan-Werk selbst, verdanken sich dieser Zeit. Das Unglück war nur, dass die dem Meister kongeniale und wahlverwandte Frau die Gattin eines andern war.

In Richard Wagners Leben passierte es merkwürdig oft, wenn einem ersehnten Wunsche endlich Erfüllung sich zeigte, dass dann der eigentliche Vollgenuss, der die ganze Fülle der Befriedigung bringen sollte, ausblieb oder gestört wurde. Ich erinnere hier an das Wort La Bruyères: „Die heftigst ersehnten Dinge treffen nie ein, und wenn sie eintreffen, dann nie zu der Zeit und unter den Umständen, wo sie uns am meisten erfreut hätten.“

So starb dem Meister Schnorr von Carolsfeld, so misslang der sichere Pariser Tannhäuser-Erfolg durch äusserliche Treibereien, so ward die eben erblühende Freundschaft mit König Ludwig durch feindliche Mächte in der vollen Entfaltung durch räumliche Trennung behindert.

Konnte es hier anders sein? Auch das so harmonisch begonnene, auf Wagner zuerst so „mild versöhnend“ wirkende Züricher Drama musste zunächst als Tragödie enden!

Das stille, ideale Heim in der „Enge“ bei Zürich, welches ihm Freundschaft, Liebe und Verehrung bereitet hatten, — nach der kurzen Frist von drei Jahren nötigten ihn der Zwang der Welt und die grausame Härte der rauhen Wirklichkeit, es zu verlassen. Der Heimsüchtige ward wieder heimlos. Für die Nacht-Geweihten musste die Nacht dem Tage weichen, dem öden Tag . . . Das Alpenklima wahlverwandtschaftlicher Neigung ist nicht das des „öden Tages“ in den Niederungen der Welt. —

Aber die goldene Feder, welche Mathilde Wesendonck dem Freunde geschenkt, durfte ihrer hohen Aufgabe weiter dienen! Als Wagner 1859 Zürich verlassen hatte, schuf er in Venedig offenbar unter dem Eindruck des eben Erlebten, wie auch beeinflusst durch „die melancholische Stille des grossen Kanals“, unter den berückenden Wirkungen der Lagunenstadt die Hauptscenen des unvergleichlichen zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Nichts stiftet so viel Gutes, wie das Leid.

Unter dem Eindrucke des Todes der Hauptbeteiligten an dem Züricher Drama unterlasse ich heut die Erwähnung von Einzelheiten und psychologische Erörterungen. Festgestellt mag nur sein, dass sich sowohl Richard Wagner wie Otto und Mathilde Wesendonck in einer Weise mit der Lösung des leidvollen Konfliktes abfanden, welche für alle drei unsre höchste Achtung herausfordert. Mathilde Wesendonck musste entsagen, ihr Gatte gab stolz und verzeihend im Angesicht der Grösse Richard Wagners diesem Gelegenheit, Zürich freiwillig zu verlassen. Lassen wir die edle Frau selbst sprechen: „Mit Schmerz und Trauer hat Wagner sein neues Heim in der Enge bei Zürich verlassen, freiwillig verlassen; warum? — müssige Frage; wir haben aus dieser Zeit das Werk ‚Tristan und Isolde‘; der Rest ist Schweigen und sich neigen in Ehrfurcht.“ Freilich vollzog sich das alles nicht so glatt, wie man nach dieser andeutenden Schilderung der Thatsachen vermuten könnte. Frau Minna Wagner, die Kleindenkende unter den Grossherzigen und Hochfühlenden, sorgte dafür, dass der „Skandal“ in Zürich möglichst in die Breite wirkte. In späteren Aufsätzen, die „den Zug der Frauen in Richard Wagners Leben“ behandeln werden und die in diesen Blättern zum Abdruck kommen sollen, mag es mir gestattet sein, eingehender über diese Dinge zu sprechen, als es hier in einem „Gedenkworte“ am eben geschlossenen Grabe möglich ist.

Die Leidenschaftlichkeit der Neigung und die entzweierenden Folgen der peinvollen Verwickelungen dieses Dramas sind später einem harmonischen Abschlusse gewichen. Wohl waren die herzliche, gegenseitige Freundschaft aller Beteiligten, die rückhaltslose Verehrung des grossen Künstlers durch die beiden Gatten und endlich der tiefe Herzensdank Wagners für dieses innige Verstehen zu gross, als dass selbst ein so schwerwiegendes Ereignis all diese seltenen Bedingungen zu edelster Harmonie hätten dauernd zerstören können. 1865 schreibt denn auch Wagner an Otto Wesendonck im Hinblick auf die Störung, die sein Leben ihm entfremdet habe, dass er sich selbst nicht wiederkannnt: „Schön, sehr schön, ja erhaben wäre es gewesen, wenn mir dies Schmerzliche erspart worden wäre; aber das Erhabene darf man nicht fordern, und ich hatte Unrecht.“ —

Einer künstlerischen Individualität wie Wagner war das Verständnis seitens mitfühlender und liebevoller Seelen, der erhebende Zuspruch in Leid und Verzweiflung mehr nötig, als je Einem. Wer verstand ihn damals und glaubte an ihn und seine Kunst? Nur sehr, sehr wenige!

Mathilde Wesendonck hat ihm durch ihr hingebendes Verständnis eine Epoche seines Lebens zu einer tief bedeutungsvollen, künstlerisch fruchtbaren, gestempelt. Gerade die Verehrung durch bedeutende Frauen verhalfen dem Meister zu innerem Glück. „Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen“ . . . „Es ist immer wieder das ‚ewig Weibliche‘, was mich mit süssen Täuschungen und warmen Schauern der Lebenslust erfüllt. Ein feucht glänzendes Frauenauge durchdringt mich oft wieder mit neuer Hoffnung.“

Danken wir es Mathilde Wesendonck, dass sie frei und gross der Neigung ihres edlen Herzens folgte! Wohl wusste sie, was sie damit that, — in jeder Hinsicht, — vor allem darin, dass sie dem Meister eine Zeit seines Lebens als mitfühlende, helfende, sich bewährende Freundin zur Seite stand, die das Feuer seines Genius zu leuchtenden Flammen anfachte. Denken wir daran, dass oft in dem Durchbrechen äusserlicher, vielfach naturwidrig gezogener Schranken jenseits von Gut und Böse das Geheimnis des Gewaltigen, Imposanten liegt, welches den Künstler der Welt erhält, ihn mit neuem Feuer belebt und ihm die Macht verleiht, uns mit immer neuen Gaben seines Genies zu beglücken!





DIE MUSIKINSTRUMENTE
AUF DER DÜSSELDORFER KUNST-
UND GEWERBE-AUSSTELLUNG
Von A. Eccarius-Sieber-Düsseldorf



In einem vornehm ausgestatteten Oberlichtsaale, welcher dem Hauptgebäude der Düsseldorfer Ausstellung angegliedert wurde, sind die Erzeugnisse Rheinlands und Westfalens auf dem Gebiete der Musikinstrumentenbaukunst untergebracht. Den weitaus grössten Raum nehmen natürlich die Klaviere für sich in Anspruch. Und ganz besonders hier zeigt sich der grosse Einfluss, den die bildenden Künste neuerdings auf das Gewerbe ausüben, sehr scharf ausgeprägt. An Stelle des Einerleis in Form und Farbe, das sonst in Pianomagazinen so ermüdend wirkt, trifft hier das Auge des Beschauers eine Mannigfaltigkeit in der äusseren Gestalt und farbenbunten Bekleidung der Tonerzeuger, die aufs Angenehmste überrascht. Speziell zwei Firmen mit rühmlicher Vergangenheit zeigen die Verwendbarkeit der modernen Kunst mit ihren kühnen Linien und Farbenkontrasten für den Klavierbau: Mand-Koblenz und Rud. Ibach Sohn-Barmen. Die virtuos fein ausgeführten Entwürfe entstammen hervorragenden Künstlern. Die verschiedensten Stilarten weisen die Gehäuse der Flügel auf. Unter diesen zeigen einige in ihrem symmetrischen Bau eine Veredelung der bisherigen Form, indem sie, einer liegenden Pyramide gleich, beide Seitenwände gleichmässig nach hinten konvergieren lassen. Dem Äusseren entsprechend, wurde auch die Innenkonstruktion wesentlich verschönert, vervollkommenet. Mand ist mit 6 Flügeln und 10 Pianinos vertreten. Aufsehen erregt der von Olbrich-Darmstadt entworfene Mand-Olbrich Prachtflügel in symmetrischer Form, in lapislazurfarbigem, tief blauleuchtendem Gehäuse, mit feinstilisierte Marqueterie, mit grünen Krystallkörpern und vergoldeten Beschlägen. Ein zweiter, ebenfalls symmetrischer Konzertflügel prangt in Polisaner mit schwarz und weissen Friesen, auch dieser wurde von Olbrich entworfen. Durch Pfirsichfarbe fällt ein aus dem seltenen Amarantholze gefertigter, mit Perlmuttereinlagen und Ebenholz verzierter Flügel auf. Ein Stutzflügel ist für die Tropen gebaut, ganz aus massivem Mahagoni; unter den Pianinos erringen sich besonders die Mahagoniinstrumente mit ihren vornehmen Zeichnungen ungeteilten Beifall. Die Mechanik der Mandklaviere ist tadellos in Bezug auf Sauberkeit und Solidität; der Klang ist edel, auffallend hell und klar, der Anschlag überaus modulationsfähig. Ibachs Ausstellung krönt ein mächtiger Konzertflügel, auf Doppelfüssen ruhend, einfach schwarz gehalten. Auf sinnreiche Weise ist versucht worden, eine bessere Verbindung der Saiten mit dem Resonanzboden herzustellen; die Saiten ruhen in einer seitlich schiefen Einkerbung des Stegstiftes, wodurch der Druck auf dem Resonanzboden wesentlich gemildert wird. Auch sonst ist die Konstruktion ideal fein durchdacht. Der Ton ist sangreich, voll, edel, in allen Lagen ausgeglichen; die Spielart sehr bequem, die Repetition von unübertrefflicher Vollendung. Ein kleinerer symmetrischer Flügel zeigt dieselben Tugenden. Wir glauben überhaupt an die Zukunft der Symmetrieflügel. Von Prof. Eckmann-



Berlin stammt der Entwurf eines Mahagoniflügels; ein anderes Prachtstück ist in grüngerbeiztem Nussbaum mit Amarant, Messingadern und Bronzebeschlag ausgeführt. Hervorragend, vielleicht das beste Modell der Firma repräsentierend, ist der Richard Wagner-Flügel in reicher Mahagoniausführung. Die aufrechten Pianos sind ebenfalls schön. Bockerath-München entwarf ein Mahagonipianino mit Klapppult, andere Instrumente zeigen weisse Lackierung mit vergoldetem Bronzeschmuck, grün gebeizte Eiche mit Bronzebeschlag, u. s. f. Fast jedes Instrument variiert in Farbe und Gestalt mit den anderen. Die grösseren Pianinomodelle erhielten ein drittes Pedal, durch das der Ton sehr stark gedämpft wird — eine sehr vervollkommnete Dämpfvorrichtung vermittelt eines sich zwischen Saite und Hammer einschleibenden Filzstreifens zu Studierzwecken. Gebrüder Knake in Münster i. W. stellen u. a. einen reizenden kleinen, gradsaitigen Miniaturflügel und nussbaumenen Stutzflügel, daneben prächtige Pianinos, z. B. ein Modell in altfranzösischem Stile aus. Heller sympathischer Ton und gute Mechanik sind den Instrumenten nachzurühmen. Ganz prächtig arbeiten F. Schaaf & Co., Frankfurt a. M. Das künstlerisch vornehm ausgestattete grosse Pianino-Modell (XV.) repräsentiert mit das Vollkommenste, was im Pianinobau gezeitigt wurde. Der ausgestellte bezogene Eisenrahmen hierzu gewährt einen interessanten Einblick in die herrliche Bauart der Schaafschen Klaviere. Feine, stilgerechte Ausführung zeigen die Pianos von Th. Mann & Co. in Bielefeld; besonders entzückt ein grosses Modell durch flügeltonartige, edle Klangfülle. Ein apartes Fabrikat repräsentieren die Pianinos von Knaus in Koblenz, weniger konnten uns die Flügel begeistern. Schönes bieten ferner Gerh. Adam in Wesel, Stephan Hain in Krefeld, W. Neuhaus Söhne in Calcar; sie bezeugen, dass die Klavierfabrikation am Rheine im allgemeinen auf das solideste betrieben wird. Jac. Noë in Erkelenz liess sich ein Monstre-Pianino mit nicht gerade geschmackvollem Unterbau patentieren. Er strebt danach, im Pianinobau dieselben Abmessungen wie beim Flügel zu erreichen; so besitzt sein Modell allerdings die Resonanzbodenverhältnisse und Saitenlänge wie ein entsprechender Flügel, aber die verwendete Mechanik steht in keinem Verhältnis zu den ersteren; Repetition, Anschlag und Klang des Instrumentes lassen viele Wünsche unerfüllt. Sauber gearbeitete Klaviaturen stellt W. Bühl in Barmen aus.

Die Geigenbaukunst des Rheinlandes findet auf der Ausstellung in Louis-Otto-Düsseldorf einen berufenen Vertreter. Dieser Künstler leistet Vorzügliches. Er ist einer der Pioniere, die dem altitalienischen Geigenwucher den Garaus machen werden, indem sie Instrumente bauen, die recht wohl geeignet sind, dem Solisten im Konzertsale beste Dienste zu leisten. Die sauber gearbeiteten, in rotem Öllack glänzenden Violinen, Violen, Celli und ein herrlicher Contrabass sind Meisterstücke. Weich und voll im Ton, leicht in der Ansprache, elegant gebaut und doch kräftig zugleich, werden diese Instrumente des weitbekannten Geigenbauers hochgestellten Ansprüchen gerecht. — Alsdann weist L. A. Schmidt in Köln eine Sammlung prächtiger Blechblasinstrumente vor. Als Spezialität der Firma gelten längst deren vorzügliche Mundstücke für die Blechinstrumente. Ansprache und Ton der Ausstellungsobjekte sind von allerbesten Beschaffenheit. Anton Stark in Düsseldorf verdient ebenfalls mit seinen Blechblaswerkzeugen volle Anerkennung. — Die vorerwähnte Gruppe der Musikinstrumente gehört entschieden zu den interessantesten und wohlgeratensten Abteilungen des grossartigen Unternehmens der Ausstellung.





BESPRECHUNGEN

BÜCHER

1. **Holz-Saran-Bernoulli**: Die Jenaer Liederhandschrift. 2 Bände Folio. Verlag: C. L. Hirschfeld, Leipzig, 1902.
2. **Max Kuhn**: Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (1535/1650). VII. Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1902.
3. **Dr. Egon v. Komorzynski**: Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. 1901. Verlag: B. Behr (E. Bock), Berlin.

1. Geradezu als ein musik- wie literarhistorisches Ereignis muss die Herausgabe der berühmten Jenaer Liederhandschrift durch Georg Holz, Eduard Bernoulli und Franz Saran bezeichnet werden. Vorausgegangen ist dieser Herausgabe einerseits eine Faksimile-Ausgabe derselben Handschrift und andererseits eine Herausgabe der ebenso bekannten Kolmarer Handschrift mit Melodien durch Paul Runge. Die Jenaer Liederhandschrift enthält Lieder von 30 Minnesängern vom Ende des 12. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts, vom alten Spervogel bis zu Frauenlob und Wizlar von Rügen. Das Wichtigste dabei ist, dass mit den Dichtungen aber auch die Melodien erhalten sind, so dass ein Einblick in den musikalischen Kunstliederschatz der Blütezeit des deutschen Minnegesanges ermöglicht wird. Vermutlich sind diese Melodien zwischen 1324 und 1349 niedergeschrieben worden (nämlich während der Regierung Friedrichs des Ernsthaften, Landgrafen von Thüringen und Markgrafen von Meissen, welcher wohl diese schönste aller erhaltenen mittelalterlichen Handschriften hat herstellen lassen). Infolge dieser frühen Niederschrift sind die Melodien gut überliefert und haben noch nicht oder nur wenig jene zahlreichen Veränderungen und Verstümmelungen erlitten, welche die oft wenig musikverständigen Meistersinger an Minnesingermelodien leider später so häufig vorgenommen haben. Dennoch rühren die Weisen auch in der Jenaer Liederhandschrift nicht immer von den alten Meistern her, denen sie zugeschrieben werden. — Im ersten Band bringt nun die Neuausgabe nach einem längeren Vorwort von Georg Holz einen möglichst getreuen Abdruck der Handschrift, wobei nur einige Abweichungen in den Gestalten der Ligaturen aus satztechnischen Gründen nötig waren, sonst aber Text und Melodien genau der Vorlage entsprechen. Im zweiten Band aber sind eben diese Melodien mit ihrer Textunterlage in moderner Notation und Takteinteilung notiert, welche verdienstvolle Arbeit von Franz Saran und Eduard Bernoulli besorgt worden ist. Darauf folgen zwei längere Abhandlungen, und zwar von ersterem über Rhythmik und von letzterem über Melodik. Diese beiden Abhandlungen sind von hohem musikwissenschaftlichen Werte und enthalten über jedem Kapitel eine genaue Angabe der benutzten Literatur. Die übersichtliche Anordnung und Einteilung dieser Abhandlungen ist ganz besonders lobenswert. Auf ihren Inhalt kann hier leider nicht eingegangen werden; indessen wird der Verfasser dieser Zeilen in einer Zusammenstellung „Minne- und Meistergesangsmelodien“ auf diese Handschrift und auf ihre gegenwärtige Herausgabe nochmals in der „Musik“ zurückkommen. Hier soll nicht nur allen Musikfreunden, sondern allen Liebhabern der herrlichen Lyrik

des deutschen Minnegesanges die Anschaffung dieser nun der Allgemeinheit zugänglich gemachten Liedersammlung auf das wärmste empfohlen werden. Die Ausstattung der beiden Bände ist nicht nur äusserst solid, sondern geradezu prachtvoll, dabei höchst modern zu nennen und gereicht der Verlagsfirma C. L. Hirschfeld in Leipzig zu grosser Ehre. Der Preis von 36 Mark für beide Bände zusammen muss diesen Umständen angemessen ein sehr mässiger, ja billiger genannt werden.

2. Die Schrift des Dr. Max Kuhn giebt einen höchst interessanten Einblick in die Gesangsverhältnisse kurz vor und während der Entstehung der Oper, in welcher Zeit die Verzierungskünste eine ungemein wichtige Rolle gespielt haben. Der Verfasser unterscheidet dabei die einfachen und ständigen Verzierungen, wie Triller, Vor-, Nach- und Doppelschlag als (wesentliche) Manieren von den späteren und willkürlichen Veränderungen, welche seit Ganassi (1535) als Diminuieren bezeichnet werden. Dadurch, dass man zu einer Note des Cantus firmus mehrere Noten in der kontrapunktisch hinzutretenden zweiten Stimme setzte, entstand zunächst der diminuierte Kontrapunkt, bei welchem man wieder eine schriftlich fixierte, nach allmählich aufgefundenen Regeln aufgebaute, und eine improvisierte und freiere Art unterschied. Im 14. und 15. Jahrhundert improvisierten die Sänger sogar gleichzeitig in verschiedenen Stimmen, was natürlich infolge Missachtung strenger Regeln bald zu grosser Verwirrung und Undeutlichkeit führen musste. Mit der allmählichen Verfeinerung der kontrapunktischen Kunst verschwand denn auch dieses „Cantare superlibrum“ benannte regellose Improvisieren. Im 16. Jahrhundert wurde das kunstgerechte Diminuieren, d. h. Verzieren und Ausschmücken des Kontrapunktes allgemein Sitte. Sie ging von der päpstlichen Kapelle in Rom aus und erreichte infolge der beispiellosen Kehlfertigkeit der italienischen Sänger einen hohen Grad. Das wichtigste dabei ist, dass die damaligen Komponisten ihre Gesänge schon mit Rücksicht auf Diminuierung der Melodien durch die Sänger aufzeichneten, was sehr zu bedenken ist, wenn man diese alten Kompositionen neu aufführen will. Unter den zahlreichen musikalischen Beispielen, welche in der vorliegenden Schrift abgedruckt sind, finden sich denn auch eine diminuierte Motette von Palestrina und ein diminuiertes Madrigal von Cyprian de Rore, welche einen durchaus schönen Eindruck hervorrufen. Allerdings sind die enorm schwierigen Koloraturen nur für einen Solosänger ausführbar: aber die schwachbesetzten, damaligen berühmten Kirchenchöre bestanden eben aus lauter Solisten und Kunstsängern. Dr. Kuhn möchte die alte Verzierungskunst wieder hergestellt sehen und dadurch die ausübenden Sänger von ihrer gegenwärtigen vollen Abhängigkeit vom Tondichter befreien: mit diesem Wunsche dürfte er allerdings nur wenig Anhänger finden! . Curt Mey.

3. Nicht bloss für den Literaturhistoriker, sondern auch für alle Musikfreunde, vor allem die Mitglieder der grossen Mozartgemeinde dürfte dieses sehr lesenswerte, auf eingehenden, sorgfältigen Studien beruhende, gewissenhaft gearbeitete Buch von Wert sein. Das wechselvolle, abenteuerliche Leben des Librettisten der „Zauberflöte“ wird man freilich lieber lesen als die Analyse seiner Dramen, Opern, Volksmärchen und Lokalstücke, natürlich mit Ausnahme der eingehenden Auseinandersetzung über die „Zauberflöte“, welche von O. Jahn recht abweicht und vor allem Schikaneder von dem Vorwurf, sich gegen Mozart schurkisch benommen zu haben, freispricht. Sehr viel Wahrscheinlichkeit hat des Verfassers Vermutung, dass Mozart an dem Übergang des ersten Entwurfs der „Zauberflöte“ zum Ernstesten und Weihevollen wesentlich beteiligt ist. Der Verfasser, der die Quellen der „Zauberflöte“ klarlegt, weist auch Schikaneders Autorschaft nach und verwirft Jahns Ansicht, dass Glesecke der eigentliche Librettist sei. Schikaneders Beziehungen zu Mozarts Familie begannen übrigens schon 1780 in Salzburg; beide trafen sich später in der Loge „Zur gekrönten Hoffnung im Orient“ in Wien.

Bis 1799 wurde die Zauberflöte 214mal, Schikaneders komische Oper „Der Tyroler Wastel“ 109mal, sein „Spiegel“ von Arkadien (Musik von Süßmayer) 92mal aufgeführt. Von seinen unzähligen dramatischen Arbeiten ist dank Mozarts göttlicher Musik allein die „Zauberflöte“, deren Text der Weimaraner Chr. Aug. Vulpius noch verschlimmbessert hatte, lebensfähig geblieben. Schikaneders grosses dramatisches Talent konnte sich infolge seiner materiellen Sorgen, seiner Unbildung, Verschwendungs- und Übertreibungssucht, die schliesslich in Wahnsinn ausartete, nicht gedeihlich entwickeln. Aber in der niederen Sphäre, wo die groben Mittel seines Naturells am Platze waren, hat er bei Lebzeiten Triumphe errungen und ist für die Zauberoper, das Lokalstück und die Entwicklung des Wiener Theaterwesens von Bedeutung gewesen und, da dieses das übrige Deutschland sehr beeinflusst hat, auch für die allgemeinen deutschen Theaterverhältnisse. Vergessen wir endlich nicht: „er hat in seinem kleinen Freihaustheater die deutsche Oper gepflegt und gefördert, während im Hoftheater stolz und breit die Italiener residierten.“

Dr. Wilh. Altman.

MUSIKALIEN

4. Joh. Brahms. Ein deutsches Requiem. Orchester-Partitur broschiert Mk. 6, gebunden Mk. 9. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
 5. Rich. Wagner. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Vollständiger Klavierauszug. Erleichterte Bearbeitung von Karl Klindworth. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
 6. Gradus ad Parnassum. Sammlung von Etuden für Violine, in progressiver Reihenfolge zusammengestellt, genau bezeichnet und mit pädagogischen Bemerkungen und Erklärungen versehen von Ernst Heim. Heft 1—10. Palaestra. Sammlung von Solostücken, Solosonaten, Solosuiten und Konzertsätzen für Violine mit Klavierbegleitung in progressiver Reihenfolge zusammengestellt von Ernst Heim. Heft 1—10 in je 2 Abteil. Arena. Eine Sammlung von Duetten für 2 Violinen in progressiver Reihenfolge von Ernst Heim. Heft 1, 2a, 3a, 4a, 5a, 6a (soweit vorläufig ausser England käuflich). Verlag: Augener & Co., London.
 7. Attilio Ariosti. Sonatas for Viola d'Amore, transcribed for Violin with Pianoforte by G. Saint-George. No. 1. D-dur. Verlag: Augener, London.
 8. Goby Eberhardt op. 100. Violinkurs. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
 9. Anton Schönherr op. 1. Violinübungen für Anfänger; op. 2. Die Tonleitern als Lagenstudien. Verlag: Richard Wöpke, Leipzig.
4. Die Leipziger Verlagsanstalt hat eine überaus reizvolle Taschenausgabe der Partitur von Brahms' Deutschem Requiem auf den Markt gelangen lassen. In vornehmwürdiger Ausstattung präsentiert sich das entzückende Bändchen. Der Stich ist verblüffend klar und sorgfältig. Dem Originaltext ist eine Übersetzung in englischer, französischer und italienischer Sprache beigelegt worden. Die Reihe der gerade in letzter Zeit in so erfreulich reichlicher Anzahl herausgegebenen handlichen Partiturausgaben unserer hervorragendsten modernen Meisterwerke zu populären Preisen ist hiermit um ein wichtiges Glied reicher geworden, auf das alle Musiker und Musikfreunde nachdrücklichst aufmerksam gemacht sein mögen.
5. Der wohlfeilen Partiturausgabe in kleinem Format vom „Parsifal“, die, wie bereits gemeldet wurde, Ende des laufenden Jahres zu erwarten ist, hat der Mainzer Wagnerverlag die Herausgabe eines in jeder Beziehung wundervollen Klavierauszuges des Bühnenweihfestspiels in einer erleichterten Bearbeitung von Karl Klindworth voraufgehen lassen. Eine herrlicher klingende Klavierübertragung des erhabenen Werkes ist kaum denkbar. Und zieht man in Betracht, dass dieser Klangzauber durch eine

stupend einfache und bequeme Spielart erzeugt wird, so kann man nicht umhin, diese Bearbeitung als eine meisterhafte zu bezeichnen. Bernhard Schuster.

6. In vorzüglicher Ausstattung bieten diese drei einander ergänzenden Sammlungen ein treffliches Übungsmaterial für den Geiger, den sie von den ersten Anfängen bis zur Virtuosität führen. Am wertvollsten erscheint mir die Etudensammlung, die mit grossem pädagogischen Geschick ausgewählt und wirklich progressiv gehalten ist. Es ist meines Erachtens nicht notwendig, dass der Geiger sämtliche Etuden von Kreutzer oder Fiorillo studiert, er kann sich sehr gut mit der Auswahl bei Heim begnügen. Natürlich war dieser an die nachdruckfähigen Werke gebunden, bezw. an die im gleichen Verlage erschienenen. Er bietet daher Etuden von Bach, Benda, Bruni, Campagnoli, J. B. Cramer, Corelli, Fiorillo, Gaviniès, Händel, Haydn, Heim, Fr. Hermann, R. Hofmann, Hohmann, Kalliwoda, Kreutzer, Kreuz, Lipinski, Mazas, Maurer, Meerts, Paganini, Pichl, Prume, Righini, E. W. Ritter, Rode, Rolla, Rovelli, Saint-Lubin, Scarlatti, Spohr und Steffani. Es fehlen Blumenthal und Bériot, dessen Etuden m. E. gar nicht zu entbehren sind. Meerts könnte reichlicher vertreten sein. Den Begriff Etude fasst Heim sehr weit, so rechnet er z. B. die erste Variation des Haydnschen Kaiserquartetts, die Bachschen Solosonaten dazu; auch verschmäht er nicht Übertragungen von Klavieretuden (Cramer, Scarlatti). Die erste Lage ist mit Recht ausgiebig bedacht, die sogen. geraden Lagen sind genügend berücksichtigt. Überwiegend Gutes enthält auch die Palaestra, die gleichfalls wirklich progressiv weiter geht. Neben sehr vielem Bekannten enthält sie auch eine ganze Reihe Vortragsstücke von in Deutschland wenig oder gar nicht bekannten Komponisten, Übertragungen und Arrangements vielleicht zu viel; unter diesen eine sehr empfehlenswerte Bearbeitung des Adagios aus Mozarts Klarinettenkonzert. Von Konzerten wird nur Bachs a-moll ohne den ersten Satz geboten; einige Stücke aus Bachs Solosonaten mit der Klavierbegleitung von Schumann; die Bindungen der Violinstimme in der C-dur-Fuge sind entschieden falsch, da Bach „ben marcato“ vorschreibt. Die Klavierbegleitung der Paganinischen Stücke ist so eingerichtet, dass ein Höherstimmen der Violine nicht nötig ist. Die Arena endlich soll als Vorstufe für das Kammermusikspiel dienen und das einst in der Familie eifrig gepflegte Duettspiel wieder neu beleben. Leider sind die beiden Violinstimmen in den ersten Heften nicht übereinander gedruckt, ein Vorzug für Unterrichtszwecke, der die bei Steingraber erschienene Abelsche Sammlung sehr empfiehlt. Auch in die Arena sind Arrangements aufgenommen, ohne dass dies gesagt ist, so Stücke von Bach und eine Bearbeitung des Mozartschen G-dur-Klaviertrios. An Originalduetten enthalten die vorliegenden Hefte solche von Blumenthal, Geminiani, Gurlitt, Hauptmann (op. 16, bei uns so gut wie unbekannt), Kalliwoda, J. Lachner, Mazas, C. G. Müller, Pleyel, Polledro und Viotti. Die in England bisher nur erhältlichen letzten Hefte enthalten Duette zum Konzertvortrag. In allen 3 Sammlungen sind die zugefügten Fingersätze, Bogenstrichbezeichnungen und Erklärungen musikalischer Art meist durchaus am Platze.

7. Wenn die übrigen 5 Sonaten Ariostis (1728) ebenso prächtige Kabinettstückchen enthalten, wie die mir vorliegende erste, so war die Neuherausgabe und Bearbeitung ein recht glücklicher Griff.

8. Dieser neue Kursus des als Violinpädagogen bewährten Verfassers enthält ein für den Jugendunterricht und auch für Lehrerseminare recht brauchbares Material, das den Schüler verhältnismässig schnell fördert.

9. Auch recht brauchbar, namentlich die Anfängerübungen, welche in den gebräuchlichsten Schulen viel zu kurz behandelt sind, soweit sie vor der Tonleiter liegen; hier lernt der Anfänger vor allem Rhythmik. Dr. Wilh. Altman n.



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BAYREUTHER HANDBUCH von C. Wild. — Wert- und sinnvolle Worte spricht hier Prof. Wolfgang Golther über den „Fliegenden Holländer im Festspiel 1901/2“. Er sagt, die Bayreuther Aufführung habe wie beim Tannhäuser und Lohengrin auch beim Holländer die Rückkehr vom Schein zu Wesen, die Erlösung von der Oper zum Drama bedeutet. Infolge des „Durchspielens“ sei der organische Aufbau des Dramas mit Sentas Ballade als Mittelpunkt erst recht klar geworden; die Ouvertüre wirkt unmittelbar in das Drama übergehend viel mächtiger als von ihm abgehakt. Ganz besonders spricht sich Golther über die in der Handlung enthaltene „Lichtstimmung“ aus: der Anfang an lichtlosem Morgen, der Aufbruch zur Mittagszeit, die Nachmittagssonne in der Spinnstube, die mond- helle Nacht, die St. Elmsfeuer an des Geisterschiffs Mastspitzen, am Schluss die Gestalten der Erlösten im Glührot der aufgehenden Sonne. „Die Musik stimmt die Seele, das Bühnenbild mit seinen fein abgetönten Lichtern und Schatten das Auge ... Nun haben wir alle Meisterwerke in leuchtender Schönheit und Reinheit vor uns erstehen sehen. Die grossartige Einheit im Schaffen Wagners ist durch Bayreuth erwiesen, und die Wahnvorstellung, es seien die Werke erster und zweiter Lebenshälfte als ‚Opern‘ und ‚Musikdramen‘ in Gegensatz zu einander zu stellen, durchs Festspiel endgültig beseitigt!“

ALLGEMEINE ZEITUNG (München), Beilage 1902, No. 167. — Unter dem Titel „Zum Kern der Wagnerfrage“ veröffentlicht hier Max Schillings einen „offenen Brief an Paul Marsop“. Er erklärt sich in den Grundfragen völlig mit Marsop einverstanden; er nennt dessen Büchlein „ein Muster der positiven Kritik“, das in ihm das Gefühl für Berechtigung und Wert der musikalischen Kritik neu belebt habe; er wünscht, Marsops Wünsche und praktische Vorschläge möchten ein günstiges Ohr finden, namentlich möge sein Ruf nach einem Mäcen nicht ungehört verhallen. — „Ganz und gar fühle ich mich eins mit Ihnen in der Überzeugung von der Notwendigkeit, dem ernstesten Schaffen der lebenden Deutschen erhöhten Kredit zu erkämpfen. Ich denke mir mit Ihnen darunter die Werke, die ehrliche Talente ‚um ihrer selbst willen‘ schaffen — und zwar muss schon jetzt die Arbeit einsetzen, ehe noch die erhofften Spielhäuser dem Boden deutscher Städte entsteigen können. Fänden doch die Teile Ihrer Schrift die weiteste Verbreitung, die sich an die Bühnenleiter, Ihre Herren Kollegen von der Feder und vor allem an die Schaffenden selbst wenden! Wie Sie der Frage: ‚Ist der Deutsche der geborene Dramatiker?‘ auf Umwegen über die Theaterwelt der uns benachbarten Kulturvölker zu Leibe rücken — Ihr Mahnruf zur Natürlichkeit im Musikdrama, zur Aneignung einer künstlerischen Gesamtkultur, Ihre Darlegung der Notwendigkeit der persönlichen, innerlichen Beteiligung des Musikers an der Gestaltung der Operndichtung und endlich Ihre Forderung, dass der Musikdramatiker aus lebendiger Anteilnahme am Bühnenbetriebe kräftigende Erfahrung sammle: das alles ist mit Plastik und echt ‚wagnerisch‘ dargestellt.“

DIE GESELLSCHAFT (München) 1902, Nr. 14. — Aus dem auf Musik bezüglichen Inhalt des Heftes seien hervorgehoben: der prächtige halbnovellistische Aufsatz

„Eine Bayreuther Nacht“ von August Püringer; ferner ein kleiner, an des deutschen Kaisers Äusserung: „Wagner liebe ich nicht; er ist mir zu geräuschvoll“ anknüpfender Artikel Arthur Seidls „Vom kaiserlichen Wagner-Enthusiasmus“ und die wertvolle Doppelbesprechung von Marsops „Kern der Wagner-Frage“ durch Arthur Seidl und Max Messer. Seidl findet ganz besonders Marsops Vorschlag, wie man zu einem „Theater der Lebenden“ gelangen könne, sehr diskutabel und wünscht von ganzem Herzen, dass „sich unsere Herren Bühnengewaltigen und Generalmusikdirektoren etc. solche Anregungen einmal recht zu Gemüte führen möchten“. Messer sagt: „Marsop hat in seinen prinzipiellen Thesen, sowie in seinen praktischen bildungstechnischen Vorschlägen unstreitbar Richtiges und Wertvolles gegeben. Bei der Anwendung und Konzentration seiner Prämissen auf Wagner aber wird und muss er auf Widerspruch stossen.“ Der Fehler liegt nach Messer darin, dass Marsop Wagner mit dem „Gegenwärtigen“ identifiziert — eine meiner ganz kühlen Ansicht nach ziemlich unanfechtbare Identifikation.

FREISTATT (früher Münchener Salonblatt) 1902, No. 30. — „Von der Akademie der Tonkunst in München“ plaudert hier Hanns Juncker; er knüpft an die Vollendung des ersten Schuljahres unter der neuen Leitung Stavenhagens an. Mit ihm, so sagt er, ist ein neuer Geist in die Anstalt eingezogen, der Liszt-schüler Stavenhagen hat die modernen Anforderungen berücksichtigt. Juncker erinnert an Richard Wagners Plan, eine solche moderne Musikschule in München zu gründen. „Wäre seine Wiederaufnahme nicht eine schöne Lebensaufgabe für den jungen, thatkräftigen Stavenhagen, der dann leichten Herzens das Misslingen seiner von falschem Ehrgeiz diktierten Dirigentenaspirationen verschmerzen könnte?“

NEWYORKER STAATS-ZEITUNG 1902, 2. Juli. — Aus einem Aufsatz, welcher sich mit den „Liedern der Indianer“ beschäftigt, seien die folgenden interessanten Einzelheiten hervorgehoben: „Jeder Indianerstamm hat Hunderte von Originalliedern, die zu seinem Erbesitz gehören und deren viele seit Jahrhunderten von Geschlecht auf Geschlecht gekommen sind . . . Nur sehr selten findet man reine Tenor-, Sopran-, Alt- oder Bassstimmen bei diesen Naturjägern. Die Regel ist der Mezzosopran bei den Frauen und der Bariton bei den Männern . . . Auf Betonung, Heben und Senken der Stimme wird gar kein Gewicht gelegt, obwohl das Ende eines Liedes immer weicher und einschmeichelnder klingt als der Anfang, da die meisten Kadenzen in absteigenden Tonleitern gehalten sind . . . Statt der Worte werden bei vielen Liedern nur Silben in Anwendung gebracht, die, aus offenen Vokalen und teilweise aus Nasenlauten bestehend, bei Liedern erster Natur dem „h“ und bei solchen kriegerischen oder spöttischen Inhalts dem „y“ folgen. Unser „lalala“ wird demnach zu „han, ha, he, ho, hi“ bezw. zu „yan, ya“ u. s. w. Einer der bekanntesten Gesänge der Indianer ist der „Donner-Gesang“. Darin heisst es: „Die Götter des Donners umgeben das Lager und machen sich den Menschen furchtbar . . .“ Nur Greise singen es, dumpf ertönt der monotone Trommelschlag, die Krieger knien und Schuldige verhüllen ihr Haupt in die Decken . . . Die Liebeslieder der Indianer sind nicht unschön mit Bezug auf Melodie, und der Text kann auf den Vorzug poetischen Gedankenfluges Anspruch erheben. Es ist Lyrik im besten Sinne des Wortes . . . Die Zahl der Musikinstrumente, die dem Indianer zur Verfügung stehen, ist sehr beschränkt. Die Knochenflöte ist das Lieblingsinstrument der rothhäutigen Romeos. Dieses Instrument wird fast ausschliesslich bei religiösen Ceremonien benutzt, wie auch die Klappern, die aus Kürbisschalen bestehen, welche mit Steinchen von verschiedener Grösse gefüllt sind.“

NEUE MUSIK-ZEITUNG 1902, No. 16. — In einer kleinen Studie feiert Dr. K. Grunsky Ferdinand Löwe, den Wiener Dirigenten, als den besten gegenwärtigen Vermittler der Brucknerschen Symphonie. Löwe dirigierte das erste Mal eine Brucknersche Symphonie 1892 in Wien während der dortigen Musik- und Theater-Ausstellung. Der Verfasser schildert begeistert den mächtigen Eindruck, den das erste Anhören der von Löwe dirigierten D-moll-Symphonie Bruckners auf ihn gemacht hat. — Der Halm'sche Aufsatz über „Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner“ findet seine Fortsetzung. Der Verfasser vertieft sich in eine eingehende Besprechung der Steigerung in dem Cis-moll-Adagio der siebenten Symphonie (E-dur); er zeigt trefflich, welcher Unterschied in Bruckners Kunst besteht zwischen dem freien selbstthätigen und dem absichtlichen Modulieren . . . „Die Musik will modulieren! Wer ihr diesen Willen thun kann, ohne doch auf die Herrschaft zu verzichten, wer sie trotzdem in klare Formen zwingen kann, wer die sichere Hand in der Wahl der vielen Möglichkeiten hat, wer der plastischen und einheitlichen Gestaltung auch ohne solche Beschränkung des Materials fähig ist: der mag wohl die ‚Regel‘ verabschieden, da er das Gesetz erfüllt!“ — In demselben Heft schliesst Dr. Rudolf Louis' Abhandlung „Anton Bruckner. Der Mann und sein Werk.“ Louis giebt eine in grossen Zügen gehaltene Darstellung von Bruckners Thätigkeit als Komponist; er würdigt die Verdienste, welche sich Löwe und Josef Schalk um das Bekanntwerden ihres Meisters erworben, und spricht Worte wärmster Teilnahme betreffs des unglückseligen Lebens, das Bruckner in Wien führen musste. Scharf kennzeichnet er namentlich das Verhalten Brahms', dem es nur ein Wort gekostet hätte, die Meute der Kläffer zum Schweigen zu bringen, und den man ganz mit Unrecht nach seinem Tode als einen Würdiger von Bruckners Kunst hinzustellen suchte. Am schönsten spricht Louis über Bruckners Persönlichkeit, als deren Grundzug ihm dessen „unbeschreibliche, rührend kindliche Naivität erscheint“, er setzt seine gesunde Sittlichkeit, seine Charakterstärke, sein deutsches Empfinden ins rechte Licht und bespricht seine merkwürdige Frömmigkeit sowie seine grosse Unbildung und die seltsame Gleichgültigkeit gegen alle Bildung. Bruckner ist ihm der „absolute Musiker“ kat exochen.

WEIMARISCHE ZEITUNG 1902, No. 167—169. — Sehr freimütig redet hier K. Goepfert über „Volkswirtschaftliches auf dem Gebiete des deutschen Theaters“. Er stellt zunächst fest, dass auch an unsern Hofbühnen wie schon längst an den Privattheatern nur mehr auf den Gelderfolg Rücksicht genommen wird. Dann charakterisiert er die Geschäftsführung unserer Bühnenleiter, die den ärgsten Plunder vom Ausland, das ihnen die Stücke fix und fertig zur Aufführung bietet, beziehen, während sie die Produktion der heimischen Schriftsteller und Musiker einfach ignorieren. Sie wollen eben „volle Häuser“ haben, und das Publikum „unterhält“ sich in den fremden Stücken besser. „So sehen wir denn die deutschen schaffenden Kräfte, die lebenden Dichter, Tonsetzer und Bühnenschriftsteller, im Verkehr mit den heimischen Bühnen mit Aufführungen ihrer Werke oft erst an dritter und vierter Stelle stehen, allüberall der Produktion des Auslandes nachgesetzt. Die Folge würde sein, dass z. B. die deutsche Oper wieder auf den Tiefstand des Helotentums unter der Vorherrschaft der Italiener sinken würde, aus deren Knechtschaft uns einstens Weber, Marschner und Wagner befreien!“ Der Verfasser vergleicht die trostlosen, unfruchtbaren Verhältnisse in Deutschland mit der Förderung, welche den Künstlern in Frankreich und Italien zu teil wird,

und kommt zu dem Schlusse, es sei endlich an der Zeit, durch Thaten einem weiteren verderblichen Rückgang zu steuern.

WEIMARISCHE ZEITUNG 1902, No. 167—169. — „Unsere Gartenkonzerte“ betitelt sich ein vortrefflicher Aufsatz von Dr. Karl Storck, der — wahrscheinlich einer Feuilleton-Korrespondenz entnommen, — von verschiedenen Blättern gebracht wurde. Storck unterzieht das Programm dieser Konzerte einer scharfen Kritik; er verurteilt das Ableiern der schalen „beliebten“ Tänze und Märsche, das Abblasen der sentimentalsten Schundlieder und ganz besonders die „Potpourris“, die entweder Fetzen aus Opern oder gar Musikdramen durcheinander werfen oder gar ein Sammelsurium von „Volksliedern“ und allerhand Gassenhauern bieten. Er schlägt vor, Lieder ähnlichen Stoffes zu einer ganzen Kette zusammenzuschliessen und von einer Oper Ouverture und die Hauptteile in der richtigen Reihenfolge zu bringen. „Wenn unsere Gartenkonzerte auf eine künstlerische Stufe gebracht werden, so können sie zu einem wahren Segen werden. So wie sie heute sind, sind sie oft genug Feinde aller echten Kunstpflege. Unseren Militär-Kapellen eröffnet sich hier ein weites Thätigkeitsfeld, auf dem sie in gleicher Weise zu einer edlen Unterhaltung beitragen und an der künstlerischen Erziehung breiter Volkskreise arbeiten können.“

DIE ZEIT (Wien) 1902, No. 405. — Enthält einen Aufsatz von Dr. Wilh. Altmann über die Erinnerungen der Sängerin Marie Sasse.

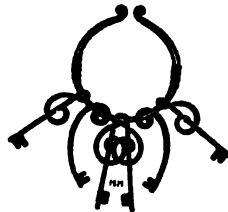
NORD UND SÜD 1902, No. 305. — „Richard Strauss. Eine Seelenanalyse“ nennt Paul Riesenfeld eine biographisch-kritische Abhandlung über Strauss, welche „die grosse Persönlichkeit des Dichterkomponisten in ihrem strahlenden Lichte zu zeigen“ bestimmt ist. Nach eingehender Würdigung der kompositorischen Thätigkeit Straussens schliesst der Autor mit den Worten: „Möge der schneidende frische Höhenwind, der das stolze Haupt Zarathustras umweht, all' die welken Blätter in unserem herbstlichen Leben im Wirbel wegwehen und der stürmische Bote eines Wonnemondes sein, dessen lenzsonnige Lüfte neue frische Säfte in dem morschen Lebensbaum emporsteigen und mit ewig jugendgrünem, saft- und kraftvollem Laub die einst so kahlen, dürren Äste in freudigem Frühlingschmuck erglänzen lassen!!“

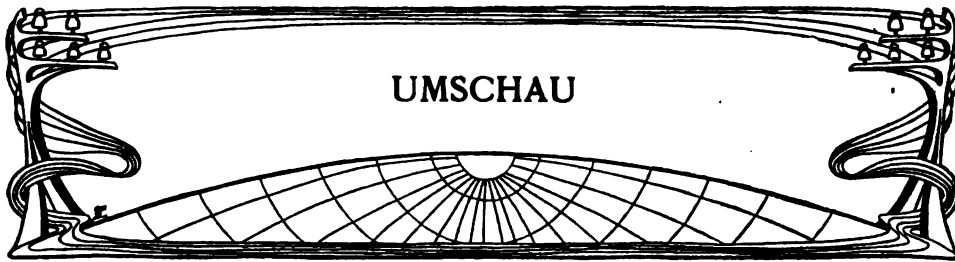
WESTERMANN'S MONATSHEFTE 1902, No. 11. — Vortrefflich und sehr lehrreich ist der Gedanke, welcher Oskar Bies Aufsatz „Rhythmische Künste der Natur“ zu Grunde liegt. Der Verfasser sagt: „Nichts Zeitliches giebt es, das dem Rhythmus nicht unterthan wäre, nichts Bewegliches, das die Masse seiner Ordnung verschmäht ... Der Dichter und Musiker hört ihn aus dem Wellenschlag des Meeres und dem Kreischen der Muscheln, die den Strand überschütten ... er verfolgt ihn im Drama der Wolken, die sich in der frühen gelben Sonne bilden, um Mittag ihre Gewittersymphonie erklingen lassen, und abends im violetten Schein gegen den Horizont ziehen.“ Der Aufsatz, der sich ausführlich über Parkanlagen und namentlich über Wasserkünste ausspricht, ist für den Musiker ausserordentlich lesenswert.

NEUE DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, No. 7. — Unter dem Titel „Verdi in seinen Briefen“ veröffentlicht E. Gagliardi eine Reihe von Briefen, welche Giuseppe Verdi an den Grafen Arrivabene, einen begabten und ehrenhaften Journalisten, den lange Bekanntschaft und innige Freundschaft mit Verdi verbanden, gerichtet hat. Der Autor sagt selbst: „In der ganzen Kunstgeschichte dürfte sich kaum ein derartiger Briefwechsel zum zweitenmale finden lassen.“ In der That finden sich

unter den hier gedruckten Briefen herrliche Beispiele von Verdis kindlich-gutmütiger Natur-Veranlagung, wie der im Namen von Verdis Lieblingshund „Black“, der beim Komponieren immer zu seinen Füßen lag, an Arrivabenes Hund „Ron-Ron“ geschriebene Brief. — Sehr interessant sind die in diesen Briefen enthaltenen Aussprüche Verdis über seine eigenen Werke. Den „Simone Boccanegra“ nennt er „einen alten durchgeprügelten Köter, dem wieder auf die Beine geholfen werden muss“; nach der Premiere der „Aïda“ schreibt er: „Dir gegenüber will ich keine Bescheidenheit heucheln; unter meinen Opern gehört „Aïda“ gewiss zu den brauchbarsten. Die Zeit wird ihr übrigens die ihr gebührende Stelle anweisen!“ — Nach dem erstmaligen Anhören der „Tannhäuser“-Ouverture schreibt er: „Wagner ist wirklich verrückt!“ — Noch seien die beiden folgenden bedeutsamen Stellen angeführt: „... Zu keiner Zeit hat es so viele Theater für die italienische Oper wie gerade jetzt gegeben, nie haben Musikverleger, gleichviel welcher Nationalität, so viel italienische Musik gedruckt und abgesetzt wie jetzt; auf der ganzen Erde giebt es keinen Winkel mit einer Spielbude und zwei Spielinstrumenten, wo nicht italienische Musik gespielt wird, — kommst Du einmal nach Indien oder nach Afrika — gewiss verfolgt der ‚Trovatore‘ Dich auch dorthin!“ . . . „Melodie und Harmonie müssen nur Werkzeuge in der Hand des Künstlers sein, um Musik zu schreiben; und sollte je der Tag anbrechen, an welchem man nicht mehr, weder von Melodie oder Harmonie, noch von italienischer oder deutscher Schule, noch von Vergangenheit oder Zukunft etc. spricht, an dem Tag wird vielleicht die Kunst das Scepter schwingen!“

BOHEMIA (Prag) 1902, No. 201. — Batkas Artikel über „Deutsch-böhmische Musik im 16. Jahrhundert“ wendet sich in seiner Fortsetzung dem südlichen und östlichen Böhmen zu. Den Mittelpunkt der Musikpflege Südböhmens bildete die Kapelle der Rosenberge zu Krummau, 1552 vom Fürsten Wilhelm von Rosenberg, um den Fasching recht lustig feiern zu können, gegründet. Auch Budweis war eine alte Musikstadt, in der namentlich Christoph Schweher (Hecyrus) im Interesse des katholisch-deutschen Kirchengesanges wirkte. Ostböhmen stand gröstenteils unter dem Einfluss der berühmten Schule zu Goldendorf. Der wichtigste Musiker von hier ist Christoph Demantius. In Prag konzentrierte sich das gesammte deutsche Musikleben unter der Herrschaft des kunstsinnigen Kaisers Rudolf II. (1576—1612); als seine Hauptvertreter sind zu nennen: Jakob Handl (Gallus), Thomas Bodenstein, Hans Leo und Jakob Hassler, Six von Lerchenfels und Christian Roth. Auch die Dichter und Komponisten Joachim Lange und Valerius Otto sind der Erwähnung wert. Batka konstatiert am Schlusse seines Aufsatzes, dass das geistige Leben der Deutschen in Böhmen nicht erst nach dem dreissigjährigen Kriege beginnt, sondern auch vordem, seit Jahrhunderten reich und lebhaft pulsierte.





NEUE OPERN

- Avollo: Claudia.** Die Aufführung dieser neuen Oper durch eine italienische Truppe im Concordia-Theater zu Konstantinopel hatte einen schönen Erfolg.
- Otto Fiebach: Robert und Bertram** ist der Titel einer neuen komischen Oper, die der Komponist nach der Räderschen Posse soeben vollendet hat.
- Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern: Ullranida.** Dem Text dieser Oper, an welcher der fürstliche Komponist noch arbeitet, liegt ein Drama von Carmen Sylva, der Königin von Rumänien, zu Grunde.
- Dr. Rabl: Liana.** Die Aufführung dieser vom bisherigen Chorrepetitor der Dresdener Hofoper vor kurzem vollendeten Märchenoper steht für diesen Herbst an der genannten Bühne bevor.
- Leopold Reichwein: Vasantasena** betitelt sich die neue Oper eines der Kapellmeister am Breslauer Theater, deren Text ein Mitglied des dortigen Schauspiels geliefert hat.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Berlin:** Als erste Novität dieser Saison wurde am 17. September im kgl. Opernhause Schillings Pfeifertag gegeben. Bericht folgt.
- Frankfurt a. M.:** Am 14. September gelangte Donizettis komische Oper Don Pasquale in ihrer neuen Bearbeitung durch O. J. Bierbaum und W. Kleefeld zum erstenmale im hiesigen Opernhause zur Aufführung. Bericht folgt.
- New-York:** Am 8. Oktober beginnt Pietro Mascagni im Metropolitan Operahouse einen Cyklus seiner eigenen Opern „Amico Fritz“, „Ratcliff“, „Iris“ und „Cavalleria Rusticana“. Die reguläre Opernsaison unter Direktion von Maurice Grau wird am 24. November ihren Anfang nehmen.
- Wien:** Die Hofoper bringt am 4. Oktober als erste Premiere Mozarts Zaide in der Bearbeitung von Dr. R. Hirschfeld. Von weiteren Novitäten sind Tschaikowskys Pique Dame und Dvořaks Russalka in Aussicht genommen.
- Wiesbaden:** Als Novitäten des Hoftheaters sind in Vorbereitung: Louise, Musikroman von G. Charpentier, und die in vergangener Saison erfolgreich in Kassel aufgeführte Einakter-Oper Närodal von Otto Dorn.

KONZERTE

- Berlin:** Für die grossen Konzerte des Berliner Tonkünstlerorchesters unter Leitung von Richard Strauss sind u. a. als Solisten gewonnen: die Damen Sophie Menter, Betsy Schot, Martha Stapelfeld und die Herren Georg Anthes, Willy Burmester, Emil Sauer, Hans Schütz. Im ersten Konzert wird Georg Anthes zwei Szenen aus der Oper Manru von Paderewsky singen, ausserdem die Friedenserzählung aus Richard Strauss' Guntram. Die Daten für die Konzerte des Philharmonischen Chors unter Leitung von Prof. Siegfried Ochs sind: 15. Oktober, 4. November, 8. Dezember und 2. März. Zur Aufführung gelangen: Israel in Ägypten von Händel,

Die Schöpfung von Haydn, der XIII. Psalm von Taubmann, Sonnengesang von F. E. Koch, Der Abend von Rich. Strauss, Mahomets Gesang von Rob. Kahn, Gesang an die Sterne von Ernst Rudorff und eine Reihe Bachscher Kantaten. An Solisten werden mitwirken: die Damen Erika Wedekind, Jeanette Grumbacher, Emilie Herzog, Marie Blanck-Peters, Muriel Foster, Geller-Wolter, A. Stern, sowie die Herren R. von Zur-Mühlen, Dr. Raoul Walter, Joh. Messchaert und Rud. v. Milde.

Unter der Bezeichnung „Neue und selten aufgeführte Orchesterwerke“ beabsichtigt Ferruccio B. Busoni im November drei Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester zu veranstalten. Ohne auf materielle Vorteile zu zielen, sollen hier unbekannte Werke älterer und jüngerer Komponisten zum erstenmale an die Öffentlichkeit gelangen. Die Komponisten werden, soweit es angeht, ihre Werke selbst dirigieren, und nur da, wo dies unmöglich ist, gedenkt Busoni die Leitung zu übernehmen.

Die vier Kammermusik-Abende der Herren Georg Schumann, Carl Halir und Hugo Dechert finden am 29. Oktober, 26. November, 21. Januar und 25. März statt.

Die populären Musik-Abende der Herren Anton Hekking, Artur Schnabel und Alfred Wittenberg werden auch in dieser Saison stattfinden. Für den ersten Abend hat Therese Behr ihre Mitwirkung zugesagt.

Die Aufführungen der sog. Jugendkonzerte, welche die Schüler und Schülerinnen der höheren Lehranstalten und der Gemeindeschulen für einen überaus geringen Eintrittspreis mit den Schöpfungen unserer grossen Meister bekannt machen sollen, finden im grossen Saale der Philharmonie statt. Werke von Joh. Seb. Bach, Beethoven, Brahms, Schumann, Wagner u. a. sind in das Programm aufgenommen worden. Die künstlerische Leitung hat Max Battke inne.

Bremen: Die philharmonische Gesellschaft veranstaltet unter Leitung von Carl Panzner 12 philharmonische Konzerte, 3 Symphoniekonzerte in der Union, 2 Symphoniekonzerte im Künstlerverein. Zur Aufführung gelangen u. a. an Symphonien: Beethoven No. 3, 4, 9, Mozart C-dur, Haydn B-dur, Brahms D-dur, F-dur, Schumann C-dur, Tschaiowsky No. 5, Dvořak Aus der neuen Welt. Ferner: Schumann Manfred (Dr. Wüllner), Mendelssohn Sommernachtstraummusik, Händel Konzert für Streichorchester (D-dur), Haussegger Barbarossa, Strauss Zarathustra, Eulenspiegel, Heldenleben, Liszt Orpheus, Frank Der wilde Jäger, d'Albert Overture zum Improvisator, Wagner Vorspiele zu Tristan, Meistersinger und Holländer, Bruckner Te deum. Im Karfreitagskonzert gelangt die c-moll-Messe von Mozart in der Schmittschen Bearbeitung zur Aufführung. — Als Solisten sind u. a. gewonnen: Herren: Marteau, Thibaud, Ansorge, Sapellnikoff, Messchaert, Bertram, Dr. Wüllner, Carlén, Fenten, Bromberger, Schleicher und Ettelt. Damen: Kraus-Osborne, Wietrowitz, Bérard, Bussjäger, Edith Walker, Koenen, Rothauser, Nordewier-Reddingius. Ausserdem finden 8 Kammermusiksoiréen statt, ausgeführt vom Quartett der Herren: Schleicher, Pfitzner, Scheinpflug, Ettelt und Bromberger.

Dresden: Für die fünf grossen Philharmonischen Konzerte im kommenden Winter haben zunächst folgende hervorragende Künstler ihre Mitwirkung zugesagt: Ferruccio Busoni, Waldemar Lütsch, Eugène Ysaye, Emile Sauret, Bertha Morena, Ernst Kraus und Theodor Bertram.

Duisburg: Der Gesangverein veranstaltet in diesem Winter an grösseren Werken: Weihnachtsoratorium von Bach, Szenen aus Faust von Schumann, Messias von Händel. Von kleineren Werken für Chor und Orchester gelangen zum Vortrag: Elfenlied für Frauenchor und Orchester von Hugo Wolf, Geistlicher Dialog von Albert Becker, Te Deum von Bruckner, Kantate: Ich will den Kreuzstab gerne tragen von Bach, Blest pair of Sirens 8stimmiger Chor mit Orchesterbegleitung von C. Hubert H. Parry (erste Aufführung in Deutschland). An Orchesteraufführungen ist geplant: Akademische Festouvertüre von Brahms, Pan von Bischoff, Sylphen- und Irrlichtertanz von Berlioz, Symphonie 5 von Beethoven, Serenade No. 4 D-dur von Mozart, Tod und Verklärung von Richard Strauss und Vorspiel zu den Meistersingern. An Instrumental-Konzerten wird gespielt ein Händelsches Orgel- und Mozartsches Klavierkonzert.

Elberfeld: Für die sechs Künstlerkonzerte, die im grossen Saale der Stadthalle Johannisberg stattfinden, und zwar am 22. Oktober, 12. November, 3. Dezember, 14. Januar, 11. Februar und 18. März, hat die Konzertdirektion de Sauset an hervorragenden Solisten verpflichtet: S. Liebling, Otto Voss, Sapelnikoff und Rosenthal (Klavier), Petschnikoff nebst Frau und Ondricek (Violine), Dav. Popper (Cello), Sophie Lion-Hilles, Scheidemantel, Grace Fobes und Ley Vernon (Gesang). Ein Abend bleibt für die Meininger Hofkapelle reserviert. Richard Strauss wird persönlich seine „Enoch Arden-Musik“ vorführen.

Frankfurt a. M.: Für das dritte Abonnements-Konzert im Opernhause unter Edouard Colannes Leitung, dessen Programm bisher noch nicht bekannt gegeben war, ist jetzt folgendes Programm bestimmt worden: 1. Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, 2. Symphonie (a-moll) von Saint-Saëns, 3. Impressions d'Italie (zum erstenmale) von Gustave Charpentier, 4. Venusberg-Szene aus Wagners Tannhäuser.

Die drei Abonnements-Kammermusik-Abende der „Quartett-Vereinigung“ (Herren Hock, Dippel, Allekotte und Appunn) finden statt: 1. Oktober, 10. Dezember und 11. März; ihre Mitwirkung haben zugesagt: Herr R. Kahn, Frau Bassermann, Frl. Fobes und Herr B. Sekles.

Die Pianistin Frau Bassermann, die Solo-Bläser vom Opernhaus-Orchester und Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium, die Herren Könitz, Muns, Mohler, Preusse und Türk haben sich zu einem Kammermusik-Ensemble vereinigt, das sich zur Aufgabe machen wird, die seltener gehörten Werke moderner wie klassischer Meister zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Es sind drei Abonnements-Konzerte vorgesehen, die im Hochschen Konservatorium stattfinden sollen. Werke von: Mozart, Brahms, St. Saëns, Thuille, Schubert, Scholz, Volbach, Schumann und Rietz.

Köln: An Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Fr. Wüllner hat Generalmusikdirektor Fritz Steinbach die Leitung des am 21. Oktober stattfindenden ersten Gürzenich-Konzerts übernommen.

London: Mr. Newmann, Leiter der Promenaden-Konzerte der Queens Hall wird in der kommenden Saison Werke von ungefähr 25 noch unbekanntem Komponisten aus der Taufe heben. Auch wird dem Londoner Musikpublikum Gelegenheit geboten werden, zwei Symphonieen von Tschaikowsky, „Winterträumerei“ und die „Russische“, die G-dur-Symphonie von Weingartner, eine Symphonie von Mahler und Paul Gilsons Symphonie „Das

Meer“ kennen zu lernen. Ein neues Violinkonzert von dem norwegischen Komponisten Sinding ist ebenfalls in Aussicht genommen. Ferner sollen symphonische Dichtungen von Averkamp, Ernest Blake, Smetana, Järnefelt, Frischen, Stcherbatschew, César Franck, Sibelius, Boughton, Suiten von Holbrooke, Fauré, Conus, Bruneau, Cui, Ouvertüren von Franz Erkel, Thuille, Tschaikowsky, Goltz und Draeseke aufgeführt werden.

Die Meininger Hofkapelle unter Leitung von Fritz Steinbach veranstaltet in der Zeit vom 17.—22. November mehrere Konzerte in James' Hall.

Mainz: In der Liedertafel werden im kommenden Winter 9 Vereinskonzerte stattfinden: je 3 Kammormusik-Konzerte des Frankfurter Quartetts Heermann und des Mainzer Quartetts Stauffer; ferner unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Volbach drei grosse Choraufführungen: die Missa solemnis von Beethoven, die Jahreszeiten von Haydn und die Matthäus-Passion von Bach. Vom 25.—29. April 1903 wird abermals unter Leitung Felix Weingartners und unter Mitwirkung des Kalm-Orchesters aus München ein viertägiges Musikfest abgehalten werden, das diesmal ausschliesslich den Klassikern gewidmet sein wird. Es kommen zur Ausführung: I. am 25. April: Suite H-moll für Flöte und Streichorchester und Air für Streichorchester von Bach, Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck (mit dem Schluss von Wagner), Konzert d-moll für Streichorchester von Händel, Symphonie von Ph. Em. Bach und Symphonie B-dur von Haydn. II. am 26. April: Mozart-Abend: Ouvertüre zur Zauberflöte und die drei grossen Symphonieen in Es-dur, G-moll und C-dur. III. am 28. April: Die Ouvertüren zu Freischütz, Eurynthe und Oberon, sowie das Konzertstück für Klavier (Alfred Reisenauer) und Orchester von Weber und C-dur-Symphonie von Schubert. IV. am 29. April: Beethoven-Abend: Ouvertüre zu Coriolan, Es-dur-Klavierkonzert (Reisenauer), Ouvertüre Leonore III. und IX. Symphonie mit Schlusschor.

Mannheim: Der philharmonische Verein veranstaltet auch in diesem Jahre mehrere Konzerte unter Leitung des Musikdirektors Th. Gaule. Von Solisten ist bisher für das erste Konzert Moritz Rosenthal verpflichtet. Für den Monat April hat der Verein im Konzertsaal der Festhalle ein Beethoven-Fest geplant und sich zu diesem Zweck der Mitwirkung des Kaim-Orchesters unter Weingartner versichert. Es sollen alle Beethovenschen Symphonieen, das Klavierkonzert in Es-dur und das Violinkonzert an vier Tagen zur Aufführung gelangen.

New-York: Die bevorstehende Konzert-Saison scheint eine ungewöhnlich rege werden zu wollen. Die von den Impresarios versandten Listen der zu erwarteten Künstler sind recht lang. So kündigt Henry Wolfsohn ausser 30 hier residierenden Künstlern noch 14 auswärtige „Attraktionen“ an, von denen Raoul Pugno, Hugo Heermann, Anton van Rooy, Schumann-Heink, Elsa Ruegger, Mary Münchhoff einen klangvollen Namen haben. Frl. Helene Henschel, die Tochter Georg Henschels, wird in Gesang-Rezitals auftreten. Von den angezeigten Pianisten Gabilowitsch, Hambourg und Lamond ist nur der letzte hier ein Fremdling, dem es aber wohl gelingen dürfte, sich die Gunst der Amerikaner zu erringen. Der junge böhmische Geiger Kocian will gleich seinem Landsmann und Studiengenossen Kubelik hier ebenfalls Gold ernten, wozu ihm allerdings die Kunst seines „Managers“ nicht

weniger verhelfen müsste als seine eigene! — Neben dem Bostoner „Kneisel-Quartett“, dessen Haupt-Stützen die Herren Franz Kneisel und Alwin Schröder sind, wird in dieser Saison das „Mannes-Streich-Quartett“ debütieren, das aus den Herren D. Mannes, L. Marum, J. Altschuler und L. Schulz besteht. — Die Leitung der „Philharmonischen Konzerte“ ruht von jetzt in den Händen von Walter Damrosch. — Man spricht hier auch von einem Engagement Max Fiedlers für ein neu zu gründendes Symphonie-Orchester, jedoch sind sichere Informationen darüber noch nicht zu erhalten.

Nürnberg: Das Philharmonische Orchester wird im Oktober unter Leitung von Kapellmeister Bruch eine Gastspielreise durch Dänemark, Schweden und Norwegen antreten.

Zürich: Im kommenden Winter finden wieder die zehn grossen Symphonie-Konzerte in der Tonhalle statt. Ausser unsern Klassikern sind auch die Namen moderner Komponisten in das Programm aufgenommen, u. a. Huber, Goldmark, Weingartner und R. Strauss. An Solisten sind gewonnen: A. Reisenauer, R. Freund (Klavier), Jeanne Leclerc von der komischen Oper in Paris, Olive Fremstad (Gesang), Henry Marteau (Violine) etc. Die Hauptproben zu diesen Konzerten werden dem Publikum zu ermässigten Preisen zugänglich gemacht. Am 21. und 23. Dezember führt der gemischte Chor Philipp Wolfrums Weihnachtsmysterium auf, am Karfreitag Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion. Den Abonnements-Konzerten werden sich fünf populäre Symphonie-Konzerte anschliessen, für die die fünf Dienstage des Monats März in Aussicht genommen sind; die in diesen Konzerten zur Aufführung gelangenden Musikstücke enthalten eine Übersicht über die historische Entwicklung der Orchestermusik, von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart; sie beginnen mit einer Schöpfung des Italieners Giovanni Gabrieli (1507) und endigen mit dem „Zarathustra“ von Richard Strauss. Dirigent dieser Konzerte sowohl, wie der grossen Symphoniekonzerte ist Dr. Fr. Hegar. Ausserdem finden 6 Kammermusikabende statt. Für den zweiten wurde die „Société de musique de chambre pour instruments à vent“ aus Paris gewonnen, bei den übrigen wirken die Herren R. Freund, W. Ackroyd, J. Ebner, H. Treichler und W. Treichler mit.

TAGESCHRONIK

Richard Strauss wird im kommenden Winter zwei Neuschöpfungen zur Aufführung gelangen lassen und zwar eine Symphonie, die bisher noch nicht betitelt ist, und eine Chorballeade mit Orchester Taillefer, der Uhlands gleichnamiges Gedicht zu Grunde liegt.

Der Schnöpfsche Gesangsverein in Berlin feiert im November sein fünfzigjähriges Jubiläum durch zwei Konzerte, für die das Philharmonische Orchester und namhafte Solisten ihre Mitwirkung zugesichert haben.

Die Direktion des Berliner Tonkünstler-Orchesters hat als ersten Konzertmeister einen jungen Russen, Heinrich Arenson, der am Moskauer Konservatorium ausgebildet ist, engagiert.

Der Dirigent des Concertgebouw-orkest in Amsterdam, Musikdirektor J. W. Mengelberg, ist von der Königin Wilhelmina zum Offizier des Orange-Nassau-Ordens ernannt worden. Der Komponist Dr. Diepenbrock hat das Ritterkreuz desselben Ordens erhalten.

Dem Violinisten Herrn Gustav Mäurer aus Wiesbaden ist die Stelle eines Konzertmeisters des unter Kapellmeister Winderstein stehenden Leipziger Philharmonischen Orchesters übertragen worden.

Hofopernsänger Carl Grengg, der vortreffliche Bassist der Wiener Hofoper, hat während der Vorstellung des Tell einen Schlaganfall erlitten und liegt schwer krank darnieder. Die Ärzte befürchten, dass der Künstler seinem Berufe dauernd wird entsagen müssen. In den letzten Tagen ist nun eine andauernd fortschreitende Besserung im Befinden des Künstlers eingetreten. Herr Grengg gehört der Wiener Hofoper seit 1889 an.

Zu der Einweihung der neuen Hochschulen für die bildenden Künste und für Musik in Berlin, die Anfang November stattfinden soll, hat der Kaiser seine Teilnahme zugesagt. Nach der Feier veranstaltet Prof. Joachim mit seinen Schülern im Konzertsaal der Hochschule ein Konzert, dem der Kaiser auch beiwohnen wird.

In Köln wurde am 6. September das neue prächtige Stadttheater eröffnet. Die Festvorstellung, die am Abend stattfand, leitete Beethovens Ouvertüre zur „Weihe des Hauses“ ein. Den Schluss der Feier bildete der III. Akt (Festwiese) aus den „Meistersingern von Nürnberg“.

Die Eröffnung des neuen fürstlichen Theaters in Gera findet am 18. Oktober statt. Die Feier wird durch das „Meistersinger-Vorspiel“ eingeleitet; es folgen darauf ein Prolog von E. von Wildenbruch, Iphigenie (4. Akt), Minna von Barnhelm (2. Akt), zum Schluss Wallensteins Lager.

Der Neubau der in München-Gladbach zu erbauenden Tonhalle soll im Herbst 1903 vollendet sein. Die Kosten dafür sind zum grösseren Teil durch Schenkungen aus Bürgerkreisen aufgebracht, den Rest zahlt die Stadt.

In Gmunden ist das in der Villa von Miller eingerichtete Brahms-Museum eröffnet worden. Dasselbe enthält eine getreue Nachbildung der bescheidenen Wohnung, die der Meister viele Jahre hindurch in Ischl innegehabt; Thüren, Fenster und Möbel sind von dort nach Gmunden gebracht worden. In dem Museum sind zahlreiche Notenmanuskripte, Briefe, Postkarten, Porträts von Brahms, Geschenke, Diplome, Medaillen, sowie der Bösendorfer Flügel, den Brahms in Ischl gespielt hat, enthalten. Aussen am Hause ist ein von Hegenbarth modelliertes Reliefporträt von Brahms in karrarischem Marmor angebracht, darunter eine von zwei romanisch stilisierten Löwen flankierte Marmorbank.

An dem Geburtshause Peter Benoits in Meirelbeke wurde eine Gedächtnistafel angebracht.

In Algier konstituierte sich auf Anregung des Vereins „Petit Athénée“ eine Philharmonische Gesellschaft, die bisher der Hauptstadt Algeriens noch fehlte. Der Verein „Petit Athénée“ besitzt schon ein Orchester, einen Männer- und einen gemischten Chor, er hat auch eine Musikschule begründet, an der vortreffliche Lehrer wirken.

Unser Mitarbeiter Herr Curt Mey hatte in dem in Heft 9 unserer Zeitschrift erschienenen Aufsatz „Spaziergänge eines Wagnerianers auf Dresdener Friedhöfen“ die Anregung gegeben, dass von einem Dresdener Wagnerfreunde jährlich eine kleine Summe ausgeworfen werde zur Pflege des auf dem an der Chemnitz Strasse gelegenen älteren Annen-Friedhof befindlichen Grabes der laut Inschrift am 25. Januar 1866 verstorbenen ersten Gattin Richard Wagners, Minna Wagner geb. Planer. Auf diese hin erhielt jetzt der in Dresden als Hochschullehrer am Königl. Konservatorium wirkende Pianist Eduard Reuss von

Frau Cosima Wagner den Auftrag, alle Schritte zur würdigen, dauernden Instandhaltung der gedachten Grabstätte zu thun.

Im Berufungstermin der Beleidigungsklage des Herrn Otto Lessmann, des Redakteurs der Allgemeinen Musikzeitung, gegen Herrn Heinz Wolfradt, den Vorstand des Vereins zur Förderung der Kunst, wurde am 15. September die Strafsumme von 300 Mk., zu der der Beklagte in erster Instanz verurteilt war, auf 100 Mk. reduziert. In gewissem Sinn hat die „Musik“ den Anstoss zu diesem Prozess gegeben, indem nämlich Wolfradt in einer Besprechung unserer Zeitschrift in seiner Vereinsbeilage zum „Kunstwart“ Vergleiche zwischen der „Musik“ und dem Lessmannschen Organ zog und sich dabei zu einem beleidigenden Ausdruck des Tadels hinreissen liess, der Lessmann Grund zur Klage bot. Sowohl in der ersten wie in der zweiten Instanz fasste das Gericht die ganze Angelegenheit in die Frage zusammen: „Ist die Allgemeine Musikzeitung ein vornehmes Blatt?“ Nach achtstündiger Verhandlung, in deren Verlauf mancher wunde Punkt publizistischer und kritischer Natur berührt wurde, lautete das Urteil: Dem Angeklagten sei an sich der Schutz des § 193 Str.-G.-B. zuzubilligen. Was der Angeklagte an Thatsachen vorgebracht, sei im wesentlichen nicht ausreichend, um die Vorwürfe zu erweisen. Mit Rücksicht darauf, dass der Angeklagte nicht von pekuniären Interessen bei seinem Vorgehen geleitet worden, und dass es andererseits nach Ansicht des Gerichts bedenklich und nicht vornehm erscheint, wenn ein Blatt, wie das in Rede stehende, die Scheidegrenzen zwischen redaktionellen Artikeln und Reklamen in der geschilderten Weise verwischt, hat der Gerichtshof die Strafe auf die oben angegebene Summe ermässigt.

TOTENSCHAU

Curt Wilibald v. Trützscher, der als Komponist von Liedern und Instrumentalwerken bekannt geworden ist, verstarb im Alter von 33 Jahren in Halle.

Christoph Preis, Komponist vieler Lieder für Männerchor, langjähriger Dirigent der Liedertafel Erlangen, starb daselbst am 12. September, 81 Jahre alt.

Joseph-Napoleon Viseur, Professor des Kontrabassspiels am Konservatorium und Kapellmeister an der Kirche Saint-Philippe du-Roule in Paris, starb daselbst im Alter von 56 Jahren.

Carl von Ark, der weit über die Grenzen seines Vaterlandes zur Anerkennung gelangte russische Klavier-Pädagoge und Professor am kaiserlichen Konservatorium, Schüler Leschetizkys, ist in Petersburg am 24. August gestorben.

Jules Steenman, ehemaliger Kapellmeister an der Kirche St. Eustache in Paris und vorher Chordirektor an der italienischen Oper und an der Opéra comique, starb in Paris.

AUS DEM VERLAG

Das Musikaliensortimentsgeschäft von Raabe & Plothow in Berlin ist durch Kauf in den Besitz des Herrn Hans Simrock, Teilhaber des Verlages N. Simrock, übergegangen.

Nach dem Tode seines Besitzers ist der gesamte Musikverlag der Firma M. Bahn (früher Trautwein) in Berlin von dem Verlag Heinrichshofen (Inhaber A. Heinrichshofen) in Magdeburg erworben worden.



EINGEGANGENE NOVITÄTEN



BÜCHER

- Dr. Carl Hagemann:** Regie, Studien zur dramatischen Kunst. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.
- Paul Riesen:** Das schlüssellose Notensystem der Zukunft. Verlag: Riesen & Calebow, Dresden.
- Meta Römer-Neubner:** Quadrat-Noten. Ein neues vereinfachtes Notensystem. Verlag: Wilhelm Hiemesch, Kronstadt (Ungarn).
- H. vom Ende:** E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Verlag: H. v. Ende, Köln-Leipzig.
- Arthur Neisser:** Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Stephani.
- Dr. Arthur Prüfer:** Sebastian Bach und die Tonkunst des 19. Jahrhunderts.
- Dr. Karl L. Schaefer:** Musikalische Akustik (Sammlung Göschen).
- Emil Krause:** Vokalmusik — Kunstgesang. Verlag: C. Boysen, Hamburg.

MUSIKALIEN

- Beethoven:** Symphonie I für 2 Pianoforte zu 4 Händen arrangiert von Otto Singer. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
- J. Pischna:** Exercices progressifs für fortgeschrittenere Spieler. Neu durchgesehen von Emil Sauer. Ebenda.
- Sigismund Stojowski:** Romantische Stücke für das Pianoforte. Op. 25. Ebenda.
- J. M. Leclair:** Konzert für Violine. D-dur, op. 7, No. 2. Mit Klavierbegleitung versehen von Marcel Herwegh. Ebenda.
- Christian Sinding:** Vier Stücke (Prélude, Élégie, Ballade, Alla Mazurka) für Violine und Pianoforte. Op. 61. Ebenda.
- H. W. Nicholl:** Oster-Offertorium für die Orgel. Op. 36, No. 2. Ebenda.
- Max Reger:** Zwölf Stücke für die Orgel. Op. 65 I und II. Ebenda.
- Christian Sinding:** Humoreske. Op. 49, No. 4. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.
- Max Franke:** Im Reiche der B-Tonarten. Zehn Charakterstücke für Klavier. Op. 54. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
- Paul Steinbeck:** Sehnsucht, Lied für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda.
- A. Naubert:** Sechs Gesänge für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda.
- Reinhold L. Herman:** Zwei Duette für hohe und tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung. Op. 45. Ebenda.
- Fritz Kauffmann:** Trauungsgesang für eine Frauenstimme mit Begleitung von Violine und Orgel. Op. 36. Ebenda.
- Emil Söchting:** Kleine Trios für Violine, Violoncello und Klavier. Heft I—III. Op. 32. Ebenda.
- Robert Fuchs:** Sonate (d-moll) für Violine und Pianoforte. Op. 68. Verlag: Kistner, Leipzig.
- Friedr. Seitz:** Deux Mazourkas pour Violon avec accompagn. de Piano. Op. 24, No. 1 u. 2. Verlag: A. Rathke, Magdeburg.
- Friedr. Seitz:** Konzert (a-moll) für Violine mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters. Op. 25. Ebenda.
- Friedr. Seitz:** Deux pièces faciles pour Violon avec accomp. de Piano. No. 1 und 2. Op. 26. Ebenda.



EINGEGANGENE NOVITÄTEN

- Friedr. Seitz: Zwei Charakterstücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte. No. 1 und 2. Op. 27. Ebenda.
- Friedr. Seitz: An der Wiege. Für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 28. Ebenda.
- Armas Järnefelt: Korsholm. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Hermann Grädener: Sonate c-moll für Klavier und Violine. Op. 35. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
- Hans Koessler: Kol Nidre, Solostimme mit gemischtem Chor. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.
- Hans Koessler: Drei ernste Chöre. Ebenda.
- „ „ Der 46. Psalm für Doppel-Soloquartett und Doppelchor (16stimmig). Ebenda.
- Hans Koessler: Sextett (f-moll) für 2 Violinen, 2 Violoncellen und 2 Celli. Partitur und Stimmen. Ebenda.
- Hans Koessler: Ungarische Tanzweisen, für Violine und Klavier. Ebenda.
- Max Lewandowsky: Trio (c-moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ebenda.
- „ „ Zehn Gesänge (Heft I—III). Ebenda.
- Victor von Herzfeld: Bunte Reihe (6 leichte Stücke für Pianoforte). Ebenda.
- „ „ „ Ungarische Weisen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. (No. 1 und 2.) Ebenda.
- Leo Blech: Drei Lieder (op. 9a). Ebenda.
- „ „ Drei Meisterlieder (op. 9b). Ebenda.
- „ „ Zwei Quartette in oberbayerischer Mundart (op. 8). Ebenda.
- „ „ Berühmte Gesangsstücke. Begleitung für Orchester eingerichtet. (No. 1 und 2.) Ebenda.
- Leo Blech: 10 Kleinigkeiten für Pianoforte (4händig). Op. 11, Heft 1 und 2. Ebenda.
- „ „ Albumblatt für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10a. Ebenda.
- „ „ Gavotte für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10b. Ebenda.
- Ludwig Thuille: Sonate für Violoncell und Pianoforte. Op. 22. Ebenda.
- P. Tschaiikowsky: Konzert für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35. Neu revidiert von Fr. Hermann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
- Georges Bizet: Carmen, Klavierauszug zu 2 Händen mit Hinzufügung des Textes. Neue Ausgabe von Adolf Ruthardt. Ebenda.
- Gaetano Donizetti: Don Pasquale. Komische Oper in 3 Akten (Klavierauszug). Neue Ausgabe in Text und Musik von O. J. Bierbaum und W. Kleefeld. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau).
- Paul Juon: Sextett für 2 Violinen, Bratsche, 2 Violoncellen und Klavier (c-moll). Op. 22. Ebenda.
- E. Wolf-Ferrari: Sonate (a-moll) für Pianoforte und Violine. Op. 10. Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.

Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



- Mit dem Porträt Franz Wüllners, des am 7. September d. J. aus dem Leben geschiedenen Meisters des Taktstocks, eröffnen wir die Beilagen zum Zweiten Jahrgang. Es freut uns, ein interessantes und noch nicht veröffentlichtes Jugendbildnis des grossen Künstlers unsern Lesern darbieten zu können.
- Über das Porträt von Bernhard Molique, dessen 100. Geburtstag auf den 7. Oktober fällt, und das von Karl Liebig, dem Gründer der Berliner Symphoniekapelle, der am 6. Oktober 1872, also vor dreissig Jahren, starb, erübrigen sich nähere Hinweise, da beider Künstler im vorliegenden Heft eingehend gedacht ist.
- Als Ergänzung zu unserm Aufsatz über die Musikinstrumente auf der Düsseldorfer Ausstellung seien aus der Ibachschen Fabrik zwei Flügel vorgeführt. Der rechts wiedergegebene ist der bekannte Richard Wagnerflügel, dessen vornehme Ausführung überaus sympatisch wirkt; das links stehende Instrument ist die Abbildung eines kleineren Modells eines in Mahagoniholz mit reichen Verzierungen gearbeiteten Instrumentes. Aus der Carl Mandschen Fabrik stammt der Olbrich-Flügel, dessen wuchtige Formen die Eigenart des bekannten Künstlers, der im Kunstgewerbe eine führende Stellung einnimmt, darstellt. (Die beiden Firmen stellten uns auf unsern Wunsch die Clichés zu den Abbildungen zur Verfügung.)
- Das Bild des ehemaligen Hofkapellmeisters J. J. Abert, dessen 70. Geburtstag Max Steuer im vorigen Heft gedachte, und das George Onslows, der am 3. Oktober vor 50 Jahren gestorben ist, eines der fruchtbarsten, heute wohl vergessenen Komponisten zahlreicher Kammermusikwerke, setzen die Kette der Gedenkblätter fort.
- Zur Geschichte des Dresdener Hoforchesters sei im Anschluss an die Beilagen in Heft 23 und 24 des vorigen Jahrgangs diesmal das Doppelbild des s. Z. allmächtigen Oberkapellmeisters Joh. Ad. Hasse und seiner Gattin Faustina Hasse, der berühmten schönen Sängerin, in Schattenbildern vorgeführt. Die Originale zu diesen beiden Silhouetten sind in unserm Besitz; unserer Kenntnis nach erscheinen sie hier zum erstenmal in Vervielfältigung. Carl Maria von Weber, der grosse Vorläufer Richard Wagners am Dirigentenpult des Dresdener Hoforchesters, ist in einem Bildnis vertreten, das als eines der selteneren des Freischützkomponisten geschätzt wird. Die zur genannten Orchester-geschichte noch fehlenden Bilder erscheinen im nächsten Heft. Bei der Gelegenheit sei nachgetragen, dass der im vorigen Heft veröffentlichte Brief mit Lebenslauf Reissigers an den k. k. Hofkapellmeister Ignaz Assmayr, den Präses der Akademie der Tonkunst in Wien, gerichtet war, die Reissiger in ihrer Sitzung am 18. Juli 1852 zum Ehrenmitglied ernannt hatte.
- Unser neues Exlibris von der Hand unseres allzeit bereiten Mitarbeiters Carl Zander, in Idee und Komposition gleich anregend, ist für die Quartalsbände des nunmehr beginnenden Zweiten Jahrgangs bestimmt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Für die Inserate: W. Philipp in Berlin.

Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.



AUS FRIEDRICH NIETZSCHES
BRIEFWECHSEL MIT ERWIN ROHDE

Mitgeteilt von

Hans Embacher-Charlottenburg



Es ist das Schicksal fast aller Heroen unserer klassischen Litteratur, mehr genannt als gekannt, mehr gelobt als geliebt, mehr missverstanden als verstanden, von wenigen nur gewürdigt, von den meisten verkannt zu werden. So auch das Friedrich Nietzsches. In richtiger Erkenntnis dessen schreibt er selbst im Herbst des Jahres 1888 folgende Worte: „... und so gewiss Wagner unter Deutschen bloss ein Missverständnis ist, so gewiss bin ich's und werde es immer sein.“ — Er, der grösste Philosoph unserer Zeit, der am Ende seiner Tage über ein Dezennium für uns geistig tot war, ist nur langsam mit den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts zur Anerkennung gekommen. Er ist zwar mit einem Schlage der Modephilosoph geworden, von dem das ganze junge Deutschland spricht, — aber verstanden haben ihn wohl nur wenige, missverstanden die meisten. Die aufgehende Sonne seines jungen Ruhmes ist noch von Wolken unwürdigster Ignoranz verdunkelt, und es lässt sich noch nicht sagen, wann der grosse Rätsellöser unserer Tage kraft der Überlegenheit seines Geistes und seiner machtvollen Persönlichkeit, die aus allen seinen Werken spricht, die Schranken kleinlicher Vorurteile und bedauernswerten Unverständnisses siegreich überwunden haben wird.

Etwas freilich ist uns bis jetzt in seinem Wesen und Schaffen stets unverständlich geblieben, ein Problem, das nicht so leicht zu lösen sein wird. Ich meine seinen Abfall von Schopenhauer und Wagner, nachdem gerade diese Meister seiner Jugend die Weihe, seinem Leben lange Zeit die Richtschnur gegeben haben. So viele Versionen besonders über die spätere energische Ablehnung von Richard Wagner existieren und so viele Motive zu Gunsten Nietzsches auch geltend gemacht werden, ob das Richtige getroffen ist, muss jedenfalls so lange als fraglich dahingestellt bleiben, bis sich vielleicht in den noch unveröffentlichten Briefen Nietzsches eine Mitteilung oder ein aufklärerischer Hinweis findet, wodurch dieser Umschlag seiner Gesinnung veranlasst wurde. Wenn auch Widersprüche nicht nur das Vorrecht, sondern auch das Characteristicum des Genies sind, — dieser Widerspruch ist doch zu hart. Über alle Empfindungen und

Regungen der Seele setzte Nietzsche als höchste und edelste die Freundschaft. „Die höchste Steigerung dieser Empfindungen mit einem Zusatz von Verehrung und Liebe eines Sohnes zum Vater — das war die verehrende Freundschaft meines Bruders zu Richard Wagner.“ So schildert Frau Dr. Förster-Nietzsche das innige Verhältnis ihres Bruders zu dem grossen Meister. Und diesen Mann, dem er seine ganze leidenschaftlich-jugendliche Begeisterung entgegenbrachte, zu dessen Verherrlichung er als Mann mit flammenden Worten seine ersten bedeutungsvollen Werke schrieb, plötzlich mit den bittersten Entgegnungen abzuthun — darüber kommen wir nicht hinaus: wir werden nicht ablassen, nach Gründen zu suchen, die diese ungestüme, schroffe Ablehnung erklären.

Als vor zwei Jahren der erste Band der bis dahin noch unveröffentlichten Briefe Nietzsches *) erschien, hoffte man vielleicht in diesen Dokumenten Aufschluss über den Abfall von Wagner zu bekommen. Allein so viel unmittelbare Seelenoffenbarungen diese Briefe auch enthalten, die für das Verständnis der Werke des grossen Dichter-Philosophen von ungeheurem Werte sind, Antwort auf jene Frage brachten sie nicht. Ein es aber macht diesen ersten Band unschätzbar: er bringt uns den geistesgewaltigen Denker und Künstler menschlich näher, und es ist so viel Rührendes, zart Empfindsames in seiner Sprache. Nietzsche giebt sich hier im Gedankenaustausch als Freund unter Freunden so ganz anders wie als Philosoph.

In wenigen Tagen erscheint nun der zweite Band **) seiner Briefe, die sämtlich an seinen Freund, den Kieler Universitätsprofessor Erwin Rohde gerichtet sind. Ich setze voraus, dass die Leser der „Musik“ den Inhalt des ersten Bandes der Briefe kennen, und da mir das Material des zweiten Bandes noch vor Erscheinen des Buches zugänglich gemacht ist, dürfte es vielleicht von Interesse sein, einige Auszüge aus diesen Briefen, die ein weiteres interessantes Bild von dem Freundschaftsverhältnis Nietzsches zu Richard Wagner geben, zusammenzustellen und hier folgen zu lassen.

Erwähnt sei noch, dass Erwin Rohde mit Nietzsche durch die Bande innigster Freundschaft verknüpft war. Sie hatten sich als Studenten in Leipzig kennen gelernt und schlossen sich aneinander fest an, als sie erkannten, dass sie als gleichgesinnte und geistig ebenbürtige Naturen dieselben Ziele verfolgten. Im Jahre 1867 schreibt Nietzsche an Gersdorff über Rohde: „Wir haben beide diesen Sommer fast immer zusammengelebt und eine seltn e Zusammengehörigkeit unter uns empfunden. Dass auch über diesem Freundschaftsbunde der Genius des Mannes schwebte, dessen

*) Im Verlage von Schuster & Loeffler-Berlin. (Soeben erscheint die III. Auflage in vollständig veränderter Fassung mit 34 neuen noch nicht veröffentlichten Briefen.)

**) Im Verlage von Schuster & Loeffler-Berlin.

Bild mir Rohde noch vor wenig Wochen aus Hamburg schickte, Schopenhauers, versteht sich von selbst. Du wirst, wie ich mir denke, darüber eine lebhaftere Freude empfinden, dass gerade solche starke und gute Naturen, wie Rohde im besten Sinne ist, von jener Philosophie gepackt werden.* — So hatten sie eine Freundschaft fürs Leben geschlossen. Interessanter gestaltet sich der Briefwechsel zwischen den beiden Freunden noch dadurch, dass auch Erwin Rohde mit Richard Wagner persönlich bekannt wurde und dem Bayreuther Meister in aufrichtiger Verehrung und Bewunderung zugethan war.

Am 8. Oktober 1868, also zu einer Zeit, als Nietzsche Richard Wagner noch nicht persönlich kannte, schrieb der junge Philologe, der damals in Naumburg als Einjähriger seiner Militärpflicht genügte, an seinen Studien-genossen Rohde:

[Naumburg, 8. Oktober 1868.]

... Kürzlich las ich auch (und zwar primum) die Jahn'schen Aufsätze über Musik, auch die über Wagner. Es gehört etwas Enthusiasmus dazu, um einem solchen Menschen gerecht zu werden: während Jahn einen instinktiven Widerwillen hat und nur mit halbverklebten Ohren hört. Ich gebe ihm trotzdem vielfach Recht, insbesondere darin, dass er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus hält: aber gerade von diesem Standpunkte aus kann man nicht genug staunen, wie bedeutend jede einzelne Kunstanlage in diesem Menschen ist, welche unverwüsthliche Energie hier mit vielseitigen künstlerischen Talenten gepaart ist: während die „Bildung“, je bunter und umfassender sie zu sein pflegt, gewöhnlich mit mattem Blicke, schwachen Beinen und entnervten Lenden auftritt.

Ausserdem aber hat Wagner eine Gefühlssphäre, die O. Jahn ganz verborgen bleibt: Jahn bleibt eben ein Grenzbotenheld, ein Gesunder, dem Tannhäusersage und Lohengrinatmosphäre eine verschlossene Welt sind. Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt, die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft etc.

Hier steht Nietzsche der Wagnerschen Musik noch kritisch-reserviert gegenüber, aber sie zwingt ihn allmählich in ihren Bann. Schon der folgende Bericht vom 28. Oktober desselben Jahres, aus Leipzig datiert, legt davon Zeugnis ab:

[Leipzig, 28. Oktober 1868.]

... Heute Abend war ich in der Euterpe, die ihre Winterkonzerte begann und mich sowohl mit der Einleitung zu Tristan und Isolde, als auch mit der Ouvertüre zu den Meistersingern erquickte. Ich bringe es nicht übers Herz, mich dieser Musik gegenüber kritisch kühl zu verhalten; jede Faser, jeder Nerv zuckt an mir, und ich habe lange nicht ein solches andauerndes Gefühl der Entrücktheit gehabt als bei letztgenannter Ouvertüre.

Wenige Tage später sollte es Nietzsche vergönnt sein, Wagner persönlich kennen zu lernen. Die grosse Sehnsucht seiner Tage, dem

Ideal seiner Jugend näher zu treten, sollte sich nun endlich erfüllen, und es klingt ein fast übermütiges, jubelndes Gefühl von Glück und Freude aus einem Briefe, in dem er ausführlich über dieses glückliche Ereignis an Rohde berichtet:

[Leipzig, 9. November 1868.]

... Als ich nach Hause kam, fand ich einen Zettel, an mich adressiert, mit der kurzen Notiz: „Willst Du Richard Wagner kennen lernen, so komme $\frac{3}{4}$ in das Café Théâtre. Windisch.“

Ich lief natürlich hin, fand unsern Biederfreund, der mir neue Aufschlüsse gab. Wagner war im strengsten Incognito in Leipzig bei seinen Verwandten: die Presse hatte keinen Wind, und alle Dienstboten Brockhausens waren stumm gemacht, wie Gräber in Livrée. Nun hatte die Schwester Wagners, die Prof. Brockhaus, jene bewusste gescheute Frau, auch ihre gute Freundin, die Ritschelin, ihrem Bruder vorgeführt: wobei sie den Stolz hatte, vor dem Bruder mit der Freundin und vor der Freundin mit dem Bruder zu renomieren, das glückliche Wesen! Wagner spielt in Gegenwart der Frau Ritschl das Meisterlied, das ja auch Dir bekannt ist: und die gute Frau sagt ihm, dass ihr dies Lied schon wohl bekannt sei, mea opera. Freude und Verwunderung Wagners: giebt allerhöchsten Willen kund, mich Incognito kennen zu lernen. Ich sollte für Freitag Abend eingeladen werden: Windisch aber setzt auseinander, dass ich verhindert sei durch Amt, Pflicht, Versprechen: also schlägt man Sonnabend Nachmittag vor. Windisch und ich liefen also hin, fanden die Familie des Professors, aber Richard nicht, der mit einem ungeheuren Hute auf dem grossen Schädel ausgegangen war. Hier lernte ich also besagte vortreffliche Familie kennen und bekam eine liebenswürdige Einladung für Sonntag Abend.

Meine Stimmung war wirklich an diesen Tagen etwas romanhaft; gieb mir zu, dass die Einleitung dieser Bekanntschaft, bei der grossen Unnahbarkeit des Sonderlings, etwas an das Märchen streifte.

In der Meinung, dass eine grosse Gesellschaft geladen sei, beschloss ich grosse Toilette zu machen und war froh, dass gerade für den Sonntag mein Schneider mir einen fertigen Ballanzug versprochen hatte. Es war ein schrecklicher Regen- und Schneetag, man schauderte, ins Freie zu gehn, und so war ich denn zufrieden, dass mich Nachmittags Roscherchen besuchte, mir etwas von den Eleaten erzählte und von dem Gott in der Philosophie. Es dämmerte, der Schneider kam nicht und Roscher ging. Ich begleitete ihn, suchte den Schneider persönlich auf und fand seine Sklaven heftig mit meinem Anzuge beschäftigt: man versprach, in $\frac{3}{4}$ Stunden ihn zu schicken.

Ich ging vernünftiger Dinge weg, streifte Kintschy, las den Kladderadatsch und fand mit Behagen die Zeitungsnotiz, dass Wagner in der Schweiz sei, dass man aber in München ein schönes Haus für ihn baue: während ich wusste, dass ich ihn heute Abend sehen würde und dass gestern ein Brief vom kleinen König an ihn angekommen sei, mit der Adresse: „an den grossen deutschen Tondichter Richard Wagner“.

Nun folgt in dem Schreiben eine köstlich-humoristische Schilderung einer Scene, die sich bei der Ablieferung des besagten Frackanzuges abspielte, für die hier leider der Raum zu knapp bemessen ist. Der Schneider nahm den eben gefertigten Anzug wieder mit sich und Nietzsche musste



sich entschliessen, einen schwarzen Rock anzuziehen, während er sich überlegte „ob er für Richard gut ist“. — Dann geht der Bericht weiter:

— Draussen giesst der Regen. —

Ein Viertel auf acht: um halb acht, habe ich mit Windisch verabredet, wollen wir uns im Theatercafé treffen. Ich stürme in die finstre regnerische Nacht hinaus; auch ein schwarzes Männchen, ohne Frack doch in gesteigelter Romanstimmung: das Glück ist günstig, selbst die Schneiderscene hat etwas Ungeheuerlich-Unalltägliches.

Wir kommen in dem sehr behaglichen Salon Brockhaus an: es ist niemand weiter vorhanden, als die engste Familie, Richard und wir beide. Ich werde Richard vorgestellt und rede zu ihm einige Worte der Verehrung: er erkundigt sich sehr genau, wie ich mit seiner Musik vertraut geworden sei, schimpft entsetzlich auf alle Aufführungen seiner Opern, mit Ausnahme der berühmten Münchener, und macht sich über die Kapellmeister lustig, welche ihrem Orchester im gemüthlichen Tone zurufen: „Meine Herren, jetzt wird's leidenschaftlich!“ „Meine Gutsten, noch ein bisschen leidenschaftlicher!“ W. imitiert sehr gern den Leipziger Dialekt. —

Nun will ich Dir in Kürze erzählen, was uns dieser Abend bot, wahrlich Genüsse so eigentümlich pikanter Art, dass ich auch heute noch nicht im alten Gleise bin, sondern eben nichts Besseres thun kann, als mit Dir, mein theurer Freund, zu reden und „wundersame Mär“ zu künden. Vor und nach Tisch spielte Wagner und zwar alle wichtigen Stellen der Meistersinger, indem er alle Stimmen imitierte und dabei sehr ausgelassen war. Es ist nämlich ein fabelhaft lebhafter und feuriger Mann, der sehr schnell spricht, sehr witzig ist und eine Gesellschaft dieser privatesten Art ganz heiter macht. Inzwischen hatte ich ein längeres Gespräch mit ihm über Schopenhauer: ach, und Du begreifst es, welcher Genuss es für mich war, ihn mit ganz unbeschreiblicher Wärme von ihm reden zu hören, was er ihm verdanke, wie er der einzige Philosoph sei, der das Wesen der Musik erkannt habe! Dann erkundigte er sich, wie sich jetzt die Professoren zu ihm verhalten, lachte sehr über den Philosophenkongress in Prag und sprach von den „philosophischen Dienstmännern“. Nachher las er ein Stück aus seiner Biographie vor, die er jetzt schreibt, eine überaus ergötzliche Scene aus seinem Leipziger Studienleben, an die ich jetzt noch nicht ohne Gelächter denken kann; er schreibt übrigens ausserordentlich gewandt und geistreich. — Am Schluss, als wir beide uns zum Fortgehen anschickten, drückte er mir sehr warm die Hand und lud mich sehr freundlich ein, ihn zu besuchen, um Musik und Philosophie zu treiben, auch übertrug er mir, seine Schwester und seine Anverwandten mit seiner Musik bekannt zu machen: was ich denn feierlich übernommen habe.

Von nun an steigern sich die Empfindungen glückseliger Begeisterung und glühender Verehrung für den genialen Meister in jedem Briefe an seinen Freund. Am 9. Dezember 1868 schreibt er an ihn:

Wagner, wie ich ihn kenne, aus seiner Musik, seinen Dichtungen, seiner Ästhetik, zum nicht geringsten Teile aus jenem glücklichen Zusammensein mit ihm, ist die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt: ja die Ähnlichkeit all der einzelnen Züge ist in die Augen springend. Ach ich wollte, ich könnte Dir in behaglicher Abendstunde die vielen kleinen Einzelheiten erzählen, die ich über ihn, meistens durch seine Schwester, weiss; ich wollte, wir könnten die Dichtungen mit einander lesen (die Romundt so hoch schätzt, dass er R. W. für den bei weitem ersten Dichter der Generation hält, und über die auch Schopenhauer, wie Wagner mir erzählte,

sehr gut gedacht hat), wir könnten zusammen den kühnen, ja schwindelnden Gang seiner umstürzenden und aufbauenden Ästhetik gehen, wir könnten endlich uns von dem Gefühlsschwunge seiner Musik wegreißen lassen, von diesem Schopenhauerschen Tonmeere, dessen geheimsten Wellenschlag ich mit empfinde, so dass mein Anhören Wagnerscher Musik eine jubelnde Intuition, ja ein staunendes Sichselbstfinden ist.

Das alles aber mit einem Freunde wie Du bist zu geniessen ist mir wirklich ein glühendes Bedürfnis, so dass ich mit Begierde der Zeit gedenke, die uns wieder zusammenführt. Bleibe sie nicht zu fern!

In treuer Freundschaft

Dein Friedrich Nietzsche.

Im Februar des Jahres 1869 erhielt Nietzsche den Ruf als Professor an die Universität Basel, wo er bereits im April seine Vorlesungen beginnen sollte. Der junge Professor war übergücklich, nun auch in der Nähe Wagners leben zu können, der dicht bei Luzern in der Villa Trieb-schen bekanntlich sein Heim hatte. Vor seiner Übersiedelung nach Basel wohnte Nietzsche noch der ersten Meistersinger-Aufführung in Dresden bei, von der er entzückt am 28. Februar Rohde mitteilt:

... Ich habe Dir noch nichts erzählt von der ersten Meistersinger-Aufführung in Dresden, von dieser grössten künstlerischen Schwelgerei, die mir dieser Winter gebracht hat. Weiss Gott, ich muss doch ein tüchtiges Stück von Musiker im Leibe haben; denn in jener ganzen Zeit hatte ich die stärkste Empfindung, plötzlich zu Hause und heimisch zu sein, und mein sonstiges Treiben erschien wie ein ferner Nebel, aus dem ich erlöst war.

Seinen ersten Besuch in der Villa Trieb-schen machte Nietzsche in den Pfingstfeiertagen des Jahres 1869. Er führte in Basel ein ziemlich ein-sames Leben und konnte sich seinen Kollegen nur schwer anschliessen; er fühlte nicht das Bedürfnis, sich „mit ihnen näher abzugeben“. Dahin-gehen wurde der Verkehr mit Wagner für ihn von immer grösserer Be-deutung. Wie eng das Freundschaftsband zwischen ihnen wurde und mit welcher Bewunderung Nietzsche zu seinem Freunde emporblickte, zeigen die nachfolgenden Auszüge, die ich ohne erläuternden Text folgen lassen kann.

[Anfang Juni 1869] Basel, Spalenthorweg 2.

... Sehr glücklich bin ich aber vornehmlich darüber, dass ich mit Richard Wagner auf das allerbeste bekannt geworden bin und am zweiten Pfingsttage einen Mittag und am Nachmittag auf seine Einladung in seinem allerliebsten Landhause zugebracht habe, zusammen auch mit der gescheuten Frau v. Bülow (Lizsts Tochter). Letztere lud mich neulich auch zu Wagners Geburtstag ein, um ihm eine Über-raschung zu machen: leider musste ich „nein“ sagen, als Dozent, nach dem Stand-punkte der Tugend. Wagner ist wirklich alles, was wir von ihm gehofft haben: ein verschwenderisch reicher und grosser Geist, ein energischer Charakter und ein be-zaubernd liebenswürdiger Mensch, von dem stärksten Wissenstriebe etc. Ich muss ein Ende machen: sonst singe ich einen Pän.

[Basel, 16. Juni 1869.]

. . . Neulich habe ich indiskreter Weise eine schöne Stelle aus Deinen früheren Briefen über Wagner ihm selber vorgelesen: er war sehr gerührt und hat sich eine Abschrift ausgebeten. Mache ihm (und mir) doch bald das Vergnügen und schreibe ihm einen recht ausführlichen Brief. Du bist ihm durchaus kein Unbekannter mehr. Seine Adresse: „Herrn Richard Wagner, in Tribschen bei Luzern.“ Ich habe neulich wieder zwei Tage bei ihm logiert und mich erstaunlich erquickt gefühlt. Er macht alles wahr, was wir nur wünschen konnten; die Welt kennt gar nicht die menschliche Grösse und Singularität seiner Natur. Ich lerne sehr viel in seiner Nähe: es ist dies mein praktischer Kursus der Schopenhauerschen Philosophie. — Die Nähe Wagners ist mein Trost.

[Badenweiler, 17. August 1869.]

. . . Dafür will ich dir noch etwas von meinem Jupiter erzählen, von R. Wagner, bei dem ich von Zeit zu Zeit aufatme und mich mehr erquicke, als sich meine ganze Collegenschaft vorstellen kann. Das Menschenkind hat noch keinen Orden und jetzt eben die erste Auszeichnung bekommen, nämlich die Ehrenmitgliedschaft der Berliner Akademie der Künste. Ein fruchtbares, reiches, erschütterndes Leben, ganz abweichend und unerhört unter mittleren Sterblichen! Dafür steht er auch da, festgewurzelt durch eigene Kraft, mit seinem Blick immer drüber hinweg über alles Ephemere, und unzeitgemäss im schönsten Sinne. Da hat er mir kürzlich ein Manuskript gegeben „über Staat und Religion“, bestimmt als Memoire an den jungen Bayernkönig, von einer Höhe und Zeitentrücktheit, von einem Edelsinn und Schopenhauerischen Ernst, dass ich König zu sein wünschte, um solche Ermahnungen zu bekommen. Neulich habe ich ihm übrigens ein paar Stellen aus deinen Briefen zugeschickt, für Frau von Bülow, die mich mehrfach darum gebeten hatte. Als ich das vorletzte Mal dort war, kam gerade in der Nacht meines Aufenthaltes ein kleiner Junge zur Welt, „Siegfried“ zu benannt. Als ich das letzte Mal dort war, wurde Wagner gerade fertig mit der Komposition seines „Siegfried“ und war im üppigsten Gefühl seiner Kraft. — Du willst ihm nicht schreiben? Du glaubst, er hat übergenuß an entzückten Laien. Aber du sollst auch nicht als Musiker schreiben, sondern als gleichgestimmter ernster Mensch; von solchen hat er nur sehr selten eine Kundgebung und ist jedesmal wie über einen Fund glücklich. Du bist ihm auch bereits kein Fremder mehr.

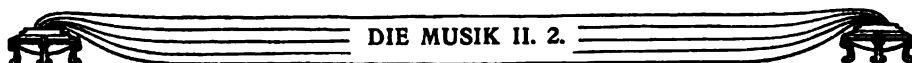
Rhode reiste zur Zeit in Italien.

[Basel, 3. September 1869.]

. . . Übrigens habe ich auch mein Italien, wie du; nur dass ich mich dahin immer nur die Sonnabende und Sonntage retten kann. Es heisst Tribschen und ist mir bereits ganz heimisch. In letzter Zeit bin ich, kurz hinter einander, viermal dort gewesen, und dazu fliegt fast jede Woche auch ein Brief dieselbe Bahn. Liebster Freund, was ich dort lerne und schaue, höre und verstehe, ist unbeschreiblich. Schopenhauer und Goethe, Äschylus und Pindar leben noch, glaub' es mir.

[Basel, Ende Januar bis 15. Februar 1870.]

. . . Mein wahres und nicht genug zu preisendes Refugium bleibt hier für mich Tribschen bei Luzern: nur dass es doch nur selten aufzusuchen ist. Die Weihnachtsferien habe ich dort verlebt: schönste und erhebendste Erinnerung! Es ist durchaus nötig, dass du auch in diese Magie eingeweiht wirst. Bist du erst mein Gast, so reisen wir auch zusammen zu Freund Wagner. Kannst du mir nichts über Franz Liszt



schreiben? Wenn du vielleicht deine Rückreise über den Lago di Como machen könntest, so wäre eine schöne Gelegenheit, uns allen eine Freude zu machen. Wir, d. h. wir Tribschener, haben ein Auge auf eine Villa am See, bei Fiume Latte, namens: ‚Villa Capuana‘, zwei Häuser. Kannst du diese Villa nicht einer Musterung und Kritik unterwerfen?

[Basel, 30. April 1870.]

. . . Im Sommer feiern wir das Beethovenjubiläum: unter anderem durch Auf-
führung der Missa solemnis. Auch hat man mich angegangen, die Festrede zu halten.
— Wenn du zu mir kommst, lernst du auch die neueste Schrift R. W.s kennen:
„Über das Dirigieren“, eine ausführliche Kritik unserer jetzigen Kapellmeister und
die allerschönsten Bemerkungen aus seiner Dirigentenpraxis. Mir sagte dieser Tage
Kirchner, einer der besten Schüler Schumanns, er habe nie und nirgends gute Auf-
führungen erlebt als unter Wagner! Also liebster Freund, auf Wiedersehen!!

[Basel, 4. August 1871.]

. . . Im Herbst wird Richard Wagner wahrscheinlich in Mannheim ein grosses
Konzert geben. Dies ist für uns ein Signal, zusammen zu kommen. Mannheim ist
wirklich etwa die Mitte zwischen uns. Alles Nähere teile ich dir mit, sobald irgend
etwas darüber feststeht. Gieb mir doch eine Notiz, ob dir meine Kombination gefällt.
Eine Zusammenkunft unter den Weiheklängen Wagnerscher Musik — eine zauberisch
schöne Vorstellung! Opfern wir schnell den Dämonen, dass sie nicht auch diesen
Wunsch mir zu nichte machen!

[Basel, 6. September 1871.]

Mein lieber Freund,
es hatte seine Gründe, dass ich nicht schrieb. Ich wusste nämlich nicht — und in
Tribschen wusste man auch noch nichts —, ob und was die Mannheimer Konzerts-
geschichte würde. Jetzt, nachdem ich mehrfach mit meinen Tribschener Freunden
darüber verhandelt habe, steht so viel sicher, dass wir nicht darauf rechnen können.
Vielleicht kommt im Oktober die Sache zustande. Es scheint eine Geldsache zu
sein, die hier entscheidet. Du weisst ja wohl, dass es ein Wagnerverein zum Zwecke
der Bayreuther Unternehmungen ist, zu dessen Gunsten jener Konzertplan ausgedacht
ist. Ich habe in Tribschen genau meine Absichten vorgelegt und davon gesprochen,
dass ich im Herbst nach Norddeutschland verreisen würde, falls nicht das Mann-
heimer Konzert mich festhielte. Frau Wagner scheint nicht recht an dasselbe zu
glauben, weil Wagner, lange durch unaufhörlich andringenden Besuch gestört, jetzt
endlich wieder zu komponieren fortfährt und sich schwerlich unterbrechen lassen wird.

So wäre denn diese unsre Hoffnung wieder einmal, nach einer grausamen
Analogie, zerstört.

Das grosse Wagner-Konzert in Mannheim kam schliesslich im No-
vember 1871 doch zustande. Darüber richtet Nietzsche mit freudigem
Enthusiasmus folgende Zeilen an Rohde:

[Basel, 20. Dezember 1871.]

. . . Übrigens fühle ich mich in meinen Erkenntnissen der Musik wunderbar
befestigt und von deren Richtigkeit überzeugt, — durch das, was ich diese Woche in
Mannheim, mit Wagner zusammen, erlebte. Ach, mein Freund! Dass du nicht dabei
sein konntest! Was sind alle sonstigen künstlerischen Erinnerungen und Erfahrungen,
gemessen an diesen allerletzten! Mir ging es wie einem, dem eine Ahnung sich

endlich erfüllt. Denn genau das ist Musik und nichts sonst! Und genau das meine ich mit dem Wort „Musik“, wenn ich das Dionysische schildere, und nichts sonst! Wenn ich mir aber denke, dass nur einige Hundert Menschen aus der nächsten Generation das von der Musik haben, was ich von ihr habe, so erwarte ich eine völlig neue Kultur!

Im Jahre 1871 stand bekanntlich der Plan Wagners bereits fest, in Bayreuth sein Festspielhaus zu errichten. Dass Nietzsche den Plan mit Begeisterung aufnahm und nach Möglichkeit fördern half, braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden. Am 22. Mai 1872 sollte — wie es auch geschah — die Grundsteinlegung in Bayreuth stattfinden.

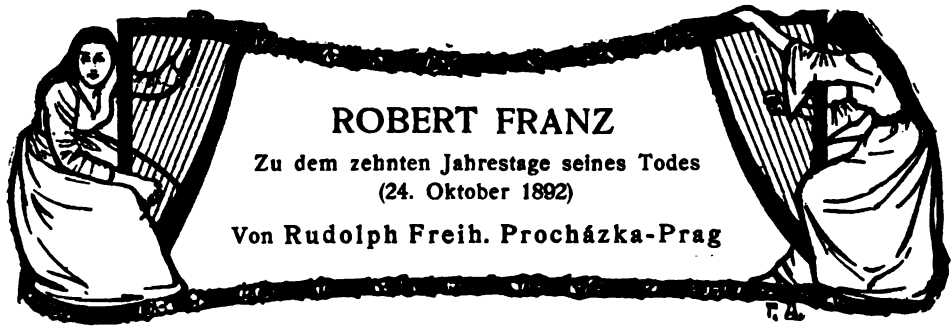
[Basel, Mitte Februar 1872.]

. . . Ich erzähle dir zum Schluss von dem 22. Mai, d. h. Wagners Geburtstag, Grundsteinlegung vom Theater in Bayreuth, desgleichen vom Wagnerschen Haus, endlich klassische Aufführung der neunten Symphonie — also „Alle nach Connewitz!“ Wirklich treffen wir alle für die Pfingstwoche in Bayreuth ein. Lieber Freund, es ist fast notwendig, auch für dich, dort zu sein. Ich meine dies so ernst als möglich und denke mir, dass es Dir auch so scheinen wird. Fünfzig Jahre später würden wir es für unverzeihlich, für verrückt halten, nicht dabei gewesen zu sein, — also überwinden wir die bewussten Unbequemlichkeiten — Basel und Kiel wird wohl in Bayreuth seine Mitte haben. Ich beschwöre dich wirklich bei unserm Allerheiligsten, der Kunst, — komme dorthin! Wir müssen dies zusammen erleben, ebenso wie nächstes Jahr die „Bühnenfestspiele“. Schreib mir recht bald, mein lieber, treuer, guter Freund, und denke an mich wie an einen, der mit einem ungeheuren Schallrohr dir zuruft: Bayreuth!!

F. N.

Schluss folgt





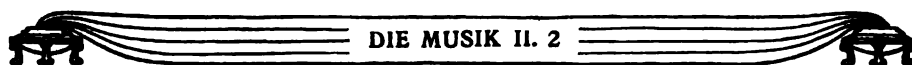
or einem Dezennium schloss sich für immer der liederreiche Mund, der sich zuletzt oft und bitter über eines beklagte: die Teilnahmslosigkeit der singenden Welt. Diese ist seither nicht besser geworden. Robert Franz,*) der auf den Konzertprogrammen der fünfziger, sechziger Jahre neben Schubert und Schumann noch weniger fehlen durfte, als augenblicklich Hugo Wolf — mochte es sich auch immer um ein und dieselben paar Favoritlieder drehen — wird seit langem nur mehr vereinzelt öffentlich gehört. Wohl mag es für die Eigenart seiner Lieder sprechen, dass heute gerade nur die besten, vornehmsten Sängerrinnen und Sänger des Meisters gedenken und oft mit seinen am wenigsten gekannten Liedern die grösste Wirkung erzielen; wohl erklingen sie im stillen Heim vieler Hunderte, und ihrer stillen Bewunderer sind genug! Aber die breitere Öffentlichkeit, die so gern mit Schubert und Schumann, Brahms und Wolf zu prunken gewohnt ist, für sie scheint Rob. Franz kaum mehr zu existieren. Warum? Ist er vielleicht nicht modern? Veraltet? Ich glaube nicht — noch heute mag Hinrichs Wort gelten: „Franz befriedigt das Bedürfnis, seine Musik ist wirklich neu, und das ist das Recht des Neuen, dass es solchem Bedürfnis entspricht.“ Eher, dass sie nicht recht in den realistischen, sinnlich erregten Zug der Gegenwart passen, die sich nur ab und zu, wohl der Abwechslung wegen, Vorliebe für Märchen und Mystik vorlügt. Aber sicher scheint mir eines — auch Rob. Franz muss und wird eines Tages, bis die Menschen nur wieder sich selber finden werden, seine Renaissance feiern; mit seinen Liedern wie mit seinen Neuschöpfungen eines Bach und Händel. Heute sei der Blick auf die Lieder gelenkt, auf ihre Vorzüge und Eigenart, in der gleich viel kunsthistorische Bedeutung liegt, wie in der weisen Selbstbeschränkung, mit der der Meister fast nur das eine Feld bebaute — unbekümmert um den Hang der Zeitgenossen, in voluminösen Formen sich abzuarbeiten, und den Wert der Sachen nach ihrer körperlichen Ausdehnung und Länge zu messen.

*) Die stellenweise im folgenden herangezogenen und hier zum ersten male veröffentlichten Briefe von Rob. Franz wurden dem Verfasser von dem jüngst verstorbenen kgl. Musikdirektor Prof. Dr. Jul. Schäffer in Breslau selbst zur Verfügung gestellt.

Lange genug hatte Rob. Franz eine gewisse Zweideutigkeit seiner Stellung zur Kunst und zum Publikum zu beklagen. So schreibt er Anfang Juni 1854 an Jul. Schäffer: „Ich bin zu einer Respektperson avanciert, ohne dass man mir das Recht dazu durch ein sachliches Eingehen auf meine Leistungen nachzuweisen auch nur den schwachen Versuch gemacht hätte. Die Kritik wirtschaftet deshalb mit meinem Namen mehr in verschämter als in unverschämter Weise . . . Die einsichtiger sein Wollenden werfen mich mit Schubert und Schumann, die blinde Reaktion mit Wagner, Liszt und den Männern der Musik der Zukunft zusammen.“ Gegen letzteres wehrte sich der Meister besonders energisch. Fast verhältnismässig spät liess die Kritik seiner Musik ihr Recht widerfahren, erfuhr vor allem sein Verhältnis zu den beiden grossen Vorgängern auf dem Gebiete des Liedes ein klärendes Urteil. Selbstredend handelt es sich auch immer nur um dieses in sich abgeschlossene Gebiet, nennt man den Namen unseres Meisters mit jenen Schuberts und Schumanns zusammen — deren andere Werke bleiben hier ganz und gar aus dem Spiele. Auch in diesem beschränkten Sinne aber haben wir bei Rob. Franz nicht etwa an einen absichtlichen Wettbewerb zu denken. In seiner charakteristischen Art, in der Bescheidenheit und Selbstbewusstsein sich die Wage halten, bekennt er ausdrücklich einmal,^{*)} ihm flehe „nicht im Traume ein, mit Schubert, Schumann oder sonst wem konkurrieren zu wollen — ich habe beiden genug zu verdanken, um solchen Unsinn überhaupt nicht aufkommen zu lassen“. Bei allem Zusammenhange mit jenen beiden Meistern ist aber denn doch wieder mancher Unterschied vorhanden, den nur Vorurteil nicht sehen kann oder will. Es gilt nun, diesen Zusammenhang und diese Unterschiede klarzulegen; zu beweisen, dass in der aufsteigenden Linie der Liederkomponisten Schubert, Schumann, Franz des letzteren tonkünstlerische Gestaltungskraft nicht nur durchschnittlich einen in die Augen springenden Fortschritt nach der ideellen und formellen Seite hin bedeutet, vielmehr die Spitze des Ausdrucks in der Liedform selbst.

Franz Schubert! Er ist der Schöpfer der modernen Lyrik. Dafür schuldet ihm die musikalische Welt vor allen andern hingebenden Dank. Nur vermochte er im allgemeinen noch nicht, Konflikte zwischen Situation und Stimmung einheitlich zu lösen; gewöhnlich giebt er nur eines von beiden. Obschon der erste, der das Lied zu individualisieren wusste, lässt er begreiflicherweise sich noch häufig von einem starren musikalischen Formalismus beherrschen, der die Liedform in ihrer freien Entwicklung hemmt. Dafür stehen freilich Ausnahmen, wie „Am Meere“, die Ossianlieder, eine Anzahl aus der „Winterreise“, vor allem aber „Gretchen am

^{*)} In einem Briefe an Schäffer vom 21. Oktober 1857.



Spinnrad“ geradezu einzig, unübertroffen da: sie beweisen, dass der Meister, hätte der Tod ihn nicht so früh dahingerafft, jenen Kulminationspunkt selbst erreicht, dass namentlich Heine mehr Einfluss auf ihn gewonnen hätte — Schumann und Franz wären dann wohl überflüssig gewesen. Dementgegen stehen Lieder, wie der in der Form bedenkliche „Wanderer“, Sachen von der Beschaffenheit des vielbeliebten D-moll-Ständchens, von denen die Proch, Kücken und Gumbert inspiriert wurden. Viel aber verschuldete bei Schubert die Poesie jener Zeit, die er hätte mit Verachtung strafen sollen, anstatt sie zu sich herauf zu ziehen.

Betrachten wir Schuberts Verhältnis zur Poesie im allgemeinen, so scheint es ein ziemlich äusserliches, mithin loses: er will nur Musik machen, nicht mit seiner Kraft den Dichter durchdringen. Die Poesie giebt ihm höchstens erwünschte Veranlassung, seine lyrisch-dramatischen Neigungen zu befriedigen, und ausserdem seine ausserordentliche Geschicklichkeit als Tonmaler darzulegen. Er lässt sich durch den ergriffenen Stoff nur so obenhin bestimmen, etwa so, wie man's durch die flüchtige Lektüre eines Gedichtes wird. Giebt ihm sein Dichter nur eine leidliche Situation — das übrige schafft er innerhalb dieser Anregung selbst hinzu; ihn geniert dabei nicht, ob der Gegenstand an sich Sinn oder Unsinn bietet, oder ob er im Detail Geschmackloses und Widerwärtiges aufweist; unbefangen schlüpft er über solches hinweg. So verschwendet er denn auch häufig seine schönste Musik an die Plattheiten der damals lebenden Wiener Poeten — Mayerhofer, Schober u. s. w.; natürlich teilt dann der Musiker alle Velleitäten des Dichters.*) Es ist ein Zeichen seines immensen musikalischen Genies, dass sich bei Schubert ähnlich wie bei Mozart ohne viel Nachdenkens alles in Töne umsetzte, was unter seine schöpferischen Hände kam. Er starb leider mitten in seiner besten Produktivität und musste die Weiterbildung seiner unvergleichlichen Vorzeichnungen der Thätigkeit anderer überlassen.

Waltet nun bei Schubert zumeist die Kraft der Naivetät und des künstlerischen Instinks — die beiden integrierenden Attribute jedes echten, starken Talents — gewissermassen noch ungebrochen vor, so tritt bei Schumann, der jenen Schematismus durchbrach, dafür aber den Schwerpunkt noch zu sehr auf das spezifisch Musikalische verlegte, und viel mehr noch bei Rob. Franz, der in seinen Liedern das natürliche Gleichgewicht wiederherstellen will, ungezwungen vor und nach Ausgestaltung des ersten Wurfes in der geistigen Werkstatt prüfend und sichtigend das strenge Denken hinzu.

*) Man sehe sich als eines der vielen Beispiele für das Gesagte eins der schönsten Gesangsstücke Schuberts an, die Viola von Schober, um zu erkennen, dass da der poetische Unsinn die Musik fast ungeniessbar macht. Zum Überfluss komponiert er dazu noch ein Seitenstück, desselben Dichters „Vergissmeinnicht“.



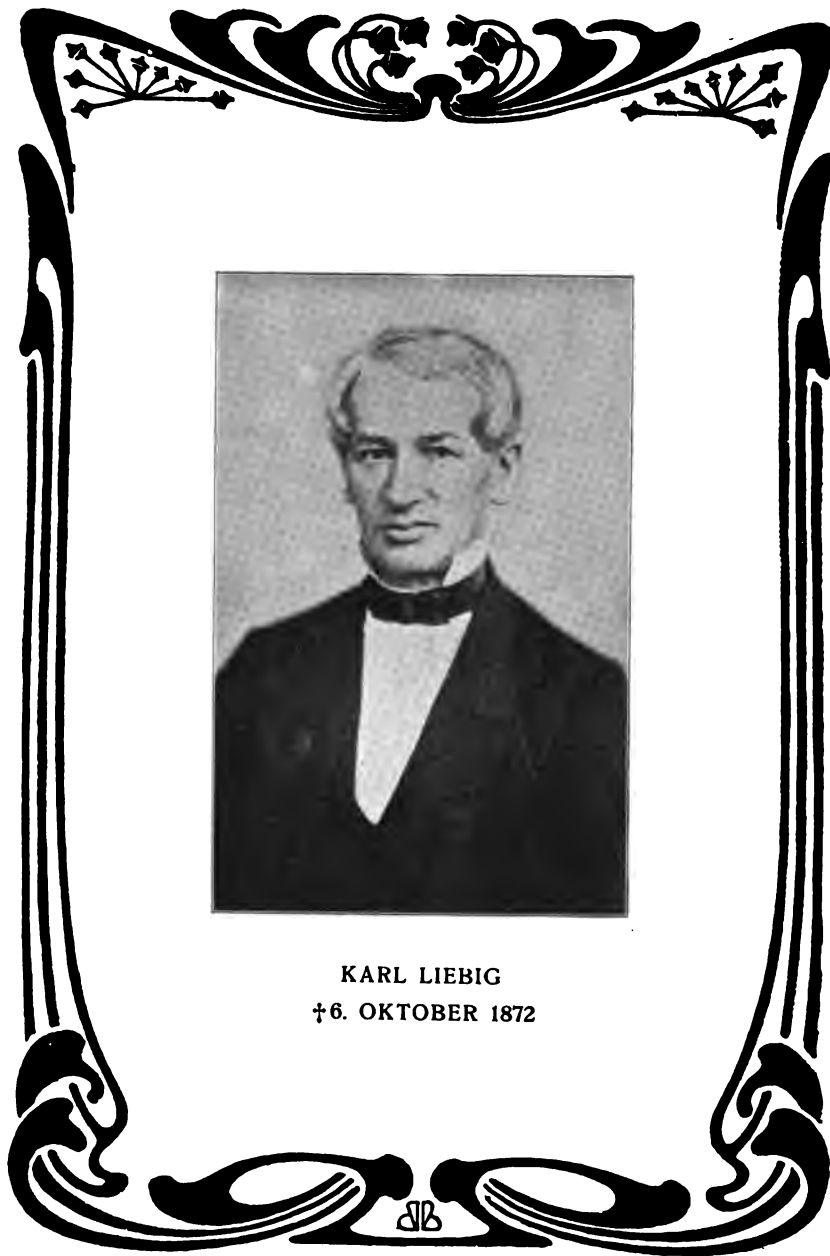


BERNHARD MOLIQUE
* 7. OKTOBER 1802



II. 1

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. ○ ○ ○



KARL LIEBIG
† 6. OKTOBER 1872



II. 1



ZWEI KUNSTFLÜGEL DER FIRMA RUD. IBACH SOHN IN BARMEN

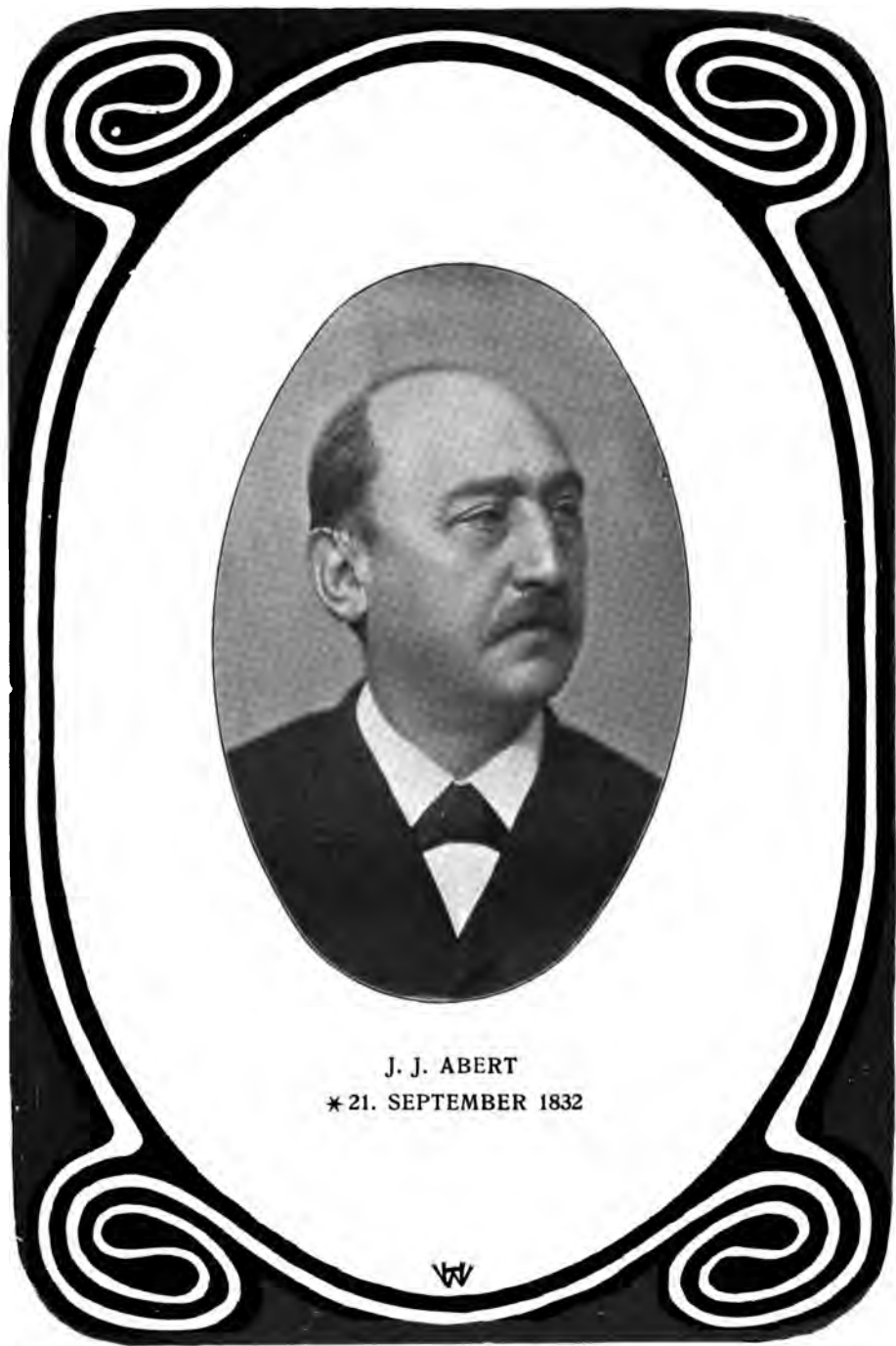


II. 1



II. 1

DER OLBRICH-FLÜGEL DER FIRMA CARL MANDL IN COBLENZ



J. J. ABERT
* 21. SEPTEMBER 1832

W



II. 1



GEORGE ONSLOW
† 3. OKTOBER 1852



II. 1

Aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. ○ ○ ○



JOH. AD. HASSE



FAUSTINA HASSE



II. 1

ZUR GESCHICHTE DES DRESDENER HOFORCHESTERS



II. 1

CARL MARIA VON WEBER

DIE MUSIK

Eine Traumerscheinung, dem Bilde der Natur und ihres Freiers ähnlich-unähnlich, schwebt heran, sie verdichtet sich zu menschlicheren Gestalten, sie breitet sich aus zur Abfolge eines ganzen heroisch-übermütigen Wollens, eines wonnereichen Untergehens und Nichtmehr-Wollens: — so entsteht die Tragödie, so wird dem Leben seine herrlichste Weisheit, die des tragischen Gedankens, geschenkt, so endlich erwächst der grösste Zauberer und Beglückter unter den Sterblichen, der dithyrambische Dramatiker.

Friedrich Nietzsche.

II. JAHR 1902 HEFT 2

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

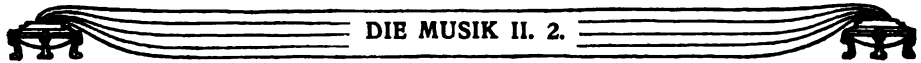
ZANDEP.

INHALT

	Seite
Embacher, Aus Friedrich Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohde	83
Procházka, Robert Franz	92
Münzer, Der Pariser u. der Deutsche Tannhäuser. II.	103
Pfeilschmidt, Zum 50jährigen Jubiläum des Rühlschen Vereins in Frankfurt a. M.	110
Manz, Kunst und Reklame	114
Pastor, Der Pfeifertag von Max Schillings in Berlin	119
Besprechungen	122
Revue der Revueen	127
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an den Universitäten etc. im Wintersemester 1902/1903	132
Umschau	134
Kritik (Oper und Konzert)	146
Eingelaufene Novitäten	158
Anmerkungen	160

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal ○ ○
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○
○ ○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○
○ ○ Vierteljahreinbanddecken 1.25 Mark ○ ○
Sammelkasten für die Kunstbeilagen 2.50 Mark ○
Bestellungen nur durch Buch-
und Musikalienhandlungen ○

In dem Masse wie sich die Poesie zu läutern, d. i. über sich selbst zum Bewusstsein zu kommen anfang, musste notwendigerweise auch die Musik den dichterischen Stoffen gegenüber eine andere Stellung einnehmen, als ihr Schubert sie gab. Heine, Lenau, Geibel u. a. erschienen und reinigten durch ihre Werke die Luft. Weiter that die Kritik das ihre, um den Unterschied zwischen Sinn und Unsinn, Sentimentalität und Empfindung endgültig festzustellen. Schumann that einen riesigen Schritt über Schubert hinaus, und zeigte zuerst, wie die Musik der poetischen Intention beikommen müsse. Zunächst — ich rede von dem Schumann vor der Peri — wandte er sich in der Wahl seiner Texte entschieden den besten zu — Goethe, Heine, Eichendorff, Chamisso, Burns. Er wollte nicht bloss Musik an sich machen, sondern seine Kunst durch die Poesie befruchten lassen. Zur endlichen Herstellung eines intimen Verhältnisses zwischen beiden Künsten war es notwendig, dass die Musik ihr bisheriges Übergewicht, das sie namentlich durch die Vorherrschaft der Melodie in Anspruch nahm, beschränkte und aufgab. Schumann strich zunächst das Phrasen- und Floskelwesen der sogenannten melodischen Gänge, von denen sich Schubert, der Zeit der prädominierenden Melodie zu nahe stehend, nicht ausreichend loszumachen wusste, und brachte seine Kantilene mehr mit der natürlichen Deklamation ins rechte Gleichgewicht. Was die Melodie an selbständiger Abrundung einbüsste, kam dem Accompagnement, das bisher ziemlich nebenbei gelaufen war, zu gute: es nahm nun den lebhaftesten Anteil an allen inneren und äusseren Vorgängen. Dadurch erhob Schumann das Lied zum Characteristicum, zum plastischen Bilde. Gewiss ein Fortschritt über Schubert hinaus. Den grossen Vorzügen stehen bei Schumann nun auch wieder mancherlei Verirrungen gegenüber, die bei aller Verehrung für den Meister hier, wie bei Schubert, nicht unerwähnt bleiben dürfen, wenn wir auf Rob. Franz übergehen und zeigen wollen, dass dieser seiner grossen Vorgänger Tugenden sich nach Kräften anzueignen suchte, gleichwie er stets geflissentlich ernst bemüht war, deren Fehler zu vermeiden. Neben dem Streben nach dem Edelsten verrät Schumann viel Behagen an manch wunderlichen Schrullen und Sonderbarheiten. Seine Neigung zum Phantastischen und Barocken konnte auf sein Verhalten zur Poesie nicht ohne Einfluss bleiben. Oft genug unterzieht er der musikalischen Behandlung Stoffe, deren reflektierendes Gepräge von Haus aus jene verboten (s. u.). Häufig halten ihn auch allerhand musikalische Absichten von einer warmen Hingabe an den gewählten Gegenstand ab; er führt oft irgend einen schnurrigen Gedanken durch und quält damit seine Texte. Überdies legt er in seinen Gesangskompositionen den Schwerpunkt zu sehr auf die Begleitung — der Klavierspieler erhält sein Vor- und Nachspiel, auch wenn es nicht unbedingt nötig — und lässt den Sänger oft nur zwischendrein zu Worte kommen. Ein richtiger Instinkt



führte Schumann auf eine feinere Detailarbeit im Liede, konnte er ja nur durch diese den vielen Feinheiten der Dichter seiner Wahl gerecht werden — ob er aber diese Detailarbeit auch überall der letzten Prüfung und Feile unterzog?

Stimmen Schumann und Franz auch hinsichtlich der musikalisch-poetischen Intentionen ziemlich überein, so gehen die Resultate schliesslich doch wieder sehr auseinander. Schumann schildert die Situation meist äusserlich, lässt sie wenig teilnehmen an der Stimmung desjenigen, dessen Fühlen unter ihr befangen ist: er ordnet dieses jenem unter. Vergleichen wir nur einen Stoff, den beide Meister bearbeitet haben, z. B. das Heinesche ‚Im Rhein, im heiligen Strome‘. Schumann zeichnet einen musikalischen, gotischen Dom, mit allen seinen wunderlichen Einzelheiten: ihm wird diese Absicht zur Hauptsache. Franzens Auffassung ignoriert weder den Dom noch den Rhein, ordnet aber beides einer allgemeinen Empfindung unter, die ihren Mittelpunkt im Herzen dessen findet, der in jenen Umgebungen handelnd, oder besser fühlend auftritt. Eine Grundverschiedenheit in der Auffassung der Stoffe, die sich noch an vielen Beispielen ähnlich nachweisen liesse.

Während so Schumanns Musik dem gewählten poetischen Stoffe meist sozusagen despotisch gegenübertritt (die Vor- und Nachspiele beweisen es), weiss Franzens Musik dem Texte gegenüber sich mehr zu bescheiden und Selbstbeschränkung zu zeigen, wenn sie mit den gegebenen Worten in Widerspruch tritt. Keine Frage, auch Schumann geht in einzelnen Fällen direkt auf den Kern des Gegenstandes zu. Aus dem Gesagten ergibt sich indessen von selbst, dass in den Franzschen Liedern durchschnittlich eine grössere Einheit der Stimmung anzutreffen ist, ein Vorzug, der schwer genug ins Gewicht fällt. „Ihr Hügel dort am schönen Dom“ — um hier nur ein Beispiel zu nennen — veranschaulicht dies einheitliche Zusammenfassen des Widerspruches von Situation und Stimmung, das mit jenem strengen Festhalten an einem einheitgebenden Gesichtspunkte und dem Rückwärtsbiegen der poetischen Pointe über die ganze Komposition charakteristisch ist für die durch die Musik gewonnene Auffassung bei Rob. Franz.

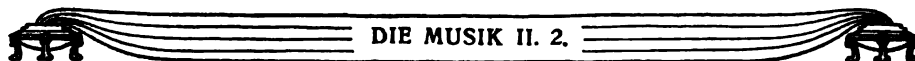
Eine nicht geringe Anzahl der Lieder des Meisters ist überdies unter einem besonderen Gesichtspunkte zu fassen: wir sehen da den schaffenden Künstler gewissermassen über dem Stoffe stehen, siegend über die Materie. Rob. Franz lässt sich darüber selbst brieflich Anfang April 1853 vernehmen: „Ich meine, die Empfindungen und Leidenschaften sollen sich im Menschen konzentrieren, und in diesem Prozess ihre Läuterung, Abklärung, Festigung und folglich Beruhigung finden. Um den Schwerpunkt handelt es sich, wenn man gehn will — verliert man ihn, so bleibt ein Sturz nicht aus. Die gellende Freude wie der schreiende Schmerz sind nie für den wahrhaft

Gebildeten ein Objekt des Interesses — ihm greift beides nur die Nerven an, statt seine Teilnahme zu erregen und dauernd zu fesseln. Mild veröhnend kann nur Energie sein, die sich ihrer bewusst ist und darum gar nicht in die Lage kommt, mit ‚Kraft‘ zu renommieren.* So begegnen wir in den Franzschen Liedern allenthalben dem Streben, die Gegensätze aufzuheben, sie zu identifizieren: seine Freude hat überall einen Beigeschmack von Trauer, und seine Schmerzen bemühen sich wenigstens stets, den Frieden zu erringen — ein Zurückgreifen auf die Urempfindungen des wahren Menschen, in dessen Brust jene Gegensätze ewig gleichzeitig schaffen und wirken. Das wussten auch die alten Griechen in ihrem göttergleichen Instinkt richtig herauszufühlen: der Schmerz hat auch bei ihnen stets seine Sänftigung in der Ruhe, die Freude ihre Milderung in einem leisen Anflug von Trauer. Unter den deutschen Poeten erinnern uns Goethe und namentlich Heine (‚Es träumte mir von einer weissen Heide‘ und hundert andere seiner Lieder) an diesen Standpunkt, der die Franzsche Musik mit ihrem wohlthuenden, trostreichen Element deutlich von so manchen tonkünstlerischen Erzeugnissen seiner Zeitgenossen — den späteren Schumann nicht ausgenommen — wie der Moderne scheidet.

Aber auch in Bezug auf die musikalisch-formelle Behandlung finden wir zwischen beiden Meistern wesentliche Unterschiede. Bei Rob. Franz, den das Melodische oder vielmehr deklamatorische seiner Behandlung der Singstimme, die Innerlichkeit in der Ausführung die Reihe der modernen Meister eröffnen lässt, ist der Gesang durchwegs ausgearbeiteter und den natürlichen Bedingungen des Organs entsprechender — Eigenschaften, die ihn notwendig auch ausdrucksvoller gestalten müssen. Seine Harmonie ist reiner und mehr auf die allgemeinen Gesetze des Wohllauts basiert: dadurch erzielt Rob. Franz einen Stil, der seine Beziehungen über das Individuelle einigermassen hinausdehnt.*) Sein Rhythmus ist, bei allem Reichtum der einzelnen Arten, einfacher und entspricht mehr dem natürlichen Gefühle. Der Franzschen Rhythmik eignet das Zusammenziehen der Perioden, das Aufheben gleichzahliger Rhythmen.

Dies die Grunddifferenzen, wobei noch, wie schon angedeutet, ins Gewicht fällt, dass Schumann der Klavierbegleitung starke Konzessionen macht, oft Texte komponiert, die durchaus unmusikalisch (man prüfe die

*) Als originale Züge des Harmonikers Franz treten hervor: die eigenartige Verschmelzung von Dur und Moll, das Hinzufügen der alten Kirchentöne, das Übergewicht der Dominante, die strenge Stimmführung und das Figurenwesen, nicht zuletzt die Art der Behandlung beim Vortrag. Hierüber, wie über den Einfluss des protestantischen Chorals auf die Franzsche Lyrik vergl. die Ausführungen in des Verfassers Franzbiographie (Reklam) S. 39 ff.



„Myrthen“ viele Heinesche Lieder, namentlich der ‚Dichterliebe‘ — von den späteren Kompositionen ganz zu schweigen — auf jenen Hang Schumanns, durch die Musik das Wort beherrschen zu wollen, hin) und manches andere, dem wir bei Franz nie begegnen. Nirgends auch Kapricen des musikalischen Ausdrucks, wie sie Schumann liebt, z. B. Dinge wie ‚Lass mich‘, und dergl. bedenkliche Zweideutigkeiten, die Schumanns mehr sinnliche Muse (man denke an das schlüpfrige ‚Wer klopft an meine Kammerthür‘, dessen Nachspiel die Situation handgreiflich vorzuführen scheint, ferner an verschiedene Nummern aus ‚Frauen-Liebe und -Leben‘) in schroffen Gegensatz zur keuschen, strengen unseres Rob. Franz stellen. Diese Bemerkung betrifft das sittliche Recht seiner Lieder; denn ein Stück reinmenschlichen Wesens zu vertreten sind sie bemüht. Dieses Reilmenschliche aber, nicht Naturwüchsige, sondern durch die Civilisation veredelte Natürliche, auf das es hier ankommt, kann eben keusch sich, oder unkeusch fassen. Und Keuschheit nimmt Rob. Franz — das kann nicht oft genug betont werden — für seine Sachen entschieden in Anspruch. Da steht er, wie gesagt, ebenso streng Rob. Schumann gegenüber, als es in anderer Richtung gilt, die seinen Gesängen innewohnende Berechtigung und Wahrheit mit der Anmassung und Lügenhaftigkeit des sog. Salonliedes der Abt und Kücken zu konfrontieren, zu denen sich zuweilen auch die parfümierte Vornehmheit Mendelssohns herablassend neigt.

Betrachtet man die Lieder Rob. Franzens von der Seite des Handwerks, so findet man, dass er eigentlich mit einem reinen Nichts zu arbeiten gewohnt ist — entweder ists ein ergiebiger Rhythmus, oder eine dehnbare Harmoniefolge, oder ein geringfügiges melodisches Motiv, denen die meisten seiner sich dann reich entfaltenden Lieder ihr Entstehen zu verdanken haben. Oft hat auch der Meister seine Freunde, die ihm Kompositionen zur Beurteilung vorgelegt, gewarnt, im Liede allzufreigebig mit den musikalischen Gedanken zu verfahren. So rät er einmal (Ende Januar 1853) dem jungen Schäffer: „Wenn Sie an eine Liedkomposition gehen, vergewissern Sie sich von vornherein eines harmonischen oder melodischen Stoffes; prüfen Sie nüchtern und unbefangen, ob er etwas aus sich heraus giebt, ohne dass er müde zu Tode gehetzt würde — je einfacher dieser Grundgedanke auftritt, umso reicher lässt er sich im weitem Verlaufe ausbeuten; er muss aber jedenfalls elastische Biagsamkeit besitzen; eine Eigenschaft, die es von selbst möglich macht, mit Wenigem viel zu sagen.“ So individuell auch dieser Rat zu nehmen sein mag, enthält er doch manchen auch heute nicht zu unterschätzenden Wink für junge Liederkomponisten. — In der Begleitung tritt in einzelnen Liedern auch die tremulierende Bewegung charakteristisch auf — jenes heikle Tremolo, in dessen souveräner Behandlung sich so recht der geübte Meister vom unbeholfenen Dilettanten

unterscheidet,*) den wir zu dieser billigen Begleitungsformel stets gern greifen sehen, wo sie fehl am Ort; der sie überdies gewöhnlich inkonsequent behandelt und ihr die innewohnende Bedeutung durch häufige Unterbrechungen zu rauben liebt. Mehr als jede andere Begleitungsart erfordert das Tremolo einen sehr ebenmässigen und symmetrischen Verlauf der Harmonie. Des Meisters ‚O banger Traum, was flatterst du‘ (op. 5, 10) sei hier als Beispiel und Muster angeführt. Auch der Tonmalerei ist Rob. Franz in seinem Accompagnement — wenn von einem solchen bei der unlöslichen Verbindung der Gesangstimme κατ' ἐξοχήν mit allen übrigen hier überhaupt gesprochen werden kann — nicht abhold, wendet sie oft genug an; doch immer ergibt sie sich dann förmlich von selbst, ohne jedwede Absicht, die verstimmt, und nie wird ihm die Nebensache zur Hauptsache. Unverrückt hält der Meister stets den einen Kern im Auge, aus dem das Lied organisch wachsen muss, der die Einzelheiten mit Naturnotwendigkeit heraustreibt, so dass kein Motiv gezwungen in den Vordergrund tritt, keines aber auch jene feste Körperlichkeit vermissen lässt, die seine bequeme Benutzung ohne Widerstand ermöglicht.

Das alles sind wesentliche Unterschiede, über die erst in den sechziger Jahren namentlich Saran und Schäffer der Kritik die Augen öffneten. Wie sehr nun auch Rob. Franz, zumal in jener früheren Zeit, eine solche Klarstellung auch wünschen, wie entschieden er dagegen protestieren mochte, mit seinem unmittelbaren Vorgänger im Liede identifiziert zu werden („Mit Freuden räume ich ein, dass ohne Schumann an mich nicht zu denken wäre — das thut aber meiner Selbständigkeit nicht den mindesten Eintrag“, schreibt er an Schäffer Ende Januar 1853), war er doch anderseits bescheiden und mutig genug, den Anschauungen seiner für ihn eintretenden Freunde überall dort entschieden entgegenzutreten, wo diese im Feuereifer geneigt waren, Schubert und Schumann fast nur bei ihren Schwächen anzufassen, ihre grossen Vorzüge aber, dies wohl vorzeitig als zu bekannt voraussetzend, ganz zu ignorieren. „Handelt es sich um die vernünftige Entwicklung eines Kunstzweiges, so kann sie nur innerhalb des Besten, was in ihm produziert wurde, nachgewiesen werden,“ meint er einmal (11. Januar 1858) in solcher Richtung abwinkend zu Schäffer. Mir persönlich ist nur zu gut die Hochverehrung bekannt, mit der Rob. Franz noch kurz vor seinem Tode über Rob. Schumann sprach; und seine Hochschätzung Schuberts vollends beweisen uns am schönsten seine Bearbeitungen einzelner Werke des Wiener Meisters — hoffentlich werden

*) Frellich musste sogar ein Rob. Franz, da sein Ruhm als Meister des deutschen Liedes schon längst feststand, sich's gefallen lassen, dass eine gegnerische Clique seine Lieder als — interessante Kompositionsversuche eines begabten Dilettanten bezeichnete! (Vergl. Franzbiographie S. 132.)



eben darum unsere Bemerkungen nicht missverstanden. „Niemals wird es mir einfallen“ — äussert sich Franz selber (21. Oktober 1857) zu seinem Freunde — „mit der Schubertschen Genialität rivalisieren zu wollen — mein ganzes Leben und Schaffen hat gezeigt, dass ich mich vor ihr bis in den Staub beuge. Schubert hat sozusagen aus Nichts etwas hervorgebracht, seine Primitivität steht unzweifelhaft fest — dass aber dies etwas einer Ausbildung und Erweiterung fähig war, und dass die Leute, die sich diese Arbeit am Herzen liegen liessen, als Vollender des begonnenen Werkes zu erachten sind, wird auch jeder billig Denkende gern zugeben. Es kommt hierbei gar nicht auf die Untersuchung an, wessen Horizont der weitere, wessen der engere war: es handelt sich allein um das, was der Kunst innerhalb einer bestimmten Gattung, die ja auch ihren besonderen Organismus hat, für ein Gewinn zugeführt wurde.“ Heute überdies gehören ja Schuberts und Schumanns Lieder zum längst errungenen und kostbar gehüteten Gemeingut der gebildeten Welt; zählen zu jenem, was endgültig als wahrhaft schön und gross erkannt ist — da vermögen angesichts der Fülle des von ihnen ausströmenden Lichtes jene heraufbeschworenen Schatten so wenig zu bedeuten, als die Entdeckung der Sonnenflecken in der strahlenden Schönheit dieses Gestirns. Aber es wäre auch an der Zeit, dass endlich den Liedern des dritten Meisters im Bunde die Erlösung aus jenem Banne der Gleichgültigkeit und Verständnislosigkeit werde, der ja lange genug auch die Lieder Schuberts und Schumanns der allgemeinen Anerkennung entzog.

Man nenne übrigens den Meister, der im Liede so verschiedenartiges geleistet hat, wie Rob. Franz — man sollte meinen, dass jeder für seinen Herzensbedarf hier finden könne, was er eben braucht. Überdies habe ich noch immer die Erfahrung gemacht, dass die Leute über Schubert und Schumann zu Rob. Franz gekommen sind — umgekehrt nie. Hat jemand seinen Ausdruck erst wirklich verstehen gelernt, dann wollen, mit wenigen Ausnahmen, die Sachen seiner Vorgänger nicht mehr so recht munden. Es muss in ihnen deshalb doch ein Specificum vorhanden sein. Die Reinlichkeit und Sauberkeit der Technik thut's wahrlich nicht allein. — Diese reinliche und saubere Technik ist nur das natürliche Resultat einer entsprechenden Empfindung, die wieder das treue Spiegelbild des Inhalts seiner Texte sein will. Die von Franz gewählten Stoffe sehnen sich förmlich nach dem Tone, der eben das ausspricht, was das Wort nicht sagen kann.

Rekapitulieren wir: Nicht als Musiker, wohl aber als Poet-Musiker ist Rob. Franz gleich Rob. Schumann über Franz Schubert hinausgegangen. Nicht in der besseren Art zu deklamieren liegt, wie einige meinten, der Unterschied — auch Schubert hat doch, sollte man glauben, sich auf gute Deklamation verstanden; diese ist nur *conditio sine qua non*, nicht das

Wesentliche, und gelegentliche Verstösse, die auch bei Franz wie bei allen Meistern zu entdecken und schliesslich leicht zu beseitigen sind, benörgeln zu wollen, wäre angesichts des Übergewichtes der Vorzüge beckmesserisch. Der Unterschied liegt vorerst in der Wahl der Stoffe, der Rücksicht auf ihre poetische und musikalische Beschaffenheit, dann in ihrer Behandlung durch die Musik — also darin, dass Rob. Franz einmal Geschmack genug besass, um nur gute, inhaltsreiche Texte zu komponieren (Burns, Eichendorff, Lenau, Heine, Volkslieder und, als Lückenbüsser, Osterwald), und zweitens, dass er die ergriffenen Dichtungen durch seine Musik bis ins innerste Wesen hinein erfasste und künstlerisch darstellte. Rob. Franz spricht sich über diesen Punkt Schäffer gegenüber unterm 21. Oktober 1857 wie folgt aus:

„Meine Lieder sind nichts als musikalische Illustrationen gegebener poetischer Stoffe. Sie wollen nicht mehr, aber auch nicht weniger sein: sind sie mehr, halte ich sie für verfehlt, sind sie weniger, dann haben sie gar keinen Wert. Jeder Vernünftige wird nun zugeben müssen, dass eine Allianz nur dann Sinn und Verstand hat, wenn sie eine vollständige, aufrichtige ist. Steht die Musik der Poesie im Wege, so kann von einer wahren Verschmelzung beider keine Rede sein; inkommodiert die Poesie wieder die Musik, bietet sie Dinge, die der Unmittelbarkeit des Tons lästig fallen, dann bildet sich ebensowenig ein Ganzes heraus. Beim Liede kommt alles auf das Verhältnis des Musikers zum Dichter und umgekehrt an. Wo das hinkt und stockt, kann kein reines Kunstwerk, mithin kein ungetrübter Genuss zu Tage treten.“

Nicht unerwähnt kann es schliesslich bleiben, dass, wo einmal Schuberts Darstellungsart mit der zu Grunde liegenden Dichtung harmoniert, er Sachen geschaffen hat, die ihm keiner nachmachen wird. Ein Lied wie ‚Trockene Blumen‘, das Nachspiel ausgenommen, hätte weder Schumann noch Franz schreiben können; dazu war eben nur Schubert der Mann. Andererseits hätte auch er wiederum kaum Dinge hervorbringen mögen, wie sie als spezifisches Eigentum jener beiden uns vorliegen. So sind z. B. Franzens Werke polyphonen Stils nicht denkbar ohne das Studium Bachs — eine Seite, von der bei Schubert wohl wenig die Rede ist. Die Gefühlsmystik ist überhaupt seine Stärke nicht, dazu ist er zu sehr Realist. Aber die Lyrik konnte sich auch nicht gut an einem Individuum erfüllen; sie ist ihrer ganzen Natur nach so reich und mannigfaltig, dass verschiedene Leute an der Aufgabe arbeiten mussten. Goethe erschöpfte sie auch nicht: Heine, Eichendorff, Lenau u. s. w. hatten manches zu vollenden, wozu jener allerdings die erste Anregung gab. Keinem Vernünftigen wird es nun beifallen, etwa Heine, der sich an Goethe herangebildet und demohngeachtet ein Mann im weitesten Sinne des Wortes geworden ist, deshalb geringer




zu schätzen, weil Goethe ihm als bahnbrechendes Genie vorausgegangen. Gern wollen wir nun in Schubert denjenigen verehren, der den ersten und schwierigsten Wurf zum modernen Liede that: er legte kühn die ersten Fundamente, und seinen Nachfolgern war die Vollendung des Baues nicht schwer gemacht. Als dritten im Bunde aber mit Schumann haben wir Rob. Franz zu erkennen und hochzuhalten — ihn, der einer der deutschen Meister gewesen im wahrsten Sinne des Wortes.





II. DAS DUETT ZWISCHEN VENUS UND TANNHÄUSER

 Die Abweichungen im Duett zwischen Tannhäuser und Venus in der Pariser Bearbeitung von dem Urtext sind doppelter, musikalischer und poetischer Art. Der neue Text ist nicht zugleich der bessere. Dagegen erscheinen uns die musikalischen Neuerungen für sich betrachtet ausdrucksvoller und bedeutender als die entsprechenden Stellen der Dresdner Partitur. Die Frage nach dem Gesamteindruck der neuen Szenen ist freilich auch hier eine andere. Wir werden sehen, dass wie auch im Vorangegangenen der alte und der neue Stil als zwei verschiedene künstlerische Wesenheiten neben einander stehen, ohne eine harmonische Ehe zu ergeben.

Ja der Unterschied zwischen alt und neu ist hier noch auffälliger, da grössere Parteen des Alten inmitten des Neuen stehen blieben. Interessanter fast als die ganz neu komponierten Stellen, sind aber die besonders zu beachtenden kleinen, fast minutiösen Änderungen, in denjenigen Parteen der Scene, die Wagner sonst aus der alten Partitur herübernahm.

Man muss manchmal lächeln, wenn man sieht, wie der Musikdramatiker Wagner den Kapellmeister und Tannhäuserkomponisten von ehemals wie einen Schulbuben korrigiert. Freilich kann nicht jede Variante angeführt werden, man müsste dann über fast jeden Takt ein Kapitel schreiben.

Zur besseren Orientierung lassen wir den Text der Scene nach dem Wortlaut der „Pariser Partitur“ als Leitfaden hindurchgehen. Das erscheint um so notwendiger, als derselbe von dem — „vom Verfasser als einzig gültig, auch für die Aufführung (!) anerkannt“ und — im zweiten Bande der gesammelten Schriften enthaltenen Text der Scene zum Teil nicht unerheblich abweicht.

Da nun doch auch der Text, wie er in der Partitur enthalten, für die Ausführung „einzig gültig“ ist, — so hätten wir zwei Pariser Tannhäuser — einen literarischen und einen musikalischen! — Diese bisher, meines Wissens nicht



beachtete, auffällige Erscheinung, hat, wie ich vermute, eine recht interessante Ursache.

Als der Tannhäuser für die Pariser Oper vorbereitet wurde, machte die Abfassung einer sinngemässen Übersetzung ungeheure Schwierigkeiten. Um diese bei der neu zu bearbeitenden Scene zu vermeiden, beschloss Wagner dieselbe gleich auf den französischen Wortlaut zu komponieren.

Er entwarf seinen Text deutsch, liess ihn übersetzen, und schrieb die neue Musik zu dieser französischen Übersetzung. Als dann der Pariser Tannhäuser auch für Deutschland gültig sein sollte, musste der französische Text nun wieder ins Deutsche zurückübersetzt werden — oder Wagner musste der Musik einen neuen, deutschen Text anpassen, der natürlich von seinem ersten deutschen Entwurf abweichen musste.*) Die Abweichungen befinden sich besonders in der zweiten Hälfte der Scene. Der Anfang stimmt im wesentlichen auch mit dem alten „deutschen“ Text überein:

Venus: Geliebter, sag', wo weilt dein Sinn?

Tannhäuser: Zu viel! Zu viel! O, dass ich nun erwachte!

Venus: Sag' mir, was dich mühet?

Tannhäuser: Im Traum war mir's als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd!
als hörte ich der Glocken frohes Geläute: —

o, sag! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

Venus: Was fasst dich an? Wohin verlierst du dich?

Tannhäuser: Die Zeit, die hier ich verweil', ich kann sie nicht ermessen: — Tage, Monde — giebt's für mich nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne, nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne; — den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch ergründend den neuen Sommer bringt; — die Nachtigall hör' ich nicht mehr, die mir den Lenz verkünde: hör' ich sie nie, seh' sie niemals mehr?

In der hier beibehaltenen, flüssigen Sprache des alten Textbuches, fällt ausser der Umstellung der Frage im achten Verse, nur die Wendung:

*) S. Glasenapp 3. Auflage 1899 Bd. II, 2, p. 260. — Diejenigen Stellen, welche Wagner nicht, oder nicht wesentlich geändert hat, wie z. B. das Tannhäuser-Lied, zeigen auch den alten Text. Hier wurde also wohl der deutsche Urtext ins Französische übersetzt. — Diese historisch-philologische Frage bedarf einer besonderen Untersuchung. Der französische Text, der mir leider nicht zur Verfügung stand, könnte interessante Aufschlüsse geben, auf welchen Umwegen dieser Pariser Tannhäuser für Deutschland zurückkonstruiert wurde.

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

„Sag' mir was dich mühet?“ — nicht eben vorteilhaft — auf. Doch das ist im ganzen unwesentlich. Der Musiker Wagner hatte an der Stelle viel mehr auszusetzen.

Sogleich die ersten einleitenden Takte der Scene ändert er folgendermassen:

15. Viol. I. Dresdener Partitur. Pariser Partitur.

Viol. II.

Vc. Cb.

Die neue Instrumentation, besonders der Einsatz der ersten Violinen im zweiten Takte ist natürlich wirksamer. Der Rest der Einleitung fand Gnade. Doch schon die ersten Worte, die wir singen hören, und deren Tonfall uns so vertraut und daher natürlich schien, klingen wieder anders:

16a. Pariser P.

Ge - lieb - ter sag wo weilt dein Sinn

Charakteristisch für die Neubearbeitung ist die Schlusswendung der Frage mit dem weiten Intervallschritt nach unten. Wagner liebt hier besonders die abwärts gehende Sexte (resp. verminderte Septime). So bessert er auch die Stelle:

16b. Pariser P.

Sag mir was dich mü - het

Aber einschneidender noch als die Änderungen in der Singstimme, sind die im Orchesterpart vorgenommenen. Es ist an Stelle der alten „Begleitung“ eine im wesentlichen neue symphonische Grundlage hinzugekommen. In der alten Partitur begnügt sich Wagner mit kürzeren Orchester-Interjektionen, Ausrufen des Staunens, der Bestürzung oder allgemeineren Motiven der Unruhe. Jetzt giebt der Meister noch innigere Beziehungen zwischen dem Orchester und der Handlung. Seine Motive stehen nun im engsten Zusammenhange zu dem, was gesungen wurde, und im Zusammenhange unter sich.

So sind der ersten Frage Holdas: „Geliebter sag', wo weilt dein Sinn?“ Arpeggien zugesellt. Der zweiten abermals die Arpeggien und dazu schmeichelnde Triolen. Wir kennen diese lockenden verführerischen Laute schon aus dem Bacchanal. Wir hören sie wieder bei Holdas dritter Frage; nur sind sie hier dem gesteigerten Ausdruck entsprechend komplizierter gestaltet und reicher instrumentiert. Ganz traumhaft wirken am Ende die langgesponnenen Töne der Violinen und Hörner. Wagner lässt die Instrumente im pp nacheinander pausieren. — Der Klang vergeht wie Tannhäusers Bewusstsein im Ungewissen verdämmert. Die alte Partitur hatte an dieser Stelle nur den einfachen Effekt eines lang ausgehaltenen Flötentones. Die neue grössere Wirkung, ist, wie schon an gewissen Stellen der vorigen Scene, nicht in letzter Reihe durch die eigenartige Verwertung der Hörner erzielt, die Wagner im alten Tannhäuser in ihrer edlen Art noch nicht so ganz benutzt hatte. Ebenfalls eine originelle Benutzung des Hornklanges ist es, wenn Wagner jetzt den Worten: „Im Traum war mir's, als hörte ich der Glocken frohes Geräute“ —, bei welchen Oboen und Flöten den Glockenklang im Quartintervall imitieren —, einen Hornaccord wie einen fernen, tiefen Glockenschlag nachhallen lässt.

Geringfügiger, aber für die unbarmherzige Selbstkritik Wagners zeugend, sind im Beginn der Scene Änderungen, die mehr den Charakter blosser Korrekturen haben. Da verlängert der Künstler an der Stelle: „Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?“ den Begleitungsaccord um ein Achtel (!) und ändert die Stimmführung. — An einer anderen Stelle setzt er zwei Violinentöne hinzu, noch an anderer streicht er eine Fermate. Man sieht, er hat jede Note auf die Goldwage gelegt.

Es folgt den Worten Tannhäusers die bestürzte Entgegnung Holdas:

Venus: Ha! Was vernehm' ich? Welche thör'ge Klage!
 Bist du so bald der holden Wunder müde,
 die meine Liebe dir bereitet? — Oder
 wie? Könnst' ein Gott zu sein, so sehr dich reu'n?
 Hast du so bald vergessen, wie du einst
 gelitten, während jetzt hier du dich erfreust? —
 Mein Sänger, auf! auf, und ergreif' deine Harfe,
 Die Liebe fei're, die so herrlich du besingest,
 dass du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
 Die Liebe fei're, da ihr höchster Preis dir ward!

Der Vers: „Könnst' ein Gott zu sein, so sehr dich reu'n? . . . lautete früher besser: „Reut es dich so sehr, ein Gott zu sein?“ Sonst blieb der Wortlaut bestehen. Viel Neues bringt aber auch hier die Musik.

Die Überleitung zu Holdas Rede erfolgt in heftigerer Weise als in der alten Partitur, aus welcher Wagner nur die auffahrende Figur des 32 tel

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

Motives übernahm, das er nun dreimal gesteigert wiederholt. Die Melodie des Gesanges selbst ist neu. Man betrachte folgende Wendungen:

17. Pariser P.

Ha, was ver-nehm' ich? Welch' thör'-ge Kla-ge?

Dresdener P.

Ha, was ver-nehm ich! Wel-che thör'-ge Kla-gen!

Zum Schluss geht diese Stelle in eine kurze, schwungvolle Kantilene über, die in einer „Koloratur“ auf dem Worte „Höchster“ kulminiert. Sie ergibt sich aus dem gesteigerten Ausdruck von selbst, und hat daher ihre Existenzberechtigung. Wie sagt doch Hans Sachs: „Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt.“

Zu dieser neuen Melodie der Singstimme, bringt Wagner natürlich auch ein neues Orchester. Jene weichen Triolenschläge, welche die ersten Fragen Holdas begleiteten, folgen ihr auch hier leitmotivisch. Wagner ändert sie rhythmisch, macht Synkopen aus ihnen, er augmentiert sie, aber ihr Wesen als „Schmeichelmotiv Holdas“ bleibt kenntlich. Dazwischen hinein kontrapunktiert der Meister allerlei kleine Motive, Nachklänge, von Melodiewendungen oder Reminiscenzen an die Liebes-Motive . . .

Er ist hier ökonomischer als in der alten Partitur. Es geht nichts verloren. Aus jeder — und sei es die unscheinbarste — Wendung holt er das Letzte heraus. Es ist erstaunlich, welche Fülle von geistreichen Einfällen oder Tonmalereien eine so relativ kleine Episode enthält.

Gegen das Ende der Rede unterstützt Holdas Aufforderung an Tannhäuser, die Harfe zu ergreifen, eine lebhafte Sechzehntelfigur, welche den erst ruhigen schmeichelnden Gesang in wirkungsvoller Steigerung zu einem temperamentvollen, lebhaften Abschluss führt. In lebhafter Bewegung setzt auch die Überleitung zu Tannhäusers Lied ein. Es ist eine neue energische Sechzehntelfigur, die von Wagner öfters wie ein „Motiv des Entschlusses“ benutzt wird:

18.

Sie durchstürmt Violinen und Bratschen, kulminiert auf dem hohen B^{'''} und sinkt dann bis zum tiefen C der Geigen jäh herab, in der Harmonie des Nonenaccordes auf As, welcher nach den bekannten Des-dur-Accorden der Harfe überleitet, mit denen Tannhäuser zur ersten Strophe seines Liedes



präludivert. Wagner hat dieselbe, Holdas Entgegnung: „Was muss ich hören?“, sowie auch die zweite Strophe des Liedes ziemlich unverändert beibehalten. Konsequenter Weise hätte Wagner z. B. in der zweiten Strophe des Liedes die Deklamation ändern müssen. Er änderte aber nur die Orchester-Überleitung dazu, indem er das neue Sechzehntel-Motiv benutzt. (18.)*

Bekanntes bringt zunächst auch das Folgende:

Venus: Treuloser! Weh! Was lässtest du mich hören?
 Du wagest meine Liebe zu verhöhnern?
 Du preigest sie, und willst sie dennoch flieh'n?
 Zum Überdruss ist dir mein Reiz gedieh'n?
 Tannhäuser: Ach! Schöne Göttin, wolle mir nicht zürnen!
 Dein übergrosser Reiz ist's, den ich fliehe.
 Venus: Weh' dir, Verräter! Heuchler! Undankbarer!
 Ich lass' dich nicht! Du darfst nicht von mir zieh'n!
 Tannhäuser: Nie war mein Lieben grösser, niemals wahrer,
 Als jetzt, da ich für ewig dich muss flieh'n!

Die neue Partitur gleicht im wesentlichen zunächst der alten. Wagner deklamiert einiges anders; er setzt hier eine neue Oboenstimme hinzu, führt dort den Bass bedeutsamer; aber erst da, wo die Stimmen lebhafter sich drängen, von den Worten: „Ich lass dich nicht!“ an, verlässt er die alten Pfade wieder. Das erregte Schlussduo ist gegen die Dresdner Partitur verkürzt, für sich betrachtet glücklicher und einheitlicher gesteigert. Den Hauptwert legt Wagner jetzt auf das Orchester, dem er das einheitlich durchgeführte Bass-Thema zu Grunde legt. Die Steigerung erfolgt nicht durch Häufung der Klangmittel, wie wir das in der älteren Partitur noch gelegentlich sehen, sondern durch zielbewusste, motivische Arbeit. Für eine so relativ kleine, schnell vorübergehende Episode wandte Wagner in der Dresdner Zeit auch nicht den zehnten Teil von Kunstfleiss und Sorgfalt auf. Dabei sind wiederum auch die Singstimmen freier und natürlicher behandelt. Kongruent in beiden Ausgaben ist erst der dramatische Aufschrei der beiden Stimmen als Schlusseffekt. Doch

*) In diesem ganzen Passus seien von kleinen Varianten zur Charakteristik des „Bearbeiters“ Wagner u. a. angeführt die Beseitigung der Fermaten bei „klagest“ und „entbehrlich“ und ihre Ersetzung durch Ritenutos. An anderer Stelle wiederum behält Wagner die Fermate bei. — Bei den Worten: „Begeisterung dir“ ist die Begleitung durch Accorde (Klarinette, Horn, Fagott) verstärkt. Bei „Gebot“ ist der Gis-dur-Dreiklang umgelegt. Die zweite Strophe des Liedes trägt die Bezeichnung „Vivo“ statt „Allegro“ u. s. w. u. s. w. — Man sieht, die Stelle gefiel ihm eigentlich auch nicht mehr, er konnte sich aber doch nicht entschliessen, ihr den ursprünglichen populären Charakter zu nehmen.

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

lässt das Orchester in der Pariser Ausgabe die Erregung allmählich ausklingen, es reisst nicht zugleich mit den Singstimmen ab. Geigen stürzen jäh herab, Bratschen fahren in Triolen nach der Höhe — eine Klarinette sinkt vom lang ausgehaltenen hohen B⁷ klagend hernieder. Dann lange Stille — langes Schweigen. — Um wieviel effektvoller ist doch dieses Auszittern der Erregung als die Operngeneralpause der alten Partitur.

So spannend und wirksam wie möglich vorbereitet, klingt Holdas Lockung: „Geliebter! Komm, sieh dort die Grotte“ nun auch ungleich verführerischer als früher. Was ist doch Frau Holda seit ihrer Jugendzeit raffinierter geworden! Wie viel sinnlicher hebt schon die Einleitung zu ihrem Gesang an. Die ersten Accordfolgen sind harmonisch dieselben geblieben, aber mit je zwei Flöten und Oboen hatte sich Wagner im deutschen Tannhäuser begnügt, jetzt nimmt er zwei Hörner, zwei Oboen und je eine Klarinette und Flöte, er repetiert die Phrase gesteigert in Fagotten, Klarinetten, Oboen und drei Flöten und leitet damit in ein Andante im $\frac{3}{4}$ Takt. Die Violinen sind achtfach geteilt, eine Solo-Violine, Holzbläser und ein Horn gesellen sich ihnen zu, und wieder spüren wir aus den chromatischen, eng verschlungenen Liebes-Motiven jenen schwülen, betäubenden Zauber, welcher Wagners späterer Erotik eignet. Die Tonalität erscheint zunächst ganz aufgehoben, erst im neunten Takt des Andante weichen die unbestimmten, chromatischen Sehnsuchtslaute einer bestimmten Tonart. Es ist F-dur. Wagner vermeidet die Fis-Tonart der deutschen Partitur ihrer Schwierigkeit wegen, und zugleich wegen ihres allzu glänzenden, selbst scharfen Klanges in den Violinen. Ihr F-dur ist weicher. Für die Sänger aber wird die Stelle durch die Transposition um einen halben Ton nach unten bequemer.

Schluss folgt





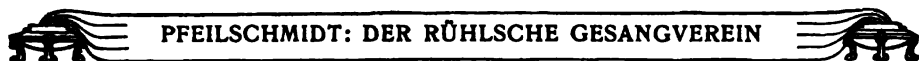
**ZUM 50JÄHRIGEN JUBILÄUM
 DES RÜHLSCHEN VEREINS
 IN FRANKFURT A. M.**
 Von Hans Pfeilschmidt-Frankfurt a. M.



u den grossen Faktoren, die das musikalische Leben von Frankfurt ausmachen, gehört auch der von Friedrich Wilhelm Rühl am 18. Oktober 1852 gegründete Gesangverein. Nur dreimal im Jahre tritt er vor der Öffentlichkeit aufs Konzertpodium — seit der vor wenig Jahren erfolgten Einrichtung der Frankfurter Volkskonzerte widmet er diesen noch einen überzähligen vierten Produktionsabend, — aber diese wenigen Darbietungen, um die sich regelmässig die Elite der Frankfurter Hörschaft versammelt, wollen stets etwas besagen; sie sind immer vornehme künstlerische Ereignisse für die Mainstadt und waren es bei mehreren Anlässen sogar für die gesamte deutsche Musikpflege, wenn es der Verein unternahm, neue Werke oder gar neue Autoren in Deutschland einzuführen, wie beispielsweise im letzten Jahrzehnt den Belgier Edgar Tinel mit seinem Franciskus- Oratorium, oder César Franck's „Béatitudes“ oder die Passionsmusik von Felix Woysch, dieses so glückliche Beispiel einer wirklich organischen Verschmelzung des alten musikalischen Stiles und Geistes mit dem modernen. Für Frankfurt bilden der Rühlsche Verein, sowie etwa der 30 Jahre ältere Cäcilienverein die beiden künstlerisch vermögendsten Korporationen zur treuen Verwaltung und immer erneuten tönenden Herausgabe der Schätze, die uns die Meister des weltlichen und geistlichen Oratoriums, der Kantate und der Werke verwandter Gattung geschenkt haben.

Es ist interessant, einen Blick auf die sozialen und künstlerischen Bedingungen, auf das Material zu thun, aus dem ein so tüchtiges musikalisches Vereinswesen, wie das Rühlsche, in rascher Entwicklung hervorzunehmen konnte. Dieser Blick ist uns verstatet in einem Reisebriefe Felix Mendelssohn-Bartholdys an den alten Zelter in Berlin und stammt aus dem Jahre 1832. Der 23jährige, lebenswürdige, geistreiche und fein beobachtende Künstler vergleicht da aus eigener Kenntnisnahme die Musikverhältnisse Stuttgarts mit denen von Frankfurt:

„In Frankfurt“ sagt er „ist das Ding vornehmer, geschäftsmässiger, grossstädtischer, aber viel weniger lustig. Dafür ist aber wieder der Cäcilienverein dort, wegen dessen



allein man in Frankfurt gern sein muss; die Leute singen mit so viel Feuer und so zusammen, dass es eine Freude ist; er versammelt sich einmal wöchentlich und hat gegen 200 Mitglieder; ausserdem aber hat Schelble (der Begründer und langjährige Dirigent des Vereins) des Freitags Abends bei sich einen kleinen Verein von etwa 30 Stimmen, wo er am Klavier singen lässt und seine Lieblingssachen, die er dem grossen Verein nicht gleich zu geben wagt, vorbereitet. Da habe ich eine Menge kleiner Sonntagsmusiken von Seb. Bach, sein Magnificat, die grosse Messe und sonst noch viel Schönes gehört. Die Frauen sind auch da, wie bei Ihrer Akademie, die eifrigsten; an den Männern fehlt es ein bisschen; sie haben Geschäfte im Kopf; ich glaube sogar, es ist überall so; am Ende haben bei uns die Frauen mehr Gemeingeist, wie die Männer. Im Cäcilienverein gewiss; denn da sind die Soprane ganz herrlich, Alt und Bass sehr gut; aber an Tenören fehlt es etwas, und Schelble klagt wie Sie, über die Lauigkeit der Männer. . . . Man kann kaum glauben, wieviel ein einziger Mensch, der was will, auf alle andern wirken kann; Schelble steht dort ganz allein; Sinn für ernste Musik ist gewiss nicht vorzugsweise in Frankfurt, und doch ist es merkwürdig, wie gut dort die Dilettantinnen das „wohltemperierte Klavier“, die Inventionen, den ganzen Beethoven spielen, wie sie das alles auswendig wissen, jede falsche Note kontrollieren, wie sie wirklich musikalisch gebildet sind.“

Unter Verhältnissen, die in Sonne und Schatten noch sehr ähnlich lagen, hat wohl auch Rühl, ein am 7. Februar 1817 gebürtiger Hanauer, eingesetzt, als er seine Schöpfung, zu welcher ein Aufruf Schnyder von Wartensee's den ersten Anstoss gab, aus bescheidenen Anfängen hervorgehen liess, und als Schüler Schelbles wird er sich wohl auch dessen Methode angeeignet haben, aus dem Engeren heraus festen Fuss ins Breite zu gewinnen. Das erste Konzert des neuen „Privat-Singvereins“ — so nannte er sich in der Anfangszeit — fand am 1. Februar 1853 statt, und zwar noch mit Klavierbegleitung, an deren Stelle damals auch bei den „Cäcilianern“ nur einmal jährlich das Orchester trat. Aber bereits am 16. Nov. 1855 konnte Rühl mit einer vom Orchester begleiteten Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis“ auf den Plan treten und zeigen, dass sein Unternehmen in künstlerischer — wie auch in finanzieller — Leistungsfähigkeit dem Cäcilienverein rasch an die Seite wuchs. Von dieser Zeit an datiert auch die jährliche Einrichtung dreier Abonnementskonzerte mit Orchester, das eine Zeitlang von auswärts verschrieben wurde, seit langen Jahren aber von der Frankfurter Oper gestellt wird. Im Sommer des Jahre 1861 vertauschte Rühl, nachdem er 30 Konzerte seines Vereins geleitet, diesen Dirigentenposten mit dem des „Liederkranzes“ in Mainz. Er starb am 6. November 1874; seine Ruhestätte befindet sich auf dem schönen Frankfurter Friedhofe, wo auch der zweite Rühlsche Vereinsdirigent, Franz Friederich, ein von den dankbaren Sangesgenossen gestiftetes Denkmal hat. Friederich, geboren zu Frankfurt am 2. Juni 1828, in dessen Dirigentenart sich sein ausgesprochen liebenswürdiges persönliches Naturell sehr treu widerspiegelte, leitete den Verein (und gleichzeitig auch den damals nicht unbedeutenden



„Philharmonischen Verein“) bis nahe zu seinem am 1. April 1876 erfolgten Hinscheiden. Wie unter Rühl die „Missa solemnis“ und die in Frankfurt eingeführte Bachsche „Johannispassion“ (die „Matthäuspasion“ bildet seit langen Jahren eine Art Monopol des Cäcilienvereins) so bedeutete unter Friederich die Einführung von Schumanns „Paradies und Peri“ (1867) einen Markstein der Vereinsentwicklung; auch Schumanns „Faustscenen“ und das „Deutsche Requiem“ von Brahms erklangen in dieser Zeit zum erstenmale, und das wollte damals, da das übrige musizierende Frankfurt noch sehr konservative Bahnen wandelte, schon viel bedeuten. Stürmischer noch wehten die Schwingen des musikalischen Fortschritts in die Frankfurter Musikzustände hinein, als nach Friederichs Tode der bisher an der Glogauer Singakademie wirksam gewesene Julius Kniese, geboren den 21. Dezember 1848 in Roda bei Altenburg, das Scepter des Rühlschen Vereins in die Hand nahm. Er, dessen Meisterschaft in der Kunst des Einstudierens sich noch heute bei den Bayreuther Festspielen rühmlichst bethätigt, war in Frankfurt der Bahnbrecher für die grossen Schöpfungen Liszts, dessen 113. Psalm, „Die heilige Elisabeth“ und „Christus“; über die Ausführung des letzteren Werkes, welcher der Komponist selbst beiwohnte, schrieb er im April 1879 an die Fürstin Wittgenstein:

„Lundi passé, le Christus-Oratorium obtint un succès inattendu. Jusqu'à présent, on s'était abstenu, par raison de mœurs classiques et pures, d'exécuter une composition quelconque de moi à Francfort — excepté des morceaux de piano, généralement adoptés par les virtuoses. Le chœur, au nombre de près de 200 voix, était excellent — de même l'orchestre, et leur directeur, Mr. Kniese, mérite tout éloge.“

Auch anlässlich der Einführung von Berlioz' Faustwerk in Frankfurt, wofür Kniese selbst die Textübertragung vornahm, von Beethovens „Neunter“ mit den Wagnerschen Einrichtungen und anderer schöner und tapferer Musikthaten hat der Rühlsche Verein seinem Namen in dieser achtjährigen Epoche öfter weit über die Vaterstadt hinaus Geltung verschafft. Als dann Kniese im Jahre 1884 nach Aachen ging, um dort den Posten eines städtischen Musikdirektors zu übernehmen, wählte der Verein seinen gegenwärtigen Dirigenten, Professor Dr. Bernhard Scholz, geb. 30. März 1835 in Mainz, der 1883 nach Frankfurt gekommen und an die Spitze des Hochschen Konservatoriums getreten war. Scholz, der seinen Dirigentenposten am 17. November mit der Leitung des hundertsten Rühlschen Vereinskonzertes antrat und sich mit Bachs „Magnificat“ und dem „Deutschen Requiem“ einführte, gehört bekanntlich nicht zu den Neuerern in der Kunst; das, was er darin für eine „Zertrümmerung“ der Form ansieht, erregt ihm Widerwillen und die bange Frage „wohin wir treiben“. Dass diese Anschauung, die es für etwas Unmögliches hält, dass in einem



und demselben kunstempfänglichen Herzen Richard Wagner und Mozart, Bach und Berlioz, wie auch Schiller und Gerhart Hauptmann einträchtig beieinander wohnen können, auch dem Wirken des Rühlschen Vereins eine etwas veränderte Richtung gab, konnte nicht ausbleiben. An Stelle des Sturm und Dranges, den Kniese entfesselt hatte, sind wieder geruhigere Zeiten getreten. Nicht, dass die „Neuen“ jetzt ängstlich verpönt wären, sie dürfen sich ab und zu auch in den Rühlschen Konzerten zeigen und einer vornehm-toleranten Behandlung sicher sein; hat sich doch Prof. Scholz dazu verstanden, vor 10 Jahren die „Heilige Elisabeth“ von Liszt zu repetieren und anno 1895 sogar das bekannte „Parsifal“-Fragment des ersten Aktes zu leiten. Aber wer Ohren hat zu hören, wie sich in der Musik die gewissenhafte von der liebevollen Pflichterfüllung unterscheidet, dem kann es bei der innigen Fühlung, die Scholz zu seinen musikalischen Truppen gewonnen hat, nicht entgehen, woran sein Herz hängt, wo es ihm voll aufgeht: bei den Klassikern, ihren Epigonen und den ihnen schaffensverwandten Tonkünstlern der heutigen Zeit. Beim „Messias“, in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, im „Elias“, auch noch in „Paradies und Peri“.) Da erreichen das Feuer, die Hingabe und das feine stilistische Gefühl in der Direktion, die Rundung und der Glanz der Wiedergabe ihren Gipfel, da scheint sich das schöne Material der Chorstimmen erst voll zu entfalten, da leisten auch meist die Solisten ihr Bestes, die der Verein zum Teil von aussen kommen lässt, teilweise aber auch aus eigenen Kräften erzieht. Er hat in dieser Hinsicht schon über recht Tüchtiges verfügt; bis zu den sechziger Jahren liess öfter ein Vereinsmitglied, nachdem es seiner Berufspflicht im Thurn und Taxisschen Postamt genügt, des Abends eine wundervolle, kräftige Baritonstimme im Solo ertönen: er hiess Karl Hill und wurde, nachdem er den Postdienst quittiert, in Bayreuth Wagners erster Alberich und Klingsor!

Am 20. Oktober hält der Rühlsche Gesangsvereins sein Jubiläumskonzert ab. Er hat sich dafür wieder die „Missa solemnis“ gewählt, mit der er sich anno 1855, nur 70 Stimmen stark, die Sporen verdiente. Damals war's ein keckes Wagestück, das ihm gelang. Heute besitzt der Verein auf das schwierige Werk sozusagen einen künstlerischen Rechtsanspruch, und niemand darf zweifeln, dass er ihn mit Ehren begründen werde, bis zum letzten „pacem“.

*) Neu eingeführt hat Scholz ausser den im Eingang bezeichneten Werken auch Rubinsteins „Verlorenes Paradies“ (vom Autor dirigiert), Wüllners „Te deum“, Hegars „Manasse“, Wolfrums „Weihnachtsmysterium“ und verschiedene kleinere Kompositionen.



vor einigen Wochen gaben sich in einem kleinen Zimmer des grossen Berliner Kriminalgerichts eine Anzahl von Musikern und Musikgelehrten ein unfreiwilliges Stelldichein. Kläger und Beklagter standen einander gegenüber; es umringte sie ein dichter Kranz von Sachverständigen und Zeugen. Acht Stunden lang wurde um das einzige Wörtchen „vornehm“ gestritten. Als sich der helle Mittag schon längst in dunkle Nacht verwandelt hatte, fanden die unparteiischen Richter also das Recht: Der Beklagte hat einem Unternehmen des Klägers die Vornehmheit abgesprochen; er wird bestraft wegen der unzulässigen Form seiner Kritik, aber die ihm ursprünglich zgedachte Geldstrafe wird um zwei Drittel ermässigt, da seine Kritik in „berechtigtem Interesse“ und ohne Eigennutz geschah und — da die Sachverständigen in überwiegender Zahl bei gewissen Gepflogenheiten des Klägers thatsächlich die Vornehmheit vermissen.

Der beleidigte Kläger war Herr Otto Lessmann, der Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung“; der beleidigende Beklagte war Herr Heinz Wolfradt, der Vorsitzende des „Vereins zur Förderung der Kunst“. Die Beleidigung bestand in dem Ausdruck, das Organ des „vornehmen“ Herrn Lessmann sei unwürdig seiner hehren Aufgabe. Das Schöffengericht erachtete in erster Instanz dreihundert Mark Strafe als nötig; die Richter in der Berufungsinstanz sahen hundert Mark als ausreichend an. Die unbefangenen Zuschauer aber sagten sich: hier ist einer für ein böses Wort bestraft worden, aber er hat eine gute That gethan.

Und so ist es zweifellos! Dieser Prozess Lessmann-Wolfradt war ein Aufklärungsecht. Er hat die Stellungen zweier gegnerischer Parteien wie mit einem Scheinwerfer grell beleuchtet.

Wenn nun die Tageszeitungen vor allem um der beteiligten Personen willen Berichte darüber veröffentlichen, so wird eine musikalische Fachzeitschrift um der Sache willen dem Fall näher treten müssen. Die „Musik“ hätte dazu noch einen weiteren Anlass: in einem für sie schmeichelhaften Vergleich, in einem Begrüssungsartikel für dies neue Unternehmen gebrauchte der Beklagte jene abfälligen Ausdrücke über das Lessmannsche Organ. Dieser Anlass jedoch kommt für die nachstehenden grundsätzlichen Betrachtungen nicht in Frage. Es geschieht in einem höheren Sinne, wenn sich die Leitung der „Musik“ angesichts jenes Streitfalles sagt: „tua res agitur“! Wenn nun gerade der Schreiber dieser Zeilen an das Vorkommnis einige Betrachtungen knüpft, so geschieht es zunächst, weil er als Sachverständiger in jenem Prozess Gelegenheit fand, sich, im Gegensatz zu den gedrängten Zeitungsberichten, ein lückenloses Bild der Sachlage zu schaffen. Dann aber auch, weil er das Bedürfnis hat, sein an Gerichtsstelle abgegebenes Gutachten über wichtige Fragen des künstlerischen Lebens zu begründen

und zu erweitern. Dass dies in ehrlichem Bestreben, sachlich zu sein, — dass es niemandem zu Liebe und niemandem zu Leide geschieht, bedarf wohl keiner besonderen Versicherung.

Wagner hatte einmal den Künstlertraum, die Freunde seines Werkes ohne klingendes Entgelt an den Bayreuther Festspielen teilnehmen zu lassen. Aber auch er, der unbeugsam Willensstarke, musste erfahren, dass sich hart im Raum die Sachen stossen. Er musste gegen Eintrittsgeld die breitere Öffentlichkeit zulassen; er musste neben dem damals kleinen Fähnlein seiner Getreuen Neugierige, Gleichgültige, Missgünstige als zahlende Theaterbesucher mit in Kauf nehmen, — dies alles aus dem prosaischen Grund — der Kostendeckung. Auf dies kunstgeschichtliche Beispiel können sich heutzutage alle diejenigen berufen, deren Veranstaltungen das Konzertleben ausmachen, wie es sich in der Grossstadt zu einem wichtigen Faktor des öffentlichen Lebens herausgebildet hat. Die Urheber der gegen 1000 musikalischen Darbietungen, die allwinterlich z. B. in Berlin stattfinden, verlangen bekanntlich Geld für die Gewährung des künstlerischen Genusses. Ihr Unterschied von jenem notgedrungenen Vorgehen des Bayreuther Meisters besteht aber darin, dass sie nicht bloss ihre Ausgaben wieder hereinholen, sondern auch noch einen Überschuss erzielen wollen. Dieser klingende Lohn ist den grossen musikalischen Körperschaften sowie anerkannten solistischen Künstlern von Weltruf auch beim höchsten Angebot wettbewerbender Kräfte immer sicher, und das zahlende Publikum entrichtet mit einem selbstverständlichen Wohlwollen seinen Obolus, der dem Künstler für eine ausserordentliche Leistung eine ausserordentliche Gegenleistung gewährt. Leider aber fallen unter diese Rubrik nur etwa ein Drittel der musikalischen Veranstaltungen Berlins: alle übrigen enden mit einem vergleichsweise geringen Überschuss oder mit einem empfindlichen Fehlbetrag. Grund dieser Thatsache ist der zu grosse Wettbewerb, der in einem schreienden Missverhältnis zu der Empfangsfähigkeit und Genussmöglichkeit des musikalisch gebildeten Publikums steht.

Folge dieser wohlbekannten Erscheinung ist die Zurückschraubung der Ansprüche, die die jungen emporingenden Künstler an ein Berliner Konzert stellen. Sie verzichten von vornherein darauf, dabei etwas zu verdienen und suchen ihren Vorteil auf einem andern Feld: mag der Spargroschen draufgehen, mag der Saal leer oder mit „Freibergern“ gefüllt sein, wenn man nur die Berliner Rezensionen in der Tasche mit nach Hause trägt! Diese paar ersehnten Druckzeilen sind ein kleines Kapital, mit dem man in der Provinz schon wuchern wird; sie sind gleichsam die Abstempelung seitens der obersten Kunstinstanz; sie sind der Talisman, der den Weg zum Podium in den Mittel- und Kleinstädten, zum Lehrberuf in der Heimat ebnet. Diese Jagd nach der Kritik betreibt selbstverständlich nicht nur der junge Künstlernachwuchs, für den ein ermunterndes oder lobendes Wort thatsächlich von hohem Wert ist, sondern auch jener in allen Kunstgebieten sich breitmachende Dilettantismus, der aus Eitelkeit, in falscher Selbsteinschätzung oder aus Gott weiss was für Gründen sich in die geheiligten Bezirke der Kunst eindringt. Dieser Wettbewerb der Unfähigen oder Unreifen, der künstlerischen Schaumschläger oder Mätzchenmacher, erschwert jedem wirklichen Talent das Vorwärtkommen dermassen, dass auch dieses, dem ganzen Zuge der Zeit folgend, sich gezwungen sieht, nicht die Kunst allein, sondern seinen geschäftlichen Vertreter für sich reden zu lassen. „Klappern gehört zum Handwerk,“ — sagt ein altes Sprichwort: nun, dieses Klappern macht sich auf dem Gebiet der musikalischen Ausübung recht deutlich bemerkbar!

Ehe der Ton des Sängers Kehle entströmt, ehe unter seinem Finger die Taste erklingt, lärmst die Reklametrommel. Und je kräftiger sich dieses Allerweitsinstrument Gehör verschafft, um so sonorer wird gemeinhin der Klang der Goldstücke sein, die in den Beutel des Künstlers und seines geschäftlichen Vertreters fließen. Es ist nur eine natürliche Begleiterscheinung des musikalischen Massen- und Schnellbetriebs, der sich in unserem nervösen abwechslungsbedürftigen Zeitalter herausgebildet hat, dass die Künstler sich in den Schutz einer geschäftlichen Vertretung begeben, die ihnen alle notwendigen nichtkünstlerischen Besorgungen abnimmt und ihnen, wenn sie Neulinge sind, mit Rat und That zur Seite steht. Es ist hier nicht meines Amtes, über die Licht- und Schattenseiten dieser Einrichtung zu sprechen: das eine aber steht fest, der Beruf der Agenturen den Künstlern gegenüber wird aus inneren und äusseren Gründen stets überwiegend geschäftlich sein. Der verstorbene Organisator des deutschen Konzertwesens Hermann Wolff, der von Hause aus ein treffendes musikalisches Urteil besass, hat sich selbstverständlich bei seinen geschäftlichen Unternehmungen nicht von seinem künstlerischen Privatgeschmack leiten lassen! Er hat daraus auch kein Hehl gemacht, — sein Stolz aber war es, ein reeller Geschäftsmann zu sein. Er besorgte den jungen Künstlern die gewünschte Reklame: er versandte Inserate, redaktionelle Notizen, er verschickte die nötigen Freikarten an die Zeitungen und an die grosse Gruppe der Musikalischen, die dem bei Anfängerkonzerten meist leeren Saal die nötige Füllung geben musste. Kurzum, er war der Verwalter der materiellen Seite: für die ideale, für die Kunstleistung, hatte sein Klient selbst zu sorgen, und als versöhnendes Entgelt für die Aufregungen sowie für die ziemlich beträchtlichen Auslagen (Saalmiete, Programm-druck, Beleuchtung u. s. w.) mochte er dann die Kritiken nach Hause tragen.

Soweit war alles gut — oder sagen wir: begreiflich. Nun aber kommt ein Haken! Bei dem Überangebot an musikalischer Nahrung und angesichts der Tatsache, dass auch der Kritiker ein Mensch ist, der ermüden kann, war und ist es nie sicher — befürchten die Konzertgeber Herr X. oder Frä. N. — ob bei ihren Konzerten die oder jene Zeitung auch wirklich durch ihren bekannten musikalischen Mitarbeiter vertreten ist! Möglich, — denken sie — dass dieser in Berlin herumgehetzte Kunstrichter beim ersten Konzert, das er abends anhört, so gefesselt wird, dass er das zweite zu besuchen aufgibt; oder er ärgert sich dort dermassen, dass er in galliger Stimmung an No. 2 herantritt, oder er huldigt einer anderen Richtung als der Konzertgeber; oder er hat vielleicht sonstige Voreingenommenheiten . . . Was nun? Wie kann man dahin wirken, — sagt sich der Künstler, — dass der Kritiker wirklich kommt und dass alle etwa widerstrebenden Regungen bei ihm ausgeschaltet sind?

Hier beginnt nun das Gebiet jener Reklame, die bedenklich oder geradezu verwerflich ist, das Gebiet jener persönlichen Einwirkung des Künstlers auf den Kunstbeurteiler, die als bewusste Beeinflussung, ja als beabsichtigte Bestechung bezeichnet werden muss. Ein vor einigen Jahren abgehandelter, Aufsehen erregender Prozess hat auch weitere Laienkreise die verschiedenen Erscheinungsformen dieser unlauteren Manipulationen kennen gelehrt: das formelle Untertunehmen bei Kritikern wenige Wochen vor dem Konzert; das direkte Beschenken mit Naturalien oder Kostbarkeiten. In allen diesen Fällen hat man mit Recht den Künstlern, die solcherlei Schleichpfade aufsuchten, ein geringeres Mass der Schuld zugesprochen, hingegen dem Kritiker, der sich sein günstiges Urteil fein oder plump erkaufen liess, die Berechtigung ab-erkannt, weiterhin seines kritischen Amtes zu walten.

Die öffentliche Meinung ist nun in dieser Hinsicht, — und das ist eine Folge der sozialen Hebung unseres gesamten Presswesens, — in den letzten Jahren recht

feinfühlig und empfindlich geworden. Und so kam es, dass man sich auch um die Eigenart der musikalischen Fachpresse zu bekümmern begann. Da entdeckte man denn die merkwürdige Thatsache, dass junge Künstler in gewissen Zeitschriften gegen gutes Geld seitenlange Reklameinserate mit oder ohne Bild aufgaben, und dass der Redakteur oder Herausgeber vorher oder nachher im redaktionellen Teil eine stark lobende Kritik veröffentlichte. Es war klar, dass zwischen dieser geschäftlichen Unterstützung des Inseratenteils durch den Künstler und seiner redaktionellen Beurteilung ein ursächlicher Zusammenhang bestand: ist es doch bekannt, dass auch die Tageszeitungen in ihren redaktionellen Notizen in erster Linie die „Inserenten“ berücksichtigen. Nun ist es aber ein gewaltiger Unterschied, ob ein grosses industrielles Unternehmen, sagen wir die Fabrik eines Mundwassers, in einem Blatt Inserate aufgiebt und dafür gelegentlich auch im redaktionellen Teil Berücksichtigung erwartet (hier stehen sich zwei gleich starke in sich unabhängige Kapitalkräfte gegenüber), — oder ob ein junger Künstler, sagen wir, 100 Mark für ein ganzseitiges Reklameinserat ausgiebt, in der Erwartung, aus diesem Grund von dem redaktionellen Leiter des Blattes eine günstige Kritik zu erhalten (hier bringt ein Abhängiger zu Gunsten eines Mächtigen ein finanzielles Opfer!). Man wird es keinem Künstler verargen, wenn er z. B. in den Fachblättern Thatsacheninserate aufgiebt, die, seinen Namen, Beruf und Wohnort enthaltend, ihn den Fachkreisen und dem Publikum in Erinnerung bringen. Diesem Zweck dient z. B. die auch von der „Musik“ eingeführte und zu einem billigen Vorzugspreis zur Verfügung gestellte Adressentafel. Wenn nun aber in dem eingangs erwähnten Prozess ein Sachverständiger jene notgedrungenen Reklameinserate sachlich mit diesen allgemein üblichen Adressentafeln auf eine Stufe stellte, ja, wenn er behauptete, jene Reklameinserate seien bei dem heutigen starken Wettbewerb gewissermassen „eine Zufluchtsstätte für die jungen Künstler“, so hat er damit eine Äusserung gethan, über deren Tragweite er sich wohl kaum bewusst war.

Eine Zufluchtsstätte, deren Betreten 100 Mk. kostet, kommt mir wenigstens etwas seltsam vor! Das ist gerade so, als wenn ein Freund, der mich bei sich als Gast aufnimmt, mir am Ende meines Aufenthalts für die genossene Unterkunft und Verpflegung eine gesalzene Rechnung vorlegt. Und was soll man zu einer „Zufluchtsstätte“ sagen, die den ärmeren Künstler, der das Geld nicht aufbringen kann, gegenüber dem wohlhabenderen in Nachteil setzt? Oder die einen Unbemittelten zu einer seine Verhältnisse übersteigenden Ausgabe zwingt, nur damit er hinter den anderen nicht zurückbleibt? Man mag die Sache drehen und wenden wie man will: schon die in Künstlerkreisen bestehende Vermutung (selbst wenn sie unrichtig wäre!) durch Aufgabe eines recht fetten Inserats sich das betreffende Organ und seinen Besitzer, Herausgeber und Kritiker günstig zu stimmen, deckt ungesunde Verhältnisse auf. Der betreffende Besitzer, Herausgeber oder Kritiker dürfte sich derartigen Angeboten gegenüber nicht hinter die Anschauung verschanzen, dass der an irgend einen Drucker verpachtete Inseratenteil ihn nichts angehe und der Pächter thun und lassen könne, was er wolle. Denn, abgesehen von allen anderen Erwägungen, wird er mit der Zunahme der fetten Inserate naturgemäss die Pachtsumme erhöhen und somit indirekt wiederum das Geld von Künstlern einstecken, über die er berufen ist, ein Urteil abzugeben. Geradezu bedenklich aber wird die Sache, wenn derartige Reklameseiten mit Bildnis sich ohne jede äusserliche Kennzeichnung im gleichen Letternsatz dermassen an den redaktionellen Teil anschliessen, dass der Unkundige ihren geschäftlichen Charakter nicht erkennt und ihnen das Gewicht und die Sachlichkeit einer redaktionellen Arbeit zumisst! Das bedeutet denn doch eine bewusste Verschleierung der That-

sachen. Meines Erachtens ist in künstlerischen Dingen ein Reklameinserat (im Gegensatz zu dem oben erwähnten Thatsacheninserat) überhaupt schon ein übles Ding und sollte durch den Korpsgeist der Berufsgenossen ebenso in Misskredit gebracht werden, wie etwa von den auf Berufsehre haltenden Ärzten die anpreisenden Inserate gewisser Spezialärzte für Geschlechtskrankheiten. Wenn nun aber schon einmal Reklame für klingendes Geld gemacht wird, so werde von dem Herausgeber des Blattes eine unübersteigliche Schranke zwischen dem redaktionellen und dem geschäftlichen Teil aufgerichtet, und nicht im ungewissen Halbdunkel eine neutrale Zone hergerichtet, deren bezahlter Inhalt eine dreiste Invasion in jenes Gebiet bedeutet, auf dem man das unbestochene, sachlich ruhige Urteil zu erwarten berechtigt ist. Geradezu unbegreiflich aber erscheint es, wenn, wie in einem Fall nachgewiesen ist, der Kritiker am Schlusse seiner Besprechung auf jenes Inserat verweist und damit offenkundig seine intimen Beziehungen zum geschäftlichen Teil eingesteht.

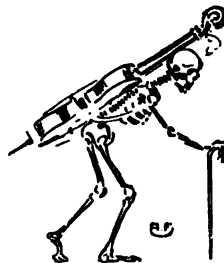
Höchste Ehre und Pflicht des Richteramtes ist Unbestechlichkeit. Man soll darin eher zu weit gehen, als dass man sich dem Anschein aussetzt, persönlich beeinflusst zu sein. Es giebt Kritiker, die so peinlich in ihrer Berufsauffassung sind, dass sie jeden Besuch seitens der Künstler ablehnen; denn sie wissen, dass schon ein hübsches Gesicht, eine lebenswürdige Gabe der Unterhaltung im harmlosen Sinn „bestechend“ wirken können. Sie wollen sachlich an die zu erwartende Kunstleistung herantreten, genau so wie die Preisrichter in einem literarischen Wettbewerb, dessen Einsendungen nicht einmal den Verfasseramen verraten dürfen.

Es liesse sich über dies ergiebige Thema noch gar mancherlei sagen. Doch fehlt mir dazu heute der Raum, und zudem handelte es sich hier nur darum, die Kardinalfrage jenes Prozesses zu beleuchten. Sie gliedert sich in zwei klare Unterfragen:

„Wie weit darf ich in der Reklame gehen, ohne durch meine Aufwendungen den Anschein der versuchten unlauteren Beeinflussung zu erwecken?“ Dies sei die Frage des Künstlers

„Wie weit darf ich einem Künstler ausserhalb des Konzertsalles Entgegenkommen beweisen, ohne meiner Würde zu vergeben und den Anschein der unlauteren Beeinflussung zu erwecken?“ Dies sei die Frage des Kunstrichters.

Die Grenze wird für beide Teile möglichst eng zu stecken sein. Jeder Schritt darüber hinaus bedeutet ein Sich-Entfernen von Vornehmheit und Unparteilichkeit. Und wer diese beiden nicht als Weggenossinnen auf dem Pfade zur Kunst mit sich führt, dem wäre besser, er verleihe Geld auf Wucherzinsen. Denn schlimmer noch als ein Blutaussauger, der einen Schuldner schröpft, ist der Kunstrichter, der um Geld richtet. Und bemitleidenswerter noch als eine Dirne, die sich um Geld hingiebt, ist ein Künstler, der sich ein Urteil erkauft!





a gaya scienza, ins Künstlerische übertragen, das war Friedrich Nietzsches grosse Sehnsucht. Man verstand ihn damals nicht, als er sich zwanzigmal Carmen anhörte, „einen Ernst zu verwischen, der zu tief, zu innerlich geworden“ war. Heute begreift man ihn eher. „Witz, Feuer, Anmut“ — das möchten sie nun alle. Das Publikum wünscht es so ungestüm, dass es einstweilen vorlieb nahm mit dem Surrogat der Überbrettelei. Die Operettenfabrikanten feiern goldne Tage, die Balletmeister haben mehr denn je zu thun, und nun fangen gar die stolzesten unter unseren jungen Komponisten an und bemühen sich mit deutscher Gründlichkeit, mit deutschem Ernst um — das musikalische Lustspiel. Ob die Zeit schon dazu reif ist? Ob wir nicht noch lange warten müssen, ehe Tradition und Instinkt wurde, was heute nur zu sehr noch Wille und Bewusstsein ist?

„Heitere Oper“ nennt Schillings seinen Pfeifertag. Verständigen wir uns zunächst über das Textliche oder die „Dichtung“, wie der Verantwortliche, Herr Ferdinand Graf Sporck, seine drei Akte voll Reime nennt. Zeit: Ende des 15. Jahrhunderts; Ort: die Stadt Rappoltsweiler im Elsass. Die Spielleute oder Pfeifer des Elsass haben ihren grossen Tag, den Pfeifertag. Es ist der Dienstag nach Mariä Geburt. Sie kommen zusammen in Rappoltsweiler, dem Sitz ihres Schutz- und Gerichtsherrn Ritter Schmasmann von Rappoltstein. „Da zogen der Pfeiferkönig (der Rappoltsteiner) und hinter ihm her in langer Reihe die Mitglieder der Bruderschaft, mit ihrer silbernen Denkmünze geziert, zur Kirche unserer lieben Fran von Dusenbach . . . Nach der Messe wandte sich der Zug zum herrschaftlichen Schlosse, wo dem Schutzherrn mit einem Konzert gehuldigt wurde, wofür die Schlossbeamten trefflichen Wein spendeten. Dann ging es ins Gasthaus zur Sonne.“ Das sind strahlende, berausende Bilder, mit denen sich wohl drei Akte Oper bestreiten lassen. Es galt nur, eine verbindende Handlung zwischen den Bildern herzustellen. Hier aber wurde der Textschreiber unsicher. Nicht eine, sondern ihrer drei Handlungen konnten sich bei dieser Unsicherheit zwischen die Bilder schieben, und das war des Guten zu viel. In der ersten Handlung geht es noch kulturgeschichtlich her. Die Pfeifer sind unzufrieden mit dem Pfeiferzoll, den ihr hoher Herr ihnen auferlegte. Der Zoll soll weg, das erfahren wir in den Anfangsszenen, und der Zoll kommt schliesslich weg, das erfahren wir in der Schlusscene. Das ist die erste Handlung, die für die Gelehrten. Die zweite wendet sich an das Publikum, das Publikum im allgemeinen, das noch immer die Gartenlaube liest oder mindestens Gartenlaubengeschichten. Zwei Männlein lieben zwei Weiblein und möchten sie freien. Allein die Verhältnisse sind stärker als das Verhältnis: sie können zusammen nicht kommen.

In den Anfangsscenen versteht sich; am Schluss hat sich natürlich auch das gewendet, und rechts vom Zuschauer und links vom Zuschauer ist je ein öffentlich verlobtes Paar zu erblicken. Die dritte Handlung endlich wendet sich nicht an das Publikum im allgemeinen, sondern an das besondere Publikum, das moderne Publikum, das über Friedrich Nietzsche lachte, weil er zwanzigmal Bizets Carmen anhörte, und das dafür zwanzig mal zwanzig Überbrettel gründete. Der heitere Scherz, der selbigem Publikum präsentiert wird, ist: einer der Pfeifer stellt sich tot, um die Beckmesser, die ihn bei Lebzeiten nicht anerkennen wollen, zu einem rührsamen Nekrolog zu zwingen und sie dann durch seine Auferstehung zu ärgern. Der Scheintod wird sehr umständlich vom ersten Akte an vorbereitet, die Auferstehung erfolgt gleichfalls in der ereignisschwangeren Schlusscene. Das also ist die dritte Handlung.

Bizets Carmen wurde erwähnt und Nietzsches Sehnsucht nach einer solchen Kunst. Es mag hart sein, an dieses Werk zu erinnern, in dem sich der Geist der Bohème — das Wort im edelsten Sinne genommen — so frei ausspricht, der Geist des Künstlertums von Gottes Gnaden, das nichts nach irdischem Lohne fragt, das über den Hass, die Verachtung, die Verfolgung der Welt so herzhaft lachen kann, weil es sich so reich fühlt gegen all die Armut der Besitzenden. Wie gesagt, daran zu erinnern mag hart sein, aber es ist nötig, wo uns soviel von echtem Künstlertum geredet wird. Echtes Künstlertum? Das da? Dieses Volk, das um sein bischen Pfeiferzoll keift und kreischt? Das so stolz ist ob seiner Organisation, und so wütend rechet ob gesellschaftlicher Gleichberechtigung?

Länger als üblich habe ich mich beim Textlichen des Werkes aufgehalten. Handelte sich's um die erste beste Oper, man könnte mit einigen Worten das schlechte Textbuch erledigen. Aber Schillings ist eine starke Hoffnung unter unseren jüngeren Komponisten, es ist das zweite Mal, dass er sich vom Grafen Sporck ein Textbuch herrichten liess, und in aller Klarheit muss dargelegt werden, dass wir nach Richard Wagner doch nicht mehr die vormärzliche Sorglosigkeit dem Textbuche gegenüber haben dürfen, und dass der Komponist sich um seine besten Wirkungen betrügt, wenn Wort und Ton nicht stilecht zu einander passen.

Aber angenommen selbst, der Text zum Pfeifertag wäre ohne Fehl und Tadel, es wäre wirklich das Buch einer „heiteren Oper“, würde dann Schillings der berufene Musiker sein, ein solches Buch zu „vertonen“? Das Prophezeien ist eine heikle Sache, wir wollen uns also nicht in Weissagungen darüber ergehen, ob Schillings noch einmal das ersehnte musikalische Lustspiel gestalten wird. Einstweilen aber ist es ihm nicht geglückt. Der Ernst ist bei ihm noch „zu tief, zu innerlich“, und seine besten Freunde werden sich's wohl eingestehen, dass vom Lachen eines freien, befreienden Humors hier nur wenig zu spüren ist. „Stellen,“ ja freilich, die giebt es. Der ironische Trauermarsch im dritten Akt, ein Beispiel zu nennen, dürfte in seiner Feinheit nur den wenigsten gelingen. Aber der grosse Wurf fehlt noch. In der Zeichnung des Unterpfeiferkönigs, der Beckmessergestalt, ist viel Theaterei und Konvention und bei den Pfeifern ist am wenigsten persönlich gelungen die Schilderung des musikantenhaft Ungebundenen, das göttliche „ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt“.

Die Entwicklung dramatischer Fähigkeiten pflegt sich Zeit zu nehmen. Gewiss ist es nicht ausgeschlossen, dass eine echte heitere Oper Schillings glücken wird. Darüber aber werden sich alle Unbefangenen wohl einig sein, dass das Können zu einer ernsten Oper, zu einem musikalischen Drama grossen Stiles heute bereits in Schillings steckt. Dem dritten Akt ist ein Orchestervorspiel vorangestellt, „von Spielmanns Leid und Lust“ betitelt. Ein in der Stimmung prachtvoll sicheres

Stück. Man hätte sich wohl gewünscht, der Text hätte Schillings die Möglichkeit geboten, diese Stimmung im grossen auszuarbeiten. Der Fluch, der auf dem Los des Spielmanns lastet, der Stolz, der sich aufbäumt dagegen, das zu schildern ist Schillings der Mann. Aber im Pathos muss er's thun, will er ganz er selbst sein. Die lachende Komödie des innerlich freien Spielmanns, die glückte ihm nicht, aber das Drama des Spielmanns, das hat er gegeben.

Seit Jahr und Tag wurde uns in Berlin die Aufführung dieses Werkes zugesichert. Vielleicht war es die „Ära Pierson“ unseligen Angedenkens, die es beim Versprechen liess. Soll diese Ära nun wirklich und wahrhaftig zu Ende sein? Die Aufführung des Pfeifertags lässt hoffen. Aufs gewissenhafteste war sie vorbereitet. Richard Strauss dirigierte, Georg Droscher hatte die scenische Leitung. Die besten Solokräfte der Oper hatte man herangezogen, und alle waren mit ganzem Herzen und mit ganzem Können bei der Sache. Es war die erste That der neuen Spielzeit. Nun aber lasse man es nicht die erste bleiben, man handle in Wagners Sinn, „dies alles ist nur ein Anfang“, und die vielen Unterlassungssünden und Thatsünden der Generalintendanz in den letzten Jahren sollen vergessen sein.





BÜCHER

10. Marie Luise Becker: Der Tanz. Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

11. Dr. E. Kauffmann: Justinus Heinrich Knecht, ein schwäbischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts. Verlag: Laupp, Tübingen.

10. Eine Monographie über den Tanz lässt sich von verschiedenen Gesichtspunkten aus in Angriff nehmen. Man kann das Thema vom historisch-philologischen, man kann es vom ästhetischen, vom poetischen und schliesslich auch vom musikalischen Standpunkte aus betrachten; je nach dem Ausgangspunkt wird eine derartige Arbeit eine ganz verschiedene Physiognomie erhalten, und es mag offene Frage bleiben, welcher Ausgangspunkt von den erwähnten der wichtigere und der reizvollere sein mag. Die Verfasserin vorliegender 200 Seiten Lexikon-Oktav starker Arbeit ist, wie sie selbst im Vorwort sagt, Studentin der Philosophie, und es erklärt sich daraus zur Genüge, dass sie ihr Thema vom philologisch-historischen Standpunkte aus angefangen, betrachtet und zu Ende geführt hat. Gleichermassen erklären sich daraus die Vorzüge wie die Schwächen, die Reize wie die Unzulänglichkeiten der in Rede stehenden Monographie. Wenn die Verfasserin, an deren redlichem Streben absolut nicht zu zweifeln ist, in der Vorrede erzählt, dass sie einen alten, um choreographische Studien viel verdienten Tanzmeister („Tanzmeister“ ist sogar gut!) aufgesucht und von diesem, den sie um Unterweisung ersucht habe, schroff abgewiesen worden sei, weil sie eben nicht Balleteuse, sondern nur Studentin der Philosophie sei, so kann ich, ganz offen gestanden, dem alten Herrn gar nicht so Unrecht geben. Es fehlt der Dame bei aller Liebe und Begeisterung für ihre Aufgabe, bei aller Gründlichkeit ihrer Bildung doch eine gewisse Praxis und Sachkenntnis, ohne die nun einmal derartige Arbeiten nicht zu liefern sind, und wenn sie erzählt, dass sie auch auf Bühnen hier und da Umschau gehalten und das Berliner Opernhaus in den letzten Jahren zu diesem Zwecke besucht habe, so beweist das indirekt, dass sie vom höheren Tanz und vom Ballet nur eine sehr bescheidene Kenntnis hat; denn sonst hätte sie wissen müssen, dass man derartige Kenntnisse in Petersburg und Mailand, vielleicht auch in Wien, aber keinesfalls bei unserem zur Zeit so verkümmerten Berliner Ballet sich erwerben könne. Aus der Berufstätigkeit der Verfasserin erklärt sich nun zur Genüge, dass der antike und mittelalterliche Tanz in ihrem Werke den weitaus grössten und breitesten Raum einnimmt. Was sie hier sagt, ist, wenngleich mitunter fast zu viel Nebensächliches herangezogen worden ist, so doch auf solider Grundlage beruhend und zeigt, dass die Verfasserin diesen Teil ihrer Aufgabe bedingungslos beherrscht. In dieser Beziehung ist das von der rührigen Verlagsbuchhandlung mit im ganzen 122 Abbildungen ausgestattete Werk auch am reichhaltigsten versehen, und wenn auch unsere Frauenwelt diesen Abbildungen nur ein beschränktes Interesse entgegenbringen dürfte, so werden sie dem Historiker und Philologen doch um so willkommener sein. Je mehr wir uns aber der Gegenwart resp. den zur Zeit noch auf der Tagesordnung stehenden Tänzen nähern, desto lückenhafter und flüchtiger wird die Darstellung der Verfasserin und desto mehr tritt zu Tage, dass ihr die gründliche und gediegene

Durchbildung, die eben nur durch eine lange Reihe von Jahren und den Aufenthalt an Orten, wo der Kunsttanz eine grössere Rolle spielt, in ziemlich mühseliger Weise erworben werden kann, fehlt. Was die Verfasserin hier an Text sowohl wie an Bildern bietet, das kann, alles in allem, doch nur als Bausteine betrachtet werden, die sich zu einem organischen Ganzen noch nicht zusammenfügen wollen. Es ist ja natürlich weit leichter, etwa 3 Bilder von Miss Saharet, der Otéro, Cléo de Mérode etc. zusammenzubringen, als in mühsamer und langsamer Arbeit das Material über die Kulturgeschichte des Tanzes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herbeizuschaffen. Und doch wäre das gerade eine ebenso dankbare wie reizvolle Aufgabe gewesen; es hätte sich zeigen lassen, was die grossen Tanzkünstlerinnen in der Zeit etwa von 1820 bis in die 1870er Jahre hinein geleistet, wie sie ihre Kunst aufgefasst und wie sie dann auf den Kunst- und Gesellschaftstanz weiter gewirkt haben. Alles dies ist entweder gar nicht erwähnt, oder nur in flüchtiger Weise gestreift. Wenn ich nun noch bemerke, dass die Beckersche Arbeit mit dem „Lustigen Ehemann“ von Oscar Strauss abschliesst, so glaube ich meiner Pflicht als gewissenhafter Referent Genüge geleistet zu haben. Volle Anerkennung verdient dagegen das durch das ganze Buch sich in wohltuender Weise hindurchziehende Bestreben der Verfasserin, das ideale Element des Tanzes, das, was überhaupt den Tanz erst zur Kunst in höherem Sinne des Wortes macht, hervorzuheben und in den Vordergrund zu stellen. Alles, was sie in dieser Beziehung sagt, kann auf unbedingte Anerkennung bei allen denen rechnen, die sich dessen bewusst geblieben sind, dass wir im Tanz schliesslich doch die älteste Kunst zu verehren haben, die, wenn sie auch einmal, wie es zur Zeit der Fall ist, in eine Periode der Stagnation geraten kann, doch zweifellos wieder aus dieser hervortreten und den alten, ihr gebührenden Platz einnehmen wird. Dass sich unter den 122 Abbildungen eine sehr grosse Anzahl ungemein reizvoller befindet und dass die Beckersche Arbeit vielleicht schon aus diesem Grunde in den Salons und Boudoirs unserer vornehmen Damen gut aufgehoben sein dürfte, soll zu guterletzt nicht unerwähnt bleiben.

M. Steuer.

11. Der Musiker, dessen Geburtstag sich am 30. September d. Js. zum hundertundfünfzigstenmal jährte, ist in jeder Hinsicht eine so sehr bedeutende Erscheinung gewesen, dass er eine monographische Behandlung und Würdigung vollauf verdient hat. Hat ihn doch kein Geringerer als der grosse Wieland „ein wahres musikalisches Genie“ genannt. Als Lehrer, Theoretiker und Komponist hat er nach Rochlitz' Worten „viel Gutes gestiftet und es besonders verstanden, schon Vorhandenes sich anzueignen und nach eigener Art zu verarbeiten“. — Kauffmanns Büchlein, dem der oben erwähnte Gedenktag einen erhöhten Wert verleiht, schildert Knechts Leben und Schaffen aufs sorgfältigste und anschaulichste. Schön wird der Theoretiker Knecht behandelt und namentlich sehr hübsch gezeigt, wie er den Übergang von Rameaus System zu den Neuerungen des von ihm hochgeschätzten und verehrten Abbés Vogler gefunden. Auch Knechts eifrige Betätigung auf dem Gebiet des damals nach langem Darniederliegen endlich wieder mächtig aufblühenden deutschen Singspiels erfährt eingehende Beleuchtung, die namentlich erkennen lässt, wie weit Wielands, des grossen Bahnbrechers auf diesem Gebiete, Ratschläge auf Knecht gewirkt haben. Das gleiche gilt von seinen Choralkompositionen und den nach dem Muster Voglers geschaffenen programmatischen Tondichtungen. Die beigegebenen wichtigen Briefbeilagen und die den wichtigsten Werken Knechts entnommenen Notenbeispiele machen das Büchlein besonders belehrend. Wie nahe ist bei dem ersten Satz seiner Natursymphonie, der sonnigen Landschaft voll Blütenduft, Vogelgezwitscher und Bachesmurmeln der Gedanke an Beethovens „Scene am Bach“ und wie gross wieder der Unterschied der Zeit, da sich Knecht die idyllische Scene nicht ohne weidende Schafe und eine flötenblasende Schäferin denken kann — ein Zuge-



ständnis an die Mode anakreontischer Tändelei.... Das Buch Kauffmanns sei gelegentlich des Knechtsjubiläums allen Musikfreunden, und namentlich allen jenen, die sich über Wielands mit Unrecht unbekanntes Verdienste um die Entwicklung der deutschen Musik orientieren wollen, herzlich empfohlen!

Egon von Komorzynski.

MUSIKALIEN

12. **Max Marschalk:** Mädchenlied und Tanz der Salome aus Hermann Sudermanns Johannes. Für Klavier zu vier Händen arrangiert. Op. 15. Verlag: Dreillilien, Berlin.
 13. **Joh. Seb. Bach:** Toccata und Fuge (d-moll) für Orgel. Zum Konzertvortrag für Pianoforte frei bearbeitet von Carl Tausig. Neu herausgegeben mit ergänzenden Bereicherungen von Conrad Kühner. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig. Volksausgabe. — Aria mit 30 Veränderungen für Pianoforte zum Konzertvortrag bearbeitet von Karl Klindworth. Ebenda.
 14. **Heinrich Schütz:** Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz. Mit Orgelstimme und Vortragsbezeichnungen versehen von A. Hänlein. Partitur. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig. Volksausgabe. — Weihnachts-Oratorium für Soli, Chor und Orgel. Bearbeitet und ergänzt von A. Mendelssohn. Ebenda.
 15. **Franz Erkel:** Bánk-Bán. Oper in 3 Akten. Text von Benjamin Egressi. Kompletter Klavier-Auszug mit ungarisch-deutschem Text. Verlag: Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
 16. **Gerhard Schjelderup:** Weihnachts-Suite aus einem Weihnachtsspiel. Partitur. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.
 17. **Robert Fuchs:** Andante grazioso und Capriccio für Streichorchester op. 63. Partitur. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.
12. Die beiden Marschalkschen Stücke mögen bei einer Aufführung des Sudermannschen Dramas ihren Zweck ganz wohl erfüllen. Auf ihren musikalischen Wert hin geprüft, erweisen sie sich als zu schwach und unbedeutend, um ihre separate Veröffentlichung gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Zwei Modulationen, beide von a-moll nach g-moll führend (S. 2/3, T. 18ff. und S. 4/5, T. 26ff.), sind mir als besonders ungeschickt, ja geradezu liederlich aufgefallen.
13. Zwei Veröffentlichungen, von denen jede in ihrer Art hochverdienstlich ist. Während Tausig aus der d-moll-Toccata ein brillantes Virtuosenstück gemacht hat, das sich aller Hilfsmittel moderner Pianoforte-Technik bedient, ohne doch jemals dem Original gegenüber in Stil- und Geschmacklosigkeiten zu verfallen, beschränkte sich Klindworth darauf, Bachs prächtiges Variationenwerk in der gewissenhaftesten Weise mit all dem Apparat von Vortragsbezeichnungen, Metronomangaben, Fingersätzen, Anschlagsvorschriften, Phrasierungsbogen u. s. w. zu versehen, die das Studium so sehr erleichtern, ja für den gewöhnlichen Klavierspieler allererst möglich machen.
14. Von den oratorienartigen Werken des alten Heinrich Schütz, des grossen Vorgängers Joh. Seb. Bachs unter den deutschen Kirchenkomponisten des 17. Jahrhunderts, sind die s. Z. von O. Kade zu Kassel, der ersten musikalischen Wirkungsstätte des Meisters, im Manuskript aufgefundenen Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz mit das bekannteste. A. Hänlein, der verdiente Mannheimer Organist, hat es geschickt und geschmackvoll mit einer Orgelstimme und sinngemässen Vortragsbezeichnungen versehen. Eine wesentlich schwierigere Aufgabe hatte Arnold Mendelssohn bei seiner Bearbeitung des Schützischen Weihnachts-Oratoriums zu lösen, die als

14. Band der von Fr. Zimmer herausgegebenen Sammlung von Kirchen-Oratorien und Kantaten erschienen ist, die schon früher Schütz beide Passionen nach Matthäus und Johannes gebracht hat. Von des Meisters Weihnachts-Historie sind nämlich nur die Recitative der Evangelisten und dann ein bezifferter Bass erhalten. Es mussten also sämtliche Chorsätze, sowie die Parteen der Engel und des Herodes vom Bearbeiter neu komponiert werden. Wie Mendelssohn selbst in seinem Vorworte ausführt, liess der Versuch, diese Aufgabe zu lösen, zwei Arten des Verfahrens zu: „Der Bearbeiter konnte entweder sich um eine möglichst genaue Nachbildung Schütz'scher Formen bemühen, — auf die Gefahr hin, unliebend und unwirksam zu werden; das wäre der grösste Schaden gewesen, der dem so lebensvollen alten Meister zuzufügen war. Oder ich konnte mir etwas freiere Bewegung gestatten: dann drohte die Ungleichartigkeit der alten und neuen Teile des Werkes eine einheitliche Wirkung unmöglich zu machen. Nachdem ich mich zu dem zweiten Verfahren entschlossen, habe ich, um dem bezeichneten Übelstande zu begegnen, durch etwas freie Behandlung die Orgelbegleitung der Partie des Evangelisten der Musik der ‚Intermedien‘ einigermassen anzunähern gesucht.“ — Da es mit allem Archaisieren und absichtlichem Nachäffen des Stiles eines fremden Meisters eine üble Sache ist, so kann man es verstehen, ja muss es billigen, dass Mendelssohn sich so entschieden hat. Immerhin ist die Ungleichartigkeit zwischen den alten und neuen Teilen des Werkes eine so grosse geworden, dass man eigentlich kaum mehr von einem Schütz'schen Oratorium reden kann, zumal da die vom Bearbeiter neu komponierten Stücke (10 Nummern) den 9 Evangelisten-Recitativen Schütz' gegenüber — die „Recitative“ im eigentlichen und ursprünglichen Sinne des Wortes sind, d.h. fast ohne jeglichen poetisch-musikalischen Ausdrucksgehalt einfach und schlicht sich im objektiven ruhigen Erzählertone halten, — extensiv wie intensiv das Übergewicht haben. Da fragt man sich denn doch, ob es nicht gescheiter und richtiger gewesen wäre, wenn Mendelssohn ganz darauf verzichtet hätte, die Schütz'schen Recitative, die — unbeschadet alles schuldigen Respekts vor dem alten Meister — als nicht so bedeutend zu erachten sind, dass ihr Wegbleiben einen unersetzlichen Verlust bedeutet hätte, in das Oratorium, das in der Hauptsache sein Werk ist, aufzunehmen, und das Ganze unter seinem eigenen Namen in die Welt gehen zu lassen. Um beachtet zu werden, hätte es gewiss nicht des unter den angeführten Umständen einigermassen täuschenden Namens Heinrich Schütz' bedurft. Denn Mendelssohn's Arbeit besitzt genug empfehlenswerte Eigenschaften, die sie als eine für Kirchenchöre vollkommene und zweckentsprechende Gabe erscheinen lassen.

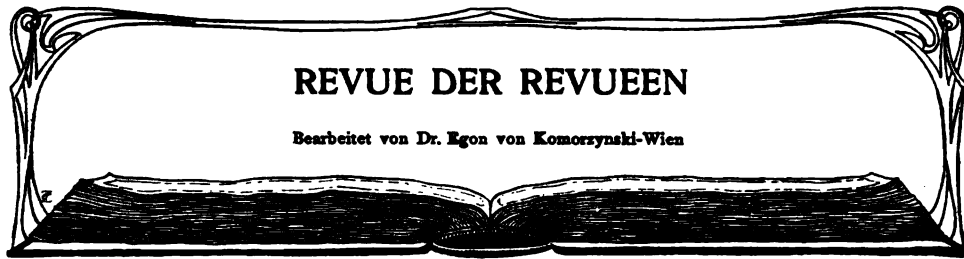
15. Franz Erkel (1810—1893) gilt den Ungarn als Schöpfer ihrer nationalen Oper. Insofern er der erste war, der in seinen zahlreichen Bühnenwerken Stoffe aus der magyarischen Nationalgeschichte zu behandeln und einzelne Elemente der von den Ungarn als ihre Nationalmusik adoptierten Zigeuner-Tonkunst in sie aufzunehmen wagte, wird dem alten, tüchtigen Theaterkapellmeister niemand diese Ehre streitig machen wollen, obgleich nicht davon die Rede sein kann, dass er nur im entferntesten ähnlich dastehe, wie etwa in Böhmen Smetana, in Russland Glinka, Erscheinungen, mit denen man Erkel ja zunächst vergleichen könnte. Nicht nur, dass jene beiden Slaven ganz hervorragende, ja an das Geniale streifende Begabungen waren, während Erkel als ein das gewöhnliche Niveau des komponierenden Kapellmeisters nicht allzu hoch überragendes Durchschnittstalent einzuschätzen ist, auch das Nationale spielt bei ihm nicht dieselbe Rolle wie bei jenen, er ist gar nicht in demselben hohen und edeln Sinne ein nationaler Komponist wie jene beiden. Bei ihnen ist die ganze musikalische Persönlichkeit aus dem Geiste der Nation herausgewachsen, ihre Werke sind organisch erwachsene musikalische Inkarnationen dieses Geistes, in ihnen ist die innerste Seele ihres Volkes Musik geworden. Nicht so bei Erkel. Bei ihm erscheint das National-Ungarische

seiner Musik mehr nur wie ein äusserer Schmuck und Aufputz umgehängt und aufgeklebt. Während er mit seiner ganzen musikalischen Persönlichkeit in einem durchaus verschiedenen Boden, nämlich in der Verdischen italienischen Oper, wurzelt, hat er in dem gewiss aufrichtigen Streben eines begeisterten Nationalismus einzelne melodische und harmonische Wendungen der Zigeunermusik, sowie auch nationale Melodien und Gesänge, auf diesen Stamm aufgepfropft, ohne diese beiden so heterogenen Elemente zu einer künstlerischen Einheit verschmelzen zu können. Nimmt man dazu nun noch, dass Erkels musikalische Persönlichkeit, wie gesagt, keineswegs eine sehr starke oder auch nur in höherem Sinne interessante ist, dass sein Geschmack wenig vornehm erscheint und vor den ärgsten Trivialitäten nicht zurückschreckt, dass er endlich noch durchaus auf dem stilistischen Boden der alten Nummern-Oper steht, die Wagner für uns doch endgültig unmöglich gemacht hat, so wird man es zum mindesten überflüssig finden, dass man der neuen Ausgabe des Klavierauszuges seiner Oper „Bánk bán“ (zum erstenmal aufgeführt 1861) eine zudem noch recht schlechte deutsche Übersetzung beifügte. Ich weiss nicht, ob die Opernkomposition in Ungarn seitdem wirklich so geringe Fortschritte gemacht hat, dass man im Vaterlande des Komponisten diesen dramatisch wie musikalisch gleich schwachen „Bánk bán“ noch heute, ohne der Lächerlichkeit zu verfallen, als ein „unsterbliches Meisterwerk“ preisen darf; uns Deutschen hat Erkel nichts zu sagen, — und zwar nicht etwa deshalb, weil er national-ungarischer Komponist, sondern weil er es in einem gewissen Sinne zu wenig ist, um als solcher ein Interesse zu erwecken, das er selbst für seine Person unmöglich zu erregen vermag.

16. Gerhard Schjelderup hatte vor einigen Jahren als Opernkomponist von sich reden gemacht. Wenn ich nicht irre, sind zwei Einakter von ihm an einigen deutschen Bühnen zur Aufführung gekommen: „Sonntagmorgen“ und „Nordische Hochzeit“. Ich kenne diese Werke nicht und weiss daher auch nicht, welchen Eigenschaften sie es verdanken, dass sie seiner Zeit ein gewisses Aufsehen erregten. Wenn die vorliegende „Weihnacht-Suite“ ihnen irgendwie ähnlich sein sollte, so wäre diese Thatsache schlechthin unbegreiflich. Es ist aber wohl anzunehmen, dass in ihr eine flüchtige Gelegenheitsarbeit oder aber ein jetzt erst ediertes unreifes Jugendwerk vorliegt. Denn die fünf Sätze dieser Suite (1. Einleitung. 2. Das Elend der Welt. 3. Tanz der armen Kinder um den Weihnachtsbaum. 4. Tanz der Lichtelfen. 5. Zug der seligen Kinder) enthalten fast durchweg eine Musik, der man nicht unrecht thut, wenn man sie geradezu schlecht nennt. Erfindungsarm, kurzatmig, im formalen Aufbau ungeschickt und durchaus nichtssagend macht sie stellenweise einen geradezu dilettantischen Eindruck. Einzig und allein der Instrumentation, die das beste an diesem uninteressanten Opus ist, wäre manches Gute nachzuführen.

17. Die Komposition für Streichorchester hat Robert Fuchs in Wien zu einer Art Spezialität ausgebildet. Kein Wunder also, dass er auf diesem Gebiete in technischer Beziehung wenigstens Ausgezeichnetes leistet. Er versteht es, mit den kleinen Mitteln des Streichquintetts überaus glückliche klingliche Wirkungen hervorzubringen. Bedeutende Gedanken wird niemand bei ihm suchen; sein Gebiet ist das ansprechend Gefällige, doch immer anständig, selten einmal die Grenze des eigentlich und im schlimmen Sinne Trivialen überschreitend, so oft er sie auch leise streifen mag. Kontrapunktische Gewandtheit und klassizistische Formenglätte sind weitere Vorzüge seiner anspruchslosen Muse. Das vorliegende op. 63 gehört zu seinen schwächeren Sachen: zumal in der Erfindung ist es doch recht dürftig. Trotzdem dürfte sich's ganz gut anhören, und namentlich kleineren Schüler- und Dilettantenorchestern wird es eine willkommene Gabe sein.

Rudolf Louis.



DER TAG (Berlin) 1902, No. 297. — Über „Genieblitze im Operntext“ handelt hier Gustav Dippe. Er knüpft seine Ausführungen an zwei Beispiele. Das erste ist ihm der Beginn des dritten Aktes von „Carmen“. Anstatt dass Carmen in einem Monolog oder in einem Dialog (etwa durch Erzählung eines schlimmen Traumes) ihre düsteren Ahnungen zum Ausdruck bringt, lassen die Textdichter sie sich selbst die Karten legen: infolgedessen kann die Sängerin spielen, wir sehen die Mischung von schlechtem Gewissen und Aberglauben handgreiflich vor uns; der Zuschauer versteht jedes Wort, ohne es aus dem Gesang hören oder aus dem Textbuch lesen zu müssen, und versteht ganz mühelos die nachfolgende halb resignierende, halb ängstliche *f*-moll-Arie. Als zweites Beispiel führt der Verfasser Adelheid Wettes „Hänsel und Gretel“-Dichtung an. Er sagt: „So entzückend liebenswürdig in Vorgang und Musik die Kinderscenen der ersten beiden Aufzüge auch sind, erst durch die Erscheinung der Engel am Schlusse des zweiten Aufzuges bekommen sie die bühnenmässige Rundung und den krönenden Abschluss.“ Da das Märchen etwas Übersinnliches verlangt, würde die eigentliche Märchenstimmung erst mit dem Auftreten der Knusperhexe einsetzen können. Diesem Übelstand ist durch den Genieblitz der Textdichterin abgeholfen worden; wir freuen uns über das wohlverdiente Erscheinen der Engel so sehr, dass wir mit Freude und Nachsicht an das eigentliche Märchen herantreten. „Frau Wette hat es fertig bekommen, aus dem unmöglichsten aller Märchenstoffe durch eine energische Verschiebung des Schwerpunktes und ein wenig schelmische Taschenspielererei das liebenswürdigste Textbuch zu schaffen, das einen deutschen Märchenstoff behandelt.“

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1902, No. 5. — Aus Dr. Wagners Abhandlung über „Die beiden Melodien des Ave maris stella“ geht hervor, dass die Melodie in der Tonart E die ursprüngliche ist, denn sie kommt auch in italienischen Handschriften vor. Seit dem 14. Jahrhundert hat die neuere Melodie die ältere ganz verdrängt und gehört von da an zum eisernen Bestand der Antiphonien, der Offiziums-Gesangsbücher. Ihre Beliebtheit erhellt am besten daraus, dass sie auch zu Sequenzen verarbeitet wurde. — Das Heft enthält ausserdem „Philosophische Vorfragen über die mittelalterliche Anschauung vom Schönen und vom Rhythmus“ von Dr. J. Mühlenbein und „Die Schwierigkeiten bei der Durchführung der liturgischen Musik“ von P. Isidor Mayrhofer.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA 1902, enthält wertvolle Untersuchungen des Komponisten A. B. F. Young über die Entstehung des Walzers. Der Verfasser meint, der Walzer sei aus dem ältesten französischen Tanze, der sogenannten „Volte“ entstanden. Diese „Volte“ wurde bei ihrer Aufnahme in Deutschland allmählich verändert. Die erste Walzermelodie stammt aus dem Jahre 1770 und hat den Text „Ach du lieber Augustin“. Dieser deutsche Walzer erregte in London 1812 öffentlichen Unwillen, und erst nachdem der Zar bei einem Besuch in London auf einem Subskriptionsballe diesen Walzer persönlich tanzte, wurde die neue Tanzgattung allgemein beliebt. Young sagt, Gungl, Waldteufel und die Familie Strauss seien es gewesen, die dem Walzer seine endgültige Form verliehen hätten. —

Dem ist beizufügen, dass Johann Strauss und ganz besonders Lanner, von dem Young nichts zu wissen scheint, das Hauptverdienst in Ausgestaltung und Verbreitung des Walzers besitzen. Auch stammt die Melodie „Ach du lieber Augustin“ mit ihrem charakteristischen Dreivierteltakt aus dem Pestjahre 1679, wo sie in Wien entstanden ist, und nicht aus dem Jahre 1770. Der Walzer hat sich übrigens wohl aus dem in Wien besonders beliebten „Langaus“ (einem auf langsamen Dreivierteltakt beruhenden Tanz) unter Beeinflussung durch den „Ländler“ gebildet; als Beweis hierfür brauchte ich bloss auf Schuberts Walzer zu verweisen.

KORRESPONDENZBLATT des evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland 1902, Nr. 8/9. — Das Heft enthält als Hauptartikel Heinrich Johannsens Aufsatz „Über die kirchenmusikalische Ausbildung der Theologie-Studierenden in Schleswig-Holstein“ und einen ausführlichen Bericht über den 17. deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstag von Hermann Sonne; ausserdem zahlreiche wertvolle Vereinsnachrichten aus verschiedenen Ländern und Städten.

LE MÉNESTREL (Paris) 1902, No. 28/29. — Die Hefte enthalten hauptsächlich die Fortsetzung von Paul d'Estrées Aufsatz „l'art musical depuis deux siècles“, die sich namentlich mit der Patti und Lola Montez in Paris beschäftigt, und eine Biographie Mondonvilles aus der Feder von Frédéric Hellouin.

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, No. 19. — Zur Grundlage seiner Abhandlung „Das neue deutsche Lied“ macht Albert Fuchs eine eingehende Erörterung über das Wesen des deutschen Liedes und des wahren Liederkomponisten. Er sagt, das deutsche Lied sei in seinen vollendetsten Erscheinungen immer bloss Steigerung der Poesie gewesen. „Was das Wort allein nicht auszudrücken vermag — den tiefinnersten Stimmungsgehalt der Dichtung, sollte die gesungene Weise, die Musik überhaupt kundgeben. Wort und Ton bildeten ein untrennbares Ganzes. So war es auch beim Volksliede, der Quelle des Kunstliedes. Im Gedächtnis des Volkes haftet die Dichtung nur in Gemeinschaft mit der Melodie. Die eine trägt die andere.“ Als berufener Liederkomponist erscheint dem Verfasser derjenige Musiker, welcher die „vollendete Wiedergabe des Stimmungsgehaltes durch Berühren der feinsten Fasern unseres Empfindens“ erreicht. — Ein sehr schöner Aufsatz Richard Batkas beschäftigt sich mit „Hugo Wolfs Mörike-Liedern“ und damit auch zugleich mit Wolfs Stellung als Liederkomponist. Auch Batka hält Wolf für den „Vollender des deutschen Liedes“; aber nicht weil er die Klavierbegleitung emanzipiert habe — was schon Schubert, Schumann und andere vor ihm gethan hatten —; auch nicht weil er richtig deklamire; sondern aus dem Grunde, weil er seine ganze schöpferische Kraft in den Dienst des Dichters gestellt hat, „um den Ausdruck seiner Kunst aus dem musikalischen Vermögen zu verstärken . . . Ein Komponist der bei genialer Begabung in solchem Grade seine Musik der wohlverstandenen dichterischen Wirkung unterordnet . . . nur bezweckt, den Wert der Dichtung mit seinen Tönen ins hellste Licht zu rücken: ein solcher Komponist steht wirklich einzig da. Das Komponieren ist ihm eben nicht Selbstzweck, er will sich durch die Worte nicht allgemein hin zu musikalischem Schaffen anregen lassen, sondern ihnen ganz speziell zu tönendem Leben, zu tieferer Wirkung auf das Gefühl verhelfen. Immer bleibt dabei das Gedicht die Hauptsache und die Musik nur ein Mittel des Ausdrucks.“

BUDAPESTI NAPLO (Pest) 1902, 22. Juli. — Hier publiziert Cornel Abranyi einen Briefwechsel zwischen der Direktion der königl. ungarischen Oper und Franz Liszt. Die Operndirektion hatte nämlich darauf verwiesen, dass man eine für die Er-

öffnungsfeierlichkeit bestimmte Komposition Liszts, eine ungarische Königshymne, nicht aufführen könne, weil das thematische Material des „Königsliedes“ einem gegen das Herrscherhaus gerichteten revolutionären Liede entnommen sei. Das Antwortschreiben Liszts (Weimar, den 21. September 1884) ist sehr charakteristisch. Er sagt da z. B.: „... Das Lied ‚Hajh! Rakoczy, Bercsenyi!‘ lernte ich zuerst aus der Anthologie des Stephan Vartalus kennen; es hat mich sofort ergriffen durch seinen bestimmten, ausdrucksvollen und ungekünstelten Charakter ... Die Umänderungen sind in der Kunst wie im öffentlichen Leben nicht gerade selten. Aus unzähligen heidnischen Tempeln wurden katholische Kirchen. Im 16. Jahrhundert, der klassischen Zeit der Kirchenmusik, wurden viele weltliche Gesänge in die Reihe der Kirchengesänge aufgenommen. Später ertönten katholische Antiphonien als protestantische Choräle ... Die Musik bleibt immer nur Musik, alles überflüssige und schädliche Kommentieren ausschliessend ... Ich überlasse es ganz Ihrer Einsicht, mein ‚Königslied‘ in der königlichen Oper aufzuführen oder auch nicht.“

NEUE MUSIKZEITUNG 1902, No. 17. — Der vortreffliche Aufsatz A. Halms „Melodie, Harmonie und Themenbildung bei A. Bruckner“ findet hier seinen Abschluss. Von Bruckners Satz wird gesagt: „Er leuchtet im ganzen von selbst ein und verdankt diese überzeugende Kraft einer an die grossen Klassiker gemahnenden Sicherheit und Einfachheit. Nirgends weist auch nur eine leise Spur auf eine Unentschiedenheit in der Wahl der Accorde: Bruckner steht nicht unter dem Reichtum seiner harmonischen Phantasie, sondern gebietet über die vielen sich aufdrängenden Möglichkeiten. Das ist der Hauptcharakterzug seines Stils. Neben diesem Markigen und Entschlossenen des Wesens seiner Harmonie bemerken wir hier und da als eine wertvolle Ergänzung eine gewisse Unersättlichkeit, eine Liebe zur harmonischen Spekulation, zur Vertiefung in ein Problem, welchem nachzugraben ihm eine Lust ist.“ Nach der prächtigen Analyse einer Stelle aus dem Adagio der B-dur Symphonie kommt Halm zu dem Gesamturteil: „Bruckners Harmonie ist einfach und zweckvoll, phantasie reich und bedeutend, von grossem Stil; mit Sicherheit findet er, was er sucht und braucht, und ohne Vorurteil gebraucht er, was er vorfindet, auf seine Weise.“ Aus der Besprechung der Themenbildung sei die folgende ebenso schöne, als richtige Stelle erwähnt: „Wenn man den Beginn einer Symphonie Bruckners hört, so erlebt man ein beglückendes Gefühl wie von Sicherheit und Geborgenheit; ein wohlthuendes Vertrauen flosst sich uns ein, wie es zu erwecken nur den höchsten Geistern beschieden ist. Wir ahnen gleich in dem ersten Thema den Reichtum einer kommenden Entwicklung, wir finden uns plötzlich, aber ohne jedes Erstaunen, ja fast mit der Selbstverständlichkeit eines Traumes, in der Situation, wir sind von einer neuen Atmosphäre umgeben!“

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, No. 21. — Ein schwungvoll geschriebener Artikel „Bayreuth 1902“ und die Fortsetzung von Albert Fuchs' Studie „Das neue deutsche Lied“ sind hervorzuheben. Fuchs bespricht alle Vertreter der modernen Liedkomposition und zwar teilt er sie sich in Gruppen. Die grösste Gruppe umfasst die, so auf Schumanns Bahn weiterwandeln; aus ihr sind Reinecke und Reinhold Becker die bedeutendsten. Die „Liederkomponisten ohne ausgeprägte Richtung“ und Eklektiker sind auch recht zahlreich; ihr gehören die meisten unserer berühmten „modernen“ Musiker an. Von den „Liederkomponisten, die erfolgreich bestrebt waren, eigene Wege zu wandeln“, nennt Fuchs Hans Hermann als den wichtigsten.

DEUTSCHE MUSIKERZEITUNG (Berlin) 1902, August. — Bringt einen bedeutsamen Aufsatz von Edmond Jaloux „R. Wagner und die französische Poesie“. Wir erfahren daraus, dass Wagner seit 25 Jahren die Dichtung Frankreichs beeinflusst hat. Zwei Dichter, Gautier und Baudelaire, waren die einzigen, die ihn 1861 verstanden; die Dichter Mendes und Villiers de l'Isle-Adam führten ihn nach 1871 in Frankreich ein, 1884 gründete Dujardin mit Wyzewa die *Révue Wagnerienne*. Dreifach ist dieser Einfluss Wagners gewesen. Er begründete den „Symbolismus“ in der französischen Poesie; er erzielte eine enge Verschwisterung zwischen Sprache und Musik; und er inspirierte auch stofflich die Dichter, so dass auf seine Beeinflussung die Entstehung einer ganzen neuen Lyrik zurückgeführt werden muss. Régnier, Fontanias, Stuart Merrill u. a. haben Siegfrieds Wälder, die Schwanlandschaften aus Lohengrin und Parsifal, die Burgen und Schlösser Wagners zu Schauplätzen ihrer Poesien gemacht. — Ein anderer Artikel, „Die geschäftliche Thätigkeit der Militärkapellen in Österreich-Ungarn“, wirft ein grelles Licht auf die gegenwärtigen österreichischen Verhältnisse.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 8. — Im ersten Abschnitt seines Aufsatzes „Die Musik der Zigeuner“ sagt Dr. Karl Storck, dass die Musik allein dem Zigeuner die seelische Widerstandskraft verleihe, allen Verfolgungen zu trotzen. Er geht im grossen von Liszts Ansichten aus und vergleicht schliesslich sehr schön die von zahllosen Verzierungen umschlungene Zigeunermusik mit einem sich unermüdlich überstürzenden Gebirgsbach. — „Zur Harmonik Mozarts“ liefert Max Arend einen sehr wertvollen Beitrag, indem er eine Stelle aus dem 6. der Haydn gewidmeten Quartette bespricht, die einen starken Anklang an den Beginn des Tristanvorspiels besitzt und die seinerzeit wütend angefochten wurde, besonders von Giuseppe Sarti, der sagte, man könne aus der Stelle „urteilen, dass der Verfasser, den ich nicht kenne und nicht kennen will, nichts anderes als ein Klavierspieler mit verdorbenen Ohren (orecchie guaste) ist.“

DEUTSCHE STIMMEN (Berlin) 1902, No. 4. — R. M. Breithaupt sagt in seinem Artikel „Opernkrise und Stoffnot“, die Oper sei gegenwärtig im Niedergang begriffen. Der Geist des Wagnerschen Dramas bestehe nur mehr in kümmerlichen Resten, man arbeite stilllos und äusserlich, wenn auch mit Wagners Mitteln. Die angebliche Stoffnot sei „Armut in der Wahl und der Behandlung des Stoffes“. „Unsere fähigsten Talente übersehen nur, dass ein Stoff ein Stück Leben bedeutet, — eine innere Arbeit.“ Nach Breithaupt fehlt den Musikern Vertiefung der Stoffe und innere Beziehung zur Volksseele. „Alles, was an historischen Sagen- und Märchen-Opern mit und ohne romantische Glasur geschaffen ist, entbehrt mit ganz geringen Ausnahmen der vollgültigen Lebenswerte, einer typischen Verkörperung unserer Volkheit, eines tieferen dramatischen Lebens ... Stoffnot aber ist Genienot!“

DIE KULTUR (Cöln) 1902, No. 4. — Dr. Fritz Koegel liefert einen wertvollen Beitrag „Zur Psychologie Wagners“. Er geht aus von der seltsamen Thatsache, dass Wagner als reifer Mann eine völlige geistige Wandlung vom weltfreudigen Optimismus zum weltmüden Pessimismus vollzog. Ging er früher als Künstler aus auf die denkbar höchste Verklärung und Vergeistigung der voll ausgelebten Sinnlichkeit, so sah er später in der höchsten Wirkung der Tragödie die Verneinung, die von der Qual des Lebenswillens erlöst. Ja, er setzte an Stelle des heidnischen Kommentars des „Rings“ einen schopenhauerisch-buddhistischen und gründete mit dem Parsifal einen Kult des „Neukatholizismus“. Sehr schön führt

Koegel in einem besonderen Abschnitt aus, wie Wagners typisches Erlebnis der „Wechsel zwischen der höchsten Energie des Entzückens und der Zerknirschung“ war und wie der Begriff der Erlösung der Centralbegriff seiner Kunst und seiner Ethik sein musste.

FREISTATT (München) 1902, No. 32. — Das Heft, anlässlich der Festspiele im Prinzregententheater als „Wagnernummer“ erschienen, enthält einen „Das Menschheitsproblem bei Richard Wagner“ betitelten Aufsatz von Tina Pfeiffer („Wer einmal bis zum vollen Erschöpfen in Wagner versank, der hebt sich als ein Geweihter und Erhöhter wieder aus ihm hervor. Aber dieses reine Aufgehen in seiner That, das ist das Grosse, was ein immer kühneres Selbsterwachen, ein immer eifrigeres Zutagedrängen unserer besten Naturtiefen uns fortgesetzt erst lehren muss und Wagner zu einem noch stetig im Kommen begriffenen Ereignis der Menschheit macht“). Dr. A. Kohut berichtet über „Persönliche Erinnerungen an R. Wagner“. Unter dem Titel „Auch eine Götterdämmerung“ führt Edgar Steiger aus, dass Wagner der Erbe und Testamentsvollstrecker der deutschen Romantiker war; „Wagner ist nicht der Begründer einer neuen, sondern der Vollender einer alten Kultur. Er hat nicht das Kunstwerk der Zukunft geschaffen, sondern eine jahrtausendlange Vergangenheit noch einmal in einem künstlerischen Bilde zusammengefasst. Wagners Werke sind das letzte Abendrot des Christentums.“ Felix Adler sagt in einem „Vorwort zu den Festspielen im Prinzregententheater“, dieses möge zu einer „modernen, musikalisch freien Bühne“ ausgebildet werden. Endlich handelt Dr. Ludwig Schiedermaier über „Die französische Oper nach Richard Wagner“. Er stellt fest, dass trotz des Eindringens von Wagners Musikdrama die Meyerbeersche „grosse Oper“ in Frankreich noch nicht verdrängt worden sei, dass die Mehrzahl der Komponisten das Feld der „komischen Spieloper“ beackert, dass sich selbst bedeutende Künstler wie Saint-Saëns und Massenet nicht vom Opernhafte fernhalten. Allerdings beginnt mit Bruneaus Musikdramen eine neue Epoche in der französischen Opernproduktion, doch hat nur ein einziger Musiker, der früh gestorbene Emanuel Chabrier, Wagner völlig erfasst. „Seiner genialen Natur hätte die französische Oper eine neue Richtung verdanken können!“

— No. 34. — Unter der Überschrift „Richard Strauss in amerikanischer Beleuchtung“ referiert L. Schiedermaier über einen im Juniheft der „North American Review“ enthaltenen Aufsatz Gustav Kobbés. Letzterer nennt Strauss „a student, not a copyist of Wagner“, dessen symphonische Dichtungen das grösste Ergebnis der modernen Musik seien, der weniger Symphoniker wie Berlioz und Liszt ist als vielmehr Polyphoniker. Auch die Thatsache, dass Strauss' Werke in Amerika zahlreiche Aufführungen erleben, muss uns zu denken geben.

DÜSSELDORFER GENERAL-ANZEIGER 1902, No. 130. — Anknüpfend an die Broschüren von Marsop und A. H. Fried spricht A. Eccarius-Sieber über „Die Bedeutung des Theaters als Bildungsstätte des Volkes“ und kommt zu dem Schlusse, dass bei dem ersten Streben nach Vertiefung der Kunstpflege endlich auch in die Bühnenkunst ein frischer Zug kommen muss, „sollen wir nicht in absehbarer Zeit vor dem Ruin der deutschen Opernkunst stehen!“

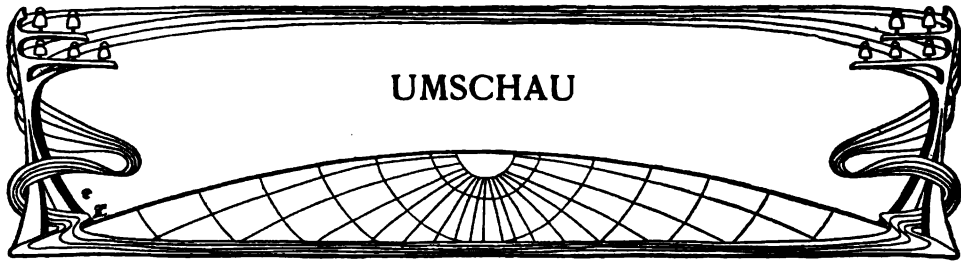
NATIONALZEITUNG 1902, 8. August. — Enthält einen „Aus dem Leben Karl Ditters von Dittersdorfs“ überschriebenen Artikel, der sich ausführlich mit Karl Krebs' „Dittersdorffiana“ beschäftigt. „Seinen nicht unbeträchtlichen Schatz an musikalischem Können achtete er nicht so hoch als die Anerkennung der Grossen, in deren Diensten er stand; ein behagliches Wohlleben war das Ideal seines Lebens.“

**MUSIKWISSENSCHAFTLICHE
VORLESUNGEN
AN DEN UNIVERSITÄTEN IM
WINTERSEMESTER 1902/1903**

- Basel.** Docent Nef: Beethoven. — Harmonielehre. — Musikgeschichtl. Übungen.
- Berlin.** „ Bellermann: Musik der alten Griechen. — Übungen im Kontrapunkt.
- „ „ Wolf: Mensuralnotation. — Musica practica des Bartolomeo Ramis de Pareia. — Evangelische Kirchenmusik.
- „ „ Fleischer: Musikgeschichte vom Mittelalter an. — Musikwissenschaftliche Übungen. — Geschichte der Klaviermusik.
- „ „ Friedländer: Allgemeine Geschichte der neueren Musik. — Weber und Schumann. — Musikwissenschaftliche Übungen.
- „ (Lessinghochschule.) Docent Münzer: Richard Wagner und sein Hauptwerk „Der Ring des Nibelungen“. — Anleitung und Einführung zum Verständnis klassischer und moderner Tonwerke.
- Bern.** Docent Hess-Rüetschi: Harmonielehre. — Kontrapunkt. — Geschichte der Musik.
- Bonn.** „ Wolff: Geschichte des Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert. — Unterricht im Orgelspiel. — Harmonielehre.
- Breslau.** Docent Bohn: Harmonielehre. — Orgelunterricht.
- Freiburg.** „ Hoppe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgerückte. — Elementar-Instrumentationslehre mit Partiturbeispielen in Form von Einzelunterricht für Anfänger. — Ensembleübungen für Streichinstrumentalisten, Klavierspieler und Holzbläser. — Kursus im Klavierspiel: Spezialkurse für Technik in Form von Einzelunterricht. — Einführung des Virgil-Technik-Klaviers durch Vortrag und Demonstrationen. — Kursus im Orgelpedalspiel. — Kursus im Harmoniumspiel.
- Gliessen.** Docent Trautmann: L. van Beethoven und seine Werke mit Beispielen am Klavier. — Elementar-Theorie und Harmonielehre. — Übungen im Partiturspiel, Klavier, Violine und Gesang, nach Vereinbarung.
- Göttingen.** Docent Freiberg: Ensemblespiel. — Unterricht im Klavier-, Violin- und Orgelspiel. — Harmonielehre.
- Greifswald.** Docent Reinbrecht: Übungen im liturgischen Kirchengesang. — Allgemeine Geschichte der Musik. — Harmonielehre.
- Halle.** Docent Reubke: Harmonielehre und Kontrapunkt. — Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

- Heidelberg.** Docent Wolfrum: Eine musikhistorische Vorlesung. — Harmonielehre in zwei Abteilungen. — Kontrapunkt. — Orgelspiel.
- Jena.** Docent Naumann: Liturgische Übungen.
- Kiel.** Docent Stange: Harmonielehre. — Liturgische Übung.
- Königsberg.** Docent Brode: Harmonielehre. — Allgemeine Musikgeschichte.
- „ „ Bernecker: Orgel-Seminar. — Übungen im liturgischen und Choralgesang.
- Leipzig.** Docent Riemann: Die Musik des klassischen Altertums. — Musikalische Rhythmik. — Geschichte der Notenschrift. — Historische Kammermusik-Übungen.
- „ „ Prüfer: Franz Liszt, sein Leben und seine Werke.
- „ „ Kretschmar: Geschichte der Symphonie. — Musikwissenschaftliche Übungen. — Liturgische Übungen für die Mitglieder des homil. Seminars.
- Marburg.** Docent Jenner: Über deutsche Instrumentalmusik nach Beethoven. — Über Harmonielehre (mit praktischen Übungen).
- München.** Docent Sandberger: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von den Anfängen bis zur Gegenwart. — Musikwissenschaftl. Übungen.
- „ „ Frhr. von der Pfordten: Entwicklungsgeschichte der Oper von ihrem Ursprung aus der klassischen Tragödie bis zum mordenen Musikdrama.
- Münster.** Docent Cortner: Geschichte der Kirchenmusik von Gregor dem Grossen bis Palestrina. — Choralkunde. — Erklärung der Choraltonarten. — Praktische Übungen.
- Prag.** Docent Schneider: Einführung in das Studium der Theorie der Musik. — Musikalische Theorie. — Stimmbildungs- und Singübungen.
- „ „ Rietsch: Geschichte der Instrumentalmusik. — Musikästhetik. — Musikwissenschaftliche Übungen.
- Rostock.** Docent Thierfelder: Harmonielehre. — Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung. — Liturgische Übungen.
- Strassburg.** Docent Jacobsthal: Geschichte der Oper. — Übungen in der musikalischen Komposition.
- Tübingen.** Docent Kauffmann: Leitung der Vokal- und Instrumentalmusik.
- Wien.** Docent Rietsch: Geschichte der Instrumentalmusik. — Musikästhetik. — Musikwissenschaftliche Übungen.
- „ „ Schneider: Einführung in das Studium der Theorie der Musik. — Musikalische Theorie. — Stimmbildungs- und Singübungen.
- Würzburg.** Docent Petsch: Richard Wagner als Dramatiker und Ästhetiker.





NEUE OPERN

- Paul Caro:** Die Hochzeit zu Ulfosa ist der Titel einer zweiaktigen Oper, die der Komponist soeben vollendet hat. Der von Max Kalbeck in Wien verfasste Text ist Heibergs gleichnamigem, im 13. Jahrhundert in Schweden spielenden Schauspiel entlehnt.
- Eduard Gärtner:** Der Mustabel. Den Text zu dieser neuen dreiaktigen komischen Oper hat Otto Fuchs-Talab seiner gleichnamigen Novelle aus dem moslemitischen Eheleben entnommen.
- Jean Gilbert:** Der Prinzregent, eine neue Operette, deren Text Hans Forster geliefert hat, wird im Oktober in Hamburg ihre Uraufführung erleben.
- Emilio Pizzi:** Rosalba, eine einaktige Oper auf ein Libretto von Illica, wurde zum erstenmale in London aufgeführt.
- Francesco Tirea:** Adriana Lecouvreur ist der Titel einer neuen Oper, die zum erstenmale im Teatro Liceo in Mailand in Scene gehen wird.
- Karl Weis:** Die Zwillinge betitelt sich eine neue Oper, deren Text nach Shakespeares „Was ihr wollt“ bearbeitet ist. Wie wir bereits meldeten, hat die Frankfurter Oper das Werk zur Uraufführung angenommen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Brüssel:** Die Direktoren des Monnaie-Theaters Kufferath und Guidé haben ihr Winterprogramm veröffentlicht. Ausser Wiederholungen von Tristan, des vollständigen Rings des Nibelungen, Hänsel und Gretel, Grisélidis (Masset), Bohème (Puccini) etc. wollen sie folgende neue Opern aufführen: Die Meerbraut von J. Blockx, Jean Michel von A. Dupuis, l'Etranger von Vincent d'Indy, l'Artus von Chanson, les Barbares von Saint-Saëns, le Cid von Massenet, le Légataire universel von G. Pfeiffer, sowie ein Ballet des hiesigen Cellisten J. Jacob.
- Gent:** Das Grosse Theater kündigt folgende Novitäten an: Rheingold von Wagner, Liva von Joseph Van der Meulen, L'enfance de Roland von Emile Mathieu, Ariane von Edouard Potjes.
- Haag:** An Novitäten verheisst die Königliche Französische Oper: Sappho von Massenet, Messaline von de Lara, Louise von Charpentier.
- Halle:** Als Opern-Neuheiten kündigt das Stadttheater Louise von Charpentier, Der polnische Jude von Weis, Die Abreise von d'Albert, die neue Humperdincksche Märchenoper Dornröschen an; als Neueinstudierungen Meistersinger, Ring des Nibelungen, Die verkaufte Braut und Glucks Armida in der Wiesbadener Einrichtung.
- Leipzig:** Das Erstaufführungsrecht der Franchettischen Oper Germania hat für Deutschland das hiesige Stadttheater erworben. Noch in dieser Saison wird sie in deutscher Sprache hier in Scene gehen.

Paris: In der Opéra Comique sind für die kommende Spielzeit folgende neue Opern angekündigt: Edmond Missa Muguette, Reynaldo Hahn La Carmélite, Georges Hue Titania, Xavier Leroux La Reine Fiamette, William Chaumet La petite Maison, Widor Les Pêcheurs de Saint Jean.

Zürich: Das Stadttheater bereitet einen Donizetti-Cyklus vor.

KONZERTE

Amsterdam: Die Maatschappij tot bevordering der Toonkunst wird diesen Winter unter Leitung von Musikdirektor Mengelberg zur Aufführung bringen: die Matthäus-Passion von J. S. Bach, Missa solemnis von Beethoven, Parsifal von Wagner (in Konzertform) und Les Béatitudes von César Franck.

Barmen: Die Direktion der Konzertgesellschaft hat die Programme für die sechs Abonnementskonzerte in der Concordia veröffentlicht. Danach werden aufgeführt: Die Schöpfung von Haydn, Das Paradies und die Peri von Schumann, Euryanthe von Weber, Canticum Canticorum von Enrico Bossi, Finale aus Loreley von Mendelssohn, Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach. Folgende Gesangsolisten sind gewonnen: die Damen Emilie Herzog, Cäcilie Rüsche, Emma Rückbeil-Hiller, Ida Krzyzanowski-Doxat, Marie Craemer-Schleger, Johanna Dietz, Carola Hubert, Else Bengell, die Herren Curt Sommer, Heinr. Scheuten, Dr. Felix Kraus, Max Büttner, Albert Jungblut, J. Hemsing, Theod. Vrewen, Arthur van Eweyk, Ludwig Hess. Ausserdem werden sich in einem der Konzerte J. W. Otto Voss (Klavier) und Jacques Thibaud (Violine) hören lassen.

Basel: Die Allgemeine Musikgesellschaft verheisst in ihren zehn Abonnementskonzerten an Symphonien u. a. Brahms No. 3 F-dur, César Franck d-moll, Sigm. v. Hausegger Barbarossa, Tschaikowsky No. 4 f-moll; an Ouvertüren: d'Albert Improvisator, Beethoven Leonore No. 2, Berlioz Benvenuto Cellini, Brahms Tragische Ouvertüre, Dvořák Othello, Elgar Londoner Leben, Schillings König Ödipus; ferner an andern Orchesterwerken: J. S. Bach Suite in D-dur, Grieg Peer Gynt, Händel Concerto grosso in d-moll, Liszt Les préludes, Saint-Saëns Phaëton, Sibelius Der Schwan von Tuonela, Strauss Ein Heldenleben. Zur Mitwirkung sind engagiert: Mary Garnier, Tilly Koenen, Helene Stägemann, Edith Walker, Fritz Feinhals (Gesang); d'Albert, Busoni, Reisenauer, Staub (Klavier); Geloso, Marteau (Violine). Das Programm der Kammermusik-Abende, die von den Herren Kötscher, Wittwer, Schaeffer und Grimson ausgeführt werden, enthält u. a. folgende Streichquartette: d'Albert Es-dur, Op. 11, Beethoven Cis-moll, Op. 131, Brahms a-moll, Op. 51 No. 2, Klarinettenquintett h-moll, Op. 115, Hubers neuestes Kammermusikwerk, Schubert Quartettsatz in c-moll, Op. posth.

Berlin: Für die sechs Konzerte des Tonkünstlerorchesters unter Leitung von Richard Strauss ist folgendes Programm aufgestellt: I. Symphonie c-moll von Bruckner, Pan von Bischoff, Aus Italien von Strauss, Symphonische Phantasie von Jean Louis Nicodé, Scenen aus Manru von Paderewski, Waldwanderung von Blech, La vie du poète von Charpentier (mit Chor), eine neue Symphonie von Sibelius, Das klagende Lied und ein Chorwerk von Mahler, Ein Zwiegespräch für Orchester von

Schillings, Zweites Klavier-Konzert (neu) von Sauer, Friedenserzählung aus Guntram von Strauss, Festklänge, Héroïde funèbre, Hungaria, Hunnenschlacht, Hamlet und Ideale von Liszt, Lieder von Hugo Wolf.

Die Meininger Hofkapelle verspricht in ihren drei Abonnements-Konzerten u. a. folgende Werke zur Aufführung zu bringen: Brahms, 4. Symphonie; Klavierkonzert d-moll; Schumann, B-dur-Symphonie; Mozart, Serenade; Bach, 5. Brandenburger Konzert für Violine, Flöte und Klavier mit Orchester (Prof. Joachim, Prof. Georg Schumann, Kammermusiker Manigold); Spohr, Notturmo für Bläser und Janitscharen-Musik (neu); als Neuigkeiten: Elgar, Variationen; Georg Schumann, Serenade; Kahn, Konzertstück für Violine; Lampe, Phantasie; Juon, Symphonie.

In den drei Abonnements-Konzerten der Singakademie am 24. Oktober, 17. Januar und 13. März werden aufgeführt: Paulus von Mendelssohn, Samson von Händel und Missa solemnis von Beethoven. Ausserdem veranstaltet die Singakademie drei Konzerte ausser Abonnement.

In dem Konzert, das der Schnöpfsche Gesangverein anlässlich seines 50jährigen Jubiläums veranstaltet, werden folgende Werke zu Gehör gebracht werden: De profundis von Gluck, Misericordias Domini von Mozart, Nicolais Grosse Doxologie und Schnöpfs Estomih-Motette; solistisch wirken Johanna Carsten (Sopran) und A. W. Leupold (Orgel) mit. — Am Busstage wird der Verein in der Philharmonie unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und hervorragender Solokräfte Händels Messias aufführen.

Das Programm für die von F. Busoni ins Leben gerufenen Konzerte, in denen „neue und seltener aufgeführte Orchesterwerke“ zu Gehör gebracht werden sollen, ist vorläufig nur in grossen Umrissen festgesetzt. Es sind vorgesehen: Werke skandinavischer (Sinding, Sibelius), französischer (Saint-Saëns, Ropartz), englischer Komponisten (Elgar, Delius); eine symphonische Dichtung des Direktors der königl. Akademie in Budapest, E. von Mikalowitz, Liszts zweiter Mephistowalzer u. a. Theophyle Ysaye, der Bruder des Geigers, wird sich mit einem eigenen Klavierkonzerte hören lassen, César Thomson, der bekannte Violinist, voraussichtlich ein altitalienisches Konzert spielen. Jean Sibelius wird seine Kompositionen selbst dirigieren.

Die drei populären Kammermusik-Abende der Herren Prof. Barth, Wirth, Hausmann finden am 23. Oktober, 28. November und 8. Januar in der Philharmonie statt.

Das Klavierquartett der Herren Egidi, Seuffert, Werner, Dechert giebt wiederum drei Kammermusik-Abende und zwar am 21. Oktober, 4. Dezember und 2. Februar.

Die sechs populären Kammermusik-Abende des Waldemar Meyer-Quartetts werden in diesem Winter am 14. Oktober, 11. November, 9. Dezember, 13. Januar, 10. Februar und 17. März stattfinden.

Am 26. Oktober giebt der „Dresdener Mozart-Verein“ unter Mitwirkung des Joachim-Quartetts ein Konzert, dessen Reinertrag dem Fonds für das Dresdener Mozart-Denkmal zufließen soll.

Birmingham: Die Halford Concert-Gesellschaft wird in dieser Saison u. a. folgende Werke zur Aufführung bringen: Stanford, Symphonie L'Allegro ed il Pensieroso; Granville Bantock, symphonische Dichtungen Dante und Lalla Rookh; Rutland Boughton, symphonische Dichtung

A Summer Night; Mackenzie, Overture Cricket on the Hearth; Elgar, Vorspiel zum Traum des Gerontius und eine neue Konzertouvertüre; Richard Strauss, Don Juan und Ein Heldenleben.

Breslau: Von den zwölf im Winter stattfindenden Abonnements-Konzerten der Vereinigung des Orchester-Vereins und der Sing-Akademie führt die Singakademie in drei Konzerten folgende Chorwerke auf: Missa solennis von Beethoven (Solisten: die Damen Nordewier-Reddingius und Marie Henke, sowie die Herren Carl Dierich und Rudolf Gmür), ferner ein neues Requiem von Georg Henschel und Fausts Verdammung von Berlioz. Die übrigen neun Konzerte des Orchester-Vereins bringen: Die 4. Symphonie von Mahler, Overture zum Improvisator von d'Albert, Vorspiel zum 3. Akt des Pfeifertags von Schillings, einen symphonischen Walzer Olafs Hochzeitsreigen von Alexander Ritter, eine symphonische Ballade Der Woywode von Tschaiowsky. Mit Symphonieen werden vertreten sein: Beethoven (2., 5. und 6.), Haydn, Mozart, Schumann, Brahms, Liszt (Faust-Symphonie), Tschaiowsky (pathétische Symphonie), R. Strauss (Also sprach Zarathustra). Ferner gelangen einige kleinere Werke zur Aufführung, so J. S. Bachs brandenburgisches Konzert in F-dur, Beethovens zweite Leonoren-Ouverture, Mendelssohns Hebriden-Ouverture, die Orchestervariationen von Brahms und von Wagner das Meistersinger-Vorspiel, Siegfried-Idyll und Siegfrieds Rheinfahrt. — An Solisten sind zu diesen Konzerten gewonnen: Therese Behr, Nina Faliero, Theodor Bertram, Karl Scheidemann, Dr. Ludwig Wüllner, Clotilde Kleeberg, Eugen d'Albert, Leopold Auer, Hugo Heermann. Ausser diesen zwölf Konzerten, die Dr. Dohrn leitet, finden noch zwölf volkstümliche Konzerte unter Leitung von Hermann Behr statt, ferner im grossen Börsensaal acht Kammermusik-Abende.

Brüssel: Die Concerts populaires (Dir. S. Dupuis) zeigen vier Konzerte an unter Mitwirkung von Busoni, Kreisler, Marteau; im vierten Konzert findet eine Aufführung des vollständigen II. Aktes von Parsifal statt. — Die Concerts Ysaye werden fünf Veranstaltungen geben, davon vier unter Ysaves und eine unter Mottis Leitung. Als Solisten sind engagiert die Damen Destinn und Kleeberg-Samuel, die Herren Planté, Pugno, H. Becker, J. Thibaud, Deru. Die Konzerte finden nicht mehr im Alhambatheater, sondern wie die Concerts populaires im Monnaie-theater statt.

Danzig: Im ersten Konzert der Singakademie kommt Schumanns Paradies und Peri zur Aufführung, am Karfreitag die Matthäuspassion. Das Hauptereignis bildet die Aufführung des Elgarschen Oratoriums Der Traum des Gerontius. Die Abonnements-Künstler-Konzerte bringen an Novitäten in vier Konzerten u. a. die c-moll-Symphonie von Klughardt und den Manfred von Schumann. Dr. Wüllner ist als Rezitator gewonnen, während ein Teil der Mitglieder der Singakademie die Chöre zu diesem dramatischen Gedicht singen wird. Dirigent dieser Konzerte ist Musikdirektor Binder.

Elberfeld: Für die sechs Abonnements-Konzerte der Konzert-Gesellschaft unter Leitung von Dr. Hans Haym sind die Programme wie folgt festgesetzt: I. Elias. II. Symphonie (No. III, d-moll) von G. Mahler. Nachtlid Zarathustras von F. Delius. Herr Oluf von H. Pfitzner. III. Judas Maccabäus. IV. Beethoven-Abend. V. Messe in f-moll von A. Bruckner. Requiem von Mozart. VI. Die Matthäus-Passion.

Frankfurt a. M.: In den zwölf Freitagskonzerten der Museums-Gesellschaft werden als Solisten mitwirken: Gesang: die Damen Brema, Foster, Lehmann, Schumann-Heink, sowie die Herren E. Kraus und L. Vernon; Klavier: die Herren d'Albert, Dohnányi und Sapellnikow; Violine: Frl. Jolivet, sowie die Herren Halir, Heermann und Thibaud; Violoncell: Herr Becker. Zum erstenmale werden zur Aufführung gelangen: E. d'Albert: Ouverture zu der Oper Der Improvisator, A. Bruckner: Symphonie No. 7 in E-dur, A. Glazounow: Symphonie No. 7 in F-dur, A. Järnefelt: Korsholm, symphonische Dichtung, W. Lampe: Phantasie in c-moll für grosses Orchester, C. Saint-Saëns: Ouverture zu der Oper Les Barbares, R. Strauss: Taillefer, für Chor, Soli und Orchester und J. Suk: Ein Märchen. Die zehn Sonntagskonzerte werden folgenden Tondichtern gewidmet sein: 1. Bach-Händel-Haydn, 2. Mozart, 3. Beethoven, 4. Berlioz, 5. Schubert-Mendelssohn, 6. Liszt, 7. Schumann, 8. Tschairowsky, 9. Brahms und 10. R. Strauss. Solisten sind die Herren H. Becker, K. Friedberg, H. Heermann, H. Gura, E. Forchhammer, E. Consolo, Broesgeest, Dr. L. Wüllner; die Damen Garnier, Myss-Gmeiner, Behr. Die zehn Kammermusik-Abende begannen am 3. Oktober.

Felix Weingartner wird in vier Konzerten sämtliche Beethovenschen Symphonien zur Aufführung bringen.

Der Caecilien-Verein wird im Winter aufführen: Judas Maccabäus von Händel (in der Einrichtung von F. Chrysander) Faust-Scenen von Schumann, Johannispassion von J. S. Bach. Als Solisten wirken mit die Herren Forchhammer, Büttner, Pinks, Messchaert, Broesgeest, Litzinger, Müller; die Damen Rückbeil-Hiller, de Haan-Manifarges, Günther, Stapelfeld, Nordewier-Reddingius, Fesca.

Halle: Neben zwei Konzerten des Berliner Tonkünstler-Orchesters (R. Strauss), drei Konzerten der Meininger Hofkapelle (Steinbach) und fünf Konzerten des Winderstein-Orchesters aus Leipzig soll die bevorstehende Wintersaison die erste Aufführung von Klughardts Judith durch die Singakademie unter Prof. Reubke, sowie Klavierabende von Eugen d'Albert, Edouard Risler und Frederic Lamond, und ferner Konzerte von Alexander Petschnikoff, Rose Ettinger, Sandra Droucker, Pablo de Sarasate, Berthe Marx u. s. w. bringen.

Karlsruhe: Felix Mottl veranstaltet in dieser Saison mit dem Grossherzogl. Hoforchester acht Abonnements-Konzerte, die im grossen Festhallsaal stattfinden werden. Zwei derselben sind ausschliesslich der Aufführung grosser Chor- und Orchesterwerke gewidmet; für die sechs übrigen sind hervorragende Solisten gewonnen.

Köln: Neben Steinbach haben noch Richter, Strauss, Mottl, Muck, d'Albert und Weingartner die Leitung der Gürzenich-Konzerte übernommen.

Vor kurzem hat sich eine neue Musikvereinigung unter dem Namen Kölner Singakademie gebildet, die beabsichtigt, neben den Chorwerken unserer Klassiker auch solche von modernen Komponisten zu billigen Eintrittspreisen aufzuführen. Von grösseren Werken sind Elias von Händel und Matthäuspasion von Schütz in Aussicht genommen. Im April wird ein historisches Konzert stattfinden, das einen Überblick über den a cappella- und Solo-Gesang des 16. bis 17. Jahrhunderts geben soll. Die Leitung hat Dr. Max Burkhardt inne.

Krefeld: Eine angenehme Abweichung von dem jährlich wiederkehrenden Programm der Konzert-Gesellschaft mit seinen sechs Abonnements-Konzerten bringt die kommende Saison: Am 26. und 27. Oktober soll ein zweitägiges Musikfest arrangiert werden und zwar aus Anlass des 50-jährigen Bestehens der Abonnements-Konzerte. Die Konzert-Gesellschaft kann den in geschäftlicher Hinsicht immerhin gewagten Schritt umso zuversichtlicher thun, als die Arrangements und Leistungen bei Gelegenheit des im Juni stattgefundenen Tonkünstlerfestes des Allgem. Deutschen Musikvereins noch in bester Erinnerung sind. — „Tonkünstlerfest!“ Manchem gruselt's noch beim Gedanken an das Riesenprogramm und das gehörte Neue und Hypermoderne! Ein „Musikfest“ hört sich schon milder an, und dabei wird es doch ein kleines Tonkünstlerfest geben: nicht nur der bewährte Taktstock Müller-Reuters (den man uns gern nach „Rheinlands Metropole“ als Nachfolger Wüllners entführen möchte) wird Chor und Orchester beherrschen, Richard Strauss und Professor Humperdinck werden die Kinder ihrer Phantasie selbst vorführen. Ersterer will seinen Till Eulenspiegel dirigieren, während Humperdinck der Uraufführung des Sphärenreigens aus seinem reizenden Dornröschen beiwohnen will. — Neben der Jubiläumsfeier werden noch fünf weitere Konzertabende im Laufe des Winters stattfinden. Folgende Aufführungen sind geplant: Johannis-Passion von Bach; Elias (erster Teil) von Mendelssohn; Die Jahreszeiten von Haydn; Manfred-Musik (mit verbindender Dichtung) von R. Schumann; Kantate von Bach; Triumphlied von Brahms; Sphärenreigen (für Chor und Orchester) aus Dornröschen (1. Aufführung) von E. Humperdinck; Chöre von Thuille und Neff; Neunte Symphonie von L. v. Beethoven; Jupiter-Symphonie von Mozart; eine Symphonie von A. Bruckner; Ouverturen von Beethoven, d'Albert und Schubert; Till Eulenspiegel von R. Strauss; Huldigungsmarsch von R. Wagner; Spanisches Liederspiel von R. Schumann; Klavier-Konzert von Otto Neitzel; Violin-Konzert von Mozart; Gesang-, Violin- und Klavier-Soli.

Leipzig: Der Riedel-Verein führt in dieser Saison in seinen vier Konzerten unter Leitung Dr. Göhlers an grösseren Werken auf: Deborah von Händel (in der Einrichtung von Dr. Chrysander), Missa solennis von Beethoven und e-moll-Messe von Bruckner.

Liegnitz: Das Programm für das Musikfest, das am 26. und 27. Oktober cr. im hiesigen Patria-Velodrom veranstaltet wird, ist nunmehr endgültig festgesetzt worden: 1. Tag. (Dirigent: Conrad Schulz-Liegnitz.) Faustus Verdammung, Berlioz. 2. Tag. (Dirigent: Dr. Dohrn-Breslau). I. Teil: 1. Egmont-Ouverture, Beethoven. 2. Sopransoli mit Orchester (Marcella Pregi) a) Arie aus einer ungedruckten Oper, Haydn. b) Der Streit zwischen Phöbus und Pan, J. S. Bach. 3. Serenade für Streichorchester Eine kleine Nachtmusik, Mozart. 4. Sopransoli mit Klavier (Marcella Pregi): Fünf Lieder a. d. ital. Liederbuch, Hugo Wolf. 5. Die achte Symphonie, Beethoven. II. Teil: 6. Faust-Ouverture, Rich. Wagner. 7. Faust-Symphonie mit Männerchor und Tenorsolo (Dr. Wüllner), Frz. Liszt. 8. Sonnengesang aus Franziskus mit Tenorsolo (Dr. Wüllner), Edgar Tinel.

London: Ein Mysterium Bethlehem von Joseph Moorat soll im kommenden Winter aufgeführt werden. Auch in Oxford ist die Aufführung dieses Werkes in Aussicht genommen.

Malland: In das Programm der Scala sind folgende Werke zur Neuaufführung aufgenommen: Fausts Verdammung von Berlioz (als Oper), Luisa Miller von Verdi, Oceana von Smareglia, Asrael von Franchetti, Ein Maskenball von Verdi und I Lituani von Ponchielli.

Im Dal Verme-Theater sollen im Herbst zur Aufführung kommen: Christoforo Colombo von Franchetti, Bohème von Puccini, Cecilia von Orefice und Aida von Verdi.

Montreux: In den Symphoniekonzerten (Kapellmeister Oscar Jüttner) werden in kommender Spielzeit folgende Werke zu Gehör gebracht werden: d'Albert Overture Die Abreise; Curti Vorspiel zu Hertha; Umlauf Vorspiel zu Evanthia; Dvořák Overture Der Bauer, ein Schelm; Strauss Also sprach Zarathustra und Vorspiel zu Guntram; Hillemacher Orchester-Suite; Lalo Symphonie g-moll; Dukas Symphonie und Der Zauberlehrling; Florida Symphonie in D-dur; Bordier d'Angers Adieu suprême; Humperdinck Maurische Rhapsodie; Liszt Orpheus; ferner Werke von César Franck, Blockx, Dalcroze, Oertel, Kessel, Tschaiowsky etc.

München: Als Nachfolger Sigm. von Hauseggers wird in der kommenden Saison B. Stavenhagen die Leitung der „Volkskonzerte“ und „Modernen Abende“ des Kaimorchesters übernehmen. Das Programm verheißt sämtliche Beethovenschen Symphonieen, sowie die symphonischen Dichtungen Liszts.

Die Königl. Akademie beabsichtigt in der kommenden Saison unter Leitung ihres Direktors B. Stavenhagen aufzuführen: Israel in Ägypten von Händel, Ein deutsches Requiem von Brahms, Die Flucht nach Ägypten von Berlioz und Te deum von Bruckner.

Osnabrück: Das Programm des Musikvereins (R. Wiemann) sieht für die vier Konzerte der Saison u. a. folgende Werke vor: Violin-Konzert von Beethoven (Prof. Halir), Faust-Scenen von Schumann, Leben und Ideal von M. Puchat, Klavier-Konzert von Grieg (Wiemann), Nachtlied aus Zarathustra für Bariton und Orchester (bearbeitet von Wiemann), Romantische Symphonie von Bruckner, Elfenlied für Frauenchor und Orchester von Hugo Wolf, Overture zum Barbier von Bagdad von Cornelius und Messias von Händel.

Strassburg: Das städtische Orchester veranstaltet unter Leitung von Professor Stockhausen im „Union-Saal“ acht Konzerte. Das Programm enthält u. a. an Ouvertüren: Beethoven, Leonore No. 1, Weihe des Hauses; Berlioz, König Lear; Brahms, Tragische, Akademische; Dvořák, Karneval-Ouvertüre, Mein Heim; Edw. Elgar, Konzert-Ouvertüre; Gluck, Alceste; Goldmark, Sakuntala; Haydn, Ouvertüre z. Op. Isola disabitata; Massenet, Ouvertüre de Phèdre; Mendelssohn, Meeresstille und glückliche Fahrt; Weber, Abu-Hassan. Symphonieen: Beethoven, No. 1 und 5; Berlioz, Fantastique, Romeo und Julie; Brahms, D-dur No. 2; Dräseke, Tragische Symphonie; Glazounow, No. 5; Haydn, La Reine, Ungedruckte Symphonie in F-dur; H. Huber, 2. Symphonie (Böcklin); Tschaiowsky, Symphonie No. 2 und 5; Mozart, D-dur; Schubert, C-dur; Schumann, Es-dur No. 3; Dvořák, No. 2 d-moll. Symphonisches: Berlioz, 3 Sätze von Damnation; Bizet, Suite, Jeux d'enfants; Bach, Brandenburgisches Konzert in G-dur, Suite für Flöte und Streichorchester; Brahms, Serenade in D-dur, Variationen über ein

Thema von Haydn; César Franck, *Le chasseur maudit*; Paul Dukas, *L'apprenti sorcier*; Grieg, 2 elegische Melodien für Streichorchester; Liszt, *Orphée*; Mozart, *Concertante*, Quartett für Blasinstrumente; Saint-Saëns, *Danse macabre*, *Rouet d'Omphale*; Schubert, *Entreact aus Rosamunde*; Volkmann, *Serenade in d-moll*; Volbach, *Es waren zwei Königskinder*; R. Strauss, *Tod und Verklärung*. Chorwerke: Bach, *Matthäuspassion*; Bruckner, *Tedeum*; Liszt, *Stabat Mater aus Christus*; Mendelssohn, *Loreley-Finale*; Schumann, *Paradies und Peri*; Urspruch, *Frühlingsfeier*; Mozart, *Messe in c-moll*; Brahms, *Triumphlied*; Hugo Wolf, *Ballade Der Feuerreiter*. Von auswärtigen Künstlern sind zur Mitwirkung in Aussicht genommen: Violine: Marteau, Thibaud, Heermann; Klavier: Friedberg, Ansoerge, Fräulein Girod; Gesang: Wedekind, Hiller, Margarete Garnier, Petersen, Noordewier-Reddingius, Staegemann, Dr. Wüllner, Scheidemantel, van der Beek, Haas. Für die vier Kammermusik-Aufführungen (Schuster, Nast, Salter, Möckel) sind in Aussicht genommen: Beethoven, *Streichquartette, c-moll op. 18, C-dur op. 59, Es-dur op. 127, Quintett C-dur, Trio c-moll*; Mozart, *F-dur, Quintett C-dur, Divertimento mit Bass und Hörnern D-dur*; Haydn, *d-moll op. 76, G-dur op. 64*; Mendelssohn, *Es-dur op. 12*; Schubert, *a-moll, Oktett*; Brahms, *c-moll, a-moll, Grieg, g-moll*; Strauss, *Klavierquartett*. Weitere Werke von d'Albert, Cherubini, Dittersdorf, Raff, Spohr, Schumann, Tschalkowsky, Volkmann, Chöre, Gesänge und anderes.

Wien: Der Wiener Konzert-Verein wird in der kommenden Saison zwei Cyklen von je sechs Symphonie-Konzerten veranstalten, welche unter Leitung Ferdinand Löwes im grossen Musikvereinssaale stattfinden werden. Zur Aufführung sind in Aussicht genommen Werke von Bach, Händel, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Brahms, Bruckner, ferner in Wien bisher noch unaufgeführte Werke von César Franck, Richard Strauss, Max Schilling, Hans Koessler, Ernst v. Dohnányi, Felix Gotthelf, Edward Elgar und Franz Schrecker. — In einem ausserordentlichen Konzerte soll Beethovens „Neunte“ zur Aufführung gelangen. — In dem statutarischen Konzert für die Vereinsmitglieder wird die C-dur-Symphonie von Schubert, das Doppelkonzert für Violine und Violoncello von Brahms und die *Faust-Ouverture* von Wagner zur Aufführung gelangen. — Ausserdem veranstaltet der Wiener Konzert-Verein unter Leitung der Herren Kapellmeister Adolf Kirchl und Anton Barthlmé populäre Orchester-Konzerte, die im grossen Musikvereinssaale und im Volksgarten stattfinden werden.

Wiesbaden: Die Kurverwaltung hat für die zwölf Cyklus-Konzerte eine Reihe namhafter Künstler gewonnen: Emmy Destinn, Schumann-Heink, Wedekind, Wittich, Alessandro Bonci, Kraus, Knote, Knüpfer, Scheidemantel (Gesang), Marteau, Kreisler, Sarasate, Ysaye (Violine), d'Albert, Rosenthal, E. von Dohnányi (Klavier).

TAGESCHRONIK

Der Oratorienverein zu Kassel hat den Darmstädter Kapellmeister K. Hallwachs zu seinem Dirigenten gewählt.

Die Direktion des Stadttheaters in Düsseldorf geht mit Ende dieser Saison von Herrn Heinrich Gottinger an Herrn Ludwig Zimmermann, bisher Oberregisseur am Kölner Stadttheater, über.

An Stelle des verstorbenen Hofkapellmeisters Dr. Aug. Klughardt in Dessau ist vorläufig Kapellmeister Mikorey aus Elberfeld verpflichtet worden.

Konzertmeister Prof. Rappoldi feierte am 1. Oktober das Jubiläum seiner 25jährigen Lehrthätigkeit am Königl. Konservatorium in Dresden.

Zum Nachfolger des vor Kurzem von der Leitung der Sixtinischen Kapelle in Rom zurückgetretenen bisherigen Dirigenten Abbate Mustafa ist Lorenzo Perosi, der zweite Dirigent der genannten Kapelle, bestimmt worden.

Am 1. Oktober übernahm Kapellmeister Hans Maier aus Bielefeld die Leitung des Städtischen Orchesters in Barmen.

Zum stellvertretenden Chormeister der Berliner Liedertafel ist unter zahlreichen Bewerbern der Musiklehrer Max Werner gewählt worden.

In München hat sich der Violoncellist Heinrich Kiefer dauernd niedergelassen. Seine Stellung als Solovioloncellist des Leipziger Philharmonischen Orchesters hat Kiefer aufgegeben, um von jetzt ab ganz seinen Konzertreisen zu leben.

An Stelle des bisherigen Dirigenten des Breslauer Philharmonischen Orchesters Musikdirektor Baumanns, ist Rudolf Glasneck, ein Schüler Prof. Joachims, gewählt worden.

Josef Pembaur, bisher Lehrer an der Königlichen Akademie der Tonkunst in München, wurde als Lehrer des Klavierspiels an das Königliche Konservatorium in Leipzig berufen.

Karl Wassmann, Grossh. Bad. Hofmusiker, Verfasser einer vollständig neuen Violinmethode „Quintendoppelgriffsystem“, sowie der Broschüre „Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik“ starb am 15. September in Schoenberg i. Schwarzwald.

Für den Sängewettstreit, der im nächsten Jahre in Frankfurt a. M. abgehalten wird, soll eine grosse Festhalle gebaut werden, in der etwa 8000 Zuhörer, 1600 Sänger und 120 Musiker Platz finden können.

Der Bremer Männergesangverein feierte am 28. September sein 25jähriges Bestehen durch ein Konzert im grossen Centralhallensaale.

Der Musikalienverlag Julius Hainauer in Breslau beging am 29. September die Feier seines 100jährigen Bestehens.

In dem Amsterdamer internationalen Gesangswettstreit gewann den ersten Preis der Haarlemer Verein Zang en Vriendschap und den zweiten Preis der Krefelder Sängerverein. Für das Jahr 1903 ist ein neuer internationaler Gesangswettstreit geplant.

Die czechischen Handelsorganisationen in Prag und den Vororten planen während der Sommermonate die cyklische Aufführung der Opern und Symphonien Smetanas im czechischen Nationaltheater unter Mitwirkung der hervorragendsten slavischen Künstler.

Ein neues und in Deutschland wohl auch neuartiges Konzertunternehmen trat am 3. Oktober zu Leipzig ins Leben. Es werden dort unter dem Titel „Symphonische Vorträge“ wöchentliche Symphoniekonzerte veranstaltet, in denen der musikalischen Aufführung jedesmal eine analytische Erläuterung am Klavier vorausgehen soll. Das Unternehmen unterscheidet sich also auch von den französischen „Conférences“, in denen ein kurzes Lebens- und Schaffensbild des

betreffenden Komponisten, nicht aber Spezialerläuterungen gegeben zu werden pflegen. Der Unternehmer und Dirigent dieser Konzerte ist Herr Ferdinand Schäfer.

In Leeds fand ein Musiker-Kongress statt, an dem sich eine grosse Anzahl von Musikinteressenten des nördlichen England beteiligten.

Das von Hellmer und Fellner erbaute neue prächtige Stadttheater in Fürth wurde am 18. September mit Beethovens Fidelio eröffnet.

Ein Aufruf an die deutsche Künstlerschaft in Sachsen betreffs des projektierten Nationaldenkmals für Richard Wagner in Leipzig wird in den nächsten Tagen erscheinen. Für das in grossem Stil geplante Denkmal sind 300 000 bis 500 000 Mk. vorgesehen.

Ein Musikerheim wird Berlin demnächst erhalten. In den Kreisen der Berufsmusiker ist es schon längst als dringendes Bedürfnis empfunden, ein eigenes Heim zu haben, wo die Verwaltung des Vereins Berliner Musiker und die Musikerbörse untergebracht werden können. Nach langen Verhandlungen hat eine mit der Aufgabe der Terrainwerbung betraute Kommission ein Grundstück im Centrum ausfindig gemacht. Die Generalversammlung des Vereins Berliner Musiker erklärte sich mit der Erwerbung einverstanden, so dass nun mit möglichster Beschleunigung der Bau gefördert werden kann.

Der Böhner-Verein in Gotha, der die musikalischen Vorgänge in Thüringen mit Interesse verfolgt, hat eine Aufstellung der Biographien der vorzüglichsten Musiker und Tondichter Thüringens, soweit sie ihm bekannt geworden sind, in der Absicht vorbereitet, solche in einer Druckschrift zu veröffentlichen. Es handelt sich um folgende Thüringer Musiker und Tondichter: A. Abel, Adlung, Agtbe (2), Agricola, Albert C. G., Aper; B. Bagge, Becker (2), Belke, Bellermann, Biehl, Buschmann, Blüthner, Bechstein, Bach (11), Böhner, Büchner; C. Calvisius; D. Dohs, Dotzauer, Dräseke; E. Eberwein (2), Eccard, Ernst C. G.; F. Fink, Fischer, Flügel (2), Forkel, Frank, Freiberg, Fritsch, Froberger, Früh; G. Gebhardi, Genast, Gerber, Gleich, Göpfart, Gottschalg, Götze (3), Grunicke, Gumbert; H. Heringen, Heinichen, Hermstedt, Hermann, Hentschkel, Hopfe; I. Jungmann (2); K. Kaiser, Keiser, Kellner, Kirnberger, Kittel, Klauwell (2), Kleffel, Kniese, Koch, Krebs, Kühmstedt, Kummer; L. Lampert, Langert, Listemann (2), Ludwig, Lux (2); M. Machts, Meyer, Milde (2), Mohr, Müller, Sonneberg (1), Weimar (1), Altenburg (1), Weissensee (1), M.-Hartung, M.-Werra; N. Neithardt, Neumarkt, Niedt, Nohr; O. Ochs; P. Petzold, Piutti, Popp, Prätorius (2); Q. Queisser; R. Ramann, Ratzenberger, Rheinthal, Rembt, Reubke, Rhaw, Riem, Riemann, Rinck, Ritter, Roda, Rhode, Rolle; S. Sachs, Sattler, Schärnack, Scheidemantel, Schmidt, Schreck, Schröder (3), Schuber, Schucht, Schulz, Schunke, Schütz, Schwahn, Schweitzer, Seeber, Seidel, Seifert, Senff, Schneider, Simon, Sorge, Spangenberg, Späth, Spindler, Spittel, Stade, Stavenhagen, Steingräber, Stolze, Stöpel, Stör; T. Taubert, Theile, Thiele, Thierfelder, Thureau, Tiersch, Töpfer; V. Voretzsch, Vulpius; W. Wagner (Mühlberg), Walch, Walther (Kahla), Walther (Erfurt), Wedemann, Werkmeister, Wettig, Wieprecht, Wilhelm, Winterberger, Wohlfahrt (3); Z. Zang, Zimmer, Zöllner (3). (Die Zahlen neben den Namen bedeuten die Anzahl der aufgenommenen Musiker gleichen Namens.)

Die Beziehungen Muzio Clementis zu Beethoven, über die in der Beethoven-Literatur bisher nur spärliche, mangelhafte Quellen verratende Nachrichten bekannt wurden, dürften in kurzem durch die Veröffentlichung einer Anzahl Briefe Clementis näher beleuchtet werden. Diese Briefe sind im Besitze Sir Cecil

Clementi-Smiths, eines Enkels des berühmten Pianisten. Einer dieser Briefe ist an den Compagnon Clementis in London, F. W. Collard, gerichtet und in einem Englisch abgefasst, das den sprachlichen Kenntnissen des italienischen Musikers alle Ehre macht. Über die erste Begegnung und das erste Geschäft Clementis mit Beethoven giebt er unbekannte und unterhaltende Aufschlüsse.

Wien, den 22. April 1807.

Lieber Collard! Durch kleine Praktiken, und ohne mir etwas vergeben zu müssen, habe ich endlich bei jener hoheitsvollen Schönheit, Beethoven, eine vollkommene Eroberung gemacht. Er hat zuerst angefangen, indem er auf öffentlichen Plätzen mich angrinste und mit mir liebäugelte. Natürlich bot ich alles auf, ihn nicht zu entmutigen. Allmählich liess er sich auf einen freundschaftlichen Plausch ein, bis ich ihm zufällig eines Tages auf der Strasse begegnete. „Wo wohnen Sie?“ fragt er mich. „Ich habe Sie ja schon eine ganze Weile nicht gesehen?“ Darauf gab ich ihm meine Adresse. Zwei Tage später finde ich auf meinem Tisch seine Karte. Und zwar von ihm selbst gebracht, denn ich erkannte aus meines Dienstmädchens Beschreibung ihn in seiner reizenden Erscheinung. Vortrefflich, dachte ich. Drei Tage später spricht er wieder bei mir vor und findet mich zu Hause. Und nun malen Sie sich die gegenseitige Ekstase einer solchen Begegnung aus! Ich habe mir aber redliche Mühe gegeben, sie zum Vortheile unseres Hauses auszunützen. Sobald es also der Anstand erlauben wollte, und nachdem ich einige seiner Kompositionen aus Leibeskräften gelobt hatte, fing ich an: Stehen Sie mit meinem Verleger in London in Verbindung? — „Nein“, sagt er. — „Angenommen nun, Sie ziehen mich vor.“ — „Von ganzem Herzen!“ — „Abgemacht!“ — „Was haben Sie fertig?“ — „Ich werde Ihnen eine Liste bringen.“ Kurz und gut, ich kam mit ihm überein, ihm folgende Manuskripte abzukaufen: Drei Quartette, eine Symphonie, eine Ouvertüre, ein Konzert für Violine, das wunderschön ist und das er auf meine Bitte für das Pianoforte bearbeiten wird, ohne eine Note hinzuzufügen; endlich ein Konzert für das Pianoforte. Für das alles haben wir ihm zweihundert Pfund Sterling zu zahlen. Unser Eigentumsrecht jedoch gilt nur für die britischen Besitzungen. Heute geht ein Kourier über Russland nach London ab; er wird Ihnen ein oder zwei der oben erwähnten Sachen bringen. Ich erinnere Sie noch einmal, dass er das Violin-Konzert selbst bearbeiten und Ihnen, so bald er kann, schicken wird. Für die Quartette etc. können Sie Cramer oder einen andern, aber sehr geschickten Menschen gewinnen, der sie für das Pianoforte bearbeiten kann. Die Symphonie und die Ouvertüre sind wunderbar schön, so dass ich glaube, ein vorzügliches Geschäft gemacht zu haben. Wie denken Sie darüber? — Desgleichen habe ich ihn beauftragt, zwei Sonaten und eine Phantasie für das Pianoforte zu komponieren. Und die wird er unserem Hause für sechzig Pfund Sterling lassen. (Beachten Sie wohl, ich habe in Pfund, nicht in Guineas abgeschlossen!) Kurz, er hat mir versprochen, für die britischen Besitzungen nur mit uns zu verhandeln...“ Um die Begeisterung zu erklären, womit der geschäftskundige Musiker von seiner Begegnung mit Beethoven spricht, sei hinzugefügt, dass es sich um folgende Werke des Meisters handelte: die drei Rasumowski-Quartette, op. 59, die vierte Symphonie und die Ouvertüre zu Coriolan.

Eine beachtenswerte Erfindung dürfte die Musiker und das musikliebende Publikum interessieren. Dem Pianisten Ernst Schmidt in Ottensen ist es gelungen, einen sehr sinnreich konstruierten Noten-Handdruck-Apparat zu er-

finden, durch den die Noten durchaus korrekt und sauber veranschaulicht werden. Die Erfindung, durch welche das Notenschreiben wegfallen würde, dürfte wohl manchem Musikliebhaber willkommen sein, zumal mit dem Apparat äusserst schnell gedruckt werden kann. Der Preis des Apparates dürfte sich bei einer Massenfabrikation etwa auf 1 Mk. bis 1.50 Mk. stellen.

Ein merkwürdiges Originalschriftstück Mozarts befindet sich im Besitz der Familie Mendelssohn-Bartholdy; es ist ein Bittgesuch an den Stadtmagistrat zu Wien. Auf der Aussenseite steht in drei Respektabsätzen: „Stadt-Magistrat! unterthäniges Bitten Wolfgang Amadé Mozart's, k. k. Hofcompositors, um dem hiesigen Herrn Kapellmeister an der St. Stephans-Domkirche adjungirt zu werden.“ Das von Mozart selbst geschriebene Gesuch ist auf einen Stempelbogen geschrieben und lautet:

„Hochlößlich Hochweiser Wienerischer Stadt-Magistrat!

Gnäßige Herren!

Als Herr Kapellmeister Hoffmann krank lag, wollte ich mir die Freiheit nehmen, um dessen Stelle zu bitten, da meine Musikalischen Talente und Werke, sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdiget, und ich selbst am hiesigen Höchsten Hofe als Compositor angestellt zu sein seit mehreren Jahren die Gnade habe; hoffe ich dieser Stelle nicht unwerth zu sein, und eines Hochweisen Stadt-Magistrats Gewogenheit zu verdienen. — Allein Kapellmeister Hoffmann ward wieder Gesund, und bei diesem Umstande, da ich ihm die fristung seines Lebens von Herzen gönne, und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienste der Domkirche und meinen gnäßigen Herren zum vorthelle gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungirt würde, und dadurch die Gelegenheit erhalte, diesem Rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen, und eines Hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im kirchenstyl ausgebildeten kännnisse zu leisten vor andern mich fähig halten darf.

Unterthänigster Diener

Wolfgang Amadé Mozart.

K. K. Hofcompositor.

Von Marseille aus ist vor kurzem die erste Orgel in China eingeführt worden. Sie wird in der Kathedrale der Gesandten in Peking aufgestellt.

Ein neues englisches Gesetz über das musikalische Eigentum trat dieser Tage in Kraft. Es dürfte auch die deutschen Autoren und Komponisten, die bis jetzt in England ungestraft geplündert werden durften, interessieren. Sehr seltsam ist es, dass das neue Gesetz für die wahren Veranstalter der musikalischen Piraterie, die Verleger, die ausländische Kompositionen ohne Erlaubnis nachdrucken und verbreiten, keine Strafen festsetzt. Es trifft vielmehr nur die Kolporteure, die die Kompositionen auf den Strassen verkaufen; und auch hier geht man sehr milde zu Werke: es ordnet nur die Konfiskation der bei dem Kolporteur gefundenen Exemplare an. Wenn das Gesetz aber auch sehr unvollständig ist, so werden doch die grossen Musikverleger in London, Berlin und Paris von jetzt an wenigstens ein kleines Mittel zum Schutze ihres Eigentums haben.



KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Die neue Spielzeit setzte unter ungünstigen Vorzeichen ein. Beide Operngesellschaften, die „Niederländische Oper“, sowie das „Lyrische Tooneel“ boten als erste Aufführung „Hoffmanns Erzählungen“, wetteiferten in Besetzung und Ausstattung des lebenswürdigen Werkes, erzielten jedoch keine finanziellen Erfolge. Für phantastische Werke ist nun mal der Holländer zu wenig ideal angelegt, so dass er sich beispielsweise auch Werken wie „Freischütz“ und „Undine“ gegenüber ablehnend verhält. Die Niederländische Oper hatte dazu noch mit ihrem Chor Kämpfe auszufechten, der plötzlich trotz abgeschlossener Kontrakte mit einer Reihe von Forderungen hervortrat, die von Direktor van der Linden fast alle zugestanden wurden. Dennoch streikte der Chor und warf sich dem sozialdemokratischen Bund in die Arme, der den Feldzug mit Gewaltmitteln, wie Störungen der Vorstellungen und Werfen mit Bomben aus Schwefelwasserstoffgas, führte, die beim Platzen gar lieblichen Duft verbreiteten. In Amsterdam sowohl wie in Rotterdam war die ganze Polizeimacht auf den Beinen und das Militär in den Kasernen konsigniert. Nach geschlossenem Frieden schlug die aus 25jährigem Schlaf erweckte „Norma“ ein, dank der grosszügigen Darstellung der Titelrolle durch Charlotte Cronegg, die den dramatischen und Koloraturanforderungen gleich trefflich gerecht wurde. Das durch seine vorzüglichen Mozartaufführungen unter Peter Raabe rasch zu Ansehen gelangte Lyrische Tooneel bereitet „Die verkaufte Braut“ und „Lakmé“ vor, letztere eine Glanzleistung von Frau Engelen-Sewing. Hans Augustin.

BRESLAU: Unsere Oper hat pünktlich um die Mitte des September mit dem ihr von jeher eigenen, übereifrigen Fleisse wieder eingesetzt und das Publikum in rascher Folge mit Reprisen von Tannhäuser, Carmen, Freischütz, Troubadour, Cavalleria, Samson und Dalila, Verkaufte Braut überschüttet. Das Personal ist im grossen Ganzen stabil geblieben, so dass die Eröffnungsvorstellung — Tannhäuser — in der hier gewohnten Besetzung in Scene gehen konnte. Am Dirigentenplatz sass ein neuer Mann, Herr Michael Balling aus Lübeck. Er gehört seit geraumer Zeit zur Bühnenassistentz in Bayreuth, liebt daher breite Tempi und legt besonderes Gewicht auf die scharfe Darstellung des musikalischen Motivs. Dabei fehlen ihm nicht die technischen Fertigkeiten, die den guten Theaterkapellmeister machen. Er ist jedenfalls ein fähiger Dirigent, dem freilich eine gewisse Nüchternheit anhaftet und der uns die ausserordentliche Kapazität seines Vorgängers Alfred Hertz kaum im vollen Umfang ersetzen wird. Ballings zweite Opernleitung, der Freischütz, bestätigte den ersten Eindruck durchaus. Unter den wenigen Solisten, die sich dem Ensemble in diesem Winter angliedern, befindet sich Herr Desider Matray, dem die hohen Heldenpartien zufallen. Herr Matray wies sich bereits als José, Manrico, Turiddu über seine Qualitäten aus, deren Schwerpunkt auf stimmlichem Gebiet liegt. Matrays Tenor ist ungewöhnlich stark und prunkt, wie viele bei Hey gebildete Stimmen, mit einer kolossalen Mittellage, die der Wirkung der nicht immer mühelosen Höhe Abbruch thut. Als Darsteller zeigte sich Herr Matray äusserlich gewandt. An die „deutschen“ Rollen, die eigentlich seinem robusten Material am meisten zusagen müssten, wird er sich nicht wagen dürfen, bevor er nicht seine nachlässige Textbehandlung beträchtlich verfeinert und germanisiert hat.

Dr. Erich Freund.

DRESDEN: Nach einer infolge des Todes König Alberts länger als sonst bemessenen Ferienpause hat die Königl. Hofoper am 10. August ihre neue Spielzeit mit Wagners „Tannhäuser“ begonnen. Eine Neuheit wurde bisher noch nicht herausgebracht, doch waren zwei Neueinstudierungen zu verzeichnen, welche das löbliche Bestreben der Intendanz bekundeten, das Publikum von seiner einseitigen Bevorzugung pathetischer Opernmusik nach Möglichkeit zurückzubringen. Der Erfolg hat aber wieder gelehrt, dass dies nicht so leicht ist. Obwohl Mozarts köstliche „Entführung aus dem Serail“ in allen Rollen ausgezeichnet besetzt und unter Hofkapellmeister Hagens musikalischer Oberleitung auf das Gewissenhafteste neu studiert war, so entsprach die Anteilnahme des grossen Publikums doch leider durchaus nicht den billigen Erwartungen. Dasselbe war bei Smetanas „Verkaufter Braut“ der Fall, die unter Generalmusikdirektor v. Schuch eine glänzende Neuaufführung erfuhr, aber sich dennoch nicht dauernd im Spielplan halten zu können scheint. Unser Publikum bevorzugt in erster Linie Wagner, der mit 51 Abenden den vorjährigen Spielplan beherrscht und auch bisher in der neuen Saison seine mächtige Anziehungskraft wieder bewährt hat; eine Gesamt-Aufführung des „Ring des Nibelungen“ kann als der Höhepunkt der Opern-Vorsaison gelten. Leider wurde die Leistungsfähigkeit der Hofoper durch zahlreiche Erkrankungen unter den ersten Kräften wesentlich beeinträchtigt; besonders schmerzlich war die während der Aufführung des „Rheingold“ ganz plötzlich erfolgte und seitdem leider noch nicht wieder behobene Erkrankung unseres Heldenentors Georg Anthes. „Gäste kamen und Gäste gingen“ infolgedessen, aber es waren eben doch zumeist nur Verlegenheitsgastspiele ohne bleibende Nachwirkung. Ausnahmen bildeten ein längeres Gastspiel der trefflichen Altistin Frau Schumann-Heink und vor allem das zweimalige Auftreten des Herrn Ernst Kraus von der Berliner Hofoper. Dieser Künstler, den man hier noch nicht gehört hatte, riss als Jung-Siegfried durch seine sieghafte Stimme, hohe Gesangkunst und frische, alles Theatermässige vermeidende Natürlichkeit alle Hörer zu stürmischer Begeisterung hin und stand auch als Siegfried der „Götterdämmerung“ auf ragender Höhe. Das war eines von denjenigen Gastspielen, die auf die heimischen Künstler wie auf das Publikum befruchtend wirken und deshalb von hoher Bedeutung sind. An weiteren Abenden stellten sich neuverpflichtete Mitglieder in ihren ersten Rollen oder alte Mitglieder in neuen Partien vor, sodass der Kritiker oft Tag für Tag im Opernhause sein musste. Aber auf ein musikalisches Ereignis, das die weite Musikwelt interessieren könnte, warten wir vor der Hand noch immer.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: Unter glücklichen Auspizien hat am 14. September die neue Spielzeit mit einer Aufführung des nach Münchener Muster neu inszenierten Lohengrin ihren Anfang genommen. Martha, Troubadour, Zaubersflöte, Freischütz, Tannhäuser sind in mehr oder minder guten Aufführungen gefolgt. Gebrath bewährt sich wieder als ein durchaus tüchtiger Regisseur, der im Verein mit dem rastlos vorwärtsstrebenden Direktor Gregor das unter den gegebenen Verhältnissen Mögliche leistet. Das Orchester ist vorzüglich und Baldrich ein routinierter Dirigent; was uns aber fehlt, ist ein Kapellmeister, der nicht nur zu dirigieren, sondern auch zu inspirieren versteht. Auch der Chor, freilich das Schmerzenskind aller Provinzialbühnen, entspricht noch nicht den billigerweise zu stellenden Anforderungen. Mehrere von den im Vorjahr bewährten Kräften sind uns erhalten geblieben. Im übrigen zeigt das Ensemble ein völlig neues Gesicht. Das süsse Mädel von Heinrich Reinhardt hat hier nicht gefallen; für solche faden Machwerke ist hier glücklicherweise kein Boden.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M: Mit einer in wesentlichen Zügen veränderten Physiognomie ist unser Ensemble in die neue Saison eingetreten. Ejnar Forchhammer und Tijssen gaben erste Tenorpartien, für den Bariton Nawiasky, der schon im Juni schied, kam



Max Breitenfeld von Köln; Ludw. Mantler, der Bassbuffo, wurde durch Steffens ersetzt, die Koloratursängerin Fräul. M. Bossenberger durch Fräulein Schiroy — vorläufig noch nicht ganz ersetzt. Immerhin nimmt sich diese Umbildung des Personalbestandes vertrauenswürdig aus, das hat sich in den beiden wichtigsten Ereignissen der jüngsten Zeit gezeigt: in einer Neustudierung des „Don Pasquale“ von Donizetti und der Erstaufführung der Oper „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns. Beide Werke fanden viel Gunst, jenes fast noch die herzlichere Aufnahme. Die reizende Donizettische opera buffa erschien in einer neuen gewandten Textverdeutschung von O. J. Bierbaum und einer ebenfalls sehr bekömmlichen Überarbeitung der Partitur (z. T. auch mit instrumentalen Retouchen) von W. Kleefeld; dazu haben wir in Frau Schacko eine so allerliebste Norina, wie man sie dem Werk nur wünschen kann. Es ist in seiner Harmlosigkeit ein recht ergötzliches und dabei auch so italienisch-rassiges Unterhaltungsstück! „Samson“ von Saint-Saëns entbehrt bei der eklektischen Art seines Komponisten der kräftigen Rasse-Eigenschaft (die sozusagen „geschlechtslose“ Haltung der Musik, die bei solchem Eklektizismus meist herauskommt, empfindet man bei Saint-Saëns in der Oper stärker als im Konzertsaal!) und daneben auch des starken dramatischen Zuges, dafür entschädigt die Musik in gewissem Grade durch ihre gewählte, geistvolle Ausdrucksweise, ein würdiges, nicht übertriebenes Pathos — nicht zum wenigsten auch durch die pikanten, anmutigen Balletnummern. Forchhammer, der auch jüngst in der Wagner-Tetralogie als Loge, Siegmund und Siegfried viel berechnete Anerkennung fand, schlug als Samson wie im Liebesduett so auch im Schlussakt ergreifende, echte Töne an; Frau Greeff-Andriessen war eine ebenbürtige Partnerin. Nur den Beschränkungen von Takt und Tempo mag sie sich nicht gern fügen. Der neue Kapellmeister Dr. E. Kunwald dirigierte die schön ausgestattete Oper sicher und geschmackvoll, was sich auch dem musikalischen Präsidenten von „Pasquale“, Herrn Wolfram, nachsagen lässt.

Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Unsere Oper konnte in diesem Jahre ihren festgesetzten Eröffnungstermin gar nicht abwarten. Statt wie üblich am 1. September wurden die Pforten unseres Stadttheaters bereits am 31. August wieder unserem theaterlustigen Publikum erschlossen. Und seitdem „steigt“, wie das des Landes der Brauch ist, allabendlich eine Oper, manchmal auch giebt es deren zwei, da ja hier die gemischten Vorstellungen, die einen Menschen von ästhetischem Geschmack und künstlerischen Nerven rasend machen können, äusserst beliebt und begehrt sind. Zu sagen ist über diese Opernabende im übrigen nichts: Dass Herr Lehmann nach Kyritz engagiert ist und dass für ihn Herr Schultze den Grafen Luna singt, oder dass Frä. Müller in den Stand der Ehe übergetreten ist oder uns sonstwie abhandeln kam und ihr Rollenfach jetzt in den „bewährten Händen“ des Frä. Maier liegt — mit der Aufzählung von solch erschütternden Ereignissen möchte ich den Raum, der Höhenzüge künstlerischer Thätigkeiten verfolgen will, nicht ausfüllen. In den entscheidenden Fächern unserer Oper aber ist's beim Alten geblieben; nach wie vor steht Gille bei den wichtigsten Aufführungen an der Spitze, nach wie vor erfreuen wir uns des Besitzes Birrenkovens, Pennarinis, Goritz', Lohfings, der Damen Beuer, Fleischer-Edel, Hindermann — die „minorum gentium“ nicht zu nennen. Mit diesen Kräften, denen der thatkräftige Regisseur Herr Ehrl in den Angelegenheiten der Scene eine sichere Führung giebt, haben wir nebst vielem Mittelmässigen auch schon einige bemerkenswerte Aufführungen der „Walküre“ und des „Siegfried“ erlebt; Aufführungen, die besonders infolge der ihnen zu teil gewordenen Revision des Scenischen den Ideen ihres Schöpfers mehr gerecht wurden, als das ehemals der Fall war. Als erste Neuheit leistete unsere Oper sich den jüngsten Massenst: „Der Gaukler unsrer lieben Frau“. Das Werk kam hier zum ersten-

mal in deutscher Sprache heraus und man darf ihm Günstiges nach- und vorher- sagen — wenn nicht der literarisch wohl zu begründende, im übrigen aber zu schwer- fällige Titel die Herren Direktoren abschreckt, dürfte die sehr hübsche und feine Oper ihren Weg machen. Denn vor allem haben wir es hier endlich einmal mit einem guten Textbuch zu thun, das sehr geschickt, knapp und wirksam einen poetischen Stoff — den man bei Wilhelm Hertz im „Spielmannsbuch“ nachlesen kann — behandelt. Und im Besonderen war für Massenets, der im Idyllischen wurzelt und, ohne ein Dramatiker von Bedeutung zu sein, zarte Stimmungen meisterhaft herausbringt, dies idyllisch-mystische Libretto so recht geeignet. Ich kenne Massenets gesammelte Werke ziemlich genau und fand demnach, dass dieser „Gaukler“ an Wert dem entzückend feinen „Werther“ kaum nachsteht. Die Aufführung hatte sich der Inszenierungskunst Bittongs zu erfreuen und gelang auch im musikalischen Teile unter Gille und mit Pennarini in der Titelrolle famos. Jetzt ist unser ganzer Opern-Apparat mächtig angeregt — in den Karpfenteich ist ein Hecht gekommen: Arthur Nikisch dirigiert einige Opern- aufführungen. Er begann mit „Fidelio“ vor ausverkauftem Hause und unter stürmischen Ovationen. Seine Leistung als „göttlich“, elektrisierend, faszinierend, unvergleichlich zu bezeichnen, kann anderen überlassen bleiben. Freuen wir uns, dass der grosse Künstler den Fidelio „beethovenisch“ dirigierte. Nicht mehr, nicht weniger. Und das macht sich ja auch ganz gut.

Heinrich Chevalley.

KÖLN: Über die Vorzüge und Fehler des grossen neuen Stadttheaters hat die Tagespresse zur Genüge berichtet. Der pompöse Bau ist nicht einem zwingenden, sondern einem mit lokalpatriotischer Überschätzung eingeredeten Bedürfniss zu danken, wie der Doppelbetrieb mit dem alten Hause leider jetzt auch die Blinden mit greifbarer Schrift lehrt. Nun, wo das dekorative Schaustück sich — unbegreiflicher Weise im engen baulichen Zusammenhange mit einer über alles Verhältnis ausgedehnten, von der Stadt verpachteten Wirtshausanlage — an der Ringstrasse erhebt, interessiert es in seiner Eigenschaft als heissbegehrter Kunsttempel eigentlich weniger die Kölner als die Fremden. Hoffen wir, dass Direktor Hofmann, dessen vornehm-künstlerische Gesinnung schon so viel für Köln erreicht hat, auch jetzt die Situation zu korrigieren verstehen wird.

Paul Hiller.

LEIPZIG: In Oper und Operette hat es hier im Laufe der ersten Herbstmonate einen Versuch mit Spohrs dreiaktiger Oper „Die Kreuzfahrer“ und Neueinstudierungen von Offenbachs phantastischer Oper „Hoffmanns Erzählungen“ und Heubergers Operette „Der Opernball“ gegeben. Die „Kreuzfahrer“, die mit ihrer musik-dramatisch posierenden, mehr gesuchten als erfundenen und darum an Stileinheitlichkeit und Natürlichkeit hinter Jessonda und Faust zurückstehenden Musik das Altwerden eines lebens- würdigen Meisters dokumentieren, haben trotz der musikalisch von Franz Beier und textlich von Mathilde Paar vollzogenen Neubearbeitung zu keinem neuen Leben erstehen können. Ich habe die ursprüngliche Fassung des Werkes nie vor Augen gehabt, kann also über eventuelle Vorzüge der Bearbeitung nicht urteilen, wohl aber es als ziemlich geschmacklos verurteilen, dass die Rosen-Romanze aus Spohrs „Zemire und Azor“ als Gebet einer mohammedanischen Emirstochter vor einem Muttergottesbilde eingelegt wurde. Offenbachs letztes Werk, das trotz seiner Hoffmann verwässernden und misshandelnden Textunterlage durch viele Reize der Komposition zu fesseln vermag, scheint sich bei respektabler Qualität der hiesigen Aufführung auf dem Repertoire zu erhalten, und ebenso auch Heubergers „Opernball“, bei dem allerdings das eigentlich Wirksame die Handlung ist. Über die Beschaffenheit unseres Opernensembles, für das noch manche Ergänzungen und Auswechselungen bevorstehen dürften, ist heute noch kein allgemeineres Urteil abzugeben; dasselbe ermangelt vor allen Dingen für die moderne Oper und das

Wagnersche Musikdrama eines wirklich bedeutenden Dirigenten, was der im günstigsten Falle als begabter „werdender Dirigent“ zu nehmende Herr Hagel zur Zeit jedenfalls noch nicht ist. Ein hervorragender musikalischer Opernleiter hätte hier aufmunternd auch auf die etwas träge gewordene Regie zu wirken. Mit beträchtlichem Erfolge gastierten in letzter Zeit die sehr gut geschulte Koloratursängerin Frau Hedwig Schröder (als Margarethe von Valois) und ein hochbegabtes Fr. Jenny Korb als Valentine und als Aïda.

Arthur Smolian.

MADRID: Der neue Impresario der hiesigen Oper, Herr Arana, kündigt jetzt mit Pauken und Trompeten die kommende Saison im Teatro Real an, nachdem der Zwist mit dem Orchester, das für die auf 60 Vorstellungen reduzierte Temporada natürlich ein entsprechend höheres Gehalt forderte, durch ein Schiedsgericht, bestehend aus den Kapellmeistern Timenez und Breton und den Kritikern Saint-Aubin und Carmena unter dem Vorsitz des Unterstaatssekretärs im Unterrichtsministerium in der Weise beigelegt worden ist, dass die Differenz von 35 000 Pesetas geteilt wurde. Das Orchester wird nunmehr der Leitung Leopoldo Mugnonos unterstellt. — Als Mitwirkende für kürzere oder längere Zeit sind gewonnen Haricléa Darclée, die sich hier grosser Beliebtheit erfreut, Sybill Sanderson, Emma Carelli, die d'Arneiro, welche bei der Galavorstellung des „Don Juan“ anlässlich der Thronbesteigungsfeste einen recht günstigen Eindruck machte; Mariquítina — wie ihre Landsleute sie liebkosend nennen — Barrientos und Regina Paccini, beide hier ebenfalls sehr gefeiert, ferner die bekannte Mezzosopranistin Armida Parsi und Wanda Borisoff. Als Tenöre sollen Bonci und Signorini, Bravi und Pandelfini, Constantino und Cartico auftreten. Marconi will in Madrid mit „Robert der Teufel“ der Bühne angeblich endgültig Lebewohl sagen. Naccarini und Rebonato als Baritone, der Bassist Perello u. a. vervollständigen das Personal, das in seiner Zusammenstellung darauf hinweist, das diesmal die Richtung, die man euphemistisch die des *bel canto* nennt, eine Art Monopol besitzen und die bereits zum Überdruß gehörten italienischen Koloraturopern nebst der Meyerbeerschen Muse zu Tode hetzen wird. Immerhin versucht man der Sache wenigstens dadurch einen besseren Anstrich zu geben, dass man als „Neuheiten“ Figaros Hochzeit und Euryanthe ankündigt. Auch sollen Tell und Macbeth, die längere Zeit vom Repertoire verschwunden waren, wieder hervorgeholt werden. Wagner wird ganz vernachlässigt, da es ja nicht anzunehmen ist, dass er zu den „grossen Überraschungen“ gehört, die Herr Arana in Aussicht stellt. Denn die Ausführung der Wagnerschen Musikdramen, ohne die heutzutage eine grössere Opernbühne doch kaum denkbar erscheint, lässt sich bekanntlich nicht improvisieren. Sie erfordert vielmehr eine sorgfältige Vorbereitung, einen kenntnisreichen Dirigenten und geeignete Künstler, alles Dinge, die mit einem gewissen Kostenaufwand verknüpft sind, den der neue Impresario zu machen augenscheinlich nicht gewillt ist. Erläuternd mag hinzugefügt werden, dass er bisher Veranstalter von — Stiergefechten war! Als solcher ist es ihm vielleicht noch nicht ganz zum Bewusstsein gekommen, dass Richard Wagner auf dem künstlerischen Gebiet, dem er jetzt seine Thätigkeit zuwenden will, einer der ersten Matadore ist, der stets die „Plaza“ füllt, vorausgesetzt, dass man ihm gute „Stiere“ zur Verfügung stellt. — Im Teatro Moderno thut sich ebenfalls eine italienische Oper auf, die neben den älteren auch die neueren Werke zu Gehör bringen will, während das Teatro Lirico einen weiteren Versuch mit spanischen Opern machen und sich im übrigen der sogenannten grossen Zarzuela widmen wird. Der kleinen und kleinsten Zarzuela wird in zahlreichen anderen Theatern gehuldigt, so dass es also an Musik in diesem Winter nicht fehlen wird, wenn sie auch nicht immer der Vorstellung entspricht, die man sich von Polyhymnia, ihrem Wesen und ihrem Zweck gebildet hat.

F. Matthes.

MAGDEBURG: Die Theatersaison hat einen verheissungsvollen Anfang genommen. Eine Neuheit ging zwar noch nicht über die Bretter, man opferte nur alten Göttern — aber es haben sich für die Hauptfächer eine Anzahl guter Stimmen zusammengefunden. Unsere nächste Operneuheit wird Charpentiers Louise sein. Max Hasse.

MÜNCHEN: Den Wagner-Festen im Prinzregenten-Theater sind die Mozart-Vorstellungen im Residenztheater gefolgt. Sie fanden weit mehr Teilnahme als diejenigen, die dem Wagnercyklus vorangegangen waren, vermutlich weil die noch immer zahlreichen Fremden eben durch den letzteren auch auf sie aufmerksam geworden sind, und sie sind das gewiss nicht zu ihrem Nachteil. Es herrscht wohl nur eine Stimme, dass diese Vorführungen in dem kleinen Rokoko-Theater mindestens ebenso grosse Sehenswürdigkeiten sind, als die Wagner-Festspiele. Man kann Mozart faktisch auf keiner Bühne stilistisch vollendeter darstellen. Wie das alles zusammengestimmt ist: der Zuschauer-raum, die Bühne, das Orchester, wie der ganze theatralische Apparat beinahe mit der Feinheit einer Goldwage funktioniert, und dabei diese Treue gegen den Mozartschen Geist, — das ist bewunderungswürdig und für diejenigen, die zum erstenmal ins Residenztheater kommen, schlechthin ein Ereignis. Besonders „Cosi fan tutte“ wird in unvergesslicher Frische und Natürlichkeit gegeben. Ich habe eine förmlich elektrisierende Aufführung dieser Oper genossen. Fr. Scheff als Gast sang die Despina und Hermann Gura, ebenfalls als Gast, den Guglielmo. Von unseren einheimischen Künstlern waren die Damen Breuer und Koboth, sowie die Herren Walter und Bauberger thätig, ein ausgezeichnetes Ensemble. — Die beiden anderen Werke des Cyklus, „Figaros Hochzeit“ und „Zauberflöte“ habe ich leider nicht gehört. Sie sollen nach allgemeiner Versicherung hinter der genannten Aufführung nicht zurückgestanden sein.

Dr. Theodor Kroyer.

PRAG: Das deutsche Theater eröffnete die Saison mit dem neustudierten „Goldenen Kreuz“ von Brüll und brachte als erste interessante Neuheit Schumanns „Genoveva“ heraus. Über die Lebensfähigkeit bezw. -unfähigkeit des Werkes sind die Akten längst geschlossen. Eine Revision derselben war nicht beabsichtigt. Aber eine engere Gemeinde von Freunden der Tonkunst hörte die Oper dankbar und teilnehmend an, da sie doch viel wunderschöne Musik enthält und in formaler Hinsicht ein merkwürdiges Mittelglied zwischen dem Musikdrama Webers und Wagners bildet. Soviel Stimmung, soviel Innigkeit, und ein so schwacher dramatischer Nerv, ein solcher Mangel an plastischem Gestaltensehen! Die Aufführung unter Leo Blech mit unsern ersten Opernkräften: Claus-Fränkel-Genoveva, Elsner-Golo, Hunold-Siegfried (nur die Vertreterin der Hexe reichte nicht aus) und prächtig insceniert, hinterliess einen befriedigenden Eindruck. Seit diesem Ehrenabend zehren wir an der Tafel des Alltagsrepertoires, worauf als besonderes Gericht auch wieder einmal Hugo Wolfs „Corregidor“ erschien. Ein paar hoffnungsvolle neue Kräfte (Sims, Fellwock und Aranyi) gaben auch dem alten Spielplan frischen Reiz. Hingegen erwies sich der neue Opernregisseur Hopp als ungenügend. Jetzt singt Frau Kutschera de Nys auf Engagement. Eine vornehme Gesangskünstlerin, die aber ihre stimmliche Glanzzeit schon hinter sich hat. — Von den Plänen des czechischen Theaters ist noch nichts bekannt, ausser dass Zepers Märchenstück „Unterm Apfelbaum“ mit melodramatischer Musik von Suk als erste Neuheit herauskommen soll. Dvofáks neue Oper „Armida“ ist noch immer nicht fertig. Dr. Batka.

KONZERT

AMSTERDAM: Nach dreiwöchentlicher Ferienpause, einer humanen, Nachahmung verdienenden Einrichtung, hat das Concertgebouw-Orchester seine Thätigkeit wieder aufgenommen, zunächst unter seinem Konzertmeister, dem tüchtigen Geiger André

Spoor, und dann unter der bewährten Leitung seines Dirigenten Willem Mengelberg. An Neuigkeiten gab es bis jetzt die Overture zu Saint-Saëns' neuer Oper „Les Barbares“, ein farbenreiches, vornehmes, wenn auch nicht tiefgehendes Stück Musik, ferner die glänzend instrumentierte und an fesselnden Motiven reiche „Suite tirée du Ballet Raymond“ von Glazounow, sowie César Francks d-moll-Symphonie, ein sehr respektables Werk, wie von dem Komponisten der „Béatitudes“ nicht anders zu erwarten, jedoch diesen nicht ebenbürtig. Auf die glänzenden Konzerte des Concertgebouw, welches auch dies Jahr seiner Überfülle von Abonnenten eine endlose Reihe Berühmtheiten wie Messchaert, van Rooy, Edith Walker, Ysaye, Thiebaud, Felix Weingartner, Richard Strauss u. s. w. bietet, konzentriert sich fast das gesamte Interesse des Publikums. Für die grosse Schar sonstiger auswärtiger Künstler, die alljährlich die Niederlande heimsuchen, und denen noch stets der „steinreiche Holländer“ als Ideal-Konzertbesucher vorschwebt, bleibt nicht viel Teilnahme übrig. Falls nicht ganz aussergewöhnliche Leistungen dem hiesigen äusserst verwöhnten und skeptischen Publikum vorgeführt werden, ist ein empfindliches Defizit stets das traurige Ende vom Lied oder Spiel. Sapienti sat!

Hans Augustin.

BERLIN: Die Konzertsaison, welche diesmal ungewöhnlich zeitig begann und allem Anschein nach an Ausdehnung und Umfang die vorjährige noch überragen wird, wurde in nicht gerade erfreulicher Art durch 2 Konzerte des Römischen Vokalquintetts für geistliche Musik eröffnet, welche fast das gleiche Programm brachten. Diese geistliche Musik dürfte wohl nur wenige erbaut haben. Nicht viel besser stand es um die Ausführung. Wohl konnte man sich an dem prächtigen und vorzüglich geschulten Bariton des Herrn Turin, an dem tüchtigen Bassisten Magalotti, dem freilich stimmprotzenden Tenoristen Soldini erfreuen, aber die beiden Falsettisten Gentili und Gavazzi als Sopran und Alt hören und auch sehen zu müssen, war für mich kein Genuss; ich lasse mir diese Falsettisten, welche die heute verbannten Castraten nie ersetzen können, in der Kirche, wo man sie nicht sehen kann, wohl gefallen, im Konzertsaal aber perhorresciere ich sie. Das Publikum urteilte freilich anders: der männliche Sopran und Alt mussten ihr Pergolese-Duett wiederholen. Nur eine a capella-Nummer wurde geboten, die übrigen begleitete der Dirigent Pio di Pietro sehr handwerksmässig auf dem Harmonium, das er nicht einmal unhörbar zu treten verstand. Welch ein Genuss war dagegen der erste populäre Kammermusikabend der Herren Schnabel, Wittenberg und Hekking, zu welchem ein immenser Andrang stattgefunden. Ich hörte eine ideale Wiedergabe des Schubertschen Es-dur-Trios (das Finale leider nicht in der gekürzten Fassung) und einige neue Lieder Schnabels, der mir als Klavierspieler freilich viel lieber denn als Komponist ist, gesungen von der beliebten, aber wohl etwas überschätzten Altistin Therese Behr. Recht Günstiges kann ich von einer neuen Kammermusikvereinigung berichten, welche sich erstmalig im Tonkünstler-Verein hören liess; es ist dies das Holländische Streichquartett, welche der Geiger und Violoncellist des bekannten Holländischen Klaviertrios die HH. Jos. van Veen und Jaques van Lier mit Zuziehung der Herren Johan Ruïne (2. Violine) und Willem Feltzer (Bratsche) gebildet haben, um vor allem — ein sehr dankenswertes Vorhaben — moderne Streichquartette zu Gehör zu bringen; ich konnte leider nicht die Kaunschen Kompositionen, sondern nur Hans Hermanns hübsches, hier schon bekanntes, das an Grieg und Goldmark im 1. Satze gemahnende Op. 47 hören, dessen Wiedergabe mich recht befriedigte, obwohl ich mitunter ein kräftigeres Hervortreten der ersten Geige gewünscht hätte. Vorher hatte ich einem Liederabend beigewohnt, den der unsern Lesern als geistvoller Schriftsteller bekannte Herr Bernhard Sekles mit eigenen Kompo-

sitionen bestritt. Geistvoll waren auch diese, die fast ausschliesslich Übertragungen slavischer Poesieen gewidmet waren und namentlich den schwermütigen Ton sehr gut trafen, ohne ins Sentimental-Banale zu verfallen; aber es fehlt der Melodik häufig das Packende, die Klavierbegleitung interessiert oft mehr, ebenso wünscht man mitunter mehr als eine geistreiche Improvisation, wie sie die „kleinen Capricen in Liedform“ Op. 2 bieten. Mir gefielen am besten das Lettische Lied, die „Schelmenweise“ und „Ich liebe dich“ aus Op. 9. In Frl. Clara Bornmüller mit ihrem hellen Sopran und in Herrn Alex. Heinemann, der etwas weniger schauspielern sollte, hatte der Komponist, übrigens ein trefflicher Begleiter, sehr angemessene Verteidiger seiner geistigen Kinder. Einen ganzen Abend beanspruchte der Opern- und Liedersänger Alfred Arnold für sich; trotzdem er schon der Bühne angehört hat, liess seine Vortragskunst noch recht zu wünschen übrig, doch dürfte ihm als Bühnensänger mehr Erfolg blühen als im Konzertsaal; sein kräftiger Heltentenor, in dessen ganzer Entfaltung er durch eine kleine Indisposition gehindert war, ist jedenfalls noch entwickelungsfähig; an Fritz Winterfeld hatte er meist einen musikalischen Begleiter. In einem eigenen Klavierabend gab der noch sehr junge Gregor Beklemischeff Proben einer hervorragenden Begabung; seine Gestaltungskraft ist freilich seiner Technik noch nicht ebenbürtig, ein so schwieriges Werk wie die Brahms'schen Variationen nach Paganini geht vorläufig noch über seine Kräfte. Die früher mehr übliche Art, dass sich mehrere Künstler, namentlich jüngere zu einem Konzert verbinden, scheint jetzt wieder erfreulicherweise mehr Mode zu werden. So hatte sich Hertha Geipelt mit Johan Wijsman zusammengethan. Dieser ist, wie mir berichtet wird, zwar als Techniker schon hübsch vorgeschritten, aber ohne musikalisches Empfinden, auch hatte er offenbar sehr unter dem Lampenfieber zu leiden. Frl. Geipelts hoher Koloratur-Sopran soll gut klingen und auch gut ausgebildet, ihr Vortrag aber gar zu farb- und temperamentlos sein; famos soll an diesem Abend Ed. Behm begleitet haben. Zusammen konzertierten auch die kaum dem Kindesalter entwachsene Geigerin Elsie Playfair und der Bass-Baritonist Emil Liepe. Wäre dessen Tonbildung so einwandfrei wie sein intelligenter und temperamentvoller Vortrag, so würde er zu den hervorragenderen Künstlern gerechnet werden können; er stellt als Oratoriensänger seinen Mann, doch dürfte er auf der Bühne mehr am Platze sein. Frl. Playfair wird hoffentlich nicht durch verfrühte ausgedehnte Konzerthätigkeit verhindert werden, eine erstklassige Geigerin zu werden; sie besitzt alles Zeug dafür; wenn sie auch in dem Adagio aus Bruchs 2. Konzert uns recht vieles, namentlich im Anfang schuldig blieb, so bot sie in der Bach'schen Air (Harmonium: Herr Paul Schmidt) und in Wieniawski'scher Scherzo-Tarantelle Proben einer aussergewöhnlichen Begabung, sowie einer sehr respektablen Technik und sehr eleganten Bogenführung. Herr Otto Bake hatte als Begleiter einen guten Tag.

Dr. Wilh. Altmann.

BRESLAU: Der September brachte ein paar interessante musikalische Ausgrabungen. Bekanntlich hat G. F. Haendel nicht weniger als 20 Konzerte für Orgel mit Orchester geschrieben, aber wo werden sie aufgeführt? Reinhold Starke, Direktor des Schlesischen Konservatoriums, will sich der vergessenen Werke annehmen und brachte in seinem siebenten Konzert in der Elisabethkirche zunächst das Konzert B-dur (No. VII) heraus. Abgesehen von dem musikalischen und besonders dem historischen Interesse, das Haendels Orgelkonzerten allenthalben entgegengebracht werden würde, könnte durch eine allgemeine Aufführung der gross angelegten Werke den heutigen Komponisten eine Anregung gegeben werden, die Orgel wieder mehr in den Bereich ihres Schaffens zu ziehen. Und da die grossen Konzertsäle der Grossstädte heute fast alle ihre Orgel besitzen und da die moderne Technik durch die Anbringung des Roll- und Jalousieschwellers der Orgel die Möglichkeit des belebenden Crescendos und Decrescendos ge-

geben hat, so liegt kein Grund vor, die ausserordentlichen musikalischen Machtmittel des Instruments noch weiter unbenutzt liegen zu lassen. Das siebente Konzert des Herrn Starke brachte auch ein „Konzert für Orgel“ von C. A. Fischer, das in seinen 3 Teilen (a. Vor dem Karfreitag, b. Christus am Kreuz, c. Ostermorgen) viel echte kompositorische Kraft aufweist und viel Stimmung erzeugt. Das einzige nachgelassene Werk von Brahms, die im Geiste Bachs geschriebenen „Elf Choralvorspiele für die Orgel“ wurde von Musikdirektor Ansorge in mustergültiger Weise vorgeführt.

J. Schink.

DRESDEN: Die Zeit der Konzerte beginnt in der sächsischen Hauptstadt kaum vor Mitte Oktober; bis jetzt sind nur einige Plänkeleien zu verzeichnen, die dem grossen Konzertkampfe der Saison vorausgegangen sind. Den Anfang machte das Römische Vokalquintett, das in anderen Städten mit gutem Erfolge gesungen haben soll, bei uns aber höchstens als Abnormität einiges Interesse erregte. Männer, die Sopran und Alt singen, sind uns nun einmal durchaus ungewohnt und der Eindruck des künstlerisch Unwahren wird noch gesteigert, wenn derartige „Falsettisten“ (Kastraten waren es nach den Angaben der Konzertagentur ja nicht) von einem Konzertpodium aus ihre Töne erklingen lassen, denen vielleicht in einer hohen Kirche eine ganz andere Wirkung eigen sein mag, zumal wenn der Hörer die Sänger nicht sieht. Was die fünf Herren von alter Kirchenmusik sangen, war meist recht fragmentarisch, jedenfalls bei weitem nicht bedeutend genug, um unsere natürliche Abneigung gegen die Zusammenstellung des Quintetts zu besiegen, dessen Männerstimmen übrigens recht sympathisch klangen. Wenn man überlegt, dass die alten Meister ihre Werke zum grössten Teil für Männer-sopran und Männeralt geschrieben und dass Millionen einst solchen Sängern mit Entzücken gelauscht haben, so werden wir mit Befriedigung uns des Fortschrittes an natürlichem Empfinden bewusst, den unser Musikleben im Gegensatz zu dem früherer Zeiten gemacht hat. Mit einer Vormittagsaufführung, die ausschliesslich Brahms gewidmet war, hat der unter Waldemar v. Bausnerns Leitung stehende „Dresdner Chorverein“ seine Saison eröffnet; Erwähnung verdient noch die Begründung einer neuen Privatkapelle durch Kapellmeister Richard Eilers. Was man bisher von dem neuen Orchester gehört hat, lässt den Schluss zu, dass es mit der bisher einzigen Privatkapelle Dresdens, der Trenklerschen Gewerbehaukapelle, in einen Wettstreit eintreten wird, der zwar ziemlich scharf sein, aber dem Musikleben unserer Stadt nur zum Vorteil gereichen dürfte.

F. A. Geissler.

KÖLN: Der durch den Tod Franz Wüllners erledigte Posten des städtischen Kapellmeisters ist noch nicht neubesetzt und die verschiedenen bezüglich der Nachfolge in den letzten Tagen durch einige Zeitungen gegangenen Mutmassungen sind mit um so grösserer Reserve aufzunehmen, als die für eine Wahl massgebenden Vorstände der betreffenden Körperschaften gegenwärtig — wenigstens im Augenblicke, da ich diese Zeilen schreibe — noch durchaus keine Entscheidung getroffen haben. Von der anfänglich erörterten Idee, die beiden bisher vereinten Stellungen des Konservatorium-Direktors und des Gürzenich-Dirigenten an zwei Bewerber getrennt zu vergeben, ist man indes, wie verlautet, endgültig abgekommen und das Bestreben der Herren von der Konzertgesellschaft wie vom Konservatoriumsvorstand ist darauf gerichtet, eine bedeutende Kraft von Namen für beide Ämter zu gewinnen, und solche, zur möglichsten Abkürzung der Interimszeit, bald der städtischen Verwaltung zur Genehmigung vorzuschlagen, welcher letzterer Modus natürlich mehr Formsache ist. Zu überstürzen brauchen sich die Herren aber nicht, denn im Konservatorium, wo der stellvertretende Direktor Seiss sich amtsmüde zurückgezogen hat, ist vorläufig ein aus den Lehrern Willy Hess, Otto Klauwell und Ernst Wolff bestehendes Triumvirat eingesetzt

worden, während für die Abonnementskonzerte im Gürzenich, was das Dirigieren selbst betrifft, sogar in zu weit greifender Weise vorgesorgt wurde. Man hat nämlich für alle Fälle, und vielleicht auch, um für gewiss Unterlassungen aus der Ära Wüllner zu entschädigen, die sämtlichen zwölf Konzerte mit bekannten Gastdirigenten besetzt, so dass dem inzwischen zu wählenden einheimischen Amtsverweser am Gürzenich-Pulte während dieser Saison nichts zu thun bleibt, wenn er nicht etwa ein so entgegenkommender Kollege ist, dass er sich bereit findet, für jene die einzelnen Konzertabende mit Chor und Orchester vorzubereiten. Wenn ich recht unterrichtet bin, wurden engagiert für das erste und zwölfte Konzert Steinbach, für die übrigen Abende Mottl, Strauss, Richter d'Albert und Weingartner. — Auch sonst hat die Konzertsaison bei uns noch nicht begonnen, aber in allen Sälen regt sich's schon und die geradezu beängstigende Zahl der Ankündigungen scheint darauf hinzuweisen, dass die bereits in den Vorjahren das Bedürfnis weit überschreitende Menge der Veranstaltungen wiederum im Wachsen begriffen ist. Das Schlimmste dabei ist, dass die vorherrschende Mehrzahl der Konzerte durchaus ernst zu nehmen ist. Man weiss manchmal nicht, woher ein guter Ruf kommt. Das ist auf unser Publikum in Dingen seines Verhaltens gegenüber vornehmer Kunst anzuwenden.

Paul Hiller.

LEIPZIG: Noch hat die eigentliche Konzertschlacht nicht begonnen; nur hier und da in den grossen Volkslokalen (Militärkapellen und Günther-Coblenz-Orchester) und im neu eröffneten Central-Theater (eigenes Orchester „unter persönlicher Leitung“ des Kapellmeisters Willy Wolf) finden Vorpostengefechte gegen den oftmals nur markierten Feind Publikum statt. Aber aus der Ferne ziehen in schreckerregender Masse streichende, blasende, schmetternde, schlagende, anschlagende und singende Heerscharen heran, und bald schon wird der siebenmonatliche Tonkrieg losbrechen. Im Lager der Heerführer hat es mancherlei Streit gegeben: der Korpskommandant des Winderstein-Korps und der Generalstäbler Eulenburg haben sich veruneinigt, und während ersterer mit zehn von ihm geleiteten Treffen im Konzertsale des neuen Centraltheaters droht, will letzterer mit Herbeiziehung der Meininger und der Chemnitzer Truppen und unter Führung bekannter Feldherren wie Fritz Steinbach, Richard Strauss, Felix Weingartner, W. Pohle und Hans Sitt das Publikum mit zehn Schlachten in der Alberthalle bewältigen. Dazu kommen noch die 22 auf Sieg verpflichteten Orchesterschlachten im Gewandhause, die mehrere Konzerte des Riedel-Vereins, Bach-Vereins, der Singakademie und der sonstigen Chorvereine, die zahllosen Einzelkämpfe berühmter und ruhmbedürftiger Finger- und Stimmhelden, und schliesslich an jedem Freitage billige Symphoniekonzerte in der Centralhalle, die ein Herr Ferdinand Schäfer mit der Günther-Coblenz-Kapelle veranstalten und dabei dem verehrlichen Publikum den Schlachtenplan — nicht seinen, sondern denjenigen der ins Treffen geführten Meister durch Voranalyse der Symphonieen am Klavier verraten will. Das Gedränge wird also in den Kriegsmonaten 1902—1903 toller werden als je zuvor, und der Berichterstattungsdienst ein aussergewöhnlich anstrengender. Möchte sich da uns recht oft Anlass bieten, von wirklichen Heldenthaten und glorreichen Siegen berichten zu können.

Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Die Konzertsaison regt erst leise ihre Schwingen. Sie trug uns im ersten Symphoniekonzert des städtischen Orchesters (Stadttheater) in das Land der Jugendträume von Richard Strauss. Herr Krug-Waldsee erfreute fortschrittlich gesinnte Zuhörer mit einer trefflichen Wiedergabe der Tondichtung „Aus Italien“. Wie überall, so erzielte der dritte Satz „Am Strande von Sorrent“ den meisten Erfolg. Träumerisch weiche Akkorde, ein Aufflimmern der Melodie in den Streichinstrumenten. Melodische Linien, wie sie sich leise schwingend in der Höhe verlieren, geheimnisvoll wieder herabfliessen, wieder steigen und wieder fallen: Das leise atmende Meer, wie es

sich selbst seine Barcarole singt. Eine sehnsüchtige unisono Melodie in den Geigen klingt wie eine Liebeserklärung an die Reize Sorrents. Darauf leises Flüstern, verschwiegenes zartes Kosen in Orangenhainen, die berausenden Duft aussenden, und dazu immer hineinklingend diese Meermusik: feine Naturstimmungen, zum Greifen deutlich gemalt; ein Stück edelster Programmmusik wie es in dieser Form kaum vorher existierte. Als Solist war Scheidemantel aus Dresden gewonnen worden, der u. a. auch „Des Pilgers Morgenlied“ von R. Strauss mitgebracht hatte. Max Hass e.

MÜNCHEN: Das erste Konzert nach der heuer sehr knappen Sommerpause war die Soirée des römischen Vokalquintetts, das dann von hier aus seine Kunstreise nach andern Städten Deutschlands fortsetzte und, wie die Referate aus diesen zeigen, mit zunehmender Kälte aufgenommen wurde. Nun — macht das die grössere Nähe Italiens oder die seit Jahrhunderten stärkere Romanisierung des Südens? — bei uns wurden die Herren sehr warm begrüsst und beurteilt. Es sind ja keine hervorragenden, aber doch gut geschulte Sänger, die namentlich im Ensemble zu einem kompakten, feinorganisierten Ganzen sich zusammenschliessen. Man muss ihnen eben unbefangen zuhören und nicht vergessen, dass der italienische Kirchengesang selbst in der altehrwürdigen Sixtina von den theatralischen Strömungen bis heute immer nachdrücklicher berührt wurde. Der ideale Kirchen-Chor, wie ihn das 16. Jahrhundert verlangte, ist durch die Beibehaltung der Sopranisten und Altisten wohl äusserlich gewahrt, aber in der Wiedergabe, in der Auffassung, Aussprache und gesanglichen Gestaltung z. B. der lateinischen Tonsätze älterer Meister zeigen sich unverkennbare Einflüsse der Bühne. So sprechen die Künstler die lateinischen Silben „ce“, „ci“ u. s. f. wie „tsche“, „tschi“, liieren grössere Intervalle flach und mit hörbaren Zwischenstufen, oder, was besonders charakteristisch ist, sie singen die Solostellen mit jenem auffälligem Pathos, das den italienischen Bühnensänger von jedem andern unterscheidet. Das ist frappierend, aber nicht uninteressant. Am wenigsten werde ich den Tenor Soldini vergessen, der jedesmal, wenn ein Solo kam, mit furchtbarem Ernst sich in Positur stellte. Auch die beiden Vertreter der weiblichen Stimmgattungen, der Sopranist Gentili und der Altist Gavazzi liessen es nicht an solistischem Selbstbewusstsein fehlen und duettierten übrigens meisterhaft. Nur der Bass Magalotti schien mir bescheidener; er hat auch ein sehr volles, kräftiges Organ, das ihm von selbst Respekt verschafft. — Das erste Konzert der Saison war also jedenfalls recht anregend. Wenn es, wie man vom ersten Gewitter im Jahr sagt, die Richtung aller folgenden angäbe, so soll es uns ein gutes Omen sein. Dr. Theodor Kroyer.

TOKIO UND YOKOHAMA: Einen allgemeinen Überblick über die musikalischen Verhältnisse der beiden Nachbarstädte habe ich in meinem Aufsatz „Deutsche Musik in Japan“ in der ersten Nummer des I. Jahrganges dieser Zeitschrift zu geben versucht. Meine Leser wollen sich erinnern, dass wir weder Chor noch Orchester haben; die entsprechenden Verbände des Kaiserlichen Konservatoriums in Tokio befinden sich noch im Anfangsstadium der Entwicklung und kommen für Aufführungen ausserhalb der Anstalt nicht in Betracht. Das im übrigen sehr rege musikalische Leben spielt sich daher ausser in den musikalischen Familien der europäischen Kolonie ausschliesslich in der Form von Kammermusik und Solisten-Konzerten ab, deren Grundlage die fünf jährlichen Vortragsabende der Beethoven-Gesellschaft bilden. Der Kreis der Ausübenden hat im Laufe des Winters eine erfreuliche Erweiterung erfahren durch einen tüchtigen jungen dänischen Geiger, Herrn Max Schlüter, einen feinsinnigen und vielseitigen deutschen, bisher in London wirkenden Pianisten, Professor Heydrich, der für einige Jahre einen Ruf an das Konservatorium in Tokio angenommen hat, und eine hervorragende deutsche Künstlerin, Fräulein Marie Kayser. — In der Zeit vom Sommer 1901 bis Ende Frühjahr 1902 fanden in Yokohama 13, in Tokio 5 musikalische Veranstaltungen statt, nämlich 2 Aufführungen

des Konservatoriums, 5 Beethoven-Abende, 8 von Solisten veranstaltete Konzerte, 2 Wohlthätigkeitskonzerte mit gemischtem Programm und ein Konzert auf der deutschen Gesandtschaft zur Feier des 25jährigen Professoren-Jubiläums des um Japan hochverdienten Arztes und Anthropologen Dr. Baelz, dessen Programm u. a. Gesangsvorträge von Fräulein Kayser, Violin-Soli (Professor Junker) und Dvořaks F-dur-Violin-Sonate (Professor Junker und Dr. Crusen) aufwies. Von den Wohlthätigkeitskonzerten brachte das erste u. a. Griegs g-moll-Sonate (Dr. von Koeber und Herr Junker), Sonate g-moll für zwei Violinen und Klavier von Händel in Richard Barths Bearbeitung (Professor Junker, Fräulein Nobu Koda und Dr. Crusen). Das andere Konzert fand vor einem fast ausschliesslich japanischen, aber sehr beifallslustigen Publikum statt. — In den Konservatoriums-Konzerten kamen u. a. Teile aus Cherubinis Requiem für Chor, Orchester und Orgel unter Junkers bewährter Leitung exakt und klangschön zum Vortrag. Das Requiem wurde, wie alle derartigen Werke, mit einem untergelegten japanischen Texte gesungen, dessen Inhalt mit dem Original nichts gemein hat. Vorher spielten die Herren Junker und Dr. von Koeber Bachs E-dur-Sonate, während Fräulein Nobu Koda mit Hummels a-moll-Klavier-Konzert einen grossen, wohlverdienten Erfolg errang. Die den ersten Teil des Programms ausfüllenden Schüler-Vorträge zeichneten sich im ganzen durch Korrektheit und sinngemässe Wiedergabe der Kompositionen aus — von Lehrern und Schülern viel mehr zu verlangen, wäre einstweilen ungerecht, denn die europäische Musik ist den Japanern noch zu fremdartig, und jahrzehntelange Bemühungen werden nötig sein, um ein Verständnis zu wecken. Zur Erreichung dieses Zieles thut die japanische Regierung alles, was in ihren Kräften steht; sie hat u. a. sowohl Professor Junker wie Dr. von Koeber für mehrere Jahre wieder verpflichtet und Professor Heydrich neu gewonnen. Im Dezember führte uns eine italienische Künstlervereinigung ein Trio von Mendelssohn (unter Mitwirkung des Dirigenten der Kaiserlichen Militär-Kapelle, Herrn W. Dubravcich, und des Cellisten des Junker-Quartetts, Mr. Davis) vor. Frl. Marie Kayser sang in einem Konzert Lieder von Peter Cornelius, Brahms, Grieg, Jensen, Raff und Hugo Wolf. Ausserdem brachte das Programm Sitts Viola-Konzert und Beethovens Trio op. 11. — In den ersten vier Beethoven-Abenden gelangten durch das Junkerquartett, bestehend aus den Herren Junker, Fehling, Poole und Davis u. a. zum Vortrag: Streichquartettsätze von Bach, Mozart, Hasse, Cherubini, Mendelssohn, ferner Beethovens Septett in der Bearbeitung als Klavierquartett, das g-moll-Klavierquartett op. 25 von Brahms, Mendelssohns B-dur-Streichquintett op. 87, Mozarts g-moll-Streichquintett, Schuberts B-dur Klavier-Trio. Die Sonaten-Literatur war vertreten durch Beethovens Kreutzer-Sonate, Rubinsteins Cello-Sonate in d-moll, César Francks A-dur-Violin-Sonate. Der dritte Abend brachte den Bajazzo-Prolog und Beethovens Liederkreis an die entfernte Geliebte, beide mit englischem Texte; der vierte Abend Santuzzas Erzählung aus dem ersten Akte der „Cavalleria Rusticana“ und Mendelssohns Capriccio op. 33 No. 2 für Klavier; der fünfte Abend Brahms' C-dur-Trio op. 87, Beethovens Pathétique, die d-moll-Suite für Violine und Klavier von E. Schuett und drei kleine Quartettsätze von Bach, Tschairowsky und Haydn. Bei der Aufstellung der Programme ist Herr Junker seinem Prinzip treu geblieben, klassische und moderne Musik möglichst gleichmässig zu berücksichtigen.

Dr. Georg Crusen.





EINGEGANGENE NOVITÄTEN



BÜCHER

- Max Hesse: Deutscher Musiker-Kalender 1903. Verlag: Max Hesse, Leipzig.
Hugo Riemann: Katechismus der Orchestrierung. Ebenda.
„ „ Anleitung zum Partiturspiel. Ebenda.

MUSIKALIEN

- Josef Rheinberger: Messe in a-moll für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. Op. 147. Ergänzt und herausgegeben von Louis Adolphe Coerne. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
- Louis Adolphe Coerne: Missa in d-moll für sechsstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Op. 53. Ebenda.
- Ludwig Thuille: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 24. Ebenda.
- Ludwig Thuille: Traumsommernacht für vierstimmigen Frauenchor, Solo-Violine und Harfe. Op. 25. Ebenda.
- Max Reger: Monologe. Zwölf Stücke für Orgel (Heft I—III). Op. 63. Ebenda.
- Eduard Levy: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37. Verlag: Albert Stahl, Berlin.
- Eduard Levy: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38, No. 1—3. Ebenda.
- Eduard Levy: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.
- Georg Schumann: Phantasie-Etuden für Pianoforte (Heft I und II). Op. 26. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.
- Georg Schumann: Symphonische Variationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ für grosses Orchester und Orgel. Op. 24. Ebenda.
- Georg Schumann: Zur Karnevalszeit, Suite für grosses Orchester. Op. 22. Ebenda.
- Eduard Behm: Phantasieen und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 27, No. 1—4. Verlag der Freien musikalischen Vereinigung, Berlin.
- Eduard Behm: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26, No. 1—4. Ebenda.
- M. Vavrinecz: Ungarische Intermezzi für Pianoforte zu 2 Händen. Op. 30. Verlag: Th. Schubert & Co., Leipzig.
- M. Vavrinecz: Ungarische Improvisationen für Pianoforte zu 2 Händen. Op. 31. Ebenda.
- M. Vavrinecz: Altungarische Bardengesänge für Pianoforte zu 2 Händen. Op. 32. Ebenda.
- Richard Hofmann: Rhapsodie für grosses Orchester (bearbeitet für Pianoforte). Op. 106. Ebenda.
- Kate Römer: Drei lyrische Stücke für Violine und Klavier. Op. 9. Ebenda.
- Georg Pittrich: Was ich geträumt. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 40. Ebenda.
- Ferdinand Domeier: Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. Op. 28, No. 1—3. Ebenda.
- Hans Sitt: Jugend-Album. 12 kleine leichte Stücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Heft I und II. Op. 79. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.


 EINGEGANGENE NOVITÄTEN
 

- Richard Strauss: Liebe. Männerchor. Op. 42, No. 1. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
- Richard Strauss: Altdeutsches Schlachtlied für Männerchor. Op. 42, No. 2. Ebenda.
- Heinrich Schulz-Beuthen: Harald, Ballade für Männerchor, Bariton-Solo, grosses Orchester und Klavier. Op. 46. Ebenda.
- Heinrich Zöllner: König Sigurd Rings Brautfahrt für Männerchor mit Orchester Op. 53. Ebenda.
- Max Zenger: Das Mädchen vom Walde für Frauenstimmen (Chor und Soli) mit Klavierbegleitung. Op. 91. Ebenda.
- Otto Barblan: Chaconne für Orgel. Op. 10. Ebenda.
- Karl Wolfrum: Sonate (f-moll) für Orgel. Op. 4. Ebenda.
- „ „ „ (No. 3 in F-dur) für Orgel. Op. 15. Ebenda.
- Georg Schumann: Quartett in f-moll für Piano, Violine, Viola und Violoncell. Op. 29. Ebenda.
- Georg Schumann: Trio No. 1 in F-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 25. Ebenda.
- H. Berlioz: Kleopatra (Klavierauszug mit Text). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Georg Henschel: Requiem für Chor, Solostimmen und Orchester (Klavierauszug mit Text). Op. 59. Ebenda.
- Albert Becker: Werke für Violine und Pianoforte. Bd. I und II. Ebenda.
- Löwe-Album für Pianoforte. Ebenda.
- Opern-Album: Beliebte Stücke aus modernen Opern für Klavier. Ebenda.
- H. Hofmann: Vortragsstücke für Pianoforte zu 2 Händen. Bd. I und II. Ebenda.
- X. Scharwenka: Pianoforte-Werke zu 2 Händen. B. III. Ebenda.
- Hugo Kaun: Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 37. Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.
- Walther Rabl: Frau Sehnsucht, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 9. Ebenda.
- Walther Rabl: Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 10. Ebenda.
- Alfred Reisenauer: Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 12. Ebenda.
- August Enna: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda.
- Hans Hermann: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 46. Ebenda.
- Zd. Fibich: Fünf Gesänge (deutsch von Dr. R. Batka). Verlag: Urbánek, Prag.
- Georg Wille: Tonleiter-Studien für Violoncello II. Ebenda.
- Th. Otterström: Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.
- Max Schillings: Der Pfeifertag (Oper in 3 Aufzügen). Verlag: Bote & Bock, Berlin.
- Alfred Grünfeld: Chansons sans paroles. Op. 50, No. 1. Ebenda.
- „ „ Scherzo-caprice. Op. 50, No. 2. Ebenda.
- „ „ Menuetto-Rococo. Op. 50, No. 3. Ebenda.
- „ „ Causerie. Op. 50, No. 4. Ebenda.

Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



- Der Robert Franz-Studie dieses Heftes fügen wir einen Brief des Liedermeisters und sein Jugendporträt bei. Der höchst interessante Brief ist an Julius Schäffer gerichtet und betrifft die Aufführung des Händelschen „Allegro“ (in Franzscher Bearbeitung) zu Halle im April 1872, mit welcher der Meister vom öffentlichen Musikleben Abschied nahm (vergl. Procházkas Franzbiographie S. 95). Das Original wurde uns aus den von Prof. Dr. Schäffer dem Freiherrn Procházka anvertrauten Briefen mit lebenswürdiger Zustimmung der Freifrau von Bretfeld-Schäffer in Breslau zur Verfügung gestellt. — Über die Herkunft des nach einer Daguerrotypie reproduzierten Jugendbildnisses von Rob. Franz, das man als ein Charakterbild des Komponisten der Lenauschen Schilflieder bezeichnen möchte, äussert sich der Meister selbst in einem Briefe an Constantin Sander unterm 2. August 1891 wie folgt: „Im Jahre 1854 liess der ältere Herr Twietmeyer (mit Franz befreundete Familie) im Atelier der Frau Wehnert geb. Beckmann ein Daguerrotyp von mir anfertigen: ohne Zweifel die gelungenste Wiedergabe meiner Visage! Nach seinem Ableben vermachte Twietmeyer das Bild der Familie Franz und auf Zureden Befreundeter liess ich dasselbe photographisch vervielfältigen. Die Aufgabe wurde (im Atelier-Möller-Halle) vortrefflich gelöst und stellt die bisher vorhandenen Porträts tief in den Schatten. Die Daguerrotypplatten müssen tausendmal empfindlicher gewesen sein, als die zum Photographieren bestimmten.“
- Den Artikel über das Jubiläum des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt mögen die Porträts der vier Dirigenten Fr. Wilhelm Rühl, Franz Friederich, Julius Kniese und Bernhard Scholz vervollständigen.
- Der Theaterzettel der Uraufführung des Tannhäuser, der hier in Verkleinerung beiliegt, kann ebensowohl als Begleitung zu der liebevollen Studie Dr. Münzers über die beiden Fassungen dieses Meisterwerkes gelten, wie er auch noch zu den Beigaben zu der in Heft 24 des I. Jahrgangs veröffentlichten Geschichte des Dresdener Hoforchesters gerechnet werden kann, die durch die weitere Beifügung der
- Porträts von Ferdinando Paër, der der Kapelle von 1802—1806 vorstand, und des Doppelbildes der heute ihres Amtes waltenden Dirigenten Ernst von Schuch und Adolf Hagen ihren endlichen Beschluss erfährt.
- Carl Reinthalers zu gedenken, giebt uns das Datum des 13. Oktober Veranlassung, an dem vor 80 Jahren der Schöpfer der lebenswürdigen Oper „Das Käthchen von Heilbronn“ geboren wurde.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

I
Ihre Schafften!

Herzlichsten Dank für Ihre guten Vor-
wissen: Die haben mir mit demselben
einem großen Vain ohne Sorgen gemacht.
Muss schließlich mich der Aufführung der
"Allegro" der letzten Concert sein, bei dem ich
mich beteiligen habe - Ich u. mit diesem
Gründe müßte ich, muß mich ihr meine
Kontraste möglichst genau abgeben.
Lieber muß ich mich die Punkte in der
Hypothese u. mir anzeigen lassen, welche



II. 2

BRIEF VON ROBERT FRANZ

Hochachtung der Begegnung mit uns ist nicht.
Wäre die sich einigermassen in einem Logen
wofür, so werden die erweisen können, was
mir dabei zu Nutzen sein mag. - Auf
was sich das Comenius - Buch bezieht
die Frau mich nicht geirret. Wapen die
Luther und auch der Ihre Güter - ich werde
Ihnen zu Diensten nicht widerstehen.

Wissenschaften sind auch sehr wichtig -
gibt die ich abgelesen von den Sünden und
wollen Lieder schreiben.

Mit den herzlichsten Grüßen

Kalla d. 9. März 72.

Dr.
Prof. Franz.



Fritz Möller, Halle phot.



II. 2

ROBERT FRANZ



FRIEDRICH WILHELM RÜHL



FRANZ FRIEDERICH



JULIUS KNIESE



BERNHARD SCHOLZ

DIE DIRIGENTEN DES RÜHLSCHEN VEREINS IN FRANKFURT AM MAIN



Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1844.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Herrmann, Landgraf von Thüringen.	—	Herr Dittmer.
Kunhäufel.	—	Herr Zischelsch.
Hoftram von Etznbach.	} Ritter und Sänger.	Herr Rittermurgel.
Walter von der Vogelweide.		Herr Schlot.
Wittrolf.	} —	Herr Schütz.
Heinrich der Schreiber.		Herr Gerth.
Kolmar von Zweter.	—	Herr Riffa.
Elisabeth, Nieth des Landgrafen.	—	Herr Wegner.
Bruck.	—	Herr Schreiber-Dreier.
Ein junger Hirt.	—	Herr Zbiele.
Thüringische Ritter, Weiber und Ordens.	—	
Hofdamen, Hofknechte.	—	
Kellere und jüngere Pöbel.	—	
Stenem, Meladen, Wenzeln, Wochantinnen.	—	

Thüringen, Wartburg
Im Anfang des 13. Jahrhunderts

Die neuen Gestirne sind nach der Anordnung des Herrn Hofkapellmeisters Helne gezeichnet.

Interessen sind an der Gasse des Opernplatz für 3 Rangreihen zu haben.

Sonntag, den 20. October: Richard's Wanderleben. Lustspiel in 4 Akten, von Keller.
Herausg. Tonj. Directoirement.

Des Sonntags-Abonnement ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöbete Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und des Amphitheatrons . . .	1	Thlr. 10	Rgr.
„ „ „ Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 14. und 20.	1	„	10
„ „ „ übrigen Logen des zweiten Ranges	1	„	—
„ „ „ Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges . . .	—	„	20
„ „ „ Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges	—	„	124
„ „ „ Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges	—	„	10
„ „ „ Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	„	8
„ „ „ Seiten-Gallerie-Logen beiderseits	—	„	5
„ „ „ Sperr-Sitze im Orchester	1	„	—
„ „ „ Parquet-Logen	1	„	—
„ „ „ des Parquettes	—	„	15

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden am 10. Mittag 12 Uhr in denselben Lage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige Baar-Behaltung findet in der, in dem andern Theile des Theaters befindlichen Expedition, auf der ersten Erde, nach der Uhr zu, früh von 9 bis Mittag 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Sonntags von früh 9 bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfügt wird.

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

**THEATERZETTEL DER URAUF-
FÜHRUNG DES TANNHÄUSER**





FERDINANDO PAËR



II. 2



W. Höfert, Dresden phot.

ADOLF HAGEN



Atelier Adèle, Dresden phot.

ERNST VON SCHUCH

ZUR GESCHICHTE DES DRESDENER HOFORCHESTERS





C. Rinthaler.

★ 13. OKTOBER 1822



II. 2

DIE MUSIK



II. JAHR 1902 HEFT 3

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

E. ANDE. F.

INHALT

Dr. Otto Klauwell

**Der Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das
Klavierspiel**

Georg Münzer

Der Pariser und der Deutsche Tannhäuser. III

Adolf Göttmann

Gesangstudium und Gesangsmethode

Hans Embacher

Aus Friedrich Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohde. II


Leo Held

Hans von Bülow als Censor

**Besprechungen, Umschau, Kritik (Oper u. Konzert),
Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen,
Kunstbeilagen**

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal ○ ○
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○
○ ○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○
○ ○ Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark ○ ○
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
○ ○ ○ Jahrgangs 2.50 Mark ○ ○ ○
Abonnements nehmen nur Buch- und
○ Musikalienhandlungen entgegen ○




 lagen über das „erschreckende“ Überhandnehmen des Klavierspiels sind seit langer Zeit an der Tagesordnung. Ihnen die]Berechtigung zu bestreiten, würde vergebliches Bemühen sein. Und doch — hat die allmählich immer mehr zunehmende Bevorzugung des Klaviers unter den Musikinstrumenten nicht ihre natürlichen Gründe? Steht den gewichtigen und offenkundigen Mängeln des Klaviers, den übrigen Instrumenten gegenüber, nicht eine Reihe von Vorzügen gegenüber, die zwar jene Mängel nicht unfühlerbar machen, aber eine ganz andersartige Überlegenheit des Klaviers über alle existierenden Instrumente begründen? Ja sogar mit dem fundamentalen Mangel des Klaviers, der bekanntlich darin besteht, dass es einen Ton nicht in gleicher Stärke auszuhalten, geschweige denn anschwellen zu lassen vermag, ist es thatsächlich nicht so schlimm bestellt, wie es, theoretisch betrachtet, den Anschein hat. Für einen einzelnen, länger andauernden Ton freilich ist jener Mangel auf keine Weise zu vertuschen; treten jedoch mehrere Töne zu einer in gleicher Stärke oder gar crescendo zu spielenden Reihe zusammen, so wird bei mässig bewegtem oder gar schnellem Tempo jedes unbefangene Ohr die Reihe so verstehen, wie sie vom Komponisten gemeint ist, ohne dass auch nur im geringsten das faktische Diminuendo der einzelnen Töne ihm zum Bewusstsein käme. Man höre z. B. eine Chopinsche Kantilene von einem mit vollendetem Anschlage begabten Spieler auf einem tadellosen modernen Flügel vorgetragen und man wird nicht zu viel behaupten, wenn man hier geradezu von einem Singen des Klaviertons spricht. Und erst im polyphonen Satze, wo der Charakter und der Eindruck eines Tones nicht nur von seinen elementaren Eigenschaften, sondern wesentlich mit von seiner melodischen, rhythmischen und harmonischen Stellung, von den unter- oder übergelegten Stimmen der Begleitung, von seiner kontrapunktischen Bedeutung u. dergl. abhängt, da wird das ästhetische Interesse des Hörers nach so verschiedenen Seiten in Anspruch genommen, dass jener Mangel, soweit er überhaupt Gelegenheit hat, hervorzutreten, der Beeinträchtigung des ästhetischen Ge-



samteindrucks gegenüber mehr oder weniger machtlos bleibt. Überhaupt ist zu bedenken, dass der Klavierstil, wie er sich dank der Gesamtarbeit der grossen Meister des Instrumentes allmählich entwickelt hat, wie den Vorzügen, so auch den Mängeln des Klaviers selbstverständlich Rechnung trägt, und dass diese daher nur dann störend hervortreten, wenn dem Klavier Aufgaben zugemutet werden, die seiner Natur widersprechen. Das ist aber mutatis mutandis auch bei allen übrigen Instrumenten der Fall. Was hiergegen die eigentümliche Überlegenheit des Klaviers begründet, ist seine Universalität, vermöge deren es nicht nur selbst allen Kunstformen zugänglich, sondern auch für die zunächst für einen anderen Ausführungsapparat geschaffenen Kunstwerke einen mehr oder weniger nahekommenen Ersatz mit seinen Mitteln zu leisten imstande ist. Also nicht nur die imposante Originalliteratur für das Klavier, mit der weder an Umfang, noch an Bedeutung irgend eine andere verglichen werden kann, sondern auch die endlose Fülle der Klavierübertragungen, und nicht zuletzt endlich auch die Unentbehrlichkeit des Klaviers als begleitenden Instrumentes erklären zur Genüge seine weite und immer noch wachsende Verbreitung und Beliebtheit.

Die eingangs erwähnten Klagen richten sich auch wohl, genauer betrachtet, weniger gegen das Zuviel des Klavierspielens an sich, als gegen das zu viele mittelmässige, ungenügende und schlechte Klavierspiel. Diesem den Boden zu untergraben, dürfte der nächste Punkt sein, wo der Hebel anzusetzen ist, um möglicherweise eine Besserung der Zustände herbeizuführen. Wer trägt nun aber — so muss man fragen — die Schuld an den vorhandenen Missständen und wer oder welche Verhältnisse sind dafür verantwortlich zu machen? In erster Linie, unseres Erachtens, der Umstand, dass auf die Begabung des zur Erlernung des Klavierspiels Bestimmten im allgemeinen zu wenig Gewicht gelegt wird. Heutzutage glaubt jeder die Befähigung zum Klavierspielen in sich zu tragen. Kommt es doch nicht selten vor, dass der Unverstand der Eltern die Kinder sogar gegen ihren Willen zum Klavierunterricht anhält, während man doch gerade in der Abneigung dagegen das wenn auch unbewusste Gefühl ungenügenden oder gänzlich mangelnden Talentes erkennen sollte. Wenn es — wozu vorderhand nicht die mindeste Aussicht ist — einmal dahin kommen sollte, dass nur die Begabung für den Beginn oder wenigstens für den weiteren Verfolg des Klavierunterrichts ausschlaggebend wäre, dann würden auch die Klagen über die „Landplage“, als die sich das Klavierspiel heute vielfach darstellt, verstummen müssen; es würde eben weniger, aber besser gespielt werden. In zweiter Linie ist nun aber, ganz abgesehen von dem grassierenden Unterrichtspfuschertum, auch die übliche Methode des Klavierunterrichts — soweit nicht der umfassende



Lehrgang wirklicher musikalischer Hochschulen in Betracht kommt — für die angegebenen Verhältnisse mit zur Verantwortung zu ziehen. Die allgemein gebräuchliche Beschränkung auf den Spielunterricht ist eben nicht hinreichend zur Erzielung wirklich kunstgemässer Resultate. Und wenn es auch selbstverständlich nicht jedem des Klavierspiels Beflissenen beschieden sein kann, die letzte Vollendung in Anschlag, Technik und künstlerischem Gestaltungsvermögen zu erreichen, so ist doch der Anspruch an die Unterrichtsmethode nicht von der Hand zu weisen, dass sie dem Kunstjünger wenigstens die Mittel an die Hand geben müsse, das, was er spielt, d. h. wozu ihn seine allgemeine Anlage und seine Technik berechtigen, dem Sinne der Komposition und den Absichten des Tondichters gemäss zur Darstellung zu bringen. Zur Erreichung dieses Zieles bedürfte es aber einer durch grundsätzliche Hinzuziehung der Harmonie- und Formenlehre wesentlich verbreiterten Grundlage der Ausbildung. Es müsste dem Kunstjünger zur innersten Überzeugung gebracht werden, dass das Klavierspiel nicht nur Fingerbewegen heisst, und dass mit dem korrekten Übertragen der Noten in die Tasten die gestellte Aufgabe noch lange nicht gelöst ist. Er muss sich davon durchdringen, dass das musikalische Kunstwerk ein geistiger Organismus ist, der im grossen, wie in seinen kleinsten Teilen, durch ähnliche Gesetze der Logik zusammengehalten wird, wie ein Kunstwerk der Sprache, und dass mit der Aufdeckung und Verständlichmachung dieses Zusammenhangs und der darauf beruhenden unverfälschten Übermittlung des Inhalts an den Hörer die Lösung der künstlerischen Aufgabe erst vollendet wird. Wie notwendig, ja unentbehrlich sich hierzu der Besitz theoretischer Kenntnisse erweist, dass soll im folgenden einer, wenn auch nicht erschöpfenden, Untersuchung unterzogen werden.

Schon das Stadium der technischen Übungen wird sich für die mit der allgemeinen Musiklehre und der Harmonielehre Vertrauten weit umfangreicher und förderlicher gestalten lassen, als für die hierin gänzlich Unbewanderten. Dass es eine alles umfassende und erschöpfende, für die Bedürfnisse jedes Schülers ausreichende Klavierschule nicht geben kann, liegt auf der Hand. Zwar ist das, was ein jeder zu erlernen hat, um eine sichere Grundlage für spätere künstlerische Leistungen zu gewinnen, so klar und fest umgrenzt, dass hierüber kaum ein Zweifel platzgreifen kann. Und doch kann sogar in Bezug auf diese unerlässlichen Vorstudien eine einzelne Klavierschule die von ihr vorgezeichneten Wege und Richtungen des Studiums mit dem Schüler nicht vollständig und zu Ende begehen und sieht sich schon hier auf dessen selbständig ergänzende Mitarbeit angewiesen. Über diese allgemeinen Grundlagen hinaus sind aber die individuellen Bedürfnisse der einzelnen Schüler je nach

ihrer körperlichen und geistigen Beanlagung so verschieden, dass ein Unterrichtswerk nach dieser Richtung nur andeutungsweise vorgehen kann und den weiteren Ausbau und die Anpassung des allgemeinen Lehrgangs an die Individualität des Schülers diesem selbst oder seinem Lehrer anheimstellen muss. Hier macht sich nun schon die Kenntnis der Elementarmusiklehre förderlich geltend, indem der Schüler, der über den Bau der Dur- und Molltonleitern völlig im klaren ist, ohne Mühe die so nützlichen Transpositionen seiner Fünffingerübungen in andere Tonarten wird vornehmen können. Indem er ferner unter diesen Transpositionen diejenigen bevorzugt, die vermöge bestimmter Gruppierungen der Unter- und Ober-tasten einzelnen Fingern besonders erschwerte Aufgaben stellen, wird er allen möglichen, für seine Individualität hervortretenden Sonderzwecken in geeigneter Weise Rechnung tragen können. Auch zur sicheren Einübung sonstiger schwierig auszuführender Tongruppierungen, wie sie in der Klavierliteratur so häufig auftauchen, erweist sich die Transposition — namentlich in die Tonart völlig entgegengesetzter Tastenlage, wie von B nach H, von E nach Es u. dergl. — als eines der zweckdienlichsten Mittel. Der technisch weiter vorgerückte Spieler bedarf der Kenntnis der Harmonielehre zur Konstruktion der sogenannten zusammenhängenden Accordübungen, die darin bestehen, dass von einem und demselben Tone aus sämtliche Accordtypen in Dur und Moll aufgesucht und in zusammenhängender Weise nacheinander gespielt werden. Eine weitere Komplizierung dieser Übungen, sowie auch schon der einfachen Arpeggien, ergibt sich durch gelegentliche Hinzufügung unharmonischer Nebentöne, wie Durchgangstöne, Wechselnoten, Vorhaltstöne. Auch der Aufstellung und folgerichtigen Durchführung dieser wichtigen Übungen, die von den meisten technischen Unterrichtswerken entweder ganz ausgelassen oder nur im Vorbeigehen gestreift werden, wird sich nur der gewachsen zeigen, der über die Natur, die Stellung und den Gebrauch der unharmonischen Nebentöne gründlich unterrichtet ist. Sehr häufig — besonders bei Chopin — finden sich längere Passagen, denen die Tonleiter mit irgend einer stets wiederkehrenden Veränderung (Auslassung eines Tones, Hinzufügung einer Durchgangs- oder Wechselnote u. dergl.) zu Grunde liegt, andere, die durch mehrfaches Übereinanderbauen eines kurzen gebrochenen Accordes in Verbindung mit einem unharmonischen Nebentone zustande gekommen sind. Nur das theoretische Verständnis derartiger Passagenbildungen, im besonderen das Auffinden der ihnen zu Grunde liegenden Einheitsgruppen wird den Spieler in der Aufsuchung des geeignetsten Fingersatzes auf die richtige Fährte bringen und ihn dadurch der Schwierigkeit schneller Herr werden lassen.

Sehen wir also schon die Herrschaft über die technischen Grundlagen des Klavierspiels in bestimmt nachweisbarer Abhängigkeit von dem



Besitze theoretischer Kenntnisse, so wird deren Nutzen und deren Unentbehrlichkeit noch schlagender hervortreten, wenn wir das Gebiet des Vortrags, der Erfassung und Bewältigung der durch Klavierstücke höherer Gattung gestellten geistigen Aufgaben betreten.

Eines der wichtigsten Erfordernisse für den Klavierspieler ist die klare Erkenntnis und Auseinanderhaltung der konsonanten und dissonanten Elemente eines Tonstücks, sofern in deren Fluctuationen der charakteristische Inhalt desselben auf dem Grunde des individuellen motivischen Materials hauptsächlich zur Aussprache gelangt. Dass die Dissonanzen, als frei vom Komponisten gewählte Elemente des Ausdrucks, einer mehr oder weniger auffallenden Hervorhebung bedürfen, während die ihnen nachfolgenden auflösenden Konsonanzen, als selbstverständlich, in den Schatten unauffälligerer Tongebung zurückzutreten haben, leuchtet eigentlich von selbst ein, gehört aber demungeachtet zu den Vorschriften, deren häufige Nichtbeachtung oder nicht genügende Beachtung seitens der Schüler eine jedem Lehrer bekannte Erscheinung bildet. Mit einer mechanischen Befolgung der Regel ist es freilich nicht gethan und es muss die Bedeutung und Stellung einer Dissonanz im ganzen Gefüge des Tonsatzes aufs sorgfältigste erwogen werden, um in der Zumessung des ihr gebührenden Grades der Hervorhebung keinen Fehlgriff zu begehen. Dass eine Dissonanz auch wohl einmal unbetont bleiben kann und muss — z. B. wenn sie als durchgehende auf dem leichten Taktteil eintritt — ja, dass das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz sich unter Umständen geradezu umkehren kann und die vernehmlichere Hervorkehrung dementsprechend der ersteren zugewandt werden muss, sei nur nebenbei bemerkt und aus alledem nun zu ersehen, dass nur ein angeborenes feines musikalisches Gefühl oder, in Ermangelung dessen, eine genaue theoretische Einsicht, am besten beides im Verein, den musikalischen Inhalt zu seinem Sinne entsprechendem tönenden Leben erwecken kann. Eine umfassende Kenntnis aller dissonanten Bildungen nebst den ihnen zukommenden Auflösungen und möglichen Trugfortschreitungen wird namentlich auch das schnelle Notenlesen erleichtern und sich somit als eine kräftige Stütze des Vornblattspiels erweisen.

Die Mittel der Hervorhebung einzelner Töne oder Accorde sind im wesentlichen doppelter Natur, insofern sowohl ihre Tonstärke wie ihre Zeitdauer einen kleinen, nicht weiter messbaren Zusatz erhalten kann, durch den das ihnen zuge dachte Übergewicht dem Hörer vernehmlich gemacht wird. Beide Mittel — der dynamische und der agogische Accent (um einen von H. Riemann in die Kunstsprache eingeführten Ausdruck zu gebrauchen) — finden, sowohl jeder für sich, als auch in ihrer besonders wirksamen Vereinigung, häufige Verwendung, ja, ein von musikalischem Verständnis durchdrungener Spieler wird sich ihrer auf Schritt und Tritt

bedienen müssen, um seinem Vortrage Wahrheit und Leben zu verleihen. So wird — um einige wichtige Beispiele herauszugreifen — die schärfere Hervorhebung der Bässe bei modulierenden Stellen ein praktisches Gebot, um die Richtung und den Verlauf der Modulation dem Hörer zu klarerem Bewusstsein zu führen, so wird der so häufig beliebte Wechsel von Dur und Moll erst durch prägnante Heraushebung der bezüglichen grossen und kleinen Terzen in die wünschenswerte klare Beleuchtung gerückt, so werden gewisse einzelne Töne, die der harmonischen Führung einer Stelle eine überraschende oder nach dem Vorangegangenen besonders erwünschte Wendung geben, erst durch eine entsprechende Betonung in dieser ihrer Bestimmung genügend gekennzeichnet. Vorhalte und auf dem schweren Takteil auftretende Wechselnoten erfordern sowohl eine Betonung wie eine kleine Verlängerung auf Kosten des nachfolgenden Tones, wenn sie ihre Aufgabe, das Interesse von der durch sie vorübergehend verdrängten Konsonanz ab- und sich selbst zuzulenken, erfüllen sollen; überraschende Ausweichungen, Trugschlüsse u. dergl. sind zur Erhöhung der Spannung häufig durch ein poco ritardando vorzubereiten; stark und schnell modulierende Stellen müssen dem Hörer oft in einem wesentlich verbreiterten Tempo vorgeführt werden, wenn nicht seiner Auffassungskraft eine allzu-grosse Zumutung gestellt werden soll. In der Erkennuug und Beurteilung aller solcher Einzelfälle, denen man in der Klavierliteratur, wie gesagt, auf Schritt und Tritt begegnet, ist der der Harmonielehre kundige Spieler gegen den mit ihr nicht Vertrauten in augenscheinlichem Vorteil, ja, wenn diesem nicht ein untrüglicher musikalischer Instinkt zu Hülfe kommt, ist er überhaupt nicht imstande, seine Aufgabe selbständig künstlerisch zu lösen. Er wird allenfalls die Noten in korrekter Weise in Töne umsetzen, aber seine Töne reden keine ausdrucks- und eindrucksvolle Sprache, und sein Gesamtvortrag gleicht etwa dem geist- und ausdruckslosen Ableiern einer Dichtung von seiten eines den Inhalt nicht Verstehenden.

Haben wir bisher nur den Vortrag gewisser Einzelstellen in Betracht genommen und dabei die Notwendigkeit der Kenntnis der Harmonielehre für den Spieler nachzuweisen versucht, so wird sich, wenn wir unsern Standpunkt erhöhen und den Vortrag eines Tonstücks im grossen und ganzen überschauen, weiter zeigen, dass auch die Kenntnis der Formenlehre zu den notwendigen Voraussetzungen künstlerischen Klavierspiels gehört. Ein Vortrag, der noch so gewissenhaft den vorhin im einzelnen aufgestellten Forderungen Genüge leistete, würde doch die Lösung der künstlerischen Gesamtaufgabe nicht erschöpfen, so lange er nicht zugleich die grossen Linien der Form berücksichtigte und die einzelnen Teile des formellen Aufbaues mittels deutlicher Sonderung und verschiedenartiger Beleuchtung in ihren neben- und untergeordneten Ver-



hältnissen aufzuzeigen sich bemühte. Nur bei einer solchen, den Einzelheiten wie deren Zusammensetzung zum Ganzen mit gleicher Sorgfalt zugewandten Darstellung kann sich der Spieler der begründeten Hoffnung hingeben, den vom Komponisten beabsichtigten Gesamteindruck des Kunstwerks mit Sicherheit im Hörer hervorzurufen, während ein Missgriff in dieser Hinsicht, ja sogar schon die Unterlassung eines für das Ganze notwendigen Vortragelementes jene Absicht des Komponisten zu vereiteln geeignet sein kann.

Das oberste Gebot für die nicht missverständliche Übermittlung des Inhalts einer Komposition ist die klare und deutliche Darstellung ihrer thematischen Elemente. Nicht nur bei seinem ersten Auftreten ist dem Thema, in richtiger Erkenntnis seiner motivischen Zeichnung und des ihm zukommenden Tempo- und Stärkegrades der ihm innewohnende Ausdruck durch eine sinngemässe Darstellung zu sichern, auch bei den mannigfachen späteren Wiederauftritten des Themas oder seiner hauptsächlichsten motivischen Bestandteile sind diese in ihrer grundlegenden Bedeutung für den Tonorganismus des ganzen Stückes mit besonderem Nachdruck hervorzuheben und zu kennzeichnen. Diese Forderung macht sich am meisten in den Stücken geltend, denen, wie der einfachen Fuge, nur ein Thema zu Grunde liegt, oder in denen, wie im Rondo, die häufige Wiederkehr eines Hauptthemas in wechselnder Gewandung und Beleuchtung den vornehmlichsten charakteristischen Reiz bildet. Während die Vernehmlichmachung eines Fugenthemas dem Spieler dadurch besondere Schwierigkeiten verursacht, dass es nicht nur in der Oberstimme, sondern nach und nach auch in jeder der übrigen Stimmen auftritt und damit die mannigfaltigsten dynamischen Kombinationen im Stimmgefüge herbeiführt und zum klanglichen Ausdruck zu bringen zwingt, besteht die Aufgabe im Rondo für den Spieler mehr nur in der reizvollen, meist durch ein vorhergehendes Ritardando oder durch Nüancierung des Anschlags zu bewirkende Wiedereinführung des Themas. Sind mehrere Themen vorhanden, wie in der Sonate und den so zahlreichen ähnlich angelegten Stücken, so müssen diese, wo sie auch auftreten, ihrem in der Regel gegensätzlichen Charakter entsprechend, auch durch den Vortrag deutlich auseinandergehalten werden. Das erste Thema, zumeist von lebhafter, energischer Führung, verlangt demgemäss ein kräftiges Anfassen und einen in gleichmässig flottem Tempo ununterbrochen dahinfließenden Vortrag, während das zweite, gewöhnlich getragene, gesangsmässige, im Tempo ein wenig zu verbreitern und ausdrucksvoller zu nüancieren ist. Auch der Eintritt des zweiten² Themas ist, obwohl es vom Komponisten in der Regel nicht besonders angegeben zu werden pflegt, durch ein kleines Ritardando vorzubereiten. Überhaupt bedarf das Tempo jeder in grösserer Form aufgebauten Komposition un-

beschadet der ihm im ganzen zu wahren Einheitlichkeit, einer unausgesetzten Überwachung von seiten des Spielers bezüglich kleiner aus dem Aufbau der Form sich ergebender Beschleunigungen und Verzögerungen, wenn nicht der Vortrag einer mechanischen Erstarrung anheimfallen soll. So pflegt ein in Sonatenform angelegtes Stück nach der Episode des zweiten Themas wieder eine Entwicklung im aufsteigenden Sinne zu nehmen, um, in der Regel auf dem Wege lebhaften Passagenspiels, einen Gipfelpunkt zu erklimmen, von dem es dann, schnell hinabsteigend, wieder in ein ruhigeres Fahrwasser hinüberleitet. Diesen Werdegang hat der Vortrag dadurch zu unterstützen und zu verdeutlichen, dass er für die ganze Partie zwischen dem zweiten Thema und dem Höhepunkt ein Zunehmen, vom Höhepunkte an ein Abnehmen des ursprünglichen Zeitmasses eintreten lässt. Der hiermit umschriebene allgemeine Verlauf des Tempos, als eines in längerem Zuge allmählich steigenden, dann wieder nachlassenden, schliesst übrigens nicht aus, dass innerhalb der aufsteigenden Richtung vorübergehend kürzere Stellen von gleichbleibendem oder gar nachlassendem, in der absteigenden Richtung ebenfalls solche von gleichbleibendem oder gar zunehmendem Tempo platzgreifen, die, weit entfernt, die Auffassung des allgemeinen Verlaufs ernstlich zu gefährden, vielmehr erst recht dazu beitragen, demselben Wahrheit und Überzeugungskraft zu verleihen. Dem Zunehmen des Zeitmasses wird sich gern eine Steigerung, dem Abnehmen ein Nachlassen des Stärkegrades gesellen, aber auch dieses beides in dem Sinne, dass es nicht in jedem Moment kontinuierlich zu sein braucht, sondern vorübergehende Unterbrechungen seiner Kontinuität erleiden darf. In der auf den ersten Teil folgenden Durchführung der Sonatenform bedürfen die thematischen Elemente, die hier in mancherlei Umformungen, andersartigen Kombinationen u. dgl. auftreten, einer besonders scharfen Hervorkehrung, um den Gang des musikalischen Geschehens zu erläutern und in das Verständnis des Hörers eingehen zu lassen. Einer der hervortretendsten Angelpunkte der Sonatenform endlich ist der Eintritt der Wiederholung nach der Durchführung, der, mit seltenen Ausnahmen, durch eine merkliche Verzögerung des Zeitmasses vorbereitet werden muss. Dieses Mittel empfiehlt sich überhaupt als das geeignetste, um die Aufmerksamkeit des Hörers zu spannen und auf das Folgende hinzulenken.

Man sieht aus den gegebenen Andeutungen, dass nur eine genaue Formenkenntnis den Spieler befähigt, den Inhalt eines grösseren Tonstücks nach seinem Was und seinem Wie zu deutlichem und schönem Ausdruck zu bringen und damit den Sinn und die Schönheiten der Komposition dem Hörer unverkürzt und unentstellt zu überliefern. Mancherlei vereinzelt Anweisungen, die nicht im Wesen einer bestimmten Form begründet sind, sondern überall ihre Geltung behaupten, könnten hier noch gegeben werden,



wie z. B., dass die Dauer der Fermaten in der Regel keine willkürliche, sondern je nach dem herrschenden Periodenbau auf ihre bestimmte Länge abzuschätzen ist, dass ein dem Eintritt eines Themas (z. B. in der Fuge) unmittelbar vorhergehender Ton derselben Stimme häufig um ein wenig zu verkürzen ist, um den darauffolgenden Einsatz um so fühlbarer zu machen, dass nachahmende Stimmen durch auffallendere Tonstärke hervorgehoben werden müssen u. a. Alle diese unerlässlichen Erfordernisse eines sinnvollen und schönen musikalischen Vortrags, die hier nicht zu erschöpfen, sondern zu denen nur anzuregen unsere Absicht war, werden sich nur dem erschliessen, der dem harmonischen und kontrapunktischen Zusammenhang sowie dem formellen Aufbau eines Stückes mit vollem Verständnis gegenübersteht. Vieles wird in dieser Beziehung ein angeborenes musikalisches Talent unmittelbar zu leisten imstande sein, aber eine wirkliche Sicherheit, sich in der Wahl der Vortragsmittel nicht zu vergreifen, wird nur durch die bewusste, auf theoretischem Wege gewonnene Einsicht gewährleistet werden.

Noch zweier technischer Ausrüstungsmittel des Klavierspielers möge zum Schlusse gedacht werden, von denen das eine schlechterdings unentbehrlich ist, das andere wenigstens von grossem Nutzen sein kann, und die beide eine umfassende und eindringende Kenntnis der Harmonielehre zur Voraussetzung haben: ich meine die Kunst des Pedalgebrauchs und die des praktischen Modulierens. So entbehrlich das Pedal in den Kompositionen der vor-Beethovenschen Zeit in den meisten Fällen zu sein pflegt, zu einem so wichtigen und fast unausgesetzt mitwirkenden Faktor des musikalischen Ausdrucks ist es in den Werken Beethovens und der auf ihn folgenden romantischen Schule herangewachsen, so dass man, wie Hugo Riemann in seiner „Vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule“ treffend bemerkt, heute viel weniger zu lernen hat, wann das Pedal zu gebrauchen, als wann es nicht zu gebrauchen, d. h. rechtzeitig abzustellen ist. Nun heisst zwar die einfache, nicht misszuverstehende Regel, dass das Pedal stets nur für die Dauer einer bestimmten Harmonie angewandt werden kann, beim Eintritt einer neuen dagegen gewechselt werden muss; die Befolgung dieser Regel ist jedoch deshalb nicht so einfach, wie es den Anschein hat, weil die Herrschaft einer Harmonie selten unumschränkt ist, sondern vielfach durch hineinklingende dissonante Nebentöne getrübt und beeinträchtigt wird. Da bedarf es denn eines feinen, an der theoretischen Erkenntnis der Bedeutung jener Dissonanzen genährten Klangsinnes, um zu ermessen, ob ihr Einfluss schwerwiegend genug ist, einen Pedalwechsel zu begründen, oder ob sie als leicht vorübergehende Durchgänge für die Zumessung des Pedalgebrauchs ausser Betracht bleiben können. Ein Spieler, der sein Ohr an den feineren Wirkungen und dem



verwickelten Ineinandergreifen harmonischer Verhältnisse geschult hat, wird leicht dahin gelangen, fast unbewusst den Pedalgebrauch in sinngemässer Weise zu regeln und damit seinem Vortrage die nur auf diesem Wege erreichbare Klangreinheit und Klangsönheit zu verleihen. Und was endlich das praktische Modulieren betrifft, so liegt diese, lediglich auf dem Grunde der Harmonielehre erlernbare Kunst zwar ausserhalb des Rahmens eines bestimmten Vortrags, insofern sie nur die harmonische Brücke zwischen zwei nacheinander zu spielenden, in verschiedenen Tonarten stehenden Stücken zu schlagen hat, ist aber doch, eben aus diesem Grunde, wichtig und bedeutungsvoll genug, um von jedem höhere Ziele anstrebenden Klavierspieler als eines dieser Ziele ernsthaft ins Auge gefasst werden zu müssen.

Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre und Formenlehre sind die drei Disciplinen, ohne deren geistigen Besitz (mag er nun durch angeborenes musikalisches Talent bis zu einem gewissen Grade unmittelbar verliehen oder durch theoretisches Studium nach und nach erworben worden sein) kein Klavierspieler zu wahrhaft künstlerischen Leistungen vordringen wird. Möchten die im Vorstehenden gegebenen Anregungen dazu beitragen, dass diese Überzeugung immer allgemeiner werde: eine in gleichem Masse zunehmende Veredlung des Klavierspiels wird die unausbleibliche Folge sein.





Schluss

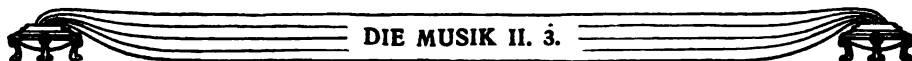


Im Orchester benutzt Wagner das, was er als junger Komponist geschrieben, aber er führt es in ungleich grösserer Art aus. Freilich passen die neuen, glänzenderen Farben nicht in das alte Bild. Den Text behielt er bis auf einige Kleinigkeiten, die dem Leser sofort auffallen werden, bei.

Venus: Geliebter! Komm! Sieh' dort die Grotte,
Von ros'gen Düften mild durchwallt!
Entzücken bö't selbst einem Gotte
Der süß'sten Freuden Aufenthalt!
Besänftigt auf dem weichsten Pfühle
flieh' deine Glieder jeder Schmerz;
dein brennend Haupt umwehe Kühle,
wonnige Glut durchschwelle dein Herz!
Komm', süsser Freund, komm, folge mir!
Aus holder Ferne mahnen süsse Klänge,
dass dich mein Arm in trauer Näh' umschlänge;
von meinen Lippen, aus meinen Blicken,
schlürfst du den Göttertrank, strahlt dir der Liebesdank.
Ein Freudenfest soll unsrem Bund entstehen,
Der Liebe Feier lass' uns froh begehen;
nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weih'n:
mit der Liebe Göttin schweige im Verein!
Sag', holder Freund, sag', mein Geliebter: willst du flieh'n?

Man stolpert hier beim Lesen über die Stelle „von meinen Lippen, aus meinen Blicken, schlürfst du den Göttertrank, strahlt dir der Liebesdank“. Gesungen fällt sie weniger auf.

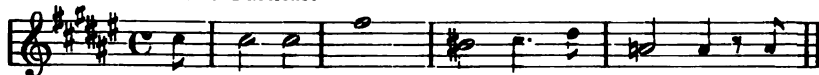
Im zweiten Takte des geschilderten F-dur setzt nun zu diesem Text die Singstimme ein. Es ist zu Beginn dieselbe und auch wieder nicht dieselbe, die wir kennen. Sie ist, abgesehen von der Transposition, nun auch anders rhythmisiert. Sie erscheint im $\frac{3}{4}$ Takte statt im $\frac{4}{4}$:



19. Pariser Partitur.



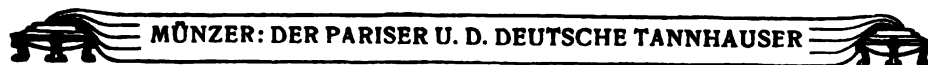
Ge - lieb - ter! Komm', sieh dort die Grot - te von
Dresdener Partitur.



Ge - lieb-ter, komm! sieh dort die Grot - te, von

Weiterhin, von den Worten: „Komm süsster Freund“ an, geht die Singstimme, abgesehen von gelegentlichen Anklängen, neue Wege. Für das Orchester bedurfte der Dresdener Wagner an dieser Stelle $3\frac{1}{2}$ Partiturseiten. Nun füllte er deren 16! Schon aus diesem äusserlichen Umstände erhellt die ungleich grössere Kompliziertheit der neuen Partitur. Die Grundideen der Instrumentation sind dieselben geblieben, aber wie sind sie nun ausgeführt! Der Komponist nimmt zunächst 8 Gruppen Violinen, je 4 mit und je 4 ohne Dämpfer, und als Wortführerin noch eine Solovioline. Dazu lockt es tausendfach in süssen lieblichen Lauten der Holzbläser und Hörner, berückend und berauschend, da fiebert die Bratsche in brünstigen Arpeggien, da wehen Harfen-Accorde und Triller wie Sphärenmusik herein, und der Sirengesang erklingt, von unsichtbaren Stimmen, geleitet von einem zweiten Orchester hinter der Scene (2 Fl., 2 Hb., 2 Cl., 4 Hr., Hrf.) in den Wonnerausch des Hauptorchesters hinein!

Doch nicht die Farben des Orchesters sind es allein, so berückend Tizianisch sie leuchten, die uns Bewunderung abnötigten. Das unterscheidet Wagner von andern Meistern, die auch kolorierten, Instrumentationskünstler waren und uns doch kühl lassen, dass er zugleich auch Zeichner ist. Die Klänge, die uns entzücken, sind nicht blosser Klangkleckse, sie sind selbständige Stimmen, Teile eines im höchsten Sinne vollendeten logischen, kontrapunktischen Satzbaues. All die Motive der Liebe, der Lust, der Schmeichelei, die uns bisher begegneten, dazu Fragmente der Melodie, bilden das thematische Material. Gegen das Ende giebt es eine köstliche Themen-Combination. Wir hören hier die Melodie der Singstimme, dazu in den Violinen: die Triller des Lustmotives (1) und den von einer andern Gruppe derselben unterstützten Gesang der Solovioline (Variante von 2); Celli, Bratschen und Fagotte singen das Motiv der Liebesberückung (12a). Der Lockruf (11a) tritt als fünftes Motiv hinzu (Fl., Ob., Cl.), und, wenn wir wollen, als sechstes das Schmeichelmotiv Holdas in den Triolen! Das ist eine Architektonik, wie sie selbst Wagner nur an den grössten Stellen seiner Meistersinger aufbaute, und die uns durch ihre bewunderungswürdigen musikalischen



Eigenarten fast vergessen macht, dass die einfache Liebesbitte der alten deutschen Partitur für den dramatischen Zweck der Stelle angemessener war.

Wir haben den erotischen Höhepunkt der Liebesscene erreicht. Nach den Worten: „mit der Liebe Göttin schwelge im Verein“ ebbt die Tonflut ab, um endlich mit Holdas verführerischer letzten Frage in den Klarinetten und Oboen ganz zu verhauchen. Wie Ungewitter bricht das Entschlussmotiv herein,^{*)} und Tannhäuser ergreift die Harfe zur Erwiderung. Sein Gesang ist auch hier melodisch unverändert geblieben.^{**)} Erregt wie Tannhäusers Absage ist Holdas Antwort. Sie giebt im ersten auflodernden Zorn den Ungetreuen frei. Dieser Passus ist von Wagner gegen die alte deutsche Fassung bedeutend erweitert worden. Der Schluss, in welchem Holda Tannhäuser seine traurige Wiederkehr prophezeit, ist ganz neu. Betrachten wir erst den Anfang ihrer Entgegnung:

Zieh' hin! Wahnbethörter! Zieh' hin!
 Geh'! Verräter, sieh', nicht halt' ich dich!
 Fieh', ich geb' dich frei! Zieh' hin! Bethörter!
 Was du verlangst, das sei dein Loos!
 Zieh' hin! Zieh' hin!
 Hin zu den kalten Menschen fieh',
 vor deren blödem, trübem Wahn
 der Freude Götter wir entfloh'n
 tief in der Erde wärmenden Schoos.
 Zieh' hin, Bethörter! Suche dein Heil,
 suche dein Heil — und find' es nie!

Bezeichnend setzt zu Beginn nun auch zu Holdas Worten das Entschlussmotiv (18) ein. Bis zum dreigestrichenen As steigen die erregten Figuren der Sechzehntel, dann stürzen sie herab und Holdas Ruf: „Fieh', ich geb' dich frei“ gellt einsam durch die Stille. Die Deklamation ist hier zu Anfang neu. Die Melodie der Worte: „Hin zu den kalten Menschen fieh'“ u. s. w. behielt Wagner dagegen bei.

Er hat alle Ursache, mit derselben zufrieden zu sein. Nur schien ihm die alte Achtelbegleitung nicht schön.

Er ersetzte sie durch Synkopen und modelte sie sonst nach seinem Geschmack zurecht. Davon zeugt besonders eine interessante Tonmalerei.

^{*)} Str. mit get. Br., Hr., Fg., Cl, Ob., Hrf., zuletzt Trp., Fl.

^{**)} In der Melodie sind nur die Vorschläge Takt 5 und 14 hinzugekommen. Die Fermate bei „untergehen“ blieb weg. Varianten in der Instrumentation finden sich mehrfach. In der zweiten Hälfte des Liedes ist dieselbe viel reicher und lebhafter. Wichtig ist die Einfügung von Pos. und Trp. am Schlusse.



Die Worte der „Freude Götter“ geleitete das Dresdener Orchester durch einen jauchzenden Tonleitgang. Diesen führte Wagner weiter aus und lässt ihn in Trillern (1. Viol., Cl., Ob., Fl.) kühn abschliessen. Dann aber sinkt das Orchester von seiner Höhe herab, immer tiefer bis in das tiefste Register der Klarinette, welche zu den Worten: „Tief in der Erde wärmenden Schoos“ ihre finstern Klänge zu Bässen, Cellis und Fagotten mischt.

Andere weniger hervortretende Neuerungen mögen auch hier unerörtert bleiben. Man müsste, um alles anzuführen, taktweise vorgehen. Es liegt uns hier aber an einer Charakteristik, nicht an einer Statistik der Umarbeitung. Die kleinen und kleinsten Korrekturen, die Wagner anbrachte, erscheinen nun auch unwesentlicher gegenüber der grundsätzlichen „Umgestaltung“ der Partitur, welche nach den Worten Holdas: „Suche dein Heil — und find' es nie“ beginnt. Wir fühlen an dieser Stelle wieder einen jener Rucke, wie immer da, wo alter und neuer Tannhäuser zusammenstossen. Nur wenige Worte, einige Reminiszenzen in der Musik bleiben. Wir haben den Abschnitt des Duettes vor uns, in welchem Wagner die Gründe, welche Tannhäuser zur Flucht bewegen, genauer zu motivieren suchte und in dem er ganz besonders darauf bedacht war, auch die Göttin der Liebe grösser und edler, als ebenbürtige Gegnerin Elisabeths zu schildern. Musikalisch birgt dieser Schluss ganz hervorragende Schönheiten. Die poetische Gestaltung weist dagegen mit ihrer schweren Sprache deutlich auf Wagners späteren Stil hin:

Sie, die du siegend einst verlachtest,
 die jauchzenden Mutes du verhöhnt,
 nun fleh' sie an um Gnade,
 wo du verachtest', jamm're nun um Huld
 dann leuchte deine Schande,
 der hellen Schmach wird dann ihr Spott!
 Gebannt, verflucht, ha!
 wie seh' ich schon dich mir nah'n,
 tief das Haupt zur Erde:
 „O! fändest du sie wieder,
 die einst dir gelächelt!
 ah! öffnete sie dir wieder
 die Thore ihrer Wonnen!“
 Auf der Schwelle, sieh' da!
 Ausgestreckt liegt er nun,
 dort wo Freude einst ihm geflossen!
 um Mitleid fleht er bettelnd, nicht um Liebe!
 Zurück! Entweich', — Bettler! Knechten nie,
 nur Helden öffnet sich mein Reich.

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

Bemerkenswert ist, dass Wagner mit dieser Fassung des komponierten Textes — wie auch im folgenden — noch mehr von der in den gesammelten Schriften enthaltenen „einzig gültigen Ausführung“ abweicht als bisher.

Die Deklamation der Singstimme ist hier unstreitig noch charakteristischer als an der entsprechenden Stelle der alten Partitur. Das ist genialste „Wortmelodie“, wie sie der Dresdener Kapellmeister noch nicht in gleicher Beredsamkeit zu sprechen verstand. Man vergleiche folgendes:

20. Pariser P.



Sie, die du sie-gend einst ver-lach-test die jauch-zen-den

Dresdener P.



Bald weicht der Stolz aus dei-ner Seel, — de-mü-tig



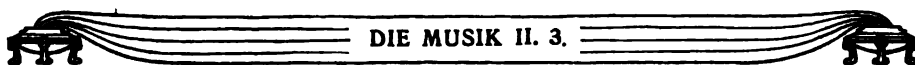
Mu-tes du ver-höht nun fleh sie an um Gna-de



seh' ich dich mir nah'n. Zer-knirscht zer-tre-ten

Ebenso weist die neue Gestaltung des Orchesters nun durchgängig die Faktur des Musikdramas auf, selbst da, wo Wagner alte Themen benutzte. Wie interessant ist das Studium dieser Stelle für „Wagners geistige Entwicklung“.

Was macht der Künstler jetzt aus den alten Bausteinen! Wie kunstreich fügt er neue hinzu, — und wie ist das alles wieder grosszügig — und doch zugleich im kleinsten Teil charakteristisch und schön. Die Wirkung des Ganzen ist hochpathetisch, und dabei klingt doch jede Stimmung, jedes einzelne Wort, für sich in der Musik wieder. Da „höht“ es in den Hörnern, da klingt es bei „Schande“ und „Schmach“ wie von Peitschenhieben. Sie bittet und fleht, klagt und verachtet, diese in allen unendlichen Sprachen des Gefühls jubelnde und weinende All-Seele des Orchesters. Jedes Instrument wird eine Zunge, die für sich redet, und alle zusammen sprechen sie die grosse Sprache des Herzens. Wie immer in den späteren Werken Wagners ist auch hier alles, was so unmittelbar rührend wirkt, doch auch „geistreich“, und umgekehrt alles, was



dem prüfenden Blick nur geistreich erscheint, doch wieder im Zusammenhang so ganz Stimmung und Ausdruck!

Diese doppelte Vollendung der späteren Partituren Wagners ist noch viel zu wenig betont. In den früheren Werken, Rienzi, Holländer, Tannhäuser, selbst im Lohengrin, geht Wagner gern noch „aufs Ganze“. Je mehr er angeblich „Allkünstler“, „Musikdramatiker“ wird, für den die Musik nur ein Mittel zum Zweck sein sollte, um so subtiler wird doch Wagner thatsächlich als Musiker. Der Dramatiker wuchs mit dem Musiker. Gerade aus der ungemainen Subtilität der neuen Stellen ergibt sich freilich wiederum der Zwiespalt der Bearbeitung. Für ihre Doppelvollendung an dieser Stelle folgende Beispiele. Holda malt Tannhäuser aus, wie er sich dereinst als Bettler vor ihren Thoren ausnehmen würde. Der Ausdruck der Musik ist hier ganz einzig wimmernd, flehend, so ganz ohne Würde — und was ist es eigentlich, was wir hören? Eine Parodie des Lust-Motives:

21.



vergl. 8a.

Derartige „geistreiche“ Züge inmitten der von vulkanischer Leidenschaft lodernden Orchester-Stelle finden sich zum Vergnügen des Kunstverstandes noch mehr. So wird die kolossale Wirkung des heroischen Abschlusses: „Nur Helden öffnet sich mein Reich“ durch eine Variante des „Entschluss-Motives“ (18) herbeigeführt. Hier ist das Orchester ganz Glanz und Pracht! Seltsame düstere Klänge setzen in scharfem Kontrast zugleich mit Tannhäusers abweisender Antwort ein. Drei Posaunen, eine Tuba, zwei Oboen erheben zu dem Tremolo der Bratschen und Violinen ihre unheilverkündende Stimme. Düstere Schatten steigen in Cellis und Bässen auf! Es ist eine furchtbare — später leitmotivisch wiederkehrende — „Todesverkündung“, die Tannhäuser Lügen straft, wenn er stolz entgegnet:

Nein! mein Stolz soll dir den Jammer sparen,
mich entehrt je dir nah' zu seh'n!
Der heut' von dir scheidet,
O Göttin, er kehret nie zu dir zurück!

Von einschneidender Wirkung ist an dieser Stelle die prächtige Pointierung der deklamatorisch wichtigen Worte. Den Höhepunkt bringt der Schluss:

22.




 MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER
 

Gleich einem Berggipfel steht doch dieses „nie“ über der übrigen Phrase. Dazu die einschneidenden, auf die Hauptsilben herniederfahrenden Orchesterschläge. Das steht alles wie aus Stein gehauen, so plastisch, so unumstößlich, so wahr.

Wie psychologisch wahr ist es ferner, wenn der Entsetzensschrei Holdas über Tannhäusers „Lebewohl für ewig“, sofort seinen Worten nachgellt und nicht erst einen ganzen wohl ausgezählten Takt später einsetzt, wie an der entsprechenden Stelle der Dresdener Partitur. Es folgt auf den Entrüstungsschrei eine Episode der Erstarrung, des dumpfen Schmerzes. Da zittert und bebt das Orchester. (Tremolo der Geigen und Bratschen.) Da brütet es in dumpfer Verzweiflung. Da stöhnt und seufzt es in den Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten. Nur Stammellaute, wirre, abgerissene Sätze bietet der Text:

Ha! — Du kehrest nie zurück!
 Wie sagt' ich?
 Ha! wie sagte er? . . .
 Nie mir zurück!
 wie soll ich's denken?
 Wie es erfassen?
 Mein Geliebter ewig mich flieh'n? —

Ein Text, der poetisch nicht eben geistreich genannt werden kann. Die Musik füllt die Lücken bei den vielen Frage-, Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen aus. Der Wahnsinn des Schmerzes, der starrende Krampf, löst sich endlich in einer weichen Liebesklage. Eine Klarinette nimmt die letzte Wendung der Singstimme nach den Worten: „Mein Geliebter ewig mich flieh'n?“ auf. Einsam klagt sie vom tiefen Leide Holdas!

Es ist zugleich die Überleitung zu einer rührenden Melodie. Der „Venus Liebesbitte“ könnte man sie nennen. Sie erklingt zu den leider etwas geschraubten Worten:

Wie hätr' ich das erworben,
 wie träf mich solch' Verschulden,
 dass mir die Lust geraubt,
 dem Trauten zu verzeih'n?
 Der Königin der Liebe,
 der Göttin aller Hulden,
 wär' einzig dies versagt,
 Trost dem Freunde zu weih'n?
 Wie einst, lächelnd unter Thränen,
 Ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
 den stolzen Sang zu hören,
 der rings so lang' mir verstummt;
 oh! sag wie könntest — je du wohl wännen,
 dass ungerührt ich bliebe,
 dräng' zu mir einst deiner Seele Seufzen,
 hört' ich dein Klagen?

Dass letzte Tröstung
in deinem Arm ich fand, —
o lass' dess' mich nicht entgelten,
verschmäh' einst auch du nicht meinen Trost!

Der Sinn ist in den letzten beiden Versen etwas verschoben. Man würde erwarten, dass Venus zu Tannhäuser sage: lass es mich dir vergelten, dass ich Trost bei dir fand. Die erzwungene Deutung des Wortes „entgelten“ gehört in das Kapitel von Wagners späteren sprachlichen Eigentümlichkeiten. — Die musikalische Gestaltung macht auch hier alles gut. Sie weicht von dem Vorangegangenen in sofern ab, als Wagner an Stelle der „unendlichen“ Melodie eine „endliche“, und zwar eine reguläre Melodie von 2 mal 4 Takten bringt, welcher er das melodische Material bis zum Liebesfluche entnimmt. Derartigen ariosen Gebilden ist Wagner trotz all seiner Theorien niemals abgeneigt gewesen. Diese Stelle ist nur deshalb auffallend, weil sie in mehreren Takten schwerfällig deklamiert ist:



23. a. NB. b.

Wie hätt ich das erworben wie ... O sag wie könntest
Die Melismen auf Nebensilben sind nicht schön.

Wagner hat im übrigen die Wahl dieser „Melodie“ nicht zu bereuen. Wenn überhaupt er seine Absicht zum Teil erreicht, Holda dem Herzen des Zuhörers näher zu bringen, so geschieht es hier durch diese weiche Kantiene, durch welche der Komponist dem Porträt der Göttin einen ganz neuen milden, sympathischen Zug verleiht. Doch nicht die Melodie allein ist es, welche diese Stelle der Partitur so anziehend macht, sondern vielmehr das unsagbar feine orchestrale Gewand, das er ihr umgethan. ||

Wenn es noch nötig wäre, das Märchen von der Wagner durch die Pariser Aufführung auferlegten unangenehmen Zwangsarbeit der Tannhäuser-Bearbeitung zu widerlegen, so brauchte man nur auf dieses Orchester-Gedicht zu verweisen. Das ist wahrlich keine Zwangs- oder Gelegenheitsarbeit, sondern ein Kleinod von so köstlicher, künstlerischer Subtilität, wie es selbst ein Wagner nur in den Stunden schuf, da es sein musikalischer Genius besonders gut mit ihm meinte.■

Das zarte Kolorit des Orchesters — es gleicht [dem eines] feinen Pastellbildes — wird durch die Kombination des Streichquintettes mit Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern gewonnen. Flöten und Trompeten treten nur ganz leise und vorübergehend hinzu, wie zarte „Lichter“, die ein Maler in ein fein getöntes Bild setzt. Welche Klänge, diese fliehenden, liebkosenden, klagenden Laute; diese sich suchenden, nach einander verlangenden Sehnsuchtsmelodien!

 MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER 

Interessant ist abermals zu sehen, dass diese Stelle, mag sie der Komponist auch auf dem Wege der Inspiration gefunden haben, doch thematisch eng mit dem Vorangegangenen verknüpft ist, so neu sie auch aussieht.

Der Anfang der Melodie ist sicherlich verwandt mit dem Liebesmotiv. (No. 9.) Der Liebesbitte folgt zu einem furchtbaren Aufschwung des Entschlussmotivs endlich der Liebesfluch:

Kehrst du mir nicht zurück,
so treffe Fluch die ganze Welt!
und für ewig sei öde sie,
aus der die Göttin wich!
o kehr', kehr' wieder:
Trau' meiner Huld, meiner Liebe!

Unter Paukenwirbel, mit Trompeten, Tuba und endlich auch mit der Posaunen Wucht, setzt die volle Kraft des Orchesters ein. Der verzehrende Blitz des Fluches, gepaart mit den Donnerschlägen der Vernichtung.

Hier endlich ist Wagner zu dem musikalischen Kraftpunkt der Scene gelangt, zu dem alles frühere nur ein vorbereitendes Crescendo war.

Die Entwicklung der Scene drängt nun zur Katastrophe. Auf die tragische Höhe muss der tragische Absturz folgen. — Kürzer werden Rede und Gegenrede. Nur mit Mühe wird der unvermeidlich gewordene Augenblick der Trennung hinausgezögert. Tannhäuser, in düsterer Vorahnung seines Geschickes, Venus, ihrer selbst vergessend und nach der stolzen Aufwallung nur noch demütig liebefühendes Weib, so stehen sie einander gegenüber. Wie im Sturm rast die Musik dahin. Zu weit gespannten melodischen Bildungen, kontrapunktischen Gebilden ist nicht Raum noch Zeit. Fragmentarisch, verzerrt, erscheint das Anfangsmotiv von Tannhäusers Liebeslied zu seinen Worten:

Wer, Göttin, dir entfliehet,
Fliehet ewig jeder Huld!

Bässe, Celli und Fagotte stimmen die Parodie des Liebesliedes an zum Klange der Posaunen und Tuben. Dazu rast es in den ersten Violinen, tremolieren und beben Bratschen und zweite Violinen. Denselben wilden Charakter behält die Musik bis zum Schlusse, in den letzten kurzen Antithesen bei:

Venus: Nicht wehre Stolz deinem Sehnen,
wenn zurück zu mir es dich zieht!
Tannhäuser: Mein Sehnen drängt zum Kampfe
nicht such' ich Wonn' und Lust!

ach, mögest du es fassen Göttin!
 hin zum Tod, den ich suche,
 zum Tode drängt es mich!

Venus: Kehr' zurück, wenn der Tod selbst dich flieht,
 wenn vor dir das Grab selbst sich schliesst.

Tannhäuser: Den Tod, das Grab, hier im Herzen ich trag',
 durch Buss' und Sühne wohl find' ich Ruh' für mich!

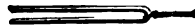
Venus: Nie ist dir Ruh' beschieden,
 nie findest du Frieden!
 Kehr' wieder mir,
 such'st einst du dein Heil!

Tannhäuser: Göttin der Wonn' und Lust!
 Nein! ach nicht in dir
 find' ich Frieden und Ruh'!
 mein Heil liegt in Maria!*)

Eine einzige tröstende Stimme lässt sich noch vernehmen, Busse und Sühne verheissend. Dann taucht das Entschluss-Motiv auf, die Todesaccorde dröhnen fürchterlich hinein, verzerrt klingt Holdas Liebesbitte aus Tannhäusers Munde, und endlich ertönt erlösend der Anruf an Maria! Ihn hat Wagner aus der älteren Partitur im Wesentlichen beibehalten.



Es lässt sich indessen schon auf den ersten Blick nicht verkennen, dass wenigstens die letzten Partien der Bearbeitung, vom Liebesfluch Holdas an, trotz ihrer musikalischen Vorzüge im einzelnen doch in dramatischer Hinsicht keine Verbesserung darstellen. Die knappere Fassung der alten Partitur erscheint wirksamer. Die Spannung auf die unvermeidliche Katastrophe wird allzu lange hinausgezögert. Um wie viel eindringlicher ist Tannhäusers schlichter Anruf: „Mein Heil ruht in Maria“, als seine weit-schweifige Absage an die „Göttin der Wonne und Lust“, die in der Pariser Bearbeitung dem Anruf an die heilige Jungfrau noch vorhergeht!

Und wie stellt sich nunmehr das Gesamt-Urteil über die Bearbeitung der beiden ersten Szenen?



Wenn ich schliesslich behaupte, dass dieselbe nicht gelungen sei, so wird der Leser, der mir bis hierher durch alle Einzelheiten gefolgt ist, meine Kritik, welche die Neuerungen fast immer bewunderte, und doch mit der alten Fassung der Scene jetzt liebäugelt, inkonsequent nennen

*) Diese Versificierung ist in möglichster Anlehnung an diejenige des Textbuches in den Ges. Schr. versucht worden.


 MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER
 

und er wird ihr damit ein Lob spenden, wenn anders es Sache der Kritik sein soll, in sich das Wesen des kritisierten Kunstwerkes widerzuspiegeln. Eine Besprechung der Tannhäuser-Bearbeitung, welche sich objektiv hält, wird notwendigerweise gewisse scheinbare Widersprüche enthalten, eben weil jene selbst in sich widerspruchsvoll ist. Gewiss, die Bearbeitung ist im einzelnen reicher an musikalischen Schönheiten als die alten Szenen. Sie enthält gewisse Dinge, an die Wagner zur Dresdener Zeit noch nicht gedacht. Sie ist selbst sanglicher und dankbarer für die Sänger*) und doch ist sie nicht „besser“.

Denken wir uns, wir hätten lange Zeit die Zeichnung eines Malers bewundert, sie als einheitliches, formvollendetes Kunstwerk zu den höchsten Leistungen der Kunst gezählt; da sei eines Tages der Meister gekommen und hätte zwei Figuren der Zeichnung in den prächtigsten Farben ausgemalt und erklärt, diese neue Bearbeitung seines Bildes habe es erst zu einem Kunstwerk, wie er es gedacht, gewandelt. Würde man in solchem Falle nicht von einer Selbsttäuschung des Künstlers sprechen müssen? So lange wir jene neu und glänzender ausgeführten Teile seines Bildes für sich betrachten, werden wir sie zweifellos bewunderungswürdig finden. Aber die Schönheit und Harmonie des alten Bildes als Ganzes ging verloren, jene bunten Stellen erinnern uns lediglich daran, dass dem Bilde jetzt etwas fehlt, was wir früher in ihm nicht vermissten, und dessen es auch nicht bedurfte. Es ist in Wahrheit aus dem alten, in sich vollendeten Kunstwerk ein Torso geworden. Auch die bearbeiteten Szenen im Tannhäuser enthalten in sich solch enachträglich glänzend retouchierten Stellen, wie sie selbst innerhalb der ganzen Oper solche darstellen. Aber so wahr eine blosse Addition verschiedenartiger künstlerischer Qualitäten nicht auch zugleich eine grössere Gesamtsumme ergibt, so wahr ist es, dass die Pariser Szenen trotz ihrer bedeutenderen Details nicht besser sind als die alten. Jene waren einheitlicher künstlerischer Art, wie das ganze Werk, dem sie angehörten. Durch die Bearbeitung aber, so gigantisch sie im einzelnen auch aussieht, wurde der Tannhäuser, vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, ebenfalls — ein Torso. Es werden ja auch die Mängel der Bearbeitung, welche aus der Vermischung zweier Stilprinzipien entstehen mussten, ernstlich von niemandem geleugnet, aber die Ästhetiker, welche es zu ihrem Beruf gemacht haben, alles kritiklos anzubeten und anzuerkennen, was Wagner einmal „gesagt“, schlüpfen durch ein Hinterthürchen und sagen: die Unterschiede des Stiles sind wohl zu merken, solange man die Musik nur liest oder ohne scenische Darstellung hört, sie verschwinden

*) Die Partie der Venus liegt in der Höhe weniger unbequem als in der Dresdener Fassung, dafür stellt sie aber an einigen exponierten Stellen grössere Anforderungen an die Tiefe der Stimme.

aber, sobald man die Musik in Verbindung mit der Pantomime und der Darstellung im Theater genießt. Das ist eine merkwürdige Art musikalischer Kritik. Wer die Musik hört, der muss auch die Stilverschiedenheiten hören, welche sie enthält, wofern er überhaupt fähig ist, derartige Dinge wahrzunehmen. Wer sich aber im Theater von Tanzpantomimen oder dramatischen Darstellungen so abziehen lässt, dass ihm ein klares Bewusstsein für das, was er hört, schwindet, der mag ein vorzügliches Stück Publikum sein, aber zum Kritiker hat er seinen Beruf verfehlt. Ihm kann es ja schliesslich gleichgültig sein, ob er Wagners Musik hört oder eine Ballettmusik von Meyerbeer oder Délibes.

Doch verlassen wir den rein musikalischen Standpunkt und fragen wir, was hat Wagner in dramatischer Hinsicht durch die Umarbeitung gewonnen? Hat er die Idee der Gleichberechtigung Holdas und Elisabeths, irdischer und göttlicher Liebe, klar ausgeführt? Venus erscheint uns an einer Stelle der Bearbeitung, da wo ihre Liebesbitte ertönt, als eine seelisch Leidende und daher sympathisch. Ihre Bitte ist zwar nicht die einer Göttin, sondern die eines verliebten Weibes, aber die Töne, die Wagner anschlägt, rühren uns. Dieser Passus ist in dramatischer Hinsicht offenbar der am besten gelungene. Aber er geht zu rasch vorüber, er ist zu kurz, um bestimmend und ausschlaggebend zu sein. Bestimmend für Holdas Art sind jene Ekstasen der Sinnlichkeit, jenes Pandämonium der Leidenschaft, dessen fieberhafte Glutten wir auch in dieser Scene spüren, und als dessen Herrin und Gebieterin Holda erscheint. In dem Grade, als sich Wagner in diesem gigantischen Erotikon der hinzukomponierten Stellen von der schönen Heiterkeit jugendlicher Lebensfreude entfernte, hat er zugleich gegen seine Idee gearbeitet. Holda ist furchtbarer, dämonischer geworden, aber sie war früher göttlicher, kurz — eine würdigere Rivalin Elisabeths.

So scheint uns auch von diesem Gesichtspunkte aus die Fassung der ersten Scenen im deutschen Tannhäuser künstlerischer, weil wahrer und einheitlicher als ihre französische Bearbeitung. Damit ist aber zugleich der Standpunkt für die Beurteilung des Ganzen gewonnen. Gesetzt selbst, es wäre Wagner gelungen, in diesen ersten beiden neuen Scenen seine neuen Ideen durchzuführen, so würde doch die alte Lösung des Konfliktes, die er bestehen liess, diesen Ideen widersprechen. Entweder Holda und Elisabeth waren ebenbürtige Repräsentantinnen ebenbürtiger Mächte, dann durfte der Himmel nicht den Sieg davontragen. Wagner hätte einen anderen Schluss hinzufügen, ja sein ganzes Drama neu schaffen müssen. Es wäre dann eine Art Faust-Drama geworden. Oder aber der alte Schluss blieb bestehen, Tannhäuser starb mit einem Gebet an die neue Heilige des Himmels, dann war eben dieser der stärkere und alle Bearbeitung und Retouchierung Holdas war von vornherein vergebliche


 MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER
 

Arbeit; sie blieb die Schwächere, Unterliegende.*) Wagner hat sich also mit seiner partiellen Bearbeitung auch hier einer Inkonsequenz schuldig gemacht, die umso mehr hervortritt, als Frau Holda nach dem Schlusse des ersten Duettes ganz so blieb, wie sie im deutschen Tannhäuser erscheint. Sie kämpft im dritten Akt in derselben unvoretheilhaften Situation aus dem Hintergrunde der Bühne, und im zweiten Akt wird sie ebenso wie früher durch die bekannten Erinnerungsmotive vertreten. Sie gerät trotz aller Herrlichkeiten der ersten beiden Szenen arg ins Hintertreffen. Wagner pflegte Personen, welche Träger wichtiger Ideen waren, sonst immer leibhaftig auf die Bühne zu stellen, er wusste, dass dort nur immer der Anwesende Recht behält. Von diesem Prinzip hat er bei seiner Tannhäuserbearbeitung keinen Gebrauch gemacht. Was sind die paar schemenhaften musikalischen Reminiscenzen an den Venusberg und seine Freuden gegen die lebendige Gegenwart der Wartburgsänger und Elisabeths!

Hätte Holda eine ebenbürtige Rivalin Elisabeths werden sollen, so hätte sie Wagner abermals auf die Bühne bringen müssen. Er beschränkte sich aber vom Schluss jenes Duettes an auf Änderungen, welche mit der dramatischen Idee, zu gunsten deren er eigentlich änderte, nichts zu thun hatten. Dieselben erscheinen zumeist als kleinere Varianten rein musikalischer, technischer Art.**)

Nur noch eine grössere Änderung ist zu finden, und gegen diese wird man entschieden Einspruch erheben müssen: gegen die Streichung des Liedes Walthers im Sängerkriege. — Man denke sich einmal irgend ein

*) Die alte Sage hatte zugleich eine antikirchliche Tendenz. In Bezug auf Tannhäusers Bann durch den Papst Urban IV. heisst es im alten Liede: „Drum soll kein Papst, kein Kardinal | kein Sünder nie verdammen; der Sünder mag sein so gross er will | kann Gottes Gnad' erlangen.“ Die Betonung des christlichen Erlöser-Gedankens ist Wagners Werk. Franz Liszt fasste den Tannhäuser Wagners ganz in diesem Sinne — und Wagner billigte seine Ausführungen.

***) Es sind dies folgende: Ein kleiner Zusatz im Engl. Horn im Hirtenlied nach: „mein Auge beehrte zu schauen“. — Eine Umarbeitung des Orchesterzwischenstückes vor den Worten: „zu ihr“. — Eine ganz kleine Variante im Vorspiel des zweiten Aktes; 10 Takte vor Eintritt der Singstimme. (Ergänzung der Sextolen in Hr. u. Fg. durch Streichquartett.) — Im Finale des zweiten Aktes sind die ad libitum bezeichneten Singstimmen der Dresd. Part. gar nicht angegeben. — Über die Nützlichkeit dieser Varianten im einzelnen lässt sich vieles sagen. Manche möchte man als auffällige Stiländerungen ablehnen, andere als Erleichterungen oder Verbesserungen acceptieren. Bemerkenswert ist die Einfügung des längeren Zwischenstückes nach dem Pilgergesang am Schluss des zweiten Aktes, durch welches Tannhäusers Ruf: „Nach Rom“ motivierter und wirksamer erscheint. — Endlich ist ganz am Schluss der Oper (von p. 358; $\frac{3}{4}$ Takt; Paris. Part.) die Instrumentation (Hrf.) glänzender gestaltet. Die sogleich oben zu besprechende Streichung im Sängerkriege hatte natürlich auch Einfluss auf die poetische und musikalische Gestaltung der Scene.

„Auch-Komponist“ hätte es gewagt, in einer Oper den uns vertrautesten aller Minnesänger, Walther von der Vogelweide, zu einer blossen Theaterpuppe zu degradieren und bei einem Sängerkampfe schweigen zu lassen, in dem es galt, der Liebe Wesen zu ergründen! Man hätte diesen Verächter Walthers an den alten Spruch erinnert:

*„Swer des vergesse,
Der taet mir leide.“*

Nun soll Wagner eine solche literarische Sünde ruhigen Blutes begangen haben, nur um die „dramatische“ Entwicklung im Sängerkampfe zu beschleunigen. Ach nein, Wagner handelte hier nicht aus „dramatischen“ Gründen und er empfand sicherlich, dass die Katastrophe durch die Kürzung vielmehr zu schnell heransause. Aber er konnte nicht anders. Er musste das Lied Walthers streichen, denn der betreffende Sänger in Paris war absolut unfähig, es zu singen! So wenigstens steht es zu lesen in Wagners Brief an Hans von Bülow (Bd. III, p. 391). Ob man auch noch fernerhin aus einem Zwangsakt höchster künstlerischer Not eine höchlichst zu bewundernde dramatische That ableiten wird? Für uns ist diese Selbstamputation, die Wagner an einem seiner besten Werke vornehmen musste, nur ein Grund mehr, die Pariser Bearbeitung abzulehnen. *)

Diese Bearbeitung ist nun einmal ein Torso, ein Stückwerk in jeder Beziehung. Sie zeigt uns an ihren besten musikalisch bewunderungswürdigen, ja ganz eminenten Stellen, die wir ja in ihrer Eigenart kennen gelernt haben, wie Wagner den Tannhäuser im Jahre 1861 komponiert hätte, wäre ihm der Stoff damals neu entgegen getreten! Aber von einem Kunstwerk verlangen wir, dass es ein Ganzes in sich sei, und nicht, dass es nur Andeutungen und Fragmente gäbe. Ein solches Ganzes aber ist der alte, deutsche Tannhäuser, wenn auch seine Musik einfacher, ja in gewissem Sinne unvollkommener erscheint als diejenige der komplizierteren differenzierteren Musikdramen der späteren Zeit! Und hat er die Mängel der Jugend, so hat er auch ihre Frische, ihre gottbegnadete Naivität und ihre gesunde Schönheit! Was sind denn aber schliesslich alle Wunder der musikalischen Erotik in den Pariser Szenen gegen den gloriosen Triumph der göttlichen Liebe, gegen Schluss der alten deutschen Ouvertüre! Das ist doch wahrlich ein Wurf ins Grosse, wie er nur genialster, urkräftiger Schöpferkraft gelingt. Wagner hat selbst später nicht vieles geschaffen, was sich an strahlender, göttlicher Herrlichkeit mit dieser Koda vergleichen liesse!

*) Das Textbuch der Ges. Schr. enthält den Sängerkrieg vollständig!

MÜNZER: DER PARISER U. D. DEUTSCHE TANNHÄUSER

So wird der alte deutsche Tannhäuser der für die deutschen Theater einzig gültige sein und bleiben. Neben ihm darf der „Pariser“ nur den Wert einer interessanten Variante beanspruchen. Man soll auch ihn gelegentlich aufführen, denn was von Wagner stammt, verdient gekannt zu sein. Als Beispiel eines klassischen Ballets ist das Bacchanal der Pariser Bearbeitung sicher unübertroffen. Ebenso unübertroffen freilich ist die ganze Partitur als ein Beispiel dafür, wie das Genie sich irren kann und wie es in bester Absicht und im besten Glauben gegen sein besseres Selbst arbeiten kann.





Motto: Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eignen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!



In dem abgelaufenen Jahrhundert, dem Jahrhundert der exakten Naturwissenschaften, der Technik, der allgemeinen geistigen Aufklärung, begegnen wir auf keinem Gebiete des Lebens einer grösseren Begriffsverwirrung in Bezug auf die natürlichsten Dinge, einer grösseren Gegensätzlichkeit der Ansichten, wie auf dem Gebiete der menschlichen Stimmäusserungen und ihres Studiums. In die Zeiten des dunkelsten Mittelalters glaubt man sich zurückversetzt, wenn man die grosse Menge der sogenannten „Musikalischen“, der Gesanglehrenden und -lernenden sich in Reden und Urteilen über Gesang, Tonbildung, Ansatz u. s. w. ergehen hört. Im Grunde ist es daher auch nicht zu verwundern, wenn, trotzdem schon Hunderte von Gesangsschulen geschrieben wurden und Tausende alljährlich sich dazu drängen, lehrend und lernend mit ihren ihnen von der Mutter Natur verliehenen stimmlichen Pfunden zu wuchern, heute noch wie vor mehr als hundert Jahren die Klage über den Verfall der Gesangkunst das stehende Leitmotiv ist. Mit welchem tieftragischem Pathos hat man nicht spaltenlange Artikel diesem Thema gewidmet, mit welchem Aufwand von mehr oder minder geistvollen Worten hat man nicht das Abhandenkommen der italienischen Schule und den Stimmenmord des Musikdramas bedauert, ohne auch nur im geringsten sich darüber klar zu sein, dass wir einem Genie wie Richard Wagner niemals genug es danken können, dass er uns die deutsche Sprache, das deutsche Wort, den deutschen Stil, aus dem Sumpf veritalienisierter Anschauung und Lotterei gerettet hat; dass, wie er dem dramatischen Lügengewebe ein schnelles Ende bereitete, er andererseits zeigte, wie der mehr instrumentalen Selbstzwecken dienende sogenannte italienische Gesangston erst durch die Plastik der Sprache zu einer ungeahnten Intensität des Ausdrucks erhoben wird. Wagner und seine stimmerzieherischen Helfer Fr. Schmidt und insbesondere Julius Hey haben uns bewiesen, wo wir den sogenannten Verfall der Gesangkunst zu suchen, wo die Hebel zur Abhilfe einzusetzen und welcher Wert der Be-



handlung der Sprache im Hinblick auf die Entwicklung des Gesanges beizumessen ist.

Gerade unsere deutsche Sprache, welche durch den Reichtum an Konsonanten immer die Neigung hat, durch die artikulatorische Bewegung den vokalen Klangcylinder zu beeinträchtigen und zu verkümmern, bedarf gegenüber der vokalreichen, dafür aber konsonantisch umso schwächeren italienischen Sprache der klangbildnerischen Fürsorge umsomehr, als die Klanganhäufungen der italienischen Sprache im Verein mit der daraus resultierenden, uns Deutschen erst anzulernenden Energie der Atemgebung, verhältnismässig leicht zu dem auf Tonhöhen potenzierten Tonvolut gedeihen, welches uns an allen besseren italienischen Sängern so gern besticht. Beobachten wir dagegen, wie verschwindend klein der Prozentsatz unserer deutschen Stammesbrüder ist, der sich einer wirklich klangvollen Behandlung der ihre Psyche tagtäglich zum Ausdruck bringenden Stimme rein sprachlich befleißigt, wie die respiratorische Atemkraft sich mehr geräuschvoll-dialektisch als klangvoll und rein äussert, umwieviel weniger können wir erwarten, dass die durch die erhöhte Konzentrierung der ausströmenden Atemmengen gewonnene Potenz der Sprache, der Gesang, unter den jetzt noch allgemein üblichen pädagogischen Ansichten einer aussichtsvollen, natürlichen Entwicklung zusteure.

Was die Sprache dem Gesang, hat Adam Hiller schon im 18. Jahrhundert durch den Lehrsatz zu beleuchten versucht: „Gut gesprochen ist halb gesungen!“ Fast ungehört war sein Mahnruf verhallt, und die absolut unorganische Behandlung des deutschen Kunstgesanges aus fremdsprachigen Vorbildern heraus verrannte die stimmpädagogischen Ansichten immermehr in ein wahrhaft babelsches Methodengewirr, das vollständig geeignet war, den grössten Unnatürlichkeiten und erzieherischen Missgriffen Thür und Thor zu öffnen. In ungeschwächter Kraft wird dieses Wirrsal bis auf den heutigen Tag durch nebelhafte Ansichten, einem Zufallsarbeiten schlimmster Sorte charakterisiert, wenn auch der Blitzstrahl eines Richard Wagner leuchtend uns den Weg gezeigt, den die Natur dem Menschen in seiner ersten Lebensperiode so klar vorgezeichnet hat.

Trotzdem nun viele dem Hinweis Wagners folgten oder zu folgen gezwungen waren, trotzdem Julius Hey mit dem in seiner einfachen Grösse so wundervoll eindringlich wirkenden sprachphysiologischen Werk „Deutscher Gesangunterricht I. Th.“ die Anerkennung der Verständigen errungen hatte, so ist doch bis jetzt die grosse Menge der Sprecher oder Singer der aus den Gesetzen der Natur entwickelten Wahrheit absichtlich aus dem Wege gegangen, ohne sich im entferntesten darüber klar zu sein, welcher allgemein kultureller Schaden der deutschen Organerziehung damit zugefügt wird. —

Sollen wir nun gegenüber den Riesenfortschritten der anderen Wissenschaften weiterhin mit unserer Tonbildungswissenschaft das Stiefkind der Aufklärung bleiben?

Soll im neuen Jahrhundert mit den Sünden des alten so weitergewirtschaftet werden?

Soll die Stimmbildungswissenschaft fernerhin fundamentlos, dem Zufall überlassen, in der Luft hängend, ein Spiel und Raub gesanglehrender Freibeuter sein?

Machen wir doch endlich diesem Lügensystem, diesen widernatürlichen Anschauungen und — nicht zu vergessen — dieser stimmbildnerischen Impotenz ein Ende und besinnen uns auf uns selbst. Befreien wir uns endlich auch in unserer Wissenschaft von all dem Unkraut der Redensarten, welches nur dazu geschaffen ist, den Weizen des Klangvermögens zu verkümmern. Lernen wir zunächst unsere Natur erkennen und dann mit der Kunst auf sie einwirken.

Natur und Kunst — Stoff und Werk.

Die klare Erkenntnis des uns von der Natur Verliehenen ist das Fundament, die Kunst das Werk, das wir daraus und darauf errichten sollen. Die Natur ist der unbehauene Block, dem die Kunst die Politur giebt und die uns, greifen wir auf sie zurück, an dem in seiner Entwicklung begriffenen Kinde zeigt, wie wir Sprache und Gesang zu erziehen haben. Wie aus dem Strampeln das Gehen und schliesslich das Laufen sich entfaltet, so erwächst aus dem Drange zur Lautäusserung das hilflose Lallen, durch das erwachende Verständnis und den Einfluss der Umgebung die Sprache, um dann schliesslich die erhöhten seelischen Regungen in der Potenz der Sprache, dem Gesange zu äussern. Diesem natürlichen Vorbilde folgend, ist es ein durchaus logischer Vorgang, wenn wir durch die plastische Artikulation der verschiedenen Vokalformungen die Ausnützung des Atems zu möglicher Erhöhung des Klangcylinders auszuarbeiten suchen, gleichzeitig aber das theoretische Doppelwesen Vokalform und Klang in der Praxis lernen als vokale Klangeinheit zu behandeln.

Allerdings ist von der Theorie bis zur Praxis ein gewaltiger Schritt. Es stehen uns in der Stimmbildungswissenschaft, der subjektivsten, welche wir haben, Schwierigkeiten entgegen, wie sie auf andern Gebieten des Wissens und Forschens nicht vorhanden sind. Wir sind weder imstande, mit sichtbaren Vorgängen beweisführend zu arbeiten, noch bestimmte Normen darüber aufzustellen, wie die Erziehung von universellen Gesichtspunkten aus geführt werden kann. Wohl glaubt die grosse Menge der Sängervelt, der Stimmerzziehung nach der oder jener Manier — „Methode“



genannt — beikommen zu können. Eitler Wahn! Der Beweis, dass es sich hier um einen krassen Irrtum handelt, ist leicht erbracht, wenn wir beobachten, wie die Natur die Menschen in der wunderbarsten Unterschiedlichkeit im Äusseren und Inneren, in ihrem Wollen und Thun, in ihren Fehlern und Vorzügen, selbstverständlich auch in der Art ihrer stimmlichen Äusserungen geschaffen. Das Sichtbare, das Greifbare lässt sich methodisieren, nicht aber die aus dem Inneren hervorquellende Laut-Äusserung unserer Psyche. Nirgendwo hat die freie Auslegung des Ausspruchs Friedrichs des Grossen: „Es muss jeder nach seiner Façon selig werden“ wohl eine grössere Bedeutung wie hier.

Die Stimmerziehung ist ein fortgesetztes subjektiv-psychologisches Arbeiten, bei dem der Wille durch das Gehör dem individuellen Stimmklang dienstbar gemacht wird. Durch das automatenhafte Heruntersingen von Übungen, Etuden, Liedern und Arien, durch ein sogenanntes stimmliches Musizieren, in welcher Sprache und Art es auch sei, kommen wir zu keinem Tonbildungsergebnis. Bewusste Tiefatmung, volle Erkenntnis des Stimminstrumentes, bewusste Konzentration der tönenden Luftsäule, die Erziehung zum klanglichen Hören, das sind einige der Momente, an denen der Mensch seinen ureigensten Naturklang erkennen, aus deren bewusster Beachtung heraus er sich ein von allen Schlacken des wider-natürlichen Muskelzwanges befreites Stimmfundament schaffen und das Gebäude der sprachlich und gesanglichen Tonbildung, so weit und gross es die Individualität zulässt, entfalten kann. Tausend- und abertausendfältig verschieden sind die Stimmen, ebenso verschieden die Wege, die sich nicht mit Regeln messen lassen und doch zum Ziele führen, wenn sie durch den des eigenen Ichs vergessenden Erzieher zu der Kenntnis der subjektiven Klangursachen und zur bewussten Ausnützung der Luftwege geleitet werden.

Möge jeder Singenwollende, auch der, den die Natur mit besonderen Vorzügen des Organs bedacht hat, eine bewusste Klangäusserung, ein bewusstes Organarbeiten erstreben: die Künstlertragik unserer Zeit — dass erst die besten Jahre des Lebens dahingehen müssen, bevor man sich zurechtgefunden, bevor man weiss, was man will — dürfte dann ebenso bald in nichts zerflattern, wie die altbekannte Klage über den sogenannten Verfall.

Drum reinen Tisch gemacht mit den Feinden einer auf den Gesetzen der Natur begründeten Organerziehung!

Fort mit der Schablone „Methode“ genannt!

Fort mit der heuchelnden Phrase und vor allen Dingen fort mit den jammervollen Versuchen, durch Löffel, Zungenmaschine und dergleichen.

[Basel, 30. April 1872.]

Tribtschen ist mit dem heutigen Tage zu Ende! Wie unter lauter Ruinen verlebte ich dort noch ein paar Tage, schwermüthsvolle Tage. Wir sprachen viel von Dir, auch von Deinem „tiefen, bedeutenden und ergreifenden Briefe“ wurde mir erzählt: sobald ein wenig Ruhe hergestellt sein wird, wird Wagner Dir schreiben. Inzwischen lässt er Dir durch mich sagen, wie sehr er Dir danke, und bittet Dich, seiner Einladung nach Bayreuth zum 22. Mai ja zu folgen. Du bist verstanden worden und bist für immer in diesem Kreise der herzlichsten Theilnahme gewiss. Ach, welch ein ungeheures Leben regt sich jetzt von diesem Centrum aus! Und wie einzig glücklich sind wir, nicht ausserhalb stehen zu müssen!

Rohde folgte der liebenswürdigen Einladung, die beiden Freunde sahen sich zur Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth wieder. Welch innige, stolze Freude über das bevorstehende Ereignis drücken die wenigen Worte aus, die Nietzsche am 12. Mai an Rohde richtet:

... Wann willst Du in Bayreuth eintreffen? Ich, wie schon gesagt, bin von Sonnabend Morgen dort.

Ach, es ist wirklich unglaublich, was wir erleben! Und zusammen! Wenn ich mir dünkte, dass wir in so wesentlichen Dingen uns nicht verstünden! Was würde mir fehlen!

Wir wollen wieder dem Genius unserer Freundschaft opfern.

In den letzten Tagen des Juni hörte Nietzsche zum erstenmale in München „Tristan und Isolde“. Das Wunderwerk ergriff seine Seele mit übermächtiger Gewalt, und diesen Eindruck verleugnete er auch nicht, als er sich längst von Wagner abgewandt hatte. Die Schilderung dieser Musik in der „Geburt der Tragödie“ lässt uns ahnen, welchen Sturm von Gefühlen, welchen Rausch der „Tristan“ in seiner Seele entfesselt haben musste. An Rohde schreibt er über diese Aufführung unterm 7. Juli 1872 voll Entzücken:

Neulich wollten wir (Gersdorff und ich) Dir von München aus telegraphieren. Der „Tristan“! Aber wir dachten, dass der Ausdruck unsrer begeisterten Freude vielleicht in einer sehr schmerzlichen Wendung zu Dir gelangen werde, und unterliessen es. Ach, mein lieber, lieber Freund! Vom „Tristan“ ist nicht zu sprechen! —

Und am 25. Juli 1872:

... Ich möchte, Du hörtest den *T r i s t a n* — es ist das Ungeheuerste, Reinste und Unerwartetste, was ich kenne. Man schwimmt in Erhabenheit und Glück.

In dieser Zeit erreichte wohl das Freundschaftsverhältnis zwischen Nietzsche und Wagner seinen Höhepunkt. Das enthusiastische, fast vergötternde Gefühl für Wagner findet kaum einen beredteren Ausdruck als in den herrlichen, wunderbar poetischen Worten aus einem Brief vom 25. Oktober 1872.



. . . Du kennst doch **Wagners** neueste Schrift „über Schauspieler und Sänger“? Ein ganz neu entdecktes Bereich der Ästhetik! Und wie fruchtbar gewendet erscheint mancher Gedanke aus der „Geburt der Tragödie“. Ich unterhalte mich mit dieser neuen Schrift, als ob ich mit Wagner zusammen wäre, dessen Nähe ich jetzt nun, so lange schon, entbehre.

Wir wollen muthig sein, mein lieber, lieber Freund! Ich glaube jetzt immer nur an das Besser-werden, an un s e r Besser-werden, an unser Wachsen in guten Absichten, guten Mitteln, an unser Wettlaufen nach immer edleren und ferneren Zielen! Oh wir erreichen sie, und nach jedem Siege ist uns das Ziel weiter gesteckt und wir laufen muthiger vorwärts. Soll es uns sehr kümmern, dass es nicht viel, ja sehr wenige Zuschauer giebt, die Augen haben zu sehen, welchen Wettlauf wir laufen? Kümmert uns dies, wenn wir nur wissen, dass diese wenigen Zuschauer auch für uns die einzigen Kampfesrichter sind? Ich für mein Theil gebe für einen solchen Zuschauer, wie Wagner ist, alle Ehrenkränze, die die Gegenwart spenden könnte, preis; und ihn zu befriedigen reizt mich mehr und höher, als irgend eine andre Macht. Denn es ist s c h w e r — und er sagt alles, ob es ihm gefällt oder nicht, und ist für mich wie ein gutes Gewissen, strafend und belohnend.

Nun mögen alle guten Geister mit uns sein, liebster Freund! Jetzt gehen wir miteinander, eines Glaubens und eines Hoffens! Was Du erlebst, erlebe ich, und es giebt nichts mehr, was einer von uns noch für sich wäre, nichts Gutes und Rechtes! . . .

[Basel, 27. (?) Oktober 1872.]

Hier, mein lieber Freund, schicke ich Dir einen herrlichen Brief **Wagners**: er schrieb ihn mir, noch bevor er Dein Sendschreiben in den Händen hatte. Ich will von allem Guten, was mir zu Theil wird, Dich als Mittheilnehmer — und in diesem Falle, bei **Wagnerschen** Briefen, Dich ganz allein! Denn einen solchen Brief, wie den heutigen, zeige ich selbst Romundt und Overbeck nicht, so sehr ich sie liebe und ehre. Du wirst Muth und Kraft aus solchem Briefe athmen, mir geht es so.

Im November 1872 erwartete Nietzsche in Basel den Besuch **Wagners**.

[Basel, d. 21. November 1872.]

. . . Für-Freitag Abend ist mir der Besuch **Wagners** und Frau hier angekündigt, etwa auf eine Woche: inzwischen telegraphisches unaufhörliches Wetterleuchten zwischen Basel, Mannheim und Darmstadt. Da soll es hoch hergehen und Deiner soll, in Lust und Leid, immer treulich von uns Dreien gedacht werden! Mach Dich auf ein tüchtiges Gläser- und Ohrenklingen gefasst!

Dieser Besuch fand jedoch nicht statt, dagegen reiste Nietzsche nach Strassburg, um mit **Wagners** zusammenzutreffen.

Wo er nur das Interesse seines Freundes wahrnehmen und fördern konnte, that er es mit inniger Freude und liess keine Gelegenheit vorübergehen. So auch Anfang des Jahres 1873.

[Basel, 31. Januar 1873.]

. . . Inzwischen bin ich Preisrichter geworden: der Allgemeine deutsche Musikverein hat einen Preis von 300 Thaler auf eine fünf-Bogen-Schrift populärer Natur über **Wagners** Nibelungendichtung ausgesetzt: Professor Heyne, Professor Simrock



und ich sind die Richter, ersterer auf meinen Vorschlag. Das ist doch ein anständiges Collegium. Den Preis habe ich, von ursprünglich 100 Thaler, auf 300 emporgeschraubt und freue mich des gelungenen Werkes.

— Ich denke über Organisation eines schweizerischen Wagnervereins nach. Beiläufig: liest Du das „Musikalische Wochenblatt“? Von Wagner waren herrliche Reiseberichte darin, von mir ein furioser Angriff auf Alfred Dove.

Auf einer Konzertreise, die Wagners nach Hamburg und Berlin führte, war Erwin Rohde mit dem Bayreuther Meister in Hamburg zusammengekommen. Über die pekuniären Erfolge dieser Konzerte weiss Nietzsche an Rohde sehr Erfreuliches zu schreiben.

[Basel, 21. Februar 1873.]

. . . Aus Bayreuth habe ich einen langen Brief von Frau Wagner. Von dem Hamburger und dem Berliner Konzert haben sie 12 000 Thaler mitgebracht. Über die Hamburger Auszeichnungen schrieb Frau Wagner besonders beglückt: Deine Vaterstadt hat den besten Takt von der Welt bewiesen.

Schon im Jahre 1869 hatte Nietzsche Einblick in Wagners Manuskript „Staat und Religion“ genommen. Kurz vor Drucklegung dieser Arbeit schickte der Meister sie noch einmal Nietzsche zu. Dieser schreibt darüber:

[Basel, 22. März 1873.]

. . . Richard Wagner hat mir seine bisher noch ungedruckte Schrift von 1864 „Staat und Religion“ zugesandt, ursprünglich für den König von Bayern verfasst; ich bin tief erbaut. So schreibt jetzt kein Mensch mehr über Religion und Staat, besonders nicht an Könige. —

Inzwischen war das Bayreuther Unternehmen nur wenig vorwärts gekommen. Es stellten sich Hindernisse über Hindernisse in den Weg und man hegte bange Sorge, ob das Unternehmen in seinem ganzen Umfange durchgeführt werden könnte. Ende Oktober 1873 sollte in Bayreuth eine Versammlung aller Interessenten stattfinden, um über das Schicksal und die Förderung des Unternehmens Beschluss zu fassen. Der Vorstand der Wagnervereine wandte sich an Nietzsche mit der Bitte, einen Mahnruf an die Deutsche Nation zu verfassen zu Nutz und Frommen des Bayreuther Werkes. Nietzsche übernahm nur ungern diese Arbeit; er fürchtete, nicht den richtigen Ton zu treffen, und forderte seinerseits Erwin Rohde auf, ihm bei der Verfertigung dieses Aufrufes zu helfen.

[Von der Schweizer Grenze 18./10. 73 (Basel).]

. . . Alles Neue nämlich ist fürchterlich; wie ich schon in den ersten Tagen des neuen Jahres*) zu erfahren Gelegenheit hatte. Neu ist z. B. die Aufforderung, die mir heute zukommt, zu Gunsten des Bayreuther Werkes und im Auftrage eines Patronenausschusses einen Aufruf an das deutsche Volk (mit Züchten zu reden) zu

*) Nietzsche hatte am 15./10. seinen Geburtstag gefeiert.


 EMBACHER: AUS FRIEDRICH NIETZSCHES BRIEFEN
 

machen. Fürchterlich ist diese Aufforderung auch: denn ich habe selbst einmal aus freien Stücken etwas Ähnliches versucht, ohne damit fertig zu werden. Deshalb geht meine dringende und herzliche Bitte an Dich, lieber Freund, mir dabei zu helfen, um zu sehen, ob wir vielleicht gemeinsam das Unthier bewältigen. Der Sinn der Proklamation, um deren Entwurf ich Dich bitte, läuft darauf hinaus, dass Gross und Klein, so weit die deutsche Zunge klingt, bei seinen Musikalienhändlern Geld bezahlt; zu welcher Handlung man etwa durch folgende Motivierung anreizen könnte: (nach einer, wie es scheint, von Wagner stammenden, von Heckel mitgetheilten Angabe) 1. Bedeutung des Unternehmens, Bedeutung des Unternehmers. 2. Schande für die Nation, in welcher eine solche Unternehmung, bei welcher jeder Theilnehmer uneigennützig und persönlich aufopfernd ist, als das Unternehmen eines Charlatans kann dargestellt und angegriffen werden. 3. Vergleich mit andern Nationen: wenn in Frankreich, England und Italien ein Mann, nachdem er gegen alle Mächte der Öffentlichkeit fünf Werke den Theatern gegeben hätte, die von Norden bis Süden gegeben und bejubelt werden, wenn ein solcher ausriefe: die bestehenden Theater entsprechen nicht dem Geiste der Nation, sie sind als öffentliche Kunst eine Schande, helft mir eine Stätte dem nationalen Geiste bereiten, würde ihm nicht alles zu Hilfe kommen, wenn auch nur aus Ehrgefühl? u. s. w. u. s. w. Am Schluss wäre darauf hinzuweisen, dass bei sämmtlichen (3946) deutschen Buch-, Kunst- und Musikalienhändlern, welche jede gewünschte Auskunft geben können, Listen ausliegen zur Einzeichnung u. s. w. Lass Dich's nicht verdriessen, liebster Freund, und gehe daran; ich will's auch thun, kann aber bei meinen greulichen Herz- und Bauchzuständen für gar nichts einstehn. Übrigens drängt die Sache. Darf ich also bald auf ein Blatt im napoleonischen Stile rechnen? . . .

Nietzsche stellte den Mahnruf allein fertig, doch wurde er, wie wir später hören, von den Delegierten in Bayreuth nicht angenommen:

[Basel, 21. November 1873.]

. . . Der Mahnruf ist verworfen worden, Du hast die richtige Empfindung gehabt. Hab rechten Dank für Dein Freundschaftswort nach Bayreuth. Dort war's herzlich und warm, recht stärkend; der von Professor Stern verfasste Aufruf läuft jetzt durch alle Zeitungen. Die Sammelstätten bei den deutschen Buchhändlern allerorts mögen Schatzkammern werden — diesen Wunsch wünsche ich Tag und Nacht. — Offen standen, Wagner, Frau Wagner und ich sind mehr von der Wirkung meines Mahnrufs überzeugt: es scheint uns nur eine Sache der Zeit zu sein, wann er absolut allein übrig und nöthig sein wird.

Die Befürchtungen, dass das Bayreuther Unternehmen scheitern würde, schwanden allmählich zu Anfang des Jahres 1874. Voll freudiger Hoffnung teilt Nietzsche seinem Freunde nach Kiel mit:

[Basel, 15. Februar 1874.]

. . . Über Bayreuth giebt es etwas Neues und wenn nur Wahres! Eine ganz ausdrückliche Notiz des Mannheimer Journals (dem Organon Heckels) bringt aus bester Quelle (d. h. Frau Wagner), dass die Aufführungen jetzt endgültig gesichert sind. So wäre denn das Wunder geschehen! Hoffen wir! Es war ein trostloser Zustand, seit Neujahr, vor dem ich mich endlich nur auf die wunderlichste Weise retten konnte: ich begann mit der grössten Kälte der Betrachtung zu untersuchen,

weshalb das Unternehmen misslungen sei: dabei habe ich viel gelernt und glaube jetzt Wagner viel besser zu verstehen, als früher. Ist das „Wunder“ wahr, so wirft es das Resultat meiner Betrachtungen nicht um. Aber glücklich wollen wir sein und ein Fest feiern, wenn es wahr ist!

Und dann am 19. März 1874:

... Nun Bayreuth! Wir wissen durch Frau Wagner — und es soll das Geheimnis der Freunde sein —, dass der König von Bayern in der Form von Vorschüssen bis zu 100000 Thaler das Werk unterstützt, so dass die Arbeiten (Maschinen und Dekorationen) rüstig gefördert werden. Wagner selbst schreibt, dass 1876 der Termin sei; er ist mutig und glaubt, dass jetzt das Unternehmen im Reinen ist. Nun das walte Gott! Dies Warten und Bangen ist schwer zu verwinden, ich hatte wirklich zeitweilig die Hoffnung ganz aufgegeben.

In einem Briefe vom 21. Dezember 1874 findet sich die kurze aber freudige Notiz:

Wagner ist am 21. November mit der Nibelungen-Partitur fertig geworden — Laus Deo!

Das Jahr 1875 kam heran, in dem nun endlich die Proben in dem neuen Festspielhaus in Bayreuth beginnen sollten. Friedrich Nietzsche war in dieser Zeit viel krank, und seine Krankheit stimmte ihn missmutig und traurig. Traurig besonders deswegen, weil er in jenen Tagen der festlichen Stimmung in Bayreuth alle seine Freunde zu den Proben versammelt wusste, während er, fern von Wahnfried und krank, nicht Zeuge der Verwirklichung der Festspielidee des Meisters sein konnte. Und er hatte immer noch gehofft, so weit zu genesen, um die grossen Tage in Bayreuth mitfeiern zu können. Die nun folgenden Auszüge kann ich ohne Erläuterung wiedergeben; sie drücken in warmen Worten das Bedauern aus, nicht zu den Proben kommen zu können und sprechen von der Sehnsucht nach dem Miterleben der Ereignisse in Bayreuth.

[Basel, 5. Februar 1875.]

... Mir ist es übrigens in diesem Jahre so, als ob ich mir jede unzufriedene Regung verbieten müsste: denn zuletzt heisst es doch viel Gunst und Bevorzugung von seiten der Göttin *τύχη*, gerade als Zeitgenosse der Bayreuther Jahre zu leben; das Gefühl der Dankbarkeit dafür sollte mich nicht verlassen! Aber Du weisst den traurig-menschlichen Sinn eines solchen „es sollte“. Mitunter zweifle ich fast daran, ob ich diese heiss und allzulange ersehnten Freudenfeste wirklich aushalten werde: mir dreht sich schon jetzt rein bei der Vorstellung davon das Herz um; man hat zu viel und zu lange entbehrt und gelitten. Nein, wie lebt man nur!

[Basel, 28. Februar 1875.]

Gegenwärtig ist meine Schwester in Bayreuth und bleibt dort einige Wochen. Ich will auch gleich die Aufforderung von Frau Wagner mittheilen, dass Du doch Dich baldigst und etwas stürmisch an den Bürgermeister von Bayreuth wenden möchtest, um in diesem Sommer dort Quartier zu bekommen; es wird viel Mühe machen, für alle Gäste Unterkommen zu schaffen, und es soll dem Bürgermeister recht zugesetzt

werden, weil die Wohnungsfrage noch ganz im Argen liegt. Du möchtest doch ja nicht „eine bescheidene Wohnung“ verlangen. Meine Schwester bemüht sich, für sich und mich etwas zu finden, — bis jetzt noch ohne Erfolg.

[Basel, Sommer 1875.]

... Nun kommen wir nicht einmal den Sommer zusammen, denn über mir waltet jetzt der Arzt und verbietet mir Bayreuth ...

[Steinabad bei Bonndorf, badischer Schwarzwald, 1. August 1875.]

Heute, geliebter Freund, denke ich mir, werdet ihr in Bayreuth zusammentreffen, und ich werde Euch und unter Euch fehlen! Es geht nicht, was ich bisweilen im Stillen doch glaubte — mitten in Eurem Kreise eines Tages ganz plötzlich dazusitzen und mich meiner Freunde recht zu erlaben! Es geht nicht: heute, in der Mitte meiner Ferien, kann ich es endlich mit Bestimmtheit sagen ...

... Überall Desperation! Und ich habe sie nicht! Und bin doch nicht in Bayreuth! Wie sich das reimt, begreifst Du's? Ich begreife es fast nicht. Und doch bin ich mehr als drei Viertel des Tages im Geiste dort und schwärme wie ein Gespenst immer um Bayreuth herum. Du darfst nicht fürchten, mir die Seele zu lüstern zu machen, erzähle nur ein Bischen viel, liebster Freund, ich dirigire mir auf meinen Spaziergängen oft genug ganze Theile der Musik, die ich auswendig weiss und brumme dazu. Grüsse Wagners auf das Innigste! Adieu, Ihr geliebten Freunde, mein Brief ist hier und da etwas kollektivisch geworden. Es liebt Euch von Herzen
Euer F.

Interessant ist es zu lesen, was Nietzsche seinem Freund Rohde im Oktober 1875 über seine vierte Unzeitgemässe, „Richard Wagner in Bayreuth“ mitteilte. Diese Arbeit, die doch für Wagner und seine Kunst das grösste und erhabenste Denkmal bedeutet und stets bedeuten wird, — denn wer hat Wagner je als Mensch, Denker und Künstler damals so verstanden, wer hat je so volle, überzeugende Worte und Töne des Herzens damals für die Kunst des „Alldramatikers“ gefunden, wie Nietzsche in dieser von Begeisterung überquellenden Dithyrambe auf den Bayreuther Meister und sein Schaffen!? — diese Arbeit wollte Nietzsche damals noch nicht publizieren, weil sie ihm selbst noch nicht gut und reif genug erschien, ihn noch nicht voll befriedigte. — Er schreibt darüber:

[Basel, den 7. Oktober 1875.]

Meine Betrachtung unter dem Titel „Richard Wagner in Bayreuth“ wird nicht gedruckt; sie ist fast fertig, ich bin aber weit hinter dem zurückgeblieben, was ich von mir fordere; und so hat sie nur für mich den Wert einer neuen Orientierung über den schwersten Punkt unserer bisherigen Erlebnisse. Ich stehe nicht darüber und sehe ein, dass mir selber die Orientierung nicht völlig gelungen ist — geschweige denn, dass ich anderen helfen könnte!

Von nun an werden die Mitteilungen über Wagner aber immer spärlicher und bedeutungsloser; in ihnen glühen nicht mehr die Funken jener ersten erhebenden Begeisterung.

Es ist wohl nicht nötig zu erwähnen, bei welcher Gelegenheit sich die Wege der beiden Grössten unserer modernen Zeit trennten. Jeder, der diese zwei Propheten einer neuen Zeitperiode kennt und verehrt, wird mit schmerzlichem Bedauern vor diesem Ereignis stehen bleiben und wird sich fragen: warum? —

Auch seinem besten Freund, Erwin Rohde, teilt er nichts mit, was zur Aufklärung seines Abfalls von Wagner dienen könnte. Es scheint fast, als ob er Rohde gegenüber ängstlich vermeidet, nach 1876 etwas von Wagner oder Bayreuth zu erwähnen. Nur noch im Jahre 1886 — also genau zehn Jahre nach dem Abfall — finden sich folgende Zeilen in einem Briefe an Rohde, die wir nur mit wehmütigem Gefühl lesen werden:

[23. Februar 1886.] Nice (France) rue St. François de Paule, 26. II.

... 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 gleichgeartet ist, profondement 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, von derselben Beschaffenheit, wie diese Musik ist, die ich liebe; solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann. Aber nicht Jeder kann suchen, der finden möchte — da sitze ich dann und warte und es kommt nichts, und schon weiss ich nichts Besseres, als meinem alten Freunde davon zu erzählen, dass ich allein bin.

Es ist, als ob er das tragische Verhängnis ahnte, das ihn drei Jahre später ereilen sollte und vor dem wir in tiefster Ergriffenheit erschauern. — —

Wir sind am Ende. Die Frage, weshalb sich Nietzsche von Wagner wandte, hat uns auch dieser zweite Band der Briefe nicht beantwortet, vielleicht deshalb, weil Erwin Rohde die Briefe über dieses Ereignis vernichtet hat.

Dem Vorwort zum II. Bande von Nietzsches Briefen möchte ich noch die folgenden interessanten Worte von dem Herausgeber, Prof. Dr. Schöll, entnehmen:

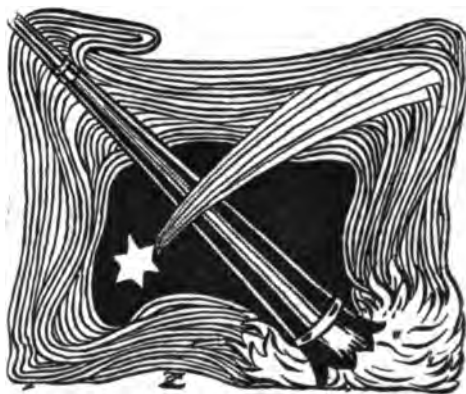
„... Nur das Aufblühen und immer stärkere Anwachsen dieses Verhältnisses zu Wagner beobachten wir in unseren Briefen, nicht den Abbruch durch Nietzsche. Und doch war dieser Abfall — nicht sowohl an sich, als in der Art, wie er sich vollzog, auf offenem Markte — für Rohde ein weit stärkerer Anstoss als die Differenz über Hippolyte Taine, die in den Schlussbriefen hervortritt, und die Rohde lange nicht so innerlich und

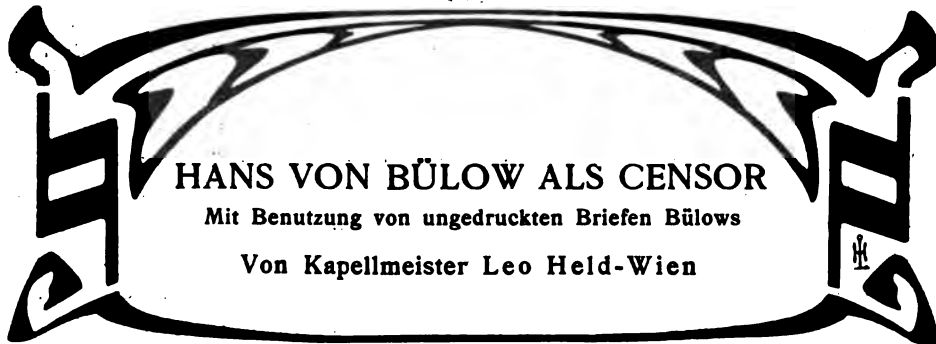
*) Gemeint ist hier natürlich der Komponist Peter Gast. Vergl. den Aufsatz von Dr. Arthur Seidl in Die Musik, I. Jahrgang Seite 851 ff. und 958 ff.

EMBACHER: AUS FRIEDRICH NIETZSCHES BRIEFEN


nachhaltig berührte, so sehr auch der Ton, den der alte Freund bei diesem Anlass anschlug, ihn verletzte und verletzen musste . . .“ — — — —

Vielleicht geben diese wenigen Auszüge ein Bild von dem unermesslichen Wert und dem grossen Reichtum des Vermächtnisses, das uns Nietzsche in seinen Briefen hinterlassen hat. Seine Werke sind nicht leicht verständlich, doch wer ihn, den Menschen kennen lernte, wer tiefen Einblick in seine Seele nahm — und das vergönnte uns seine Briefe — dem wird es nicht schwer werden, dem gewaltigen Denker auf den einsamen Höhenwegen seines Geistes zu folgen.





HANS VON BÜLOW ALS CENSOR
Mit Benutzung von ungedruckten Briefen Bülows
Von Kapellmeister Leo Held-Wien

s war in München im Jahre 1868. Die Meistersinger wurden vorbereitet. Der Wagnerrummel war aufs höchste gestiegen. Das Für und Wider spaltete die Stadt in zwei Teile. Aber in zwei ungleiche Teile. Die Feinde des grossen Meisters waren weitaus in der Mehrzahl. Wagners Anhänger mussten an Fanatismus und Leidenschaft ersetzen, was ihnen an Zahl fehlte. Von vielen Seiten verspottet und verlacht, fortwährender Missgunst ausgesetzt, hielten sie allen Anfeindungen tapfer stand. Es war kein Wunder, dass sie, die so fortwährend bedrängten Freunde des Meisters, recht misstrauisch wurden. Als ein Frevel ohnegleichen erschien ihnen die Ankündigung der Direktion des Münchner Gärtnerplatztheaters, eine „Lohengrin“-Parodie aufzuführen. Eine Flut von Warnungen bekam die Theaterkanzlei. Jugendliche Schwärmer drohten den Abend nicht zu Ende spielen zu lassen, andere übereifrige Enthusiasten machten der Direktion die Mitteilung, dass am Tage der Erstaufführung das Gärtnerplatztheater in Flamme und Rauch aufgehen werde, der Direktor selbst wurde aufgefordert, beizeiten sein Testament zu machen. Die Leiter der Volksbühne waren über die Wirkung, die die Ankündigung einer, wie es ihnen schien, höchst harmlosen Posse machte, sehr erstaunt. Man befürchtete bei dem damals in allen Wagneraffären zutage getretenen Hitzegrad der Gemüter einen grossen Eklat. Da kam dem Direktor des Theaters die gute Idee, Richard Wagner und dessen Getreuen zu einer Probe einzuladen. Der Meister selbst sollte sich von der Ungefährlichkeit der Novität überzeugen. Im Hause Wagners wurde über diese Einladung Kriegsrat gehalten und Bülow wurde delegiert, als Censor in das Gärtnerplatztheater zu gehen. Bülow nahm diese Mission an und schrieb dem Theaterdirektor:

„Verehrter Herr Direktor!

Für Ihre gütige Einladung sage ich Ihnen zugleich im Namen des Herrn Richard Wagner meinen verbindlichsten Dank. Leider ist der Meister nicht in derjenigen gesundheitlichen Verfassung, welche ihm gestattet, den heutigen Abend in Ihrem Theater zuzubringen. Sollte jedoch meine Wenigkeit ohne die

illustre Begleitung nicht zu unwillkommen sein, so werde ich so frei sein, die Gastfreundschaft Ihrer Loge nach einer Opernprobe von Abu Hassan, welche um 6 Uhr beginnt und vermutlich vor 8 Uhr enden wird, in Anspruch zu nehmen. Bis dahin habe ich die Ehre mich Ihnen hochachtungsvoll dankend zu empfehlen als

Ihren ergebensten

H. v. Bülow.“

Aus mir unbekanntem Umständen musste die Erstaufführung verschoben werden. Die Einladung an Wagner und Bülow wurde wiederholt. Als Antwort hierauf liegt ein weiterer Brief Bülows an den Direktor des Gärtnerplatz-Theaters vor:

„Verehrter Herr Direktor!

Bei der Rückkehr aus Ihrem Theater erfuhr ich zu meiner Bestürzung, dass Sie des Nachmittags zu mir gesendet hatten, um anzufragen, ob ich Ihre freundliche Einladung, die heutige Vorstellung in Ihrer Loge zu genießen, anzunehmen gesonnen sei. Sicher würde ich Ihr liebenswürdiges Schreiben sofort beantwortet haben, wenn ich es hierzu nicht zu spät erhalten hätte. Meine dienstlichen Beschäftigungen heute Vormittag erstreckten sich so sehr in die Länge, dass ich ausser dem Hause diniert habe und somit Ihre schätzbare Einladung bei Heimkehr daselbst erst um 4 Uhr vorgefunden habe. Da ich vor dem Besuche des Aktientheaters noch in der Musikschule beschäftigt war, so entschloss ich mich, Ihnen erst beim Eintritt in Ihre Loge persönlich meinen Dank abzustatten, den ich hierdurch nochmals wiederhole, doppelt dankbar auch für die charmante Damengesellschaft, der ich teilhaft geworden bin. Mit dem aufrichtigen Wunsche, dass die so sorgfältig vorbereitete Aufführung der meiner Ansicht nach sehr unschädlichen und meist harmlosen Parodie den daran geknüpften materiellen Erwartungen entsprechen möge und in ebenso aufrichtiger Hochachtung Ihrer dabei ausgesprochenen, die Direktionsverpflichtungen von den persönlichen Kunstanschauungen taktvoll trennenden Gesinnung, habe ich die Ehre, mich zu unterzeichnen (als)

Ihr sehr ergebenster

H. v. Bülow.“

München, 16. Mai 68.

Die charmante Damengesellschaft, von der Bülow spricht, wird jedenfalls aus Theaterdamen bestanden haben. Die Parodie selbst wurde — nachdem auch die übereifrigsten Wagnerianer eingesehen, wie unschädlich dieselbe sei — mit grossem Erfolge gegeben und ging im Laufe der Jahre unter dem Titel „Lohengelb“ über alle deutschen Bühnen.

Auch bei anderer Gelegenheit wirkte Hans von Bülow als Censor. Der hier mitgeteilte Brief an eine Kunstzeitung, die Münchener Chronik, giebt uns hierüber Aufschluss:

„An eine verehrliche Redaktion der Münchener Chronik.

Ew. Wohlgeboren

sage ich hierdurch meinen Dank für die Zusendung der Probenummer Ihres literarischen Unternehmens und ersuche ich, mich in die Liste der Abonnenten

eintragen zu wollen. Weniger die — vielleicht übertriebene — Freundlichkeit, mit welcher Sie die Güte haben, meine persönlichen Leistungen zu besprechen oder besprechen zu lassen, als der, leider so selten, wohlwollende Gerechtigkeit anstrebende Ton in der Kritik derjenigen neueren Kunstrichtung, welche, wie jede bahnbrechende Erscheinung, die Anerkennung der Nachwelt mit der Beschimpfung durch die Mitwelt zu erkaufen hat, erweckt mein Interesse an diesem Journale, welches Interesse ich mit Vergnügen durch Propaganda bei meinen hiesigen und auswärtigen Freunden weiterhin zu bekunden mich bemühen will.

Darf ich mir die — sehr unmassgebliche, vielleicht aus Mangel an ‚Lokal‘-sinn entsprungene Bemerkung erlauben, dass der untere Teil des Blattes mit dem oberen einigermassen disharmoniert und für den Leserkreis, an welchen das Programm appelliert, ein etwas minder geschwefeltes Fegefeuer der ‚Hölle‘ vorzuziehen sein möchte?

Einstweilen bitte ich die Expedition mit der Zusendung u. s. w. beauftragen zu wollen und habe die Ehre zu unterzeichnen

mit vollkommener Hochachtung ergebenst

München, 30. April 1866.

Dr. H. v. Bülow.“





BÜCHER

18. **Hector Berlioz: Die Kunst des Dirigierens.** Anleitung zur Direktion, Behandlung und Zusammenstellung von Orchestern und Chören. Auf moderner Grundlage neu bearbeitet und erweitert von C. Freiherr von Schwerin. Mit sieben Tafeln, enthaltend die verschiedenen Taktierarten, sowie Musik-Beispiele. Zweite Auflage 1902. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.
19. **Bayreuther Bühnenbilder.** (Der fliegende Holländer, Der Ring des Nibelungen, Parsifal). Reproduktion der Max Brücknerschen Originale. Verlag: Dr. G. Hennings graphische Kunstanstalt, Greiz.
20. **Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern nebst den darauf bezüglichen internat. Verträgen.** Zweite Auflage, durchgesehen von Prof. Ernst Röthlisberger, Bern. Verlag: G. Hedeler, Leipzig.
21. **Paul Nikolaus Cossmann: Aphorismen.** Zweite Auflage. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.
22. **Elisabeth Caland: Die Deppesche Lehre des Klavierspiels.** Verlag de Ebnerschen Hofmusikalienhandlung, Stuttgart.
23. **Herrmann Bäuerle: Repetitorium der Harmonielehre.** Verlag: Max Hesse, Leipzig.
24. **Wilhelm Sturm: Gesangstudien.** Verlag: Luckhardts Musik-Verlag (J. Feuchtinger), Stuttgart.

18. Diese kleine Schrift vermittelt ausgezeichnet das Handwerksmässige des Dirigierens, ohne welches auch der geborene Dirigent nicht auskommt; sie dürfte weniger dem Dirigenten als dessen Untergebenen zu gute kommen. Wie viele Mitglieder von Dilettanten-Chören und -Orchestern haben eine richtige Vorstellung davon, was der Dirigent mit seinen Zeichen will. Für derartige Leutchen kommt dieses Büchlein wie gerufen, doch wird es von jedem, der mit einem Dirigenten zu thun hat, mit Vorteil gelesen werden. Wer es genau kennt, wird mit desto grösserem Nutzen die entsprechenden Schriften von Wagner und Weingartner lesen. Die Art der Aufstellung von Orchestern und Chören hätte wohl etwas ausgiebiger und mannigfaltiger besprochen werden können.

Dr. Wilh. Altman n.

19. In der graphischen Kunstanstalt von Dr. G. Henning in Greiz sind vor kurzem „Bayreuther Bühnenbilder“ erschienen. Die Kunstanstalt hat mit diesen Bildern eine originalgetreue Reproduktion der für das Festspielhaus von Prof. Hofrat Max Brückner in Koburg gemalten Originale (Parsifal, Ring, Holländer) hergestellt, die sich von bereits existierenden Photographien dadurch vorteilhaft unterscheidet, dass sie durch die Wiedergabe der farbigen Reize der Bühnenbilder jedem Besucher der Festspiele die Erinnerung an das Gesehene stets wachhalten und dem weiteren Publikum die Vorstellung erleichtern und erhöhen wird. Die Bilder sind in Quartformat hergestellt, jede Serie befindet sich in einer eleganten Mappe. Zieht man den verhältnismässig geringen Preis der einzelnen

Serie in Betracht, so kann die Anschaffung dieser Sammlung jedem Kunstfreunde ohne Bedenken empfohlen werden.

20. Den deutschen Wortlaut von ca. 250 Gesetzen, Verträgen, Ausführungsverordnungen und andern das Urheberrecht betreffenden Bestimmungen und internationalen Vereinbarungen enthält die im Verlage von G. Hedeler, Leipzig erschienene neue Auflage dieser Zusammenstellung. Die Sammlung ist unter Leitung des auf dem Urheberrechtsgebiet als Autorität anerkannten Sekretärs des Berner internationalen Amtes für geistiges Eigentum bis auf die neueste Zeit ergänzt. Es ist mit diesem Werk dem Bedürfnis, sich über die Bestimmungen des ausländischen Rechts rasch und ohne Schwierigkeit informieren zu können, abgeholfen, und es wird daher sein Erscheinen von allen Interessenten dankbar begrüßt werden. Besonders hervorzuheben ist die äusserst übersichtliche Anordnung des Stoffes.

21. Wenn heute, im Zeitalter Nietzsches, ein Band Aphorismen seine zweite Auflage erlebt, dann müssen wohl drei Dinge im Bunde sein: klares Denken, erlesener Geschmack und eine fein gespitzte Feder. Über diese drei Faktoren verfügt der Verfasser, auf dessen Buch ich um so lieber hinweise, als wir seinem Namen in dieser Zeitschrift schon mehrfach begegnet sind. Vornehmlich will ich des Kapitels „Kunst“ aus diesem Aphorismenbuch gedenken, zu dessen pointenreichem, epigrammatischem Lakonismus sich ein Schuss erquickenden Humors gesellt, der das Ganze einer reichen Schüssel voll Leckerbissen nicht unähnlich macht; nur müssen sie auch mit Verstand genossen werden!

Richard Wanderer.

22. Mit mehr Begeisterung als Glück verteidigt die Verfasserin Methode und Ansichten ihres Lehrers. Sie bringt eine solche Menge verworrener oder langweiliger Vergleiche und der Sache ganz fern stehende oder nebensächliche Betrachtungen, dass die Lektüre der Broschüre eher ermüdet als anregt. Seitenlange Citate aus deutschen, französischen und englischen Dichtern und Forschern, die die Verfasserin à tout prix mit der Deppeschen Lehre in Verbindung zu bringen trachtet und lästige Wiederholungen dehnen die Schrift unnötigerweise aus, und das Wenige, was über die eigentliche Methode Deppes berichtet wird, ist meistens sehr unklar ausgedrückt. So werden z. B. die Schilderung der Kurvenbewegungen, die überladene und komplizierte Auseinandersetzung über die Wirkungen der Muskeln des Oberkörpers und über die Verbindung mehrerer Töne und Accorde wohl die wenigsten Leser für die Deppesche Methode begeistern. Am besten gefiel uns das Kapitel über den Vortrag, obschon es eigentlich wenig Neues bringt und wir uns von dem Unterschiede der drei Pedalwirkungen — Bindungs-, Stimmungs- und Deklamations-Pedal — durchaus nicht überzeugen konnten.

Dr. Hans Bosshardt.

23. Herrmann Bäuerle hat sich in seinem Repetitorium der Harmonielehre auf das Engste an P. Piels Harmonielehre angeschlossen, und dürfte daher für diejenigen, welche ihre Studien nicht nach dem genannten Lehrbuch gemacht haben, ein sogenannter „Schlüssel“ zu dem Repetitorium wohl zu empfehlen sein. Musikexaminanten sei das kleine, 30 Seiten umfassende Werkchen, das in seinen Fragen, dessen Beantwortung es von jenen fordert, nichts aus der Lehre von den Drei-, Vier- und Fünfklingen, den harmoniefreien Tönen etc. unberücksichtigt lässt, empfohlen. In einem Anhang finden wir ca. 70 Bücher zum Studium der Harmonielehre verzeichnet.

24. Ein vortreffliches Werk ist der unter dem Titel „Gesangstudien für Mittel- und Oberschulen“ von Wilhelm Sturm erschienene Leitfaden für den Gesangunterricht in den Schulen. Der Verfasser sagt in dem ersten, für den Lehrer bestimmten theoretischen Teil, dass in der Schule sich keine Künstler bilden liessen, wohl aber Sänger, die im Notenlesen und Notentreffen soweit vorgeschritten sind, um alle unter ihrem technischen Können stehenden Gesänge mit leichter Mühe ausführen zu können,

und fordert, dass der Gesangunterricht von Lehrern erteilt werde, die eine allgemeine musikalische Bildung besitzen, und neben dem rein Gesangstechnischen nicht das seelische Element der Musik ausser Acht lassen. Der Unterricht werde ohne Beihilfe irgend eines Instrumentes erteilt; die Notenwandtafel sei das einzige Hilfsmittel. Sturm teilt den ganzen Gesangunterricht in fünf Stufen und führt als hauptsächlichste Gesichtspunkte, die dabei berücksichtigt werden müssen, an: schöne Tonbildung, reine Aussprache, harmonische Reinheit, rhythmische Genauigkeit, schön gegliederte dynamische Verhältnisse, technische Fertigkeit im Notenlesen und geschmackvolle Behandlung von Dichtung und Komposition. Vortrefflich ist das Kapitel über die Aussprache. Der zweite Teil der Gesangstudien enthält die praktischen Übungen. Das Sturmsche Werk wird in der Hand eines gewissenhaften Lehrers viel Segen stiften.

Max Puttmann.

MUSIKALIEN

25. Paul Juon: Satyre und Nymphen, neue Miniaturen für Klavier. Verlag: Schlesingersche Buchhandlung (R. Lienau), Berlin.
26. J. Philipp: Première Suite pour deux Pianos. Verlag: Alphonse Leduc, Paris.
27. Kor. Kuiler: „Vertwijfeling“ und „Berusting“. Zwei Klavierstücke op. 15. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
28. Sigismund Stojowski: Polnische Idyllen für das Pianoforte. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
29. Carl Lundell: Zwei französische Suiten für das Pianoforte. Verlag: Otto Jonasson-Eckermann, Berlin.
30. L. Adr. van Tetterode: 24 Préludes voor Klavier. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
31. Cornelle van Oosterzee: 4 Petites Valses capricieuses. Ebenda.
32. J. W. Kersbergen: Thema met Variaties voor Piano. Ebenda.
33. Julius Hagemann: Barcarole für Pianoforte zu zwei Händen. Verlag: Praeger & Meyer, Bremen.
34. A. Friedland: Konzert-Caprice für Pianoforte. Ebenda.
35. Friedrich Schaffner: Jubelgruss, Festmarsch für Pianoforte zu zwei Händen. Ebenda.
36. Max Laurischkus: Neues Jugendalbum. 36 kleine Klavierstücke für den Unterricht. Verlag: Otto Jonasson-Eckermann, Berlin.
37. Fr. A. Roemer: Musikalische Erholungsstunden. Kleine Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Verlag: Hugo Thieme, Hamburg.
38. Gustav Hawranek: Drei Stücke für das Pianoforte. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.
39. Emil Söchting: Neue deutsche Klavierschule. Verlag: Carl Burmeister, Magdeburg.
40. Ernest Towles: Studies in part-playing. (Studien im Themenspiel.) Verlag: Augener, London.
41. G. Buonamicci: 50 aus Clementis Gradus ad parnassum ausgewählte Etuden. Ebenda.
42. A. Krug: Op. 58, Heft I und II. Graziosa, melodische Übungsstücke. Ebenda.
43. G. Horváth: Op. 39. Zehn technisch melodische Etuden. Ebenda.

44. G. Borgh: Op. 49. Petites pièces caractéristiques. Ebenda.
45. Julius Klengel: Op. 38. Sechs Stücke für Cello und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
46. Albert Fuchs: Op. 37. Silhouetten, Suite für Cello und Harmonium oder Klavier. Verlag: Carl Simon, Berlin.
47. Richard Franck: Sonate für Pianoforte und Violoncello. Op. 22. Verlag: Schlesingersche Buchhandlung, Berlin.
48. Richard Franck: Serenade für Violoncello mit Begl. des Orchesters oder des Pianoforte. Ebenda.
25. Ist gleich der Titel nicht zutreffend, vielmehr erst nach Fertigstellung der Tonstücke erfunden, so kann man diesen Tonbildchen doch einen gewissen Reiz nicht absprechen. Der Zauberhauch der griechischen Waldmythologie freilich geht nicht von ihnen aus. Immerhin wohnt ihnen eine gewisse Lieblichkeit inne, die sie empfehlenswert erscheinen lässt. Das stilvoll ausgestattete Heft umfasst folgende kleine Stimmungsbilder: Etude (Najaden im Quell), Idylle (Pan mit der Syrinx), Rêverie (Träumende Oreade), Intermezzo grotesque (Pan philosophiert), Valse lente (Dryadenreigen im Mondschein), Elegie (Najade in tiefer Betrübniß), Humoreske (Pan von Bacchus kommend), Canzonetta (Liebeständelei) und Scherzo (Nymphe flieh — Satyr hascht dich!).
26. An Werken für zwei Klaviere ist just kein Überfluss, und so ist uns jede neue Komposition dieser Gattung, wofern sie künstlerischem Ernste ihre Entstehung verdankt, willkommen. Die Philippsche Suite erscheint aber auch aus anderen Gründen schätzbar: sie weist eine vornehme Melodik und strenge thematische Arbeit auf. Die Erfindung ist allerdings nicht Philipps Verdienst; die fünf Sätze sind ausgewählte Stücke für die Orgel von Theodore Dubois. Jener besorgte also bloss die Zusammenstellung und Transkription für zwei Klaviere. Dabei unterlief ein unliebsamer Irrtum: Der zweite Satz, der auf dem Umschlage als „Cortège Nuptial“ angekündigt ist, trägt selbst die Überschrift „Cortège Funèbre“. Die mangelhafte Charakteristik der Komposition lässt zwar eine bestimmte, unzweideutige Entscheidung nicht zu, doch spricht die ganze Anlage mehr für die Richtigkeit der letzteren Bezeichnung.
27. Zwei Kompositionen, die durch Ursprünglichkeit der Invention und Gewandtheit im Satz aus dem Gros der Klavierstücke hervorragen. Allerdings ist das Programm nicht immer eingehalten; so fasst der niederländische Tondichter die „Verzweiflung“ bisweilen etwas behaglich auf. Die Kuilerschen Tonpoesieen haben hinsichtlich der Faktur zweifellos in Richard Wagners „fünf Gedichten“ ihre Vorbilder.
28. In fünf Charakterstücken zeigt sich Sigismund Stojowski als ebenso gewandter wie eigenartiger Komponist. Allerdings ist die Eigenart mehr national als spezifisch: wir vernehmen da Weisen, welche denen der Polen Chopin und Paderewski nicht unähnlich sind, aber ein gut Stück Selbständigkeit steckt doch in ihnen. Vornehmlich gilt dies von den Stimmungsbildern „Einsamkeit“ und „Fest-Nachklänge“. Doch haben die übrigen „Auf zur Ernte“, „Dorfkoquette“ und „Tanzvision“ auch ihren Wert. Das Heft ist Eduard Risler gewidmet.
29. Die erste Suite Lundells umfasst die Stücke: Allemande, Courante, Canzonetta, Sarabande, Bourrée I und II, Danse alla Burlesque und Gigue, die zweite besteht aus den Sätzen: Fantaisie et double Fugue, Petit Air, Chaconne, Gavotte I und II, Air Sicilienne und Gigue. Beide Kompositionsfolgen, die der Autor gemeinsam als op. 1 publiziert, stellen achtbare, gediegene Arbeiten dar, die gewiss die wohlverdiente Würdigung der Musiker und Musikfreunde finden werden.
30. Neben belanglosen Vorspielen finden sich hier auch einige, die in Erfindung und

Faktur einer gewissen Originalität nicht entraten. Jedesfalls präsentiert sich Tetterode als Tondichter von Talent und Können.

31. Aus den „Petites Valses“ spricht ein bescheidenes Talent zu uns, das die Mittelmässigkeit nicht überragt. Die Walzer sind melodios und leicht ausführbar.

32. Der Niederländer Korsbergen zeigt hier eine vornehme Arbeit, die sich durch die Qualität der musikalischen Gedanken und deren künstlerisch-reife Verwertung überall Anerkennung erwerben wird.

33. Auf dem Musikalienmarkte zeigt sich in jüngster Zeit eine weit grössere Überproduktion als auf dem Büchermarkte. Da sollte man denn doch gegen die Veröffentlichung von Tonstücken, die keinerlei Individualitätsmarke tragen, energisch Protest erheben. Ein Komponist ohne Erfindungsgabe oder einen Schein von Eigenart wird seinen Arbeiten schwerlich eine Existenzberechtigung verleihen können; das handwerksmässige Können, das allein Hagemann in seiner „Barcarole“ erweist, reicht keinesfalls dazu hin.

34. Eine Komposition in brillantem Stil, die hübsch erfunden und geschmackvoll gearbeitet, bei gewandtem Vortrage ihre Wirkung nicht verfehlen wird.

35. Das Tonstück war ursprünglich offenbar für Orchester bestimmt — wenigstens deutet das die Schreibart an; die Einleitung ist nichts weniger als klavermässig gesetzt. Auch mangelt der Komposition jede Originalität. Den besten Eindruck macht der Nebensatz (mit zartem Ausdruck) in E-dur, der später in G-dur wiederkehrt. Ein gewisser festlicher Charakter lässt sich indes dem Marsche nicht absprechen.

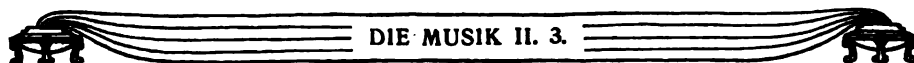
36. Drei Hefte mit je zwölf leichten, lehrreichen Klavierstücken für Anfänger. Besonders erwähnenswert ist die Vorzeichnung eines rationalen Fingersatzes.

37. Diese für den ersten Anfang im Klavierspiel bestimmten Tonstücke im Umfange von 5 Tönen werden dem Schüler eine willkommene Abwechslung bieten und infolge ihres instruktiven Charakters auch stets mit Erfolg zur Verwendung gelangen.

38. Romanze, Humoreske, Idylle. Drei ansprechende, zum Konzertvortrage geeignete Klavierkompositionen, die sich durch feine charakteristische Züge auszeichnen.

Dr. Viktor Joss.

39. Das Übungsmaterial ist recht gut gewählt, progressiv geordnet und zeichnet sich vorteilhaft vor demjenigen mancher anderen Schulen durch die reizenden kleinen Vortragsstücke aus, welche auf den guten musikalischen Geschmack des Schülers von grosser Bedeutung und Wirkung sein dürften. Leider stehen die theoretischen Erklärungen nicht auf gleicher Höhe mit den Übungsbeispielen, denn sie sind nicht nur unvollständig, sondern auch unverständlich ausgedrückt. So schreibt der Verfasser z. B. auf Seite 9: „Der Ausdruck deckt sich mit der Bewegung beim Spiel, d. h. der Ausdruck, das Seelische, Lebendige, uns innerlich Ergreifende ist nur mittels durchdachter, dem jeweiligen Motive oder einer Phrase angepasster Bewegungen hervorzurufen.“ Ohne die Bedeutung derselben erklärt zu haben, spricht der Verfasser auf Seite 19 § 29 von guten und schlechten Taktteilen und ebenso fehlt eine Erläuterung der verschiedenen Taktarten. Die Fingersätze sind häufig kompliziert und auch nicht konsequent nach den gleichen Regeln durchgeführt und wenn Söchting z. B. auf Seite 44 mit dem dort angegebenen Fingersatz ein Zusammenziehen der Hand erfordert, um die sehr einfache Passage „von dem ihr gewöhnlich anhaftenden Oberflächlichen und Klimperhaften zu befreien, so dass sie Wesenheit annimmt und das Motiv plastisch hervortritt“, so ist gerade das Gegenteil zutreffend, denn eben durch den alten, noch allgemein üblichen Fingersatz wird die rhythmische Betonung und Bindung der Passage weit besser gelingen. Auf Seite 46 verwirft der Verfasser die verschiedenen Staccatoanschlagsarten aus Finger-, Hand-, und Ellbogengelenk und verlangt beim Staccato ein steifes Handgelenk, was wohl von den wenigsten Lehrern gebilligt werden dürfte. Die Erklärung und Analyse des Trillers auf Seite 84 ist falsch.



40. Eine ganz vorzügliche Zusammenstellung von Beispielen über 2, 3 und 4 Themen in je einer und dann in beiden Händen. Alle nötigen theoretischen Erklärungen sind im Vorwort und zu Beginn der verschiedenen Kapitel vorausgeschickt und ausserdem der Fingersatz, der deutliche Druck der Noten in verschiedener Grösse, je nach deren thematischer Bedeutung und die erleichternden führenden Linien mit solcher Genauigkeit und Sorgfalt durchgeführt, dass das Werk für den Selbstunterricht sehr zu empfehlen ist.

41. Der Tausigsche Auszug von ebenfalls 50 Etuden aus den 100 Clementischen des gradus genügte bisher allen Anforderungen, denn er zeichnete sich aus durch eine gut getroffene Auswahl des guten, technischen Materials vom veralteten, klavierstückmässigen, gute Fingersätze, genaue Angabe der Phrasierung, detaillierte Erklärung und Ausführung der Triller u. s. w. und durch einen schönen, deutlichen Druck bei angenehmem Format. Nur die Reihenfolge der Etüden liess etwas zu wünschen übrig, weshalb eine neue Ausgabe nur insofern gerechtfertigt gewesen wäre, als sie eine wirklich progressive Folge von den leichtern zu den schwierigeren Übungen gebracht hätte. Dies ist aber bei Buonamici nicht der Fall, und so wird denn auch dessen sonst sehr tüchtige und gründliche Arbeit die Tausigsche Ausgabe kaum verdrängen.

42. Leicht und gefällig, passend für den Vortrag. Im I. Heft besonders der reizende Ländler und das Lied ohne Worte, im II. die Serenade und „an der Quelle“ zu empfehlen.

43. Leichte und schwierige, alles durcheinander, zwar mit guten Fingersätzen versehene, aber in musikalischer Hinsicht recht oberflächlich behandelte Studien.

44. Die besseren dieser vier kleinen, leichten Stücke sind den Schumannschen Kinderstücken fast aufs Haar ähnlich, oder erinnern an Lieder von Giordano, die andern beiden sind unbedeutend und mindestens undankbar.

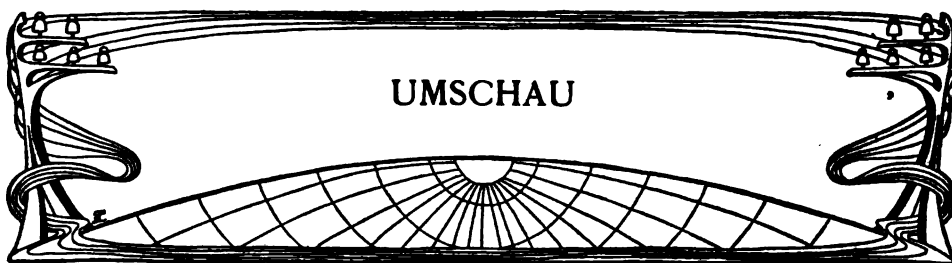
45. Leichte und mittelschwierige, gefällige, obschon nicht sehr originelle Vortragsstücke, mit sehr leichter Klavierbegleitung und genauer Fingersatz- und Bogenbezeichnung.

46. Fünf hübsche, sehr effektvolle und doch leichte Vortragsstücke mit allen zum Studium nötigen Bezeichnungen und ziemlich leichter Begleitung. Recht empfehlenswert.

Dr. Hans Bosshardt.

47. Der bei weitem wertvollste Satz der Sonate ist der zweite, ein Scherzo von Mendelssohnscher Leichtigkeit und flottem Zug. Die zahlreichen Pizzicati des Violoncells und die Taktverschiebungen geben dem Ganzen etwas Prickelndes, zu dem der ruhige Charakter des Mittelsatzes einen wohlthuenden Gegensatz bildet. Auch werden der natürliche Fluss und die dankbare Behandlung des Klavierparts diesem Satz stets seine Wirkung sichern. Im übrigen bietet das Werk nicht viel Anregendes. Die Themen sind praktisch erfunden, klingen auch recht gut, bewegen sich aber durchaus im gewohnten Gleise. Auch in der thematischen Arbeit, die an sich sauber gehalten ist, vermisst man besondere Überraschungen. Z. B. erscheint die Einführung der ersten Themen nach den Durchführungen immer gewaltsam und harmonisch zu wenig vorbereitet. Hervorzuheben wäre die ansprechende Melodik des zweiten Themas im ersten Satze und das den letzten Satz einleitende Recitativ, das an Stelle eines Adagio steht. Dieses bietet dem Cellisten vielleicht die dankbarste Aufgabe, wenn auch die ersten Takte dem Recitativ der „Neunten“ nachgebildet sind. Tüchtigen Spielern wird die Sonate nicht allzu grosse Schwierigkeiten bereiten. In dem Cellopart könnten bei den Arpeggien praktische Bogenbezeichnungen angegeben sein.

48. Die Serenade ist ein ansprechendes, melodisches Stück, das dem Solisten Gelegenheit zur Entfaltung eines schönen Tons und geschmackvollen Vortrags giebt. Der wiegende Charakter des ersten Themas macht sich besonders gut. Die Harmonisierung und die ungezwungene Art der Bassführung sind zu loben. Hugo Schlemüller.



NEUE OPERN

- Heinrich Berté:** Der neue Bürgermeister. Die Operette (Text von Gettke und Pohl) wird ihre erste Aufführung im Theater an der Wien erleben.
- Carlo Caldara:** La Tentazione di Gesu (Text von Arturo Graf) betitelt sich eine neue Oper, die im Victor-Emanuel-Theater in Turin zum ersten Male aufgeführt wird.
- Stefano Donaudy:** Theodor Körner, eine „biographische Handlung“ in vier Teilen, deren Text Alberto Donaudy geliefert hat, erlebt seine Erstaufführung in Deutschland am Stadttheater in Hamburg. Die deutsche Übersetzung stammt von Ludwig Hartmann.
- Marco Falgheri:** Maricia. Das Victor-Emanuel-Theater in Turin hat das Erstaufführungsrecht dieses Einakters erworben, zu dem C. A. Blengini den Text geschrieben hat.
- Abbé Perosi:** Leo der Grosse, eine geistliche Oper in drei Akten, wurde kürzlich in Rom im Theatersaal eines Adelspalastes vor einem zum grössten Teile aus Prälaten bestehenden Publikum aufgeführt.
- Giacomo Puccini:** Madame Butterfly ist der Titel der neuesten Oper des Komponisten, die ihre erste Aufführung in Buenos-Aires erleben wird. Auf den Einspruch der Dichterin Quida änderte Puccini den Titel der Oper in La Farfalla (Der Schmetterling).

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Amsterdam:** Der Niederländische Wagner-Verein gibt demnächst im Stadttheater zwei Mustervorstellungen von Tristan und Isolde und im Mai 1903 zwei Vorstellungen der Meistersinger.
- Braunschweig:** Für das Hoftheater sind als Neuheiten in Aussicht genommen: Der polnische Jude von K. Weis, und Louise, Musikroman von G. Charpentier.
- Dresden:** Das Hoftheater hat das Erstaufführungsrecht in Deutschland von Puccinis Musikdrama Tosca erworben, das in nächster Zeit in Scene gehen wird.
- Essen:** Das Stadttheater verspricht für diesen Winter an neuen und neu eingeübten Opern Iphigénie in Aulis von Gluck, Siegfried von Wagner, Rymond von Koczalski, Des Teufels Anteil von Auber, Der Wasserträger von Cherubini, Zampa von Herold, Der Widerspänstigen Zähmung von Hermann Goetz.
- Frankfurt:** Tschaikowskys Eugen Onegin gelangt noch in diesem Winter hier zur Aufführung.
- Helsingfors:** Im nächsten Frühjahr wird hier Direktor Alexander Falk in einem vierwöchentlichen Gastspiel nur Wagnersche Werke mit einem deutschen Opernensemble zur Aufführung bringen.
- Mannheim:** Als Novitäten werden in dieser Saison über die Bühne gehen: Donizettis Don Pasquale, Saint-Saëns Samson und Dalila und

Tschaikowskys Eugen Onegin. Als Gäste kommen hierher: Schumann-Heink, Erika Wedekind, Ernst Kraus.

Stuttgart: Die Oper bringt im neuen Zwischentheater an Neuheiten Louise von Charpentier, Consuelo von Rendano und Weingartners Orestie.

KONZERTE

Berlin: Das Böhmisches Streichquartett bringt in seinen am 28. Oktober, 22. November, 7. und 14. März stattfindenden Abonnementskonzerten an Novitäten ein neues Quartett von Tanziëff, ein hier noch nicht gehörtes Quartett von Tschaikowsky und das zweite Quartett von Weingartner.

Der Caecilienverein (Dir. Professor Alexis Hollaender) bereitet eine Aufführung von Gounods in Deutschland noch unbekannter Caecilien-Messe vor.

Der unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Mengewein stehende Oratorien-Verein führt am Busstag Athalia von Mendelssohn und in der Karwoche die Matthäuspasion von Bach auf. Im dritten Abonnements-Konzert des Tonkünstlerorchesters (Richard Strauss) wirkt der Verein bei der Aufführung eines Werkes von Mahler mit.

Bern: Von grösseren Werken werden im nächsten Winter gespielt werden: Mendelssohn, Symphonie A-dur; Brahms, Symphonie III; Mozart, Konzert für zwei Klaviere in Es-dur; Glazounow, Symphonie c-moll No. VI; Mozart, Symphonie in Es-dur; Liszt, Faust-Symphonie und Beethoven, Pastoral-Symphonie. — Als Solisten werden mitwirken: Albert Geloso, Eugen d'Albert, Konzertmeister Jahn, Ferruccio Busoni, Herr und Frau von Dulong, Fräulein Gerok, Fräulein Garnier und Herr Mohnhaupt.

Braunschweig: Die populären Konzerte des Direktors Wegmann wurden von 6 auf 8 erhöht und folgende Kräfte dafür gewonnen, a) Gesang: Lula Gmeiner, Tilli Hinken, Tilli Koenen, Dr. Ludwig Wüllner, b) Klavier: Frau Minette Wegmann, Alfred Reisenauer, c) Cello: Georg Wille, ausserdem das Böhmisches- und das Wald. Meyer-Streichquartett. Die Hofkapelle ladet wie früher zu 4 Abonnements-Konzerten und der Verein für Kammermusik (die Herren Riedel, Wunsch, Hintze, Meyer und Bieler) zu 5 Abenden ein. Der Chorgesangverein bereitet Schumanns Paradies und Peri vor.

Breslau: Der Orchester-Verein bringt in dieser Saison an moderner Kammermusik: Klavier-Quartett von Georg Schumann, das 2. Streichquartett von Strässer, das Streichquintett von Bruckner, Klavierquartett von Dvořák.

Dresden: Die Direktion der Königl. Kapelle kündigt für die Abonnements-Symphoniekonzerte folgende Novitäten an: Tschaikowsky, Dornröschen-Suite; Hans Huber, Böcklin-Symphonie; Paul Dukas, Der Zauberlehrling; Rameau, Suite de danses (ingerichtet von Gevaert); César Franck, Psyche; Chabrier, España-Rhapsodie; Georg Göhler, d-moll Symphonie; Berlioz, Grande Symphonie funèbre et triomphale und Schillings, Ein Zwiegespräch. Als Solisten sind in Aussicht genommen: die Damen Litvinne und Bloomfield-Zeislner und die Herren Kubelik, Arthur de Greef, Geloso und Pugno.

Die Dreissigische Singakademie wird in diesem Winter unter Leitung vom Kapellmeister Kurt Hösel die Reihe der von ihr seit 4 Jahren

- eingeführten volkstümlichen Musikaufführungen fortsetzen und in dieser Saison „Die Jahreszeiten“ und „Missa solemnis“ zur Aufführung bringen.
- Duisburg:** Taillefer, die Komposition der Uhlandschen Ballade für Chor, Soli und Orchester von Richard Strauss, wird ihre erste Aufführung in Deutschland wahrscheinlich anlässlich der 50jährigen Jubelfeier des Gesangvereins im Mai nächsten Jahres unter Leitung des Komponisten erfahren.
- Essen:** Der Musik-Verein führt in diesem Winter u. a. Symphonie Romeo und Julia von Berlioz, das Hohe Lied von Bossi, Elias von Mendelssohn, Symphonie Aus der neuen Welt von Dvořák, Böcklin-Symphonie von Huber und Ein deutsches Requiem von Brahms auf.
- Frankfurt a. M.:** In den 10 Sonntagskonzerten der Museumsgesellschaft werden folgende grössere Werke aufgeführt: I. Bach-Haendel-Haydn-Abend: Zweites Brandenburgisches Konzert in F-dur von J. S. Bach; Konzert für Streichorchester in D-dur von Haendel; Konzert für Violoncell in D-dur und Symphonie in Es-dur von Haydn. II. Mozart-Abend: Divertimento für Flöte, Oboe, Fagott, 4 Hörner und Streichorchester in D-dur (zum 1. Male); Klavierkonzert in A-dur; Notturmo für vier kleine Orchester in D-dur (zum 1. Male); Symphonie in C-dur. III. Beethoven-Abend: Violinkonzert; die drei Leonoren-Ouverturen; Symphonie No. 7. IV. Berlioz-Abend: Harold-Symphonie; Sylphentanz, Irrlichtertanz und Ungarischer Marsch aus Fausts Verdammung. V. Schubert-Mendelssohn-Abend: Schubert, Symphonie in C-dur; Mendelssohn, Klavierkonzert in g-moll. VI. Liszt-Abend: Tasso, Lamento e Trionfo; Klavierkonzert in Es-dur; Faust-Symphonie. VII. Schumann-Abend: Klavierkonzert in a-moll; Symphonie No. 3. VIII. Tschai-kowsky-Abend: Symphonie No. 4 in f-moll; Francesca da Rimini, symphonische Phantasie. IX. Brahms-Abend: Symphonie No. 3; Serenade in D-dur. X. Strauss-Abend: Symphonie in f-moll op. 12; Till Eulenspiegels lustige Streiche; Tod und Verklärung. — Aus dem Programm der Kammermusik-Abende (Hugo Heermann, Adolf Rebner, Fritz Bassermann, Hugo Becker) erwähnen wir: Arensky: Quartett op. 35 in a-moll. Beethoven: Septett op. 20, Quintett op. 29, Quartett op. 18 No. 6, op. 59 No. 2, op. 131, op. 132, Grosse Fuge op. 133. Borodin: Quartett No. 2 in D-dur. Brahms: Sextett op. 34, Trio op. 40 (Horn), Quartett op. 51 No. 2, Sonate für Klavier und Violine op. 100. Dohnanyi: Sonate für Klavier und Cello in dis-moll. Dvořák: Quartett op. 51 in Es-dur, Trio op. 65 in f-moll. Franck: Quintett in f-moll (Galeotti). Grieg: Quartett op. 27 in g-moll. Haydn: Quartett op. 17 No. 1, op. 33 No. 2, op. 77 No. 1. Liszt: Sonate für Klavier in a-moll. Mozart: Quartett in D-dur, Quintett g-moll, Divertimento, Streichtrio in Es-dur. Schubert: Quartett op. 29, Quintett No. 163. Schumann: Quartett op. 41 No. 1. Sgambati: Quintett op. 4 in f-moll (Pianoforte). Taneieff: Quartett op. 4 in b-moll. Tschai-kowsky: Quartett op. 30 in es-moll, Sextett op. 70 in d-moll.
- Innsbruck:** Das diesjährige Programm des Musikvereins (Leitung: Musikdirektor J. Pembaur) weist u. a. folgende Werke auf: Symphonie No. 2 von J. Brahms, Romantische Symphonie No. 4 (Es-dur) von Bruckner, Orpheus von Liszt, Lear-Ouverture von Berlioz, Scenen aus Faust von Schumann.
- Königsberg i. Pr.:** Für die Symphoniekonzerte hat Prof. Max Brode folgende Werke vorgesehen: Beethoven, No. 2 und 9; Brahms, c-moll; Tschai-kowsky, e-moll; Spohr, c-moll; Berlioz, phantastische Symphonie;

Dvořák, d-moll; 2. Satz aus Spohrs „Weihe der Töne“; Bruch, Overture zu „Loreley“; Beethoven, Rondino für Blasinstrumente; Berlioz, Fee Mab aus „Romeo und Julie“; Mendelssohn, Overture „Die schöne Melusine“; Rich. Strauss, „Till Eulenspiegels lustige Streiche“; Weber, Overture zu „Oberon“; Wagner, Faust-Overture, Siegfried-Idyll, Venusberg-Musik. Als Solisten erscheinen: Schumann-Heink, Prof. Joachim, Minnie Nast, Conr. Ansorge, Karl Scheidemantel, Leop. Auer.

Leipzig: Arthur Nikisch hat für die Gewandhauskonzerte an Chorwerken Beethovens Missa solemnis und E. Bossis Verlorenes Paradies auf das Programm gesetzt. Der Thomanerchor unter Prof. Schreck wirkt wieder in diesen Konzerten mit.

London: In den zehn Saturday-Popular-Concerts, deren Leitung in die Hände Professors Joh. Kruse, des ehemaligen Mitglieds des Joachim-Quartetts, übergegangen ist, wird das unter Herrn Kruse stehende Streichquartett ständig mitwirken. Als Solisten sind vertreten die Herren: van Rooy, Rislér, von Zur-Mühlen, Borwick, H. Bauer, Dr. Kraus, Wald. Lütschg, Backhaus, Messchaert; die Damen Th. Carreño, Th. Behr, Rose Ettinger, Marie Brema, M. Droucker, Clotilde Kleeberg, Kraus-Osborne, M. Marchesi, Lula Myszigmeiner, Fanny Davies. Im dritten Konzert wird ein neues Sextett in e-moll von Felix Weingartner zum ersten Male gespielt.

Unter Leitung Hans Richters werden im November drei Konzerte in St. James Hall stattfinden.

Ebendasselbst ist die Aufführung einer Reihe von Kammermusiken zu erwarten, die von den Herren Broadwood and Sons angekündigt sind. Neben seltener gehörten Werken der Klassiker sollen Werke britischer und ausländischer Zeitgenossen zu Gehör gebracht werden.

Die Meininger Hofkapelle beabsichtigt, in ihren diesjährigen Konzerten sämtliche Symphonieen von Brahms aufzuführen.

Mannheim: In den 8 musikalischen Akademieen kommen in diesem Winter zur Aufführung: Beethoven, Symphonie No. 3 und 5, Brahms, No. 4, Bruckner, No. 3, Haydn, No. 6, Weingartner, No. 2, Götz, No. 9, Tschaikowsky, No. 5. Ferner die Hunnenschlacht von Liszt, Gefilde der Seligen von Weingartner, Till Eulenspiegel von R. Strauss, Tabor von Smetana, eine Suite von R. Volkmann, eine Legende von Sibelius, Eine kleine Nachtmusik von Mozart und Vorspiel und Karfreitagszauber aus Parsifal. Von Overtüren sind auf das Programm gesetzt: Gluck, Iphigenie in Aulis, Weber, Oberon, Berlioz, Carnaval romain, Thuille, Romantische Overture, und Beethoven, Leonore No. 2. Als Solisten treten in den Akademieen auf: Emmy Destinn, Bronislav Hubermann, Ludwig Strakosch, Alfred Reisenauer, Mary Garnier, Eugène Ysaye, Sophie Menter und Jos. Mödlinger.

München: Die Musikalische Akademie (Königl. Hoforchester) veranstaltet im Königl. Odeon acht Konzerte im Abonnement und am 1. November ein Konzert ausser Abonnement unter Leitung des Königl. Generalmusikdirektors H. Zumpe. Im letzteren gelangen Beethovens erste und letzte Symphonie und die Leonoren-Overture No. 2 zur Aufführung. Das Programm der ersten vier Abonnementskonzerte bringt u. a. Wagner, Siegfried-Idyll; Mozart, Symphonie D-dur (ohne Menuett), Eine kleine Nachtmusik; Liszt, Faust-Symphonie; Berlioz, le carnaval romain; Strauss, Tod und Ver-



klärung; A. Ritter, Olafs Hochzeitsreigen; Schillings, Vorspiel zum dritten Akt aus „Der Pfeifertag“. Das Programm der letzten vier Abonnementskonzerte ist noch nicht bekannt.

Paris: Das Programm der Lamoureux-Konzerte unter Leitung von Chevillard verheisst folgende Novitäten: Symphonie von Guy Ropartz, Klavierkonzert von Léon Moreau, L'Après Midi d'un Faune von Claude Debussy, Valses romantiques von Chabrier, die Hunnenschlacht von Liszt. Ferner sollen sämtliche Beethovenschen und die vier Symphonien von Schumann zur Aufführung gelangen.

Prag: Die Philharmonischen Konzerte bringen neben klassischer wie moderner Musik an Novitäten Vincent d'Indys symphonische Variationen Istar, eine Symphonie des Jungrussen Borodin, Strauss' Heldenleben und zwei Märsche von Schubert (instrumentiert von Liszt). Ernestine Schumann-Heink, Henri Marteau, Emil Sauer und Lilli Lehmann sind als Solisten gewonnen.

Stuttgart: Die Abonnementskonzerte unter Pohlig und Reichenberger werden in Anbetracht von Weingartners Beethoven-Cyklus Gelegenheit haben, manche neuen und älteren Werke ans Licht zu fördern; u. a. eine Komposition des früheren Hofkapellmeisters Dr. Obrist. Brahms kommt mit der 4. Symphonie, Liszt mit den Idealen, Bruckner auch mit einer Symphonie zu Wort. Der Neue Singverein unter Prof. Seyffardt führt Berlioz' Legende Fausts Verdammung und zum erstenmal Bruckners Tedeum auf. Kammermusik- und Orchestervereinsabende werden jetzt immer mehr nach sachlichen Gesichtspunkten angeordnet. Unter modernen Werken tritt Bruckners Quintett besonders hervor, das nun von zwei Vereinigungen im gleichen Winter wieder aufgenommen wird.

Wien: Die Philharmoniker veranstalten unter Leitung des Hofkapellmeisters Joseph Hellmesberger in der diesjährigen Konzertsaison acht Abonnements-Konzerte im grossen Musikvereinssaale und zwar am 9. und 23. November, 7. und 21. Dezember, 11. Januar, 15. Februar, 1. und 15. März.

Die Gesellschafts-Konzerte werden in dieser Saison mit den Szenen aus „Faust“ von R. Schumann eröffnet. Im Dezember gelangt Ph. Wolfmums Weihnachts-Mysterium hier zur erstmaligen Aufführung. Von bereits bekannten Werken erfahren Bruckners f-moll Messe, Brahms' Nanie, R. Strauss' Wanderers Sturmlied und andere kleinere Werke eine Wiederholung. Die Konzerte schliessen mit Bachs Matthäuspassion.

Das Rosé-Quartett wird an seinen sechs Abenden u. a. folgende Novitäten zur Aufführung bringen: Ignaz Brüll, Sonate für Violine und Klavier; Glierre, Quartett op. 2, A-dur; Scontrino, Quartett g-moll. Die mitwirkenden Pianisten sind die Herren Ignaz Brüll, Paul de Conne, Karl Friedberg und Leopold Godowsky.

Das Streichquartett Fitzner veranstaltet fünf Kammermusik-Abende, deren Programm an Neuheiten verspricht: Streich-Trio von E. von Dohnányi, Flöten-Quintett von Jan Brant-Buys, Sonate für Violoncell von Fink, Klavier-Quintett von Hutterstrasser.

Wiesbaden: Der Verein der Künstler und Kunstfreunde veranstaltet vier Kammermusik-Aufführungen (Streichquartett Heermann) mit folgendem Programm: Haydn: Quartette op. 37 No. 2, op. 77; Mozart: Quintett g-moll, Quartett C-dur; Beethoven: Quartette op. 18, op. 59, op. 131; Schumann:

Quartett op. 41; Schubert: Quintett C-dur; Brahms: Sextett G-dur; Dvořák: Quartett op. 51; Grieg: Quartett g-moll; Tschairowsky: es-moll op. 30; Arensky: op. 35. Ausserdem hat der Verein die Pariser Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent gewonnen. Neben diesen Künstlervereinigungen sind als Solisten für die übrigen Veranstaltungen des Vereins gewonnen: Therese Behr, Eva Lessmann, Johannes Messchaert (Gesang), Henri Petri (Violine), Georg Wille (Violoncell), Fanny Bloomfield-Zeisler, Franz Mannstaedt, Max Pauer (Klavier).

Die Symphonie-Konzerte des Königlichen Theater-Orchesters sind am 18. Oktober, 19. November, 15. Dezember, 19. Januar, 16. Februar und 22. März, die Konzerte des Cäcilien-Vereins am 17. November, 2. Februar, 3. und 5. April.

Die hervorragendsten deutschen Kapellmeister werden in diesem Winter hier dirigieren, indem die Kurverwaltung eine Reihe von Konzerten veranstaltet, an deren Leitung sich ausser dem städtischen Kurmusikdirektor Louis Lüstner noch Gustav Mahler, Felix Weingartner und Felix Mottl beteiligen werden.

TAGESCHRONIK

Hofkapellmeister Alois Schmitt verschied in Dresden am 15. Oktober während einer Probe zu seinem Mozartvereinskonzert. Das nächste Heft der „Musik“ wird dem verdienstvollen Künstler einen Nachruf widmen.

Als Nachfolger Wüllners ist Generalmusikdirektor Fritz Steinbach von der städtischen Musikkommission und den Vorständen des Konservatoriums und der Konzertgesellschaft zum städtischen Kapellmeister, Konservatoriumsdirektor und Leiter der Gürzenich-Konzerte in Köln gewählt worden. Er tritt sein Amt am 1. März 1903 an.

Die Dresdener Konzertmeister Prof. Friedrich Grützmacher und E. Rappoldi wurden zu königl. sächs. Hofräten ernannt. Grützmacher trat am 1. Oktober, nachdem er 42 Jahre lang dem Verbands der Königl. Kapelle angehörte, in den Ruhestand.

Dem Hofkapellmeister Dr. Muck in Berlin ist das Kommandeurkreuz des Fürstlich bulgarischen Civil-Verdienst-Ordens verliehen worden.

Professor Emanuel Wirth in Berlin beging im Oktober das Jubiläum seiner 25jährigen Lehrthätigkeit an der Königl. akademischen Hochschule für Musik.

Das Jubiläum einer fünfundzwanzigjährigen Lehrthätigkeit am Leipziger Königl. Konservatorium für Musik feierte unter mannigfachen Ovationen vonseiten des Lehrerkollegiums und der Schüler der Anstalt der ungemein gewissenhafte und sehr verdienstvolle Klavierpädagogin Alois Reckendorf, der sich auch als Komponist tüchtiger Klavierwerke und Gesangsstücke bethätigt hat, und aus dessen solider Schule Wilhelm Backhaus, Oswin Kellner und manche andere vortreffliche Klavierspieler hervorgegangen sind.

In Rheydt beging der städtische Männer-Gesangverein das Fest des 50jährigen Bestehens.

Hermann Wolf-Ferrari hat ein neues Oratorium Vita nuova vollendet

Massenet vollendete die Komposition eines Balletdiverdissements „Cigale“, der ein Text von Henri Cain zu Grunde liegt.

In Dresden soll ein Mozart-Denkmal errichtet werden. Die von drei Dresdener Bildhauern ausgeführten Entwürfe werden demnächst ausgestellt.

In der Sitzung der Jury zur Beurteilung der eingesandten Entwürfe für das Wiener Brahmsdenkmal mussten die Entwürfe von Klinger und Kundmann wegen Nichterfüllung der vorgeschriebenen Bedingungen von der Bewerbung ausgeschlossen werden. Von den übrigen Entwürfen wurde jener des Wiener Bildhauers Rudolf Weyer einstimmig zur Ausführung angenommen. Die Ausschliessung Klingers erfolgte hauptsächlich deshalb, weil die Kosten der Ausführung seines Entwurfes die zur Verfügung stehenden Mittel von 90000 Kronen um das Doppelte überschreiten würden. Nach Klingers Entwurf sollte Brahms' Statue auf einer Steinbank sitzend in einem jonischen Tempel aufgestellt werden. Brahms wurde übrigens auf allen Entwürfen sitzend dargestellt. Klinger stellte sich schon vor der Jurysitzung selbst ausser Konkurrenz.

Dem im Jahre 1900 verstorbenen Tondichter Heinrich von Herzogenberg, dem Mitbegründer und einstigen Leiter des Leipziger Bachvereins, ist von Freunden auf dem neuen Friedhof zu Wiesbaden ein Denkmal errichtet worden.

Ein russisches Stadttheater ist in Riga erbaut worden. Die erste Aufführung in diesem Theater war Ostrowskis Frühlingsmärchendrama „Schneewittchen“ mit der Musik von Tschaikowsky.

In Tunis soll im nächsten Frühjahr ein italienisches Opernhaus unter dem Namen „Rossini-Theater“ eröffnet werden.

Der König von Griechenland hat die Absicht, in Athen eine Musikschule nach dem Muster des Pariser Konservatoriums zu errichten.

Am 1. Oktober wurde in Pilsen das neue, schmucke Stadttheater, das im modernen Renaissancestil nach den Entwürfen des Architekten Valsanek gebaut ist, mit Smetanas Libussa eröffnet.

In Lemberg ist ein neues Konzertunternehmen, die Lemberger Philharmonie, gegründet worden.

Das Krefelder Konservatorium der Musik ist aus dem Besitze des Herrn Heinrich Gottlieb Noren in den des Herrn Karl Pieper übergegangen, der bisher Lehrer an demselben war. Für die künstlerische Leitung des Instituts ist Herr Kgl. Musikdirektor Müller-Reuter gewonnen. Da Müller-Reuter auch Leiter der Krefelder Konzertgesellschaft ist, so ist durch diese Personalunion die Einheitlichkeit im musikalischen Leben Krefelds herbeigeführt worden, und die früher in einem gewissen Gegensatz zu einander stehenden Institute werden die öffentliche Musikpflege derart untereinander teilen, dass die Konzertgesellschaft die grossen Chor- und Orchesterwerke, das Konservatorium die Kammermusik zu ihrer Domaine erwählt.

AUS DEM VERLAG

Im Verlage von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig soll noch vor Weihnachten ein Werk erscheinen, das dazu bestimmt sein dürfte, eine schon vielfach schmerzlich empfundene Lücke in der musikbiographischen Literatur auszufüllen: eine von Dr. Hans Volkmann, einem Grossneffen Robert Volkmanns verfasste, reich mit Bildnissen, Briefen und Faksimiles ausgestattete Lebens- und Schaffensschilderung des 1883 verstorbenen Tondichters Robert Volkmann, dessen schönsten Werken: dem b-moll-Trio, den Quartetten, Serenaden und Symphonieen, den vierhändigen Stücken und der Musik zu „Richard III.“ bei allen ernsthaften Musikfreunden ja ein schönes Fortleben beschieden ist.



KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus: Das Mädchen von Navarra. — Das Glockenspiel. Eine Synthese von Bizet und dem italienischen Verismo, das ist vielleicht die knappste Formel zur Charakteristik des Massenetschen Einakters „La Navarraise“. Dass in Bizets Rhythmik und Harmonik Elemente stecken, die sehr entwicklungsfähig sind, wird kein Musiker bestreiten. Kritischer schon steht man zu den italienischen Veristen. Ihre gar zu derbe Coullissenmalerei hat die Leute schliesslich verstimmt und der früheren Überschätzung ist eine nicht minder ungerechte Unterschätzung gefolgt. Auch das wird passieren, und man wird wieder einsehen, dass die jungen Maëstri in der That ihre Werke mit einer Bühnensicherheit zu disponieren verstanden, die eine lange Überlieferung voraussetzt, und an der man lernen kann. Freilich, mehr als eine Station, als ein Unterwegs sind die Mascagni und Leoncavallo, wie wir sie bis heute kennen, nicht gewesen. Wo der eigentliche Weg hingehen wird? Propheten mögen darüber entscheiden. Sicher ist das eine, dass die von Massenet gewählte Mischung dem Verismus viel von seiner Roheit nahm, und dass sie andererseits der Massenetschen Lyrik Bühnenkraft und Bühnenwirksamkeit verlieh. Eine Scene, wie die der biwakierenden Soldaten, die sich durch frische Lieder für eine Stunde über das Kriegselend hinwegsetzen, ist ein Lichtblick in unserer modernen Opernliteratur. Aber nicht diese Scene war es, für die man den Einakter auf der Opernhausbühne brachte, sondern eine „Rolle“, mit der ein Gast aus Frankreich sich bei uns vorzustellen wünschte. Das Mädchen von Navarra wurde gesungen von Frau de Nuovina. Eines jener Sonntagskinder, in denen die Anlage zur Darstellung nicht minder entwickelt ist als die zum Gesang. Man möchte Frau Nuovina bisweilen der Prevosti vergleichen. Aber es fehlt ihrer Stimme jene Innerlichkeit, die bei der Anglo-Italienerin entzückt. Andererseits ist ihre Gebärden Sprache lebhafter, das Presto ist ihr Tempo, während die Prevosti (die „Duse der Oper“) am stärksten in der Violetta-Sterbeszene ergreift. — Die Aufführung im Opernhaus war ganz ausserordentlich temperamentvoll. Nicht zu vergessen ist die Regie (Herr Droscher), der mit einer Fülle prächtiger Bühnenbilder den Scenenwechsel begleitete. — Ja, und nun wäre noch einiges zu sagen über den Zweiakter „Das Glockenspiel“ von J. Urich. Die Aufführung, um damit zu beginnen, war weniger temperamentvoll, aber das war nicht die Schuld der Darsteller. Sie alle probierten verzweifelt sämtliche Stellungen durch, die man ihnen einst in der Bühnenschule gezeigt; Fräulein Reinisch versuchte durch hartnäckiges Danebensingen auch in die Akademismen der Partitur ein wenig mehr Leben zu bringen — umsonst. Ein Stück Goldschnitlliteratur lässt sich durch keine Vortragskunst in ein Stück echter Dichtung umwandeln, und Herrn Urichs Musik ist Goldschnitlliteratur. Vergebens grübelt man über das Problem, wie diese Oper gerade jetzt ins Opernhaus gelangen konnte. Mit dem „Pfeifer-tag“ fing es so schön an, mit der „Feuersnot“ soll es noch in diesem Monat weitergehen, die Navarreserin war, als Intermezzo wenigstens, auch kein übler Griff. Und dazwischen dieser nach Nessler und Jul. Wolff duftende Zweiakter, bei dem sogar das mehr als geduldige Opernhaus-Publikum anfang zu zischen?

Willy Pastor.

BRAUNSCHWEIG: Seit dem 1. Oktober haben wir wieder ein Theater. Der stattliche Holzbau, auf einer Anhöhe inmitten eines Parkes an der Oker malerisch gelegen, macht im Innern einen äusserst vornehmen und behaglichen Eindruck. Der Zuschauer-raum enthält fast ebensoviel Plätze als der des alten Hauses; für die Bühne wurden, um den Vorhang und die gesamte Einrichtung benutzen zu können, die früheren Masse beibehalten; das Orchester ist tief gelegt, die Akustik besonders für die Stimmen günstig. Wie die erste Woche bewies, ist in das Haus auch ein neuer, frischer Geist eingezogen. Für den Eröffnungsabend war, um die beiden neuen Mitglieder, Frl. Ruzek und Herrn Nawiasky, günstig einzuführen, Rossinis „Tell“ gewählt worden. Zwei Tage später feierte unsere Primadonna Frl. André das Fest ihrer 25jährigen Thätigkeit an der Hofbühne und bot als Valentine („Hugenotten“) eine glänzende Leistung. Grosser Auszeichnungen hatte sich kürzlich auch Kammersänger Cronberger zu erfreuen, der auf eine 10jährige künstlerisch erfolgreiche hiesige Thätigkeit zurückblicken konnte.

Ernst Stier.

BREMEN: Unsere Oper lebt von der Arbeit früherer Zeiten. Die jüngste Neuheit ist der Bajazzo. Die mit Mühe und Kosten errungenen Neuheiten unserer Zeit — Ingweide, Pfeifertag, Kaïn, Abreise, Luise, Feuersnot etc. — bleiben ephemere Erscheinungen. Wozu es nötig ist, mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit immer aufs neue die in Geziertheit und Unnatur erstarrten Postillone von Longjumeau, die Stradellas und Marthas und fernerhin die Weissen Damen und die Schwarzen Dominos hervorzuholen, um Leute, wie d'Albert, Schillings, R. Strauss und Charpentier vom Licht auszuschliessen, sieht allmählich niemand mehr ein. Thomas' Mignon, dieser virtuose Hohn auf jede echte Kunst und besonders die deutsche, grast zusammen mit der Carmen und der rohen Cavalleria die besten Plätze des Repertoires ab, und für alles sollen einige brauchbare Aufführungen des Tannhäuser und des Lohengrin entschädigen. Eine echte Altistin ist auch für diese Saison nicht engagiert; dafür hat ein tüchtiger Bassbariton, Herr von Basz-Brockmann, den Heiling gesungen, aber nicht gespielt, und eine talentvolle Soubrette ist in Frl. Went gewonnen worden. Im übrigen kommen und gehen die Gäste; auf die salonblasse Sigrid Arnoldson folgte die kraftvolle Ernestine Schumann-Heink, die à la Pollini als vom Festspielhause zu Bayreuth angekündigt wurde und den — Propheten und die Aïda brachte, weil sie offenbar die Fides und die Amneris ebenso gern, wie gut singt.

Dr. Gerh. Hellmers.

BRÜSSEL: Im königl. Theater de la Monnaie haben bis jetzt nur Opernwiederholungen stattgefunden, die aber das beste Zeugnis ablegten von dem künstlerischen Ernst und Geschick der Direktoren Kufferath und Guidé. Das Personal ist sehr zahlreich. Neben den bewährten vorjährigen Kräften sind viele neue Künstler engagiert, die sich bis jetzt alle sehr gut eingeführt haben. Namentlich erregt ein junger stimmbegabter lyrischer Bariton, Herr Boyer, gleich vortrefflich als Sänger wie Schauspieler, Aufsehen. Neben dem ersten Kapellmeister Dupuis ist als zweiter der talentvolle Komponist Rasse angestellt. Hervorragend waren die Aufführungen von Tannhäuser (Pariser Bearbeitung), Lohengrin, Hänsel und Gretel, La Bohème (Puccini), Grisélidis (Massenet). Nächstens ist die Première von der „Meerbraut“ des flämischen Komponisten Blockx, auf die man hier sehr gespannt ist.

Felix Welcker.

BUDAPEST: Die diesjährige Opernsaison wurde mit einem grossen — Auflösungszeichen eröffnet. Wenige Tage vor der ersten Vorstellung wurde die in den weitesten Kreisen unserer Künstler und Kunstfreunde sehnlichst erwartete Mitteilung veröffentlicht, dass Intendant Graf Stephan Keglevich seine Demission eingereicht habe. Oper und Nationaltheater atmen auf, wie von einem Alb befreit. Exzellenz Keglevich ist zweifelsohne ein Mann von hoher Bildung, vornehmem Geschmack, riesiger Arbeits-

kraft und unbeugsamer Energie, aber von nur geringem Fachverständnis und einer starren Selbstherrlichkeit des Willens, an welcher nur zu häufig jede Geltendmachung weitausholender künstlerischer Pläne scheiterte. Überdies war Graf Keglevich der Creator eines überwuchernden Bureaokratismus in der Verwaltung des Theaters gewesen, der jedes regere Knospen und Spriessen in unserem Kunstleben rettungslos zum Welken brachte. Man sieht ihn mit hochachtungsvoller Freude aus dem Amte scheiden. Noch freudiger wird es empfunden, dass das Ministerium beschlossen hat, den Posten des Intendanten zunächst überhaupt nicht zu besetzen. Direktor Raoul Mader hat nun die uneingeschränkte Fähigkeit der künstlerischen Aktion, und sein Talent und seine Ambition bieten Gewähr dafür, dass er sie zum Heil des Institutes nützen werde. Als oberstes Kontrollorgan fungiert Herr Ministerialrat von Bezerédy, ein Mann von warmer Kunstliebe und vornehmster Gesinnung, der den Direktor in allen künstlerischen Fragen frei schalten zu lassen gedenkt. — Einigermassen erschwert wird dem Direktor wohl sein Amt, da ihn sein wertvollster Mitarbeiter, der Heldentenor Burrian, schmählich im Stich gelassen hat. Noch zum Schlusse der Saison unterhandelte er mit dem Direktor über das Arbeitsprogramm des nächsten Jahres, vierzehn Tage später liess er sich bereits in Dresden engagieren. Burrian war noch für vier Jahre hier gebunden, und erfreute sich trotz gewisser Mängel seiner Künstlerschaft und seiner bedenklichen Unzuverlässigkeit doch vielfacher Sympathieen im Publikum. Unterdessen hat man — was dem einen unrecht ist, ist auch dem anderen unbillig — den Tenoristen Julius Bochnicek vom Prager Nationaltheater engagiert. Der Künstler wird demnächst als Lohengrin debütieren und gleich seine erste Partie in ungarischer Sprache singen. Als Vertreter italienischer Heldenpartieen wurde Herr Prévost engagiert, ein Stimmkrösus, wengleich nur mässiger Darsteller. Das Novitätenprogramm der Direktion umfasst zunächst die Werke „Der polnische Jude“ von Karl Weis, „Götz von Berlichingen“ von Carl Goldmark (die Oper wird hier ihre Uraufführung finden), „Dalibor“ von Smetana, „Tosca“ von Puccini, „Der Widerspänstigen Zähmung“ von Hermann Götz, endlich „Moosröschen“ von Eugen Hubay.

Dr. Béla Diósy.

BUENOS-AIRES: Weshalb nun gerade nach der Uraufführung in der Mailänder Scala Buenos-Aires und nicht zunächst das wohl mehrberechtigte Deutschland das neueste Musikdrama Franchettis kennen gelernt hat, ist nicht erklärlich. Es konnte dem Komponisten doch kaum an der Inszenierung vor einem im allgemeinen verständnisarmen südamerikanischen, mit spärlichem deutschen Elemente durchsetzten Publikum gelegen sein, und ihn dazu auch nicht die Thatsachen bestimmt haben, dass seine beiden früheren Werke Asrael und Columbus in unserem italienischen Opernhause gut aufgenommen wurden. — Germania ist zweifelsohne für ein spezifisch deutsches Publikum gedacht und wird auch nur vor einem solchen volle Anerkennung finden. Die Musik fliesst spontan, melodiereich; es giebt nichts Gequältes oder Geschraubtes; die Harmonie bewegt sich in den Grenzen der Ästhetik und ist dabei, ebenso wie die kontrapunktistische Behandlung, stets interessant. Das Leitmotiv im Sinne Wagners wendet Franchetti nicht an, wohl aber die Wiederholung gewisser Themata, wozu übrigens die Natur der Handlung und die durchgehende Idee des Freiheitsdranges reichlich Gelegenheit bieten. Neben dem deklamatorischen Monolog giebt es gut italienische Melodien in den drei Hauptpartieen; die Zusammenwirkung von mehr Solostimmen ist vermieden. Die Chöre sind mit ungewöhnlichem Geschick behandelt und bilden mit der Symphonie den Glanzpunkt der Oper. Franchetti ist bedeutend in der Instrumentation und Meister in der Farbenmischung. Das Kolorit ist mit feinem Verständnis und Diskretion aufgetragen und zwecklose Sonoritäten kommen nie vor. — Der Prolog, der sich in der zur Geheimdruckerei umgestalteten Wassermühle

nebst Umgebung, bei Nürnberg, abspielt, versetzt den Zuschauer sofort in die richtige nationale Stimmung. Ein kurzes Orchestervorspiel mit Benutzung der Motive *Alles schweige... und edite, bibite* leitet zum Zwiegesang der „armen Lene“ mit ihrem Neffen Jebbel hinüber (*So viel Stern' am Himmel...*), als Unterlage zum, teils gesprochenen, Monolog des mit Öffnung der Korrespondenz beschäftigten „Fuchses“ *Crisogonos*, trefflich von Herrn Wigley gegeben, der die Rolle im Scalatheater schuf. Der Senior Worms, Seele der Verschwörung, verzweifelt am Gelingen der Sache, verbirgt aber seinen Kummer mit einem flotten *Gaudeamus igitur*. Rechnet man hierzu die als Müller mit blauen Kitteln und Zipfelmützen verkleideten Studenten, die lange Pfeife, den burschikosen Dialog, später das Eintreffen der delegierten Humboldt, Schlegel, Fichte, Nozis, Körner, Lützow, Carl Maria von Weber etc., die mit Hurrah begrüßt werden, und zu deren Ehren vierstimmig, a cappella, mit wahrer Begeisterung Lützows wilde Jagd angestimmt wird, so ist die Lokalfarbe prächtig gegeben. Wir erwähnen in diesem Aufzug noch einen reizenden gemischten a cappella-Chor der Eseltreiber (verkappte Akademiker), einen sehr dramatischen Dialog zwischen Worms und der von ihm verlassenen Rieke, die Ansprache Loewes an die Burschenschaft im Namen des „Tugendbundes“. Im ersten Akt finden wir Loewe in einem Häuschen im dichtesten Schwarzwald geborgen nach der unglücklichen Schlacht bei Jena. Ein Idyll mit nur Franchettischer Musik, die übrigens stets den volkstümlichen Charakter zu imitieren bestrebt ist. Wir notieren hier einen kleinen erfrischenden Chor der Bauernmädels; einen sehr ausdrucksvollen Monolog Loewes, vor dessen und Riekes Einsegnung durch Pastor Staps; des letzteren Ansprache. (Im Orchester Hörner, Holzbläser-Triolen und Violin-Arpeggien.) Dann einen bis zur Leidenschaft gesteigerten Liebesdialog der Neuvermählten, und schliesslich das draussen losbrechende Gewitter und den gewaltigen Sturm im Herzen Riekes und deren Flucht (vortrefflich im Orchester charakterisiert). — Der zweite Akt führt uns in die geheime Sitzung des Louisenbundes in einem Kellergewölbe in Königsberg, an der auch die im Prolog genannten historischen Persönlichkeiten teilnehmen. Ein sowohl scenisch, wie musikalisch naturgetreues Zeitgemälde. *Germania!* ist die Losung. Die Halle füllt sich mit neuen Verschworenen. Worms leitet die Beratungen; dann erscheint plötzlich Loewe als Rächer seiner Ehre, denn er weiss nun, dass Rieke sich mit jenem vergass. Der Zweikampf wird durch das Erscheinen der Königin Luise verhindert, «denn alles Blut gehört jetzt dem Vaterlande». Die beiden Feinde schwören umschlungen den Tod vor dem Feinde zu suchen. Eine starke theatralische Wirkung mit wuchtig entwickeltem Männerchor und Entfesselung aller instrumentalen Hilfsmittel. Dieses prächtige Finale musste ganz wiederholt werden. — Das nun folgende Intermezzo, ohne gerade Programmmusik zu sein, ist von einem derartig düsteren, schauerlichen Todeshauche durchbebt, dass man unwillkürlich an das grausige Elend des blutigen Schlachtfeldes denkt. Aus der Tiefe des Orchesters, Kontrafagott, Kontrabässe, Tamtam, Bass-tuben und Harfen erzittern *planissimo* in einem *andante funebre* ganz neue Klangfarben, während die Bühne in dichte, schwarze Wolken gehüllt erscheint. Dann erklingt *forte* der unsichtbare Chor der Geister *Gloria, o nuovi eroi!* und ersterben die Klänge des Orchesters wieder *planissimo*. — Das im Epilog sich nun vor uns ausdehnende, leichenbesäte Schlachtfeld, bei Abendbeleuchtung, kann uns nach dem ebengehörten Vorspiel nicht mehr Wunder nehmen. Dieselbe Stimmung wird im Orchester während des ganzen Aktes festgehalten. Rieke hält Totenschau; sie sucht unter den Leichen ihren Loewe und findet ihn sterbend. Trotz der Länge der Scene fesselt das Bild, und namentlich die Musik die Aufmerksamkeit des fühlenden Zuhörers bis zum Schlusse, wo Loewes Stimme über das schreckliche, schweigsame Feld des Todes und

die ausklingende Trauermusik hinweg mit einem letzten Aufschrei O libera Germania! tot in die Arme Riekes sinkt. Am fernen Horizonte ziehen Napoleons Scharen von dannen.

F. G. Hartmann.

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens: Der Dorflump, Volksoper in drei Akten von Jenő Hubay. Es war ein ereignisschwangerer Abend. Ein Pistolenschuss krachte, ein Nachtwächter wurde geprügelt, ein Vater verstieß seine Tochter, Zigeuner tanzten, und zum Schluss sprang gar eine Maid ins Wasser und wurde vom Tenor unter Chorbegleitung wieder herausgeholt. Eine Handlung, die in lauter Handlungen zerfällt, das ist so recht ein Text für einen Komponisten, dessen Phantasie, wenns hoch kommt, von 32 zu 32 Takten denkt. Aber innerhalb dieser 32 Takte, da stellt Hubay seinen Mann, da liefert er „Charakterstücke“, wie sie das liebe Publikum nur verlangen kann. Wer kennt sie nicht, diese Charakterstücke unter verheissungsvollen Überschriften für das Klavier und die höhere Tochter! Diesmal waren sie für die Oper und das Opernpublikum, aber die Rechnung stimmte auch so. Einen lichten Moment hatte die Vorstellung aber doch: Hubay ist ein ausgezeichnete Violinist, es ist Seele in seinem Spiel, und als er ein Violinsolo im 2. Akt vortrug, fühlte man sich für alle sonstigen Enttäuschungen entschädigt. Aber muss das wirklich sein, dass heute alle Virtuosen unter die Komponisten gehen? Dass sie, um einen Erfolg in jedem Fall zu haben, selbst den schlechtesten Instinkten des Publikums schmeicheln? — Die Aufführung war so gut, wie man sie vom Theater des Westens verlangen kann. Bescheiden muss man dort freilich in seinen Erwartungen sein. Das Zusammenspiel namentlich hat in der Kantstrasse arg unter dem blöden Operettenkult der letzten Jahre gelitten.

Willy Pastor.

DARMSTADT: Die Saison, die mit einer Tannhäuser-Aufführung eröffnet wurde, hat Neuheiten bisher nicht gebracht. In den Vorstellungen, unter denen die Wieder-aufführung von Gounods Oper „Romeo und Julia“, eine strichlose „Meistersinger“-Aufführung, eine von Beethovens „Fidelio“ und Meyerbeers „Hugenotten“ neben den kleineren Opern zu erwähnen sind, stellten sich die neu engagierten Mitglieder dem Publikum vor. In einer Aufführung der Oper „Carmen“ feierte Frau Kernic vom Stadttheater in Frankfurt a. M., eine durch ihre äussere Erscheinung sowohl als durch Vollblütigkeit des Temperaments für diese Rolle geradezu prädestinierte Vertreterin, grosse Triumphe.

Dr. Otto Waldaestel.

DRESDEN: Im Königl. Opernhause erschien als erste Neuheit der Spielzeit das Dorf-Idyll „Das war ich“ nach Johann Hutt von Richard Batka, Musik von Leo Blech und hatte einen starken und im ganzen auch wohlberechtigten Erfolg. Die kurze und einfache Handlung hier noch einmal zu erzählen ist wohl überflüssig. Es genüge zu sagen, dass der ziemlich alte Stoff wenig mehr als eine Anekdote und frei von jeder eigentlich dramatischen Bewegung ist, dass ihn der Textverfasser aber recht geschickt und liebenswürdig zuzurichten gewusst hat. Leo Blech, dessen musikalische Qualitäten man in Dresden schon von den Symphoniekonzerten her sehr hoch einzuschätzen sich gewöhnt hat, ist an die Komposition dieser dramatischen Kleinigkeit mit der Absicht herangegangen, eine Konversationsoper nach dem Stile von Eugen d'Alberts „Abreise“ zu schreiben und unter Verwendung aller der gesteigerten Ausdrucksmittel der modernen Kompositions- und Orchestertechnik eines der Werke leichter Art zu schaffen, nach denen das Publikum erfreulicherweise wieder Verlangen zu zeigen beginnt. Man kann der künstlerischen Absicht des begabten und mit dem ganzen Rüstzeug seiner Kunst versehenen Komponisten durchaus sympathisch gegenüberstehen, aber dennoch davon überzeugt sein, dass er nicht den richtigen Weg eingeschlagen hat. Leo Blech ist ein ehrlicher Künstler und er verschmäht es, eine Naivität zu heucheln, deren er als

moderner Nervenmensch nicht fähig ist; er bedient sich also derjenigen Ausdrucksformen, die ihm zu Gebote stehen. Aber es muss erlaubt sein, ihm einzuwenden, dass diese seine Ausdrucksmittel im wesentlichen sich als zu stark erweisen und infolgedessen die Erzielung jener Kongruenz von Stoff und Inhalt verhindern, die noch immer die wertvollste Eigenschaft eines Kunstwerkes gewesen ist. Ich für meinen Teil habe mich der Blechschen Arbeit deswegen gefreut, weil sie die Möglichkeit einer Umkehr zum Einfachen und Ursprünglichen bekundet. Gewiss werden unsere modernen Musiker nicht auf einmal mit fliegenden Fahnen in das Mozartsche Lager zurückkehren, das wird auch kein Einsichtiger wünschen; aber es giebt auch eine Rückentwicklung, die sich langsam vollzieht, und sie scheint mir durch Blechs Musik einen Schritt weiter geführt zu sein. Wenn der Komponist auch noch im Declamé zu trocken, in der Orchestrierung und Harmonisierung weitaus schwerer ist als der Stoff verlangt und wenn er auch noch nicht von der Wagnerschen Polyphonie lassen kann und will, so erwecken doch einige volkstümlich gehaltene und in sich geschlossene Sätze Hoffnungen, um deren willen man dem ganzen Werke sympathisch gegenübersteht und gern vergisst, dass Blechs Erfindungsgabe sich weitaus schwächer erweist als seine Fähigkeit, zu charakterisieren und zu interessieren. Die besten Teile des Werkes sind ein Liebesduett, ein Zankquintett und das schöne Schlussquartett. Die Aufführung, für die Generalmusikdirektor v. Schuch die ganze Leistungsfähigkeit unserer Hofoper aufgeboten hatte, dürfte auch den kühnsten Wünschen des Komponisten gerecht geworden sein. Die Damen Nast, deren anmutige Erscheinung und Darstellungsweise überaus glücklich wirkte, Krull und Eibenschütz sowie die Herren Scheidemantel und Jäger vereinigten sich mit der Königlichen Kapelle zu einer mustergültigen Aufführung, die zu dem schönen Erfolge des interessanten Abends nicht wenig beitrug. — Am selben Abend trat Frl. Therese Malten zum erstenmale nach langer Pause wieder auf und bot als Santuzza eine ihrer weiterberühmten temperamentvollen Kunstleistungen, in denen sie von so wenigen erreicht, von keiner Mitbewerberin aber übertroffen wird. In Verbindung mit „Das war ich“ wurde späterhin Flotows teilweise neuinstudierte Oper „Alessandro Stradella“ gegeben, in der die vom Konservatorium an unsere Hofoper gelangte Koloratursängerin Frl. Schenker und der Tenorist Herr v. Bary sich besonders auszeichneten.

F. A. Geissler.

FRANKFURT A. M.: Gounods Oper „Romeo und Julia“ ist in neuer Einstudierung wiedergekehrt, nachdem sie früher zweimal in Zeiträumen von je 10 Jahren ihre Aufwartung gemacht. Bei so mässiger Inanspruchnahme des Gastrechts darf das Werk immer auf gewogene Aufnahme rechnen. Im musikalischen Gesamtwert hinter „Faust“ zurückbleibend, hat es doch vor diesen den Vorzug, dass es das Original des Librettos weit weniger misshandelt. Hält es sich doch so treu an Shakespeare, dass es auch den Prolog des Trauerspiels aufnimmt, welcher meist nur denen bekannt ist, die den grossen Briten im Urtext nachlesen. Und gerade dieses vom Chor a cappella recitierte Vorwort, in die Ouverture mit einem visionsartigen, scenischen Bilde eingelegt, hat dem Komponisten eine der schönsten Inspirationen geliefert, der sonst etwa nur jenes zarte Melos an die Seite zu stellen ist, welches den todesähnlichen Schlummer Juliens ankündigt und begleitet. Man hat den Prolog hier in der Ausführung mit besonderer Sorgfalt behandelt und alle Solopartieen geeigneten Händen anvertraut. Besonders vorteilhaft macht sich Herr Tijssen als Romeo, während seine Partnerin Frl. Schiroky mit der gesanglichen Aufgabe noch nicht völlig zurechtkommt. Herr Wolfram ist ein tüchtiger musikalischer Leiter der Oper.

Hans Pfeilschmidt.

GRAZ: Bis jetzt lässt sich weniger von den aufgeführten Kunstwerken, als von denen reden, die sie darstellten, denn die Bühne brachte nur gangbare Repertoireopern heraus, in denen sie das neu-rekrutierte Ensemble einexerzieren konnte. Unter den eingetroffenen Mitgliedern ragen mehrere durch erfreuliche Eigenschaften hervor. Dass selbst grössere Theater, wie das Grazer, ihr Ensemble jährlich zum grossen Teile wechseln, ist der Spezialfluch der Provinzbühne: es verhindert die Bildung einer Tradition, indem es die künstlerische Kontinuität unterbindet. Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Als Nachspiel zu Massenets „Gaukler Unserer Lieben Frau“ giebt die Theaterleitung, um den hierorts üblichen 4 $\frac{1}{2}$ Stunden-Abend musikalisch zu füllen, kleine Opern. Aubers „Maurer und Schlosser“ verdankte daher wohl auch dem neuesten Massenet die Ehre einer Neueinstudierung. Ich habe mir diese Neueinstudierung, welche die Zeit des Abendbrottes, von $\frac{1}{2}$ 10– $\frac{1}{2}$ 12 Uhr, vermusiziert, sogar in meiner Eigenschaft als Kritiker der Tagespresse ruhig schenken zu dürfen geglaubt. Übereinstimmend hat man mich versichert, dass ich daran sehr gut that. Sonst: Fr. Gounods „Faust“, Anfang der Faust-Partie. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Jüngst gastierte, lebhaft gefeiert, Frau Sigrid Arnoldson als Mignon und Violetta an der Königl. Oper. Die Künstlerin vermochte ebensosehr durch ihr weiches, warm-timbriertes Organ, als auch durch ihre packende, lebenswahre Darstellung zu interessieren. Unser heimisches Ensemble war unter der Leitung Doebbers ein dem Gaste durchaus würdiges. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Die neue Saison hat bis jetzt für die Oper des Grossherzogl. Hoftheaters noch keine sonderlichen Thaten zu verzeichnen gehabt. Doch war eine gute mittlere Höhe der Aufführungen immerhin zu konstatieren. Es ist eben die Übergangszeit, in welcher für die neu engagierten Solisten die nötige Karenz bewilligt werden muss. Indes dürfen wir heute schon bezüglich der endgültigen Besetzung mehrerer Fächer durch neu eingetretene Mitglieder neben unsern altbewährten Kräften gute Aussichten für die Zukunft hegen. Albert Herzog.

KÖLN: In den Vereinigten Stadttheatern ist man — mit 11 Vorstellungen wöchentlich — fest an der Arbeit. Aus dem abwechslungsreichen Repertoire seien besonders gelungene Aufführungen von „Carmen“, „Tannhäuser“, „Bajazzi“, „Verkaufte Braut“ und Zöllners „Versunkene Glocke“ erwähnt. Das Personal stabilisiert sich allmählich, so dass bald über Novitäten zu berichten sein wird. Obgleich das alte Haus meist schwach besucht ist, gehen die Geschäfte im ganzen gut; jedenfalls zeigt Direktor Hofmann ein zufriedenes Gesicht. Paul Hiller.

LONDON: Die englische Monatsoper des Herrn Moody-Manners, die im September in Covent Garden spielte, hat wenigstens den ungewöhnlichen Erfolg gehabt, ohne Defizit abzuschliessen. Sonst ist freilich von den grossen Erwartungen, mit denen man diese „nationale Staggione“ begrüsst, so gut wie nichts erfüllt worden. Die Hoffnung, die der Veranstalter hegte, dass man nach dieser Probe ihm die Erfüllung des lange gehegten Traumes einer ständigen Londoner Oper überantworten werde, dürfte trügerisch sein. National war übrigens bei dieser Oper nur der Chor und ein Teil der Orchestermitglieder, die waren englisch, aber die Solisten und auch der Dirigent waren „made in Germany“. Und im ganzen können wir nicht einmal darauf besonders stolz sein. Das Repertoire bot nichts bemerkenswertes, es sei denn eine recht mittelmässige Aufführung des Tristan. Umsomehr Tamtam kann jetzt die eigentliche Regierung des Covent Garden Theaters mit ihrer Absicht schlagen, in der nächsten Saison, da die Pforten in Bayreuth geschlossen sind, zwei vollständige Cyklen des Ringes darzubieten. Es heisst, Herr Grau habe drei neue deutsche Tenöre entdeckt, von denen er sich Wunder verspreche. Eine Abordnung der Leiter von Covent Garden befindet sich auf dem Wege

nach München, mit dem Auftrage, das Beste für London zu gewinnen, was dort an Künstlern, Technikern und scenischen Effekten erhältlich ist. A. R.

MAINZ: Die mit „Tannhäuser“ bei Beginn der Saison erweckte Hoffungsfreudigkeit wurde durch Wiedergabe der Opern: „Hugenotten“, „Zar und Zimmermann“, „Troubadour“, „Jüdin“, „Meistersinger“ (ohne Strich!), „Fidelio“, „Figaros Hochzeit“ nicht Lügen gestraft. Von Novitäten hat sich bis jetzt nur das „süsse Mädel“ herausgewagt, diese „Operette“ vermochte jedoch nicht den „Bombenerfolg“ zu erzielen, der ihr nach Blättermeldungen anderwärts beschieden gewesen sein soll. J. Lippmann.

MÜNCHEN: Neben den prächtigen Mozartaufführungen macht die erfolgreiche Neueinstudierung der „weissen Dame“ Boieldieus von sich reden. Sie war ein Werk des Intendanten v. Possart und Zumpes, deren glückliche Hand in hundert Feinheiten der Regie und der musikalischen Gestaltung sich kundgab. Auch das Ensemble stand auf einer sehr achtbaren Höhe. Dr. Raoul Walter gab den George Brown mit Humor und Natürlichkeit und der ganzen geistigen Beweglichkeit, deren er eben in hervorragendem Masse fähig ist. Sehr gut waren die Damen Koboth und Blank, ebenso Herr Hofmüller, der den Dickson sang. Sieglitz gab den Haushofmeister etwas apart in der Auffassung, aber gesanglich brilliant. Die Oper wurde in ihrem neuen Gewand mit sichtlicher Befriedigung aufgenommen. Jedenfalls bleibt es ein erfreuliches Faktum, dass man wieder an das liebenswürdige Werk gedacht hat. Unserem matten Repertoire ist damit eine neue Stromquelle erschlossen, die gewiss nicht versagen wird.

Theodor Kroyer.

PETERSBURG: Die Saison im Marien-Theater wurde nach alter Tradition mit Glinkas Oper: „Das Leben für den Zar“ eingeleitet. Bis jetzt wurden „Siegfried“, „Faust“, „Aida“, „Piquedame“ und „Eugen Onegin“ v. Tschaikowsky und „Der Dämon“ von Rubinstein aufgeführt. An Novitäten sind uns versprochen „Servilia“ von Rimsky Korsakow und „Franziska“ von Napravnik. Ferner wird die „Götterdämmerung“ und zwar zum erstenmal in russischer Sprache zur Darstellung gelangen. Um die Aufführung zu leiten, ist Kapellmeister Beidler aus Bayreuth eingeladen worden.

N. Kasanli.

SCHWERIN: Die Intendanz bemüht sich, unter den Herren Prill und Meissner ein möglichst abwechslungsreiches Repertoire herzustellen, brachte auch schon eine Novität: das einaktige Opernmysterium „Die Beichte“ von Ferd. Hummel, Text von Axel Delmar, eine etwas abgequälte Musik mit mysteriöser Dichtung. Die darauf folgende fassliche zweiaktige alte Oper „Don Pasquale“ von Donizetti gefiel dem Publikum begreiflicherweise viel besser, zumal sie der jetzigen Generation unbekannt war und heiterer Natur ist. Ferner wurden als reaktiviert gegeben „Carlo Broschi“ von Auber und „Norma“ von Bellini, letztere besonders packend durch die Glanzleistung des Frl. Friede in der Titelrolle. Nächstens ist „Rheingold“, dem wohl die drei Abende des „Ringes“ folgen werden.

Friedrich von Wickede.

STUTT GART: Glänzend verlief die Festvorstellung des Tannhäuser, mit der das Stuttgarter Zwischentheater eröffnet wurde. Das tiefgelegte, übrigens nicht nach Bayreuther Muster angeordnete Orchester spielte unter Pohlly hinreissend schön und klang in allen Teilen des neuen Hauses viel hörbarer als im alten. Das Göttergeschenk vorzüglicher Hörbarkeit beglückte auch die Singenden. Herr Giesswein war besonders im 3. Akt eindrucksvoll; sein Spiel ist immer sachlich, nicht herausfordernd. Elisabeth gehört zu den besten Rollen Frl. Wiborgs. Die neue dramatische Sopranistin, Frau Zinck, berechtigt zu grossen Hoffnungen. Die von Doppler geleiteten Chöre sangen rein und mit Ausdruck. Venusberg und Wartburglandschaft waren von Plappert neu gemalt.

Im Bestreben, der prachtvollen Ausstattung auch eine sinnvolle Regie hinzuzufügen, wurde Hofrat Harlacher wirksam unterstützt von Garderobeninspektor Pilsund Maschineriedirektor Gross. Wir haben jetzt einen Tannhäuser, der von allen Beteiligten mit Liebe und Verständnis aufgeführt wird, und zwar in einem Hause, das durch sich schon Stimmung macht.

Dr. K. Grunsky.

WIEN: Keine Thatsache steht fester als die, dass ein täglich spielendes Operntheater als reines Kunstinstitut nicht erhalten werden kann. Schon die Ansprüche, welche von einem deutschen Publikum an die Reichhaltigkeit des Spielplanes erhoben werden, machen es unmöglich, dass jede Vorstellung vollendet sei und dass die Auswahl der aufzuführenden Werke das Streben nach Einheitlichkeit des Stiles erkennen lasse. Wird von Zeit zu Zeit durch das Zusammenfassen aller Kräfte für ein wichtiges Werk eine echte Kunstfeiertagstimmung im Theater erzeugt und steht jede der gewählten Opern auf einer gewissen, unbedingt einzuhaltenden relativen Höhe des Kunstwertes, so leistet ein ständiges Opernhaus, was es leisten kann. Man mag nun inbetreff der Auswahl der aufzuführenden Werke noch so weitherzig sein — Verdis „Hernani“ fällt gewiss nicht in den Kreis, aus dem ein grosses, reich subventioniertes Operntheater heute seine Reprisen zu holen hat. Es war ein Fehler Direktor Mahlers, auf dieses Werk zurückzugreifen, dessen beleidigende musikalische Roheit nicht nur von der Zeit, sondern auch von dessen Autor siegreich überwunden worden ist. Die Spekulation, mit vier schönen Stimmen dem Publikum einen bequemen Ohrenschaus zu bereiten und dadurch einen Cassamagnet zu schaffen, hat sich als verfehlt erwiesen. Die Aufnahme des Werkes bewies, dass selbst die Menge derjenigen, die noch an der alten Art, Opern zu geniessen, festhalten, vom Geiste der grossen Neuerungen auf musikdramatischem Gebiet zu sehr berührt ist, um bei Verdis „Hernani“ auf ihre Kosten zu kommen. Fehlt doch auch unseren Sängern das südliche Temperament des Italieners, dessen eifervolle Hitze auch dem unbedenklich Banalen eine augenblicklich mitreissende Überzeugungskraft verleiht. Dem deutschen Künstler zuzumuten, was er nur halb zu leisten vermag, drängt ihn immer der Stillosigkeit zu. Fräulein Kurz und die Herren Demuth, Slezak und Richard Mayr (der Bayreuther Hagen) bemühten sich vergebens, das Gemeine zu veredeln und aus Opernrollen im schlechtesten Sinne glaubhafte Figuren zu gestalten. Weit mehr Interesse erweckte das nachgelassene Opernfragment Mozarts, von den Bearbeitern „Zaide“ genannt. Es entstand bekanntlich 1779 in Salzburg. Die „Dichtung“ stammt von dem Salzburger Hoftrompeter und Freunde des Mozartschen Hauses, Andreas Schachtner. Nur die sechzehn von Mozart komponierten Nummern sind erhalten, Schachtners Textbuch ist verloren gegangen. Das Übriggebliebene lässt nur die zweifelhafte Minderwertigkeit der Arbeit Schachtners — nicht aber den eigentlichen Zusammenhang der Handlung erkennen. Dr. Robert Hirschfeld, der neueste Bearbeiter, hat die von seinem Vorgänger Carl Galmick aus Frankfurt (1838) ergänzte Fabel geschmackvoll vereinfacht, die sprachlichen und dichterischen Atrocitäten des Schachtnerschen Textes ausgemerzt und mit der Gewitter- und Chorscene aus Mozarts Musik zu Geblers Schauspiel „König Thamos“ dem Fragment einen wirkungsvollen und musikalisch wertvollen Schluss gegeben. Ist damit für das Theater kaum eine neue Mozartsche Oper gewonnen, so vermittelt uns die Aufführung doch den Genuss einer Musik, in welcher der dreilundzwanzigjährige Mozart seine eigene, zu jener Zeit schon so vollkommen entwickelte Sprache spricht. Die von ersten Kräften getragene Wiedergabe des Werckchens war eine durchaus gelungene und sorgfältige.

Gustav Schoenaich.

ZÜRICH: Mit souveränem Hochgefühl blickt unsere Stadt auf die Durchschnittscentren von theatralischen Genüssen hinunter. Zwar weiss kein Mensch, wie lange die Herrlichkeit dauert, denn Defizit häuft sich auf Defizit, aber man pflückt eben die Rose,

eh' sie verblüht. Diese Rose ist ein Tenorquatuor, wie es sich kaum in einer zweiten Stadt dieses Kalibers wieder zusammenfindet, 2 Heldenentöde, ein lyrischer und ein Buffo. Fügen wir bei, dass auch das Fach der Primadonna und Soubrette doppelt besetzt ist, so wird man bald nicht mehr von einer Provinzialbühne reden dürfen. Übrigens wird puncto Repertoire ein Sturmloch durchgeführt. Fast ohne Wiederholungen folgen sich Opern allen Kalibers, darunter die Novitäten für Zürich: Samson und Dalila und Die Landstreicher. Und endlich ist die Inscenierung eine nicht bloss perfekte, sondern Herr Direktor Reucker sucht durch Bewegung der Massen, die er bis ins Detail ausarbeitet, wenigstens den Schein der Naturwahrheit aufrecht zu erhalten, der meist dem Chorporsonal fehlt.

W. Niedermann.

KONZERT

BERLIN: Mit einem echt Bülow'schen Programm wurde die Reihe der grossen Orchester-Veranstaltungen eröffnet. Das erste Konzert der Königl. Kapelle unter Felix Weingartner stand im Zeichen des klassischen Symphoniker-Triumvirats Haydn (c-moll), Mozart (Es-dur), Beethoven (A-dur). Ich hörte die öffentliche General-Probe, oder wie man jetzt zu sagen hat: die Symphonie-Matinée. Dieses Matinée-Mäntelchen schien aber der alten, ehrlichen Probe noch etwas unbequem zu sein, was der aufmerksame Hörer aus mehreren nervös-hastigen Zeitmassen des sonst so erfreulich „gesunden“ Dirigenten, und aus anderen kleinen Unfällen: wie vorlauten Geigen, ausgleitenden Bässen und einer betrüblich-schüchternen Clarinette zu folgern berechtigt war. Oder hatte man sich der alten Herren und ihrer sattem bekannten Werke wegen nicht mit Proben beschwert? Hoffentlich handelt es sich hier nur um eine vorübergehende Erscheinung, und der Probenbesucher wird von nun an über die Nichtberücksichtigung seiner Matinée-Ansprüche nicht mehr zu klagen haben. — Auch die grossen symphonischen Konzerte des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Richard Strauss haben ihre Etikette gewechselt. Sie heissen von nun an: Moderne Konzerte. Anton Bruckner's erste, der Wiener Universität gewidmete Symphonie in c-moll war die gewaltige Einleitung dieses ersten Strauss-Abends. Sie ist in gedanklicher Beziehung die ärmste, in formaler vielleicht die reichste der acht Riesenachwestern. Aber auch sonst erscheint sie als „aus der Art geschlagen“. Während man als typische Charaktereigenschaft der übrigen symphonischen Musenkinder Bruckner's das Übergewicht der Innensätze über die Aussensätze konstatieren kann, sind unbestreitbar in dem Erstling die Ecksätze das Hervorragendste. Einen geschlosseneren, flüssigeren vierten Satz als den der ersten Symphonie hat mit Ausnahme des letzten Satzes der Fünften (B-dur) Meister Anton nicht wieder geschrieben. Richard Strauss hatte mit Liebe und grosser Sorgfalt das schwierige Werk einstudiert. Leider erwiesen sich die Qualitäten des Orchesters doch keineswegs ausreichend zu einer würdigen Wiedergabe der Symphonie. Konnte man allenfalls mit dem Streichkörper noch zufrieden sein, so musste man die Leistungen der Bläser kurzerhand ablehnen. Enjar Forchhammer sang geschmackvoll die Friedenserzählung aus Strauss' Guntram und den Monolog aus Ritter's Oper „Der faule Hans“. Die Friedenserzählung ist ein zwar wenig scharf konturiertes, aber dafür desto wundervoller instrumentiertes Stück, das im Konzertsaal nie die äusserste Grenze seiner Wirkungskraft erreichen kann, weil es geradezu nach der Bühne schreit. Ein feines, versonnenes Tongedicht für kleines Orchester: Ein Zwiegespräch zeigt uns den Orchesterlyriker Max Schillings von seiner liebenswertesten Seite. Leider hatte das Werkchen arg unter der Unzulänglichkeit der orchestralen Wiedergabe und namentlich auch unter dem tonlichen Missverhältnis zwischen der Solovioline und dem Solocello zu leiden. Liszt's Festklänge bildeten den Epilog des ersten modernen Konzertes. — Die Philharmonie sah an ihrem ersten der

zehn Abonnements-Konzerte, deren Führung Arthur Nikisch nach wie vor inne hat, ihr getreues Stammpublikum vollzählig versammelt. Nach einer virtuosen Darstellung der Berliozschen *Benvenuto Cellini-Ouvertüre* bekamen wir die zum erstenmal im Rahmen dieser Konzerte gespielte *Suite No. 1 d-moll op. 43* von Tschaikowsky zu hören. Ein mehr breites als tiefes Werk. Über zahlreiche Untiefen werden wir elegant und raffiniert-geschickt gesteuert. Wir lassen uns den liebenswürdigen Betrug ganz gern gefallen. Ein Steinchen in der bunten Kette glitzert besonders hell: *une marche miniature*. Es darf vor dem Publikum zweimal funkeln. Die Darstellung liess keinen Wunsch unbefriedigt. Ferruccio Busoni meisterte darauf einen Bechstein mit bewunderungswürdiger Souveränität in *Saint-Saëns' fünftem Klavierkonzert* aus F-dur op. 103. Das Gedenken an dieses Werk erregt mir geradezu Unbehagen. Um der Blutarbeit seiner Ideen entgegenzuarbeiten ist der Komponist schliesslich gezwungen, bei den Nublern eine Anleihe zu machen. Brahms' zweite Symphonie, die Schlussnummer des Programms, wurde mit feinstem Stilgefühl wiedergegeben und erntete reichen Beifall. Die Gefühlswelt des wundervollen *Adagio* wurde uns indessen nicht in ihrer ganzen Herrlichkeit erschlossen.

Bernhard Schuster.

Von unsern grossen Chorvereinen ist in dieser Saison Professor Siegfried Ochs an der Spitze seines philharmonischen Chores zuerst mit einem Konzert in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche erschienen, wo er fünf Bachsche Kantaten aufführte. Die an die Spitze des Programms gestellte „Christ lag in Todesbanden“ und der Eingangschor der dritten „Jesu, der du meine Seele“ stellt an die Ausdrucksfähigkeit, an die dynamische Geschmeidigkeit der Sängerschar die höchsten Anforderungen, während die Schlussnummer „Nun ist das Heil“, dieser in den denkbar grössten Dimensionen aufgeführte Prachtbau, mehr als Kraftprobe gelten kann. Durch sein Prinzip, einmal einstudierte Werke öfters zu wiederholen, erreicht der Dirigent, dass nicht nur sein Chor, sondern auch seine Hörer fester und sicherer Besitz von dem Stimmungsgehalt der Musik ergreifen, genauere Einsicht in die Struktur der musikalischen Gebilde gewinnen. Solch eine Förderung der künstlerischen Intelligenz, die ein Dirigent durch seine Arbeit auf den ihm zugänglichen Wirkungskreis erzielt, erscheint mir der höchsten Anerkennung wert. Übrigens hatte diesmal Professor Ochs bei seinem Konzert mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen, weil er nicht das vielgewandte philharmonische, sondern das neue Tonkünstler-Orchester zur Begleitung verwenden musste. Dass dieses sich in der Eigenart des Bachschen Musikstiles nicht recht heimisch fühlte, war hier und da wohl herauszuhören; im grossen und ganzen aber that es seine Schuldigkeit, und es muss dieser erste Versuch, das neue Tonkünstler-Orchester für die Mitwirkung in derartigen Chorkonzerten heranzuziehen, als wohl gelungen, als ein Gewinn für unser Musikleben betrachtet werden. Unter den Solisten zeigte sich der Sopran der Frau Jeanette Grumbacher seiner Aufgabe gewachsen, ebenso der Bass des Herrn Professor Messchaert, der die Stimme des heiligen Geistes in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ zu herrlicher Wirkung brachte. Über ein köstliches Altorgan verfügt Fräulein Moriel Foster, das namentlich in der Arie „Schlage doch, gewünschte Stunde“ zur Geltung kam; doch schien die Dame, und noch weniger der Tenor Raoul Walter, mit dem Bachschen Stil nicht recht vertraut zu sein; ihm wurde der Atem bisweilen bedenklich knapp. Vortrefflich führte der Organist Herr Walter Fischer die Orgelpartie durch. — Im Beethovensaal gab es ein paar recht interessante Liederabende. Werner Alberti hat als Liedersänger einen überraschenden, durchschlagenden Erfolg erobert. Jedenfalls muss der Sänger eine Zeitlang seinen Tenor gründlich geschult haben, sonst könnte er unmöglich die verschiedenartigen Lieder, die er sang, so künstlerisch gestaltet, so hinreissend wirksam vorgetragen haben. Ganz aus-

gezeichnet war die Aussprache des Dichterwortes ausgearbeitet. Der Glanz in der Höhe kam in Schumanns „Ich grolle nicht“, in ein paar Gesängen von Rich. Strauss, in Schuberts Allmacht in wahrhaft fascinierender Weise zur Geltung. — Frä. Eilly Bern steht das Zierliche, Neckische, auch das Sentimentale in der Musik vortrefflich; ihr schlanker, mühelos in die Höhe steigender, in den verschiedenen Lagen fein ausgeglichener Sopran thut alsdann dem Ohre recht wohl. Für den grossen Stil eines Händel eignet sich der Klangcharakter des Organs nicht; dagegen wusste die Sängerin mit dem humoristischen Stücklein „Ich hab' in Penna“ aus Hugo Wolfs italienischem Liederbuch, mit der „Hexe“ von Beines, dem „Salamander“ von Brahms u. a. ganz reizende Wirkungen zu erzielen. — Frau Fanny Bloomfield Zeisler spielte ebenfalls im Beethoven-saal mit Begleitung des philharmonischen Orchesters die beiden Klavierkonzerte in Esdur von Beethoven und in a-moll von Grieg; leider aber hatte sie keinen glücklichen Abend. Ganz abgesehen von einer peinlichen Entgleisung im Beethoven zeigte sie völlige Unkenntnis mit dem ersten Erfordernis des Beethovenschen Stiles, dem Innehalten des Zeitmasses, dem Aufrechterhalten des straffen Rhythmus. Bei jedem neuen Motiv schlug die Spielerin ein neues Tempo an, bei jedem Piano wurde sie langsamer. Dem Passagenwerk fehlte es überall an der Ausgeglichenheit der Fingerkraft, der sicheren rhythmischen Gliederung. Auch das Konzert von Grieg muss anders klingen; viel zu wenig ausgearbeitet im Klange waren hier die poetischen Gegensätze der verschiedenen Motive, durchschnittlich die Tongebung zu hart, oft geradezu trocken. Die einst bei ihrem ersten Auftreten entschiedenes Interesse erweckende Pianistin ist in ihrem Können bedeutend zurückgegangen.

E. E. Taubert.

Für Tausende und Abertausende der herrlichste Genuss, die populären Konzerte des Philharmonischen Orchesters haben wieder begonnen; zwar sieht man im Orchester manch fremdes Gesicht, aber die Neuen haben in Scheveningen reichlich Gelegenheit gehabt, sich völlig dem Ensemble anzupassen. Auch das Berliner Tonkünstler-Orchester hat seine populären Konzerte wieder begonnen. — Solistenkonzerte gab es mehr als genug. Die Geiger dominierten nicht bloss an Zahl, sondern auch an Güte. Ich registriere sie chronologisch nach ihrem Auftreten. Fred. W. Schalscha spielte mit dem Klavierspieler Charles Bunte, der auch seine Solis begleitete, langweilig und trocken die erste Brahms'sche Sonate; schülerhaft und recht unrein war sein Vortrag der Spohrschen Gesangscene, in deren Finale ihn auch noch das Gedächtnis im Stich liess. Da war es für mich eine Erholung, noch das Beethovensche Konzert von Edwin Grasse zu hören; dieser junge Künstler hat entschiedene Fortschritte gemacht; seine Empfindung ist auch wärmer geworden, sodass ihm das Larghetto besonders gut gelang; in den so schwierigen Joachimschen (neuen) Kadenzen blieb er uns auch fast nichts schuldig. Ein grosser Techniker ist Richard Hartzler; selbst Doppelflageoletttöne gelingen ihm mühelos; sein hübsches Staccato und seine elegante Bogenführung seien hier nicht vergessen. Ein ausgezeichnete Geigenkünstler ist der sächsische Hofkonzertmeister Max Lewinger; man verzeiht es ihm gern, dass er den Ehrgeiz hat, auch Komponist sein zu wollen: sein Ton ist von edlem Wohlklang, sein Vortrag gediegen trotz einer sich z. B. bei Bach bemerkbar machenden Vorliebe für das rein Virtuose, seine Technik eine kolossale. Alexander Petschnikoff zu hören ist für mich stets eine Freude schon darum, weil er immer ein neues Konzert mitbringt. Diesmal brachte er sogar gleich zwei, zunächst das a-moll-Konzert op. 54 von Arensky, dessen vier knappe Sätze ohne Unterbrechung einander folgen; ich kann zwar nicht finden, dass dieses Konzert, das mir gedruckt vorliegt (Verlag von Jurgenson, Moskau), besonders dankbar für den Spieler und durch Eigenart der Erfindung ausgezeichnet ist, heisse es aber doch als eine Abwechslung in dem Geigerrepertoire willkommen; die

beiden Aussensätze haben dieselben Themen, wobei das zweite glücklicher als das erste erfunden ist; recht gefällig ist das Andante, am eigenartigsten der darauf folgende pikante Walzer, welcher Tanz wohl zum erstenmal in einem Violinkonzert Verwendung gefunden hat; das ganze Konzert, z. B. auch die Kadenz zeigt sich von dem Mendelssohnschen beeinflusst. Einen weit grösseren Eindruck machte auf mich Hermann Zilchers Konzert für zwei Violinen mit grossem Orchester, das aus dem Manuskript geboten wurde; wenn ich auch die Anlage dieses Werkes für verfehlt halte — die beiden Solostimmen gehen fast immer zusammen, zu einem Wettstreit der beiden Spieler kommt es eigentlich gar nicht, die dicke Instrumentation lässt die Solisten nicht recht aufkommen, — so kann ich der Komposition an sich meine Bewunderung nicht versagen; der junge Komponist zeigt sich freilich im ersten Satze von Wagner, im Finale von Brahms (Violinkonzert) beeinflusst, bietet aber vor allem in dem langsamen Satz eine so vornehme Tonsprache und so Wertvolles, dass wir von ihm für die Zukunft das Beste hoffen dürfen; er scheint mir die Anlage zu einem hervorragenden Symphoniker zu besitzen. Tadeln möchte ich noch, dass er ständig Bassklarinette, Englisch Horn, Contrafagott und Tuba gebraucht, ohne diese Instrumente irgendwie individuell zu verwenden; sie dienen ihm nur zur Füllung. Petschnikoff selbst spielte ausgezeichnet und entwickelte auch den nötigen grossen Ton, während seine Gattin, die sich diesmal mit der zweiten Stimme begnügte, sich nicht so gut wie sonst zur Geltung bringen konnte. Ein solider Geiger ist Paul Herold, der in diesem Jahre als erster die Bachsche Ciaonna spielte, ohne indess mich völlig zu befriedigen. Zu den Auserwählten zählt dagegen der junge Michael Zacharewitsch; er braucht, was Schönheit des Tones und Technik ja selbst Vortrag anbetrifft, keinen Rivalen zu scheuen; die unschönen Armbewegungen sollte er sich aber abgewöhnen. Warum musste Paul Elgers gleich ein grosses Konzert mit dem Philharmonischen Orchester geben? Er spielt sehr ungleich, entwickelt manchmal einen sehr schönen Ton und viel Temperament, so dass man geneigt sein könnte, ihm eine Zukunft zu prophezeien, wenn er nicht wieder so unvollkommen, namentlich in Bezug auf die Intonation spielte, dass das Ohr beleidigt wird. Eine reine Freude war es dagegen, den noch jungen Geiger Thaddäus Risch zu hören; er ist auf dem besten Wege ein Auserwählter zu werden; sein Vortrag des Wieniawskischen d-moll-Konzerts war fast mustergültig zu nennen; seinem Instrument entlockt er einen wundervollen Ton. Endlich habe ich auch wieder einmal von dem ersten Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Anton Witek ein grösseres Solowerk gehört; er spielte Bruchs grosse schottische Phantasie so wohldurchdacht bis ins einzelste, so echt musikalisch, wie ich sie lange nicht gehört habe; dass er sie auch technisch aufs glänzendste bewältigte, versteht sich bei diesem Künstler von selbst. Rudolf Bauerkeller hatte sich mit Ernsts fis-moll-Konzert eine vorläufig noch zu schwierige Aufgabe gestellt, Bachs g-moll-Präludium klang schülerhaft; besser gelang ihm die Fuge; auf Verfeinerung der Tonbildung und Intonation muss er noch recht hinarbeiten. Dieselben Bachsschen Sätze hörte ich Tags darauf sehr annehmbar von dem etwa 12 jährigen Maximilian Pilzer, der auch mit Vieuxtemps' d-moll-Konzert sich als ein recht weit vorgeschrittener, sehr talentvoller Geiger zeigte; sein Ton freilich entbehrt noch jener Klangs Schönheit und Ausdrucksfähigkeit, die wir von einem reifen Künstler verlangen. Zwei Violoncellisten hörte ich. Mit dem Engagement des mir als hervorragenden Techniker schon bekannten Joseph Malkine hat das Philharmonische Orchester einen sehr guten Griff gethan: er ist jetzt kein blosser Virtuose mehr, sondern ein denkender, reifer Künstler; an seinem Vortrag des a-moll-Konzerts von Saint-Saëns hatte ich absolut nichts auszusetzen. Auch Herr Willy Deckert ist ein sehr tüchtiger Cellist; er gefiel mir besonders in dem Konzert von Volkmann, vermochte aber nicht, mir den Popperschen

Elftanz, den er sogar wiederholte, geniessbar zu machen. — Das erste Konzert des Waldemar Meyer-Quartetts vermittelte uns, mit Eugen d'Albert am Klavier, die Bekanntschaft des 2. Klavier-Quintetts op. 5 von Sgambati, der bei uns noch merkwürdig unbekannt ist. Das sehr gehaltvolle, durch kunstvolle thematische Behandlung imponierende Werk wird hoffentlich nicht zum letztenmale uns vorgeführt sein. Am meisten Anklang fanden die reizende, das Scherzo vertretende Barcarole und das feierliche, Beethovenschen Geist atmende Andante. Die beiden Ecksätze würden in einer Symphonie mit Ehren bestehen; sie sind auch durchaus eigenartig, stellen freilich an den Hörer einige Ansprüche. Die Ausführung war liebevoll vorbereitet. Eine feine, echt musikalische Wiedergabe des Schumannschen Klavierkonzerts bot Fritz von Bose, vortrefflich von den Philharmonikern unter Rebicek begleitet. Zwei junge Damen, Martha Küntzel und Helene Rombro eröffneten ihre Klavierabende mit Bach zwar vielversprechend, enttäuschten aber dann mit Beethoven; Fr. Rombro kennt nur ein säuselndes Piano und ein ohrbetäubendes Fortissimo; ein verständiger Lehrer könnte wohl noch aus ihr etwas machen. Katharina Weinmanns geläufiges Klavierspiel war mir musikalisch zu indifferent. Mit Freude, trotz mancher rhythmischen Willkürlichkeiten, hörte ich von Otto Hegner Solostücke, der auch die Sängerin Hanna Schütz vollendet begleitete. Diese junge Dame hat einen schlanken, leicht ansprechenden, mir sehr sympathischen Sopran, dessen Tonbildung noch nicht abgeschlossen ist, und trägt auch schon ganz hübsch vor; es kann jedenfalls noch etwas aus ihr werden. Dies hoffe ich auch von Marianne Wolff, deren weiche und voluminöse Altstimme eine weitere sorgfältige Ausbildung verdient; Tonansatz und Atemführung sind namentlich sehr verbesserungsbedürftig. Herzlich unbedeutend war Catharina Hiller als Liedersängerin, mehr befriedigte mich Ellinor Westa mit ihrem hellen hohen Sopran. Otilie Rhensius litt unter grosser Befangenheit; ihr Piano war reizvoll; die Höhe ist bei ihr besser ausgebildet als die Tiefe; den Corneliusschen Brautliedern stand sie ziemlich verständnislos gegenüber. Ida Kopetschnis feines Stimmchen dürfte im Konzertsaal wohl nie zur Geltung kommen, auch wenn alle sonstigen Erfordernisse sich einstellten. Die von Helene Berard gesungenen Opernarien hätte ich lieber von der Bühne aus gehört; sie ist eine echt dramatische Sängerin mit imposanten Stimmmitteln. Recht anheimelnd berührten mich die Lieder, welche Valerie Zitelmann sehr ansprechend mit ihrer wohlgeschulten Altstimme vortrug; für die Einführung von Löwes „Geisterleben“ in den Konzertsaal verdient sie noch besonderen Dank. Richard Koennecke, bekanntlich im Besitze eines selten schönen Baritons, fesselte mich besonders durch den Vortrag einiger sehr gelungener Lieder von Ansoerge („Auf See“, „Du gingst vorüber“); dabei wurde er trefflich von Herrn Bos als Begleiter unterstützt. Der Tenorist Heinrich Bruns erzielte trotz einer bemerkbaren Indisposition dank seiner prächtigen Stimmittel und seines schönen Vortrags grossen Erfolg; hoffentlich bekommen wir ihn noch oft als Oratoriensänger zu hören. Siegfried Klug ist noch sehr jung, kann also noch viel lernen; sein Bariton ist von Natur übrigens recht spröde. Endlich sei noch eines Konzerts gedacht, in welchem der Geigenbauer L. Löwenthal einige nach altitalienischen Modellen in seiner Werkstatt im August und September verfertigte Streichinstrumente, die mit seinem patentierten Resonator-Stimmbalken versehen sind, vorführen liess. Ich konnte nicht finden, dass diese neuen Instrumente schon jetzt den edlen Ton der alten italienischen Instrumente erreicht haben. Nötig wäre auch gewesen, dass neben diesen Instrumenten echte italienische gespielt worden wären; auch vermisse ich Angabe des Preises der neuen Instrumente. Am besten gelungen erschien mir die Imitation des Guarnerius-Violoncell, am wenigsten die der Violinen, auf denen Vieuxtempssche Stücke gespielt wurden. Über folgende Konzerte,

die ich nicht selbst besuchen konnte, berichtet mir mein Vertreter wie folgt: Als tüchtiger und gediegener Klavierspieler stellte sich Herr Max Landow vor. Sein Spiel ist klar und verständlich, mitunter freilich zu nüchtern; so gelang es ihm nicht, den geistigen Gehalt der vorletzten Sonate Beethovens zu erschöpfen, so waren für ihn Schumanns symphonische Etuden fast lediglich Etuden; am besten gelangen ihm Lisztsche Stücke; der von ihm gespielte Ibach-Flügel klang ausgezeichnet. Ein Schwesternpaar, Elsa und Grete Krummel, war aus dem fernen Kronstadt hergekommen, um Kompositionen für zwei Klaviere vorzutragen. Eine Offenbarung war es nicht, die sie in Liszts pathetischem Konzert und Sindings grossartigen Variationen boten, wohl aber eine tüchtige Leistung, ein prächtiges Zusammenspiel; Verwischtheit der Bassfiguren und etwas reichlicher Pedalgebrauch fiel mir auf; statt der unisono-Stücke hätte ich gern Bruchs Phantasie für zwei Klaviere op. 16 gehört. Der Liederabend von Antonia Beel, die von Herrn Karl Friedberg meisterhaft begleitet wurde, hob zwar die Zuhörer nicht ganz auf die Höhe des leidenschaftlichen Mitempfindens, auf der sich die Sängerin befand, bot aber doch manches Anregende; der schöne Mezzosopran der jungen Dame versagte etwas in der Tiefe, während er in der Mittellage am wohl lautendsten, in der Höhe am ausgiebigsten ist. Margarete Petersen, von Ludvig Schytte hübsch begleitet, weiss immer zu interessieren, auch wenn sie den Boden des Konzertsaaes verlässt; ich würde es sehr bedauern, wenn ihre herrliche Stimme durch ihr unnötiges Forcieren vorzeitig Schaden nähme! Franz Fitzaus Bariton ist in der Tiefe ohne rechten Glanz; vergebens versucht der Künstler seiner Stimme mehr abzugewinnen, als sie von Natur geben kann. Eine schöne Abwechslung zwischen seinen Liedervorträgen bot der vollendete Vortrag der Georg Schumannschen Sonate für Klavier und Violoncell durch den Komponisten und Hugo Dechert; über diese Sonate ist bereits im 1. Bande unserer Zeitschr. S. 541 gesprochen. Ein ungetrübter Genuss war der erste Quartettabend der Herren Halir, Exner, Ad. Müller und H. Dechert; den Höhepunkt bildete Schuberts d-moll-Quartett. Das Streich-Quartett der Gebr. Borisch unterzog sich der undankbaren Aufgabe, das Manuskript-Quartett eines Dilettanten, ein unglaublich wässriges und farbloses Machwerk, zu spielen! Der erste Geiger spielte darauf ganz brav Beethovens c-moll-Sonate. Stimmung kam aber erst ins Publikum, als der Cellist, der seine Brüder weit überragt, das erste Heft der reizenden Kielschen Reisebilder temperamentvoll und klangschön vortrug; er wurde darin sehr verständnisvoll von der Pianistin Eva Erfurth unterstützt, die sich auch in dem Brahmschen Quintett aufs beste bewährte. Ein recht interessantes Programm hatte der treffliche Bratschist Gustav Lenzewski für sein 1. Charlottenburger Abonnement-Konzert aufgestellt. Als Hauptnummer spielte der Konzertgeber mit Frau Martha Hornig und deren Gemahl, Kammermusikus Flemming (Oboe), Klughardts stimmungsvolle Schilflieder. Das Vokalquartett der Damen H. Kaufmann, deren Stimme sich immer herrlicher entwickelt, und Rosemund, der Herren Boderke und Harzen-Müller brachte Heinr. Hofmanns fast zu populär gehaltenes Liederspiel „Von der Spielmannsfahrt“ und den wertvollen Liederkreis „Im Wandel der Zeiten“ von dem hochbegabten Arno Rentsch (Manuskript) zu trefflichster Wiedergabe; die obligate Bratschenstimme, welche namentlich durch reizvolle Zwischenspiele die einzelnen Gesänge verbindet, schien Herrn Lenzewski so recht auf den Leib geschrieben zu sein. Als Begleiter fungierte mit bestem Erfolg Max Dettmann. Das Trio für zwei Oboen und Englisch Horn, ein schwächeres Jugendwerk Beethovens stand u. a. noch auf dem Programm; es wurde ausgezeichnet von den H.H. Flemming, Anger und Schlicht geblasen.

Dr. Wilh. Altmann.

DRESDEN: Mit dem ersten Symphoniekonzert der Kgl. Kapelle sind wir offiziell in die Konzertzeit eingetreten. Der Abend war wohl, wenn das auch nicht ausdrücklich vermerkt war, als eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen König Albert gedacht und wurde eingeleitet durch eine Bach-Bearbeitung von Joseph Abert. Dieser hat das cis-moll-Präludium aus dem „wohltemperierten Klavier“ (in Transposition nach d-moll) sowie die Orgelfuge g-moll für Orchester bearbeitet und verbindet sie durch einen Choral eigner Faktur, der dann mit der Fuge kombiniert wird. Entspricht die Wirkung des Präludiums dank der feinsinnigen Instrumentierung noch dem Charakter des Originals, so wird durch die Instrumentierung der Fuge deren ganz Charakter wesentlich geändert; das festliche Rauschen und Brausen der Orgel, das dem bewundernswerten Phantasie Reichthum des grossen Romantikers Bach so schön entspricht, fehlt leider, und so wirkt die Fuge zwar durchsichtiger, aber auch bedeutend trockener. „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss übte eine tiefe Wirkung aus und die „Eroica“ schloss den Abend in eindringlichster Weise ab. — Das neue Richard Eilers-Orchester hat sich mit seiner ersten Matinée im Centraltheater recht glücklich eingeführt; die Thatsache, dass Herr Eilers mit seiner Neubegründeten Kapelle eine sehr schätzenswerte Aufführung der „Pathetischen Symphonie“ von Tschaiakowsky bot, stellte seinem Können und Streben von vornherein ein günstiges Zeugnis aus. — Die zahlreichen kleinen gemischten Chöre Dresdens haben sich im Vorjahre zu einem Bunde zusammengeschlossen, der jüngst erstmalig an die Öffentlichkeit trat, und durch recht gute Einzel- und Massengesänge seine Existenzberechtigung bewies. — Den ersten Klavierabend der neuen Saison gab Richard Buhlig, der durch die Wahl seiner Vorträge Geschmack und durch ihre Ausführung ein schönes Talent bekundete, ohne indes als Eigenpersönlichkeit besonders zu interessieren.

F. A. Geissler.

FRANKFURT A. M.: Kammermusik hat die neue Saison eingeläutet. Die Quartettvereinigung der Herren H. Hock, Dippel, Allekotte und Appun bekundete ihre bekannte Regsamkeit aufs neue, indem sie gleich zu Beginn mit zwei Neuheiten auftrat, von denen das Streichquintett des verstorbenen Otto Dessoff, des ehemaligen Frankfurter Opernkapellmeisters, aufs beste ansprach, während ein Klaviertrio in c-moll von Rob. Kahn mehr als gut ist nach der Studierstube schmeckte. Weiterhin trat das Solo-Quartett der Museumsgesellschaft auf, welchem sein langjähriger Bratschist, Prof. Naret-Koning inzwischen Gesundheitshalber Valet gesagt hat. An seiner Stelle sitzt jetzt Fritz Bassermann, der die zweite Violine an den neueingetretenen Adolf Rebner abgab. Die neue Konstellation führte sich glücklich ein. Aber auch ein völlig neues Kammermusikunternehmen hat mit schönstem Erfolge debütiert: es setzt sich aus der Pianistin Frau Florence Bassermann und fünf der besten Bläser unseres Opernorchesters zusammen, den Herren Mohler, Preusse, Könitz, Müns und Türk (Clarinete, Horn, Flöte, Oboe, Fagott). Welch wert- und reizvolle Literatur sich durch eine solche Vereinigung erschliessen lässt, zeigte sich an einem köstlichen Bläserquintett von Mozart und an einem Jugendwerk L. Thuilles, einem aus ganz vortrefflichen Gedanken gewobenen Sextett, dem man weite Verbreitung wünschen möchte. Auch die Orchesterkonzerte des Museums haben begonnen. Ihr im nächsten Jahr scheidender Dirigent, Gust. Kogel, bei seinem Wiederauftreten mit besonderer Herzlichkeit begrüsst, führte am ersten Freitagabend, an dem auch Frau Schumann-Heink rühmlichst beteiligt war, u. a. die c-moll-Symphonie von Brahms in feiner Wiedergabe und schliesslich als Neuheit die Ouvertüre zu den „Barbaren“ von Saint-Saëns auf. Reverenz vor der schönen, oft glänzenden Instrumentation des Werkes, bei der einem bisweilen ganz walhall-götterdämmerlich zu Mute wird! Nur die Erfindung will nicht recht haften, weder im Ohr des Hörers noch in seiner Seele.

Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Unsere Konzerthochflut beginnt immer einige Wochen später, als diejenige der anderen musikalischen Centren; sie hat auch jetzt, Mitte Oktober, noch nicht eingesetzt, wenn auch die ersten Wellen ihr Nahen verkünden. Gleichsam als Portal, und zwar als ein ebenso einladendes wie imponantes Thor, diente der Saison eine Aufführung des Vereins für Kammermusik, zu der Richard Strauss eingeladen worden war. Das Hamburger Publikum, das bei Strauss den grossen Namen gebührend respektiert, den Werken des Meisters gegenüber aber nicht so recht aus und ein weiss — woran zum Teil auch die kurzsichtige Kritikasterei von gewisser Seite Schuld trägt, die heute, wo sie Strauss lobt, ebenso wenig von ihm versteht, wie sie vor Jahren als sie ihn herunterarbeitete von ihm verstand — das Publikum also lernte bei dieser Gelegenheit einmal den jungen Strauss kennen. Den „unverdorbene“, von den bösen modernen Umklammerungen noch nicht umgarnten Strauss, den Strauss, der vom Musiker weniger eine Bildung des Geistes und Gemütes verlangt, den Strauss der Epoche der „italienischen“ Symphonie. Na — die Stellung, die einst die Geschichte Richard Strauss anweisen wird, wird wohl kaum auf diese Werke der Entwicklungs- und Abhängigkeitsjahre begründet sein und mehr noch wie heute werden sie dereinst lediglich ein historisches Interesse verdienen. Immerhin freut man sich der Bekanntschaft und unter allen Umständen verdienen sie eher gespielt und gehört zu werden, als so manches brave Stück konservatoristischen Konservegeistes. Als Interpret seiner eigenen und fremder Kompositionen wirkte Strauss am Klavier in wundervoller, vorbildlicher Art und Weise. Im Übrigen kosten wir einstweilen erst die Vorfreuden der Saison in den Inseraten der Tageszeitung. Die Philharmonie und Max Fiedler veröffentlichen bereits den ganzen Fahrplan für den Winter, ebenso Spengel mit dem Cäcilienverein, während die „Berliner Philharmoniker“ (Nikisch) uns die Zukunft verschleiern lassen. An der Spitze der hiesigen Philharmonie steht seit einigen Jahren Prof. R. Barth, ein Musiker, dem man in hiesigen Kreisen nachsagt, dass er täglich den „Tristan“ und die „Meistersinger“ als Dilettantenerzeugnisse bezeichnet habe. Relata refero — ich weiss nicht, ob Herr Barth den Wunsch nach Unsterblichkeit im Busen trägt und sie durch gewisse fatale Äusserungen sich zu sichern sucht. Gesagt haben kann er's, wenn man aus seinem Programm-Entwurf Schlüsse ziehen darf. Ich habe als Konservatorist in Leipzig die letzten Jahre des Reineckeschen Régimes am Gewandhaus erlebt. Aber gegen den Hamburger Zopf war das ja noch gar nichts. Die Leipziger Flachmeierei im Gewandhaus half damals doch dem Liszt-Verein auf die Beine, der denn auch bald zu einer Revision des stagnierenden Musikeiches führte. Hier kommt die Schleppfüssigkeit der Philharmonie in erster Linie Max Fiedler zu Gute, der in besonderem Masse auch die wachsende Gunst verdient. Herr Fiedler, von Haus aus keiner von den extrem Fortschrittlichen, terrorisiert nicht in seinen Konzerten die öffentliche Meinung. Wer ein Recht hat, gehört zu werden, den lässt er auch zu Worte kommen, selbst wenn er entgegengesetzter Ansicht ist. So geben seine Programme, ohne dass das gute Alte zu kurz kommt, einen Überblick über den Stand der Dinge und die Ausführung beweist immer wieder, dass Fiedler zu unseren kräftigsten Dirigier-Talenten gehört. „Hors de concours“ stellen die Berliner Philharmoniker hier aus: ihre Konzerte, anders fundamementiert, stehen unter anderen Gesetzen. Entbehren möchte sie gewiss niemand in unserem Konzertleben, das ihnen seine glänzendsten Abende verdankt. Nur der Wunsch, dass Arthur Nikisch, der geschaffen ist zum Bahnbrecher und Protektor geistiger Neugeburten, einen recht ergiebigen Gebrauch mache von seinem mächtigen Einflusse, blieb bislang unerfüllt: gerade in Hamburg brauchen die Bruckner, Mahler, Wolf, Liszt der Fürsprache eines Mannes, der wie Nikisch, heute als höchste Instanz in musikalischen Dingen gilt.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das die Konzertsaison eröffnende 1. Abonnements-Konzert des königl. Orchesters (Dirigent Kotzky) brachte zwei für Hannover neue Werke, Tschaikowskys „Francesca da Rimini“ und Liszts „Festklänge“, in tadelloser Vorführung. Auch der witwirkende Solist war „Novität“ für unseren, in dieser Hinsicht etwas an der Queue marschierende Stadt, nämlich F. Busoni, der feinsinnige, hochbegabte Pianist. In Saint-Saëns' fünftem, für mich ziemlich ungeniessbarem, weil gekünstelt-gesuchtem Klavierkonzert sowie in Brahms' „Paganini-Variationen“ und in der As-dur Polonaise von Chopin (Zugabe) traten das immense technische Können und der unglaubliche Farbenreichtum seines Ausdruckvermögens klar zu Tage. — Die erste von den vierzehn in Aussicht genommenen Matinéen der trefflichen Pianistin Mary Wurm, in denen der Reihe nach bedeutende Tondichter der Vergangenheit und Gegenwart zu Worte kommen sollen, hat stattgefunden. Unter Mitwirkung des Konzertmeisters Lauboeck und der Sängerin K. von Roerdanz war sie ausschliesslich Beethoven gewidmet.

L. Wuthmann.

KÖLN: Das was ich jüngst schon als wahrscheinlich bezeichnen konnte, ist inzwischen zur erfreulichen Thatsache geworden: in der für die Wahl eines städtischen Kapellmeisters massgebenden Sitzung der Vorstände der Konzert-Gesellschaft und des Konservatoriums mit der städtischen Musikkommission vereinigten sich alle Stimmen auf dem Namen Fritz Steinbach und so tritt der Meininger Generalmusikdirektor am 1. März kommenden Jahres als Leiter der Gürzenich-Konzerte und des Konservatoriums, wie auch der den Abmachungen der betreffenden Körperschaften sich anschliessenden „Musikalischen Gesellschaft“ die Ämter des ersten Musikmachthabers am Rheine an. — Den Beginn der Konzertsaison bildete der Abend des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins und des Kölner Männergesangvereins in der Philharmonie unter recht geringer Anteilnahme des Publikums. Das Interesse an zu errichtenden Denkmälern ist meist kein allgemeines und so kam es wohl, dass hier, wo es sich um den verstorbenen Kaiser Friedrich handelte, die Zahl der Mitwirkenden in einem erdrückenden Missverhältniss zu derjenigen der Hörer stand. Es ist mir nicht recht klar, warum man das übrigens ganz respektable Dortmunder Philharmonische Orchester hierher hat kommen lassen, von dem doch schliesslich die Ausübung einer Anziehungskraft in der Rheinstadt nicht zu erwarten war. Sein Leiter, Herr Hüttner, führte sich und seine Getreuen in den Vorspielen zum Fliegenden Holländer, Lohengrin und den Meistersingern vor, ohne gerade in der einen oder andern Weise besonders zu interessieren, im ganzen aber auf Anerkennung solider Eigenschaften plädierend. Ernst Heuser leitete die Aufführung von Vorspiel und Liebesscene aus seiner Oper „Aus grosser Zeit“ und liess in diesen Proben einer so anmutigen wie kunstreichen Musik den Wunsch aufkommen, das ganze Werk kennen zu lernen, während ich dem Cello-Konzert des Herrn E. Strässer, das der Meiningsche Kammervirtuos Piening vortrefflich spielte, wenig Geschmack abgewinnen konnte. Unter den glänzenden Gaben des Männergesang-Vereins ragte besonders Soubres „Schlachtruf und Gebet“ in August von Othegravens ausgezeichnete Bearbeitung hervor. Mit Fug und Recht bereitete man dem Pianisten Otto Voss, der einen prachtvollen Ibach spielte, für Brahms und Liszt grossen Erfolg und recht niedlich sang mit ihrer gefälligen, aber der Ausgleichung ermangelnden Sopranstimme Frl. Tilly Hinken Lieder; hätte die Sängerin nur ein wenig so etwas wie Temperament!

Paul Hiller.

LEIPZIG: Mehr als zwei die Saison eröffnende Konzerte eines „römischen Vokalquintettes“, die bei aller rühmenswürdigen Ausführung der einzelnen Vortragsnummern durch ungenügende Berücksichtigung der wahrhaft grossen alt-italienischen Kirchenkomponisten und durch die meist begleitete Reproduktion der Gesänge ein wenig

enttäuschen mussten, und mehr als der sehr ansprechend verlaufene erste der von Herrn Carl Roesger ins Leben gerufenen populären Kammermusik-Abende und die erfolgreich verlaufenen Solokonzerte Hildegard Börners (Gesang) und der Herren Rich. Buhlig (Klavier) und Edwin Grasse (Violine) konnten das erste der „neuen grossen Orchester-Abonnement-Konzerte“ (Eulenburg) und das erste Gewandhaus-Konzert das lebhafteste Interesse weiter Kunstkreise wachrufen. War letzteres im Gedenken an den während der Sommermonate erfolgten Tod des Königs Albert von Sachsen mit der Heldenklage um Siegfried, zwei von Dr. Felix Kraus gesungenen Arien von Bach und von Händel und der „Eroica“ ganz als eine würdige Trauerfeier für den dahingeshiedenen königlichen Freund und Förderer der Gewandhauskonzerte angelegt worden, so gewann ersteres durch die Aufnahme dreier Liszt-Kompositionen in das Programm („Tasso, lamento e trionfo“, „A-dur-Konzert“ und „Hungaria“) und durch die Mitwirkung der beiden wahrhaft begeisterten Liszt-Interpreten Felix Weingartner und Alfred Reisenauer den Charakter einer schönen Liszt-Feier, die schliesslich hoch und herrlich mit Beethovens siebenter Symphonie ausklang. Die für dieses Konzert herbeigezogene städtische Kapelle aus Chemnitz erwies sich als ein vorzüglich geschulter und sehr leistungsfähiger Instrumentalkörper, der zudem durch Weingartner in mehreren Proben zu einer wirklich sehr vollendeten, improvisatorisch freien und tief ausdrucksreichen Wiedergabe der symphonischen Dichtungen befähigt worden war. Weingartners gesunde und dabei liebevoll eindringlichste Interpretationsart bewährt sich an Liszts Schöpfungen vielleicht am allerschönsten, und da auch Reisenauer gerade als Liszt-Spieler excelliert, so konnte das in Rede stehende Konzert zu einem ungemein herrlichen Triumphe für die grosse improvisatorische Temperamentskunst des Weimaraner Tonpoeten werden. Arthur Smolian.

LONDON: Das bemerkenswerteste Ereignis des Beginns des Konzertzeit geht den Konkursrichter mehr an, denn den Kunstrichter. Mr. Robert Newman, der Pächter der Queens Hall und Impressario der beträchtlichsten musikalischen Aufführungen der Millionenstadt hat sich ausser Stande erklärt, seinen Gläubigern gerecht zu werden. Mr. Newman ist in diesen Blättern häufig erwähnt worden und meistens im anerkanntesten Sinne. Er hat in der That mehr für die musikalische Erziehung des englischen Publikums gethan als irgendwer sonst, und wenn trotz alledem ein so ungünstiges Ergebnis seine Mühen krönen, so darf man daraus leider nur den trüben Schluss ziehen, dass die Kunst noch immer sich um Brot bitter zu mühen habe. Allerdings haben seine Freunde ermöglicht, einige der für das musikalische Leben Londons wichtigsten Einrichtungen bestehen zu lassen, und so sind denn die Promenadenkonzerte, die unter Henry Woods Leitung seit Jahren regelmässig vom September bis an die Schwelle des November stattfinden, auch heuer wieder aufgenommen worden. Ebenso sind die Symphoniekonzerte, für die Newman hervorragende Solisten und namentlich auch Orchesterleiter vom Kontinent heranzieht, wieder in den Spielplan einbezogen worden. Hoffentlich wird durch diese Anstrengungen ein Mann dem musikalischen Leben der Hauptstadt erhalten, der, soweit dies unter den eigentümlichen Verhältnissen dieser Metropole möglich, die ideale Forderung der Kunst zu befriedigen trachtet. — Die eigentliche Flut der Konzerte, die in diesem Jahre ganz gewaltig anzusteigen droht, beginnt in nächster Woche, nachdem die „stars“ von den verschiedenen Musikfesten die in der Provinz während des Oktober abgehalten werden, in die Hauptstadt eingekehrt sind. Ich brauche nur Kubelik, Paderewsky und Kocian zu nennen, um auf die grossen Ereignisse, denen wir entgegensehen, hinzudeuten; von Konzertleitern werden wir Felix Weingartner, Richard Strauss, Fritz Steinbach und Mottl geniessen, und damit auch der Mob seinen Teil bekommt, ist Mr. Sousa und seine „Bande“ bereits angekündigt.

A. R.

MÜNCHEN: Ein eigenartiges Konzert veranstaltete Kammermusiker Scherrer, der von Beruf Flötist und nebenbei ein brillanter Gitarrespieler ist; er brachte unter Mitwirkung der originellen Bogenhauser Künstlervereinigung und mehrerer Mandolinen- und Gitarre-Klubs Instrumentalstücke aus dem 16. Jahrhundert zur Aufführung: Canzonen für Laute, ein „Ave Maria“ von Arcadelt für drei Blochflöten und eine Bassblochflöte, ein altfranzösisches Kriegelied in der gleichen Besetzung mit Pauken, kleinere Tanzstücke für Blochflöten, Gitarren und Trumbscheit u. s. f. — Gebilde, deren Klangreiz in der Originalbesetzung auch für den Kenner etwas Überraschendes hatte. Namentlich die Lautenstücke und Tänze waren von einer kostbaren Intimität, zart, innig, mit einer, fast möchte ich sagen, geheimnisvollen Keuschheit des Klanges. Es giebt wohl keinen grösseren Gegensatz zu unserer heutigen Instrumentallyrik als diese intransitiven und doch so erfrischenden Dingerchen. Man sollte — und nicht bloss der „Abwechslung halber“ — regelmässige historische Instrumentalabende veranstalten; Stoff wäre genug da. Vielleicht würde mit ihnen die Brücke geschlagen zu den noch immer in nebelgrauer Ferne befindlichen historischen Vokalkonzerten.

Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Ein Musikfest ganz eigener Art wird in den Tagen vom 27. bis 29. November in dem unter dem Namen „Brooklyn“ bekannten Teil von „Gross New-York“ stattfinden. Veranstalter des Festes ist der deutsche Gesangverein „Arion“. Der Zweck des Festes ist eigentlich rätselhaft, als einzigen Grund kann man höchstens eine übermässige Sucht nach Lorbeeren und sonstigen Ehrungen gelten lassen. Der „Arion“ und sein Dirigent Arthur Claassen scheinen durch die auf dem grossen Sängerfest vor zwei Jahren errungenen Erfolge noch nicht genügend zufrieden gestellt zu sein und haben daher an alles, was mit der Kunst in verwandtschaftlicher Beziehung steht, die Einladung ergehen lassen, sich an dem Feste aktiv zu beteiligen. Es findet ein Konkurrenz-Musizieren auf folgenden Gebieten statt: Männer-Chor, Gemischter Chor, Frauen-Chor, Männer-Solo-Quartett, Gemischtes Solo-Quartett, sämtlich in deutscher und englischer Sprache. Dann Preissingen für Solo-Sänger! (Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass.) Auch die Komponisten, Dichter etc. kommen zu Wort. Es sind vier Kompositionen, drei deutsche und vier englische Gedichte und sogar zwei deutsche Novellen eingesandt worden! Bis jetzt haben sich 17 Solisten und 16 Vereine zur Teilnahme am Wetsingen angemeldet. Ob der Kunst selbst in irgend einer Weise durch das Fest gedient sein wird, bleibt abzuwarten.

Arthur Laser.

PETERSBURG: Die Herbstsaison setzte mit einer Versammlung der Mitglieder des „Vereins zur Unterstützung der Orchester-Musiker“ ein. Mehr als 400 Personen hatten sich zusammengefunden und berieten den Entwurf des Statuts. Um das Grundkapital zu vermehren, hatten sich die Mitglieder entschlossen, ein Monstre-Konzert im grossen Saal des Konservatoriums zu veranstalten; mehr als 500 Orchester-Musiker hatten ihre Mitwirkung zugesagt. Leider war das Programm ziemlich ungünstig für ein so grosses Orchester gewählt (VI. Symphonie v. Tschaikowsky, Euryanthen-Ouvertüre und der Walkürenritt). Das Orchester liess zudem viel an Zusammenspiel, Gleichklang der Gruppen, wie an künstlerischer Ausarbeitung überhaupt zu wünschen übrig. Dessen ungeachtet hatte das Konzert einen grossen materiellen Erfolg, und mit seiner Wiederholung hat es dem sympathischen Unternehmen gegen 5000 Rubel eingebracht. — Kürzlich gab hier auch mit ungewöhnlichem Erfolg das Tschechische Quartett ein Konzert. Die wunderbare Vollkommenheit im Vortrage dreier Quartette (Tschaikowsky, Dvořák und Beethoven) rechtfertigte völlig den Ruf dieses berühmten Quartetts.

N. Kasanli.

STUTT GART: Der kommende Konzertwinter scheint ein wahrer Konzertfrühling werden zu sollen. Namentlich tritt der gute Wille hervor, die Programme den Anforderungen des heutigen Fühlens anzupassen, plan- und gedankenlosem Musizieren den Abschied zu geben. Prof. Freytag, ein lyrischer Bariton, sang Schuberts Winterreise lebendig und vornehm im Ausdruck, auch stimmlich vollendet, wo dem Organ keine grosse Fülle zugemutet war. Ein Sänger mit glänzendem Bariton, freier und edler Tonbildung ist Herr Reusch; seine Auffassung mehr gutmütig als tief. Pianist Hollenberg wirkte begleitend und selbständig mit. Für unbegleiteten Gesang haben wir nun auch eine Vereinigung: das Stuttgarter Solistenquartett. Leider ist es weder mit allen Solisten noch mit dem Quartett ganz richtig bestellt. Frau Buchner-Jakobi hat einen grellen Sopran, Herr Krempel einen unfertigen Tenor und Herrn Feuerlein liegen die hohen Töne besser als die tiefen. Nur der Alt der Frau Missenharter ist einwandfrei. Ein stimmungsvoller Abend wurde uns durch die Professoren Singer und Pauer beschert; Quartett- und Kammermusikabende fliessen von jetzt ab zusammen. Das erste Konzert brachte nur Mozarts g-moll-Klavierquartett, Sonate für zwei Klaviere, Clarinettenquintett. Mit Pauer spielte sein begabter Schüler Dunn. Dem Singerquartett gesellte sich Herr Horstmann zu, der wundervoll Clarinette bläst. Schapitz spielte in seinem ersten Konzert die Beethovenquartette in A-dur und F-dur aus Werk 18 und 59. Das Zusammenspiel hat an Wohlklang und wenn möglich noch an Plastik gewonnen. In Cannstatt führte Musikdirektor Rückbeil das Oratorium „Abraham“ von Molique auf, der in Cannstatt begraben liegt.

Dr. K. Grunsky.





EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

E. W. Degner: Anleitungen und Beispiele zum Bilden von Cadenzen und Modulationen u. s. w. Erster Teil: Übungen am Klavier.

MUSIKALIEN

- Théodore Leschetizky:** Berceuse. Op. 46, No. 1. Ebenda.
Théodore Leschetizky: Ainsi dansait Mamam. Affaire compliquée. Op. 46, No. 2 und 3. Ebenda.
Théodore Leschetizky: Un moment de tristesse. Op. 46, No. 4. Ebenda.
Théodore Leschetizky: Toccata (Hommage à Czerny). Op. 46, No. 5. Ebenda.
" " Impromptu en Souvenir de Henselt. Op. 46, No. 6. Ebenda.
" " Gavotte all' Antica et Musette moderne. Op. 46, No. 7. Ebenda.
" " Phantasiestück (Hommage à Schumann). Op. 46, No. 8. Ebenda.
" " Hommage à Chopin. Op. 46, No. 9. Ebenda.
Friedrich E. Koch: Halleluja! Eine Festkantate nach Worten der Bibel für Chor, Einzelstimmen und Orchester. Op. 27. Verlag: Chr. Friedr. Viewegs Buchhandlung, Quedlinburg.
Friedrich Baumfelder: Frühling und Winter, Chorstück mit Klavierbegleitung. Op. 374. Ebenda.
Arnold Krug: Jesus Christus, Hymne für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte). Op. 89. Ebenda.
W. Teschner: Zwei Lieder für gemischten Chor. Op. 3. Ebenda.
W. Rudnick: Psalm XIII für eine mittlere Singstimme mit Begl. der Orgel und Harfe. Op. 79. Ebenda.
Max Burger: Fünf Vortragsstücke für Violoncello und Pianoforte. Op. 28. Ebenda.
August W. Hoffmann: 28 Melodious and Instructive Left Hand Études for the Pianoforte. Op. 100. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Max Schillings: Erntelieder (No. 1—4) für eine Singstimme und Klavier. Op. 16. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Georg Messner: Das alte Lied, für eine Mittelstimme und Klavier. Ebenda.
Felix Lederer-Prina: Vier Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Op. 1. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.
Gustavo E. Campa: Nueve Melodías y un Dúo. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Peterson-Berger: Lyrisches Album für Klavier. Verlag: Georg Abr. Lundquist, Stockholm.
Sigurd Lie: Sange for en dyb Stemme. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
Sigurd Lie: Wartburg-Ballade für Bass-Baryton mit Orchester (Klavierauszug). Ebenda.
Emil Söchting: Kinder-Trio No. 2 in G-dur für Klavier, Violine und Violoncello. Op. 26. Verlag: Carl Simon, Berlin.
Emil Söchting: Weihnachtslied. A) Für eine Singstimme. B) für zwei Singstimmen mit Klavier. C-dur. Op. 31. Ebenda.
August Reinhard: Sonate in C-dur für Harmonium und Klavier. Op. 84. Ebenda.
Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



- Dem **Tannhäuser-Aufsatz** von Münzer steuern wir das **Richard Wagner-Relief** von **Gustav Kietz** bei, dessen Original der Künstler nach den Vorarbeiten in seinem Atelier in Dresden bei einem Besuch des Meisters 1881 vollendet hat.
- Das **Gruppenbild Nietzsche und Rohde** im Kreise des philologischen Vereins im Winter 1866/67 (nicht wie unter dem Blatt steht 1867—1869) als Ergänzung zu dem wundervollen Briefwechsel der beiden Freunde verdanken wir **Friedrich Nietzsches Schwester**. Dass das Bild ausserordentlich selten ist, bedarf keiner Erwähnung.
- Zwei ebenfalls seltene Aufnahmen **Hans von Bülow's**, die der Künstler s. Z. an **Richard Pohl** gesandt hat, sollen dem kleinen **Heidschen Aufsatz** beigegeben sein. Das Bild links ist in **Petersburg** aufgenommen und trägt **Bülow's handschriftlichen Zusatz**: „**Meinem Richard Pohl mein richtiges Bild**“; das rechte Porträt ist einer **Stuttgarter Photographie** nachgebildet.
- Der **Brief Robert Schumann's** vom 15. Oktober 1851, der in das vorige Heft nicht mehr aufgenommen werden konnte, kommt hier zur erstmaligen Veröffentlichung. Er ist, wie uns der feinsinnige **Schumann-Biograph Hermann Erler** mitteilt, an die Verlagshandlung **N. Simrock** in Bonn gerichtet und betrifft die dritte Symphonie op. 97. Es-dur. Schumann bot das Werk am 1. März 1851 mit folgenden Worten zum Verlage an: „Ich habe in letzter Zeit eine Symphonie komponiert, auch schon hier und in Köln aufgeführt. Es kömmt mir nicht zu, über das Werk, wie über dessen Aufnahme mehr zu sagen; ich glaube nur, es könne ohne Gefahr für den Verleger in die Öffentlichkeit treten.“ Am 31. März erfolgte dann die Übersendung des Werkes: „Sie erhalten hier die Symphonie; möge sie Ihrem Hause Lob und Freude bringen.“ Den vierhändigen Klavierauszug bearbeitete, auf Wunsch Schumann's, **Carl Reinecke** und zwar zur vollsten Zufriedenheit des Meisters, denn er äusserte an **Simrock** darüber: „**Herr Reinecke hat mir bereits auch schon die vier ersten Sätze geschickt — und zwar in einem ganz vortrefflichen Arrangement, wie es ausser ihm nur wenige andere könnten.**“
- Auch sei **Leopold Damrosch** im Bilde vorgeführt, dessen 70. Geburtstag auf den 22. Oktober 1832 fiel. Die Verdienste dieses ausgezeichneten Dirigenten, dessen Wirksamkeit für das Musikleben in New-York von eminenter Bedeutung war, sind schon einmal in unserer Zeitschrift hervorgehoben worden. Seine Söhne sind **Frank** und **Walter Damrosch**, die ihres Vaters bahnbrechende Arbeit jenseits des Oceans noch heute mit grossartigen Erfolgen weiterführen. (Siehe ‚Die Musik‘ I Seite 1412—1417.)
- In das Gebiet des Kunstgewerbes fällt das hier wiedergegebene **Notenpult**, das der **Berliner Architekt Arthur Biberfeld** entworfen hat. Die interessante Arbeit entspricht nicht nur einem ästhetischen Bedürfnis, sondern ist auch durch die frappierende Einfachheit der Konstruktion und die sinnreiche Verstellbarkeit von überaus praktischem Wert.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Vieldeinst, den 15ten October
1851.

Josephine Frau,

Die vielen beifolgend und freundlich
arrangirten die Oxygene Prick und
sich die Gekleibtheit, wie, nachdem
et neu zu. Rinnliche rorrigisch, auf
mit Revision der ganze H'je'sticken.

Wie die persönliche Lage in die. Da,
alle Personen in die beunte gewickten
Kunzleum je sagen, die die fabe in
unpöndel Arbeit zu gebt wird, so
sich in die Personen, die die wichtig,
Vie sind und mit hoher Maß in
die gedrückten Kunzleum angeborigen,



BRIEF VON ROBERT SCHUMANN



ANMERKUNGEN ZU



Dem T s
Re
in
Das Gru
W:
wu
Sc
Zwei ebe
Ri
Da
Zu
Stu
Der Brie
me
Er
Ve
op.
zu:
hie
de:
Ve
sei
Lo
Sc
de:
die
me
Auch sei
22.
Wi
scl
Fr:
Oc
Se
In das C
Be
ent
fra
üb.

mit Bleistift besonders bezeichnet.
Vierfachen Textes, wie alle anderen
angegeben, bitte ich aber jedesmal
in der Platte zu vermerken.
Der befolgende Facitkalkül
sind die zwei nach gelieferter
Stückzahl zurück.
Hoch habe ich zwei gleiche Noten
in der 2ten Annahme, die
beiliegend, gegeben, die die auf die
von Ihnen gewünschten Noten
lassen werden.
Da die Vollendung der vollständigen

Für die Zuri

V
wortlic
Be

• ~~Wieder~~ abgeigt sey mir ein Jut
Kopft, so weilt in nachfragen,
ob die mit einander ~~partien~~
das ~~besten~~ ~~partien~~ ~~verfunden~~ wollten;
da die ~~Partien~~ ~~so~~ ~~ein~~ ~~lieber~~ ~~in~~
die ~~Wieder~~, ~~weil~~ ~~und~~ ~~es~~ ~~wäre~~ ~~bei~~
langem ~~be~~ ~~besten~~ ~~möglich~~, ~~so~~ ~~si~~
in ~~die~~ ~~Wieder~~ ~~eingewöhnt~~ ~~so~~ ~~best~~
stipulation ~~gelangt~~, ~~so~~ ~~es~~ ~~so~~
nicht ~~würde~~ ~~für~~ ~~kaum~~. ~~So~~ ~~so~~
und ~~in~~ ~~dem~~ ~~besten~~ ~~partien~~
es ~~für~~ ~~alle~~.

Mit ~~besten~~ ~~partien~~ ~~partien~~
so ~~besten~~
H. H. H. H.



ANMERKUNGEN ZU



Dem T a
 Re
 in
 Das Grup
 Wi
 wu:
 Sch
 Zwei ebe
 Ric
 Da:
 Zu:
 Stu
 Der Briel
 me
 Er
 Ver
 op.
 zur
 hie
 des
 Ve:
 ser
 Lol
 Sch
 der
 die
 me
 Auch sei
 22.
 Wi
 sch
 Frs
 Oc
 Sei
 In das C
 Be
 ent
 fra
 übr

Für die Zuri

V



RICHARD WAGNER-RELIEF
(1881)
VON GUSTAV KIETZ



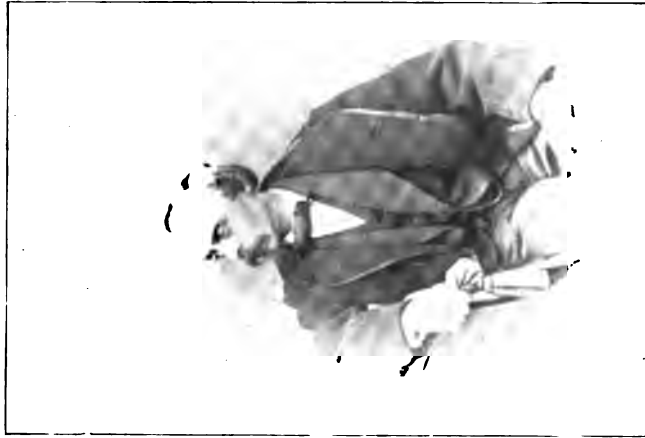
II. 3.



FRIEDRICH NIETZSCHE und **ERWIN ROHDE**
IM KREISE DES PHILOLOGISCHEN VEREINS 1867—1869



II. 3



HANS VON BÜLOW



II. 3



LEOPOLD DAMROSCH
* 22. OKTOBER 1832



II. 3



NOTENPULT VON A. BIBERFELD



II. 3

DIE MUSIK

Kunstgenuss

Schönheit wird wie Glück empfangen:
Freude krönt dein bang Geniessen
und die Freude ein Verlangen,
sich als Liebe zu erschliessen.
Denn der Schöpfung schöne Hülle
hält ihr Wesen wohliverwahrt,
ist von Reiz so spröd wie zart
und erschleasst des Glückes Fülle
Dem nur, dessen eigne Art
die Art des Schöpfers offenbart.

Richard Dehmel

II. JAHR 1902 HEFT 4

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ANDER.

INHALT

Dr. W. Lubosch

Zur Ästhetik der symphonischen Dichtung

Dr. Walther Pauli

Johann Friedrich Reichardt

Dr. Erich Urban

Puccini und die Jung-Italiener

H. Theinert

Jahrhundertfeier eines deutschen Trinkliedes

Otto Schmid

Alois Schmitt †

Prof. Dr. R. Sternfeld

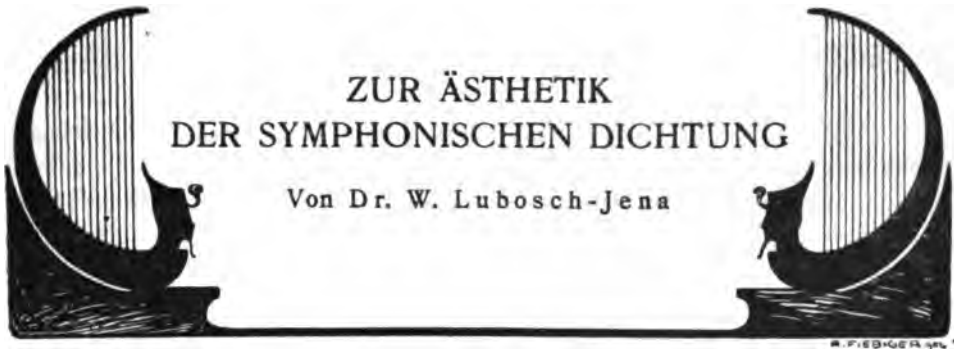
Richard Wagner und die Juli-Symphonie von H. Berlioz

Max Steuer

Die Eröffnung der neuen Hochschule für Musik in Charlottenburg

Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und
Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen,
Kunstbeilagen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○
○ ○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○
○ ○ Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark ○ ○
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
○ ○ ○ ○ Jahrgangs 2.50 Mark ○ ○ ○ ○
Abonnements nehmen nur Buch- und
○ Musikalienhandlungen entgegen ○



ine klassische Ästhetik der symphonischen Dichtung*) besitzen wir in den Schriften unseres Meisters Richard Wagner. Was er in seiner Abhandlung über die Ouvertüre, in seinen zerstreuten Bemerkungen über Beethovens Symphonieen, in den „Programmatischen Erläuterungen“, ferner in der Schrift „Beethoven“ und vor allem in dem grundlegenden Aufsätze „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“ gesagt hat — das alles kann demjenigen zu einer ästhetischen Würdigung neuerer Instrumentalmusikwerke verhelfen, der mit Liebe jene wunderbaren Darstellungen wirklich sich zu eigen zu machen sich bestimmt fühlte. Wir können das leider nicht von jedem erwarten und zudem könnte mancher meinen, es wäre recht zweifelhaft, was Wagner zu der Entwicklung der symphonischen Dichtung bis zu „Till Eulenspiegels lustigen Streichen“, „Zarathustra“ und „Heldenleben“ sagen würde. Was hilft uns diesen Werken gegenüber sein Urteil über die Musik früherer Zeiten!

Wohl wahr; denn es ist nicht jedermanns Sache zu fassen, dass der Genius für alle Zeiten gesprochen hat. Das trifft für Wagner geradeso zu, wie für jenen Unvergleichlichen, der als Erster uns überhaupt eine ästhetische Würdigung der Musik ermöglicht hat: für Schopenhauer. So wird alles, was etwa in Zukunft die Musikästhetik hervorbringen wird, eigentlich nur eine Reproduktion dessen sein können, was jene produziert haben. Dass auch meine Ausführungen somit nichts durchaus Neues, etwa gar Originelles sein können, leuchtet hiernach wohl ein. Trotzdem dürften sie nicht ohne Berechtigung sein, denn erstens regen sie vielleicht manchen an, sich an dem Quell selbst zu laben, aus dem auch meine Betrachtungen fließen, sodann tragen sie vielleicht dazu bei, in dem Streite für und wider die symphonische Dichtung durch Entwicklung einiger fester Begriffe unser Urteil klar und unser Verhalten in Lob und Tadel besonnen zu machen.

*) Vortrag, gehalten im akademischen Richard Wagner-Verein zu Breslau im Dezember 1901.

Erörtern wir zunächst die Würdigung, die heute die symphonische Dichtung erfährt. Freunde der Kunst mit geschulter ästhetischer Bildung werden mir darin recht geben, dass es auf das Urteil des sogenannten Publikums hierbei gar nicht ankomme. Im Gegenteil: Das Verhalten dieser leider über das Schicksal eines Kunstwerks oft entscheidenden Masse, zu der das Gros der beifallklatschenden Konzertbesucher gleichermassen wie die Mehrzahl der „Kritiker“ gehört, lehrt uns, von diesem Urteil völlig zu abstrahieren. Denn es ist ja nicht zu leugnen, dass beim „Publikum“ die symphonische Dichtung in Gunst steht. Man lacht, man höhnt vielleicht über „Dissonanzen“, unerhörte „Klangeffekte“ — aber man klatscht Beifall, man ist entzückt, man „macht mit“, weil es eben „modern“ ist. Und geben sich nicht weiterhin die Kritiker weidlich Mühe, das „Programm“ einer symphonischen Dichtung in ihren Konzertberichten darzulegen, um ihren Lesern das „Verständnis“ zu ermöglichen? Es unterliegt nicht dem allergeringsten Zweifel, dass all diese Urteile völlig auf Missverständnissen beruhen; und dies ist noch der günstigste Fall. In der Mehrzahl aller Fälle ist das Ganze eine gewaltige Lüge. Jene Kritiker werden oft die Faust in der Tasche ballen und unter sich vielleicht mit Augurenlächeln gestehen: „Ich verstand gar nichts davon!“ Aber die Furcht, etwa ein zweites Mal einen unter ihnen wandelnden Richard Wagner zu übersehen, die Besorgnis vor einem abermaligen geistigen Panama lähmt den Mut der Überzeugung und begeistert sie zu unfreiwilligen Lobeshymnen.

Gerade das Gegenteil jener Menge sind die zwar ehrlichen, aber immerhin feindlichen Gemüter, jene nunmehr bald fossilen „Antiwagnerianer“, die sich unter anderm dadurch auszeichnen, dass sie unseren Meister für den „ohrenzerreissenden Lärm“ irgend einer symphonischen Dichtung verantwortlich machen. Denn für sie ist Wagner, Liszt, Richard Strauss alles ein und dasselbe: „Moderne Musik“. Ihre ewige Klage pflegt es zu sein, dies sei keine Musik mehr, es gehe zu laut dabei her,^{*)} nächstens werde man mit Kanonen schießen — u. s. w. Um uns später im Gange der regelrechten Betrachtung nicht aufhalten zu müssen, sei diesen Redensarten bereits hier eine Betrachtung entgegengesetzt. Man hat sich ebenso früher gegen Beethoven auf Mozartsche Musik und gegen Mozart auf Haydnsche Musik berufen, ja hier und da hört man heute bereits die einst als „Radau“ bezeichnete Wagnersche Musik gegen die allerjüngsten symphonischen Dichtungen für massvoll instrumentiert erklären. Jene

^{*)} Als Mozarts „Don Juan“ neu war, schrieb „Die Chronik von Berlin“: „Nicht Kunst in Überladung der Instrumente, sondern das Herz muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann kommt sein Name auf die Nachwelt. Grétry, Monsigny, Philidor werden davon Beweise sein.“ („Die Musik“ I. S. 79.)

Zöpfe, die der allzu „lauten“ modernen symphonischen Dichtung gegenüber „ihren“ Beethoven und Mozart preisen, verstehen nichts von der Bedeutung des Entwicklungsprinzips. Können wir uns heute vorstellen, dass unsere Vorfahren vor hundert Jahren beim Scheine von fortwährend zu schneuzenden Talglöchtern sich in ausreichend hellem Raume wohlfühlten? Es ist zweifellos, dass ein Mensch jener Tage in unseren heutigen elektrisch erleuchteten Zimmern völlig geblendet werden würde. Weniger unsere Netzhaut, als unsere psychischen Centren haben sich den neuen Bedingungen angepasst, was sich in langen Zeiträumen erst durch eine Veränderung an der Gehirnoberfläche dokumentieren würde. Für Affen mit ihrem glatten Hinterhauptshirn wird eine grosse Reihe von Sinneseindrücken, die wir zu empfinden fähig sind, nicht wahrnehmbar sein; und wenn einem heutigen Beckmesser die Musik „zu laut“ ist, so ist sein Gehirn gerade so missgebildet, wie das eines absolut „Unmusikalischen“. Nicht dem Wesen, sondern nur dem Grade nach unterscheidet sich diese Missbildung dann von anderen, bei denen es sich nicht um Gehirncentren, sondern um Arme und Beine handelt. Wir können uns das Verhalten solcher Individuen erklären, können aber keinen Versuch machen, auf sie einzuwirken; wir müssen vielmehr, gerade wie einen Amalos bei seinem einen Arm, einen solchen Amusos bei „seinem“ Mozart lassen.

Wir wenden uns vielmehr zu dem ernstesten und einzigen Einwande. Es hat wohl jeder ästhetisch gebildete Mensch gelegentlich einmal beim Anhören einer symphonischen Dichtung die Empfindung gehabt, dass er dem Vortrag nicht zu folgen vermochte; er fühlte, dass in der Musik hier mehr liege, als ihm zum Bewusstsein gelange, und er empfand um so weniger Befriedigung, je mehr er sich selbst vorurteilsfrei in hingebender Stimmung befand. Das Studium eines „Programms“ konnte ihm nicht als Heilmittel hiergegen erscheinen, da dann hier die in Begriffen denkende Vernunft die intellektlose Auffassung der Musik gerade so hinderte wie umgekehrt. Ist es nun möglich, durch irgend welche Regeln und Gesetze zum Verständnis eines solchen Tonwerkes zu gelangen? Gibt es überhaupt solche Regeln und Gesetze für die symphonische Dichtung? Und was ist's mit dem „Verständnis“ eines Kunstwerkes überhaupt?

Hüten wir uns zunächst und vor allem vor jenem grössten Missverständnis, dass es ein absolut „unverständliches“ Kunstwerk gäbe. Der Genius, und nur von diesem kann hier die Rede sein, denkt in der Stunde der Offenbarung nicht daran, ob ihn ein Mensch „verstehen“ wird oder nicht. Ohne Interesse an einer späteren Aufführung, ohne Willen, sich irgend wem direkt mitzuteilen, schafft er, weil er muss, und er schafft wie eine Naturkraft in einer ganz bestimmten Art und Weise, weil er es nur in dieser einen gegenwärtig vermag. Dieses Werk trägt dann das Gepräge



seines Wesens; es ist sein Stil, die sichtbar gewordene Notwendigkeit, wie es Hans Sachs ausspricht:

Nun sang er, wie er musst',
Und wie er musst', so konnt' er's.

Wir können natürlich von vornherein nicht feststellen, ob irgend ein uns zu Gehör kommendes Tonstück das Werk eines Genius ist, viel eher schon das Gegenteil, wofür die Feststellung von Einflüssen der Mode, von „Effekten“, von Willkürlichkeiten gewisse Kriterien abgeben. Indes müssen wir, so lange wir über das Wesen des Schöpfers nicht im klaren sind, viel eher geneigt sein, zu gestehen, dass wir nicht musikalisch genug für das Verständnis eines Werkes seien, als dass wir sagen, irgend ein Musiker schreibe unverständliche Musik. Und was hier vom Genie der gesamten Menschheit gegenüber gilt, das gilt — wenn wir die Kreise einmal weiter ziehen — schliesslich auch von jedem feineren, sich hier und da vielleicht auch einmal zu genialer Intuition erhebenden Talent den mehr oder minder stumpfen Hörern gegenüber. Denn es ist in der That mit jedem Kunstwerk, wie es Schopenhauer von einem Gemälde sagt: „Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde, und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden, denn da würde er nur sich selbst vernehmen.“

Dass nun aber der Musiker überhaupt uns seine eigene Empfindung mitteilen kann, ist gewiss ein wunderbares und geheimnisvolles Rätsel. Wagner hat uns in seiner Schrift „Beethoven“ den Schlüssel zu diesem Rätsel gegeben. Er vergleicht dort die Empfindung des weltabgewandten Musikers mit den im tiefsten Schlafe sich uns offenbarenden Wahrträumen. Wie diese nicht direkt in das Bewusstsein des wachen Zustandes hinübergenommen werden, sondern nur vermittelt der leichten „Morgenträume“, die sich dann zu dem Wahrtraum verhalten, wie Allegorien zur Sache selbst — so findet auch der Musiker aus der „Nacht“ seiner Seele zum „Tage“, in dem der Hörer lebt, den Übergang nur durch zwei Mittel: die Harmonie und den Rhythmus, die zusammen die Melodie bilden. Wir könnten dasselbe auch philosophisch ausdrücken; denn die Musik, die Schopenhauer als das direkte Abbild des Willens selbst bezeichnet, kann offenbar direkt der „Materie“ (im Schopenhauerschen Sinne) gleichgesetzt werden. Eine „absolute Musik“ ist ebensowenig denkbar wie die „absolute Materie“, vielmehr kann sie, wie die Materie, nur in der Form zur Erscheinung gelangen. Die Form entsteht, indem Raum und Zeit sich der Materie bemächtigen, und gerade so bedarf die Musik des zeitlichen (Rhythmus) und des räumlichen Elementes (Harmonie), um in die Erscheinung zu treten.

Kann sich also der Künstler uns nur durch die Form verständlich machen, so ist sie auch allein der einer verstandesmäßigen Erörterung zugängliche Teil eines Kunstwerkes. Hierdurch gelangen wir zu einer schärferen Begrenzung unserer Fragen, indem die Ästhetik der symphonischen Dichtung unter allen Umständen nur die Lehre von den Regeln und Gesetzen ihrer Form sein kann. Diesen hätten wir daher nunmehr nachzugehen.

Die Form ist nicht ein Produkt der Willkür, sondern sie ist durch die Idee bedingt, die in ihr nach Ausdruck ringt. Es ist ein Lieblingsgedanke Wagners, dessen Richtigkeit sich zwar für einen Beckmesser nicht mathematisch „beweisen“ lässt, der indes seiner innerlichen Wahrscheinlichkeit nach unwiderleglich ist, dass die alte Symphonie ihre Entstehung dem Tanze und seinen wechselnden Stimmungen verdanke. Im Gegensatz dazu erkannte Wagner die Notwendigkeit, diese Form zu verlassen, sobald es sich nicht mehr um den Ausdruck des Wechsels, sondern um den Ausdruck einer Entwicklung handelte. Die Entwicklung nun hat den ihr adäquaten Ausdruck in der symphonischen Dichtung gefunden.

Wie überall bei dem Erscheinen neuer Formen werden wir zu ihrem Verständnis nicht gelangen können, wenn wir sie losgelöst von allem anderen als etwas absolut Neues betrachten. Hier wie überall muss uns die allmähliche Entwicklung erst zu dem rechten Verständnis anleiten. Da sehen wir nun, wie eigentlich seit jeher der Fortschritt der grossen Meister in dem siegreichen Kampfe gegen die überlieferte Symphonieform bestanden hat, der nur deshalb nicht zu einem völligen Triumphe führen konnte, weil ihnen die neue Form empirisch nicht bekannt war, und weil ihre Entdeckung durch den Musiker überhaupt nicht erfolgen konnte, vielmehr nur durch Kräfte, die allein dem Dichter eigen sind.

Ausserordentlich lehrreich ist, um das Gesagte zunächst durch Beispiele zu erläutern, die Entwicklung der Ouvertüre. Die Ouvertüre war zunächst zur Einführung in die Stimmung des folgenden Bühnenwerkes bestimmt und wirkte allein durch Erweckung dieser Stimmung mittels wechselnder Rhythmen, die z. T. als Melodien der späteren Oper selbst eben diesen Stimmungen am besten entsprachen. Dies führte zu Schwierigkeiten, sobald der Komponist gleichsam ein Resumé des folgenden Dramas zu geben wünschte, also die Entwicklung der dramatischen Handlung selbst. Beispiele jener ersten Art sind die Mozartschen Ouvertüren, auch die von Wagner gerade deshalb so wert gehaltene Glucksche Ouverture zur Iphigenie. Hingegen ist die dritte Leonorenouvertüre das wichtigste Beispiel jener zweiten Art, bei der nun aber Beethoven in



bedauerlichen und schweren Konflikt zwischen Idee und Form geriet. Denn nachdem in der Fanfare der Höhepunkt der dramatischen Entwicklung erreicht war, zwang ihn die Form, die „Wiederholung“ und „Durchführung“ verlangte, die gesamte dramatische Handlung uns nochmals durchleben zu lassen. Einen Schritt weiter führen uns dann die Ouvertüren zu Koriolan und zu Egmont, die bereits den „Vorspielen“ im Sinne neuerer Komponisten nahe verwandt sind; sie sind geradezu schon symphonische Dichtungen.

Nicht minder lehrreich ist die Entwicklung der Symphonieform selber. Bereits in der Eroica, dann in der c-moll-Symphonie, namentlich in deren letztem Satz, weiterhin in der VII. und VIII. Symphonie hatte Beethoven die Form der alten Symphonie so ungeheuer erweitert, dass die Inkongruenz zwischen Form und Inhalt oft sehr deutlich werden musste. In der IX. Symphonie endlich findet die völlige Durchbrechung der alten Form statt. Bei Beethoven finden wir nun auch bereits hier und da seinen Sätzen „Programme“ hinzugefügt, indem er durch bestimmte Überschriften die Phantasie des Hörers in eine ganz bestimmte Bahn zu lenken beabsichtigt. Zwei sehr charakteristischen Erscheinungen begegnen wir in den Raffschen Symphonieen: „Im Walde“ und „Lenore“. Jene giebt uns ein vollständiges „Programm“: „Am Tage, Eindrücke und Empfindungen; in der Dämmerung, Träumerei, Tanz der Dryaden — nachts, stilles Weben der Nacht im Walde, Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle und Wotan, Anbruch des Tages.“ Der Lenorensymphonie ist das bekannte Bürgersche Gedicht zu Grunde gelegt. Raff bestrebt sich, den Abschied der Liebenden, den Krieg, die Heimkehr des Toten und den Gespensterritt musikalisch wiederzugeben. Wer kann leugnen, dass wir hier dem Wesen nach völlige symphonische Dichtungen haben? Wer aber andererseits kann übersehen, dass hier ein unseliger Pakt zwischen der Entwicklung einer dramatischen Idee und dem Wechsel der alten Tanzform geschlossen wird? Raff muss das gesamte, reizende Bild der weidenden Kuhherden, den Gespensterzug der wilden Jagd, den Totenritt u. s. w. u. s. w. zweimal geben, wodurch für den Unbefangenen der Eindruck unerträglicher Längen entsteht, die sich dem tiefer Blickenden erst auf diese Weise logisch erklären.

Ich möchte eine dritte Gruppe von Musikwerken hier der Erläuterung halber anführen: die Klavier- und Kammermusik. In den Sonaten und Quartetten Beethovens sehen wir sich allmählich dieselbe Emanzipation von der Form vollziehen. Was sind seine letzten Quartette und Sonaten anders, als ungeheure symphonische Dichtungen? Sodann sind uns allen zahlreiche als „Phantasie“ bezeichnete Werke bekannt, die Phantasie kann in der That als völlige Parallele der symphonischen Dichtung gelten, denn

es löst sich bei ihr der Komponist von der Form der Sonate u. s. w. und folgt frei der Entwicklung von Bildern, die ihm seine Phantasie vorzaubert. Oft sogar versucht er durch ein bestimmtes Motto — „Programm“ — die Phantasie des Hörers in die Bahn seiner eigenen Ideen zu lenken, was selbst ein so „einwandsfreier“ Komponist wie Brahms nicht verschmäht hat.

Erst in der symphonischen Dichtung löst sich die neue Form von der alten völlig los. Im wesentlichen in der Hand des Meisters Franz Liszt wurde sie zu einer selbständigen Kunstgattung. Dem Uneinsichtigen erscheint sie als ein Chaos aus Willkür und Freiheit gestaltet, ohne Form, ohne Regel! Aber kein Kunstwerk kann in seiner Form ohne Regeln sein. Nur sind sie schwer zu behalten, und das ärgert die Alten, die in dem vorliegenden Falle an der Oberfläche klebend nur eine einzige Seite der Erscheinung beobachten. Es ist wahr, dass im Gegensatz zu der alten, strengen Symphonieform hier eine schier unbegrenzte Verschiedenheit der Form obwaltet; es giebt eigentlich soviel Formen, wie es Dichter und Gedichte giebt. Denn die Form hängt in diesem Falle einzig von der den dichtenden Symphoniker inspirierenden Idee ab. Ist die Idee aber einmal da, so ist dem Künstler damit auch zugleich die Form gegeben, der er dann durch den Zwang der Idee notwendig folgen muss. So trifft es hier zu, was Hans Sachs antwortet, als Walter ihn fragt: „Wie fang' ich nach der Regel an?“, nämlich das tiefe Wort:

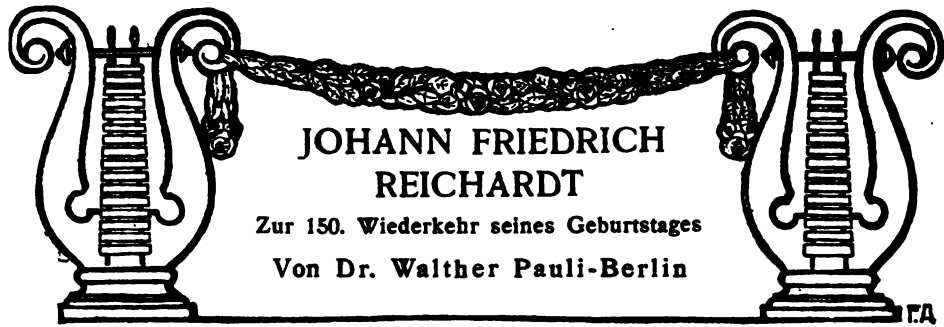
Ihr stellt sie selbst
Und folgt ihr dann.


Es wurde oben gesagt, dass nur dem Dichter die Entdeckung der neuen Form gelingen konnte. Wagner drückt dies so aus, dass der Schöpfer der symphonischen Dichtung zugleich empfindender Musiker und anschauernder Dichter sein müsse. Freiheit und Zwang in der Form der symphonischen Dichtung lassen sich demnach so am klarsten fassen, dass wir sagen: Der Dichter stellt sich die Regel, der Musiker folgt ihr dann.

Hierdurch haben wir eine Zweiteilung erlangt, die wir der weiteren Erörterung zu Grunde zu legen hätten, um zu einem tieferen Verständnis der Form der symphonischen Dichtung zu gelangen. Es handelt sich zunächst darum, wie der dichtende Symphoniker bei der Wahl seiner Stoffe verfahren mag; sodann aber darum, wie er bei der musikalischen Gestaltung seines Stoffes zu Werke geht.

Schluss folgt






 m 25. November ds. Js. werden gerade 150 Jahre vergangen sein, seit ein Mann zuerst das Licht der Welt erblickte, der, heute meist nur noch dem Namen nach oder wenigstens aus einem nur sehr geringen Bruchteil seiner Werke bekannt, Jahrzehnte lang an der Spitze des Berliner Musiklebens gestanden hat, und der für die Entwicklung des künstlerischen und geselligen Lebens unserer Reichshauptstadt von grosser Bedeutung gewesen ist: **Johann Friedrich Reichardt.***) Obwohl ein Meister zweiten oder gar dritten Ranges, gehört er doch zu den interessantesten Erscheinungen in der Musikgeschichte. In buntestem Wechsel ist sein Dasein verflossen; er hat ein sehr reiches, bewegtes Leben geführt, er hat viel genossen, aber auch viel gearbeitet und viel geschaffen. Sein Leben brachte ihn, man kann sagen mit allen nur irgendwie bedeutenden Männern seines Zeitalters in Berührung. Sein Bekannten- und Freundeskreis war ein ungeheuer ausgedehnter, und beständig strebte er ihn zu erweitern. Die natürliche Folge dieser vielen Bekanntschaften ist die, dass wir über Reichardts Persönlichkeit zahlreiche Urteile seiner Zeitgenossen besitzen, die sich teils lobend, teils absprechend über ihn äussern. Selten sind wohl über einen Mann so oft einander völlig widersprechende Urteile gefällt worden. Etliche Fehler und Schwächen seines Charakters hat man ausgebeutet, um seine ganze Persönlichkeit zu verdächtigen und selbst seine Bedeutung als Künstler herabzuwürdigen. Aber wenn auch eine gewisse Flüchtigkeit, eine starke Selbstschätzung in seinem Wesen nicht abzuleugnen ist und man nicht selten in seinen Werken manches wenig Wertvolle und Oberflächliche findet, im ganzen stellt sich sein Charakterbild doch als ein sympathisches dar, und seine Leistungen auf dem Gebiete der Liedkomposition ebenso wie seine Schriften über Musik sind es wert, dass ihnen auch heute noch der Musiker seine Auf-

*) Eine grössere Arbeit vom Verfasser, „Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes“ betitelt, erscheint demnächst als Band II der „Musikwissenschaftlichen Studien“ im Verlage von E. Ebering, Berlin.

merksamkeit zuwendet. Reichardt war einer der ersten, die für die musikgeschichtliche Forschung eintraten und Werke der älteren Meister durch Neu-Herausgabe oder Neu-Aufführungen wieder lebendig zu machen suchten, und unter den Liedermeistern des 18. Jahrhunderts ist er wohl derjenige gewesen, der den grössten Einfluss auf die Weiterentwicklung des Liedes ausgeübt hat. Konnte doch der Klassiker des deutschen Liedes, Franz Schubert, unmittelbar an ihm anknüpfen.

Reichardts Wiege stand in der alten preussischen Krönungsstadt Königsberg. Sein Vater war Musiker, ein Mann von nicht geringen Fähigkeiten, der selbst geschmackvolle Stücke für die Laute komponierte und in der ganzen Stadt als Lehrmeister im Violin- und Lautenspiel sehr beliebt war. Die Erziehung, die der Knabe genoss, war eine höchst einseitige, nur darauf gerichtet, ihn zu einem tüchtigen Virtuosen heranzubilden. Jeder andere Unterricht wurde oberflächlich und lässig betrieben. Zwar erhielt der Knabe, der frühzeitig eine ausserordentliche musikalische Begabung zeigte, eine Zeit lang Unterweisung in den Regeln der musikalischen Komposition, und der Schulbesuch, der, kaum begonnen, auf Veranlassung der um die Gesundheit ihres Kindes besorgten Eltern ein schnelles Ende gefunden hatte, wurde durch häuslichen Privatunterricht ersetzt, aber doch mussten die Kenntnisse des Knaben lückenhaft bleiben, weil überall eine sichere Grundlage fehlte. Es ist eigentlich merkwürdig, dass der Mann, dessen Name als der eines hochgebildeten Künstlers unter seinen Zeitgenossen einen so guten Klang hatte, niemals eine rechte Schule durchgemacht hat. Auch auf der Universität, die er als 15jähriger bezog, (Kant, der der Familie nahe stand, machte es dem Vater zur Pflicht, den Sohn studieren zu lassen und so die mangelhafte Schulbildung auszugleichen), gewann er nach seinem eigenen späteren Urteil „wenig für die Wissenschaften und noch weniger für die Kunst“; er fand viel zu grosses Gefallen an den Freuden des Studentenlebens, die er in vollen Zügen genoss, als dass er sich ernsthaften Studien hätte hingeben können. Drei Universitätsjahre vergingen ihm im Fluge, und er war am Ende nicht viel klüger als zuvor. Das sorglose Darauflosleben musste aber schliesslich einmal ein Ende finden, er wusste in seiner Vaterstadt bald nichts mehr Rechtes anzufangen. Kenntnisse hatte er nur sehr geringe, seine Kasse war gänzlich erschöpft, viel Schulden waren auch nicht angenehm, und grossen Kredit besass er nicht mehr. Dabei hatte er gar kein Ziel hinsichtlich einer zukünftigen Laufbahn, was sollte er auch werden! Einzig seine musikalischen Fähigkeiten und seine Virtuosität als „Violinist und Klavierist“, die er sich unter guten Lehrern erworben hatte, konnten ihm vielleicht helfen. Da benutzte er denn mit Freuden eine sich bietende Gelegenheit, aus Königsberg fortzukommen, und im Frühjahr 1771 trat er, mit nur 2 Dukaten in der

Tasche, die Reise in die Welt an. Plan- und ziellos schweifte er nun mehrere Jahre lang umher, ohne sich durch häufige materielle Not und Bedrängnis in einem lustigen, vergnüglichen Leben stören zu lassen. Zunächst wandte er sich nach Berlin, ging dann nach einem verunglückten Versuch, bei Kirnberger die Komposition zu studieren, nach Leipzig, wo er wenigstens „offiziell“ 2 Semester lang der Universität angehörte. Von hier führt ihn der Weg nach Dresden, und dort rät man ihm, unter den „grossen Musikfreunden“ Böhmens sein Glück zu versuchen. Er kommt auch bis Prag, folgt aber bald einer Einladung von Berliner Freunden, den an musikalischen Ereignissen reichen Berliner Karneval mitzumachen, nach dessen Beendigung er endlich den abenteuerlichen Plan fasst, zu Fuss durch die Schweiz nach Italien zu wandern. Unterwegs ändert er sein Reiseziel; nach Hamburg zieht ihn die Persönlichkeit Ph. E. Bachs, der dort als Kirchenmusikdirektor lebte, und die vollendete Geselligkeit, die sich ihm bei seinem Verkehr in einem glänzenden, geistig hochbedeutenden Kreise von Künstlern und Gelehrten dort aufthut, macht in ihm derartig die Sehnsucht nach einer festen Existenz rege, dass er einem neuen Entschluss, in Russland eine für seine musikalischen Talente passende Stelle zu suchen, nach der Ankunft in seiner Geburtsstadt — die er auf dem Wege nach Russland ja berühren musste — schnell wieder untreu wird und sich dazu bewegen lässt, eine Stelle als extraordinärer Kammersekretär auf dem preussischen Kriegs- und Domänenamte Ragnit in Lithauen anzunehmen. Man fing sogar an, manches wohlhabende Mädchen für ihn auszusuchen, und mit der Hand einer dieser Schönen sollte ihm auch eine einträgliche Stelle beim Stadtmagistrat in Aussicht gestellt werden. So war der junge Künstler auf dem besten Wege, ein solider Beamter seiner Vaterstadt zu werden und als solcher nur nebenbei die Kunst zu üben. Da führte ein merkwürdiger Zufall eine Wendung in seinem Geschick herbei. Er hörte eines Tages, dass durch den Tod Agricolas die Stelle eines Hofkomponisten und Kgl. Kapellmeisters in Berlin frei geworden sei, und kurz entschlossen sandte er seine während des zweiten Berliner Aufenthaltes komponierte Oper „Le feste galanti“ als „Probeoper“ ein. Das Werk, das ganz in der Weise Hasses und Grauns gehalten war, fand den Beifall des Königs, und nach einiger Zeit schon erhielt Reichardt das Amt, um das er sich beworben. So war aus dem untergeordneten Sekretär in einem kleinen, abgelegenen Orte Ostpreussens mit einem Schlage der Kgl. preussische Kapellmeister, d. h. eine der wichtigsten musikalischen Persönlichkeiten ganz Deutschlands geworden; und dass nun der junge, gleichsam neugeborene Künstler mit grösster Begeisterung und mit einem wahren Feuereifer an seine Aufgabe gehen würde, war selbstverständlich: jetzt erst, als 23-jähriger, fing er an, wie er selbst gesteht, „bestimmt Musiker zu sein

und sein zu wollen^a. Doch erfüllten sich in der Folge die Hoffnungen nicht, die er an sein neues Amt knüpfte; er fand sich vielfach zur Thatenlosigkeit verurteilt, wo er ein reiches Arbeitsfeld erwartet hatte. Und dennoch war dieser Umstand ihm gerade günstig. Er hatte Musse nachzuholen, was in seiner Erziehung versäumt worden war, und es konnten vor allem die segensreichen Keime zur Entwicklung gelangen, die er auf seinen Wanderfahrten empfangen hatte. Diese Irrfahrten und Wanderfahrten sind so recht seine eigentliche Schule gewesen. Wie ihm in Knabenjahren schon sein Virtuositentum Eingang in die vornehmsten Häuser seiner Vaterstadt verschafft hatte, wo er mancherlei geistige Nahrung in sich aufnehmen konnte, so fand er auch da überall zu den ersten Gesellschaftskreisen und zu den bedeutendsten Männern seiner Zeit Zutritt, den er mit keckem Mute suchte. Seine Offenherzigkeit und sein rasches Wesen gewannen ihm die Herzen der Menschen, auf der anderen Seite wirkte seine „Zudringlichkeit“ abstoßend. Diese „Zudringlichkeit“ ist es gewesen, die ihn zu Schiller niemals in ein freundschaftliches Verhältnis hat treten lassen, während Goethe, dem doch an einer künstlerischen Verbindung mit dem temperamentvollen Musiker lag, darüber hinweg sah. Reichardt selbst spricht übrigens von seiner „jugendlichen, etwas frechen Art“.

Eigentümlich an Reichardt ist diese seine frühe Bildungsgeschichte und bemerkenswert, dass er auf die Ausbildung seines musikalischen Talents keinen ausschliesslichen Wert legte, wenn auch bisweilen die Musik sein Interesse ganz beherrschte. Mit allen möglichen Gebieten des Geisteslebens befasste er sich, und dadurch, dass er mit den verschiedenartigsten wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen auch persönlich in Berührung kam, sammelte er eine reiche Erfahrung und erwarb sich eine vielseitige, allgemeine Bildung. Stets nahm er an allen Aufgaben des Lebens lebhaften Anteil. Einen Nachteil nur hatte seine Vielseitigkeit, sie zersplitterte seine Kräfte und beförderte ein starkes Selbstvertrauen, welches, da er alles kennen und verstehen wollte, ihn bisweilen über seine Grenzen hinausführte. Er glaubte, in allen Dingen mitreden zu können und wagte sich mit seinen Urteilen auch auf Gebiete, in denen er nicht „Fachmann“ war.

In Berlin fand Reichardt einen ergiebigen Boden für seinen Wirkungsdrang erst nach dem Tode Friedrichs des Grossen, nachdem er auch im Auslande schon auf Reisen nach Wien, Paris und London sich den Ruf eines hoch zu schätzenden Künstlers verschafft hatte. Es begann jetzt, mit Friedrich Wilhelms II. Regierungsantritt, in Berlin eine neue Epoche für die Musik. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger zeichnete sich der neue König in Musiksachen durch Vielseitigkeit des Geschmacks aus: fortan wurde die deutsche Oper und die französische Operette ebenso

gepflegt wie die italienische grosse Oper und opera buffa; das deutsche Theater, das bisher nur kümmerlich sein Dasein gefristet und sich erst mit dem Sinken der italienischen Oper in den letzten Regierungsjahren Friedrichs II. etwas gehoben hatte, wurde sogar zum Nationaltheater erhoben und ihm eine regelmässige Unterstützung seitens des Königs zugesichert. Auch im Opernhause änderten sich die Zustände: das Haus erlitt im Innern eine wesentliche Umgestaltung und wurde einer vollständigen Renovation unterzogen; man sorgte für eine prachtvolle Ausstattung, engagierte neue Gesangskräfte und wusste für das Orchester tüchtige Virtuosen zu gewinnen. In dem neu aufblühenden Musikleben entstanden mehrere der vortrefflichsten Werke Reichardts, so die berühmte Musik zum „Macbeth“, für das Nationaltheater komponiert, und die italienische Oper brachte jedes Jahr ein neues Werk ihres Kapellmeisters: 1788 „Andromeda“, 1789 „Protesilao“ (Akt I, der zweite Akt wurde dem Dresdener Kapellmeister Naumann zur Komposition übertragen), 1790 „Brenno“, ein Werk, das eine Wendung im Musikgeschmack Berlins zur Folge hatte und die Zeit von Hasse und Graun endgültig der Vergessenheit anheimfallen liess. 1791 sollte die Oper „Olimpiade“ folgen, doch kaum hatte Reichardt im Herbst des Jahres 1790 die Komposition vollendet, als er von einer schweren Brustkrankheit befallen wurde, die ihn jeder Thätigkeit auf längere Zeit entzog. Die Oper musste vom Spielplan des Karnivals abgesetzt werden und konnte erst im Oktober 1791 — bei Gelegenheit eines Hoffestes — in Scene gehen.

Das Jahr 1790 bildet den Höhepunkt in Reichardts Leben. Er hatte alles gefunden, was er wollte. An der Spitze einer grossen Bühne stehend, war ihm vergönnt gewesen, in mannigfacher Weise seine Talente zu bethätigen. Ruhm, Ehre und materiellen Gewinn hatte er geerntet, seinen künstlerischen Leistungen nach wurde er unter die geachtetsten Meister gerechnet. Bezeichnend für den Eindruck, den man von ihm und seiner Stellung damals hatte, ist der wahrhaft glänzende Artikel, den Gerber ihm in seinem „alten“ Tonkünstlerlexikon widmet. — Nicht lange dauerte dieser glückliche Zustand. Wie Reichardt schon in den ersten Jahren seiner Kapellmeisterthätigkeit unter Kabalen und Intriguen häufig zu leiden gehabt hatte, so auch jetzt; die Machinationen seiner zahlreichen Gegner brachten es schliesslich dahin, dass er, des ewigen Kämpfens müde, um seine Entlassung bat, statt deren ihm jedoch der König nur einen dreijährigen Urlaub bewilligte. Seine Feinde waren inzwischen nicht müssig. Als er im Herbst 1794 wiederkehrte, war es nur, um bald darauf seinen Abschied zu erhalten. Die Reise nach dem revolutionären Frankreich, die er zu Beginn seines Urlaubs gemacht hatte, seine „Vertrauten Briefe über Frankreich“ und einige unvorsichtig gethane Äusserungen, die

seine Sympathie für die von jenem Lande ausgehenden Ideen bekundeten, hatten seinen Widersachern genug Mittel und Wege an die Hand gegeben, ihn als Demokraten zu verdächtigen. Zwei Jahre später schon erfolgte die Begnadigung, der beste Beweis, dass es mit seiner demokratischen Gesinnung nicht so weit her war, und da in Berlin alle musikalischen Stellen besetzt waren, wurde er zum Salineninspektor in Halle ernannt, in dessen Nähe — in Giebichenstein — er seit 1791 ein Landhaus besass. Von dieser Ernennung zum Salineninspektor an lässt sich seine letzte Lebensperiode datieren, eine Periode, wie die früheren, reich an Stürmen und Kämpfen und mancherlei Wechselfällen.

In Berlin gewann er die musikalische Führerschaft bald wieder; obwohl er kein musikalisches Amt mehr inne hatte, blieb er doch in Kunst-sachen tonangebende Persönlichkeit, und ein Bericht vom „jetzigen Musikzustand in Berlin“ konnte 1804 melden: „J. F. Reichardt, Kapellmeister*), steht ohne Zweifel unter den darstellenden Künstlern oben an.“ Sein freundschaftliches Verhältnis zum Hofe und seine alles beherrschende Stellung als Komponist in Berlin veranlassten, dass bei offiziellen Gelegenheiten und ausserordentlichen Ereignissen, wo Musik nötig war, immer Reichardtsche Musik gespielt wurde. Als am 1. Jan. 1802 die Einweihung des von Langhans neubauten Schauspielhauses stattfand, war Reichardt der erste Komponist, der dort zu Worte kam. An äusseren Ehrungen auch seitens des Auslandes fehlte es nicht. Gelegentlich einer Reise nach Paris wurde er Napoleon Bonaparte vorgestellt, und im folgenden Jahre (1803) wählte man ihn zum Mitglied des französischen Nationalinstituts. Gleichzeitig erfolgte seine Ernennung zum Mitglied der Akademie der Künste zu Stockholm. Das Jahr 1806 zog auch ihn in seine Wirren. Er verlor seine Stelle als Salineninspektor und ging nach Danzig, wo er als Protokollführer beim preussischen Kommandanten von Kalckreuth für sein niedergeworfenes Vaterland thätig war. Um nicht sein Besitztum zu verlieren, kehrte er nach dem Friedensschlusse nach Giebichenstein zurück, das nunmehr zum Königreich Westfalen gehörte, und nahm die Kapellmeisterstelle am neuen Königshofe zu Kassel an. Nur wenige Monate wirkte er dort. Sein Amt machte ihm so wenig Freude, dass er ohne weiteres einen kurzen Urlaub, den er zu einer Reise nach Wien erhalten hatte, überschritt und seine Stellung aufgab. Aus Wien, wo er ein halbes Jahr in einem unruhigen Leben voller Vergnügungen und Zerstreuungen zubrachte, trieben ihn die Kriegsunruhen nach Giebichenstein zurück. Voll Spannung folgte er hier dem Gange der Ereignisse und

*) Der Titel war ihm honoris causa von Friedrich Wilhelm III. wieder verliehen worden.

wurde einer der ersten politischen Schriftsteller, welche die Deutschen durch Broschüren zum Kampfe gegen ihre Unterdrücker ermunterten. Auch kompositorisch war er unausgesetzt thätig. Noch zwei Monate vor seinem Tode wurden in Berlin zwei neue Kompositionen von ihm aufgeführt. Er starb am 26. Juni 1814, nachdem er schon seit einiger Zeit, wie es im Nekrologe heisst, sich „im Schwinden der Kräfte des Körpers und daher in einer Umdüsterung des Geistes befunden hatte“.

Ein unruhiger, rastloser Geist, der in der stillen Abgeschiedenheit Giebichensteins zur ewigen Ruhe eingegangen war, eine äusserst lebendige und regsame Natur, unermüdlich in Arbeit und Genuss! Die „Vertrauten Briefe aus Wien“, in den letzten Lebensjahren geschrieben, zeigen, dass der 57jährige noch nichts von seiner Körper- und Geistesfrische verloren hatte. Vom Vater hatte er einen gewissen Leichtsinn, die Gabe, das Leben leicht zu nehmen und unbefangen zu geniessen, von ihm auch die Vorliebe für ein „grosses unruhiges Leben“, für ein frisches, mutiges Dahinstürmen durch die Lebensbahn. In der Gesellschaft von Soldaten fühlte er sich besonders wohl: „Die Gesellschaft gebildeter Krieger ist mir von jeher die behaglichste gewesen“, schreibt er einmal in einem Briefe. Es war ihm ein Bedürfnis, immer inmitten des grossen Weltgetriebes zu stehen. In Berlin war er einer der ersten, der ein offenes Haus hatte und die Fremden von Auszeichnung bei sich sah. Sein Haus war die kunstsinnigste Stätte des damaligen Berlin, ein Sammelplatz für Künste und Künstler, wo eine allgemeine künstlerische Ausbildung für unerlässliche Pflicht galt. Niemals versäumten fremde Künstler und Gelehrte, das durch seine Gastlichkeit berühmte Haus aufzusuchen. Und kein anderer war mehr befähigt, den Mittelpunkt eines regen Kunsttreibens zu bilden, als er, der Zeit seines Lebens ein fortschrittlich gesinnter und allem Neuen zugänglicher Mann war. Seine grosse Vielseitigkeit, sein reicher Erfahrungsschatz, den er sich auf den vielen Reisen erworben hatte, sein lebhaftes Temperament machten ihn vorzüglich geeignet, jüngere anzuregen und in das Verständnis von Poesie und Musik einzuführen. Obwohl er sich mit Unterricht nicht abgab, hatte er doch stets einen Kreis von jüngeren Kunstgenossen um sich, denen er sich gern nützlich erwies, und auf welche sein Umgang äusserst belehrend und fördernd wirkte.

Interessant ist eine Bemerkung, die Reichardt selbst über sein Wirken macht. In dem musikalischen Almanach, den er 1796 herausgab, und in welchem er ausser den Geburts- und eventuell Todesdaten vieler Musiker auch über ihre Stellung und Thätigkeit eine kurze Notiz bringt, sagt er von sich, er sei „Singe- und Instrumentalkomponist, theoretischer, historischer und kritischer Schriftsteller, Violinist und Klavierist“. Nicht in allen diesen Fächern ist er gleich glücklich gewesen. Seine schrift-

stellerischen Arbeiten sind nicht selten unbedeutend, immer aber lebhaft und gewandt. Besonders seine politischen und literarischen Aufsätze lassen an Gründlichkeit und Tiefe des Inhalts zu wünschen übrig; er ist darin nicht mehr als ein Journalist, der seinen Lesern die Unbequemlichkeit des eigenen Denkens nicht zumutet, der durch lebendige Schilderungen, durch eingefügte Anekdoten, durch unterhaltende Bemerkungen über berühmte und vornehme Personen oft über die Flüchtigkeit und Unbedeutendheit des Ganzen hinwegtäuscht. Den Wissenschaften gegenüber verhält er sich nach Goethes Ausdruck doch nur als „teilnehmender Liebhaber“. Ernst und bedeutsam, geistreich und den Stoff erschöpfend wird er erst da, wo er in seinem Fache spricht, in seinen musikhistorischen Aufsätzen, überhaupt in seinen Schriften zur Musik. Überall sucht er in der Kunst das Schlechte und Unwürdige zu verdammen, das Gute und Schöne zu würdigen und aufzurichten, immer wieder weist er auf die Volkslieder als einen ewig fließenden Quell hin, aus dem die Musik beständig neues Leben schöpfen könne. Eine grosse, besonderer Erwähnung würdige That war die Herausgabe des „Musikalischen Kunstmagazins“, in dem der rührige Meister durch Bekanntmachung hervorragender Werke der Tonkunst und durch unparteiische kritische Bemerkungen über dieselben die Verdienste älterer Komponisten in helleres Licht zu setzen und durch Gegenüberstellung alter und neuer Werke der Tonkunst den Kunstgeschmack seiner Landsleute zu bilden bestrebt war. Dem „Kunstmagazine“ folgten andere lehrreiche Zeitschriften, und die Anregung, die von diesen ausging, war eine ausserordentliche. „Unermüdlich ist Reichardt, uns tiefe Ansichten von der geliebten Kunst und grossen Werken zu eröffnen; noch nach vierzig wie reichen Jahren werden wenige leben, die nicht aus ihm lernen könnten, keiner, der nicht erhoben würde von der Begeisterung, mit der er von Kunst und grossen Künstlern spricht,“ konnte A. B. Marx 1824 schreiben, und als Mendelssohn im Jahre 1847 in einem Gewandhauskonzert in Leipzig eine volksliedartige Weise (das berühmte „Veilchen“) aufgeführt hatte, eine Kompositionsgattung, für die Reichardt stets auf das Lebhafteste eingetreten war, wandte er sich in einem begeisterten Briefe an Reichardts Tochter, worin es u. a. hiess, es sei gewesen, „als wirkte sein Wesen noch lebendig unter uns“. So nachhaltig war die Wirkung, die Reichardt auf die Berliner Musikerkreise ausgeübt hatte.

Schluss folgt



Wenn es Giacomo Puccini, dem hochbegabten Autor der „Bohème“, jetzt gelingt, aus dem Zusammenbruch des „Verismo“ in eine verheissungsvolle Zukunft sich hinüberzuretten, so darf man ihm das von Herzen gönnen. Er ist nämlich — trotz seiner jungen Jahre — der Urheber des vielberedeten, oft leidenschaftlich bewunderten, noch häufiger aber heiss bestrittenen Kunstideals. Und aufreizend wäre es, wollte man ihn, den eine Rote von Nachahmern und Entstellern rücksichtslos beiseite gedrängt, obendrein für die Missethaten seiner Jünger verantwortlich machen. Aus der Wochentube der Veristen ist selten genauere Kunde nach Deutschland gedrungen. Man begnügt sich hier mit der Wissenschaft, dass Mascagni das Werk begann, Leoncavallo es fortsetzte, solange, bis ein Sturmwind den stolzen Bau in Trümmer legte. Dieser reinigende Hauch — so lehrt man — kam wie alles sonnige Brausen aus Deutschland, und zwar entsprang er dem musikalischen Märchen „Hänsel und Gretel“, das der übelduftenden welschen Wirklichkeit die blaue Blume der Romantik entgegensetzte. Wie jede Legende, so birgt auch diese ein Körnchen Wahrheit. Im übrigen aber war alles anders.

Wir führen unsere Gedanken zurück zu der Zeit, die den „Verismo“ gebar. Ungefähr 11 Jahre sind es, da hörte man zuerst von einer einkaktigen Oper, die unten ganz Italien revolutionierte. In einer Konkurrenz des Verlegers Sonzogno hatte Pietro Mascagni, ein bisher ganz unbekannter Komponist, einer der vielen Maëstri, die die Halbinsel an Dutzenden bevölkern, den ersten Preis davongetragen. Mit der genialen Gemma Bellincioni in der Rolle der Santuzza hatte die *Cavalleria rusticana* einen turbulenten Erfolg gehabt. Das Werk war also reif für die Reise über die Alpen. Wien, stets die erste Station für italienischen Import, nahm es mit offenen Armen auf. Es bildeten sich wahre Manieen aus, eine Triolen-Krankheit, eine Schwärmerei für chromatisch abwärts-donnernde Posaunen, von kleineren Epidemieen gar nicht zu reden. Dies alles that man, und wusste nicht, dass bereits ein anderer vor Mascagni jene Narkotica gemischt hatte. Eben Puccini, in seinen „Willis“. Zwar

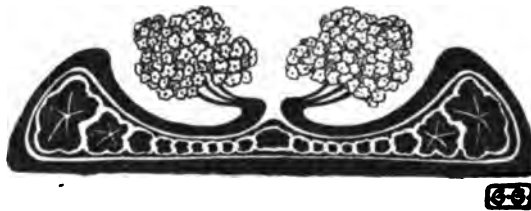
erhob sich bei dieser Entdeckung in italienischen Blättern ein bemerkenswerter Sturm. Aber schon war die Parole gefunden, die man den neugierigen Fragern entgegenhielt: Neid, nichts als gelber Neid. Puccini war jedenfalls klug genug, nicht gegen seinen Nachbeter aufzutreten. Er verhielt sich ruhig und bereitete in neuen Arbeiten die Rache vor. Sein Talent fühlte sich nicht wie das Mascagnis durch feste Verträge mit hab-süchtigen Verlegern genötigt, mehr und schneller herzugeben, als es hervorbringen konnte. Puccini hat immer eifrig geschaffen, emsig, unaufhaltsam, aber mit Bedacht. Als Sohn der toscanischen Apenninen hasst er die Städte mit ihrer Nervosität, ihrer Unruhe, ihrem Hasten. Gesund an Leib und Seele, kernig, frisch, liebt er das Land mit seinen stillen, starken Reizen, seinem äusserlich mässig bewegten, innerlich frisch und herzhaft pulsierenden Leben. Dort, abseits von Künstelei und Unkunst, in geheimnisvoller Nähe der Natur, steigen in ihm die Töne auf, die lieblich und kristallklar Lebenstiefen nur ahnen lassen. Der „Edgar“, der auf die „Willis“ folgte, war ein Misserfolg. Wer die Schuld daran trug, ein mangelhaftes Buch oder eine unzulängliche Musik, man weiss es nicht. Hier und dort, in italienischen Provinzstädten, tauchte er einmal auf, um dann ebenso schnell wieder zu verschwinden. Ich erinnere mich, ihn auf dem Spielplan einer in Buenos-Aires gastierenden Truppe gelesen zu haben. Nach Deutschland ist er nicht gelangt. Von dieser Senkung an bewegt sich aber Puccinis Können in aufsteigender Linie. „Manon Lescaut“ ist eine prachtvolle Oper, bis an den Rand angefüllt mit einer schönen, sinnlichen Musik. Einem Welterfolg hat Massenets „Manon“ im Wege gestanden. Den bunten Gebilden des „französischen Meyerbeer“ öffneten sich die Thüren der Opernhäuser bereitwilliger, als den keuschen, edlen Klängen des Italieners. Bei Massenet gab's ein Ballet mit reichem Aufputz. Da konnten Beine und Ausstattung gezeigt werden. Diesem üppigen Tableau war ein Klosterakt gegenübergestellt. Der lärmenden Freude Busse und brünstiges Flehen. Raffinierte Kontraste, die der ehrliche Puccini in seiner „Manon“ leider anzubringen ver-gessen hatte. Immerhin begründete das Werk den Ruf des Komponisten als eines erfindungsstarken und feinsinnigen Tondichters. Es war der Auftakt zu der „Bohème“, deren Stoff dem Wesen des Komponisten entgegenkam, aber nicht dem Geschmack des deutschen Publikums, wie ein Blick auf die Schicksale der Oper in Deutschland lehrt. Während sich die „Bohème“ in allen Ländern — jüngst auch mit besonderem Glück in Paris — behauptet, hat sie bei uns keinen festen Fuss gefasst. Ich meine, das liegt nicht an ihr. Wir haben, wie die Aufführungen von Capus' „La Veine“ zeigen, kein Verständnis für die französischen „dramas d'amour“, in denen sich Grazie und Leichtigkeit mit Ironie und Sentimen-

talität oft wunderbarlich mischen. Wir sind nur zu sehr geneigt, immer den Sittenrichter zu spielen, holden Leichtsinn in Liederlichkeit, ein feines Spiel mit der Moral in Sittenlosigkeit und jenes echt französische zarte Sinnen in triefende Sentimentalität zu kehren. Unter einer solchen Last strenger, unerbittlicher Begriffe brach die zierliche, delikate „Bohème“ zusammen. Der Kunstfreund allerdings bewahrte der Musik, die besser denn je die Natur Puccinis offenbarte, ein liebevolles Andenken. Szenen wie den Abschluss des ersten Aktes, das Volksgetümmel des zweiten, das Quartett des dritten und Mimis Tod zu Ende des vierten vergisst man so leicht nicht. Ein eigenartiger Duft, ein zart-poetischer Schimmer lag über diesen Parteen. Ganz gewiss, hier sprach ein feiner, erlesener Geist zu uns, der dem Rohen, Gemeinen abhold ist. Wie weit sich in Puccini Delikatesse mit Kraft und Leidenschaft zu paaren vermag, beweist uns die „Tosca“, in der sich der Maëstro von einer ganz neuen Seite zeigt.

Neben und hinter Puccini sieht es im Augenblick trübe aus. Puccini am nächsten steht Umberto Giordano, der Schöpfer der Opern „Mala Vita“, „Regina Diaz“, „André Chénier“ und „Fédora“. Giordano ist verhältnismässig früh und ausgiebig von den deutschen Bühnen berücksichtigt worden. Von der verunglückten „Regina Diaz“ abgesehen, in der nur ein Liebesduett der Rettung wert gewesen sein soll, sind alle Opern von ihm in Deutschland zum Teil sogar mit bedeutendem Erfolg gespielt worden. Gleich sein Erstling, die „Mala Vita“, fand in Gemma Bellincioni eine unwiderstehliche Fürsprecherin. Wäre der Stoff nicht so undelikat gewesen, man hätte sie auch ohne die Bellincioni länger ertragen. „André Chénier“ und in letzter Zeit „Fédora“ haben auf grossen deutschen Bühnen ihr Glück gemacht. Einer dauernden Einbürgerung standen die teils krassen, teils geradezu musikwidrigen Textbücher im Wege. Giordano experimentiert noch stark und ist auf eifriger Suche nach der seiner unzweifelhaft grossen Begabung entsprechenden Form. Kennzeichen seiner in blendenden Kontrasten schwebenden Musik sind glühende Sinnlichkeit und brutale Kraft. Wie es mit Mascagni und Leoncavallo gegangen, ist allgemein bekannt. Mascagni brachte nach der „Cavalleria“ den „Freund Fritz“, der einen hübschen zweiten Akt hatte, die „Rantzau“, die wenigstens ein paar ansprechende Stellen aufwies. Vom „Ratcliff“ an wurde er immer manlierter. Die Erfindung floss nur spärlich. Der Eindruck war zumeist ein unsäglich freudloser. Gleich seinem jüngeren Genossen beeilte sich auch Leoncavallo, den jäh erklommenen Gipfel wieder zu verlassen. Nur schützte ihn seine Bildung, seine Gewandheit vor dem allzu schnellen Absturz. Leoncavallo ist unter den italienischen Tondichtern der französischste. Sichtbar genug sind die Fäden, die von ihm zu Massenet hinüberführen. Ganze Teile des „Bajazzos“ stehen in

Massenets „Roi de Lahore“. Mit dem Franzosen gemein hat er die Vorliebe für die „Tonart der Liebenden“, Des-dur, in der sich seit Gounods „Faust“ alle Opernliebepaare aussprechen. Seit dem „Bajazzo“ hat ihm nicht wieder das Glück gelächelt. Von der mit ungeheurem Pomp angekündigten Renaissance-Trilogie erschien nur der erste Abschnitt, die „Medici“. Vom „Chatterton“ ist es ganz still geworden. „Bohème“ und „Zaza“ waren nichts. Bleibt der „Roland von Berlin“, die vom Deutschen Kaiser in Auftrag gegebene Arbeit.

Verschollen und vergessen sind die Nebenläufer des „Verismo“: Cilèa mit seiner „Tilda“, Coronaro mit seiner „Festa a marina“ und Spinelli mit seinem „A basso porto“. Der Grieche Samara („La Martire“) ist Leiter eines Gesangvereins in Athen, und Pierantonio Tasca, der kleine Tasca von „A Santa Lucia“, regiert gewiss immer noch als Bürgermeister die Weltstadt Noto presso Syracusa. Ich las neulich von einem sizilischen Bürgermeister, der durch einen kräftigen Zwischenruf eine Bande Rebellen bezwang. Vielleicht war's der kleine Tasca, dem es weder durch „A santa Lucia“ noch später durch „Pergolese“ gelang, das Publikum zu bezwingen. Er hatte überhaupt keine Stimme bei ihm!



JAHRHUNDERTFEIER EINES DEUTSCHEN TRINKLIEDES

und Mittellungen aus dem Leben des Sänger-Komponisten
Ludwig Fischer (1745—1825)

Von H. Theinert-Berlin



Die Königliche Bibliothek in Berlin birgt unter ihren reichen musikalischen Schätzen ein Druckexemplar der ersten Ausgabe des allbekannten und viel gesungenen Liedes „Im kühlen Kellersitz' ich hier“ für Basssolo mit Klavierbegleitung. Ein Zufall fügte es, dass mir dieses Unikum gerade hundert Jahre nach seinem Erscheinen in die Hände fiel. Der mit Typen hergestellte Abdruck, ein Bogen querfolio, trägt auf der ersten Seite den Titel: „Der Kritiker und der Trinker. Ein Wechselgesang von Karl Muchler. In Musik gesetzt von L. Fischer. Berlin 1802. Zu finden in Friedrich Maurers Buchhandlung.“ Faltet man den Bogen auseinander, so steht auf der zweiten Seite der Gesang des Kritikers in f-moll und auf der dritten Seite der des Trinkers in F-dur nach der bekannten, jedoch mit gesanglichen Verzierungen ausgeschmückten Melodie. Jede Strophe wird durch ein viertaktiges Vorspiel eingeleitet, das den alternirenden Tonweisen des gramlichen Kritikers, wie des feucht-frohllichen Zechers naturgemäss und geschickt angepasst ist.

Habent sua fata libelli. Aus dem dem heutigen Hefte der „Musik“ beigelegten Neudruck des Originals wird der Leser unschwer ersehen, weshalb der Gesang des Kritikers in Wort und Ton keine Lebensfähigkeit hatte und allmählich der Vergessenheit anheim fallen musste. Der Text ist matt und die schwierige Melodie nur für geschulte Bassisten mit umfangreicher Stimme (vom tiefen Es bis zum hohen f') ausführbar, nicht aber für Sänger von Volks- und Studentenliedern. Dahingegen wird der urkraftige Sang des Zechers, nachdem die Koloraturen von rauhen Kehlen deutscher Bierbasse im Laufe der Zeit abgeschliffen sind, solange fortleben, als sich in unserem trink- und sangesfreudigen Vaterlande ein Kreis froher und kluger Zecher am Kneiptisch zusammenfindet. Salonfahig ist ja das hübsche Lied längst nicht mehr. Aber den Bruder Studio wird selbst der grosse Stimmumfang der Melodie (zwei volle Oktaven) nicht abschrecken, um sich riesig ins Zeug zu legen.

Von dem Dichter des Wechselgesanges weiss ich nicht viel zu berichten. Nach Oettingers Moniteur des dates ist Karl Friedrich Muchler — Deutscher Schriftsteller und Preussischer Kriegsrat — am 2. September

1763 zu Stargard in Pommern geboren und am 12. Januar 1857 zu Berlin gestorben. Seinen Namen fand ich vor nicht langer Zeit in einem gedruckten Bücherverzeichnis der Verlagsbuchhandlung von K. F. Amelang in Berlin vom Jahre 1809 mit folgendem literarischen Werke angeführt: „Karl Müchlers Vergiss mein nicht. Sammlung auserlesener Stellen aus deutschen, griechischen, römischen, englischen, italienischen und französischen Schriftstellern in der Originalsprache mit deutscher Uebersetzung; ein Taschenbuch vorzüglich zum Gebrauch für Stammbücher.“ Des weiteren hat er verschiedene Kriegsgesänge herausgegeben und in demselben Jahre, wie sein „Wechselgesang“, erschien eine auf den Frieden von Amiens (im März 1802) von ihm gedichtete Ode:

Den Ölzweig um die heit're Stirn gewunden,
Erscheint des neuen Jahres Genius,
Mit milder Hand heilt er die tiefen Wunden
Des rohen Kampfs; ein heil'ger Bruderkuss
Hat die versöhnten Völker neu verbunden;
Gefesselt knirscht, zum finstern Tartarus
Hinabgestürzt, der Zwietracht Eumenide,
Und froh ertönt's von allen Zonen: Friede.

Wenn Müchlers Name trotz seines unsterblichen Trinkliedes heutzutage nur noch selten genannt wird, so weiss die Musikgeschichte von dem berühmten Sänger, der jene Verse „vertont“ und zuerst vor hundert Jahren gesungen hat, desto mehr zu erzählen. Joh. Friedr. Reichardt, Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller (1752—1814) schreibt über Ludwig Fischer in der musikalischen Monatsschrift 1792 Seite 67:

„Er ist ein vortrefflicher Basssänger; seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors (ihr Umfang war von D bis a') dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme giebt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, dass er ein braver Schüler des grossen Tenoristen Raaff ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Basssänger gehabt hat, und in seiner Aktion weiss er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen.“

Da Fischer einen Teil seiner Lebensgeschichte eigenhändig zu Papier gebracht hat, so dürfte es unsern Lesern Vergnügen machen, mit dem Inhalt der m. W. noch nicht vollständig veröffentlichten Originalhandschrift, die sich ebenfalls im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, näher bekannt zu werden. Wir geben den Wortlaut der Autobiographie ohne Abweichung vom Original wieder, um die gemütliche Stimmung, in

die uns die schlichte, mitunter recht naive Ausdrucksweise versetzt, nicht zu verscheuchen oder zu stören.

„Den 18. August Anno 1745 bin ich in Mayntz von einem Mehlhändler Adam Fischer geboren (!) Er starb, als ich 8 Jahr alt war an der Auszehrung. Mit 10 Jahren kam ich zu den Jesuiten in die Schulen, in der 3ten Classe hat der Magister in der Kirch die Choral zu besorgen, ich hatte eine schöne Stimme und muste die Psalmen und Antiphonen intoniren. Mein Magister ein sehr braver Mann verschaffte mir bei einem Theologen¹⁾ der so einen Haus Bass sang; ich hatte eine reine starke klare Stimme, hätte Mezzo Soprano, hätte einen formlichen Contr alt singen können, wenn ich das Glück gehabt hätte einem Meister unter die Hände zu kommen; aber mein Meister srich mir auf der Violin die Töne vor, lehrte mir die Tackarten und was dazu gehört, so wie zum Beispiel ein Land Cantor, exercirte mit mir gedruckte Messen ich gieng wo ich Platz fand in den Kirchen auf den Chor, stellte mich zu dem Contr alt paste auf, bei meinem Lehrer lernte ich nach und nach Solo aus den gedruckten Messen, ich wurde endlich bald selbst bestellt, bekam auch meine 12 kreuzer Stück,²⁾ ich konnte meiner Mutter zum Tisch beitragen. ich konnte mir einen Meister zur Violin halten, dann auch fürs Violoncell. Ich hatte immer fort studirt Logique Physique.³⁾ Ich gieng zur Theologie über man redete mir zu gelstlich zu werden. ich hatte auch Lust dazu, ich hätte mich auch in Klöstern und in den schönsten Prelaturen sehr schön versorgen können, aber ein sehr rechtschafener Geistlicher stellte mir vor: Dann könnte ich aber meiner Mutter nichts gutes thun, so gab ich diese Gedanken auf, gieng zum Jus über. Mit dem was (ich) in die Kirchen verdiente bezahlte ich mir Singmeister. Ich besuchte einige kleine Höfe, da ich aber zu Fus kam, machte ich nicht viel Glück, mit 18 Jahren fieng (ich) an den Bass zu singen. Da ward ich in Mayntz beim Kurf. Emerich Joseph als accessist angenommen, das Jahr drauf kam Anton Raaff⁴⁾ bei Bonn gebürtig, man (kann) sagen der erste Tenorist der 20 Jahr in Italien Portugall u. Spanien war, Sich dort reich gesungen, in

¹⁾ Soll wohl heissen „brachte mich zu einem Theologen“.

²⁾ Wahrscheinlich „12 Kreuzer pro Stück“.

³⁾ Randbemerkung des Biographen: „im 15. Jahre spielte ich schon bedeutende Rollen bei den Jesuiten in Studenten Singspielen als Contr alt. Im 16ten Jahre sang ich ein ganzes Jahr Tenor“.

⁴⁾ Anton Raaff (Raff) berühmter Tenorist, geb. 1714 zu Holzem bei Bonn, gest. 27. Mai 1797 in München, wurde am Jesuitenstift zu Köln für den Priesterstand erzogen und war bereits 20 Jahre, als er die Noten lernte. Als seine herrliche Tenorstimme entdeckt wurde, sandte ihn der Kurfürst nach München zu Ferrandini und weiter zu Bernacchi nach Bologna, und 1742 kehrte R. als fertiger Kunstsänger nach Bonn zurück und sang in den nächsten Jahren auch an verschiedenen anderen deutschen Höfen (1749 zu Wien), 1752 schied er von Bonn, wandte sich zunächst nach Italien und weiter nach Lissabon, sang an der dortigen italienischen Oper bis 1755 und die nächsten 4 Jahre in Madrid unter Farinelli, den er auch 1759 nach Neapel begleitete. Erst 1770 kam er wieder nach Deutschland und zwar an den Hof Karl Theodors zu Mannheim, der bekanntlich 1779 nach München verlegt wurde. Mozart hat die Partie des „Idomeneo“ (1781) für R. geschrieben, dergleichen die Arie „Se al labro mio“, hielt überhaupt grosse Stücke auf R., der ihn auch 1778 nach Paris begleitete. (Hugo Riemanns Musiklexikon, Leipzig 1900, S. 907.)

Mayntz an, ich liess mich bei ihm presentirte,⁵⁾ Er hörte mich, meine Stimme gefiele ihm. Er sagte mir: Er dächte Sich nirgends mehr zu engagiren, sonst wenn ich dächte etwas bei ihm zu lernen, würde es ihm eine Freude sein. Er gieng nach Mannheim, wo damals der Kurfürst Carl Theodor die erate Kappl⁶⁾ hatte, der ihn nicht mehr wegliess. Er stellte ihn Ehren voll mit Equipage, Reitpferden an, Er sang in Hof Concerten, bei hohen Kirchenfesten, in grossen Ital. Opern.

Ich reisste zu ihm, Er nahm mich mit Freuden auf. Er gab mir sehr fleisig Stunden, liess mich Italiänisch lesen. ich profitirte was mir möglich war. Er fragte mich: accompagniren Sie? Ich sagte Nein! Er sagte ich auch nicht, ich dachte mir: Du entgehst dadurch manchen Singen, in Gesellschaften wo ich öfters gebeten ward etwas zu singen, wenn kein guter accompagnateur da war, war ich dadurch entschuldigt, öfters sah ich Sänger die unglücklich verheirathet waren ich fragte Sie, wie seid Ihr zu dieser Frau gekommen — Ich war so oft gebeten Ihr zu accompagniren, bis die Sache fertig war; dies hat mir die Sache verleidet, sonst hätte ich vielleicht (auch) so einen Schlappsack am Hals. Er war ein sehr frommer rechtschafener Mann. Ich hab einigmal bei Hof gesungen, ward für die Kappel⁶⁾ und Concert engagirt, ich studirte bei meinem Meister Italiänische Opere buffe ein, es wurde ein Italiäner krank, ich trat mit 2 Proben auf, mein Meister war nicht da. Er ärgerte Sich als ich es ihm schrieb, fürchtete ich werde meine ganze carriere verderben, freute sich desto mehr da er hörte wie gut es ausfiel. Die Italiäner ärgerten sich nicht wenig, sprengten aus: ich hätte die Parthie schon lang einstudirt; ich gieng den anderen Tag den Montag zum Intendanten einen Ital: Grafen, stellte ihm die Sache vor, bat ihn um Satisfaction. Ihr Excellenz wissen die Opera: Amore artigiano⁷⁾ ist schon über 4 wochen ausgeheilt, ich habe noch keine note davon gesehen, ich verpflichte mich kommenden Sonntag, da doch der Sänger noch krank ist, darin aufzutreten. Der Intendant trug es dem Kurfürst vor und S: Durchl: gaben Ordres: wer kommenden Sonntag nicht Damit fertig wäre, habe seinen Abschied zu erwarten. Die Ital: waren gar zu saumselig mit ihren Operetten. Ich hab es mit dem Intend: heimlich ausgemacht, wir wollten heimlich dass S: Durch: nichts davon wüsten — es war in Schwetzingen — das Milchmädchen — Dem. Strasser — 6 Jahr hernach meine Frau — ein Tenor Hardig und ich aufführen. Der Kurfürst kam es war ihm eine wahre Überraschung, wir bekamen auch Presenten. Wir gaben dann noch den Fassbinder und das redende Gemälde. Die Ital:⁸⁾ Operetten hörten auf. Es bildeten Sich unter den Tänzer Schauspieler. Der Kurf: liess in Manheim ein schönes Schauspiel Haus (bauen). Er liess die Marchandische Schauspiel Gesellschaft kommen. Dem: Strasser, ich u. der Tenor Hardig wir kamen zu den Opern. Die erste deutsche grosse Oper die Alceste von Wieland u. Schweitzer.⁹⁾ Dem: Strasser spielte die Alceste mit Gefühl meisterhaft. Dem: Danzy die Parthenia herrlich wie die Rolle ihrer Stimme angemessen war. Hardig den Admet; ich den Hercules. Die Arie: was Hercules verspricht, das wird er halten ward damals in Manheim zum Motto, wie hier (in Berlin) anno 89 von der Oper Brenno¹⁰⁾: Roma Superba¹¹⁾. Das folgende Jahr (1776) ward

⁵⁾ präsentieren. ⁶⁾ = Kapelle.

⁷⁾ Ital. Oper, komp. von Schuster (1748—1812). ⁸⁾ Italienischen.

⁹⁾ Anton Schweitzer, Kapellmeister in Gotha (1737—1787).

¹⁰⁾ Ital. Oper. Text vom Filistri, komp. von J. Fr. Reichardt (1752—1814).

¹¹⁾ Randbemerkung des Biographen: „In dem prächtigen Opernhaus das 5000 Menschen faste die schönste Ordnung für alle Stände, im Carneval frey gegeben. Das prachttvolle Opernhaus war allgemein bewundert obwohl es damals noch nicht

in Manheim der Günther von Schwarzenburg von Professor Klein und dem Kappellmeister Holzbauer¹³⁾ — der schon starck in den 60 war, geschrieben — gegeben. Ein wahres Meisterwerk! Wenn ich nach meinem Gewissen reden soll, mus ich sagen: ich habe nie was schöneres gesehen noch gehört. Raaff spielte den Günther und wie göttlich sang Er! Hardig den Sohn der böhmischen Königin Isberta nachmaligen König Carl. Dem. Danzy Tochter des Pfalzgrafen Rudolf L. Fischer. Diese Oper ist nirgends auf einem grossen Theater gegeben worden, als einen carneval in Manheim; ich mögte sagen: man hat sie nicht entweihen wollen. Die Sängerringen singen und spielen nicht mehr so mit dem Gefühl.

[Ich spielte zu Frankfurt am M. welches zuletzt gastirend wurde. Die Decorationen von dem berühmten Quaglio.¹³⁾ Der Zug der Kayser Krönung¹⁴⁾ Der Römer mit all denen Fürsten. ich sang dem Kaiser den Glückwunsch.] Diese arie war für Raaff eine Favorite. Die Asberta¹⁵⁾ hätte keine andere so geben können (wie Dem. Danzy).

Da der Kurfürst Maximilian starb, zog Carl Theodor nach München, es war kein Carneral. Er (liess) anno 1778 im Herbst die erste der Kappel⁶⁾ nach München nachkommen.

Anno 1779 hab ich in München die Dem: Barbara Strasser den 6ten Oct. gehyrathet. wir waren noch 6 Monath in bayrischen Diensten. Da wurden wir unter Kaiser Joseph nach Wien (engagirt) auf das deutsche grosse Theater. Bei des Kaisers Cabinet Musique war ich gewöhnlich. Ich war 3 Jahr in Diensten, war nur für die deutsche Oper u. das sehr gering engagirt. Eine Ital: Sängering gab für sich ein benefice, ich spielte (mit) Ihr, es (wurde) noch einmal für den Hof begehrt. Der Grf: Rosen: (?) war Intendant, nicht mein Freund, wohl aber der Italiener. Ich muste spielen, ich klagte beim K: Jos: bat um etwas Zulag. Er hat mirs nicht versagt. Der Graf schickte mir aber gleich eine andere It: Oper u. plagte mich sehr, lies mir gleich mit der Wacht drohen, ich war auch etwas hizig, liess ihm sagen: Dazwischen wäre ein Mittel: mein Abschied. 2 Tage drauf hatte ich ihn, den 3ten Tag die ganze deutsche Oper — das ward aber wieder bei gelegt u. es ward eine Ital. Oper beschrieben.¹⁶⁾ Ich wollte mich doch auch ein wenig in der Welt umsehen, reisste mit einem Courier über Frankfurt, Brusselles nach Paris. Da lernte ich einen Kurländer Baron Bach kennen. Er war ein sonderbarer Liebhaber von Musique. Er war auch in Berlin dem hochseligen König sehr bekannt, ich hätte für reisende Künstler in jede grosse Stadt 10 dergleichen Musique-Liebhaber gewünscht. Ich ward

Sitte war, dass man 29 Stafeln steigen muste, um ins parterre zu kommen. Manheim war der bekannteste Hof, im Carneval war auser Sontag alle tag was zu sehen. Sontag Morgens war musicalisches Amt, (in der Kirche) das auch eine Oper werth war! Montags grosse Oper. Dienst. grosses Schauspiel. Mitt: Hofball. Donn: grosse academie. Freitag in der Stadt concert auch Comedie. Sonnabend gros Schau oder Trauerspiel.

¹³⁾ Ignaz Holzbauer, geb. 1711 zu Wien, gest. 7. April 1783 zu Mannheim.

¹³⁾ Hofarchitekt Giuseppe Quaglio (1747—1828) war Theatermaler in Mannheim, Frankfurt, Schwetzingen, Ludwigsburg.

¹⁴⁾ Joseph II. wurde am 3. April 1764 zu Frankfurt am Main als römischer König gekrönt. Der eingeklammerte Passus [.] ist nur als Hinweis auf ein früheres, glanzvolles Erlebnis aufzufassen.

¹⁵⁾ Asberta — Isberta.

¹⁶⁾ soll wohl „verschrieben“ heissen.

bei dem Concert spirituel engagirt. Ich reisste weiter nach Lyon, Marseille. Es war im Sommer mit Concerten wenig zu machen. Ich reisste mit einer schwedischen Fregatte von 40 Kanonen nach Civita Vecchia ab, war 13 Tag auf der See, war 9 Tag Seekrank, wo denn auch nicht viel Freude dabel war.¹⁷⁾ An Durst habe ich sehr gelitten. Das Trinkwasser war sehr schlecht, man sahe kleine würmchen drin. Der Kapitain sagte: Er wäre selbst mit wein u. bier schlecht versehen. Da ward mir auf dem Land gut. In Civita vecchia war ich gleich wieder gesund. wir sahen 2 Römische Galeeren auslaufen, Türkischen Seeräubern nachjagen, welche Neapolitanische Faluquen (?) verfolgten. In dem Galeeren Hof hab ich über 100 gefangene Türcken gesehen. Die Nacht fuhr ich zu Lande mit einem Französischen Holzhändler und dem schwedischen Lieutenant nach Rom. In Rom hielt ich mich 2 Monathe auf sahe das göttliche Rom. Reisste den 2ten Sept. mit einem Maylander Kaufmans Sohn mit einem Veturino und noch 4 andern veturinen über die Pontinischen Sümpfen ab, in einer Nacht musten wir die Pferde wohl 4 Stunden füttern, zum Unglück grad in einem Kay (?) wo die Arbeiter aus den Sümpfen sich aufhalten. Die Menschen sahen aus, als hätten sie gelb wachsene larven, ich ward in Rom gewarnt, ich sollte ja an solchen gefährlichen Orten nicht schlafen, meinen Reisgefährten konnten wir hiervon nicht abhalten, ich logirte in Neapel nicht mit Ihm, hab ihn auch nicht mehr gesehen. Ein Russischer Major ist als Courier 5 Tag nach mir angekommen, starb den andern Tag. Ich gab meinen Brief an einen Östreichischen Legations Rath Hadrava ab, der auch Lehrmeister der Lyra beim König war, ich ward mit einem Post Zug zum König nach Castellamare abgeholt, als der König von der Jagd kam, war ein Courier von Spanien angekommen. Da war nun kein Concert, fuhr dann nach dem Souper wieder nach Naples. Den andern Tag hatte ich richtig das fallende (?) Fieber von der Malaria. Ich lag 14 Tag sehr gefährlich. Der König schickte mir seinen Arzt, auch Medicine. man verwandelte es in ein kaltes Fieber. Der K: lies sich so oft nach mir erkundigen, ich ward wieder abgeholt. Der K: freute Sich sehr. Er fragte: ich habe gewis eine schöne Deutsche Romanze. Die Königin sagte: ich bin eine Deutsche,¹⁸⁾ habe nie Deutach singen gehört. es gleng ohne ouverture an, ich sang Leon pigato von Sachini¹⁹⁾ — damals mein cheval de battaglia, die bis ins tiefe B gieng — der K: sagte: Der hat eine Stimme, Er könnte eine Seeschlacht Commandiren. Dann sang ich die Romanze zu Stephen sprach im Traume, man hat dem K: den Text übertragen. Er fand viel Ausdruck in der Composition. Der K: sagte: nun können wir den Barbier von Sevilla von Paisiello geben, Fischer macht den Bartolo. Ich fuhr wieder nach Naples. Als ich mir mehr erholte, ward ich in das prächtige Caserta geführt, wo wir den Barbier einstudirten. Der König kam 2 mal in die Proben, ich ward sehr schwach, hab noch in einigen Concerten gesungen,

¹⁷⁾ Randbemerkung des Biographen „Wegen Windstille musten wir wohl einen Tag in Ansicht von Corsica still liegen. Den andern Morgen sagte mir der schwedische Lieutenant: wir werden heute noch einen Sturm haben, da wir 2 Delphinen mit einander spielen sahen. Richtig! abends 7 Uhr fieng es an, so was schreckliches hab ich nie gesehen. auf dem Lande kann man sich so was nicht vorstellen. dauerte bis Uhr, den andern Tag abends 7 Uhr wars richtig wieder da bis 11 Uhr“.

¹⁸⁾ Ferdinand I., Anton Paschalis (1751—1825), damaliger König von Neapel, war vermählt mit der Erzherzogin Maria Karoline Louise v. Oesterreich (1752—1814).

¹⁹⁾ Antonio Maria Gasparo Sacchini, einer der bedeutendsten Opernkomponisten der Neapolitanischen Schule (1734—1786).



man wollte mich fürs Teatro Fiorentino engagiren. Ich solte auch meine Frau kommen lasen. Ich konnte mich aber nicht entschliessen. Es kam einer von Rom der mich fürs Teatro della valle engagirte. Ich kam vor Weihnachten an. Der Kaiser Jos: kam d. 24ten Dec: an, den 25ten Morgens machte ich meine Aufwartung. Der K: hatte mich fast nicht gekannt, so übel sah ich aus. ich hatte noch eine audienz da er von Naples kam. In Mayland sah Er mich durch sein Fenster, lies mich hinauf rufen, ich war nicht dazu angezogen. In Triest traf Er mich als Er ausfahren wollte. Er bot mir an: wenn ich nach Wienn wollte. Die Tag gieng ein Courier dahin. ich nahm es mit höchstem Dank an; ich kam 2 Tag vor dem Kaiser an, ich machte meine Aufwartung, ich sagte: ich komme an, unterthänigst zu danken, und komme zugleich um eine Gnade zu bitten, ich hatte schon hierher (geschrieben) um einen Concerttag in den Fasten zu haben, nun übermorgen giebt Mozart den Donnerstag vor Palm Sontag als den letzten Tag sein Concert, ich wollte bitten wenn E: M: den Samstag erlauben wollten — ja das ist zu nah vor der Karwoch — Erlauben E: M: kommen aber von Rom, werden doch etwas dispensiren gelernt haben — Er lachte, nahm den anderen Menschen ihre Supliquen ab. Er kam wieder, sagte: weis er was? nehm Er den Palmsontag vielleicht ist's noch besser. Ich war auser mir, lies aber gleich mein Concert anonciren, man wollte es kaum glauben. Mein Concert ward zum erdrücken voll; es war Zufall sonst ist ein geistlichs (Concert) im Schloss in Hernals es sind da die Stationen zum Öhberg, wo sonst alles aus Wienn hinausstürmt, es hatte aber den ganzen Tag ganz fürchterlich geschneyet und so ward mir das Glück. Es war damals eine Italiänische Truppe in Wienn, die erste Sängerin hatte Sich die folgende Jahre den Palmsontag nicht nehmen lasen. Ich reiste über Prag wo ich einem prächtigen Grosen Ball bei(wohnte) den der Kaiser da gab. In Dresden sang ich bei Hof im Concert auch in der Kirch. Von da reiste ich nach Regensburg es ward mir engagement auch für meine Frau angebothen. es war eine ganz brave Italiänische Oper engagirt. ich nahm es an, meine Frau auch. Wir blieben 5 Jahr, ich brauchte alle Jahr einige Monath zum Reisen an die nahe kleine Höfe. Anno 88 reiste ich nach Berlin, sang 2 mal in Potzdam bei seiner Majestät, in Berlin gab ich ein Concert, sang 2 mal bei Ihrer Majestät der Königin, gieng auch nach Schwedt, wo ich einige mal bei Hof sang. In Berlin machte ich die mir so werthe Bekandschaft mit dem lieben Kappelmeister Reichardt; reiste wieder nach Hause, Das Jahr darauf bekam ich eine Einladung²⁰⁾ auf den Septem: nach Berlin. Der König habe Ihm aufgetragen, eine Oper zum Geburtstag Ihrer Maj. der Königin den 16ten Octob. zu schreiben. Filistri schrieb die Oper Brenno,²¹⁾ Mad. Todt sang noch einmal darin. Brenno sei meine Rolle und Er würde für mich schreiben; ich kam zur rechten Zeit an, und wie diese Oper ausgefallen, wissen noch viele Berliner davon zu reden. Den andern Tag gieng (ich) zum König. Der fragte ob man mich hier haben könne. Reichardt sagte Er zweiffe nicht und so ward die Sach gleich richtig. Anno 1790 hohlte ich meine Famiglie.²²⁾

Soweit Fischers Aufzeichnungen. Karl Freiherr v. Ledebur, der die Autobiographie für sein Tonkünstlerlexikon²³⁾ auszugsweise citiert, setzt hinzu, dass Fischer mit einem Gehalt von 2000 Thalern bei der königl.

²⁰⁾ Von Reichardt.

²¹⁾ Siehe Anmerk. 10.

²²⁾ Berlin 1861.

italienischen Oper zu Berlin als erster Bassist angestellt worden sei und berichtet nach Aufzählung der Rollen, in denen Fischer gesungen, noch folgendes:

„Im Jahre 1792 trat er mit seiner Gattin in die erst kürzlich durch Fasch²³⁾ gestiftete Singakademie, zu deren ersten Mitgliedern er daher gehört. Im Jahre 1794 ging er mit Erlaubnis des Königs nach London, wohin er berufen war und von wo er ruhmgekrönt zurückkehrte; eine zweite Reise dahin machte er i. J. 1798. — Im Jahre 1811 ward er pensionirt, war jedoch schon seit 1806 fast gar nicht mehr beschäftigt. Er starb 1825 zu Berlin und soll ein bedeutendes Vermögen hinterlassen haben. Seine älteste Tochter, später Mad. Vernier-Fischer, geb. 1782, liess sich in den Jahren 1803—1805 in Berlin als Sängerin häufig hören und ward 1804 mit 3000 Ducati Gehalt als Primadonna in Neapel engagiert. Sie soll später in Wien eine Gesangschule für junge Mädchen errichtet haben. Sein Sohn Joseph (Anton) erbte seinen Ruhm als Sänger. Seinen letzten Triumph feierte er in Hummels Semiramide. Von seiner Komposition erschien *Der Kritiker und der Trinker*, ein Wechselgesang von Karl Mühler, Berlin, Maurer 1802. Sein Bild ist von Reynold (also in England) gemalt.“

Wer einigermassen mit der Geschichte der deutschen Oper bekannt ist, wird beim Durchlesen der Aufzeichnungen von Ludwig Fischer den Umstand auffallend finden, dass der Biograph den Namen seines Freundes Mozart, mit dem er drei Jahre in Wien zusammenlebte, bloss ein einziges Mal erwähnt und auch da nur ganz obenhin, als handle es sich um weiter nichts, als um einen Konkurrenten auf dem Gebiete des Konzertwesens. Dass ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Männern bestand, darf wohl angenommen werden, denn wie hätte Mozart einem Sänger einen grösseren Dienst erweisen können, als durch die köstliche Rolle des Osmin (Entführung), die eigens für die aussergewöhnlichen Stimmittel, sowie für die Persönlichkeit Fischers geschaffen war. Wie hoch Mozart den tüchtigen Sänger schätzte, beweist der Brief vom 26. September 1781, in welchem er seinem Vater den Plan zur „Entführung“ auseinandersetzt:

„Die Oper hatte mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephani,²⁴⁾ eine kleine Arie daraus zu machen, und dass, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die zwei zusammenschwätzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiss eine vortreffliche Bassstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Originalbüchel das einzige Liedchen zu singen, und sonst nichts, ausser in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Akte eine Arie bekommen,

²³⁾ Karl Friedrich Christian Fasch, geb. zu Zerbst 1738, gest. zu Berlin 1800.

²⁴⁾ Dichter des Operntextes.

und wird auch im zweiten noch eine haben. Die Aria habe ich dem Herrn Stephani ganz angegeben, und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephani ein Wort davon wusste. — Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muss. — Der Zorn des Osmins wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. — In der Ausführung der Aria habe ich seine schönen, tiefen Töne schimmern lassen. — Das: D'rum beim Barte des Propheten etc. — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai — ganz in einem andern Zeitmasse und andern Tone eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Mass und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Well aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Tone der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D minore, sondern den weitem A minore dazu gewählt . . .“

Nun, ich meine, Ludwig Fischer wird die Bemühungen des genialen Tondichters gewürdigt und ihm seine Gegenliebe nicht versagt haben. In der Autobiographie finden wir jedoch nichts davon; wohl aber spricht Fischer mit Hochachtung von J. F. Reichardt, dem Komponisten der Oper „Brenno“. Wo ist also der Grund des Schweigens zu suchen?

Aus den Briefen, die Mozart im Juli 1782 nach Salzburg schreibt, ersehen wir, dass die neue Oper, die ihre ersten Aufführungen am 12., 19., 26. und 30. Juli erlebte, jedesmal trotz der steten Kabale grossen Beifall gefunden habe. Nur bei der zweiten Aufführung hatte es nicht ganz geklappt, wie der Komponist sich äusserte:

„Gestern²⁵⁾ ist meine Oper zum zweiten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl noch vermuthen, dass gestern noch eine stärkere Kabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Akt ging verloren, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war also das Schluss-Terzett, da machte aber das Unglück den Fischer (Osmin) fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer (Pedrillo), — und Adamberger (Belmonte) allein konnte auch nicht Alles ersetzen; mithin ging der ganze Effekt davon verloren, und wurde für diess Mal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, dass ich mich nicht kannte, so wie auch Adamberger, und sagte gleich, dass ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen . . .“

Vielleicht hat Mozarts einmaliger Zorn den empfindlichen Fischer-Osmin in dauernde Missstimmung gegen den Meister versetzt?

Chi lo sa?

²⁵⁾ Brief an Leopold Mozart in Salzburg vom 20. Juli 1782.



ALOIS SCHMITT

(† am 15. Oktober 1902)

Von Otto Schmid-Dresden



Ein schöner Tod, der dem Hochbetagten beschieden war! Die Generalprobe zu dem ersten der allwinterlich stattfindenden Konzerte des Dresdener Mozart-Vereins hatte das Orchester desselben um seinen Leiter versammelt. Man hatte eben das erste Stück der Vortragsordnung beendet, eine vom Verstorbenen dem Andenken des Königs Albert von Sachsen gewidmete Komposition „In memoriam“, als er zusammenbrach, tödlich vom Schlage getroffen. Was er dem von ihm mitbegründeten Verein war, das soll später, wenn dieses selber einmal hier eingehender behandelt werden wird, besonders gewürdigt werden. Es mag genügen, gegenwärtig zu betonen, dass Alois Schmitt, der doch in einem, ihm das Anrecht auf ein otium cum dignitate gewährenden Alter an dessen Spitze trat, sein Ansehen nach innen und aussen fest begründete und seine Finanzkraft dergestalt mit fördern half, dass in nicht allzuferner Zeit die in „Mozart Getreuen“ in der Lage sein werden, ein Bildwerk ihres Schutzpatrons der Stadt Dresden zum Präsent zu machen.

In Alois Schmitt ging ein Musiker von nicht gewöhnlicher Bedeutung heim. Gefestigt in seiner Kunstanschauung, war der Verblichene kein „Rückwärtser“. Seine Liebe zu den alten Meistern gründete sich auf die in langjähriger praktischer Thätigkeit errungene Erkenntnis, dass jedes Fortschreiten nur um des Fortschreitens selber willen, d. i. die Sucht nach Neuem, noch nicht Dagewesenem, einem Bauen ohne Fundamente gleicht. Und wie wenig er kühnstem Vorwärtsstreben abgeneigt war, das beweist vielleicht am besten, dass er stolz darauf war, Richard Strauss für das von ihm im November geplante Konzert des Mozart-Vereins gewonnen zu haben! Er blieb aber auch damit nur sich selber treu. War er doch auch einer der Ersten gewesen, die für Wagners Nibelungen-Dramen eintraten. Das war in seiner Schweriner Zeit, der Zeit, die seinen musikalischen Ruf begründete. Seine künstlerische Laufbahn hatte er bekanntlich als Pianist begonnen, für welchen Beruf er von seinem Vater, dem „Etuden-Schmitt“, trefflich vorbereitet worden war. Erst dann wurde er Bühnenkapellmeister, zunächst in Würzburg, Aachen u. s. w. Im Jahre 1857 kam er nach Schwerin, wo er bis zum Jahre 1892 im Amt blieb. Von da lebte er dauernd in Dresden. Schmitt trat überdies auch als trefflicher, formgewandter Komponist nicht ohne Erfolg hervor. Daneben versuchte er sich in letzter Zeit auf dem Felde der musikalischen Bearbeitung am bedeutsamsten und besonders eingreifend mit seiner Rekonstruktion der c-moll-Messe von Mozart, die freilich auch nicht allenthalben gutgeheissen wurde.





RICHARD WAGNER UND DIE JULI-SYMPHONIE
VON HECTOR BERLIOZ

Mitgeteilt

von Richard Sternfeld-Friedenau



Elx Weingartner hat in dem zweiten Symphonie-Konzert der Königl. Kapelle zum erstenmal in Berlin die Trauer- und Triumph-Musik aufgeführt, die Hector Berlioz 1840 für die „Translation“ der im Juli 1830 in Paris in den Revolutions-Kämpfen Gefallenen geschrieben hat. Wenn dieses wahrlich verdienstvolle Unternehmen ihm damit gelohnt wurde, dass einige ungeschliffene Hörer ihn anzichten, so wird er sich zu trösten wissen mit der ausserordentlich hohen Schätzung, in der jenes Berlioz'sche Werk bei Richard Wagner stand.*) Da Wagners Urteile aber in seinen Pariser Kritiken zu finden sind, die, in Dresdener Zeitungen vergraben, leider noch immer einer Wiedererweckung harren, so möge es erlaubt sein, sie hier anzuführen:

(Dresdener Abendzeitung vom 5. Mal 1841). „Und dennoch kann man es Berlioz nicht absprechen, dass er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juli-Gefallenen geschrieben, empfand ich lebhaft, dass jeder Gamin mit blauer Blouse und roter Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse; freilich würde ich dieses Verständnis mehr ein nationales, als ein populäres nennen sollen, denn vom Postillon von Longjumeau bis zu dieser Juli-Symphonie ist allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel Willens, diese Komposition allen übrigen Berlioz'schen vorzuziehen; sie ist edel und gross von der ersten bis letzten Note, aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt. Rechne ich noch das Verdienst hinzu, das sich Berlioz durch die überaus edle Behandlung der ihm hier allein zu Gebote gestellten Militär-Blasinstrumente erwarb, so muss ich wenigstens in Bezug auf diese Symphonie widerrufen, was ich oben über die Zukunft der Berlioz'schen Kompositionen sagte; ich muss mit Freude meine Überzeugung aussprechen, dass diese Juli-Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt.“

Man könnte nun glauben, dass es der grossartige Eindruck der öffentlichen Volks-Aufführung war, der den anwesenden deutschen Meister fortgerissen. Aber auch bei der zweiten Aufführung im Konzerte wurde sein Urteil bestätigt, wie aus einem Bericht, den Glasenapp (I, 362) citiert, hervorgeht:

„Wer vor Langeweile und Dégoût noch nicht aus der Haut gefahren war, der musste zum Schluss seiner Apotheose in der Juli-Symphonie es vor Freude thun; denn das ist das Merkwürdige: in diesem letzten Satze sind Sachen, die an Grossartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden können.“

Man kann sagen, dass weder über ein früheres noch über ein späteres Werk von Berlioz der deutsche Meister mit ähnlicher Begeisterung geurteilt hat.

*) Vielleicht hätten die Zischer sich geschämt, wenn ihnen ein Programmbuch die Urteile Wagners vor Augen geführt hätte. Aber dazu haben sich die Symphoniesoiréen der Königl. Kapelle bekanntlich noch nicht aufgeschwungen. Man braucht kein Freund weitschweifiger Programmbücher mit Notenbeispielen (alias Eselsbrücken) zu sein und wird sich doch beleidigt fühlen durch den Zettel, den man in den Weingartnerschen Konzerten als Programm erhält. Von einem Gefühl des noblesse (oder richesse) oblige keine Ahnung!



DIE EINWEIHUNG
DER KÖNIGLICHEN HOCHSCHULE
FÜR MUSIK IN BERLIN
Von Max Steuer-Charlottenburg



Dem Zuge nach Westen, den das Berliner Kunstleben in den letzten 30 Jahren eingeschlagen hat, ist bekanntlich auch die Musik gefolgt. Nachdem in den letzten Jahren in Berlin W. der Bechstein-Saal und der Beethoven-Saal eröffnet worden sind, hat nun in den ersten Tagen dieses Monats auch die Königliche Hochschule für Musik ihr neues Heim im äussersten Westen Berlins, richtiger gesagt auf Charlottenburger Terrain, bezogen. Während die Hochschule für bildende Kunst ihre Hauptfronten nach der Hardenberg-Strasse hat, hat die Hochschule für Musik sich ihr neues Heim, von den Architekten Kayser und v. Grossheim innerhalb dreier Jahre erbaut, derart eingerichtet, dass die etwa 200 m lange Hauptfront nach der Fasanenstrasse zu liegt. Wer sich der bescheidenen Anfänge erinnert, aus denen die Königliche Hochschule für Musik seit Anfang der 1870er Jahre, zuerst im Raczinskischen Palais (auf dem Terrain, wo sich gegenwärtig das Reichstags-Gebäude befindet) hervorgegangen ist, wer bedenkt, wie relativ kümmerlich, beengt und teilweise unzweckmässig noch das Gebäude in der Potsdamer-Strasse 120 war, der wird den jetzigen Neubau auf alle Fälle guthessen müssen, selbst wenn sich im Laufe der Zeit herausstellen sollte, dass auch hier nicht alles Gold ist, was glänzt, und dass mit der unberechenbaren Dame Akustik trotz aller Vorsichtsmassregeln nicht dauernd gut auszukommen ist.

Das jetzige Gebäude enthält ausser der wertvollen Bibliothek und dem Museum für Musikinstrumente, den eigentlichen Schulräumen und den verschiedenen Arbeitszimmern auch zwei Konzertsäle, einen grösseren und einen kleineren; der letztere, der etwa 500 Personen fassen mag, ist für sogenannte „intime Musik“ berechnet, während der grosse über 1500 Personen fassende Konzert- und Theater-Saal die eigentliche pièce de résistance des Ganzen ist. Dieser Theater-Saal ist zweifellos von den Architekten mit all dem Raffinement versehen worden, das sich unsere hoch gesteigerte Technik auf dem Gebiete der Beleuchtung, des Schallwesens etc. angeeignet hat. Es sind hier verschiedene Experimente gemacht worden, von denen wir gern hoffen wollen, dass sie im Laufe der Zeit die ihnen entgegen gebrachten Erwartungen auch erfüllen werden. So hat man u. a., um eine gute Akustik zu erzielen, und namentlich, um den in Konzertsälen häufig so ungemein unliebsamen Störenfried des Widerhalls möglichst unschädlich zu machen, zwischen Mauer und Holz starke Luftschichten gelassen. Die Beleuchtung geschieht durch elektrische Krystallkronen mit Nernst-Lampen. Auch sonst sind all die Hilfsmittel, welche die Elektrizität und Mechanik in modernen Konzertsälen bietet, bestmöglichst verwertet worden, so dass z. B. das Orchester unter Umständen versenkt werden kann. Die Schulzimmer sind ebenfalls nach Möglichkeit von einander isoliert worden, derart, dass zwischen den einzelnen Zimmern Wände mit Kork, Schwammsteinen und Isolier-



schichten aufgeführt worden sind, die natürlich den Zweck haben, den Schall möglichst zu dämpfen. Mit besonderer Liebe — à tout Seigneur tout honneur — ist das Arbeitszimmer des Direktors Prof. Joachim ausgestattet worden. Ein grosser von Ekmann entworfenen Flügel bildet eine ebenso wertvolle wie harmonische Zierde des Raumes.

Am 2. November hat nun die feierliche Einweihung der Hochschule in Gegenwart beider Majestäten stattgefunden. Lag dabei in gewisser Beziehung auch der Schwerpunkt auf der Akademie der bildenden Künste, so hat doch auch die Musik insofern dabei ihren wesentlichen Anteil gehabt, als Sancta Caecilia dem Ein- und Ausgang ihre Mitwirkung verlieh. Die eigentliche Einweihung durch des Kaisers Majestät fand in der Aula der Kunst-Akademie statt und erhielt ihre charakteristische Signatur durch eine durch die Tageszeitungen bekannt gewordene Rede des Kaisers, die man als ein Programm bezeichnen kann. Aus des Kaisers Ansprache seien folgende Sätze besonders erwähnt:

„Wie Ich es aber als eine der vornehmsten Pflichten des Herrschers ansehe, in seinen Landen die den Menschen veredelnde Kunst zu fördern und auf deren gesunde Entwicklung sein Augenmerk zu richten, und wie Ich während Meiner bisherigen Regierung stets darauf bedacht gewesen bin, dieser Pflicht gerecht zu werden, so kann Ich auch die jetzige Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne an Lehrer wie Schüler die ernste Mahnung zu richten, in enger Anlehnung an die unerreichbaren klassischen Vorbilder und in treuer Nachfolge der zahlreichen grossen Meister aller späteren Jahrhunderte, welche der Kunst sich geweiht und sie fortentwickelt haben, sowie insbesondere derjenigen Meister, welche an der Akademie gelehrt oder ihre Ausbildung erhalten haben, die Ideale der Kunst in den durch Überlieferung und die unwandelbaren Gesetze der Schönheit, Harmonie und Ästhetik gewiesenen Bahnen zu hüten und zu pflegen. Selen Sie sich allezeit der grossen Kulturmission bewusst, welche die von Gott begnadeten Jünger und Träger der Kunst zu erfüllen haben: durch ihre Arbeit das Volk in allen seinen Schichten aus dem Getriebe des alltäglichen Lebens zu den Höhen der Kunst zu erheben und das den germanischen Stämmen besonders eigene Schönheitsgefühl und den Sinn für das Edle zu hegen und zu stärken.“

Nach des Kaisers Rede kam die Musik zu ihrem Recht. Im neuen Konzertsaal der Hochschule fand in Gegenwart der Majestäten und der grossen Festversammlung eine musikalische Vorfesier statt; ihr Programm bestand aus dem bei solcher Gelegenheit üblichen Menu: einer wohl ad hoc komponierten Hymne von Max Bruch für Chor, Orgel und Orchester, der Beethovenschen Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ und Händels Hallelujah. Die battuta schwang Max Bruch. In einer zweiten kürzeren Rede präzisierete der Monarch seine Stellung auch zur Musik, indem er zu Joachim sagte:

„Sie wissen, welche grosse erzieherische Bedeutung Ich der Musik und ihrer Pflege zuerteile. Sie haben sie vornehmlich in ihrer Wirkung auf das Gemüt und das ganze Seelenleben zu erfassen. Die Musik erleuchtet, erhebt und formt die Seele. Ich halte Mich überzeugt, dass Sie und das gesamte Lehrerkollegium Ihre Tätigkeit in solchem Sinne erfassen und ausüben werden.“

Es versteht sich, dass der bei solchen Anlässen übliche Ordensseggen nicht ausblieb; auch veranstaltete die akademische Jugend einen Fackelzug. Ein solennes Festmahl, an dem auch die zahlreichen Vertreter anderer Hochschulen als Gäste teilnahmen, und eine Aufführung von Händels Messias beschloss die offiziellen Festlichkeiten. Jedenfalls darf Direktor Joachim mit den ihm in den Festtagen dargebrachten Huldigungen vollauf zufrieden sein.



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

FESTBLÄTTER zum 6. deutschen Sängerbundesfeste in Graz 1902, Hefte 9 und 10. — Aus dem reichen Inhalt dieser vornehmen und interessanten Festschrift, welche die Bedeutung dieses Sängerfestes für den deutschen Volksgedanken in Österreich recht erkennen lässt, seien die folgenden auf Musik bezüglichen Beiträge hervorgehoben. Zuvörderst eine Veröffentlichung „Unbekannter Ländler von Franz Schubert“ durch Dr. Wilhelm Kienzl. Schubert, der im September 1827 in Graz verweilte und sich daselbst sehr wohl fühlte, hat dort so manches komponiert oder konzipiert: Beweis dessen die Komposition Leitnerscher Gedichte, die Grätzer Walzer, der Grätzer Galopp, der vierhändige „Kindermarsch“ u. v. a. m. Ein Schubert-Manuskript, das ursprünglich im Besitz des Eigentümers von Schloss Wildbach war, wohin Schubert einen Ausflug unternommen hatte, enthält elf Ländler, die Schubert aber schon 1816 komponiert hat. Die Ländler scheinen für zwei Violinen und Bass gedacht zu sein. Ferner eine Studie von August Göllerich „Franz Liszt als Männerchor-Komponist“ betitelt. Der Verfasser legt dar, dass „Liszt als Meister des Männerchores Geltung habe und in der Literatur des Männergesanges einen der edelsten Melodiker bedeute“; er bedauert, dass unsere Zeit Liszt als etwas „Veraltetes“ übersehe und meint, es werde mit Liszt ähnlich gehen, wie mit J. S. Bach, „den erst eine spätere Zeit als grössten Melodiker ausgrub“. „So sehr das Gesamtschaffen Liszts den Charakter vollster Universalität trägt, zeigt es sich doch am meisten berührt von der germanischen Poesie, Goethe, Schiller, Herder und anderen unserer Dichter. Liszts Werke deutsch-nationaler Richtung reihen ihren Schöpfer den sinnigsten Meistern deutscher Tonkunst an.“ Göllerich beklagt es tief, dass man Liszts Lieder und grosse Vokalwerke so wenig aufführe. — „Richard Wagner und der deutsche Männergesang“ nennt Dr. Ernst Decsey seinen wert- und stimmungsvollen Beitrag. Er sagt, es sei falsch, zu glauben, Wagner habe den Wert der Gesangsvereine und des Männerchores unterschätzt oder missverstanden. Sagte doch Wagner selbst seinerzeit „Siehe da, wenn wir so als Sänger aus allen Winkeln zusammenkommen, steht plötzlich der eigentliche ‚Deutsche‘ da, wie er eben ist und wie aus ihm zu Zeiten schon so manches Tüchtige gemacht worden ist.“ Den besten Beweis liefern aber seine Partituren: — „Es giebt wohl kaum einen zweiten dramatischen Komponisten, der im vierstimmigen Männerchorsatz so viel und so viel Herrliches geschrieben hat wie Wagner. Beinahe in jedem Werke finden sich grosse Vokalsachen für Männerstimmen. Theorie und Praxis liegen sich also wieder einmal in den Haaren.“ Daran schliesst Decsey eine Zusammenstellung Wagnerscher Männerchöre. Da giebt es eine Gruppe kriegerischer Chöre („Rienzi“, „Lohengrin“, „Götterdämmerung“); eine zweite religiöser Chöre („Tannhäuser“, „Parsifal“, „Liebesmahl der Apostel“); eine dritte, die das Volk bei der Arbeit aufsucht: die Matrosen im „Holländer“ und im „Tristan“, die Handwerkerzünfte in den „Meistersingern“. — Ein Aufsatz von Aurelius Polzer behandelt das Thema „Robert Hamerling und die Musik“. Hamerling war vom 10. bis zum 14. Jahre Sängerknabe im Stifte Zwettl, trat aber dadurch kaum in eine engere Verbindung mit

der Musik. Später erlernte er das Klavierpiel und spielte während der 1848er Sturmtage die Marseillaise. Nach seiner eigenen Aussage „betrieb er nach seiner Weise die selbsterlernte Klaviermusik“, klimperte auch auf der Gitarre und quälte sich eine Zeitlang sogar mit einer eigensinnigen, pessimistisch verstimmten Geige. 1862 schreibt er: „Neben dem Naturgenuss war es die Musik, bei der ich Erholung von geistlähmenden körperlichen Leiden suchte — aber freilich nur Musik in einer ihrer einfachsten Gestalten: in der des Gitarreklimperns, da ein anderes Tonwerkzeug mir nicht zur Verfügung stand.“ Besonders aber blieb Hamerling dem Klavier treu. Eine Zeitlang mussten ihm freilich Beethovens Sonaten „die gesamte deutsche Musik ersetzen“; neben Beethoven erquickte ihn „der heiterprächtigen, glänzenden Weber“. Viel später erst lernte er Chopins und Schumanns Klavierwerke kennen. Er sagt selbst: „Ich kam von Chopin und Schumann seither nicht wieder los. Manches gefiel mir daneben, entzückte mich für den Tag, aber mein festes Stammrepertoire bildeten und bilden noch jene beiden.“ Ihnen gegenüber aber „bewährte sich Beethoven mit seinen breiten, wuchtigen, gigantischen Formen, mit seinem aus der tiefsten Tiefe, aus der vollsten Fülle geschöpften Tonleben noch immer in seiner Übergewalt.“ Noch sei abschliessend Hamerlings bedeutungsvoller Ausspruch wiedergegeben: „Das Wesen der deutschen Musik besteht in der innersten Ineinsbildung von Dicht- und Tonkunst, in der Tiefe und Wahrheit idealen Gefühlsausdrucks, in der dramatischen Gestaltungskraft, mittelst welcher sie nicht bloss auf lyrischen Gefühlsausdruck oder gar nur blossen Ohrenkitzel abzweckt, sondern, der gedankenvollen Tiefe des deutschen Geistes entsprechend, die bewegenden Mächte des Seelen- und Weltlebens samt ihren Kontrasten und Konflikten dramatisch gestaltet und in tief ergreifenden Tongebilden verkörpert.“

DRESDNER JOURNAL 1902, No. 168. — Otto Schmid spricht sich in der Fortsetzung seiner Abhandlung ausführlich über „König Albert als Musiker“ aus. Der sächsische König genoss als Jüngling den Klavierunterricht von Benisch und Karl Krägen (1797—1879), später während seiner Bonner Studienzeit den des Musikus Simweck. Er verfügte bald über grosse historische, theoretische und technische Kenntnisse, musizierte mit zahlreichen Dresdner Künstlern zusammen und pflegte namentlich die Kammermusik mit Vorliebe. Als König entwickelte er grosse Sorgfalt und grosses Interesse für seine Kapelle, deren Mitglieder er alle kannte, deren Konzerte er möglichst ausnahmslos besuchte. „König Albert war die Musik Herzenssache. Sie war ihm eine holde Gefährtin auf seinem Lebenswege. Und als solche stand sie ihm selbst in seiner letzten Leidenszeit noch zur Seite, indem sie noch seinen Lebensabend mild verklärte!“

ALLGEMEINE ZEITUNG (München), Beilage. 1902, 22. 8. — Als „Ein vergessener schwäbischer Komponist“ wird Friedrich Jonathan Knapp von Rudolf Krauss ausgegraben. 1784 zu Schmiedefeld als Sohn eines höheren Beamten geboren, studierte Knapp an der Universität Tübingen Cameralia, wo er mit Justinus Kerner zusammen wohnte und bald der vertraute Freund Uhlands und anderer schwäbischer Romantiker wurde. Auch seit seiner Anstellung als Registrator in Stuttgart blieb Knapp mit Uhland zusammen. Seine kompositorische Thätigkeit, durch den 1817 allzufrüh erfolgten Tod jäh abgekürzt, war gross und umfangreich. Er schrieb einen Einakter „Der Minnesänger“ (Text nach Kotzebue), ein Singspiel von Uhland und Kerner „Der Bär“ betitelt, eine vieraktige Oper „Die Maler“ und ein komisches Singspiel „Elias Rips-Raps“; ausserdem eine melodramatische Bearbeitung von

Schillers „Taucher“ und zahlreiche Lieder, darunter Uhlands Wanderlieder und Körnersche Schlachtengesänge.

- DIE GESELLSCHAFT** (München), 1902, No. 15/16. — Die Literatur über das Prinzregententheater in technisch-architektonischer Hinsicht erfährt eine Bereicherung durch Adolphe Appias technische Studie „Der Saal des Prinzregenten-Theaters“. Der Verfasser behandelt vorerst alle Vorzüge des Bayreuther Hauses und geht sodann, nachdem er so die unerlässlichen Erfordernisse einer modernen Wagnerbühne festgestellt hat, auf das Prinzregententheater über. Über dieses hat er nur Worte des schärfsten und härtesten Tadels. Die hellen Farben der Wände, die schreienden gleichgültigen Verzierungen der Decke, alles dies erscheint ihm höchst unzweckmässig. Das „in ein Loch gesperrte“ Orchester klingt abscheulich: die Bläser verschwinden, Orchester und Singstimmen verschmelzen nicht zu einem Ganzen, man hat den Eindruck in einem Trichter zu sitzen, der in das dunkle Loch des Orchesters mündet. „Was sollen wir sagen, wenn man uns einen Saal als die Verwirklichung der Idee eines allvermögenden Genies, als würdig, der deutschen Kunst gewidmet zu sein, anpreist und wir nun entdecken müssen, dass die Erbauer, mit hochmütiger Geringschätzung des wunderbaren Hauses, das der Meister selber errichtet, ein plumptes Unvermögen, ästhetische Grundbegriffe auch nur zu fassen, und für feineres künstlerisches Empfinden eine wahre Barbarei des Geschmackes kund gegeben haben?“
- DE VIOLIER** (Antwerpen) 1902, No. 11—14. — Eine „Peter-Benoit-Nummer“ nennt sich das prächtige Heft. Es enthält zunächst eine liebevolle Biographie Benoits (1834—1901), über dessen „werkwijze“ (Art zu schaffen) wir Seltsames erfahren: „wanneer hij een gedicht tot componeeren kreeg, liep hij er weken mee in zijn zak rond, las en herlas het, om dan ten slotte naast het gedicht de eerste musikale typen neer te schrijven, die later de grondslagen van zijn compositie zullen vormen. En dan werkt het in zijn gemoed verder; de motieven vormen zich, breiden zich nit; de orchestratie rijst voor zijn zienersoog op, de eenheid is zich in zijn geest aan't nitbeelden. Alles zingt in hem; hij leeft in zijn werk een goed als zijn werk in hem leeft.“ Martin Rudelsheim veröffentlicht „onuitgegeven stukken“ (ungedruckte Stücke) von Benoit und giebt eine Bibliographie, welche Benoits musikalische und literarische Werke sowie die Literatur über Benoit und dessen Werke enthält. Zahlreiche Bilder und Schriftproben verleihen dem Heft, das auch äusserlich schön ausgestattet ist, besonderen Wert.
- DIE KULTUR**, Heft 5. — Hier findet der wertvolle Aufsatz Koegels „Zur Psychologie Wagners“ sein Ende. Er erklärt, dass einer Natur wie Wagner die Kunst nur „die Ekstase, die aus Qualen geborene Rauschvision des sich unselig Fühlenden, der sich nach ewig Unerreichbarem sehnt“ sein konnte. Diesem ekstatischen Grundbedürfnis entsprechen die von Wagner behandelten Probleme, namentlich die Vision einer Erlösung. Koegel führt dies aus von Rienzi bis Amfortas. Überall der Kampf des Genius mit einer verständnislosen Welt, eine Erlösung wie ein Hinabtauchen ins Dunkel. Das einzige heitere Werk mit lösbaren Konflikten, die Meistersinger, sind die Vision der Erlösung seiner Kunst mitten in den schwersten Zeiten. Eine solche „Kunst der Ekstase“ muss „eine Kunst des Ausdrucks um jeden Preis, ein Sturm der rasenden Leidenschaft“ sein, ein „Wogen ekstatisch entrückter, schmerzhaft verzückter Wonnen“, zu dem als Gegenbilder „Visionen überirdischen Glanzes, seligen Friedens, mildester Ruhe“ kommen. Diesem psychologischen Grundwesen entspricht der technische Charakter von Wagners Musik:

die Steigerungen ins Unermessliche, die raffinierten Effekte in Harmonie, Instrumentation und Rhythmus, die „fessellose Chromatik“ u. s. w. Wagner ist somit „der offenste, vollendetste Ausdruck der modernen Seele“, allein da jede Kunst aus ihrer Zeit geboren und von ihrer Zeit empfunden und verstanden wird, entsteht die Frage: „Wird dies wirklich die Kunst der Zukunft sein.“ Sie bejahen, „heisst annehmen, dass alle Zukunft unsere Dekadenz behalten würde . . . Man kann sich vorstellen, dass eine verjüngte, gesünder gewordene zukünftige Menschheit keinen Zugang mehr zu dieser späten, raffinierten Kunst haben würde, weil ihr die Vorbedingungen dazu, ein gewisser krankhafter Allgemeinzustand fehlen.“

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 9. — Storcks Aufsatz „Die Musik der Zigeuner“ behandelt die Zigeunermelodie („von Leidenschaft gesättigt, gross im Schmerz und selbst bei grösster Ausgelassenheit nie trivial . . . der Schmuck der Fiorituren ist für sie das unentbehrliche Lebenselement“), die Entwicklung des Zigeunerorchesters (dessen Grundprinzip das der Improvisation ist) und giebt eine kurze Geschichte der Zigeunermusik. Ungarns Verdienst ist es, die Entfaltung der Kunst der Zigeuner begünstigt zu haben. In Liszts Rhapsodien aber wird der Nachwelt stets das Gesamtschaffen des Zigeunervolks erhalten bleiben. Arends Beitrag „Zur Harmonik Mozarts“ findet seinen Abschluss. Sonst enthält das Heft Berichte und Recensionen.

BLÄTTER FÜR BELEHRUNG UND UNTERHALTUNG (Leipzig) 1902, No. 36. — Zur Geschichte der Militärmusik liefert F. Th. Cursch-Bühren wertvolle Beiträge, so namentlich über die Förderung der französischen Militärmusik durch Louis XIII. und XIV., später durch Napoleon I.

FRANKFURTER NACHRICHTEN 1902, No. 250. — Ein schöner Nachruf für Franz Wüllner klingt in die Worte aus: „Sein Tod bedeutet für das rheinische Musikleben einen schweren Verlust. Denn Wüllner war sowohl als achtunggebietender Dirigent, wie als Organisator und Pädagoge eine Persönlichkeit, die sich gerade in der Zeit des Spezialitätentums unserer heutigen Kunstbethätigung doppelt schwer ersetzen lassen wird.“

DEUTSCHE GESANGSKUNST 1902, No. 22/23. — Im letzten Teil seiner Studie über „Das neue deutsche Lied“ bespricht Albert Fuchs die modernsten Komponisten: Peter Gast, der es nicht über den „Anlauf zur Selbständigkeit“ hinaus brachte; Hugo Wolf, der „Meister des modernen Liedes“; Max Reger, der Eigenartigsten Einen, Richard Strauss, den genialsten Vertreter der Programmmusik. „In Wolf, Reger und Strauss dürfen wir die eigentlichen Vertreter des ‚modernen‘ Kunstliedes erblicken.“

DEUTSCHLAND 1902, No. 1. — Ein geistreicher Dialog von Gustav Dippe „Oper und gesunder Menschenverstand“ hat als Herz die Stelle: „Der grobe Irrtum, in dem ihr befangen seid, ist aber der, dass ihr euch alle Worte mit der gleichen dicken Schicht von Musik bestrichen denkt . . . Leset ihr einen Operntext, so schwebt euch der Sänger immer in den grossmütigsten Posen vor. Und doch steht der dramatischen Musik und dem Sänger die gleiche vollständige Skala vom höchsten Pathos bis zu vollkommener Gleichgültigkeit im Ausdruck zur Verfügung wie der dramatischen Dichtung und dem Schauspieler.“ — „Die Zeiten der Gesangszünftigkeit, sind vorüber. Man kann alles komponieren, wenn man es nur anzufassen versteht.“

FREISTATT (München) 1902, No. 38. — Felix Adlers Artikel „Czechische Musik“ hat den Zweck, „für die Erzeugnisse der czechischen Musikkultur eine Lanze zu

brechen“. Adler bespricht namentlich die drei bedeutendsten czechischen Komponisten Smetana, Dvořák und Fibich und beklagt es tief, dass man in Deutschland ihnen nicht mehr Beachtung zuwende. Über die deutschen Nachfolger Wagners urteilt er wohl zu scharf, wenn er sagt, sie besäßen nur „unfruchtbarste Sterilität“.

DRESDNER ANZEIGER 1902, 12. September. — Ein liebevolles Gedenkblatt Richard Kadens beschäftigt sich mit dem 1877 verstorbenen sächsischen Generalmusikdirektor Julius Rietz.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG 1902, 13. September. — Bringt den Abdruck eines Aufsatzes Marschners aus der „Berliner allg. musikal. Zeitung“ von 1827, der sich mit magdeburgischen Musikverhältnissen befasst.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1902, 16. September. — Der Verfasser einer Studie „Glucks Armida in der Wiesbadener Bearbeitung“ nimmt die Erneuerung dieser Gluckschen Oper durch v. Hülsen und den Hofkapellmeister Schlar zum Anlass, die Berechtigung des Wunsches zu betonen, „tüchtige Musiker möchten ihre Fähigkeiten andern Zielen dienstbar machen, als der Bearbeitung älterer Werke, die Übereifrigkeit sogar als Pietätslosigkeit erscheint“.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1902, No. 36–39. — Hervorzuheben sind Prof. Arthur Prüfers Aufsatz „Sebastian Bach und die Tonkunst des 19. Jahrhunderts“ und Moriz Wirths Vorschlag „Die Lösung der Parsifalfrage“. (Der „Parsifal“ soll durch eine „Aufsichtsbehörde“ jenen Städten freigegeben werden, die imstande sind, die für eine im Sinne Wagners gehaltene Aufführung notwendigen Vorbedingungen nachzuweisen.)

LE MENESTREL 1902, No. 32–36. — Enthält u. a. eine Übersetzung der kürzlich in Sangershausen gefundenen Bach-Briefe durch Julien Tiersot und einen Aufsatz über die Musik in Madagaskar von demselben Verfasser.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1902, No. 37. — Ein Jubiläumsaufsatz über Corona Schröter von Egon Nosca.

BÜHNE UND WELT 1902, Nr. 21 und 22. Gleichfalls ein Schröter-Aufsatz von Paul Legband und ein Artikel „Neue Gäste in Bayreuth“ von C. Droste.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1902, No. 31–38. — Ein weithallendes Echo verdienen die beiden Aufsätze zur Existenzfrage der Musiklehrer von Heinrich Neal und Oskar Möricke. Die Hefte enthalten ausserdem eine biographische Skizze Moriz Scharfs von Ernst Stier, die namentlich Scharfs Verdienste um die „Hausmusik“ hervorhebt; einen Jubiläumsartikel über den schweizerischen Komponisten Louis Niedermeyer von H. Kling; einen Aufsatz über Halévys „Jüdin“ von Max Kuhn und einen über das neue Kölner Stadttheater von Paul Hiller. Besondere Erwähnung aber verdient Hermann Langs lehrreicher Artikel „Über Prof. Riemanns angebliches Anti-Wagnertum“, der, anknüpfend an Arends Wunsch einer „Verbesserung“ in Riemanns Lexikon (vgl. Revue der Revueen in Nr. 24 der „Musik“), Riemanns Stellung zu Wagner streng der Wahrheit gemäss bespricht und zu der Feststellung kommt: „Riemann erkennt nicht nur Wagners Grösse und eigenartige Bedeutung, er lässt ihr vielmehr volle Gerechtigkeit widerfahren und versäumt nicht, Wagners Genialität wiederholt eindringlich und ausführlichst zu kennzeichnen!“

DRESDNER ANZEIGER, Montagsbeilage. 1902, No. 38. — Karl Gjellerups Aufsatz „Musik und Weltanschauung“, bespricht eingehend Curt Meyers Buch „Die Musik

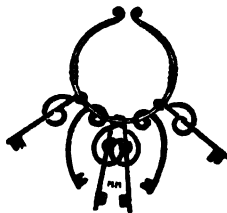
als tönende Weltidee“ und findet den Gipfelpunkt dieses Werkes in dem „höchst merkwürdigen, überaus scharfsinnigen und tiefblickenden Kapitel ‚Das tönende Individuum und die melodische Polarität.‘“

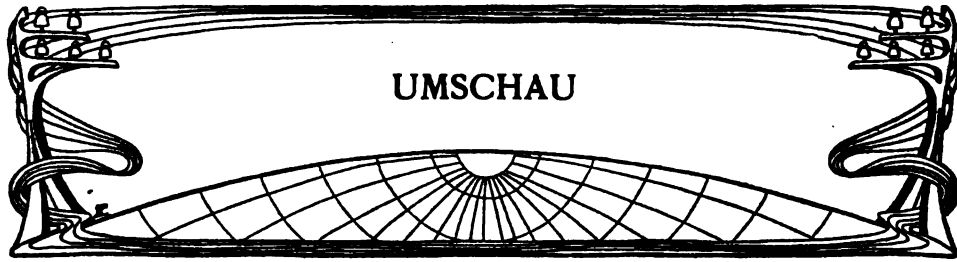
KORRESPONDENZBLATT des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland 1902, No. 10. — Enthält ausser zahlreichen Vereinsnachrichten eine vorzügliche Abhandlung über „gesangliche Ausbildung der Mitglieder unserer Kirchenchöre“.

BRESLAUER ZEITUNG 1902, No. 676. — Von dem wahren und schönen Gedanken: „Jeder schaffende Genius soll und muss uns ein Erzieher sein — das ist sein wahres Denkmal!“ geht C. Fischers gehaltvoller Aufsatz „Wagner als Erzieher“ aus. Fischer beginnt mit dem schmerzlichen Geständnis, dass Wagner heute „Mode“ sei — bei Wagner ein bitterer Hohn, da sein ganzes Werk in unerbittlichem Kampf gegen die Herrschaft der Mode in der Kunst war. Trotzdem aber gefallen uns auch heute hundert musikalische Nichtigkeiten und Nichtsnutzigkeiten. Unsere Philister sind heute ebenso wie einstmals geneigt, jegliche Originalität, jegliche Persönlichkeit zu verspotten und hart zu bekämpfen. Wagner sollte uns lehren, gegen neu auftauchende Originalitäten entgegenkommend zu sein. „Die laute Bewunderung Wagners bildet keine Bürgschaft dafür, dass sein Leben, seine Werke und Ideen wahrhaft verstanden und in unserem Denken und Leben wirksam gemacht sind . . . Der Sinn des Schaffens eines grossen Mannes ist nicht der, dass wir bei ihm stehen bleiben, sondern, dass wir es uns zu eigen machen und darüber hinausschreiten. Der Sinn des gewaltigen Lebenskampfes Richard Wagners ist der, dass wir bei jedem Künstler achtsam nach der Originalität in seiner Begabung forschen sollen . . . Und so steht an der Pforte einer neuen, und wie wir hoffen, glücklicheren Epoche der deutschen Kultur wieder die ernste und grosse Gestalt Richard Wagners als Erziehers!“

PESTER LLOYD 1902, 10. August. — Dr. B. Frenkel veröffentlicht zwei Briefe Liszts aus dem Jahre 1858. Sie sind an den Abt J. Danielik in Eger gerichtet, der ein Werk über die hl. Elisabeth verfasst hatte. Im ersten Brief (Pest, 10. April) heisst es: „ich hoffe ein wenig zur Verherrlichung der heiligen Elisabeth beizutragen, und zwar durch die Komposition eines Oratoriums, dessen Sujet das Leben der teuren Heiligen geliefert hat, und das im Laufe dieses Jahres fertiggestellt sein wird“. Im zweiten Schreiben (26. Juni) bittet Liszt um Angabe alter Kirchenmelodien, die er in seiner Legende verwerten wolle.

— 19. September. — Dr. B. F. spricht hier zusammenfassend über die zu Kossuths Ehren in Ungarn komponierten Lieder und Hymnen und kommt zu dem Schluss, dass die Kossuth-Lieder zu den Schätzen des eigentlichen ungarischen Volksliedes gehören, das namentlich durch seine Volkstümlichkeit und seine patriotischen Züge wirksam ausgezeichnet sei.





NEUE OPERN

Otto Ludwig: *Einen Tag Khalif.* (Een Dag Khalif.) Diese dreiaktige Operette kommt im Dezember in Rotterdam zur Aufführung und ist in s'Gravenhage, Bolsward, Franeker in Vorbereitung. Der Text stammt von P. A. Bruinsma.

Gustav Kulenkampf: *Annamarei*, eine Oper heiteren Genres auf einen Text von Axel Delmar. Die Vollendung dieser abendfüllenden Oper dürfte in kurzer Zeit bevorstehen.

Heinrich Melcer: *Maria*, Musikdrama nach Malczewskis gleichnamigem Gedicht, gelangt in Lemberg im Laufe der Saison zur Uraufführung.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Aachen: An Novitäten sind in Aussicht gestellt: *Siegfried*, *Heimchen am Herd* von Goldmark, *Rymond* von Koczalski, *Leo Blechs Dorf-idylle „Das war ich“*. — *Rheingold*, *Walküre*, *Meistersinger* und *Meyerbeers „Nordstern“* werden neuinstudiert.

Haag: In das Repertoire der königl. französischen Oper ist eine alte komische Oper *„Le Voyage en Chine“* von Bazin und *„Zaza“* von Leoncavallo aufgenommen.

München: Der Spielplan der Wagner-Festspiele für das Jahr 1903 im Prinz-Regenten-Theater umfasst vom 8. August bis 14. September etwa 24 Aufführungen und zwar drei Cyklen des *„Nibelungenrings“*, ferner Aufführungen von *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan* und *Meistersinger*.

Nantes: An Novitäten verheißt die hiesige Oper Wagners *„Walküre“*, ferner *„L'Ouragan“* von Bruneau, *„Louise“* von Charpentier, *„Gwendoline“* von Chabrier.

Nizza: Massenet hat sein Oratorium *„Maria Magdalena“* für die Bühne bearbeitet. In dieser Gestalt gelangt es hier im Januar zur erstmaligen Aufführung.

Riga: Das Stadttheater bereitet für den Monat November eine Gesamtaufführung von Wagners *„Ring des Nibelungen“* (zum erstenmale) vor.

KONZERTE

Aachen: Das Programm der Städt. Winter-Abonnementskonzerte verheißt u. a.: *Symphonie mit Orgel* von Saint-Saëns (zum erstenmale), *Te deum* von Berlioz, *Liszts Faustsymphonie*, *Mozarts Requiem* und die *Neunte Symphonie* von Beethoven, *Strauss' Heldenleben* (zum erstenmale), *Chöre* von H. Wolf, *Rhapsodie* von Brahms und *Bachs Matthäus-Passion*.

Amsterdam: Kapellmeister *Averkamp* führt demnächst im Concertgebouw mit seinem a capella-Chor folgende Werke auf: *Missa Papae Marcelli* von Palestrina, *150. Psalm* von Sweelink, *Carmen Saeculare* von Diepenbrock.

Antwerpen: Der Quartett-Verein, genannt „Kwartet Kapel van Antwerpen“ (Edm. de Herdt, J. Broeckx, A. Verheyen, Jos. Van der Avort), veranstaltet vier Kammermusikabende, in denen u. a. Smetanas Streichquartett „Aus meinem Leben“ und Davidows Streichsextett gespielt werden. Die unter Leitung des Kapellmeisters Edward Keurvelds alljährlich veranstalteten Mittwochs-Symphonie-Konzerte haben ihren Anfang genommen. Die Société Royale d'Harmonie zeigt eine Reihe musikalischer Veranstaltungen unter Leitung ihres Kapellmeisters Constant Lenaerts, Kammermusikabende etc. an.

Augsburg: Der Oratorienverein unter Leitung von Prof. Weber verspricht in dieser Saison an Novitäten: Enrico Bossi, Canticum Canticorum; Thuille, Konzertouvertüre; Pottgiesser, Symphonie.

Barmen: Der Königl. Musikdirektor H. Hopfe bringt mit dem „Volkschor“ in seinen acht im Winter stattfindenden Konzerten von grösseren Werken zur Aufführung: „Die Jahreszeiten“ von Haydn; Symphonie No. 3 (mit Altsolo, Frauen- und Knabenchor) von G. Mahler; „Die Glocke“ und „Fritjof“ von M. Bruch; Faust-Symphonie von Liszt; Requiem von Berlioz; „Messias“ von Händel.

Bielefeld: Der königl. Musikdirektor Traugott Ochs führt mit dem städtischen Orchester in dieser Saison u. a. folgende Werke auf: Schultze-Biesantz, Symphon. Tongedichte (Uraufführung); Brahms, Symphonie No. 3, Tragische Overtüre und Orchester-Variationen über ein Thema von Haydn; Dvřák, Aus der neuen Welt, Serenade für Streichorchester; Liszt, Tasso, Orpheus, Faust, Bergsymphonie, Mazeppa; Smetana, Hakon Jarl; Borodin, Symphonie h-moll; Berlioz; Rob Roy- und König Lear-Overtüre; Saint-Saëns, Phaëton, Marche héroïque, Le Prélude du Déluge; Tschaikowsky, Symphonie pathétique, Capriccio „Italien“, Romeo und Julie; Goetz, Symphonie F-dur; Klughardt, Symphonie D-dur; Raff, Symphonie „Im Walde“ und sämtliche Beethovenschen Symphonieen.

Budapest: In den zehn Philharmonischen Konzerten (Kapellmeister Stephan Xerner) werden u. a. folgende Novitäten zur Aufführung gebracht: „La forêt enchantée“ von d'Indy, Ballettsuite von Gluck-Mottl, zweite Symphonie von Tschaikowsky, Brandenburgisches Konzert von Bach, neue Symphonie von Dohnányi, „Aus Böhmens Flur und Hain“ von Smetana. — Die Quartettgesellschaft der Herren Grünfeld, Sopronyi, Berkovics und Bürger veranstaltet einen Cyklus von acht, die Quartettgesellschaft der Herren Hubay und Popper einen solchen von sechs Kammermusikabenden.

Chicago: Der Vorstand der „Orchestral Association“ kündigt für die Konzerte des „Chicago Orchestra“ unter Leitung von Mr. Theodore Thomas u. a. an: „Tod und Verklärung“ von Strauss, Overtüre „Der Improvisor“ von d'Albert, Tonbilder aus dem Märchenspiel „Dornröschen“ von Humperdinck, „Die Moldau“, symphonische Dichtung von Smetana, Overtüre „Les Barbares“ von Saint-Saëns, „Barbarossa“, symphonische Dichtung von S. von Hausegger, Rondino für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, von Beethoven, Symphonie No. 1 (c-moll) von Brahms, „Fausts Verdammung“ von Berlioz, „König Christian II.“, Suite von Sibelius, Overtüre zu „Romeo und Julie“ von „Tschaikowsky,

- Symphonie No. 5 „Leonore“ von Raff, „Dante“, Symphonie von Liszt, Symphonie No. 9 von Beethoven.
- Düsseldorf:** Der „Gesangverein“ (Dr. Frank Limbert) wird an grösseren Chö-
werken im Laufe dieses Winters u. a. „Das Paradies und die Peri“ von
Schumann, „Josus“ von Händel und die Grosse Messe in f-moll von
Anton Bruckner zur Aufführung bringen.
- Görlitz:** Das 15. Schlesische Musikfest findet unter Protektion des Grafen
Hochberg und unter Leitung des Hofkapellmeisters Dr. Muck am 21. bis
23. Juni 1903 in der alten Musikfesthalle statt. Als Hauptwerke werden
Mozarts c-moll-Messe, Beethovens Neunte und Schuberts C-dur-
Symphonie aufgeführt werden.
- Heidelberg:** Das Programm des Bach-Vereins (Prof. Dr. Wolfrum) enthält
u. a.: „Romeo und Julie“ von Berlioz, „Te Deum“ von Bruckner,
„Impressions d'Italie“ von Charpentier, „Barbarossa“ und „Totenmarsch“
(zum erstenmale) von Siegm. von Hausegger.
- Laibach:** Die Philharmonische Gesellschaft führt folgende Novitäten auf:
Orchestervariationen über ein Thema von Schubert von Rich. Heuberger;
Symphonie (e-moll) von Brahms; Symphonie No. 3 (d-moll) von Bruckner.
- Leipzig:** Das Programm des Bachvereins unter Leitung von Kapellmeister
Sitt verheisst für das erste Konzert Bachs „Weihnachtsoratorium“, für das
zweite Spohrs Oratorium „Des Heilands letzte Stunden“.
- Lemberg:** Der Musikverein stellt Beethovens VII. Symphonie in Aussicht.
Die Philharmonie verheisst einige Konzerte unter Leitung von Arthur
Nikisch und Richard Strauss.
- Mainz:** In den zehn Symphonie-Konzerten im Theatergebäude, ausgeführt durch
die städtische Kapelle unter Leitung Emil Steinbachs, sollen u. a. folgende
Werke zu Gehör gebracht werden: Konzert in D-dur für 2 Violinen von
Bach; Symphonie No. 2, 4, 8 und Rondino in Es-dur (nachgelassenes Werk)
von Beethoven; Ouvertüre „Römischer Karneval“ von Berlioz;
Symphonie No. 2, Serenade in D-dur, Variationen über ein Thema von
Haydn, Doppelkonzert in a-moll für Violine und Cello mit Orchester von
Brahms, Vorspiel zur Oper „Loreley“ von Bruch; Symphonie in c-moll,
No. 2 von Bruckner; Ouvertüre „Barbier von Bagdad“, Trauermarsch
aus „Cid“ von Cornelius; Symphonie in d-moll von E. von Dohnanyi;
Variationen über ein Originalthema von Elgar; „Barbarossa“ symphonische
Dichtung von S. von Hausegger; „Eine Singspiel-Ouvertüre“ von Istel;
Symphonie No. 1 in f-moll von Mielk; „Phaëton“, symphonische Dichtung
von Saint-Saëns; „Don Juan“, Tondichtung von Rich. Strauss; Parsifal-
Vorspiel von Wagner.
- New-York:** In den Konzerten der „Philharmonischen Gesellschaft“ unter
Leitung von Walter Damrosch werden u. a. folgende Werke zur Auf-
führung gelangen: e-moll-Symphonie No. 5 von Tschaiowsky, Sympho-
nisches Präludium von Caetani, Dämon-Symphonie von Napravnik,
Es-dur Symphonie von Weingartner, Romeo und Julie-Symphonie von
Berlioz, Till Eulenspiegel von R. Strauss.
- Rotterdam:** Der gemischte Gesangverein „der Gesellschaft zur Beförderung
der Tonkunst“ Dirigent A. B. Verhey, hat für sein erstes Konzert Haydns
„Schöpfung“ gewählt. An dem zweiten Abend sollen dann „der Meermann“ von



Sommer und die Ballade von L. F. Brandt-Buys „Das Singenthal“ zur Aufführung gelangen.

Der unter Leitung von Georg Ryken stehende Gesangverein „Gemengd Koor“ wird in dieser Saison Schumanns „Paradies und Peri“, „Pergolesi“ von J. Ryken und Mozarts c-moll-Messe vorführen.

Teplitz: In den sechs Philharmonischen Konzerten kommen von grösseren Werken zur Aufführung: Symphonie No. 5 (e-moll) von Tschaiowsky; „Le chasseur maudit“, symphonische Dichtung von César Franck; „Tod und Verklärung“ von Rich. Strauss; Klavier-Konzert op. 11 (e-moll) von Chopin; Symphonie No. 39 (Es-dur) von Mozart; Maurische Rhapsodie und Tonbilder aus dem Märchenspiel „Dornröschen“ von Humperdinck; Konzert für Violoncell und Orchester (C-dur) von d'Albert; Symphonie No. 1 (c-moll) von Brahms; Klavier-Konzert No. 2 (A-dur) von Liszt; Symphonie No. 5 von Beethoven; Konzertstück (f-moll) von Weber; Symphonie No. 3 (Es-dur) von Schumann; „La mort du printemps“, dramatische Szenen für Sopran und Orchester von Jaques-Dalcroze; Violinkonzert (A-dur) von Sinding; Symphoniesatz für konzertierende Violine aus einer unbekanntenen Kirchen-Kantate von J. S. Bach; „Tasso, Lamento e Trionfo“, symphonische Dichtung von Liszt. Folgende Solisten wirken mit: E. Schumann-Heink, M. Rosenthal, J. Loritz, A. Hekking, Fr. Naval, F. Busoni, Nina Faliero-Dalcroze und H. Marteau.

Wien: Das Böhmisches Streichquartett verspricht für seine diesjährigen Kammermusiksoiréen u. a. folgende Werke zum erstenmale: César Franck, Klavierquartett und Tančileff, Streichquartett; ferner Brahms, Streichsextett B-dur, Klavierquartett g-moll; Dvořák, Streichquintett G-dur, Streichquartett As-dur, Klavierquintett A-dur; Smetana, Streichquartett e-moll (Aus meinem Leben); Behákovsky, Streichquartett D-dur.

Das Prill-Quartett führt an ganz neuen und selten gespielten Werken in dieser Saison auf: César Franck, Klavierquintett; Graf Bolko Hochberg, Klaviertrio; Spohr, Oktett (Doppel-Quartett); Bruckner, Quintett. In diesen Konzerten wirken die Klaviervirtuosen Miccio Horzowski, Henryk Melcer und Rich. Pahlen mit.

TAGESCHRONIK

Das Böhmisches Streichquartett feierte Anfang November das Jubiläum seines zehnjährigen Bestehens. Aus diesem Anlasse wurde am 3. November in Prag ein Konzert unter Mitwirkung Alfred Grünfelds veranstaltet.

Der Direktor des Leipziger Stadttheaters, Geh. Hofrat Max Staegemann, feierte am 7. Oktober sein 40jähriges Bühnenjubiläum.

Seinen 70. Geburtstag beging am 22. Oktober in Templin der Musikschritsteller Robert Eitner, der Begründer der „Monatshefte für Musikgeschichte“, die unter seiner Leitung seit 1869 erscheinen.

Am 10. Oktober, dem 90. Geburtstage des verewigten Verdi, wurde in Mailand das von ihm gestiftete Ruhehaus für Musiker eingeweiht. Mit dem Ruhehause ist auch ein Verdi-Museum verknüpft, in dem Erinnerungsstücke an den Meister gesammelt werden.

Das erste Denkmal für Friedrich Smetana wird vom Musikverein Dalibor

in Hofiz aufgestellt. Das Denkmal, das nach dem Entwurf von Prof. M. Černil hergestellt ist, wird am 9. August 1903 enthüllt werden.

Im St. Petersburger Konservatorium wird in diesen Tagen das Rubinstein-Denkmal des russischen Bildhauers Bernstamm enthüllt.

C. Saint-Saëns ist vom König von England das Komthurkreuz des Viktoria-Ordens verliehen worden.

Kapellmeister K. Panzner in Bremen wurde vom Bremischen Senate zum Professor ernannt.

Dem Direktor der Krefelder Konzertgesellschaft Müller-Reuter wurde der Professoren-Titel verliehen.

Hofkonzertmeister Petri in Dresden erhielt vom König von Sachsen den Professoren-Titel.

Der Komponist Giovanni Sgambati wurde zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt.

Der Steiermärkische Musikverein in Graz, dessen artistischer Leiter, E. W. Degner, nach Weimar abgegangen ist, hat die Besetzung der erledigten Direktor-Stelle ausgeschrieben. Der Einreichungstermin war mit 1. November d. Js. abgelaufen. Die Bewerber werden ebenso grosse Fähigkeiten als Pädagogen, wie als Dirigenten zu erweisen haben, da der artistische Leiter nicht nur eine grosse Schule, sondern auch grosse Konzerte zu dirigieren hat. Von den zahlreich angemeldeten Kompetenten werden zunächst fünf gewählt, so dass jeder eines der angekündigten fünf Orchesterkonzerte probeweise zu leiten haben wird.

Der Dirigent der Rigaer Liedertafel, Musikdirektor Wilhelm Burgner, hat nach 31jähriger Thätigkeit dieses Amt niedergelegt. Als Nachfolger wurde Kapellmeister Karl Waack gewählt.

Dem New-Yorker Komponisten Louis Victor Saar wurde für seine Komposition des von Pastor Hildebrand gedichteten Liedes für das Kaiserpreis-Wettsingen in Baltimore der erste Preis zuerkannt. Ungefähr 400 Vertonungen des Gedichtes waren eingereicht.

Der Königl. Hofpianoforte-Fabrik Rud. Ibach Sohn wurde vom Preisgericht der Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Düsseldorf 1902 das Diplom zur goldenen Medaille verliehen.

Die Harvard-Universität in Boston lässt ein eigenes Gebäude für ihre musikalische Fakultät errichten, das ausser einer Bibliothek Unterrichtssäle und einen Konzertsaal enthalten soll.

Johann Sebastian Bach in Arnstadt. Zwei köstliche, nunmehr bald 200 Jahre alte Schriftstücke befinden sich im fürstlichen Ministerium zu Sondershausen. Es sind Protokolle des Konsistoriums zu Arnstadt aus dem Jahre 1706 über ein mit dem jungen 21jährigen Organisten Bach daselbst angestelltes Verhör, 1. über eine Urlaubsüberschreitung, 2. über seine „vielen wunderlichen Variationen“ beim Orgeldienst, 3. über den „Mangel an Autorität seinen Schülern gegenüber“, 4. über sein „Kneipengehen“ während der Kirchzeit, 5. weil er ohnlangst eine fremde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen. Bach erklärt am Schluss des Protokolls durch eigenhändige Unterschrift, dass „er sich bessern wolle“.

Der Beschluss der weimarischen Presse, in Hinkunft keine Recensionen mehr zum Abdruck zu bringen, die als Reklamenotizen über kommende musikalische Ereignisse dienen sollen, hat in der ganzen deutschen Presse Anklang gefunden, und viele Blätter erklären, diesen Vorgang gleichfalls einhalten zu wollen.

Herr Rob. Eitner in Templin bittet uns um Aufnahme folgender Aufforderung: Mit der Bearbeitung eines biographisch-bibliographischen Lexikons der deutschen Komponisten und Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts beschäftigt, als Fortsetzung zu meinem Quellen-Lexikon, ersuche ich diejenigen Herren um die Einsendung ihrer Biographie, die in den bisher veröffentlichten Lexika ungenügend oder gar nicht aufgenommen sind. Unter deutschen Komponisten verstehe ich neben den im deutschen Reiche geborenen, die in Österreich-Ungarn, Böhmen, Mähren (mit Ausschluss von Galizien) und der Schweiz lebenden Musiker. Die Biographien müssen in Kürze das Geburtsdatum und Ort, die Studien (Lehrzeit), die Lebensstellung, wie Amt oder Beschäftigung, den oder die Wohnorte mit der Jahreszahl, Auszeichnungen und ein Verzeichnis der Werke mit Daten, Opuszahl resp. Verleger bei Drucken enthalten.

TOTENSCHAU

Am 2. Oktober starb in Berlin Frau Geh. Justizrat Hesse, eine früher unter ihrem Künstlernamen Agnes Büry vielgefeierte Sängerin, die durch ihre erfolgreiche Thätigkeit als Gesanglehrerin bis in die 1880er Jahre sehr begehrt war.

In Versailles starb der 87jährige niederländische Cellist Alexander Batta. 1816 in Maastricht geboren, wurde er auf dem Brüsseler Konservatorium ausgebildet und liess sich 1835 in Paris nieder.

AUS DEM VERLAG

Im Verlage von Karl Simon, Berlin, erschien eine Anzahl von „Spezial-Führern durch die Musikliteratur“, die jedem Musikfreunde eine gedrängte Übersicht der Instrumentalmusik des In- und Auslandes zu äusserst billigem Preise bieten. Neben den Klassikern sind hauptsächlich die modernen Komponisten der letzten 30 Jahre berücksichtigt, auch in Hinsicht der vielseitigen Arrangements und Übertragungen für alle dazu geeigneten Instrumente. Eine Übersicht über die Musikliteratur in so gedrängter und billiger Form ist unseres Wissens bisher noch nicht geboten worden.

Ein Spezial-Katalog der berühmten Lyon & Healy-Harfen (Chicago) ging uns von dem General-Vertreter für Europa Jul. Heinr. Zimmermann zu. Der Katalog enthält eine kurze Beschreibung der Entstehung der Harfe, deren Anwendung in frühesten Zeiten und im Mittelalter, sowie deren Vervollkommnung bis zur Gegenwart. Es folgt darauf eine mit Abbildungen versehene technische Erläuterung, in der auf die Verbesserungen und Vorzüge der Lyon & Healy-Harfe hingewiesen wird. Die Verbesserungen erstrecken sich vor allem auf eine Reihe Neuerungen in der Mechanik, die grössere Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit gegenüber klimatischen Einflüssen, einen verbesserten und verbreiterten Resanzboden, wodurch dem Tone eine besondere Fülle, Reinheit und Schönheit verliehen wird. An dieses Kapitel schliesst sich eine Preisliste mit schön ausgeführten Abbildungen der verschiedenartigen Modelle, denen zum Schluss eine Reihe von Gutachten unserer ersten Harfenkünstler, deren Porträts beigelegt sind, folgt.

Die Neuen Beethovenbriefe — 195 an der Zahl — herausgegeben und mit eingehenden Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer versehen, sind soeben bei Schuster & Loeffler erschienen.



KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Besondere Rührigkeit entfaltet dies Jahr die Niederländische Oper. Nach dem hier zum geflügelten Wort gewordenen, dem früheren Minister Thorbecke in den Mund gelegten Ausspruch: „Kunst ist keine Regierungssache“ hält es weder Staat noch Stadt für nötig, hiesige Kunstinstitute zu subventionieren und so muss denn Direktor C. van der Linden alle Mann auf Deck kommandieren und stark lavieren, um sein Schiff flott zu erhalten. Augenblicklich schwellt ein günstiger Wind die Segel. Glucks Orpheus, die Titelrolle stimmlich und schauspielerisch durch unsere mit einer Prachtstimme begabte Altistin Irma Lozin stilvoll verkörpert und scenisch sehr stimmungsvoll ausgestattet, macht volle Häuser und die durch Kapellmeister Desidér Markus mit äusserster Sorgfalt neu einstudierte „Walküre“ trug einen glänzenden Erfolg davon, der um so höher zu veranschlagen ist, als die Anforderungen des hiesigen, durch die vornehmen Aufführungen des Wagner-Vereins verwöhnten Publikums sehr hochgespannte sind. Orelia (Wotan) war vortrefflich, Frau Bosse-Sommer aus Wien (Sieglinde) überwindet die Schwierigkeiten der fremden Sprache immer mehr und ihre Stimme gewinnt mit jeder Rolle. Fr. Chronegk (Brünnhilde), van Duynen (Hunding) und de Voss (Siegmund) fügten sich würdig in den Rahmen; das Orchester stand auf der Höhe seiner Aufgabe und als nach dem überwältigenden Feuerzauber der Vorhang gefallen, brach das Haus in stürmischen Beifall aus. — Das Lyrische Tooneel brachte „Zar und Zimmermann“ unter Peter Raabes Leitung zu erfolgreicher Aufführung. Die französische Oper aus dem Haag feierte ihren diesjährigen Einzug in Amsterdam mit einer durchaus ungenügenden Aufführung von Massenets „Manon“. Statt die Scharte auszuwetzen, kehrte sie zurück mit der ebenfalls dürftig gegebenen „Mascotte“. Beide Vorstellungen waren spärlich besucht und wenn die Opéra royal français nicht mit besseren Leistungen aufzuwarten hat, werden die beiden Niederländischen Opern von ihrer Konkurrenz wenig zu fürchten haben.

Hans Augustin.

ANTWERPEN: Unsere Opernsaison hat nach den bis jetzt gemachten Erfahrungen zu urteilen nicht gerade die günstigsten Aussichten. Nachdem die Flämische Oper mit einer sehr mittelmässigen Aufführung von Hänsel und Gretel debütierte, dann mit der „Herbergprinzess“ v. Jan Blockx einen etwas bessern Erfolg erzielte machte sie mit Mozarts Don Juan geradezu Fiasko, infolge unzureichender Kräfte und Mittel. Der in der französischen Oper mit Massenets „Manon“ gemachte Anfang ist bis jetzt auch nicht vielversprechend. Unstreitbar ist es, dass die Gesellschaft sowohl der grossen wie auch der komischen Oper, mit Ausnahme einzelner Elemente hinter der vorjährigen bei weitem zurücksteht.

Jules C. Schmitz.

BASEL: Unsere Oper hat gleich in der ersten Woche der Spielzeit mit guten Aufführungen von „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, denen sich alsbald der „Fidelio“ anschloss, einen verheissungsvollen Anlauf genommen. Der November wird als erste Novität Goldmarks „Königin von Saba“ bringen, der, wenn der gute Wille vorhält, „Manon“ von Massenet und die „Götterdämmerung“ folgen werden. Die Einstudierung des letztgenannten Werkes wird es dann hoffentlich ermöglichen, auch aus dem puncto Wagner etwas rückständigen Basel baldigst von einer vollständigen Wiedergabe des „Ringes“ zu berichten.

Dr. H. Stumm.



BERLIN: Richard Strauss: *Feuersnot*. Aufführung im Opernhaus. Über das Werk selbst wurde schon ausführlich berichtet, wir können uns demnach auf eine Charakteristik der Aufführung und einige knappe Einzelbemerkungen beschränken. Richard Strauss selbst dirigierte, und in dem ganzen grossen Zusammenspiel war wohl nicht einer, der nicht alle Kraft eingesetzt hätte für diesen Dirigenten. Der Sieg war vollkommen, und es steht zu erwarten, dass der Beifall so bald nicht verebben wird. Von den Rollenbesetzungen schien mir Fräulein Destinn als Diemut am wenigsten glücklich. Gesänglich giebt es für sie gewiss hier keine Schwierigkeiten, aber ihre Darstellung giebt nichts von der herben Schönheit dieser Gestalt. Herr Berger als Kunrad der Ebner bot eine vorzüglich durchgearbeitete Leistung. Seine Charakteristik war vorwiegend auf das Lyrische gestimmt, und das war, wie wir gleich sehen werden, eine sehr gute Entscheidung. Nicht laut genug ist die Leistung des Chores, des Kinderchores namentlich, zu preisen. Er hat es wahrlich nicht leicht in dieser Oper, aber an keiner Stelle liess er sich das merken. Eine kurze scenische Bemerkung noch. Die neue Dekoration, Sentlingergasse mit Thor, hat Herr Quaglio, der Theatermaler, gemalt. Herr Quaglio hat eine entschiedene Vorliebe für das Prachtige, für die überladenen Formen spätester Kunst. Alles ganz gut, wo es am Platze ist (was freilich weit seltener der Fall ist, als es die nur für die grössten optischen Wirkungen empfänglichen Nerven des Opernpublikums meinen), aber der Stil 12. Jahrhundert, wie ihn das Textbuch verlangt, war doch ein wenig anderer Art. — Den Text der *Feuersnot* hat der Überbrettli-Wolzogen geschrieben. Die Botschaft konnte einen bedenklich stimmen. Es war nicht anzunehmen, dass, was ja auch nicht geschah, der Rhapsode der Kleinkramkunst sich der Art des Guntramkomponisten anpassen sollte. Aber immerhin konnte Richard Strauss, der sich bisweilen der Einstudierung alter Operetten mit vieler Hingebung annimmt, Geschmack bekommen an parcellierter Kunst. Der „Zug der Zeit“ drängt stark dahin. Natürlich giebt keiner der jungen Herren Komponisten zu, dass er Opern im uralten Sinne schreibt, sie nennen ihre Nummern unbedingt noch Szenen, aber das Wort macht es schliesslich nicht aus. Stellte Richard Strauss vielleicht auch eine Handvoll solcher Niedlichkeiten geschickt zusammen und nannte das Ganze dann Akt? Er hat es nicht gethan, und nach dem starken, lyrischen Zug, der sich durch die musikalische Zeichnung Kunrads und Diemuts zieht, wird er's auch künftig wohl nicht thun. — Zur Erheiterung noch eine Kleinigkeit, die mittelbar Zeugnis ablegt von Straussens Bedeutung. Als die *Feuersnot* in Wien über die Bretter ging, wurde der alte Hanslick, der es Richard Strauss recht gründlich geben wollte, für einen Tag merkwürdig bayreuthfromm und entdeckte an Rich. Wagner urplötzlich „höchst persönliche“ und „geniale“ Eigenschaften. Das erinnert fast an den alten Sigl, den vom bayrischen Vaterland, der in den Caprivitagen, als wieder einmal das Gerücht einer Versöhnung Bismarcks mit dem Kaiser umherschwirrte, den Kaiser vorübergehend als temperamentvoll, willensstark und energisch gelten liess. — Gleichzeitig mit der *Feuersnot* wurde in Berlin ein Ballet von Saint-Saëns aufgeführt. „Javotte“ heisst es. Auf der Bühne kreiseln sich die uralten Pantomimen ab und für das Orchester wurde eine Unmasse kleiner Melodiechen zusammenmusiziert. Es lohnt nicht, näher darauf einzugehen.

Willy Pastor.

Im Opernhause setzte Frau de Nuovina ihr Gastspiel als Margarethe in Gounods Oper fort. Dieses Auftreten stellte sich bald als ein Missgriff heraus, da die Individualität der Künstlerin sich in keiner Weise zur Darstellung der Margarethe eignet. Wenn von vornherein das Gretchen, wie es hier in der That der Fall war, nicht jugendfrisch, sondern schon innerlich ramponiert erscheint, können keine gelungenen Einzelheiten in den Gartenscenen den Eindruck des völligen Misslingens der Partie verhindern. Gar zu sehr entbehrt das Organ des weichen Schmelzes, um

z. B. den Schmuckwalzer wirklich reizvoll singen zu können. Die leidenschaftlich erregteren Szenen an der Leiche des Bruders, im Dom, kamen ganz matt im Ausdruck, ohne jene starken Accente herau, durch welche die Künstlerin in Massenets Navarraise den Hörer zu packen wusste.

E. E. Taubert.

BRESLAU: Im „Barbier von Sevilla“ zeigte sich unser neuer Dirigent, Herr Balling, als Interpret leichter italienischer Musik. Die Probe fiel nicht allzu günstig aus. Seine gediegene Gründlichkeit bewährte Herr Balling auch hier. Doch damit erschöpft man nicht eine frohlaunige Partitur, die ein Genie in glücklichen Stunden zu Papier gebracht hat. Die Rosine sang Frl. Elisabeth Wagner, deren kräftiger Sopran mit seinem angenehm herben Timbre an die Wedekind-Stimme erinnert. Eine freudige Überraschung bereitete uns Herr Balling mit seiner Leitung des „Lohengrin“. Hier trat neben der stets an ihm gerühmten Korrektheit zum erstenmal ein Zug ins Grosse bedeutsam hervor. In Herrn Theodor Konrad besitzen wir seit drei Jahren einen mit allem Nötigen reichlich gesegneten Wagnertenor, der sich stetig entwickelt. Die Elsa der Pewny, die Ortrud der Brandis, der König des Herrn Waldmann sind ebenmässige Bühnengestalten. Charpentiers „Louise“, die sich schon im Vorjahre das hiesige Publikum gewonnen hatte, erschien wieder im Spielplan, von Herrn Prüwer mit liebevoller Sorgfalt herausgebracht. Dieses lebenskräftigste Produkt neufranzösischer Opernkunst interessierte trotz aller Einwände gegen den in der Diktion bisweilen unerlaubt naturalistischen Text und die wohl geistreiche, aber keineswegs durch melodische Eigenkraft bezwingende Musik von neuem.

Dr. Erich Freund.

DRESDEN: Unsere Hofoper, die wegen ihrer eifrigen Arbeit und thatenfrohen Leitung sich allenthalben eines begründeten Rufes erfreut, hat mit Puccinis „Tosca“ abermals einer Neuheit zur ersten deutschen Aufführung verholten. Der Text stammt unter Zugrundelegung des Sardouschen Schauspiels von den Herren Illica und Giacosa und die deutsche Übersetzung von Max Kalbeck; es sind also wahrlich genug Leute an diesem Werke betheilig, das unter dem stolzen und durch Richard Wagner uns geheiligten Namen „Musikdrama“ in die Welt hinauszieht und gerade deshalb eine strengere Beurteilung finden muss als irgend eine andere unter der alten Bezeichnung „Oper“ einhersegelnde Neuheit. Vor allem ist die Frage berechtigt, ob dieser grausige, nervenpeitschende Stoff in der That geeignet ist, die Grundlage zu einem Musikdrama abzugeben; man wird darauf unbedenklich mit Nein antworten dürfen: alle die entsetzlichen Situationen, die vielleicht im gesprochenen Drama gestattet sein können, weil sie hier rascher vorübergehen, müssen durch die Musik noch verbreitert und verstärkt werden, so dass der Gesamteindruck der allerdings höchst „sensationellen“ Handlung in der That abstossend genannt werden muss. Ich kann die auch an inneren Widersprüchen reichen Vorgänge dieses Textbuches hier unmöglich erzählen; es genüge zu sagen, dass diese „Tosca“ alles hinter sich lässt, was die veristische Richtung den Nerven der Opernbesucher bisher zugemutet hatte. Wenn ein hiesiges, gern in Sensation machendes Blatt seiner Einführung in die Handlung der „Tosca“ den Titel „Die Geheimnisse der Inquisition“ gab, so ist das bezeichnend genug. Diese Beschaffenheit des Textes schon bringt es mit sich, dass die Bezeichnung als Musikdrama bei dem Werke Puccinis fehl am Ort ist; der Komponist hat nicht die Möglichkeit, sich von der Dichtung tragen und im Wagnerschen Sinne leiten zu lassen, sondern er muss vielmehr bedacht sein, durch seine Kunst mildernd zu wirken. Dass dies nicht durchweg angeht, liegt auf der Hand; auch ein anderer als der feurige, leidenschaftliche Jungitaliener würde der Versuchung erliegen, manchen Effekt noch musikalisch zu unterstreichen und durch eine in Rhythmik und Harmonik moderne, oft geradezu gewaltsame Tonsprache die nervenerschütternde Wirkung der Handlung noch zu steigern. Aber für den Musiker

Puccini spricht beredt die Thatsache, dass es ihm wirklich gelingt, an vielen Stellen (z. B. der Folterscene) durch seine Musik befreiend und veredelnd zu wirken und das Ganze in eine höhere Sphäre hinaufzuheben. Auch ist seine Tonsprache überall da sehr schön und eindringlich, wo es sich um Gefühlsäusserungen handelt. Da lässt der Komponist seine Erfindung und Empfindung unbehindert ausströmen, während er ihnen sonst nur zu oft zu Gunsten der äusseren Wirkung Zwang anzuthun scheint. Der Verdi der letzten Periode mag Puccinis Vorbild gewesen sein; und wenn er diesen Meister an Klarheit und unmittelbarer Wirksamkeit des musikalischen Ausdrucks auch nicht erreicht, so bietet er doch eine Partitur dar, die reich an grossen und echten musikalischen Schönheiten ist und, mag sie auch durch ihre Quintenfortschreitungen und andere Tabulaturwidrigkeiten manchem gestrengen Herrn der alten Schule ungeheuerlich erscheinen, doch lebenskräftige dramatische Musik enthält. Ein Musikdrama gab uns Puccini in seiner „Tosca“ zwar nicht, wohl aber eine Oper von beachtenswerter und an einem höchst grausigen Stoffe sich mit Glück bethätigender musikalischer Kraft, die man freudig anerkennen muss, auch wenn man dem Komponisten für die Zukunft noch eine leichtflüssigere Melodik und eine grössere Mässigung in der Wahl seiner Mittel wünschen möchte. Als die musikalisch wertvollsten Teile des Werkes seien die Folterscene im zweiten Akte, die grosse Scene zwischen Tosca und dem Polizeichef, Marios Todesklage und das hinreissende Duett der Liebenden im dritten Akte hervorgehoben. Unter Generalmusikdirektor v. Schuch erfuhr die „Tosca“ eine Wiedergabe, über die sich der anwesende Komponist schon nach der Generalprobe aufrichtig bewundernd äusserte. Frau Irene Abendroth sowie die Herren Scheidemantel und Burrian hatten den Hauptanteil an dem nicht gerade jubelnden, aber doch sehr schönen und vor allem unbestrittenen Erfolge des Abends; der kgl. Kapelle, welche die schwierige Musik mit hingebender Begeisterung spielte, sowie der Kunst des Regisseurs Moris und des Theatermalers Rieck sei ebenfalls mit voller Anerkennung gedacht. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Direktor Heinrich Gottinger entfaltet in dieser Saison, der letzten seiner Wirksamkeit am Stadttheater, eine ausserordentliche Thätigkeit. Am 1. September wurde die Saison eröffnet. Tags zuvor fand eine Extravorstellung mit der „Königin von Saba“ von Goldmark statt, die in ihrer Vortrefflichkeit und prunkhaften Ausstattung dem meist aus Fremden (Besuchern der Ausstellung) bestehenden Publikum den besten Eindruck von unserer Oper vermittelte. Das Theater war seitdem fast täglich ausverkauft. „Der fliegende Holländer“, „Tristan“, „Die Walküre“ kamen gut heraus. „Othello“ von Verdi erfuhr eine hervorragende Wiedergabe. Als Gast trat Frau Pester Prosky aus Köln auf. Ihre „Königin von Saba“ wurde kühl aufgenommen — leider —, man hat sich seit Jahren hier zu sehr an das exaltierte, oft überschwängliche Spiel der hiesigen Primadonna, das sich zuweilen bis an die Grenzen des ästhetisch Schönen verirrt, gewöhnt, um vornehm reservierte Darstellungen zu verstehen.

A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Rymond von Raoul von Koczalski hat bei seiner Uraufführung einen für ein Erstlingswerk immerhin bemerkenswerten, wenn auch nicht unbestrittenen Erfolg gehabt. Ein „Wunderkomponist“ ist der noch nicht achtzehnjährige „Wunderknabe“ freilich noch nicht; für die Bewältigung und musikdramatische Gestaltung des Rymondstoffes fehlt ihm doch noch die Kraft. Seiner Tonsprache fehlt der einheitliche Stil, der bestimmte Charakter. Bei dem ausgesprochen melodischen Talent Koczalskis ist seine Musik mehr lyrische Stimmungsmalerei, von Chopin, der seinem inneren Wesen am nächsten steht, entschieden beeinflusst. Dabei ist vieles klaviermässig empfunden und behandelt. Scenisch am wirkungsvollsten gestaltete sich das Schlussbild. Für die Parteen der Sophie und des Erzpriesters, die an den Umfang

und die Leistungsfähigkeit der Stimme ausserordentliche Anforderungen stellen, dürften keine besseren Interpreten gefunden werden können als Marie Bossenberger und Hans Oberstoetter.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Während sich noch „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns im Spielplan hält, ist eine andere Neuheit erschienen, die es sicher nicht bis zur gleichen Zahl von Aufführungen bringen wird und dabei doch an künstlerischer Eigenart viel höher steht: „Eugen Onegin“ von Tschaikowsky. Obschon man dem Werke hier wiederum grosse Sorgfalt angedeihen liess — Dr. Rottenberg ist ihm ein feinerständiger Dirigent, in den Persönlichkeiten von Dr. Pröhl und Hensel tritt das Verhältnis der Charaktere Onegins und Lenskis in treffender Weise zu Tage; Frau Kernic giebt eine sehr gute Tatjana, die Ausstattung ist reich und solid — zielte doch der Beifall eben fast nur auf die wohlgelungene Wiedergabe ab, und schon in der ersten Wiederholung machte sich nach zwei dieser „lyrischen Szenen“ sogar eine kleine Opposition bemerkbar. Es ist klar, dass diese nur an der für unsere Begriffe naiven, unbeholfenen Art Anstoss nimmt, mit der die Handlung aus der epischen Originaldichtung ins Drama übernommen worden ist; an dieser Klippe ist auch vor einigen Jahren eine andere jung-russische Bühnenschöpfung von noch grösserem musikalischen Reichtum, noch tieferem Kolorit und von einem wahrhaft holdseligen romantischen Zauber, gescheitert — Rimsky-Korsakows Oper „Die Mainacht“. Was diesem Werke abging, fehlt auch im „Onegin“: die bei uns gemeinverständliche „Pointierung“ der Vorgänge, namentlich bei Akt-schlüssen. Aber wie fein und bewegt folgt die Musik den seelischen Evolutionen, wie versteht sie Stimmungen zu bannen, selbst in dem engen Spielraum von Tanzrhythmen, die hier mehrmals ganze Szenenreihen beherrschen! So etwas wie eine freudige Ahnung, dass die russische Tonkunst im Begriff ist, jungfräulichen Boden aufzuschliessen, habe ich im Genusse des damaligen wie des jetzigen Werkes nicht abweisen können.

Hans Pfeilschmidt.

HALLE A. S.: Mit grossem Fleiss arbeitet die Oper unseres Stadttheaters. Neben zwei Neueinstudierungen gingen während der ersten sechs Wochen der neuen Saison 14 verschiedene Opern (darunter Lohengrin, Holländer, Hänsel und Gretel, Margarethe) in Scene und zwar sorgten die Kapellmeister Erdmann und Tittel auch immer für künstlerisch wertvolle Aufführungen. In den Damen Stoll, Ekeblad, Dietz und in den Herren v. Manoff, v. Humalda, Böttcher sind unserer Oper neue tüchtige Kräfte zugeführt und auch die Leistungsfähigkeit des Orchesters ist durch Neubesetzung wichtiger Pulte eine gesteigerte geworden. Dem Repertoire gewonnen wurde Smetanas entzückende Oper: „Die verkaufte Braut“, dank der liebevollen Einstudierung durch Kapellmeister Tittel und der vorzüglichen Besetzung, von welcher nur der humorvolle Kezal des Herrn Brandes und die lebendige Marie des Fr. Ekeblad besonders erwähnt sein sollen. Mit Rich. Wagners „Das Rheingold“ wurde der angekündigte „Ring des Nibelungen“ unter Kapellmeister Erdmanns von völligem Vertrautsein mit dem Werke zeugender Leitung in vielversprechender Weise in Angriff genommen. Alle Parteien befanden sich in geeigneten Händen und das Ganze nahm — auch scenisch — einen durchaus würdigen Verlauf.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Von unserer Oper giebt es eine That zu vermelden, die rückhaltlose Anerkennung verdient: Direktor Bittong, hat sich als erster unter den deutschen Direktoren entschlossen, Berlioz „Damnation de Faust“ in der Bühneneinrichtung von Raoul Gunsbourg zur Aufführung zu bringen und hat dadurch der Hamburger Oper einen ehrenvollen Abend gesichert, der uns nach manchem Versäumnis der letzten Jahre („Feuersnot“, „Ingwilde“, „Corregidor“ etc. hat man uns vorenthalten) aussohnt. Das Verdienst Bittongs ist um so höher zu bewerten, als es immerhin ein Risiko war,

einem deutschen Theaterpublikum diesen fast antagoethischen Faust anzubieten. Nun, das Wagnis ist gelungen: unsere Musikfreunde haben sich dem Werk gegenüber auf den richtigen Standpunkt gestellt, in dem „Faust“ Berlioz eine Sache für sich zu sehen, die in gar keine Parallele zu Goethe gebracht werden durfte. Berlioz hat, was nicht allgemein bekannt ist, seine „Damnation“ ursprünglich für die Bühne bestimmt und seine erste, in den 20er Jahren entstandene Faust-Partitur auch an Goethe gesandt. Später hat er dann, mutlos wegen der zu überwindenden scenischen Schwierigkeiten, sein Werk für den Konzertsaal eingerichtet unter Benutzung der für die Bühne geschriebenen Musik. Raoul Gunsbourg hat sehr geschickt die beiden Bearbeitungen verschmolzen und er hat auch versucht, die Dichtung in eine einigermaßen dramatische Form zu bringen. Ein literarisches Meisterwerk ist freilich dabei nicht herausgekommen — es sind, wie in der bekannten Konzerteinrichtung in der Hauptsache nebeneinander gestellte Episoden, die freilich durch die Gestalt Fausts verbunden sind. Einen ganz neuen philosophischen Gedanken hat der Bearbeiter zur Motivierung der „Höllenfahrt“ in die Dichtung hineingetragen: Faust lässt die Zeit stille stehen („Verweile doch“), damit Mephisto Zeit gewinnt, Margarethe zu retten. Natürlich ist das eine Kühnheit, aber wenn man sich einmal klar macht, dass schon Berlioz seine ganz eigenen Wege in der Dichtung ging, wird man dem Bearbeiter diesen Geniestreich auch gern verzeihen. Im übrigen hat Gunsbourg sich in der Hauptsache der Aufgabe unterzogen, die in Berlioz Musik schlummernden scenischen Effekte zu wecken, die Musik zu inscenieren. Er hat das zum Teil mit dem Geschmacke eines im Stile der „Grossen Oper“ aufgewachsenen Mannes gemacht, aber man muss ihm das Verdienst lassen, dass er sich darauf beschränkt hat, nur da, wo die Musik das effektvolle Bühnenbild provozierte, durch das Auge zu wirken. Meines Erachtens bedeutet denn auch seine ganze Arbeit, so sehr man vielleicht über Einzelheiten geteilter Ansicht sein kann, eine Errettung der Faust-Musik vor dem Untergange. Im Konzertsale wirkte diese übertrüchtige potente Musik zu massig und zu grotesk. Sie verlangte für ihre Interpreten Bewegungsfreiheiten in körperlicher und geistiger Hinsicht, wie sie nur die Bühne geben kann; sie forderte dramatischen Realismus im Vortrage, sie brauchte Dekorationen und Rampenlicht. Dem Boden, in dem sie mit allen Fasern wurzelte, hat Gunsbourg sie wiedergegeben, und die Wirkungen, welche sie ausübte, geben seiner Bearbeitung die Existenzberechtigung. Eine Aufführung, wie sie vollkommener kaum zu denken ist, that das ihrige zu einem Erfolge, wie er hier kaum je erlebt wurde. Herr Direktor Bittong selbst hatte die Regie im Sinne des Goetheschen Theaterdirektors geführt, daneben aber auch dafür gesorgt, dass seine Effekte nicht „Wirkungen ohne Ursache“ blieben. Gille, unser herrlicher Temperamentsdirigent, erwies sich als „geächt“ auf den schroffen Stil Berlioz', Birrenkoven und die Fleischer-Edel sangen die Hauptrollen hinreissend. Heinrich Chevalley.

KÖLN: Im neuen Stadttheater konnte man sich in den „Hugenotten“ und den „Meistersingern“ wieder des ersten Tenoristen Adolf Gröbke so recht freuen. Im übrigen bieten Aufführungen der Gounodschen „Margarethe“, der „Lorenza“, „Martha“, „Lustigen Weiber von Windsor“ und des „Lohengrin“ keinen Anlass zur Besprechung. Übrigens wurden in der Meistersinger-Partitur die seit vorigem Jahre „aufgemacht“ gewesenen Striche wieder eingefaltet, — auf vielseitiges Verlangen, denn man ist hier zuhörenderseits kein Freund von langen Abenden.

Paul Hiller.

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die erste Neuheit, die uns blühte, war „Der Landsknecht“ von Franz Werther; trotz seiner guten Absichten ist dem Komponisten noch nicht die Neugeburt der Operette gelungen. Acht Tage nach dieser Premiere läutete uns „die versunkene Glocke“ in Heinrich Zöllners Musikdrama. Offen gestanden: die Glocke scheint uns jetzt noch tiefer gesunken, als sie es bei Hauptmann

schon war. Der Komponist hat viel Kenntnisse in der Instrumentierung. Aber all sein Blenden wärmt nicht. Kommt es daher, weil er, wie der Mond, fremdes Licht zurückwirft und kein eigenes Feuer hat? Die Aufführung unter Kapellmeister Frommer verlief für unsere Verhältnisse ausgezeichnet. Die beste That war bisher die sehr sorgfältig vorbereitete neue Einstudierung von „Figaros Hochzeit“; unser Bariton v. Ulmann ist ein eleganter Almaviva.

Paul Ehlers.

LEIPZIG: Ausser einem Gastspiele der Königl. Hofopernsängerin Frau Erika Wedekind, die in hervorragender Weise und unter lebhaftem Beifall die drei Frauenrollen in „Hoffmanns Erzählungen“ interpretierte, dürfte von der hiesigen Oper nur noch zu erwähnen sein, dass Gounods „Romeo und Julia“ nach 25jähriger Ruhe neu einstudiert aufgeführt worden ist, und dass der von Herrn Kapellmeister Porst sorgfältig vorbereiteten und gut gelingenden Vorführung, bei der Fr. Petrini (Julia) und Herr Urius (Romeo) stimmlich manches vortreffliche leisteten, textlich aber eine Art Volapük vernehmen liessen, von Publikum und Kritik viele Anerkennung gezollt worden ist.

Arthur Smolian.

MANNHEIM: Mit drei neuen Kräften eröffnete unsere Oper die Saison; sie bestanden in der ersten Aufführung die Feuerprobe: Herr Max Bucksath als Holländer, Fr. Margarete Brandes als Senta und Herr Wilh. Otto als Erik. Als Philine und Susanne gastierte sodann Fr. Hilda Pazofsky aus München; die Theaterleitung befand sich in „Koloratur-Nöten“ und darum griff sie zu und behielt den Gast als neuestes Mitglied gleich hier. So wäre denn der Bestand an Solisten wieder komplet, aber die vier Neulinge beeinflussen den Spielplan nicht in der günstigsten Weise, noch weniger ermöglichen sie solche künstlerisch fein abgetönten Wagner- und Mozartvorstellungen, wie wir sie hier seit Jahren gewöhnt waren. Hoffentlich wird es nach beiden Richtungen hin rasch besser. Novitäten hat unsere Oper infolge des verspäteten Anfangs noch nicht herausgebracht, Tschaikowskys „Eugen Onegin“ ist jedoch bis Mitte November zur ersten Aufführung angesetzt. Ein grosses Interesse erregten zwei Gastspiele der Frau Schumann-Heink. Sie sang die Fides und die Amneris, und begeisterte als Mutter des Propheten mehr denn als Pharaonentochter. Aber die pastose Stimme, die wie Glockenklang und Orgelton das Ohr entzückt, und die hochkünstlerische Vortrags- und Darstellungsweise zeigten die treffliche Künstlerin noch ganz auf der längst erklimmen Höhe.

K. Eschmann.

MOSKAU: Das Grosse Theater (die Kaiserliche Oper) hat seine prächtigen Räume in althergebrachter Weise mit der Nationaloper „Das Leben für den Zar“ eröffnet und setzt die Opern-Vorstellungen 4—5mal wöchentlich fort. Das zu Beginn der Saison veröffentlichte Repertoire enthält in der Hauptsache ältere und alte Werke, oft gegebene und zum Teil recht abgedroschene Opern. Aus dem Repertoire vergangener Zeiten werden aufgefrischt, die Opern „Wráshja ssila“ (feindliche Mächte) von Ssérow und „Mefistofele“ von Boito. Eratere ist bereits in Scene gegangen, ist genau wie bei ihrer Erstaufführung vor 20 Jahren von der gesamten Kritik überaus abfällig beurteilt worden, hält sich aber nicht nur trotzdem auf dem Repertoire, sondern wird stets bei ausverkauften Häusern gegeben. Des Rätsels Lösung liegt in dem Namen Schaliápin. Die Mitwirkung dieses in der That gottbegnadeten, aber in noch weit höherem Masse vom Publikum vergötterten Künstlers, genügt, um die an sich wüste und unerquickliche Oper „Wráshja ssila“ nicht nur über Wasser zu halten, sondern sie zu einem Zug- und Kassenstück allerersten Ranges zu machen. Nach dieser Abschweifung kehre ich zum Spielplan der Kaiserlichen Oper zurück, der von quasi „neuen“ Opern nur vier aufwies: Zwei wirkliche Novitäten „Dobrynia Nikititsch“ von Gretschaninow und „Servilia“ von Rimsky-

Kórssakow, ferner an älteren, aber hier noch nie gegebenen Opern den „Steinernen Gast“ (Don Juan) von Dargamjshski und den „Fliegenden Holländer“. Letzterer wird von Kapellmeister Beidler aus Bayreuth einstudiert, der, nachdem er sich zu Ende der verflossenen Saison mit der Einstudierung der „Walküre“ aufs vorteilhafteste eingeführt, von neuem hierher berufen worden ist, um eine ganze Reihe Wagnerscher Opern: Tannhäuser, Lohengrin, Walküre, Siegfried und — wie bereits erwähnt — Fliegender Holländer stilgerecht dem russischen Publikum vorzuführen. Neben der Kaiserlichen Oper besteht hier noch die Moskauer Privatoper im Theater Stodolódwinkow. Dieses ursprünglich von russischen Mäcenen subventioniertes Unternehmen kam in vergangener Saison in arge finanzielle Bedrängnis, wurde aber, wenn auch unter grossen Schwierigkeiten, vor gänzlichem Zerfall bewahrt und als Societät der mitwirkenden Künstler, mit dem überaus tüchtigen Kapellmeister Ippolítow-Iwánow an der Spitze, neu organisiert. In dieser Gestalt hat die Privatoper auch die gegenwärtige Saison angetreten und giebt sich alle erdenkliche Mühe, nicht nur ihre Existenz zu fristen, sondern festen Fuss zu fassen und ein unentbehrlicher Faktor im Musikleben Moskaus zu werden. G. Loewenthal.

MÜNCHEN: Auf die neueinstudierte „weisse Dame“ folgte Mozarts „Entführung aus dem Serail“ in vielfach neuer Besetzung und farbenschöner Inszenierung. Possart hatte die Regie; ihm ist wohl auch die Initiative zu dieser freudig begrüßten That zu danken. Das Ensemble war bis auf die Constanze des Fri. Kaufmann recht tüchtig. Diese Dame, um gleich mit ihr zu beginnen, ist noch sehr jung und unfertig. Ob sie sich noch besonders entwickeln wird, kann man ja nicht vorher sagen, aber nach ihrer Constanze zu schliessen, hat sie jedenfalls ganz gehörig zu lernen, wenn sie ein brauchbares Mitglied unserer Hofbühne werden will. Ihre stimmlichen Mittel sind unbedeutend, ihre Gesten ordinär. So stand sie tief unter allen übrigen Darstellern. Frau Bosetti war ihr als Partnerin an Frische und Geist weit überlegen. Hr. Dr. Walter sang den Belmonte, Hofmüller den Pedrillo, beide mit siegreicher Laune. Auch Sieglitz als Osmin war im ganzen nicht übel, obschon etwas phlegmatisch; man ist eben nicht immer gleich gut disponiert. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Das Metropolitan Operahouse öffnete seine Thore für kurze Zeit einer italienischen Operngesellschaft unter der künstlerischen Leitung von Pietro Mascagni. Leider war dieser einer, wie es scheint, durchaus unerfahrenen Manager-Firma in die Hände gefallen, so dass nur von einem übergrossen Misserfolg berichtet werden kann. Während Mascagni gehofft hatte, dass alle Vorbereitungen in sorgfältiger Weise getroffen sein würden, fand er, als er vier Tage vor der ersten Aufführung hier anlangte, nichts weiter als ein ungeheures Chaos an, in das einigermaßen Ordnung zu bringen, fast unmöglich war. Auch das von Mascagni mitgebrachte Orchester war noch nicht eingespielt und hatte die Opern hier erst zu studieren. Trotz einiger tüchtigen Kräfte konnte das Orchester aber durchaus nicht genügen, besonders die Stimmung war bisweilen unerträglich. Von den angekündigten Opern kamen nur Zanetto, Cavalleria rusticana und Iris zur Aufführung, da die Zeit für die Proben zu kurz bemessen war. Die erste Aufführung von Iris musste wegen ungenügender Vorbereitung sogar im letzten Augenblicke abgesetzt werden. Trotzdem Tausende Einlass begehrten, blieb das Haus geschlossen! Natürlich fanden die folgenden Vorstellungen daher vor fast leeren Bänken statt. „Zanetto“, hier bereits vor 4 Jahren unter Leitung von Nahan Franko gegeben, entbehrt jeglicher Handlung, kann auch musikalisch keinen Anspruch auf eingehendes Interesse machen. In den beiden einzigen Rollen leisteten die Damen Bianchini-Cappelli und Eugenia Mantelli Vorzügliches. Frau Cappelli ist eine hervorragende Künstlerin, die beste Santuzza, die hier je auftrat. Auch der Turiddu des Herrn

Schiavazzi verdient gerühmt zu werden. — Der einzigen, den ganzen Abend füllenden Oper, die Mascagni uns vorführte, „Iris“ blieb der Erfolg, wie schon in Europa, versagt. Das dramatische Element fehlt dem Textbuch gänzlich, und Naivität ist Mascagnis Talent zu fernliegend. Er bleibt vorläufig noch der Komponist der „Cavalleria rusticana“. Als Dirigent für seine eigenen Werke ist er leider auch nicht immer der rechte Mann, da er, besonders in der „Cavalleria“, die Tempi unleidlich verschleppt. Die italienischen Sänger bewiesen von neuem, dass der „Bel Canto“ in Italien eine verlorene Sache ist.

Arthur Laser.

PHILADELPHIA: Früher als sonst hat für uns die Opernsaison begonnen. Das haben wir Pietro Mascagni zu verdanken, der nach den Vereinigten Staaten gekommen ist, um hier mit einem echt italienischen Orchester, einem echt italienischen Chor und den allerbesten italienischen Solisten Aufführungen einiger seiner neuen in Amerika noch nicht gehörten Opern und selbstverständlich auch der Cavalleria rusticana zu veranstalten. So lautete wenigstens das Programm, das in alle Welt hinausposaunt wurde. Die Aufführung hielt aber nach keiner Beziehung, was das Programm versprochen hatte. Orchester und Chor wurden hier und in Newyork rasch aus allen möglichen und unmöglichen Kräften zusammengetrommelt. Ein Teil der Solisten hatte das sonnige Italien niemals gesehen und die ersten Kräfte, die der Maestro über den Ocean gebracht hatte, konnten den hochgespannten Erwartungen, die man hier infolge des Vorbildes des Ensembles der Grau-Operngesellschaft hegt, nicht entsprechen. Einiges Interesse vermochte nur die Sopranistin Signora Bianchini Cappelli zu erwecken. Dass bei sothanen Verhältnissen von einem Erfolg im Osten der Vereinigten Staaten nicht gut die Rede sein konnte, lässt sich begreifen. Allein es kamen noch schlimme Missgriffe der Veranstalter der Stagione hinzu, um diesen Misserfolg zu sichern. So musste in Newyork die zweimal angesetzte Oper „Iris“ abgesagt werden, so dass die Premiere der Oper hier anstatt in Newyork stattfand. Die in Aussicht genommene Oper „Ratcliff“ wurde überhaupt nicht aufgeführt. Dabei ist die Reklame in so masslos ungeschickter Weise gemacht worden, dass die Reaktion nur um so schärfer ausfallen musste. Das Gros der Besucher setzte sich aus den Mitgliedern der italienischen Kolonie und einigen Musikenthusiasten zusammen, welche die neuen Opern des Komponisten der Cavalleria kennen lernen wollten. Möglich, dass sich die Tour im Westen der Vereinigten Staaten erfolgreicher gestalten wird. Denn dahin verirren sich nur selten Operngesellschaften und dort wird das „Intermezzo“ vielfach noch für „le comble de la musique“ gehalten. Über die neuen Werke Mascagnis ist wirklich nur wenig zu sagen, denn es steckt wenig Musik in den zwei Opern, die ich hier gehört habe. Der Einakter Zanetto ist eine Verballhornung des bekannten Verspieles von Coppee „le passant“. Als Textbuch für eine Oper ist das Werkchen Coppees, das nur ein schönes Spiel mit Worten ist und keine Handlung enthält, vollständig ungeeignet. Musikalische Filigrankunst ist nun mit Mascagnis derber Manier unvereinbar. Ein schöner Eingangchor, eine interessante Serenade Zanettos zur Lautenbegleitung, mit der die Oper auch stimmungsvoll abschliesst, gefielen. Der Rest war 50 Minuten Langeweile. Immerhin war diese musikalische Kleinigkeit noch der grossen dreiaktigen „Iris“ bei weitem vorzuziehen. Viel Arbeit und Fleiss steckt in dieser Partitur. Allein die melodische Erfindung ist gleich Null. Mascagni verschmäh't in der „Iris“ die alten geschlossenen Formen, er verwirft die Leit-motive, allein er findet keine neue Form für das realistische Musikdrama. Man hört nichts als unverdaute musikalische Brocken, die einen wahren Hexensabbath bilden, eine unruhige Modulation in allen Tonunarten, stetigen Wechsel zwischen Fortissimo und Pianissimo, der durch sein Übermass jede Wirkung verliert. Und selbst in der Kunst der Farbenmischung im Orchester steht Mascagni hinter den anderen Vertretern des

italienischen „Verismo“, insbesondere hinter Puccini weit zurück. So hat das Textbuch, das kindisch und obscön zugleich ist, in der Vertonung Mascagnis einen trostlosen Eindruck gemacht.

Dr. Martin Darkow.

P RAG: Das deutsche Theater brachte — nach Dresden — die neue Spieloper „Das war ich“ von Leo Blech, die das von d'Albert mit der „Abreise“ eröffnete Genre des deutschen musikalischen Konversationsstückes weiterbauen will. Ein Urteil darüber muss ich mir als Librettist begreiflicherweise versagen. Ferner hörten wir als Novität die einaktige Oper „Enoch Arden“ von Robert Erben. Ob Tennysons alter Seemann, der, lang verschollen, endlich doch den Rückweg in die Heimat und sein Weib mit einem andern vermählt findet, als dramatischer Held überhaupt brauchbar ist, möchte ich bezweifeln. Erbens Textdichter Vittorio di Dio hat den Stoff vollends zu einer unmöglichen, jeder feineren Motivierung entratenden Geschichte veropert, die zu komponieren von vornherein einen künstlerischen Fehlgriff bedeutet. Die Musik, voll Sturm und Drang, giebt Zeugnis von Talent und Streben. Ernst, ach allzuernst hat Erben die lächerlich rührsamen Vorgänge auf der Bühne genommen! Dieses immerwährende Reden in Superlativen, dieses fast unaufhörliche Arbeiten mit Volldampf gehört einer jetzt glücklich überwundenen Zeit an. Die Tage des wüsten Draufgängertums, des Glaubens an die alleinseligmachende Posaune sind vorbei. Allerdings noch nicht beim grossen Publikum, das die Brutalitäten des Werkes und die Rückfälle in Operneffekte schlimmster Art mit lebhaftem Beifall quittierte. Hunold als Träger der Titelrolle entschied den Erfolg. Das darauffolgende Gausche Ballet „Karneval in Venedig“ mit einer sehr nachempfundenen Musik von Heinrich Berté fand nur geringen Anklang. — Beim tschechischen Nationaltheater ist die Neustudierung der Fibichschen Oper „Arkonas Fall“ erwähnenswert. Vergebene Liebesmüh! Der tschechische Schumann lässt sich nun einmal nicht zum tschechischen Wagner aufdonnern.

Dr. Richard Batka.

R IGA: Unsere Saison wurde mit Halévys Oper „Die Jüdin“ begonnen, in welcher der neu engagierte Heldentenor Herr Franz Costa sich nicht nur als ein stimmbegabter, sondern auch als ein intelligenter Sänger und trefflicher Schauspieler bewährte. Desgleichen bot er als „Lohengrin“, „Florestan“ und „Canio“ (Bajazzo) wirksam durchgearbeitete Leistungen von technischem Ebenmass und geistiger Schwungkraft. Weniger war Freund „Manrico“ im Troubadour mit ihm zufrieden, jener noch immer so bevorzugte Arien- und Minnesänger, der nach wie vor in allen Zonen seiner Leonore Serenaden bringt. — Im übrigen konstatiere ich mit Freuden den Gewinn eines schätzenswerten Bassisten in der Person des Herrn Poppe.

Carl Waack.

S TOCKHOLM: Sigrid Arnoldson trat in der königl. Oper als Gast auf. Namentlich als Mignon erntete sie Beifall. Ihre Wiedergabe dieser Rolle war frei von jeder Übertreibung. Gross ist die Stimme zwar nicht, obgleich sie in den letzten Jahren an Fülle gewonnen hat. Die Sängerin trat ausserdem noch als Julia in Gounods Oper auf.

Tobias Norlind.

S TRASSBURG: Neues wurde bisher nicht geboten, — eine Uraufführung, Sancho von Dalcroze soll in Aussicht stehen. Wieder aufgenommen wurde Charpentiers Louise, die hier recht gut aufgeführt wird und, wie überall, die Bohème begeistert, neu einstudiert Webers harmlos-leichtes Singspiel Abu Hassan und Glucks Orpheus in glänzendem musikalischen Gewande (Kapellmeister Lohse), doch mit mancherlei Mängeln der Regie — des schwächsten Punktes unserer Oper. — Einer Sängerin, die wie Agnes Herrmann Orpheus und Brangäne, Mignon und Rosinchen (Barbier) in gleicher Vollendung singen kann, dürften sich wohl nur wenige Theater erfreuen. In G. van der Beeck ist unserer Bühne wieder ein Tenor von echtem Stimmglanz entstanden, der in Zartheit der Tongebung und Mangel an Bühnengeschick allerdings noch

stark den bisherigen Konzertsänger verrät. Ein Singpielchen — „Eifersüchtig“, im Elsässer Dialekt, zeigte aufs neue die vorwiegend lyrische Begabung des hiesigen Komponisten Erb.

Dr. G. Altmann.

WARSCHAU: Die hiesige Saison, die jüngst erst begonnen, brachte schon eine Novität, und zwar die Erstaufführung von Massenets *Manon*. Die Titelrolle sang die hervorragende Kruscelniczka, den Chevalier des Grieux ein neuer italienischer Tenor Anselmi, der alles bisher hier dagewesene übertrifft. Eine so junge, frische, wohlklingende Stimme wird man noch selten gehört haben. Dank dieser Faktoren, sowie Maëstros Podestis umsichtiger Einstudierung und temperamentvoller Leitung schlug die Oper ein. Die nächsten Premieren sind „Walküre“ (übersetzt ins Polnische) und das Wiener Kassen-Ballet „Die Perle von Iberien“ von Hellmesberger.

Leo Fischer.

WIEN: Der Wiederaufnahme des „Hernani“ hat Direktor Mahler die neustudierten „Hugenotten“ folgen lassen. Also der ehrlichen Roheit des jugendlichen Verdi das raffinierte Decoet des einstmaligen Pariser Operngewaltigen. Mahlers leicht erkennbare Absicht war es, Meyerbeers effektvolle Oper als Musikdrama zu behandeln, den Vorgang und dessen Motivierung deutlich hervortreten zu lassen und die Charakteristik der Personen und Situationen zu betonen. Dass Scribes Hugenottendrama eine so intensive Beleuchtung nicht zu ertragen vermag, wurde so ganz überflüssigerweise auch dem Blinden zur Evidenz vor Augen gestellt. Der Librettodichter, der ja die Sache nicht so ernst gemeint hat, ist daran unschuldig. Er wollte nur seine Geschicklichkeit beweisen, mit der er aus einem furchtbar ersten Hintergrund dem Komponisten eine überreiche Fülle von Situationen — wahren und unwahren —, Chor- und Balletvorwänden, Friedens- und Racheschwüren hervorzuholen verstand. Eine exquisite Sinnigkeit in der Verbindung dieser Effekttappen wurde weder vom Komponisten verlangt, noch vom Publikum erwartet. Der hartnäckige Hinweis auf den wertlosen Bast, an den die echten und falschen Perlen der Meyerbeerschen Musik gereiht sind, gab dieser Hugenottenaufführung einen leis ironischen Beigeschmack. Im übrigen war das Beste gethan worden, um den „Hugenotten“ eine hervorragende Stellung im Spielplan und in der Kassa des Hoftheaters zu sichern. Orchester und Chöre thaten ein Übriges in Klangschönheit, Präzision und rhythmischer Lebendigkeit. Die Solisten wirkten im allgemeinen vortrefflich, wenn auch nicht im Stile Meyerbeers, der ja unseren deutschen Sängern nicht unerfreulicherweise ziemlich verloren gegangen ist. Eigentlich haben sie ihn nie besessen. Der Vortrag der Meyerbeerschen Phrase ist völlig auf die französische Gesangsmanier gestimmt. Karikiert und doch nicht geschmacklos, herausfordernd, aber nicht verletzend, geistreich, wenn auch verlogen im Ausdruck — so holten sich seinerzeit die französischen Leibsänger Giacomas die stärksten Wirkungen aus dessen Theatermusik. Frau Sedlmaier (Valentine), Herr Slezak (Raoul), R. Mayr (St. Bris), Hesch (Marcel), Frau Saville (Margarethe von Valois) und Fräulein Kurz (Page) waren durchaus vortreffliche, wenn auch nicht blendende Vertreter ihrer Partleien. Die dramatischen Velleitäten der Direktion erforderten auch die Herstellung wenigstens eines Theiles des fünften Actes. Es war überflüssig, seine absolute Unnötigkeit und Bedeutungslosigkeit mühevoll zu demonstrieren. Mit den „Hugenotten“ ist dem Spielplan vielleicht eine zugfähige Oper wieder gewonnen worden. Als künstlerische That wird diese Reprise, trotz ihres paradoxen Beigeschmackes, nicht gelten können.

Gustav Schoenaich.

WIESBADEN: Die erste Novität der neuen Spielzeit war Charpentiers vielumworbene „Louise“. Sie hat hier nur laue Aufnahme gefunden, trotzdem die Wiedergabe unter Mannstädts feinsinniger Leitung sehr viel Gelungenes bot; namentlich Frl. Triebel in der Titelrolle und Kammersänger Müller als „Vater“ suchten auch die tieferen Züge

der Charaktere kräftig herauszuarbeiten. Die Musik bietet viel Anreizendes: das Orchester ist mit raffiniertem Geschick behandelt; die keck aufgebauten Gesangs-Ensembles ver-raten den espritvollen Musiker. Doch verliert sich derselbe andererseits zu oft in blosse Stimmungsmalerei, sodass die eigentlich theatrale Wirkung ausbleibt: so gleich im 1. Akt bei dem Mittagessen, dessen Eindruck doch hart an die Grenze des Lächerlichen streift. Unverständlich blieb auch das Bestreben, gewissen Vorgängen und Personen symbolische Bedeutung zu leihen: der Effekt der unter Lumpensammlern und Strassenverkäufern plötzlich auftauchenden Figur des „Plaisir de Paris“ versagte vollständig — trotz der bunten elektrischen Beleuchtung. — Von entzückender Wirkung war neuerdings die wiedereinstudierte Goetzsche Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“. Wie natürlich, quellend, wie herzenswarm berührte diese Musik! wie innig, wie deutsch —! Fr. Brodmann als Käthchen und Hr. Müller als Petrucchio errangen alle Sympatien.

Otto Dorn.

KONZERT

AMSTERDAM: An Stelle des erkrankten Anton van Rooy eilte, telephonisch aus Berlin gerufen, Ferruccio Busoni herbei und führte hier Saint-Saëns' 5. Klavierkonzert mit glänzendem Erfolge ein: ein prächtiges Werk, voll seltsamer Klangeffekte und Rhythmen, „von fremden Ländern und Menschen“ erzählend, die der französische Meister auf seinen weiten Reisen erschaut. — Im Gegensatz hierzu steht Saint-Saëns' effektiv ausgestattetes, jedoch ziemlich gedankenarmes 4. Violinkonzert, mit welchem der junge Franzose Jacques Thibaud ausserordentlichen Beifall erntete. Bei diesem vereinigen sich edler Ton, vollendete Technik und Vortragskunst zu einem berücksichtigen Ganzen. Im gleichen Konzert brachte das Concertgebouw-Orchester unter Mengelbergs feuriger Leitung die erste Aufführung von Hans Hubers Böcklin-Symphonie. Ist dieselbe auch nicht gerade ein epochemachendes, stark individuelles Werk, so fesselt sie doch in hohem Masse durch die glänzende Instrumentation und die hochinteressanten „Metamorphosen“, inspiriert durch Gemälde Böcklins. — Eine sehr bemerkenswerte Aufführung veranstaltete der „Verein für Nord-Niederlands Musikgeschichte“, der, um dem grossen Publikum ein Bild seiner 35jährigen Thätigkeit zu geben, darin bestehend, die edlen Schätze altniederländischer Musik zu heben, ein interessantes Programm aus durch ihn veröffentlichten Werken bot. Der Verein liess bisher u. a. Werke von Obrecht, Schuyt, Wanning, Reinken erscheinen und setzte durch die Ausgabe sämtlicher, 12 Bände umfassender Werke von Sweelinck diesem Grossmeister altniederländischer Kunst ein würdiges Denkmal. Ausser diesen streng wissenschaftlichen Ausgaben erschienen noch volkstümliche Werke, so die „Valeriuslieder“, die Niederländischen Tanzweisen aus dem XVI. Jahrhundert, vierhändig bearbeitet durch Jul. Röntgen, der ebenfalls 2 Hefte „Altniederländische Boerenliedjes und Contratänze“ so interessant für Violine und Pianoforte gestaltete, dass sie jedem Geiger Freude machen werden. Beim Konzert wirkten mit Herr und Frau Jul. Röntgen, der Violinist Bram Eldering, Niederlands Stolz Messchaert sowie der a cappella Chor von Ant. Averkamp. — Der Oratorienverein nahm seine rühmliche Aufgabe dem Volke gute Werke gegen billiges Entgelt zu bieten, durch zwei gute Aufführungen der „Schöpfung“ wieder auf, durch den von einer Studienreise aus Deutschland heimgekehrten Dirigenten Anton Tierie umsichtig geleitet. Als Solisten nahmen am Konzert teil: Frau Oldenboom-Lutkeman, sowie die Herren Jan Dyker und Ger. Zalsman, als Orchester dasjenige des Concertgebouw. Die würdige Wiedergabe des Werkes verschaffte wiederum Tausenden hohen Genuss.

Hans Augustin.

ANTWERPEN: Die diesjährige Saison hat mit einem von der Orkestvereëning veranstalteten Konzert ihren Anfang genommen. Der Abend war ausschliesslich Wagner'schen Werken gewidmet und fand unter hervorragender Mitwirkung der Mme. Feltesse-Ocsombre von der hiesigen französischen Oper statt. Das Orchester, unter Leitung des Kapellmeisters Constant Lenaerts, war seiner Aufgabe nur teilweise gewachsen. Im übrigen bot das Programm nach der Ouvertüre zum Fliegenden Holländer Fragmente aus Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung und Parsifal.

Jules C. Schmitz.

BASEL: In unserem Konzertleben hat sich eine Änderung von einschneidendster Bedeutung vollzogen, indem an die Stelle des im Sommer zurückgetretenen Alfred Volkland, der während nahezu dreissig Jahren die musikalische Leitung unserer ersten Konzertsinstitute inne hatte, der aus dem schweizerischen Kanton Aargau gebürtige, erst 32jährige Kapellmeister Hermann Suter berufen wurde. Suter, der sich auch als Komponist betätigt, ist ein Jünger der modernen Richtung, dessen Einfluss auf die Entwicklung unseres einer Auffrischung bedürftigen Konzertlebens sich zweifellos im Sinne einer vermehrten Berücksichtigung neuerer Werke fühlbar machen wird. So viel man bis jetzt sehen konnte, hat man mit der Wahl Suters, der sich im ersten Abonnementskonzert als ein sehr gewandter, energischer und mit seiner Aufgabe durch und durch vertrauter Dirigent eingeführt hat, einen überaus glücklichen Griff gethan. Beethovens zweite Symphonie und die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz erfuhren unter seiner Leitung eine Wiedergabe, die zu den weitestgehenden Hoffnungen berechtigt. Auch die mit grösster Sicherheit dirigierte Begleitung zum h-moll-Violin-Konzert von Saint-Saëns, das Albert Geloso glänzend vortrug, liess erkennen, dass Herr Suter durchaus über der Sache steht.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: Weingartner, Steinbach, Nikisch, Strauss auf ihren Orchestern spielen zu hören, war uns in den letzten beiden Wochen vergönnt. Welch eine Unsumme von Schönheit, welche Fülle des Wohltautes, Ströme innigsten Gefühls, welche Welt charakteristischer Rhythmen zog der Zauberstab dieser vier Grossen aus den ihnen unterstellten Instrumentalkörpern! Weingartner bot neben der Faust-Quverture, dem Siegfried-Idyll, dem Huldigungsmarsch (in der Raff'schen Einrichtung) von Wagner, Brahms c-moll Symphonie und zum erstenmale die Trauer- und Triumphsymphonie (mit Chor) von Berlioz. Man mühte sich, Brahms möglichst stilschön wiederzugeben. Vieles, namentlich im Adagio, gelang überraschend gut. Wo aber blieben die prachtvollen Bässe, und der eiserne Schritt des grossen letzten Satzes? Wegen der Juli-Symphonie von Berlioz verweise ich den Leser auf den kleinen Artikel von Prof. R. Sternfeld im heutigen Heft. Der fulminante Begeisterungsausbruch Wagners ist mir nicht ganz verständlich. Im Konzertsaal wird man dem Werk doch wohl nur immer als einer überaus interessanten und höchst originellen Gelegenheitskomposition gegenüberstehen. Allerdings dem Gelegenheitswerk eines Genies! — Zur würdigen Wiedergabe der bekannten fesselnden Programme Steinbachs waren neben mehreren trefflichen Solisten aus der berühmten Bläsergruppe des Orchesters die Professoren: Joachim, Wirth und Georg Schumann hinzugezogen worden, deren Mitwirkung die Programmnummern: drei Sätze aus der Haffner-Serenade und Symphonie Concertante Es-dur für Violine und Viola mit Orchester von Mozart, Bachs wunderherrliches fünftes Brandenburger Konzert und drei Sätze aus der entzückenden Serenade für Blasinstrumente, Cello und Contrabass d-moll von Dvořák in die Sphäre der musikalischen Leckerbissen erhob. Eine Neuheit gab es im ersten Konzert: Georg Schumanns Serenade Op. 32. Die fünf mit stimmungsandeutenden Überschriften versehenen Sätze sind ungleich im Wert. Mehrere der Gedanken sind vom Komponisten zu wenig auf ihre Vornehmheit hin geprüft.

worden, auch erschien mir in der Instrumentation mancher Effekt forciert und mehr als nötig unterstrichen. Das Finale jedoch (mit Benutzung des Volksliedes „Der Edelmann im Habersack“) ist ein lustiges, keckes Stück, das nur ein echtes Musikantenblut erdacht haben kann. Edward Elgar hat in seinen Variationen Op. 36 Eigenes zu sagen. Merkwürdig farblos ist leider das den Veränderungen zu Grunde liegende Thema. Die Schlussteine der beiden Konzerte bildeten die dritte und vierte Symphonie von Brahma. — Eine fast tadellose Aufführung der zweiten Symphonie (c-moll) von Bruckner bescherte uns Arthur Nikisch. Das Werk wurde hier zum erstenmale gespielt. Man könnte diese Symphonie die „lyrische“ nennen. Eine zarte, helle Farbe herrscht vor. Alles Sonne, alles Licht! Natürlich ist auf diesem empfindlichen Hintergrunde jedes Fleckchen doppelt leicht zu entdecken. Die Nörgler haben hier also leichtes Spiel. Freuen wir uns jedoch lieber der ungezählten Schönheiten in diesem Werk, die das schärfste Licht nicht zu scheuen brauchen. Das Publikum der öffentlichen Generalprobe wie der Erstaufführung spendete der Symphonie reichen und herzlichen Beifall. Die Aufführung war, wie gesagt, dank der liebevollen Leitung Arthur Nikischs, des höchsten Lobes würdig. Ein behäbigeres Zeitmass des Scherzos hätte den Charakter dieses Pracht-Satzes allerdings erst in das richtige Licht gerückt. Cornelius' geistsprühende Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ und Volkmanns gemütvolle d-moll-Serenade für Streichorchester mit obligatem Violoncello, das Joseph Malkine trefflich meisterte, waren die anderen rein orchestralen Darbietungen des Abends. Felia Litvinne aus Brüssel figurierte als Solistin. Sie sang die für unser Gefühl abgeschmackten Stances aus Gounods Oper „Sappho“ und die Brünnhilden-Schlusszene aus der „Götterdämmerung“. Ihr blanker, heller Sopran entbehrt nicht eines gewissen Tonreizes, reichte jedoch für den gigantischen Epilog der Tetralogie nicht aus. — Das zweite der Modernen Konzerte unter Richard Strauss setzte mit der Heroide funèbre von Liszt ein. Ein etwas zäh fließendes, aber in der Farbe prachtvoll getroffenes Stück. Emil Sauer's zweites Klavierkonzert (c-moll) darf als eine wirkliche Bereicherung der Klavierliteratur bezeichnet werden. Das einsätzig, erfindungsreiche, höchst originelle Werk ist in seinen drei Stationen von schönster Steigerung. Am packendsten in der Wirkung erschien mir ein scherzoartiger Teil und der Schlusssatz. Sauer spielte hinreissend und erntete wohlverdienten und reichen Beifall. Leider zerstörte er den guten Eindruck, den sein schönes Werk hervorgerufen hatte, zum Teil dadurch, dass er uns als Etüden-Zugabe den Todesritt des Lisztschen Mazeppa auf dem Bechstein vordonnerte. Musste das sein? Strauss' liebenswürdiges, frisches Jugendwerk: die symphonische Fantasie „Aus Italien“ beschloss das Konzert. Welche Farben hatte der Einundzwanzigjährige bereits auf seiner Palette! Wie breit und sicher ist alles hingestellt! Das geniale Schlussbild „Neapolitanisches Volksleben“ entfesselte tumultuarische Beifallsstürme.

Lilli Lehmann sah an ihrem ersten Lieder-Abend ihre zahlreiche Gemeinde vollzählig um sich geschart. Andachts- und ehrfurchtsvoll hing sie an den Lippen der Meistersingerin. Das Geräusch des Beifalls selbst klingt hier kultivierter. Die Note des Dankes bändigt und veredelt den sonst so barbarischen Schall. Aus dem Programm erwähne ich nur drei wundervolle Poesieen Gustav Mahlers. — Der Sopran Klara Erlers ist ein feines, ungemein sorgfältig ausgebildetes Instrument, das die Künstlerin mit kluger Ökonomie und seltenem Geschmack zu behandeln versteht. Ganz reichten die Kräfte namentlich in der Höhe für den fürchterlichen Schattentanz der Meyerbeerschen Dinorah noch nicht aus. Jedenfalls gehört Fri. Erlers schon jetzt zu den sympathischsten Erscheinungen im Konzertsaal. Eduard Behm begleitete meisterhaft wie immer, und Karl Klingler spendete mit bemerkenswerter Technik Violinvorträge. Ganz so rauh aber brauchte er Meister Bach nicht anzupacken. Bernhard Schuster.

Ihren schlanken bis in die dreigestrichene Oktave hinaufsteigenden Sopran hat Frau Sophie Heymann-Engel durch eingehende Studien so erzogen, dass sie die für hohe Stimmlage gesetzten Arien Mozarts oder Stücke wie die 'Glöckchenarie aus der Lakmé von Délibes in der Originaltonart zu singen vermag. Hansi Déglise, deren Programm ausschliesslich neuere und neueste Musik enthielt, hauptsächlich Liedergruppen von Richard Strauss, Hugo Wolf und Artur Schnabel, trägt mit Geschmack vor, verleiht allem, was sie singt, den Reiz individuellen Empfindens. Ziemlich enttäuscht hat mich der Liederabend von Hedwig Kaufmann; wer die junge Sängerin früher schon gehört hat, konnte etwas besseres erwarten, als sie diesmal gab. Herr Gustav Lazarus begleitete mit Geschmack und spielte ausserdem einige Klavierstücke eigener Komposition, die sich durch natürlich melodischen Fluss und gatte Form empfahlen. Herr Anton Dressler hat einen Liederabend ausschliesslich mit Gesängen von Hugo Wolf gegeben. Das Programm war sorgfältig geordnet, es enthielt nicht nur die bekannteren Stücke, denen man überall begegnet, sondern auch entlegenere, die sich dem Verständnis schwerer erschliessen, wie die drei Gedichte von Michel-Angelo, eine Reihe Lieder aus dem Mörike-Heft, darunter „Schlafendes Jesuskind“, „Selbstgeständnis“, „Zur Warnung“, „In der Frühe“ u. a., die Herr Dressler, von Herrn August Schmid-Lindner ganz vortrefflich begleitet, lebendig im Geiste des Komponisten vortrug. Sein Organ, ein sonorer Bariton, ist verschiedenartigen Ausdrucks fähig, klingt besonders sympathisch in zarterer Färbung. Herr Ludwig Strakosch ist im Berliner Konzertsaal kein Fremdling. Mit seinem Liederabend, der Balladen von Loewe, Gesänge von Rich. Strauss, Brahms und Hermann Hutter brachte, bewährte er sich wieder als tüchtiger Künstler, dessen Organ leider etwas Schmelz, etwas weichere Tonfärbungen vermissen lässt. In Ettore Gandolfi, einem echt italienischen Bassbariton, lernte ich einen Sänger kennen, über den man sich nur verwundern konnte, dass er im Konzertsaal, nicht auf der Bühne auftrat. Es ist ein köstliches, im ganzen Stimmumfang gleichmässig ausgiebiges Organ, jeden Ausdrucks fähig; dazu trägt der Sänger mit geradezu fortreissender Verve vor. Herr Julius von Rácz-Brockmann vermochte nur geringes Interesse zu erwecken, gar zu trocken klingt sein Ton; um die grosse Scene des fliegenden Holländers aus dem ersten Akte wirksam im Konzertsaal zu gestalten, fehlt dem Sänger ungefähr alles, er verfügt über kein hinreichend ausgiebiges Organ, auch nicht über die technische Reife, dass er solch ein bedeutendes Musikstück bewältigen könnte. An demselben Abend spielte Sophie Bonny aus Bachs wohltemperiertem Klavier Präludium und Fuge in Cis-dur und Beethovens Sonate Es-dur op. 7 technisch geläufig, aber gar zu kalt in der Tongebung, es war wirklich nur saubere Handarbeit, ohne jede Anteilnahme des Gemüts. Anna von Gabain hatte sich für ihren Klavierabend Beethovens f-moll-Sonate op. 57, Schumanns C-dur-Phantasie op. 17 und Carnival op. 9, Schuberts Phantasie-Sonate G-dur op. 78 aufs Programm gesetzt, spielte aber technisch höchst unvollkommen, namentlich die rhythmische Gliederung der Passagen missrieth, wie auch die plastische Gestaltung des thematischen Aufbaues unter dem Mangel an rhythmischer Bestimmtheit litt. Gustav Löser gehört zu den Pianisten, die fleissig studieren, sich aber mit ihrem Wollen und Können nicht im richtigen Einvernehmen befinden. Das Misslingen dann mit einer Apostrophierung an das Publikum auf den Flügel schieben zu wollen, wie es der Künstler that, erscheint durchaus ungehörig. Herr Ernesto Dangosch, der u. a. die Bachsche Orgelfuge mit voraufgehender Phantasie in der Lisztschen Bearbeitung, die Sonate in a-moll von Franz Schubert spielte, erfreute durch sicheres technisches Können, plastische Ausarbeitung des thematischen Gehalts und blühende Tongebung; aus dem Vortrag spricht eingehendes Verständnis und ein gewisser Zug grossen Em-

pfindens. Frau Bloomfield-Zeisler hat mit ihrem zweiten Konzert die Scharte des ersten vollständig ausgewetzt, hat Beethovens Andante in F-dur, die Brahmsche Rhapsodie, vor allem die études symphoniques von Rob. Schumann zu schöner Geltung gebracht. Sehr gut stand wieder der Pianistin ein etwas kapriziöser Anflug, doch war es nur ein Anflug, der dem Vortrag einen individuellen Reiz verlieh, ohne dass die Gestaltung des Musikstückes verdorben wurde. Auch über den Klavierabend des Herrn Otto Hegner ist Erfreuliches zu melden, der nach einigen grösseren Tondichtungen Liszts eine Novität spielte, sechs Klavierstücke op. 12 von Paul Juon. Es sind glücklich erfundene und fein ausgearbeitete Stücke mit brillantem, nicht gerade allzu schwerem modernen Klaviersatze, die, von dem Pianisten mit ersichtlicher Liebe vorgetragen, dem Publikum so gefielen, dass sogar ein Dacapo erzwungen wurde. Fräulein Agnes Fahlbusch, die jugendliche Flötenspielerin, zeigte mit der Ausführung eines Konzertes von Molique, das Andante von Mozart und eines Haydn'schen Allegro eine hübsche Technik; nur wird ihr noch bisweilen der Atem etwas knapp, weil sie die lebhaft bewegten Figuren nicht richtig einteilt. In der Cantilene zeigt sich ihr Talent am liebenswürdigsten. — Die Singakademie hat für ihr erstes Abonnementskonzert den Mendelssohn'schen Paulus gewählt und das Werk, das unsere Väter und Mütter mehr als das jetzt lebende Geschlecht entzückt hat, mit tüchtigen Solokräften in ihrem Saale aufgeführt. Prachtvoll klangen die Chöre, die in allen Stimmen mit ersichtlicher Liebe von seiten der Sängerschar gesungen, mit Geist vom Dirigenten, Professor Georg Schumann, angefasst wurden. Joh. Messchaert, der Meistersänger, führte die Partie des Paulus mit Intelligenz und vollem Einsatz seiner herrlichen Mittel durch. Im Tenor zeigte sich wieder Kammer Sänger Dierichs als zuverlässige Stütze im Oratorium, Fr. Agnes Friedrichowicz sang die Altpartie mit schönem Gelingen, die des Soprans Frau Kammer Sängerin Hiller-Rückbeil, deren klares, schlackenfreies, in der hohen Lage besonders sympathisch anklingendes Organ wie eines Engels Stimme über dem Orchester schwebte.

E. E. Taubert.

Überwiegend Gutes, ja sogar Hervorragendes wurde in der Zeit zwischen dem 17. Okt. und 2. Nov. auf dem Gebiet der Kammermusik geboten. Die königl. Kammermusiker Kurth, Heise, Oskar Schubert, Rüdell und Lange (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) liessen sich im Verein mit dem Pianisten Ernst Ferrier wieder einmal hören; sie begannen mit Thuilles bekanntem Sextett und schlossen mit Beethovens nicht minder bekanntem Quintett op. 16, dessen feine Ausführung mich recht befriedigte; dazwischen spielte Herr Ferrier, der mir als Solist lange nicht so gefiel, wie als Ensemblespieler, Richard Strauss' Klaviersonate op. 5, in der sich der Komponist noch ganz im Mendelssohn-Schumann'schen Fahrwasser zeigt. Recht gediegene Leistungen bot wieder das Klavierquartett der Herren Egidii, Seuffert, Werner und Dechert: Schumann's Märchenbilder und das 2. Klavierquartett von Brahms hörte ich mit grossem Genusse; Herrn Egidii's ausdrucksvollem Klavierspiel folgen die andern Herren mit feinem Verständnis. Ausgezeichnetes bot das Böhmisches Streichquartett in Tschairowskys überaus schwierigem, musikalisch sehr wertvollem es-moll-Quartett, namentlich das Scherzo war eine Glanzleistung; auch das farbenprächtige Quintett op. 81 von Dvořák, dessen Klavierpart Frau Bloomfield-Zeisler spielte, liegt den Herren Böhmen vortrefflich, nur sollten sie die sentimentalischen Stellen des ersten Satzes nicht allzusehr ins Breite ziehen. Nach ihrem grossen künstlerischen Erfolge im vorigen Jahre hätten die HH. Professor Georg Schumann, Halir und Dechert nunmehr einen überfüllten Saal haben müssen; leider war dies nicht der Fall; wer aber da war, wird alle Ansprüche befriedigt gefunden haben; das Programm bot ausser der Violinsonate von César Franck die hier oft gespielten Trios von Dvořák op. 65 und Beethoven op. 97. Vor ausverkauftem Saale liess

sich wieder die Triovereinigung der Herren Schnabel, Wittenberg und Hekking zweimal hören; das eine Mal wirkte der Baritonist R. Könnecke mit, im andern Konzert überliess Herr Schnabel, der in Saint-Saëns erstem Trio wundervoll gespielt hatte, den pianistischen Teil zeitweilig Herrn Ferruccio Busoni, der auf diese Weise Gelegenheit fand, seine 2. Violinsonate und ein Variationenwerk für Klavier und Violoncell in die Öffentlichkeit einzuführen; ich hörte nur die Violinsonate, in der mir Herr Wittenberg mehr wie sonst gefiel. Diese Violinsonate, die gedruckt vorliegt (Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig), stehe ich nicht an, als eine der bedeutendsten Erscheinungen der letzten Jahre auf diesem Gebiete zu bezeichnen, wenn auch verstandesmäßige Reflexion in ihr vielleicht mehr herrscht als freischaffende Phantasie; es steckt jedenfalls in dieser Sonate, für welche Bach und Beethoven vorbildlich gewesen sind, ein immenses kontrapunktisches Können, sowie ein gewaltiger Inhalt voll Kraft und Geist; die einzelnen Teile gehen ohne Unterbrechung in einander über, die alte Sonatenform ist durchbrochen, einzelne Themen kehren in den verschiedenen Teilen wieder; der Hauptbestand dieser Sonate, die ich der allgemeinen Beachtung nachdrücklich empfehlen möchte, bilden grossartige Variationen über einen Bachschen Choral. Das Streichquartett op. 26 Busonis, das vom Waldemar Meyer-Quartett im vorigen Jahre erfolgreich zur ersten Aufführung gekommen war, wurde von dieser Vereinigung im Tonkünstlerverein jetzt wiederholt, ebenso das sehr gelungene Quartett, das Richard Strauss mit 17 Jahren unter dem Einfluss der Klassiker geschrieben; dann aber brachte das genannte Quartett, dessen Bratscher Berthold Heinze besondere Erwähnung noch verdient, unter Zuziehung der Herren W. Wagner und Schulz-Fürstenberg Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht“ nach dem Gedicht von R. Dehmel zur Aufführung, eine höchst merkwürdige Komposition, welche unlegbar grosses Talent, aber völligen Mangel an Selbstkritik des Komponisten zeigte; er überschätzt die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Streichinstrumente und auch der Zuhörer, für die die 25 Minuten der Aufführung zur Qual werden mussten. Der Komponist, der unter dem Einfluss des Tristan und Parsifal schreibt, denkt durchaus orchestral; er sollte aus diesem trotz seines Gedankenreichtums verunglückten Streichsextett eine symphonische Tondichtung für grosses Orchester oder besser zwei machen. Übrigens vergass Herr W. Meyer bei diesem Sextett, mehr noch bei dem Strausschen Quartett, dass der erste Geiger nur der primus inter pares sein soll. Recht unerquicklich war für mich auch ein Konzert, in welchem Herr Kapellmeister Robert Erben hauptsächlich eigene Kompositionen vorführte; so sehr ich Herrn Erben als feinfühlenden Begleiter auch schätze, so sehe ich mich leider ausser stande, seine Kompositionen anders als Erzeugnisse einer ungesunden und unnatürlichen Phantasie anzusehen. — Solistenkonzerte. Ausser Herrn Ferrer hörte ich nur Margarete Eussert und Paul Heilbrunn auf dem Klavier; letzterer spielt wie ein besserer Dilettant; manches Zarte gelang ihm ganz gut, vom Militärmarsch Schubert-Tausigs und Liszts 8. Rhapsodie sollte er aber seine Finger lassen. Geiger und Geigerinnen waren mehr als genug zu hören. Frau Irma Saenger-Sethe, eine unserer tüchtigsten Geigenfeen, erwarb sich das Verdienst des früh verstorbenen Wagnerianers Chausson „Poème“ hier einzuführen; sie spielte das in jeder Hinsicht ausserordentliche Ansprüche stellende Stück ausgezeichnet wie übrigens auch ihr sonstiges Programm; trotzdem die Orchesterbegleitung nichts weniger als geschickt gemacht ist, dürfte vielleicht doch noch mehr aus ihr herauszuholen sein, als es diesmal seitens des philharmonischen Orchesters geschah. Auf das bedeutende Talent von Erna Schulz ist in der „Musik“ schon wiederholt hingewiesen worden; mir gefiel besonders ihr voller Ton, ihre kräftige Bogenführung und ihr musikalisches Verständnis. Ein entschiedenes Geigentalent besitzt auch noch das blutjunge Fräulein Marie von Stubenrauch; aus ihr wird noch viel werden, wenn ihr

auch bei ihrem Debut in Beethovens Konzert und Bachs Ciaconna manches misslang; namentlich auf die rein musikalische Seite ihrer Aufgaben wird sie mehr ihr Augenmerk richten müssen. Unstreitig als Geigerkönig, als erfolgreichster Rival Burmesters dokumentierte sich in 2 Konzerten Karl Flesch, der sich hier einige Jahre nicht hatte hören lassen; ob er Bach oder Paganini vorträgt, immer spielt er durchaus stillgerecht; mit einer erstaunlichen Ruhe und mit unfehlbarer Sicherheit meistert er die grössten Schwierigkeiten; und wie versteht er auf seinem Instrument zu singen! Kurz er spielt unübertrefflich; er brachte übrigens ein nicht uninteressantes, dankbares Konzert von Th. Dubois mit, in welchem die Geige vorwiegend als Gesangsinstrument behandelt ist. Aber warum liess er nicht bekannt machen, dass er sein 2. Programm verändert hatte? Sein Lehrer Marsick, der einst als Meister seines Instruments galt, ist immer noch ein hervorragender Techniker; merkwürdig stillos spielte er das Beethovensche Konzert, besser fand er sich mit dem Vortrag der beiden letzten Sätze von Joachims ungarischem Konzert ab; zwei eigene Kompositionen, die er spielte, lassen uns seinem 2. Konzert, in welchem er vorwiegend sich als Komponist zeigen will, mit sehr gemischten Gefühlen entgegen sehen. Ein gediegener Geiger ist Marcel Herwegh; ich hörte von ihm die bekannten 3 Solosätze aus Mozarts Haffner-Serenade (leider mit einer stillosen Kadenz), Richard Strauss' Konzert, das seines langsamen Satzes und Rondos wegen öfter gespielt werden sollte, und Lalos famosen Harlequin; die Leichtigkeit der Bogenführung und die feine Ausführung der Pianostellen gefielen mir vornehmlich. Eine glänzende Wiedergabe des Tschaikowskyschen Konzerts bot Wassili Besekirsky; die Doppelgriffe im Finale gelangen ihm trotz des rasenden Tempos tadellos. Von Herrn Ossip Schnirlin konnte ich nur die d-moll-Sonate Rusts hören und zwar in sehr gediegener Weise; er scheint fleissig weitergearbeitet zu haben. Gelegentlich eines Gesangskonzerts bot der junge Leopold Przemysler recht annehmbare Violinsolis; famos ist sein Bogenstrich. Dagegen hat sich der junge Geiger Kurt Brenken durch sein völlig verfrühtes Auftreten geschadet; es ist mir völlig unbegreiflich, dass sein Lehrer dieses Konzert mit einem ziemlich anspruchsvollen Programm zulassen konnte. Endlich hörte ich noch die beiden ersten Sätze des Brahmschen Konzerts von Jean Gesterkamp, dem neuen zweiten Konzertmeister der Philharmonie, in einer solchen Wiedergabe, dass ich dem philharmonischen Orchester zu dieser Acquisition nur gratulieren kann. Den Wunsch möchte ich noch an alle Geiger richten, auf ihren Programmen doch immer (was selten geschieht) anzugeben, von wem die gespielten Kadenzen herrühren. — In Besekirskys Konzert errang die mitwirkende Sängerin Klara Erler durch den vollendeten Vortrag der grossen Arie der Rosine aus Rossinis „Barbier“ einen grossen Erfolg; sonderbarerweise sang sie dann ihre Zugabe, das Wiegenlied von Franz Ries, in völlig verschlepptem Tempo. — Liederabend. Bei Frau Lula Mysz-Gmeiner finden wir eine berauschend schöne Stimme, eine hochentwickelte Gesangs- und Vortragskunst; kein Wunder, dass man unter diesen Umständen nur mit grösstem Entzücken ihren Vorträgen lauschte, zumal da auch Eduard Behm am Klavier sass. Gleichfalls einen sehr günstigen Eindruck erhielt ich von Helene Berard als Liedersängerin; sie verleugnete völlig die Bühnensängerin; ihre Stimme, die ausgezeichnet geschult ist, klang sehr weich, ihr Ausdrucksvermögen erwies sich als hochentwickelt. Herr Otto Bake zeigte übrigens, dass er eine solche Sängerin auch trefflich zu begleiten weiss. Renata Hermes und Helene van Hauwffühlten sich veranlasst, ein eigenes Konzert zu geben, aber warum? Clara Krause hatte einen grossen Zuhörerkreis um sich versammelt, der sehr beifallslustig war; ich konnte ihren Vorträgen leider kein grosses Interesse abgewinnen. Eine ebenso beliebte Lehrerin wie sie, scheint auch Martha Braun zu sein; ich kann an ihr nur rühmen, dass sie uns eine grössere Anzahl d'Albertscher Lieder vor-

sang; die von ihrem Begleiter, August Guessbacher, komponierten 7 Lieder hinterliessen keinen nachhaltigen Eindruck; die Singstimme ist zu stiefmütterlich behandelt. Der günstige Eindruck, den ich kürzlich von Herrn Heinrich Bruns (Tenor) gehabt, wurde durch sein zweites Konzert noch verstärkt. Herr Felix Lederer-Prina besitzt gar nicht üble Stimmittel, doch singt er leicht unrein und vermag noch nicht einen ganzen Abend lang durch seinen Vortrag zu fesseln. Wenig ergötzlich war für mich der Lieder- und Balladenabend von Max Garrison, der alle Untugenden eines Bühnensängers, vor allem einen schlechten Geschmack beim Vortrag besitzt. — Endlich sei auch noch eines Orgelkonzerts gedacht, in welchem einer unserer tüchtigsten Organisten, Herr Walther Fischer, wie mir mein Vertreter berichtet, u. a. vier Fugen über den Namen Bach ausgezeichnet vortrug, während Herr Gerhard Fischer mit seinem sympathischen Bariton Lieder von Schumann, Liszt und Reger sang.

Dr. Wilh. Altmann.

Adele Otto-Morano und Gerhard Fischer gaben ihren ersten Lieder- und Duettenabend. Einiges war recht gut, anderes hätte lieber nicht gesungen werden sollen. Von dem hochmodernen Programm interessierten zwei Lieder von Alfred Lorenz (Manuskripte) zu Bierbaumschen Texten, von denen „Glaube nur“ kühn entworfen einen grossen Reichtum an Farben aufweist, sowie mehrere Vertonungen von Max Schillings, die Erntelieder von Evers und Stielerache Lyrik, voll geistreicher Wendungen, haarscharfer Deklamation und echt Schillingscher orchestertraler Schwungkraft. Max Regers „Gebet“ und „Glückes genug“ sind für den Konzertsaal wohl zu weihevoll. Alexander Ritters „Liebesnächte“, ein Cyklus von ein- und zweistimmigen Gesängen, die 1872 komponiert Richard Wagner gewidmet sind, verraten des Meisters Einfluss. Der einheitliche Charakter mancher Lieder wird durch die Duettform vielfach gestört, und die Liedform in mehr wie einer Beziehung gesprengt. Den Zweiegesang als Steigerungsmittel für Lyrik zu verwenden, ist eine Sache für sich. Dem einfachen schlichten Liede aber schadet es, es wird zu schwer und massig, zu operngemäss. Nur das Klangliche dieser neuen Gattung reizt, ähnlich wie bei einem anderen Produkt der Moderne: dem Liede mit Orchesterbegleitung. Die Ausführung verriet viel Temperament und Geschmack. Gerhard Fischer, ein weicher Bariton von grosser Höhe und geringer Tiefe; Frau Moranos Sopran ist leider zu hell gebildet, mit vielfach flachem und offenem Klang und der Neigung zu einem, wenn nicht gerade flackernden so doch nervösen und unruhigen Ton, dem es häufig an der Schärfe der Reinheit fehlt. Der Liedersängerin Emmy Kloos muss man für die Vermittelung des mitwirkenden Cellisten Willem Durieux-Haag dankbar sein. Sie könnte dem Goldton seines Instrumentes, der süssen Innigkeit seiner Kantilene und der Gedicgenheit seines musikalischen Vortrags manches ablauschen. Die ganze Halsigkeit und der kehlige Charakter ihrer Stimme, das Ziehende mancher Töne und der Mangel an klingendem Metall sollten ihr doch zu denken geben. Konzerte sind oft Privatsache, jeder kann sich zu ihnen stellen, wie er will, mit Kunst haben sie nichts zu thun. Fri. Raebiger sang zu Anfang Schuberts „Allmacht“ und der ihr assistierende Pianist Selmar Janson spielte ebenfalls anfangs Schumanns grosse Sonate op. 11. Stoff und Aufgabe lassen die grössere oder geringere Berechtigung zur Kunstübung erkennen: Das Halbtalent wagt sich immer an das Grösste, das Volltalent ist sich der Grenzen seines Vermögens klar bewusst und sehr bescheiden. Ungemein sympathisch berührt Susanne Réé: Eine feine träumerische intime Natur, im Anschlag von grosser Fülle, modulationsfähig und ohne Härten, die Kantilene von voller weicher Rundung, die Technik männlich zuverlässig, besonders das Passagenwerk plastisch und abgerundet, alles perlenklar und tonig. Aber warum gerade op. 79 Beethoven? Wozu der Konfekt und die Nippes von Grieg, die Bagatellen von Louis Réé? Auch der



Sopran von Emmy Lange-Arányi fand Beifall. Die Dame sang ausdrucksvoll und vieles mit echter Empfindung, so dass das Schepperige, Rissige, Soubrettenhafte, die eigenartig klingenden Endsilben „hen“, „ben“, „han“ und „ban“, die Diphthonge ai, ei, oi, der häufige Mouilletlaut in ihrem Organ nicht so sehr ins Gewicht fallen. Buntgewürfelt wie schottisch Tuch war eine Soirée: Willy Tauber (Bass), Paul Treff (Cello), Ottilie Lichterfeld (Klavier). Es waren keine vollendeten Leistungen, aber man konnte mit mittlerem Masse gemessen zufrieden sein. Stände bei Herrn Tauber nur die Kunst der Handhabung der Stimme im gleichen Verhältnis zu seinen grossen, fülligen Mitteln! Vorläufig singt er zu voll ausladend, hat zu viel Atem im Munde und zu wenig Klang in der Brust. Es fehlt das eigentlich Resonierende, die Härte und das Edelmetall. Zu Liedern wie „Aufenthalt“, „Die beiden Grenadiere“, zu Löweschens Balladen, zumal zum „Archibald Douglas“ gehört ein Anpacken des Tones in voller Schärfe, eine massive Konsonantik, eine deklamatorische Durchschlagskraft ohne gleichen und wuchtiges plastisches Hinstellen der Phrase. Der Cellist bedarf zur Energie in Technik und Vortrag noch einiger Reife. Ottilie Lichterfeld begleitete etwas musikantenmässig, spielte aber die belanglosen Soli von Händel, Mozart, Chopin, Godard, Liebling solid und tüchtig. Ernst und künstlerisch zu nehmen ist Richard Buhlig. Er denkt wenigstens und weiss zu gestalten. Die Variationen über ein Schumann-Thema von Brahms führte er teilweise höchst interessant durch, dagegen hätte er den chordischen Anfang der schweren Tschaiowsky-Sonate op. 37 sowie das Thema des Finalsatzes breiter und wuchtiger geben können. Leider klingt sein Gesangston spröde und trocken, wie er ihm überhaupt durch die ungünstige Tiefstellung des Handgelenkes und die typische monotone Konzertprägung jeden Schmelz und Zauber nimmt: vergl. Chopin-Etuden in As und E. — Die g-moll-Ballade zwang zur Achtung. Aber ich warne schon jetzt vor Maniertheit, Geistreichelei, Delikatessen und Finessen. Clotilde Kleeberg ist die typische Verkörperung der französischen Schule: Ein klavieristisches, klaviertechnisches Genie ersten Ranges und vielleicht die grösste Détailkünstlerin der Gegenwart. Bravour, Eleganz, Nuancen in musikalischer Beziehung und tonale Differenzierungen, — alles vereinigt ihr Spiel, und sie hat mit der Bernhardt eins gemein: Die Kunst zu spielen. Nach dieser rein spielerischen, instrumentellen Seite kenne ich nichts bedeutenderes und ich weiss nicht, soll ich ihren sicheren pianistischen Instinkt oder ihre reife Klugheit mehr bewundern. Grösse der Auffassung, seelische Tiefen, elementare Wucht und trotzige Kraft der Gestaltung hat sie nie besessen. Sie spielt geschickt ihre Rollen und fesselt durch ihr Piano und die wunderbaren feinen Kontraste selbst den, der nicht für den Barockstil ihrer Programme schwärmt. Rudolf Breithaupt.

BRESLAU: Die beiden ersten Abonnement-Konzerte des Orchestervereins unter Leitung von Dr. Georg Dohrn brachten von Symphonieen die No. 2, D-dur von Beethoven und Schumanns Es-dur-Symphonie. Das Beethovensche Werk erfreute durch die frische Natürlichkeit der Reproduktion, in Schumanns Symphonie wurden namentlich die Mittelsätze sehr tönlich vorgetragen. Dem ersten und dem letzten Satz, die beide schon die Spuren der Decadence zeigen, wird auch bei guter Wiedergabe eine grössere Wirkung nicht beschieden sein. Ganz ähnlich wird es der unter dem Titel „Der Woywode“ nachgelassenen Orchester-Ballade Tschaiowskys gehen. Der Komponist lehnt sich wohl treu an die von Puschkin nach Mickiewicz geschilderten Vorgänge an, aber leider sind die romantischen Geschehnisse nicht imstande gewesen, belangreichere musikalische Gebilde in dem Tonsetzer auszulösen. Die Ballade ging ziemlich eindrucklos vorüber. Weit besser gefielen zwei alte Ouvertüren aus Webers frühester Zeit: die Vorspiele zu „Peter Schmoll“ und „Abu Hassan“. Frau Clotilde Kleeberg entzückte wieder durch die Feinheit und die reine, schöne Musik ihres Spiels und Herr Scheide-

mantel, der niemals Alternde, hat bei seinem letzten Auftreten die Zahl seiner hiesigen Bewunderer vermehrt. Das Böhmisches Quartett hatte ein übervolles Haus und spielte vorzüglich, während das Künstlertrio Ettinger-Droucker-Petschnikoff nur mässig gefiel. Als guter Brahms-Interpret zeigte sich Dr. Georg Dohrn in einem eigenen Klavierabend.

Josef Schink.

BRISTOL: Das Programm des am 8., 9., 10. und 11. Oktober stattgehabten Musikfestes erschien mir nicht besonders einladend; wie jener alte Lehrer in einer schlecht besuchten Klasse, musste ich mir sagen: Ich sehe viele, welche fehlen! — Wenn ich auch gern zugeben will, dass jene Konzertwochen, die — mit mehr oder weniger Berechtigung — den Namen Musikfeste tragen, nicht nur den Zweck verfolgen sollen, ausschliesslich wohlbekannte klassische Meisterwerke zu bringen, so berührte es doch „wundersam“, an 4 Konzerttagen, die sieben grosse Konzerte (etwa 24 Stunden Musik) verheissen, die Namen: J. S. Bach, Brahms, Mozart, Haydn, ferner auch Schubert und Schumann gänzlich zu vermissen, und den „armen“ Beethoven nur durch eine Nummer: das Klavier-Konzert in Es (Paderewski) vertreten zu sehen. Dass der Elias, dessen Schöpfer ja von mancher Seite die Nationalität als „Teutone“ streitig gemacht wird, den Anfang macht, ist ja hier selbstverständlich; ebensowenig lässt sich kein englisches Musikfest ohne den Messias des berühmten Halb-Britten als Schlussstein denken. Aber der Umstand, dass für denselben Tag, an dem Mendelssohns Meisterwerk angesetzt ist, noch die Antigone mit nicht enden wollender Recitation aufgeführt wurde, beweist denn doch kein besonderes Geschick in der Einteilung und wenn ich weiter sehe, dass der Russe Tschaikowsky 2mal und der Skandinavier Grieg gar 3mal zum Worte kommt, so hat es fast den Anschein, als wolle man die deutsche Muse „boykottieren“. „Ist das auch Unsinn, hat es doch keine Methode.“ Denn Wagner konnte man doch nicht ungestraft übersehen: er war ausser einigen Ausschnitten aus der Nibelungen-Tetralogie und den „Meistersingern“ noch mit der Faust- und Tannhäuser-Ouvertüre vertreten. — Für den dreifachen Grieg gab es übrigens mildernde Umstände: Grieg hatte zugesagt, seine Werke (Klavier-Konzert in a-moll, „Landerkennung“ und Bergliot“ [Recitation mit Orchester]) selbst zu dirigieren; Wind und Wetter scheinen aber den Plan vereitelt zu haben. Viele haben gewiss bedauert, dass sie den interessanten kleinen nervösen Herrn nicht haben sehen können, dagegen konnte die Leitung von Chor und Orchester kaum besser durchgeführt werden, als es durch George Riseley, den musikalischen Leiter des ganzen Musikfestes, geschah. Und damit gehe ich auf ein erfreulicheres Gebiet meines Berichtes über, denn alles, was geboten wurde, war in der Ausführung wirklich des höchsten Lobes wert. Für die Soli waren ja auch die besten Kräfte des Landes gewonnen; allen voran Mrs. Albani, die trotz ihrer 50 Jahre noch fast ganz im Vollbesitz ihres herrlichen, glockenreinen Soprans ist; Mrs. Clara Butt, der erklärte Liebling der Londoner, mit ihrem pastosen Kontra-Alt, dann die Herren W. Green, Ch. Saunders (Tenor) und Mr. W. Mills (Bass). Von den Baritonisten, die beide Wagner deutsch sangen Mr. Black „Wotans Abschied“ und Mr. Plunket Greene „Wahn, Wahn“ ist der letztere ein geradezu hervorragender Künstler. Leonard Borwick (Klavier) löste seine Aufgabe mit auch in Deutschland bewährter Künstlerschaft. Dagegen schien mir Paderewski Beethoven etwas „von oben herab“ zu behandeln. Dem 350 Stimmen zählenden Chor und dem Orchester waren die schwierigsten Aufgaben zugewiesen, die sie beide mit Eifer und Präzision, von Riseley unermüdlich angefeuert, gelöst haben. Ausser den genannten Werken brachte der Vormittag des 3. Tages noch zur Erinnerung an die im Kriege Gefallenen Wagners Trauermusik aus der Götterdämmerung und Berlioz' Requiem, während der Tag vorher ausschliesslich vaterländischen Kom-

ponisten: Horatio Parker: Die Legende von St. Christopher; S. Coleridge-Taylor: Scenen aus Hiawatha; E. Elgar: Coronation-Ode und Konzert-Ouvertüre: Cockaigne eingeräumt war. Parkers „dramatische Legende“ verrät auf jeder Seite den tüchtigen, ernsten Musiker (Schüler von Rheinberger), während Coleridge Taylors farbenreiche Vertonung der Longfellow'schen Idylle von diesem hochbegabten jungen Mann noch Schönes erhoffen lässt. E. Elgar ist unter den englischen Musikern wohl der „Herrlichste von allen“ und ein Herrlicher überhaupt, wie viele ja schon vom Düsseldorfer Musikfeste her wissen; ein reifer, genialer, grosser Künstler, dessen Stern wohl auch bald am Kunsthimmel jenseits des Kanals leuchten wird.

H. I. C.

DRESDEN: Schon zu Ende der vorigen Saison hatte der unter W. v. Baussnerns Leitung stehende „Dresdner Chorverein“ sich in einem Konzert durch die erste Aufführung von Liszts Oratorium „Christus“ ein grosses Verdienst erworben. Er verstärkte dasselbe, indem er in der Dreikönigskirche eine Wiederholung des bewundernswerten Werkes, die eine weit gewaltigere Wirkung that und die Grösse und Schönheit der Lisztschen Schöpfung noch weit deutlicher in die Erscheinung treten liess. Im ersten Symphoniekonzerte der Serie B im kgl. Opernhause fehlte sowohl eine Neuheit wie eine Symphonie; an deren Stelle stand die Serenade für Streichorchester mit Cellosolo von Rob. Volkmann, die mit grossem Beifall aufgenommen wurde, zumal da der neuernannte Cellokonzertmeister Georg Wille den Solopart in ausgezeichnetster Weise vertrat. Frau Felia Litvinne, der ein sehr grosser Ruf vorausging, vermochte sich weder als Wagner- noch als Liedersängerin mehr als die Hochachtung zu erringen, auf die eine so erfolgreiche Vertreterin Wagnerscher Kunst im Auslande auch bei uns Anspruch hat. Glänzende Solisten brachte dagegen das erste Philharmonische Konzert in der Münchener Hofopernsängerin Frl. Morena und dem Klaviermeister Busoni, welche beide eines stürmischen Erfolges sich zu erfreuen hatten. Die Kammermusiksaison hat ihren Anfang mit dem ersten Abend der Petrischen Vereinigung genommen, die wie im Vorjahre sämtliche Streichquartette Beethovens ihren Abonnenten vorführen wird. So dankenswert dies an sich ist, so sehr bleibt es doch zu bedauern, dass eine so hervorragende Kammermusikvereinigung nun schon das zweite Jahr auf die Vorführung neuerer Werke verzichtet; es wäre fürwahr traurig um die Komponisten bestellt, wenn andere ausübende Künstler sich ebenso ausschliesslich der Klassizität ergeben wollten wie Herr Prof. Petri und seine Quartettgenossen. Grosses Interesse erregte ein von dem Dirigenten der Robert Schumann'schen Singakademie Albert Fuchs veranstaltetes historisches Konzert, durch das sich Herr Fuchs als Nachfolger des so schnell verstorbenen Alois Schmitt in der Leitung des hiesigen Mozart-Vereins sehr empfohlen haben dürfte. Im Musiksalon Bertrand Roth, wo an jedem Donnerstag Nachmittag höchst instruktive und durch kurze Erläuterungen eingeleitete Vorführungen klassischer Klaviersonaten stattfinden, lernte man unlängst auch eine Reihe von Kompositionen altböhmischer Meister kennen, von denen sich Bohuslav Czernohosky und Franz Tuma als die bedeutendsten erwiesen. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Nach einem zweimaligen erfolgreichen Gastspiele der Berliner Philharmonie unter Rebizek eröffnete der Musikverein unter Prof. Buths mit seinem ersten Abonnementskonzert offiziell die Konzertsaison. Die „Eroica“ von Beethoven kam zu würdiger Aufführung. Miss Muriel Foster sang die „Schottischen Lieder“ mit Violin-, Cello- und Klavierbegleitung von Beethoven ganz reizend, von Konzertmeister Adorján, Klein und Prof. Buths aufs beste unterstützt. Die Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester von Brahms erfuhr eine gute Wiedergabe. Dem d-moll-Klavierkonzert mit Orchester, dem zweiten Brahms des Abends,

vermochte der Pianist, Prof. Butts, nicht neue Freunde zu werben; möglich, dass der Umstand, dass der Künstler seinem Bechstein untreu wurde und einen Steinway-Flügel benutzte, die Interpretation obendrein etwas ungünstig beeinflusste; auch das Orchester (unter Reibold) liess manchen Wunsch unerfüllt. Zu Anfang des Konzertes wurde die „Coriolan“-Ouvertüre von Beethoven gespielt.

A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Die Konzertgesellschaft eröffnete die diesjährige Saison mit einer vorzüglichen Aufführung von Mendelssohns Elias. Chor und Orchester unter Dr. Hans Haym standen auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Mit diesen beiden Faktoren wetteiferten die Solisten, Frau Kahn-Poß, Carola Hubert, Hans Spiess, Albert Jungblut, um die Palme des Abends. Im ersten Künstlerkonzert der Direktion M. Th. de Sauset lernten wir in Grace Fobes eine Sopranistin mit aussergewöhnlichen Stimmmitteln kennen. Ihr kam, abgesehen von einem nasalen Beiklang in der Höhe, der Tenorist Ley Vernon gleich. Den Löwenanteil am Erfolge des Abends hatte, wie immer, Moritz Rosenthal, dessen phänomenale Leistungen Stürme des Beifalls erweckten. Dass es trotzdem Raoul von Koczalski gelang, in einem von ihm veranstalteten Konzert die Zuhörer zu entzücken, verdient hervorgehoben zu werden.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Felix Weingartner war bereits zweimal hier; einmal eröffnete er die Reihe der Opernhaus-Abonnementskonzerte, dann führte er mit dem eigenen Orchester den ersten Teil seines Beethoven-Programms: 1. bis 3. Symphonie vor. Hier spielte er mit der Eroica, in der Oper wohl mit der „Préludes“ von Liszt seinen höchsten Trumpf bei allen Hörern aus, während die Meinung über zwei von ihm geleitete eigene Schöpfungen: die König-Lear-Tondichtung und die Es-dur-Symphonie op. 29 eine geteilte war. Es verhielt sich ähnlich wie bei den früher gezeigten „Gefilden der Seligen“: geistreiche, doch noch nicht voll überzeugende Rede. Das Museum hat die Programme seiner Sonntagskonzerte diesmal nach Epochen und Meisternamen geordnet, der erste Abend mit den Stichworten Händel-Gluck-Bach-Haydn kulminierte in der Aufführung des Händelschen Concerto grosso No. 5 und des von Hugo Becker gespielten Cellokonzerts von Haydn. In den Kammermusikabenden desselben Instituts beanspruchte das Streichquartett op. 35 von Arensky, ein „in memoriam“ für Tschaiowsky, viel Interesse. Der Rühlsche Gesangsverein hat sein goldenes Jubiläum mit der Beethovenschen „Missa solemnis“, welcher die Damen Muriel Foster und Meta Geyer-Berlin sowie die Herrn Ley-Vernon und Dr. Felix Kraus als Solisten beistanden, wirklich „golden“ begangen. Pietätvoll nahm es sich aus, als die erwähnten Gesangskräfte auch in der akademischen Feier des Vereins eintraten, um an passenden Stellen der Festrede Kompositionen der 4 Vereinsdirigenten vorzutragen. Auch sonst hat sich das wiedererwachte Konzertleben schon öfter geäussert, so im ersten Abend des Streichquartetts Alfr. Hess und Gen., dessen erste Novität, op. 66 von Gernsheim, freilich die Hörer nicht sonderlich ansprach, und in einem Liederabend der trefflichen Altistin Frau J. Hahn. Vielleicht ist es mir vergönnt, noch als Kuriosum zu melden, dass die Katastrophe auf der Insel Martinique hier ihren Komponisten gefunden hat: Herrn Max Kämpfert, den tüchtigen Leiter des Palmengartenorchesters, der diese „symphonische Episode“ jüngst vorführte. Ich muss mich auf die Meldung beschränken, dass ich dem grausen Unwetter mit heller Haut entronnen bin.

Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Das Konzertbureau Goosen & Swagerman gab uns Gelegenheit, die Damen Carola Hubert, Mimy Bussius und Elly Ney kennen zu lernen. Fräulein Bussius erzielte mit dem Wieniawskyschen Violinkonzert, Fräulein Ney mit Liszts Faustwalzer und Beethovens As-dur Sonate grossen Erfolg. Der Sonatenabend der Herren K. Textor (Klavier) und L. Angenot (Violine) brachte ausser Mozarts B-dur-

Sonate die Sonate in G-dur von G. Leku und C. Francks Sonate in A-dur. Der Liederabend von Marcella Pregi umfasste Kompositionen von deutschen, französischen und italienischen Komponisten. Das Konzert von Arnold Spoel (Bariton) brachte eine Reihe neuer interessanter Kompositionen von R. Strauss, Chr. Sinding, F. Weingartner, F. R. Fontein-Tuinhout, R. Ganz, W. Berger. Die Matinée der Herren J. Röntgen (Klavier) und Bram Eldering (Violine) war von einem glänzenden Erfolg begleitet, so dass das Konzert wiederholt wird. Gespielt wurden: J. Brahma, Sonate op. 100; G. Tartini, Teufelssonate; J. S. Bach, Toccata in F-dur; Röntgen, Oud-Hollandsche Boerenliedjes. F. Schubert, Phantasie op. 159. Otto Wernicke.

HALLE a./S.: Die Konzertsaison wurde durch zwei Matinéen eingeleitet, in denen sich Reinhold Hoffmann als ebenso guter Liedersänger, wie Begleiter, und Konzertmeister Clemens Schröder als vorzüglicher Geiger einführten. — Das I. Abonnements-Konzert der Meininger Hofkapelle liess uns deren Leistungsfähigkeit unter der Leitung eines Fritz Steinbach erneut bewundern. Die Brahmsche e-moll-Symphonie und „Akademische Festouvertüre“, Wagners „Eine Faust-Ouvertüre“ und eine ganz entzückende Serenade für Blasinstrumente (op. 44) von Dvořák bildeten die orchestralen Gaben des genussreichen Abends. — Das Winderstein-Orchester hatte für sein erstes Konzert Bruckners d-moll-Symphonie, die wir erst im letzten Winter vom Berliner Tonkünstlerorchester unter Richard Strauss mustergültig hörten, und die Mozartsche Serenade „Eine kleine Nachtmusik“ gewählt: der lebhaft gezollte Beifall war ein verdienter. Ein vielversprechendes pianistisches Talent, das nur der künstlerischen Ausreifung noch bedarf, lernten wir in Télémaque Lambrino kennen, der Liszts Es-dur-Konzert und Webers f-moll-Konzertstück mit grosser technischer Bravour spielte. — In der ersten Kammermusik der Herren Hilf, Gebrüder Wille und Unkenstein hörten wir hier zum erstenmale ein Streichquartett in d-moll von Weingartner, das als Ganzes betrachtet interessant zu nennen ist und auch beim Auditorium einen ziemlichen Eindruck hinterliess. Ein Mozart (D-dur) und ein Beethoven (e-moll) umrahmten die Neuheit. Der Ausführung aller drei Quartette ist uneingeschränktes Lob zu zollen. Reinhold Koch.

HAMBURG: Unsere „philharmonische Gesellschaft“ ist da angelangt, wo sie bei ihrer Passivität und eigensinnig-reaktionären Stellungnahme anlangen musste: sie laboriert an einem Verfall ihrer Existenzmittel und hat sich in der höchsten Not entschlossen, in einem Aufruf um Abonnenten und Unterstützung zu betteln. Dieser Aufruf kann natürlich gar keinen Erfolg zeitigen, ebensowenig wie das Geheul im Lager der Philister eine Änderung der Dinge herbeiführen wird. Es giebt nur ein Mittel: die Philharmonie muss mit eintreten in den künstlerischen Wettkampf. Dazu braucht sie einen Dirigenten von autoritativer Position, einen Künstler, dem Gott, nicht nur das Amt eines Kapellmeisters gegeben hat. Und wenn die Philharmonie etwas Positives schafft, wenn sie einen Leiter hat, der Programme zu machen versteht und jedem berechtigten künstlerischen Geschmack — auch dem † † modernen — Rechnung trägt, dann wird auch die alte Gesellschaft neue Lebenskraft erhalten. Thut sie das nicht, dann wird sie selig entschlafen, ohne dass sich an der Kunstgeschichte weiter etwas ändert. Dadurch, dass in „Eingesandtes“ in den Tagesblättern die Konkurrenz (Fiedler und Nikisch) angepöbelt wird, kommt sicher nichts zustande. Heinrich Chevalley.

KASSEL: Von den bisherigen musikalischen Ereignissen dieser Saison nahmen das I. Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle und eine Aufführung von Haydns Jahreszeiten (beide unter Dr. Beier) das Hauptinteresse in Anspruch. In ersterem feierte der Cellist H. Becker Triumphe mit Svendsens D-dur-Konzert (in neuer Fassung) und kleineren Stücken von Bach und Haydn, während die Sopranistin Frl. Eva Lessmann

die Erwartungen, die auswärtige Zeitungsberichte hervorgerufen, nicht erfüllte. Ausser Beethovens C-dur-Symphonie hörten wir noch eine Novität von Richard Franck, eine „dramatische Ouvertüre“, die, was Anlage des Ganzen und Verwertung der Themen anlangt, eine gründliche Arbeit erkennen lässt und durch den frischen Zug, der sie durchweht, die natürliche Entwicklung ihrer ansprechenden, wenn auch nicht gerade sehr originellen Gedanken, wie auch geschickte Instrumentation vielen Beifall hervorrief. Das Orchester war an diesem Abend ganz auf der Höhe, nicht so in den Jahreszeiten, die der Oratorienverein mit ihm und dem Lehrergesangverein aufführte. Hier fehlte es des öfteren an der rechten Präzision. Von den Solisten glänzte vor allem Frau Rosa Ettinger als Hanne. Doch ernteten auch die Herren v. Zur-Mühlen und der Bassist Döring reichen Beifall. Von der ersten Kammermusik der Herren Hoppen und Genossen ist nur zu berichten, dass Haydn, Mozart, Beethoven pietätvolle Interpreten fanden. Eine hochinteressante neue Bekanntschaft war uns das Steindel-Quartett aus Stuttgart.

Dr. Brede.

KÖLN: Die Herzen unserer ehrlichen Gürzenichkonzertfreunde dürfen erleichtert und auch etwas höher schlagen. Allerdings ohne Streit ist die dirigentenlose, „die schreckliche Zeit“ vorbei, und um uns die Zeit bis zu seinem am 1. März erfolgenden endgültigen Eintritt in seine hiesigen Ämter vielversprechend abzukürzen, hat Fritz Steinbach das erste Gürzenich-Konzert dieser Saison dirigiert. Der zeitherige Musikgeneralgewaltige der Meiningschen Lande ist als Dirigent zu bekannt, als dass ich zu erzählen brauchte, wie er die Eroica und das deutsche Requiem von Brahms interpretiert. Also kurz: der Abend bedeutete einen neuen Triumph für Steinbach. — Im Saale der Philharmonie hat sich die „Westdeutsche Konzertdirektion“ mit sechs Musikabenden für diesen Winter etabliert; das ist ein Unternehmen von zweifellos vornehmer Gattung, denn jeder Abend bringt zum mindesten eine erstklassige Kraft, zwei der Konzerte auch Ensembles von Weltruf. Hoffen wir, dass dabei unser Publikum das Seinige thut! Am ersten Abend spielten Prof. James Kwast und seine Gattin Frieda Kwast-Hodapp an zwei prachtvollen Ibachs Mozarts D-dur-Sonate, Liszts 13. Rapsodie und Saint-Saëns' Variationen über ein Thema von Beethoven mit vollberechtigtem glänzenden Erfolge. Während in der zweiten Aufführung Prof. Richard Sabla durch die kolossale technische Gewandheit, mit der er zumal das Allegro des 1. Konzerts von Paganini spielte, hochgradige Begeisterung erweckte, mussten die gesanglichen Darbietungen der Frau Cäcilie Rüsche stark zurücktreten, wenn nicht überhaupt deplaziert erscheinen. Die Dame hat als tüchtige Vertreterin jugendlicher Opernpartien längere Jahre der hiesigen Bühne angehört, für den Konzertsaal bringt sie aber nur sehr wenig mit. Mit prächtigem Gelingen begann der Cyklus des Gürzenich-Streichquartetts, indem die Herren Hess, Körner, Schwartz und Grützmaker das B-dur-Quartett von Brahms, das Clarinetten-Quintett A-dur von Mozart (Klarinette: Herr Friede) und Beethovens C-dur-Quartett op. 59 No. 3 in tadellosem Zusammenspiel so recht im Sinne guter Kammermusik spielten.

Paul Hiller.

KÖNIGSBERG I. PR.: Zur-Mühlen begann die Reihe der ausgezeichneten Hübnerschen „Künstler-Konzerte“; Schuberts „Winterreise“, Schumanns „Dichterliebe“ und 5 hübsche Lieder Tschaikowskys waren sein Programm; er hatte sich den Applaus zwischen den einzelnen Liedern der Cyklen verboten, und die Wirkung war vortrefflich. Im zweiten Künstler-Konzert ergeigte sich das Böhmisches Streichquartett neues Recht auf seinen Ruhm. Berühmt ist auch Frau Schumann-Heink, die im 1. Symphonie-Konzert sang; ist ihr lauter Ruhm vollauf berechtigt? Dem Umfange der Stimme und der Technik entspricht doch nicht so ganz die ziemlich begrenzte Gabe der musikalischen und geistigen Gestaltung. An demselben Abend spielte das Orchester unter

Prof. Brodes Leitung u. a. „Eine Faust-Ouvertüre“ von Wagner, immerhin ein Ereignis für die Stadt, die ein Lebenslustiger wegen ihrer offiziellen Bedächtigkeit als sicheren Zufluchtsort beim Weltuntergange zu benutzen gedachte. Paul Ehlers.

LEIPZIG: Zur Ehrung des jüngst verstorbenen vortrefflichen Musikers Franz Wüllner begann das zweite Gewandhaus-Konzert mit der von Wüllner bearbeiteten D-dur-Ouvertüre von Händel und brachte weiterhin und nach beifällig aufgenommenen Arien- und Liedervorträgen der Dresdener Hofopernsängerin Frl. Alice Schenker das Notturmo für vier Orchester von Mozart und in sehr bedeutender Ausführung die c-moll-Symphonie von Brahms. Im dritten und vierten dieser Konzerte, bei denen als Solisten der fein-künstlerische Wassilij Sapellnikoff (b-moll-Konzert von Tschaikowsky und Solostücke) und die Dresdener Hofopernsängerin Frl. Minnie Nast (mit anmutreichen Liedervorträgen) mitwirkten, gab es einmal Anton Bruckners Wagner gewidmete d-moll-Symphonie No. 3, die trotz hervorragender Interpretation nur als „Stück in Stücken“, was ja leider Bruckners Schöpfungen fast durchweg sind, genossen werden konnte, und die Ballettmusik aus Schuberts „Rosamunde“, — das andere Mal Mendelssohns mit Ausnahme des inspiriert schönen Hauptgedankens schon völlig verblasste Melusinen-Ouvertüre, den „Liebesscene“ genannten Orchesterschlussatz der Straussschen „Feuersnot“, der natürlich einer das Singgedicht und dessen absonderliche Voraussetzungen gar nicht kennenden Zuhörerschaft nur durch seine auserlesene Orchesterfarbenpracht imponieren konnte, und Schumanns von Herrn Prof. Nikisch stimmungsvoll belebte Es-dur-Symphonie. Bei aller zum grössten Teil berechtigten Begeisterung und Verehrung, die man dem bis auf gelegentliche neurasthenische Anwandlungen hochbedeutenden und interessanten Dirigenten Nikisch hier in weitesten Kreisen zollt, wird dessen Wahl zum Studiendirektor jam hiesigen Königlichen Konservatorium für Musik doch vielfach als ein bedenklicher Missgriff angesehen. Man meint nicht mit Unrecht, dass an einen solchen Platz mehr ein Charakter als eine genialisch ungebundene Persönlichkeit — mehr ein Pflichtenmensch als eine Stimmungs-Individualität gehört hätte; man fürchtet, dass ein so häufig abwesender Studiendirektor den Ansprüchen dieser verantwortungsvollen Stellung niemals in erschöpfender Weise werde entsprechen können, und dass er allzuviel [Verständnis für die Reisebedürfnisse einiger Lehrer haben werde, und man bemängelt es schliesslich, dass durch eine derartige Wahl jede offene Kritik der sachverständigen Konservatoriumslehrer gegenüber den Gewandhausleistungen unterbunden worden sei. Wer weiss, ob sich aus den hier augenblicklich obwaltenden Verhältnissen nicht allmählich eine ganz zeitgemässe briefliche Erledigung der Direktionsführung, des höheren Klavierunterrichtes und anderer Fächer mehr — und damit schliesslich die Fortentwicklung zu einem ambulanten Konservatorium herausgestaltet. Mittlerweile hat in dem akustisch leider recht ungünstig angelegten grossen Konzertsaal des neuen Central-Theaters auch das erste Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters stattgefunden und trotz der etwas fahrigten und verschwommenen Wiedergabe der Lisztschen „Festklänge“ und der Beethovenschen „Achten“ Herrn Kapellmeister Winderstein und seiner Kapelle vielen Beifall eingebracht. Frau Lula Mysz-Gmeiner erfreute in diesem Konzert durch den Vortrag Lisztscher Lieder, und Herr Lambrino, ein überaus handfester Schüler der Frau Carreño spielte mit Erfolg Liszts Es-dur-Konzert und die d-moll-Burleske von Richard Strauss, die mit ihren allzuernsthaften grotesken Klavier-Eulenspiegeleien mehr befremdete als erfreute. Im zweiten Eulenburg-Konzert, das von der Meininger Hofkapelle unter Generalmusikdirektor Fritz Steinbach und unter der sehr schätzenswerten Klavierassistenz (Bachs Brandenburgisches Konzert No. 5) des Herrn Professor Georg Schumann aus Berlin ausgeführt wurde, gab es als ersten Teil drei Novitäten: Edward Elgars hochinteressante und nur etwas weitschweifige Variationen

für Orchester op. 36, ein Mendelssohn nachempfindendes Manuskript-Konzertstück für Violine und Orchester von Robert Kahn und eine viersätzigige Manuskript-Serenade op. 32 von Georg Schumann, die trotz vorzüglicher Arbeit und mancher reizvollen Einfälle mit ihrer sonderbaren Gegensätzlichkeit zwischen den Programmüberschriften und der Musik der einzelnen Sätze neuerdings darüber belehrte, wie Leute, die tüchtige Tonsetzer, aber keine Tondichter sind, der von ihnen zumeist ja auch wenig geschätzten Programmmusik fernbleiben sollen. Hochbeglückend wirkte nach diesem Novitäten-Aufgebot Bachs vortrefflich vorgeführtes D-dur-Konzert und die gleichfalls schön gelingende F-dur-Symphonie von Brahms. Das freudig wiederbegrüßte Böhmisches Streichquartett brachte an seinem ersten Kammermusikabend die Quartette in es-moll von Tschaiowsky und in a-moll von Beethoven und dazwischen mit Frau Lily Henkel aus London am Klavier Dvořáks A-dur-Quintett in vorzüglicher Ausführung. Ein Kompositions-Konzert von Paul Colberg begegnete freundlichem Interesse, rief aber den Eindruck hervor, dass die vortrefflich gearbeiteten Werke des jungen Tonsetzers ihrem Inhalte nach meist mehr in den Salon als in den Konzertsaal gehörten. Liederabende der Frau Hildegard Börner, des Fräulein Mathilde Haas und der Damen Margarethe Gerstäcker und Marie Woltereck fanden ebenso freundliche Aufnahme wie ein Konzert des hochtalentierten blinden Geigers Edwin Grasse aus New-York und die Vorträge der in den Symphonischen Vortragsabenden des Herrn Schäfer mitwirkenden Solisten Fräulein Anna Hartung (Sopran), Carl Fehling (Klavier) und Max Kiessling (Violoncello). Am ersten Kammermusikabend im Gewandhause sind durch die Herren Konzertmeister Berber, Heyde, Sebald und Prof. Klengel Mozarts C-dur-Quartett, Beethovens e-moll-Quartett und — mit Fräulein Anna Schytte am Flügel — Tschaiowskys a-moll-Trio op. 50 zum Vortrage gelangt.

Arthur Smolian.

LIEGNITZ: In den Tagen des 26. und 27. Oktober hat hier ein Musikfest stattgefunden, das neben manchem guten auch vieles geboten hat, das selbst bescheidenen Ansprüchen, die man doch füglich an ein solches Fest zu stellen berechtigt ist, nicht genügen konnte. In der Leitung des Festes teilten sich die Herren Konrad Schulz, Dirigent der Liegnitzer Singakademie, und Dr. Georg Dohrn, Dirigent des Breslauer Orchestervereins. Der Chor bestand aus 444 Mitgliedern. Das Orchester wurde am ersten Festtage von der Kapelle des Königs-Grenadierregiments No. 7, dem Streicherchor des Breslauer Orchestervereins und einigen Dilettanten gebildet, während am zweiten Tage der Breslauer Orchesterverein allein wirkte. Als Solisten waren gewonnen worden: Fräulein Marcella Pregl und die Herren Dr. Ludwig Wüllner und Alexander Heinemann. — Am ersten Festtage gelangte das bedeutendste Werk unseres ersten Programmmusikers: „Fausts Verdammung“ von Berlioz zur Aufführung. Das Orchester, dem Berlioz in diesem Werke eine ebenso schwierige wie dankbare Aufgabe zugewiesen hat, entledigte sich derselben zur Zufriedenheit, und unter der sicheren Leitung des Herrn Schulz gelang der Ritt zur Hölle ebenso gut, wie der Rakoczy-Marsch. Auch bei den weniger auf die Massenwirkung berechneten Stellen beflissigte sich das Orchester einer guten Tongebung. Der Chor hielt sich recht wacker und entwickelte an einigen Stellen eine imposante Klangfülle. Der Sopran entbehrte nicht eines gewissen Glanzes, während daneben wieder die gesättigte Klangfülle des Alt angenehm berührte. Fräulein Pregl bot mit der Wiedergabe des „König von Thule“, mehr noch aber mit der Ausführung der Romanze zu Beginn des vierten Teils der „Damnation“, wahre Meisterstücke der Vortragskunst. Ihr ebenbürtig zur Seite stand Herr Dr. Wüllner als Faust. Sang er auch das „Erde nimm mich zurück“, nach dem Osterchor im zweiten Teil, geradezu ergreifend, so gab er sein Bestes doch wohl in der Beschwörung der Natur: „Natur, du mächt'ge, ew'ge und allgewalt'ge“; das



war der wirkliche, mit sich und der Welt zerfallene Faust, der da zu der mehr als 1500 Köpfe zählenden Menge sprach. Herr Heinemann wusste den Sarkasmus, den beissenden Spott des Mephisto, dessen Partie Berlioz mit ganz besonderer Liebe behandelt hat, zur rechten Geltung zu bringen, was namentlich von dem Ständchen „Was machst du mir vor Liebchens Thür“ gilt. — Der zweite Tag des Festes bestand aus einem Gastkonzert des Breslauer Orchestervereins, nur dass zwischen den Orchesternummern Fräulein Pregi eine Arie aus einer Oper von Haydn, Rezitativ und Arie aus „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ von Bach und fünf Lieder von Wolf sang. Die Dame sang die Bachsche Arie in einer Ohr und Herz gefangennehmenden Weise und entfesselte mit dem vierten Liede von Wolf: „Ich hab' in Pena einen Liebsten wohnen“, Stürme des Beifalls, die sie veranlassten, das Lied zu wiederholen. Von den Vorträgen des Breslauer Orchestervereins, unter Leitung seines Dirigenten, Herrn Dr. Dohrn, lässt sich leider nur wenig rühmensewertes melden. Die Wiedergabe der Egmont-Ouverture und der achten Symphonie von Beethoven bot kaum einen hervorragenden Zug, und von der Innigkeit, die der Menuettsatz der Symphonie birgt, war nichts zu verspüren. Von den folgenden Werken: Faust-Ouverture von Wagner und Faust-Symphonie von Liszt, gelang das erstere relativ noch am besten, ja, hier konnte man an einigem sogar seine Freude haben; dagegen liess die Aufführung der Lisztschen Symphonie alles zu wünschen übrig. Am übelsten erging es dem zweiten Satz, diesem herrlichen Tongedicht. Hier war nicht eine Spur von Seele, und die Flöte bliess das zarte Gretchen-Motiv, als näherten wir uns dem jüngsten Tage. Auch der Schlusschor klang anfänglich etwas unsicher, gelangte aber später zu schöner Wirkung. Das Urteil mag etwas hart klingen, auch mögen besondere Umstände, die sich meiner Kenntnis entziehen, bei dem Misslingen der Symphonie mitgewirkt haben: immerhin handelte es sich aber hier um ein Fest in grossem Massstabe, auf dem etwas Auserlesenes geboten werden sollte, und keinesfalls können für die Kritik lokale Interessen oder gar Lokalpatriotismus in Betracht kommen. Edgar Tinels „Sonnengesang“ aus dem „Franciscus“ bildete den Schluss des Festes. Der Chor entfaltete hier eine imposante Klangfülle und das Orchester war bemüht, die Aufführung der Symphonie vergessen zu machen.

Max Puttmann.

MAGDEBURG: Unsere Zeit ist so überreich an kühnen Versuchen hochbegabter Tonsetzer, in Columbusfahrten Neuländer der Musik zu entdecken, seltene Schätze unbekannter Zonen mit heimzubringen: Gold und Silber, edelstes Gestein. Der alte Erdball scheint der Phantasie eines R. Strauss, Hausegger, Schillings, Mahler zu klein; sie verlangen nach neuen Sternen, möchten im prometheischen Ringen den Himmel erstürmen und ihm Sonnenfackeln entreissen, an denen sich Weltbrände entzünden, die alles vernichten und neuen Erden leuchten. Den alten Musikgöttern von Bach bis Beethoven, von Mozart bis Wagner entrissen sie gern den Blitz und stürzten sie von ihren goldenen Stühlen — — aber ein Wimperzucken dieser Gewaltigen und die anstürmenden luciferischen Gestalten verschwinden in den Tiefen. Euphorionflüge . . . Fittiche entfalten sich goldig schimmernd und ein jäher Wehruf erklingt: „Ikarus! Ikarus! Jammer genug!“ Mit ihren Werken geben diese Neuen immer ein Stück ihrer Biographie: wie gross ihr Glaube an ihre Persönlichkeit ist, wie gewaltig sie ringen, wie stark sie hoffen. An rein schöpferischer Kraft ist R. Strauss, wenn man ihn mit Mahler vergleicht, ganz gewiss der Bedeutendere; an technischer Meisterschaft halten sie sich die Wage. Ein tiefer Pessimismus erfüllt ihre Seele, die mit allen Fibern das Band der Erlösung sucht. Strauss klopft nicht vergebens an die Gnadenpforten, was sein „Guntram“, seine Tondichtung „Tod und Verklärung“ genug beweist. Die grosse Sehnsucht Zarathustras verzehrt auch Mahler: „O, meine Seele, jede Sonne goss ich auf dich und jede Nacht und

Jedes Schweigen und jede Sehnsucht* . . . aber es scheint sein tragisches Verhängnis: seine Seele wuchs nicht auf „wie ein Weinstock mit gedrängt braunen Goldweintrauben, wartend vom Überflusse und noch schamhaft ob des Wartens“. Die Quellen seines wirklich neu-schöpferischen Empfindens rinnen nicht stark und nun erlebt man das Schauspiel, dass sich dieser Feuergeist selbst verspottet, die kleinen aber weitschiessenden Geschütze des Humors und der Satire, säuerlicher Ironie, des ätzenden Sarkasmus und verletzenden Spottes auffährt und mit ihren Wirkungen die Anfänge dessen zerstört, was er in den Himmel hinein bauen wollte. Zwar — vom Geiste Wagners hat er sich in dieser d-moll-Symphonie gänzlich frei gemacht, und zwar nicht durch innere Überwindung, sondern durch einen Denkprozess: er warf sich bewusst der Thematik des Volksliedes in die Arme, an die Brust jener naiven Melodien, die bis auf den heutigen Tag das beste und billigste Volksnahrungsmittel für die weitesten Kreise unseres Geschlechts sind, soweit sein Hunger nach Musik in Frage kommt. Die Regiekünste Mahlers, unter denen er diese Melodik bringt, sind nun erstaunlichster Art: das Volkslied geht schlicht wie ein Landkind einher — Mahler wirft ihm Brokatmäntel um; die Melodien sind an und für sich so still — Mahler führt sie unter Donner und Blitz ein und lässt sie mit Erdbeben verschwinden. Sie sind so anspruchslos-bescheiden — Mahler feiert sie in Apotheosen. So fühlt man immer Absicht, und die Verstimmung hierüber lässt gleich bei dem so lang ausgedehnten ersten Satze der weit ausgedehnten Symphonie, die an zwei Stunden spielt, die die ganze Seele umspannenden Wirkungen nicht aufkommen. Er nimmt sich aus wie eine kolossale Variation auf das bekannte Lied: „Ich hatt' einen Kameraden“ oder auf das ähnliche: „Ich hab' mich ergeben“. Es dominiert mehr eine Phantasie, deren Äusserungen sich an den Verstand wenden: groteske Züge in der Manier Callots und Goyas. Grossartige Bläserunisonos um nichts, Kanonenschläge der grossen Trommel, um Spatzen zu erschrecken. Schmachtende Soloviolin und keine Liebe, frohe Gnadenlieder und kein zerknirschter Tannhäuser. Trauermärsche, aber den Trauernden wird ein leerer Sarg vorangetragen. Erinnerungen an Kirchweih und Platzkonzerte. Schliesslich, als alles vorwärts stürmt, ein Citat aus dem Blücherliede: „Wir Deutschen sind lustig und rufen hurra!“ Wie sich gerade dieser Abschnitt, dem das Kameradenlied auf dem Fusse folgt, mit dem vom Komponisten früher angegebenen Programm „Bachuszug“ zusammenreimt, wer soll das wissen! Man könnte da ganz gut an eine kleine Bosheit Mahlers denken. Der zweite Satz fasciniert durch seinen Klangreiz. Er gleicht einem malerisch aufgebauten Blumenwunder. Weiche melodische Figuren der Oboen und Flöten, graziöse Violinklänge, goldige Töne der Harfen, als schlugen Glockenblumen zusammen. Der Wind, wie er kosend über Blumenbeete streicht, die Blüten, wie sie leise unter diesen Liebkosungen erzittern. Das Hauptthema zum Scherzo entnahm Mahler einem alten Gutzgauchliede: „Der Kuckuck hat sich zu Tod gefallen von einer hohlen Weide“. Man denkt beim Anhören dieses mit allem erdenklichen Raffinement instrumentierten Satzes an Vogels Tiermärchen in den fliegenden Blättern. Selbst die Postkutsche mit dem Elchhörchen als Postillon d'amour fehlt nicht. Mit den nächsten Sätzen betritt der Komponist das Gebiet der Chorsymphonie. Tiefdunkle Klänge zu einem Nachtliede Nietzsches erklingen, ein Altsolo setzt ein. Schliesslich öffnet sich ein Stück mittelalterlichen Himmels, und die Seele wird von Engeln weiter geleitet. Zwei Seelen wohnen aber auch hier in der Brust Mahlers: eine, die ihn nach Volkstümlichkeit des Stiles hindrängt, die andere, die sich aus den Fesseln eines grossen Raffinements der Darstellung nicht befreien kann. Ungleich einheitlicher wirkt der Schlusssatz: ein ausdrucksvolles Adagio mit wundervoll geführter Polyphonie. Er schliesst mit einem Hallelujah. — Die Aufführung des schwierigen Werkes durch die hiesige städtische Kapelle in einem Extrakonzerte unter Krug-Waldsee war



so vortrefflich, dass ihre Bedeutung weit über lokale Grenzen hinausreicht. Ein ausverkauftes Haus bereitet dem Werk zum Teil stürmische Ehrungen.

Max Hasse.

MANCHESTER: „Wir sind zwei gute Meister, bekannt im deutschen Land, Nennt man die besten Namen, so wird auch der unsre genannt,“ so können mit vollem Rechte die beiden Männer sagen, auf deren Schultern hauptsächlich das Musik-Wesen unserer Stadt ruht: Hans Richter, als Dirigent der Hallé-Konzerte für Orchester und Chor und A. Brodsky für Kammermusik, die diesmal den Reigen eröffnet hat. Es war ein ruhiger Abend ohne Aufregung. Volkmanns Muse, die ja ohne Zweifel der früheren Schaffens-Periode seines Landsmannes, Alters- und Zeitgenossen Schumann nahe verwandt ist, zeigt sich wohl in der Erfindung weniger reich, dagegen wird sie dem eigentlichen Quartett-Stil (wir hörten das g-moll) in vollkommener Masse gerecht, als die des genannten grösseren Meisters. Die diesmal gegebenen bedeutenderen technischen Schwierigkeiten wurden von unseren Meisterspielern glänzend bewältigt; ebenso erfuhr die Violin-Sonate No. 3 von Beethoven und eines der früheren Es-dur Quartette von Haydn eine treffliche Interpretierung. — Majestätisch und heiter zugleich begrüßten uns die wohlvertrauten Klänge des Meistersinger-Vorspiels am ersten Orchester-Abend. Als scharfer Kontrast folgte Richard Strauss' „Töd und Verklärung“ und die hier öfters gehörten Variationen über ein Original-Thema von Elgar (es sind ja eigentlich Porträt-Studien) bildeten den Übergang zu Beethovens 7. Symphonie, deren Wiedergabe, wie gewöhnlich, eine Monumental-Leistung bildete. — Noch ein anderes Virtuosen-Konzert verdient Erwähnung, weil neben tüchtigen Leistungen von Instrumental-Künstlern durch zwei Veteranen gezeigt wurde, was „bel canto“ ist. Adelina Patti, die seit Jahren „anfängt aufzuhören“, bewies aufs neue, dass man ohne hervorragenden Stimm-Umfang sogar mit 60 Jahren Hörer in Entzücken zu versetzen weiss, wenn man Reinheit der Intonation mit Schmelz und Elastizität zu vereinen versteht, und unser unverwüsthlicher Sautley hatte einen wohlverdienten Erfolg zu verzeichnen.

H. J. C.

MANNHEIM: Raoul von Koczalski eröffnete den Reigen im Konzertsale. Er gab mit steigendem Erfolg drei Klavier-Abende, darunter einen Chopin-Abend. Und die poesievollen Klavierwerke seines polnischen Landsmannes interpretiert er auch am besten. Grosse und elegante Technik, aber viel Willkür, sein Reich ist mehr der Salon als der Konzertsaal. Die beiden ersten Akademien unseres Hoftheater-Orchesters brachten an grösseren Werken Beethovens „Eroica“ und die Brahms'sche c-moll-Symphonie. Unter Hofkapellmeister Käblers trefflicher Leitung wurden die beiden Symphonien vorzüglich gespielt. Unser Orchester ist jetzt ganz vorzüglich. Als Novität hörten wir „Lemminkainen zieht heimwärts“ die Legende von Sibelius, die hier kühl liess. Fr. Emmy Destinn hatte einen ganz ausserordentlichen Erfolg, faszinierend wirkte ihre Ballade aus dem „fliegenden Holländer“. Der junge Pole Bronislaw Hubermann bewährte sich als hochbegabter Geiger. Die Technik ist eine aussergewöhnliche, der Ton männlich und markig, die Reinheit eine ideale. Die Vorträge von Kammermusik eröffnete unser hiesiges Quartett Schuster. Neben Haydn und Beethoven brachte es als Novität Tanèw Op. 7, eine gehalt- und geistvolle Arbeit.

K. Eschmann.

MOSKAU: Die Konzertsaison wird durch die erste Matinée der Herren Schor (Piano-forte), Krein (Violine) und Ehrlich (Violoncell) eröffnet, die an diesem Tage die zehnte Saison ihrer historischen Kammermusik-Matinées beginnen. Künstler ersten Ranges, haben diese drei Herren es verstanden, sich nicht nur durch ihr unübertreffliches Zusammenspiel, die Musikfreunde, sondern auch durch liebenswürdige Gewährung

von Vergünstigungen an die studierende und lernende Jugend diese zu begeisterten Freunden zu machen. — In einigen Wochen beginnen auch unsere beiden grossen musikalischen Institute, die Kaiserliche Musikgesellschaft und die Philharmonische Gesellschaft, ihre symphonischen Abonnementkonzerte, deren jede von ihnen zehn veranstaltet und in denen sie zum Besten des Publikums einander zu überbieten suchen, wie in der Zusammenstellung ihrer Programme, so auch in der Qualität der zur solistischen Mitwirkung herangezogenen Künstler. Von letzteren nennt die vorläufige Anzeige der Kaiserlichen Musikgesellschaft u. a. die Namen Charles Widor und Arthur Kapp (Orgel), Josef Hoffmann, Max Pauer (Klavier), die Sängerin Emma Holmstrand, Franz Naval, die Geiger Jan Kubelik und Jaques Thibaud, den Cellisten Hugo Becker, den Waldhornisten Louis Savard und eine ganze Reihe einheimischer Künstler von bestem Ruf. Die Leitung liegt, wie immer, in den Händen des Direktors W. Ssafónow. Das Repertoire, das nicht wenig Novitäten enthält, nennt zum Schluss als *pièce de résistance* den ersten Akt von „Tristan und Isolde“ als Konzertaufführung. — Dem gegenüber kündigt die Philharmonische Gesellschaft, Dirigent Alexander Siloti, von auswärtigen Künstlern an: die Sängerin Frau M. Foster, Dr. Felix Kraus, Annette Essipow, Eugène Ysaye, St. Barcewicz u. a. m., und Siegfried Wagner als Dirigenten eines Extrakonzerts. — Ausserhalb des Rahmens dieser Konzerte werden wir fürs erste Eugen d'Albert und Fri. Emma Koch zu hören bekommen.

G. Loewenthal.

MÜNCHEN: Das 1. Abonnementkonzert des Kaimorchesters unter Weingartner brachte eine symphonische Dichtung „L'apprenti sorcier“ von Paul Dukas, Goethes „Zauberlehrling“ in romanischer und sehr genauer Übersetzung. Man braucht sich über diese Programmmusik nicht aufzuregen, denn sie ist weder genialitätsfroh noch brutal genug, um die Geister zu poussieren, aber sie giebt immerhin einen respektablen Lärm von sich. Und doch hat sie manchen Vorzug vor anderen, geprieseneren symphonischen Dichtungen voraus, darunter den wertvollsten: Farben und Gedanken, wenn auch die letzteren augenscheinlich auf dem Weg mühsamen Nachdenkens zur Welt gekommen sind. In dem genannten Konzert spielte der Geiger César Thomson Beethovens D-dur-Konzert, das einige Tage darauf auch die begabte Marie Stubenrauch zum Vortrag brachte. Ein Vergleich wäre lächerlich; aber es gab nichts interessanteres, als diese zwei Persönlichkeiten so unmittelbar nacheinander zu hören, Thomson, den abgeklärten Meister, und das naturwüchsige Mädchen, das mit Verve und Feuer ihrer schweren Aufgabe gerecht wurde. Der Solist des 2. Kaimkonzerts war Reisenauer, der des 1. Volkssymphoniekonzerts August Schmid-Lindner. Beide spielten Beethovens Es-dur-Klavierkonzert. Ein Vergleich ergibt nicht viel Unterschied; Reisenauer ist der technisch fertigere, Schmid-Lindner der impulsivere, aber beiden ist ein gleiches Mass Musikverstand gegeben, d. h. sie dringen auf den Kern, wenn sie gestalten, und das ist ja die Hauptsache. Reisenauer gab auch einen gutbesuchten Klavierabend, in dem er u. a. Beethovens Bagatellen op. 126 und 32 und c-moll Variationen mit Energie und Geist versinnlichte; sonst war er etwas weichlicher, oder wie soll ich sagen, intransitiver. Die Gesangsabende mehren sich in fast beängstigender Zahl. Ich nenne nur ein sehr genussreiches Konzert der Damen Agnes Stavenhagen und Iduna Walter-Choinanus und den Loewe-Schubert-Abend des Bariton Loritz, der Zeugnis gab von seinem unablässigen Fleiss und gründlichen Können.

Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Fri. Mary Münchhoff stellte sich bei ihrem Debut in Mendelssohn Hall als eine Sängerin vor, die zwar viel gelernt hat, jedoch durch technische Bravour nicht über den Mangel an geistigem Eindringen in den dichterischen Gehalt der Lieder,



sowie über ziemlich häufiges Detonieren hinwegzutäuschen vermochte. Das Programm hielt sich an die Schablone.

Arthur Laser.

PARIS: Bekanntlich gebührt Lamoureux das Verdienst, die Wagnerschen Schöpfungen durch Theilaußführungen in Frankreich eingeführt, somit den Grundstein der französischen Wagnerkirche gelegt zu haben. An diese Tradition anknüpfend hat sein Nachfolger Chevillard die diesjährigen Eröffnungskonzerte der Aufführung des Rheingolds geweiht. Von der Tetraklogie haben die Pariser nur noch den Vorabend von der Bühne aus nicht genießen können: so stürzte denn die Gemeinde als Menge in den Saal und jubelte der namentlich von seiten des Orchesters trefflichen Wiedergabe zu, ohne sich irgend stören zu lassen durch die Unvollkommenheit des Eindrucks einer Darbietung, welche das hier besonders wichtige dekorative und mimische Element hinweglassend, der vom Meister gewollten Synthese der Künste eben nicht entspricht. Brahms contra Wagner . . diesmal nur zufälliger Gegensatz der Programme. Colonne, seiner historisch didaktischen Neigung treu, kündete die sämtlichen Brahms'schen Symphonieen an und brachte bereits die zwei ersten zu Gehör. Das ist gewiss verdienstvoll schon als Antwort auf die geradezu lächerlichen Angriffe, die man hier in der Presse gegen Brahms gewagt hat. Auch das Publikum schien antworten zu wollen, indem es den Werken eine wärmere Teilnahme entgegenbrachte als je. Wie wenig aber sich dieselben hier eingebürgert haben, beweist das Bekenntnis des Programms in Bezug auf die zweite Symphonie: „zum erstenmale“. An Erstaufführungen bot Colonne den Krönungsmarsch für Eduard VII. von Saint-Saëns — ein formgewandtes, glanzvoll instrumentiertes Stück, das mehr hält als ein Gelegenheitstitel verspricht, — dann eine auf Verse von Leconte de Lisle komponierte „lyrische Scene“ von Ch. Kœchlin: „Das Ende des Menschen“. Adam, der erste Mensch, Symbol der ganzen Menschheit, sehnt sich als Greis nach dem verlorenen Eden und fleht den Schöpfer an, ihm das Leben auch zu nehmen, nachdem er ihm so viel schon genommen hat. Stimmungsvoll, im Orchester geschickt behandelt, von Talent und Können zeugend, gehört das Werk leider einer kaum lebensfähigen, wenn auch häufig hier gepflegten Gattung an: auf gesanglicher Deklamation und Orchestermalerei beruhend bringt diese zu wenig Musik für den Konzertsaal, ohne anderseits die Vorzüge der Bühne beanspruchen zu können. Die konkrete Natur der Franzosen neigt zum Illustrieren von Texten, und es entstehen Bruchstücke unvorhandener Musikdramen.

Sigismund Stojowski.

PRAG: Die Konzertsaison wurde mit dem ersten „Philharmonischen Konzert“ solenn eröffnet. Leo Blech dirigierte Beethovens Siebente, Liszts „Orpheus“ und als Neuheit „Istar“ von Vincent d'Indy. Fällt es auch schwer, den thematischen Faden in diesen symphonischen Variationen des Führers der französischen Moderne zu verfolgen und mit dem assyrischen Mythos in Beziehung zu bringen, so ist die Farbewirkung des Werkes doch überaus fesselnd. Solistin war Frau Schumann-Heink, die stets besser ist als ihre Programme. Von der tschechischen Philharmonie heisst es, dass ihr Weiterbestand nun wieder für ein Jahr gesichert sei. Doch wird sie ihre eigentliche Thätigkeit erst beginnen, wenn Oscar Nedbal, den Kopf voll grosser Pläne, aus Russland zurückkehrt. Sonst ist über allen Kammermusikvereinen noch Ruh, und von den Sängerbünden spürest du kaum einen Hauch.

Dr. R. Batka.

RIGA: Herr Raimund von Zur Mühlen kam als erster der Saison mit weltlichen und geistlichen Liedern. Die auserlesene, oft gerühmte Vortragskunst des ausgezeichneten Sängers wurde leider — namentlich bei etlichen Wiedergaben im Kirchenkonzert — infolge stimmlicher Sprödigkeit häufig nachteilig beeinflusst. Fräulein Therese Behr machte sich hier kürzlich von neuem an zwei Abenden in überaus gewinnender

Weise bekannt. Gegenwärtig musiziert das Böhmisches Streichquartett und wirft gottlob die Monotonie unseres Konzertlebens auf einige Tage über Bord.

Carl Waack.

STOCKHOLM: Von zwei grossen „Orchesterkonzerten“ ist bis jetzt zu berichten. Das erste Symphoniekonzert im Kgl. Theater brachte unter Hofkapellmeister Henneberts Leitung zum erstemmale Jean Sibelius' erste Symphonie. Der Komponist beherrscht das Orchester in ganz eminenter Weise. Das Werk besitzt schöne melodische Gedanken. Eine andere Neuheit war Eugen d'Alberts Violoncellkonzert, das nicht recht zur Geltung kam. — Ein neugebildeter Orchesterverein hat jüngst sein erstes Konzert gegeben unter der Leitung Tor Aulins. Zum erstenmal wurden César Francks formvollendete und gedankenreiche symphonische Variationen gespielt. Peter Cornelius' Overture zum „Barbier von Bagdad“, auch bisher in Schweden noch nicht bekannt, wurde glänzend und schwungvoll wiedergegeben. Der Glanzpunkt des Abends war F. Berwalds Symphonie serieuse.

Tobias Norlind.

STRASSBURG: Die Grelische 16stimmige Messe erlebte eine glanzvolle Wiederaufnahme. Im 1. Abonnements-Konzert des städtischen Orchesters konnte die Hubersche „Böcklin“-Symphonie es zu keinem warmen Erfolg bringen, was teilweise an der nicht allen Nüancen gerecht werdenden Interpretation Stockhausens lag, zum Teil an der nicht übermässig charakteristischen Physiognomie des Werkes, die eigentlich nur im 2. Satz prägnantere Form annimmt. Die Böcklinidee an sich ist sehr hübsch, wäre aber musikalisch dankbarer zu verwerten gewesen, wenn der Komponist in einem Satze die Tongestaltung eines malerischen Gedankens anvertraut hätte, statt in den Variationen des Finales eine Reihe heterogener Motive zusammenzudrängen. Sätzchen von 20 bis 30 Takten können keine konkreten „Stimmungen“ hervorzaubern! Sehr gut gefiel das vornehme, der modernen Tastenhauerei abholde Spiel des Frankfurter Pianisten Fridberg; auch Risler erweckte in 3 Klavierabenden reges Interesse. Seine kühl-verstandesmässige Spielweise kommt Stücken wie den letzten Beethovensonaten zu Gute, wirkt aber bei Werken romantischen Charakters mitunter nüchtern. Ein etwas trockenes D-dur-Quartett von Klughardt (im Tonkünstlerverein) fand nur geteilten Anklang.

Dr. G. Altmann.

WARSCHAU: Nach Beendigung des Gastspieles in Wilna, das dem philharmonischen Orchester viele Erfolge eintrug, begann hier die neue Saison, die schon viel Abwechslung brachte. Wir hörten das böhmische Streichquartett, den italienischen Dirigenten Mancinelli (einen tüchtigen, routinierten Dirigenten, dann Theresa Carreño und das Künstlerpaar Kraus-Osborne. Die letzteren hatten im philh. Konzert einen Riesen-Erfolg, der bei solchen Stimmen und solcher Gesangkunst nicht verwundert. — Am gleichen Abend bildete die Harold-Symphonie von Berlioz (als Neuheit in Warschau!) den Gipfelpunkt des Interesses. — Den Viola-Part spielte Herr Konzertmeister Fischer, und die ganze — überaus glänzende — Aufführung dirigierte Kapellmeister Carl Prohaska.

Leo Fischer.

WIESBADEN: Im 1. Theater-Konzert erschien als Solist: Ferruccio Busoni. Neben Saint Saëns' exotisch angehauchtem F-dur-Konzert spielte er die Chopinschen Etuden op. 25 — eine Kunstthat, die mit Recht ganz Wiesbaden enthusiastierte.

Otto Dorn.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



- Anlässlich der Einweihungsfeier der Neubauten der Kgl. Akademie der Künste in Berlin-Charlottenburg führen wir unsern Lesern eine Abbildung desjenigen Gebäudeteils vor, der die Hochschule für Musik repräsentiert. Das Blatt ist von unserem Zeichner Carl Zander entworfen und ausgeführt.
- Auch des Direktors der Hochschule, des Altmeisters Joseph Joachim, sei bei dieser Gelegenheit gedacht. Unsere Beilage ist nach einer Photographie jüngsten Datums wiedergegeben, die aus dem Atelier Hans Francke & Co. stammt.
- Der Kritiker und der Trinker dürfte als Notenbeigabe zu der köstlichen Autobiographie Ludwig Fischers, die uns H. Theinert vermittelt, ebenso willkommen sein, wie das Porträt des berühmten Bassisten Ludwig Fischer selbst. Letzteres erschien etwa 1802 als Lithographie von F. v. Lütendorf bei A. Kunicke in Wien. Ob Lütendorf nach der Natur oder dem Ölgemälde von Reynolds gezeichnet hat, ist uns nicht bekannt.
- Dem Porträt J. F. Reichardts liegt ein Kupferstich zu Grunde, den B. H. Bendix 1796 nach dem Gemälde von P. Henry aus dem Jahre 1791 fertigte. An weiteren Beigaben von Porträts führt dieses Heft dasjenige des jüngst verstorbenen Alois Schmitt vor, sowie ein weiteres vom Klaviertitanen Anton Rubinstein, dessen man sich im November zweimal erinnern sollte. Rubinsteins überaus lebenswahres Bild stammt aus dem von uns schon mehrfach rühmend hervor-gehobenen Werke Oscar Bies: „Das Klavier und seine Meister“ (Verlag F. Bruckmann, München).



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



DIE NEUE HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN-CHARLOTTENBURG

Für DIE MUSIK gezeichnet von Carl Zander

Digitized by Google



II. 4

JOSEPH JOACHIM



LUDWIG FISCHER



II. 4



★ 25. NOVEMBER 1752



II. 4



ALOIS SCHMITT
† 15. OKTOBER 1902



II. 4



ANTON RUBINSTEIN
* 28. NOVEMBER 1829
† 20. NOVEMBER 1894



II. 4

25

STEVE WEISSEN

ker

34
ALTE LIEDER

von
H. BISCHOFF

VERLEST
bei
LAUTERBACH und KUTZEN
LEIPZIG

PREIS 3.50
geb.

Kein schöner Tod ist in der Welt.

Kräftig und gehalten.

1. Kein schön-er Tod ist in der Welt, als wer vom Feind er - schla - gen auf
 2. Manch from-mer Held mit Freu-dig - keit hat zu-geetzt Leib und Blu - te, starb
 3. Mit Trom-mel schlag und Pfei-fer-ge - tön manch from-mer Held ward be - gru - ßen, auf

Abendstern.

Langsam.

1. Schlafar ein, ge-lieb-tes Le-ben, schlaf, ich will ja gern zu-fris-den sein, dei-ne lie-ben Au-gen
 2. Schlafar ein, dein Ster-nen - schimmer läßt mich nie zu mei-nem Bet-te gehn, mei-ne Au-gen sehn dich
 3. Schlafar ein und laß mich ge-hen, Herz und See-le hier, bet doch bei dir, will die Son-ne un-ter-

Das Rosenschneien.

Ammutig.

1. In mei nes Buh - len Gär - te - lein, da
2. Und da ich nun ei wach - te, da
3.
4.

1. lag - ich nie - der und schief, da traum - te mir ein Träu - me - lein, als
2.
3.
4.

22

L. N. 13

Künstlerische Hausmusik Bd. I.

Aus den berühmten Sammlungen alter deutscher Lieder von Franz Magnus Böhme, Liliencron, Arnim und Brentano, Herder, Wackernagel und Uhland wählte der Komponist mit feinstem poetischen Sinn für die sinnige Naivetät, die ungekünstelte Romantik und den kernigen frischen Humor unserer Vorfahren seine Texte. Er schuf mit bewusstem Festhalten an der volkstümlichen Liedform der Vergangenheit durch seine entzückenden Melodien und eine treffende, technisch durchaus anspruchslose Klavierbegleitung ein Werk, das im vollsten Maße den Namen „Künstlerische Hausmusik“ verdient. Einige der Lieder sind für festliche Anlässe (Hochzeiten etc.) als Tanzlieder, Umzüge und als „Lebende Lieder“ vorzüglich geeignet und eine wertvolle Bereicherung unserer **Geselligkeits-Musik**.

1. schneit es ü - ber mich, als schneites u - ber mich.

2.

3.

4.

Strophe I. V.

Strophe VI.

5. 6.

L. & K. 23

ker

Verlag von Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Wer sich nach neuer Musik sehnt, die jeder Musikfreund bewältigen kann und die sich über die banale, kraftlos süßliche Marktware erhebt findet hier das richtige Werk.

Hermann Bischoff errang mit seiner Symfonie „Pan“ auf der Tonkünstler-Versammlung zu Krefeld 1902 einen grossen Erfolg.

Fritz Erler, der Künstler, welcher dem Buch ein schönes Gewand gab, gilt als das stärkste Talent der gegenwärtigen Münchener Künstlerjugend.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder von den Verlegern Lauterbach & Kuhn, Leipzig, Rosstrasse 18 zum Preise von 3,50 Mk.

Don Juan.

Langsames Ländlerzeitmaß.

1. Ich hatt zu mein Trut - schel ins — Herr mein ge - schies - so, sie —
2. So gehts, wenn die Mä - cher zum — Tanz - bo - den gehn. — da —
3.
4.
5.

1. hatt mir ge - schwe - ren, sie — woll mich nit las - sen, da reit mir der
2.
3.
4.
5.

20

L. & K. 13

1. Ten - fel den Schel - sen sein Hans, — der führt sie zum Tanz —
2.
3.
4.
5.

Sehr schnelles Ländlerzeitmaß. (d. J. des vorigen)

1.
2.
3.
4.
5.

L. & K. 13

21

Der Kritikaster und der Trinker

Ein Wechselgesang

von

KARL MÜCHLER

In Musik gesetzt von

L. FISCHER

BERLIN 1802

Zu finden in Friedrich Maurers Buchhandlung



II. 4.

Der Kritiker.

Moderato.

Im Er-ker im Ver-
Mich plagt der Dä-mon
Doch ach, das Gro-sse

schlag von Holz sits' ich auf ei-nem Fas-se voll schwar-zer Tint' und
El-tel-keit, ein gro-sser Mann zu scheinen; drum such' ich stets mit
bleibt wohl gross, so laut ich's auch ver-ach-te und nei-dend der Be-

bli-cke stolz her-nie-der auf die Gas-se; die spi-tze Fe-der
Drei-stig-keit das gro-sse zu ver-klei-nen und wenn an ei-nem
glück-ten Loos nach glei-chem Ruh-me schmachte; ich bin ein ar-mer,

hin - term Ohr, die ich — zur Ra - - - che füh - re, zieh'
 Kunst-werk ich ein Fleck - - chen nur — ver - spü - re, zieh'
 ar - mer Gauch, so sehr — ich mich — auch zie - re, ich

ich gleich ei - nem Schwert her - vor und re - und re - - cen - si - re.
 loh's an's Licht und brü - ste mich und kurz ich re - - cen - si - re.
 blei - be klein und wenn ich auch zeit - le - bens re - - cen - si - re.

Der Trinker.

Majeur.

Im kühl - len Kel - ler
 Mich plagt der Dä - mon
 Al - lein mein Durst ver -

sitz' ich hier auf ei - nem Fass voll Re - ben, bin gu - - ten Muth's und
Durst go - nannt und um ihn zu ver - scheuchen, nehm' ich ein De - - ckel -
mehrt sich nur bei je - dem fri - schen Be - cher! Das ist die lei - di -

las - - se mir vom Al - ler - be - - sten ge - ben. Der
glas zur Hand und lass' mir Rhein - wein rei - chen. Die
ge Na - tur der rech - ten Rhein - wein - se - cher doch

Kie - per holt den He - ber vor, ge - hor - sam mei - nem Win - ke füllt
gan - ze Welt er - scheint mir nun in ro - sen - ro - ther Schmin - ke ich
tröst ich mich wenn ich zu - letzt vom Fass zu Bo - den sin - ke: ich

mir das Glas ich halt's em - por und trin - ke trin - ke trin - ke.
könn - te kel - nem Lei - des thun, denn kurz ich trink' ich trin - ke.
ha - be kel - ne Pflicht ver - letzt, denn ich, ich trin - ke trin - ke.

DIE MUSIK



Brahms, Vierte Symphonie (e-moll)

II. JAHR 1902 HEFT 5

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LANDEP.

INHALT

Richard Heuberger

Aus der ersten Zeit meiner Bekanntschaft
mit Brahms

Dr. W. Lubosch

Zur Ästhetik der symphonischen Dichtung. II

R. M. Breithaupt

Musik und Schule

Dr. Walther Pauli

Johann Friedrich Reichardt. II

Dr. Siccus

Musikalische Konsultationen. II

Hans Pfeilschmidt

Die Uraufführung von Humperdincks „Dornröschen“
in Frankfurt a. M.

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau,
Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten,
Anmerkungen, Kunstbeilagen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○
○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○
○ Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark ○ ○
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
○ ○ ○ Jahrgangs 2.50 Mark ○ ○ ○
Abonnements nehmen nur Buch- und
○ Musikalienhandlungen entgegen ○



Ich sah Brahms zum erstenmale im November 1867. Er kam in meine Vaterstadt Graz und gab daselbst mit Joachim — am 11. und 14. November Konzerte. (Im Saale der „Ressource“.) Ich erinnere mich genau des grossen Eindruckes, den mir der Vortrag der Beethovenschen Klavier-Violin-Sonate c-moll op. 30 No. 2 machte. Die beiden Brahms'schen Kompositionen, die der Meister — damals ein blonder, hagerer Mann von ausgesprochenem Professorentypus — spielte, sind mir sicherlich nur als konfuses Zeug erschienen . . . und doch waren es das es-moll-Scherzo (op. 4) und die Händel-Variationen! Das ist nicht merkwürdig! Man kannte Brahms damals fast nur als Bearbeiter des Chorliedes „In stiller Nacht“; im übrigen war nur einigen Wenigen einiges Wenige von seinen eigenen Werken bekannt. Das B-dur-Sextett, das H-dur-Trio wurden mit scheuer Neugierde hier und da probiert. Engere Fühlung mit dem neuen Genius hatte nur ein kleiner Kreis.

Nach ein paar Jahren, Ende April 1873, kam Brahms wieder nach Graz. Er wollte sich in der Umgebung — ich glaube in Gratwein — eine Sommerwohnung miethen und war bei dieser Gelegenheit ein paar Tage in der freundlichen Murstadt. Auch einem Kirchen-Konzert des Grazer Singvereins, das am 27. April 1873 in der evangelischen Kirche stattfand, und der letzten Probe zu demselben am Tage vorher wohnte er bei. Befand er sich beim Konzert im Schiffe der Kirche, so hatte er bei der Probe sozusagen mitgewirkt, wenn auch nicht in musikalischer Weise. Die Übung fand ziemlich spät am Nachmittage auf dem Musikchor der Kirche statt. Dirigent L. Wegschaider hatte gerade Bachs Trauerode beginnen lassen, als Brahms plötzlich unbemerkt von allen unter uns Sängern — ich gehörte dem Singverein damals als Tenorist an und accompagnierte bei den Klavierproben — auftauchte und sich links dicht neben den Organisten stellte. Er las im Orgelpart mit, wandte auch gelegentlich die Noten um. Nach und nach wurde es dunkel . . . der Organist sah, als der am ungünstigsten Situierete, bald keine Note mehr. — Ohne ein Wort zu reden, zog Brahms ein kurzes Stückchen einer Kerze



aus der Tasche seines Überziehers, zündete es an und leuchtete nun bis zum Schlusse der Probe dem über die seltene Auszeichnung verblüfftem Organisten . . . Bei diesem Anlasse wurde ich — wie ich mich zu erinnern glaube — Brahms vorgestellt. Meine Scheu vor berühmten Leuten bewog mich aber, es jedenfalls bei möglichst wenig Worten bewenden zu lassen. Die Möglichkeit einer persönlichen Berührung im Sommer fiel dadurch weg, dass Brahms die Wohnung in Gratwein nach ein paar Tagen plötzlich verliess. Wie er mir nach etlichen Jahren erzählte, hatten ihn „ein paar ästhetische Frauenzimmer“ vertrieben. Er konnte einen seiner Person geltenden Kultus absolut nicht vertragen!

Nachdem ich, Mitte der siebziger Jahre, nach Wien übersiedelt war, kam ich — als Chormeister des Wiener akademischen Gesangvereins, zu welchem Brahms nahe Beziehungen hatte — bald mit dem Meister in Fühlung. Ehe dies geschah, hatte er auf mich — ohne sein Wissen — einen mächtigen Einfluss geübt. Ich hatte der sensationellen Aufführung (März 1875) des deutschen Requiems im grossen Musikvereinssaale beigewohnt, die Brahms' Ruhm auch in Wien endgültig befestigte. Das war um so bedeutungsvoller, als ein paar Tage vorher Wagner an derselben Stelle Fragmente aus dem „Ring des Nibelungen“ vorgeführt und sich dadurch in den Mittelpunkt des musikalischen Interesses gestellt hatte. Eine Gegendemonstration gegen Wagner hat Brahms sicherlich nicht im Sinne gehabt. War doch — von ihm selbst wohl am allerwenigsten — der kolossale Erfolg seines Werkes vorausgesehen worden. Wie so viele andere hatte Brahms aber an diesem Tage mich, dem damals ausser Wagner gar nichts als auch nur der Rede wert erschien, gründlich bekehrt. Ich wusste nun, dass zwei Grosse lebten!

Die erste persönliche Berührung führte der damalige Vorstand des Wiener Akademischen Gesangvereins, Dr. H. Staniek, herbei. Er bewog mich, mit ihm zu Brahms zu gehen und ihn zu einer Aufführung des „Akademischen“ einzuladen. Wir suchten Brahms, der damals (1876) schon in der Carlsgasse 4 wohnte, auf und wurden überaus freundlich empfangen. Der Besuch war kurz; Details sind mir nicht erinnerlich. — Bald kam aber ein Anlass zu näherer Bekanntschaft. Professor Billroth veranstaltete am 5. Januar 1877 bei sich eine grosse musikalische Soirée, bei welcher u. a. Chorsachen von Brahms und Goldmark unter Leitung der beiden Komponisten zur Aufführung kommen sollten. Auf Brahms' Vorschlag hatte ich das Vorstudium zu leiten. Die Proben fanden in den Privatwohnungen der mit Brahms befreundeten Familien Oser u. s. w. statt. Am Tage vor der Aufführung kamen Brahms und Goldmark zur letzten Probe. Der als unwirsch verschrieene Brahms dirigierte nun, ohne viel an den von mir eingeübten Nuancen zu ändern, seine „Marien-


 HEUBERGER: MEINE BEKANNTSCHAFT MIT BRAHMS
 

lieder“ op. 22, „Abendständchen“ op. 42 und „Aus alten Liebesliedern“ op. 62. — Der im Privatleben so grundliebenswürdige, als Probenbesucher aber allgemein gefürchtete Goldmark studierte unermüdlich fort und fort. — . . . Die Aufführung verlief vortrefflich — Brahms und Billroth dankten mir herzlich für meine Mühe; ein mächtiges Symposion beschloss den Abend. — Noch im selben Jahre sollte mich wieder eine auf Billroth bezügliche Angelegenheit mit Brahms zusammenbringen. Der „Akademische“ gab zu Ehren seines berühmten Ehrenmitgliedes am 13. Dezember 1877 einen „Billroth-Abend“. Da durfte Brahms nicht fehlen! Ich lud Brahms ein, sich an der — durchweg auf den studentischen Ton eingestimmten — Feier zu beteiligen. Er sagte ohne Besinnen zu, ein paar Chöre zu dirigieren, und zwar: „Ich schell mein Horn“ und das „Lied vom Herrn von Falkenstein“, das ich für Männerchor gesetzt hatte. Brahms kam in die letzte Probe, die am 12. Dezember stattfand. Von dem durchwegs aus Studenten bestehenden Sängerkhore stürmisch begrüßt, übernahm er sogleich die Leitung der von mir einstudierten Chöre und bat dann, wir möchten ihm noch einiges andere zur Aufführung Vorbereitete vorsingen. Engelsbergs fideler „Dr. Heine“ war aufs genaueste eingeübt worden, und wir trugen kein Bedenken, es dem Meister vorzutragen. Dieser zeigte sich um so erfreuter und überraschter, als kein einziges Notenblatt in Verwendung kam. Ich hatte keine Partitur, der Begleiter keinen Klavierpart, keiner der weit über zweihundert Sänger hatte ein Notenblatt in der Hand. Brahms lobte die Aufführung ungemein. — Nach der Probe ging er mit uns in die damals in Wiener Studentenkreisen sehr beliebte Kneipe „Zur schönen Laterne“, wo er eine Zeitlang als Stammgast verkehrt hatte — wohl durch meinen Vorgänger in der Direktion des „Wiener Akademischen“ Dr. Eyrich veranlasst — und wohlbekannt war. An diesem Abende kam es zum ersten längeren Gespräche zwischen Brahms und mir. Wir sassen den ganzen Abend nebeneinander, und ich erinnere mich, dass Brahms damals — ich weiss nicht mehr, wie wir darauf kamen — Mozarts „Figaro“ ausführlich besprach und hervorhob, wie Mozart den ungeheueren Schwierigkeiten des Textbuches in geradezu beispielloser Weise gerecht wurde. „Da hat Mozart kein landläufiges Textbuch, sondern ein ganzes, wohlorganisiertes Lustspiel komponiert!“ Er konnte nicht müde werden, die Genialität und technische Meisterschaft zu verherrlichen. — Sehr spät ging die Gesellschaft auseinander. — Am Tage darauf holte ich Brahms in seiner Wohnung ab, um ihn zum Feste zu begleiten. Er war, als ich eintrat, eben beschäftigt, das Band des „Akademischen“ umzunehmen. Er hatte es nicht richtig angelegt, ich machte es ihm zurecht, und dann fuhren wir zusammen in den „Sopiensaal“. Bald nach unserer Ankunft

kam Billroth, und das Fest nahm seinen Anfang. Brahms sang die Studentenlieder, die er aus seiner Jugendzeit aufs genaueste kannte und liebte, so kräftig mit, als es ihm seine total gebrochene rauhe Stimme erlaubte. Wie er mir erzählte, hatte er als Knabe eine sehr schöne Sopranstimme, sang aber dann in der Mutationszeit zu viel, so dass sein Organ später förmlich verkümmerte.

In der nächsten Zeit traf ich Brahms wiederholt bei Professor Gänsbacher, der, mit dem Meister seit langem befreundet, ihn öfter zu den Vortragsübungen bat, die regelmässig an Sonntagen Mittag in der Wohnung des berühmten Gesanglehrers stattfanden. Brahms begleitete da, wenn er gut aufgelegt war, eine oder die andere Schülerin, würzte aber vor allem die Unterhaltung durch seinen kaustischen Witz. Empfindlich durften diejenigen freilich nicht sein, denen er seine in Form von messerscharfen Scherzen gehüllten Ratschläge gab. Er wusste das selbst sehr gut. — Als ich ihn einmal in einer Matinée bei Gänsbacher — es war am 10. Mai 1879 — ersuchte, ihm einige meiner Kompositionen zeigen zu dürfen, sagte er: „Wird mich sehr interessieren — aber empfindlich dürfen Sie nicht sein!“ —

Ich hatte mich immer in dem Wahne befunden, ich sei nicht empfindlich, verträge, ja liebte guten Rat... als ich zwei Tage nach der Matinée den Meister in seiner Wohnung aufsuchte und ihm eine Anzahl meiner neuesten Arbeiten vorspielte — als dann Brahms seine Meinung darüber abgab — da merkte ich, dass ich eitel, kindisch und sehr empfindlich war. Ich verliess den wohlmeinenden Meister fast mit Thränen in den Augen. Was er mir aber sagte, möchte ich hier aufzeichnen.

Brahms hatte, dass ist mir im Laufe der Jahre immer klarer geworden, ein grosses pädagogisches Talent. Gewiss nicht für Unterricht im landläufigen Sinne. Er ähnelte in diesem Punkte seinem Freunde Billroth, der nur jenen als herrlicher Lehrer voranleuchtete, die mit dem Handwerk bereits vertraut waren. Brahms hätte mit begabten jungen Leuten, die bereits ihre Schule absolvierten, Grosses erreichen können. So viel ich weiss, wäre er sogar bereit gewesen — wenn auch in zwangloser Form — am Wiener Konservatorium zu wirken — in einer Art „Meisterschule“, wie sie an der Akademie der bildenden Künste längst existiert. „Auf die paar Noten, die ich im Winter schreibe, kommt's mir absolut nicht an“ — meinte er einmal, als ich ihn über diesen Punkt interpellierte und bemerkte, er wolle seine Zeit wohl kaum derartiger Thätigkeit opfern.*) Hellmesberger, der damalige Direktor, hatte wohl kein Verständnis dafür,

*) Brahms liebte es, sich Nebengeschäfte aufzusuchen, die ihn scheinbar von der Arbeit aufhielten. Er sagte immer zu mir: „Sie sollten sich Arbeiten suchen, die Sie gleichsam genieren; das kommt der eigenen Arbeit zu statten. Ich habe immer bemerkt, dass die, die bloss ‚der Kunst leben‘, wenig schaffen!“


 HEUBERGER: MEINE BEKANNTSCHAFT MIT BRAHMS
 

welch Glück es für die Anstalt und für viele angehende Künstler gewesen wäre, die Lehren eines Brahms zu empfangen, aus seiner, von hoher Warte aus gewonnenen Erfahrung schöpfen zu dürfen!

Als ich mich zu jenem oben erwähnten Besuche bei Brahms rüstete, steckte ich eine Anzahl im Manuskripte fertiger Lieder und Chorsachen zu mir. — Brahms begann, zuerst am Klavier lehnend, in den Heftchen zu lesen; dann setzte er sich ans Klavier und fing noch einmal vom Anfang an. Um nicht gleich mit seiner sehr richtigen Ansicht, die Stücke seien noch keineswegs völlig reif geworden, herauszuplatzen, lobte er die Auswahl der Texte, indem er wiederholt sagte: „Gebildeter, junger Mann —“, meinte jedoch, dass ich, sowie viele Jüngere, gerne gar so absonderliche Sachen suchte und dadurch in Schwierigkeiten geriete, deren Bewältigung ich derzeit nicht gewachsen sei. Er griff gleich aus einem Liede eine metrisch sehr komplizierte Stelle heraus und zeigte mir, dass die Musik den Rhythmus des Gedichtes in ihrem Materiale nicht richtig nachbilde. Er ging um so bestimmter auf die Konstruktion los, als er anfangs mit ein paar freundlichen Worten erwähnt hatte, dass die Stimmung nicht übel getroffen sei. Eine taktrhythmisch sehr schiefe Fügung nahm er besonders vor und bemerkte: „Solche Unregelmässigkeiten kann man ja machen, aber sie müssen doch in der Sache begründet sein und sicher dastehen. Machen Sie einen Drei- oder Fünftakter, so müssen Sie sehen, wie Sie dann wiederum an richtiger Stelle in den geraden Rhythmus kommen! Auch muss sich eine derartige Konstruktion immer durch den Bass völlig erklären. Der Bass muss eine Art Spiegelbild der Oberstimme sein.“ Dann nahm er ein leeres Blatt Notenpapier und begann den von mir komponierten Text in die nur durch die Vertikalstriche bezeichneten leeren Takte derart hineinzuschreiben, dass jedes Wort rhythmisch richtig dastand. Er meinte, das sei für den Anfänger ein ganz gutes System. Man gebe sich da immer genaue Rechenschaft über die Koincidenz von Wort- und Musikrhythmus. Dann improvisierte er — zuweilen ganz herrlich — das ganze Lied. — Dass dies alles nur technische Dinge seien, die mit dem eigentlichen Dichterischen des musikalischen Schaffens nichts gemein haben, betonte er wiederholt nebenher. — Nochmal auf die Lieder zurückkommend, ging er dem Aufbau meiner Melodie aufs genaueste nach, schliiff und feilte daran herum, bis sie ein anderes, wesentlich besseres Gesicht und nebstbei eine merklich gesündere harmonische Unterlage bekam. Als ich — sonderbar genug — äusserte, das sei mir so eingefallen, meinte er: „Das darf einem nicht so einfallen! . . . Glauben Sie, eines von meinen ‚paar ordentlichen‘ Liedern ist mir fix und fertig eingefallen? Da hab’ ich mich kurios geplagt! . . . Wissen Sie, ein Lied muss man — das ist ja nicht wörtlich zu nehmen — pfeifen können . . . dann ist es gut.“ —



Auch an den Begleitungsfiguren hatte Brahms manches zu bemängeln. Ich hatte an einer rhythmisch unpassenden Stelle die Figuren gewechselt ... Da hielt er an und zeigte mir, wie ich, ohne dem Charakteristischen zu schaden, ja dasselbe sogar noch unterstützend, den Wechsel der Begleitungsfigur an einen rhythmisch wichtigen Platz hätte verlegen können. Ich schalte hier ein, dass ich meine Orchester-Variationen über ein Schubertsches Thema, nachdem sie bereits in einem Wiener philharmonischen Konzerte aufgeführt worden waren, auf Brahms' Veranlassung einer gründlichen Umarbeitung unterzog, die sich keineswegs auf die Instrumentation — die Brahms gelobt hatte — sondern auf die richtigere Einführungsart neuer Motive bezog. Er hatte mir von Variation zu Variation Winke über die Art und Weise gegeben, in der ich ändern, bessern sollte.

An den Liedern weiterkorrigierend blieb Brahms nicht bei dem Künstlerischen stehen, sondern hielt sogar das Mechanische des Schreibens einer Besprechung wert. Er fand, dass ich nicht Viertel unter Viertel geschrieben und dadurch die Leichtleserlichkeit geschädigt habe, er empfahl mir, darauf zu achten, die Bogen über Notengruppen ganz genau zu machen, Noten über der Mittellinie eines Systems hinab und die darunter befindlichen hinaufzustreichen, die Schlüssel \sharp und \flat genau auf die dafür bestimmten Linien oder Zwischenräume zu setzen — kurz, dem anscheinend rein Äusserlichen der Musiknotenschrift mehr Sorgfalt zuzuwenden: „Da sehen Sie her,“ sagte er, brachte aus dem Nebenzimmer die von Wagner selbst autographierte Partitur vom „Tannhäuser“ und schlug den langen H-dur-Satz im 2. Akte auf: „Wagner hat da auf jeder Linie, auf jeder Seite jedes der fünf \sharp peinlich genau an seine Stelle gesetzt und das ist trotz aller Präzision flott und flüssig geschrieben! Wenn so jemand so nett schreiben kann, müssen Sie's auch lernen!“ Er blätterte den ganzen Satz durch und deutete schier vorwurfsvoll fast auf jedes Kreuz ganz besonders hin. Ich wurde — je mehr sich Brahms in eine Art didaktischen Zornes hineinredete — immer kleinlauter. Ganz verstummte ich aber, als Brahms nach meiner Bemerkung „für allerlei Konfusion, die in den Köpfen von uns jungen Leuten herrsche, sei in erster Linie Wagner verantwortlich zu machen“ ... auffuhr, als hätte ihn etwas gestochen ... „Unsinn — der missverstandene Wagner hat es euch angethan; vom wirklichen Wagner verstehen die nichts, die durch ihn etwa irre werden. Wagner ist einer der klarsten Köpfe, die je auf der Welt waren!“

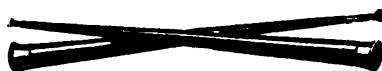
Im Laufe der gewiss gegen zwei Stunden dauernden Unterredung war ich, da schliesslich an meinen armen Liedern kaum ein gutes Haar blieb, endlich in eine korrekte Delinquentenstimmung geraten. Brahms schien das endlich auch zu bemerken und sprach ein paar nach seiner Art ermunternde Worte. Vor allem riet er mir, viel zu schreiben, flüssig

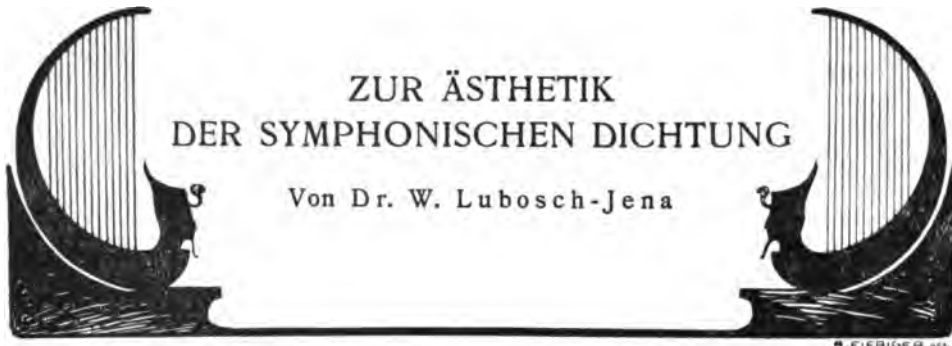

 HEUBERGER: MEINE BEKANNTSCHAFT MIT BRAHMS
 

zu schreiben und nicht nach geistreichen Wunderlichkeiten zu suchen. Die von ihm zerzausten Lieder habe ich nie drucken lassen. Eine Umarbeitung derselben hätte nach Brahms' Ansicht keine Aussicht auf Erfolg gehabt. Ich sah bald ein, dass er Recht hatte.

Im Herbst 1880 — ich übergehe mehrere Besuche ähnlichen, wenn auch nicht gar so deprimierenden Inhalts — sagte mir Brahms einmal, er habe bei einer Sängerin — es war Frl. Pauline Knee, eine ausgezeichnete Dilettantin, jetzt verheiratete Werthner in Wien — eine Anzahl hübscher Manuskriptlieder von mir gesehen und der Dame begleitet. „Sie verzeihen mir wohl nachträglich, dass ich während des Spielens etliches geändert habe“ . . . Er meinte, mit etlichen Strichen liesse sich da allerlei schärfer, prägnanter, witziger gestalten. Nach ein paar Tagen rückte ich mit dem Liederhefte in der Carlsgasse 4 auf. (Das Heft ist später als op. 13 bei Kistner in Leipzig erschienen.) Brahms nahm zuerst das Lied „Bitt ihn, o Mutter“ vor. Er fand es im Ton ganz vortrefflich, beanstandete aber die Stelle „Ich sah zwei Augen am letzten Sonntag“. Diese Gruppe war damals etwa noch einmal so lang gedehnt, als jetzt. „Müssen das aber Augen gewesen sein!“ — sagte Brahms schmunzelnd, „aber für alle anderen Leute sind sie vielleicht doch nicht interessant genug.“ — Er improvisierte die Stelle dann in knapperer Form, fast genau so, wie sie jetzt in der gedruckten Ausgabe vorliegt. Ich schrieb sie mir aus dem Gedächtnisse zu Hause nach und behielt sie bei. — Im Liede „Sagt, seid Ihr es, feiner Herr“ bestand er darauf, dass einige „pikante Intervalle“ in der Singstimme das Launige der sprechenden Person schärfer hervorhoben. — Auf die Ballade „Die Wolke“ übergehend, fand Brahms den Schluss durchaus verfehlt. Ich hatte das Stück damals schier rabiat abgeschlossen. Brahms war für einen bei den Worten „da schlug der Donner“ beginnenden mild versöhnlichen Schluss, den er sofort improvisierte, und den ich — mit ganz geringer Abweichung — beibehielt: für manches herbe Wort — für das ich übrigens Brahms heute noch unendlich dankbar bin — hat er mich aber bei anderen Anlässen reichlich entschädigt.

Es konnte kaum jemand schärfer tadeln, aber auch kaum jemand wärmer loben, als er. Das eine entsprang seinem gewaltigen Ernste, das andere seiner gleich grossen Güte. Die meisten haben mehr Ernst als Güte an ihm wahrgenommen. Er war eine schamhafte Natur, die gerade jede weichere Regung fast ängstlich vor der Welt verbarg. Diejenigen, die ihn aber von seiner milden Seite kannten, mussten ihn um so inniger lieben.





Schluss



ein Dichtwerk ist vollständig unfähig, einer symphonischen Dichtung zur Grundlage zu dienen. König Lear und Othello kann ebensowohl dazu anregen, wie ein homerischer Gesang, eine altdeutsche Heldensage, ein Goethesches Gedicht, eine Schillersche Ballade — selbst ein philosophisches Werk. Ob es sich aber um ein Drama, ein Epos, ein lyrisches Gedicht oder einen Roman handeln mag: für das Wesen der durch sie inspirierten Musik muss dies gleichgültig sein, denn es giebt keine epische, lyrische oder dramatische Musik, sondern nur „Musik“ schlechthin, mit einer ganz allein ihr eigenen Sprache. Sie spricht aus, was keine Worte sonst können; sie ist der Ausdruck für das Unausprechliche. Was uns tief im Innern wohnt, was unser Herz schneller schlagen und erbeben lässt, der Drang nach Freiheit oder der sehnsüchtige Liebesschmerz, Trauer um ewig entrissene Güter, Hass, Rache, Eifersucht, das alles kann durch die Musik ausgesprochen werden — von einem Meister, der ihre Sprache kennt. Es ist die Sprache des Willens in uns selbst, die wir da vernehmen. Willensregungen veranlassen Konflikte; man spricht nicht umsonst von Seelenkämpfen. Unser ganzes Leben ist, selbst in den scheinbar ruhigen und heiteren Stunden, doch stets von einem unsichtbaren, nur der wahrhaftigen Selbsterkenntnis zugänglichen Kampfe begleitet. Insofern aber die Musik nur als Ausdruck dieses Kampfes existiert, so enthält sie im allerweitesten Sinne stets ein dramatisches Element. Nicht umsonst bezeichnen wir daher das, was wir früher so farblos und tabulaturmässig „Themen“ nannten, jetzt als „Motive“, denn es sind die Beweggründe, die ein Wesen zum Handeln veranlassen.

Darum ist es gleichgültig, welcher Gattung ein Gedicht angehört, da das einzig der Musik zugängliche Element das ihnen allen zu Grunde liegende, rein-menschliche Seelendrama ist; es ist gleichgültig, ob wir dies Drama auf der Bühne verkörpert sehen oder erzählt hören oder ob der Dichter uns seine eigene Seele in einem lyrischen Gedichte enthüllt. Dieses Seelendrama in einem Gedichte klar zu erblicken, das dürfte der erste Keim einer symphonischen Dichtung in der

Seele eines Künstlers sein. Anders betrachtet folgt daraus, dass jedes Gedicht die Grundlage einer symphonischen Dichtung abgeben könne, in dem der Musiker ein Seelendrama erblicken kann. In der Wahl des Stoffes hat der Dichterkomponist also unbegrenzte Freiheit; man könnte sagen, jeder Kriminalprozess eigne sich zu einer symphonischen Dichtung, wenn nur jemand verstehe, durch den Wust der Äusserlichkeiten die ihn bedingenden Leidenschaften zu erblicken.

Hat nun der Künstler in voller Freiheit einmal einen Stoff gewählt und wünscht er, das Reinmenschliche einer Dichtung durch die Sprache der Töne auszudrücken, so ist er nunmehr streng an die Regeln gebunden, die ihm die Mittel seiner Kunst bieten. In der aus Harmonie und Rhythmus bestehenden Melodie hatten wir vorher das Wesentlichste dieser Mittel gesehen. Die Melodie wird für den Komponisten nun die Trägerin der von ihm als wesentlich erkannten Stimmungen. So bilden sich charakteristische, eindeutige Motive. Indem er sie verändert, rhythmisch und harmonisch abwandelt, sie teilt oder zueinanderfügt, vermag der Komponist den Wechsel von Stimmungen und die Entwicklung gleichermassen auszudrücken; indem er aber zwei und mehr Motive nebeneinander stellt, stellt er den Kampf überzeugend dar. Mehr sekundär sind zwei andere Mittel, aber immerhin so wichtig, wie die Farbe für den Maler. Das eine ist die Instrumentation, die Klangfarbe und Klangmischung. Durch eine, im letzten Sinn uns unerklärliche Ideenassoziation erblickt beim Klang der Hörner unsere Phantasie den Wald und hört sein Rauschen. Man denke ferner an den komischen Klang der Fagotte, das heilige Getön der Harfe oder gar die dämonische Wirkung, die eintritt, wenn einmal die Pauke nicht als Begleitungsinstrument, sondern als selbständige Orchesterstimme mit der Melodie bedacht wird, wie z. B. in Scherzo der 9. Symphonie oder im Vorspiel zum 2. Akte des „Siegfried“. Ein zweites Mittel ist vielleicht die Tonart und ihre Bedeutung mag für den Komponisten oft zwingend sein, so dass man z. B. von einer „heroischen Tonart“ (Es-dur) sprechen könnte, wofür sich viele Beispiele anführen liessen.

Durch diese so ausserordentlich fein differenzierte Sprache vermag die Musik das ihr überhaupt Zugängliche, also die Seelendramen, so deutlich auszusprechen, wie es durch kein anderes Mittel geschehen kann. Dass nun der Inhalt einer symphonischen Dichtung von dem materiellen Inhalt eines Gedichtes ganz verschieden ist, sei nur der Vollständigkeit halber nochmals bemerkt. Wie mancher gesinnungstüchtige „Beethovianer“ sucht noch immer allzu blöde nach einem „Programm“ der Eroica, obwohl Wagner bereits gesagt hat, dass Beethoven hier keine Geschichte des italienischen Feldzuges in Tönen gegeben habe! Erinnern wir uns auch an den Coriolan. Unmöglich kann eine symphonische Dichtung die

Reihe der Kriegereignisse und die Staatsaktionen wiedergeben. Das gesamte Seelendrama des stolzen Patriziers liegt in der Scene, wo vor ihm, dem Volksfeind, seine Mutter und seine Gattin mit den Frauen Roms erscheinen und sein gewaltiger Kampf zwischen Stolz und Liebe beginnt. Nur dieser Kampf ist der Inhalt der Beethovenschen Ouvertüre.^{*)} Der Tondichter darf dem Gange der Handlung nicht folgen, muss vielmehr das Ganze erst mit besonderem, durch die Musik beseeltem Auge anschauen.^{**)} Wie Wagners Dramen aus dem Geiste der Musik geboren sind, wie er sie selbst „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“ nennt,^{***)} so muss eine spezifisch musikalische Empfindung den Symphoniker leiten, damit er als Dichter seinen Gegenstand zu erschauen vermöge. In diese geheime Werkstatt des Künstlers hat uns Liszt einen Blick vergönnt, indem er seinem „Orpheus“ kurz die Entstehungsgeschichte als Programm mitgab. Ihm kam, als er die gleichnamige Oper dirigierte, plötzlich der Gedanke an die Wundermacht der Musik, die in immer neuen Harmonieen selbst die toten Steine und die erbarmungslose Unterwelt zu rühren wusste. Dies ist sein „Orpheus“ geworden, eine wogende, schwellende, himmlischer Harmonieen volle Hymne; er hat gleichsam Orpheus' Gesang selbst komponiert, nicht etwa das tragische Schicksal des von Mänaden zerrissenen Sängers.

Dass die Musik auch gelegentlich konkrete Vorgänge wiederzugeben vermag, kommt als Ergänzung der Definition ihres Wesens zu all dem noch hinzu. Wo der „Wille in der Natur“ sich unmittelbar offenbart, da wird er in der Musik natürlich seinen adäquaten Ausdruck finden; so beim Brausen des Sturmes, beim Flackern des Feuers, oder wenn die Wasserwagen sich schwer dahinwälzen, oder die Quelle sanft rieselt. Ja selbst Ereignisse werden dann zu musikalischem Ausdruck kommen können, wenn sich in ihnen momentan der gesamte Wille des Individuums zusammendrängt, etwa bei einem Schwertstreich, der den Gegner niederstreckt, oder bei dem Todesfall, in dem jemand zusammenbricht bei dem Schlag, unter dem Egmonts Haupt fällt (Egmontouvertüre), auch vielleicht der rasende Ritt eines galoppierenden, vom Peitschenhieb getroffenen Pferdes, mit dem Liszt seinen „Mazeppa“ beginnt. Immerhin sind dies schwierige Grenzgebiete, die sich theoretisch schwer definieren, nur praktisch mehr oder weniger finden lassen.

Wir könnten diese Erwägungen vielleicht nun dadurch ergänzen, dass wir bei einer Reihe von symphonischen Dichtungen ihre Beziehungen zu

*) Wagner-Werke Bd. V, p. 173.

***) Wagner-Werke Bd. IX, p. 107 ff.

***) Wagner-Werke Bd. IX, p. 306.

ihren Urbildern erörtern. Statt solcher unfruchtbaren Versuche dürfte es angebracht sein, an willkürlichen Beispielen anzudeuten, wie etwa eine Dichtung den Ausgang eines symphonischen Werkes geben könne. Möge jeder, der z. B. den Prinzen von Homburg liest, entscheiden, worauf es etwa hier für den Musiker ankäme; „Dann sollt Ihr die Fanfare blasen lassen!“ ist das Hauptthema des Dramas. Musikalisch wäre es zum Hauptmotiv zu gestalten, das in sich den Charakter des Helden, seine kühne Ungeduld, seine Liebe zu der Prinzessin durch mannigfache Abwandlungen einschliesse. Ein Schlachtbild mit der Fanfare als Höhepunkt, die Mondscheinscene mit dem somnambulen Prinzen als Einleitung und die Vereinigung der Liebenden als Schluss.

Wollte es weiterhin z. B. ein Musiker unternehmen, die Tristanmusik zu Goethes Wahlverwandtschaften zu schreiben, so würde ein Motiv vor allem gebieterisch musikalische Gestaltung erfordern, jene bittende und beschwörende, abwehrende Bewegung Ottiliens, deren Wiederholung in dem Roman Anfang und Schluss bedeutsam verbindet und beim Lesen bereits wie ein musikalisches Erinnerungsmotiv wirkt.*) Wenn Goethe**) einmal von dem technischen Darstellungsmittel der „Verzahnung“ spricht, so meint er nichts anderes, als was die Musik mit der motivischen Arbeit in weit höherem Masse vermag.

Hier könnten wir schliessen, wenn es nicht zu wünschen wäre, der theoretischen Betrachtung eine praktische Wendung durch die Frage zu geben, wie wir uns als Hörer am besten einer symphonischen Dichtung gegenüber zu verhalten hätten, vor allem, was über den Gebrauch eines Programmes etwa zu sagen wäre. Wie oft hört man die Äusserung, eine symphonische Dichtung müsse „durch sich selbst“ verständlich sein; ein Kunstwerk, das der Voraussetzungen bedürfe, besitze nur zweifelhaften Wert. Nach all dem Gesagten können wir dieses Postulat wohl, als von falschen Voraussetzungen ausgehend, zurückweisen. Wohl gilt dies für die reine Symphonie; die symphonische Dichtung verzichtet indes nicht nur darauf, sondern verlangt gebieterisch die Bekanntschaft mit derjenigen Dichtung, deren reinmenschlichen Gehalt die Musik eben wiederzugeben beabsichtigt. Es ist unmöglich, Mazeppa, die Ideale, Tasso u. s. w. mit Erfolg zu hören, d. h. zu verstehen, ohne jene Gedichte selbst zu kennen. Wer dies ver-

*) Wahlverwandtschaften I. Teil 5. Kapitel und II. Teil 16. Kapitel.

**) Goethe als „Prophet des Leitmotivs“ erscheint in einem Briefe an den Musiker Kayser (1779): „Wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohlthun, solches immer wieder hervorkommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation durch Major und Minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüanciren“. Prüfer, Die Bayreuther Festspiele S. 78.



langte, befände sich in derselben Lage, wie jemand, der ohne das Drama zu kennen, etwa die Musik zu den „Meistersingern“ verstehen wollte. Wagners Musik ist insofern theoretisch voraussetzungslos, als sie praktisch nur im Zusammenhang mit einer sichtbaren Handlung überhaupt kund wird, weshalb es auch thöricht ist, Wagner unter die Programm Musiker zu rechnen. Eine symphonische Dichtung jedoch kann und will ohne solche Voraussetzung nicht existieren. Dieser Voraussetzungen sind indes noch weitere. Wir müssen ganz versuchen, uns dem Dichter zu überlassen und unsere Phantasie in die Richtung einzustellen, auf die er uns durch den Titel seiner Musik hinweist; es muss uns möglich sein, uns in diejenige Stimmung zu versetzen, in der der Musiker ein Werk entworfen hat. Dass sich der Schöpfer einer Faustsymphonie in faustischer Stimmung befunden haben muss, ist ebenso wahr, wie dass der „Zarathustra“ eine jauchzende Hymne auf die schrankenlose Bejahung des Willens ist; nicht etwa eine Philosophie in Tönen, sondern der Ausdruck dessen, was ein Künstler bei Nietzsche empfunden hat. Natürlich ist hier der Vorbehalt zu machen, dass der Komponist um so weniger auf Teilnahme des Hörers zu rechnen haben wird, je mehr die Dichtung seiner Wahl von der Heerstrasse der „Bildung“ abliegt.

Eine weitere Voraussetzung ist die, dass wir alles in uns aufzunehmen haben, was der Komponist etwa zur Einleitung seines Werkes zu sagen für nötig erachtet hat, etwaige poetische Mottosprüche, Vorbemerkungen, Inhaltsüberschriften der einzelnen Teile.

Welch grosse Vorbereitungen, um ein Musikstück zu hören! Gewiss. Aber wie einfach gestaltet sich der Vorgang in Wirklichkeit! Es ist die Einstellung der Phantasie auf den vom Komponisten gewollten Punkt, auf die alles ankommt. Nur die wenigsten werden allerdings vermögen, den reinmenschlichen Inhalt eines Gedichtes so zu sehen, wie der Komponist selbst. Ein Banause wird da nur ödes Tongeklingel hören, wo einem anderen feinfühligen Hörer die tiefsten Geheimnisse kund werden. Ganz verstehen schliesslich kann den Genius nur der Genius. Man erinnere sich, wie erst Wagner die Beethovenschen Symphonieen aus den Händen von Mendelssohn und Reissiger errettet hat. So sah aber Wagner auch in den Gedichten, die Liszt komponiert hatte, dasselbe was Liszt selbst geschaut hatte; darum konnte er bereits nach den ersten Takten einer symphonischen Dichtung ausrufen: „Genug, ich habe alles!“*) Davon natürlich werden wir Gewöhnlichen weit entfernt sein; immerhin wird das Mass von Mitgefühl, das Jemand an einer symphonischen Dichtung unter den gegebenen Voraussetzungen zu empfinden vermag, ein guter Massstab


*) Wagner-Werke Bd. V, p. 195.

für die Tiefe seines Seelenlebens sein. Vergessen sei übrigens nicht, dass unser Verständnis sekundär durch den Intellekt gesteigert werden kann, indem wir ein Werk öfter hören, spielen, studieren. Das ist aber nicht nur eine Eigenschaft der symphonischen Dichtungen, sondern aller Kunstwerke überhaupt und nicht zum mindesten der „klassischen“ Symphonieen von Beethoven.

Aber die Programme? die „Konzertführer“? — Wer beim Klange des ersten Tones nicht alles Gedruckte sinken lässt, wer glaubt, auf den Krücken eines Programms einer symphonischen Dichtung nachhumpeln zu können, der irrt und zeigt nur, wie lahm seine Phantasie ist. Er wird vielleicht mit Behagen dem Gang des Stückes intellektuell folgen können, aber seiner Seele wird es dadurch nicht näher kommen. Wagner hat die Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst im Drama in dem Gleichnis der Verbindung von Mann und Weib durchgeführt. Wenn uns die vom Dichter unberührte Beethovensche Symphonie als die heilige reine Keuschheit selbst erscheinen kann, so kann die symphonische Dichtung als das Weib gelten, das den reifen Ausdruck des Wissens rührend auf ihrem Antlitz trägt. Schmäählich geschändet aber wird die Kunst gleichermassen von einem armseligen Hörer, der seines Programmes nicht entraten kann, wie von einem niederen Geist, der mit Hilfe der Refektion ein „Kunstwerk“ schafft, das ohne Programm deshalb nicht zu fassen ist, weil dichterische Intuition und Phantasie es nicht hervorgerufen haben.*)

*) Anmerkung während der Korrektur. Soeben veröffentlicht in Heft 8 der Politisch-Anthropologischen Revue Dr. Heinrich Pudor eine Arbeit über männliches und weibliches Empfinden in der Kunst, wobei der Verfasser Richard Wagners Priorität in diesen Gedankengängen entweder nicht kennt oder nicht anerkennt. Pudor erkennt in jedem Künstler zur Zeit, wo seine Phantasie mächtig erregt wird, ein weibliches Element und spricht danach von einer Homosexualität des Künstlers. Das ist aber nicht ganz richtig, weil es weniger die Phantasie, als das mitleidende Gefühl ist, wodurch das Weib sich vor dem Manne auszeichnet. Seine weiteren Deduktionen sind somit wenig einleuchtend, so lange er überhaupt von der Musik, als der spezifisch weiblichen Kunst, ganz schweigt. Der von Pudor aus Wagners „Träumen“ herangezogene Ausdruck: „Versunken und vergessen“ zur Charakteristik des Zustandes eines weiblich empfindenden Künstlers, stammt offenbar aus einer von Stephani besorgten Ausgabe des Wagnerschen Liedes, passt ausserdem zu diesem Zustande gar nicht. Es ist nicht recht ersichtlich, warum Pudor gerade um das Beispiel des dichtenden Symphonikers zum Beweise für die „Homosexualität“ herumgegangen ist. — Es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass unter gleichen Voraussetzungen ein geistvolles Weib dem Gefühlsinhalt einer symphonischen Dichtung viel näher kommen wird, als ein Mann, weil es seiner ganzen Natur nach auf Ausschaltung der Reflexion viel leichter eingerichtet ist, was dem Manne im Gegenteil gerade schwer fällt. Diese wichtige Frage wäre vielleicht sogar der experimentellen Ästhetik zugänglich.



as Verlangen „Durch Kunst zum Leben“ ist mit einer Phrase nicht mehr abzuthun, — es ist eine gegebene Grösse unserer ganzen gegenwärtigen Kulturepoche, mit der jeder zu rechnen hat. Das Verlangen ist da, ist in uns und eine lebendige Macht geworden, die notwendig war; denn nach den Errungenschaften der Technik, den glänzenden Erfolgen der exakten Wissenschaften, — nach der einzig grossen Entwicklung der menschlichen Intelligenz war eine Wiederbelebung des Schönheitssinnes, eine allgemeinere Anteilnahme an der erwachenden, durch Ruskin vorbereiteten, jungen und neuen Kunst nur die natürlichste Folge. Sollte unsere menschliche Natur nicht gänzlich amerikanisiert und unter dem Räderwerk stampfender und dröhnender Maschinen zermalmt werden, sollten unsere seelischen Fähigkeiten nicht verkümmern oder ersticken, und unser Hirn dem starren Schematismus furchtbarster Einseitigkeit zum Opfer fallen, so musste eine Bewegung kommen, die das Herz auslöste und die Sehnsucht nach Schönheit und Kunst befriedigte. Wenn je der Beweis für die Überwindung der „Verneinung des Lebens“ und für die „Bejahung“ desselben erbracht wurde, so ist er in unserer Zeit in und durch die Kunst erbracht worden. *) Wir sind frischer und freudiger geworden und finden uns wieder in gemeinsamer Arbeit zusammen, das Schöne zu pflegen und mitzuteilen, die breiteren Massen, unser gesamtes Volk für das Edelste und Beste in der Kunst zu gewinnen, durch Kunst heiterer und innerlich zufriedener zu gestalten. „Das Schwerste ist, das Schöne zu entbehren,“ — das haben wir erfahren. Aber der Samen, den wenige aussäeten, **) ist schon aufgegangen. Man spricht wieder von „Volkskunst“, „Lebenskunst“ — und im Hintergrunde beginnen wackere Männer den Grund zu legen zu neuen, grossen Kulturarbeiten. ***) Überall, wohin man blickt, sind die Künste

*) Vergl. Rudolph Eucken: „Der moderne Mensch und die Religion“ in No. 7 der „Neuen Deutschen Rundschau“.

**) Vergl. die Bestrebungen von Lichtwarck, Seidlitz, Jenssen, Kalkreuth und die Resultate des Kunsterziehungstages zu Dresden.

***) Vergl. die Gründung des Dürerbundes und seine Ziele.

im Fluss, die durstigen Fasern der Volksseele zu tränken, nur die Musik steht in dieser Bewegung abseits und zögert, sich ebenfalls in den Strom des neuen kräftigen Lebens zu werfen. Sie hat nicht gleichen Schritt gehalten mit ihren Schwestern, den bildenden Künsten, so dass der Wunsch offen bleibt, es möge durch sie bald der Ring geschlossen werden.

Vieles ist gethan, aber noch vieles bleibt zu thun übrig. Immerhin hat gerade die jüngste Zeit bedeutende Fortschritte in der Kultur der Musik gemacht. Überall keimt's und sprosst's, die vollkräftigste und erlösendste aller Künste zu neuer voller Blüte zu bringen und die Musik ebenfalls in den Begriff „Lebenskunst“ mit einzubeziehen und ins Volk zu tragen. Die Verlagsanstalten haben, dem Zuge der Zeit folgend, mit ihrem Monopolsystem brechen müssen. Schott hat uns den Nibelungenring in kleiner Handpartitur geschenkt („Meistersinger“ und „Parsifal“ folgen Ende des Jahres). Simrock hat Brahms neue Aussichten eröffnet, Eulenburg sich grosse Verdienste um die Erweiterung der kleinen Partiturbibliothek erworben, und Breitkopf & Härtel eine Volksausgabe zu derartig billigen Preisen hergestellt, dass der Verbreitung guter Musik in grösstem Masse Thür und Thor geöffnet ist. *) Auch die Praxis hat schon manches geschaffen. Berlin hat seine Opernschule, — die populären Konzerte, Liederabende wachsen mehr und mehr, und es ist möglich geworden, populäre Kammermusik (Hekking, Schnabel, Wittenberg) zu spottbilligen Preisen vor vollen Sälen darzubieten. Endlich sind auch die „Jugendkonzerte“ unter der Leitung von Max Battke verwirklicht, und es wird den höheren Klassen der Gemeindeschulen gegen ein geringes Entgelt gute Musik unter Mitwirkung hervorragender Solisten zu Gemüte

*) Die Volksausgabe im engeren Sinne besteht aus Bänden, Zusammenfassungen gleichartiger Werke je eines Meisters oder ausgewählter Werke derselben Gattung; sie bilden den eisernen Bestand jeder rechten musikalischen Haus- und Volksbibliothek. Eine Besonderheit der Volksausgabe Breitkopf & Härtel ist ihre Ergänzung durch die zu Fachbibliotheken zusammengeschlossene Heft- und Nummerausgabe: bestimmt, jedweden Bedürfnisse der öffentlichen und häuslichen Musikpflege zu entsprechen, werden diese Hefte und Nummern im Rahmen praktisch eingerichteter billiger Bibliotheken zu einheitlichen Preisen jedermann im einzelnen geboten. Breitkopf & Härtels Orchesterbibliothek umfasst 18550 Hefte und Stimmen, die Partiturbibliothek 1700 Werke, die Kammermusikbibliothek in Partitur und Stimmen 2300 Hefte, die Violinbibliothek mit Viola- und Violoncellbibliothek 3200, die Klavierbibliothek nebst Orgel- und Harmoniumbibliothek über 8000, die Bibliotheken für Blas-, Schlag- u. a. Instrumente 650 Hefte und Nummern, die Bibliothek der Klavierauszüge über 1275 Werke, die Chorbibliothek und der „Deutsche Liederverlag“ 8500 Hefte und Nummern. Von jeder dieser Breitkopf & Härtelschen Bibliotheken mit ihren mehr als 44000 Heften und Nummern zumeist zu 1 Mk. für das Heft und je 30 Pfg. für die Nummer, sind ausführliche Sonderverzeichnisse unentgeltlich durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

geführt. Auch die Universität Berlin hat sein „Seminar für Musik“ erweitert und durch Hinzuziehung von ausübenden Künstlern wie Muck, Siegfried Ochs, Waldemar Meyer u. s. w. der von mir seit langem vertretenen Forderung einer innigen Verbindung der Musikwissenschaft mit der ausübenden Kunst den Verhältnissen gemäss entsprochen.

Trotzdem fehlt noch vieles in der Entwicklungskette. Das Volkstheater mit einem 25- oder 50-Pfennig-Eintrittsgeld, das dem modernen Guinee-Theater die Wage hielte, lässt noch immer auf sich warten, von der Beschaffenheit der Schulmusik, die einer gründlichen Reform bedarf, gänzlich zu schweigen. Es ist nicht meine Sache, über den ethischen Wert Euterpens zu sprechen und die Köpfe zu beunruhigen — ein erzieherisches Mittel grössten Stiles ist und bleibt die Musik, solange die Menschheit lebt. Ihre tiefe, geheimnisvolle Macht, ihre erlösende, befreiende Kraft in der Wirkung ist nimmer hinwegzuleugnen. Sie hat einen Kulturwert. Das sollten sich alle, so es angeht, zu Herzen nehmen und dafür sorgen, dass sie dort, wo wir ansetzen, denkende Menschen zu werden, auf den Gymnasien und höheren Bildungsstätten, nicht so vernachlässigt werde. Wie Lichtwark für die bildenden Künste, so stelle ich dieselbe Forderung für die Musik auf: Schafft ihr Raum, gebt ihr würdige Lebensverhältnisse, dass sie sich einniste in die Herzen der werdenden! Ich verlange die fakultative Einführung der Musikwissenschaften und der Musik als Kunst in den Lehrplan unserer Gymnasien und höheren Schulen. — Ich weiss, man wird spöttisch den Mund verziehen und vielleicht den Kopf schütteln, die Berechtigung einer solchen Forderung aber dadurch nicht im mindesten aus dem Gleichgewicht bringen. Man hat das Krikett-, das Fussball- und das Lawntennispiel zur Zeit auch bekrittelt und ist doch, von der Notwendigkeit ihrer Einführung überzeugt, zu Kreuze gekrochen. Man hat auch der Zeit und der modernen Geistesarbeit Rechnung tragen müssen und das schwere Geschütz klassisch-humanistischen Bildungswesens vor den leichten und eleganten Lafetten moderner Geistesbildung zurückziehen müssen. Das Lateinische und Griechische ist reduziert und in die Lücken die neueren Sprachen und die Naturwissenschaften (Mathematik, Physik, Chemie, Botanik, Zoologie, Anthropologie, Zeichnen u. s. w.) eingerückt. Die Musik aber besteht nach wie vor in dem lehrplanmässigen „Freitag oder Dienstag 5—6 Chorsingen“. Das ist die ganze Pflege dieser edelsten Kunst! Man wird mir einwenden: Wir wollen praktische, für das Leben brauchbare Männer, keine Phantasten und Künstler. Ganz recht, das wollen auch wir, aber wir gehen weiter, wir wollen — Menschen.

Bekanntlich wird der Grundstock des Philistertums zumeist schon auf den Gymnasien gepflanzt — es wäre gut, wenn wir allmählich weniger

Herdentiere und mehr Herzen unter den Trägern der Bildung hätten. Zu einem freien Menschentum gehört das Schöne als ein unlöslicher Bestandteil. Die einseitige Entwicklung des Verstandes, die in „Rembrandt als Erzieher“ ihren schärfsten Kritiker fand, die vollkommen unkünstlerische Handhabung der gesamten Erziehungsmittel, die rücksichtslose Hintersetzung aller Künste, besonders der Musik, führt immer an den Abgrund der Phantasielosigkeit und Unproduktivität. Wo aber die Jugend wie durch eine chinesische Mauer vom Schönen getrennt ist, wo ihr die Sonne fehlt, fehlt ihr die Wärme, das Herz — und wo die Kunst tot ist, da lebt das Schema!

Man wird ferner einwenden, dass Schule und Haus bereits so überlastet sind, dass ihnen unmöglich eine neue Arbeit aufgebürdet werden kann. Der Einwand ist hinfällig; denn es wird keine andere Arbeit verlangt als eine innere Anteilnahme — es herrscht kein „Muss“. Die Kunst soll frei mitgeteilt und fröhlich und heiter genossen werden. Wie die Turnspiele den Körper kräftigen und den Geist ausspannen, so soll die Musik die Herzen erfrischen und die Brust weit machen. Sie soll eine innere Sammlung bewirken, die Seele kräftigen und den Knaben und Jüngling nicht nur zu einem denkenden und sich quälenden, sondern zu einem geniessenden, seelisch fähigen und schaffenden Menschen machen. Kunstgeschichte ist ein Teil der Kulturgeschichte und die Kulturgeschichte der Schlüssel zur Weltgeschichte. Wer daher Musikgeschichte treibt, treibt ein Stück Weltgeschichte — und es wäre nur zu wünschen, dass sie überall neben der allgemeinen Kunstgeschichte berücksichtigt würde.

Wie gesagt erschöpft sich die Musik als Kulturelement auf den Gymnasien im Chorsingen. Wie beschaffen dasselbe ist, überlasse ich jedem zur Beantwortung, der das Unglück im Leben hatte, daran teil zu nehmen. Im grossen und ganzen ist der Charakter der Einrichtung traurigster Natur. Die Leistungen sind mehr oder weniger belanglos — die Leitung meist so unkünstlerisch wie möglich —, die jungen frischen Kehlen lernen beizeiten das Schreien, und wo Stimmittel vorhanden sind, werden dieselben organisch womöglich schwer geschädigt oder gar verdorben. Das Programm ist immer dasselbe.)* Man sorgt dafür, dass die Liedertafel und Biedermeiersingerei auf breitester Basis grossgezogen wird. Frühlings-, Jagd- und Wanderlieder, alles wahllos durcheinander, Gutes und Schlechtes — immer die ewige Leier von „Prinz Eugen“ bis „Ich hatt' einen Kameraden“ und „Wer hat dich, du schöner Wald“, vierstimmig von Mendelssohn, — als ob sich die Kunst immer um ein und

*) Vergl. den liebevollen Aufsatz von Friedrichs: „Schulgesang fürs Leben“ im Kunstwart XV, Heft 24.

denselben Tümpel drehte! Selbst da, wo man aus dem Rahmen des offiziellen Lieder- und Chorbuches heraustritt, fehlt immer noch das Volkstümliche. Das einfache Lied, der einstimmige Gesang mit Klavierbegleitung, — das Keuschste und Reinste, die Lyrik, die Lieder unserer Grossen und Grössten, unserer Jungen und Jüngsten, — das alles ist für die Schule wie nicht vorhanden, wie — tot! Ich will gern erklären, dass viele Schulen eine Ausnahme machen und manches Gute und Vortreffliche zu leisten vermögen — meine eigene Schulzeit wurde durch ein kleines Quartett und einen kleinen Orchesterverein, dem ich die ersten Anregungen verdanke, freundlich erhellt — und gern glauben, dass an vielen Orten ähnliche Anfänge und Bestrebungen zu finden sind, aber sie bilden die Ausnahmen. Die grosse Masse der Schulen nimmt nicht daran teil; es fehlt an einer kräftigen Initiative von „oben“ und einem mutigen Eintreten der leitenden Schulmänner für die Idee der Einführung der Kunst. Pädagogen und Künstler schliessen sich scheinbar einander aus, und doch ist jeder echte Pädagoge so sehr Künstler, dass er nicht zaudern sollte, Hand in Hand mit seinem schaffenden Kollegen von der Kunst zu gehen. Einzig und allein auf das Haus verwiesen bedarf die Musikpflege auf unseren Schulen einer durchgreifenden Reform. Es fehlt an einer festen Organisation und der geeigneten Leitung. Der „Singelehrer“ ist meist ein Schullehrer mit seminaristischer Bildung, der bei seinen studierten Kollegen wenig Entgegenkommen findet und bei den Schülern wenig Achtung und Autorität geniesst. Der Singelehrer ist und bleibt ein Schulmeister, dem gegenüber man sich alles erlauben darf. Das muss geändert werden. Dem, der etwas Tüchtiges leistet, sei er Volksschullehrer oder Akademiker, sollte die nötige Position geschaffen, oder der Posten der Musik sollte so besetzt werden, dass von vorneherein die Würde der Kunst und der Ernst der Sache gewährleistet ist. — Es könnten hiermit die berechtigten Forderungen der meisten Musikpädagogen, welche sich auf die Einführung eines staatlichen Examens und Diploms erstrecken, auf das Bequemste verbunden werden. Ich zweifle nicht, dass damit das Niveau des gesamten Volksmusikunterrichtes um ein bedeutendes gehoben wird. Der Marktschreierei, der Ausbeutung, der Unterbietung wird das Lebenslicht ausgeblasen, und an die Stelle eines verlotterten, geistlosen, geschmacksverbildenden und volksschädlichen Musikunterrichtes eine straffe gediegene Kunstpflege gesetzt. Wer Flöte bläst, soll künftighin nur Flöte blasen und nicht Klavier unterrichten, wer Geige spielt, soll Geige lehren, wer aber Klavierunterricht erteilt, soll die Finger von Gesangsmethoden lassen. Der Staat sollte endlich dafür sorgen, dass die Kurpfuscherei auf dem Musikunterrichtsgebiete mit Stumpf und Stiel ausgerottet würde. Es könnte nicht schaden, wenn alle jene dunklen Existenzen hinweggefegt

würden, die sich an der Kunst aus Not vergreifen und das Volk um das Beste bringen: um den gesunden Sinn für das, was in Wahrheit schön ist. Ich höre häufig: Kunst und Knute vertragen sich schlecht, ich sage aber, dass die meisten unserer Grossen oft durch eine harte und strenge Schule gegangen sind.

Was die praktische Ausführung und die Einfügung der Musik in das Bildungswesen selber anbetrifft, so dürfte dieselbe keinen grossen Schwierigkeiten begegnen. Die Stunden sind, so lange keine staatliche Organisation besteht, fakultativ und je nach den örtlichen und den Schulverhältnissen zu legen, jedenfalls so zu wählen, dass keinerlei Kollisionen entstehen und der Schüler nicht beschwert wird: etwa auf den Mittwoch von 6—8 oder Sonntags von 11—1 Uhr vormittags und an einem anderen Wochentage von 8—10 Uhr abends. In jedem Kollegium wird einer der Herren soweit musikalisch gebildet sein und als Mensch die Hochherzigkeit besitzen, neben seinem Berufe sich auch diesem ebenso interessanten wie dankbaren Kunststoffe zuzuwenden; wenn nicht, so wird kein Direktor bezüglich der Auswahl unter den kunst- und musikliebenden Gebildeten der Stadt in Verlegenheit kommen. Es wird sich immer jemand finden, der freudig sich der anregenden Arbeit unterzieht. Zur Teilnahme an den Kunststunden sind die vier oberen Klassen, von der Unter-Sekunda an, zuzulassen. Es bleibt der Leitung der einzelnen Schulen überlassen, diese Einrichtung an jeder Schule getrennt durchzuführen oder für alle Schulen gemeinschaftlich herzustellen. In vielen Städten, wo es an einem geeigneten Künstlermaterial fehlt, ist es wohl ratsam, dass die Anstalten zusammengehen, etwa derart, dass die Gymnasien mit den Realgymnasien und Oberrealschulen, die Seminarien mit den Kunstgewerbe- und Handelsschulen arbeiten und die Gemeindeschulen für sich bleiben.

Die musikalischen Studien zerfallen in einen theoretischen und praktischen Teil. Den theoretischen Teil haben Vorträge aus der Musikgeschichte in allgemein fasslicher Form zu bestreiten, — also z. B.: „Die Musik der Griechen“, „Das Wesen der Kirchenmusik“ u. s. w. . . . — Sie können und sollen auch das Leben grosser Musiker und Künstler behandeln und an seinem Verlaufe die Kunst derselben schildern, — also: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Marschner, Schumann, Richard Wagner u. a., — und, wenn sie weiter gehen wollen und schon feinere Kost geben dürfen, Fragen behandeln wie: „Das deutsche Volkslied“, „Die deutsche Lyrik in der Musik“, „Das Reformationslied“, „Das klassische Lied“, „Die Romantiker“ u. a. m. — Sollte es sich gar erreichen lassen, über Melodie, Harmonie und Rhythmus u. s. w. etwas einzufügen, so wäre der Idee vollauf genüge gethan. Alle technischen Sachen, alle Einzelheiten und Schwierigkeiten kommen nicht in Frage. Die Vorträge



sollen vorbereiten und einführen, — die Universitäten und Kunstinstitute das Begonnene ausbauen und vollenden.

Der praktische Teil, die Ausführung ist nur im Anschluss an den theoretischen Teil einzurichten. Es kommen für ihn in Betracht der Chor, über den wohl jede Anstalt verfügt, — eine Quartettvereinigung oder ein kleines Streichorchester mit obligater Flöte (die Bläser werden in den meisten Städten immer fehlen), — und die solistischen Darbietungen. Dem Zwecke gemäss, den theoretischen Erläuterungen die nötige Lebendigkeit zu sichern, sollte der Praktiker und alle bestehenden Einrichtungen dem Dozenten unterstehen, um ihm jeder Zeit zur Hand sein zu können. Es ist zu empfehlen, dass der Theoretiker zugleich praktischer Musiker, jedenfalls ein guter Klavierspieler ist, der seinem Wort sofort die lebendige musikalisch-künstlerische Ausführung folgen lassen kann. Theorie und Praxis soll hier zu einem Ganzen verschmelzen. Wer imstande ist, unserer blühenden Jugend nach einem Vortrage über den „Ring des Nibelungen“ von Wagner und eingehenden Erläuterungen z. B. den ersten Akt der Walküre klanglich zu versinnbildlichen, hat für das Wagnertum und den Bayreuther Geist mehr gethan, als Tausend und Abertausend von gedruckten Erklärungen, Führern, Leitfäden und Motivtabulaturen.

Der Chor ist diesem Ziele gemäss ex fundamento umzugestalten. Zunächst sind die Kinder nicht zum Schreien da, sondern zum Singen. Die Stimmen müssen in den unteren Klassen mehr geschont werden und beim Mutieren gänzlich aussetzen, um späteren Zwecken dienen zu können. — Das Programm ist auf musikhistorischer Grundlage aufzubauen, wissenschaftlicher und künstlerischer zu gestalten, vor allem immer möglichst in inniger Verbindung mit den jeweiligen Vorträgen zu halten. Es würde keinem Chore zur Unehre gereichen, eine Bachsche Kantate oder leichtere Motette zu singen; es würde ihn sicherlich mehr üben und geschmacks-erziehlicher sein, als so mancher überflüssige Biedermeierchorus oder landläufige Choral. Ich verweise hierbei auf die „Thomaner“ vom Thomasgymnasium zu Leipzig und ähnliche Einrichtungen in Dresden und Berlin. Sie sagen uns mehr als ein urgelehrter Professor und Musikschulmeister und üben nach wie vor durch den vollendeten Vortrag der wie himmlische Offenbarungen uns anmutenden wunderbaren Motetten . . . den nachhaltigsten Einfluss und die tiefste Wirkung auf die Menschen aus. Man sollte sich solche Institutionen zu Herzen nehmen und unermüdlich danach streben, die Chöre, wenn nicht auf die gleiche Höhe, so doch einer ähnlichen Vollendung entgegen zu führen. Bei stetiger Pflege und langjähriger Schulung ist nichts unmöglich und vieles erreichbar. — Sollte eine Orchestervereinigung aus Mangel an Instrumenten undurchführbar sein, so sollte man keineswegs versäumen, die Kammermusik, soweit es irgend an-

gänglich, zu pflegen. Leichte Quartette, kleine Arrangements von Opern und Ouvertüren mit begleitendem Klavier oder dem überall eingebürgerten Harmonium, — auch das Quintett, falls eine Viola, und das Septett, falls ein Contrabasso vorhanden, gehören in den Bereich der Möglichkeiten. Es könnte nicht schaden, wenn schon hier von vornherein der Sinn für die absolute Musik, für die reinste Kunst, geweckt und empfänglich gemacht würde.

Die solistische Frage ist schwerer zu lösen. Das Können der vorhandenen Talente ist für ihre Beantwortung das allein entscheidende. Jede Schule besitzt aber oft eine grosse Anzahl kleiner fähiger Musikanten, die lustig den ehrwürdigen Bau klassischen Bildungswesens mit feinen Arabesken und süssen Melodien ausschmücken würden. Man wecke diese kleinen, fröhlichen Naturen, rege sie an und lasse den Ehrgeiz nicht schlafen. Man benutze jede Gelegenheit und bringe sie vor das Forum der gesamten Schule. Überhaupt sollten die Feste trauriger und froher Natur durch die Musik geadelt werden. Ein paar gute Chöre, eine Sonate für Violine und Klavier von Mozart, eine leichtere Beethoven-Sonate, ein kleines Haydnsches Quartett an einem Schulfesttage, zu patriotischen Feiern u. s. f. würden eine erhebendere Wirkung ausüben, als die langweiligen offiziellen Mussreden mit ihrer Herz und Hirn einschläfernden Öde. In kleineren Residenzen und grösseren Städten ist es auch nicht ausgeschlossen, mit den ausübenden Künstlern selbst in Verbindung zu treten und durch ihre gütige Mitwirkung die Musikpflege auf eine ideale Höhe zu heben. Vor allem beanspruche ich für die Musik dasselbe Recht, welches die Poesie und das Drama schon seit Anfang der 90er Jahre besitzt: Das Recht auf Schülervorstellungen. Man schaffe Opernvorstellungen und Konzertabende für Schüler, — und man hat das grösste zur wahren Volksbildung gethan! Ich glaube, die Theater- und Konzertunternehmer würden mit einem Mozartcyklus, einer Zusammenstellung romantischer und grosser Opern, mit der Aufführung von Wagners gesamten Dramen, der Vermittelung klassischer Ouvertüren und Symphonieen und klassischer Kammermusik keine schlechteren Geschäfte machen wie mit Shakespeare, Schiller und Goethe, und ihre herrlichste Aufgabe erfüllen, in junge und frische Seelen das ewig Schöne zu pflanzen.

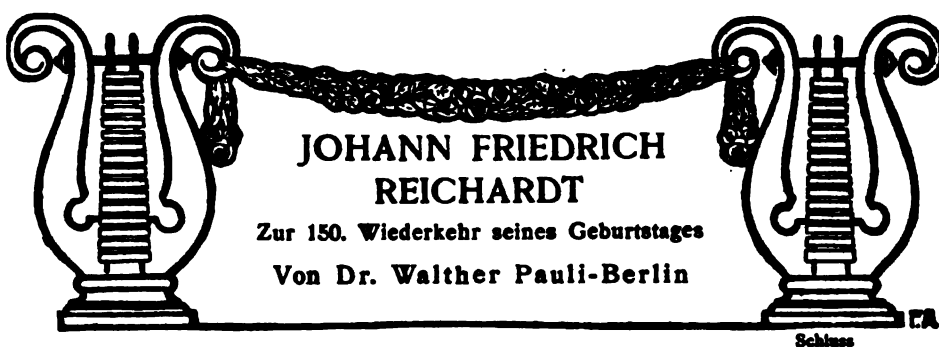
Es bliebe die Frage der Angliederung des gesamten oder teilweisen Privatmusikunterrichtes an die Schule übrig. Es sind zwei Wege möglich. Die Schule übernimmt staatlich angestellte Musiklehrer, wie dies z. B. schon an vielen Privatanstalten, Töchterinstituten u. s. w. erreicht ist, und fügt den Unterricht in den Lehrplan ein, — oder sie verbindet sich mit einem guten Privatinstitu oder Konservatorium und schliesst dasselbe eng an sich an. Es bleibt der Familie überlassen, sich an diesen lehrplan-



mässigen Schulkursen für Musik zu beteiligen oder eine Einzelausbildung und bessere Durchbildung bei einem hervorragenden Künstler privatim vorzuziehen. — Die Frage der Einführung eines staatlichen Examens und die ganze Lohnbewegung würden sich dann von selbst erledigen. Es sind akademisch oder konservatoristisch gebildete Lehrer und Künstler anzustellen und vom Staate ein diesbezüglicher Posten in das Schulbudget vorzumerken. Es kämen in Betracht: Ein Dozent für Kunst- und Musikgeschichte, ein Chormeister und vier Instrumentallehrer: ein Gesang-, Klavier-, Violin- und Cellopädagoge. Ihre Zahl ist je nach den Bedürfnissen zu vermindern oder zu erhöhen. Die Stunden werden an den schulfreien Nachmittagen entweder in dem mit der Schule verbundenen Institute oder von ihr selbst in einem eigenen zur Verfügung stehenden Raume regelmässig abgehalten. Das Unterrichtsgeld ist in das Schulgeld mit einzubeziehen und die betreffenden Taxen nach festen Normen zu bestimmen. Kleinere Prüfungsabende, Abendunterhaltungen dürften die inneren Triebkräfte der Schüler und Lehrer anspannen, und der gesamte Unterricht würde den Charakter einer gediegenen und ernsten, den Geschmack läuternden und veredelnden Kunstpflege annehmen. An die Stelle des lockeren Privatunterrichts wird eine straffe energische Ausbildung treten, und dadurch würden kleine „Muss“ Leistungen hervorgerufen werden, die Schule und Haus in gleicher Weise zufrieden stellen.

Es ist zu wünschen, dass die leitenden Kreise sich gegen die Einbürgerung der Kunst auf den Schulen nicht mehr a priori verschliessen, und dass die Erkenntnis Platz greift, dass unser schweres soziales Leben einer gewissen Elasticität der Seele bedarf, um erträglich zu sein. Der Ruf: „Mehr Kunst“ hat innere Gründe und eine ernstere Bedeutung, als ein beschränkter Schulmeisterverstand begreifen kann. „Der Punkt des Stillstandes in der Gehirnentwicklung liegt bei jedem anderswo“ (Avenarius), — ich möchte hinzufügen, dass er leider nur zu oft in die Zeit der Entwicklung, in die Zeit der Jugend und der Schule fällt. „Volkskunst“ heisst auch „die Kunst unter das Volk bringen.“ Was zögern wir und scheuen die Mühe, die Besten der Jugend edel auszubilden, ihr gediegene Werte zu geben, dass ihre Bildung einen guten Klang hat, vor der Einseitigkeit der reinen Verstandesbildung bewahrt bleibt, über den Dunstkreis skatlichen Philistertums erhoben und in das Reich der Schönheit, in die lachende Sonne und den blühenden Frühling geführt wird? Zum Geist der Antike gehörte wenigstens Tanz und — Musik! — — —





Als Komponist hat sich Reichardt in allen Formen der musikalischen Komposition bethätigt. Ein Verzeichnis seiner Werke würde italienische Opern, deutsche Opern und Singspiele, Melodramen, Musiken zu Schauspielen anzuführen haben, ferner grössere und kleinere Werke für Soli, Chor und Orchester, für Chor a cappella, eine zahlreiche Menge von Liedern, deretwegen man ihn in der Geschichte des deutschen Liedes besonders zu berücksichtigen hat, Symphonieen, Sonaten und Konzerte für Klavier, für Violine, Streichtrios, Klavierquartette u. s. w. Eine immense, aber wiederum sehr ungleichwertige Produktion! Reichardt war als Komponist keine starke Individualität. Das Unendliche, Ewige war ihm versagt. Er suchte Anlehnung an grössere Meister. Charakteristisch ist sein eigener Anspruch, er sei „gewohnt, nach jedem genossenen Meisterwerk jeder Gattung eigene Entwürfe für solche Werke in der Seele zu gebären“. Es fehlte ihm die tonschöpferische Phantasie, seine Kraft erlahmte, wenn seine Phantasie einer Anreizung und Befruchtung durch eine andere Kunst, die Poesie, entbehrte. Seine Instrumentalmusik offenbart diese Schranke seiner Schöpfungskraft. Es ist fast unglaublich, wie schwach und ungeschickt er meist da ist, wo er „absolute Musik“ bietet. Die Themen seiner Sätze sind keineswegs bedeutungslos, aber sie stehen da, ohne dass auch nur der geringste Gedanke für den weiteren Gang des Stückes aus ihnen gezogen wird; der ganze Inhalt besteht oft in weiter nichts als in lose aneinander gereihten Tonfiguren, die ganz nichtssagend sind. Man merkt, wie der Komponist danach strebte, den Satz „gearbeitet“ erscheinen zu lassen, aber er kommt über völlig verbrauchte Wendungen nicht hinaus, ein leeres, gedankenloses Tonspiel! Ist ihm einmal etwas gelungen, so ist es nur deswegen, weil er allzu genau den Spuren eines anderen Meisters folgt. Reichardt selbst hatte auch keine grosse Vorliebe für die Instrumentalmusik; nicht gerade begeistert klingt, was er über deren Formen sagt. Im „Kunstmagazin“ spricht er einmal von den „höchst unnatürlichen Sonaten, Symphonieen, Konzerten und anderen Stücken unserer neueren Musik“ und wünscht, dass man sich lieber in vollkommen freien

Formen bethätige, man solle kleine Klavierstücke von ganz bestimmtem Charakter schreiben. Seine eigenen, bisweilen recht hübschen Arbeiten in dieser Richtung tragen Überschriften wie „Die Freude“, „Naiver Scherz“, „Romanze“ und sind hin und wieder in Liedform gehalten. Vielleicht hat Mendelssohn, der Reichardts Werke genau kannte, hier eins seiner Vorbilder für die „Lieder ohne Worte“ gefunden, und auch an die kleinen Formen der Schumannschen Klavierpoesie könnte man sich bei jenen Reichardtschen Stückchen erinnern fühlen (von einem Vergleich des Inhalts muss selbstverständlich dabei abgesehen werden).

Reichardt war sich selbst darüber klar, dass seine Begabung auf einem anderen Gebiete lag. Jenen Notizen im Musikal. Almanach hatte er die Erklärung vorausgeschickt: „wo bei einem Namen mehrere Fächer anzumerken waren, hab' ich dasjenige, in welchem der Mann das Meiste geleistet hat, zuerst genannt,“ und als „Singerkomponist“ hatte er sich zuerst genannt. In seinen Opern, in seinen Vokalwerken findet sich viel Vortreffliches; von letzteren ist namentlich der „Morgengesang“ rühmend hervorzuheben. Das Werk, das durch reizvolle, Mozart-Haydn'schen Geist atmende Solostücke sich auszeichnet, war von Reichardt für die Berliner Singakademie komponiert worden; es gehörte dort zu den am meisten bevorzugten Kompositionen, und in späterer Zeit rechnete man es einfach zu den „klassischen“ Musikwerken. Von den Opern, in denen ihm Gluck zum Vorbild dient, hat sich am längsten der „Brennus“ gehalten, dessen schwungvolle, pomphafte Musik das Berliner Publikum immer von neuem entzückte. Die Ouvertüre, der berühmte, für 3 Orchester mit Chor komponierte Marsch (der lange Zeit von Militärkapellen gespielt wurde), die Balletmusiken und mehrere Arien konnte man noch 20 Jahre später bei allen Gelegenheiten hören, und die Ouvertüre war eine der wenigen Kompositionen, mit deren Aufführung der neue Konzertsaal im Berliner Opernhause am 16. Januar 1847 eingeweiht wurde. Es kann hier nicht der Ort sein, auf die zahlreichen Schönheiten und Vorzüge, aber auch auf die Schwächen der Reichardtschen Opernpartituren näher einzugehen; für uns kommen diese Werke, die einer vergangenen Kunstpoche, einer vergangenen Kunstanschauung angehören, nicht mehr in Betracht, für die Musikgeschichte sind sie auch nicht so sehr von Belang. Sie bilden trotz etlicher Neuheiten, die der Komponist in ihnen bringt, besonders was gelungene Orchestereffekte anlangt, doch keinen Markstein in der Geschichte der Oper, von dem ab eine Bereicherung der Technik oder gar der ganzen Richtung der Opernkomposition zu rechnen wäre. Es sind Schöpfungen eines der Besten seiner Zeit, der aber über seine Zeit nicht hinauszuschreiten vermochte, den vielmehr andere zu seiner Zeit schon überholten.

Ein kleineres, anspruchsloseres Gebiet der Tonkunst ist es, auf dem

Reichardt sich unvergängliche Lorbeeren erworben: in der Geschichte des Liedes gebührt ihm ein Platz an erster Stelle; sowohl was Quantität wie was Qualität seiner Lieder anlangt, muss man ihn zu den hervorragendsten Meistern zählen. Seine Thätigkeit auf dem Felde der Liedkomposition ist keine stetige, zwischen einzelnen Liederwerken liegen oft lange Jahre, in denen er grösseren Formen der Komposition zugewandt ist. Und in demselben Masse, wie er sich von diesen abkehrt, wächst die Anzahl der von ihm komponierten Lieder in erstaunlicher Weise. Er beginnt als Instrumentalkomponist, er endet, so kann man wohl sagen, trotz anderer grösserer Werke der letzten Jahre, als Liederkomponist. Bis 1777 erschien nur eine grössere Liedersammlung, von da ab entfaltet Reichardt eine reiche Produktivität in der Liedkomposition: bis 1783 werden 9, beziehungsweise 10 Liederwerke veröffentlicht! Und während die zweite Hälfte der 80-er Jahre nur mit 2 Sammlungen vertreten ist — die Zeit der Komposition der grossen italienischen Opern —, erscheint der Autor von 1790 ab alljährlich das ganze Jahrzehnt hindurch als Liederkomponist vor der Öffentlichkeit. Reichardts letzte Lebensperiode bringt ebenfalls noch zahlreiche Lieder, darunter mehrere grosse Sammlungen; ein Werk mit 97 Liedern, ein zweites mit 119, ein drittes mit 45 Liedern. Eine ungeheuere Fruchtbarkeit! Reichardt hat, wie man durch Nachzählen feststellen kann, ungefähr 1000 Lieder geschrieben. Was die Zahl betrifft, so muss selbst Schubert dagegen zurückstehen. Aber diese Fülle ist doch nicht so verwunderlich, wie es auf den ersten Blick scheint. Es sind meist kleinere strophische Kompositionen mit Ausnahme einer Anzahl von Liedern auf Goethesche und Schillersche Gedichte, in welchen sich der Komponist in grösseren Formen bewegt. Viele Lieder zeigen zudem dasselbe Gesicht (z. B. die „Lieder für Kinder“), sie sind kurz und leicht hingeworfen, einige Male sogar in ganzen Takten übereinstimmend. Trotzdem bleibt die Zahl ausserordentlich.

Fast alle Dichter des 18., etliche sogar des 17. Jahrhunderts haben dem liederfrohen Reichardt Texte geliefert, von Martin Opitz und Simon Dach bis zu Tieck und Arnim würde ein chronologisches Verzeichnis von Reichardts Textdichtern uns führen. Am zahlreichsten hat er Goethesche Gedichte in Musik gesetzt, sie allein machen unter der Menge der Lieder mehr als ein Zehntel aus. Reichardt ist überhaupt der erste Musiker von Bedeutung gewesen, der zu Goethe in ein näheres Verhältnis trat. Auch einige eigene Gedichte haben von ihm ihre Melodien erhalten. Reichardt tritt nicht als fertiger Meister auf, seine Lieder lassen eine ungeheuere Steigerung erkennen: am Anfange unbedeutende Kompositionen ebenso unbedeutender Gedichte seines Freundes und Lehrers Kreuzfeld, am Ende die geniale Musik des „Erlkönig“ und des „Prometheus“ mit seinem un-

bändigen Trotz auch in der Musik. Die mannigfachsten Stimmungen sind in seinen Liedern vertreten. Wir haben eine komponierte Trink-, Scherz- und Kusspoesie, ländliche Lieder, in denen Freude über die Natur oder Gefühle bei bestimmten Vorgängen in der Natur ausgedrückt werden. Es begegnen uns Lieder für Kinder, Lieder, die den Knaben in der Schulstube und beim Spiel, den Jüngling auf der Wanderschaft und bei seinem Liebchen aufsuchen, für den Handwerker, für den Bauersmann, Lieder für fröhliche Geselligkeit, Wiegenlieder u. s. w., selbst Texte moralisierenden Inhalts und Sprüche und Epigramme lässt sich der Komponist für seine Vertonung nicht entgehen.

Die ersten Liederwerke zeigen Reichardt im grossen und ganzen abhängig von der älteren Berliner Schule, deren Vertreter Ph. E. Bach, Graun, Quantz, Agricola, Fr. Benda, Kirnberger u. a. sind; 1779 nähert er sich mehr und mehr der Weise von Hiller und André und macht eine entschiedene Wendung zum Volkstümlichen hin. Es war dasselbe Jahr, in dem Schulz seine „Gesänge am Klavier“ erscheinen liess, von denen dann ein Teil in die berühmten „Lieder im Volkston“ überging. Vielleicht haben beide Meister bei dem regen Verkehr, der zwischen ihnen herrschte, einander beeinflusst; jedenfalls geht es nicht an, Reichardt nur im Gefolge von Schulz, etwa nur als seinen Nachfolger anzuführen. — Im Jahre 1779 und zu Beginn der 80-er Jahre sind die meisten sogenannten Volkslieder Reichardts entstanden. Alle diese Lieder haben eine kleine, im allgemeinen feststehende Form, innerhalb deren jedoch mannigfaltige Bildungen möglich sind. In späterer Zeit geht Reichardt, was die Form anlangt, freier vor. Er benutzt recitativische Elemente, das Arioso und die Liedweise, um sich eine Form zu schaffen, die derjenigen des Gedichts angemessen ist. Die Architektur der Dichtung wird massgebend für die Gestaltung der Kompositionsform. — Wie die ältere Berliner Schule schon das Hauptgewicht auf die Melodie gelegt hatte, so auch Reichardt. Die Melodie soll alles ausdrücken, die Klavierbegleitung soll nur den Hintergrund abgeben, von dem jene sich wirksam abhebt. Daher wird die Begleitung auf das notwendigste beschränkt und wird bisweilen fast dürftig. Niemals macht der Komponist der Musik Zugeständnisse, er will die grösste Einfachheit; Kürze und Straffheit sind Charakterzüge seiner Lieder, und wo es ihm nicht gelingt, dem Inhalt eines Gedichts gerecht zu werden, stört er wenigstens nicht durch unpassende musikalische Phrasen wie Zelter so häufig. In einer reicheren Klavierbegleitung bewegt er sich nicht immer mit grossem Geschick, er bringt es nur zu gleichmässigen Ton- und Accordwiederholungen, im besten Falle zu gebrochenen Accordpassagen; tritt einmal ein besonderes Thema auf, so wird es wohl ab und zu wiederholt, doch kommt es nicht zu einer wirklichen Verarbeitung. Auf weiter ausgedehnte Ritornelle verzichtet der

Komponist, selbst am Schlusse kommt selten noch ein kleines Nachspiel. Nachdem die Singstimme aufgehört hat, wird das Ganze in zwei energischen Accorden zum Abschluss gebracht, daher die eindringliche Wirkung des „Erlkönig“ und des „Prometheus“. Abgesehen von den grossen Kompositionen Schuberts und Loewes ist der „Erlkönig“ mit der Reichardtschen Musik am packendsten, trotz seiner Einfachheit. Reichardt hat sich später mehr und mehr der Pflege des Kunstliedes zugewandt, durch ihn fand das kleine, volkstümliche Lied, das sich unter den Händen Hillers und Andrés entwickelt hatte und von Schulz, Kunzen und Reichardt selbst zur Vollendung geführt worden war, den Zusammenhang mit der höheren Kunstmusik wieder; er half das volkstümliche Lied zur Herrschaft bringen, ging aber bereits wieder darüber hinaus, indem er die Form erweiterte: bei ihm finden sich zuerst Anfänge eines mit den anderen Teilen kontrastierenden Mittelsatzes!

Zwei Faktoren wirkten auf die weitere Entwicklung des Kunstliedes bei Reichardt ein: italienische Melodik und Glucks deklamatorisches Pathos. Bald waltet das eine, bald das andere Element vor, beide haben ihre Vorzüge, beide ihre Schwächen. Mit der melodischen Schönheit konnte Reichardt nicht immer Ausdruck verbinden, wie oft findet man in verschiedenen Stücken dieselben Melodiephrasen! Es kommt mitunter zu gar keinem bestimmten musikalischen Gedanken, nur aus unbestimmten, weichen, zerfliessenden melodischen Linien, aus allgemeinen melodischen Wendungen scheint das Ganze zusammengesetzt. Aber einzelne Meisterstücke von wunderbarem Reiz der Melodie hat Reichardt geschaffen, die alle Mängel anderer Gesänge vergessen machen, um hier nur an „die schöne Nacht“ (Goethelieder 1809, I., S. 12) zu erinnern. Im deklamatorischen Stil, dessen Schattenseiten bei Reichardt in einer allzugrossen, eine freie Entwicklung der Melodie hindernden Gleichmässigkeit der Deklamation und des Rhythmus bestehen, ist Gluck sein Vorbild; von ihm nimmt er auch in der Harmonik manches herüber. Er bildet Recitativ und Arioso weiter und schafft sich einen an unsere Zeiten gemahnenden Sprachgesang. Eigentümlich kraftvoll und schwungvoll, gross und erhaben ist die Musik, der man in solchen Gesängen begegnet. Bis ins Einzelne geht der Komponist den Steigerungen des Gedichts nach und weiss den Klang der Worte geschickt auszunutzen. Viele harmonische Schönheiten, kühne Fortschreitungen, frei eintretende Vorhalte und die breiten vollen Accorde des Klaviers, die gleichsam die Posaunen eines Orchesters vertreten, überhaupt der ganze orchestrale Zuschnitt der Begleitung, bringen diese „Deklamationsstücke“ unserer modernen Zeit recht nahe.

Derartige Gesänge findet man bei J. A. P. Schulz nicht, dessen Feld das kleine volkstümliche Lied ist. Schon ein Zeitgenosse beider Meister

urteilte mit Recht: Schulz' Lieder seien zu unterscheiden von dem „höheren Liede“ Reichardts, zu dessen innigem Genuss man eine nicht alltägliche Kunst- und Herzensbildung voraussetzen müsse. Reichardt verfügt über eine grössere Mannigfaltigkeit und hat grössere musikgeschichtliche Bedeutung, wenn auch die ungeheure Verbreitung der Schulzschen Lieder das Gegenteil zu bezeugen scheint.

Wie man Schulz oft auf Kosten Reichardts in den Himmel erhoben hat, so auch Zelter, dem gegenüber Reichardt also dasselbe Unrecht in der Beurteilung widerfahren ist. Zelter, obwohl nur 6 Jahre jünger als Reichardt, gehört doch einer späteren Zeit an. Seine Hauptliederwerke fallen bereits in das 19. Jahrhundert. Er ging aus von Reichardt und Schulz, besonders des ersteren Weise ist in den früheren Liederwerken zu erkennen: Allmählich wendet er sich von der einfachen Art seiner Vorgänger ab und räumt der Musik einen grösseren Spielraum ein, zu seinem Nachteile! Er verliert sich oft in ein leeres Tonspiel und beeinträchtigt deswegen die Wirkung seiner Lieder sehr, zerstört sie dadurch sogar häufig. Er hat eine grössere melodische Begabung als Reichardt, lässt aber zu Gunsten der Melodie die Charakteristik zurücktreten; er wendet reichere Mittel auf, ohne dass er jedoch zugleich eine grössere Ausdrucksfähigkeit damit gewinnt. Reichardt mit seiner Einfachheit und eindringlichen Kürze wird den Gedichten im ganzen viel mehr gerecht als Zelter. Interessant ist ein Vergleich der „Erlkönig“-Musik beider Komponisten. Besser kann man aus keinem anderen Liede den Unterschied ihrer Individualitäten ersehen. In der Balladenkomposition freilich ist Zelter der überlegene Meister; er leitet darin direkt zu Loewe über, dennoch wird man aber Zelter deswegen nicht höher einschätzen dürfen.

Im Vergleich zu Zelter und Schulz stellt sich Reichardts Liedkomposition weniger einheitlich und abgeschlossen dar. Er teilt darin das Schicksal so mancher Neuerer. Auf seinen Schultern fusst ein grösserer Meister, der das von ihm Neu-Angeregte zur Vollendung führte und hierdurch mit dazu beigetragen hat, dass zahlreichen Liedern seines Vorgängers der Stempel des Unfertigen, erst auf eine kommende Zeit Hindeutenden aufgedrückt wurde. Was Reichardt nur begonnen, baute Schubert, der ungleich genialere Musiker, aus und wusste, was bei jenem zum Teil nur aus der Reflexion hervorgegangen, mit warmem Leben zu erfüllen. So erscheint Reichardt in mancher Hinsicht zwar nur als Vorläufer der klassischen Zeit und ist durch sie in den Schatten gestellt worden, aber doch vermögen heute noch viele seiner Lieder mehr als ein historisches Interesse zu erwecken. Besonders eine Gruppe der Lieder hat sich mehr als ein Jahrhundert lang als lebensfähig erwiesen; es sind jene kleinen volkstümlichen Lieder, die auch weiterhin in Schule und Haus fortleben und das Andenken an ihren Komponisten dauernd lebendig erhalten werden.



No. 2. Herrn Assessor S. Nöldecken, Berlin.



Das geht über die Hutschnur, mein Lieber! Mich als Musiker fragen Sie, wie man es anfängt, durch vieles Musizieren nicht dumm zu werden, „ich fürchte sogar, noch dümmer“, schreiben Sie. Sie haben das humanistische Gymnasium absolviert, waren zwei Jahre „mit ganzer Seele und aus allen Kräften“ beim Corps, „ochsten“ dann ein Jahr aufs Examen und verkehrten seither „ausschliessenderweise“ mit Kollegen. Und nun tritt das obige Bedenken Ihrer Neigung zum Musizieren störend in den Weg, trotz hinlänglicher freier Zeit und grosser Lust dazu. Vor allem, warum „fürchten“ Sie? Ich weiss nicht, ob Sie wissen, dass gegenwärtig die wirkliche Dummheit — in der Sie es nicht weit bringen werden, das beweist schon Ihre Frage — von vielen und einsichtigen Leuten schon ihres seltenen Vorkommens wegen sehr hoch geschätzt wird. Sie stellt einen geistigen Habitus dar, der, wie das Gold, gar nicht rein in der Natur angetroffen wird, den der verschärfte Kampf ums Dasein in seinen vollendeteren Formen längst aussterben liess. Wahrscheinlich haben Sie von Max Nordaus Ansicht gehört, Klavierspielen sei rechtschaffenerweise „bloss“ für Frauen da, indem es die höheren Gehirncentren ausser Thätigkeit lasse; denn ihr Dilettanten denkt bei „Musik“ immer ans Klavierspiel, ihr kennt von unseren Aposteln nur den Judas, von unserem aristokratischen Hausstand nur das Mädchen für alles. Besonderes Misstrauen gegen die geistige Wirkung des vielen Musizierens erregt Ihnen, dass Sie gerade in Musikkreisen soviel von der Dummheit der Sänger gehört haben wollen. Ganz logisch bemerken Sie, man müsse doch eigentlich voraussetzen, dass, wer gewohnt sei, zugleich mit den Noten auch Worte zu geben, mehr Anregung zum Denken davon empfangen, als der bloss Instrumentalmusiker, dass also bei diesem die Gefahr grösser sein müsse. In der Praxis aber ist die Sachlage anders.

Es ist ganz klar, warum man die Dummheit hier und da auch bei Sängern antrifft und unter diesen gerade bei solchen mit starken und umfangreichen Stimmen, die aus einem mächtigen Körper erklingen. Man

weiss, dass die Schönheit und Kraft der Stimme im Tierreich ursprünglich keinen anderen Zweck hat, als die Anlockung eines Wesens vom anderen Geschlecht. Man wird sich daher nicht wundern, ein gutes Organ manchmal auch im Besitz von Individuen zu finden, bei denen überhaupt das spezifisch Tierische mehr entwickelt ist, als die höheren Seiten der Menschennatur.

Beim Schauspieler nun, wenn er zu dieser Art gehört, gleicht sich das Defizit durch den geistigen Gehalt der Rollen leichter aus, sowohl durch die klassischen als die der Salonstücke, in denen das Denken und Fühlen der gebildeten Welt markiert und endlich sozusagen mit erlebt wird. Die armen Liebhaber kommen dabei freilich am schlechtesten weg, die Charakterspieler am besten. Jene spezifische Sänger-Dummheit aber ist in mehr als einer Beziehung ein Ausnahmefall. Bei romanischen Völkern, wo der Bühnensänger sich schon von vornherein ebenso ernsthaft als Menschendarsteller anzusehen gewohnt ist wie der Schauspieler, kennt man sie nicht. Ist dort jemand Sänger und zugleich dumm, so nimmt man an, dass er es nicht infolge, sondern trotz seiner Berufsthätigkeit geblieben ist. Übrigens sprechen Sie bei den Sängern nicht so leichtthin von Dummheit im allgemeinen! Wo sie etwa vorkommen sollte, unterscheiden Feinschmecker, die der Sache ohne Oberflächlichkeit und mit Liebe näher treten, genau nach dem Rollenfach. Die eines seriösen Basses ist zum Beispiel eine ganz andere, weniger subtile, eine gesündere, natürlichere als die eines Baritons. Unbestritten ist die beklagenswerte Erscheinung, dass jene reine und durch ihre Unmittelbarkeit oft geradezu ergreifende, die man früher manchmal bei ersten Tenören fand, mehr und mehr ins Gebiet der Sage gerückt ist. Dass wenigstens ein Blättchen lebendig immergrüner Wirklichkeit erhalten bleibt, sorgen — andere. Ich persönlich habe die unzweifelhafteste, kräftigste, solideste, undurchlässigste, sich selbst und anderen imponierendste Dummheit, vielleicht war es Zufall —, nein, ich darf es nicht verraten, solange das intensive Interesse an eigener und fremder Dummheit, wie Sie und ich es haben, noch nicht ganz allgemein ist. Soubretten, will ich noch bemerken, sind sehr selten dumm, Altistinnen, soviel ich weiss, nie, lyrische und jugendlich-dramatische nur in Ausnahmefällen.

Doch zurück zur reinen Instrumentalmusik! „Klavierspielen“ als Selbstzweck dürfen Sie unbedingt nicht, das ist mir für Sie zu gefährlich; dieser Tastenapparat darf für Sie nur da sein als das Mittel, Kompositionen jeder Art nach ihrem formalen und geistigen Gehalt kennen zu lernen. Wollen Sie sich zum eigenen Genusse Musik machen, so spielen Sie alles andere lieber, meinethalben Okarina, denn selbst auf dieser haben Sie Gelegenheit, reine Tongebung, richtiges Binden der Töne, konstante

dynamische Linienführung, geschmackvolle Phrasierung sich anzueignen, was alles auf dem Klavier teils gar nicht, teils unter den grössten Hindernissen möglich ist. Oder lernen Sie auf dem Violoncell einfache Volkslieder gut spielen! Was bei allen Kulturvölkern ausser bei uns Deutschen selbstverständlich ist, fangen Sie mit dem Detail der Technik an, nicht mit der Philosophie der ganzen Sache, die begünstigt die Dummheit am meisten. Das unermüdliche Interesse für Technik hat die Romanen in den Künsten so gross gemacht, von Dante und Raphael bis Bizet und Saint-Saëns. Sie bedauern aber, dass nicht allenthalben in der Tonkunst die „abgründige, geistige Tiefe“ herrschen kann wie in der Pathétique und Appassionata. Sie denken sich durch diese immer wieder „zu erheben“, wenn Sie jener „Gefühlsduselei“ zu verfallen fürchten, die Ihnen mit der Dummheit verwandt erscheint. Da Ihre Besorgnis so ehrlich ist, will ich Ihnen etwas verraten, das infolge seiner Selbstverständlichkeit paradox klingen mag: Die allermeisten werden gerade durch das Beethovenspielen „noch“ dümmer. Entweder es geht ihnen wie dem Reiter mit dem Bodensee, sie spielen sich über die für sie zugefrorenen dunklen Tiefen eben und glatt dahin, wie über harmlose Fingerübungen, oder sie ahnen, dass überall Probleme verborgen liegen dass z. B. schon im ersten Satz der Pathétique das ihnen tändelnd erscheinende zweite Thema des Allegro nicht weniger ernst sein dürfte als die unheimlich düsteren ersten Takte der Introduction, aber sie haben keine Vorstellung, wie das zu spielen ist. In beiden Fällen wird gegen den Geist gesündigt.

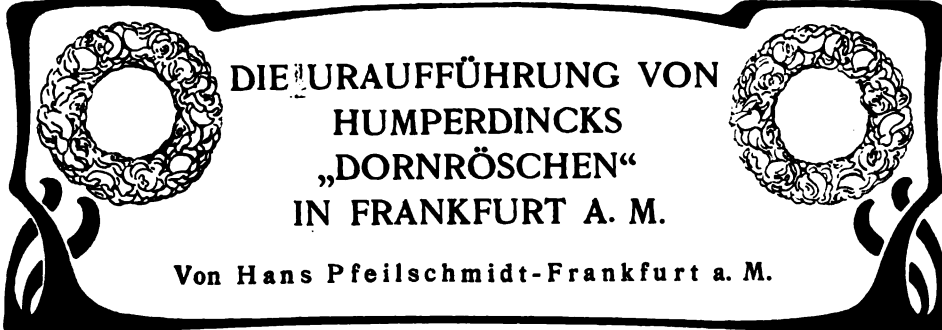
Also Distanz von allem Komplizierten in der eigenen Kunstübung! Halten Sie sich an das Einfachste! Und daneben lesen Sie über Musik! In der Theorie und Geschichte haben wir Gott sei Dank die Zeiten der adressierten Dummheit hinter uns, Freundchen. Vor wenigen Jahrzehnten noch wurde dem Schüler in der Harmonielehre vielfach ein Kram gedankenlosen Schwulstes, in der Musikgeschichte ein geistloses Durcheinander von Jahreszahlen geboten. Seitdem hatten wir aber unseren Heiligen, der der Schlange den Kopf zertrat und Hugo Riemann heisst. Wer als Musiker trotz der Existenz seiner Werke heute noch dumm ist, hat es sich selbst zuzuschreiben. Lesen Sie einmal in Halms unvergleichlichem kleinen Kompendium der Harmonielehre, Sammlung Göschen, das auf Riemannscher Grundlage ruhende Kapitel von der Kadenz als psychologischem Prozess! Studieren Sie des Meisters eigenen „Katechismus der Musikgeschichte“ und trachten an seiner Hand in den zahllosen Konzerten, die Sie in Berlin hören können, sich klar zu machen, wie die Kompositionskunst sich stets im Anschluss an die Technik in Bau und Behandlung der Instrumente entwickelt hat; das wird Sie unendlich klarer

denken lassen, als alle dialektisch-ästhetischen Konstruktionsversuche bei Carrière und Vischer, die Sie zunächst vorhaben. Denn Hegelei macht unfehlbar dumm. Eine Sonderstellung in dieser Betrachtung nimmt Beethoven ein, bekanntlich „dachte er nicht an die elenden Schafsdärme“ und andere äussere Mittel zur Tonerzeugung, „wenn der Geist über ihn kam“ (Seine Worte) und ging in dem, was er den Instrumenten zumutete, weit über das zu seiner Zeit mit Erfolg Mögliche hinaus. Die berühmte Ces-dur-Skala z. B. im dritten Satz der Neunten muss auf dem Naturhorn greulich geklungen haben und für viele seiner Klavier-Offenbarungen waren die damaligen Instrumente unzulänglich. Im übrigen halten Sie sich streng an Riemann! Zwei Punkte jedoch müssen Sie in seinen Originalwerken einfach überschlagen, sobald die Rede darauf kommt: Die Lehre von der Auftaktigkeit der Motive mit den dazugehörigen Phrasierungsbögen und von der physikalischen und intellektuellen Begründung des Molldreiklangs von oben nach unten. Sie könnten dadurch wirklich dumm werden, wie jeder, der nicht schon die Musikwissenschaft beherrscht, wenn er an diese Punkte kommt. Im übrigen versuchen Sie von den monumentalen Büchern Riemanns, zunächst von den „Katechismen“ das durchzuarbeiten, was Ihnen Interesse einflösst, und Sie werden staunen, welch ein Geist krystallklarer Wissenschaftlichkeit von ihm aus alle Gebiete der Tonkunst erhellt, wie wenig blosses „Gefühl“, verantwortungsloser „Geschmack“ und geistloser „Gedächtniskram“, die Sie alle drei als Verbündete und Vorläufer der Dummheit fürchten, auf unserem ganzen Gebiete übriggeblieben ist. Vielleicht werden Sie daraus sogar einen höheren Begriff vom Geist wirklicher Wissenschaft schöpfen, als Sie es aus Ihrem einjährigen „Ochsen“ und mehrjährigem Praktizieren in jure bekommen haben. Es sei denn, Sie hätten, was ich nicht glaube, schon jede Zeile von Franz v. Liszt gelesen, von dem Ihnen natürlich, nicht von unserem.

Und endlich, mein Lieber, wenn Sie nicht dumm werden wollen, schliessen Sie sich keiner Partei an; das ist nämlich das sicherste Mittel dazu. Die eingefleischten Parteileute nämlich nennen Menschen, die mit Gebrauch des Verstandes über Musik urteilen, „Eklektiker“, und dieses Wort wird von ihnen mit so geringschätzigem Mitleid ausgesprochen, dass mancher Neuling sich lieber zwingt, ein eben solcher Narr zu scheinen, als die, von welchen er jenen Vorwurf riskiert. Und vom Scheinen zum Sein ist dann nur ein kleiner Schritt. Etwas dümmere als er von sich denkt, ist ohnehin schon jeder. Damit Gott befohlen!

Ergebenst

Ihr Siccus.



DIE URAUFFÜHRUNG VON
HUMPERDINCKS
„DORNRÖSCHEN“
IN FRANKFURT A. M.

Von Hans Pfeilschmidt-Frankfurt a. M.



Wenn ein Mann von dem künstlerischen Ernste Engelbert Humperdincks für ein Werk, an dem er mitgeschaffen, die Devise ausgiebt: „Ein Ausstattungsstück mit allerhand Musik“, so darf man schon darauf rechnen, dass es ihm um mehr zu thun war, als nur um die einfache Bereicherung eines bisher nur leicht genommenen und oberflächlich behandelten theatralischen Genres um eine neue Nummer. Man darf versichert sein, dass sich hier das Bestreben nach einem neuen Erfolg auch mit einer höheren Absicht verband, und diese kann nur sein, das Ausstattungsstück künstlerisch zu heben, vor allem durch eine einheitliche und vornehmere Behandlung des musikalischen Moments an Stelle der oft nur nebenher zusammengesudelten, von da und dort zusammengelesenen Feerie-Musiken. Diese Absicht konnte man denn auch aus dem Klavierauszuge und aus der Erstaufführung des „Dornröschen“ in Frankfurt a. M. deutlich genug herauslesen; und nur mit herzlichem Bedauern musste man danach erkennen, dass die That dem Wollen in vielen Einzelheiten, wohl auch im ganzen nachstand.

Das gilt vor allem von der Handlung und dem Text, den E. B. Ebeling-Filhès bearbeitet hat. Während dieser von dem poetischen Geist des allbekannten Volksmärchens verhältnismässig wenig in seinen billigen Reimen und dürftigen Humoren zu erhalten verstanden hat, schiebt die Handlung zwischen Ver- und Entzauberung Röschens ein breites Mittelstück ein, das hauptsächlich zur Entfaltung grosser Feeriekünste dient und den weit kühleren Hauch, der hier weht, durch anspruchsvollere dramatische Motive eher verstärkt als mindert. Da bedarf der Prinz, noch ehe er zum dornumwachsenen Schloss gelangt, der Verlobungsringe, die vor der Verzauberung für Röschen und ihren Bräutigam, einen Vorfahren des zur „Erlösung“ Ausersehenen, gefertigt waren. Der Prinz muss, um diese Ringe zu erlangen, bis in die Sternenswelt dringen, in der ein glänzendes Ballet- und Figurantenaufgebot die Planeten, Asteroiden, Fixsterne und Kometen darstellt, und wo man Kepler und Laplace tanzt. Als der Prinz endlich die Ringe nicht hier, sondern in irdischen Felsenschächten erlangt und ein personifiziertes Quecksilber zum Geleit erhalten hat, muss sich noch die böse Fee Dämonia (dieselbe, die Röschen einst verhängnisvoll ward) in ihn verlieben und ihm mit ähnlichen Verführungskünsten, wie sie Parsifal in Klingsors Zaubergarten antraf, den Weg zu verlegen suchen. Auf dem Punkt, der Verführung zu erliegen, die ihm in zwei Mädchenhören („Komm, o blühender Knabe“) und in den heissen Werbungen Dämonias naht, ermannt er sich, ersticht die böse Fee, als sie sich ihm ein letztes Mal in den Weg stellt und beendet nun sein erlösendes Werk, wie es nun wiederum im Märchenbuche steht. Röschen und der Hof König Ringolds erwacht, auch die bekannte, hundert Jahre lang aufgehaltene Ohrfeige wird endlich geschlagen, und die gütige Fee verkündet den Erweckten, was ihnen geschah. Es

soll nicht verschwiegen sein, dass sich im Beginn der Handlung einige recht hübsche und kluge Motivierungen finden, so z. B. für die kindische Freude Röschens an der tanzenden Spindel. Die Prinzessin tritt nämlich zuerst ballspielend auf.

Das, was in der Musik Humperdincks von jeher das Vortrefflichste war, die wahrhaft treue, saubere, mit dem thematischen Material eminent geschickt umgehende und durch alle Kombinations- und Permutationskünste der Musik reizende Arbeit, ist auch hier nicht zu verkennen. Einem schlichten motivischen Elemente weiss der Komponist durch Kontrapunktik, Vergrösserung und Verkleinerung, Umkehrung, durch die wechselnden Farben der Harmonisierung und Instrumentierung, durch Verwebung in die Gesangsstimmen (wobei sich freilich besonders für die Chöre viel Schwierigkeiten ergeben), Erstaunliches abzugewinnen. Die Erfindung dieser Elemente selbst aber, die ihm in seinem populärsten Werke das Volkslied lieferte, ist schwach, schwächer noch als in den „Königskindern“ und wird durch die Neigung, ein musikalisches Modell in stufenweise erhöhten oder erniedrigten Sequenzen auszubeuten, gewiss nicht in vornehmere Sphären gerückt. Auch ein Hauptschlager des Stückes, der „Sternenwalzer“, wird aus einer wenig bedeutenden thematischen Erfindungsgabe bestritten; das Hauptmotiv sollte wohl die Seligkeit der überirdischen Region malen, spricht aber in seiner wehleidigen Chromatik ganz anders zum Ohr. Weit mehr glückte die Musik zu den Feensprüchen, das Vorspiel zum 2. Akt mit seinen auf den Sinn der folgenden Handlung gut zielenden Kontrasten und das lebhaft bewegte Zwischenspiel, das auf die „Irrfahrten“ des Prinzen deutet. Wenn Humperdinck im „Dornröschen“ auf seine frühere Idee, neben dem Gesang auch die leicht gesangsartige Deklamation einzuführen, zurückkommt, so mag ich ihm hier nicht mit dem beliebten, aber noch nicht bewiesenen Lehrsatz, dass das Melodram schlechtweg ein längst überwundener Standpunkt sei, ins Wort fallen. Aus unserer bisherigen Kunstentwicklung kann ich das nicht mit so grosser Sicherheit schliessen; ich habe lediglich erfahren, dass dieses Gesangssprechen den Künstlern höllisch zu schaffen macht. An unserer Bühne kommt eigentlich nur Frau Schacko, das Dornröschen, damit zurecht, dem Prinzen, Herrn Hensel, fällt es schon weit schwerer. Aber er, wie die zahlreichen anderen Mitwirkenden, wandten ihr Bestes für diese Premiere auf.

Weder Kosten noch Mühe der Einstudierung waren dabei gespart. Das Sternensballet war so glänzend, wie es nur hienieden sein kann. Dr. Rottenberg, der brave musikalische Dirigent, erschien schliesslich neben dem Komponisten auf der Bühne. Dennoch kam es nicht zum voll überzeugenden Erfolg, und der Name Humperdincks bleibt wohl nach wie vor in erster Linie verknüpft mit seinem ersten Bühnenwerk, in dem — zum guten Teile wenigstens — das Volk für ihn sang.





BESPRECHUNGEN

BÜCHER

49. G. Lutze: Die fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801—1901. Festschrift zur Hundertjahrfeier der Lohkonzerte 1901. Verlag: Fr. Aug. Eupel, Sondershausen 1901.
50. Carl Schulze: Geigenbauer Stradivaris Geheimnis. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues. Mit 6 Tafeln. Verlag: Fussinger, Berlin.
51. Albert Tottmann: Führer durch den Violin-Unterricht. Ein kritisches, progressiv geordnetes Verzeichnis der instruktiven, sowie der Solo- und Ensemble-Werke für Violine. Nebst einem kurzgefassten Repertorium der Bratschenliteratur und einem bibliographischen Anhang. Dritte wesentlich vervollständigte Auflage. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig 1902.
52. Carl Hunnius: Rudolf von Procházka. Ein deutscher Tondichter Böhmens. Verlag: Richard Wöpke, Leipzig 1902.

49. Diese sehr lesenswerte kleine Schrift bietet einen interessanten Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, sind doch auch die sog. Lohkonzerte weit über die Grenzen des Sondershausener Fürstentums bekannt und geschätzt. Fürst Günther Friedrich Karl I. hat 1801 in seltener Grossmut damit begonnen, ernste und heitere Musikwerke von einer künstlerisch geschulten Kapelle im Freien und zwar in dem „Loh“ genannten Wäldchen bei seiner Residenz jedem ohne Ausnahme zu unentgeltlichem Genusse zu bringen, eine Einrichtung, welche seine Nachfolger in zeitgemässer Art dann fortgeführt haben. Einen weiteren Aufschwung des musikalischen Lebens in Sondershausen bedeutete die Gründung des Cäcilienvereins im Jahre 1856 durch Heinrich Frankenberger, welcher die Aufführung grosser Chorwerke ermöglichte. Bilder der kunst sinnigen Fürsten und der Dirigenten (darunter der jetzt in anderer Stellung wirkenden Herren Max Bruch, Erdmannsdörffer, Adolf Schultze) sind beigegeben.

50. Wie viele haben schon geglaubt, hinter das Geheimnis der altitalienischen Geigenbauer gekommen zu sein, aber es war immer ein Irrtum. Diesmal dürfte der Entdecker aber doch wohl das Richtige getroffen haben, indem er nachweist, dass Stradivari sein Modell von innen konstruiert hat, dass der Hohlraum seiner Instrumente ein mathematisch aufs genaueste berechneter akustischer Raum ist. Nur auf diese Weise konnte der Geigenkörper so eingerichtet werden, dass durch die Schwingungen seiner einzelnen Teile keine Störungen der Schwingungen des ganzen Körpers eintraten. Das ganze Buch ist für alle Geiger sehr lesenswert, auch wenn sie den zahlreichen akustisch-physikalischen Auseinandersetzungen nicht folgen können. Hervorgehoben aus dem reichen Inhalte sei noch folgendes: Stradivari hat nur festes Holz von alten Bäumen verwendet. Um einer Veränderung der Verhältnisse im Geigenkörper bei mässigen Temperaturunterschieden möglichst vorzubeugen, hat er die Eckklötze möglichst breit angelegt. Die Ecken sind nur der Klötze wegen da, nicht etwa umgekehrt. Der Geigenboden darf nicht aus derselben Masse sein wie die Decke. Meist ist das Gewicht des

Bodens doppelt so gross wie das der Decke. Schulze behauptet, dass die von ihm auf Grund seiner durch Nachmessen gewonnenen wissenschaftlichen Grundlagen gebauten Instrumente grosse Kraft und Fülle, sowie einen sehr schmiegsamen Ton haben und in allen Lagen mit der grössten Leichtigkeit ansprechen, dass die Kraft dieser ca. 300 Mark kostenden Instrumente unerschöpflich ist. Ist diese Behauptung richtig, so werden die kolossalen, oft in keiner Weise gerechtfertigten Preise für alte Instrumente nicht nur auf das richtige Mass zurückgehen, sondern wird jeder Geiger ein brauchbares neues Instrument erwerben können. Hoffentlich tritt diese neue Epoche im Geigenbau auch wirklich ein. Ich habe es übrigens vermieden, mir in Schulzes Werkstatt ein Instrument zeigen zu lassen.

51. Was habe ich die erste Auflage dieses Buches vom Jahre 1873 viel benutzt! Um so enttäuschter bin ich von dieser neuen Ausgabe. Der Verfasser hat nicht einmal aus den Verzeichnissen der Edition Peters, der Volksausgabe Breitkopf & Härtel etc. die wichtigeren Neuauflagen nachgetragen, von bibliographischer Akribie ist bei ihm keine Spur. Schumann, Spohr, Paganini, Ernst, Lipinski, Bériot, Molique, ja selbst noch Mendelssohn stehen nur in den alten Originalausgaben mit den teuren Preisen verzeichnet, ebenso das 1. Konzert von Bruch, das Konzert von Tschalkowsky (jetzt in der Originalausgabe nur 1,50 Mk. statt früher 13,50 Mk.). Irreführende Preise begegnen häufig; so kosten z. B. Mozarts Konzerte nur 4,50 Mk., nicht das doppelte bei Härtel, sämtliche Raffschen Sonaten nur 15 Mk. Falsch ist auch S. 357, dass sämtliche Haydn'schen Quartette bei Litolff in Partitur erschienen sind. Zahlreiche weitere Irrtümer zu berichtigen, fehlt mir der Raum. Ausserdem enthält das ganze Werk viel zu viel Ballast; zahllose Werke, namentlich Arrangements könnten getrost fehlen. Die Ensemblemusik ist äusserst dürftig und in sonderbarer Auswahl verzeichnet; dies gilt auch von dem bibliographischen Anhang. Die dritte Auflage von Wasilewski, die Violine kennt Tottmann auch nicht. Sein Werk ist mit Vorsicht zu benutzen und bedarf einer gründlichen Durchsicht, ja Umarbeitung, falls es seine Zwecke erfüllen soll. Dr. Wilh. Altmann.

52. Der 1864 in Prag geborene Komponist Rudolf Freiherr von Procházka findet in dem Verfasser dieses kleinen Schriftchens einen verständnisvollen Beurteiler und begeisterten Lobredner. Wir erhalten in dem Büchlein zuerst eine knappe Biographie Procházkas; hieran schliesst sich eine feinsinnige Darlegung seines künstlerischen Wirkens und Schaffens, halb Erläuterung, halb Beurteilung. Der Verfasser ist vielleicht ein wenig allzusehr von der Begeisterung für seinen Helden durchdrungen; wenigstens macht es mir an einigen Stellen des Büchleins den Eindruck, als hätte ein wenig mehr Kühle und Objektivität nicht schaden können; namentlich die lobenden und preisenden Epitheta sind ein wenig allzu verschwenderisch ausgestreut. Doch bin ich weit davon entfernt, dies so zu meinen, als wäre der künstlerische Wert der Kompositionen Procházkas von dem Verfasser überschätzt worden. Immerhin hat man den Eindruck, dass etwas weniger Lob auch völlig genug gewesen wäre. Andererseits darf nicht verkannt werden, dass der Verfasser mit liebevollem Verständnis sich in das Werden des Künstlers Procházka versenkt hat, und dass die Analyse von Procházkas Werken durchaus gelungen, mitunter sogar von grossem kritischen Wert ist. Besonders erfreulich ist der Umstand, dass der Verfasser der Doppelnatur Procházkas als Dichters und Musikers vollkommen gerecht wird; die literarische Thätigkeit Procházkas wird sogar wirklich vortrefflich und in ihrem vollen Wert sehr schön gewürdigt und dargestellt. — Die Ausstattung des Büchleins ist sehr zu loben; zahlreiche beigegebene Notenbeispiele erleichtern das Verständnis des vom Verfasser Gesagten und machen die Lektüre des Büchleins ebenso angenehm wie erspriesslich.

Dr. Egon von Komorzynski.

MUSIKALIEN

53. E. Jaques-Dalcroze: op. 50. Concerto pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. op. 49. Nocturne pour Violon avec accomp. d'Orchestre. Reduction avec accomp. du Piano. op. 53. Fantasia appassionata pour Violon avec accomp. du Piano. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.
54. E. E. Taubert: op. 63. Quartett in d-moll für zwei Violinen, Viola und Cello. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
55. Paul Juon: op. 22. Sextett für zwei Violinen, Bratsche, zwei Violoncelle und Klavier. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.
56. Robert Hermann: op. 9. Quartett f-moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Verlag: Friedr. Hofmeister, Leipzig.
57. J. W. Kersbergen: op. 4. Sonate voor Piano en Viol. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
58. Dirk Schäfer: op. 4. Sonate voor Viol en Piano. Ebenda.
59. Wilhelm Berger: op. 70. Dritte Sonate g-moll für Klavier und Violine. Verlag: Karl Simon, Berlin.
60. Wilhelm Berger: op. 69. Trio g-moll für Violine, Bratsche und Violoncell. Partitur und Stimmen. Ebenda.
61. Karl Reinecke: op. 249. Trio c-moll für Violine, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
62. C. Piltz: Zwei Stücke für Violine mit Pianofortebegleitung (No. 1. Ständchen, 2. Perpetuum mobile). Verlag: Hercules Hinz, Altona.
63. Charles Schatz: op. 28. II. Duo concertant pour deux Violons avec accompagnement de Piano. op. 29. III. Concertino pour Violon avec accomp. de Piano. op. 30. Six Morceaux de Salon pour le Violon seul ou avec accomp. de Piano. Ebenda.

53. Als ich vor Jahresfrist das damals noch ungedruckte Konzert von Jaques-Dalcroze von Marteau hinreissend spielen gehört hatte, habe ich in der „Musik“ (Jahrg. I S. 263) es eine der interessantesten Kompositionen genannt, die mir neuerdings begegnet seien. Nachdem mir nunmehr die Partitur vorliegt, sowie die Solostimme mit Klavierbegleitung, kann ich mein damaliges Urteil nur aufrecht erhalten; ja, es will mir fast scheinen, als ob der Komponist sehr zum Vorteil des Werkes die früher zu starke Instrumentation jetzt auf das richtige Mass reduziert habe; im Orchester liegt nämlich, wenn auch die Solostimme gar nicht stiefmütterlich bedacht ist, häufig doch der Schwerpunkt; auch erscheint mir die Orchesterbehandlung oft geradezu genial; famos sind besonders die Trompeten und das Schlagzeug behandelt. Aber gerade diese Art der Orchesterbehandlung wird einer grösseren Verbreitung des Werkes hinderlich sein; denn der Komponist verlangt ein ausgezeichnet geschultes und voll besetztes Orchester, in welchem auch die Harfe gut besetzt sein muss. Von einer öffentlichen Aufführung nur mit Klavierbegleitung möchte ich entschieden abraten, so trefflich auch der Klavierauszug gemacht ist; namentlich die Fuge im ersten Satz käme gar nicht zur Geltung; am ehesten liesse sich noch der langsame, m. E. bedeutendste Satz mit Klavier ausführen. Wie dem aber auch sei, kein besserer Geiger möge versäumen, sich mit diesem auch in technischer Hinsicht sehr interessanten Konzert bekannt zu machen; es lohnt vollauf die nicht geringe Mühe des Studiums. Dass Tempo-, Takt- und Rhythmus-Wechsel darin eine grosse Rolle spielen, sei schliesslich noch erwähnt. Weit weniger kann ich mich mit dem mir zu sentimental gehaltenen Nocturne befreunden; schrecklich finde ich die Quintenstellen in der Begleitung gegen

den Schluss; möglich, dass das Stück mit Orchester wesentlich gewinnt. Weit interessanter und an Kühnheit der Harmonieen und Gedanken das Konzert mitunter noch überbietend ist die Phantasie, deren geistiger Inhalt nicht auf der Oberfläche ruht. Merkwürdigerweise hat der Komponist eine Abkürzung vorgesehen, die das Werk seiner vielleicht schönsten Stelle berauben würde. Vieles wird immer bizarr anmuten; übrigens hat es der Komponist gar nicht nötig, gesucht geistreich zu sein.

54. Der Komponist, der den Quartettspielern schon manche schöne Gabe, vor allem das Quartett in fis-moll op. 56 mit dem reizenden Finale geschenkt hat, hat mit diesem neuen Werk, auf das ich in der „Musik“ Jg. I S. 1124 bei Gelegenheit einer Vorführung aus dem Manuskript schon hingewiesen, wieder den Beweis geliefert, dass er ungemein klar, geschickt und melodienreich zu schreiben versteht. Es ist ein wahres Vergnügen die Partitur zu lesen; spielt man aber das Werk, so erfreut es durch seine Klangschönheit. Breite Melodien bringt der erste durch seine Struktur hervorragende Satz, innige Empfindung spricht aus dem Larghetto; eine prächtige Kantilene enthält das Trio des Scherzos. Das Finale wird durch eine Art Phantasie, in welcher der ersten Geige eine ausdrucksvolle, vornehme Melodie zugeteilt ist, eröffnet, daran schliessen sich feine Variationen über ein gehaltvolles Thema.

55. Als ich im 2. Februarheft des vorigen Jahrgangs die bis dahin erschienenen Kammermusikwerke von Paul Juon besprach, gab ich zum Schluss der Hoffnung Ausdruck, recht bald wieder von einem neuen Werk dieses hochbegabten Komponisten berichten zu dürfen, das wieder einen Fortschritt bedeute. Diese Hoffnung ist völlig in Erfüllung gegangen. Das mir vorliegende Sextett ist durchweg das Werk eines reifen, vornehmen und gedankenvollen Künstlers, der zudem das technische Rüstzeug des Komponisten meisterhaft beherrscht. Der sehr gehaltvolle feierliche und ernste erste Satz (Moderato $\frac{3}{4}$) hat manchen Brahms'schen Zug, besonders das zweite Thema ist brahmsisch erdacht, ohne jedoch irgendwie entlehnt zu sein; mir ist das erste kraftstrotzende Thema aber lieber, an das sich ein sehr gefälliges Seitenthema anschliesst; ungemein lieblich wirkt das zweite Seitenthema, das ganz zart von den Streichinstrumenten gebracht wird. Sehr gelungen ist die Überleitung zum 2. Teile und die Durchführung; eine mächtige Steigerung bringt die kurze Coda. Wunderbare Feinheiten enthält der darauf folgende Variationensatz; das Thema ist von einer bezaubernden Einfachheit; als Variation gilt auch das Menuett und Intermezzo; namentlich das Trio des Menuetts ist überaus gelungen; jede einzelne Variation ist ein kleines Kabinettstück. Das Finale könnte in seiner durchsichtigen Klarheit als ein Werk Kiels gelten; die Themen sind sehr plastisch; das reizende Thema bei Buchstabe C und G (I. Violine begleitet vom Piccicato der übrigen Streicher) zeigt, dass der zu einem Deutschen gewordene Komponist seine russische Heimat nicht vergessen hat. Famose Klangeffekte bietet die Verwendung der beiden Cellis. Das Werk dürfte überall grössten Beifall finden.

56. Seit langem ist mir kein so interessantes Werk begegnet wie dieses Klavierquartett, das wohl das modernste Werk dieser Gattung ist und alles herkömmliche Rüstzeug der Kammermusik beiseite lässt. Wie Richard Strauss das Orchester, Hegar den Männergesang in andere neue Bahnen gelenkt hat, so sucht Hermann solche auch für die Kammermusik zu finden. Wohl zerfällt sein Quartett in 4 Sätze, aber von diesen ist nur der dritte, ein reizendes Intermezzo, allenfalls einheitlich zu nennen, die übrigen Sätze bestehen aus allen möglichen im Takt, Tempo, Rhythmus verschiedenen Sätzchen, die ziemlich äusserlich zu einem Ganzen zusammengeschweisst sind. Sehr kühn ist Hermann auch in der Harmonik, mitunter sogar bizarr. Sein Gedankenreichtum ist ausserordentlich, seine Themen sind oft von schönster Plastik. Gediegenen Spielern, die nicht gleich ob

dem vielen Ungewöhnlichen, namentlich des ständigen Tempo- und Taktwechsels, ausser sich geraten, sei dieses Werk angelegentlichst empfohlen.

57. Diese dreisätzige Sonate, die im Geiste Schumanns und Brahms' konzipiert ist, nimmt durch den Ernst ihrer Tonsprache und ihre treffliche Schreibweise sehr für sich ein. Im ersten Satz ist es namentlich das Seitenthema, das nachhaltig fesselt. Der langsame Satz bringt eine edle keusche Melodie, die von der Geige und dem Klavier gemeinsam vorgetragen wird und besonders wirkungsvoll ist, wenn nach dem Mittelteil der Violine die Unterstimme zugeteilt ist. Auch in dem rhythmisch interessanten Schlusssatz, in den gegen das Ende das erste Thema des ersten Satzes hineingezogen ist, ist das zweite Thema das packendere.

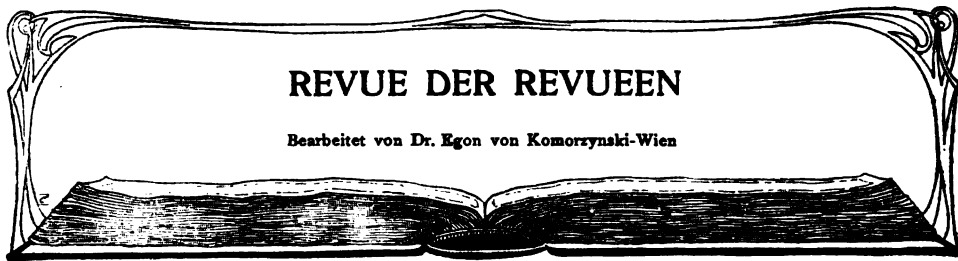
58. Auch diese viersätzige Sonate, deren Scherzo am wenigsten bedeutend ist, erweckt eine sehr günstige Meinung von dem Talent des jungen Komponisten, der seine Anregungen ausser bei Schumann und Mendelssohn auch bei Wagner holt. Ein frischer Zug geht durch den ersten melodiosen Satz, eine herrliche Melodie herrscht im Adagio, dessen Mittelteil ein Trauermarsch bildet, geist- und schwungvoll ist das nicht leichte Finale.

59. Diese viel Eigenartiges enthaltende Sonate gehört entschieden zu den besten Werken des unermüdlich schaffenden Komponisten und auch zu den besseren Violinsonaten, die wir haben. Aus dem ersten Thema des ersten Satzes lugt leider das Trio des Chopinschen Trauermarsches heraus. Von grosser Innigkeit ist der langsame Satz, der übrigens in einer Separat Ausgabe zu haben ist. Im Scherzo steckt origineller Humor. Ein grosser Zug ist den Ecksätzen nicht abzusprechen. Tüchtige Spieler haben in dieser Sonate Gelegenheit, sich in musikalischer und technischer Hinsicht zu bewähren. 60 und 61. Wenn man bedenkt, wie herrliche Streichtrios uns Beethoven geschenkt hat, so erscheint es ganz wunderbar, dass diese Musikgattung so wenig gepflegt worden ist; abgesehen von ziemlich wertlosen Produkten aus den 40—60er Jahren des vorigen Jahrhunderts haben sich nur R. von Perger und Herzogenberg mit Glück als Komponisten von Streichtrios versucht. Zu ihnen sind neuerdings noch W. Berger und der Leipziger Altmeister Reinecke getreten, ersterer mit einem frisch empfundenen liebenswürdigen Werk, das jeder gern hören und spielen wird; letzterer mit einer Tonschöpfung, in welcher der Ernst des Lebens seine musikalische Illustration gefunden hat. Bergers Trio, in dem alle 3 Instrumente sehr dankbar behandelt sind, bietet im ersten Satz ein hübsches Idyll, der zweite bringt reizvolle Variationen über ein marschartiges Thema, dessen Mollvariation in Fugengewand gekleidet ist, das auch für das prächtige Scherzo Verwendung findet. Der Schlusssatz, der eine längere rezitativische langsame Einleitung aufweist, erinnert in seiner anmutigen Naivität an Vater Haydn. Erstaunlich, dass Reinecke trotz seiner 80 Jahre noch ein Werk geschaffen hat, dessen kontrapunktische Arbeit dem Gedankeninhalt nicht überlegen ist. Grosszügigkeit weisen die beiden Ecksätze auf; sie zeigen auch, wie prächtige Wirkungen mit den drei Instrumenten erzielt werden können. Im zweiten (Variationen) Satz ist die Durchführung ausgezeichnet. Die etwas düstere Stimmung des ganzen Werkes erhält durch den mittleren Teil des Intermezzos einige Sonnenstrahlen. Dieses Trio erfordert gediegene Interpreten.

62. Den vielen Menschen, die an derartiger leichtgewogener Musik Gefallen finden, kann ich mich immer noch nicht beizählen.

63. Zu den Geigern, die, wie früher Jansa, Wichtl u. s. w. für ihre Schüler derartige Literatur, spielbar in der 1. bis 3. Lage, zusammenzimmern, gehört auch Herr Charles (sic!) Schatz; einen Schatz von musikalischem Geschmack werden die, welche diese Stücke spielen müssen, daraus nicht erwerben, vielleicht aber einige technische Handgriffe. Es wird entschieden zu viel derartige Literatur veröffentlicht.

Dr. Wilh. Altmann.



TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1902, No. 223, 226. — Mit einer Einleitung und Erläuterungen von G. Manz werden mehrere Briefe Richard Wagners an seine Schwester Clara (1807—1875) veröffentlicht. Der erste Brief (Genf, 20. August 1858) behandelt Wagners Verhältnis zu seiner Frau Minna und zu Mathilde Wesendonck. Es heisst da etwa: „Was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minnas Seite, trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens, auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedre fern hält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt . . . Ihre Grösse bestand nun darin, dass sie stets ihren Mann von ihrem Herzen unterrichtet hielt und ihn allmählich bis zur vollsten Resignation auf sie bestimmte. Mit welchen Opfern und Kämpfen dies nur geschehen konnte, lässt sich leicht ermessen: was ihr diesen Erfolg ermöglichte, konnte nur die Tiefe und Erhabenheit ihrer von jeder Selbstsucht fernen Neigung sein.“ In ausführlicher Weise bekennt Wagner des weiteren, wie Minna durch blinde Eifersucht ihn zwang, auf das Gute, das Mathildens Liebe ihm gewährte zu verzichten. Er sagt: „nie hatte Minna eine solche Veranlassung, sich der Würde, meine Frau zu sein, werter zu zeigen, als jetzt, wo es galt, mir das Höchste und Liebste zu erhalten; es lag in ihrer Hand, zu zeigen, ob sie mich wahrhaft liebe. Aber, was solche wahrhafte Liebe ist, begreift sie nicht einmal, und ihre Wut reisst sie über alles hinweg!“ — No. 226 enthält zwei grosse Briefe (Luzern, 7. IV. 59 und Biebrich, 2. VI. 62), über die ich, da die Schriftleitung die „Veröffentlichung von Auszügen“ nicht bedingungslos gestattet, nur sagen kann, dass der erste, in der Arbeit am dritten Tristanakt geschrieben, wieder Wichtiges über Minna enthält; im zweiten ist Wagner über sie geradezu verzweifelt.

SÜDWESTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Frankfurt) 1902, No. 14. — In seinem Aufsatz „Moderne Kapellmeister“ feiert Max Marschalk, Nikisch und Weingartner, die beiden Dirigenten, die nunmehr seit einer Reihe von Jahren im Mittelpunkt des Berliner Musikinteresses stehen, als „zwei jeder in seiner Art hervorragende Könner“ und als „Männer modernster Richtung und modernsten Empfindens“. Er vergleicht Nikischs äusserliche Ruhe und „gebändigtes Temperament“ mit Weingartners „Ungestüm eines äusserlich drastisch-markierten Temperamentes“ und findet als Ähnlichkeit dies: „Sie sind Meister und alle gehorchen ihnen. Das haben sie miteinander gemein, miteinander und mit jenen alten vierschrötigen deutschen Kapellmeistern, von denen Wagner mit so grosser Achtung spricht. Die suggestive Kraft ihrer Persönlichkeit giebt sich sofort kund, mit dem ersten Einsatz weiss man: hier herrscht ein Wille, der die vielköpfige Masse des Orchesters in seinen unwiderstehlichen Bann zwingt.“

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT Bd. 3, No. 10—12. — Aus dem Inhalt sind folgende bedeutende Aufsätze hervorzuheben:

zunächst Julien Tiersots sorgfältige Studie „la symphonie en France“; ferner Oskar Fleischers Artikel „Napoleon Bonapartes Musikpolitik“, der nach Feststellung der Ähnlichkeit zwischen Napoleon und Friedrich dem Grossen zu dem folgenden Ergebnis gelangt: „Beide liebten sie und zwar bevorzugten sie vor allem die italienische Musik; beiden war sie eine willkommene Erholung von den Mühsalen des Krieges; beide errichteten der italienischen Oper eigene Heime; beide waren gerade gegen die Musiker von einer sonst nicht geübten überreichen Freigebigkeit; beide versuchten sich in direkten Anregungen und Entwürfen zu Opern und zwar war es ein und derselbe mexikanische Stoff, dort Montezuma, hier Ferdinand Cortez, deren Inszenierung ihnen besonders am Herzen lag. Aber eines scheidet sie tief von einander: Friedrich der Grosse war selbst Musiker von auserlesenem Geschmack und Urteile, während Napoleon der Technik und dem Wesen der Musik im Grunde genommen teilnahmslos gegenüberstand.“ Dann J. G. Prod'homme's Plan eines „Dictionnaire topographique de l'histoire musicale“, das in nachstehende Abschnitte zerfallen soll: a) Archéologie, b) Histoire: institutions musicales, biographie, événements historiques, monuments divers; c) Epoque contemporaine; d) Bibliographie. Endlich ein von J. G. Prod'homme herausgegebener Brief Berlioz' an die Prinzessin Sayn-Wittgenstein (Paris, 16. XII. 54), der sich auf die „Enfance du Christ“ bezieht, und Albert Mayer-Reinachs Bericht „Bayreuth 1902“, der infolge der mangelnden enthusiastischen Färbung sehr lesenswert ist und in die Worte ausklingt: „Versteht es Bayreuth, sich auf dieser Höhe zu halten, ja vielleicht einzelnes noch zu verbessern, so bleibt es ohne Konkurrenz.“

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 3. Bd., Heft 4. — Das stattliche Heft enthält an erster Stelle eine Besprechung der Snoeckschen Musikinstrumentensammlung von Oskar Fleischer. Ausserdem handelt Johannes Wolf über „Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes“ („Wenn auch Luthers Altarweisen aus der Praxis verschwunden sind, in der Geschichte leben sie und bilden mit seinen prächtigen Choralmelodien ein unvergängliches Denkmal für Luther, den Liturgen und Kirchenmusiker“); „Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts“ nennt sich ein Beitrag desselben Autors („Von einer grossen Entwicklung können wir nicht sprechen. Fortschritte machen sich weniger in der Satzweise als in der Notation geltend. Da können wir bis zum Jahre 1377 einen Aufstieg erkennen. Indem die Florentiner aber mit dem übrigen Italien ihre nationale Tonschrift aufgaben, verloren sie auch ihre Eigenart. Ihre Musikübung ging in der französisch-niederländischen Musik unter und erhob sich erst gegen Ende des 15. Jahrh. durch fremde Hilfe zu ihrer zweiten grossen Periode, die sie gegen Wende des 16. Jahrh. erlebte, der Periode der Florentiner Oper“). Das Leben Pierre de Jélyottes, des grossen Sängers Rameaus (1713—1797), behandelt ein mit einem gründlichen Rollenverzeichnis ausgestatteter Artikel J. G. Prod'homme; über die „Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken“ spricht Huani Krohn. Mit theoretischen Fragen endlich beschäftigen sich die Aufsätze: Oskar Chilesotti: „Le scale arabopersiane e indù“; Max Arend: „Das chromatische Tonsystem“ und Horace Wadham Nicholl: „Bachs Non-Observance of some fixed-rules“.

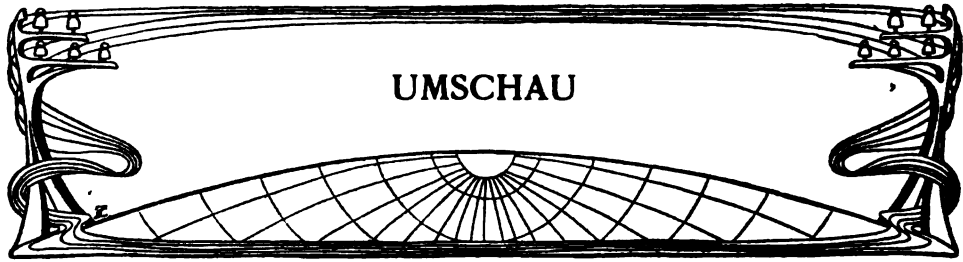
ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1902, 30, 9. — Die zweimalige gleichzeitige Aufführung von Wagnerschen Werken in Bayreuth und in München giebt Dr. Friedrich Haker den Anlass, dem Ergebnis dieser künstlerischen Bestrebungen nachzuforschen. Er stellt mit Einsicht und Umsicht fest, dass Bayreuth einen

eigenen Zauber besitzt, der ihm stets eigen bleiben wird. Aber auch das Prinzregententheater hat Grossartiges geleistet und ist Wagner völlig gerecht geworden. Man braucht die beiden nicht immer zu vergleichen; ein „zweites Bayreuth“ wird in München nicht erstehen. „So dürfen wir mit dem Ergebnis wohl zufrieden sein: Es giebt jetzt in Deutschland zum mindesten zwei Bühnen, die mit den reichsten Mitteln, mit ersten Kräften, in ernster künstlerischer Arbeit die grossen Schöpfungen eines grossen Meisters einheitlich und stilvoll wiedergeben.“

- L'INDÉPENDANCE TONKINOISE** 1902, No. 3388. — Enthält einen interessanten Artikel über die eben vollendete Oper „Jeannine“ (Text von Pierre Larmat, Musik von Gaston Knosp), die im Januar 1903 in Hanoi zur Aufführung kommen soll. Eine Anrufung der Venus im ersten Akt und die schwermütige Stimmung, die über dem vierten Akt liegt, werden unter anderm besonders hervorgehoben.
- NEUE FREIE PRESSE** (Wien) 1902, No. 13691. — Anknüpfend an die traurige Thatsache, dass die berühmte dramatische Sängerin Amalie Materna, Wagners Brünnhilde und Kundry, gegenwärtig ganz mittellos und der Not preisgegeben ist, bespricht Dr. Heinrich Steger die Beziehungen zwischen der Sängerin und Richard Wagner, wobei eine ganze Reihe wertvoller Briefe zum erstenmal zur Veröffentlichung kommt. Wie rührend ist die Erinnerung an die Scene, wo Wagner während ihres Gesangs plötzlich aufsprang mit dem Ruf: „ich habe meine Brünnhilde gefunden!“ In den Briefen nennt sie Wagner seine „Freundin und Kunstgenossin“; er findet kein Ende des Dankes und der Versicherungen steter Dankbarkeit. Und jetzt hat der Amtsdienstler die gepfändeten Brünnhilde-Waffen registriert als: „altes Blech, Wert 4 Kronen“! Die schönste Stelle ist wohl die, wo Wagner wenige Wochen vor seinem Tode schreibt, Amalie Materna sei „wie ein erfülltes Bedürfnis in sein Leben getreten“.
- LIEGNITZER TAGEBLATT** 1902, 4. 10. — Ein Aufsatz Altermanns teilt mit, dass Hektor Berlioz i. J. 1863 in Niederschlesien sich aufhielt; er dirigierte auf die Einladung des Fürsten Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen am 13. April 1863 in Löwenberg ein Konzert, in dem u. a. die Ouvertüren König Lear und Carnaval romain, ferner Bruchstücke aus „Romeo und Julia“ und der ganze „Harold en Italie“ gespielt wurden. Aber auch sonst wurden in den Konzerten der Löwenberger Kapelle Werke von Berlioz aufgeführt, darunter auch Teile aus der Sinfonie fantastique und aus Fausts Verdammnis.
- KÖLNISCHE ZEITUNG** 1902, 2. 10. — Bringt anknüpfend an den jetzt bekannt gewordenen Brief Wagners eine Schilderung seines Verhältnisses zu Mathilde Wesendonck unter dem Titel „Wagner und die Frauen“.
- DORTMUNDER ZEITUNG** 1902, 23. 9. — Das interessante Thema „Musik als Volksbildungsmittel“ behandelt eine Studie von Georg Hüttner. Die leidige Thatsache, dass dem Volk im allgemeinen kein bildender Musikgenuss geboten wird, erklärt der Verfasser durch die gegenwärtige Hast, die das gemütvoll Sichversenken unmöglich macht, und durch den Verlust des Kontakts zwischen Leben und Lied. Andererseits besteht durch das Eindringen der zweideutigen Gassenhauertexte und der Gemeinheiten unserer schamlosen Operette ins Volk ein gewaltiger Krebschaden. Dem könnte nur durch fleissige Verbreitung und Verständlichung der Musik durch Schule und Kirche abgeholfen werden, durch Verbreitung guter Programme, durch eine volkstümliche Bach-Pflege, wie sie z. B. Eisleben besitzt. Dann wird das Musikempfinden, die Fähigkeit aufzunehmen, im Volke erhalten bleiben.
- TÄGLICHE RUNDSCHAU** (Berlin) 1902, 4. 10. — Ein „Aus dem Reiche der Töne“

überschriebener Artikel bespricht die Fabrikation des Polyphons in ihren verschiedenen Stadien. Danach vermag Deutschland heutzutage nicht bloss die Nachfrage nach mechanischen Musikwerken im eigenen Lande zu befriedigen, sondern führt noch für fast zwei Millionen Werke ins Ausland aus. Die Ausfuhr deutscher Musikwerke hatte im Jahre 1901 einen Wert von 1841000 Mark. Die besten Ausfuhrländer sind England, Russland, Österreich, Belgien, Frankreich und die Niederlande.

- DIE ZEIT** (Tagblatt, Wien) 1902, No. 2. — Ausführlich und interessant spricht sich hier Felix Weingartner über den heute so viel behandelten Begriff der „Originalität“ aus. Originalität ist für ihn in der Natur gelegen, nicht etwa in Raffinement, Unnatur, allerhand Blendwerk und Frivolitäten. Willkürlichkeit ist somit das Gegenteil von Originalität und keineswegs mit ihr zu identifizieren. In der Musik ist das unfehlbare Kriterium in der absoluten Notwendigkeit zu suchen, die das Werk gerade so, wie es ist und nicht anders, entstehen liess. Es kommt dabei noch an auf Stil, auf Schönheit und Humor und auf so manches andere, nicht zum mindesten auf die Wahl der Vorbilder, die für die geistige Beschaffenheit des Nachfolgenden fast stets charakteristisch ist.
- MONTHLY MUSICAL RECORD** (London) 1902, No. 382. — Das Heft enthält an erster Stelle einen Bericht über das Worcester Musikfest; ferner spricht Edmondstone Duncan über „Vorreden und Widmungen“, Christina Struthers über „the expression of the minor third“; Rosa Newmarch behandelt das Thema „Schumann in Russland“, S. Marchesi redet über die musikalischen Ereignisse in Frankreich.
- DIE ZEIT** (Wochenschrift, Wien) 1902, No. 418. — Ausgehend von Herbert Spencers neuestem Werk „Acts and contents“ behandelt Dr. Hugo Botsiber das Thema „Herbert Spencer und die Musik“.
- KUNSTWART** 16. Jg., No. 1. — Richard Batka wendet sich gegen „Papierner Musik“; d. h. gegen die unnatürliche, in Studierstubenluft getauchte „Kunst“ gewisser Komponisten, die von der Welt und dem Leben nichts wissen. Im Anschluss an Schumanns Wort: „Sieh dich tüchtig im Leben um wie auch in den übrigen Künsten und Wissenschaften“ zeigt er, wie etwa der Försterssohn Gluck das Walten der Natur erfasst hat und wie naturlos dagegen etwa Goldmarks Heimchengezirp ist. Er sehnt sich nach „Freiluftmusik“ und sieht eines der grössten Ziele in der „Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste des Lebens“.
- MONATSHEFTE FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST** 1902, No. 10. — Einen Beitrag „Zur Geschichte der Pflege des Kirchenliedes im Zeitalter der Reformation“ liefert F. Spitta durch Veröffentlichung der Konstanzer Vorschriften zur Verbesserung der Ordnung der deutschen Schulen von 1540, worin der Pflege des Kirchengesangs grosses Gewicht beigelegt wird.
- DIE WOCHE** (Berlin) 1902, No. 38. — Einem vortrefflich disponierten Aufsatz von Prof. Arno Kleffel, „Volkslied und Volksoper“, entnehmen wir folgenden schönen Gedankengang: Das volkstümliche Element tritt in Deutschland erst im Singspiel des achtzehnten Jahrhunderts zutage; es ist dann Haydn eigen und erreicht in Mozarts Opern seine höchste Blüte. Die erste wirklich deutsche Volksoper ist der „Freischütz“, der mit der fremdstofflichen „Zauberflöte“ die schlichte Natürlichkeit und die klare, anmutige Form gemeinsam hat. Der eigentliche Begründer der Volksoper ist Lortzing: während Webers Musik das Gebiet der Sagenwelt verklärt, greift Lortzing mitten ins Volksleben hinein. Auch Wagner besitzt Volkstümlichkeit, indem er sein eigenes in der Charaktereigentümlichkeit seines Volkes gelegenes Wesen beharrlich durchsetzte.



NEUE OPERN

- Cesar Cui:** *Mademoiselle Fifi* (Text nach Maupassant) betitelt sich eine einaktige Oper, die ihre Uraufführung noch in dieser Saison in Moskau erleben wird.
- Engelbert Humperdinck:** *Die Heirat wider Willen* heisst eine komische Oper des Hänsel und Gretel-Komponisten, die demnächst herauskommen soll. Das Libretto ist nach einem französischen Lustspiel gearbeitet.
- Carl Navrátil:** *Salambo* ist der Titel einer neuen Oper, welche die Wiener Hofoper noch in dieser Saison zur Aufführung bringen wird.
- G. Righetti:** *Quo vadis*. Der Roman von Stenkiewicz ist von dem Veroneser Maestro, dem Direktor der philharmonischen Schule in Terama, zu einer Oper verarbeitet worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Berlin:** Die Intendanz der Königlichen Schauspiele hat eine komische Oper „Anno 1757“ von Professor Bernhard Scholz für das Repertoire des Opernhauses gewonnen. Die Erstaufführung soll im Januar stattfinden. In demselben Monat wird E. von Rezniceks Volksoper *Till Eulenspiegel* erstmalig zur Aufführung gelangen. — Am 17. Dezember, dem Geburtstage Beethovens, findet die 400. Aufführung von *Fidelio* statt.
- Frankfurt:** Die Intendanz hat die deutsche Erstaufführung von Goldmarksieben vollendetem Werke „*Scenen aus Götz von Berlichingen*“ erworben. Die Oper, die in ungarischer Sprache zu Anfang Dezember an der Budapester Königlichen Oper zur Aufführung gelangt, wird am 11. Januar im hiesigen Opernhaue zum erstenmale in deutscher Sprache in Scene gehen.
- Mailand:** Die Wiedereröffnung des „Teatro Lirico“, das von dem Besitzer, dem bekannten Musikverleger Sonzogno, unter grossem Kostenaufwande gänzlich umgestaltet worden ist, fand am 6. November statt. Zur Aufführung gelangte die neue Oper „*Adrienne Lecouvreur*“, deren Libretto dem bekannten Drama von Scribe und Legouvé entnommen ist.
- Wien:** An der Hofoper soll Oscar Nebdals Ballet „*Der faule Hans*“ zur Aufführung gelangen.

KONZERTE

- Berlin:** Der Philharmonische Chor bringt unter Leitung von Siegfried Ochs am 4. Dezember das neueste Werk von Rich. Strauss, einen 16stimmigen a capella-Chor „*Der Abend*“ zur Aufführung.
- Freiburg i. B.:** Das „Süddeutsche Streichquartett“ (Weber, Zeise-Gött, Dr. Thomas, Jackson) veranstaltet in dieser Saison 6 Kammer-Konzerte, in denen u. a. folgende Werke zum Vortrage kommen: Streichquartette:

Beethoven op. 131 cis-moll, Mozart F-dur (Köchel-) No. 590, Brahms op. 51 No. I c-moll, Peter Gast, Manuskript; Klavierquintette: Dvořák op. 81 A-dur, Davidoff op. 40 g-moll, Wolf-Ferrari op. 6; Klavierquartette: Saint-Saëns op. 41 B-dur, Brahms op. 26 A-dur; Klaviertrios: Tschaikowsky op. 50 a-moll; Sonaten: Bossi, I. Klavier-Violinsonate e-moll, Thuille, Cellosonate op. 22.

Monte-Carlo: An Orchesterwerken sind für diese Saison zur Aufführung in Aussicht genommen: 4. Symphonie (f-moll) von Tschaikowsky; Symphonie d-moll von César Franck; „Till Eulenspiegel“ und „Don Juan“ von Rich. Strauss; Nocturnes von Debussy; „Le chêne et le roseau“ von Chevillard; ferner Werke von Dukas, Vincent d'Indy, George Sporek u. a.

TAGESCHRONIK

Anlässlich der Einweihung der neuen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg wurden dekoriert Prof. Dr. Josef Joachim mit dem Stern zum Kronenorden II. Kl., Prof. Dr. Max Bruch mit dem Kronenorden III. Kl., Benno Härtel, Georg v. Petersen und Karl Heymann mit dem Roten Adlerorden IV. Kl. Musikdirektor Max Stange, Leop. Karl Wolf, Kammervirtuose Gantenberg, Frau Anna Schulzen-v. Asten und Frau Elise Breiderhof erhielten den Professorentitel.

An Stelle des verstorbenen Senatsmitgliedes und Komponisten Prof. Heinrich Hofmann ist der von der Genossenschaft der Ordentlichen Mitglieder der Akademie gewählte Komponist Prof. Friedrich Ernst Koch zum Mitglied des Senats der Akademie der Künste in Berlin für den Zeitraum vom 1. November bis Ende September 1903 berufen worden.

Dr. G. Göhler, der ausgezeichnete Dirigent des „Riedel-Vereins“ und des akad. Ges.-Ver. „Arion“ in Leipzig ist zum Nachfolger des im Frühjahr 1902 verstorbenen Hofkapellmeisters Dr. W. Stade in Altenburg ernannt worden. Neben seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister in Altenburg behält Dr. Göhler die Leitung des Leipziger Riedel-Vereins bei.

Wie wir hören, ist als Nachfolger von Alois Schmitt Kapellmeister von Haken zum Dirigenten des Dresdener Mozartvereins gewählt worden.

Zum Custos am Liszt-Museum in Weimar ist nach Müller-Hartungs Rücktritt Hofkapellmeister Dr. Alois Obrist vom Grossherzog ernannt worden. — Die Direktion des Chorgesang-Vereins ist aus eben diesem Anlass in die Hände des Musikdirektors Karl Rörich übergegangen.

Der König von Württemberg hat den ersten Konzertmeister, Prof. Singer, der sich zur Ruhe gesetzt hat, zum Ehrenmitglied der Königl. Hofkapelle ernannt. Der Kaiser von Russland verlieh dem Künstler den Annenorden.

Frau Schumann-Heink erhielt den Titel Grossherzoglich Badische Kammersängerin.

Unser Mitarbeiter Dr. phil. Theodor Kroyer in München hat sich an der dortigen Universität als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Die Probevorlesung Dr. Kroyers behandelte „Die Instrumentalformen des XVII. Jahrhunderts“.

Am 8. November beging Eugen Gura die Feier seines sechzigsten Geburtstages.

Der Kammersänger Prof. Benno Stolzenberg feierte am 7. November das Jubiläum seiner 50jährigen Thätigkeit als Sänger und Gesangsmeister.

Im Hamburger Stadttheater fand aus Anlass der 25jährigen Konzertthätigkeit Willy Burmesters ein Jubiläumskonzert statt.

Hofkapellmeister Henneberg, Dirigent an der Königl. Oper in Stockholm, feierte sein 30jähriges Jubiläum als Orchester-Leiter. Für die Einführung Wagnerscher Musik in Schweden gilt Henneberg als bahnbrechend.

Professor Gotfred Matthison-Hansen, der bekannte dänische Komponist und Orgelkünstler, feierte seinen 70. Geburtstag.

Die im Jahre 1802 gegründete St. Petersburger Philharmonische Gesellschaft, die älteste unter den St. Petersburger Musikgesellschaften, die auch gleichzeitig eine Pensionsanstalt der Witwen und Waisen ihrer verstorbenen Mitglieder ist, beging im November die Feier ihrer hundertjährigen Wirksamkeit.

Die Bukarester Deutsche Liedertafel beging in den Tagen vom 7.—10. November das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens.

Ein grosses internationales Musikfest für Berlin ist anlässlich der Enthüllung und Übergabe des Richard Wagner-Denkmal geplant. Das Fest soll weit über den Rahmen ähnlicher Veranstaltungen hinausgehen und sowohl, was die Dauer anlangt, — es soll, beginnend mit dem 1. Oktober 1903, acht Tage lang währen, — als auch in Bezug auf die Beteiligung aller Nationalitäten der Welt Dimensionen erhalten, wie bis jetzt internationale Musikfeste niemals gefeiert wurden. Es soll eine Riesenhalle gebaut werden, in welcher abwechselnd alle musikalischen Kulturvölker zur Teilnahme herangezogen und wobei dieselben die nationale Eigenart ihres Musiklebens zum Ausdruck bringen werden. Der Erbprinz und die Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen haben sich bereit erklärt, dem Ehrenpräsidium des internationalen Ehrenausschusses beizutreten, der sich für dieses Musikfest gebildet hat.

Die nächste Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins findet vom 12. bis 16. Juni 1903 in Basel statt.

Ausser dem Plan zu dem letzten der „Vier Evangelien“ Gerechtigkeit hat Zola den Text zu einer neuen Oper hinterlassen, den Frau Zola Alfred Bruneau zur Komposition übergeben hat.

In Weimar ist durch Konzertmeister Rösel eine Vereinigung für volkstümliche Pflege der Kammermusik gegründet worden.

Prof. Emil Sauer will für die Dauer seines Wirkens am Wiener Konservatorium für die Meisterschule eine Prämienstiftung von 800 Kr. errichten, die den Namen „Nikolaus Rubinstein-Preis“ führen soll.

Ein „Allgemeiner russischer Musiker-Verband“ ist im Entstehen begriffen. Die neue Organisation will sich den „Allgemeinen deutschen Musiker-Verband“ zum Vorbild nehmen.

Ein Ausschuss in Halle a. S. erlässt einen Aufruf, in dem er alle Freunde des deutschen Volksliedes um Unterstützung bittet, die verfallene, auf dem Friedhofe zu Halle-Giebichenstein gelegene Grabstätte des am 25. November 1752 geborenen Komponisten und Begründers des deutschen Volksliedes Joh. Friedr. Reichardt, erneuern zu lassen. Wir bringen in diesem Heft den Schluss eines Aufsatzes von Dr. Pauli, in dem auf die Bedeutung Reichardts eingehend hingewiesen wird.

Auf Anregung des in „Musik II Heft 1“ erschienenen Artikels von Paul Marsop „Der Musiksaal der Zukunft“ soll in einem der nächsten grossen Hoftheater-Konzerte in Altenburg, der in diesem Aufsatz gemachte Vorschlag, den Zuschauerraum während des Konzerts zu verdunkeln, praktisch erprobt werden.

Der Prozess des Komponisten Victor Herbert gegen den „Musical Courier“ in New York wegen Verleumdung ist zu Gunsten des Klägers entschieden worden. Das Gericht sprach Herbert eine Entschädigung von 15000 Dollars zu. Der „Musical Courier“ hatte behauptet, dass Herberts Kompositionen Originalität vermissen liessen und nur als Kopien der Werke anderer Komponisten gelten könnten.

Zum 6. Jahrgang des Deutschen Bühnen-Spielplans, der auf Veranlassung des deutschen Bühnen-Vereins ins Leben gerufen wurde (Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig), ist ein besonderes Registerheft erschienen, aus dem sofort ersichtlich ist, wie oft jedes musikalische oder dramatische Werk in der Spielzeit 1901/02 insgesamt und an den einzelnen Bühnen aufgeführt wurde, und wo Ur- und Erstaufführungen stattgefunden haben. Nachstehend bringen wir einen kurzen Auszug aus diesem Register über die am meisten aufgeführten Opern: Adam, Der Postillon von Lonjumeau, 73. Aufführungen, d'Albert, Die Abreise 23, Auber, Fra Diavolo 96, Beethoven, Fidelio 154, Bizet, Carmen 297, Boieldieu, Die weisse Dame 87, Charpentier, Louise 88, Donizetti, Die Regimentstochter 108, Enna, Das Streichholzmädel 23, Flotow, Martha 190, Goldmark, Die Königin von Saba 31, Gounod, Margarete (Faust) 212, Halévy, Die Jüdin 83, Humperdinck, Hänsel und Gretel 156, Kienzl, Der Evangelimann 66, Leoncavallo, Der Bajazzo 174, Lortzing, Undine 217, Waffenschmied 155, Wildschütz 95, Zar und Zimmermann 190, Maillart, Das Glöckchen des Eremiten 92, Marschner, Hans Heiling 54, Mascagni, Cavalleria rusticana 249, Meyerbeer, Die Afrikanerin 72, Die Hugenotten 120, Der Prophet 55, Robert der Teufel 36, Mozart, Don Juan 102, Figaros Hochzeit 150, Die Zauberflöte 173, Nessler, Der Trompeter von Säckingen 114, Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor 143, Offenbach, Hoffmanns Erzählungen 96, Rossini, Der Barbier von Sevilla 105, Wilhelm Tell 47, Saint-Saëns, Samson und Dalila 85, Smetana, Die verkaufte Braut 44, Strauss, R., Feuersnot 26, Thomas, Mignon 220, Verdi, Aida 128, Othello 57, Rigoletto 63, Troubadour 238, Violetta (La Traviata) 58, Wagner, Der fliegende Holländer 194, Götterdämmerung 78, Lohengrin 297, Die Meistersinger von Nürnberg 138, Das Rheingold 105, Rienzi 33, Siegfried 89, Tannhäuser 268, Tristan und Isolde 59, Die Walküre 162, Weber, Der Freischütz 243, Oberon 58, Weingartner, Orestes 11, Weis, Der polnische Jude 105, Zoellner, Die versunkene Glocke 70, Der Überfall 29.

TOTENSCHAU

J. B. Colyns, Violinprofessor am Brüsseler Konservatorium, ist 68 Jahre alt gestorben. Er war Schüler von de Beriot und unternahm in seiner Jugend zahlreiche Konzertreisen mit Erfolg. Als Lehrer genoss er grosses Ansehen und hat eine Menge vorzüglicher Geiger ausgebildet. Auch als Komponist war er thätig: er schrieb Violinstücke und 2 komische Opern Sir William und Capitaine Raymond.

In Hamburg starb am 4. November die Hofpianistin des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha Frau Dora Burmeister-Petersen.

Im 81. Lebensjahre starb am 14. November der königl. Pianofortefabrikant Geh. Kommissionsrat Wilhelm Biese in Berlin. Sein unermüdlicher Fleiss, seine Energie und Arbeitsfreudigkeit haben dem Verstorbenen, der sich aus kleinen Anfängen emporgearbeitet hatte, seine bedeutenden industriellen Erfolge erringen helfen.

In Genf starb Henri Giroud von St.-Croix, in der welschen Schweiz bekannt als volkstümlicher Liederkomponist. Giroud war auch Verfasser der Davel- und Pestalozzi-Kantaten.

II. 5.

24



KRITIK

OPER

AACHEN: Der Aachener geht trotz des prächtigen, von Seeling umgebauten Theaters nicht gern ins Schauspiel. Direktor Schrötter musste daher auf dem Gebiet der Oper mit Hochdruck arbeiten. So gingen Undine und die Jüdin, der Zar und der arme Jonathan, Hans Heiling und der fliegende Holländer zwar etwas eilig frisiert, aber im ganzen einwandfrei über die Bretter. Hans Heiling ging leider wegen unzureichender Besetzung ohne Eindruck vorüber; dafür hielt sich das Publikum schadlos an dem Gastspiele der Frau Sigrid Arnoldson (Mignon und Carmen).
Jos. Liese.

BRÜNN: Seit der Wirksamkeit Dr. Rottenbergs an unserer Bühne wurde die Oper von den Direktionen immer etwas stiefmütterlich behandelt. Man schien in ihr einen Luxus zu erblicken, der grosse Kosten verursachte und dabei verhältnismässig wenig einbrachte. Direktor Lechner scheint sich nun eines besseren besonnen zu haben, denn seit Beginn dieser Saison beherrscht die Oper den Spielplan. Es wurden einige tüchtige Kräfte neuengagiert, der Personalstand vergrössert, kurz es ist neues Leben in unser Opernwesen gekommen, wozu der Gewinn eines tüchtigen Regisseurs, des Herrn Hutter, nicht wenig beigetragen hat. Bisher hat dieses Spieljahr ein bemerkenswertes Ereignis gebracht, nämlich die erste vollständige Aufführung der Nibelungen-Tetralogie unter Kapellmeister Veith. Erwähnen möchte ich noch eine Neueinstudierung der „Nachtwandlerin“ Bellinis. Da uns die Theaterleitung die Erstaufführungen von Hugo Wolfs „Corregidor“, Charpentiers „Louise“ und eine Wiederaufnahme von Delibes' leider so selten gespielter Oper „Der König hat's gesagt“ versprochen hat, so dürfte sich das Theaterjahr auch weiterhin recht anregend gestalten.

Siegbert Ehrenstein.

BRÜSSEL: Die neue Oper die Meeresbraut von Jan Blockx, die bereits im vorigen Jahre im vlämischen Theater in Antwerpen ihre Uraufführung mit sehr grossem Erfolge erlebte, ist nun auch in französischer Übersetzung mit starkem Erfolg am Théâtre de la Monnaie in Scene gegangen. Die Dichtung von dem bekannten vlämischen Dramatiker Nestor de Tière ist ein Meisterstück. In höchst charakteristischer und fesselnder Weise führt er uns Szenen aus dem flandrischen Fischervolk vor. Er zeigt uns den markigen, derben Charakter des Volkes, der, wenn die Leidenschaft ins Spiel kommt, selbst vor der Brutalität nicht zurückschreckt. — Daneben aber auch den biederen gutmütigen Charakter. Und wie ein Faden durchs Ganze zieht sich das edle Gefühl der „Treue bis in den Tod“ der Braut, deren Geliebter auf dem Meere umgekommen. Trotz des Drängens der Eltern, einem um sie werbenden reichen Freier, der ein edler Charakter ist, die Hand zu reichen, stürzt sie sich, durch eine böse leidenschaftliche Nebenbuhlerin bis zum Wahnsinn getrieben, ins Meer. Der erste Akt spielt in einem kleinen Hafen und zeigt in realistischer Weise das Fischervolk mit seinen plumpen Manieren; Schiffe werden beladen, Krevettenfischerinnen erscheinen, die Schiffe hissen die Segel und fahren unter dem Abschiedsjubel des Volkes hinaus aufs Meer. Der zweite Akt spielt in einem vlämischen Fischerhaus und der dritte in den Dünen mit Prozession und Einsegnung des Meeres als Schlusseffekt. — Ein Komponist, der die Gebräuche und die Seele des Volkes von Grund aus kennt, kann sich keinen schöneren Stoff wünschen. Jan Blockx, der Direktor des vlämischen Konservatoriums in Antwerpen, hatte bereits mit seiner

„Herbergsprinzessin“ (von dem gleichen Dichter, und auch dem vlämischen Volksleben entnommen) einen grossen Treffer gemacht, namentlich durch famose Volksscenen und geschickt verwendete vlämische Volksweisen. Beides ist ihm auch in der „Meeresbraut“ wieder geglückt. Seine Musik weiss sich der Situation geschickt anzupassen, trifft den Volkston meist glücklich, und durch die Volksscenen erreicht er schöne Steigerungen. Dagegen fehlt ihm der geniale Funke, der zu Herzen gehende Ton. Das Orchester ist meist „kurzatmig“, man wünscht ihm etwas „unendliche Melodie“, und den dramatischen Stellen fehlt es an innerer Steigerung, edlem Feuer. Das Ganze ist eine sehr geschickte Mache, an der der Dichter das grösste Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf. Die Aufführung (Solisten, Chöre und Orchester) ist erstklassig. Ein besonderes Lob verdient die Direktion und Regie, die das Ganze mit feinstem künstlerischen Verständnis für das Lokale, für die Sitten und Gebräuche des vlämischen Volkes, für die landschaftlichen Reize des schönen Flandern geregelt haben. — Ein grosser künstlerischer Genuss war die Wiederaufführung von Tristan und Isolde. Das Orchester unter Dupuis entwickelte eine Schönheit des Klanges, wie ich sie nirgends, selbst in Bayreuth, nicht gehört habe. Herr Dalmores als Tristan hat gegen früher bedeutende Fortschritte, was dramatischen Ausdruck anbelangt, gemacht. Isolde sang Madame Litvinne vortrefflich, nur die Höhe ihrer Stimme wird etwas scharf.

Felix Welcker.

BUDAPEST: Direktor Mader hat nunmehr seine erste Novität herausgebracht: des jungen böhmischen Komponisten Karl Weis Volksoper „Der polnische Jude“. Der verblüffende Erfolg des Werkes in deutschen Landen liess die Aufführung der Oper hinreichend motiviert erscheinen, es lässt sich somit keineswegs auf das Schuldkonto der Direktion setzen, dass „Der polnische Jude“ bei uns eine hochachtungsvolle Ablehnung erfuhr. Die gar zu wenig individuelle Musik erzielte nur geringe Wirkung, und das Libretto, der bei weitem effektvollere Teil des Werkes, ist unserem Publikum längst von Musteraufführungen im Nationaltheater her bekannt. Was an Applaus gespendet wurde, galt den mitwirkenden Künstlern, vor allen dem meisterhaften Darsteller des Mathis, Herrn Takáts, der in der Partie ein Kabinetstück realistischer Deklamationskunst bot. Neben ihm sind Frl. Kaczér und die Herren Hegedüs, Kertész und Kornay mit Lob zu nennen. Bis zur Fertigstellung der nächsten Novität: Goldmarks „Scenen zu Götz von Berlichingen“, die anfangs Dezember herauskommen dürfte, sucht die Direktion das Repertoire durch Reprisen und abwechslungsreiche Neubesetzungen interessant zu gestalten. Von Gästen hat uns die Saison bisher bloss den mexikanischen Baritonisten Bernal gebracht, einen musikalischen intelligenten Künstler, der als Rigoletto, Mephisto und Amonasro freundlichsten Eindruck erzielte.

Dr. Béla Diósy.

CHEMNITZ: Unsere Oper zeigt bis jetzt die Physiognomie der vorigen Saison. Unter Otto Grimms und Georg Jarnos trefflicher Leitung ging eine Reihe bewährter, nicht alternder Inventarstücke, — Figaros Hochzeit, Fidelio, Troubadour, Waffenschmied, Evangelmann u. s. w., — in Scene. Einen besonders Erfolg ergastierte sich Erika Wedekind als „Mignon“.

Oskar Hoffmann.

DESSAU: Der Lebende hat Recht. So tief die Trauer um den am 8. August verstorbenen Hofkapellmeister Dr. Klughardt auch war — sein Nachfolger hat die Gunst des Publikums im Fluge gewonnen. Vergessen wird August Klughardt in Anhalt so bald nicht werden. Dazu war er doch zu sehr die Seele unseres Kunstlebens. Was er als Dirigent und feinsinniger Kammermusiker, was er als Leiter unserer besten Chorvereinigung sowie der glanzvollen Anhaltischen Musikfeste fast ein Menschenalter hindurch geleistet hat, das verbürgt ihm ein dauerndes Gedächtnis. In der Wahl seines Erben am Dirigentenpult bewies die herzogliche Intendanz eine glückliche Hand. Der

noch nicht dreissigjährige Münchener Franz Mikorey, der zuletzt unter Mahler in Wien amtierte, führte sich zur Eröffnung der Saison mit einer gediegenen „Lohengrin“-Aufführung vielversprechend ein. Inzwischen hat er uns, insbesondere mit der abgerundeten Interpretation der „Meistersinger“, den untrüglichen Beweis erbracht, dass er der Situation völlig gewachsen ist. Mikorey neigt als Dirigent dem modernen Subjektivismus zu; er verbindet mit einem feurigen Künstlertemperament den instinktiven Spürsinn für alle Klangeffekte (im guten Sinne) der Partitur. — Als Novität soll demnächst — „Mignon“ von Thomas in Scene gehen.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Nach dem hastigen Tempo der Erstaufführungen ist jetzt eine kleine Pause eingetreten, die dem Personale und dem Publikum gleich wohlthätig ist. Aber über eine „Neuheit“ ziemlich alten Datums giebt es doch zu berichten; am 31. Oktober ging das hier noch unbekannte Glucksche Schäferspiel „Die Malenkönigin“ erstmalig in Scene und fand in der Bearbeitung von N. Fuchs bei trefflicher Wiedergabe eine so warme Aufnahme wie in den anderen Städten, deren Musikfreunde sich bisher an diesem anmutigen, harmlosen, aber den späteren Gluck doch schon bisweilen veratenden Werkchen erfreuen durften. Dem „Fall Anthes“, der in den letzten Wochen genug Staub aufgewirbelt hat, an dieser Stelle eine Besprechung angedeihen zu lassen, kann naturgemäss nicht meine Absicht und Aufgabe sein. Nur soviel sei gegenüber mannigfachen Gerüchten betont, dass die Generaldirektion der Hoftheater in der Behandlung dieser heiklen Angelegenheit auch nicht der leiseste Vorwurf treffen kann, dass vielmehr Graf v. Seebach in seinem Bestreben, dem fahnenflüchtigen Tenoristen goldene Brücken zum Rückzuge zu bauen, bis an die Grenze der Möglichkeit gegangen ist. Da wir übrigens in Herrn Burrian einen in allen Sätteln gerechten erstklassigen Tenoristen gewonnen haben, und die jüngeren Tenöre in stetiger Arbeit ihr Repertoire erweitern, so wird die Flucht des Herrn Anthes hier weit weniger empfunden, als er es sich vielleicht gedacht hat. Als Carmen debütierte eine Amerikanerin, Fräulein Applegate, mit grossem äusseren, von der Kritik freilich mehr oder weniger stark bestrittenem Erfolge. Die junge Dame hat Theaterblut und eine besonders in der Tiefe ausgiebige Altstimme, ist aber gesanglich noch bei weitem nicht bühnenfähig und bedarf auch darstellerisch noch sehr der Schulung ihres unverkennbaren Talentes.

F. A. Geissler.

ESSEN: Da Flotows wieder ausgegrabene Indra nicht zog und Zoellners Überfall-Oper ebenso wenig, verlegte sich das Stadttheater auf die bekannteren Werke. Gasparone wurde hervorgesucht und selbst der Trompeter von Säckingen. Aber auch der blies die Leute nicht ins Theater hinein. Eine schöne Meistersinger-Aufführung gab's bei halb leerem Hause und ein so reizendes Werk wie Hoffmanns Erzählungen von Offenbach vermochte es ebenfalls nicht, volle Häuser zu erzielen. Es sind halt schlechte Zeiten, nicht bloss bei der Industrie. Die alten, beliebten Kräfte des Theaters sind z. T. nicht mehr hier und die neuen besitzen noch nicht die rechte Sympathie, einen Schlager, zu dem die Leute laufen, giebt's auch nicht, und so fehlt das richtige Interesse im Publikum. Vielleicht bringt der Siegfried, der nächstens zum ersten Male erscheinen soll, hierin eine Wandlung zu stande.

Max Hehemann.

GENF: Die Vorstellungen haben mit Faust, von Gounod, Manon, von Massenet, Carmen, von Bizet, Mireille, von Gounod, Lackmé, von Delibes, nebst einigen Operetten, begonnen. Luise, von Gustave Charpentier, wird eine der nächsten Novitäten sein. Zu erwähnen ist noch, dass das Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Josef Lauber ganz vorzüglich ist.

Prof. H. Kling.

HAMBURG: Ein durchgefallener Bariton — nomen est odiosum — ein kassenfüllendes Ge-c-ter Bötels, fünf Wiederholungen von Berlioz' „Damnation de Faust“ und in Vorbereitung „Theodor Körner“ von den Italienern Gebrüder Donandy — voilà tout.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: In der Königl. Oper fanden zwei interessante Gastspiele statt. Das eine brachte uns einen der besten „Beckmesser“, Herrn Wiedey aus Weimar, der in der „Meistersinger“-Aufführung allgemeines Interesse hervorrief, während das andere sich um ein Engagementsgastspiel um das durch Herrn Holldacks bevorstehenden Fortgang frei werdende Heldenenorfach handelte. Herr Trostorff, der Bewerber um dieses Fach, kann eine schöne schlanke Erscheinung und eine biegsame Stimme in die Wagschale werfen. Doch ist die Stimme für einen Heldenenor zu weich und für unser grosses Haus kaum ausreichend. Sein „Lohengrin“ war im übrigen eine hübsche Leistung.

L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Grossherzogl. Hoftheater lebt in seinen Opernaufführungen noch in der Periode der Wiederholungen, die indes dadurch wertvoll wurde, dass sie uns unter Felix Mottis hinreissender Leitung „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Götterdämmerung“ in teilweise vollkommener Wiedergabe bescherte. Von den anderen Aufführungen ist die der 100. Wiederholung von „Zar und Zimmermann“ lediglich aus musik-statistischen Gründen anzuführen.

Albert Herzog.

KÖLN: Endlich mal wieder eine neue Oper, die Interesse beanspruchen darf und nicht die Eintagsfliege als Schutzmarke trägt! Am 9. November erzielte die Uraufführung von „Andreas Hofer“, Volksoper in 4 Akten von Emanuel Moór, Text nach einem Plan des Komponisten von L. v. Ferro, im neuen Stadttheater starken Erfolg. Hier die an das bekannte Geschichtliche sich anlehenden Grundzüge der Handlung: Die letzte Rücksprache für das Rendezvous am Iselberg wird, nachdem ein kaiserlicher Bote die Aufforderung zum Kampfe gegen die Franzosen überbracht hat, zwischen Hofer und seinen Freunden in der Wirtsstube des Sandhofs zu Passeier gepflogen; dann sehen wir die tapferen Tiroler in der Schlacht, da diese sich zum Siege wendet, und die Übergabe des Degens eines Parlamentär-Offiziers an Hofer; es folgt das Siegesfest vor der Hofkirche zu Innsbruck und daran anschliessend der Empfang der Nachricht, dass Kaiser Franz von Österreich die treuen Kämpfer schmählich preisgibt und das erneute Kampfesgelöbnis Hofers; der letzte Akt bringt den Verrat des flüchtigen Helden, auf dessen Kopf die Franzosen einen hohen Preis gesetzt haben, durch den landsmännischen Schurken Raffel und schliesslich Hofers Ergreifung durch die Häscher vor der ihm zum Versteck dienenden Sennhütte auf der Höhe der schneeigen Berge. — Das ist ein richtiges Volksoper-Libretto, das in schlichter und gleichwohl des Schwunges nicht entbehrender Sprache, allerdings auch unter Verzichtleistung auf feinere poetische Ausgestaltung, eine Reihe fesselnder Bilder vorführt und der Komposition eine dankbare Unterlage bot. Eine nebenher laufende Liebesgeschichte wurde offenbar nur geschrieben, um auch rein lyrischer Tonsprache ein textliches Motiv zu geben. Emanuel Moór, der auf verschiedenen Kompositionsgebieten geschätzte deutsch-ungarische Musiker, ist mit vielem Geschick im ganzen und ausgeprägter Begabung für das heroische Element an die Arbeit gegangen. Er beweist zunächst durch die über das Wesen der heutigen Technik mit geklärtem Verständniss verfügende Behandlung des Orchesters, für das er eine interessante Aufgabe geschrieben hat, dass er ein moderner Tonsetzer gemässiger Anschauung ist und dass er die Farben zur musikalischen Illustrierung des ihn offenbar lebhaft anregenden Stoffes wohl zu mischen verstand. Tiefgründigkeit und Schwermut sind weniger Moórs Sache, als impulsiver Gefühlsausdruck und auch leicht hingeworfene Milieu-Skizzierung, die ihm manchmal ganz vortrefflich gelingt. Tragik und Leidenschaft

finden in den Hauptscenen kraftvollen Ausdruck, sowohl im Orchester wie im Munde der Sänger. Neben den vorherrschenden Gesängen rein deklamatorischen Charakters sind die drei wesentlichsten Partien des Hofer (Bariton), der Lena (Hofers junge Hausgenossin, Sopran) und des Raffel (Tenor) mit einigen schönen Duoscenen und ariosen Gesängen ausgestattet; wie vorauszusetzen war, bilden Hofers zündende Reden Hauptmomente und nicht verschwiegen sei, dass ein grosses, halb lyrisches, halb heroisches Duett zwischen Raffel und Lena, der getreuen Freundin der Hoferschen Familie, in wirksam gesteigerter Stimmenführung zum besten der Oper zählt. Hofers Charakterisierung bringt ziemlich spät gegen Ende des ersten Akts, im Augenblick, da der Held den Entschluss zum Kampfe zum unwiderruflichen macht, ein sehr stimmungsvoll gehaltenes Leitmotiv. Auch die Frage nach Melodik ist günstig zu beantworten, während man nach ganz deutschem Empfinden hier und da wegen des deklamatorischen Ausdrucks mit Moór rechten könnte. Für die Chöre hat der Komponist — und das ist gerade bei der Volksoper wichtig — sehr schöne Sachen geschrieben. So verdient denn Emanuel Moórs Werk alle Beachtung der Opernbühnen, wie denn, wohl von ähnlicher Empfindung ausgehend, das Kölner Publikum dem persönlich erschienenen Komponisten seine Sympathien in warmer Weise bezeugte.

Paul Hiller.

LEIPZIG: Während die Oper nur altbewährte Werke wie „Troubadour“, „Oberon“, „Lohengrin“, „Hans Heiling“ und „Meistersinger“ brachte — und diese mit Ausnahme der nicht ganz koloraturfertigen Leonore und der nur an dramatischen Höhepunkten sich voller auslebenden Elsa des Fräulein Jenny Korb in altbekannter Besetzung —, hat es in der Operette eine Novität gegeben und zwar die als komische Oper bezeichnete und in einzelnen Tonstücken auch über Operettenart hinausreichende „Brigitte“ von Andrée Messager. In frischer, von Kapellmeister Findeisen wohl vorbereiteter und geleiteter Aufführung mit Frau Siegmann-Wolff und Herrn Sturmfels in den Hauptpartien wurde das in seiner Handlung mehr Fröhlichkeit als kunstgerechten Aufbau und in seiner Musik mehr Kunst als Heiterkeit bringende lebenswürdige Werk vom Publikum recht freundlich aufgenommen. Im allgemeinen scheint das Interesse der höher gebildeten Kreise sich augenblicklich mehr dem Schauspiel zuzuwenden, in dem auch tatsächlich mehr Neues und das Neue in künstlerisch einwandfreier Reproduktion zu Tage tritt. Das reifere moderne Opernpublikum will musikdramatische Meisterwerke mit jener relativen Vollkommenheit vorgeführt bekommen, die man heute von den mancherlei Festspielen — und von besseren Konzertveranstaltungen her gewohnt ist, und derartige sorgfältig herausgearbeitete Vorstellungen komplizierter Schöpfungen lassen sich mit nur einem Opernensemble und bei vier bis fünf Opernabenden pro Woche garnicht oder doch nur äusserst selten bewerkstelligen. Nur Operndirigenten und Opernregisseure von ganz besonders starker künstlerischer Initiative und Begeisterungsfähigkeit kann es gelingen, einzelne Vorstellungen aus dem Wüste des Opernrepertoires herauszuheben und diese zu übertheatralisch-schönen Bühnenerlebnissen auszugestalten, und das, was hierorts fehlt, sind eben solche leitende Persönlichkeiten, die über das Altgewohnte und — über sich selbst hinauszuschaffen vermögen.

Arthur Smolian.

LIVERPOOL: E. Germans heitere Oper „Merrie England“ hat nun auch hier, ganz angemessen von einer jener herumziehenden Opern-Gesellschaften dargestellt, ihren Einzug gehalten. Germans Spezialität ist das Entdecken und Modernisieren von Melodien aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Aus dem unendlich reichen Schatz von Glee's, Madrigalen, Tänzen versteht er mit seltenem Geschick Edelsteine ans Tageslicht, besser Lampenlicht, zu fördern. Diese Motive eignen sich ganz besonders für ein Sujet, das zur Zeit der Königin Elisabeth spielt, die selbst mit ihrem ganzem Hofstaat, mit ihren Dichtern und Freunden den Mittelpunkt einer — natürlich sehr leicht geschürzten —

Intrigue bildet. Aber es ist eine Operette ohne einen einzigen Walzer; also schon deswegen interessant und anhörensvert.

H. J. C.

LONDON: Die Vorbereitungen für die nächste Spielzeit der Covent Garden-Oper werden trotz der Maskenball-Saison, die jetzt dort im Schwange, ruhig fortgesetzt. Zu den beiden Wagner-Cyklen, die, wie ich schon mitteilte, geplant sind, soll noch ein voller Mozart-Cyklus hinzukommen. Drei der besten deutschen Tenöre sollen für die Wagner-Darbietungen gesichert sein — die Namen werden nicht genannt, aus deutlichen Anzeichen ist aber zu schliessen, dass man Herrn Anthes, der plötzlich von Dresden in die transatlantische Welt sich verpflanzte, hier zu hören hoffen darf. Jean de Reszke wird dagegen der Londoner Oper fernbleiben.

A. R.

PETERSBURG: „Servilia“ von N. Rimsky-Korssakow im Marien-Theater. Das altertümliche heidnische Rom liefert zur Zeit des entarteten Kaisers Nero, mit dem neuentstandenen Christentum grell kontrastierend, uns ein dramatisch höchst dankbares Material, das schon mehrmals die Musiker und Dichter aller Epochen und Nationalitäten verwendet haben. In diese Zeit versetzt uns auch das Drama „Servilia“ des verstorbenen russischen Dichters L. A. Mey, dessen Text Rimsky-Korssakow für seine Oper bearbeitet hat. — Leider liegt dieser poetische Vorwurf der Begabung Rimsky-Korssakowa nicht sonderlich, da die unvergleichliche, merkwürdige Neigung dieses Komponisten zu der Charakteristik des altertümlichen russischen Lebens mit seinen aus der heidnischen Zeit hergebrachten Volksliedern, ebenso wie seine Vorliebe für grelle, phantastische und eigenartige Schilderungen auf dem Gebiet des Märchens und der Sage sich in ihm nicht ausleben kann. Diese Elemente, die sich in seinen beliebtesten Opern: „Pleskauerin“, „Schneewittchen“ und „Mlada“ finden, und ihm seinen Ruhm erworben haben, fehlen in dem Libretto der Servilia gänzlich, ausser einer kleinen Scene bei der Zauberin Locusta (IV. Akt), in der sich die Musik durch die äusserst geschickte Anwendung des unsichtbaren Gespenster-Chores und durch die wundervolle Instrumentation zu gewaltiger Höhe erhebt. Bedeutet demnach die „Servilia“ auch nicht ein besonders glänzendes Blatt im Ruhmeskranz ihres Schöpfers, so enthält sie doch zahlreiche Partien frischer und glücklichster Eingebung und bekundet von neuem die grosse schöpferische Kraft Rimsky-Korssakows.

N. Kasanli.

POSEN: Unser Stadttheater hat unter der neuen Direktion Thies die unter solchen Umständen übliche Serie dankbarer Vorführungsopern gebracht, um mit möglichst guten Rollen das Publikum heranzuziehen. Tannhäuser eröffnete, Zar und Troubadour, Nachtlager, Hugenotten, Margarethe, Jüdin, Barbier, Undine, Cavalleria folgten. Neu war die einaktige Oper von Pinner „Eine Dorfgeschichte“. Der Librettist Pinner hat ein altes Motiv mit schlichten alten Mitteln behandelt, der Komponist Pinner hat eine recht interessante Musik dazu geschrieben, die mit Stimmungseffekten reichlich versehen ist, im allgemeinen für ein Dramolett sich etwas zu anspruchsvoll giebt, aber sich nie in den Mitteln vergeift und der jeweiligen Situation ein treffsicheres Gepräge zu verleihen weiss.

Dr. Theile.

ROSTOCK: In unserer Oper sind die Hauptfächer neu besetzt: Frl. Burchard (jugendlich dramatisch), Frl. Agloda (hochdramatisch), Frau Almati-Rundberg (Alt) und Herr Wilke (Heldentenor). Frl. Burchard und Herr Wilke zeichneten sich bisher am meisten aus. Von den Aufführungen verdienen Erwähnung der fliegende Holländer und Lohengrin, worin dank Tollers Spielleitung wiederum sehr erfreuliches Streben nach Bayreuther Stil zu Tage trat. Auch wurde Aubers schwarzer Domino recht gut gegeben. Kapellmeister Schwab leitete die Aufführungen.

Prof. Dr. W. Golther.



STETTIN: Der hiesigen Oper sind die Lorbeeren des vorigen Winters schlecht bekommen. Die neue Spielzeit war bis jetzt von rührender Eintönigkeit. Dabei musste ein Gastspiel das andere jagen, um den Tenormangel vorübergehend zu decken. Eigene Tenöre — überflüssiger Luxus! Unter solchen Umständen ist natürlich an eine Fortsetzung der in der verflossenen Spielzeit begonnenen „Ringaufführungen“ einstweilen nicht zu denken. Nur ein Abend erinnerte an verklungene Herrlichkeit. Es war die durch anmutigen Gesang des Fr. Suchanek (Gräfin), durch gesangliche Vornehmheit des Herrn Zarest (Almaviva) und Musterleistungen des von Kapellmeister M. Grimm geleiteten Orchesters verschönte Aufführung der „Hochzeit des Figaro“.

Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Allmählich wird der Spielplan wieder vervollständigt. Fidelio ging neu ausgestattet und besser geleitet in Scene. Frau Zink würde bei besserer Schulung der schönen Stimme Hervorragendes leisten. Auf ihre Brünnhilde war man gespannt; die Walküre wurde aber (unter Pohl) ohne Frau Zink gegeben. Die Regie bemüht sich, alten Missständen zu wehren. Reichenberger dirigierte Lohengrin, der neu insceniert war. Sein Lobetanz, worin sich Fräulein Wiborg und P. Müller auszeichneten, ist eine auch auswärts anerkannt vortreffliche Leistung. Die Bühnenbilder waren schön und stimmungsvoll.

K. Grunsky.

KONZERT

AACHEN: Im ersten Abonnementskonzert bekam das Publikum die von Stahlhuth prächtig renovierte Orgel des Kurhauses zu hören. Das Werk hat jetzt 63 Registergruppen, die Zahl der Pfeifen beträgt 3080. Die Register in Tastenform sind in drei getrennten Klaviaturen über der Echoklavatur nebeneinander angeordnet. Den Wind liefern drei Wassermotoren. Zum Gedächtnis Wüllners sang der Chor dessen elegischen Gesang „Thränen“. Ebenso tonschön gelang das viel schwierigere Werk Strauss': Wanderers Sturmlied, das aber nur in seinem weichen Mittelsatze fesseln konnte. St.-Saëns will in der c-moll-Symphonie viel sagen; aber in der mit vieler Berechnung aufgebauten Komposition redet er nicht die Sprache des Herzens. Prof. Schwickerath leitete mit unverminderter Berufsfreudigkeit und straffem Willen Chor- und Orchesterwerke. Das Ehepaar Petschnikoff spielte Bachs Konzert d-moll vollendet; der Gatte allein Mozart (A-dur) mit wundervollem Ton und ausgeprägtem Stilgefühl. In der Musikalischen Gesellschaft führten im 1. Konzert die Böhmen eine beredte Sprache. Dvořaks Quartett G-dur war mir neu; es fesselte abgesehen von einer gewissen Unruhe in der Folge der Themen besonders im Adagio durch seltenen Klangzauber. Die Aufführungen des Instrumentalvereins mit ihrem vorwiegend lehrhaften Charakter werden sehr gut besucht. In den Volkssymphoniekonzerten aus der Bleesstiftung sitzen leider fast nur Wohlbemittelte. Um den kleinen Mann, dem gute Musik fehlt, heranzulassen, ist zu erwägen, ob man nicht wie bei den volkstümlichen Hochschulkursen an die Arbeitervereine und Innungen zuerst den grössten Teil der Karten abgäbe.

Joseph Liese.

BARMEN: Das musikalische Leben setzte hier zum Beginn der Wintersaison ungemein frisch und lebhaft ein. Den Reigen der Konzerte eröffnete der unter der Leitung des Musikdirektors Karl Hirsch stehende Lehrergesangverein mit einem trefflich gelungenen Schumann-Abend, bei dem Frau Beermann-Lützler und Frau Kaiser solistisch mitwirkten. — Der Allgemeine Konzertverein Volkschor führte unter dem königlichen Musikdirektor Karl Hopfe „Die Jahreszeiten“ auf, wobei Chor und Orchester mit den Solisten Rose Ettinger, Albert Jungblut und Karl Mayer erfolgreich bemüht

waren, die zahlreichen Konzertbesucher aufs neue für die so prächtige Kleinkunst des unsterblichen Haydn zu begeistern. — Auch die Barmer Konzertgesellschaft griff auf den Altmeister Haydn zurück und führte unter der Leitung des Königlichen Musikdirektors Richard Stronck die „Schöpfung“ mit den Solisten Emilie Herzog, Albert Jungblut und J. Hemsig auf. — Das zweite dieswinterliche Stadthallen-Konzert des Allgemeinen Konzertvereins Volkschor brachte unter Hopfes Dirigentenstab die dritte Symphonie von Gustav Mahler mit einem auserlesenen Orchester von 82 Musikern, dem Frauenchor des Barmer Volkschors, einem aus Volksschülern gebildeten Knabenchor und der Altistin Mathilde Haas zur erstmaligen Aufführung im Wuppertale! Die Begeisterung der Konzertbesucher war infolge der glanzvollen Wiedergabe der eigenartigen Tondichtung eine so gehobene, dass an beiden Konzertabenden der ganze fünfte Satz wiederholt werden musste.

H. Hanselmann.

BERLIN: Der dritte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Felix Weingartner brachte neben der Schumannschen B-dur- und der D-dur-Symphonie von Beethoven, die beide mit erquickender Frische wiedergegeben wurden, den lapidaren Symphonischen Prolog zu Sophokles' „König Ödipus“ von Schillings, ein Stück, das dem aufmerksam-willigen Hörer überraschend viel zu sagen hat, und einen Orchesterschurz „L'apprenti sorcier“ von Paul Dukas, dem der Goethesche Zauberlehrling zu Grunde liegt. Über der eminent virtuosen Darstellung, die Weingartner dieser grell-kolorierten und witzig-sein-sollenden musikalischen Illustration des Goetheschen Gedichtes zu teil werden liess, vergass man, sich über den dürren Musikgehalt des Scherzos zu ärgern. — Das Philharmonische Orchester hatte zu seinem dritten Nikisch-Konzert den Solisten aus seinen eigenen Reihen gestellt. Konzertmeister Anton Witke's feingeschliffene, ungemein saubere Technik verhalf dem recht mageren Tschaikowskyschen Violinkonzert D-dur, op. 35 zu einem stürmischen Erfolg. Eingeleitet wurde der Abend durch Beethovens Vierte, den Beschluss machte die Tondichtung „Ein Heldenleben“ von Richard Strauss, dieses von Cyklopfäusten aufgetürmte an Schrecknissen wie an Schönheiten fast überreiche Werk, das einen unbeschreiblichen Jubel entfesselte und dem anwesenden Meister stürmische Huldigungen eintrug. Die Aufführung bedeutete einen Triumph für unser herrliches Philharmonisches Orchester und seinen genialen Führer Arthur Nikisch. — Ferruccio Busoni stellte sich an zwei Abenden an die Spitze des Philharmonischen Orchesters, das er mit bemerkenswertem Geschick und erstaunlicher Sicherheit kapellmeisterte. Im übrigen gehörte Mut und Kraft dazu, sich durch die beiden Abende durchzuhören. Es war die reine Wüstenfahrt. Der Oasen gab es nur wenige: Cesar Thomsons Violinspiel in einem Konzert von Tartini und in einer von ihm für Klavier und Violine bearbeiteten Sonate von Corelli, Rondo infinito op. 42 von Christian Sinding, ein frisches, brillant-instrumentiertes Stück, und „En saga“, Tonstück für Orchester von Jean Sibelius (unter Leitung des Komponisten), ein rassiges, packendes Werk, mit all seinen Fasern tief in der Heimat des Tonsetzers wurzelnd. Die übrigen Nummern der Programme hatten uns trotz eines Massenaufgebots fast aller instrumentalen Mittel, das in einem Fall sogar das landesübliche Format einer Partitur ins Groteske, ins Gebiet der „Überpartitur“ steigerte, so wenig zu sagen, dass wir Gleiches mit Gleichem vergelten und sie lieber erst garnicht namentlich anführen wollen.

Bernhard Schuster.

Der Berliner Lehrergesangsverein unter Leitung von Professor Felix Schmidt gab sein erstes Konzert. Ausser schon früher gesungenen Chorstücken brachte das Programm zwei von Gustav Schreck bearbeitete deutsche Volkslieder aus dem Lochheimer Liederbuch, die Elfe von Curti und drei Stimmungs-



bilder von Rudolf Buck. Mit ihrem tonmalerischen Zuschnitt, der kühnen Harmonik und Rhythmik, ihren weitgehenden Ansprüchen an den Umfang der Stimmen bieten die Buckschen Chöre der Ausführung ganz bedeutende Schwierigkeiten, die aber mit glänzendem Erfolg bezwungen wurden. Thessa Gradi brachte durch Sololieder, die mit der ihr eigenen Anmut vorgetragen wurden, die nötige Abwechslung ins Programm. — In der Singakademie fand der erste Liederabend des Kotzoltischen Gesangsvereins statt. Sein Dirigent Musikdirektor Leo Zellner hatte für das Programm drei ältere Chorstücke, Madrigale von Leo Hassler, Mylius und Melchior Franck einstudiert, dann zum Andenken an Franz Wüllner dessen Waldlieder op. 41, ausserdem Stücke von Brahms, Martin Grabert, Grädner und H. von Herzogenberg, in deren Ausführung der Verein seinen alten Ruf als trefflicher a cappella-Chor bewährte. Durchweg erfreute wieder die goldreine Intonation, rhythmische Sicherheit, die sorgfältige Ausarbeitung der Textaussprache. Klara Erlen bereicherte das Programm durch ein paar Sologesänge; Konzertmeister Dessau spielte mit dem Komponisten Ed. Behm dessen Violinsonate in A-dur. — Die vergangenen Wochen waren besonders reich an Liederabenden. Im Beethovensaal sang R. von Zur-Mühlen, von van Bos vortrefflich am Bechstein begleitet, vor einem zahlreichen Publikum Schuberts Winterreise. Die Vortragskunst des diesmal trefflich disponierten Sängers hebt den Hörer über den Mangel an eigentlichem Klangreiz in seinem Organ bald hinweg; je länger man ihm zuhört, desto mehr bewundert man die Intelligenz, die Gestaltungskraft des Künstlers. Fast dasselbe könnte man von Therese Behr sagen, die für ihren Liederabend Gruppen von Zumsteegschen, Schubertschen, Hugo Wolfischen und Artur Schnabelschen Gesängen zusammengestellt hatte. Der ganz individuelle Reiz ihres Vortrages ist durch die Persönlichkeit bedingt; sie wirkt weniger durch den Wohlklang des Organs, als durch Eigenart des Ausdruckes. Ganz meisterhaft begleitet Artur Schnabel, der vor der Hand als Pianist höher im Wert steht denn als Komponist; was Frä. Behr von seinen Liedern vortrug, hinterliess den Eindruck völliger Unreife hinsichtlich der ganzen Conception des Gedichtes. Im Bechsteinsaal gab es mehrere neue Erscheinungen auf dem Konzertpodium, wie Frä. Marie Henke, die mit ihrem vollaugiebigen warm anklingenden Altorgan, mit der natürlichen Empfindung einen vorteilhaften Eindruck hinterliess. Tilly Erlenmeyer verdarb sich durch nervöse Unruhe im Vortrag die erste Hälfte des Programms; erst im Verlauf des Liederabends gewann sie eine ruhigere Haltung und dann konnte man hören, dass die Stimme, ein dunkelgefärbter Mezzosopran, ausdrucksfähig, in allen Stärkegraden ausgiebig ist, dass sie einen lebenswarmen Strom seelischer Empfindung, die sich bis zu heisser Leidenschaft steigern kann, entquellen zu lassen vermag. Paul Haubrich, ein junger Bassbariton, singt mit sympathisch berührendem, kräftig männlichem Ausdruck; die Aussprache ist deutlich, wenn auch nicht immer edel in der Vokalisation. In seinem Programm ein paar Jansenschen Liedern zu begegnen erfreute mich aufrichtig, es finden sich doch unter ihnen eine ganze Reihe herrlicher Gesänge, die augenblicklich von den Konzertgebern viel zu wenig kultiviert werden. Emmy von Linsingen trägt lebendig, mit stark ausgeprägtem Selbstbewusstsein vor. Ihr Sopran entwickelt in der Höhe Kraft, aber der Ton ist stahlhart, ohne Schmelz; in der Mitte klingt die Stimme stumpf und die Register sind unausgeglichen. — Professor James Kwast gab mit seiner Gattin Frieda Kwast-Hodapp einen Klavierabend, in dem er einige Klavierstücke eigener Komposition ziemlich dürftigen Inhalts mit antiker Brillanter Faktur spielte. Die Mozartische Sonate für zwei Flügel wurde nicht gerade sorgfältig studiert vorgetragen, viel zu dick in der Klangfarbe wegen übermässigen Pedalgebrauchs. Anerkennung gewann sich die Dame mit dem Vortrag der

grossen Sonate von Liszt, in dem sie bedeutende Technik und musikalisches Verständnis bekundete. Das Auftreten Fräulein Therese Slottkos als Pianistin war überflüssig, die Dame zeigte weder ausreichende Technik noch Ernst in der Auffassung dessen, was sie spielte. Auch das Konzert von Etelka Freund (Klavier) und Iduna Walter Choinanus Gesang hinterliess keinen angenehmen Nachklang. Die erstere hat einen gar zu harten, unbiegsamen Anschlag und die andere ein zwar klangvolles, aber sprödes Organ, das für den Ausdruck feinerer Seelenregungen nicht genug geschmeidigt worden ist. Waldemar Lüttschg hatte sich für seinen Klavierabend ein anspruchsvolles Programm ausgesucht: ausser einer Fuge mit Präludium von César Franck, die drei grossen Sonaten f-moll von Brahms, in h-moll von Liszt und h-moll von Chopin. Ganz gewiss gehört Herr Lüttschg zu den begabteren unter der jüngeren Generation der Pianisten, aber er vermochte doch noch nicht solch ein Werk wie die Brahms'sche Sonate wirkungsvoll zu gestalten, die Musik fiel bei seinem Vortrag in Atome auseinander, des Hörers Aufmerksamkeit erlahmte. — Einen köstlichen Genuss gewährte der Klavierabend Leopold Godowskys. Über die Berechtigung seiner Bearbeitungen der Chopinschen Etüden mag man verschiedener Meinung sein, jedenfalls klingen sie entzückend so wie er sie spielt. Vollendet in der Gestaltung gab der Pianist Chopins b-moll-Sonate, die Rheintöchter-Szene aus der Götterdämmerung in der Bearbeitung von Josef Rubinstein. — In dem ersten Abonnementskonzert der Herren Zajic und Grünfeld trugen sie gemeinsam mit dem Pianisten Professor Jedliczka das grosse Trio in a-moll von Tschaiowsky, und alsdann jeder der Künstler eine Reihe gefälliger kleinerer Solostücke auf seinem Instrumente vor. Miss Grace Fobes sang einige Lieder, in denen sie eine gut geschulte Stimme und Geschmack zeigte.

E. E. Taubert.

Mit grossem Vergnügen hörte ich Haydns Jahreszeiten vom Sternschen Gesangsverein unter Gernsheim's temperamentvoller Leitung. Feinere Detailarbeit namentlich im Orchester hätte ich mitunter gewünscht; die Chöre aber kamen zu prachtvoller Wiedergabe. Solistisch wirkten Frau Herzog, Herr Jungblut und Herr A. Heine mann mit; letzterer konnte sich nicht genug im Pathos thun und sollte seine Neigung, zu hoch zu singen, mit aller Macht bekämpfen. Das Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen habe ich schon mehrfach rühmen können. Ausser einem Händelschen Konzert hörte ich ein Terzett für 3 Cellis von Grell. Eine angenehme Abwechslung boten auch die Liedervorträge von Sergei Klibansky, der trotz seiner Jugend schon eine Persönlichkeit unter seinen Berufsgenossen ist. Professor Gustav Holländer absolvierte mit den Herren Nicking, Rampelmann und E. Sandow seinen ersten Quartettabend, den er mit Schuberts verhältnismässig nicht häufig gespieltem G-dur-Quartett würdig einleitete; darauf spielte er eine Violinsonate eigener Komposition (op. 59) mit Herrn Jedliczka, ein sehr achtbares Werk, dem vielleicht richtiger der Name Suite beigelegt worden wäre, da nur der erste Satz, unstreitig auch der beste, die strenge Form aufweist. Sehr gefiel das in Mendelssohns Art gehaltene Scherzo, auch das ziemlich weichliche Adagio weist schöne Stellen auf. Eine Art kecker Improvisation schien mir der letzte Satz zu sein. Die Violine ist dem Klavier gegenüber bevorzugt. Kein günstiger Stern schwebte über dem 2. Quartettabend von Waldemar Meyer, der wohl selbst indisponiert war. In dem Vortrag von Schuberts D-moll-Quartett gab es nur wenig erhebende Momente, auch in Bruckners Quintett kam nicht alles zur rechten Geltung. Immerhin ist es sehr anzuerkennen, dass Herr W. Meyer Bruckners einziges Kammermusikwerk, dessen langsamer Satz von fast überirdischer Schönheit ist, auf das Programm gesetzt hat, was unsere ersten Quartettvereinigungen bisher leider versäumt haben. Als Kammermusikabend kann auch das

2. Konzert des Herrn M. P. Marsick angesehen werden; unter Mitwirkung der Herren Bos (Klavier), A. d. Müller (Bratsche) und Dechert (Violoncell) spielte er zunächst ein Klavierquartett eigener Komposition, an dem der selige Reissiger seine Freude wohl gehabt hätte; auf eine Anzahl Kompositionen für Violine und Klavier mit sehr vielversprechenden Titeln verzichtete ich, hörte freilich auf diese Weise auch nicht Beethovens Kreuzersonate, in der Herr Marsick gezeigt haben soll, dass er doch noch der grosse Geiger ist und nicht bloss von seiner Vergangenheit zehrt. Das Trio der Herren A. Schnabel, A. Wittenberg und Anton Hekking brachte an seinem 4. Abend 2 Trios von Beethoven und Schumann; statt der Mitwirkung einer unbedeutenden Sängerin hätten die Herren lieber noch ein Werk eines lebenden Komponisten bringen sollen. Zwei solcher Werke sogar auf einmal brachte das treffliche Holländische Trio der Herren Bos, van Veen und van Lier heraus. Das G-dur-Trio op. 112 von Ph. Scharwenka ist in seinen drei Sätzen sehr wohlklingend und flüssig gearbeitet, bietet aber nur im Finale, allerdings neben manchen leeren Phrasen, eigenartiges und interessantes. An Ursprünglichkeit steht es gegen das gleichfalls dreisätzige Trio op. 64 von Sinding (Verlag der Edition Peters) bei weitem zurück. Dieses Werk, das ich vielleicht nicht ebenso hoch einschätzen möchte, wie Sindings erstes krafttrotzendes Trio, zeigt überall die fröhliche Musikantennatur, das kecke Darauflosmusizieren des rasch produzierenden Komponisten, dessen Vorliebe für Unisonis der Streichinstrumente ich nicht teilen kann. Von welchem Feuer und von welcher Kraft ist gleich das erste Thema! beim zweiten klingt leider das Gounodsche „Blümlein traut“ allzusehr hinein. Echt nordisch ist das Andante. Das Holländische Trio, das übrigens in verdunkeltem Saal spielte, wirkte ausserdem noch im Konzert der Sängerin Rhode mit und gab auch seinen ersten populären Abend, der mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Tschaikowskys Trio begann. Otto von Gruenewaldt veranstaltete mit dem Violoncellisten Leo Schrattenholz (übrigens auch in verdunkeltem Saal) einen Sonatenabend; so gern ich Herrn Schrattenholz, den ich als Komponisten vor einiger Zeit sehr gerühmt habe, auch einmal als Cellisten loben möchte, so ist dies doch ganz unmöglich; Ton (beim Cellisten doch die Hauptsache) hat er allenfalls auf der A-Saite; und dazu kommt noch sein sonderbares äusseres Verhalten beim Spiel. Auch spielte er die zum Überdruß bekannten Sonaten in g-moll, bzw. D-dur von Beethoven und Mendelssohn. Gewaltig hatte sich auch Herr von Gruenewaldt in seiner Solosonate vergriffen. Schuberts op. 143 ist im Konzertsaal unmöglich. — Als begabter und verständiger Geiger stellte sich Herr Wilhelm Eylau vor; er brachte die Kantilenen im ersten Satz des 2. Bruchschens Konzerts recht tonschön und warm heraus. In zwei Konzerten lernte ich Henri Marteau immer mehr schätzen; mit Freuden konstatiere ich, dass es ihm jetzt gelingt, seine Tongebung fein abzuschattieren; ich stelle ihn jetzt auf gleiche Linie mit Fleisch und Burmester; erstaunlich war, was er aus dem Adagio von Mozarts G-dur-Konzert machte; eine bedeutende Leistung war auch die Wiedergabe des Bachschen Symphoniesatzes, der bisher im 21. Jahrgang der grossen Bachausgabe geschlummert. Elvira Schmuckler hat sich recht vervollkommnet und dürfte bald den namhaften Geigenfeen zuzurechnen sein. Henriette Schmidt machte mit Bachs Ciaconna Fiasco, bot dann aber mit Saint-Saëns 1. Konzert weit mehr als eine Durchschnittsleistung und entwickelte einen edlen Ton in dem Gesangsthema. — Fr. Elise Rhode versteht sich ausgezeichnet auf die Tonbildung und behandelt auch die Aussprache gut, vergisst dabei aber leicht, dem Vortrag die genügende Sorgfalt angedeihen zu lassen. Auch Frieda Lautmann soll noch mehr Gewicht auf den Vortrag legen; ihre Altstimme aber ist prachtvoll, was sich besonders in Brahms übrigens auch gut vorgetragener sapphischer Ode zeigte. Endlich sei auch noch des Lieder- und Duettabends von Mar-

garete Palm und Eugen Brieger gedacht, welche Ed. Behm famos begleitete. Frl. Palm verfügt über einen frischen und wohl geschulten Sopran; Herr Brieger sollte in seinem Vortrag sich natürlicher geben.

Dr. Wilh. Altman n.

Einschmeichelnde Liebeshwürdigkeit und einen feinen seltenen Charm entwickelten Leontine de Ahna und Madelaine Walter in aparten deutschen, französischen, italienischen und spanischen Liedern, Duetten und graziösen Chansons des Chaminade, Saint-Saëns, Liszt, C. Franck. Ein Gläschen Sekt, ein leckeres Buffet, Orangen, Provençer Trauben, — und man drückt gern ein — „Ohr“ zu. — Etwas unbändig und steppenwild gebärdete sich Eteka Freund, — aber ihr Spiel ist rassig, und die Mittel: männlicher Anschlag, eherne Technik sind vollkräftig. Es steckt Kernholz in dieser Pianistin, aus dem unsere Grossen geschnitzt sind. — Nach Seite der Vortragskunst und Gestaltungsfähigkeit hat Hertha Dehm low mit Brahms-Strauss-Liedern einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan. Schade, dass sie in ihrem Ausdrucksvermögen gesangstechnisch, organisch wie funktionell, noch nicht gleichwertig unterstützt wird! — Sehr wenig befriedigte die Altistin Gertrud Fischer, während ihrem Partner Sergei Klibanksky, einem Bariton mit weicher Höhe, ein gewisser Feinsinn und musikalisches Verständnis nicht abzusprechen ist. — Der Bass-Bariton Eduard Gastoné kommt als vollkommen unkünstlerische Persönlichkeit hier nicht in Betracht, und Frl. Eussert möchte ich raten, vorläufig noch von Brahms op. 4 abzustehen. Jedoch, wer einem so keck ins Gesicht springt, und so frisch und temperamentvoll zu spielen weiss, der wird sich schon durchringen. — Noch etwas unbeholfen im Vortrag und Ausdruck gab sich der Pianist Georg Gundlach. Die Qualität seines Könnens steht noch nicht in demselben Verhältnis zu dem Umfange desselben. Die schwere Rüstung der Technik drückt ihn noch, — und mit „Kanonen“ und klirrenden Sporen geht's sich bekanntlich schlecht. Er wird schleifen und feilen müssen, aber er wird seinen Weg machen. — Den Eindruck reifer musikalischer Intelligenz hinterliess Bruno Hinze-Reinhold. Ich halte ihn für einen der gediegensten und sattelfestesten der jüngeren Pianisten, der Leben und Kunst gleich ernst auffasst. Trotz der vielen klanglichen Härten, der orgelartigen Struktur und Durchführung bleiben die Regerschen Lieder, die er uns mit Frl. Dessoir zu kosten gab, tiefe Sachen. — Frl. Anna Rother kann ich meine Sympathie nicht versagen, aber sie sollte bei ihren technischen Mängeln doch von einem eigenen Liederabend ablassen. — In warmer Weise nahm sich Tèa Dora Reicher des mehr und mehr vereinsamenden Robert Franz an. — Das Programm der Kunsterziehung hat in den Jugendkonzerten eine weitere Verwirklichung erfahren. Die Freude und die Begeisterung, mit der die Hunderte von Kindern den Gesängen der Damen Gradi, Hunin, und den Vorträgen des Konzertsängers Severin und des kleinen Violin-Virtuosen Max Pilzer folgten, waren wohl der beste Beweis für dies wahrhafte Bayreuth unseres Volkes. — Ein bedeutendes Ereignis war der Liederabend mit nur eigenen Kompositionen, die Wilhelm Kienzl uns durch Emmy Destinns herrlichen Sopran vermittelte. Ich war überrascht, in Kienzl einen Stimmungskünstler, einen Impressionisten zu finden. Seine Lieder sind ganz Farbe, weich und voll Traum. Es fehlt an straffer Zeichnung, an genialem Wurf, — an prägnanten Gedanken. Auch ist seine Natur nicht differenziert genug, um immer neu, blühend und reich zu sein. Wo er charakterisieren kann, wo sein schlichter Humor hervorbricht, da wirkt er. Margarethe Petersen hat leider kein stehendes piano. Der Vortrag litt an einem auffallenden Mangel an Energie und die in der Höhe so schöne und saftig-ausgiebige Stimme oft unter einer starken Vibration.

R. M. Breithaupt.

BREMEN: Das Hauptereignis unserer erstjüngst begonnenen Konzertsaison war eine musterhafte Vorführung des „Zarathustra“, welche dem reichen Lorbeerkranz unseres mittlerweile vom Senate zum Professor ernannten Panzner ein neues Blatt hinzufügte. Die wenn auch keineswegs allgemeine, so doch überaus begeisterte Anerkennung, die dem eigenartigen und jedenfalls hochbedeutenden Werke gezollt wurde, verriet aufs neue, wie grosses Interesse man dem genialen Vorkämpfer der musikalischen Moderne hier entgegenbringt. Dass ein Künstlerkleeblatt, wie Rose Ettinger, Sandra Droucker und Alexander Petschnikoff ihre selbstverständlich glänzenden Erfolge vor leerem Saale erringen mussten, ist wohl auch eine, freilich minder erfreuliche symptomatische Erscheinung. Es bildet eine Ausnahme, wenn auswärtige Virtuosen hier einmal ihre Rechnung finden. Von einheimischen Kräften sei der junge Pianist Hans Heinemann genannt, der mit einem eigenen, sehr glücklich verlaufenen Klavierabend hübsche Proben eines vielversprechenden Talentes ablegte. Fräulein Bérard bewährte ihr schönes Können und ihre grosse Beliebtheit in einem für die Gärtner nicht wenig gewinnbringenden Liederabend.

Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Das erste grosse Orchesterkonzert in dieser Saison war zum Besten eines Fonds zur Errichtung eines Denkmals für den vor 2 Jahren verstorbenen Joseph Dupont. Während ungefähr 25 Jahren hat Dupont in seiner Eigenschaft als Dirigent der Concerts populaires und Kapellmeister am Théâtre de la Monnaie das Musikleben Brüssels geleitet. Das Konzert wurde von S. Dupuis dem Dirigenten der Concerts populaires und F. Mottl, dem Liebling des Brüsseler Publikums geleitet, und enthielt ausser der 3. Leonoren-Ouvertüre nur moderne Kompositionen: Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre und Fragmente aus dem 3. Akt der Meistersinger — die Chöre vom Choral mixte gesungen), St.-Saëns „La jeunesse d'Hercule“, Klavierkonzerte von Liszt (A-dur) und Grieg, ausgezeichnet von de Greef gespielt, dazwischen herrliche Liedervorträge von Mme. Litvinne. Das Orchester der Concerts populaires erklang unter den Meisterhänden von Dupuis und Mottl in glänzender Pracht.

Felix Welcker.

BUDAPEST: Zu der diesjährigen Konzertsaison stellten die Philharmoniker den Porticus. Aber er ward zur Seufzerallee. Wir traten an die Saison heran, schwer atmend unter den zweifelhaften Wonnen eines Liszt-Abends. „Les Préludes“, Klavierkonzert in A-dur und die ganze endlose „Faustsymphonie“ war das Programm des Eröffnungsabends. Für uns Barbaren viel zu viel! Während der Symphonie floh das Publikum in ganzen Bankreihen. — Der zweite Abend bot leichtere Kost: Webers „Jubelouverture“, Goldmarks „Ländliche Hochzeit“ und als Novität eine geistvoll gemachte, aber gedankenarme „Norwegische Rhapsodie“ von Svendsen. Der Solist des Abends war Ernst Krauss, der sich mit Bruchstücken aus den „Meistersingern“ und der „Walküre“ Stürme rauschenden Beifalls holte. — Auch unsere beiden Quartettvereinigungen Hubay-Kemeny-Szerémi-Popper und Grünfeld-Berkovics-Sopronyi-Bürger haben sich bereits zum Worte gemeldet, die letztere auch schon mit bitterbösem Ernst einen langwierigen Brahms-Abend veranstaltet. Von solistischen Darbietungen gab es bisher bloss einen Liederabend von Frau Ábrányi, der unvergessenen Koloratursoubrette der Oper, die jetzt ihren neckischen Übermut hinter dem Ernst einer wohlbestallten Professorin an der Landesmusikakademie verbergen muss. Sonst ist Ruhe über allen Wipfeln. Nur im Reklamenwalde rauscht es drohend. Wir sind gefasst.

Dr. Béla Diósy.

CHEMNITZ: Viel künstlerisch Bedeutendes namentlich in Bezug auf Orchesterliteratur hörten wir seit Beginn der Saison. Durch 4 Symphoniekonzerte, 1 Abonnementskonzert (Kasino) und einen reichhaltigen Wagner-Abend der Stadtkapelle (Max Pohle) wurden uns Meisterwerke aller Epochen von Mozart, Cherubini, Haydn und Beethoven

bis Berlioz, Wagner, Svendsen, Grieg, Dvořák, Tschaiakowsky, Liszt und Borodin in der bekannt rühmenswürdigen, Leiter wie Ausführende ehrenden Weise vermittelt, wobei Adrienne Osborne (Gesänge ungleichen Wertes), Bertha Asbahr (Bruch- und Berliozszenen), die einheimischen Konzertmeister Dietrich und Prins (Sinding-, Wieniawsky- und St-Saëns-Violinkonzerte) sowie Heldentenor Hanschmann (Wagner-ausschnitte) als Solisten dafür sorgten, dass das Auditorium nicht aus dem Applaudieren kam. Im 1. Lehrergesangsvereinskonzert interessierten vortrefflich exekutierte a cappella und orchesterbegleitete Männerchöre von Hegar, Lachner, Podbertsky, Kästner und Hugo Wolf; Alfred Reisenauer hatte mit Liszts A-dur-Konzert und Chopinnummern den gewohnten starken Erfolg. — Die aussergewöhnliche Tüchtigkeit und Leistungsfähigkeit seines Dirigenten Franz Mayerhoff und seines Chores bestätigte der Musikverein von neuem durch eine glänzende Wiedergabe von Haydns „Schöpfung“. — Unter Kantor Bemanns tüchtiger Führung kam in einem Petrikirchenkonzert neben Solo- und Chorliedern von Mendelssohn, Fischer und A. Becker Franz Wüllners 1. Messe, — ein bedeutendes Chorwerk — erstmalig zu Gehör.

Oskar Hoffmann.

DANZIG: Carl Theils Konzert zur 25jährigen Feier seiner Wirksamkeit in Danzig mit ca. 730 Konzerten brachte eine vorzügliche Aufführung der c-moll-Symphonie von Brahms und der Ungarischen Phantasie von Liszt. Unterzeichneter spielte mit Fritz Binder das Es-dur-Konzert für 2 Klaviere mit Orchester von Mozart, das einzige dieser Art. — Der „Konzertbund“ unter G. Haupt feierte sein 50jähriges Bestehen mit einem trefflichen Konzert, u. a. mit der „Mette von Marienburg“ von Wermann. Als Solist zeichnete sich v. Fossart aus, desgleichen Fräulein Klens von hiesiger Oper. — F. Binder und H. Davidsohn setzten aufs rühmlichste die Kammermusik-Abende fort. Brahms' f-moll-Quintett und dessen Trio mit Horn (Voigt), Mozarts herrliches Trio für Klavier, Bratsche, Clarinette, die Herr Kling vollendet blies, waren die bedeutungsvollsten Gaben. Herr Fritz Becker führte sich als hervorragender Cellist mit Mendelssohns D-dur-Sonate ein. Franz Fitzau sang höchst rühmenswert den Magellonen-Cyklus von Brahms, von Helbing excellent begleitet. Otto Voss spielte glänzend das Konzert von Tschaiakowsky mit Binder als Dirigent, er reihte sich damit und mit Liszts Rhapsodie VI unter die ersten Pianisten der Gegenwart. — Das Waldemar Meyer-Quartett spielte op. 132 von Beethoven, das Quartett e-moll von d'Albert und D-dur Nr. 8 von Mozart seines Rufes würdig. Frau Schumann-Heink sang unvergleichlich Brahms' sapphische Ode und Bruchs zweite Arie aus Odysseus. — Moritz Rosenthal spielte in einem der sogenannten Frank-Konzerte Liszts Es-dur-Konzert. Unterzeichneter ist auf Grund einer durchaus akademisch vor Jahren über eine unwürdige Aufführung der A-dur-Symphonie von Beethoven verfassten Kritik sowohl als Kritiker wie als Zuhörer von diesen Konzerten ausgeschlossen. Wissende gratulierten ihm, die Eroica-Symphonie, deren Aufführung durch Frank ihm von kompetentester Seite als gleichfalls unwürdig bezeichnet wurde, hierbei nicht erlebt zu haben.

Dr. C. Fuchs.

DESSAU: Unser neuer Kapellmeister Franz Mikorey setzte an die Spitze des ersten Konzertes der Hofkapelle pietätvoll Klughardts vierte Symphonie in c-moll. Das Debut war verblüffend. Mikorey holte, besonders aus dem bedeutenden ersten Satz, mehr Schönheiten heraus, als jemals der Komponist selber. Und der Sieg war für Klughardts Nachfolger entschieden. Noch durchschlagender offenbarte sich Mikoreys Dirigentalent im zweiten Konzert, in dem er als Novität die grandiose Tondichtung „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss in wahrhaft kongenialer Weise interpretierte.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Die Königl. Kapelle brachte in ihrem zweiten Symphoniekonzert unter Adolf Hagens Leitung die Suite aus dem Tschaikowskyschen Ballet „Dornröschen“ erstmalig zu Gehör, deren erste drei Sätze wenig märchenhaft klangen und allzu kräftig im Ausdruck erschienen, während die letzten beiden Sätze dank ihrer reichen Melodik und poesievollen Schönheit grossen Erfolg hatten. Auch Anton Rubinsteins selten gespielte „Ocean“-Symphonie hatte, von sieben auf vier Sätze verkürzt, einen freundlichen Erfolg. Reiche musikalische Ausbeute gewährten die ersten beiden Neuheiten-Abende des einheimischen Pianisten Emil Kronke, der mit Eifer und Glück bemüht ist, Erzeugnisse neuerer Tonsetzer in die Öffentlichkeit einzuführen. Der erste Abend brachte Lieder und Klavierstücke, im zweiten erregte, von dem Leipziger Gewandhausquartett gespielt, ein neues Streichquartett von Konrad Heubner allgemeines Interesse. Konzertmeister Max Lewinger, der mit Prof. Petri in der Führung der Geiger der Königl. Kapelle abwechselt, hob mit seinen Quartettgenossen ein neues, sehr wertvolles Streichquartett e-moll von Albert Fuchs mit grossem Erfolg aus der Taufe und führte die Leipziger Pianistin Frau Elsa Skene-Gipser mit vielem Glück hier ein. An grösseren Veranstaltungen seien die musikalische Trauerfeier des Mozartvereins für den heimgegangenen Alois Schmitt sowie zwei volkstümliche Aufführungen von Haydns „Jahreszeiten“ erwähnt, welche die „Dreyssigsche Singakademie“ unter Kapellmeister Hösel in höchst lobenswerter Weise herausbrachte. An Solistenkonzerten war kein Mangel; wenn ich die Liederabende von Lula Mysz-Gmeiner, Lilli Lehmann, Dr. Ludwig Wüllner und Ejnar Forchhammer, dem ehemaligen Tenoristen der Hofoper, sowie die Klavierabende von Klotilde Kleeberg und Alfred Reisenauer genannt habe, dürfte nichts Bedeutsames vergessen sein. Höchstens wäre noch hinzuzufügen, dass in einem Konzert der „Ressource“ sich die Tochter der Klaviermeisterin Teresa Carreño, Frl. Teresita Carreño pianistisch vorzustellen versuchte, ohne indes mehr als ein noch in jeder Hinsicht der Ausbildung und Vertiefung bedürftiges Talent dabei zu zeigen.

F. A. Geissler.

ESSEN: Der modernen Tonkunst galt das erste Konzert des Musikvereins. Richard Strauss mit dem zu besseren Verständnis zweimal gespielten Till Eulenspiegel, Berlioz mit dem zweiten Teil seiner dramatischen Symphonie Romeo und Julia, bestritten den einen, Saint-Saëns mit dem g-moll- und Grieg mit dem a-moll-Klavierkonzert den anderen Teil des Programms. Herr Arthur de Greef war der ausgezeichnete Interpret der Klavierwerke, Herr kgl. Musikdirektor Witte der treffliche Leiter des Konzerts. Aber trotz der tüchtigen Leistungen gab es keinen herzlichen Erfolg beim Publikum.

Max Hehmann.

FRANKFURT A. M.: Innerhalb zweier Wochen hatten wir jüngst allein sechs grosse Orchesterkonzerte, zwei vom „Museum“, zwei von der Meininger Hofkapelle (an zwei aufeinanderfolgenden Tagen), je eines im Opernhaus und von Weingartner mit dem Kaimorchester. Dazu noch das Böhmsche Quartett mit einem Kammermusikabend und eine Anzahl sog. „Privatkonzerte“. Heil dem Hörer, der so die Kunst mit dem Schöpflöffel zu sich nehmen kann, ohne Magen- oder Alldrücken! Es kann's aber auch hier nicht jeder, der für Musik nur zwei Ohren und ein Herz hat, und da zu dem noch jüngst nichtmusikalische Kunstereignisse (Einweihung des neuen Schauspielhauses) mit in Betracht kamen, gab es bei Fritz Steinbach (und bei Weingartner manch leeren Platz. Und doch hätten wir jenem für die kraftstrotzende, funkensprühende Wiedergabe des „Don Juan“ von Strauss, oder die klare, enorm gefeilte Darstellung von Brahms' Symphonie No. 1 oder für den verzehrenden Sehnsuchts-gesang, den er beim Tristanvorspiel aus den Cellis herauszog, gern einen übvollen Saal gönnt; das gleiche sagen viele, die Herrn Weingartner die Beethovensche c-moll inter-

pretieren hörten. Der Beifall rauschte hier wie dort in hohen Wogen. Den neuen Variationen von Elgar, die von den Meinigern mitgebracht wurden, konnte ich keinen Geschmack abgewinnen; der Schöpfer gefällt sich mehr in übertriebenen Instrumental-Kontrasten als in der klaren Durchbildung der Variationen. Viel Vergnügen hat das „Museum“ seinen Sonntagshörern durch eine selten gehörte „Nachtmusik“ von Mozart (Köchel op. 286) bereitet, worin vier kleine mit Quartett und je zwei Hörnern besetzte Orchester einander meist echoartig, mit abnehmender Stärke, imitieren. Die nicht kleinen Schwierigkeiten des dreisätzigen Werkes, das einen vielgeübten Musikscherz einmal mit wirklicher Originalität ausbeutet, wurden unter G. Kogels Direktion wacker überwunden. Die böhmischen Kammermusiker brachten von Tschairowsky, der im hiesigen Konzertleben jetzt eine sehr bedeutende Rolle einnimmt, eins der wertvollsten Stücke, das es-moll-Quartett op. 30, das in ausgezeichneter Wiedergabe stark ansprach. Arthur Nikisch findet, wenn er uns im Frühjahr die Pathetische Symphonie bringt, ein wohlpräpariertes Publikum. Von Solisten hat Frl. Tilly Koenen mit ihrem voll und nobel gediehenen Mezzosopran ganz besonderen Erfolg gehabt; die zum erstenmal gehörte Geigerin Frl. J. Jolivet ist in ihrer Auffassung, noch nicht aber in ihrer Technik der höheren Schulung entwachsen.

Hans Pfeilschmidt.

GENF: Frau Zibelin-Wilmerding gab unter Mitwirkung des Frauenchors „L'Heure musicale“ und des Pianisten Max Behrens einen Liederabend. Die 22 Nummern des Programms gaben Gelegenheit, die Stimmfähigkeit und die unermüdlige Ausdauer der Sängerin zu bewundern. — Herr Otto Barblau veranstaltete ein Reformations-Konzert. Der grosse Raum der Sankt Peterskirche war gefüllt. Herr Barblau spielte Stücke von Bach, Brahms, Thiele. — Frau Schulz-Lillie gab ebenfalls einen gut besuchten Liederabend. Frau Schulz, die neben einer vortrefflichen gesangstechnischen Ausbildung respektable Stimmmittel besitzt, liess sich in der Art ihres Vortrages als verständige und tiefempfindende Sängerin erkennen. — Die Herren Professoren Marteau, L. Rey, E. Raymond, Willy und Adolphe Rehberg, sowie Herr Pahnke haben ihre Kammermusik-Abende wieder begonnen und von diesen schon zwei mit Erfolg absolviert. — Pablo de Sarasate hat hier zwei Konzerte vor ausverkauftem Hause gegeben und ungeheuren Beifall geerntet. — Das erste Abonnementskonzert im Theater brachte Schuberts Unvollendete Symphonie in h-moll zu prächtiger Wirkung; Rislars Interpretation des Beethovenschen Es-dur-Konzertes war eine technisch tadellose, geistig höchst achtbare Leistung, zu deren bestem Gelingen die umsichtige Leitung Willy Rehbergs wesentlich beitrug. Weniger gefiel die symphonische Dichtung Sadko von Rimsky-Korsakoff, die hier zum erstenmal zum Vortrag kam.

Prof. H. Kling.

GLASGOW: Der modernste aller amerikanischen Krösusse, dessen Wiege ja in Schottland stand, hatte sich vor einiger Zeit erbötig gemacht, für alle jene Kirchen seines engeren Vaterlandes, wo eine neue Orgel wünschenswert oder nötig erscheint, die Hälfte der Anschaffungskosten aus eigenen Mitteln beizutragen. Dieser Ruf ist nun weder bei den Kirchen, noch weniger aber bei den Herren Orgelbauern ungehört verhallt, denn nicht weniger als 14 Gotteshäuser sind nun durch Andrew Carnegies Gnaden mit neuen Pracht-Instrumenten versehen worden. Dieses grosse Ereignis war bei unserer so frommen Bevölkerung lange das einzige Gesprächsthema. In Schottland wachsen ja ganze Generationen auf und sterben, ohne je eine andere Musik als solche in der Kirche gehört zu haben. Aber es war auch auf profanem Musik-Gebiet nicht gerade viel von andern Grossthaten zu berichten. Das Monats-Konzert des Palette-Klubs brachte in sehr gelungener Ausführung Berlioz' König Lear-Ouvertüre, Beethovens c-moll-Symphonie und die reizenden Tänze zu Shake-

speares Heinrich VIII., während einheimische Solisten mit Gesangs-Vorträgen mehr oder weniger glänzten. Der Klavier-Abend des Mr. Holbrooke hatte einen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen. Viele mögen sich wohl von dem Programm haben abschrecken lassen, das nur slavische Namen, nämlich Balakireff, Rubinstein, Tschai-kowsky enthielt, ausserdem einige fast ganz unbekannte Stücke von Chopin.

H. J. C.

HAMBURG: Zwei Lieblinge, denen Hamburg zum Danke für zahlreiche Stunden unvergesslicher künstlerischer Offenbarungen eine treue Anhänglichkeit bewahrt, gaben in der letzten Zeit hier Abschiedskonzerte: Eugen Gura und Ernestine Schumann-Heink. Bei Gura war es ein bitteres Scheiden auf immer. An seinem 60. Geburtstage trat dieser Meistersinger zum letztenmale vor seine hiesigen Freunde, sang er uns, denen er durch Jahrzehnte als der grösste Konzertsänger erschien, zum letztenmale seinen Douglas, seinen Nöck. Ernestine Schumann-Heink macht bei uns immer die letzte Station in Europa, wenn sie sich zur Fahrt ins Land der mit 4 zu multiplizierenden Einnahmen anschickt. Drei Konzertunternehmer profitierten von ihrer Zugkraft. Zuerst Alfred Sittard, der junge, hochbegabte Orgelspieler und Empfänger des letzten Mendelssohn-Preises; dann Julius Spengel, dessen jüngste Lieder Frau Schumann im Cäcilien-Verein sang und endlich die Hamburger Philharmonie, die diesmal, seltener Fall, eine ausverkaufte Generalprobe und ein ausverkauftes Konzert erlebte. Über die Schumann-Heink neues zu sagen, ist fast unmöglich. Uns, die wir sie bis in die letzten Falten ihrer Kunst kennen, schien sie diesmal grösser als je zuvor. Denn was sie an natürlichem Organ und an künstlerischem Empfinden besass, hat sie sich erhalten; dazu gewonnen aber eine geradezu phänomenale Behandlung ihres Tones in technischer Hinsicht, so dass man sie auch als Könnlerin an die Spitze der deutschen Konzertsängerinnen stellen muss. Max Fiedler hat sich — er wieder als der erste unter den mit Einfluss ausgestatteten hiesigen Orchesterdirigenten — des hier lebenden J. B. Förster angenommen und der symphonischen Dichtung „Meine Jugend“ dieses Komponisten, der sich sehr wohl mit Fibich in einem Atem nennen lassen darf, einen vollen Erfolg gesichert. In demselben Konzert führte Fiedler den jungen Pfitzner, den man hier noch kaum dem Namen nach kennt, mit Glück in Hamburg ein. Arthur Nikisch wiederholte hier ungefähr seine Berliner Programme; dagegen haben wir am wenigsten, wenn wir auf diese Weise zu Novitäten wie Bruckners 2. Symphonie gelangen. Die lokalpatriotischen Schreier der „Los von Berlin“-Bewegung haben auf die Unterstützung durch vernünftige und klare Köpfe in jedem Falle erst dann zu rechnen, wenn sie etwas zu bieten haben, das auf der Höhe dieses Berliner Orchesters, dieses Leipziger Dirigenten und dieser der Weltliteratur gehörenden Programme steht. Zu solchen Schildbürgerstückchen, wie es ein Kampf gegen diese Konzerte sein würde, haben wir nicht die geringste Neigung.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das 2. und 3. Abonnementskonzert des königlichen Orchesters bescherte uns an Mitwirkenden wie Orchesterwerken mehrere Neuerscheinungen. Emmi Destinn, die geistvolle, stimmbegabte Sängerin und Heinrich Knotte, der treffliche Heldentenor konnten mit ihren Gaben lebhaft interessieren, aber nicht hinreissen. Dazu fehlte es dem Tenoristen an genügender Wärme, der Sängerin an völliger Schönheit des Tones, der in der Höhe etwas gellend klingt. Die vom Orchester vorgeführten Werke waren: Beethovens c-moll-Symphonie, Ouvertüren zu: „Medea“ von Cherubini, „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, „Der Improvisator“ von d'Albert, dann „Huldigungsmarsch“ von Wagner, „Impressions d'Italie“ von Charpentier und Schuberts h-moll-Symphonie. Ausserdem ergeigte sich Herr Kammermusiker Wollgandt mit Brahms' Violinkonzert einen grossen Erfolg. — Der 1. und 2. Lutter-Abend brachte, ausser

den gediegenen Klavier-Vorträgen Professor Lutters bedeutende Leistungen, die von Künstlern wie J. Joachim, Frau Schumann-Heink, Frä. Hertha Dehmlow (Alt) und Frau Saenger-Sethe (Violine) ausgingen. Joachim beging damit das 50jährige Jubiläum des Tages, an dem er vor 50 Jahren zum 1. Male in Hannover auftrat (13. 11. 1852). — Zwei hervorragende Gesangssolisten, der sangesfreudige Baritonist K. Mayer und der durch seinen vertieften Vortrag ergreifende Dr. L. Wüllner traten in eigenen Konzerten auf, ebenso A. Petschnikoff, der unter den Violinisten hinsichtlich Grösse und Schönheit des Tones sowie glutvoller Empfindung einen der ersten Plätze einnimmt. Von den 22 Konzerten, die seit meinem letzten Bericht stattgefunden haben, wären für die weitem Kreise noch zu nennen: Der erste Kammermusikabend des Rillerquartetts (Beethovenabend), der ungemein anregend verlief, ein Konzert des „Instrumentalvereins“ mit solistischen Darbietungen des Konzertmeisters Laubreck und der Mezzosopranistin Frä. v. Roerdanz, ein Liederabend der Sängerinnen Gerstäcker und Woltereck und eine Matinée der jugendlichen, aber ungemein vielversprechenden Sopranistin A. Brunotte.

L. W u t h m a n n.

HELSINGFORS: Die Konzertsaison wurde von Willy Burmester eröffnet, der sein 25jähriges Jubiläum als konzertierender Geiger feierte. Wie immer-fesselten der musikalische Ernst seines Vortrags, die schlichte, grosse Auffassung und der Glanz seiner Technik. Auch Abraham Ojanperä, Gesanglehrer am hiesigen Musikinstitut, gab ein Jubiläumskonzert. Ihm folgte Selim Palmgren, ein junger finnländischer Pianist, Schüler von J. B. Busoni. Der Italiener Ettore Gandolfi, konzertierte darauf. Seine mächtige, ausdrucksfähige und feingeschulte Stimme erzielte eine schöne Wirkung. Unsere beliebte Liedersängerin Frau Ida Ekman führte in drei Konzerten deutsche, französische, skandinavische und finnische Lieder vor. Ihr Erfolg war durchschlagend; u. a. kreierte die Sängerin drei neue Lieder von Jean Sibelius. Kurz darauf gab Willy Burmester ein zweites Konzert, diesmal mit Orchester. Der Künstler erledigte in ausserordentlich schöner Weise sein grosszügiges Programm, das drei Violinkonzerte von Bach, Beethoven und Tschaiakowsky umfasste. Die Symphoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters sind nunmehr auf 10 (statt 7) erhöht; das erste wurde mit Beethovens B-dur-Symphonie eingeleitet und mit Liszts symphonischer Dichtung „Hungaria“ beschlossen; als Solistin wirkte Fräulein Therese Behr mit. Die Sängerin gab auch zwei eigene Konzerte, in denen sie das Publikum durch ihren intelligenten, künstlerisch-feinen Vortrag begeisterte. Eugen d'Albert ist bereits zweimal früher in Helsingfors gewesen; heuer kam er nun das dritte Mal und fesselte diesmal noch mehr, als in den früheren Konzerten. Vor allem zündete des Künstlers Beethovenspiel (Appassionata) und sein Schumann (Karneval). Das zweite Symphoniekonzert brachte Svendsen (D-dur-Symphonie), Bruchs Violinkonzert g-moll (Jacques Thibaud) und Jean Sibelius „Ein Märchen“ (Orchesterstück). Svendsens Symphonie erschien mir ziemlich blass; in Sibelius' merkwürdiger Tondichtung (einer Umarbeitung eines Jugendwerks) waltete dagegen ein siedendes, sturmgepeitschtes, gespenstiges Leben. Bei den Abendunterhaltungen im Musikinstitut wurden u. a. gespielt: Brahms Trio H-dur, Chaconne von Bach-Busoni (Herr Karl Ekman), Trio von Lalo, Trio D-dur von Beethoven, Cellosonate von Locatelli (Herr G. Schneevoigt), Violinsonate A-dur von César Franck (V. Novacek und K. Ekman). Als Konzertmeister beim hiesigen Orchester ist Herr J. Hajek aus Prag engagiert, ein ganz junger, sehr begabter Geiger.

- Dr. Karl Flodin.

KARLSRUHE: Das Konzertleben, das hier vor 4 Wochen wieder neubegann, hat inzwischen eine Anzahl anerkannter Genüsse geboten. Im Mittelpunkt stand wie immer das Hoforchester, das unter Felix Mottl sich inzwischen schon an

2 Abenden besonders hervorthun konnte und hierbei u. a. Mozarts g-moll-Symphonie, Haydns anmutige c-moll-Symphonie und vor allem Beethovens 4. Symphonie B-dur in wirkungsvollen Wiedergaben bot. Claude Debussys Orchesterwerk „L'après-Midi d'un faune“ erinnerte in der instrumentalen Ausmalung der traumvollen Naturstimmung an Bizets weiche Schilderungen, gab sich aber nicht allzubedeutend. Auch Fr. Smetanas symphonische Dichtung „Tabor“ enttäuschte etwas durch eine gewisse Nüchternheit, in der das harte Nebeneinandersetzen der Motive stecken blieb. An dem ersten Konzertabend wirkte als Solopianist Ferruccio B. Busoni mit, dessen Programm mit Webers Konzertstück (op. 79) und Liszts 2. Klavier-Konzert (A-dur) indes nicht recht interessierte, während die von ihm zugegebene Chopinsche Polonaise eine Glanzleistung war. Im zweiten Konzert errang Frau Schumann-Heink mit ihrer wuchtigen, volltönenden Stimme einen unbestrittenen Sieg. — Neben dem Hoforchester trat sodann diesmal ein von dem hiesigen Konzertveranstalter Hans Schmidt arrangiertes „Tonkünstlerfest“ bedeutsam in den Vordergrund, das an drei Tagen — unter Mitwirkung von Sistermanns, Zur Mühlen und der besonders erfolgreichen Liedersängerin Frl. Ettinger, einem eigens hierfür zusammengestellten Chor — die Musikstadt Karlsruhe besitzt nämlich keinen ständigen gemischten Chor! — und dem Kaimorchester unter Felix Weingartner am ersten Abend eine ansprechende Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung“ bot. Am zweiten Abend entzückte Eduard Rislis durch sein ganz wundervolles Klavierspiel. Namentlich sein klarer Vortrag der Beethovenschen Sonate op. 110, und seine traumseligen Chopinwiedergaben gefielen über die Massen. Am dritten Abend teilte sich das Kammermusik-Quartett Prof. Heermanns mit Frl. Ettingers Liedervorträgen in den nicht geringen Erfolg. Endlich muss von den grösseren Veranstaltungen noch das populäre Kirchenkonzert des Instrumentalvereins unter Hoforchesterdirektor Spiess erwähnt werden, in dessen reichhaltigem Programm das Konzert für Orgel, Streichorchester und 3 Hörner, op. 137, von Jos. Rheinberger und die aus der formklaren e-moll-Suite für Streichorchester op. 14 unter Leitung des Komponisten, des hiesigen Hofkirchen-Musikdirektors Brauer, gespielten Sätze, sowie desselben Komponisten feierlicher „Jubelhymnus“ besonders interessierten.

Albert Herzog.

KREFELD: Im hiesigen Musikleben haben sich wichtige und für die Zukunft verheissungsvolle Veränderungen in dem Augenblick vollzogen, da die Konzertgesellschaft sich zur Feier ihres fünfzigjährigen Jubiläums anschickte. Der das Gedeihen unserer Musikverhältnisse störende Gegensatz zwischen der altangesessenen Konzertgesellschaft und dem jungen Konservatorium ist behoben. Das letztgenannte Institut ist in den Besitz des Herrn Karl Pieper, bisherigen Lehrers an demselben, übergegangen, der die künstlerische Leitung dem Dirigenten der Konzertgesellschaft, Herrn Kgl. Musikdirektor Müller-Reuter, anvertraut hat. Die beiden Kunstanstalten gehen in Zukunft unter einheitlicher Leitung Hand in Hand, dergestalt, dass sich die Konzertgesellschaft nach wie vor der Aufführung grosser Chor- und Orchesterwerke, das Konservatorium der Pflege der Kammermusik widmet. Unter diesen allseitig mit Freuden begrüßten veränderten Verhältnissen gewann das am 26. und 27. Oktober gefeierte Jubiläum der Konzertgesellschaft eine erhöhte Bedeutung als Markstein in der Musikgeschichte unserer Stadt. In zwei Festkonzerten gelangten zur Aufführung: Elias (1. Teil) v. Mendelssohn, Neunte Symphonie und Ouverture „die Weihe des Hauses“ von Beethoven, Kreuzstabkantate v. Bach, Triumphlied von Brahms, Till Eulenspiegel von R. Strauss, Huldigungsmarsch von Wagner, Spanisches Liederspiel von R. Schumann und Messias-Arie von Händel. Zur Einführung in die Feststimmung dienten am ersten Tage ein Festchor (nach J. S. Bach) mit Worten von M. Plaeschke und ein von B. Westenberger verfasster, von

Theaterdirektor Otto gesprochener Prolog. Die Aufführungen haben erneut bewiesen, dass unter Müller-Reuter's Führung Krefeld in den Kreis der ersten rheinischen Musikstädte gerückt ist und besonders in betreff seines gemischten Chores hinter Köln, Düsseldorf und Aachen nicht zurücksteht. Die neunte Symphonie, Till Eulenspiegel, Elias und das Triumphlied konnten durch ihre vorzüglichen Ausführungen und vermöge der begeisterten Leitung zu dem Besten gezählt werden, was uns die letzten Jahre gebracht haben. Das Soloquartett, bestehend aus Frl. Helene Bérard, Frl. Anna van Nievelt, Herrn Carl Dierich und dem Gesangsmeister Messchaert, brachte Schumanns selten gehörtes Liederspiel durch meisterlich ausgefeilten Vortrag zu ausserordentlicher Wirkung. Nächst dem sei als besondere Kunstleistung Messchaerts die Bachsche Kantate genannt. Das Orchester, wesentlich gegen sonst verstärkt, löste die in der neunten Symphonie und in Till Eulenspiegel gestellten Aufgaben mit grosser Hingabe, so dass alle beteiligten Faktoren die Jubelfeier zu einem Musikfest zu gestalten gleichwertig beigetragen haben. Die Tonkünstlerversammlung und die soeben verrauschte zweitägige Feier machen das Jahr 1902 in musikalischer Beziehung zu dem bedeutungs- und inhaltvollsten seit Bestehen der Konzertgesellschaft.

Dr. -s.

LEIPZIG: Wie aus den Gebirgszügen des Berner Oberlandes Jungfrau, Mönch und Eiger sich zu ähnlicher, wenn auch nicht ganz gleicher Höhe erheben, so ragen aus der Konzertmasse des Leipziger Musiklebens die Orchesterkonzerte im Gewandhause (Nikisch), in der Alberthalle (Gastdirigenten mit der Chemnitzer Stadtkapelle) und im Centraltheatersaale (Winderstein) auf. Jungfrauenhaft herrlich erschimmern die Gewandhauskonzerte, an den hoch hinauf strebenden und doch tiefer im Thale wurzelnden Eiger gemahnen die Philharmonischen Konzerte, und dazwischen hineingekeilt liegen die neuen Orchester-Abonnements-Konzerte, deren Veranstalter, der kgl. Württemb. Hof-Musikverleger Ernst Eulenburg, dem Vergleich mit dem Mönch um so weniger widerstreben dürfte, als er selbst sich in letzter Zeit lebhaft um die Verbreitung der „Beichte“ (— von Delmar-Hummel) bemüht. — Im fünften Gewandhauskonzert, das, gleich einer zwei Abende zuvor stattgehabten Serenade des Gausängerbundes, dem in Leipzig eingezogenen König Georg eine musikalische Huldigung darbringen sollte, gab es Meistersinger-Vorspiel, siebente Symphonie von Beethoven und dazwischen eine cappella-Vorträge des von Prof. G. Schreck geleiteten Thomanerchores und Bachs Violin-Konzert in a-moll, tonschön gespielt von Herrn Konzertmeister Berber. Das sechste Konzert begann mit einer prächtigen Vorführung der e-moll-Symphonie von Brahms und schloss mit Dvořáks pikanter Ouvertüre „Carneval“, während den solistischen Teil Frl. Marcella Pregi (mit Rezitativ und Arie aus Sacchis „Oedipe à Colone“ und Liedern) und Herr Anton Hekking (mit d'Alberts Violoncello-Konzert und drei Solostücken) bestritten, und beide sehr lebhaften Beifall fanden. Im zweiten Philharmonischen Konzert wurde zunächst in überraschend guter Weise die d-moll-Symphonie (No. 3) von Bruckner vorgeführt; dann sang Herr Ejnar Forchhammer mit sieghaftem Tenorklange das Lenz- und Liebeslied aus der „Walküre“ und Lieder von Schubert und Schumann, dazwischen abgelöst durch den stimmungsvollen Orchestervortrag von Svendsens übermütigem „Carneval in Paris“. Im dritten Eulenburg-Konzert aber dirigierte Herr Bernhard Stavenhagen mit feinsinniger Gesundheit Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt“ und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“, Kammersänger Theod. Bertram fesselte durch stimmungsgewaltige Wiedergabe der Lysiart-Arie und des Wotan-Abschiedes, und vier Münchener Schülerinnen des Herrn Stavenhagen, die Damen Brünner, Mikorey, Bartholomay und Gerlach, spielten zu grösstem Entzücken des Publikums ein nach Vivaldischer Vorlage für 4 Klaviere mit Begleitung des Streichorchesters gesetztes a-moll-Konzert von Bach. Eine Aufführung von Klughardts „Judith“ durch die von Herrn Gustav Wohlgenuth

geleitete Singakademie mit der Dessauer Hofopernsängerin Frl. Elsa Westendorf als trefflicher Interpretin der Titelpartie und mit dem hiesigen Opersänger Hans Schütz als stimmreichen Holofernes hat hinsichtlich des Werkes vielfach stark enttäuscht und des gleichen Autors vor Jahresfrist auch durch die Singakademie vorgeführte „Zerstörung Jerusalems“ als den glücklicheren Wurf erkennen lassen. Im Konzert des von Hans Sitt geleiteten Leipziger Lehrer-Gesangvereins erfreuten neben einigen ganz vorzüglichen Männerchorleistungen (speziell der sehr schönen Kompositionen „Nur wer die Sehnsucht kennt“ von Schubert und „Sanctus“ von Dregert, sowie der interessanten aber weniger vollkommen geformten „Die Brücke“ von Gluth und „Der Rhein und die Reben“ von A. v. Othegraven) herrliche Liedervorträge Carl Scheidemantels und einige Violinsoli des Herrn Konzertmeisters Berber. Die Böhmen fanden an ihrem zweiten Quartettabend mit Haydn, Dvořák (G-dur op. 106) und Schubert (d-moll) begeisterte Aufnahme und ebenso tags darauf das Gewandhausquartett mit Haydn, Novaček (op. 10) und Beethoven (op. 130). Ein Roesger-Abend brachte wieder einmal Sindings stimmungsreiches Klavierquintett, sowie auch beifällig aufgenommene Gesangsvorträge der Frau Buff-Hedinger, und unter dem allzuvielen Inanspruchgenommensein des Publikums hatten am meisten die mehreren Singenden und Spielenden zu leiden, die eigene Konzerte gaben, so Alfred Reisenauer, der an seinem ersten Klavierabend mit Chopins h-moll-Sonate triumphierte, Fritz von Bose, der Schumanns C-dur-Phantasie stimmungsvoll interpretierte und mit Frau Lily Henkel aus London zweiflüglige Werke von Bruch, Jadassohn und Reinecke spielte, der respektable Violinist Felix Grosse, an dessen Abend sich die hiesige Konzertsängerin Frl. Anna Hartung grosse Erfolge ersang, der stets willkommene Dr. Ludwig Wüllner, der diesmal zwischen Liedern von Schubert und Strauss sich an Schumanns ihm nur teilweise entsprechender „Dichterliebe“ versuchte, der tüchtige Bass-Bariton Max Wever und der fähige sehr begabte junge Geiger Richard Krömer, der übrigens nicht in eigenem, sondern in einem der Schäferschen Symphonie-Konzerte auftrat. Ein voll besuchtes Solokonzert erzielte bislang nur Frl. Helene Staegemann, deren salonmässig feine Liedervorträge sehr herzlichen Beifall fanden.

Arthur Smolian.

LEMBERG: Wir traten in die Reihe der Musikstädte Europas! Auf den Trümmern des alten Stadttheaters erstand uns ein „moderner“ Konzert-Saal. „Philharmonie“ nannte ihn sein Gründer, Direktor Ludwig Heller, ein Mann von bewundernswürdiger Energie und tollkühner Unternehmungslust. An der Spitze des quantitativ imponierenden aus jungen Musikern gebildeten Orchesters stehen zwei Feldherren: Ludwig Czelanský (als erster Kapellmeister), der seine Kräfte früher der Prager Philharmonie gewidmet, leistet auf dem Gebiet der musikalischen Moderne hervorragendes, vernachlässigte bis jetzt aber bedauerlicherweise die Klassiker, deren Vorführung er seinem Kollegen Heinrich Melcer überliess, dessen Dirigentenbefähigung zur Bewältigung einer solchen Aufgabe aber keineswegs ausreichte. Dr. N. Hermelin.

LIVERPOOL: Unser Musikleben beginnt nur langsam aus seinem Sommerschlaf zu erwachen. Der erste Abend unserer „Philharmonie Society“ brachte uns unter Leitung P. Frederic Cowens die c-moll Symphonie von Beethoven und ein kleineres Chorstück von Sullivan: Song of Penance. Der Löwenanteil des Genusses gebührte wohl aber den Solisten. Kozian, der junge Geiger aus Prag, holte sich das erste Mal in seinem kurzen Leben auch in unserer grossen Handels- und Seestadt einen wohlverdienten Triumph, während M. Blado, der an Stelle des plötzlich heiser gewordenen Herrn van Rooy erschien, Wotans Abschied mit hübschen Mitteln, aber doch nicht mit vollstem Verständnis zu Gehör brachte. — Die „Sunday Society“ begann ihre 17. Konzert-Saison mit Mendelssohns Lobgesang. Man begegnet diesem Werk hier recht häufig, jedenfalls mehr als in Deutschland. Godowsky

und Paderewski ernteten grossen Erfolg, ebenso der unverwüsthche Sautley an der Spitze eines Solisten-Heeres bei einem Musikabend für die — Armen.

H. J. C.

LONDON: Der starke Impuls, den der südafrikanische Krieg in unsere britischen Vettern jagte, hat jetzt auch das unpolitischeste aller Gelände, das künstlerische Schaffen mit seinem rauhen Atem angefahren: In allen Blättern und Blättchen werden die Unternehmer musikalischer Heimstätten, Konzerthallen-Pächter, Impresarii, Agenten und — bezeichnender Weise in letzter Linie die Dirigenten wegen ihres unpatriotischen, antinationalen und verdammenswerten Eifers, nicht britische Musik zu bevorzugen, wie in einer wirklichen Hasenhetze denunziert. Selbst Blätter mit der höchsten Prätension, wie die „Times“, die „Saturday Review“ und der „Spectator“ ehrwürdigen Namens lassen sich zu recht chauvinistischen Gemeinplätzen herab und zetern, es sei der britischen Selbstachtung unwürdig, stets nur deutsche, französische, italienische, und wenn es hoch kommt, einzelne dänische und russische Namen auf das Programm zu setzen, aber von der Thatsache keine Notiz zu nehmen, dass die britischen Musiker der jüngeren Generation es zum mindesten mit ihren kontinentalen Wettbewerbern aufnehmen könnten. Eine solche Behauptung braucht ja bei der gegenwärtigen Stimmung des britischen Publikums nicht durch auch nur leise Versuche thatsächlicher Beweise gestützt zu werden. Mr. Robert Newman, der sicherlich erfahrungreichste aller praktischen Musikpfleger der britischen Hauptstadt, hat dieser Tage das Unerhörte gewagt, und jenen wohlfeilen, nationalen Tiraden gegenüber, aus seinem — Hauptbuch einige schlagende Argumente auf den — Mund appliziert. Es sei eine recht kleidsame Phrase, englische Musik for ever! aber wie die von ihm häufig genug unternommenen Versuche von dem — zahlenden musikalischen Publikum aufgemuntert wurden, davon gebe regelmässig ein gähnendes Defizit abschreckendes Zeugnis. Übrigens — und darin hat Mr. Newman durchaus Recht — werde ein auch nur irgend anhörenswerthes Werk eines britischen Komponisten in jedem Programm einer gleichwertigen, fremden Schöpfung unter allen Umständen vorgezogen. Und wenn in jener pompösen Parade der zeitgenössischen britischen Produktion der Name Elgar so stark betont werde, so mache Newman sich anheischig zu beweisen, dass es wahrlich nicht der Seltenheit Elgarscher Werke im Konzertsaal oder auf Musikfesten zuzuschreiben sei, wenn die „foreigners“ von „drüben“ vom Publikum immer lauter begehrt würden. — Die bisherige Konzertsaison hat mit allerlei Unsternen zu kämpfen gehabt, Mr. Henry Wood, der rastlose Leiter des Queenshall-Orchesters ist erkrankt und nach Marokko unterwegs, um an der Sonne zu gesunden. Unseres Landsmanns Schulz-Curtius musikalischer Cirkel hat zweimal versagt: Im ersten Konzert sollte van Rooy einen deutschen Liederabend bieten, im zweiten Madame Nordica glänzen. Beide Veranstaltungen mussten dem Gebot von Doktor und Apotheker weichen. Ein Symphoniekonzert, das von Emil Pauer geleitet wurde, sah ein ziemlich leeres Haus. Allerdings konnte die Aussicht, Richard Strauss' Eulenspiegelstreichle von einem hier als Orchesterleiter noch unbekanntem Künstler interpretiert zu hören, nicht sonderlich anlocken, nachdem der Schöpfer vor kurzem erst selbst eine ganze Reihe seiner Tondichtungen den britischen Kunstfreunden in glänzendster Form und Fertigkeit vorgeführt hat. So blieb die Stimmung Herrn Pauer gegenüber nur recht lau — ganz so wie die Temperatur der musikalischen Saison bisher im allgemeinen gewesen und geblieben. A. R.

MÜNCHEN: Die musikalischen Akademien des Hoforchesters haben bis jetzt ausschliesslich klassische Werke gebracht; am Allerheiligentag drei Beethoven, nämlich die erste und die letzte Symphonie, dazwischen die 2. Leonoren-Ouvertüre und eine Woche später Haydns Oxford-Symphonie, sowie die in D (ohne Menuett) von Mozart.

Es waren festliche Stunden, die uns diese beiden Abende bescherten. Zu m p e dirigierte mit hervorragender Klarheit und befeuerndem Schwung, besonders die Neunte, die selbst in den schwierigen Chorpartien sehr korrekt und verhältnismässig klangschön zum Vortrag kam. Auch die Soli, gesungen von den Damen Breuer und Gimkiewicz, sowie den Herren Dr. Walter und Klöpfer, fielen nicht, wie es so häufig geschieht, aus dem Rahmen des Ganzen; es war alles einheitlich, warmbeseelt, von siegender Wirkung. Erlesene Genüsse brachten uns auch die letzten Kaimkonzerte unter Weingartner, herrliche Wiedergaben der Eroica und der D-dur-Symphonie von Beethoven. Worin Weingartners aparte Grösse beruht, das braucht in diesen Blättern nicht erst zergliedert zu werden und liesse sich auch nicht mit wenigen Worten sagen. Man muss diesen Künstler dirigieren hören, um ihn ganz zu verstehen und zu schätzen. Im 4. Konzert machte er uns mit der neuen Symphonie in e-moll von Hans Huber bekannt, die vielleicht weniger scharf verurteilt worden wäre, wenn sie nicht eines, wie sich nun herausstellt, unverdienten Rufes sich erfreute. Huber kann ja sehr viel, aber er hat weder Stil, noch bedeutende Gedanken. Der Schlusssatz „Metamorphosen“ (eine musikalische Bilderserie frei nach Böcklin) ist formell und inhaltlich vollständig verfehlt. Und welche Orchesterbehandlung! Schlecht instrumentierter Klaviersatz. Das erste Allegro, noch das beste, ist frisch entworfen; es fehlt ihm aber die konsequente, stetig gleichwertige Durcharbeitung und vor allem eben ein feinorganisiertes Orchester. Das gilt in noch stärkerem Grade auch von den Mittelsätzen; kurz, es war eine Enttäuschung. An Kammermusik-Abenden waren die letzten Wochen arm. Ich hörte nur zwei, einen Bläserabend der aus ersten Kräften unseres Hoforchesters gebildeten „Münchener Kammermusikvereinigung“ und die erste Soirée des Quartetts Stavenhagen (Klavier, Frau von Kaulbach-Scotta (Violine), Vollnhals (Viola), Bennat (Cello). Das letztere spielte Beethovens Trio in D op. 70 und das Klavierquintett in f-moll op. 34 von Brahms. Wie in ihren vorjährigen Konzerten haben diese Künstler auch heuer ihre Geistesgegenwart und Feinfühligkeit im Ensemblespiel aufs glänzendste bewährt. Unter den Solisten, die sich in den kleinen Konzertsälen hören liessen, ragten die Sängerinnen Henke und Kremer, der Tenor Bergen und die Pianistin Erica von Binzer hervor.

Dr. Theodor Kroyer.

P O S E N: Die Konzertsaison hat in diesem Jahr bei uns recht üppig begonnen. Auf Anregung der Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft soll in einer Serie von Trio-Konzerten dieser edle Zweig der Kammermusik in historischer Reihenfolge vorgeführt werden. Die jüngste Berliner Kammermusikvereinigung (Hekking, Schnabel, Wittenberg) eröffnete sehr schön mit Haydn, Mozart, Beethoven. Ihm folgten dann das hier schon bekannte Holländische Trio mit Schubert, Mendelssohn und Schumann. Ein Konzert von Petschnikoff im Verein mit Rose Ettinger und Sandra Droucker erwies abermals, wie schön und eindringlich Petschnikoff zu wirken versteht, wenn er sich nicht in die Kunstdomänen Sarasatescher Bravour-Finessen verirrt, wie frapierend Frl. Ettingers Kopftöne zu überraschen wissen, und vermittelte ausserdem die Bekanntschaft mit der Pianistin Sandra Droucker, die namentlich durch die Wiedergabe Schumanns die Herzen zu gewinnen verstand. In einem vom „Verein j. Kaufleute“ veranstalteten Konzert bewies Herr Hof-Opernsänger Ernst Kraus, dass man mit schönsten Mitteln bei nüchterner Klavierbegleitung Wagnerschen dramatischen Szenen nicht gerecht werden kann. Den eigentlichen Erfolg brachte die Wiedergabe einiger Lieder. Der Verein hatte auch die Damen Gmeiner und von Brennerberg gewonnen. Die Sängerin wusste sich durch ihren seelenvollen Vortrag die Herzen der Zuhörer im Sturm zu erobern, auch Frl. von Brennerbergs Violinspiel wirkte fesselnd.

Dr. Theile.

ROSTOCK: Das hiesige Konzertwesen gründet sich auf drei Faktoren: auf die Symphonie- und Volkskonzerte des städtischen Musikdirektors Heinrich Schulz, in denen moderner Geist am kräftigsten auflebt; auf die Veranstaltungen des Konzertvereins; auf die Singakademie unter Prof. Dr. Thierfelder, wo Chorwerke, Oratorien u. s. w., aufgeführt werden. Nachdem im vorigen Winter der sog. Apollosaal einging, ist die Platzfrage, die Errichtung eines neuzeitlichen Konzerthauses brennend geworden. Musikdirektor Schulz gab einen Wagner-Liszt-Abend, an dem neben den Vorspielen zu Meistersingern und Parsifal und Charfreitagszauber und neben den symphonischen Dichtungen Tasso und Préludes mit besonderer Erlaubnis aus Bayreuth von Herrn Wilke der ungedruckte zweite Teil von Lohengrins Grals Erzählung gesungen wurde. Im Symphoniekonzert kam Liszts Mazeppa in prächtiger Weise zur Erstaufführung in Rostock. In diesem Konzert errang eine junge, norwegische Sängerin, Frl. Ina Madson, mit trefflich geschulter Stimme und temperamentvollem Vortrag, grossen Beifall, besonders mit den originellen norwegischen Sennerinnenliedern. Musikdirektor Schulz brachte im Konzertverein zum erstenmal Vorspiel und Bacchanal aus dem Pariser Tannhäuser. Hermann Gura gab einen Balladen- und Liederabend. Seine Vortragskunst ist der seines grossen Vaters würdig. Im Kammermusikabend von Musikdirektor Schulz spielte der türkische Pianist Faik Bey della Sudda. Prof. Dr. Golther.

STETTIN: Der Musikverein hat sich der undankbaren Aufgabe, ohne ein berufsmässiges Konzertsorchester Symphoniekonzerte zu geben, entzogen, um sich ganz den noch ausstehenden Oratorienaufführungen zu widmen. So bliebe denn nur über Kammermusik und Sologesang zu berichten, hätte nicht unser grösster Männerchor, der Sängerbund des Lehrervereins, eine Reihe altdeutscher Volkslieder in wertvollen Sätzen und mit Orchester unter Leitung des Autors das farbenprächtige Chorwerk „die Oceaniden“ von C. Ad. Lorenz mustergültig zu Gehör gebracht. Kammermusik gab es in Fülle. Obenan stand der durchgeistigste Vortrag der Brahms'schen d-moll-Sonate durch Petschnikoff und Sandra Droucker. Mit feinem Salonschliff des Vortrags und Durchschnittsprogrammen trat das W. Meyer-Quartett auf, während die Wildsche Kammermusik-Vereinigung in der eleganten Violinsonate A-dur von César Franck und dem lichtvollen Streichsextett B-dur von Brahms willkommene Neuheiten in gediegener Wiedergabe bot. Leider hatten die meisten Konzerte finanzielle Misserfolge; selbst Lula Gmeiner, die in einem Liederabend Zeugnis von schlagender Gestaltungskraft ablegte, hatte schwachen Zuspruch. Ulrich Hildebrandt.

STUTT GART: Eine erfreuliche Thatsache ist das Zunehmen geschlossener Programme. Der zweite Kammermusikabend von Singer und Pauer brachte nur Beethoven: Harfenquartett, 1. Violinsonate, Klavierstücke (von Pauer glänzend gegeben) und vier schottische Lieder aus Werk 108 (Frl. Bischel). Rückbeil und Seyffardt haben sich zur Vorführung der Geschichte der Violinsonate vereinigt. Bach, Händel, Haydn eröffneten die Reihe; freilich zeigte sich, dass die beste Absicht den Weg zum Innenleben jener Meister nicht ohne weiteres findet. Genussreich waren die Liedervorträge aus Bach und Haydn von Frau Rückbeil-Hiller. Der Orchesterverein unter Rückbeil feierte das Andenken R. Zumsteegs und bot aus der älteren Musik Mozarts g-moll-Symphonie (No. 25) und einen grossen Teil von Beethovens Prometheusballet. Die Abonnementkonzerte scheinen einer Krise entgegenzugehen; man kehrt zum Zweisolistensystem zurück. Die Leistungen der Kapelle und die Fähigkeit der Dirigenten wird nirgends bezweifelt, aber man vermisst die einheitliche Führung. Das erste Konzert unter Reichenberger brachte Bach (D-dur-Suite No. 3) und Schubert (h-moll-Symphonie), das zweite unter Pohlig Bruckner (4. Symphonie) und Liszt (Mephisto-Walzer, Beethovens Andante aus Werk 97, instrumentiert). Warum also die vier Solisten? Frau

Zink, Herrn Neudörffer hören wir im Theater, Reisenauer in Klavierabenden; bleibt Frau Stavenhagen, deren Bekanntschaft auch der Stuttgarter Liederkranz vermitteln könnte, der das berechtigte Bedürfnis nach auswärtigen Grössen im Rahmen von Männerchören schadloser befriedigt. Im 1. Konzert traten Frl. Garnier von der Pariser komischen Oper und Bernh. Stavenhagen auf; beides Grössen ersten Ranges. Etwas Eintrag thut der Hofkapelle auch Weingartner mit dem Kaimorchester, der die widerliche Reklame übrigens nicht nötig hätte. Aber warum ist der Beethovencyklus nicht vorher in den Königsbau eingezogen? Der Verein für klassische Kirchenmusik unter S. de Lange führte zur Abwechslung Mendelssohns Paulus (statt des Elias) auf. Wann kommt Mozarts c-moll-Messe? Noch verzeichne ich einen wundervollen Liederabend von dem vornehmen Ferd. Jäger und einen Schillerabend, in dem ausser Possart, Max Schillings und der Baritonist Loritz mitwirkten. Zwei Wohlthätigkeitskonzerte sind mit den Namen Gräfin von Beroldingen und S. de Lange verknüpft gewesen.

K. Grunsky.

WIEN: Die Wiener Konzertsaison hat sich am 1. November aufgemacht und zunächst die gewohnten Bahnen betreten. Hoffen wir, dass sie im Aufsteigen hier und da einen unbetretenen Seitenweg finde, der uns neue Ausblicke eröffnet. Die Art, in der Musik dargeboten wird, ist allzusehr vom Nachahmungstrieb und von geschäftlichen Interessen bestimmt. Das Wiener Konzertleben krankt zunächst daran, dass die beiden Hauptinstitute, welche die Aufgabe haben, die grosse Kunst, gegenüber der zersplitterten Masse virtuoser Einzeldarbietungen, zu betonen und zu pflegen, keineswegs auf der Höhe ihrer ehemaligen Leistungsfähigkeit stehen. Unsere philharmonischen Konzerte, das Unternehmen des Hofopernorchesters, durch ein Vierteljahrhundert von Hans Richter in seiner magistralen Art geleitet, von Gustav Mahler zwei Jahre mit seinem leidenschaftlichen und prickelnden, etwas unruhigen Musikgeiste erfüllt, stehen seit dem Vorjahre unter dem Taktstock Josef Hellmesbergers, eines Musikers, der uns in seiner Verleugnung von allem, was von einem modernen Dirigenten mit Recht verlangt wird, als Revenant aus einer überwundenen Epoche erscheint. Herr Hellmesberger ist ein vortrefflicher Musikant, ein idealer Handwerker. „Schief gehen“ wird es unter ihm nie. Aufreizende Geschmacklosigkeiten wird er sich nicht zu Schulden kommen lassen. Aber er hat keine Persönlichkeit einzusetzen. Er dirigiert aus zweiter Hand und ist in seinen besten Leistungen ein guter Kopist. Als solcher bewährte er sich schon in seinem Quartettspiel, das oft bis zur Täuschung den nachgeahmten Stempel seines unvergesslichen Vaters trug, der durch vierzig Jahre das Wiener Musikleben als Kammermusikspieler und Direktor des Konservatoriums mit Geist und Leben erfüllte. Als Dirigent tritt er mit seinen Pantöffelchen in die Spuren, welche die Siebenmeilenstiefel Hans Richters zurückgelassen haben. Wo die Tradition ihm nicht einen sicheren Halt bietet, ist er ziemlich hilflos. Er vermeidet in diesem Bewusstsein in den Programmen alles, was an seine Gestaltungskraft unerfüllbare Ansprüche stellt. Es ist sicher nicht unüberwindliche Abneigung gegen Berlioz, Liszt, Strauss, Schillings und andere, die Hellmesberger bestimmt, Werke dieser Komponisten scheu zu vermeiden. Das erste Konzert brachte Tschaikowskys Dante-Phantasie „Francesca da Rimini“. Das Stück steht, trotz seiner vielen interessanten Einzelheiten, eines schönen, melodischen Einfalls und charakteristischer, durch Rhythmik und Orchestration hervorgebrachter Färbungen, zu sehr im Schatten der Dante-Symphonie Liszts, um sich im Bewusstsein des modernen Zuhörers als starke Eigenschöpfung geltend machen zu können. Das Orchester errang mit der Aufführung dieses Stückes einen Erfolg, wie ihn ein Mikrokephale mit seinen im übrigen sehr schön gewachsenen Gliedern zu erringen vermag. An Violinvirtuososen stellten sich vorläufig ein: Franz Ondricek, dessen bewährte Meisterschaft im Vortrag

des Brahmschen und Beethovenschen Violinkonzertes glänzte, ferner Bronislaw Huberman, der souveräner Meisterschaft, entsprechend seinen verblüffenden Anfängen als Wunderkind, erfreulich entgegenreift. Ein starker, zielbewusster Ernst, der in seiner Natur liegt, hat ihn vor dem Schicksal frühreifer Talentphänomene bewahrt. Er spielte an zwei Abenden Kammermusik und Virtuosenstücke. Mit dem Vortrag der Kreutzer-Sonate, Mozarts G-dur- und Schumanns d-moll-Sonate bewies er eine ebenso grosse Herrschaft über sein Instrument, wie ein empfindliches, fein differenzierendes Stilgefühl. Professor Röntgen stand ihm bei Beethoven, Professor Paul de Conne bei Schumann ebenbürtig zur Seite. Als gute Schülerin Sevciks aus Prag stellte sich Marie Herites, als zur bedeutenden Violinvirtuosin veranlagte Spielerin Irma Halácoy mit dem Violinkonzert Tschaikowskys vor. Das Klavier trat bisher noch bescheiden auf. Carl Friedberg aus Frankfurt hielt als Solist nicht, was er als Kammermusikspieler versprochen. Einen echten Genuss bot das Quartett Arnold Rosés mit seinen trefflichen Genossen Albert Bachrich, Anton Ruzitska und Friedrich Buxbaum. Die Wiedergabe des B-dur-Quartetts von Mozart (Koechel 458) und des e-moll-Quartetts op. 59 von Beethoven erreichte durch Tonschönheit und intime musikalische Belebung dieser Meisterwerke ein enthusiastisches Mitgehen der Zuhörer. Dem Modepublikum bereitete Alessandro Bonci einen Festabend. Seine weiche Tenorstimme und die vornehmsten Geschmack und hohe technische Vollendung bekundende Art, in der er Unbedeutendes zu Gehör bringt, versetzte das musikalische Massenpublikum in südliche Begeisterung.

Gustav Schoenaich.





EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

- Hermann Schröder: Publikationen der internationalen Musik-Gesellschaft (Die symmetrische Umkehrung in der Musik). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Houston Stewart Chamberlain: El Drama Wagneriá. Verlag: Associacio Wagneriana Barcelona.
- Michel Doménech Espagnyol: Parsifal de Wagner. Verlag: L'imprimerie de Fidel Giró, Barcelona.
- Hermann Ritter: Allgemeine illustrierte Encyclopädie der Musikgeschichte Bd. III—VI. Verlag: Max Schmitz, Leipzig.
- A. Schilling: Aus Richard Wagners Jugendzeit. Verlag: E. Globig, Berlin.
- Curt Ottzen: Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. (Mit einem Bande Notenbelegungen.) Verlag: E. Ebering, Berlin.
- Malwine Brée: Die Grundlage der Methode Leschetizky. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

MUSIKALIEN

- Carl Reinecke: Introduzione ed Allegro appassionato pour Piano et Clarinette. Op. 256. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.
- Louis Adolphe Coerne: Drei kleine Trios für Violine, Violoncello und Pianoforte. Op. 62, Ebenda.
- Louis Adolphe Coerne: Concertino in D-dur für Violine und Piano. Op. 63. Ebenda.
- Hans Sitt: Trois Morceaux pour Alto avec accompagnement de Piano. Op. 75, Ebenda.
- Hans Sitt: 12 kleine melodische Vortragsstücke für Violine mit Pianofortebegleitung. Op. 78, Ebenda.
- Oscar Wermann: Sechs geistliche Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 142, Verlag: Otto Junne, Leipzig.
- J. G. Ed. Stehle: Fünf Orgelstücke. Op. 70. Ebenda.
- Oscar Wermann: Drei leichte Vortragsstücke für Orgel. Op. 136. Ebenda.
- Paul Claussnitzer: Zehn Choralvorspiele für Orgel. Op. 14. Ebenda.
- Hans Fährmann: Vorspiel und Doppelfuge über „Bach“ für Orgel. Op. 11. Ebenda.
- „ „ Sechs Pedal-Etuden für Pedalflügel oder Orgel. Op. 14. Ebenda.
- „ „ Introduzione e Fuga triomphale für Orgel. Op. 15. Ebenda.
- „ „ Am Tage der Pfingsten. Phantasie und grosse dreifache Fuge in g-moll für Orgel. Op. 16. Ebenda.
- Hans Fährmann: Dritte Sonate für Orgel in b-moll. Op. 17. Ebenda.
- „ „ Vierte Sonate für Orgel in a-moll. Op. 18. Ebenda.
- „ „ Lyrische Stücke für Orgel oder Pedalflügel. Op. 19. Ebenda.
- „ „ Grosse Sonate für Orgel (No. 5) in C-dur. Op. 22. Ebenda.
- Hans Hiller: Andante religioso für Flöte (oder Violine) mit Begleitung der Orgel (oder des Pianoforte oder Harmonium). Op. 6. Ebenda.
- G. F. Händel: Sonate für Altviola (oder Viola) und Klavier bearbeitet und bezeichnet von Hermann Ritter. Ebenda.
- Max Peters: Drei Choralbearbeitungen für gemischten Chor und Orgel. Op. 33. Ebenda.



- Oscar Wermann: Drei geistliche Sologesänge mit Begleitung der Orgel (oder des Harmonium oder Pianoforte). Op. 127. Ebenda.
- Paul Oehme: Herbstlied. Op. 1. Ebenda.
- Oscar Hoffmann: „Ein Weilchen nur“. Op. 22. Ebenda.
- Max Winkler: Unsere Heimfahrt. Geistliches Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Op. 8. Ebenda.
- Hans Fährmann: Drei ernste Lieder. Op. 10. Ebenda.
- G. Riemenschneider: Sonate in A-dur für Orgel. Op. 33. Verlag: Steingraber, Leipzig.
- Clementi: Gradus ad Parnassum für Pianoforte (bearbeitet von Karl Tausig). Ebenda.
- K. Tausig: Kompositionen und Bearbeitungen für Pianoforte. Band 1—3. Ebenda.
- Beethoven: Romanzen für Violine und Pianoforte. Op. 40, 50. Ebenda.
- Beethoven: Konzert für Violine und Pianoforte. Op. 61. Ebenda.
- J. S. Bach: Konzert in d-moll für 2 Violinen und Pianoforte. Verlag: Steingraber, Leipzig.
- J. S. Bach: Drei Sonaten für Violoncell und Pianoforte. Ebenda.
- Norbert Salter: Orchesterstudien für Violoncello. Band 1 und 2. Ebenda.
- August Klughardt: Der 23. Psalm für gemischten Chor. Op. 89. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.
- Max Reger: Zwölf Madrigale für Männerchor (Bearbeitung). Ebenda.
- Max Reger: Sechs Madrigale für gemischten Chor (Bearbeitung). Ebenda.
- A. v. Othegraven: „Der Rhein und die Reben“ für achtstimmigen Männerchor. Op. 17. Ebenda.
- Fedor Berger: „Der Herr des Meeres“ für Männerchor. Ebenda.
- Friedrich Hegar: Königin Bertha, Ballade für Männerchor. Op. 32. Ebenda.
- Rich. Bartmuss: Konzert (No. 2) g-moll für Orgel mit Orchester. Op. 33. Ebenda.
- Rich. Bartmuss: Zehn Charakterstücke für Orgel. Heft I und II. Op. 36. Ebenda.
- Oscar Wermann: Kompositionen für Violine mit Begleitung der Orgel (Harmonium oder Pianoforte). Op. 130 No. 1—4. Ebenda.
- A. Arensky: Konzert für Violine. Op. 54. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.
- K. Kämpf: Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Verlag: Otto Jonasson-Eckermann, Berlin.
- P. G. van Anrooij: Piet Hein, holländische Rhaysodie für grosses Orchester. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
- Julius Röntgen: Sonate voor Piano en Violoncel. Op. 41. Ebenda.
- Lize Kuyper: Sonate voor Piano en Viool. Ebenda.
- Louis Coenen: Sonate pour Piano à quatre mains. Ebenda.
- Otto Lies: Sonate quasi una Phantasia für Klavier. Op. 21. Ebenda.
- „ „ Vier Charakterstücke für Pianoforte. Op. 9. Ebenda.
- „ „ Albumblatt für Pianoforte. Ebenda.
- „ „ Sechs Stücke für Pianoforte. Op. 8. Ebenda.
- „ „ In einsamen Stunden, sechs intime Stücke für Pianoforte. Op. 13. Ebenda.
- „ „ Lieder und Balladen für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Pianoforte Heft I und II. Op. 15. Ebenda.
- „ „ Mädchenlieder. Op. 16. Ebenda.
- Adolf Ruthardt: Triller-Studien für Pianoforte. Op. 40. Heft I und II. Verlag: Otto Forberg, Leipzig.
- Hans Sitt: 24 Etuden für Violine in 24 verschiedenen Tonarten. Op. 80. Heft I und II. Ebenda.
- Fritz Scheiding: 21 ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Mittelstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: Wilh. Schmid Nachf., Nürnberg.

- Ludwig Bouwin: Symphonie in g-moll. Op. 67. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst
in Bayern, veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern
der Tonkunst in Bayern unter Leitung von Adolf Sandberger. III. Jahrgang.
Bd. 1. Symphonieen der Pfalz-bayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker).
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Hans Koessler: Altdeutsche Minnelieder in Madrigalenform für Männerchor. Ver-
lag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg.
- Leander Schlegel: Zwei Frauenchöre mit Klavierbegleitung. 1. Sonntagsfrühe.
Op. 23. Ebenda.
- Henri Marteau: Ave Maria pour Chant, Violon, Harpe (Piano) et Orgue (Harmonium).
Op. 4 No. 1. Ebenda.
- Franz Mikorey: Landschaft (Woodland). Für eine Singstimme mit Begleitung des
Pianoforte. Ebenda.
- E. Jaques-Dalcroze: Valse des Mouettes. Op. 1. (Chant et Piano.) Ebenda.
- ” ” ” Fantasia appassionata pour Violon avec accompagnement du
Piano. Op. 53. Ebenda.
- ” ” ” Nocturne pour Violon avec accompagnement d'Orchestre.
Op. 49. Ebenda.
- ” ” ” Trois Morceaux pour Violoncelle avec accompagnement du
Piano. 1. Lied romantique. 2. Serenade. 3. Bagatelle. Op. 48.
Ebenda.
- ” ” ” Trois Morceaux pour Piano. 1. Ballade. 2. Capriccio
appassionato. 3. Aria. Op. 46. Ebenda.
- ” ” ” Trois Morceaux pour Piano. 1. Eglogue. 2. Humoresque.
3. Nocturne. Op. 45. Ebenda.
- ” ” ” Trois Morceaux pour Piano. 1. Arabesque. 2. Romance.
3. Impromptu capriccio. Op. 44. Ebenda.
- ” ” ” Concerto pour Violon avec accompagnement d'Orchestre (ou
du Piano). Op. 50. Ebenda.
- Henri Marteau: Berceuse pour Violon avec accompagnement du Piano. Op. 1.
Ebenda.
- Ernst von Dohnányi: Quintett (c-moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und
Violoncell. Op. 1. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
- Hermann Grädener: Sonate (c-moll) für Klavier und Violine. Op. 35. Ebenda.
- Hans Pfitzner: Fünf Lieder. Op. 11. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.
- E. Humperdinck: Wiegenlied für Violoncello, mit Klavierbegleitung übertragen von
Bernhardt Schmidt. Ebenda.
- J. Brahms: Sechs Choral-Vorspiele für die Orgel. Op. 122. Für das Pianoforte aus-
gewählt und übertragen von F. Busoni. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H.
in Berlin.
- ” ” Elf Choral-Vorspiele für die Orgel. Op. 122. Bearbeitung für Pianoforte
zu zwei Händen von P. Juon. Heft I und II. Ebenda.
- ” ” Dasselbe für Pianoforte zu vier Händen von E. Mandyczewski. Ebenda.
- Nicolai von Wilm: Sechs charakteristische Klavierstücke. Op. 194. Heft I und II.
Ebenda.
- Robert Kahn: Tonbilder für Violine und Klavier. No. 1. Canzone. Op. 36. Ebenda.
- Alfred Moffat: Trio-Sonaten alter Meister für zwei Violinen und Violoncell (ad lib.)
mit Klavierbegleitung. No. 1. Sonate von Arcangelo Corelli. Ebenda.

- Carl Bohm: Ton-Skizzen. Sechs instruktive Vortragsstücke für Violine und Pianoforte. Ebenda.
- „ „ Kurzes Gedächtnis, Gedicht von P. Heyse, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebenda.
- „ „ Die Vorsichtige, altes Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebenda.
- Eduard Schütt: Stimmungen (fünf Lieder), Gedichte von E. Magnus. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 66. Ebenda.
- „ „ Im Frühling. Gedicht von L. Jakobowski. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 67. Ebenda.
- Eiler Jensen: Gavotte für Violoncell und Klavier. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.
- „ „ Mazurka „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
- Karl Zuschneid: Weihnachtshymne (Gedicht von R. Prutz) für Sopransolo und Chor mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung. Op. 38. Verlag: Ch. Fr. Vieweg, Quedlinburg.
- „ „ Neujahrschoral (Gedicht von O. J. Bierbaum) für vierstimmigen Männerchor. Op. 62. Ebenda.
- „ „ Drei Festgesänge (nach Dichtungen von Aug. Sturm) für Männerchor. Op. 63. Ebenda.
- Armas Järnefeld: Drei Lieder (von Nic. Lenau und K. Knortz). Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.
- Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Herausgegeben von der musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des Wirkl. Geh. Rates Dr. theol. und phil. Freiherrn von Liliencron. Orchestermusik des XVII. Jahrhunderts. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Hector Berlioz: Trauer- und Triumphsymphonie. Op. 15. (Partitur.) Ebenda.
- August Enna: Die Erbsenprinzessin, komische Oper in einem Akt (Klazierauszug). Ebenda.
- J. Klengel: Kindertrio No. 3 in F-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 39 No. 1 und 2. Ebenda.
- J. Wieniawski: Deux morceaux de concert pour le Piano. No. 1 op. 9 (Barcarole-Caprice.) Ebenda.
- Halfdan Cleve: Sieben Klavierstücke. Op. 1. Ebenda.
- „ „ Zwei „ „ Op. 2. „
- „ „ Vier „ „ Op. 4 (No. 1—4). Ebenda.
- P. Klengel: Drei Charakterstücke in Mazurkaform. Op. 28 (No. 1 h-moll, No. 2 G-dur, No. 3 gis-moll). Ebenda.
- Hugo Riemann: Sechs originale chinesische und japanische Melodien für Violine und Klavier gesetzt. Ebenda.
- Ernesto Centola: Technik des Violinspiels. Teil V. Ebenda.
- Otto Floersheim: Gesang für die G-Saite der Violine mit Klavierbegleitung. Für Violoncell übertragen, von J. van Lier. Ebenda.
- W. von Baussnern: Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Orchester oder Pianofortebegleitung. No. 1. Meeresstille (N. Lenau). No. 2. Vision (Anna Ritter). Ebenda.
- Ludwig Bonvin: Schwanenlied (Gräfin Ballestrem). Op. 53. Ebenda.
- A. Cor de Las: Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda.

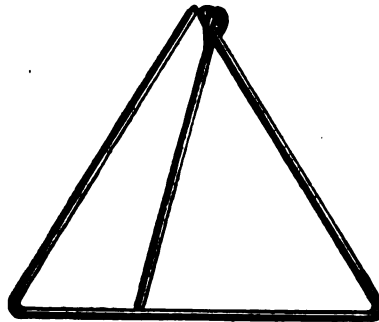
Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



- Die Heubergerschen Erinnerungen an Johannes Brahms illustrieren wir durch eine Silhouette von Dr. Otto Böhler, die den spazierenden Meister ganz köstlich veranschaulicht. Die Vorlage zu diesem Schattenbild entstammt der bei R. Lechner in Wien erschienenen Sammlung, aus der wir schon mehreres veröffentlicht haben. Des ferneren sei
- Ein Programmentwurf von der Hand Brahms' angefügt, der aus demselben Jahre stammt, in dem Heuberger mit dem Meister bekannt wurde. Das Original zeigt noch manche Bleistift-Korrekturen, u. a. die, dass Brahms die Variationen über ein Thema von Händel mit denen über ein eigenes Thema op. 21 vertauschte.
- Die beiden Visitphotographien zeigen den Meister in seiner bartlosen Zeit der Jahre 1862 und 1863, also im 29. und 30. Lebensjahre, dem ersten und zweiten Jahre seines Aufenthaltes in Wien, seiner zweiten Heimat.
- Die Erstaufführung des „Dornröschen“ von Humperdinck giebt uns Veranlassung, ein Jugendbild des Hänsel und Gretel-Komponisten zu veröffentlichen; es ist nach der einzigen noch erhaltenen Aufnahme aus der Kölner Konservatoriumszeit Humperdincks von uns reproduziert. Auch
- César Franck, der Komponist der „Béatitudes“, sei im Bilde vorgeführt; am 10. Dezember sind 80 Jahre verflossen, seitdem der belgische Meister in Lüttich geboren wurde.
- Endlich geben wir ein Porträt von Christoph von Sonnleithner wieder. Er war der Vater Josephs von Sonnleithner und bekanntlich der Lieblingskomponist Kaiser Josephs II., doch erschienen von seinen zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerken nur vier Streichquartette im Druck. Er starb am 25. Dezember 1822 in Wien.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



im Jahre 1862



im Jahre 1863

JOHANNES BRAHMS



II. 5



ENGELBERT HUMPERDINCK



11.5

ZANDER.



11. 5

CÉSAR FRANCK ○ ○
* 10. DEZEMBER 1822



CHRISTOPH SONNLEITNER
† 25. DEZEMBER 1822



II. 5



CHRISTOPH SONNLEITNER
† 25. DEZEMBER 1822



II. 5



II. 5

JOHANNES BRAHMS ○ ○
Schattenbild von Otto Böhler

2tes Concert.

von
Johannes Brahms

Samstag den 7^{ten} April 1867

im Saale des Gypfleischer des Musikvereins.

Programm:

1. Rob. Schumann - Fantasie op. 17
2. a) Dom. Scarlatti - L'agricole.
b) J. S. Bach - Toccata. (Fdur.)
3. — Gesang.
4. Joh. Brahms. Variationen u. Fuge über
ein Thema von Händel. op. 24
5. a) Franz Schubert. Adagio (comp. 1817) } ungedruckt
b.) " " Allegro (comp. 1828) }
c.) Rob. Schumann Toccata opus 7.
6. — Gesang.
7. Ludwig v. Beethoven Sonate (Fdur) op. 109.





Dr. Lowell Damrogh



II. 5

DIE MUSIK



Beethoven, Sonate op. 108.

II. JAHR 1902 HEFT 6

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ANDELL.

INHALT

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Ein ungedruckter Brief Beethovens.

Jean Chantavoine

Beethoven nach der Schilderung des Baron de Trémont

Dr. Edgar Istel

Richard Wagner und die Neunte Symphonie.

Franz Hermann Meissner

Beethoven und Menzel.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Ein unbekannter Bolero a solo von Beethoven.

Josef Böck-Gnadenau

Wo wohnte Beethoven in Wiens Umgebung?

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau,
Kritik (Oper und Konzert), Anmerkungen, Kunst-
beilagen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
○ Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark ○
○ ○ Preis des einzelnen Heftes 1 Mark ○ ○
○ ○ Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark ○ ○
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
○ ○ ○ Jahrgangs 2.50 Mark ○ ○ ○
Abonnements nehmen nur Buch- und
○ Musikalienhandlungen entgegen ○



EIN UNGEDRUCKTER BRIEF BEETHOVENS

Mitgeteilt und erläutert

Von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin



In jüngster Zeit fand ich in dem auf der Berliner Königlichen Bibliothek befindlichen Otto Jahnschen Beethoven-Nachlass noch die Abschrift eines ebenso umfangreichen als interessanten Briefes Beethovens an den Wiener Magistrat in Vormundschaftsangelegenheiten. Der Brief gehört dem Inhalte nach zu der kleinen Zahl von Beethovenbriefen, in denen der Tondichter seine pädagogischen Theorien entwickelt. Proben dieser Kategorie bieten die Briefsammlungen von L. Nohl und von mir selbst dar. In dem hier mitzuteilenden Briefe wird dieses Thema nun doch wieder in ganz eigenartiger, besonders anziehender Weise behandelt. — Das Briefmanuskript enthält auf der ersten Seite den von Ritter v. Köchel herrührenden Vermerk: „Nach dem von Beethoven durchaus eigenhändig geschriebenen Originale bei dem Wiener Landesgericht.“ [sc. abgeschrieben.] Das Beethovensche Schriftstück aber lautet also:

„Wohlöblicher Magistrat!

„Da ich von der künftigen Erziehung reden soll, so scheint mir am Zweckmässigsten von der schon jetzt bestehenden anzufangen, woraus erhellet, dass jede andere Veränderung nur zum Nachtheile meines Neffen dienen kann, dass er einen Hofmeister habe, ist schon angezeigt worden, welchen er auch fortwährend behält, damit aber sein Eifer noch mehr erweckt werde, so lasse ich ihn in Begleitung des Hofmeisters seine Studien bei Hr. v. Kudlich dem Vorsteher eines Instituts in meiner Nähe auf der Landstrasse fortsetzen, er ist hier nur in Gesellschaft eines einzigen Knaben dem Sohne eines Baron Lang, und unter beständiger Aufsicht, während der Zeit er sich dort befindet, hiebey kommt ihm noch besonders zu gute, dass Hr. v. Kudlich ganz nach der gründlichen Methode bei der Universität lehrt oder selbe ausübt, welche alle Kenner wie auch ich für die Beste halten, und welche öfter nicht jeder Hofmeister besitzt, und daher für den Zögling einige Störungen bey den Prüfungen entstehen, hiezu kommt nun noch der besondere Unterricht im französischen und im Zeichnen, in der Musik, und so ist er den ganzen Tag nicht allein nützlich und angenehm beschäftigt, sondern auch unter beständiger so nöthiger

26°

Aufsicht, überdiess habe ich einen Vater von geistlichen gefunden, der ihn über seine pflichten als christ als Mensch noch besonders unterrichtet, denn nur auf diesem Grunde können ächte Menschen gezogen werden, später gegen den Sommer zu wird er sich auch schon im Griechischen umsehen, man sieht wohl dass keine Kosten von mir gescheut werden, um den schönen Zweck, einen nützlichen und gesitteten Staatsbürger dem Staate zu geben, zu erreichen, die jetzige Einrichtung lässt nichts zu wünschen übrig. Es braucht daher keiner Veränderung, sollte ich aber die Nothwendigkeit davon einsehen, so werde ich das noch bessern, auf das gewissenhafteste vorschlagen und besorgen, — jeder Mensch, der kein Handwerker wird, er mag werden, was er will, muss wenigstens 5-6 Schulen studirt haben, in dieser Zeit lässt sich denn bemerken, wozu Neigungen und Anlagen führen, wird er ein Staats-Beamter, wird er ein Gelehrter, so kann der Grund nie anders als auf diese Art gelegt werden, die ausserordentliche Anlage und zum Theil wieder seine Eigenheiten erfordern auch ausserordentliche Mittel, und nie handelte ich wohlthätiger und grösser, als eben wo ich meinen Neffen zu mir genommen und selbst seine Erziehung besorgte, hat [nach Plutarch:] ein philippus seiner nicht Unwerth geachtet, die Erziehung seines Sohnes Alexander selbst zu leiten, u. ihm den grossen Aristoteles zum Lehrer zu geben, weil er die gewöhnlichen Lehrer hiezu nicht geeignet fand, hat ein Laudon selbst die Erziehung seines Sohnes geleitet, warum sollten d. g. [dergleichen] schöne erhabene Erscheinungen nicht auch aus andern wieder hervorgehen, Mein Neffe war schon bei seines Vaters Lebzeiten an mich von ihm angewiesen, und ich gestehe, ich fühle mich mehr als irgend jemand dazu berufen meinen Neffen schon durch mein eigenes Beyspiel zur Tugend und Thätigkeit anzufeuern, Konvickte und Institute haben für ihn nicht genug Aufsicht, und alle Gelehrte, worunter sich ein Professor Stein, ein Professor [der Pädagogik:] Simerdinger befindet, stimmen mit mir überein, dass es für ihn dort durchaus nicht geeignet sey, ja sie behaupten sogar, dass der meiste Theil der Jugend verdorben von dort herauskomme, ja sogar manche, als gesittet ein [-] und als ungesittet wieder heraustreten, leider muss ich diesen Erfahrungen und Ansichten dieser Männer und mancher Eltern beytreten; — hätte die Mutter ihre Bösartigkeit unterdrücken können und meinen Anstalten ruhige Entwicklung zugelassen, so würde ich jetzt schon ein ganz günstiges Resultat aus meinen bisherigen Verfügungen hervorgegangen seyn, wenn aber eine Mutter von dieser Art ihr Kind sucht, in die Heimlichkeiten ihrer gemeinen und selbst schlechten Umgebungen zu verwickeln ihn zur Verstellung in diesem

zarten Jahren |eine Pest für Kinder!!!| zur Bestechung meiner Dienstboten zur Unwahrheit verführt, indem sie ihn verlacht, wenn er die Wahrheit sagt, ja ihm selbst Geld gibt, im Lüste und Begierden zu erwecken, welche im schädlich sind, was ihm bey mir und andern als grosse fehler angerechnet werden, so ist dies ohnehin schwere Geschäft noch schwerer und gefährlicher, man glaube aber nicht, dass, als mein Neffe im Institut war, sie sich anders betragen habe, doch auch hiefür ist ein neuer Damm angelegt worden, ausser dem Hofmeyster wird ein frau vom Stande in mein Haus eintreten, welche die Haushaltung besorgt, und welche sich keineswegs bestechen von ihr lassen wird, heimliche Zusammenkünfte des sohnes mit der Mutter bringen immer nachtheilige folgen hervor, allein dies nur will sie, weil sie unter wirklich gutgesitteten und gutgearteten Menschen sich gerade am schlechtesten zu befinden scheint. — Es sind so viele mich entehrende Beschuldigungen vorgekommen und von solchen Menschen, dass ich darüber gar nicht einmal sprechen sollte, indem mein Moralischer Charakter nicht allein allgemein und öffentlich anerkannt, sondern selbst vorzügliche schriftsteller wie Weissenbach u. a. es der Mühe werth hielten, darüber zu schreiben, und dass nur Partheylichkeit mir etwas mich erniedrigendes zumuthen kann, ohnerachtet dessen halte ich für nöthig, manches dahin zielende zu erläutern — was meines Neffen Vermögen betrifft, so hat er 7000 fl. W. W. auf dem verkauften Hause seiner Mutter liegen, wovon die Mutter die Nuzniessung hat, ausserdem hat er 2200 fl. W. W. in Münzobligationen, u. die Hälfte der Pension der Mutter, was die 2200 fl. betrifft, so waren es nur 2000 fl. W. W., welche ich aber mit Kosten |wie bey den L. W. angezeigt| in Münze zu 2200 fl. umgesetzt habe; sowohl die Hälfte der Pension als die 2000 fl. sind nicht als eine Entschädigung für den 4ten Theil an dem verkauften Hause und für den 4ten Theil vom Hauszins, wovon er nie etwas erhalten; so lange die Mutter das Hauss hatte, welches sie von 1815 im November bis 1818 und wohl 7—8 Monathe darüber ganz für sich besessen, ohnerachtet dem sohne immer der 4te Theil des Hausszinses gebührte; man sieht hieraus, dass der Vergleich eben nicht der vortheilhafteste für ihn war, denn stirbt oder heirathet die Mutter, so verliert er den ganzen Theil der Pension, Es war aber mit Menschen, deren Unredlichkeit die L. W. [?] schon bey der Inventur einsehen, nichts zu machen, und man musste sich noch freuen, dieses dem Kinde gerettet zu haben, ohnehin habe ich nur immer auf sein Seelenheil gedacht, d. i. ihn dem Einflusse der Mutter zu entziehen, glücksgüter lassen sich erwerben, Moralität muss aber früh |besonders wenn ein Kind schon das Unglück hatte diese Muttermilch einzusaugen ja mehrere Jahre unter ihrer obhut und unter selber

gänzlich gemissbraucht wurde, selbst den Vater mit betriegen helfen musste:| eingeeimpft werden, u. ohnehin erbt er auch, selbst jetzt schon würde ich ihm so viel hinterlassen, dass er davon allein ohne zu darben seine Studien bis zur Zeit einer Anstellung fortsetzen könnte, nur Ruhe und keine weitere Einmischung der Mutter ist alles, was wir brauchen, u. gewiss bald wird das schöne von mir vorgesteckte Ziel erreicht werden. — Da man auch über das was ich schon erhalten gesprochen, so ist dieses leicht zu berechnen, im Mai 1817 ward der Vergleich geschlossen, im Monathe 8ber 1817 wurden die Rückstände der Pension der Mutter ausbezahlt, allein sie wollte nicht bezahlen, und ich musste sie gerichtlich dazu zwingen, die Rechnung davon befindet sich ebenfalls unter den Papieren von den L.R. u. nur ein unbeträchtlicher Theil blieb noch übrig, 1818 am 19ten May bezog ich das erste von der Pension, u. ebenfalls 1818 im februar das erste von den Interessen der Münzoblig. u. nun habe ich seit 6 vollen Monathen keinen Heller von der Pension erhalten, indem sie selbe nichtgenommen, wie schon früher auch, u. ich selbe nur nach ihr erheben kann, man sieht hieraus, dass ohnerachtet dieses mein Neffe in meinen Anstalten für die Erziehung nicht im mindesten leidet. Es ist auch zu ersehen, dass mancher Graf u. Baron sich dieser Erziehungs-Anstalten nicht schämen dürfte, u. es gibt Edelleute, welche diesen Aufwand weder machen noch auch machen können, ich rechne garnicht auf diesen armseligen Beytrag, mein früherer Vorsatz war, ihr die ganze Pension aus meinem Sacke zu bezahlen, allein ihre Unmoralität, ihr schlechtes Benehmen gegen ihr eigenes Kind und mich hat mich belehrt, dass dies nur die Mittel zu ihren Ausartungen noch befördern würde. — Aus dem Testamente meines armen unglücklich gewordenen Bruders |:durch Sie:| geht hervor, wie sehr darin meine Wohlthaten anerkannt [oder anerkennt], die ich ihm erwiesen, u. wie sehr er mir dafür gedankt, — nun ich habe sie auch auf seinen sohn übergehen lassen, gleich nach seinem Tode, welcher 1815 am 15ten November erfolgte, sorgte ich schon für ihn noch während seines Aufenthaltes bey seiner Mutter schon nicht ohne beträchtliche Ausgaben, und sobald er aus dem Hause in das Institut kam, und alsdann zu mir ward seine Erziehung ganz auf meine Kosten bis beynahe 1818 bestritten, was für einen Zweck könnte ich bey diesem elenden Beytrage, der hier beygelegt ist, haben, welcher Eigennutz ist mir zuzuschreiben, gewiss kein anderer, als den ich bey meinem Bruder hatte, wohlzuthun, u. das doppelte Bewusstseyn, gut gehandelt, u. dem Staate einen würdigen Bürger erzogen zu haben! — Nach Anfechtung auch sogar der Vormundschaft ist ebenfalls aus dem Testamente zu ersehen, dass mein Bruder mich als alleinigen Vormund darin eingesetzt, das Codizill —

Es wurde ihm in Todesschwäche schon begriffen entrissen, und mein Eid und der Eid einer Frau können es bestätigen, dass er mich mehrmal in die Stadt geschickt, um selbes zurückzunehmen bey Dr. Schönauer, Dr. Adlersberg, welchen die L. R. zum Mit-Curator, weil sie kein Vertrauen zu ersterem hatten, vorschlugen, nahm gar kein Bedenken, diesen Umständen, obschon nicht die erforderliche Zahl Zeugen war, gänzlichen gerichtlichen glauben und Gültigkeit beyzumessen u. sie als Gegenstände in seiner schrift wider das Codicill anzuführen, obschon ohnehin die Gesetze überhaupt die Mutter von der Vormundschaft ausschliessen, und demzufolge Sie auch von den L. R. von allem Einflusse auf Erziehung und Umgang ausgeschlossen wurde, wollte man hieran ändern, so entstände wieder grosse Gefahr für den Knaben, u. — an der Mutter ist durchaus nicht mehr zu bessern, sie ist zu verdorben, wohl aber kann die zarte Pflanze mein Neffe in ihrem Aufblühen durch giftiges Anhauchen zerknickt werden, u. keine kleine Verantwortlichkeit wäre es, ihn in diesen Zustand zu versetzen, ich könnte leichtsinnig u. endlich ermüdend mich finden lassen, bey so vielen Schikanen Verleumdungen, jedoch nein, ich will beweisen, dass welcher gut und edel handelt, auch dafür Misshandlungen ertragen kann, und nie sein edles vorgestecktes Ziel aus den Augen verlieren muss, geschworen habe ich sein Bestes zu vertreten bis an das Ende meines Lebens, und wenn auch nicht, so lässt sich von meinem Carakter und meinen Gesinnungen nur dasjenige erwarten, was für meinen Neffen in allen Beziehungen das Vortheilhafteste ist. Sollte ich nun noch von den Intriguen eines Hr. Hofkonzipisten Huschowa gegen mich sprechen, oder von einem Pfarrer von Mödling, welcher verachtet von seiner Gemeinde im Rufe steht, verbotenen Umgang zu haben, seine Schüler auf die Bank soldatenmässig legen lässt, um abgeprügelt zu werden, und mir nicht verzeihen konnte, dass ich ihn übersah und durchaus meinen Neffen nicht mit Prügel viehisch behandelt haben wollte, sollte ich? nein, schon die Verbindung beyder Männer mit der Frau van Beethoven ist Zeugnis genug wider sie beyde, u. gerade nur solche konnten sich auch mit ihr wider mich verbinden. — ich wiederhole hier, dass ich unerschütterlich das mir schöne vorgesteckte Ziel, die Wohlfahrt meines Neffen betreffend, in intellektueller, Moralischer und physischer Hinsicht, verfolgen werde, jedoch bedarf nichts so sehr eines ruhigen Ganges als Erziehung, hierzu gehört mit, dass die fr. v. Beethoven einmal für allemal abgewiesen werde, welches der Zweck der letzten Kommission bei den L. R. war, um welche ich selbst gebeten und selbe selbst mit veranstaltet habe, damit aber auch von meiner Seite geschehe,



was diese erwünschte Ruhe befördert, so werde ich selbst einen Mit-Vormund vorschlagen, welchen ich heute schon genennet hätte, wäre ich nicht noch unschlüssig über die Wahl desselben — was das Appelliren betrifft, so steht dieses natürlich jedem frey, ich fürchte dieses gar nicht, werde aber sobald das mit mir aufs engste Zusammenhängende Wohl meines Neffen gefährdet werden sollte, ebenfalls sogleich die Appellation ergreifen, zwischen einem Geseze überhaupt und seinen Folgen wird an keinem Orte ein Unterschied gemacht werden — eine gänzliche Abweisung der fr. v. Beethoven wird immer noch ein günstiges anderes Resultat herbeyführen, denn einsehend, dass ihre Kabalen das gute nicht unterdrücken können, wird sie Grossmuth und Schonung schon so oft an ihr von mir versucht, nicht ferner mehr verschmähen, und dieses unangenehme Dunkel würde so viel, als es die Umstände zulassen, in einen heitern Tag verwandelt werden können, möge doch aus allem hervorgehen, dass, wie ich schon Wohlthäter des Vaters meines Neffen war, ich noch ein viel grösserer Wohlthäter seines Sohnes verdiene genannt zu werden, ja mit Recht sein Vater, kein heimliches noch öffentliches Interesse kann mir dabey als für das gute selbst zugeschrieben werden, ja die L. R. haben dieses selbst eingesehen, und mir Dank abgestattet für meinen Vatersorge. —

Ludwig van Beethoven
Vormund
meines Neffen

Wien, am 1. febr. 1818 [?]

Karl van Beethoven.“

Von Aussen:

„An den wohlloblichen Magistrat der k. k. Residenzstadt Wien.

Ludwig van Beethoven

in Vormundschaftlicher Angelegenheit
(nebst einer Beylage).“

Ad interpretationem beginne ich mit dem Datum des Briefes. Da man aus Beethovenschen Briefdatierungen in wichtigen problematischen Dingen so voreilige Schlüsse gezogen hat, erscheint es von besonderem Interesse, dass sich Beethoven sogar in einer Eingabe an die Gerichte, hier an den bedeutsamen Wiener Magistrat, in der Jahreszahl selbst geirrt hat. Es darf nämlich nicht heissen: 1. Februar 1818, sondern: 1819, was einem jeden sofort einleuchten muss, der den Brief mit einiger Aufmerksamkeit durchliest. So heisst es über des Neffen Mutter in diesem Schriftstück: „so lange die Mutter das Hauss hatte, welches sie von 1815 im November bis 1818 und wohl 7—8 Monathe darüber ganz für sich besessen“ — etc. 7—8 Monathe über den Beginn von 1818 hinaus — reichen also weit über den „1. Februar 1818“ hinaus, — der Brief kann also nicht 1. Februar 1818 geschrieben sein. Noch schlagender dafür ist die Briefstelle: „1818 am 19ten May bezog ich das erste von der Pension, u. ebenfalls 1818 im februar das erste von den Interessen der Münzobl.

u. nun habe ich seit 6 vollen Monathen keinen Heller von der Pension erhalten“ etc. Die Eingabe kann also unmöglich im Jahre 1818 verfasst und befördert worden sein. Darauf hat auch bereits A. W. Thayer hingewiesen, dem — wie der gesamte Jahnsche Nachlass — so auch dieser Brief vorgelegen hat. Auf diesem Manuskripte des Nachlasses ist nämlich von Thayers Hand zu lesen: „The date is wrong — it should be 1819, see page 6. — [des Manuskripts]. A. W. Thayer.“

Etwas ganz Erstaunliches in betreff der Erziehung des Neffen Karl erfahren wir hier gleich zu Anfang dieses wichtigen Schriftstückes. Beethoven schreibt da, dass er seinen Neffen bei einem Herrn v. Kudlich, dem Vorsteher eines Instituts, seine Studien betreiben lässt. Auf der Landstrasse, in der Nähe der damaligen Wohnung Beethovens, in Gemeinschaft mit dem Sohne eines Baron Lang geschah dieses. Nun wissen jedoch die Biographien von diesem Punkte nur, dass Karl von Beethoven erst im Institute von Giannatasio del Rio, dann in dem von Blöchlinger unterrichtet wurde; der Name Kudlich ist in der Beethovenliteratur bislang gänzlich unbekannt, ebenso wie der eines Baron Lang. Wenn dieser Punkt auch noch weiterer Aufklärung bedarf, so ist es doch auf Grund dieser authentischen Eingabe an den Magistrat nicht von der Hand zu weisen, dass der Neffe Karl das v. Kudlische Lehrinstitut besucht hat, bevor er seine akademischen Studien beginnen konnte; Giannatasio del Rio, Blöchlinger und — als dritter im Bunde — v. Kudlich sind die Vorbereiter. — Vielleicht lässt sich ein Passus in Schindlers Beethovenbiographie (II, 259; 3. Aufl.) auf diesen Unbekannten deuten. Wir lesen da: „Bis dahin hatte dieser gewiss beklagenswerte Gegenstand des Streites [sc. Neffe Karl] zwei volle Jahre hindurch — von Februar 1816 bis Februar 1818 — im Institute des Giannatasio auf Kosten seines Oheims eine gute Erziehung genossen, dann ward er längere Zeit in der Wohnung seines Oheims unterrichtet, bis er von diesem wieder einem für Gymnasial-Klassen eingerichteten Institute (Blöchlinger) anvertraut worden.“ Die Zwischenzeit zwischen Giannatasio und Blöchlinger mag das v. Kudlische Institut ausgefüllt haben. Schindler freilich schreibt hier, dass der Unterricht in Beethovens Wohnung stattfand, während Beethoven selbst in unserm Schriftstück besagt, dass der Unterricht in der alleinigen Gemeinschaft mit dem Sohne des Baron Lang im v. Kudlischen Lehrinstitute selbst stattgefunden habe. — Dieses Institut muss übrigens, wie aus Böckhs Wiener Handbuch hervorgeht,^{*)} ein hervorragendes gewesen sein. Dieser Autor führt dort unter den „Privat-Lehr- und Erziehungsanstalten“, wie er erklärt, nur die ihm bekannten auf. Darunter prangt das Kudlische Institut: „Kudlich, Johann. Auf der Landstrasse Erdberggasse No. 91“, aber weder das Institut von Blöchlinger, noch das von Giannatasio del Rio wird dort genannt. Bei Böckh ist Kudlich nicht adlig. —

Beethoven hat sich im übrigen nirgendwo so deutlich, so eigenartig über die pädagogischen Prinzipien mit Bezug auf seinen Neffen ausgesprochen, wie in diesem Schreiben. Namentlich wird hier wieder von Beethoven die Bedeutsamkeit der Religion als Grundlage für alle gedeihliche Erziehung hervorgehoben. Hier allein belegt auch der Tonmeister seine hohen Anschauungen vom Wesen der Pädagogik durch klassisch-historische Beispiele, indem er einerseits an Philipp von Macedonien, Aristoteles und Alexander den Grossen — andererseits an den österreichischen Feldmarschall Laudon erinnert. Ersteres Beispiel ist klar und allgemein bekannt, problematisch und hochinteressant zugleich aber ist das

^{*)} Siehe F. H. Böckh: Wiens lebende Schriftsteller, Künstler etc. etc. Ein Handbuch etc., Wien 1822, S. 532/533.

zweite Beispiel. Beethoven schreibt da peremptorisch: „Hat ein Laudon selbst die Erziehung seines Sohnes geleitet.“ Der volkstümliche Feldmarschall Gideon Ernst Freiherr von Laudon war freilich ein in jeder Beziehung eigenartiger grosser Held und Charakter. Er lebt unsterblich in Lied und Sage fort; auch Joseph Haydn hat eine seiner Symphonieen nach diesem Feldherrn benannt. Nach diesem Beethoven'schen Ausspruche nun muss die Tradition in Österreichs Volke lebendig gewesen sein, dass Laudon seinen Sohn selbst erzogen habe. Die Historiker Laudons jedoch scheinen von dieser Tradition nichts zu wissen. Mir liegt die besonders hochgeschätzte Laudon-Biographie von Wilhelm Edler von Janko vor. Danach ist über Laudons Kinder keine feste Meinung verbürgt. Janko schreibt: *) „einige Schriftsteller sagen, er hatte mit seiner Gemahlin mehrere Kinder, und sein erstes, ein Knabe — soll Leopold geheissen und sieben Jahre gelebt haben; andere jedoch teilen mit, dass seine Frau nur einmal in der Hoffnung war, und zwar während des ersten Feldzuges im siebenjährigen Kriege; es sei dies aber eine unreife Geburt gewesen und sie weiters kinderlos geblieben.“

Derselbe Autor führt jedoch den Nachweis, dass Laudon wirklich zwei Söhne besessen habe. Als im Jahre 1857 die kleine Kirche zu Bunic um ihrer Baufähigkeit willen niedergerissen werden sollte, fand man in einer Ecke der Umschlussmauer einen einfachen Grabstein mit dieser Inschrift: „Anno 1752 den 28. October ist Anton Petrus, erster Sohn des Majors Gideon von Laudon gestorben. Anno 1753 den 9. September ist Leopold Franz, zweiter Sohn des Oberstlieutenants Gideon von Laudon, im Alter von 4 Jahren 1 Monat gestorben. Ruhe ihrer Asche, Heil ihrer Seele.“ Beide Kinder sind also in so zartem Alter gestorben, dass von einer eigentlichen Erziehung nicht wohl gesprochen werden kann. Laudon als Erzieher seines Sohnes bleibt also wohl noch ein Problem. Der Biograph Janko vermeldet nichts davon, obgleich er viel von Laudons Bildung erzählt, der besonders eifrig Geschichte, Geographie und Geometrie betrieb. Vermutlich aber hat Beethoven den Feldmarschall Laudon hierbei mit dessen Vater Gerhard Otto von Laudon, schwedischem Oberstleutnant, verwechselt, von dem es in unserer Quelle heisst (S. 2 f.): „Jener [der Vater des Feldmarschalls], ein frommer, biederer, christlicher Mann, hatte es sich, gemäss seinen Grundsätzen, zur Hauptaufgabe gemacht, seinen Sohn Gideon mit den ersten Begriffen die Beobachtung der Religionspflichten, eine ungeheuchelte Gottesfurcht und unwandelbare Rechtschaffenheit einzuprägen.“ Und so lesen wir auch noch in diesem Werke (S. 515): „Dem aber sei, wie ihm wolle, eines ist gewiss, dass Laudon, der unbedeutende liefländische Edelmann, ohne eine andere wissenschaftliche Erziehung als jene, die ihm sein Vater in Person gab, und der auch hierin Philopömen glich, und von der Pike auf es zur höchsten militärischen Ehre im Staate brachte, dieses nur der Bildung verdankt, die er sich selbst gegeben, und dass er dem Studium der Geschichte einen mächtigen Einfluss auf diese Bildung zuschrieb, beweist, wie er unablässig die Geschichte der Feldzüge aller Helden las.“ — Aus einem späteren Buche desselben Verfassers**) geht hervor, dass Laudon zweimal verheiratet war, zuerst mit einer in Ungarn lebenden Deutschen, Elisabeth von Essen, „mit welcher er sechs Kinder hatte, die jedoch alle in frühester Kindheit starben,“ — zum zweitenmale mit Clara von Hagen, aus Bösing. Nach dem Tode der zweiten Gattin, die den Helden überlebte, ward sein Neffe, Alexande

*) Siehe: Laudons Leben von Wilh. Edler von Janko, Wien 1869, Seite 17 f.

**) Laudon im Gedicht und Liede seiner Zeitgenossen. Von Wilhelm Edler von Janko. Wien 1881, S. 119 f.

von Laudon, Haupterbe. Dieser brachte es auch zum Feldmarschall-Leutnant und starb 1821. Er ward der Stammvater der noch gegenwärtig blühenden österreichischen Freiherrnfamilie von Laudon. —


Wo im Verlaufe dieses Schreibens Beethoven die Erziehung in Konvikten und Instituten für die Charakterbildung als unzulänglich erklärt, beruft er sich auf die Professoren Stein und Simerdinger. Über letzteren konnte ich nichts ausfindig machen, der hier genannte Stein ist wahrscheinlich Anton Joseph Stein, kaiserlicher Rat und Prof. der klassischen Sprachen an der Wiener Universität, der von 1759—1844 lebte. Er war unter anderen mit Herrn von Sonnenfels und Hofrat Melchior von Birkenstock befreundet. Da Beethoven in diesem mit den Brentanos verwandten Hause viel verkehrte, so kann er dort wohl auch Prof. Stein persönlich kennen gelernt haben. Prof. Stein, ein Originaltypus unter den Wiener Professoren, Verfasser deutscher, lateinischer und griechischer Gedichte, hatte auch den charakteristischen Beinamen „der philologische Diogenes“ (s. Dr. C. v. Wurzbachs Lexikon Band 38, vom Jahre 1879). —

Im übrigen spricht der Brief für sich selbst. Die problematischen Buchstaben: L. W. scheinen einen Schreibfehler für L. R. darzustellen, demnach also „Landrechte“ bedeuten; oder man kann „L. W.“ auch als: Wiener Landrechte auslegen. — Der Name Weissenbach, den Beethoven, als ein in diesen widrigen Angelegenheiten so schwer gekränkter Mann, als Zeuge für seine Charakterreinheit anruft, ist Dr. Aloys von Weissenbach, der Dichter der von Beethoven komponierten Kantate „Der glorreiche Augenblick“ (op. 136). In der Kongresszeit war es, wo er Beethoven kennen lernte, und darüber, voll von allerhöchstem Enthusiasmus für den Tondichter, seine bekannte Schrift in die Welt sandte. Auch hier betont Beethoven, dass es ihm bei der Erziehung seines Karl als Hauptziel vorschwebte, „auf sein Seelenheil“ bedacht zu sein, sowie in dem Briefe an Dr. Joh. Bapt. Bach, den ich in meinen „Neuen Beethovenbriefen“ (S. 166ff.) mitgeteilt habe, wo es u. a. heisst: „mir war es nur um seine Seele zu thun“. — Endlich sei in betreff der angeführten Intriguen von seiten des Hofkonzipisten „Huschowa“ und des „Pfarrers von Mödling“, der besonders für drastische Prügelerziehung schwärmte, noch erwähnt, dass der Hofkonzipist Jakob Hotschewar nach Beethovens Tode Vormund des Neffen Karl wurde. Der nicht namentlich vorgeführte Mödlinger Pfarrer wird auch in manch einem vorhandenen Briefe des Meisters stark gezeißelt.



Beethoven im 16. Lebensjahr



 Dank der Gefälligkeit des Herrn Couderc, des Kustos der Handschriftenabteilung der französischen Nationalbibliothek, bin ich auf die Spur eines Manuskriptes gekommen, das das Interesse aller Beethovenfreunde erwecken wird. Der Verfasser Baron de Trémont (geb. 1779, gest. um 1852) vermachte nach seinem Tode der National- (damals Kaiserlichen) Bibliothek fünf ziemlich starke Manuskript-Bände, deren Inhalt aus Notizen über berühmte Personen aller Stände und Berufe, die der Freiherr von Trémont in der Pariser Gesellschaft oder im Auslande gekannt hatte, besteht. Trémont giebt sich als eifrigen Dilettanten in der Musik, wie aus seinen Erinnerungen an berühmte Musiker, Komponisten, Sänger und Virtuosen, hervorgeht.*)

Folgendes enthält die Geschichte seiner Beziehungen zu Beethoven:

Ich war voller Bewunderung für seinen Genius und kannte seine Werke auswendig, als mir, dem Auditor des Staatsrates, im Jahre 1809 während des Krieges zwischen Napoleon und Österreich der Auftrag wurde, dem Kaiser die Beschlüsse des Rates zu überbringen. Trotz der Eile, mit der meine Abreise erfolgte, war ich fest entschlossen, wenn die Armee bis nach Wien dringen würde, mir die Gelegenheit, Beethoven aufzusuchen, nicht entgehen zu lassen. Ich bat Cherubini um ein Schreiben für ihn.**)

„Ich werde Ihnen einen Brief an Haydn mitgeben und weiss, dass dieser vortreffliche Mann Sie willkommen heissen wird; aber an Beethoven schreibe ich nicht. Ich wäre ausser mir, wenn er jemanden zurückwiese, den ich ihm empfohlen hätte; er ist ein Klotz.“

*) So sind unter andern zu erwähnen: Auber, Beethoven, Bellini, Bériot, Berlioz, Berton, Mme. Bigot-Kiééné, (Beethovens Freundin) Boieldieu, Cherubini, Chopin, Dalayrac, Désaugiers, Fesca, Grétry, Haydn, Kalkbrenner, Liszt, die Malibran, Mayseder, Meyerbeer, Onslow, Paër, Piccini, Pleyel, Reicha, Rode, Rossini, Schubert, Spontini, Thalberg.

***) Bekanntlich war Cherubini ein entschiedener Gegner Beethovens. Von den letzten Quartetten wusste er nur zu sagen „ich muss dazu niesen“.

Darauf wandte ich mich an Reicha. „Ich fürchte,“ sagte dieser zu mir, „dass mein Brief Ihnen wenig nützen wird. Seitdem Frankreich in ein Kaiserreich umgewandelt ist, hasst Beethoven die Franzosen und ihren Kaiser so, dass Rode, der erste Violinist Europas, auf der Durchreise nach Russland acht Tage lang in Wien geblieben ist, ohne einen Empfang bei ihm erzielen zu können. Beethoven ist menschenscheu, launisch, ein Misanthrop; und um Ihnen einen Begriff davon zu geben, wie wenig Umstände er macht, brauche ich Ihnen nur zu erzählen, dass die Kaiserin [die Prinzessin von Bayern, zweite Gemahlin Franz' II.] ihn eines Morgens bitten liess zu ihr zu kommen, und er ihr antwortete, dass er den ganzen Tag über beschäftigt wäre, am nächsten Morgen aber versuchen würde, zu kommen.“

Dieser Bericht gab mir die Überzeugung, dass mein Bemühen, Beethoven kennen zu lernen, vergeblich sein würde. Ich hatte weder Ruf noch Titel, nichts, was mir ein Ansehen verliehen hätte; meine Furcht, zurückgewiesen zu werden, war um so berechtigter, als Wien bereits zum zweitenmal von der französischen Armee beschossen wurde und ich als Staatsrat Napoleons dorthin kam. Dennoch wollte ich es versuchen. Ich begab mich zu dem unnahbaren Meister, und an seiner Thür kam mir der Gedanke, dass ich einen unglücklichen Tag gewählt hätte, da ich wegen eines offiziellen Besuches, den ich nachher machen musste, die Uniform des Staatsrates trug. Unglücklicherweise wohnte Beethoven auf einem der Wälle, und da Napoleon ihre Zerstörung befohlen, hatte man unter seinem Fenster die Minen springen lassen. *)

Seine Nachbarn wiesen mir seine Wohnung. „Er ist zu Hause,“ hiess es, „aber er hat augenblicklich kein Dienstmädchen, denn er wechselt unaufhörlich, und es ist sehr zweifelhaft, ob er Sie hereinlassen wird.“ Ich klopfte dreimal und war schon im Begriff, wegzugehen, als ein sehr hässlicher und anscheinend sehr übelgelaunter Mann mir die Thüre öffnete und mich fragte, was ich wollte. „Habe ich die Ehre, Herrn Beethoven vor mir zu sehen?“ „Ja, mein Herr,“ antwortete er mir auf Deutsch, „aber ich muss Ihnen von vorn herein sagen, dass ich wenig französisch verstehe.“

„Ich verstehe das Deutsche ebensowenig, mein Herr,“ antwortete ich ihm; „aber meine Botschaft wird sich darauf beschränken, Ihnen einen Brief von Herrn Reicha aus Paris zu überbringen.“ Er sieht mich an, nimmt den Brief und lässt mich eintreten.

Seine Wohnung bestand, glaube ich, nur aus zwei Zimmern. Das erste hatte einen geschlossenen Alkoven, in dem sein Bett stand, der

*) Vergleiche Wegeler und Ries, Biographische Notizen S. 121.

aber so klein und dunkel war, dass Beethoven seine Toilette in dem zweiten Zimmer oder im Salon machen musste. Stelle man sich das Unsauberste und Unordentlichste vor, was man sich denken kann: grosse Wasserlachen bedecken den Fussboden; auf dem ziemlich alten Flügel führen Staub und Schmutz mit Manuskripten und gedruckten Notenblättern einen harten Kampf. Daneben ein kleiner Nussbaumtisch, dem man es ansah, dass das Tintenfass, das darauf stand, oft umgeworfen wurde; eine Menge mit Tinte beschmutzter Federposen, bei denen eine gründliche Reinigung sehr wohl am Platze gewesen wäre. Die Stühle, grösstenteils aus Stroh, waren mit Kleidern, anderen Sachen und Tellern bedeckt, die die Reste des gestrigen Abendbrotes enthielten. Balzac oder Dickens würden diese Beschreibung noch zwei Seiten lang fortsetzen können, und würden ebensoviel Raum nötig haben, um eine genaue Schilderung der Person und des Kostüms des grossen Komponisten zu geben, aber da ich weder Balzac noch Dickens bin, beschränke ich mich auf die Worte: Ich war bei Beethoven.

Ich sprach nur sehr gebrochen deutsch, verstand es aber etwas besser, und auch er war nicht sehr stark im Französischen. Ich war darauf gefasst, dass er mir, nachdem er den Brief gelesen hatte, den Abschied geben, und dass unsere Bekanntschaft damit beendet sein würde. Ich hatte den Bären in seinem Zwinger gesehen; das war mehr, als ich erwarten durfte. Mein Erstaunen war daher sehr gross, als er mich ansah, den Brief, ohne ihn zu öffnen, auf den Tisch legte und mir einen Stuhl anbot; noch mehr aber erstaunte ich, als er zu plaudern anfang. Er fragte mich, welche Uniform ich trüge, erkundigte sich nach meiner Stellung, meinem Alter, dem Zweck meiner Reise; ob ich musikalisch wäre und in Wien leben wollte. Ich antwortete, dass der Brief von Reicha ihm das alles besser erklären würde, als ich es zu thun imstande wäre. „Nein, nein, sprechen Sie,“ sagte er zu mir, „reden Sie nur langsam, denn ich bin harthörig, dann aber werde ich Sie schon verstehen.“ Ich machte die unglaublichsten Sprachanstrengungen, und auch er gab sich alle Mühe; es war dies das seltsamste Gemisch von schlechtem Deutsch meinerseits und schlechtem Französisch seinerseits. Aber schliesslich verstanden wir uns. Der Besuch dauerte mehr als drei Viertel Stunden, und er forderte mich auf, ihn zu wiederholen.

Ich ging hinaus, stolzer als Napoleon nach Wien gekommen war; ich hatte die Eroberung Beethovens gemacht!

Den Grund für den von nun ab beginnenden Verkehr kann ich mir nur aus der Eigenart von Beethovens Charakter erklären. Ich war jung, freundlich und höflich, ihm fremd, und der direkte Gegensatz zu ihm; wohl aus Laune, ich wüsste sonst nicht weshalb, fand er Gefallen an mir.

Und da phantastische Leute in ihren Neigungen selten schüchtern sind, gab er mir während meines Aufenthaltes in Wien häufige Rendez-vous, ja er improvisierte sogar für mich allein ein bis zwei Stunden hintereinander. Wenn er ein Dienstmädchen hatte, sagte er zu ihr, sie sollte nicht öffnen, wenn es klingelte, und wenn man das Klavierspiel hörte, sollte sie sagen, er improvisierte und wäre für niemand zu sprechen.

Einige Musiker, mit denen ich bekannt wurde, hielten eine solche Auszeichnung nicht für möglich. „Werden Sie mir glauben,“ fragte ich sie, „wenn ich Ihnen ein französisch geschriebenes Briefchen von ihm zeige?“

„Französisch? Das ist unmöglich; er kann es ja kaum und schreibt nicht einmal leserlich deutsch. Einer solchen Anstrengung ist er nicht fähig.“

Ich gab ihnen nun als Beweis den Brief. „Dann,“ antworteten sie mir, „hat er eine wahre Leidenschaft für Sie. Ein rätselhafter Mensch!“

Ich habe mir das Briefchen, das für mich von unschätzbarem Wert ist, einrahmen lassen . . .

Beethovens Improvisationen haben auf mich vielleicht den gewaltigsten Eindruck gemacht, den ich je gehabt habe. Ich möchte fast behaupten, dass derjenige, der ihn nicht hat improvisieren hören, die ganze Tragweite seines Genies nicht ermessen konnte. Oft sagte er mir, impulsiv wie er war, nachdem er einige Accorde gespielt hatte: „Es fällt mir nichts ein, lassen wir es auf ein andermal.“ Dann unterhielten wir uns über Philosophie, Religion, Politik und besonders über Shakespeare, seinen Abgott, in einem Kauderwelsch von Sprachen, das jedem, der es mitangehört hätte, ein Lächeln entlockt haben würde.

Beethoven war kein Mann von Esprit, wenn man damit einen Menschen bezeichnen will, der geistsprühende und feingeschliffene Bemerkungen zu machen versteht. Er war zu schweigsam, als dass seine Unterhaltung hätte lebhaft wirken können. Seine Gedanken kamen stossweise zum Vorschein, waren aber immer gross und edelmütig, obgleich oft unzutreffend. Zwischen ihm und Jean Jacques Rousseau gab es eine gewisse Beziehung in irrigen Anschauungen, deren Grund aber darin lag, dass sie sich in ihrer misanthropischen Gemütsart eine Phantasiewelt geschaffen hatten, die zu der menschlichen Natur und dem sozialen Staat keine Beziehung hat; aber Beethoven war belesen. Die durch sein Cölibat gegebene Einsamkeit, seine Schwerhörigkeit, sein Aufenthalt auf dem Lande hatten ihm Musse gegeben, sich dem Studium der griechischen und lateinischen Schriftsteller, sowie Shakespeares zu widmen. Dazu kommt noch ein eigenartiges aber aufrichtiges Interesse, das auf falschen Voraussetzungen aufgebaut, im guten Glauben gefasst und aufrecht erhalten wird, und das seine Unterhaltung,

wenn auch nicht gerade sehr anziehend, so doch sehr originell und seltsam erscheinen lässt. Und da er mir ein gewisses Wohlwollen entgegenbrachte, sah er es in seiner griesgrämigen Art viel lieber, dass ich ihm widersprach, als dass ich stets seiner Meinung war.

Ich füge hier die Abschrift eines kleinen französischen Briefes bei, dessen Sprunghaftigkeit für ihn sehr bezeichnend ist.*)

Wenn er an dem für die Improvisation festgesetzten Tage gut disponiert war, war er von erhabener Grösse. Voll Begeisterung und von hinreissender Gewalt, wusste er dem Instrument die herrlichsten Melodien und den quellendsten Wohllaut zu entlocken; denn im Banne seines musikalischen Empfindens brauchte er sich nicht, wie mit der Feder in der Hand, um das Hervorbringen von Wirkungen zu bemühen; sie gaben sich ihm von selbst, ohne dass er sie suchte.

Sein Klavierspiel war nicht korrekt, und sein Fingersatz oft falsch, was zuweilen die Schönheit des Tones beeinträchtigte. Aber wer mochte an den Virtuosen denken! Man war ganz im Bann seiner Gedanken.

Ich fragte ihn, ob er keine Lust habe, Frankreich kennen zu lernen. „Ich hatte es mir immer lebhaft gewünscht,“ antwortete er, „bevor es sich einen Kaiser gegeben hat. Jetzt ist mir diese Lust vergangen. Dennoch würde ich in Paris gern die Mozartschen Symphonieen hören [er nannte weder seine eigenen, noch die Haydnschen!], die das Konservatorium, wie man sagt, besser als sonst überall zu Gehör bringt. Ausserdem bin ich zu arm, um eine Reise, die sehr kurz sein müsste, aus reiner Neugierde zu machen.“ — „Machen Sie sie mit mir, ich nehme Sie mit.“ — „Das ist wohl nicht Ihr Ernst? Ich kann eine solche Ausgabe von Ihnen doch nicht annehmen.“ — „Seien Sie ausser Sorge, die ist gleich Null; die Reisekosten sind für mich bezahlt und ich bin allein in meinem Wagen. Wenn Sie sich mit einem kleinen Zimmer begnügen, stelle ich Ihnen eines zur Verfügung. Also sagen Sie ja, es ist wohl der Mühe wert, vierzehn Tage in Paris zu verbringen; Sie haben nur die Kosten der Rückreise zu bezahlen, und für weniger als 50 Gulden kommen Sie wieder nach Hause.“ — „Sie führen mich in Versuchung; ich werde es mir überlegen.“

Ich drang mehrfach in ihn, sich zu entscheiden. Seine Unschlüssigkeit entsprach stets seiner grämlichen Laune. „Ich werde von Besuchern umlagert sein.“ — „Sie empfangen Sie eben nicht,“ — „von Einladungen überhäuft“ — „die Sie nicht annehmen“ — „man wird mich zum Spielen und Komponieren quälen“ — „Sie antworten, dass Sie keine Zeit dazu haben.“ — „Ihre Pariser werden mich für einen Bären halten“ — „Was kümmert Sie das? Das beweist, dass Sie sie nicht kennen; Paris ist der

*) Leider fehlt der hier versprochene französische Brief.

Ort der Freiheit und Unabhängigkeit aller gesellschaftlichen Fesseln. Hervorragende Männer werden dort so aufgenommen, wie es ihnen beliebt sich zu geben; und wenn einer von ihnen, noch dazu ein Fremder und etwas exzentrisch ist, so ist der Erfolg auf seiner Seite.“

Endlich reichte er mir eines Tages die Hand und sagte, dass er mit mir kommen würde. Ich war entzückt . . . Beethoven nach Paris bringen, ihn bei mir wohnen lassen und in die musikalische Welt einführen zu können, war für mich eine Art Triumph; aber zur Strafe für meine vorzeitige Freude sollte der Plan sich nicht verwirklichen. — —

Nach dem kurz darauf eingetretenen Frieden musste Trémont nach Paris zurück; er sollte Beethoven nie wiedersehen. Seine Erinnerungen an den Meister schliessen mit kurzen biographischen und kritischen Notizen, aus denen noch folgende Zeilen entnommen seien:

Napoleons Grösse beschäftigte den Meister lebhaft, und er sprach mir oft davon. Trotzdem er ihm nicht wohlgesinnt war, merkte ich, dass er sein Emporsteigen aus so niederer Stellung bewunderte. Das schmeichelte seinen demokratischen Ideen. Eines Tages sagte er zu mir: „Bin ich gezwungen, Ihren Kaiser zu begrüßen, wenn ich nach Paris gehe?“ Ich gab ihm die Versicherung, dass er das nicht nötig habe, wenn er nicht dazu aufgefordert würde. „Und glauben Sie, dass er mich auffordern wird?“ — „Ich würde keinen Augenblick daran zweifeln, wenn er Ihre Bedeutung zu schätzen wüsste, aber Sie wissen ja durch Cherubini, dass er für Musik nur wenig Verständnis hat.“ Diese Frage legte mir den Gedanken nahe, dass es ihm trotz seiner Ansichten schmeicheln würde, von Napoleon ausgezeichnet zu werden.

Dieser Menschenscheue beugte sich auch unter das Joch der Liebe. Man weiss nicht, wer Giulietta war, an die er leidenschaftliche Briefe geschrieben hat, man weiss nur, dass sie verheiratet war. Er hatte auch eine starke Neigung zur Gräfin Erdödy, eine Liebe, die an Rousseaus für Frau d'Houdetot erinnert. Ich kenne auch seine dritte Leidenschaft, kann sie aber nicht nennen.*)

Als Napoleon sich zum zweitenmal Wiens bemächtigte, machte sein Bruder Jérôme, damals König von Westfalen, Beethoven den Vorschlag, bei ihm Kapellmeister mit 7000 Fr. Gehalt zu werden. Da ich damals in Wien war, fragte der Meister mich im Vertrauen um Rat. Ich riet ihm, glaube ich, richtig, das Anerbieten nicht anzunehmen, nicht etwa weil ich den

*) Vom historischen Standpunkt aus ist die sonst lobenswerte Diskretion des Freiherrn zu bedauern. 1852 dürften doch alle Geheimnisse in Beethovens Herzangelegenheiten für verjährt gelten! Seinen Aussagen nach soll Trémont bei einem wichtigen Umstand in dem Leben des Meisters eine thätige Rolle gespielt haben.



Sturz dieses Königreiches vorhergesehen hätte, sondern weil Beethoven nicht sechs Monate am Hofe Jérômes geblieben wäre.

Dem Manuskript ist ein von Beethoven mit Tinte beschriebenes Stück Notenpapier [Querformat 6 Zeilen] beigelegt, dessen Abschrift lautet:

Trémont giebt diese Beethovensche Handschrift [in der man das Urthema der Neunten, also schon im Jahre 1809, liest] als einen Auszug aus einem in seinem Besitz befindlichen livre thématique an, d. h. einem Skizzenbuch. In der oberen Ecke ist von Trémonts Hand zu lesen: 281; auf der leer gebliebenen Kehrseite: 282. Höchstwahrscheinlich war das Blatt das letzte eines ausserordentlich dicken Skizzenbuches, das, wie der oben erwähnte französische Brief, durch des Besitzers Schuld verloren gegangen ist.





u Leipzig, draussen vor dem Hallischen Thor, da sass in einem Kämmerchen des sogenannten Pichhofs gar manche Nacht bei flackerndem Lampenschein ein Jüngling in wachem Fiebertraum, gebeugt über ein Zauberbuch, die Seele erfüllt nur von dem einen grossen Gedanken, jenen Zeichen und Runen, so wie sie der heissgeliebte Meister aufs bleiche Papier gebannt, tönendes Leben zu verleihen, dass die ganze Welt trunken mit einstimme in den gewaltigen, alle Schranken begrenzten Erdendaseins überflutenden Menschheitshymnus. Wer kannte den Namen des gottbegeisterten Jünglings? Wer war aber gleich ihm in die Geheimnisse jenes Wunderbuches eingedrungen? Doch er schwur sich beim heiligen Namen des Meisters hinauszutreten, um zu zeugen für das von ihm verkündete Evangelium.

Und Richard Wagner hat Wort gehalten: er hat uns die Neunte Symphonie, die Unverstand und böser Wille so lange verlästert, in strahlender Schönheit enthüllt, und, auf jeder Etappe seines Lebens- und Leidensweges des Jugendschwures eingedenk, konnte er, geführt von jenem erhabenen Leitsterne, aus Beethovens gewaltigster Offenbarung die Kraft zum eigenen hohen Werke schöpfen und so an einem herrlichen Tage, auf dem lieblichen Hügel von Bayreuth, sich und dem Meister zugleich den hehrsten Sieg bereiten. Fürwahr, geheimnisvoll und unerforschlich sind die Wege des Schicksals!

Früh schon hatte, nach Wagners eigenen Worten,^{*)} das rührende Bild der geisterhaft kränklichen Persönlichkeit Webers, in mystischer Verbindung mit der lebensvollen Wirkung seines Werkes vom Theater

^{*)} Lebensbericht (The work and mission of my life) 1884. S. 16.



herab in dem staunenden Knaben einen unvergesslich tief ergreifenden Eindruck hinterlassen. Doch erst durch Beethovens Symphonieen gelangte der Jüngling zu einer neuen, gewaltigen Offenbarung, und so erschien ihm die Musik nun vollends als eine ganz dämonische Macht, der man nicht mit dem Masse äusserer Form beikommen dürfe. Von E. T. A. Hoffmanns, des tiefsten Beethovenkenners, Schriften erregt und angeregt, zeigten sich seiner jugendlich erhitzten Vorstellung die Tonverhältnisse und Bewegungen wie gespenstisch-lebendige Wesen an, die sich in den aufregendsten Phantasmagorien ganz persönlich fühlbar machten. So war er denn, als im Jahre 1826 Beethovens 125. Werk bei Schott in Mainz erschien und ihm wohl zwei oder drei Jahre später zu Gesicht kam, würdig vorbereitet auf das Allerheiligste.

In mystischer Schwärmerei, wie er selbst später erzählt,*) durchwachte er die Nächte seiner frühesten Jünglingsjahre über der Abschrift dieser geheimnisvollen Partitur, und bald hatte er auch in höchstem Eifer eine Klavierbearbeitung, zunächst des ersten Satzes, zu zwei Händen ausgearbeitet.***) „Ist es doch,“ um mit seinem damaligen Liebblingsschriftsteller Hoffmann zu reden, „nicht zu leugnen, dass der Genuss eines Meisterwerkes, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Phantasie oft wie damals aufregt und das Gemüt in dieselbe Stimmung versetzt. Das Pianoforte giebt das grosse Werk wie ein Umriss das grosse Gemälde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt.“***) Und um nun den Genuss jenes Meisterwerkes der Allgemeinheit zu vermitteln, bot der jugendliche Beethovenschwärmer in einem höchst charakteristischen Schreiben, dem frühesten bekannten Briefe, der aber, ebenso wie der zweite von uns reproduzierte, schon deutlich den Ductus der später so berühmten Handschrift aufweist, der Firma Schott den Verlag seines Klavierauszuges an:†)

*) Bericht über die Aufführung der 9. Symphonie. (Ges. Schr. und Dcht. II).

***) Über das Dirigieren. (Ges. Schr. und Dcht. VIII.)

***) Allgem. Musikal. Ztg. 1810, Recension der 5. Symphonie Beethovens, No. 40/41. Gerade dieser schöne Schlusspassus fehlt, wie so manches andere, leider in der Endeschen Ausgabe der Hoffmannschen musikalischen Schriften, auf die bei der völligen Beiseitesetzung derselben in der sonst so trefflichen Grisebachschen Ausgabe das grosse Publikum noch lange angewiesen sein dürfte.

†) Dieser Brief, in dem leider so unbekanntem Kürschnerschen Wagner-Jahrbuch (1886) bereits mit starken Lesefehlern publiziert, wird hier zum erstenmale korrekt veröffentlicht. Er wurde im Jahre 1830 und nicht, wie Glasenapp, der in der neuesten Auflage (I, 137) meint, 1831 geschrieben; dies beweist auch der zweite bisher durchaus unbekanntete Brief an Schott.

Leipzig, den 6. Oktober.

Wohlgeborner Herr,

Schon lange habe ich mir Beethoven's letzte herrliche Sinfonie zum Gegenstand meines tiefsten Studium's gemacht, und je mehr ich mit dem hohen Werthe des Werkes bekannt wurde, destomehr betrübte es mich, dass dies noch vom grössten Theile des musikalischen Publikum's so sehr verkannt, so sehr unbeachtet sei. Der Weg nun, dieses Meisterwerk eingängiger zu machen, schien mir eine zweckmässige Einrichtung für den Flügel, die ich zu meinem grössten Bedauern noch nie antraff; (denn jenes Czerny'sche vierhändige Arrangement kann doch füglich nimmer genügen). In grosser Begeisterung wagte ich mich daher selbst an einen Versuch, diese Sinfonie für zwei Hände einzurichten, und so ist es mir bis jetzt gelungen, den ersten und fast schwierigsten Satz mit möglichster Klarheit und Fülle zu arrangiren. Ich wende mich daher jetzt mit diesem Antrag an die resp. Verlag'shandlung, indem ich frage, ob sie geneigt sein würde ein solches Arrangement aufzunehmen? (denn natürlich möchte ich mich jetzt nicht ferner einer so mühevollen Arbeit ohne diese Gewissheit unterziehen). Sobald ich dieser versichert sein werde, setze ich mich unverzüglich an die Arbeit, um das Angefangene zu vollenden. Daher bitte ich ergebenst um schleunige Antwort, was mich betrifft soll Ew. Wohlgeb. des grössten Eifer's versichert sein.

Ew. Wohlgeb.

ergebener Diener

Richard Wagner.

Meine Adresse

Leipzig, im Pichhof vor'm
Hallischen Thore 1. Treppe.

Bisher nahm man nun an, auf diesen Brief*) des jungen Wagner sei eine einfache Ablehnung seitens des grossen Verlagshauses erfolgt. Dass dem aber nicht so ist, vielmehr Schott (wahrscheinlich Johann Schott, der jüngere der beiden Brüder) persönlich mit Wagner in Leipzig konferierte und sogar jenes denkwürdige Dokument mit nach Mainz nahm, beweist nachfolgender, bisher unbekannter und hier zum erstenmale publizierter Brief aus dem nächsten Jahre:**)

*) Im Besitz des Chefs der Firma Schott, Herrn Geheimrat Dr. L. Strecker in Mainz, mit dessen frdl. Bewilligung.

***) Gleich den Esserschen Briefen, die ich im vorigen Jahrgang der „Musik“ publizirte, nach Franz und Betty Schotts Tode in den Besitz der Mainzer Stadtbibliothek übergegangen; veröffentlicht mit gütiger Genehmigung der Grossh. Bürgermeisterei.

Sr. Wohlgeb. Herrn Herrn Schott (Gebrüder Schott)

Musikhändler zu Mainz

Leipzig den 6ten August 1831.

Ew. Wohlgeboren

Werden sich gefälligst erinnern bei Ihrer Anwesenheit in Leipzig während voriger Ostermesse mein zweihändiges Arrangement der letzten Beethoven'schen Sinfonie No: 9 mit nach Mainz genommen zu haben, mit der Weisung, wegen des Andranges der Messgeschäfte, das übrige schriftlich abzumachen. Da es nun länger als ein Viertel Jahr ist, dass ich vergebens ein Anerbieten erwartete, so bin ich der Meinung, dass Ew. Wohlg. zuerst meine Bedingungen erwartete, und hiemit beeile ich mich, sie vorzulegen.

Ew. Wohlg. wird es unmöglich für unbillig halten, wenn ich für diese langwierige mühsame und wichtige Arbeit, an die sich bis jetzt noch Niemand wegen der ungemeinen Schwierigkeit gewagt hat, für den Bogen 1 Louis d'or, also 8 Louis d'or fordere, die sicher der Abgang dieses wichtigen Werkes zehnfach einbringen wird. Um Antwort und womöglich um baldige Uebersendung des Honorar's muss ich Ew. Wohlg. um so dringender ersuchen, je näher die Zeit meiner Abreise von hier herankommt, wozu ich dieser unbedeutenden Zahlung äusserst nötig bedarf. — In der Zuversicht der wohlwollenden Genehmigung meiner Bitte, verbleibe ich

Ew. Wohlg.

ergebenster Diener
Richard Wagner.

Meine Adresse ist, wie Sie
auf dem Blatt vor dem
Manuscript finden werden: — im
Pichhof vor dem Hallischen Thore
1 Treppe hoch.

Auf dieses zweite Schreiben erhielt der junge Wagner erst unterm 8. Dezember 1831 eine Antwort, die freilich den jugendlichen Enthusiasmus stark abzukühlen bestimmt war: die Hoffnung einer Drucklegung des Auszuges wurde durch eine definitive Ablehnung vernichtet und damit Wagner zugleich eines von ihm als sicher berechneten Beitrags zu den Kosten seiner ersten Wiener Reise beraubt. Viel empfindlicher ist dagegen der Verlust, den die musikalische Welt und das Haus Schott durch diese Ablehnung erlitt; diese wurde für immer um die Kenntniss eines der denkwürdigsten Dokumente gebracht und der Firma Schott entging ein Manuskript, dessen reiner Kuriositätswert die geringfügige Honorarsumme heute um das hundertfache überstiege. Es sollte sehr lange dauern, bis

Wagner wieder in Beziehung zum Hause Schott, seinem endgültigen Hauptverleger, trat: Jahre schmerzlicher Enttäuschung mussten erst vorübergehen, und eine dieser bitteren Erfahrungen sollte er schon bald nach jenem Briefwechsel gerade an der neunten Symphonie erleben, als er sein Idol zum erstenmale in Berührung mit dem öffentlichen Musikwesen treten sah. Da musste er finden, dass, was bisher in ihm selbst allein ein wunderbares Phantasiedasein gehabt hatte, in seiner Verwirklichung draussen unter den Händen der weltlichen Vertreter der Kunst in tote, farb- und leblose Gespenster verwandelt schien, die auf sein nach frischer sinnlicher Wirklichkeit verlangendes Gemüt keinen Eindruck hervorzubringen vermochten. „Dies ward mir — berichtet er selbst — zu wahrhafter Verzweiflung klar an einer Aufführung der neunten Symphonie Beethovens, dieser mysteriösen Quelle meiner einstigen tiefsten Entzückungen, unter einem Kapellmeister der berühmten Leipziger Gewandhauskonzerte.“*) „Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmutigt zu fühlen, dass ich mich vom Studium Beethovens, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel geraten war, für einige Zeit gänzlich abwendete.“ —

Mit den „Feen“ folgte er zum letztenmale den Spuren Webers und Beethovens,**) um dann dem Rechte der Jugend nachgebend sich in den Strudel sinnlichen Genusses zu stürzen, wie ihn Wilhelm Heinse, der geistvolle und tief musikalische Dichter des „Ardinghello“ und der „Hildegart von Hohenthal“, in seinen nun vom „jungen Deutschland“ gierig verschlungenen Schriften verherrlicht hatte. Dem jammervollen Zustande der ernstesten deutschen Kunst gegenüber erkannte er nun auf dem Theater ein neues, feurig pulsierendes Element, gleichviel von welchem Kunstwerte, wie er es aber mit voller Sehnsucht begehrte. Und so gab er sich denn in diesem „Sturme der Lebenslust“ den Lockungen der prickelnden romanischen Kunst, lüstern nach packendem Rhythmus und schmeichelnder Melodie, hin: das „Liebesverbot“ entstand, jene „wild revolutionäre, sinnlich frivole Umgestaltung des ernstesten Shakespeareschen Dramas“.

Und weiter noch sollte er den Irrpfad, der ihn doch von seinem grossen Lebensziel nicht gänzlich abwenden konnte, verfolgen. Vom Glanze der „grossen Oper“, wie sie ein Meyerbeer raffiniert fortentwickelte, geblendet,

*) Lebensbericht S. 19.

**) „Ich gab mein Vorbild Beethoven auf: seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlussstein einer grossen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne.“



versuchte er selbst sich in jener ihm einzig zukunfts voll erscheinenden Form, und, sein Vorbild äusserlich übertrumpfend aber auch innerlich überrtreffend, schuf er den „Rienzi“. Dass aber dieses Werk nur in Paris, der glänzenden Weltmetropole der damaligen Scheinkultur, zur Wirksamkeit gelangen konnte, diese Erkenntnis musste sich ihm sofort in die That umsetzen. So geschah das Unerhörte: der einstige Jünger Beethovens, der begeisterte Prophet des wahren alleinseligmachenden Glaubens, er pilgerte nach dem modernen Babel, um eitlen Weltruhm zu erhaschen.

Und sonderbar, gerade hier sollte er, inmitten all des welschen Flitters und Tands, durch ein warnendes Mene tekel seiner eigensten Bestimmung wieder zugeführt werden. Während er vergeblich an die Thore der grossen Oper pochte, ertönten ihm plötzlich wie mahnende und doch tröstende Stimmen die erhabenen Klänge der neunten Symphonie. „Da öffnete sich die lange verlassene Wunderwelt des Jünglings dem Manne nun von neuem als eine beseligend wahrhaftige Wirklichkeit inmitten eines spukhaft wirren Traumes,*^{*)} und „plötzlich fühlte er sich über Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg, mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt.“**^{*)} Dankbar hat der Meister noch in späten Jahren jenes Mannes gedacht, dem er diesen unauslöschlichen, für seine ganze Zukunft bedeutungsvollsten künstlerischen Eindruck des Jahres 1839 verdankte: es war Habeneck, der Dirigent des Conservatoireorchesters. „Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethovensche Melodie zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester... Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und alles gehorchte ihm... Die Schönheit dieses Vortrags der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich“ — bekennt Wagner noch 30 Jahre später in seiner Schrift „Über das Dirigieren.“

Zunächst wirkte dieses gewaltige innere Erlebnis auf den schaffenden Künstler ein: die Faust-Ouvertüre, jenes tief innerliche, echt deutsche Werk, das den grausigen Abgrund in seines Schöpfers Brust grell beleuchtete, entstand, und damit war die Krisis überwunden. Rasch folgte die Skizze des „Fliegenden Holländer“, und nun war Wagner endgültig zur Erkenntnis seines eigensten Wesens gelangt. Mit der Ausführung dieser romantischen Sage, die ihn auch dem „Tannhäuser“ und dem „Lohengrin“ nahebrachte,

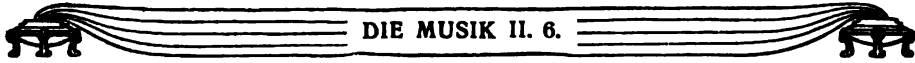
^{)} Lebensbericht S. 29.

**^{*)} Bericht über die Auff. d. 9. Symph.

beschritt er einen neuen Weg in seiner künstlerischen Entwicklung, einen Weg in das wahrhaft Heimatliche und wahrhaft Ideale, auf dem ein merkwürdiges Geschick ihm binnen kurzem mächtig weiter half: In Dresden, an der Stätte seines geliebten Meisters Weber hatte man den von seinem Schöpfer bereits fast aufgegebenen „Rienzi“ zur Aufführung angenommen, und bald sollte sich der ruhe- und heimatlose Künstler in jähem Glückswechsel als wohlbestallter königlicher Kapellmeister wiederfinden.

Nun aber trug jenes wunderbare Pariser Erlebnis die zweite herrliche Frucht. Unbekümmert um Neid und Missgunst übelgesinnter Vorgesetzter, Kollegen und Journalisten wagte er die ungeheuere That, die von den Dresdener Philistern als verrückte und langweilig verschrieene neunte Symphonie am Palmsonntag 1846 zur Aufführung zu bringen. In fulminanten anonymen Aufsätzen suchte er all jenen Einflüssen zum Trotz das Publikum, an dem ihm einzig gelegen war, auf seine Seite zu bringen. Mit welchem Feuereifer Wagner vorging, möge ein kleiner, am 2. April 1846 in der Beilage des Dresdner Anzeigers enthaltener, unzweifelhaft von ihm stammender herrlicher Aufsatz zeigen:

„Es war einmal ein Mann, der fühlte sich gedrängt, alles was er dachte und empfand, in der Sprache der Töne, wie sie ihm durch grosse Meister überliefert war, auszudrücken: in dieser Sprache zu reden, war sein innigstes Bedürfnis, sie zu vernehmen, sein einzigstes Glück auf Erden, denn sonst war er arm an Gut und Freude, und die Leute ärgerten ihn sehr, wie gut und liebend er auch gegen alle Welt gesinnt war. Nun sollte ihm aber sein einzigstes Glück geraubt werden, — er wurde taub und durfte seine eigene, herrliche Sprache nicht mehr vernehmen! Ach, da kam er nahe daran, sich der Sprache selbst auch berauben zu wollen: sein guter Geist hielt ihn zurück; — er fuhr fort, auch was er nun empfinden musste, in Tönen auszusprechen: — aber ungewöhnlich und wunderbar sollten nun seine Empfindungen werden; — wie die Leute von ihm dachten und fühlten, musste ihm fremd und gleichgültig sein: er hatte sich nur noch mit seinem Innern zu beraten und in die tiefsten Tiefen des Grundes aller Leidenschaft und Sehnsucht sich zu versenken! In welcher wunderbarer Welt ward er nun heimisch! Da durfte er sehen und — hören, denn hier bedarf es keines sinnlichen Gehöres, um zu vernehmen: Schaffen und Geniessen ist da eines. — Diese Welt aber war ach! die Welt der Einsamkeit: wie kann ein kindlich liebevolles Herz für immer ihr angehören wollen? Der arme Mann richtet sein Auge auf die Welt, die ihn umgiebt, — auf die Natur, in der er einst voll süßen Entzückens schwelgte, auf die Menschen, denen er sich doch noch so verwandt fühlt! Eine ungeheuere Sehnsucht erfasst, drängt und treibt ihn, der Welt wieder anzugehören und ihre Wonnen, ihre Freuden wieder geniessen zu dürfen.



— Wenn Ihr ihm nun begegnet, dem armen Manne der Euch so verlangend anruft, wollt Ihr ihm fremd ausweichen, wenn Ihr zu Eurer Verwunderung seine Sprache nicht sogleich zu verstehen glauben solltet, wenn sie Euch so seltsam ungewohnt klingt, dass Ihr Euch fragt: Was will der Mann? O nehmt ihn auf, schliesst ihn an Euer Herz, höret staunend die Wunder seiner Sprache, in deren neugewonnenem Reichtume Ihr bald nie gehörtes Herrliches und Erhabenes erfahren werdet, — denn dieser Mann ist Beethoven, und die Sprache, in der er Euch anredet, sind die Töne seiner letzten Symphonie, in der der Wunderbare all seine Leiden, Sehnsucht und Freuden zu einem Kunstwerke gestaltete, wie es noch nie da war!“

Und nun entwarf Wagner unter Zugrundelegung des Goetheschen „Faust“, jenes berühmte Programm zur neunten Symphonie, das, noch heute fast bei allen Aufführungen wiederabgedruckt, stets die wirksamste Einführung in das Wunderwerk abgiebt.

Inzwischen betrieb er die Proben mit einem Feuereifer, der selbst die trügsten Mitglieder des Orchesters und Chors mitreißen musste. „Es ist nicht möglich“ — berichtet er später — „dass je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfasst wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel der Ausführung derselben zu überlegen, überrascht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob [dies das Benehmen eines königlich sächsischen Kapellmeisters sei!“

Über die Schwierigkeiten, die Wagner im einzelnen zu überwinden hatte, möge man seinen „Bericht“ nachlesen; hier genüge die Bemerkung, dass der Eindruck, den Generalprobe und Aufführung auf alle Unbefangenen ausübten, ein ungeheurer war und Wagner noch zu zwei Wiederholungen, am 28. März 1847 und am 1. April 1849 veranlasste. Namentlich aus den Kreisen der gebildeten Nichtmusiker und ehrlichen musikalischen Gegner kamen Wagner die erfreulichsten Kundgebungen zu — die Presse freilich verhielt sich schon damals ihm gegenüber höchst perfid.

Aber der Meister selbst konnte sich selbst angesichts dieses wohlverdienten Erfolges nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Begeisterung der Symphonie gegenüber im Grunde nur der Rückschlag einer tiefen Verzweiflung an seiner ganzen Dresdener Stellung gewesen war. „Was ich mir nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in der ich mich als Fremdling und durchaus aussichtslos ersehen musste.“ Bald sollte freilich die verzweiflungsvolle Frage an

sein Schicksal von diesem selbst mit voller Bestimmtheit beantwortet werden: die Revolution kam und in ihr fand Wagner die Kraft, sich von allen Hemmnissen losmachen, um nur noch sich und seiner Lebensaufgabe anzugehören.

In der Ruhe des Züricher Asyls hatte der Meister nun Musse, sich selbst über seine künstlerischen Ziele klar zu werden, und so sprach er denn im „Kunstwerk der Zukunft“ jenes Wort zum erstenmale mit Bestimmtheit aus, das schon dem Jüngling vorgeschwebt, nun aber dem Manne als Fundament seines gewaltigen Baues diente: . . . „So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache . . . bis dahin vor, . . . wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ocean umkehren oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. . . . Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war aber . . . das notwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergiessen vermag; . . . das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — ‚Freude!‘ Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: ‚Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!‘ — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. —

„Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das gemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.“^{*)}

Und als nun jenes allgemeine Drama in heissem Ringen geschaffen war und ihm eine würdige Heimstätte erstehen sollte, wusste der Meister für jenen denkwürdigen 22. Mai 1872 keinen anderen Weihegesang als das mystische Werk, das in jeden bedeutsamen Wendepunkt seines Lebens wie mit Geisterhänden eingegriffen. Und wie sich die geheimsten Wunder der erhabenen Schöpfung offenbarten, wie jedes Herz bis ins Innerste erbebte, da mochte der Meister, selbst tief ergriffen, wohl der wundersamen Jugendnächte in einsamer Kammer bei flackernder Lampe gedenken, jener beseligenden Stunden, die ihn mit der Ahnung des Höchsten erfüllt. —

^{*)} Vgl. aber auch Wagners Brief an Liszt am 7. Juni 1855: „Für die neunte Symphonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Teil, er ist bloss kunstgeschichtlich wichtig, weil er uns auf sehr naive Weise die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiss, wie er endlich (nach Hölle und Fegefeuer) das Paradies darstellen soll.“



ür den ungeheuren Einfluss, welchen die Musik im 19. Jahrhundert mit dem Auftreten der zwei Heroen Beethoven und Wagner auf Empfinden und Denken der Zeitgenossen, auf die weitere künstlerische Entwicklung geradezu bezaubernd ausgeübt hat, ist nichts bezeichnender als der Gang der Malerei. Vor längerer Zeit*) habe ich schon im einzelnen auf die seltsame Beeinflussung des malerischen Stils bei den Bedeutendsten unserer malenden Zeitgenossen durch die Tonkunst hingewiesen. Scheint die mystische Farbentiefe unseres grossen Arnold Böcklin nicht in jedem Pinselstrich von musikalischen Anschauungen und Empfindungen getränkt, — ist dieselbe Erscheinung nicht bei Klinger schon lange vor dem „Beethoven“ mathematisch in dem Bau, der Gliederung, der Entwicklung seiner Radier-Werke nachweisbar, — ganz abgesehen von der an unmittelbaren Tonvorstellungen reichen „Brahmsphantasie“? Und Gabriel Max, Hans Thoma, L. v. Hofmann, — um nur ein paar Namen hervorzuheben?

Nur einer von den Grossen und Bestimmenden gegen 1900 macht eine offenkundige Ausnahme hiervon: Menzel. Er ist im Gegensatz zu nahezu allen malenden Zeitgenossen unmusikalisch quasi bis in die Knochen hinein. Ein litterarisch-sophistischer Geist in seiner Künstlerjugend — wird er in der Reife der aktuellste Wirklichkeitsbeobachter, den es je wohl gegeben hat. Es giebt kaum einen zweiten, bei dem das Traumhafte so gänzlich fehlt, — bei dem der Verstand und das Auge so siegreich vorherrscht. — Und doch ist dieser selbige Menzel unter dem unbewussten äusseren Druck der Tonkunstblüte in „seinem“ Jahrhundert nicht um eine Berührung mit der Musik herumgekommen. Nur wenige Male allerdings, — trotzdem aber bedeutend. Denn das „Flötenkonzert von Sanssouci“ ist in seiner Art schlechterdings nicht weniger als eine Glorifikation der Rokoko-Musikpflege und des spezifischen Rokoko-Instruments, — der Flöte näm-

*) Vergleiche folgende Bände meines „Künstlerbuchs“ (Berlin bei Schuster & Loeffler): I: Böcklin, 8. Auflage, II: Klinger, 5. Auflage, IV: Thoma, 2. Auflage, VIII: Menzel (soeben erschienen), 2. Auflage.

lich, — und dann ist die kleine Studie, welche uns flüchtig aber schlagend Wagner in Bayreuth bei einer Probe schildert, ein wertvolles Dokument für die neuere Musikgeschichte. Diese beiden Werke sind denn auch bekannt genug geworden.

Ziemlich unbekannt dürfte indessen sein, dass Menzel mit seiner Kunst auch einmal Beethoven gestreift hat. Das ging so zu: Drake, der feine Schüler Rauchs, hatte anscheinend um 1840, — ich kann nähere Einzelheiten darüber nicht ermitteln! — ein Beethovendenkmal für Bonn im Wettbewerb mit Hähnel entworfen. Und zwar lediglich in Zeichnung. Als Standort war der „Alte Zoll“, eine ehemalige, neuerdings in die Promenade hineinbezogene Bastei am Rhein mit prächtiger Fernsicht auf Stadt und Siebengebirge gedacht. Der Entwurf zeigt das Rauch-Drakesche System des Aufbaus: den schlanken Schaft auf 4gliedrigem Sockel, allegorische Figuren um den Schaft — hier acht herrliche, die Musik darstellende Mädchengestalten, — oben die Figur möglichst nur als ein fein betonter Teil des Ganzen wirkend, nicht überragend. Beethoven sitzt hier in einem Sessel, oben in ein enganschliessendes wollenes Hemd, — wohl in Rücksicht auf den zugigen Sitzplatz! — gekleidet, unten von einer Toga malerisch umwallt. Der Kopf ist, gleichsam im Nachsinnen über Gelesenes, nach oben gewandt; ein Buch liegt auf den Knien. Jene für Drake wie Rauch gleich bezeichnende antikisierende Auffassung tritt zu Tage, welche das Gewicht auf harmonische Form legt und ängstlich strebt, das Seelische, das Charakteristische, nur gerade anzudeuten. Soweit Drake. — Damals war die Photographie noch nicht die heutige behende Gehilfin des Künstlers, um sein Werk vor hochweise Kunstkommissionen oder das grössere Publikum zu bringen. Der Holzschneider, der Steinzeichner war der Mittelsmann. Als solcher hat Menzel diesen Drakeschen Entwurf in der Kreidezeichnungstechnik vervielfältigt, — zu einer Zeit, da er noch viele Dinge dieser und ähnlicher Art als Broterwerb betrieb. Trotz alledem ist die Wiedergabe von einer erstaunlichen Vollendung, wie sie Menzel zu jener Zeit noch nicht immer mit Sicherheit zu Gebot stand. Man kann mit einigem Recht also sagen, dass seine Künstlerkraft einen steigernden magnetischen Strom verspürte, als er im Vorüberschreiten gleichsam den Ärmel des grossen Tonheroen streifte.

Und nun noch ein paar Worte über diese Beethoven-Auffassung von Drake-Menzel im Vergleich zu der neuesten von Klinger.*)

Es ist interessant, wie das Sesshafte, Versonnene beiden Künstlern

*) Einen Aufsatz über das Klingersche Standbild brachte die „Musik“ Jahrgang I, Heft 17 aus der Feder von Dr. Max Graf in Wien. Dasselbe Heft enthielt auch eine Reproduktion des vielumstrittenen Bildwerkes.

als Charakteristikum Beethovens vorgeschwebt hat. Ihre Auffassung ist äusserlich sogar ziemlich ähnlich. Und doch ist ein tiefer Unterschied. Drake ist Epigone hellenischer Blütezeit; er sucht die schöne, ausgeglichene, leidenschaftslose Form, — das „Apollinische“, um mit Nietzsche zu reden. Klinger hat dagegen das „Dionysische“ im Sinne unseres Weisen gesucht, die mächtige Naturgewalt, das Schöpferische. Und damit ist das Problem zu einer ganz anderen, packenderen, bedeutenden Lösung gelangt, der gegenüber die Drakesche nur als eine gute Stilübung, — nicht mehr — erscheint.



Die Phantasie
Relief am Bonner Beethovendenkmal



Bereits im Jahre 1896 habe ich in meinen Arbeiten „Die Beethoven-Autographe der Königlichen Bibliothek zu Berlin“, veröffentlicht in den „Monatsheften für Musikgeschichte“ (vom Oktober 1895 ab), auf diesen ungedruckten Bolero hingewiesen (No. 7, 1896). In Mappe IV des A. Schindlerschen Beethovennachlasses — nach meiner Aufstellung: Autograph No. 93 — befindet sich dieser Bolero als No. 19, wo es heisst: „Kopie eines Bolero a solo, in B, $\frac{3}{4}$ für Klavier, Violoncello, Violine e Voce von Beethoven“. Oben auf dieser Kopie steht folgende deutliche, einwandfreie Notiz Schindlers: „Das Original dieses Bolero habe ich am 17. Dezember 1838 an den Theaterdirektor Edelé in Bern abgeschickt als Geschenk.“ — Diese kleine Komposition wird weder von Nottebohm noch von Thayer in ihren Verzeichnissen der Werke Beethovens erwähnt, — ebensowenig im Supplementbände der grossen Ausgabe Beethovenscher Werke von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Da nun sechs Jahre seit meinem Hinweis auf diesen Bolero hingegangen sind, ohne dass jemand die Publikation dieser Komposition unternommen hat, liess ich mir von der Leitung der Musikabteilung die Ermächtigung zur Herausgabe erteilen und übergebe den Bolero hiermit der Öffentlichkeit.

Dieser Bolero ist sehr lebenswürdig, atmet Mozartschen Geist, dürfte demnach wahrscheinlich eine Jugendarbeit Beethovens sein oder seiner ersten Schaffensperiode angehören. Die Bezeichnung „Bolero a solo No. 1“ deutet darauf hin, dass Beethoven im Sinne hatte, eine Reihe solcher dem spanischen Volke eignenden Boleros zu komponieren. Es ist jedoch bei diesem einen verblieben, der nicht einmal ganz vollständig ist. — Der Rhythmus lässt an Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen übrig. Violine und Violoncell sind zu Anfang imitatorisch behandelt. Manche Stellen, die mit den Sechzehnteltriolen, liessen sich wirksam durch Kastagnettenbegleitung unterstützen. Das Ganze dürfte eine artige Familienbelustigung abgeben. — Die Hauptsache ruht in der Gewalt der Sängerin, die ihre Gesangsmelodie wohl am besten auf dem üblichen „la“ ausführen kann. Allein hierbei könnten sich auch etwelche andere Gesangsmethoden wacker tummeln.

Bei einigen vermutlichen Notenfehlern ist das mutmasslich Richtigere in eingeklammerten Buchstaben angegeben. — Der Bolero ist in der Ausführung wohl so gedacht, dass beim zweiten Dal-Segno-Vermerk das Ganze vom ersten Dal-Segno an wiederholt und schliesslich mit dem ersten Viertel nach dem zweiten Dal-Segno-Vermerk abgeschlossen wird. — Ein Zwischensatz, eine Art Trio — nach dem zweiten Dal-Segno scheint zu fehlen. Wie das kleine Ganze am besten schlussfähig gemacht wird, ist von mir durch Verrückung des Dal-Segno und durch Anbringung des Schlusstaktes in eckigen Klammern vorgeschlagen worden.



Die Symphonie
Relief am Bonner Beethovendenkmal



WO WOHNTE BEETHOVEN IN WIENS UMGEBUNG?

Ein Spaziergang

Von Josef Böck-Gnadenau-Wien



Bei der letzten Vergrößerung Wiens fielen sämtliche Sommerfrischen, in denen einst Beethoven weilte, in den Bannkreis der Grosskommune. Vieles hat sich begreiflicherweise seit den Tagen Beethovens verändert und die Friedenszeit hat durch das Anwachsen von Baulichkeiten das Landschaftsbild wesentlich umgestaltet.

Ober-Döbling birgt unter den Beethoven-Erinnerungsstätten ein besonderes geweihtes Plätzchen: das Eroicahaus, in dem Beethoven wohnte, ihm gegenüber, nur durch die hier ganz schmale Hauptstrasse getrennt, das Haus, in welchem Theodor Körner sang, und neben dem Eroicahaus das Wohn- und Sterbehaus Eduards von Bauernfeld. Alle drei Häuser, die an der Stelle der ersten Ansiedelung Döblings stehen, tragen seit vielen Jahren Gedenktafeln; leider stehen sie aber auch auf dem Austerbeetat; noch wenige Jahre und der ganze heilige Winkel wird gewesen sein.

Der erste, der hinsichtlich der Beethoven-Wohnhäuser auch das amtliche Grundbuch durchsuchte, gelang es mir, auf Grund einer brieflichen Angabe, das Haus festzustellen, in dem Beethoven zur Zeit wohnte, als er an der Eroica schrieb. Der Brief*) Beethovens, an seinen Schüler Ferdinand Ries gerichtet und von dem Empfänger mit der Jahreszahl 1803 versehen, lautet: „Dass ich da bin, werden Sie wohl wissen. Gehn Sie

*) Das Briefchen ist mit Rotatift geschrieben, befand sich im Jahre 1880 im Besitz einer Enkelin Ferdinand Ries', der Gutsbesitzerin Frau Cathinka Rautenstrauch in Eitelsbach bei Trier und wurde in die Denkschrift „Ludwig van Beethovens Aufenthalt in Döbling“, die ich im Auftrage der nunmehr aufgelösten Gemeinde Oberdöbling verfasste, facsimiliert aufgenommen.

zu Stein und hören Sie, ob er mir nicht ein Instrument hierher geben kann — für Geld — ich fürchte, meines hierher tragen zu lassen. — Kommen Sie diesen Abend gegen Sieben Uhr heraus. — Meine Wohnung ist in Oberdöbling No. 4, die Strasse links, wo man den Berg hinunter nach Heiligenstadt geht! Beethoven.“

Das „Grundbuch von den Häusern zu Oberdöbling. Errichtet und eröffnet vom 1. Januar 1796“, welches also das Jahr 1803 in sich schliesst, bringt über das in Frage kommende Gebäude folgende Mitteilung: „Ein Haus in der Hofzeil sammt dazu gehörigen 3 Achtl Weingärten im Hofjochen. Conscriptions-Nummer 16, neue Nummer 4.“ Diese neue Nummer 4, seit dem Jahre 1802 im Gebrauch, ist noch jetzt auf dem Hause der Döblinger Hauptstrasse, Orientierungs-No. 92, ersichtlich. Die alte Hofzeile bildete einen Teil der heutigen Hauptstrasse bis ungefähr zur Gebhardtgasse; die Kirchenzeile dagegen bildete die linke, die Bachzeile aber die rechte Seite der Herrengasse, die seit der letzten Erweiterung Wiens Hofzeile heisst. Es ist diese Bemerkung notwendig, weil z. B. Thayer das Eroicahaus in der Herrengasse bzw. heutigen Hofzeile suchte und deshalb nicht finden konnte. Übrigens führt eine gedruckte Quelle bereits für 1721 die No. 4 als in der Hofzeile liegend an, nur entzieht sich diese Angabe einer näheren Kontrolle. Indes hat sich aber bei meiner Studie damals ein Faktum ergeben, das geeignet ist, die Grundbuchs-Angaben weiter zu bekräftigen. Im Hause No. 92 lebte nämlich die Tradition in ihrer stillen Weise fort: Eine frühere Besitzerin des Anwesens nannte das ebenerdig gelegene Eckzimmer, wo Strassen- und Hoftrakt in einem rechten Winkel sich treffen, nur das „Musikantenzimmer“, und der langjährige Besitzer des Hauses verband, wie es mir schien, mit diesem „Musikantenzimmer“ immer nur den Namen Beethoven. Ursprünglich ein Parterrehaus, wurde es im Jahre 1848 mit einem Stockwerk versehen. Im Sommer 1890 erhielt das Eroicahaus eine Gedenktafel, die dem Zusammenwirken der kleinen Gemeinde von damals, des Hausbesitzers und des Döblinger Männergesangsvereins zu verdanken war.

Im Jahre 1804 finden wir Beethoven wieder in Döbling; ein Zerwürfnis mit seinem Jugendfreunde Stephan von Breuning hatte ihn mitten im Sommer von Baden an der Südbahn verjagt. Der Meister beauftragt Ferdinand Ries in einem Briefe, den der Empfänger mit „wahrscheinlich im Anfange Juli 1804“ datiert, veranlassen zu wollen, dass gleich ein Quartier in Döbling gemietet werde. Thayer und Nottebohm nehmen gleichfalls ohne weiters an, dass Beethoven 1804 in Döbling wohnte, doch wird der Aufenthalt noch durch ein Skizzenbuch des Meisters von 1804 bestätigt, in dem eine Komposition berührt wird, zu der uns Ries die folgende Erzählung überliefert hat: „Bei einem Spaziergange in der freien



Natur, auf dem wir uns so verirrt, dass wir erst um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen“ (in f-moll op. 57). Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen und sagte: „Heute kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich muss noch arbeiten.“ — In welchem Hause Beethoven damals wohnte, liess sich nicht ermitteln.

Obgleich aus Mangel an bestimmten Mittheilungen auch für das Jahr 1815 das Wohnhaus Beethovens in Döbling nicht zu erforschen war, so ist dieser Zeitabschnitt doch reich an interessantem Material, das über das blosse Lokalinteresse hinausreicht. Es liefern, ausser einem Briefe Beethovens, nämlich Franz Grillparzer und seine Braut Katharina Fröhlich einen grossen Teil der Mittheilungen darüber, dass der Meister 1815 in Döbling wohnte. Der fragliche Brief Beethovens an den Hoftheater-Ökonomen und Dichter des Textbuches zu „Fidelio“ Treitschke in Wien, trägt das Datum „Döbling am 24. September 1815“, also eine absolute Bestätigung.

Was einen Anhaltspunkt für das Auffinden des Wohnhauses geben könnte, ist eine Mittheilung Dr. Gerhards von Breuning; es ist dies der Sohn des Jugendfreundes Beethovens: Stephan von Breuning; Gerhard verbrachte als Kind viele Stunden an der Seite Beethovens und wurde später der Verfasser des Büchleins „Aus dem Schwarzspanierhaus“ (Wien 1874). In diesem Büchlein schreibt nun Breuning u. a.: „Katharina Fröhlich erzählte mir im März 1860: Beethoven wohnte in unserem väterlichen Hause in Döbling (links, schlüsselähnliches Haus nach jenem Prof. von Jägers, jenseits des Baches, im Hoftrakte, erster Stock). Wenn er eben mürrischer Laune war und sich niemand zu ihm getraute, wurde ich, damals ein Kind, oftmals mit der Augsburger Allgemeinen Zeitung, seiner bevorzugten Lektüre, zu ihm gesendet. Er lächelte alsdann meist mir zu, setzte sich wohl auch bisweilen an das Klavier und phantasierte. Er liebte es dabei, mit der linken Hand f-Accorde zu greifen und mit der rechten auf und ab über die Tasten zu wischen mit phantastischen Gebärden. Einmal ward er dabei so wilden Ausdruckes, dass ich mich zu fürchten anfang und fortgehen wollte. Er aber winkte mir zu bleiben gebieterisch mit dem Finger, mich gleichsam anweisend, mich niederzusetzen und spielte dann gemässigter.“ Die eingangs gemachte Mittheilung ist

nur scheinbar präcis. Als ich für meine Denkschrift die Vorstudien machte, konnte ich ausser mit vielen anderen älteren kenntnisreicheren Personen auch noch mit dem inzwischen verstorbenen Dr. Gerhard von Breuning verkehren. Allein das Wohnhaus, wie es hier so genau bezeichnet wird, war absolut nicht herauszubekommen, obgleich Breuning mich versicherte, dass er das Haus seinerzeit nach den Angaben der berühmten Kathi fand. Im Laufe der Jahre haben an jener Stelle, wo das Haus vermutet werden darf, wahrscheinlich Veränderungen stattgefunden. Zur Rechtfertigung, warum diese Erzählung in das Jahr 1815 eingefügt wurde, sei bemerkt: Katharina wurde 1802 geboren; die beiden Aufenthalte Beethovens 1803 und 1804 liegen dem Geburtsjahre zu nahe, während das Jahr 1821, in welchem Beethoven auch in Döbling sich aufhielt, für das „Damals war ich ein Kind“ zu spät ist; es bleibt somit nur das Jahr 1815, in dem Katharina ein 13jähriges Mädchen war und wohl auch die „f-Accorde“ unterscheiden konnte. Was Grillparzer betrifft, der in Döbling seine Grossmutter zu besuchen pflegte, so erzählt er in seinen „Erinnerungen“ ein Begebnis, das nach kritischen Erwägungen in das Jahr 1815 zu verweisen ist. Beethoven machte damals einer hübschen Bauerndirne den Hof.

Im Jahre 1821 wohnte Beethoven in Unterdöbling (die alte Gemeinde Krottendorf am Krottenbach), bis vor zwanzig Jahren eine Idylle, wie man sie zur Illustrierung der ländlichen Gedichte Virgils brauchen könnte. Der Meister bewohnte hier das Haus No. 11 der heutigen Silbergasse; das Gebäude fiel in diesem Jahre der Strassenerweiterung zum Opfer, so dass eine Aussenansicht des charakteristischen Häuschens, deren Herstellung ich seinerzeit von dem Architekten Anton Weber erbat, das einzige Überbleibsel in dieser Angelegenheit ist; indes ist es nicht unmöglich, dass Beethoven in jenem Teil dieses Anwesens wohnte, der im Garten steht. Sehr zufrieden scheint aber der Meister mit der Wohnung nicht gewesen zu sein, denn in einem Briefe an seinen Bruder Johann spricht er von einem „Döblingschen Loch“. Anton Schindler, Beethovens erster Biograph, erzählt jene Anekdote über die fehlenden Partiturbogen des Kyrie der grossen Messe (D, op. 123), die die alte Haushälterin zum Einwickeln von Stiefeln etc. verwendet hatte; das soll sich 1821 in Döbling zugetragen haben. Aus einem Brief (aus Unterdöbling, den 18. Juli 1821) an den Erzherzog Rudolf, dem die D-Messe gewidmet ist, geht hervor, dass Beethoven während seines Aufenthaltes in Unterdöbling an diesem berühmten Werke gearbeitet hat und, wie man annehmen darf, intensiv, denn die Messe wurde 1822 vollendet; freilich hätte sie schon bei der Inthronisationsfeier des Erzherzogs als Erzbischof von Olmütz am 22. März 1820 zur Aufführung kommen sollen.

Für das Jahr 1822 existiert ein Brief des Kämmerers Zips mit folgender Adresse: „Pour Monsieur van Beethoven, Ober-Döbling, Alleegasse No. 135“; das alte Haus steht nicht mehr und das neue trug die Orientierungs-No. 13, Allee- jetzt Pyrker-gasse. Für den Künstler ist von Bedeutung, dass er 1822 die grosse Messe vollendete und die Arbeiten zur IX. Symphonie wieder aufnahm; auch trug sich Beethoven in diesem Sommer mit der Idee, zwei grosse Symphonieen und ein Oratorium zu komponieren, allein der gewaltige Plan kam nicht zur Ausführung. —

Wir verlassen nun Döbling und wandern über die hohe Warte, die im Augenblick noch zu den reizenden Stückchen der Peripherie der Hauptstadt gehört, nach Heiligenstadt. Hier sieht es auch recht verändert aus, wenn man die alten Bilder der Landschaft und die Gegend vor zwanzig Jahren kennt. Vergleicht man die alten Kupferstiche und die alten statistischen und topographischen Daten mit den kulturellen Errungenschaften an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts, so hat man sogleich den Eindruck, dass Beethoven noch das innigste Landleben vorfand, als er im Jahre 1802 das erste Mal in Heiligenstadt Sommeraufenthalt nahm. Es ist dies das vielbesprochene Jahr des berühmt gewordenen Testaments, das im vorigen „Beethoven-Heft“ der „Musik“ (März 1902) neuerdings einer umfassenden Betrachtung unterzogen worden ist. Eine bestimmte Wohnung lässt sich für diese frühe Zeit, in der der Meister in Heiligenstadt ein Neuangekommener war und das Interesse der Einwohner noch nicht in dem Masse wie später wachrief, nicht angeben. In Heiligenstadt gelten drei Wohnhäuser als Beethovenhäuser. Da sich das Haus des Bäckers in der Herren- (jetzt Probus-) gasse No. 6 für keine andere Zeit in Anspruch nehmen lässt, so kann man es, wenn auch willkürlich für Beethovens ersten Aufenthalt acceptieren. Die niedere Wohnung mit einigen Räumen, die nicht auf die Strasse, sondern nur in den dichten Garten den Ausblick gestatten, ist freilich bei gewissen Tagesstimmungen die reinste Poesie, so dass man sich sehr gut den komponierenden Meister in dieses Milieu hineinendenken kann.

Das wichtigste Material für den Nachweis, dass Beethoven im Jahre 1808 (Pastoralsymphonie!) in „Heiligenstadt, Grinzingerstrasse No. 8“ (jetzt XIX. Bezirk Wien, Grinzingerstrasse 64) wohnte, liefert Grillparzer im ersten Teil seiner „Erinnerungen an Beethoven“, die er 1844/5 niederschrieb.*) Mit dem Hause, in dem also Beethoven und der jugendliche Grillparzer zugleich wohnten und das seit dem Sommer 1894 durch eine

*) Diese Mitteilungen des Dichters ergeben eine verlässlichere Bestätigung für 1808 nur bei kritischer Betrachtung und Zerlegung, die ich in meiner Denkschrift „Ludwig van Beethoven in Heiligenstadt und Nussdorf“ (1890) durchführte, und wozu hier der Raum zu eng ist.

kleine Gedenktafel kenntlich gemacht wurde, beschäftigte sich bereits in den sechziger Jahren Thayer, dem gegenüber Grillparzer selbst bestimmte Angaben machte, obgleich Thayer hinsichtlich der Dorfgemeinde einen Irrtum beging; dann hielt der als Schüler Beethovens geltende Musiker Carl Friedrich Hirsch die Tradition von diesem Wohnhause und der Wohnung selbst aufrecht, und auch Frimmel hat sich frühzeitig mit Hirsch und diesem Beethovenhause beschäftigt. Der Kunsthistoriker Prof. Rud. Böck, der viele Stätten Beethovens zeichnete, hat jedoch die Dinge im Hause No. 64 der Grinzingerstrasse vor einigen Jahren geprüft und gefunden, dass die Möbel, die noch gezeigt werden, viel jüngeren Datums sind und dass im Hause, ausser einigen Thürbestandteilen in der Grillparzerwohnung, sich nichts aus der Beethovenzeit erhalten hat. Auch äusserlich haben sich Veränderungen ergeben. — Eine Erzählung des Biographen Schindler, die sich auf die Pastoral-symphonie, und auf Heiligenstadt bezieht, hilft den Aufenthalt des Meisters für dieses Jahr bekräftigen.

Im Jahre 1817 wohnte Beethoven zuerst in Heiligenstadt und dann in Nussdorf. Es ist das ein unerquicklicher Zeittitel. Arm an künstlerischen Schöpfungen, geht das Jahr mit Wäsche- und Bedientenangelegenheiten, Ärger mit der Schwägerin, Krankheit, Köchinnen- und Stubenmädeldebatten, Gründung eines eigenen Hausstandes wegen des Neffen Karl etc. hin. Für den Aufenthalt in Heiligenstadt sind Briefe vom Mai und Juni 1817 vorhanden; des Meisters Gesundheit war gewiss nicht die beste, denn er klagt der Gräfin Erdödy von seinem Leiden, von den zahlreichen Medikamenten, und dass er hierher gereist sei, um die Bäder zu gebrauchen. — Das Haus und die Wohnung Beethovens für dieses Jahr festzustellen gelang mir während meiner Vorarbeiten zu der bereits citierten Denkschrift vom Jahre 1890. Bis dahin wurde das zu den bekanntesten Beethoven-Häusern gehörende Gebäude am Pfarrplatz No. 2 für das Jahr 1802 in Anspruch genommen. Der redselige einstige Besitzer des Hauses, Leopold Schlägl auch Schlögl (1799—1874) wusste die Tradition im Orte stets lebendig zu halten. Das Feuilleton des Wiener „Fremdenblattes“ vom 3. Oktober 1865 enthält eine Anekdote, die wahrscheinlich aus dem Munde des alten Schlägl stammt. Es wird da erzählt, dass Beethoven einige Wochen im Hause wohnte, ohne Zins und Zeche zu berichtigen. Auf eine höfliche Mahnung hin übergab Beethoven dem Mahner Papiere, die voll mit Noten beschrieben waren, und ersuchte ihn, damit in die Haslingersche Musikalienhandlung zu gehen, eine schöne Empfehlung zu sagen und 100 Dukaten zu verlangen. Zum Erstaunen des Landmannes zahlte Tobias Haslinger, ohne eine Miene zu verziehen, das Geld aus, gab eine ebenso schöne Empfehlung an Beethoven mit und liess ihn bitten, bald wieder eine derartige Sendung veranlassen zu wollen. Nacherzählt


 BÖCK-GNADENAU: BEETHOVENS WOHNUNGEN

wird dem alten Schlägl, dass Beethoven, sobald er Geld brauchte, immer nur aus seinen Papieren etwas hervorholte und den Diener damit in die Stadt schickte; ferner, dass der Meister in dem damals grossen Hausgarten sich immer komponierend erging.

Die Nennung des Namens Haslinger; der Umstand, dass man dem Meister im Jahre 1802 noch keine 100 Dukaten auf diese Weise ausbezahlt hätte (Thayer zweifelte an der Höhe dieses Honorars überhaupt) weisen zweifellos auf die Zusammengehörigkeit des Jahres 1817 mit dem Hause O.-No. 2 (alt 66) am Pfarrplatz, ehemals „Ortsplatz: an der Sommerzell“, hin.

Die Wohnung, die Beethoven in dem Schläglschen Hause inne hatte, wird noch gezeigt; für moderne Begriffe ein bescheidenes Heim. Die Tradition bezeichnet ein Eckzimmer im linken Haustrakt, dessen Fenster teils in die heutige Eroica- (früher Beethoven-)gasse, teils nach dem Garten gegen die Donau gehen; das Zimmer liegt im ersten Stock und ist durch eine freie hölzerne Stiege zu erreichen.

Für Nussdorf existieren genügende Dokumente, um des Meisters Aufenthalt im Jahre 1817 behaupten zu dürfen; das Facsimile eines Briefes an den Erzherzog Rudolf, im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, habe ich selbst veröffentlicht. Die Tradition hatte hier der Hausbesitzer und einstige Bürgermeister von Nussdorf, Josef Greiner, aufrecht erhalten. Beethoven wohnte in dem schönen Barock-Hause No. 26 der Kahlenbergerstrasse, in jenem Teil, der die Aussicht nach dem Garten hat.

Zu den hervorragendsten Erinnerungszeichen an den Tondichter gehört in dieser Gegend das Denkmal am Schreiberbach oder wie man sagt: am Beethovenbach; es stammt von der Künstlerhand Fernkorns und wurde am 15. Juni 1863 enthüllt.

Der Meister suchte dreimal auch Hetzendorf auf. Für die Jahre 1801 und 1805 existieren begreiflicherweise nur geringe Nachrichten, während für 1823 etwas mehr vorhanden ist; eine Tradition besteht eigentlich nicht. Das erste Mal, als Beethoven da wohnte, wurden die Entwürfe zur Kantate „Christus am Ölberg“ zu Papier gebracht, und Schindler erzählte, dass ihm der Meister die im Dickicht des oberen Teiles des Schönbrunner Schlossgartens verborgene Stelle zeigte, wo die Vorarbeiten zur Kantate entstanden waren; es war eine Eiche, die sich nahe am Boden in zwei Stämme teilte und einen bequemen Sitz bot. — Das zweite Mal (1805) arbeitete Beethoven in Hetzendorf am „Fidelio“. — Das dritte Mal führten den Meister sonderbare Umstände nach Hetzendorf. Er wohnte zu Beginn der besseren Jahreszeit 1823 in Penzing. Das Wohnhaus ausfindig zu machen, gelang mir seinerzeit nicht. Beethoven

pfliegte sich des Morgens am Fenster zu rasieren, und es begann ihn zu verdriessen, dass die neugierigen Fussgänger anfangen, den berühmten Künstler genauer zu betrachten. So liess er denn, seiner Gepflogenheit gemäss, die Wohnung im Stich und mietete in der Hetzendorfer Villa des durch seine Gartenanlagen bekannten Freiherrn von Pronay (Hauptstrasse, alte No. 32) vier Zimmer, d. h. eine ganze Wohnung, die heute noch gezeigt wird. Der Kunst und Wissenschaft liebende Besitzer bezeugte Beethoven die grösste Hochachtung, allein den Meister störten die täglichen tiefen Komplimente so sehr, dass er auch hier die Flucht ergriff und noch im selben Sommer eine Wohnung in Baden mietete. Für Hetzendorf existieren aus dem Jahre 1823 briefliche Dokumente; auch Grillparzer, der für den Komponisten den Operntext „Melusina“ geschrieben hatte, besuchte Beethoven um jene Zeit in Hetzendorf; der Dichter hat diesen Besuch in seinen „Erinnerungen“ festgehalten.

Als Beethoven das letztmal nach Hetzendorf gekommen war, so berichtet Schindler, arbeitete er zunächst an den 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli (op. 120), die ihn ungeheuer belustigt haben sollen; der Verleger musste endlich Grenzen setzen, weil Beethoven sonst noch mehr Variationen über den von ihm bezeichneten „Schusterfleck“ gemacht hätte. Bedeutsam ist das Jahr durch die Arbeit an der IX. Symphonie.



Medaille von J. Lang



BÜCHER

64. **Dr. Alfr. Chr. Kalischer:** Neue Beethoven-Briefe. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.
65. **Elsa Asenijeff:** Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.
66. **Adolph Pochhammer:** Musikalische Elementar-Grammatik. Verlag: ebenda.
67. **Josef Pembaur:** Harmonie- und Melodielehre. Verlag: ebenda.

64. Mit dieser ausgezeichnet angelegten Briefsammlung hat Kalischer den Freunden des grossen Meisters ein nicht freudig genug zu begrüssendes Geschenk gemacht! Die Briefe entstammen zum grössten Teil der in Berlin bewahrten Sammlung von Beethoven-Briefen aus Otto Jahns Nachlass, zum Teil sind sie aus allerhand anderen, schwer erreichbaren Fundorten zusammengetragen. Sie sind gerichtet an Zmeskall-Domanovecz, Frau Streicher, Stein, Pasqualati, Varena, Treitschke, Neate, Giannatasio del Rio, B. Romberg, Schlesinger, Holz, Schindler und andere, mit denen sein Lebensweg Beethoven auf längere oder kürzere Zeit in Verbindung brachte. Mit grösster Sorgfalt hat Kalischer die Briefe, soweit sie schon gedruckt waren, revidiert und Unvollständiges ergänzt; der Versuch, nicht dadierte Schreiben chronologisch einzuordnen, scheint durchaus gelungen. Die Erklärungen sind erschöpfend und durchweg so gehalten, dass nichts Überflüssiges und Gesuchtes in die Briefe hinein interpretiert ist. Sehr gut sind auch die Einführungen in die einzelnen Abschnitte des Buches gelungen. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet der Raum. Die Ausstattung der Schrift ist würdig, der Preis (Mk. 4) für das broschirierte Exemplar mässig. Hoffentlich findet Kalischers fleissige Arbeit viele Leser! Dr. Willibald Nagel.

65. Ein hochinteressantes Werk ist diese kunsttechnische Studie, in der die langjährige Freundin Max Klingers, Frau Elsa Asenijeff, aus eigener Anschauung von dem allmählichen Entstehen dieser Monumentalstatue berichtet. Die detaillierte Schilderung des Gussverfahrens im allgemeinen, sowie des Gusses durch „Verlorene Form“ giebt die Verfasserin in einer meisterhaften Anschaulichkeit, die durch die Verschmelzung mit dem Spezialfalle — dem Guss des Erzthrones zum Beethoven — noch besonders gehoben wird. Das Werk, das schon seine vornehme äussere Ausstattung empfiehlt, wirkt noch anziehender durch eine Reihe vortrefflicher, von berufener Künstlerhand ausgeführter Abbildungen. Richard Wanderer.

66. Das von Adolph Pochhammer herausgegebene Praktisch-theoretische Hilfsbuch für Lehrende zum Gebrauch an Musikschulen und im Privat-Unterricht, sowie für Lernende als Repetitorium und zum Selbstunterricht, ist ein mit vielem Fleiss und mit grosser Sachkenntnis geschriebenes Werk. Auf 215 Seiten, in 673 Paragraphen, denen noch ein Register und Wörterbuch folgt, behandelt der Verfasser die fundamentalen Elemente der Musiktheorie, die für eine gründliche Erlernung

und zu einem umfassenden Verständnis der Tonsprache unerlässlich sind. Das Notensystem findet eine eingehende Erklärung, und ist namentlich der Übergang vom Violin- in den Bassschlüssel leicht verständlich dargestellt; eigentümlicherweise aber ersetzt Pochhammer den allgebräuchlichen Namen Notenkopf durch Notenkörper. Die Kapitel XVIII und XIX handeln von den Dur- und melodischen Moll-Tonleitern, während den harmonischen Moll-Tonleitern erst das XXIV. Kapitel gewidmet ist. Da die Musikalische Elementar-Grammatik Herrn Dr. Hugo Riemann in dankbarer Verehrung gewidmet ist, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn der Verfasser von allen Accordbezeichnungen die Riemanns als die vorteilhafteste erklärt und die Kapitel, welche von den Accorden handeln, völlig auf der Riemannschen Accordlehre mit ihren Dur- und Moll-Progressionen, Gegen-Intervallschritten, Intervall-Wechselschritten, Gegen-Intervall-Wechselschritten etc., basieren. Ebenso folgt Pochhammer auch in den Kapiteln, die über den Vortrag handeln, der Riemannschen Phrasierungslehre. Sehr gut ist das, was der Verfasser über die verschiedenen Stilarten sagt, und auch die Abschnitte über die musikalischen Formen, die Aussprache im Italienischen etc. wird man mit Nutzen studieren können. Auch der Stil, den der Verfasser schreibt, ist ein fast durchweg guter. Aufgefallen ist mir nur einiges, was nicht recht verständlich ist. So beispielsweise heisst es in der Anmerkung auf Seite 68: „die Umkehrungen der Accorde werden bewerkstelligt, indem man den untersten Ton weglässt und ihn jedesmal eine Oktave höher legt“. Einen weggelassenen Ton, also einen Ton der gar nicht vorhanden ist im Accord, wird man nicht gut eine Oktave höher legen können. Auf der nächsten Seite heisst es dann, dass sich die Namen der Umkehrungen der Nonenaccorde von selbst ergeben; der Anfänger wird mit dieser Erklärung wenig anzufangen wissen. Die hier und da stehengebliebenen Druckfehler sind unwesentlich. Das Pochhammersche Werk verdient auch deshalb warm empfohlen zu werden, weil es infolge der übersichtlichen Anordnung des reichen Inhalts vorzüglich auch als Repetitorium und Musik-Lexikon verwendet werden kann.

67. Jos. Pembaur bietet in seiner Harmonie- und Melodielehre ein theoretisches und zugleich praktisches Lehrbuch. Der Kunstjünger soll nicht nur in vielen Beispielen Accordverbindungen üben, sondern dieselben auch rhythmisch und melodisch in kurzen Sätzen gestalten lernen, um auf diesem Wege wirklich musikalisch zu werden. In der Harmonielehre finden die Drei-, Vier- und Fünfklänge ihre Erklärung, und ihre Anwendung wird an zahlreichen Notenbeispielen gezeigt. Die von dem Verfasser selbst erfundenen Beispiele sind nicht immer ganz einwandfrei; die Fortschreitung I V IV I, achtens Beispiel auf Seite 11, kann man wohl nicht als vollkommene Kadenz ansehen. Auf Seite 47 sagt Pembaur, dass die neue Theorie versucht, alle harmonischen Erscheinungen, besonders die der modernen Musik, in Systeme zu bringen, und da Gesetze aufzustellen, wo man früher nur von zufälligen chromatischen Durchgängen, und daher nicht als Accorde zu erklärenden Zusammenklängen gesprochen hat. Ich hatte schon einmal Gelegenheit im „Klavierlehrer“ für die alte Theorie gegenüber der sogenannten neuen eine Lanze zu brechen, und es würde hier eine eingehendere Erörterung des von Pembaur Gesagten zu weit führen, nur soviel sei bemerkt, dass auch die alte Theorie alle Zusammenklänge als Accorde zu erklären weiss, und ich sehe nicht recht ein, welcher Vorteil daraus erwächst, wenn man den Zusammenklang f h dis als Sext-Accord des hart verminderten Dreiklangs h dis f ansieht, statt ihn als übermässigen Sext-Accord mit übermässiger Quarte zu bezeichnen. In der Melodielehre ist manches Wissenswerte über die rhythmische Gestaltung eines Motives, über die Melodie, das Recitativ etc. gesagt.

Max Puttmann.

MUSIKALIEN

68. Camillo Schumann: Zwei Traugesänge. op. 5. Verlag: Präger & Meier, Bremen.
69. Rud. Freih. Procházka: Die Palmen. op. 13. Ebenda.
70. C. Kainer: Schwäbischer Ländler. Ebenda.
71. C. Kainer: Des Abends. Ebenda.
72. Carl Götze: O Maienzeit! O Liebestraum. op. 112 No. 2. Ebenda.
73. C. Kainer: Trauungsgesang. Verlag: Hugo Thimer, Hamburg.
74. Alexander Winterberger: Zwei geistliche Gesänge. op. 121. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.
75. Ernst Otto Nodnagel: Scheidegruss. op. 23. Ebenda.
76. Simon Breu: Der Dezember. Verlag: Adolph Stender, Regensburg.
77. Julius Klengel: Konzert No. 4 für Violoncello. op. 37. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
78. Otto Floersheim: Konsolation. Ebenda.
79. Julius G. Grimm: Träumerei. op. 2 No. 3. Ebenda.
80. Eduard Behm: Sechs Lieder für eine Singstimme und Pianoforte op. 16. Acht Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 17. Vier Lieder op. 19. Drei Lieder op. 20. Zigeunerliebe für Solostimme, kleinen gem. Chor und Klavier op. 21. Sämtlich erschienen bei Ries & Erler, Berlin. Sechs Lieder op. 23. Marienkind, Legende in 3 Aufzügen nach der Dichtung von Hermann Erler. Klavierauszug mit Text. Sämtlich bei der Freien musikal. Vereinigung Berlin W.

68. Die beiden Traugesänge von Camillo Schumann, Texte nach Gerock und Victor von Strauss, deren erster für hohe Stimme, der zweite aber als Duett für Sopran und Alt geschrieben ist, stehen auf etwas schwachen Füßen. Der Komponist weiss trotz vielen Suchens doch nicht so recht zu fesseln. No. 2 gefällt mir besser als No. 1; nur scheint mir das wehmütige c-moll für die Worte: „Hilf, dass ihr Ja von Herzensgrund für immer sei gemeint“ nicht recht zu passen. Was aber die beiden Traugesänge als für den Zweck, für den sie geschrieben worden sind, gut verwendbar erscheinen lässt, ist, dass sie keine technischen Schwierigkeiten bieten, und unter der Orgelbegleitung auch eine Pianofortestimme beigelegt worden ist.

69. Die Palmen, Dichtung von Carl von Alsen, für Männerchor, Sopran-Solo und Klavier oder Orchester, komponiert von Rud. Freih. Procházka, sind das Werk eines echten Tonpoeten. Die Melodien, die Procházka zu den Versen Carls von Alsen erfunden hat, atmen süssesten Wohlklang und auch mancher schönen harmonischen Wendung begegnet man. Die Chorstimmen sind wirkungsvoll gesetzt, verlangen aber zu ihrer Wiedergabe wegen der vielen in dem Werk enthaltenen chromatischen Fortschreitungen einen gutgeschulten Chor. Die Sopranstimme führt der Komponist am Schluss des Werkes bis zum dreigestrichenen cis und hat an derselben Stelle noch eine ad libitum anzuwendende Variante angebracht, in der die Sopranistin Gelegenheit hat, auch mit einem dreigestrichenen e glänzen zu können. Bessere Männergesangsvereine werden mit den „Palmen“ einen guten Erfolg erzielen.

70. 71. Die Bearbeitungen eines Schwäbischen Ländlers, „Rosenstock, Holderblüt“ und eines kleinen Liebesliedes „Was willst du, Schatz, im Mondenschein“ für zwei Solostimmen oder zweistimmigen Chor von C. Kainer werden geselligen Kreisen hoch willkommen sein und dürften auch selbst im Konzertsaal, wenn es einmal gilt der



schlichten Volksweise zu lauschen, ihre Wirkung nicht verfehlen. Die Klavierbegleitung ist recht geschickt gesetzt; nur hätte Kainer die Quinten in No. 2, Seite 3, von Takt 4 zu 5, vermeiden und in Takt 5 auf dem letzten Viertel statt *fis g* schreiben sollen.

72. „O Maienzeit! O Liebestraum“ (Das erste Lied) von Carl Götze hat Alexander Rihm als Duet für Sopran und Bariton mit Pianoforte- und Violin-(Cello-) Begleitung arrangiert. Die Violinbegleitung zu dem Götzeschen Liede, das an sich schon nicht sehr erfindungsreich ist, indem der Dreiklang mit erhöhter Quinte im Übermass angewendet und in der zweiten Strophe in einer Sequenz fast zu Tode gejagt wird, wirkt dadurch monoton, dass die Violine am Schluss einer jeden Phrase mit der Gesangstimme unisono geht. Die Verwendung der beiden Singstimmen ist als gelungen zu bezeichnen. In Bezug auf die Ausstattung der unter No. 68—72 erwähnten Werke seitens des Verlages von Präger & Meier sei bemerkt, dass dieselbe, vornehm in jeder Beziehung, auch den verwöhntesten Geschmack befriedigen dürfte.

73. C. Kainer hat in seinem Trauungsgesang für Sopran und Alt (Chor oder Solo) ein Stück voll warmer Empfindung geschaffen und zwar mit den einfachsten Mitteln, so dass ich denselben vorkommenden Falls bestens empfehlen kann.

74. Viel Wärme und Empfindung atmen auch die beiden geistlichen Gesänge von Alexander Winterberger, op. 121. Der Komponist weiss sich den Worten des Textes aufs innigste anzuschliessen, was ihn jedoch auch hier und da auf Absonderlichkeiten führt. No. 1, „Kein Stündlein geht dahin“, beginnt mit folgendem charakteristischen Motiv:



das wirkungsvoll verwendet wird und am Schluss in C-dur erscheint. In No. 2, „Der Herr ist mein Hirte“, mit Schlusschor *ad libitum*, stört mich die Modulation durch den Quartenzirkel G-C-F-B-dur und die Fortschreitung:



bei der die Quinte leer klingt. Diese Kleinigkeiten aber können der Gesamtwirkung der prächtigen Gesänge keinen Abbruch thun.

75. Scheidegruss, vier lyrische Rezitative für eine Singstimme und Klavier, nennt Ernst Otto Nodnagel sein op. 23. Will Nodnagel mit dem „Scheidegruss“ von der musikalischen Welt als Komponist Abschied nehmen, so glaube ich, dass die Trennung keine allzu schwere werden dürfte, denn die „Lyrischen Rezitative“ bieten gar wenig Fesselndes. Die Singstimme leistet sich oft geradezu verblüffende Fortschreitungen und die Begleitung, sich meist in Accorden oder Arpeggien bewegend, ist nichts weniger als charakteristisch.

76. Keine himmelstürmende Musik bieten sie, sondern anmutig und dem Text so ganz entsprechend sind die drei Weisen „Wir ziehen durch die Lande“, „Juchhe, die Schul' ist aus“ und „Von allen Monden“, die Simon Breu zu dem reizenden allegorischen Festspiel von A. Dreier, „Der Dezember“, geschrieben hat. Dichtung und Musik

verdienen es, zu einer Aufführung im häuslichen Kreise und in der Schule warm empfohlen zu werden.

77. Julius Klengel erweist sich auch in seinem op. 37, einem Konzert für Violoncell und Orchester in h-moll, als ein gottbegnadeter Künstler. Das Soloinstrument setzt ohne jedes Vorspiel mit einem warm empfundenen Thema ein, das Andante des zweiten Satzes wird durch ein übersprudelndes Vivace unterbrochen, das Thema des letzten Satzes erhält durch seine Synkopen einen ganz besonderen Reiz. Dass Klengel für sein Instrument wirkungsvoll zu schreiben versteht, ist selbstverständlich, aber auch die Orchesterpartitur weist manchen genialen Zug auf. Dieses gilt namentlich von den Holzbläsern, während die Blechinstrumente etwas stiefmütterlich behandelt worden sind.

78. Otto Floersheim hat sich durch Verse des alten englischen Dichters Richard Edwards (gest. 1566) inspirieren lassen, eine stimmungsvolle Konsolation für Orchester, ohne Trompeten, Posaunen und Pauken, zu komponieren, die bei einer guten, alle Details genau berücksichtigenden Wiedergabe ihre Wirkung nicht verfehlen wird. Die Holzblasinstrumente sind geschickt verwendet, und namentlich ist der Mittelsatz in A-dur, mit den Synkopen in den Hörnern, von ganz besonderem Wohlklang.

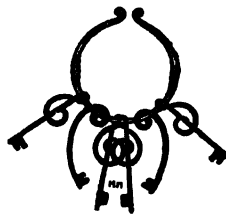
79. Julius G. Grimm, dessen Suiten für Streichorchester bekannt und beliebt sind, hat eins seiner Klavierstücke, „Träumerei“, op. 2 No. 3, ebenfalls für Streichorchester herausgegeben. Wenn auch an dem Werkchen die geschickte Anwendung der fünf Streichinstrumente gerühmt werden muss, so ist doch das Klavierstück an sich inhaltlich von keiner solchen Bedeutung, die eine Bearbeitung für Streichorchester wünschenswert erscheinen liesse.

Max Puttmann.

80. Mit einer grösseren Anzahl von Werken stellt sich mir Eduard Behm vor. Er will offenbar als Komponist von Beruf eingeschätzt werden und nicht als „Gelegenheitsdichter“ die Nachsicht des Kritikers in Anspruch nehmen. Ich schlage die beiden ersten Liederhefte (op. 16) auf und freue mich an dem ernstesten Streben des Autors, ausgefahrene Geleise zu meiden, innig und tief zu empfinden und in moderner Art den Ausdruck in den Vordergrund zu stellen. So erscheint Goethes „Libelle“ graziös hingehaucht, der „Abendfriede“ auch nach der harmonischen Seite hin anregend. Desgleichen gewinnt „Sonnwendnacht“ nach Martin Greif durch den warmen Ton, das „Volkslied“ durch seine Schlichtheit. Nun nehme ich das op. 17 vor und werde sofort schmerzlich enttäuscht. Die Gedichte aus Daumers „Polydora“ sind oberflächlich hingeworfen, nicht vertieft und zudem zum Teil selbts. „Venedig“ erinnert in Stimmung und Mache merklich an Hugo Wolfs lustigen Schelmenstil, die andern gemahnen an die jetzt glücklich überwundene Periode des Musizierens in rein melodischen, keine Rücksicht auf den Text nehmenden Phrasen, die die einzelnen Völkerschaften charakterisierenden Rhythmen und Melismen sind in „Serbisch“, „Magyarisch“, „Spanisch“ u. s. w. entsprechend doch ohne Originalität. Zur schärferen Charakteristik hätte die Harmonik noch weit mehr ausgenützt werden können. Freilich hätte sie dabei den so gewahrten „Salonstil“ verwischt. Auf einer höheren Stufe als op. 17 stehen die Lieder des op. 19. Den Gedichten von Liliencron, Simon, Greif und Fr. Hebbel ist ein artiges, musikalisches Gewand gegeben. Freilich von jener, über den Durchschnitt sich erhebenden Art, die uns ein Gedicht in plastischer Weise gestaltet und den Eindruck von der Unmöglichkeit einer anderen Auffassung aufkommen lässt, ist auch hier wenig zu verspüren. Die Themen zerflattern zu schnell, die Klavierbegleitung gefällt sich zum Teil in nichtssagenden, pianistischen Spielereien. Am schärfsten tritt dies im Mittelsatz von „Ich und Du“ hervor. Dabei soll keineswegs gelehnet werden, dass nicht auch diese Liedlein Freunde finden könnten. Grösseren Ansprüchen genügt das dem Konzertsänger Ludwig Hess gewidmete Liederheft op. 20,

das aus Dichtungen von Kirchbach, Busse, Wilbrandt besteht. „Im Traum“ giebt sich ungemein zart und sorgfältig deklamiert. Die Schattenseiten der Behmschen Kompositionsart: nämlich ein Hang zur seichten Sentimentalität und das Streben nach äusserem Aufputz hat vor allem die „Zigeunerliebe“ aufzuweisen, die sich in die Literatur der harmlosen „Liedertafelci“ recht wohl einreihen lässt. Die Melodik ist kurzatmig, operettenhaft (vgl. das Burschenlied „Mein Ross“), das „Ständchen“, Nachtmusik schlimmster Sorte. Von op. 23 ist das anspruchslose „Scheiden“ nach Hoffmann von Fallersleben noch am besten geraten. Justinus Kerners „Zwei Särge“ sind nach jener, bei uns in Deutschland so arg überschätzten Loewemanier komponiert. „Zu Dir“ schlägt in die Gattung der „Reisser“ ein. Behm hinterlässt als Liederkomponist überhaupt eigen recht ungleichartigen Eindruck. Manches ist ungemein lebendig geschaut, fein gefühlt und gedacht, manches steigt aber auch zur gewöhnlichen Mode- und Unterhaltungsliteratur hinab. Ich zweifle nicht, dass Behm das nötige starke Talent hat, um Beachtenswertes zu leisten, wie er uns ja auch ab und zu schon solches bietet, aber ebenso sehr möchte ich auch dem Autor raten, mit mehr Selbstkritik zu Werke zu gehen. So möge er zunächst auch sein Augenmerk auf die Formung der Schlüsse richten. Diese geben sich in den meisten Stücken als geschmacklose „Applauserausforderer“ oder sie fallen gänzlich ab. In einem anderen Lichte zeigt sich der Dramatiker Behm. Es scheint, dass das Verklärte, Religiös-mystische dem Komponisten besonders günstig „liegt“. Denn sonst wäre die Wahl des Textbuches nicht recht erklärlich. Es ist hier nicht der Ort, auf die „Dichtung“ einzugehen. Abgefunden hat sich der Komponist mit seinem Text allerdings merkwürdig gut. Es zeigt sich in dem Werk ein nicht gewöhnliches Geschick für dramatische Entwicklung und Schürzung, in wenigen Strichen die Stimmung zu zeichnen und den rechten Ton anzuschlagen. Die Rhythmik entbehrt nicht der Straffheit, das melodische Element nicht der für ein Bühnenstück nötigen Breite. Das Themenmaterial ist brauchbar gewählt, ohne gerade bedeutend zu sein. Mag sein, dass der Komponist im Hinblick auf die „Legende“ des „Mariechens“ einen gewissen volkstümlichen Ton zu treffen bemüht war. Mag sein, dass das Schwelgen in weichen Grundstimmungen, das auf die Dauer etwas ermüdend wirkt, auf das Konto der Textunterlage zu setzen ist. Behms Streben geht auch dahin, seine Personen zu charakterisieren, ihnen Leben einzuhauchen. So scheint mir, soweit eben nach einem Klavierauszug gefolgert werden kann, die Figur Mariechens getroffen, dagegen die des Erzengel Gabriel missglückt. Wohl als das Beste des ganzen Werkes kann die Scene des Einsiedlers, des Bruders Martin gelten. Hier findet Behm echte Herzenstöne und vermag daher auch unser Inneres zu ergreifen. Was die Technik des Werkes anlangt, so zeigt diese eine Beherrschung der modernen Ausdrucksmittel. Die Chöre sind klangsicher und vornehm gesetzt, die instrumentale Seite überwuchert die Singstimme nicht allzu sehr. Eine Kürzung der Engelschöre wäre bei einer Aufführung anzuraten. Die letztere möge dem Werk beschieden sein. Denn jede Oper, die einen künstlerischen Ernst aufzuweisen hat, hat Anspruch auf Vorführung.

Dr. Ludwig Schieder mair.





MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1902, No. 8 und 9. — Die Nummern enthalten eine ausführliche „Totenliste“ für 1901. Bernhard Friedrich Richter veröffentlicht „eine Abhandlung Joh. Kuhnhaus“: Die Vorrede zu einem Kantatentext von 1709, welche seine Ansichten über Kirchenmusik, über Stil und Komposition, darthut. Rührend sind die Schlusszeilen der Vorrede: „Ach! hätten wir doch nova cantica der Engel, ach! hätten wir Engelstimmen, sonderlich aber Engelreine Hertzen, dass, wie du [Gott] allein würdig bist, Lob, Ehre und Preiss zu nehmen, wir auch würdig wären, dir solches zu geben“. Der zur neufranzösischen Schule gehörende J. K. F. Fischer wird als Klavier- und Orgelkomponist von Dr. Richard Hohenemser gewürdigt.

BÜHNE UND WELT 1902, No. 24. — Über „Bayreuther Inszenierungskunst“ orientiert Carl Hagemann. Er lobt Bayreuths Grundbeleuchtung, das Farbenspiel und die „gestaltenden Lichteffekte“; findet die Ausführung der Verwandlungen ausgezeichnet und die Behandlung scenischer Einzelheiten wie Lindwurmscene, Walkürenritt, Herdfeuer, unerreicht; die Frage der Bodenbedeckung ist jedoch im Festspielhaus noch ungelöst, und gefehlt wurde in der plastischen Ausgestaltung des Scenischen, das deutlichste Beispiel hierfür ist die Holländer-Spinnstube.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA 9. Jahrgang, No. 3. — Der überreiche Inhalt des Heftes umfasst historische Aufsätze wie A. Solertis erstmalige Darstellung der „rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605“ und der erste Teil von M. Brenets „la jeunesse de Rameau“; theoretische Beiträge wie die Abschnitte 15 und 16 von B. Grassi-Landis „genesi della musica“, die sich mit den melodischen Phrasen befassen und die Studie „les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique“ von N. Vaschide und J. Lahy; ferner die durch zahlreiche Reproduktionen von Titelblättern ganz besonders wertvolle Abhandlung „les titres illustrés et l'image au service de la musique“ von J. Grand-Carteret und den Schluss von V. Tommasinis Untersuchung über „l'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell' arte e della cultura“, in dem es u. a. heisst: „l'opera di R. Wagner che deve essere continuata è la creazione della vera tragedia, espressione della cultura nazionale popolare“.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 10. — Der erste Teil einer umfangreichen, „Musikalische Formen und deren historische Entwicklung“ betitelten Abhandlung von Paul Blumenthal behandelt die Geschichte der Sequenz, der Motette, des Hymnus, der Kantate, des Oratoriums, der Passion, des Meistergesanges, des Volksliedes und des Madrigals. Zu dem jetzt vielgehörten Schlagwort der Popularisation J. S. Bachs ergreift Prof. Ernst Rabich das Wort („Bach dem Volke?“); er betont, dass nicht gerade Bachs Werke, sondern im Geiste Bachs geschriebene Werke damit gemeint sein müssen. Bachs Stil muss als Vorbild der protestantischen Kirchenmusik anerkannt werden; dann ist zugleich auch die Brücke zwischen einstiger und der durch Liszt und Wagner repräsentierten modernen Musik geschlagen. Gleichfalls aus Rabichs Feder

stammt ein kleiner Beitrag zu der gleichfalls sehr aktuellen Frage vom „Sologesang im Gottesdienste“. Ob seiner Freimütigkeit zu loben und auch vom künstlerischen Standpunkt höchst lesenswert ist Hermann Teiblers Betrachtung über die Zweitheit „Bayreuth und München“. „Hat man den frivolen Mut, das Bayreuther Festspielhaus zur ewigen Zwingburg des ‚Parsifal‘ zu machen, dann werden tausende und abertausende unbemittelter Kunstfreunde für alle Zeiten um ein erhebendes Kunstwerk ärmer sein, und der Vorteil wird nur jener ‚bevorzugten‘ Menschenklasse zufallen, die ihren Kunstverstand lediglich im Geldbeutel mit sich herumträgt.“ Diese Worte sind mehr als wert, von jedem Parsifalbündler bedacht zu werden. Sehr schön verweist Teibler auf Goethes Ausspruch: „Der Faust gehört der Welt, sie möge damit anfangen, was sie will.“

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1902, No. 228. — Hier giebt Paul Marsop einen „Epilog in Aphorismen“, mit dem die Diskussion über den „Kern der Wagnerfrage“ seinerseits geschlossen wird. Die 66 kürzeren und längeren Aphorismen entsprechen in ihrer Aufeinanderfolge völlig dem vollendeten Aufbau eines Aufsatzes, der alle Gedanken und Ideen des Marsopschen Vorschlages und zugleich eine Antwort auf die Stimmen enthält, die sich für oder gegen diesen erhoben haben. Ein Auszug aus diesem Werkchen, dessen zusammenhängende Lektüre einen wahren Genuss bildet, kann nicht gegeben werden. Es seien die nachfolgenden Sätze herausgehoben: Alte Goldmünzen mit unverwischtem Bild und klarer Schrift nimmt man gewiss gern. Auch nicht ungern einen sauber geprägten Silberthaler. Hingegen überlässt man abgegriffene, verschliffene Dukaten allgemach den Münzensammlungen. — Die Zauberflöte nannt' ich ein „wahrhaft ideales Volksstück“. Ihr könnt nicht einmal mehr Ferdinand Raimund das Seinige geben und ihr wagt euch an die Darstellung von Wiener Typen, wie sie ein Mozart ausprägte! — Die feinsten Mozartkenner betonen nicht, wie wichtig für das Verständnis Mozarts ein Element sei, das uns so gut wie entglitten ist: die vollendete Grazie der Tanzbewegungen im Ausklang der Rokoko-periode. — Das Vorspiel zum zweiten Akt des „Fidelio“ ist von Aischylos. Unsere Athener pflegen während der Dauer dieses Tonstückes ihre Operngläser zu putzen. — Vielleicht würde man dem „Freischütz“ noch am meisten gerecht werden, wenn man ihn mitten im Gebirgshochwalde zur Darstellung brächte. Unter freiem Himmel, auf einem Naturtheater. Das Orchester müsste hinter Baum und Gebüsch versteckt, Sänger und Chöre so gut vorbereitet sein, dass sie des Kapellmeisters entraten könnten. — Vergrösserte Kleinkunst ist schlimm in der Malerei, schlimmer in der Plastik, am schlimmsten auf dem Theater. — Zuerst muss ich darauf bedacht sein, dass meine Familie und meine Freunde an meinem Tisch satt werden. Bleiben Plätze übrig, so lade ich „Fremde von Distinktion“ ein.

DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, Oktoberheft. — Ein ausführlicher Aufsatz „Aus Brahms' Jugendzeit“ von Max Kalbeck giebt ein umfassendes lebendiges Bild der Verhältnisse, welche des norddeutschen Meisters Jugendentwicklung und damit sein ganzes späteres Wirken beeinflusst haben. Da heisst es gleich zu Beginn: „Johannes Brahms war ein echter Sohn seines Volkes, ein Nachkomme der Niedersachsen, jenes germanischen Stammes, der mit zähem Trotz an den Sitten und Gewohnheiten der Urväter hing“. Besonders schön wird gezeigt, wie Brahms' Vaterstadt Hamburg in verschiedenster Weise ihren Sohn anregte und beeinflusste. In den Erholungsstunden lieferte da der Hafen farbenprächtige Bilder des Verkehrs mit allen Erdteilen und seltsame Typen aus der Heimat; nächtliche Spaziergänge

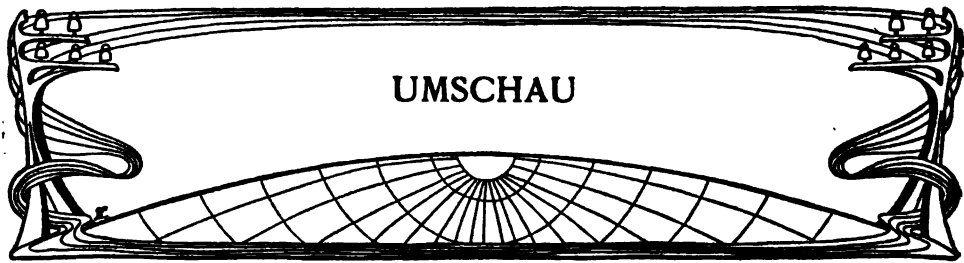
in alten Strassen kamen dazu; der Weihnachtsmarkt bot den Eindruck regen Volkslebens. Andererseits wieder führt der Weg über die wohlgepflegten Gärten und Stromauen hinaus ins hügelige Waldland, wo in den mellenweiten Buchenwäldern Meisen und Finken sich hören liessen. All das kam zusammen: „Brahms war einer von denen, welche die unter ihren Tritten erklingenden Steine zum Reden bringen“, „bald kannte er seine Vaterstadt so genau, wie eine Mozartsche oder Beethovensche Partitur“; „was der Brahmschen Musik ihre herbe, frische, ihre bald sanft überredende, bald trotzig niederzwingende Gewalt, ihre strahlende Heiterkeit und ihre sehnsüchtige Schwermut, kurz ihre intensive Lebenskraft verlieh, ist ihr inniges Verhältnis zur Natur. Es ist keine Stubenmusik, sondern Freilicht- und Freiluftmusik.“

DER TÜRME 1902, Oktoberheft. — Diese Zeitschrift besitzt seit Beginn des neuen Jahrganges eine ständige Rubrik, „Hausmusik“ betitelt, die unter der Leitung Karl Storcks steht. Der Grundgedanke der Rubrik wird in einem Einleitungsaufsatz „Musik und Leben“ festgestellt. In einer Besprechung der „Parsifalbund“-frage kommt Storck zu dem Schluss, es handle sich hier in letzter Linie nicht um eine Gefühls-, sondern um eine Rechtsfrage; er sieht die Hauptsache in dem durch den Bund vertretenen „Bayreuthgedanken“, den er „das fruchtbarste, was seit Jahrhunderten zum Heil einer nationalen dramatischen Kunst gedacht worden ist“, nennt, und der Loslösung aus dem Gewöhnlichen, also „Festtäglichkeit“ bedeutet. Eine Besprechung von „Martin Plüddemanns Balladen“ führt zu dem Ergebnis: „Plüddemanns kerndeutsche Natur offenbart sich in der Wahl der Texte; ihm war nicht nur heldenhafte Empfindung und leidenschaftliche Hingebungs-fähigkeit eigen, er konnte auch heiter sein, war ein Kind, genoss mit breitem und vollem Lachen den kräftigen Schwank und versenkte sich voll ernster Religiosität in die tiefe Glut der Mystik.“

DIE GESELLSCHAFT 1902, Nr. 15 bis 18. — Arthur Seidl spricht hier „Von und zum Parsifalbund“. Er findet trotz wesentlicher Zustimmung zu den Bestrebungen des Bundes dreierlei „Bedenklichkeiten“: 1. es möge kein unfruchtbarer „Bund“ werden; 2. die Nation soll nicht zum Parsifal, sondern zur „Kunst-Esoterik“ erzogen werden; 3. wie soll die Anerkennung des Reservat-Gesetzes durch das Ausland zustande gebracht werden? — Noch ist ein Referat über „Neue Opern“ zu erwähnen: Dr. Ernst Decsey nennt Hugo Wolfs „Corregidor“ trotz Wolfs Meisterschaft im Mikrokosmos lyrischer Kleinkunst, die intimes Zuhören verlangt, „keine lyrische Oper“ und spricht von Szenen von grösster Schlagkraft; Alfred Stelzners „Rübezahl“ erscheint Karl Söhle als „ein kompromissfreudiges Zwitterding“ von Musikdrama und Operette, die Musik als „leicht einpräglige Melodik“; Karl Hans Strobl findet als Beurteiler von Gustav Mraczeks „Gläsernem Pantoffel“ Platens Komödie unkünstlerisch und konstruiert und sagt von der Musik, es herrsche in ihr „im ganzen ein weicher, melodischer Fluss der Linien, ein grosser Zug, der auf eine Zukunft deutet“.

- No. 20. — „Zu Franz Liszts Ehren“ teilt R. von Seydlitz ungedruckte Briefe aus den Jahren 1843–1852 mit. Sie sind an G. Fr. v. Seydlitz gerichtet und vom Herausgeber mit erklärenden Anmerkungen versehen worden.





NEUE OPERN

Johannes Doebber: Die drei Rosen betitelt sich ein Zaubermärchen von Margarethe Benda, das demnächst im Herzoglichen Hoftheater zu Coburg seine Erstaufführung erleben soll.

Franz Eckenbölling: Niels Klims Reise in die Unterwelt. Die Musik zu diesem phantastischen Ballet (nach Holbergs Roman) von einem bisher unbekanntem Berliner Autor Eduard Lehr ist soeben vollendet worden.

Gaston Knosp: Jeannine, Musikdrama in 4 Akten soll im Januar in Hanoi und Hachpong (Indien) zur ersten Aufführung gelangen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Im Königlichen Opernhaus soll noch in dieser Saison eine Oper von Meyer-Hellmund, „Trischka“, zur Aufführung kommen. Den Text, der ein Abenteuer der Taglioni behandelt, hat der Komponist selbst verfasst.

Braunschweig: Das Hoftheater erwarb „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach, das in kürzester Zeit zur Aufführung gelangen soll.

Frankfurt a. M.: Richard Strauss' „Guntram“ wurde von der Intendanz zur Aufführung angenommen. Die Erstaufführung ist für den Monat Februar geplant.

Kopenhagen: Am 28. November ging zum ersten Mal über die hiesige Kgl. Bühne die Oper Saul und David, Text von E. Christiansen, Musik von Carl Nielsen. Das Werk wurde mit grossem Beifall aufgenommen. (Bericht folgt.)

Mailand: Das Scala-Theater bringt in dieser Saison folgende Opern: Luisa Miller und Maskenball von Verdi; die scenische Bearbeitung von Fausts Verdammung von Berlioz; Oceana von Smareglia; Asrael von Franchetti; I. Lituan von Ponchielli. Ferner an Ballets: Rolla von Manzotti; Meissner Porzellan von Hellmesberger; In Japan von Ganné. Orchesterdirigent ist Arturo Toscanini. Absolute Neuheit ist nur „Oceana“. Der für diese Saison bestimmt angekündigte „Nero“ von Boito figurirt noch nicht auf obiger Liste.

Rom: Im Teatro Constanzi kommen in dieser Saison zur Aufführung: Siegfried, Aida, Manon, Hänsel und Gretel, Traviata, Rigoletto, Mephistophele, Germania und Trovatore.

KONZERTE

Agram: Für die noch ausstehenden fünf Abonnementskonzerte der Kammermusik-Vereinigung sind folgende Mitwirkungen geplant. „Das Böhmisches Streichquartett“ Emil Sauer, das Holländische Trio, Quartett Fitzner mit Ernst v. Dohnanyi und Lula Gmeiner.

Erfurt: Ein neues Werk für gemischten Chor, „Unter den Sternen“, von Karl Zuschneid (Dichtung von August Sturm) errang bei seiner Aufführung durch den Sollerschen Musikverein unter Leitung des Komponisten einen bedeutenden Erfolg.

Gera: Im Laufe des Winters werden im Konzertsaal des neuen Theaters mehrere Volks-Symphoniekonzerte zu billigen Preisen unter Leitung des Hofkapellmeisters Kleemann stattfinden.

Madrid: Von der Konzert-Gesellschaft ist Hofkapellmeister Reichenberger aus Stuttgart zur Leitung von vier und Generalmusikdirektor Mottl aus Karlsruhe zur Leitung von drei Konzerten engagiert worden. Ausserdem sollen Kapellmeister Cor de Los aus München und Hofrat von Schuch aus Dresden noch je zwei Konzerte dirigieren. Im April werden die Berliner Philharmoniker unter Nikisch im Teatro Principal erwartet. Gleichzeitig will die Konzert-Gesellschaft im Teatro Lirico mehrere Konzerte unter Richters und von Schuchs Leitung veranstalten.

Mannheim: Anlässlich der Ostern 1903 stattfindenden Einweihung der Festhalle soll ein grosses Musikfest unter Mitwirkung auswärtiger hervorragender Solokräfte abgehalten werden. Die Leitung wird in den Händen der Herren Hofkapellmeister Mottl und Kähler liegen. Das Fest soll zwei Tage dauern.

Wien: Die Konzert-Direktion Albert Gutmann veranstaltet im Monat Januar drei philharmonische Konzerte, zu deren Leitung sie die Dirigenten Felix Mottl, Richard Strauss und Felix Weingartner gewonnen hat. Der Cyklus wird am 5. Januar mit Weingartner — der an der Spitze des Münchener Kaim-Orchesters erscheint — eröffnet. Dann folgt Felix Mottl als Gastdirigent des verstärkten Wiener Konzertvereins-Orchesters und endlich Richard Strauss mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester, das sich zum erstenmale in Wien hören lässt.

TAGESCHRONIK

Musikdirektor Heinrich Zoellner in Leipzig wurde von der Manuscript-Society of New-York zum Ehrenmitglied ernannt.

Dem Dirigenten des Posener Provinzial-Sängerbundes Paul Geissler wurde der Titel „Königl. Musikdirektor“ verliehen.

Der Tenorist Ernst Kraus an der Berliner Oper ist zum königlich preussischen Kammersänger ernannt worden.

Kammersänger Franz Naval wurde vom König von Rumänien zum Offizier der rumänischen Krone ernannt.

Der Gründer und jetzige Leiter des Schnöpfschen Gesangvereins in Berlin, Prof. Paul Schnöpff, wurde aus Anlass des 50jährigen Jubiläums dieses Vereins mit dem Rothen Adlerorden IV. Kl. dekoriert.

Der Direktor des Monnaie-Theaters in Brüssel Maurice Kufferath, sowie der Professor am Lütticher Konservatorium Fierens-Gevaert wurden zu Rittern des Leopold-Ordens ernannt.

Seinen 60. Geburtstag feierte der Direktor des Hamburger Stadttheaters Franz Bittong.

Dr. Georg Dohrn, der Dirigent des Orchestervereins und der Singakademie in Breslau, ist von General-Musikdirektor Fritz Steinbach, der bekanntlich einen Ruf nach Cöln angenommen hat, aufgefordert worden, die Meininger Hofkapelle

als sein Nachfolger zu übernehmen. In Breslau giebt man sich Mühe, den tüchtigen Dirigenten und ausgezeichneten Pianisten zu halten. Dr. Dohrn hat bis jetzt noch keine Entscheidung getroffen, sondern will bei einer persönlichen Anwesenheit in Meiningen die dortigen Verhältnisse erst genauer kennen lernen.

Der mehrjährige Dirigent des „Brooklyner Sängerbund“, Louis Koemmenich, ist zum Leiter des Vereins „Junger Männerchor“ in Philadelphia erwählt worden. Dieser Verein ist einer der ersten deutschen Gesangsvereine Amerikas hinsichtlich künstlerischer Leistungen.

Die Hofpianofortefabrik Carl Mand-Koblenz hat auf der Düsseldorfer Ausstellung die höchste Auszeichnung, die goldene Medaille, erhalten.

Am 29. November beging die Hofpianofortefabrik von Steingraeber & Söhne in Bayreuth, deren Gründer Kommerzienrat Eduard Steingraeber, noch heute dem Etablissement vorsteht, ihr 50jähriges Geschäftsjubiläum.

Dem Direktor der beiden städtischen Bühnen in Graz, Otto Purschian, wurde vom Gemeinderat der Vertrag ab Juli 1903 gekündigt. Ob die Stadt ihre Theater in eigene Regie nimmt, oder wieder verpachtet, ist zur Stunde noch ungewiss; wahrscheinlicher ist die Verpachtung. — Auch die artistische Leitung des Steiermärkischen Musikvereins wird neu vergeben. Die bisherigen Probekonzerte ergaben kein günstiges Resultat; drei Bewerber stehen noch als Dirigenten in Aussicht.

Die neue Leitung des Krefelder Konservatoriums der Musik hat eine Orchesterschule ins Leben gerufen, für die als Lehrer neben mehreren Mitgliedern der städtischen Kapelle (Müller-Flöte, Berbig-Oboe, Kater-Clarinetten, Heynold-Fagott, Nauber-Horn, Lux-Trompete, Wiedemann-Posaune, Weber-Contrabass) der bisherige Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M., Georg Ofterdinger, sowie die Herren N. Lambinon und J. Blaha für das Violin- und L. von Zweyberg für das Violoncellfach und Kammermusikspiel gewonnen sind.

Eine staatliche Sachverständigenkommission für Werke der Literatur und Tonkunst ist jetzt gemeinsam für das Grossherzogtum Sachsen-Weimar, das Herzogtum Sachsen-Koburg-Gotha und die Fürstentümer Schwarzburg und Reuss gebildet worden. Die Abteilung der Tonkunst besteht aus den Herren Staatsrat Dr. Krause, Geheimer Hofrat Dr. Ruland, Generalmusikdirektor Dr. Lassen (sämtlich in Weimar), sowie Universitätsmusikdirektor Dr. Neumann-Jena, Professor Thureau-Eisenach und Hofkapellmeister Herfurth-Rudolstadt.

Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern hat dem Komitee für das Richard Wagner-Denkmal in Berlin seinen Beitritt in das Ehrenkomitee für das Internationale Musikfest in Berlin erklären lassen. Ferner sind diesem Komitee neuerdings die Botschafter Englands und Russlands beigetreten. Das dramatisch-musikalische Ehren-Komitee des Festes weist bereits u. a. die Namen des Generaldirektors Emil Werner (Darmstadt), der Generalintendanten Graf Seebach (Dresden), Freiherr von Perfall und Ritter Ernst von Possart (München), des Intendanten Georg von Hülsen (Wiesbaden), des Geh. Hofrats Direktor Staegemann (Leipzig), des Intendanten der Frankfurter Oper Direktor Paul Jensen, des Intendanten des Grossh. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim Dr. August Bassermann, des Direktors der K. K. Wiener Hofoper Mahler und des Direktors des Königl. Deutschen Landestheaters zu Prag Angelo Neumann, auf.

TOTENSCHAU

Kammermusiker August Bruns, Mitglied der Königlichen Kapelle in Dresden, ist im Alter von 68 Jahren gestorben.

In Lille (Frankreich) starb Emile Schillio, Professor am dortigen Konservatorium. Schillio ist geborener Strassburger, hat an der dortigen Musikschule studiert und war einer der besten Schüler des Violinlehrers Simon Schwaederle.

Am 1. Dezember wurde der am 14. März 1830 in Köln geborene ehemalige Schüler und spätere Lehrer für Klavierspiel am dortigen Konservatorium Nic. Jos. Hompesch, der vor kurzem erst sein 50jähriges Jubiläum am Konservatorium gefeiert hatte, von einem Schlaganfall betroffen und starb sogleich.

AUS DEM VERLAG

Den soeben erschienenen letzten diesjährigen Mitteilungen No. 71 des Musikverlags von Breitkopf & Härtel in Leipzig ist zu entnehmen, dass der Literar-Historiker Professor Dr. B. Litzmann den ersten Band eines Lebensbildes von Clara Schumann nach ihren Tagebüchern und Briefen soeben veröffentlicht hat. Freude wird insbesondere der hier zum erstenmale veröffentlichte Briefwechsel aus der Brautzeit Clara und Robert Schumanns bereiten. Professor Dr. Hugo Riemann tritt für Neubelebung der älteren wertvollen Kammermusik ein und verweist auf seine demnächst unter dem Titel „Collegium musicum“ zu erwartende Sammlung. — Der im nächsten Jahre zu feiernde 100. Geburtstag von Hector Berlioz giebt den Verlegern der einzigen Gesamtausgabe seiner Werke Veranlassung, diese Ausgabe kräftig zu fördern und bald zum Abschluss zu bringen, sowie schon jetzt praktisches Aufführungsmaterial darzubieten. — Als Veröffentlichung der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg soll noch vor Weihnachten ein weltliches Gesangbuch für Schule und Haus in der Ausgabe für eine Singstimme mit Klavierbegleitung erscheinen. Der Herausgeber dieser Sammlung ist F. Friedrichs.

Eine Robert Schumann-Biographie, aus der Feder von Hermann Abert erscheint soeben reich illustriert in der Monographiensammlung „Berühmte Musiker“, herausgegeben von Professor Dr. Heinrich Reimann. (Verlagsgesellschaft „Harmonie.“)

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1903 (Max Hesses Verlag, Leipzig) ist vor kurzem zum 18. Male erschienen, gewiss ein untrüglicher Beweis seiner Güte und der Unentbehrlichkeit für jeden Musiker. In Verbindung mit den gelungenen Stahlstich-Porträts des im Herbst 1901 verstorbenen Nestors der deutschen Musikwissenschaft Friedrich Chrysander und des Münchener Musikhistorikers und Komponisten Dr. Adolf Sandberger enthält das Werk einen kleinen, aber sehr wertvollen Artikel aus der bewährten Feder von Prof. Dr. Hugo Riemann „Ein vergessener Grossmeister“, in dem der Verfasser auf die Bedeutung des hochverdienten, genialen Komponisten Johann Stamitz hinweist. Eine beachtenswerte Erweiterung gegenüber seinen Vorgängern hat der Kalender mit diesem Jahrgang durch die Hinzufügung eines alphabetischen Namensverzeichnisses der Musiker Deutschlands erfahren, wie auch das Adressenverzeichnis der Tonkünstler grösserer Städte genauer und umfassender, und das Bild über den Stand der Musikpflege in den einzelnen Städten übersichtlicher geworden ist. Danach wird dieser 18. Jahrgang von Max Hesses Deutschem Musiker-Kalender in seiner Reichhaltigkeit und planvollen Anordnung jedem Interessenten die besten Dienste leisten können.



KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Für die Niederländische Oper ist eine Glanzperiode angebrochen. In allen grösseren Städten des Landes ausverkaufte Häuser zur Feier des 25jährigen Bühnenjubiläums des trefflichen Heldenbaritons Orelia, der auch in deutschen Landen wohlbekannt und als Konzertsänger bei fast keiner Aufführung von Fausts Verdammung als Mephisto fehlen darf. — Der exclusive Richard Wagner-Verein brachte zwei glänzende Aufführungen von Tristan und Isolde, bei welchen sich Josephine Reini aus Berlin (Isolde), Forchhammer aus Frankfurt (Tristan) und Schütz aus Leipzig (Marke) besonders hervorthaten. Leider sind diese mit grossem Prunk ins Werk gesetzten Aufführungen stets nur dem gleichem Kreise der Mitglieder zu hohen Preisen zugänglich; das Ziel, das sich die übrigen Richard Wagner-Vereine gesteckt, Wagners Kunst breiten Volksschichten zu erschliessen, verfolgt der Amsterdamer Verein nicht. Verständnis und Liebe für Wagners herrliche Schöpfungen in weiten Kreisen des niederländischen Volkes geweckt zu haben — dies Verdienst gebührt fast ausschliesslich der Niederländischen Oper und ihrem unermüdlichen Lenker C. van der Linden. — Zur Zeit gastiert an derselben als Lohengrin und Walther von Stolzing Ernst Kraus von der Berliner Hofoper mit ausserordentlichem Erfolge. Hans Augustin.

BRAUNSCHWEIG: Im neuen Interims-Theater herrscht ein frischer Geist. „Der polnische Jude“ von Weis errang hier bedeutenden Erfolg, der aber zumeist auf Rechnung der ganz vorzüglichen Wiedergabe gesetzt werden muss. Herr Nawiaski (Mathis) bot als Sänger und Darsteller eine glänzende Leistung. An neu einstudierten Werken gab es, und zwar in tadelloser Wiedergabe, „Figaros Hochzeit“, „Bastien und Bastienne“ von Mozart und „Das Nachtlager in Granada“ von Kreutzer. An Gästen hatten wir Francescina Prevosti in den bekannten drei Rollen: Traviata, Carmen und Margarethe, sowie Erika Wedekind als Mignon und Regimentstochter.

Ernst Stier.

BRESLAU: In einer Aufführung der „Meistersinger“ zeigte unser neuer Dirigent Balling wiederum seine ernsthaften künstlerischen Qualitäten, aber nicht jene belebende Kraft, die alle Mitwirkenden mit sich fortreisst. Unser Solisten-Ensemble ist gerade für die „Meistersinger“ gut im stande. Dörwalds Sachs und Würtheles David sind von erster Klasse, vortrefflich die Eva der Pewny, die Amme der Behnne und der Beckmesser Bergers. Bei der ersten Vorstellung sprang als Stolzing Kurt Sommer von Berlin für den erkrankten, einheimischen Konrad ein. Herr Sommer ist ausschliesslich Lyriker, mit dem kecken Junker aus Frankenland unterhält er nicht einmal die entferntesten geistigen und künstlerischen Beziehungen. Bei dem zweiten „Meistersinger“-Abend nahm Theodor Konrad von der Rolle Besitz, noch überhastig und überkräftig im Spiel, aber stimmlich wohlbewehrt, den Anforderungen der ungekürzten Partie bis zur letzten Note gewachsen. — Eine sonst misstratene Neustudierung der „Hugenotten“ sei erwähnt um der ungewöhnlich reizvollen Valentine des Frl. Francis Roae willen, einer jungen Amerikanerin, die an Erscheinung, Spielbegabung und Organ glänzende Anlagen für die Bühne mitbringt. — Als erste Opernnovität des Winters erschien soeben Giordanos „Fedora“, jenes kraft-veristische, aber im lyrisch-pathetischen Ausdruck oft sehr glückliche Werk, dessen Text dem Sensations-Schauspiel Sardous von

Colautti sehr getreu nachempfunden und von Hartmann leider schlecht verdeutscht ist. Die erschütternd wahre, musikalisch bedeutende Ausführung der Titelrolle durch Frau Verhunc gewann dem von Julius Prüwer vornehm dirigierten Werk einen lebhaften Erfolg, trotzdem Herr Würthele in der ihm durchaus fremden Helden-Aufgabe des Ipanoff total versagte. Von lebenswürdiger Anmut war die Gräfin Soukareff des Fr. Röhl.

Dr. Erich Freund.

BUENOS-AIRES: Argentinien ist nicht das Land, wo Komponisten blühen. Die Uraufführung einer einheimischen Oper zählt daher zu den seltensten Ereignissen. Ein etwas drastisches, aber zutreffendes Sprichwort der spanischen Rasse besagt, dass unter Blinden der Einkügige König sei, und so erklärt es sich auch, dass Argentinien mangels bedeutenderer nationaler Komponisten denjenigen auf den Schild hebt, der allein es vermochte, nicht nur innerhalb von zwölf Jahren sechs Opern fertig zu stellen, sondern sogar alle auf die Bühne zu bringen, davon fünf allein in der vaterländischen Hauptstadt. Der so beneidenswerte Musiker nennt sich Arthur Berutti oder, wie man hier sagt, Maestro Berutti; und seine neueste Schöpfung heisst Khrysé. — Was zunächst das Textbuch anbelangt, so liegt demselben Pierre Lonys Roman Aphrodite zu Grunde. Die Handlung spielt sich bekanntlich im alten Alexandrien (Ägypten) um die Zeit (30 v. Chr.) ab, wo Herodots Behauptung, Ägypten sei das frömmste Land der Erde, schon längst nicht mehr zutreffend war, nämlich inmitten der grenzenlosen Korruption, die von der verlotterten griechischen Verwaltung und dem skandalösen Gebahren der letzten Cleopatra nachgeblieben war. Der berühmte griechische Bildhauer Demetrius ist von allen öffentlichen Frauen begehrt, will aber nur die schönste von allen, Khrysé, besitzen, derzuleibe er zum Dieb, Mörder und Tempelschänder wird und eine unschuldige Sklavin ans Kreuz liefert. Doch alles dies thut Demetrius nur, um in Khrysé ein herrliches Modell für ein Standbild der Aphrodite zu gewinnen. Sobald sein Kunsteifer befriedigt, wendet er sich von Khrysé ab, was diese zum Selbstmord treibt. Die Oper entbehrt einer dramatischen Handlung, die zu interessieren imstande wäre. Das Libretto bietet dem Musiker weder markante Charaktere noch Situationen, an denen er sich aufrichten könnte. Von Lokalfarbe, wie sie Altmeister Verdi in seiner Aida zu benutzen verstanden, keine Spur. Es ist eben mit dem musikalischen Talent und der Erfindungsgabe des Maestro nicht weit her. Man wartet während der vier Akte vergebens auf irgend eine eigenartige Kundgebung. Die melodische Dürftigkeit schreitet Hand in Hand mit der harmonischen Einförmigkeit; vereinzelt auftretende Ideen gelangen nie zur Entwicklung und Ausarbeitung, daher der Gesamteindruck des Unfertigen. Dazu kommt, dass auch sein technisches Können gerechten Ansprüchen nicht genügen kann in Bezug auf Behandlung der Chöre und der Instrumentierung. Die Musik bewegt sich durchgehends auf ausgetretenen Bahnen, und so wird man zu dem Schluss gelangen, dass auch Khrysé, trotz des lärmenden äussern Erfolges, zu den Toten zu zählen ist.

F. G. Hartmann.

DARMSTADT: Als erste Novität in der Oper ist Massenets Mirakel „Der Gaukler unserer lieben Frau“ herausgekommen. Die Bezeichnung „Mirakel“ ist wohl in literar-historischem Sinne aufzufassen als „dramatisierte Heiligenlegende“, die in der mittelalterlichen Literatur eine Rolle spielte. Über das eigenartige Werk selbst ist schon berichtet worden; am meisten Eindruck machte der dritte Akt, in dem die religiöse Stimmungsmalerei zum vollsten und reinsten Ausdruck gelangt und die Behandlung des Stoffes am dramatischsten ist, namentlich aber durch das tragische Interesse, das die Figur des Gauklers hier gewinnt. Wir haben mehrfach die Erfahrung gemacht, dass die Oper auf den der katholischen Konfession angehörigen Teil des Publikums eine tiefere Wirkung ausgeübt hat; die Annahme, dass sie von ihm als

Profanierung empfunden werden könne, ist also unberechtigt. Die zweite Novität bildete Leo Blechs Einakter, „Das war ich“. Wir können das Urteil, das die „Musik“ kürzlich anlässlich der Uraufführung in Dresden über das Werk gebracht hat, Wort für Wort unterschreiben: auch die gesamte hiesige Kritik hat sich unter Anerkennung des Achtung gebietenden Könnens des Komponisten in diesem Sinne ausgesprochen. Der Mangel an Übereinstimmung von Inhalt und Form tritt übrigens schon sehr stark in dem Vorspiel hervor: am meisten begegnen wir Anklängen an Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Leo Blech scheint uns, wie andere neuzeitliche Komponisten, allzusehr von der Furcht vor dem Trivialen beeinflusst zu werden, deshalb werden sie doktrinär, wo sie volkstümlich sein könnten, und an Stelle des Humors tritt ein kontrapunktisch ausgeklügelter musikalischer Witz. Ein hohes Mass von Gesangstüchtigkeit und lebendiges Spiel sind die Voraussetzungen für den Erfolg der Oper. Als Signatur des Zeitgeschmackes mag in Anknüpfung hieran mitgeteilt werden, dass Nesslerers viel geschmähte Oper „Der Trompeter von Säckingen“ wieder vor ausverkauftem Hause aufgeführt werden konnte.

Dr. O. Waldaestel.

DRESDEN: Nach dem ersten Novitätenansturm ist gegenwärtig etwas Ruhe eingetreten und der Spielplan bewegt sich im gewohnten Gleise. Hervorzuheben wäre höchstens, dass unser dritter Hofkapellmeister Herrmann Kutzschbach am 24. November für den erkrankten Hofrat v. Schuch die Leitung der „Meistersinger“ ohne jede Probe übernahm und glänzend durchführte, was wohl am besten für seine grossen Fähigkeiten spricht. Ob vor Weihnachten noch eine Operneuheit herauskommen wird, ist sehr zweifelhaft. Um so eindringlicher sei die kgl. Generaldirektion an den schon lange verheissenen Mozart- und Verdi-Cyklus gemahnt und gebeten, künftig doch auch Heinrich Marschner die ihm gebührende Stellung im Spielplane anzuweisen, in dem jetzt nur aller Jubeljahre einmal „Hans Heiling“ erscheint.

F. A. Geissler.

EILBERFELD: Direktor Gregor hat mit seinen „Uraufführungen“ und „deutschen Erst-aufführungen“ auch in dieser Spielzeit wenig Glück: Koczalskis Rymond ist längst in der „Versenkung“ verschwunden, und an der „Marketenderin“ von B. Godard sind neben melodioser Musik eine Reihe bunt bewegter Soldatenbilder, von Direktor Gregor vorzüglich insceniert, das beste. Fritzi Scheff und Erika Wedekind waren hochwillkommene Gäste, erstere die geborene „Regimentstochter“ und reizend-graziöse „Picarde“, letztere in entzückendem Spiel und vollendeter Koloraturfertigkeit eine unübertreffliche „Frau Fluth“. Verdis „Aida“ ist in der wundervollen Ausstattung auf unserer Bühne ein wahres Schaustück, aber auch die musikalische Wiedergabe der Oper namentlich im dritten Akt durch das Zusammenwirken der prächtigen Stimmen einer Bossenberger (Aida), eines Whitehill (Amonasro) und Menzinsky (Radames) eine nicht leicht zu überbietende.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Die bemerkenswertesten Vorkommnisse seit der Dornröschen-Première waren zwei Wagner-Aufführungen, „Tristan“ und „Meistersinger“ mit neuen Rollenbesetzungen. Der neue Beckmesser von Steffens, der mit der Komik weises Mass hält und den Gesang nicht zu kurz kommen lässt, wird hoffentlich ein Gewinn auf die Dauer sein; Frau Kernic erwies sich als Evchen sehr geeignet, künftig mit Frau Hensel in der Rolle zu alternieren. Dagegen hat der neue Vertreter des Kurwenal, Max Breitenfeld, schon wieder demissioniert, wie denn auch dem sehr leistungsfähigen Tenor Tijssen Frankfurt nur als Durchgangsstation dient. Für beide Künstler stehen Ersatzgastspiele vor der Thür.

Hans Pfeilschmidt.

GRAZ: Man wird sich am Erscheinungsorte der „Musik“ für die beiden Gastspiele interessieren, die Ernst Kraus hier veranstaltete. Der Künstler errang als Siegfried einen Theatertriumph sondergleichen. Als Tannhäuser hatte er leider den alten

Sängerkrieg mit einer Indisposition auszufechten. Doch siegte seine gewaltige Natur in den zwei letzten Akten über die Chikanen der alpenländischen Herbstluft, und man hätte Kraus gern noch einen dritten Abend hier behalten. Dr. Ernst Decsey.

HALLE A. S.: Der uns von der Stadttheater-Direktion verheissene „Ring des Nibelungen“ wird bald zur That geworden sein, denn schon wenige Wochen nach „Rheingold“ liess man „Die Walküre“ folgen. Und zwar kann auch von einer den hiesigen Verhältnissen angemessenen guten Aufführung berichtet werden, um die sich in erster Linie Kapellmeister Erdmann unleugbare Verdienste erworben hatte. Der Orchesterpart war mit grossem Fleiss und Verständnis herausgebracht und die Regie zeigte sich ihrer Aufgabe gewachsen. Selbst der sonst wunde Punkt der Walküre-Aufführungen auf Provinzbühnen, das grosse Walküren-Ensemble, wurde diesmal nicht zur Klippe des Ganzen. Die besten Leistungen boten v. Manoff als Wotan, Frl. Stoll als Brünnhilde und Schröter als Siegmund. Frl. Ekeblads Sieglinde war ein sicherer Wechsel auf die Zukunft und auch der Hunding Rabots war im allgemeinen eine tüchtige Leistung. — Als Tannhäuser gastierte Robert Becker vom Hoftheater in Altenburg auf Engagement, ohne indessen die hier geltenden Ansprüche befriedigen zu können. — Im übrigen wurden „Bajazzo“, „Martha“ dem Repertoire erneut eingefügt.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Zwei blutjunge Italiener, der 20jährige Alberto Donaudy und sein 19jähriger Bruder Stefano Donaudy, haben den Versuch gemacht, die volkstümliche Gestalt Theodor Körners auf die Bühne zu bringen, den „Dichter und Soldat dazu“ in den Mittelpunkt einer Oper zu stellen. Mit einem deutlich erkennbaren Enthusiasmus für die Figur ihres Helden, mit einem die Jugend so gut kleidenden frischen Zugreifen und mit beträchtlichem Fleiss sind sie an ihre Aufgabe herangegangen — leider um gleich zu Beginn ihres künstlerischen Daseins erfahren zu müssen, dass man mit den ehrlichsten und besten Gesinnungen allein noch keine lebensfähigen Werke schafft. Es ist immer schon eine missliche Sache, einen in seinen Werken unsterblichen Künstler in den Mittelpunkt eines Dramas zu stellen: Dramatisierte Dichter und Musiker gehören ins Gelegenheits-Festspiel, wo man den unausbleiblichen Anekdotenaufputz, alle die gutklingenden Prophezeiungen ex eventu und die beliebten historischen Maskeraden weiter nicht übel nimmt. Aber vom Dichter des Musikdramas erwarten wir anderes, als dramatisierte Geschichtszahlen und inscenierte historische Details: Alberto Donaudy irrte daher gewaltig, als er glaubte mit der Bezeichnung „Biographische Handlung“ sein Werk den Gesetzen der Bühne entziehen zu können. Gerade die Rücksicht auf die geschichtliche Treue, die an die Stelle der dichterischen Phantasie die beglaubigte Jahreszahl setzte, die aus dem wohl ertragfähigen Boden einer grossen Zeit ein in Lexikonsweisheiten zersplittertes Drama erstehen liess, gerade sie wurde der Dichtung zu einer schweren, niederziehenden Fessel. Donaudy wollte möglichst korrekt sein, er wollte uns Körner den Dichter, Körner den Soldaten, Körner den Liebenden, Körner den Helden vorstellen, und da er die Menge seines Wissens nicht ver- und ineinanderarbeiten konnte, reihte er vier Episoden einfach aneinander. Ohne Gewaltsamkeiten, — wozu auch die Aufführung einer Scene aus „Zriny“ gehört, die gesprochen wird — ohne kleine Anachronismen ging es dabei auch nicht ab; immerhin muss man zugeben, dass manches einen guten Blick für das theatralisch Wirksame — etwa im Meyerbeerschen Sinne — zeigt und ehrgeizige Regisseure werden vielleicht noch zuerst zu den Anhängern Donaudys zählen. Leider aber ist ein künstlerischer Wert der Dichtung nicht zuzusprechen, noch weniger freilich der unbeholfenen, unfertigen und matten Musik Stefano Donaudys. Sie ist thatsächlich nichts als einer jener üblichen „glücklichen Versuche“, wie man sie aus den Prüfungen der Konservatorien — bei denen der Hörer immer der

am meisten Geprüfte ist — kennt. Mit dieser Musik kann Herr Donaudy seiner Familie, seinen Freunden und Lehrern wohl beweisen, dass er vom musikalischen Handwerk gelernt hat, was zu lernen ist, dass er die Meister und auch die Gesellen der modernen Literatur seines Landes gut kennt, aber in die unbefangene Öffentlichkeit gehört eine solche Arbeit noch nicht. Für uns haben diese unbeholfenen ersten Schritte in die Klüfte des Contrapunktes und in die Wirrnisse der Polyphonie wirklich gar kein Interesse, denn Herr Donaudy stellt sich dabei durchaus nicht geschickter an, als hunderte deutscher Komponisten. Dies Mittelgut brauchen wir uns nicht von Italien importieren zu lassen. An die Aufführung hatten Regisseur Ehrl, Kapellmeister Gille, die Herren Dawison und Pennarini, sowie Fr. Schloss eine Menge Arbeit vergeudet, die sicher dazu gelangt hätte, einmal einen Thuille oder einen Pfitzner hier herauszubringen. Dann hätte man wenigstens einen künstlerischen Erfolg gehabt. So fiel die ganze Sache ins Wasser, denn auch von einem äusseren Gelingen kann man kaum reden.

Heinrich Chevalley.

LEIPZIG: Noch ehe unser voriger kurzer Opernbericht hierher gelangt war, ist dem dort ausgesprochenen Verlangen nach ernsthafteren künstlerischen Leistungen Befriedigung zu teil geworden, und zwar durch eine wirklich pietätvolle und im allgemeinen recht wohlgelungene scenische Aufführung der Lisztschen „Legende von der heiligen Elisabeth“. Kapellmeister Hagel hatte das schöne Werk mit liebevoller Sorgfalt einstudiert, Oberregisseur Goldberg dasselbe mit vorwiegend sinngemäsem Geschmack insceniert, und bei sehr achtunggebietender Ausführung der beiden Hauptpartieen (Elisabeth: Fr. Korb; Landgraf Ludwig: Herr Schütz) und klangschöner Wiedergabe der Chöre konnte das wunderbar sinnige Mysterienspiel seinen vollen über-theatralischen Zauber ausüben. Schade, dass man auch hier nicht den Mut gehabt hatte, die letzten Szenen des Konzertwerkes zu streichen und die Bühnenaufführung mit dem musikalisch und scenisch wirkungsvollsten Sterben und Verklärtwerden der Elisabeth zu beschliessen. Nach dem sichtbaren Miterleben des geheiligten Lebens und Sterbens der Elisabeth können die in ihren Vorgängen und auch in ihrer Musik ganz dogmatisch gehaltenen Schlusscenen nur ernüchternd wirken. Das neuerliche Erlebnis der „heiligen Elisabeth“ auf der Bühne offenbarte uns wiederum, wie sehr Ernst Theodor Amadeus Hoffmann recht hatte, als er die Ansicht aussprach: „Es wäre zu wünschen, dass alle Mysterien, Autos und Sakramentales wieder hergestellt würden; nicht im Sinne der religiösen Erbauung, die dabei nicht viel gewinnen würde, sondern um das Christentum allmählich wieder in das Ästhetische, in die Kunst hinüber zu leiten, das Christentum dadurch dem Menschenbedürfnis näher zu bringen, die Kunst aber, die so lange entweichte, dadurch zu heiligen.“ Wunderbar propheische Worte fürwahr, die ihre volle Erfüllung einige 60 Jahre später in Wagners „Parsifal“ finden sollten! Im übrigen gab es an der Oper ein aus „Mignon“, „Lustige Weiber“, „Die versunkene Glocke“, „Martha“ und anderem mehr gebildetes buntes Allerlei, aus dem mit vorzüglicheren Leistungen jeweils die Damen Gardini und Seebe und die Herren Schelper und Schütz hervortraten.

Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Im Repertoire sind wir bis jetzt kaum über die landläufige Opernliteratur hinausgekommen. Mit einer Ausnahme: der November brachte unseren Verhältnissen entsprechend gute Aufführungen von Charpentiers „Louise“ — vortrefflich insceniert durch Dr. Löwenfeld und schwungvoll geleitet von Kapellmeister Th. Winkelmann. Von anderen Neueinstudierungen verlautet noch nichts.

Max Hasse.

MAINZ: Die Neueinstudierung von Aubers komischer Oper „Der schwarze Domino“ erwies sich, obgleich Frau Pfeiffer-Rissmann als Angela in Gesang und Spiel ehrenvoll bestand, nicht als Treffer. Nicht günstiger fiel der Versuch aus „Lucia von Lammermoor“ mit Erika Wedekind in der Titelrolle, dem Repertoire zurückzugewinnen. Ausverkaufte Häuser erzielte Ernst Kraus. Am ersten Abend (Siegfried) fand der Gast Unterstützung in dem „Mime“ des Herrn Schramm aus Frankfurt und unserer vortrefflichen Wagnersängerin Frl. Hedwig Materna als Brünnhilde. Das zweite Auftreten als „Lohengrin“ brachte dem Gast reichen Erfolg.

J. Lippmann.

MÜNCHEN: Wieder ein bemerkenswertes Lebenszeichen von unserer Hofbühne. Aubers „Stumme von Portici“ ist in neuer Inszenierung und Ausstattung aufgeführt worden. Ich habe eine der Wiederholungen dieser „Première“ genossen und muss sagen, dass sie recht anregend war; namentlich die Revolutionscene des 3. Aktes kam mit geradezu unerhört wahrheitsgetreuer, übermeiningerischer Deutlichkeit — sie machte auch den blasierten Theaterbesuchern Angst. Das hätte denn Possart wieder erreicht... Es war aber auch sonst sichtlich viel Sorgfalt auf das Milieu sowohl wie auf die musikalische Ausführung verwendet. Knote sang den Masaniello mit sieghafter Wärme; er war, wie man zu sagen pflegt, der „star“ des Abends, er erfüllte das Haus mit seiner frischen strahlenden Stimme. Den Alfonso gab Dr. Walter, den Lorenzo Mikorey, zwei tüchtige Leistungen. Etwas provinzmässig spielte Frl. Kaufmann die Elvira, sang aber recht sauber. Da das Publikum sich die neugewandete „Stumme“ in beträchtlichen Scharen ansah und noch immer davon spricht, so ist sie wohl als ein glücklich ausgegrabenes Zugstück anzusehen. Freilich, mit alten Zugstücken ist es noch immer nicht gethan. Wann kommt das neue, das viele neue, das die Hofoper den Münchenern nun schon seit Jahren schuldet? Wo bleiben die Musikdramen unserer einheimischen lebenden Tonsetzer?

Dr. Theodor Kroyer.

NÜRNBERG: Von unserer Oper ist nichts Neues zu berichten. Das Repertoire beherrschen bisher nur die alten bewährten Opern. Kapellmeister Weigman hat ja offenbar den Ehrgeiz und das ernste künstlerische Wollen, mehr zu leisten, und das Repertoire etwas reicher zu gestalten; aber an der absoluten Unzulänglichkeit des Orchesters und besonders des Chors scheidet jeder grössere Versuch. Das Experiment, Glucks Orpheus nur mit eigenen Kräften dem Publikum schmackhaft zu machen, ist nicht besonders geglückt. Strauss' Feuersnot ist uns versprochen; da muss aber das Orchesterpersonal sich fleissig vermehren, wenn es den Ansprüchen dieser Partitur genügen soll.

Dr. Flatau.

PARIS: Die Zeit der grossen Ballets ist auch bei uns vorüber und keines dieser Kunstprodukte darf die Spieldauer von anderthalb Stunden überschreiten, damit noch eine kurze Oper aufs Programm gesetzt werden könne. Innerhalb dieser Grenzen bewegt sich auch das hier zum erstenmal aufgeführte Ballet „Bacchus“, Scenarium nach Mermet von G. Hartmann, Musik von Alphonse Duvernoy. Das Scenarium behandelt den schon so oft balletmässig dargestellten Mythos des Indien triumphierend durchziehenden, jugendlichen Dionysos; man glaubt jedes scenische Bild bereits gesehen zu haben, so oft ist der Stoff zuvor auf der Bühne ausgebreitet worden. Der Musik kann man alles Mögliche nachrühmen: geschickte, sorgfältige Arbeit, treffliche Instrumentierung und tanzgerechte Behandlung; nur Neuheit und Ursprünglichkeit der Erfindung lässt sie vermissen. Es sind immer dieselben längst bekannten orientalischen Weisen, die erklingen, mögen sie mitunter auch auf neue und geistreiche Art aufgeputzt worden sein. Der Erfolg blieb demnach nicht aus, Dank dem „ewig Weiblichen“.

O. Berggruen.



PRAG: Unser Theaterleben bot im November fast nichts, was über das Weichbild der Stadt hinaus von Interesse sein könnte. Es rollte ruhig im sicheren Geleise des Repertoires ab. Im neuen deutschen Theater ist ein neuer „star“ entdeckt worden, M. Siems, eine Novize, die als „Lucia“ Proben einer zu den höchsten Hoffnungen berechtigenden Gesangsbegabung ablegte. Das tschechische Theater war durch die Feier seines 40jährigen Jubiläums in Anspruch genommen und frischte mit Erfolg seine Stammopern von Smetana, Fibich, Dvořák wieder auf.

Dr. R. Batka.

RIGA: Das Hauptereignis der Saison vollzieht sich soeben an unserem Theater: die erstmalige Gesamtauführung von Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“. Ausverkaufte Häuser, ungewöhnliche Feststimmung, sowie allgemeiner Beifallsjubel bilden die Signatur der Abende. Und man darf es freudig bekennen, das Werk ist hier — mit ausschliesslich eigenem Personal — bei gegebenen Verhältnissen in würdiger Weise inszeniert und herausgearbeitet worden. Die Solokräfte, unter denen Herr Costa, betraut mit dem „Loge“, „Siegmund“ und „Siegfried“, und Herr Weidemann als „Wotan“ besonderes Verdienst beanspruchen dürfen, haben durchweg ihr bestes Können zum Gelingen eingesetzt. Den geistigen Trägern des Ganzen, den Herren Direktor Balder und Kapellmeister Ohnesorg, die mit sichtlicher Hingabe und künstlerischem Ernst die rühmliche That ausgefochten, gebührt uneingeschränktes Lob.

Carl Waack.

ROTTERDAM: Die französische Oper ist in diesem Jahr sehr unglücklich mit ihren Kräften. Beweis ist die Teilnahmslosigkeit des Publikums. Die Direktion entfaltet auch zu wenig Thätigkeit im Repertoire. — Die holländische Oper ist dagegen glücklicher. Zu erwähnen wäre das Jubiläum des beliebten, auch in Deutschland sehr günstig bekannten Baritonisten Oreljo.

Otto Wernicke.

ZÜRICH: Der Donizetti-Cyklus ist das musikalische Ereignis der letzten Wochen. Für die Stadttheater-Aktionäre ist es auch ein ökonomisches Ereignis geworden, denn sie sehen infolge der unerhörten Dauer des guten Besuches zum mindesten nicht einer Mehrung des chronischen Defizits entgegen. Nur der seriöse Musikfreund verhält sich skeptisch zu dieser jüngsten Blüte der Cyklus-Manie und fragt: Warum denn den mindestwertigen des Dreiblattes Rossini, Bellini, Donizetti wählen, der weder durch nationales Gepräge noch Originalität, geschweige Genialität den Nachruhm verdient? Das Interesse des Publikums freilich hat der Direktion Indemnität verliehen und kann zu artigen ästhetischen Schlüssen führen. Wir müssen ja noch feststellen, dass durch enorme Arbeitsleistung unter Kempters instrumentaler unermüdlicher Leitung meist ganz brave Aufführungen herausgekommen sind. Lediglich bei der Regimentstochter hat sich herausgestellt, dass ein Hauptmanko unserer Oper im lyrischen Tenor und der einen Soubrette besteht. Dagegen wurde bei den Partien, die der Heldentenor de Mayer inne hat und zu grösster Befriedigung ausführte, der rein theatralische Charakter der Donizettischen Gestalten klar, denn mit Temperament, gut geschulter Stimme und Routine lässt sich aus denselben auch ohne tieferes Eindringen etwas machen.

W. Niedermann.

KONZERT

AGRAM: Das Comité zur Pflege der Kammermusik eröffnete die diesjährige Saison mit einem Vortragsabend, an dem sich Anton Sistermans unserem Publikum zum erstenmal vorstellte. Das Agramer Publikum konnte nur die grosse Meisterschaft Sistermans' begeistert bestätigen und sich an dem herrlichen Vortrag des Künstlers berauschen. Den Höhepunkt seiner Vorträge bildete Brahms' „Feldeinsamkeit“ und Richard Strauss' „Traum durch die Dämmerung“. Ein junger Amerikaner, Emil Fried-

berger, Schüler Leschetitzkys, erwies sich in einigen Solovorträgen als feiner Klavierspieler, konnte aber als Begleiter nur teilweise genügen. Ernst Schulz.

AMSTERDAM: Saint-Saëns und kein Ende! Auch die Pianistin Emma Koch brachte uns ein Konzert des französischen Meisters und zwar das in g-moll, das, obwohl ihrem Empfinden etwas fern liegend, in energischer und nobeler Weise zum Vortrag gelangte. Von besonderer Bedeutung war das jüngste Konzert des Konzertgebouw, in dem Frankreichs gewaltigster Pianist, Louis Diémer, ebenfalls mit einem Werk von Saint-Saëns, dem vierten Konzert, erschien. Mit sechzig Jahren noch in der Fülle seiner Kraft, bot dieser Künstler eine Leistung, herrlich und vollendet und von überwältigendem Eindruck. — Das Niederländische Streichquartett (Timmner, Herbschleb, Klimmerboom und Gaillard) erzielte im ersten seiner Abonnementskonzerte mit dem für Niederland neuen Preisquartett von Jos. Miroslaw Weber einen bedeutenden Erfolg. Die feurigen Rhythmen und slavischen Klangeffekte verraten sofort den Landsmann von Smetana und Dvořák, deren Quartette durch das Böhmisches Streichquartett in alle Lande getragen sind. Webers Werk fügt sich würdig in die Reihe der slavischen Quartette. — Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst bot an ihrem zweiten Kammermusikabend eine stilvolle Aufführung von Mozarts Es-dur-Quartett, eine besonders schöne Wiedergabe von Bachs G-dur-Sonate für Cello allein durch den Solocellisten des Konzertgebouw Mossel, und als Glanzleistung durch Röntgen, Eldering und Mossel Dvořáks Klaviertrio in f-moll.

Hans Augustin.

BERLIN: Die Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten für ihr erstes dieswinterliches Konzert Siegmund von Hausegger an die Spitze des Philharmonischen Orchesters gestellt. Hausegger ist als Dirigent eine scharf umrissene Persönlichkeit. Die von ihm vorgeführten Werke hat er sich so zu eigen gemacht, dass er sie ohne Partitur „aus dem Herzen“ zu dirigieren vermag. Der Wiedergabe der Faust-Ouvertüre von Wagner und der Lisztschen Dante-Symphonie kamen die Vorzüge dieser Herren-Natur des Dirigenten am meisten zu statten. Weniger Gesicht zeigte Hausegger als Komponist mehrerer Gesänge auf Dichtungen von K. F. Meyer, D. v. Lillencron und Gottfried Keller für eine Männerstimme mit Orchester. Stimmung und Kolorit dominierten hier zu sehr. Der Rahmen drückte auf das Bild. Die musikalische Dekoration überwucherte. Und die Erfindung ist nicht siegfried-stark genug, dieser Stimmungs-Umklammerung Herr zu werden. Dr. Ludwig Wüllner und Baptist Hoffmann konnten deshalb ihren Part zu keiner rechten Geltung bringen. Den Beschluss machte eine Konzertaufführung des dritten Tannhäuser-Aktes mit den genannten Herren als Tannhäuser resp. Wolfram und einem Fräulein Ravoth als Venus. — Weingartners vierter Symphonie-Abend bot ein stilvolles Programm: Konzert F-dur für Streichorchester, zwei obligate Violinen und ein obligates Violoncello von Händel, Haydns Es-dur- (No. 1) und Schuberts in C-dur-Pracht erstrahlende Symphonie. Abgesehen von einigen zu temperamentvollen Tempis und einem dadurch hervorgerufenen mehr als nötig massiven Sichvordrängen der Trompeten und Posaunen in Schuberts Meisterwerk war die Darstellung des Programms von einer kaum zu überbietenden Vollendung. Ein in entzückendster Filigranarbeit ausgeführtes Kabinettstückchen war die Vorführung der Haydnischen Symphonie. — Das dritte der Modernen Konzerte des Tonkünstler-Orchesters unter Richard Strauss begann mit einem symphonischen Idyll „Pan“ von Hermann Bischoff. Von dem talentvollen, farbenreich instrumentierten Stück ist in der „Musik“ (I. S. 1577—1579, 1763) schon mehrfach die Rede gewesen. Die Komposition erleidet im Konzertsaal ausser ihrer Breite auch noch dadurch Einbuße an Wirkungskraft, dass der Tonsetzer dem programmatischen

Vorwurf (nach Turgenjef) zu ängstlich nachgeht, gleichsam als handle es sich hier um die musikalische Ausgestaltung einer pantomimischen Scene. Willy Burmester war ein breiter, Raum im Programm gegönnt: Tschairowskys Violinkonzert — die Orchesterbegleitung unterstand Franz von Blon — und mehrere kleinere Geigensoli von Bach (u. a. das Adagio aus dem E-dur-Konzert). Der Ton, den Burmester aus seiner Violine zieht, ist lauter Gold, und seine Technik ist dieses Tones würdig. Und dann: Burmester ist Virtuose und Künstler. Was Wunder, dass der Beifall mit fast südlichem Temperament aufflammte! Liszts „Hungaria“ hätte einen ähnlichen Begeisterungsausbruch wecken müssen, denn Richard Strauss' Direktion war hinreißend. Aber das Orchester spielte unfrei. Man klebte noch zu sehr an den Noten. Joyeuse Marche von Emanuel Chabrier, eine kleine ulkige Orchestersache, war das Schlusssteinchen des Programms. Sie verpuffte fast völlig. Und musste sie das nicht? Chabrier nach Bach! — Viertes Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Solist: Karl Scheidemantel. Händels Ouvertüre, der erste Satz einer hoffestlichen Suite, die sogenannte „Feuerwerksmusik“, von Franz Wüllner für unser modernes Orchester eingerichtet, eröffnete den Abend. Es sind festliche Töne in leuchtendem D-dur, wie sie eben nur einem weltfrohen Meister, wie Händel, zu Gebote stehen konnten. Weingartners zweite Symphonie Es-dur (für Berlin Novität!) folgte dem Händelschen Feuerglanze. Ein frischer, fröhlicher Wind geht hier. Kecken Mutes, mit Laune und ohne Skrupel wird ins volle Musikleben hineingegriffen. Alles blank, hell, durchsichtig und frei von Reflektionsnebeln. Kein In-die-Tiefe-streben, kein Wolkenauflug. Und mit festem Blick auf die weise abgesteckten Grenzpfähle des Talent-Bezirkles kein Einbruch ins Genieland. Dazu ein apartes, raffiniert getöntes, ungemein geschmackvolles orchestrales Gewand, eine famose, schwungkräftige Wiedergabe und — der liebenswürdige Komponist konnte wiederholt den freundlichen Dank seiner angeregten Zuhörerschaft entgegennehmen. Scheidemantel ließ den herrlichen Klang seines unverwüstlichen Baritons Beethovens An die Hoffnung und Pfitzners mich diesmal mächtig packender Oluf-Ballade; und Nikisch bot mit der Vorführung der Brahms'schen Orchester-Variationen über den Haydn'schen Choral und der Ouvertüre zur „Verkauften Braut“ Leckerbissen, die selbst den verwöhntesten Gourmet-Gaumen reizen mussten. — Ludwig Wüllner präsentierte an dem ersten der von ihm zu veranstaltenden vier Lieder-Abende seiner vollzählig erschienenen Gemeinde nach Beethovens An die Hoffnung, Lieder von Franz Wüllner, Strauss und Schubert. Gläubigen Herzens und Ohres lauschte man den Darbietungen des genialen Vortragskünstlers, dem es trotz einer nicht tadellosen stimmlichen Disposition wieder gelang, seine Hörer in das Wunderland der Lyrik zu locken. Bernhard Schuster.

Am Busstag fand im Opernhaus das alljährlich wiederkehrende Konzert des Königlichen Opernchores statt. Dr. Muck, der den Taktstock führte, hatte diesmal das Requiem in c-moll von Cherubini und die zweite Hälfte des ersten Aktes aus Parsifal für das Programm ausgesucht. Die ersten Kräfte unserer Oper, wie Frau Goetze, die Herren Knüpfer, Sommer, Berger und Krasa rechneten es sich zur Ehre an, in Wagners wehevoller Musik mitzuwirken und dank der ausgezeichneten Leistung des Chores wie der Königlichen Kapelle kamen gerade die Parsifalscenen zu herrlicher Wirkung. — Am Totenfest führte die Singakademie unter Leitung von Professor Georg Schumann Seb. Bachs Kantate für Chor und Blasinstrumente „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ und Albert Beckers Messe in b-moll für achtstimmigen Chor, Soli, Orchester und Orgel auf. Die Damen Meta Geyer und Bertha v. Türckheim, die Herren H. Grahl und E. Liebe machten sich wohl verdient als Vertreter der Solopartien. Der Chor erfreute durch musikalische Sicherheit und blühenden Wohlklang in allen Stimmen, die geistig lebendige

Vorführung beider Werke liess wieder einmal die Überzeugung zum Bewusstsein gelangen, welch einen glücklichen Griff die Singakademie mit der Berufung Georg Schumanns gethan hat. — In dem Konzert der Berliner Liedertafel dirigierte ausser dem bewährten Chormeister Zander diesmal auch Max Werner, der wohl dazu ausersehen ist, den älteren Meister zu entlasten und dormalst zu ersetzen. Vor der Hand thut Herr Werner des Guten noch zu viel, er fuchtel gar zu heftig mit beiden Armen in der Luft herum, ohne eigentlich viel damit zu erreichen. Ausser den beliebten von Kremser und Zander für Männerchor arrangierten Volksliedern wurde in meisterhafter Ausführung u. a. das Echolied von Orlando di Lasso, der Satz „Das Meer“ aus Nicodés Symphonie-Ode, Hegars Weihe des Liedes als Werke grösseren Stiles gesungen. Liedervorträge von Marie Blanck-Peters und Cellostücke, von Hugo Dechert gespielt, sorgten für die nötige Abwechslung des Programms. — Ein Lortzingabend, den das Komitee für ein in Berlin zu errichtendes Denkmal des Komponisten veranstaltet hatte, war leider nicht so besucht, wie es im Interesse der Sache zu wünschen gewesen wäre, obwohl eine bisher unbekannt gebliebene Kantate des Tondichters zum erstenmal öffentlich aufgeführt wurde. Diese Kantate, für Männerchor, Soloquartett und Orchester, die Dr. Erich Prieger in Bonn aus dem reichen Schatz seiner Manuskriptsammlung mit dem gesamten Stimmenmaterial für diesen Abend zur Verfügung gestellt hatte, wurde zur Verherrlichung einer Logenfeier komponiert, und zeigt, dass der Schöpfer der heiteren Volksoper auch eine tiefenste weihevollte Stimmung anschlagen und in breiter Form durchführen konnte. Der Chorsatz atmet durchweg herrlichen Wohlklang aus; es befindet sich auch eine sorgfältig ausgearbeitete Solopartie für Tenor darin mit einer edlen breit geschwungenen Melodie und zarter Orchesterbegleitung, die zum schönsten, das Lortzing für Gesang geschrieben hat, zu rechnen ist. Das Werk hatte Professor Felix Schmidt seinem ihm unterstehenden Berliner Lehrer-Gesangverein vortrefflich einstudiert; die Soli wurden von den Herren Dierichs, Alfred Michel, Alex. Heinemann und E. Stammer, die Orchesterpartie von dem Berliner Tonkünstler-Orchester meisterlich durchgeführt. Zu Beginn des Programms dirigierte Franz von Blon Lortzings Ouvertüre zu den drei Rolandsknappen; den Beschluss machten die Scenen aus Fridjof von Max Bruch, in denen die Soli von Frau Schmidt-Köhne und Herrn Heinemann vortrefflich gesungen wurden. — An Pianisten-Konzerten brachten die letzten Wochen einen Klavierabend von Fräulein Wiszwianski, die aber wirklich nicht öffentlich auftreten sollte, da ihr Spiel technisch völlig unreif ist. Herr Schmidt-Badekow ging mit dem grossen Variatonenwerk op. 17 von Fr. Kiel recht lieblos und respektlos um, indem er die Entwicklung des Themas durch willkürliches Auslassen und Umstellen von einzelnen Sätzen zerstörte. Die Sonate für Klavier und Cello von Paul Juon, die er mit Heinz Beyer spielte, enthält in jedem Satze interessante, oft witzige Einfälle, will sich aber formell nicht recht zu einem Ganzen schliessen, im vornehmen Stil der Sonate scheint sich der talentierte Komponist noch nicht recht heimisch zu fühlen. Ernesto Consolo, der mit Begleitung unserer Philharmoniker Schumanns a-moll-Konzert und eines in b-moll von Martucci vortrug, bewährte sich wieder als ein bedeutender Pianist mit reif entwickelter Technik. In der Philharmonie spielte Wladimir von Pachmann zum Entzücken seiner zahlreichen Verehrer und zum Gaudium des grossen Publikums, das an dem seltsamen Gebaren des Künstlers regen Anteil nimmt, kleinere Stücke von Seb. Bach, Mozart, Schubert, Weber, Chopin und Schumanns g-moll-Sonate mit der ihm eigenen technisch vollendeten Glätte, jenem zarten sammetweichen Anschlag, worin er fast ohne Rivalen ist. Aus der Reihe der zahlreichen Liederabende sei an erster Stelle der von Alexander Heinemann genannt, der u. a. vier

interessante Stücke von Fr. Gernsheim, die der Komponist selbst am Klavier begleitete, ausserdem von lebenden Musikern noch Lieder von H. Hermann, Hugo Kaun, H. Wolf und Ed. Behm sang. Immer herrlicher scheint sich der Sänger zu entwickeln, sein Organ strotzt von Kraft und blühender Schönheit des Tons, der jeden Ausdrucks vom weichsten Piano bis zum vulkanischen Ausbruch der Ekstase fähig ist. Im Beethovensaal gaben Frau Susanne Dessoir und Fr. Eva Lessmann Liederabende, die erstere von Bruno Hinze-Reinhold vortrefflich, die andere von Artur Schnabel nur mittelmässig begleitet, der z. B. mit dem Klaviersatz von Rob. Franz gar nichts anzufangen wusste. Frau Dessoir trug mit Wärme und reich wechselndem Ausdruck Liedergruppen von Alex. Ritter, Weingartner, Max Reger, Ludw. Thuille und ihrem Begleiter vor, Eva Lessmann mit ihren zwar nur kleinen aber wohl gepflegten Stimmmitteln ein sorgfältig ihrem Ausdrucksvermögen angepasstes Programm, das u. a. eine Reihe Gesänge von Rob. Franz, die Brautlieder von Cornelius und Stücke von Max Schillinga enthielt. Im Bechsteinsaal liess sich Catharina Hennig-Zimdars hören, die leider durch Neigung zum Detonieren dem sympathisch berührenden Vortrag etwas stört und Fr. Bertha Jahr, die auf dem besten Wege ist, eine tüchtige Liedersängerin zu werden. Der weiche, ausdrucksfähige, dunkel gefärbte Mezzosopran ist technisch gut geschult und der Vortrag seelisch belebt, sorgfältig gefeilt die Textaussprache.

E. E. Taubert.

Alfred Wittenberg gab mit dem Philharmonischen Orchester ein eigenes Konzert und zeigte durch den gediegenen Vortrag von Joachims ungarischem Konzert, dass er immer mehr zu einem Geiger ersten Ranges sich emporzuarbeiten strebt. Ein solcher ist entschieden Jacques Thibaud; leider spielte er in seinen beiden Konzerten mit Orchester nur recht bekannte Werke; sein Bestes bot er mit Los F-dur-Konzert, das er vor zwei Jahren noch nicht so eindrucksvoll spielte. Er brachte uns übrigens seinen Bruder Joseph, einen hervorragenden Klavierspieler, und den Violoncellisten André Hekking, einen Künstler ersten Ranges mit wundervollem Ton, aus Paris mit. Letztere beiden liessen sich mit Orchester hören und gaben mit Jacques Thibaud zwei Kammermusik-Abende, in denen sie durch ihr Ensemble sich hervorthaten, aber recht bekannte Werke (warum nichts von Chevillard?) spielten. Zu rügen sind auch die unbestimmten Angaben auf ihren Programmen. Sehr günstig führte sich die neue von Konzertmeister B. Dessau mit den Kammermusikern Gehwald, Könncke und Espenhahn gegründete Quartettvereinigung ein: Beethovens f-moll-Quartett war aufs feinste herausgearbeitet. Wenig imponierte mir dagegen Herr Dessau im Finale der Violinsonate von Richard Strauss, der sich dabei wieder einmal als famoser Klavierspieler zeigte. Die Herren Prof. Georg Schumann, Halir und Dechert spielten unter Zuziehung von Adolf Müller, Richard Strauss' und Brahms' A-dur-Klavierquartett; zwischen diese beiden Werke hatten sie in sehr ungünstiger Weise, ein neues Trio op. 26 des Grafen Hochberg plaziert, der bekanntlich ein begeisterter Anhänger von Haydn und Mozart ist und mit vielem Geschick deren Stil beherrscht. Sein an gefälligen Melodien reiches Werk musste natürlich durch jene beiden Werke erdrückt werden. Brahms' Einfluss auf die Kammermusik scheint sich erfreulicherweise auch in Italien jetzt geltend zu machen; es beweist dies u. a. die Manuskript-Sonate, die der treffliche Pianist E. Consolo mit dem Geiger Arthur Argiewicz gespielt hat; diese Sonate zeichnete sich auch durch Klarheit und Melodienreichtum aus. Von dem Violoncellisten Willy Benda hörte ich mit grossem Genuss eine Corellische Sonate und Brahms op. 38; namentlich in dem Menuettsatz dieses Werkes zeigte sich Frau Benda als eine gediegene Klavierspielerin; über die Sonate op. 5 von E. Uhl, mit der das Ehepaar Benda den Abend eröffnete, berichtet mir mein Vertreter: Uhl schlägt keine

neuen Bahnen ein, seine Themen setzen meist viel versprechend und schwungvoll ein, erscheinen aber im Fortgang zu sehr auseinandergezerrt und erinnern nicht selten an Brahms. Am wenigsten dürften die beiden Mittelsätze befriedigen. Die Arbeit ist sorgfältig und kunstvoll, namentlich im letzten Satz. Einen Kammermusikabend veranstaltete auch die Geigerin Bianca Panteo, die korrekt, aber ohne rechte innere Beteiligung spielt; daher hinterliess Raffs schöne A-dur-Sonate, trotzdem Otto Hegner sich des Klavierparts liebevoll angenommen, keinen sonderlichen Eindruck; Tartini liegt der Geigerin besser. In den grossen Beifall, den die Geigerin Bianca Becker-Samolewska fand, kann ich beim besten Willen nicht einstimmen; die mitwirkende Altistin Toni Daeglau dagegen ist schon jetzt soweit, dass man nur mit Anerkennung ihren Vorträgen folgen kann. Zu einem Kammermusik-Abend hatten sich der gediegene Geiger Alfred Finger und der ausgezeichnete Hornist Louis Savart zusammengethan; letzterer exekutierte u. a. zusammen mit dem Pianisten Josef Lamberg eine von diesem komponierte Sonate; der Abend wurde sehr glücklich mit dem Trio op. 87 von Brahms eröffnet: Rob. Hausmann strich dabei sehr temperamentvoll die Kniegeige, Marie Bender zeigte sich als treffliche Brahmsinterpretin. Eine geistig wie technisch den Durchschnitt weit überragende Klavierspielerin lernte ich in Irene Schaefer kennen; besonders gefiel mir ihr nuancenreicher Anschlag; auch ihr Programm bewies, dass sie es mit der Kunst ernst nimmt. Gern hätte ich das Konzert der Pianistin Eva Erfurth besucht, zumal der treffliche Violoncellist Franz Borisch mitwirkte; wie mir berichtet wird, spielte die Konzertgeberin sogar Schumanns symphonische Etuden so brav, dass man ihrer künstlerischen Weiterentwicklung mit Ruhe entgegensehen kann. Auch bei der Pianistin Margit von Tessenyi dürfte dies wohl der Fall sein; sie hätte aber vorläufig ein so anspruchsvolles Programm nicht aufstellen sollen; um so erfreulicher wirkte dagegen ihr Partner, der wirklich hervorragende Sänger Ettore Gandolfi. Einen sehr günstigen Eindruck hinterliess wieder das Konzert des Männergesangsvereins Cäcilia Melodia unter der zielbewussten Leitung von Max Eschke; der mitwirkende Pianist Fritz Fuhrmeister spielte einige Salonstücke eigener Arbeit und begleitete die Altistin Else Vetter recht gewandt. Eigenartig war auch eine Vorführung von hebräischen Gesängen seitens des verstärkten Chors der neuen Synagoge unter Leitung von Albert Kellermann; um dem modernen Ohr entgegenzukommen, wurde zum Schluss ein Psalm von Halévy geboten. Zu den wenigen Frauenchören, die sich erfolgreich an die Öffentlichkeit wagen, gehört der Lehrerinnen-Gesangsverein, dessen Dirigent Max Werner die einzelnen Chöre sehr subtil einstudiert und mit feinem Verständnis herausbringt. Aber warum kamen so wenig Chöre zum Vortrag? Warum begnügte man sich nicht mit den Liedervorträgen der Frau Marie Blanck-Peters und liess noch Bianca Panteo musikalisch recht minderwertige Stücke geigen? Rühmlich bethätigte sich dabei Robert Erben als Begleiter. Im Tonkünstler-Verein kam, wie mir berichtet wird, zunächst eine gediegen gearbeitete Sonate für Violine und Klavier von Richard Barth op. 14 zur Aufführung: Schumann und Brahms sind darin die Vorbilder. Sehr gefielen die feinen Federzeichnungen von Arnold Mendelssohn, die Frau Hornig trefflich wiedergab. Walzercapricen für Klaviertrio von M. Laurischkus waren im einzelnen zu wenig verschieden gehalten. Düsteren Charakters waren sämtliche Lieder; die von Valerie Zitelmann gesungenen aus Eugen Lindners Feder waren eindrucksvoller, als die von Heinrich Cassimir komponierten, welche die zweite Altistin des Abends Frau Antonie Stern vortrug. Einen eigenen Liederabend veranstaltete Julius Muhr; für alles das, was er uns schuldig blieb, vor allem, weil sein Organ krank ist, entschädigte die vollendete Klavierbegleitung des Herrn Bos.

Dr. Wilh. Altmann.



Den Eindruck einer fleissigen, nicht unbegabten und musikalischen Sängerin hinterliess Ilse Delius; aber es war Anfangskunst, ohne Reife und Stimmvollendung. Die Herren Ferrier, Kammermusikus Müller und Kammervirtuose Schubert leiteten den Abend mit Mozarts Trio in Es für Klavier, Viola und Clarinette recht ansprechend ein. — Der Eröffnungsabend des Hugo Wolf-Vereins wurde durch die Anwesenheit Siegmund v. Hauseggers ausgezeichnet. Oscar No und Hertha Ritter sangen acht Lieder von ihm (teils Manuskripte), die alle die typischen Merkmale eines modernen Orchesterkunstlers tragen: Gesteigerte Ausdrucksfähigkeit, einen grossen Reichtum an Farben, modulatorische Finessen, und malende Charakteristik. Aber bei aller Hochachtung vor Hauseggers Energie und rücksichtslos strebenden Linienführung, die Wirkung lag mehr im temperamentvollen Gestalten und dramatischen Aufbauen als im Stimmungskern, aus dem sich die Blüte entwickelt, d. h. als im rein Lyrischen und in der Geschlossenheit nach der Tiefe hin. Im übrigen möchte ich an weitere Kreise die Bitte richten, solchen Bestrebungen, wie sie der Hugo Wolf-Verein nachgeht, sich zu verbinden; denn es könnten derartig intime Abende in einen sehr wirkungsvollen, geschmackbildenden und -veredelnden Gegensatz treten zu unseren nervenaufregenden Massen- und Monstrekonzerten. — Zur Weihe des Busstages führte der Cäcilien-Verein unter Leitung von Prof. Alex Holländer Charles Gounods St. Cäcilien-Messe zum erstenmale in Deutschland auf. Ich war überrascht, so viel Farbe, eine solche Fülle von melodiosen Feinheiten, so viel Liebenswürdigkeit und Anmut, reizende Kindlichkeit und Frische in ihr zu finden. Das Werk ist echt romanisch, — glänzend und prächtig, ein Abbild des Katholizismus, — daher auch ohne Tiefe, ohne dramatische Accente oder bedeutende Kontraste, homophon. Man darf nicht an Bach oder Beethoven denken, an kontrapunktische Probleme, an Kämpfe, die die Seele aufwühlen, an Schmerzen, die das Herz zerreissen: Sie ist sonnig und mild, voll Lichterglanz und Weihrauch, ein Stück dekorativen, äusserlichen, echt romanischen Kultes, aber um des musikalischen Gehaltes willen (vergl. den wundervollen Orchestersatz in der Einleitung zum Offertorium) wohl wert, überall zu Gehör gebracht zu werden. — Über Heinrich Meyn war man sich nach den ersten Takten nicht im unklaren: Ein baritonales Rohmaterial ohne jeden Schlif und Glanz, ein Organ ohne Stimmgriff und Ansatz, ohne piano-Klang, mit allerdings kräftiger, mittlerer Höhe, aber offener Tiefe. Als Künstler machte er den Eindruck einer zielbewussten, energischen und vortragsfähigen Persönlichkeit, — aber hier muss noch eine ungeheure Arbeit geleistet werden, um ein „singendes Sprechen“ in Kunstgesang umzuwandeln. — In der Wustenei unseres Konzertlebens begegnet man hier und da gottlob auch solchen, die da nicht irren in dem Wege gen Mekka. Man wird gut thun, sich den weichen und schmiegsamen Bariton Herrn Smolians, seine musikalischen und ästhetischen Qualitäten zu merken. — Ein Wohlthatigkeitskonzert zum Besten des Orgelfonds der amerikanischen Kirche gab mir Gelegenheit, die in solistischer Beziehung herzlich schlechte Akustik des grossen Konzertsaaes in der neuen kgl. Hochschule für Musik wahrzunehmen. Joachims demantener geschliffener Ton klingt matt und farblos, und in dem d-moll-Trio von Mendelssohn fielen die Stimmen im akustischen Sinne haltlos auseinander. Vor und nach Joachims vornehm gespielten eigenen Romanzen sang Geraldine Farrar französische, italienische und englische Lieder. Leider hat es ein musikalischer sthetizismus nicht mit der Wirkung auf das Auge zu thun, sondern mit der auf das Ohr, und das war über mancherlei Gesangsmanieren, die nicht einwandfreie Höhe, die unvermittelte Tiefe und last not least über den französischen Nasalcharakter und Varietetimbres dieser zu den schönsten Hoffnungen und den grössten Kunstleistungen berechtigenden Stimme keineswegs in gleicher Weise entzückt. — Edle Formen und einen edlen Inhalt fasst dagegen das Organ Lydia Illynas. Wer sich

überhaupt noch für Stimmkunst im Sinne Zur Mühlens, für ein ebenmässig durchgebildetes Material, für reine Vokalisation und packende Konsonantik, für Metall und Schmelz, piano-Gebung und klingenden Hauch interessiert, der sei auf diese ernste und charaktervolle Vortragskünstlerin, die auch in ihrem historischen Programm einen sicheren Takt und ein feines Stilgefühl erkennen liess, besonders aufmerksam gemacht. — Prof. Major (Klavier) und Janka Major (Gesang) haben mich wenig befriedigt. Prof. Major spielte Chopin unruhig und nervös, ohne Gliederung und Plastik, und mit unsagbaren Härten im f-Anschlag; Janka Major zog ohne Kenntnis eines eisernen Griffes die Töne an den „Haaren“ herbei und liess mich über ihre musikalischen Absichten häufig im Dunkeln. — Das IV. Jugendkonzert hatte dank der Unterstützung von Frau Adelina Sandow-Herms und der Herren Alfred Holy (Harfe) und Severin (Bariton) die gleiche Begeisterung und seelische Anteilnahme seitens der Kinder zur Folge. — Maria Brüning erweckt leider stimmliche Bedenken. Ihr Ton ist wenig ausgiebig, häufig unfrei und halsig; vieles wird verschluckt oder bleibt stecken. Dagegen ist Max Landow (Klavier) ein bedeutendes Maass von Technik und positivem Können, von physischer Kraft und Gestaltungsvermögen nicht abzusprechen. — Das Konzert des Weinbaumschen Männerchores diente eigentlich nur den solistischen Kräften, Hermann Gura und Fr. Alexander, zur Folie. Man mag sich zu der Stimme Guras stellen wie man will, es ist doch ein Stück Grösse vom Vater auf den Sohn übergegangen. Im übrigen fehlt mir die Begründung für die künstlerische Berechtigung dieser Chor-Vereinigung, in solcher Zusammensetzung mit grösseren Werken an die Öffentlichkeit zu treten. — Die Kammerangerinnen Aline Friede und Frau Alken-Minor sangen Lieder und Duette. Wollen und Können stehen nicht wie einst im gleichen Verhältnis, und die Kunst kam trotz herzlicher Wärme mancher vorgetragenen Gesänge doch in vielem zu kurz. — Künstlerische Wirkungen hängen von der Beschaffenheit und dem Umfange der psychischen wie ästhetischen Mittel ab, und die „Gefilde der Seligen“ liegen für Herrn Fendall Pegram noch jenseits seiner Gesangskunst. — Dem Kartellring der oberen Zehn nähert sich der Pianist Frederick Dawson, so sehr ist er in den letzten Jahren im Inneren und in der Technik gewachsen. Er ist energischer, kühner, reifer geworden, und hat eine Leggierissimo-Technik, die ihres gleichen sucht. Aber es fehlt ihm die Wucht und die grosse Breite im Ausdruck. Der Anschlag ist arm an Farbe, trocken und häufig kalt, und seinem Passagenwerk mangelt das pianistische Metall, d. i. die Rundung, die kugelige Fülle, das Perlende. Dagegen fällt allerdings seine Oktaven- und Akkordtechnik (vgl. das Konzert-Allegro von Alkan-Klindworth, und das schwere f-moll-Konzert von Henselt, das Klindworth partiturgemäss eingerichtet) sowie sein gesunder Geschmack und die hohe musikalische Intelligenz schwer ins Gewicht. Daran änderte auch sein Klavierabend nichts, nur dass die Schatten noch breiter und tiefer wurden und die hellsten Punkte: eine aufs feinste geschliffene Kleinkunst und köstlich ausgearbeitete Figuraltechnik, um so schärfer hervortraten.

Rud. M. Breithaupt.

BRAUNSCHWEIG: „Und immer höher schwoll die Flut“, möchte man inmitten des Musiktreibens ausrufen! Die wichtigsten waren diejenigen der Herzoglichen Hofkapelle, in deren erstem Fr. Garnier von der Opéra comique zu Paris und unser Hofkonzertmeister Wunsch auftraten. Dieser feierte an dem Tage sein 40jähriges Künstlerjubiläum und erwies sich im neunten Konzert von Spohr wieder als vorzüglicher Geiger. Im zweiten hatte Frau Langenhahn-Hirzel mit Tschairowskys Klavierkonzert (b-moll) eine viel zu schwere Aufgabe gewählt; ein junger, stimmbegabter Sänger Koenecke übertraf sie mit seinen Liedern. Um das Andenken Klughardts zu ehren, spielte die Hofkapelle dessen 5. Symphonie (c-moll), die mit Beethoven aber nur Zahl, sowie Tonart

gemein hatte und spurlos am Hörer vorüber ging. Der Verein für Kammermusik gab zwei Konzerte vorzugsweise mit Werken unserer Klassiker, ein Klavier-Trio (op. 32, d-moll) von Arensky interessierte bedeutend. Direktor Wegmann hatte für seine drei ersten populären Konzerte Fr. L. Gmeiner, das Böhmisches Quartett und Alfr. Reisenauer gewonnen. Die Namen genügen. Klavierabende veranstalteten Anton Foerster und R. v. Koczalski, letzter mit steigendem Erfolge, sodass er den dreien noch einen vierten zufügen will. Der Chorgesang-Verein führte „Das Paradies und die Peri“ von Schumann auf, von den Solisten traten Frau Fleischer-Edel und unsere Soubrette Frl. Alten am meisten hervor.

Ernst Stier.

BRESLAU: Dr. Dohrn ist ein Dirigent von grosser Gewissenhaftigkeit. Er hatte zu dem zweiten Abonnementskonzert die Faust-Symphonie von Liszt und zu dem dritten die Missa solemnis so gründlich und genau einstudiert, dass es ein Vergnügen war zuzuhören. Die dynamischen Vorschriften waren peinlich genau erfüllt worden. Trotzdem hatten beide Reproduktionen nichts Starres an sich; die Bestimmtheit und Plastik der Ausführung schloss die Lebendigkeit nicht aus. Frau Seyff-Katzmayr (Wien), Marie Henke (München), Karl Dierich (Weimar) und Rudolf Gmür bildeten in der Missa ein selten gut zusammenstimmendes Solisten-Ensemble. Aus den Kammermusikabenden ist durch Dr. Dohrn der Reiz der solistischen Abwechslung ausgeschaltet und das Gesetz aufgestellt worden: die Kammermusikabende für die Kammermusik. Dr. Dohrn und Prof. Flügel bewährten sich als gute Kammermusik-Pianisten. Von Geigern hörten wir Henri Marteau und den jungen Bronislav Hubermann, die beide mit glänzendem Erfolg spielten. Die stärkste Attraktion für Breslau ist Dr. Ludwig Wüllner. Sein erster Liederabend fand den grossen Börsensaal beängstigend überfüllt, und obwohl der Künstler diesmal nicht sonderlich disponiert war, so hat er doch durch seine unvergleichliche Vortragskunst wieder alles in seinen Bann gezwungen. Auch zwei junge Baritonisten mit vorzüglicher Schulung und wunderbar weicher, edler Stimme, Hans Hielscher und Gerhard Fischer fanden ungeteilte Anerkennung. Dasselbe gilt von Hermann Behr, dem begabten Bruder der Sängerin Therese Behr; in dem Vortrag des h-moll-Violinkonzerts von Saint-Saëns zeigte er sich als ein Geiger von ausgereifter Technik und absoluter Tonreinheit.

Joseph Schink.

DARMSTADT: In dem Konzertleben unserer Stadt nehmen die Konzerte der musikpflegenden Vereine nach wie vor einen breiten Raum ein. Ein musikalisches Ereignis bildete die wohlgelungene Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie durch den Musik-Verein unter der Leitung von Hofkapellmeister de Haan, Prof. James Kwast und Frau Kwast-Hodapp, deren musikalische Vergangenheit zu einen Teil in Darmstadt wurzelt, veranstalteten einen Klavierabend im Richard Wagner-Verein, als dessen hervorragendste Leistung der Vortrag von Liszts selten gehörter grandioser h-moll-Sonate durch Frau Kwast-Hodapp bildete. Von auswärtigen Künstlern ernteten die Wiener Pianistin Marie Unschuld von Melasfeld, deren Name auch durch ein vortreffliches musikpädagogisches Werk „Die Hand des Pianisten“ bekannt geworden ist, und das durch ein mustergültiges künstlerisches Zusammenspiel sich auszeichnende böhmische Streichquartett reiche Lorbeeren. Im Konzert der Hofmusik hörten wir den ersten Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses, Felix Berber und den Tenoristen Heinrich Bruns, Repräsentanten einer vornehmen Kunst.

Dr. O. Waldaestel.

DRESDEN: Ein Ereignis in unserem reichbewegten Konzertleben war die am Totensonntag in der Martin Luther-Kirche erfolgte Aufführung des grossen Requiems von Anton Dvořák, die erste in Deutschland. Der unter den Tonsetzern der Gegenwart einon der ersten Plätze behauptende böhmische Meister hat in diesem Requiem ein Werk von bleibender Bedeutung geschaffen, das ich dem Brucknerschen „Tedeum“

und dem „Deutschen Requiem“ von Brahms anreihen möchte. Das national-slavische Moment, das sonst allenthalben bei Dvořák zu erkennen ist, tritt hier fast vollständig zurück, auch an den katholischen Ritus erinnern nur gewisse eintönig psalmodierende Parteen. Dafür bemerkt man mit hoher Freude Bachsche Kraft und Glaubensstärke in diesem Requiem, das von der künstlerischen Freiheit seines Schöpfers beredtes Zeugnis ablegt. Dvořák gestaltet das „dies irae“ ganz eigenartig aus und weicht bei dem „tuba mirum spargens sonum“ insofern von der alten Überlieferung ab, als er diesen Satz nicht mit Posaunengedröhn, sondern mit langgezogenen, bebenden Trompetentönen einleitet, während der Chor das Auferstehungswunder mit ängstlichem Staunen schildert; diese kurzen Beispiele mögen genügen, um die Selbständigkeit des Komponisten zu kennzeichnen, der sich im Chorsatze sowohl, wie in der Behandlung der Solostimmen, des Orchesters und der Orgel als ein Meister erweist. Die Aufführung durch den ständigen und den freiwilligen Kirchenchor der Martin Luther-Gemeinde unter Kantor Römhild war ganz vorzüglich und machte den tiefsten Eindruck auf die zahlreiche Hörerschaft. Wie geringwertig erschien neben einem so ernsten und edlen Werk das Oratorium „Die Sündflut“ von Camille Saint-Saëns, das am vorhergegangenen Busstag in der Dreikönigskirche uns zum erstenmale vorgeführt wurde. Obwohl die Aufführung, zu der sich unter Albert Fuchs die Robert Schumannsche Singakademie und der Neustädter Chorgesangverein vereinigt hatten, im ganzen alles Lobes würdig war, erweckte das Werk doch nur in seinen beiden ersten Teilen einiges Interesse. Und auch hier wird man den Eindruck nicht los, dass man es mit einer etwas aufgeputzten Opernmusik zu thun habe, denn kirchliches Wesen im deutschen Sinn ist dieser sehr auf Äusserlichkeiten gerichteten Musik fremd. Keinen Augenblick soll gelehnet werden, dass sie im einzelnen viele schöne und wirksame Stellen enthält und oft in tonmalerischer Hinsicht bemerkenswert ist, aber es mangelt ihr der Hauch Bachschen Geistes, ohne den für uns nun einmal kirchliche Musik undenkbar ist. Im ersten Winterkonzert des Mozart-Vereins, dessen Programm noch der verewigte Alois Schmitt entworfen hatte, trat Richard Strauss als Komponist, Dirigent und Klavierbegleiter hervor. Er leitete zunächst sein Violinkonzert d-moll, eine sehr wertvolle Jugendarbeit, deren solistischen Teil Professor Hugo Heermann mit Meisterschaft ausführte und begleitete weiterhin am Flügel seine Gattin Frau Strauss de Ahna, die mit schönem Erfolge einige seiner Lieder sang. Das Künstlerpaar wurde lebhaft gefeiert. Im zweiten Philharmonischen Konzert bereitete das Publikum dem jungen Pianisten Waldemar Lütschg eine wohlverdiente, begeisterte Aufnahme, während Herr Bertram uns eine nicht unbedeutende Enttäuschung bereitete. Seine gesangskünstlerische Durchbildung erwies sich leider als so wenig vollendet, dass unser in diesem Punkte sehr verwöhntes Publikum selbst durch die Macht der riesenhaften Mittel des Sängers nicht für ihn dermassen zu begeistern war, wie es anderwärts der Fall gewesen ist.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: Das 2. Künstlerkonzert der Direktion M. Th. de Sauset gab die „Meininger Hofkapelle“. Brahms „Erste“ zeigte, dass Brahms niemand besser nachzuempfinden und zu dirigieren versteht, als Fritz Steinbach und kein Orchester die Brahms'schen Symphonien besser beherrscht, als das „Meininger“. Allgemeines Entzücken erregte Mendelssohns „Scherzo“ (Sommernachtstraum). Der Eiberfelder Lehrer-Gesangverein, der unter Dr. Haym sich zu unserem leistungsfähigsten Männerchor entwickelt hat, fesselte in einem Konzert durch den Vortrag des eigenartigen Reiterliedes von P. Cornelius und des von Othegraven reizend bearbeiteten schottischen Volksliedes „Jessie, die Blume der Au“. Charlotte Huhn trug mit ihrem pastosen Alt und echt künstlerischem Vortrag in Liedern von Schubert, Brahms,

Schumann und Strauss grossen Erfolg davon, nicht minder Grützmacher (Cöln), zweifellos einer der bedeutendsten Cellisten der Gegenwart. Im Busstagskonzert machten die klangschön und stimmungsvoll durchgeführten Gesänge von Frau Clementine Cahn-Poft neben virtuoson Orgel- und Cellovorträgen von Ewald Flockenhaus und Henry Son tiefen und ergreifenden Eindruck. Die dritte Mahler-Symphonie begegnete in dem 2. Abonnementskonzert der Konzert-Gesellschaft einer sehr getheilten Aufnahme. Die Ausführung durch das Orchester unter Dr. Hans Haym war eine phänomenale Leistung; das Alt-Solo wusste Frau Cahn-Poft zu einer wirkungsvollen Partie zu erheben. Hans Spies sang nicht kraft- und ausdrucksvoll genug, um Kompositionen wie „Herr Oluf“, Ballade von Hans Pfitzner, und „Nachtlied Zarathustras“ von Frederik Delius zu voller Wirkung zu bringen.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Zu einem recht interessanten Beethoven-Studium regte jüngst das hiesige „Museum“ in demjenigen seiner Sonntagskonzerte an, das dem grossen Meister ausschliesslich gewidmet war. Es liess die drei Leonoren-Ouverturen hinter einander spielen. Das grössere Publikum, das sich selten aus eigenem Antrieb den Genuss verschafft, ein Meisterwerk im Werden und Reifen zu beobachten und gewöhnlich nur nach der gültigsten Form von letzter Hand fragt, wurde hier über die stufenweise Entwicklung einer der herrlichsten Beethovenschöpfungen unterrichtet und besonders auch zu einer Würdigung der so bemerkenswerten zweiten Fassung der Ouverture herangezogen, die übrigens kurz vorher von Weingartner für sich allein aufgeführt worden war. In der Zusammenstellung auf dem Museumsprogramm nahm sich das Werk ungleich bedeutungsvoller aus; der in der ersten Fassung noch ungeahnte Organismus meldet sich leise an, und doppelt erhaben und feierlich schliesst dann die letzte, grosse C-dur-Ouvertüre ihre königliche Blüte auf. Wir möchten den ähnlichen instruktiven Programmgruppierungen sehr das Wort reden; der Vergleich ist ein unschätzbare Bildungsmittel und wirkt nach anderer Richtung lehrreich, beispielsweise in der Zusammenstellung verschiedener Liederkompositionen zu gleichem Text. Das erwähnte Konzert verschönte Professor H. Heermann durch den Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts. An den Freitagabenden wurde u. a. Tschaikowskys Orchesterphantasie zum „Sturm“ von Shakespeare trefflich gespielt und mässig warm aufgenommen. Ernst Kraus nahm sich als Solist im Konzertsaal entschieden nicht so vorteilhaft aus, wie auf der Bühne, dagegen bot das Auftreten Sapellnikows unverkümmerten Genuss. Sein Klavierspiel, das sich in Schumanns Konzert op. 54 und Schuberts Wanderer-Phantasie bewährte, scheint an vornehmer Diskretion noch zuzunehmen; das sparsame Umgehen mit dem Pedal ist ein auffälliger, mir recht sympathischer Zug. In die Berichtszeit fällt auch eine Aufführung von Händels „Judas Maccabäus“ durch den Cäcilienverein, der das Oratorium mit zuverlässigen Solisten (den Damen Rückbeil-Hiller und Pauline de Haan-Manifarges und den Herren Forchhammer und Max Büttner-Karlsruhe) und unter der Leitung von Professor Aug. Grütters, der nach längerem Kranksein wieder an die Spitze des Vereins getreten ist, zu brillanter Wiedergabe brachte und zwar nach dem Sinne Chrysanders, für den das Programm noch eine besondere Lanze einlegte. Ein Liederabend des Balladensängers Ludw. Strakosch bildete das hervorragendste Ereignis unter den jüngsten Privatkonzerten.

Hans Pfeilschmidt.

GRAZ: Aus der Fülle der Konzertprogramme, die die Winterstürme aufwirbelten, glaubte ich nur zwei für eine Revue grossen Stils aufheben zu sollen. So erwähne ich denn das grosse Doppelkonzert, das Ferd. Loewe mit dem Orchester des Wiener Konzertvereins veranstaltete, und das uns die Fünfte mit echt Beethovenschen Gewalten und Bruckners Romantische — ein Wald-Wunderwerk — in

plastischer Schönheit zu geniessen gab. Weder Blender noch akademischer Tiftler wirkte Loewe durch die Kraft eines echten Musikergemütes. Noch ein Wort über das Quartett Fitzner, das an 2 Abenden spielte und Borodins A-dur- wie Schuberts d-moll-Quartett zum Träumen schön vortrug. Wäre der Klang noch ein wenig entmaterialisierter, stünde Fitzner hors concurs da.

Dr. E. Decsey.

HALLE A. S.: An Konzerten war der November ausserordentlich reich: ihr Besuch aber liess fast immer zu wünschen übrig. Ernesto Consolo und Arthur Argiewicz stellten sich in einem eigenen Konzert unserm Publikum, ersterer als durchaus konzertreifer Pianist, letzterer als respektabler Geiger vor. — Gertrude Lucky veranstaltete mit Carl Klanert als Begleiter einen wohlgelungenen Liederabend. — Sehr gefeiert wurde Eugen d'Albert, der Beethoven, Chopin, Schubert, Liszt auf dem Programm hatte und uns seine weltbekannte Meisterschaft wieder bewundern liess. Im zweiten Winderstein-Konzert, das uns als hier unbekannt Liszts „Festklänge“ und Svendsens „Carneval in Paris“ brachte, wurde Carl Halir, der als Solist mit dem Beethoven-Konzert und mit der Bach-Chaconne glänzte, mit grossen Ehrungen bedacht. Die Hauptwerke in dem sehr schönen Konzert des Lehrer-Gesang-Vereins (Dir.: Prof. O. Reubke) waren Klughardts letztes Männerchorwerk: „Pilgergesang der Kreuzfahrer“, „Es liegt so abendstill der See“ von H. Goetz und die Cantate: „Deutscher Heerbann“ von F. v. Woysch. Kammersänger von Milde-Dessau und Konzertsänger Heydenbluth-Weimar wirkten solistisch mit und verdienten sich vielen Beifall. — Erbauung brachte vielen die von der Singakademie (Prof. Reubke) zur Feier des Totenfestes in der Marktkirche veranstaltete geistliche Musikaufführung, die u. a. Brahms' „Begräbnisgesang“, Mendelssohns „Verleih uns Frieden“ auf dem Programm hatte. Einen grossen Erfolg hatte das Konzert zu verzeichnen, das Richard Strauss mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester hier gab. Liszts „Hungaria“, Tschaiowskys „Der Woywode“ und die symphonische Phantasie „Aus Italien“ von Richard Strauss fanden zündende Wiedergabe. Der Komponist und Dirigent Strauss war Gegenstand herzlicher Ovationen.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Anton Foerster, bisher in Hamburg noch unbekannt, gab einen ersten Klavierabend. Er bewies seinen alten Freunden, dass er sich das intime musikalische Fühlen für poetische Musik und die lodernde Begeisterung frisch erhalten hat und sicherte sich auch hier sofort eine Schar von Anhängern, die er hoffentlich nicht zu lange auf einen zweiten Chopin-Liszt-Abend warten lässt. Im übrigen scheint unsere Stadt etwa konzertmüde zu sein: Die Solisten — die Schlaun unter ihnen meiden hier eigene Abende — musizieren vor halben Sälen, und nur die grossen Orchesterkonzerte finden ihr Publikum. „Doch sag' ich nicht, dass das ein Fehler sei.“

Heinrich Chevalley.

KÖLN: Während im zweiten Gürzenich-Konzert Fritz Steinbach die künstlerischen Gründe, die uns seine Gewinnung für unser Musikleben als ungemein wertvoll erscheinen lassen, speziell durch seine Vorführung von Tschaiowskys pathetischer Symphonie noch zu erweitern und zu präzisieren vermochte, war als Dirigent des dritten Konzerts Felix Mottl verpflichtet worden, der diejenigen hiesigen Musikfreunde, denen etwa sein „Nam und Art“ als Konzertleiter nicht genügend bekannt waren, alsbald mit Vertrauen, dann im Laufe des Abends mit mehr und mehr Genugthuung über sein Gastspiel am Gürzenich-Pult erfüllte. Von den ihm zur Verfügung stehenden Solisten dürfte Mottl nicht ganz befriedigt worden sein. Für die von ihm zum Konzertgebrauch bearbeitete Bachsche Kantate (No. 6) hätte man einen reiferen Tenoristen beschaffen sollen, als den Anfänger Herrn Gebhardt vom Stadttheater, und der Altistin Frau

Hövelmann wurden wir der manierten Dunkelfärbung ihrer Stimme wegen nicht froh, während der in Frankfurt engagierte Baritonist Breitenfeld das Rezitativ zwar recht sauber, aber ohne Empfindung sang. Stimmlich reichte dieser angenehme lyrische Sänger bei dem Liebesduett aus R. Strauss' „Feuersnot“ und in der Schlusscene aus der „Walküre“ nicht ganz aus, während ihn in beiden Nummern die ausgezeichnete Münchener Primadonna Berta Morena durch ihre sieghaft-temperamentvolle Singweise zu lebhafterem dramatischen Schwung mit fortriss. Reinen Genuss hätte Prof. Max Pauer aus Stuttgart mit Beethovens Klavierkonzert c-moll gewährt, wenn ihn nicht der Schiedmayersche Flügel einigermassen im Stich gelassen hätte. Mottl erreichte den Kulminationspunkt des Abends durch seine fesselnde Auslegung der Schubertschen Unvollendeten. — Der Kölner Männergesangverein gab zur Vermehrung seines noch schwachen Baufonds, aus dem ein eigenes Vereinshaus beschafft werden soll, ein leider nicht ganz wie wünschenswert besuchtes Konzert im Gürzenich, das einen in erster Linie den trefflichen Chorleistungen verdankten prächtigen Verlauf nahm. Drei von August von Othegraven für Männerchor gesetzte altdeutsche Volkslieder, die sich von den verschiedensten Standpunkten aus als sehr wertvolle Neubeiten erwiesen, fanden mit Recht begeisterte Aufnahme. Von den Solisten des Abends, der Violinist Frl. Jolivet und dem Tenoristen Vernon aus Newyork, hatten die meisten Konzertbesucher geglaubt, einiges mehr erwarten zu können, als sie boten. Jedenfalls haben beide des verstorbenen Wüllner Empfehlung nur bis zu gewissem Grade gerechtfertigt. — Eine Aufführung von Mendelssohns „Elias“, die Dr. Max Burkhardt in dem Verein „Kölner Singakademie“ leitete, vermochte, trotz aller Anstrengungen des eifrigen Dirigenten, nicht die wünschenswerte künstlerische Höhe zu behaupten. Ein dem Stil des Werkes recht fremd gegenüberstehendes Soldatenorchester, ein in seiner Zusammensetzung noch zu junger, in seinen einzelnen Teilen der Erfahrung entbehrender Chor, und dazu ein wenig glücklich gewähltes Solisten-Ensemble, mussten eine Summe von Elias-Faktoren ergeben, welche die aufgewendete Mühe unmöglich durch ein lohnendes Resultat krönen konnte. Solange die Kräfte nicht weiter reichen, sollte die Vereinsleitung sich weniger anspruchsvolle Aufgaben stellen.

Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Eine Sintflut von Konzerten herrschte hier im November. Aus der Fülle der Erscheinungen möchte ich den Abend des Brüsseler Schörg-Quartetts und die drei Konzerte Willy Burmesters unter pianistischer Mitwirkung von Mayer-Mahr hervorheben. Die hohe Meisterschaft, die Burmesters Spiel auszeichnet, sein wunderbarer, grosser Ton, sein männlicher, von jeder Sentimentalität freier Vortrag begeisterten die Hörer aufs Höchste. — Der Cäcilienverein brachte unter der gewissenhaften und stilkundigen Leitung von Fr. Rung den „Messias“ zur Aufführung. — Der Nestor unserer Vereine, der „Musikverein“ huldigte dem Gedächtnis seines einstigen berühmten Leiters Niels W. Gade durch Aufführung der Ossian-Ouvertüre und eines Werkchens „Der Strom“ (Mahomets Gesang), das so feinsinnig gedacht und gearbeitet ist, dass es bei guter Ausführung überall einen schönen, harmonischen Eindruck hinterlassen wird; zu Gades bedeutendsten Werken gehört es jedoch nicht. Zum Schluss des Konzerts kam hier zum erstenmal Bruckners Tedeum zur Aufführung, leider ohne nennenswerten Erfolg. Die Unzulänglichkeit der Solisten und die jeder Poesie baare Wiedergabe durch den Chor trugen hieran die Hauptschuld. — Die Königl. Kapelle unter Joh. Svendsen hatte sich an ihrem ersten Konzertabend die Sache sehr leicht gemacht. Nur Altbekanntes stand auf dem Programm: Brahms' Akademische Festouvertüre, Sibelius' phantastisch gefärbte, aber etwas musikleere Phantasie „Der Schwan von Tuonela“ und Gades 1. Symphonie, die

nur flott und kraftvoll heruntergespielt wurde, ohne den Ausschlag gebenden romantischen Zug des Werkes zu betonen. Als Solistin fungierte die schwedisch-finnische Sängerin Frau Ida Ekman, der es im Laufe des Abends gelang, sich die Sympathie der Zuhörer zu gewinnen.

Dr. William Behrend.

LEIPZIG: In den Orchesterkonzerten der letzten Zeit gab es nur eine einzige Novität: Felix Weingartners ziemlich aussichtslose Rückblicks-Symphonie in Es-dur, die an erster Stelle des siebenten Gewandhauskonzertes durch Herrn Prof. Nikisch und das Orchester meisterhaft wiedergegeben wurde. Ihr folgten im gleichen Konzert Klavier-vorträge der Frau Haasters-Zinkeisen aus Düsseldorf, die sich besonders mit der edelklaren Ausführung des Beethovenschen Es-dur-Konzertes reichen Beifall erspielte, und eine bedeutsame Reproduktion der Manfred-Ouvertüre von Schumann. Im dritten philharmonischen Konzert spielte zwischen wohl gelungenen Ausführungen von Mozarts „kleiner Nachtmusik“, Strauss' „Till Eulenspiegel“ und Haydns C-dur-Symphonie No. 7, Prof. Halir mit gewohnter Meisterschaft Beethovens Violin-Konzert und einige kleine Stücke, und das vierte Eulenburg-Konzert, in dem das Ehepaar Alexander und Lilli Petschnikoff mit vornehmen Geigenleistungen (a-moll-Konzert op. 54 von Arensky und d-moll-Konzert für 2 Violinen von Bach) excellierte und die Pariser Sängerin Mary Garnier mit wenig Erfolg debütierte, vermittelte die Bekanntschaft mit Max Pohle, dem angestammten Leiter der Chemnitzer städtischen Kapelle, der sich in der Wiedergabe der F-dur-Symphonie von Hermann Götz und in den sicheren Begleitungen der Violinkonzerte als ein feinsinniger und sehr gewandter Orchesterdirigent erweisen konnte. Zu einem sehr schönen Kunstereigniss wurde die am Busstag in der Thomaskirche vom Riedel-Verein unter Leitung von Dr. Göhler veranstaltete Aufführung der Händelschen „Debora“ (in Chrysanders Bearbeitung). Bei edlem Volliklange der wohleinstudierten Chöre und sehr ansprechender Besetzung der Hauptsolopartien (Debora: Fri. Rösing aus Hamburg; Barak: Frau Geller-Wolter aus Berlin; Abinoam: Hofopernsänger Plaschke aus Dresden) konnte das sehr schöne und selbst in seinen Arien ungewöhnlich warmherzige Werk Händels tiefe Eindrücke hervorrufen. Seines Ruhmes würdig erwies sich in einem eigenen Kirchenkonzert der von Prof. Schreck geschulte Thomanerchor, und herzlichsten Beifall erspielte sich das böhmische Streichquartett auch an seinem dritten Konzertabende, indem es die e-moll-Quartette von Smetana und von Beethoven — und zwischen diesen — mit Frau Ziese-Schickau aus Elbing als aner kennenswerte Interpretin des Klavierpartes — das A-dur-Quartett op. 26 von Brahms zur Aufführung brachte. Schliesslich erübrigt noch die Erwähnung einiger Solisten-Abende im Kaufhaussaale. Oscar Noë, der neue Gesangslehrer des hiesigen Kgl. Konservatoriums für Musik, der seinem an sich etwas schwächlichen Tenor alle Qualitäten einer vornehmen Vortragskunst einzuprägen verstanden hat, wurde an seinem ersten hiesigen Liederabende auf das herzlichste willkommen geheissen. Alfred Smolian debütierte sehr erfolgreich als feingestimmter, sympathisch wirkender Lieder- und Balladensänger, Kammersänger Theodor Bertram und dessen von früher her hier noch in bester Erinnerung stehende Gattin Frau Bertram-Moran-Olden fanden dankesfreudige Aufnahme für ihre Lieder- und Duett-Vorträge, und im Konzert der Herren Ernesto Consolo und Arthur Argiewicz interessierte vornehmlich das sehr vollkommene Klavierspiel des Erstgenannten.

Arthur Smolian.

MAGDEBURG: In unseren Symphoniekonzerten bekannte Werke und bekannte Namen. Unter letzteren Therese Behr und Henri Marteau im kaufmännischen Verein, der russische Pianist Sapellnikoff in der Harmonie — zu viel Klaviertitane und zu wenig Klavierpoet — in der Kasinogesellschaft das Windersteinorchester aus Leipzig, Thea von Redwitz, in den Stadttheaterkonzerten Busoni. Hier auch eine Novität „Junker

Übermut“ ein Orchesterscherz von Otto Naumann — viel mit Strauss, Don Quixote und Till Eulenspiegel gesegnet. An geistlicher Musik erklang in der St. Johanniskirche vom Reblingschen Kirchengesangsverein das „Deutsche Requiem“ von Brahms, im Stadttheater das Requiem von Verdi; zwei Werke mit ähnlichem Gedankengang und doch wie verschieden in ihrer Art. Fast so unähnlich wie ein deutscher Friedhof, in dem unsere Toten ihre letzte Ruhe finden, und eine campo santo im sonnigen Süden.

Max Hasse.

MAINZ: Die Symphonie-Konzerte unter Emil Steinbachs Leitung brachten an Solisten: Frau Schumann-Heink, Frau Clotilde Kleeberg, das Ehepaar Kwast Hodapp, die Herren Hugo Becker und Alfred Stauffer. Das hiesige Konzertpublikum, das sich bis jetzt recht kühl gegen die moderne Tonmalerei verhielt, nahm den „Don Juan“ von Rich. Strauss mit lebhaftem Applaus auf. Starkes Interesse weckte die von Scheidemantel (nach dem Manuskript) zum Vortrag gebrachte Novität: „Wunsch“ von Waldemar von Baussnern. Die vornehmen Kammermusikabende der Liedertafel gelangten bis jetzt durch Künstler unserer Nachbarstadt Frankfurt zur Ausführung. Das Quartett der Herren Prof. Heermann, Rebner, Bassermann, Becker, dem sich der Kölner Prof. Franke (Orgel) anschloss, eröffnete die Vereins-Konzerte. In dem zweiten wirkten Kapellmeister Dr. Rottenberg (Klavier), der Baritonist Breitenfeld unter lebhaftem Beifall mit.

J. Lippmann.

MÜNCHEN: Im fünften Kaimkonzert brachte Weingartner als Neuheit die symphonische Dichtung „Le printemps“ von Glazounow. Von diesem Russen ist die Es-dur-Symphonie in Deutschland bekannt geworden, ein Werk, das in allen Fasern den Eklektiker und seine slavische Herkunft eigentlich nur in der ungenierten Messingbehandlung an den Tag legt. Die neue Tondichtung hat augenscheinlich mehr von den vielen Mängeln als den an sich schon geringen Vorzügen der Symphonie. Wer in ihr etwa Eichendorffsche Poesie erhofft, der mag sich auf einen tüchtigen Ärger gefasst machen. „Frühling“, — schon das Wort erweckt in jeder empfänglichen Seele gespannte Empfindungen und die Vorstellung unvergesslich-schöner Landschaftsbilder. In diesem Tongemälde aber ist davon mit dem besten Willen nichts zu entdecken. Der Eklektiker Glazounow wird zum Causeur: er plauscht und plauscht nicht einmal mit Geschmack. Die Form entbehrt der klaren Umrisse, die Tönung der Logik, die Stimmung des Reizes. Es mangelt ihm wohl nicht am Können, aber an Selbstzucht. Er kommt mir vor, wie der Maldilettant, der die Palette in der Hand schon drauflospinselt, noch ehe er den Entwurf mit der Kohle begonnen. Wie Weingartner solchen schwächeren Novitäten mit aller Liebe nach- und aufhilft, das ist genugsam bekannt; er hat auch dieses russische Frühlingserwachen wenigstens — und das will etwas heissen — vor dem Flasko bewahrt. Am gleichen Abend brachte der feinsinnige Dirigent auch die Berliozsche Vehmrichter-Ouvertüre zur Aufführung. Man kann sich schwer einen grösseren Gegensatz denken — den realistischen Russen und Berlioz, den Phantasten. Die Ouvertüre ist allerdings ein Jugendwerk mit seinen Schwächen, zu denen noch die bösen Einflüsterungen der Rossini-Meyerbeerschen Oper kommen, aber trotzdem hat es Verve, Leben, Physiognomie. Man braucht das triviale Gegen thema durchaus nicht edel zu finden, wenn man in diesem weitschweifigen und doch so keck hingeworfenen Tonstück schon den grossen Charakterzeichner Berlioz zu wittern glaubt. Die musikalischen Akademien des kgl. Hoforchesters haben bisher fast streng in befahrenen Geleisen sich bewegt. Novitäten gab es noch keine. Aber das zweite Konzert brachte unter Zumppe zwei vornehme Bekannte, Schumanns Es-dur-Symphonie und die Tondichtung „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss. Ihre Wiedergabe war so interessant, wie ihr Kontrast.

Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Die „Philharmonische Gesellschaft“ eröffnete das erste Konzert der 61. Saison unter ihrem neuen Dirigenten Walter Damrosch mit Tschaikowskys fünfter Symphonie in e-moll, deren letzter Satz leider nicht auf der imposanten Höhe des ersten steht. Ein „Symphonisches Präludium“ in Es-dur, op. 8 No. 1 von R. Cactani, die Novität des Programms besteht nur aus Reminiscenzen längst anerkannter Werke und darf keinen Anspruch auf nähere Besprechung erheben. Als Solist trat Anton van Rooy mit der „Heiling-Arie“ und „Wotans Abschied“ auf. Seine robuste, nicht genügend geschulte Stimme wie seine Vortragsart enttäuschten mich einigermaßen. Walter Damrosch bewährte sich von neuem als gewissenhafter und gediegener Dirigent. Von den vielen Virtuosen sei Raoul Pugno zuerst genannt. Er verfügt in souveräner Weise über alle technischen Hilfsmittel. Seine durchaus subjektive Interpretation ist immer fesselnd. Den Haupterfolg errang der Künstler mit Griegs Klavier-Konzert. Fr. Helen Henschel, Tochter von Georg und Lillian Henschel, gab ein Recital in Mendelssohn Hall; sie trat als Sängerin und Violinistin auf und zeigte sich auch in einer Begleitung für eine Kollegin als treffliche Pianistin. Die Stimme der noch sehr jungen Künstlerin ist weder angenehm noch gross, doch wird man durch den musikalischen Ausdruck und das ungewöhnliche Talent so sehr angezogen, dass sich die Defekte leicht übersehen lassen. Die Aussprache und die Deklamation sind vollendet. Das Naive gelingt Fr. Henschel am besten. Als talentierte Geigerin zeigte sie sich in Gemeinschaft mit Fr. Winifred Smith in zwei Sätzen aus dem Doppel-Konzert von Bach. Weniger Gutes lässt sich der Sängerin Fr. Mary Münchhoff nachsagen. Sie singt mit hübscher, aber kleiner Stimme meist ohne jegliches Verständnis und ausserdem oft unrein. Frederic Lamond ist vorläufig nur als Beethoven-Spieler aufgetreten. In seinem ersten Recital spielte er fünf Sonaten! Dass der grösste Teil des Publikums bis zum Schluss ausharrte, zeugt für seine Künstlerschaft. Die Cellistin Elsa Ruegger spielte ein Konzert von J. de Swert mit brillanter Technik und verständiger Phrasierung. Sie ist zweifellos die beste weibliche Cellistin. Die bei derselben Gelegenheit aufgeführte Ouvertüre „Liebesfrühling“ von Georg Schumann hält in ihrem Verlauf nicht, was sie anfangs verspricht. Wiedergegeben wurde das Werk ausgezeichnet unter Direktion von Julius Lorenz. Einen recht guten Eindruck hinterliess der Bassist Herbert Witherspoon, der eine vorzüglich geschulte Stimme von angenehmem Timbre besitzt. Bedeutendes Aufsehen erregte der Dirigent Rudolph Bullerjahn aus Russland, der hier ein von der Sängerin Alma Webster Powell und dem Komponisten und Pianisten Eugenio de Pirani veranstaltetes Konzert leitete. Bullerjahn ist ein Dirigent, den man getrost den Ersten seines Faches an die Seite stellen kann. Seine ruhige und zielbewusste Art zu dirigieren, die feinen Schattierungen, die er dem Orchester abzwingt, sein phänomenales Gedächtnis und die echt künstlerische Auffassung imponierten im höchsten Grade. Der Vortrag von Tschaikowskys Ouvertüre „Romeo und Julie“ war eine Meisterleistung. Frau Webster Powell hat zwar eine äusserst umfangreiche und wohlklingende, aber zu ungleichmässig ausgebildete Stimme. Sie singt dazu recht unrein und vollkommen ausdruckslos. Pirani konnte weder als Pianist noch als Komponist auch nur einigermaßen genügen. Im „Tonkünstler-Verein“ gelangte ein neues Klavier-Quartett von Louis Victor Saar, unter Mitwirkung des Komponisten, zu sehr erfolgreicher Aufführung. Die bei derselben Gelegenheit von den Herren Alex. Rihm und Leo Schulz gespielte Cello-Sonate von L. Thuille (d-moll, op. 22) erwies sich als nicht gerade bedeutend. Im „Liederkrantz“ nahmen die Kammermusik-Konzerte unter der Führung von Richard Arnold, dem Konzertmeister der Philharmonie, einen sehr erfreulichen Anfang. Im ersten Konzert wurde ein Quartett von Schumann, die „Sommerfahrt-Suite“ von H. Zöllner und ein Streich-Quintett von Rubinstein mit trefflichem Gelingen vorgetragen. Arthur Laser.

NÜRNBERG: Unser Philharmonisches Orchester unter der Leitung Wilhelm Bruchs hat ausser in einem eigenen Abonnementskonzert in zwei Konzerten des Philharmonischen Vereins und in einem Museumskonzert gespielt: Mozarts Es-dur-Symphonie, Dvořáks Aus der neuen Welt und Schumanns Frühlingsymphonie (B-dur). Die beiden erstgenannten wirken sehr gut, ja prachtvoll, die letztere sehr oberflächlich und leichtsinnig. Herr Bruch kann was leisten, wenn er will; leider scheint er nicht immer zu wollen. Dann muss eben die Kritik an die künstlerische Verpflichtung eines Kapellleiters energisch erinnern. Neu war dem Publikum das Vorspiel zum III. Akt von Schillings Pfeiffertag; dieses hervorragende Stück moderner Kunst wurde glänzend herausgebracht. Felix Weingartner bringt uns mit dem Kaimorchester einen Beethovenzyklus: bisher die ersten fünf Symphonieen und die zweite Leonorenouvertüre. Auch Weingartner ist nicht immer gleich gross; auch er bedarf des Anreizes einer grossen Aufgabe und so waren die Eroica und die Fünfte Leistungen, denen gegenüber sie anderen Symphonieen nicht bloss inhaltlich abfielen. Übrigens ist das Auswendig-Dirigieren ein Fehler; es wäre Zeit, diese eitle Mode wieder verschwinden zu lassen. Verfolgt man den Gedächtnis-Künstler mit der Partitur, so wird man unschwer eine ganze Reihe von dynamischen Vorschriften entdecken, die auch durch das feinste Sieb des Gedächtnisses unbemerkt entschlüpft sind. Der Dirigent soll seine ganzen seelischen und geistigen Kräfte auf das neu zu schaffende Werk konzentrieren; die Anstrengung des Gedächtnisses aber absorbiert sicher einen Teil der geistigen Arbeit. Edouard Risler und Lula Gmeiner bereiteten uns einen genussreichen Abend; der Pariser Pianist als Begleiter war von verblüffender Wirkung. Olive Fremstadt aus München hat mit ihrer vornehmen Art und ihrer glatten Stimme einen berechtigten Erfolg errungen. Ähnlich auch Fräulein Johanna Dietz aus Frankfurt. Unser Verein für klassischen Chorgesang endlich hat unter der Leitung Hans Dorners Mozarts c-moll-Messe zu singen unternommen. Leider mit nur kargem künstlerischen Erfolg; Chor, Orchester und Dirigent schienen mit der kirchlichen Sprache Mozarts und mit dem katholischen Ritus überhaupt wenig vertraut geworden zu sein.

Dr. Flatau.

PARIS: Das interessanteste Ereignis der musikalischen Saison ist bisher der von Colonne unternommene Versuch gewesen, die Symphonieen von Brahms bei uns einzuführen. Unser Publikum kannte nur die erste Symphonie; die drei übrigen sind bei uns noch nie zur Aufführung gelangt. Der Versuch ist, aufrichtig gestanden, nicht von Erfolg begleitet gewesen. Die Kritik hat die vier, in ihrer Zeitfolge vorgeführten Symphonieen fast ausnahmslos abgelehnt, zum Teil in masslos schroffer Form, und das Publikum hat den Werken nur eine laue, mitunter sogar unfreundliche Aufnahme angedeihen lassen. Die Gründe dieser Haltung, die so sehr von der Wertschätzung abweichen, deren Brahms sich als Symphoniker im nahen England zu erfreuen hat, liegen für den Ortskundigen zu Tage. Eines ungleich grösseren Erfolges darf Chevillard sich rühmen, der die vier Symphonieen Schumanns ebenfalls in ihrer Zeitfolge zu Gehör brachte. Dass er durch die Opuszahl sich täuschen liess und die Symphonie in d-moll (op. 120) als vermeintlich letzte vorführte, während sie in Wirklichkeit die zweite ist und in ihrer ursprünglichen Instrumentierung schon 1842 im Gewandhaus zu Gehör kam, war eine leicht zu vermeidende Irreführung des Publikums. In vortrefflicher Wiedergabe erzielten Schumanns Symphonieen allesamt eine glänzende Aufnahme. Nun hat die Vorführung der Symphonieen Beethovens begonnen. Auch einer bei uns ganz unbekanntem Solistin sei gedacht: der Frau Bloomfield-Zeisler, die das Klavierkonzert in c-moll von Saint-Saëns, eines der erfreulichsten Werke des Altmeisters, ganz vortrefflich wiedergab. Ihr Auftreten gab Anlass zu einer kleinen Demonstration, von der niemand sagen kann, wem sie galt: dem Tondichter, der sich mit den zünftigen

Theatermusikern überworfen hat, oder Chevillard, der einen ausländischen Flügel auf das Podium hatte stellen lassen. Doch steht fest, dass die amerikanische Pianistin, die nach dem Monolog des Klaviers im Andante des ersten Satzes mit Beifall überschüttet wurde, nicht den Gegenstand der durch die polizeiliche Ausweisung eines Ruhestörers rasch unterdrückten Demonstration gebildet hatte. Die Neue philharmonische Gesellschaft setzt auch in diesem Jahr ihre erfreuliche Thätigkeit mit vornehmen Programmen in künstlerisch tadelloser Durchführung fort. In dem bisher letzten Konzert liess sich eine treffliche Liedersängerin, Frl. Therese Behr hören. Sie hatte sich grossen Beifalls zu erfreuen, namentlich nach Schumanns „Nussbaum“ und nach der herrlichen „Sapphischen Ode“ von Brahms.

Dr. O. Berggruen.

PRAG: Der deutsche Zweig unseres Konzertlebens gipfelte wieder in einem philharmonischen Konzert unter Leo Blech, das neben der Jupitersymphonie Mozarts und der Romasuite Bizets zwei der von Liszt bearbeiteten Schubertschen Reitermärsche brachte. Warum diese zündenden, in musikalischer Lebenskraft blühenden Stücke nicht öfter auf den Konzertprogrammen erscheinen, ist mir rätselhaft. Emil Sauer spielte sein zweites Konzert, das einen durchaus günstigen Eindruck machte und um ein Haar auf der Stelle wiederholt worden wäre. Ich finde die thematischen Einfälle sehr hübsch, die Arbeit nobel und klangvoll und das virtuose Element wirklich künstlerisch in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Neben dem verknöcherten Kammermusikverein, der sein Publikum nach 25 Jahren noch so schlecht erzogen hat, dass es vor Beethoven oft scharenweis die Flucht ergreift, hat sich ein „Prager Trio“ (bestehend aus den Herren Bardas, Frankenbusch, Junek) zusammengethan, dessen erstes Debut bereits erfolgreich ablief. Eine schlechte Sängerin mit gutem Programm, Fr. Boudemont-Redtitz lehrte uns zwei schöne Lieder von Schillings „Wie wundersam“ und „Aus den Nibelungen“ kennen. — Im Mittelpunkt des czechischen Musiklebens steht natürlich das unvergleichliche „Böhmische Quartett“, das in diesen Tagen unter ungeheuren Beifallsstürmen das Jubiläum seines 10jährigen Bestandes feiern konnte. Diesem Musterensemble, um das wir unsere slavischen Landsleute mit Recht beneiden, ist die „Böhmische Philharmonie“, besonders nach ihrer letzten finanziellen Krise noch lange nicht ebenbürtig, obzwar sich Oskar Nedbal jetzt mit Energie an ihre Spitze gestellt hat und „zu neuen Thaten“ rüstet. Dr. R. Batka.

RIGA: Orchesterkonzerte? Fehlgeschossen. So weit sind wird noch lange nicht. Mit dem täglichen Brot unserer Konzertsaison versorgen uns nach wie vor die Solisten. Lieder- und Klavierabende in Hülle und Fülle, von Künstlern, die es wirklich sind und solchen, die es werden wollen. Halten wir uns an die ersteren: da erschien Meister d'Albert, der prächtige Beethovenspieler mit einem interessanten Programm, Sliwinsky, der feinsinnige Interpret Chopinscher Tondichtungen, Baronin Wolf, geb. Alice Barbi, gefeiert wie immer und endlich Frau Lula Mysz-Gmeiner, die in Gemeinschaft ihres ausgezeichneten Begleiters am Klavier Ed. Behm die Herzen der Rigenser im Sturm erobert hat und von einem Konzertsaal in den anderen wandert, wo mit dem Eintritt in die Garderoben schon der Kampf ums Dasein beginnt. Carl Waack.

ROTTERDAM: Konzert des Gemischten Gesangvereines von „Toonkunst“. Haydns „Schöpfung“ hat seine alte Anziehungskraft noch nicht verloren, das bewies der überfüllte Saal und die Wiederholung des Konzerts, die sich als notwendig erwies. P. A. H. Verhey, der ausgezeichnete Leiter des Konzerts, hatte das Werk ganz vortrefflich vorbereitet. Die Chöre waren sehr gut und entwickelten einen noblen Ton. Wäre auch die Tenorsolopartie in besseren Händen gewesen, man könnte diese Ausführung wohl tadellos nennen. Leider besitzt R. von Zur Mühlen nicht mehr die ausreichenden Mittel für den Uriel. Dagegen waren Frau Oldeboom und Herr

G. Zalsman ausgezeichnet. — Konzert des Gemischten Gesangvereines: „Gemengd Koor“, Dirigent: Georg Ryken. Zum ersten Mal hörte ich das „Pergolese“ von Jan Ryken: Geibels Gedicht, das dem Komponisten so reichlich Gelegenheit giebt, sein Talent zu entfalten, ist nicht in allen seinen Teilen vom Tonsetzer verstanden worden. Sind einzelne Teile, besonders „Stabat mater dolorosa“ als sehr glücklich zu bezeichnen, so treffen wir doch auch Stellen an, in denen der Komponist nicht im Charakter des Gedichtes bleibt, z. B. im „Virgo“. Schumanns „Paradies und Peri“ konnte das Publikum auch nicht erwärmen. Lag das an der Wahl des Werkes, oder an der Wahl der Solisten, oder an beiden zugleich: das Publikum war den ganzen Abend kühl bis ans Herz hinan.

Otto Wernicke.

SCHWERIN: Das erste und zweite Abonnementskonzert der Hofkapelle unter Prill brachte je einen hervorragenden Solisten: Prof. Karl Prill aus Wien, der Beethovens Violinkonzert mit sehr schönem Ton und grosser Sauberkeit spielte; hinsichtlich der Wärme des Vortrages waren die Meinungen geteilt; ferner den eminenten Klaviervirtuosen Ernest Scheffing aus Paris, der Liszts Es-dur-Konzert mit höchster Bravour vortrug und ungewöhnlichen Beifall erntete. An Orchesterstücken gab es: „Elegie“ für Streichorchester von Alois Schmitt (zum Andenken an dessen plötzlichen Tod), Ouvertüre zu „Anacreon“ von Cherubini, Charfreitagszauber aus „Parsifal“ und die D-dur-Symphonie von Beethoven. Am zweiten Abend (zum erstenmale): Symphonie fantastique von Berlioz und die Euryanthen-Ouvertüre. Erster Kammermusikabend im Hoftheater. Trio G-dur (Prill, Alfr. Meyer, Lang); Quartett A-moll op. 41, No. 1 von Schumann. Gesangsvorträge der königl. sächs. Hofopernsängerin Frl. Charlotte Huhn, die mit schöner Stimme und grosser Wärme eine Reihe deutscher Lieder zu Gehör brachte.

Friedr. von Wickede.

ZÜRICH: Auch das eifrigste Bemühen, Sichtung in die gegenwärtige Konzertflu zu bringen, ist aussichtslos. Lassen wir sie erst vorüberrauschen, so lange der Beutel und die Nerven es aushalten und schicken uns einstweilen in die Erhöhung auf ein Piedestal der Aufnahmefähigkeit, das so arg kontrastiert mit der notorischen Nüchternheit der Züricher und den potenzierten Jammerrufen über Defizit im Haus, in Stadt und Staat. Freilich: Alles für die Musik! war von je der Schlachtruf, wenn es galt, den Künsten beizuspringen. So kam es denn, dass Reisenauer, Risler und wer sonst noch mit Behagen auf ihre Hörschaft blicken durften. Nein, ohne Scherz, bei 150 000 Einwohnern mit grossem Prozentsatz Unvermögender für Sarasate und Reisenauer nebst einem kleineren Konzert Säle zu füllen, das muss Zürich wohl Respekt verleihen. Übrigens wird der grosse Geiger nicht bloss sichtlich alt, die Technik hat etwas Abgemessenes, das Spiel etwas Temperamentloses und die Kollegin Frau Marx, die um so flotter die Tasten bearbeitet, ist eine höchst wertvolle Ergänzung für den grauen „Reiseonkel“. Der Kern und Mittelpunkt unserer regulären musikalischen Veranstaltungen: die Abonnementskonzerte im grossen Tonhallsaal, förderten durch Auftreten der Schwester unseres hiesigen Pianisten Freund und der Geigerin Hochmann, sowie durch Vorführung einer Symphonie von Huber und eines Chorwerks des jungen, begabten Andreä, Nachfolger Hegars, in der Direktion des gemischten Chores, letzteres an einem besonderen Abend, die einheimischen Produkte. Allein der Stern der bisherigen Saison bleibt der Pianist Reisenauer, dessen zweites Konzert von Liszt und Schuberts Wanderer-Phantasie durch die Verbrüderung von technischer Vollkommenheit mit Gemütsiefe und feinem musikalischen Geschmack die höchste Begeisterung entfachte, deren man in Limmaten fähig ist.

W. Niedermann.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



- Über den Ungedruckten Bolero a solo Beethovens sei auf die Studie Kalischers in diesem Heft verwiesen.
- Der Jugendbrief Richard Wagners bedarf nur noch der Notiz, dass unsere Reproduktion ein wenig kleiner ist als das in der Mainzer Stadtbibliothek befindliche Original.
- Das Drake-Menzelsche Beethovenmonument, das in der „Musik“ veröffentlicht zu dürfen wir der besonderen Geneigtheit der berühmten kleinen Excellenz verdanken, ist nach der im Berliner Kupferstichkabinett vorhandenen Original lithographie Menzels in erheblicher Verkleinerung durch den bekannten Amateurphotographen Georg Partenheimer für uns aufgenommen worden.
- Von Beethoven-Porträts fügen wir folgende fünf an: Zunächst das vortreffliche nach Letronne. Wir bringen dieses Blatt hauptsächlich darum, weil uns ein wunderbarer Abzug der Originallithographie vor der Schrift vorlag. Diese Gelegenheit wollten wir nicht ungenützt vorübergehen lassen. Die Vorlage trägt den Vermerk: „Dessiné au Crayon par Louis Letronne et gravé par Blas. Höfel 1814.“
- Beethoven „in seinem 28. Jahre gemalt“ ist die Signatur auf der Vorlage, die unserem nächstfolgenden Blatt zu Grunde gelegt wurde. Das Originalgemälde befindet sich im Besitz der Familie van Beethovens — so lautet ein weiterer Vermerk auf der schönen Lithographie Kriehubers (aus dem Jahre 1865).
- Das Beethoven-Bildnis des Hauses Brunswick stammt — der Maler ist unbekannt — aus den Jahren 1803 oder 1804. Das Gemälde soll aus dem Besitz Beethovens in die Hände der Familie Brunswick übergegangen sein und gehört heute einem Grafen Geza Brunswick in Ungarn. Das Bildnis stellt den damals 33jährigen Meister nahezu in Lebensgrösse dar. Unsere Wiedergabe wurde nach einem Holzschnitt gefertigt.
- Das folgende Bild Beethovens ist die Wiedergabe eines Gemäldes von J. W. Mähler aus dem Jahre 1814 oder 1815. Das Original befindet sich im Konservatorium zu Wien.
- Aus derselben Zeit stammt das Porträt Beethovens, das Ch. Heckel nach der Natur gemalt hat. Es erschien in lithographischer Wiedergabe durch A. Hatzfeld als No. 28 der Porträtsammlung bei C. F. Heckel in Mannheim.
- Die klassische Beethovenbüste ist eine Arbeit von Anton Dietrich; auch dieses Werk wurde von Kriehuber lithographiert.
- Von Lyser rührt, wie allgemein bekannt, die famose Karikatur des schreitenden Beethoven her. Uns fielen zwei mehrfarbige Entwürfe, Erinnerungsblätter an Beethoven betitelt, aus dem Jahre 1845 in die Hände, die in Anschauung und Darstellung von bemerkenswerter Naivität sind. Immerhin bleibt es interessant, diese Blätter, die heute nur noch Kuriositätswert beanspruchen können, zu besitzen, stammen sie doch von einem Mann, der den Meister gut gekannt hat.
- Ein Interieur schliesst sich an, dem wir die Bezeichnung Beethovens Arbeitszimmer geben mussten, da die Vorlage nur die karge Notiz „Hoebler del.“ enthielt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um ein Phantasiebild, das wir wegen seines Stimmungsreizes unsern Lesern nicht vorenthalten wollten. Offenbar ist der durch das geöffnete Fenster sichtbare Turm der Wiener Stephansdom. Wir stützen unsere Vermutung, dass es sich um einen Wohnraum Beethovens handelt, darauf, dass der hier abgebildete Flügel mit dem letzten Instrument des Meisters, einem

Flügel von Broadwood in London, unverkennbare Ähnlichkeit aufweist. Doch wollen wir jedem dankbar sein, der uns nähere Auskunft über das gewiss seltene Blatt geben könnte.

Die Enthüllung des Beethovenmonuments von Hähnel in Bonn am 12. August 1845 wird in beifolgendem Blatt, das nach einer vermutlich zeitgenössischen xylographischen Darstellung reproduziert wurde, zwar etwas altfränkisch, doch immerhin anschaulich vergegenwärtigt.

Mit einer Karikatur, die sich insofern auf Beethoven bezieht, als, wie die Notenzeile angiebt, von den hier abgebildeten „Musikern des Gewandhaus-Orchesters“ die berühmte Stretta aus der grossen Leonoren-Ouvertüre unter Führung ihres Kapellmeisters Julius Rietz, der am 28. Dezember vor 90 Jahren geboren ist, probiert werden soll, sei die Reihe der Beilagen beschlossen. Diese Karikatur zeichnete der Cellist C. Reimers, der sich vielfach auf dem heiteren Gebiet der Karikierung ausübender Musiker bethätigt hat. — (Die grösste Zahl der hier wiedergegebenen Beethovenbilder stammt aus einer reichen Sammlung des Kunsthändlers H. Vos in Essen.)

Nachzutragen ist noch, dass durch ein Versehen die Anmerkung zu der letzten Porträtbeigabe des fünften Heftes ausgefallen ist. Der dargestellte Künstler ist Dr. Leopold Damrosch, dessen Bild wir aus dem Grunde noch einmal zu bringen Veranlassung nahmen, weil die diesmal zur Vorlage benutzte Photographie von grösster Seltenheit ist und den geistvollen Künstlerkopf Damroschs in überaus charakteristischer Weise heraushebt.



Medaille von E. Gatteaux

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripts, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
 Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Ein unbekannter
BOLERO A SOLO

für Clavier, Violine, Violoncello e Voce

von

BEETHOVEN

Herausgegeben nach dem Manuscript (Copie),
in der Königlichen Bibliothek zu Berlin
(Schindlers Beethoven - Nachlass) von
Dr. Alfr. Chr. Kalischer.



II. 6.

Das Recht zum Arrangement behält sich der Herausgeber vor.

Bolero a solo N° 1.

L. van Beethoven.

Voce.

Violino.

Violoncello.

Pianoforte.

[la] etc. %

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "[la] etc." and a repeat sign. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

The second system of music consists of three staves. The top staff continues the vocal line with various note values and rests. The middle and bottom staves provide piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

The third system of music consists of three staves. The top staff features a vocal line with a sixteenth-note pattern. The middle and bottom staves are piano accompaniment, including a section with a sixteenth-note accompaniment in the bass line. The key signature and time signature are maintained.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff has a vocal line with a steady eighth-note pattern. The middle and bottom staves are piano accompaniment, primarily consisting of chords and simple rhythmic patterns. The key signature and time signature are consistent throughout the page.

*1. Manuscript hat hier irrtümlich: e

First system of musical notation, consisting of two grand staves (treble and bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a steady accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, consisting of two grand staves. A bracketed annotation "[e?]" is present in the bass staff of the first measure. The notation continues with intricate melodic lines and accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two grand staves. The first measure of the top staff contains the annotation "[#?] Schluss." with a double bar line. The system concludes with a double bar line and a bracketed annotation "[?]" in the bass staff.

Leipzig den 6^{ten} August, 1837.

Hr. Hoffmann

Wieder sehr gefälligst erwidere bei Ihrer Anwesenheit in Leipzig während voriger
Herbstes mein ganzsündiges Ausrufen über letzten Hoffmann'schen Versuch No. 9,
mit welcher Meinung ganz allgemein zu sein, mit dem Bedauern, wegen des Andauernden Maß-
schaffens, das ich nicht schriftlich abzugeben. Da es nun länger als ein Viertel Jahr ist,
so ist es wohl ein Anzeichen davon, so bin ich der Meinung, dass Hoffmann's Versuch
nicht bedauernd erwidert, und somit auch ich nicht, sondern abgelehnt.

Hr. Hoffmann. wird es demnach für möglich halten, wenn ich für die Leipziger
auf dem ich nichtig ist, an die sich befindet nach dem was von dem Leipziger
Hoffmann'schen Versuch ist, für den Namen Leipziger also Leipziger fordert, die
sich der Abgabe dieser nichtigen Arbeit zugesetzt einbringen wird. Nur Antwort und
möglichst im baldigen Abschlusse der Hoffmann'schen nichtig Hr. Hoffmann. und so dringen
bei Hoffmann, je früher die Zeit meines Abreise nach hier vorübergeht, desto ich desto
baldiger Abschlusse der Hoffmann'schen nichtig ist. — Zu die Hoffmann'schen nichtig alle
Hoffmann'schen nichtig ist, so will ich

Hr. Hoffmann.

Ergebenster Diener
Richard Wagner.

meine Absicht ist, nicht die nicht
so sehr von dem Manuskript
nichtig ist, im Hoffmann'schen
alle Hoffmann'schen Hoffmann'schen.



JUGENDBRIEF WAGNERS AN DAS
VERLAGSHAUS SCHOTT IN MAINZ

First system of musical notation, consisting of two grand staves (treble and bass clef). The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two grand staves. It continues the piece with similar rhythmic complexity. A bracketed annotation "[e?]" is present in the bass staff of the second measure.

Third system of musical notation, consisting of two grand staves. It concludes the piece. A double bar line is followed by a section marked with a double bar line and a percent sign "%". The word "Schluss." is written above the staff. A final double bar line and percent sign are at the end of the system.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity. A bracketed question mark "[e?]" is present in the lower staff of the second measure.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a double bar line. A bracketed question mark "[%?]" is present in the upper staff of the second measure, and the word "Schluss." is written in the upper staff of the third measure.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a double bar line. A bracketed question mark "[?]" is present in the lower staff of the fourth measure.



BEETHOVENDENKMAL VON F. DRAKE
Nach einer Lithographie von Adolph v. Menzel



II. 6



DAS BEETHOVEN-BILDNIS DES HAUSES BRUNSWICK





BEETHOVEN ◦ NACH LETRONNE



II. 6



II. 6

BEETHOVEN IM 28. JAHRE ○ ○
Nach einer Lithographie von Kriehuber

Digitized by Google



II. 6

BEETHOVEN o NACH J. W. MÄHLER





II. 6

BEETHOVEN ◦ NACH EINEM GE-
MÄLDE VON CH HECKEL (1815)



BEETHOVENBÜSTE VON ANTON DIETRICH

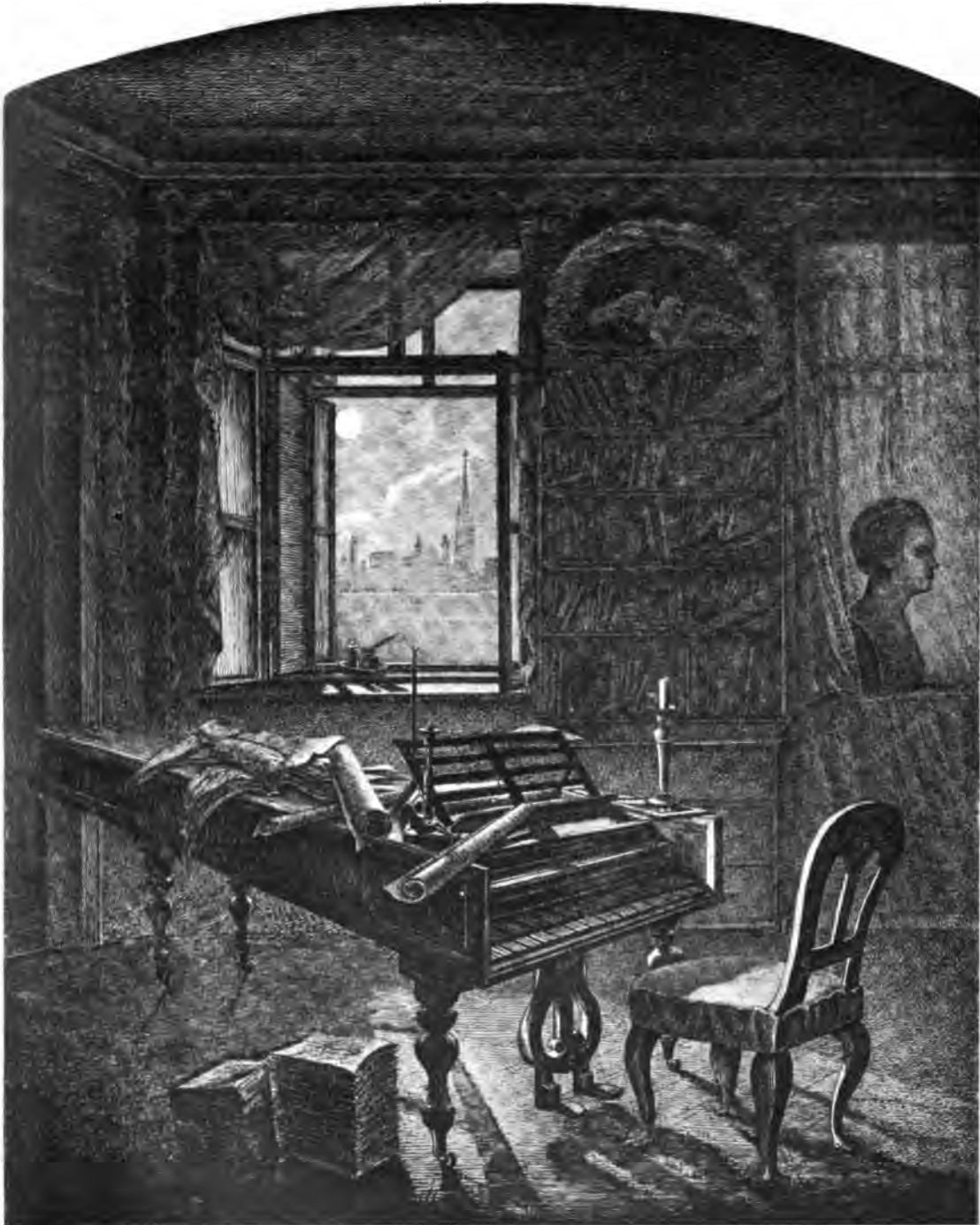
Lith. von Kriehuber



II. 6

•





BEETHOVENS ARBEITSZIMMER

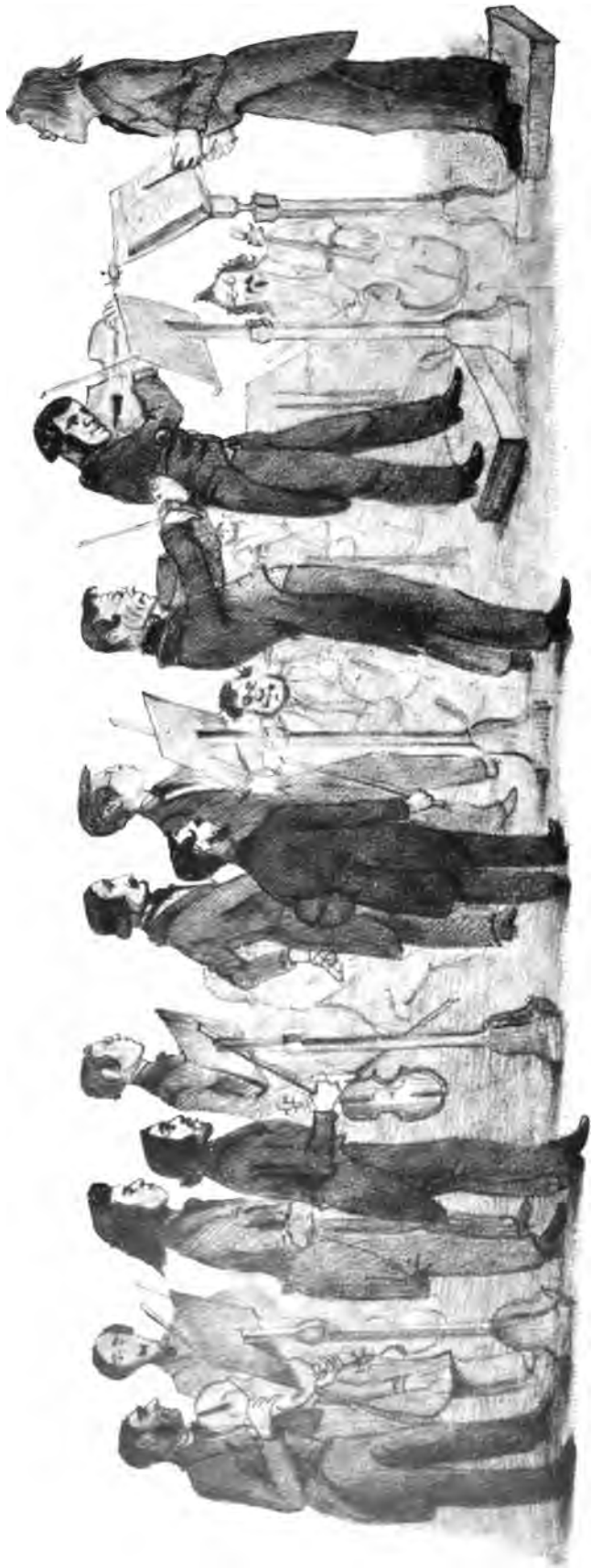




ENTHÜLLUNG DES BEETHOVENMONUMENTS
ZU BONN AM 12. AUGUST 1845 ○ ○ ○ ○



II. 6 259



Wasielewski

Wilhelmj

Klengel

David

Rietz



DAS GROSSE KONZERT IN LEIPZIG

(Musiker des Gewandhaus-Orchesters)

Karikatur des Cellisten C. Reimera

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALS BAND DES ZWEITEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1902|1903)

- Abendroth 290.
Abert, Hermann, 453.
Abert, J. J., 80.
Abrányi 382.
Adam 61.
Adamberger 270.
Adlersberg 407.
Adorján 308.
Agloda 375.
Agricola 252.
de Ahna 381.
Albani 307.
d'Albert 231. 387. 471. 477.
Alberti 228.
Alexander 467.
Alfred von England 36.
Allgem. musikal. Zeitung 52. 53.
420.
Allgem. Musik-Zeitung 3.
Allgem. Rich. Wagner-Verein
(Köln) 235.
Allg. russischer Musiker-Verband
368.
Alken-Minor 467.
Almati-Rundberg 375.
Alten 468.
Ambros 35.
Amelang 263.
Amsterdamer Gesangwettstreit
142.
André 219, 349.
Angenot 309.
Anger 232.
Anselmi 297.
Ansoerge 154.
Anthes 147. 372. 375.
Applegate 372.
Arana 150.
Aranyi 151.
Arenson 75.
Aretinus 37.
Argiewicz 464. 471. 473.
v. Ark 77.
d'Arneiro 150.
Arnhold 153.
Arnold 475.
Arnoldson 219. 224. 296. 370.
Asbahr 383.
Avenarius 344.
Averkamp 298.
Avolio 71.
Aulin 319.
- Bach, Baron, 266.
Bach, Joh. Bapt., 411.
Bach, J. S., 285 (in Arn-
stadt).
Bach, Ph. E., 252.
Bachrich 395.
Backhaus 216.
Bahn 77.
Balder 460.
Baldreich 147.
Baldwyn 39.
Balling 146. 289. 454.
Bake 304.
Banastir 39.
Barbi 477.
Barblan 385.
Barclay Squire 36.
Barrientos 150.
Barth 234.
Bartholomay 389.
v. Bary 223.
Bassermann, Florence, 233.
Bassermann, Fritz, 233.
Batka 222 ff. („Das war ich“).
Batta 286.
Battke 337.
Bauburger 151.
Bauerkeller 230.
v. Bausnern 154. 308.
Bayreuther Blätter 3.
Becker, Fritz, 383.
Becker, Hugo, 309. 310. 474.
Becker, Rob., 457.
Becker-Samolewska 465.
Beda 36.
van der Beek 296.
Beel 232.
Beer mann-Lützler 376.
Beethoven, Frau van, 403 ff.
Beethoven, Karl van, 409.
Beethoven, L. van, 143 ff.
(Beziehungen zu Clementi).
403 ff. (Brief an den Wiener
Magistrat). 412 ff. 419 ff.
(Wagner und die 9. Sym-
phonie). 428 ff. 431 ff. (un-
bekanntes Bolero). 433 ff. (B's
Wohnungen in Wien). 479 ff.
(Porträts).
Beethoven-Gesellschaft in Tokio
156.
Behm 300. 304. 378.
- Behne 454.
Behr, Hermann, 468.
Behr, Therese, 152. 318. 378.
387. 473. 477.
Behrens 385.
Beidler 225, 294.
Beier 149. 310.
Beklemischeff 153.
Bellincioni 258. 260.
Bemmann 383.
Benda, Margarete; 464.
Benda, Willy, 464.
Bender 465.
Bennat 392.
Bennet 42.
Benoit 76.
Berard 231. 304. 382. 389.
Berber 389. 390. 468.
Berbig 452.
Bergen 392.
Berger, Robert, 454.
Berger, Rud., 288. 462.
Berliner Lehrer-Gesangverein
463.
Berliner Liedertafel 463.
Berliner Tonkünstler-Orchester
75. 471.
Berliner Symphonie - Kapelle
54.
Berlioz 272. 453.
Bern 229.
Bernacchi 264.
Bernal 371.
Bernstamm 285.
v. Beroldingen 394.
Berté 211. 296 ff. (Karneval in
Venedig).
Bertram 389. 469. 473.
Berutti 455 ff. (Khrysé).
Besekirsky 304.
Beuer 148.
Beyer 463.
v. Bezeredy 220.
Bianchini-Capelli 294. 295.
Biberfeld 240.
Bierbaum 148.
Biese 369.
Billroth 324 f.
Binchois 37.
Binder 383.
Binzer 392.
Bird 40. 41 ff. 42.

- v. Birkenstock 411.
 Birrenkoven 148, 292.
 Bischel 393.
 Bittong 149, 291, 451.
 Black 307.
 Blado 390.
 Blaha 452.
 Blanck-Peters 463, 465.
 Blank 225.
 Blech, 151, 222 ff. („Das war ich“), 318, 456 ff. 477.
 v. Bion 462, 463.
 Blondel 38.
 Bloomfield - Zeister 229, 302, 476.
 Blow 44.
 Bockerath 61.
 Bochnicek 220.
 Böchlinger 409.
 Böcklin 428.
 Böck 438.
 Böckh 409.
 Böhler 400.
 Böhmische Streichquartett 284, 302, 307, 311, 313, 319, 376, 384, 385, 390, 468, 477.
 Böhner-Verein 143.
 Börner 236, 313.
 Bötzel 373.
 Böttcher 291.
 Bonci 150, 395.
 Bonny 301.
 Borisch, Franz, 465.
 Borisch, Gebr., 232.
 Borisoff 150.
 Bornmüller 153.
 Borwick 307.
 van Bos 231, 378, 380.
 v. Bose 231, 390.
 Bosetti 294.
 Bossenberger 291, 456.
 Bosse-Sommer 287.
 Boudemont-Redwitz 477.
 Boyer 219.
 Brahms 49, 154, 217. (Denkmal) 323 ff. (Heuberger) 400.
 Brahms-Museum (Gmunden) 76.
 Bram-Eldering 298, 310, 461.
 Bramston 39.
 Brandes, Carl, 291.
 Brandes, Marg., 293.
 Brandis 289.
 Brauer 388.
 Braun 304.
 Bravi 150.
 Breiderhof 367.
 Breitenfeld 148, 456, 472, 474.
 Breitkopf & Härtel 337.
 Bremer Männergesangverein 142.
 Brenken 304.
 v. Brennerberg 392.
 Brentano 411.
 Breuer 151, 392.
 Breuning, Gerh. v., 435, 436.
 Breuning, Stephan v., 434, 435.
 Brieger 381.
 Broadwood-Flügel, (Beethoven) 480.
 Brockhaus 86 ff.
 Brode 312.
 Brodmann 298.
 Brodsky 316.
 Bruch, Max, 274, 367.
 Bruch, Wilh., 476.
 Bruckner 68, 129, 312 (D-moll-Symph.).
 Brückwald 5.
 Brüning 467.
 Brünner 389.
 Brüsseler Schörg-Quartett 472.
 Bruneau 368.
 Brunotte 387.
 Bruns, August, 453.
 Bruns, Heinr., 231, 305, 468.
 Brunswick 479.
 Buchner-Jacobi 238.
 Bucksath 293.
 Bühl 61.
 Bülow, Cosima v., 57, 88, 89.
 Bülow, Hans v., 5, 14, 18, 49, 202 ff. 240.
 Bünte 229.
 Büry 286.
 Büttner 470.
 Buff-Hedinger 390.
 Buhlig 233, 236, 306.
 Bull 42.
 Bullerjahn 475.
 Burchard 375.
 Burgner 285.
 Burkhardt 472.
 Burmeister-Petersen 369.
 Burmester 368, 387, 462, 472.
 Burrian 220, 290, 372.
 Busoni 228, 235, 298, 303 ff. 308, 319, 377, 388, 473.
 Bussius 309.
 Buths 308.
 Butt 307.
 Buxbaum 395.
 Cäcilien-Verein (Berlin) 466.
 Cäcilien-Verein (Frankfurt a. M.) 110, 470.
 Cäcilien-Verein (Kopenhagen) 472.
 Cain 216.
 Caldara 211.
 Campion 42.
 Carelli 150.
 Carreño, Theresa 319.
 Carreño, Teresita 384.
 Carnegies 385.
 Caro 134.
 Cartico 150.
 Cernil 285.
 Chabrier 131.
 Cherubini 412.
 Chevillard 318, 476.
 Chorgesang-Verein (Braunschweig) 468.
 Chronegk 287.
 Cilèa 261.
 Claassen 237.
 Claus-Fränkel 151.
 Clemens-Shröner 310.
 Clementi 143.
 Colberg 313.
 Cole 39.
 Colonne 318, 476.
 Colyns 369.
 de Conne 395.
 Consolo 463, 464, 471, 473.
 Constantino 150.
 Cooper, J., 42.
 Cooper, R., 39.
 Cornysse 39.
 Coronaro 261.
 Costa, Franz, 296.
 Costa, Heinr., 460.
 Cotto 37.
 Couderc 412.
 Cousse-maker 37.
 Cowens 390.
 Cramer 144.
 Cranmer 39.
 Cronberger 219.
 Cronegg 146.
 Crusen 157.
 Cui 366 (Mademoiselle Fif).
 Czelyanský 390.
 Daegliu 465.
 Dalmares 371.
 Damenvokalquartett (Kaufmann, Rosemund, Boderke, Harzen-Müller) 232.
 Damrosch, Frank, 240.
 Damrosch, Leopold, 240, 480.
 Damrosch, Walther, 240, 475.
 Danzy 265, 266.
 Darclée 150.
 Dauer 270.
 Davey 36.
 Davidsohn 383.
 Davis 157.
 Dawison 458.
 Dawson 467.
 Dechert 232, 380, 463.
 Deckert 230.
 Degner 285.
 Dehmloew 381, 387.
 Déliisle 301.
 Delius 466.
 Delmar 225.
 Demuth 226.
 Dessau 378.
 Dessoir 381, 464.
 Destinn 288, 316, 381, 386.
 Dettmann 232.
 Deutscher Bühnen-Spielplan 369.
 Deutsche Liedertafel (Bukarest) 368.

- Diémer 461.
 Diepenbrock 75.
 Dierich 302. 389. 463. 468.
 Dietrich, Anton, 479.
 Dietrich (Konzertmeister) 383.
 Dietz 291. 476.
 Doebber 224.
 Döring 311.
 Dörwald 454.
 Dohrn 306. 313. 451. 468.
 Donaudy 211. 457 ff. (Theodor Körner).
 Donizetti 148 (Don Pasquale).
 Doppler 225.
 Dorner 476.
 Dove 196.
 Dowland, John, 42 ff.
 Dowland, Rob., 42.
 Draghi 44.
 Drake 429.
 Drangosch 301.
 Dresdner Chorverein 154.
 Dressler 301.
 Droescher 121. 218.
 Droucker 382. 392. 393.
 Dubois 304.
 Dubravcich 157.
 Dufay 37.
 Dunn 238.
 Dunstable 37. 38. 39.
 Dupont 382.
 Dupuis 219. 371. 3^o2.
 Durieux-Haag 305.
 Duvernoy 459 („Bacchus“, Ballet).
 van Duynen 287.
 Dvořák 468 (Grosses Requiem).
 Dyker 298.
 East 42.
 Ebeling-Filhès 355.
 Eckmann 60.
 Edelé 431.
 Engelen-Sewing 146.
 Ehlers 3.
 Ehri 148. 458.
 Ehrlich 316.
 Eibenschütz 223.
 Eilers 154.
 Eilers-Orchester 233.
 Eitner 36. 284. 286.
 Ekeblad 291. 457.
 Ekman, Ida, 387. 473.
 Ekman, Karl, 387.
 Elberfelder Lehrer-Gesangverein 469.
 Elgar 312.
 Elgers 230.
 Elsner 151.
 Emerich Joseph, Kurfürst 264.
 Erb 297.
 Erben 296, („Enoch Arden“ in Prag) 303.
 Erdmann 291. 457.
 Erdödy 417. 438.
 Erfurth 232. 465.
 Erlenmeyer 378.
 Erler, Hermann, 240.
 Erler, Klara, 300. 304. 378.
 Eschke 465.
 Essen 410.
 Ettinger 311. 376. 382. 388. 392.
 Eucken 336.
 Eulenburg 236. 337. 389.
 Eussert 303. 381.
 Eylau 380.
 Eyrich 325.
 Fahlbusch 302.
 Fairfax 39.
 Falgheri 211.
 Farinelli 264.
 Farrar 466.
 Fasch 269.
 Fehling 313.
 Fellner 143.
 Fellwock 151.
 Feltesse-Ocsombre 299.
 Fernkorn 439.
 Ferrabosco 42.
 Ferrandini 264.
 Ferrier 302. 466.
 Fétis 49.
 Feuerlein 238.
 Fiebach 71.
 Fiedler 234. 386.
 Fillistri 268.
 Findeisen 374.
 Finger 465.
 Fink 52.
 Fischer, Adam (Vater von Ludwig F.) 264.
 Fischer, C. A., 154.
 Fischer, Gerhard, 305. 468.
 Fischer, Gertrud 381.
 Fischer, Konzertmeister, 319.
 Fischer, Ludwig, 262. 320.
 Fischer, Walter, 228. 305.
 Fitzau 232. 383.
 Fitzwilliam-Virginal-Book 42.
 Fleischer-Edel 148. 292. 468.
 Flemming 232.
 Flesch 304.
 Flockenhaus 470.
 Flügel 468.
 Fobes 309. 379.
 Foerster 468. 471.
 Förster-Nietzsche 84. 193. 240.
 Forchhammer 147. 148. 227. 384. 389. 454. 470.
 v. Fossart 383.
 Foster 228. 308. 309.
 Franchetti 220 ff. (Germania).
 Franck, César, 110. 400.
 Franck, Rich., 310.
 Franke 474.
 Franz 92 ff., 160.
 Frauenlob 62.
 Fremstadt 476.
 Freund 379. 381. 478.
 Freytag 238.
 Fridberg 319.
 Friedberg 232. 395.
 Friedberger 460.
 Fried 131.
 Friede, Aline, 225. 467.
 Friede (Clarinetist) 311.
 Friederich 111 ff.
 Friedrichowicz 302.
 Friedrichs 339 („Schulgesang fürs Leben“).
 Friedrich Wilhelm II. 253.
 v. Frimmel 438.
 Frommer 293.
 Fröhlich 435.
 Fuchs, Albert, 308. 469.
 Fuchs, C., 383.
 Fuchs, N., 372.
 Fuhrmeister 465.
 Fuller-Maitland 36.
 v. Gabain 301.
 Gänsbacher 326.
 Gärtner 134.
 Gallmick 226.
 Ganassi 63.
 Gandolfi 301. 387. 465.
 Gantenberg 367.
 Gardini 458.
 Garnier 394. 467. 473.
 Garrison 305.
 Gast 200.
 Gastonné 381.
 Gebhardt 471.
 Gebrath 147.
 Geipelt 153.
 Geissler 451.
 Geller-Wolter 473.
 Geloso 299.
 Gemischte Gesangverein „Gemeingd Koor“ (Rotterdam) 478.
 Gemischte Gesangverein von „Toonkunst“ (Rotterdam) 477.
 Gerber 37. 254.
 Gerlach 389.
 Germania (Oper von Franchetti) 220 ff.
 Gernsheim 379.
 Gersdorff 194.
 Gerstäcker 313. 387.
 Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Amsterdam) 461.
 Gesterkamp 304.
 Geyer 309. 462.
 Gibbons 43.
 Giesecke 63.
 Giesswein 225.
 Gilbert 134.
 Gille 148. 149. 292. 458.
 Giordano 260.
 Gimkiewicz 392.
 Giroud von St.-Croix 369.
 Glasenapp 104. 272. 420.
 Glassneck 142.
 Glazounow 474 („Le printemps“).

- Gluck 346.
 Gmür 468.
 Godowsky 379. 390.
 Göhler 367. 473.
 v. Goethe 5. 253. 333. 347.
 Goetze 462.
 Goldberg 458.
 Goldmark 324.
 Goritz 148.
 Gottinger 142. 290.
 Gradl 378. 381.
 Graf 429.
 Grahl 462.
 Grasse 229. 236. 313.
 Grau 224.
 Graun 252. 254.
 de Greef 382. 384.
 Greeff-Andriessen 148.
 Green 307.
 Gregor 147. 456.
 Grengg 76.
 Grétry 244.
 Grillparzer 435. 437. 438. 440.
 Grimm, M., 376.
 Grimm, Otto, 371.
 Gröbke 292.
 Gross 226.
 Grosse 390.
 v. Grossheim 273.
 v. Gruenewaldt 380.
 Grüters 470.
 Grützmacher, Friedr., 216.
 Grützmacher, Fr. (jun.), 470.
 Grumbacher 228.
 Gürzenich-Streichquartett 311.
 Guesbacher 305.
 Guidé 219.
 Gundlach 381.
 Gunsbourg 291 (Berlioz „Faust
 Verdammung“).
 Gura, Eugen, 367. 386.
 Gura, Hermann, 151. 393. 467.
 de Haan 468.
 de Haan-Manifarges 470.
 Haas 377.
 Haasters-Zinkeisen 473.
 Habeneck 424.
 Hadrava 267.
 Hähnel 429.
 Händel 45. 153.
 Härtel 367.
 Hagel 150. 458.
 Hagen, Adolf, 147. 384.
 Hagen, Cl. v., 410.
 Hahn 309.
 Hain 61.
 Hainauer 142.
 Hajek 387.
 v. Haken 367.
 Halacoy 395.
 Halir 471. 473.
 Halir - Exner - Müller - Dechert-
 Quartett 232.
 Halm 353.
 Hallwachs 141.
 Hanschmann 383.
 Hardig 265.
 Harlacher 226.
 Hartung 313. 390.
 Hartzer 229.
 Haslinger 438.
 Hasse, Faustina, 80.
 Hasse, Joh. Ad., 80. 252.
 254.
 Hatzfeld 479.
 Haubrich 378.
 Haupt 383.
 v. Hausegger 461. 466.
 Hausmann 465.
 van Hauwf 304.
 Haydn 410.
 Haym 309. 469. 470.
 Heckel 197. 479.
 Heermann 469. 470.
 Hegedüs 371.
 Hegner 231. 302. 465.
 Heilbrunn 303.
 Heinemann, Alex., 153. 313. 379.
 463.
 Heinemann, Hans, 382.
 Heinrich III. von England 38.
 Heinrich VIII. von England 39.
 Heinrichshofen 77.
 Heinze 423.
 Heinze 303.
 Hekking, André, 464.
 Hekking, Anton, 389.
 Heller 390.
 Hellmer 143.
 Hellmesberger 326. 394.
 Hemsig 377.
 Henke 378. 392. 468.
 Henkel 313. 390.
 Henneberg 319. 368.
 Hennig-Zimdars 464.
 Henschel 475.
 Hensel 291. 356.
 Herbert 369.
 Herfurth 452.
 Herites 395.
 Hermes 304.
 Herold 230.
 Herrmann 296.
 Hertz 146. 149.
 Herwegh 304.
 Herzog 377. 379.
 v. Herzogenberg 217.
 Hesch 297.
 Hess 154.
 Hesse 286.
 Heuberger 149.
 Heubner 384.
 Heuser 235.
 Hey 146. 188.
 Heydenbluth 471.
 Heydrich 156.
 Heymann-Engel 301.
 Heymann 367.
 Heyne 195.
 Heynold 452.
 Hielscher 468.
 Hildebrand 285.
 Hilf 310.
 Hill 113.
 Hiller, Adam, 189.
 Hiller, Catharina, 231.
 Hiller-Rückbeil 302.
 Hilton 43.
 Hindermann 148.
 Hinken 235.
 Hinrich 92.
 Hinze-Reinhold 381.
 Hirsch 376. 438.
 Hirschfeld, C. L., 63.
 Hirschfeld, Dr. Rob., 226.
 Hochmann 478.
 Hösel 384.
 Hövelmann 472.
 Hoffmann, Baptist, 461.
 Hoffmann, E. T. A., 420.
 Hoffmann, Reinh., 310.
 Hofmann 149. 224.
 Hofmüller 225. 294.
 Holbrooke 386.
 Holländer 466.
 Holländische Trio 380. 392.
 Holländisches Streichquartett
 152.
 Hollenberg 238.
 Holy 467.
 Holzamer 3.
 Holzbauer 266.
 Hompesch 453.
 Hopfe 376. 377.
 Hopp 151.
 Hornig 232. 465.
 Horstmann 238.
 Hothby 37.
 Hubay 222 ff. (Der Dorf lump).
 Hubermann 316. 395. 468.
 Hubert 309.
 Hüttner 235.
 Hugh 39. 42.
 Huhn 469. 478.
 v. Humalda 291.
 Hummel 225.
 Humperdinck 355 ff. (Dornrö-
 chen). 366. 400.
 Humphrey 44.
 Hunin 381.
 Hunold 151. 296.
 Huschowa 407.
 Hutt 222.
 Hutter 370.
 Ibach Sohn 60. 80. 285.
 Illyna 466.
 Instrumentalverein - Hannover
 387.
 Instrumentalverein - Karlsruhe
 388.
 Internationales Musikfest in
 Berlin 368.

- Ippolitow-Iwanow 294.
 Jäger, Ferd., 394.
 Jäger, Rud., 223.
 v. Jäger 435.
 Jahn 63. 85. 403.
 Jahr 464.
 Janko, Edler v., 410.
 Janson 305.
 Jarno 371.
 Jenkins 44.
 Jensen 336.
 Jérôme 417.
 Joachim 76. 274. 299. 320.
 323. 367. 387. 466.
 Jolivet 385. 472.
 Joseph II. 266.
 Jugendkonzerte 381. 467.
 Jungblut 309. 376. 377. 379.
 Junker 157.
 Junker-Quartett 157.
 Kaczér 371.
 Kähler 316.
 Kämpfert 309.
 Kahn 313.
 Kahn-Poft 309. 470.
 Kaiser 376.
 Kaiserliche Musikgesellschaft
 (Moskau) 317.
 Kalbeck 289.
 v. Kalckreuth 255.
 Kalischer 286. 403. 479.
 Kalkreuth 336.
 Kammermusik - Vereinigungen :
 313 (Berber, Heyde, Sebald,
 Klengel). 284. 302. 307. 311.
 313. 319. 376. 384. 385. 390.
 468. 477 (Böhmisches Streich-
 quartett). 468 (Verein für Kam-
 mermusik in Braunschweig).
 464 (Dessau, Gehwald, Kön-
 necke, Espenhahn). 302 (Egidi,
 Seuffert, Werner, Dechert). 307
 (Ettinger, Droucker, Petschni-
 koff). 471 (Fitzner u. Gen.).
 382 (Grünfeld, Bercovics,
 Sopronyi, Bürger). 388. 474
 (Heermann, Rebner, Basserr-
 mann, Becker). 152. 303. 337.
 380. 392 (Hekking, Schnabel,
 Wittenberg). 309 (Hess u.
 Gen.). 233 (Hock, Dippel,
 Allekotte, Appun). 379 (Hol-
 länder, Nicking, Rampelmann,
 Sandow). 311 (Hoppen u. Gen.).
 382 (Hubay, Kemeny, Sze-
 rémi, Popper). 302 (Kurth,
 Heise, Schubert, Rüdél,
 Lange). 231. 303. 379. 383.
 393 (Wald. Meyer-Quartett).
 308 (Petri u. Gen.). 477
 (Prager Trio). 478 (Prill,
 Meyer, Lang). 302. 464
 (Schumann, Halir, Dechert).
 316 (Schuster u. Gen.). 393
 (Singer, Pauer). 393 (Wild
 u. Gen.). 379 (Zajic, Grün-
 feld, Jedlitzka).
 Kant 251.
 Karl Theodor zu Mannheim 264.
 265.
 Kater 452.
 Kaufmann 294. 301. 459.
 v. Kaulbach-Scotta 392.
 Kayser (Architekt) 273.
 Kayser, Marie, 156.
 Keller 216.
 Kellermann 465.
 Kempfer 460.
 Kernic 222. 291. 456.
 Kertész 371.
 Kiel 56.
 Kiefer 142.
 Kienzl 381.
 Kietz 240.
 Kirchenmusikalisches Jahrbuch
 36.
 Kirnberger 252.
 Kirschner 90.
 Kissling 313.
 Klanert 471.
 Klauwell 154.
 Kleeberg 306. 384. 474.
 Kleefeld 148.
 Klegevich 219.
 Klein (Konzertmeister) 308.
 Klein, Prof., 266.
 Klens 383.
 Kilbansky 379. 381.
 Klindworth 64.
 Kling 383.
 Klinger 217. 428. 429.
 Klingler 300.
 Klöpfer 392.
 Kloos 305.
 Klug 231.
 Knake, Gebr., 61.
 Knaus 61.
 Knee 329.
 Kniese 112 ff.
 Knote 386. 459.
 Knüpfel 462.
 Kobbé 131.
 Koboth 151. 225.
 Koch, Emma, 461.
 Koch, Fr. E., 367.
 v. Koczalski 290. („Rymond“
 in Elberfeld) 309. 316. 468.
 v. Koeber 157.
 v. Köchel 403.
 Kölner Männergesangverein 235.
 472.
 Kölner Singakademie 472.
 Koemmenich 452.
 Koenen 385.
 Könitz 233.
 Koennecke 231. 303. 467.
 Körner 433.
 Kogel 233.
 Komitee für das Rich. Wagner-
 Denkmal in Berlin 452.
 Konrad 289. 454.
 Konzertverein-Rostock 393.
 Kopetschni 231.
 Korb 150. 374. 458.
 Kornay 371.
 Kotzky 235.
 Kotzoldsche Gesangverein 378.
 Koziar 390.
 Krassa 462.
 Krause, Clara, 304.
 Krause, Dr., 452.
 Kraus, Ernst, 147. 382. 392.
 451. 454. 456. 459. 470.
 Kraus, Felix, 236. 309.
 Kraus-Osborne 319. 383.
 Krebs 131.
 Krein 316.
 Kremer 392.
 Krempel 238.
 Kreuzfeld 347.
 Kriehuber 479.
 Krömer 390.
 Kronke 384.
 Kroyer 367.
 Krug-Waldsee 154. 315.
 Krull 223.
 Krummel, Elsa, 232.
 Krummel, Grete, 232.
 Kruselniczka 297.
 v. Kudlich 403. 409.
 Kützel 231.
 Kürschners Wagner-Jahrbuch
 420.
 Kufferath 219. 451.
 Kulenkampf 281 (Annmarei).
 Kundmann 217.
 Kunwald 148.
 Kunzen 349.
 Kurz 226. 297.
 Kutschera de Nys 151.
 Kutzschbach 456.
 Kwast 311. 378. 468.
 Kwast-Hodap 311. 378. 468. 474.
 Lamberg 465.
 Lambinon 452.
 Lambrino 310. 312.
 Lamond 475.
 Lamoureux 318.
 Landow 232. 467.
 Lang 403.
 Lange-Arányi 306.
 de Lange 394.
 Langenhahn-Hirzel 467.
 Langhans 255.
 Lanier 42.
 Lanner 128.
 Lassen 452.
 Lauber 372.
 Lauboeck 235.
 Laubreck 387.
 Laudon, Alex. v., 411.
 Laudon, E. Freih. v., 404. 410.

- Laudon, Gerh. Otto v., 410.
 Lautmann 380.
 Lawes, Henry, 43.
 Lawes, Will., 43.
 Lazarus 301.
 Lechner 370. 400.
 v. Ledebur 268.
 Lederer-Prina 305.
 Lehmann 300. 384.
 Lehrer-Gesangverein (Halle) 471.
 Lehrerinnen-Gesangverein 465.
 Lenaerts 299.
 Lenzewski 232.
 Leoncavallo 258 f.
 Lessmann, Eva, 310. 464.
 Lessmann, Otto, 77. 114.
 Letronne 479.
 Lewinger 229. 384.
 Ley-Vernon 309.
 Lichterfeld 306.
 Lichtwarck 336.
 Liebig 54 ff. 80.
 Liebe 153. 462.
 van der Linden 146. 287. 454.
 v. Linsingen 378.
 Liszt 57. 112. 249. 332. 334.
 Litvinne 300. 308. 371. 382.
 Litzmann 453.
 Loewe 470.
 Löser 301.
 Löwenfeld 458.
 Löwenthal 231.
 Lohfing 148.
 Lohse 296.
 Lorenz, Alfred, 305.
 Lorenz, Julius, 475.
 Loritz 317. 394.
 Lozin 287.
 Lucky 471.
 Ludford 39.
 Ludwig I. von Bayern 198.
 Ludwig II. von Bayern 57. 58.
 Ludwig Ferdinand von Bayern
 71. 452.
 Ludwig 281.
 Lüttsch 379. 469.
 Lutter 387.
 Lux 452.
 Lyon & Healy 286.
 Lyser 479.
 Mader 220. 371.
 Madson 393.
 Mähler 479.
 Männergesangverein „Caecilia
 Melodia“ 465.
 Maurer 76.
 Mahler 226. 297. 314 (d-moll
 Symphonie).
 Maier 142.
 Major, Janka, 467.
 Major, Prof., 467.
 Malkin 230. 300.
 Malten 223.
 Mancinelli 319.
 Mand 60. 80. 452.
 Mann & Co. 61.
 Mannstädt 297.
 v. Manoff 291. 457.
 Mantelli 294.
 Marbeck 39.
 Marconi 150.
 Markus 287.
 Marsik 304. 380.
 Marsop 131. 368.
 Marteau 380. 385. 468. 473.
 Marx, A. B., 257.
 Marx, Frau, 478.
 Mascagni 258 ff. 294. 295.
 Massenet 148. 149. (Der Gaukler
 unserer lieben Frau) 216.
 218 ff. (Das Mädchen von
 Navarra) 224. 259 ff. 455 ff.
 (Der Gaukler unserer lieben
 Frau.)
 Materna, 459.
 Matray 146.
 Mattei 44.
 Matthison-Hansen 368.
 Maurer 262.
 Maximilian I. von Bayern 51.
 Mayer 376. 387.
 de Mayer 460.
 Mayerhoff 383.
 Mayer-Mahr 472.
 Mayr 226. 297.
 Meininger Hofkapelle 469.
 Meissner 225.
 Melasfeld, Unschuld von, 468.
 Melcer 281. 390.
 Mendelssohn-Bartholdy
 110. 257. 334. 346.
 Mengelberg 75. 152. 298.
 v. Menzel 428 ff. 479.
 Menzinsky 456.
 Messchaert 228. 298. 302. 389.
 Mey 76.
 Meyer 338.
 Meyerbeer 423.
 Meyn 466.
 Michel 463.
 Mikorey, Franz, 142, 372, 383.
 Mikorey, Frl., 389.
 Mikorey, Max, 459.
 v. Milde 471.
 Mills 307.
 Milton 42.
 Missenharter 238.
 v. Mödling 407.
 Mohler 233.
 Moliere 51 ff. 80.
 Monatshefte für Musikgeschichte
 36. 431.
 Monsigny 244.
 Moody-Manners 224.
 Moór 373 („Andreas Hofer“ in
 Köln).
 Moran-Olden 473.
 Morena 308. 472.
 Moris 290.
 Morley 41. 42.
 Morus 39.
 Mossel 461.
 Motti 373. 382. 387. 471.
 Mozart, Wolfgang Amadeus,
 145 ff. (Bittgesuch an d. Ma-
 gistrat zu Wien) 216. (Denk-
 mal) 269. 270.
 Mozart-Verein (Dresden) 469.
 Muck 216. 338. 462.
 Münchhoff 317. 475.
 Müchler 262 ff.
 Müller, Adolf, 380. 464. 466.
 Müller (Flötist) 452.
 Müller (Kammersänger) 297.
 298.
 Müller, P., 376.
 Müller-Reuter 217. 285. 388.
 389.
 Müns 233.
 Mugnonnes 150.
 Muhr 465.
 Musical Antiquarian Society 36.
 Musik 114. 117. 429. 461.
 Musikerheim-Berlin 143.
 Musik-Verein (Darmstadt) 468.
 Musik-Verein (Kopenhagen) 472.
 Musik-Verein (Stettin) 393.
 Mysz-Gmeiner 304. 312. 384.
 392. 393. 468. 476. 477.
 Naccarini 150.
 Nagel 36.
 Napoleon Bonaparte 255. 412 ff.
 Napravnik 225.
 Naret-Koning 233.
 Nast 223. 312.
 Nauber 452.
 Naumann 254.
 Naval 451.
 Navrátil 366 (Salambo).
 Nawiasky 219. 454.
 Nedbal 318. 477.
 Neudörffer 394.
 Neue Philharmonische Gesell-
 schaft (Paris) 477.
 Neuhaus Söhne 61.
 Neumann 452.
 Ney 309.
 Newmann 236. 391.
 Niederländisches Streichquartett
 461.
 Nietzsche 83 ff. (Briefwechsel mit
 E. Rohde). 119. 193 ff. (Brief-
 wechsel mit E. Rohde).
 v. Nievelt 389.
 Nikisch 149. 228. 234. 299. 312.
 377. 386. 389. 462. 473.
 Nobu Koda 157.
 Noë, Jac, 61.
 Noë, Oscar, 466. 473.
 Nohl 403.
 Noren 217.
 Nottebohm 431. 434.

- Novacek 387.
 de Nuovina 218. 288.
 Oberstoetter 291.
 Obrist 367.
 Ochs 228. 338.
 Odington 37.
 Oettinger(moniteur des dates)262.
 Ofterdinger 452.
 Ohnesorg 460.
 Ojanperä 387.
 Olbrich 60.
 Oldeboom 477.
 Oldenboom-Lutkeman 298.
 Ondricek 394.
 Onsley 43.
 Onslow 80.
 Orello 287. 454. 460.
 Otto, Anton, 389.
 Otto, Louis, 61.
 Otto, Wilh., 293.
 Otto-Morano 305.
 Overbeck 195.
 Paar 149.
 Paccini 150.
 v. Pachmann 463.
 Paderewski 307. 391.
 Pahnke 385.
 Palestrina 63.
 Palette-Klub (Glasgow) 385.
 Palm 381.
 Palmgren 387.
 Pandelfini 150.
 Panteo 465.
 Panzner 285. 382.
 Parsi 150.
 Partenheimer 479.
 Patti 316.
 Pauer, Emil, 391.
 Pauer, Max, 238. 393. 472.
 Pazofsky 293.
 Peerson 43.
 Pegram 467.
 Pembaur 142.
 Pennarini 148. 149. 458.
 Perello 150.
 Perosi 142. 211.
 Pester Prosky 290.
 Petersburger Philh. Gesellschaft
 368.
 Petersen, Georg v., 367.
 Petersen, Margarete, 232. 381.
 Petri 285.
 Petrini 293.
 Petschnikoff, Alex., 229. 376.
 382. 387. 392. 393. 473.
 Petschnikoff, Lilli, 230. 473.
 Pewny 289. 454.
 Pfeiffer-Risemann 459.
 Philharmonische Gesellschaft
 (Hamburg) 310.
 Philharmonische Gesellschaft
 (Moskau) 317.
 Philharmonische Gesellschaft
 (New York) 475.
 Philidor 244.
 Plening 235.
 Pieper 217. 388.
 Pils 226.
 Pilzer 230. 381.
 Pinner 375 (Eine Dorfge-
 schichte).
 de Pirani 475.
 Pizzi 134.
 Plain Song and Mediaeval Music
 Society 36.
 Planer 57.
 Plappert 225.
 Plaschke 473.
 Playfair 153.
 Plunket 307.
 Podesti 297.
 Pohl 240.
 Pohle 382. 473.
 Pohligh 225. 376. 393.
 Poppe 296.
 Porst 293.
 v. Possart 225. 294. 394.
 459.
 Pregi 310. 313. 389.
 Preis 77.
 Preusse 233.
 Prévost 220.
 Prevosti 454.
 Priegeer 463.
 Prill, Karl, 478.
 Prill, Paul, 225. 478.
 Prins 383.
 Procházka 160.
 Pröll 291.
 Prohaska 319.
 v. Pronay 440.
 Prüwer 289. 455.
 Przemysler 304.
 Puccini 211. 258 f. 289 ff. („Tosca“
 in Dresden).
 Pudor 335.
 Pugno 475.
 Purcell, Henry, 44 ff.
 Purcell Society 36.
 Purschian 452.
 Pygott 39.
 Quaglio 266. 288.
 Raabe, Peter, 146. 287.
 Raabe & Plotow 77.
 Raaff 263. 264.
 Rabl 71.
 Rabot 457.
 v. Rácz-Brockmann 219. 301.
 Raebiger 305.
 Raff 248.
 Rappoldi 142. 216.
 Rasse 219.
 Rauch 429.
 Rautenstrauch 433.
 Ravenscroft 42.
 Ravoth 461.
 Raymond 385.
 Rebizek 308.
 Reblingscher Kirchengesangver-
 ein (Magdeburg) 474.
 Rebner 233.
 Rebonato 150.
 Reckendorf 216.
 v. Redwitz 473.
 Rée 305.
 Reger 305.
 Reggio 44.
 Rehberg, Adolphe, 385.
 Rehberg, Willy, 385.
 Reicha 413.
 Reichardt 250 ff. 263. 320.
 345 ff. 368.
 Reichenberger 376. 393.
 Reicher 381.
 Reichwein 71.
 Reimers 480.
 Reinecke 240.
 Reinsch 218.
 Reini 454.
 Reinthaler 160.
 Reisenauer 236. 317. 383. 384.
 390. 394. 468. 478.
 Reissiger 80. 334.
 Reubke 471.
 Reucker 227.
 Reusch 238.
 Rey 385.
 Rhensius 231.
 Richter 316.
 Rieck 290.
 Riedel-Verein (Leipzig) 473.
 Riemann 36. 167. 171. 353. 453.
 Ries 433. 434.
 Rietz 480.
 Righetti 366 (Quo vadis).
 Rihm 475.
 Rillerquartett 387.
 Rimbault 36.
 Rimsky Korsakow 225. 375
 (Servilla).
 Rio 409.
 Risch 230.
 Riseley 307.
 Risler 319. 385. 388. 476. 478.
 Ritschl 86.
 Ritter, Alex., 305 (Liebesnächte).
 Ritter, Hertha, 466.
 Röhl 455.
 Römhild 468.
 Römisches Vokal-Quintett 152.
 154. 156. 235.
 Röntgen 298. 310. 395. 461.
 v. Roerdansz 235. 387.
 Rörich 367.
 Rösel 368.
 Roesger 236. 390.
 Rösing 473.
 Rode 413.
 Rohde, Erwin, 84 ff. (Briefwechsel
 mit Nietzsche). 193 ff. (Schluss).
 Rohde, Fri., 380.
 Rombro 231.

- Romuadt 195.
 van Rooy 475.
 de Rore 63.
 Rose 454.
 Rosen 266.
 Rosenberg 55.
 Rosenthal 309. 383.
 Rosé-Quartett 395.
 Roth 308.
 Rother 381.
 Rottenberg 291. 356. 370. 474.
 Rovelli 51.
 Rubinstein 285. 320.
 Rubinstein-Preis 368.
 Rudolf, Erzherzog von Österreich 436. 439.
 Rückbeil 238. 393.
 Rückbeil-Hiller 393. 470.
 v. Rügen 62.
 Ruegger 475.
 Röhl 110 ff.
 Röhlscher Gesangverein 309.
 Rüsche 311.
 Ruland 452.
 Rung 472.
 Runge 62.
 Ruskin 336.
 Ruzek 219.
 Ruzitska 395.
 Ryken 478.
 Saar 285. 475.
 Sängerbund des Lehrervereins (Stettin) 393.
 Saenger-Sethe 303. 387.
 Sahla 311.
 Saint-Saëns 285. 288 („Javotte“) 469 (Die Sündflut).
 Samara 261.
 Sander 160.
 Sanderson 150.
 Sandow-Herms 467.
 Sapellnikoff 312. 470. 473.
 Sarasate 385. 478.
 Saran 99.
 Sauer 300. 368. 477.
 Saunders 307.
 de Sauset 309.
 Sautley 391.
 Savart 465.
 Saville 297.
 Sax 48.
 Schaaf & Co. 61.
 Schachtner 226.
 Schacko 148. 356.
 Schäfer 143. 313.
 Schäffer 160. 92. 98. 99.
 Schaeffsberg 465.
 Schaliäpin 293.
 Schalscha 229.
 Schapitz 238.
 Scheff 151. 456.
 Scheidemantel 156. 223. 290. 306. 390. 462. 474.
 Schelble 111.
 Schelling 478.
 Schelper 458.
 Schenker 223. 312.
 Scherrer 237.
 Schiavazzi 295.
 Schikaneder 63.
 Schillings 119 ff. (Pfeifertag) 305. 394.
 Schillio 453.
 Schindler 49. 409. 431. 436. 438. 439. 440.
 Schiroke 148. 223.
 Schlägl 438. 439.
 Schlicht 232.
 Schloss 458.
 Schlfiter 156.
 Schmid-Lindner 301. 317.
 Schmidt, Ernst, 144.
 Schmidt, Felix, 377. 463.
 Schmidt, Fr., 188.
 Schmidt, Hans, 388.
 Schmidt, Henriette, 380.
 Schmidt, L. A., 61.
 Schmidt-Badekow 463.
 Schmidt-Köhne 463.
 Schmitt 216. 271 ff. 320.
 Schmuckler 380.
 Schnabel 378.
 Schneevoigt 387.
 Schnirlin 304.
 Schnöpfscher Gesangverein 75.
 Schnöpf 451.
 Schöll 200.
 Schön 14.
 Schönauer 407.
 Schönberg 303.
 Scholz 112 ff.
 Schopenhauer 83 ff. 243. 246.
 Schor 316.
 Schott, Betty, 421.
 Schott, Franz, 421.
 Schott, Joh., 421.
 Schott (Verlag) 337. 420 ff. (Briefe Wagners).
 Schramm 459.
 Schratzenholz 380.
 Schreck 389. 473.
 Schröder 150.
 Schröter 457.
 Schrötter 370.
 Schubert 93 ff. 127. 251 ff. 350.
 Schubert (Kammervirtuose) 466.
 v. Schuch 147. 223. 290.
 Schütz, Hanna, 231.
 Schütz, Hans, 390. 454. 458.
 Schulz, Conrad, 313.
 Schulz, Erna, 303.
 Schulz, Heinr., 393.
 Schulz, J. A. P., 348 ff.
 Schulz, Leo, 475.
 Schulz-Lillie 385.
 Schulzen-von Asten 367.
 Schulz-Fürstenberg 303.
 Schumann, Georg, 299. 302. 312. 462.
 Schumann, Robert, 52 (Brief an Wiek). 151 (Genoveva). 94 ff. 240 (Brief).
 Schumann-Heink 147. 219. 233. 293. 311. 318. 367. 383. 386. 387. 388. 474.
 Schwab 375.
 v. Schwarzenburg 266.
 Schweitzer 265.
 Schwickerath 376.
 Schytte, Anna, 313.
 Schytte, Ludwig, 232.
 Sedlmaier 297.
 Seebe 458.
 Seeling 370.
 Seemann 217.
 Seidl 3. 16.
 Seidlitz 336.
 Sekles 152. 153.
 Semper 5.
 Severin 381. 467.
 Seyffart 393.
 Seyff-Katzmayr 468.
 Sgambati 285.
 Shakespeare 415.
 Sherynham 39.
 Sibelius 316.
 Sieglitz 225. 294.
 Siegmann-Wolff 374.
 Siems 460.
 Signorini 150.
 Simerdinger 404. 411.
 Simon 286.
 Simrock, Hans, 77.
 Simrock, N., 240.
 Simrock, Prof., 195.
 Simrock (Verlag) 337.
 Sims 151.
 Singer 238. 367.
 Sistermanns 388. 460.
 Sittard 386.
 Sitt 390.
 Skene-Gipser 384.
 Slezak 226. 297.
 Slivinsky 477.
 Slottko 379.
 Smetana 142. 284.
 Smith 475.
 Smolian 466. 473.
 Solo-Quartett der Museums-gesellschaft (Frankfurt a. M.) 233.
 Sommer 454. 462.
 Son 470.
 v. Sonnenfels 411.
 v. Sonnleithner 400.
 Sonzogno 258.
 Spengel 234. 386.
 Spervogel 62.
 Spiess 309. 388. 470.
 Spinelli 261.
 Spoel 310.

- Spohr 149 (Die Kreuzfahrer).
 Spoor 152.
 Sporck 119 ff.
 Staegemann, Helene, 390.
 Staegemann, Max, 284.
 Stahlhut 376.
 Stammer 463.
 Stange 367.
 Staniek 324.
 Stark 61.
 Starke 153.
 Stauffer 474.
 Stavenhagen, Agnes, 317. 394.
 Stavenhagen, Bernhard, 389. 392.
 394.
 Steenmann 77.
 Steffens 148. 456.
 Stein 404. 411.
 Steinbach, Emil, 474.
 Steinbach, Fritz, 216. 235. 299.
 310. 311. 312. 384. 469. 471.
 Steindel-Quartett 311.
 Steingraeber & Söhne 452.
 Stephani 269. 270.
 Stern, Antonie, 465.
 Stern, Julius, 56.
 Stern, Prof., 197.
 Sternfeld 299.
 Sternsche Gesangverein 379.
 Stockhausen 319.
 Stoll 291. 457.
 Stolzenberg 367.
 Stone 39.
 Strakosch 301. 470.
 Strasser 265. 266.
 Strässer 235.
 Strauss 75. 155. 156. 121. 227.
 234. 288 („Feuersnot“ in
 Berlin). 299. 461. 464. 469. 471.
 Strauss-de Ahna 469.
 Streckler 421.
 Streichorchester Berliner Ton-
 künstlerinnen 379.
 Stronck 377.
 Stubenrauch 303. 317.
 Sturmfels 374.
 Stuttgarter-Sollistenquartett 238.
 Suchanek 376.
 della Sudda 393.
 Süßmayer 64.
 Suk 151.
 Suter 299.
 Svendsen 472.
 Sweelinck 42.
 Taine 200.
 Takáts 371.
 Tallis 40 ff.
 Tanelew 316.
 Tasca 261.
 Tauber 306.
 Taubert 54.
 Taverner 39.
 v. Tessenyi 465.
 Textor 309.
 Thayer 409. 431. 434. 438.
 439.
 Theil 383.
 Theinert 320.
 Thibaud, Jacques, 298. 387.
 464.
 Thibaud, Joseph, 464.
 Thie 375.
 Thierfelder 393.
 Thomanerchor 473.
 Thomson 317. 377.
 Thureau 452.
 Tierie 298.
 Tijssen 147. 223. 456.
 Tinctoris 37. 39.
 Tinel 110.
 Tittel 291.
 Todi 268.
 Toller 375.
 Tomkins 43.
 Tonkünstler-Verein (Berlin) 303.
 465.
 Tonkünstler-Verein (New York)
 475.
 Tonkünstler-Versammlung des
 Allg. Deutschen Musikvereins
 368.
 Treff 306.
 Treitschke 435.
 de Trémont 412.
 Triebel 297.
 Trostorf 373.
 v. Trützschler 77.
 v. Türckheim 462.
 Türk 233.
 Twietmeyer 160.
 Tye 40 ff.
 v. Ulmann 293.
 Unkenstein 310.
 Ulrich 218 ff. (Das Glockenspiel).
 Urlus 293.
 Valsanek 217.
 Veith 370.
 Verdi-Haus (in Mailand) 284.
 Verein zur Unterstützung der
 Orchester-Musiker (Peters-
 burg) 237.
 Verhey 477.
 Verbunc 455.
 Vernier-Fischer 269.
 Vernon 472.
 Vetter 465.
 Vierteljahrsschrift für Musik-
 wissenschaft 36.
 Viseur 77.
 Volkland 299.
 Vollnhals 392.
 Volkmann, Hans, 217.
 Volkmann, Robert, 217. 316.
 de Voss 287.
 Voss, H., 480.
 Voss, Otto, 235. 383.
 Vulpius 64.
 Waack 285.
 Wagner, Cosima, 77. 193 ff.
 Wagner, Elisabeth, 289.
 Wagner, Minna, 76.
 Wagner, Richard, 5. 22 ff.
 103 ff. 173 ff. (Tannhäuser).
 131 ff. (Wagnernummer der
 „Freistatt“). 83 ff. 193 ff. (Ver-
 hältnis zu Nietzsche). 188.
 202 ff. 243 ff. 272 ff. (Urteil
 über Berlioz' Juli-Symphonie).
 324. 331. 334. 419 ff. (Die
 9. Symphonie). 427 (Brief an
 Liszt). 479 (Jugendbrief).
 Wagner-Verein (Amsterdam) 454.
 Wagner, W., 303.
 Walter, Madelaine, 381.
 Walter, Dr. Raoul, 151. 225.
 228. 294. 392. 459.
 Walter-Cholmanus 317. 379.
 Waldmann 289.
 Wanney 51.
 v. Wartensee 111.
 Wassmann 142.
 Webbe 45.
 Weber, Anton, 436.
 Weber, Carl Maria v., 80. 419.
 423. 425.
 Weber (Contrabassist) 452.
 Weber, Jos. Miroslaw, 461.
 Webster Powell 475.
 Wedekind 293. 371. 454. 456.
 459.
 Wegmann 468.
 Wegschälder 323.
 Weidemann 460.
 Weigmann 459.
 Weinbaumscher Männerchor 467.
 Weingartner 4. 227. 236. 299.
 309. 317. 377. 384. 388. 392.
 394. 461. 462 f. (2. Symphonie)
 474. 476.
 Weinmanns 231.
 Weis 134.
 v. Weissbach 405. 411.
 Went 219.
 Werner 142. 390. 463. 465.
 Wesendonck, Mathilde, 57 ff.
 Wesendonck, Otto, 57 ff.
 Westa 231.
 Westendorf 390.
 Wette 127.
 Weyr 217.
 White 40 ff.
 Whitehill 456.
 Wiborg 225. 376.
 Wiedemann 452.
 Wiedey 373.
 Wieland 265.
 Wijsmann 153.
 Wilbye 42.
 Wilke 375. 393.
 Wille, Gebr., 310.
 Wille, Georg, 308.
 Winderstein 312. 389. 471.

- | | | |
|--|---|--|
| <p>Windsch 86 ff.
Winkelmann 458.
v. Winter 51.
Wirth 216. 299.
Wise 44.
Wiszwianski 463.
Witek 230. 377.
Witherspoon 475.
Witte 384.
Wittenberg 464.
Wittgenstein 112.
Wohlgemuth 389.
Wolf, Hugo, 128. 151.
Wolf, Leop. Karl, 367.
Wolf-Ferrari 216.
Wolff, Ernst, 154.
Wolff, Hermann, 116.
Wolff, Marianne, 231.
Wolfram 148. 223.</p> | <p>Wolfradt 77. 114.
Wolfum 3. 14.
Wollgandt 386.
Woltereck 313. 387.
Wolzogen 288 („Feuersnot“).
Wood 236.
Wooldridge 36.
Woyrsch 110.
Wöllner, Franz, 49 ff. 80.
Wöllner, Ludwig, 313. 384.
387. 390. 461. 462. 468.
Wünsch 467.
Würthele 454. 455.
Wurm 235.
Yonge 41.
Zacharewitsch 230.
Zalsman 298. 478.
Zander, A., 463.
Zander, Carl, 80.</p> | <p>Zarest 376.
Zeitschrift der internationalen
Musikgesellschaft 36.
Zellner 378.
Zelter 350.
Zibelin-Wilmerding 385.
Ziese-Schickau 473.
Zimmermann, Jul. Heinr.,
286.
Zimmermann, Ludwig, 142.
Zinck 225. 376. 394.
Zips 437.
Zitelmann 231. 465.
Zoellner 451.
Zola 368.
Zumpe 225. 392. 474.
v. Zur-Mühlen 311. 318. 378.
388. 477.
v. Zwegberg 452.</p> |
|--|---|--|

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER, MUSIKALIEN, ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGS-AUFSÄTZE

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Abranyi, Cornel.: Briefwechsel
zwischen der Direktion der
kgl. ungarischen Oper und
Fr. Liszt 128.
Adler, Felix: Czechische Musik
278.
— Vorwort zu den Festspielen
im Prinzregenten-Theater 131.
Altarmann: Aufenthalt Berlioz'
im Jahre 1863 in Nieder-
schlesien 364.
Altmann, Wilh.: Erinnerungen
der Sängerin Marie Sasse 69.
Appias, Adolphe: Der Saal des
Prinzregenten-Theaters 277.
Arend, Max: Das chromatische
Tonsystem 363.
— Zur Harmonik Mozarts 130,
278.
Arensky: Violinkonzert a-moll
229.
Ariosti, Attilio: Sonatas for Viola
d'Amore 64.
Asenijeff, Elsa: Max Klingers
Beethoven 441.
Bach, Joh. Seb.: Aria mit 30
Veränderungen für Pianoforte,
bearbeitet von K. Klindworth
124.
— Toccata u. Fuge (d-moll), die
Tausigsche Klavierbearbeitung,
neu herausgegeben u. ergänzt
von Conrad Kühner 124.
Bäuerle, Herrmann: Repetitorium
der Harmonielehre 205.
Batka, Rich.: Deutsch-böhmische
Musik im 16. Jahrh. 70.</p> | <p>Batka, Hugo: Wolfs Mörke-Lieder
128.
— „Papierte Musik“ 365.
Becker, Marie Lulse: Der Tanz
122.
Behm, Eduard: Lieder op. 16,
17, 19, 20, 23, 443.
— Marlenkind, Legende in 3
Aufzügen 443.
— Zigeunerliebe für Solostimme,
kleinen gem. Chor u. Klavier
op. 21. 443.
Berger, Wilhelm: Dritte Sonate
g-moll für Klavier u. Violine
op. 70. 359.
— Trio g-moll op. 69. 359.
Berlioz, Hector: Die Kunst des
Dirigierens 205.
Bie, Oskar: Rhythmische Künste
der Natur 69.
Blumenthal, Paul: Musikalische
Formen und deren historische
Entwicklung 447.
Borgh, G.: Petites pièces ca-
ractéristiques 208.
Botstiber, Hugo: Herbert Spen-
cer und die Musik 365.
Brahms, Joh.: Ein deutsches
Requiem 64.
Breithaupt, R. M.: Opernkrise
und Stoffnot 130.
Brenet, M.: la jeunesse de Ra-
meau 447.
Breu, Simon: Der Dezember 443.
Buonamici, G.: 50 aus Clementis
Gradus ad parnassum aus-
gewählte Etuden 207.</p> | <p>Caland, Elisabeth: Die Deppesche
Lehre des Klavierspiels 205.
Chilesotti, Oscar: Le scale arabo-
persiane e indù 363.
Cossmann, Paul Nicolaus: Apho-
rismen 205.
Cursch-Böhren: Zur Geschichte
der Militärmusik 278.
Decsey, Dr. Ernst: Hugo Wolffs
„Corregidor“ 449.
— R. Wagner und der deutsche
Männergesang 275.
Deutsche Musik-Zeitung: Die
geschäftliche Thätigkeit der
Militärkapellen in Österreich-
Ungarn 130.
Dippe, Gustav: Genieblitze im
Operntext 127.
— Oper und gesunder Menschen-
verstand 278.
Droste, C.: Neue Gäste in Bay-
reuth 279.
Duncan, Edmondstoune: Vor-
reden und Widmungen 365.
Eberhardt, Goby: Violinkurs.
64.
Eccarius-Sieber, A.: Die Be-
deutung des Theaters als
Bildungstätte des Volks 131.
Erkel, Franz: Bánk-Bán 124.
Estrée, Paul de: l'art musical
depuis deux siècles 128.
Fischer, C.: Wagner als Er-
zieher 280.
Fleischer, Oscar: Besprechung
der Snoeckschen Musikinstru-
mentensammlung 363.</p> |
|---|--|---|

- Fleischer, Oscar: Napoleon Bonapartes Musikpolitik 363.
- Floersheim, Otto: Konsolation 443.
- Franck, Richard: Serenade für Violoncello 208.
— Sonate für Pianoforte und Violoncell 208.
- Frenkel, B.: Briefe Liszts an den Abt J. Danielik 280.
— Kossuth-Lieder 280.
- Friedland, A.: Konzert-Caprice 207.
- Fuchs, Albert: Das neue deutsche Lied 128. 129. 278.
— Silhouetten, Suite für Cello und Harmonium oder Klavier 208.
— Rob.: Andante gracioso und Capriccio 124.
- Gagliardi, E.: Verdi in seinen Briefen 69.
- Gjellerup, Karl: Musik und Weltanschauung 279.
- Göllerich, August: Franz Liszts als Männerchor - Komponist 275.
- Goepfert, K.: Volkswirtschaftliches auf dem Gebiete des deutschen Theaters 68.
- Götze, Carl: O Maienzeit! O Liebstraum! op. 112 No. 2 443.
- Golther, Wolfgang: Der Fliegende Holländer im Festspiel 1901/02 66.
- Grand-Carteret, J.: les titres illustrés et l'image au service de la musique 447.
- Grassi-Landi, B.: genesi della musica 447.
- Grimm, Julius G.: Träumerei 443.
- Grunsky, K.: Ferdinand Loewe (als Vermittler der Brucknerschen Symphonie) 68.
- Hagemann, Carl: Bayreuther Inszenierungskunst 447.
— Julius: Barcarole 207.
- Haker, Friedrich: Wagner in Bayreuth und in München 363.
- Halm, A.: Melodie, Harmonie u. Themenbildung bei A. Bruckner 68. 129.
- Hawranek, Gustav: Drei Stücke für Pf. 207.
- Heim, Ernst: Arena 64.
— Gradus ad Parnassum 64.
— Palaestra 64.
- Hellouin, Frédéric: Biographie Mondonvilles 128.
- Henning, Dr. G.: (Bayreuther Bühnenbilder) 205.
- Hermann, Robert: Quartett f-moll. op. 9 359.
- Hesses Deutscher Musiker-Kalender (1903) 453.
- Hiller, Paul: Das neue Kölner Stadttheater 279.
- Hohenemser, Rich.: J. K. F. Fischer als Klavier- und Orgelkomponist 447.
- Holz - Saran - Bernouilli: Die Jenaer Liederhandschrift 62.
- Horváth, G.: Zehn technisch melodische Etuden 207.
- Hüttner, Georg: Musik als Volksbildungsmittel 364.
- Hunnius, Carl: Rudolf von Procházka 357.
- Jaloux, Edmond: R. Wagner und die französische Poesie 130.
- Jaques-Dalcroze, E.: Concerto pour Violon. op. 49. Nocturno pour Violon. op. 53. Fantasia appassionata 359.
- Johannsen, Heinrich: Über die kirchenmusikalische Ausbildung der Theologie-Studierenden in Schleswig-Holstein 128.
- Juncker, Hans: Von der Akademie der Tonkunst in München 67.
- Juon, Paul: Satyre und Nymphen 207.
— Sextett op. 22. 359.
- Kadens, Richard: Julius Rietz 279.
- Kainer, C.: Des Abends 443.
— Trauungsgesang 443.
- Kalbeck, Max: Aus Brahms' Jugendzeit 448.
- Kalischer, Alfr. Chr.: Neue Beethoven-Briefe 441.
- Kauffmann, Dr. E.: Justinus Heinrich Knecht, ein schwäbischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts 122.
- Kersbergen, J. W.: Sonata voor Piano en Violon. op. 4. 359.
— Thema met Variaties voor Piano 207.
- Kienzl, Dr. Wilhelm: Unbekannter Ländler von Franz Schubert 275.
- Kleffel, Arno: Volkslied und Volksoper 365.
- Klengel, Julius: Konzert No. 4 für Violoncello op. 37 443.
— Sechs Stücke für Cello und Klavier 208.
- Kling, H.: Louis Niedermeyer 279.
- Knosps Oper: Jeannine 364.
- Koegel, Fritz: Zur Psychologie Wagners 130. 277.
- Kölnische Zeitung: Wagner und die Frauen 364.
- Kohut, A.: Persönliche Erinnerungen an R. Wagner 131.
- Komorzynski, Dr. Egon v., Emanuel Schikaneder 62.
- Korrespondenzblatt des evang. Kirchengesangsvereins für Deutschland: Gesangliche Ausbildung der Mitglieder unserer Kirchenchöre 280.
- Krauss, Rud.: Ein vergessener schwäbischer Komponist 276.
- Krohn, Huani: Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken 363.
- Krug, A.: Graziosa, melodische Übungsstücke 207.
- Kuhn, Max: Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 15. und 16. Jahrh. 62.
— Halévys „Jüdin“ 279.
- Kuller, Kor.: „Vertwüfelung“ und „Berüstung“ 207.
- Lang, Hermann: Über Prof. Riemanns angebliches Anti-Wagnertum 279.
- Laurischkus, Max: Neues Jugendalbum 207.
- Legband, Paul: Corona Schröter 279.
- Louis, Rud.: Anton Bruckner. Der Mann und sein Werk 68.
- Lundell, Carl: Zwei französische Suiten 207.
- Lutze, G.: Die fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen 357.
- Manz, G.: Briefe R. Wagners an seine Schwester Clara 362.
- Marchesi, S.: Die musikalischen Ereignisse in Frankreich 365.
- Marschalk, Max: Mädchenlied und Tanz der Salome 124.
— Moderne Kapellmeister 362.
- Marsop, Paul: Epilog in Aphorismen nach der Diskussion über „den Kern der Wagnerfrage“ 448.
- Mayer-Reinach, Albert: „Bayreuth 1902“ 363.
- Mayrhofer, P. Isidor: Die Schwierigkeiten bei der Durchführung der liturgischen Musik 127.
- Messer, Max: Marsops „Kern der Wagnerfrage“ 67.
- Möricke, Oscar: Zur Existenzfrage der Musiklehrer 279.
- Monthly Musical Record: Das Worcester Musikfest 365.
- Mühlenbein, J.: Philosophische Vorfragen über die mittelalterliche Anschauung vom Schönen und vom Rhythmus 127.
- Nationalzeitung: Aus dem Leben Karl Ditters von Dittersdorf! 31.
— Glucks Armida in der Wiesbadener Bearbeitung 279.

XII BESPR. BÜCHER, MUSIKALIEN, ZEITSCHRIFTEN- U. ZEITUNGS-AUFSÄTZE

- Neal, Heinr.: Zur Existenzfrage der Musiklehrer 279.
- Newmarch, Rosa: Schumann in Russland 365.
- New-Yorker Staatszeitung: Lieder der Indianer 67.
- Nicholl, Horace Wadham: Bachs Non-Observance of some fixed-rules 363.
- Nodnagel, Ernst Otto: Scheidegruss 443.
- Nosca, Egon: Corona Schröter 279.
- Oosterzee, Cornelle van: 4 petites valse capricieuses 207.
- Pembaur, Josef: Harmonie- und Melodielehre 441.
- Pfeiffer, Tina: Das Menschheitsproblem bei Rich. Wagner 131.
- Philipp, J.: Première suite pour deux Pianos 207.
- Piltz, C.: Zwei Stücke für Violine mit Pf.-Begl. (No. 1 Ständchen, No. 2 Perpetuum mobile) 359.
- Pochhammer, Adolf: Musikalische Elementar-Grammatik 441.
- Polzer, Aurelius: Robert Hamerling und die Musik 275.
- Procházka, Rud. Freih. von: Die Palmen op. 13. 443.
- Prod'homme, J. G.: Brief Berlioz an die Prinzessin Sayn-Wittgenstein 363.
- Dictionnaire topographique de l'histoire musicale 363.
- Pierre de Jélyotte 363.
- Prüfer, Arthur: Sebastian Bach und die Tonkunst des 19. Jahrhunderts 279.
- Püringer, August: Eine Bayreuther Nacht 67.
- Rabich, Ernst: Bach dem Volke? 447.
- Sologesang im Gottesdienste 448.
- Reinecke, Karl: Trio c-moll op. 249. 359.
- Richter, Bernhard Friedrich: Eine Abhandlung Joh. Kuhnaus 447.
- Riesenfeld, Paul: Richard Strauss: Eine Seelenanalyse 69.
- Roemer, Fr. A.: Musikalische Erholungsstunden 207.
- Rudelsheim, Martin: Ungedruckte Stücke von Peter Benoit 277.
- Schäfer, Dirk: Sonata voor Vlool en Piano op. 4. 359.
- Schaffner, Friedrich: Jubelgruss (Festmarsch) 207.
- Schatz, Charles: Concertino pour Violon op. 30. 359.
- Duo concertant pour deux Violons op. 28. 359.
- Six morceaux de Salon pour le Violon 359.
- Schütz, Heinrich: Die sieben Worte Jesu am Kreuz (eingesendet von A. Hänlein) 124.
- Weihnachts-Oratorium bearbeitet und ergänzt von A. Mendelssohn 124.
- Schiedermaier, Ludwig: Die französische Oper nach Rich. Wagner 131.
- Richard Strauss in amerikanischer Beleuchtung 131.
- Schjelderup, Gerh.: Weihnachts-Suite 124.
- Schillings, Max: Zum Kern der Wagnerfrage, offener Brief an Paul Marsop 66.
- Schmid, Otto: König Albert als Musiker 276.
- Schönherr, Anton: Violinübungen 64.
- Schulze, Carl: Geigenbauer Stradivaris Geheimnis 357.
- Schumann, Camillo: Zwei Traugesänge op. 5. 443.
- Seidl, Arthur: Marsops „Kern der Wagnerfrage“ 67.
- Vom kaiserlichen Wagner-Enthusiasmus 67.
- Von und zum Parsifalbund 449.
- Seydlitz, R. v.: „Zu Franz Liszts Ehren“ 449.
- Sinding, Chr.: Trio op. 64 380.
- Söchting, Emil: Neue deutsche Klavierschule 207.
- Söhle, Karl: Alfred Stelzners „Rübezahl“ 449.
- Solerti, A.: rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605. 447.
- Sonne, Hermann: Bericht über den 17. deutsch-evangelischen Kirchenvereinstag 128.
- Spitta, E.: Zur Geschichte der Pflege des Kirchenliedes im Zeitalter der Reformation 365.
- Steger, Heinrich: Rich. Wagner und Amalie Materna 364.
- Steiger, Edgar: „Auch eine Götterdämmerung“ 131.
- Stier, Ernst: Moritz Scharf 279.
- Stojowski, Sigismund: Polnische Idyllen 207.
- Storck, Karl: Die Musik der Zigeuner 130. 278.
- Musik und Leben, Parsifalbund, Martin Plüddemanns Balladen 449.
- Unsere Gartenkonzerte 69.
- Strobl, Karl Hans: Mraczeks „Gläserner Pantoffel“ 449.
- Struthers, Christiania: the expression of the minor third 365.
- Sturm, Wilh.: Gesangstudien 205.
- Tägl. Rundschau: Aus dem Reiche der Töne 364.
- Taubert, E. E.: Quartett in d-moll. op. 63. 359.
- Teibler, Hermann: Bayreuth und München 448.
- Tetterode, L. Adr. van: 24 Préludes voor Klavier 207.
- Tiersot, Julien: Bach-Briefe 279.
- Die Musik in Madagaskar 279.
- La symphonie en France 363.
- Tommasini, V.: l'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell'arte e della cultura 447.
- Tottmann, Albert: Führer durch den Violin-Unterricht 357.
- Towles, Ernest: Studies in part-playing 207.
- Vaschide und Lahy: les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique 447.
- Wagner, Dr.: Die beiden Melodien des Ave maris stella 127.
- Rich.: Parsifal Klavierauszug von Klindworth 64.
- Weingartner, Felix: Über den Begriff der „Originalität“ 365.
- Winterberger, Alexander: Zwei geistliche Gesänge op. 121. 443.
- Wirth, Moritz: Die Lösung der Parsifalfrage 279.
- Wolf, Joh.: Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrh. 363.
- Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes 363.
- Young, A. B. F.: Über die Entstehung des Walzers 127.

