

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

VIERTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALS BAND

BAND XIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1904—1905

MUSE

ML

5

.M845

V. 4

PT. 1

Transfer to
music
6 21-65

INHALT

	Seite
Rudolf M. Breithaupt, Mehr Mozart! Salzburgisch Zeitgemässe-U'zeitgemässe	3
Ernst Heinemann, Ist Mozarts „Don Juan“ eine tragische oder eine komische Oper? .	17
Dr. Alfred Heuss, Mozart als Kritiker	25
Max Friedlaender, Leopold Mozarts Klaviersonaten	38
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Beethovens Beziehungen zu Mozart	41. 113
Dr. Egon von Komorzynski, Mozarts Messen	49
Dr. Wilibald Nagel, Mozart und die Gegenwart	56
Otto Julius Bierbaum, Über das musikalische Bühnenspiel	83
Eugen Thari, Pianisten-Programme. Ein Mahnwort	101
Bernard Scharlitt, Das musikalische Element in Friedrich Nietzsche	108
Dr. Richard Hohenemser, Wunderkinder	147
Arthur Sturm, Das Prototyp der „Musikführer“	155
Richard Braungart, Alte und neue Opern	160
Otto Dorn, Heinrich Dorn	166
Willy Renz, Verleger-Konzerte	169
Guido Adler, Richard Wagner als Künstler der Renaissance und als Romantiker	227
Ernst Otto Nodnagel, Gustav Mahlers fünfte Symphonie in cis-moll	243. 314
Alfred von Ehrmann, Grosses Orchester. Phantasieen eines Musikers	256
Joh. Ev. Engl, Das Mozartbild von Tischbein — kein Mozartbild	260
Carl Hagemann, Wilhelmine Schröder-Devrient	307
George Armin, Italienische Sänger und moderne Gesangsdidaktik	324
Dr. Alfred Nossig, Neues zur Chopinforschung	337
Dr. Emil Jacobs, Beethoven, Goethe und Varahagen von Ense	387
Dr. Ernst Decsey, Hugo Wolfs „Fest auf Solhaug“ und „Christnacht“	403
Dr. Ferdinand Scherber, Arabische Lieder	414
Friedrich Kerst. Beethoven im eigenen Wort	423



Besprechungen (Bücher und Musikalien)	65. 123. 171. 264. 344. 433
Revue der Revueen	70. 129. 177. 269. 350. 437
Umschau	73. 131. 182. 273. 355. 440
Eingelaufene Neuheiten	223. 302. 382. 463
Anmerkungen	79. 144. 224. 304. 384. 464

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite
Aachen	360	Freiburg i. B.	444
Amsterdam	281	Genf	362
Antwerpen	281. 443	Genua	444
Basel	281	Graz	204
Berlin 77. 136. 201. 281. 360		Haag	205. 283
Braunschweig	201. 443	Halle a. S.	205. 445
Bremen	202. 360	Hamburg	205. 283. 445
Breslau	202. 282. 443	Hannover	207
Brünn	361	Karlsruhe	207. 362
Brüssel	202. 361	Kassel	284
Budapest	203. 361	Köln	207. 284. 363. 446
Charlottenburg	203. 443	Königsberg i. Pr.	284
Danzig	361	Kopenhagen	285. 446
Darmstadt	203. 443	Leipzig	208. 285. 363
Dessau	361	Lemberg	363
Dortmund	137	Linx	446
Dresden	204. 282. 362. 443	London	208. 363
Düsseldorf	282	Madrid	285
Elberfeld	283. 444	Magdeburg	286. 446
Essen	362	Mailand	363
Frankfurt a. M. 204. 283. 444		Mainz	209. 447
		Mannheim	286
		Moskau	447
		München	78. 209. 364
		New York	447
		Nürnberg	209. 448
		Paris	287. 448
		Petersburg	287. 364
		Posen	364
		Prag	288. 448
		Riga	209. 448
		Rostock	364
		Schwerin i. M.	209. 449
		Stettin	364
		Stockholm	288
		Strassburg i. E.	288
		Stuttgart	365
		Warschau	288
		Weimar	365
		Wien	210. 449
		Wiesbaden	289
		Zürich	211. 449

Kritik (Konzert)

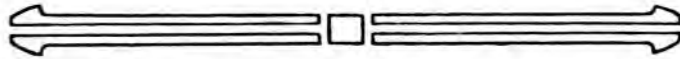
	Seite		Seite
Aachen	365	Glasgow	373
Amsterdam	211. 289. 449	Graz	217
Antwerpen	289	Haag	218. 296
Barmen	365	Halle a. S.	455
Basel	290	Hamburg	218. 296. 455
Berlin 138. 211. 290. 366. 450		Hannover	218. 373
Boston	368	Heidelberg	374
Braunschweig	453	Helsingfors	218
Bremen	215. 369	Karlsruhe	219. 374
Breslau	293. 453	Kassel	296
Brünn	369	Köln	219. 297. 375. 455
Brüssel	215. 369	Königsberg i. Pr.	297
Budapest	215. 370	Konstantinopel	219
Chemnitz	370	Kopenhagen	297
Danzig	371	Krakau	375
Darmstadt	216	Leeds	220
Dessau	371	Leipzig 140. 221. 297. 375. 455	
Dortmund	371	Lemberg	377
Dresden 216. 293. 372. 453		Liverpool	377
Düsseldorf	294	London	221. 377
Elberfeld	295	Magdeburg	298. 457
Essen	217. 372	Mainz	221. 457
Frankfurt a. M. 217. 295. 372. 454		Manchester	298
Genf	373	Mannheim	299
		Montreux	377
		Moskau	458
		Mülheim a. R.	377
		München 222. 299. 378. 458	
		New York	459
		Nürnberg	222. 460
		Paris	299. 460
		Petersburg	378
		Posen	379
		Prag	300. 461
		Riga	222
		Rostock	379
		Rotterdam	300
		San Francisco	379
		Schwerin i. M.	222
		Stettin	380
		Stockholm	300
		Strassburg i. E.	301
		Stuttgart	380
		Warschau	301
		Weimar	380
		Wien	381. 462
		Wiesbaden	301

Reproduktionen im Text

	Seite
Faksimile der Handschrift von Wilhelmine Schröder-Devrient	313



DIE MUSIK

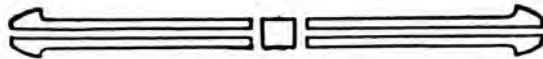


MOZART-HEFT

Felix Mottl gewidmet

Mozart war der kühnste Neuerer, den es je gegeben hat; er war der fortschrittlichste Musiker, der je gelebt; denn er hat wirklich etwas ganz Neues, Unerhörtes in die musikalische Kunst gebracht: er hat die einzelnen Instrumente des Orchesters sprechen gelehrt, er hat ihnen Seele gegeben — mit einem Worte, durch Mozart ist die Musik in einem gewissen Sinne erst entdeckt worden.

Felix Mottl



IV. JAHR 1904/1905 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

Rudolf M. Breithaupt

Mehr Mozart!

Ernst Heinemann

Ist Mozarts „Don Juan“ eine tragische oder eine komische Oper?

Dr. Alfred Heuss

Mozart als Kritiker.

Prof. Dr. Max Friedlaender

Leopold Mozarts Klaviersonaten.

Dr. Alfred Chr. Kalischer

Beethovens Beziehungen zu Mozart.

Dr. Egon von Komorzynski

Mozarts Messen.

Dr. Wilibald Nagel

Mozart und die Gegenwart.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).

Revue der Revueen.

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire,

Konzerte, Tageschronik, Totenschau).

Kritik (Oper).

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Kunstbeilagen.

Musikbeilage.

Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



„Und so will ich, ein für allemal,
Keine Bestien in dem Götter-Saal!
Die leidigen Elefanten-Rüssel,
Das umgeschlungene Schlangen-Genüssel,
Tief Ur-Schildkröt' im Welten-Sumpf,
Viel Königs-Köp' auf Einem Rumpf,
Die müssen uns zur Verzweiflung bringen,
Wird sie nicht reiner Ost verschlingen.“

Goethe: „Zahme Xenien“ II.



schwierig ist's, Ihr Herren, keine Satire zu schreiben! Jedoch, was hülf' uns Spott und Bitterkeit?! Menschlich will ich sein, und will zu Menschen kommen; denn „diese Zeiten sind gewaltig, setzen Herz und Hirn in Not.“ Der Geist der Maschine, der uns entmenscht, fasst uns an, ob wir wollen oder nicht. Wir stehen im Zeichen lohender Schlotte und dröhnender Eisenhämmer, im Zeichen schneidender, eiskalter Materialprinzipien und positivistischer Erkenntnislehren. Überall mechanische Wunder, aufgebaut auf exakten Gesetzen und empirischen Beobachtungen, ein wildes Gieren, das Dunkel des vier-dimensionalen Raumes zu durchdringen. Technik, Technik hallt's durch die Welt! Unter ihrer Riesenarbeit ermattet das Hirn, verlechzt das Herz. Aber ebenso stark ist die Gegenkraft in uns. Je mehr uns der Geist dieser Zeit von der menschlichen, „fühlenden“ Natur abdrängt, um uns unter mechanische Gesetze zu zwingen, zu automatisieren, um so mehr bäumt sich das Individuelle empor, drängt die Sehnsucht zurück zur Natur. Dem Hunger der Maschine tritt ein lebendiger Hunger nach Kunst entgegen. So leben wir in einem Doppelkampfe: um uns brodel't's und schwehlt's, dröhnt's und stöhnt's, und in uns wühlt's und zehrt's, schluchzt's und jauchzt's. Wahrlich, ein gigantisches Spiel der materiellen und ideellen, der physischen und psychischen Mächte! Die Sehnsucht nach vollendeter Schönheit, sie ist nicht mehr latent, sie ist uns heisses, brünstiges Begehren, leidenschaftliches Sinnen geworden. Leider zeigt der Wage Zünglein noch immer

kein Gleichgewicht der Kräfte. Das Materielle überwiegt. Die Technik hat das Wort. Aber aus der Tiefe quillt die Hoffnung empor, dass wir nicht stehen bleiben werden, sondern vollenden, was wir als Volk zu vollenden berufen sind. Ein geistreicher Kopf hielt uns jüngst für fähig zur Schaffung einer neuen deutschen Renaissance. Und ich glaube, so das Glück uns lächelt, wird's geschehen. In der Plastik haben wir uns sicherlich noch nicht erschöpft; auch der ewige Born der Musik sprudelt noch wild-kräftig empor. Wenn nur erst der technische Schwefelgehalt sich schiede!

Mich dünkt, Frau Musika ist nicht frei. Ein unmelodisch, aufgeblasen Ding stolziert sie pfauenstolz im Reifrock einher, und kann doch kaum atmen vor dem technischen Panzer. Die Krinoline, der schwere Glast der Bayreuther Seide, die enge Schnüre, drückt ihr Herz und Brust zusammen. Und wie stünd' ihr Reformtracht so gut! Unserer Kunst geht's wie der Blume, die zu wenig Sonne hat. Sie will nicht reifen. Sie steht noch immer im Schatten Richard Wagners, und hat immer noch nicht die Technik des Berlioz-Liszt-Strauss'schen Orchesters überwunden. Wird die Sehnsucht stärker sein? Wird sie uns hindrängen zur belebenden Sonne, zu den Lichtklängen himmlischer Melodien, zu dem weissen Glanz ätherischer Grazie, zurück zu des Gedankens schlichter Grösse und zu einer einfach-natürlichen Sprache? Dies ist unsere bange Frage.

Wir Deutschen haben eine Renaissance gehabt. Sie heisst: Mozart. Diese war unsere Höhe. Nicht ein „niedliches“ Rokoko, wie man gemeinhin und geringschätzig wähnt, sondern die vollendete Einheit zwischen Leben und Kunst. Mozart-Beethoven, Rafael-Michelangelo! Leuchtende Zeiten, deren Abglanz die Menschheit immer und ewig erschüttern und ewig erheben muss.

Mehr Mozart: Was soll uns der Ruf?! Soll das Wort ein Spuk sein diesen Zeiten, ein Menetekel dem materialistischen Gespenst, eine Formel wider den amüsischen Geist?! Was ist uns heute Mozarts Kunst? Ein Lichtkern? Oder nicht vielmehr die Gewissheit eines unendlichen Glückes, die Vollendung jenes Goetheschen Ideals von der ruhigen Abklärung der Seele und der Harmonie der Kräfte? — Frankfurt-Bayreuth-Salzburg: drei Kulturen, von denen die erste am tiefsten, die mittlere uns am nächsten, die letzte am höchsten stand. Das zwingt zur Sammlung, zu einem ernsten, ruhigen Überschaun, zu einem Rück- und Ausblick. —

Zunächst krankt unsere „Kunstmusik“ an ihren, von ihr selbst-gewählten, hochgeschraubten, programmatischen Forderungen. Es heisst nicht mehr: diese Musik wirkt, weil sie „an sich“ und „in sich“ etwas ist, sondern: die Musik soll so und so wirken, weil sie ausschliesslich dieses oder jenes bedeutet. Nun besagt ein altes ästhetisches Gesetz, dass die Kunst überhaupt nicht soll, sondern nur kann, und zwar nur

so schaffen kann, wie es ihr wahrhaft ums Herz ist.¹⁾ So wenig wie der Baum soll, so wenig soll die Musik. Die Blume erfüllt ihren Zweck am vollkommensten, wenn sie sich aus dem Boden, in dem sie wurzelt, entwickelt, ihre Blüte entfaltet, und — duftet. Dieser Duft ist ihr Wesen. Auch Mozart entwickelte seine Musik nur aus ihrem eigensten Boden und gemäss ihrer ureigensten Bedingungen. So war sie vollkommen und hatte „Duft“. Die programmatische Idee an sich ist nicht verwerflich. Sie hat sich von altersher der Musik bemächtigt und ist ein gültiges Axiom moderner Ästhetik geworden. Aber wo sie wirkte, wirkte sie durch die Musik, oder besser durch das Musikalische, d. h., sie hätte auch fortbleiben können, ihre musikalische Gestaltung allein hätte genügt. Dies Empfinden hat man noch bei Berlioz und Liszt, zum Teil auch bei Richard Strauss. Das Programm war noch allgemein. Die Idee erschien nur konturiert, wie in flüchtiger Skizze, oder gleichsam als Randleiste. Die musikalische Inspiration war immer mächtiger, als ihr äusserer Anlass. Heute ist das Programm kategorischer Imperativ: die Musik soll. Ein Äusseres bestimmt das Mass der inneren Kräfte und des musikalischen Vermögens. Das Programm umklammert Musik und Seele und presst ihr den Atem im Leibe zusammen. Andererseits verfährt man in der Deutung des Uneigentlichen so peinlich genau, spezialisiert den Gedanken so eingehend, dass man eine moderne symphonische Dichtung schon gar nicht mehr anders, als mit dem Verstandeshirn begreifen und als eine mehr oder minder enge Verkettung abstrakter Gedanken in musikalischer Form auffassen kann. Das Gefühlshirn wird vollkommen ausgeschaltet. Die Musik wirkt nicht mehr unmittelbar durch das Ohr auf Herz und Gemüt, sondern der Genuss und das Verständnis wird abhängig gemacht vom mehr oder weniger tiefen Erfassen des leitenden poetischen, philosophisch-abstrakten oder symbolistischen Gedankens. Das Programm an sich hat seine künstlerische Berechtigung nur, sofern es allgemein bleibt und das Thema in seinem Grundton anschlägt, aber nicht mehr, wenn es uns in detaillierter Zerfaserung der poetischen Vorlage zwischen Gedankengängen und musikalischen Reizempfindungen hin- und herschleudert. „Also sprach Zarathustra“, ein allgemeines Thema, glücklich gewählt und wertvoll, und zwar nicht wegen der Einwirkung des philosophischen Problems und des Nietzscheschen Dogmas von der Freiheit des „Selbst“ und vom „Übermenschen“, sondern weil

¹⁾ Vgl. die Kant'sche Bestimmung des Schönen, das, „so zweckvoll es uns erscheine, keinem Zwecke dienen dürfe und Gegenstand eines völlig freien Wohlgefallens sein müsse, um diejenige Lust in uns zu erzeugen, die das freie Spiel unserer Gemütskräfte hervorbringe“ und Goethes Stellung zu ihr in Bielschowsky: Goethe II, Kap. 5.



es musikalisch, an sich musikalisch ist. Das war möglich, und wirkt, weil die Kraft der musikalischen Empfindung und Erfindung auch ausreichen würde, ohne Bezug auf die charakteristische Idee. Was uns die jüngste Zeit an symphonischen Abstraktionen gebracht hat, war zwar auch möglich, aber nicht mehr musikalisch. Der Genuss der Musik ist kein freier mehr, sondern an schwerwiegende Verstandesbedingungen geknüpft. Man darf nicht mehr mit offenen Sinnen lauschen, sondern wird gezwungen, einem musikalischen Kolleg über den Wert und die Bedeutung der Symbolistik in der Musikpoesie, oder das Mystische innerhalb der Musikphilosophie zu folgen. Ich möchte ein Wort Fontenelles umprägen und umdeuten: „Nous sommes dans un siècle, où la raison dans la musique commence à prendre plus d'empire.“ Philosophische Musikanten, musikalische Philosophen, — wunderliche Zunftbildung. Und noch wunderlicher: die immer weiter gehende Verschiebung und Vermischung der Künste zu ungunsten der Musik. Was meinte wohl Goethe:

„Fahrt nur fort nach eurer Weise
Die Welt zu überspinnen!
Ich in meinem lebendigen Kreise
Weiss das Leben zu gewinnen.“

mit dem „Ich in meinem lebendigen Kreise“ und der „Gewinnung des Lebens“ als Ziel seiner künstlerischen Entwicklung? Vor hundert Jahren schrieb ein alter Ästhetiker: „Aber ihr spinnt aus diesem Worte („Schönheit“) durch die Künste des Verstandes ein strenges System und wollt alle Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen — und fühlet selber nicht. Wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus dem Herzen gedrängt.“ (Wackenroder). Gar viele von heute „glauben ein System“, und „fühlen selber nicht“. Und dabei schreit unser Gefühl nach Musik und Kunst, und zwar nach Gefühlskunst, nicht nach Verstandeskunst.

Darum: Mehr Mozart, will sagen: weniger Absicht und mehr Naivität, weniger „Soll“-Musik und mehr „Ist“-Musik!

Zum zweiten: das Technische. Mögen die Meisten es auch nicht wahr haben wollen, es ist so: die Technik hat sie, nicht sie die Technik. Gewiss, die Kunstmittel sind zu ungeahnter Höhe entwickelt, aber der Ideengehalt ist nicht in gleicher Weise gewachsen. Riesenformen ohne adäquaten, ihren Umfang und Grösse bedingenden und rechtfertigenden Gehirnkern. Manche musikalischen Werke muten an wie moderne Steinbauten. Man baut in die Breite und Höhe, türmt Quader auf Quader, wirft mit der Masse und dem dekorativen Putz nur so um sich, aber drinnen ist's dunkel und kalt, unwohnlich und ungemütlich. Kein freundliches Licht durchleuchtet sie.



Das Merkwürdige dabei ist, dass sie trotz höchster Verstandesanforderungen einem einfachen Sinn in ihrem eigentlichen Zwecke nicht eingehen wollen, ja oft völlig unverständlich bleiben, sientemalen ja auch ein äusserer sinnbetäubender Wirrwarr, ein geräuschvolles Vielerlei keinen klaren Stilbegriff ergeben kann. Ihre Formensprache ähnelt oft einer gewissen barocken Plastik, die nur noch in Riesenleibern ungeschlachter Giganten und Titanen, in einem grotesken Beiwerk, ihre armseligen Gedanken darzustellen vermag, und uns als „Kunst“ vortäuschen will. Schon die Thematik! Sie muss gigantisch sein: 16 taktig, besser noch 20—30 taktig. Wo bliebe sonst der Eindruck? Wer schüfe auch noch einen Haupt-Vordersatz von acht Takten wie:

Viol. I.



oder gar eine rhythmische Figur in „alter Manier“:



Man sehe sich einmal ein Thema aus Richard Strauss' „Heldenleben“ an:

Violine solo.



und halte dagegen:

Viol. I. Con sordino





Das „klingt“ doch wohl für sich, und belichtet Weiterbildung und Fortschritt, Einfachheit und Kompliziertheit im Ausdruck, Diatonik und Chromatik, gemütliche und nervöse Kunst in gleicher Weise. Doch fragen wir uns ernstlich: Sind wir auch innerlich so gewachsen? Ist der Kern in den hundert Jahren reifer, süsser geworden? Aber das Charakteristische? Ohne Zweifel, es ist ein Vorzug dieser Zeit, die charakteristische Linie zu höchster Blüte gebracht zu haben. Die Zeiten charakteristischer Kunst sind jedoch nicht immer besonders künstlerische Zeiten. In der Musik gar ist das Charakteristische Kulminationspunkt, der letzten Möglichkeit feinste Spitze. Ein Darüberhinaus ist ihr nicht möglich. Die Weiterentwicklung der bildenden Künste zum „Hässlichen“ ist der Musik a priori verschlossen, da ihr Element, der Ton, an sich harmonisch ist und einen Wohlklang bedeutet, der ästhetisch befriedigt. So können selbst die grösstmöglichen Häufungen von Dissonanzen niemals den Begriff des „Hässlichen“ ergeben; denn unser Tonsystem beruht auf der reinen harmonischen Grundlage der Naturtöne (Georg Capellen) und jede Dissonanz ist nichts weiter, als eine „doppelte Konsonanz“ = „Bissonanz“ (v. Oettingen). Musikalische Missgeburten können den Charakter scheusslichster Kakophonie und Absurdität tragen, aber nie absolut „hässlich“ sein. Wozu also eine Entwicklung erstreben, bei der man nie zu einem künstlerischen Ziele kommen kann?! Die Umkehr, wie sie Richard Strauss in der „Symphonia domestica“ angebahnt hat, ist daher nur eine historische und ästhetische Notwendigkeit. Da wir das Charakteristische bis zur wahnwitzigsten Kakophonie erschöpft haben, musste über kurz oder lang ein Gegensatz oder die Umkehr zur Einfachheit eintreten. Und dann: nicht das Charakteristische entscheidet, sondern das Charaktervolle. Das gilt besonders von der heutigen Thematik. Sie ist im Gegensatz zu Richard Wagner nur „charakteristisch“, selten oder gar nicht „charaktervoll“. Soll sie in Zukunft wirken, muss sie innerlich wachsen, gedrungener, lapidarer werden, physiognomischen Schnitt und einen besonderen prägnanten Ausdruck haben, vor allem aber musikalisch-melodiöser werden, volkstümlicher, für das Ohr fasslicher sein.

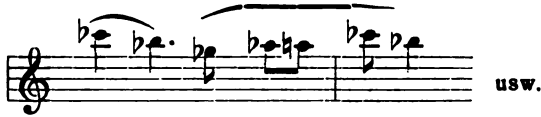
Ich plädiere nicht für „Volksmusik“. Schon der Begriff Volksmusik ist unklar und dehnbar. Er setzt eine nähere Bestimmung des Kollektivums „Volk“ voraus. Wer ist das „Volk“? Die Massen, der durch-

gebildete Bürgerstand, die Aristokratie, oder einfach alle Gebildeten? Im letzteren Falle müsste man wieder fragen: wer ist denn musikalisch gebildet? Goethe fand den letzten Beethoven chaotisch und kunstwidrig. Selbst Spohr, gewiss ein gebildeter Musiker von Schrot und Korn, war noch der Neunten Symphonie nicht gewachsen. Also wer sind die „Gebildeten“? Dazu kommen die ungeheueren Differenzen in dem, was „volkstümlich“ wirkt oder als „Volksmusik“ sich charakterisieren lässt. Lortzing hat einen anderen Geschmackskreis als Beethoven. Und ist letzterer trotz einer fast 100jährigen glänzenden Kultur und Kritik wirklich volkstümlich? Oder sind seine geheimsten Zwecke und tiefsten Schönheiten nicht ebenso einem kleinen, auserwählten Geisteskreis vorbehalten, wie Shakespeare's „Hamlet“ und Goethes „Faust“? Ich meine, Kunstmusik geht immer auf hohem Kothurn, und ist aristokratischer Natur. Zwischen ihr und dem Volksverständnis wird's ewig klaffen; denn die grosse Masse ist in der Hirnentwicklung so weit zurück, als die schöpferische Intelligenz ihr voraus ist.

Aber dennoch: es ist der Kunstmusik gegeben, auf die Massen einzuwirken, sie zu bilden und zu erziehen, gegeben allein durch die Kraft überzeugender Melodik. Im Melos liegt, wenn es nur wahr und edel, die geheime, ewig wirkende Wundermacht der Musik. Das, was reizt, die Sinne empfänglich macht, das Dunkel der Seele durchleuchtet, von Geist zu Geist fortwirkt, sich vererbt und so volkstümlich wird, ist das Rhythmisch-Melodische, selten das Rein-Rhythmische, noch seltener das Harmonische. Dass das „Charakteristische“ daher dem Melodisch-„Charaktervollen“ weiche, dass wir hierin Mozartischer würden, ist einer jener Träume, deren Erfüllung wir Deutschen in der kommenden Renaissance erhoffen. Alle grossen musikalischen Zauberer waren Melodiker. Ich nenne nur einen Namen: Schubert. Gibt's irgend ein Volks-sängertum, das wahrer und charakteristischer wäre und einen grösseren Niederschlag im Herzen des Volkes bewirkt hätte? Auch muss Ungläubigen gegenüber betont werden, dass die Allgewalt Richard Wagners über Völker und Welten nicht allein im „Charakteristisch-Charaktervollen“, sondern in der melodischen Kraft seiner Diktion begründet ist. Dess' sollte man gewahr werden. „Wie er sich räuspert, wie er spuckt, hat man ihm glücklich abgeguckt“, aber sein blühender Schwung, die sinnliche Glut seiner kühnen Linie, das Melodisch-Süsse, wo sind sie hin?! Ein Lied ist gut, wenn man's pfeifen kann, urteilte Meister Brahms. Dasselbe gilt bezüglich der Thematik. Aber man pfeife einmal:

Viol. I solo „Also sprach Zarathustra“ (das Grablied).





Wie wenige können's und wie verzwick't klingt's! Nicht, als ob das Pfeifen, Nachsingen und Nach-Hause-tragen für die Güte eines Kunstwerks entscheidend wäre; nein, gewiss nicht. Aber was auf den Pfiff stimmt, pflegt klar und in sich abgeschlossen zu sein. Es könnt' uns nicht schaden, leichter zu „pfeifen“, sich kürzer zu fassen, logisch klarer, schlichter und singender zu sprechen.

Darum: Mehr Mozart: mehr positive Erfindung und süsseren melodischen Kern!!

Dazu kommt der völkische Erbfehler: der stark ausgeprägte Hang des Deutschen zur Harmonik. Wir wühlen förmlich in harmonischen, kontrapunktischen Problemen. Wir beleuchten gern das Thema nach allen Seiten, dringen tiefgründig bis zu den letzten Möglichkeiten seiner Gestaltung vor und lassen von ihm erst dann ab, bis es restlos verarbeitet, d. h. im Schmelztiegel der Umkehrungen, Vergrößerungen und Verkleinerungen völlig „zerkocht“ ist. Die Kunst der Verarbeitung von drei und vier Themen ist heute nichts Ungewöhnliches mehr. Das lernt man halt an den Schuhsohlen, will sagen, am Schluss des „Meistersinger-Vorspiels“. Da gibt's auch noch ganz andere Kombinationen! Und welch Vergnügen, mit verschiedenen Themen, gewichtigen Kontrapunkten, eingestreuten rhythmischen Figuren nur so Fangball zu spielen! Welch Genuss, sich im Glanz virtuoser Mittel zeigen zu können und stolz von sich sagen zu dürfen: „La musique, c'est moi“ — zu deutsch: „Mach's nach, wer's besser kann!“ Schon recht. Wenn's nur immer so klänge wie der „Meistersinger-Schluss“, und wenn's nur immer Gliederung und Aufbau hätte und richtig motiviert erschiene, vor allem nicht nur etwas bedeuten wollte, sondern etwas darstellte. Von wie mancher Kunst kann man sagen: das Thema lebt, die Musik ist tot. Sie wirkt oft wie ein wüstes Chaos, das den melodischen Funken erstickt. Man wird des Spiels schliesslich müde und überlässt die Themen und ihre harmonische Ausgestaltung ihrem Schicksal, lässt sie sich vereinigen und bekämpfen, massakrieren und abschlachten, bis der Kampf zu Ende und das Ganze tot. Der modulatorische Prunk erhöht den trügerischen Schein. Er reizt nur das äussere Ohr, und dies nur vorübergehend. Tiefer wirkt er nicht, da es ihm ebenso an logisch-förmlicher wie an musikalisch-natürlicher Kadenzierung gebricht.

Darum: Mehr Mozart: weniger kontrapunktisches Kraftmeiertum und mehr natürliches Tonspiel, — weniger harmonisch-modulatorische Ohrenreize und mehr harmonische Basen, Grund-

akkorde und Gefühls-Grundbegriffe, — weniger Überraschungen, dafür einfachere und schlichtere Sätze, — keine rhetorischen Floskeln und Redensarten und mehr produktive Gedanken in schlichter Fassung und logischer Entwicklung und Schliessung!

Und dann zum dritten: zum Technisch-Instrumentellen, zum Farblichen. Hier hat die Technik Ungeheueres geleistet. Das ganze Sonnenspektrum liegt vor uns. Der musikalischen Palette ist alles möglich. Das gibt der Instrumentationstechnik eine Macht, die etwas Sinnverwirrendes, Berausches hat. Trunkene Farben, orientalische Pracht, tropisch-üppigen Schwall. Das Ohr ist fasziniert. Die feinsten Brechungen, die zartesten Mischungen, die wundersüssesten Bebungen, leuchtende Luft, zitterndes Licht, Äolsharfen, ätherische Sphärenklänge, — die ganze Natur-skala gehört dem modernen Musiker-Maler. Aber dieser Macht sind nur wenige gewachsen. Nur einer handhabt sie heute als souveräner Fürst: Richard Strauss. Die Meisten erliegen den Sirenenklängen oder begraben ihre Musik unter der schweren Blütenfülle und dem betäubenden Duft ihres eigenen Farbenzaubers. Der orchestrale Impressionismus hat die äusserste Grenze des Möglichen erreicht. In der Hand von Schwachen sind seine Mittel geradezu gefährlich und verderblich. Von vielen Jüngeren muss man sagen: die Farbe hat sie. Zur Instrumentation gehört Charakter. In Wahrheit können herzlich wenig instrumentieren; denn ein polychromes Phantasieren, ein wilder Farbenrausch bedeutet noch kein Instrumentieren. Den Meisten fehlt's am Eigentlichen: an der Fähigkeit der feineren, diskreteren Behandlung der instrumentellen Individualitäten, an der Sorgfalt liebevollen Eingehens auf ihre Wesenheiten und an der richtigen Obacht auf ihren besonderen Klangcharakter bei Mischungen und Gruppierungen mit anderen Klangprodukten und Klangphänomenen. Für den modernen Musiker sind die Instrumente nur äussere Farben, nichts weiter. Daher die typische Instrumentation, der typische Flitter und Flimmer, der gleissende Hochzeitsstaat, in dem jedes Werk ohne Unterschied des Zweckes einherrauscht. Was wichtiger ist: die Respiration der Instrumente, ihre Klangkörperlichkeit und -Persönlichkeit wird oft grausam missachtet. Spötter behaupten: Meister Brahms habe „grau in grau“ gemalt. Und sie haben gewiss von ihrem Standpunkt aus recht. Aber dieser Maler des „Grau“ wusste z. B. das „Holz“ so zu behandeln, dass er just die beabsichtigte Wirkung: „grau“ vollkommen und deutlich erreichte. Jedenfalls wusste er, dass Instrumente keine physiognomielosen Alltagsmenschen, keine wesenlosen Schablonennaturen, keine winzigen Klang-Eintagsfliegen sind, sondern dass vielmehr jedes für sich eine besondere Art, einen vollendeten und vollkommenen Typus darstelle, bestimmte Beziehungen und Verwandtschaften habe und mit seinen Nächsten die Sippe bilde: d. i.



die Gesamtheit der einzelnen Klangtypen, die innerhalb der Grenzen des Gesamtorchesters den übrigen Sippchaften die Wage zu halten hat. Würde man den Einzel-Typ besser ausprägen, die Farben individueller behandeln und ihre Reize besser motivieren, so stünde man auf festerem Grund und Boden und würde zu anderen als nur technischen Zielen gelangen. Die Reizregion „24 fach“ geteilter Geigen ist zu verführerisch, als dass nicht viele ihr zum Opfer fielen. Auch die instrumentelle Dynamik soll auf logischen Gründen stehen, sich einem Zweck unterordnen. Die Farbe dient nur allzu oft dazu, den Mangel an positiven Gedanken und gediegener Zeichnung zu verdecken. Andererseits verlangt sie eine feine, sichere Hand. Wenn man gelernt hätte, zu malen, statt sinnlos zu sudeln, so würde man z. B. mit dem „Blech“ ebenso vorsichtig sein und sparsam umgehen wie ein guter Maler mit „Chrom“. Das Instrument ist nicht dazu da, dass es „schreit“, in knallrot, grellgelb, grasgrün „schreit“, sondern, dass es singt und singend seinen Klangzauber voll entfaltet. Durch die Mannigfaltigkeit seiner harmonischen Kombinationen soll es unser Ohr immer aufs neue fesseln, auf dass wir immer wieder den Reiz seiner Persönlichkeit deutlich und nahe verspüren. Instrumentieren setzt einen Meister voraus, einen Meister der Gesinnung, der weisen Mässigung und klugen Beherrschung und Verteilung von Licht und Schatten. Für diese Wahrheit zeugt ein Werk, das die Kunstgeschichte nur einmal nennt: „Tristan und Isolde“: nicht nur die loderndste Emanation einer schrankenlosen Individualität, sondern auch technisch-instrumentell eines der wenigen Wunder dieser Welt. Wie hier die Leidenschaft Farbe annimmt, wie andererseits jeder Klang in seiner innersten Bebung erfasst ist, jedes Instrument gleichsam bis auf den „Nerv“ blossgelegt ist, ist eines der tiefsten Geheimnisse rätselhafter Schöpfermacht. Dabei ist alles so durchsichtig, so zart und zerfasert wie die feinste Filet-Guipure-Kunst. Und wie ist die Dynamik der einzelnen Klanggruppen ausgenutzt, wie vornehm sind die Farben angerührt, wie sparsam ist das „Blech“ aufgetragen und über das Ganze Licht und Schatten gleichmässig verteilt! Das sind agierende Klangkörperlichkeiten, fest umrissene Klangindividualitäten, die im „Wechselfieber stöhnen und schmachten, jubeln und jauchzen“, nicht blosse Instrumente, die man ad libitum bald hier, bald dort, je nach Bedürfnis und aus Gründen äusserer Farbenharmonie, technischer Virtuosität, raffinierter Kontrastwirkungen verwendet. Der „Tristan“ ist instrumentierte Leidenschaft. Die „Kunst des tönenden Schweigens“, des „feinsten allmählichen Übergangs“ ist zugleich potenzielle Instrumentalkunst von höchstem Klingeffekt und von höchst klingendem Affekt, wunderbar anzuschauen wie ein alter venezianischer Schleier, den die zarteste Künstlerhand aus den duftigsten, weichsten, sinnverwirrendsten Fäden



gesponnen. Wo ist diese Kunst in der Gegenwart, diese Dezenz, welche die feinste Delikatesse der Pinselührung mit der höchsten Intensität des Ausdrucks verbindet? Wo ist die Klangintensität der „tristanischen Oboe“? Ich sage: Polychromie und individuelle Instrumentalkunst sind nicht identisch. Pinseln, in Farbe manschen und panschen heisst noch nicht instrumentieren. Nicht begrifflich-kalte, sondern lebendige, gefühlte Farben bedeuten Instrumentation. Den sinnlich-äusserlichen Farben gegenüber stehen die bestimmten, sprechenden Farben, die herzlich-innigen, menschlich-ausdrucksvollen oder himmlisch-reinen Töne.

Also: Mehr Wagner-Mozart: d. h. mehr von der Klarheit ihrer köstlichen „Silberstiftzeichnung“, und weniger von der aufdringlichen, unfeinen Art, mit einem „fetten Farbenquast zu spritzen“!

Dies leitet zum letzten: zum Ausdruck, zum Gefühl, zum Menschlichen.

Die Kunst dieser Tage steht auf tönernen Füßen. Die Zeit hat Talente, Musiker, ausgezeichnete Musiker, aber das Genie fehlt, weil uns der Mensch fehlt. Die Kunstmusik kämpft losgelöst vom ethischen Boden, ohne tieferen Menschheits- und Lebenszweck einen hoffnungslosen Kampf. Trotz allen Tönens und Lärmens, oder vielmehr gerade wegen ihrer Brimborien und orgiastischen Farbentänze bleibt sie innerlich hohl, tonlos und leer. Nicht an Verstand und Begabung gebricht's, wohl aber an Kunst- und an Weltanschauung. Sie entbehrt der breiteren Unterströmung, der wichtigsten Lebensbedingung: des religiösen Empfindens und der reinmenschlichen Liebe. Das Gesamtkunstwerk Richard Wagners ist nicht nur ein musikalisch-dichterisches Produkt, sondern die Verkörperung machtvoller Liebe und tiefen, reinen Glaubens. Es ist aufgebaut auf den Quadern einer Weltanschauung, die ihrerseits — der buddhistisch pessimistische Zug tut hier nichts zur Sache — in der Liebe Not und heiligem Mitleiden wurzelte. Unsere Zeit aber ist voll von blinden Egoisten, leidenden, vom höllischen Geist des Maschinentums gepeitschten Nicht-Individualitäten, von armen Geschöpfen, die vom Fieber der Schnellebigkeit durchschüttelt sind, von stürzenden, hastenden, gierigen, gefall- und gewinnsüchtigen kleinen Seelen, denen es an Zeit und Kraft fehlt, tief und ruhig Atem zu holen. Welch ein Gegensatz: die Heiligkeit der Bachschen Kantilene, diese sonnige, sinnende Seele, dies reine, gläubige, in sich gefestigte Herz des grossen Himmels-Kantors, und das wilde Gestöhn dieser materialistischen Zeitmusik! Und der Lapidarstil Beethovens? Ist er ohne Abkehr von der Welt, ohne machtvollste Konzentration auf sein „Selbst“ zu denken?! Und das glücklichste Genie, Mozart? Umfasste es nicht Himmel und Erde zugleich?! Ist sein Melos nicht die Inkarnation der himmlischen Liebe selbst? „Was der Künstler nicht geliebt hat, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern“ (Goethe).

Der Mangel an wahrer Liebe ist gleichbedeutend mit einem Mangel an wahrer Leidenschaft. Der Temperamente sind nicht wenige, aber ihre Äusserungen sind Leidenschaftlichkeit, nicht Leidenschaft. Es fehlt am dämonischen Kern und am plastischen Affekt. Die Gebärdensprache ist unruhig und bewegt, die Linien oft bis zur Grimasse verzerrt, die Leidenschaftlichkeit ohne Mass und Ziel, oft bis zur animalischen Brutalität gesteigert. Die Musik von heute sagt alles und verschweigt nichts. Analog einer gewissen modernen Lyrik analysiert sie die Stimmung wie eine chemische Substanz. Sie gibt sich in ihrer Schilderung so restlos, dass dem Hörer nichts zum Hinzudenken und Hinzuphantasieren übrig bleibt. So überhebt sie mich, indem sie alles, was ich mir noch denken könnte, antizipiert, der nachfolgenden Geistestätigkeit, der eigenen reizvollen, ausmalenden Stimmungsarbeit. Die Wirkung solcher anatomischen Stimmungspräparate ist daher nur eine augenblickliche, kann nur eine augenblickliche sein. Mit dem letzten Ton verklingt auch die Stimmung. Der Schall und Schwall bleibt ohne Tief- und Nachwirkung auf die Seele. Wo er sich gar zur Naturalistik und zu widerlich-realistischen Schilderungen versteigt, erreicht er nur ein unerfreuliches Gefühl des Missbehagens. Gewisse „lüsterne“ Sinnlichkeiten, wie sie in tödlicher Gesinnungspestilenz aus dem Gefühlssumpfe mancher lyrischen Poesieen emporblühen, prallen gottlob gänzlich wirkungslos an dem gesunden musikalischen Volksempfinden ab. Das Essentielle der Musik müsste nicht ein Geistig-Sinnliches und aus den tiefsten Empfindungen Zusammengesetztes sein, wäre sie des Ausdruckes rein tierischer Affekte fähig. Ein Äusserlich-Sinnliches, z. B. ein Konkret-Nacktes unserer Vorstellung auch nur zu associieren oder durch die niedrigsten Spekulationen in uns erregen zu wollen, beweist immer nur den gänzlichen Mangel an musikalischer Eigenkraft, und die völlige Ohnmacht, anders als rein-musikalisch zu wirken. Darnach ist das Bewusstsein, dass Grösse auch in der Ahnung, in der Andeutung und im Unbestimmten liegt, dass die höchste Dramatik in der Stauung der vorwärtstreibenden Kräfte, in der zurückgehaltenen Energie, in den inneren Spannungsmomenten zum Ausdruck kommt, nur wenig ausgebildet. Wir leben in der Zeit der Gefühlsdialektik, der jammervollen Schwäche, seinen Schmerz lautschreiend auf offenem Markt zu verkünden, und es jedem in den Mund zu schmieren: „Seht, wie ich leide!“ — Das Schlimmste ist der Irrtum über sich selbst, die geringe allgemeine Durchbildung und Selbstkritik, und der schwächliche Kunstverstand. Wieviel Kräfte mühen sich nutzlos an Aufgaben ab, denen sie nicht gewachsen! Wieviel geschraubte und gewollte Grösse, wieviel falsche Ideale und verfehlt Zwecke! Und das alles, weil das Talent nicht einsehen will, dass es auch im Kleinen gross sein kann. „Ein jedes Kunstwerk muss aus seinem Standpunkt betrachtet werden; es



braucht nicht ein absolut Höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied einer unendlichen Reihe von Fortschritten und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig sein kann.“ (Schlegel). Man drängt sich förmlich zu prometheischen Stoffen, und hat doch kaum die Kraft, eine kleine lyrische Stimmung rein zum Ausdruck zu bringen. Genie-Getue ist Täuschung über sich selbst und als solche die Schwester der Überhebung. Beiden pflegt Lächerlichkeit die Schleppe zu halten. Keiner will es glauben, dass der feine Sonnenduft eines lieblichen Tales, d. h. eine echte lyrische Stimmung, ebenso schwer, ja noch schwerer darzustellen ist, als das Giganteske dramatischer Höhen. Wenn man nur daran festhalten wollte, dass das Kunstwerk „an und für sich befriedigend und selbständig“ ist. Nicht jeder kann ein Held sein. Es ist der Fehler z. B. unserer symphonischen Musik, dass sie sich fast ausschliesslich in einer Richtung bewegt, und allein im Grossen, Heroisch-Epischen, Symbolisch-Mystischen ihren einzigen Zweck sieht. Wo hätten wir eine „Pastoral-Symphonie“, wo findet sich die Grazie der „griechisch-schlanken“ ausgedrückt?! Von dem inneren harmonischen Gleichgewicht, von der goethisch-mozartischen Einheit, die sich aus der vielfachen Betätigung aller Seelenkräfte ergibt, ist wenig oder nichts zu spüren. Es ist gerade, als ob sich die Kunstmusik des Handwerklichen schämte, in dem sie doch wurzelt. So redet sie oft nur noch emphatisch-dithyrambisch, gleichsam in Jamben oder Anapäst, nicht mehr die einfache natürliche Sprache des Volkes. Schlichte Lieder, Märsche, Tänze, der einfachsten Weisen liebliche Klänge und natürliche Rhythmen, warum meiden sie die Herren Aristokraten und die exklusiven Fürsten des „l'art pour l'art“? Ist's so schwer, in die Niederungen des Volksempfindens und Volksgemütes hinabzusteigen? Liegt das wahre Künstlertum im egoistischen Sichselbstgenügen, in der Anerkennung und Anbetung einer kleinen wissenden Gemeinde, oder nicht vielmehr in dem stolzen Bewusstsein, ein Volk, sein Volk, glücklich zu machen? Ein Mozart schämte sich seines Handwerkes nicht. Er stieg hinab zu seinem Volk und schenkte ihm Lieder, fröhliche Tänze und Märsche, fürstlich im Geben und Verschwenden, im Austeilen und Beglücken, ein Liebling der Götter und Volkssänger zugleich. Und blieb doch ein König der Kunstmusik, der alles beherrschte, weil er alles konnte, ein König von Gottes Gnaden, ein Künstler-Mensch von höchstem Adel der Seele und Reinheit der musikalischen Gesinnung.

Darum: Mehr Mozart! Nicht im reaktionären Sinne, im Sinne historischer Formen, tönender Arabesken, flatternder Fiorituren, sondern im Sinne unserer neuzeitlichen Mittel und Formensprache, im Sinne der „Symphonia domestica“ eines vielleicht „werdenden“, „kommenden“ Strauss.



Die „Kunstmusik“ werde uns zur Lebenskunst, die in der Zeit und im Volke wurzelt, und uns zu Höhen trägt, die wir lieben und deren goldenen Glanz wir jauchzend empfinden. Man lasse endlich ab vom „Wagnerischen“; denn das Spezifisch-Wagnerische ist ja doch das Spezifisch-Genialische und -Individuelle an jener Kunst, und als solches unvererblich. Nur aus dem wehen Kampf des Menschen mit dem Menschen, des Ich mit dem tieferen Selbst, nur aus der Not und dem Mitleiden, aus dem Glauben zum Höchsten und der Kraft reiner Menschenliebe lässt es sich erklären. Mit der „dramatisch-bewegten Linie“ kommen wir nicht weiter. Wahre Grösse kann man weder ersinnen und erklügeln, noch machen und instrumentieren. Die höchste Erkenntnis wird dem Künstler — wie alle Erkenntnis — „eben nicht durch abstrakte Begriffsverbindungen, sondern durch anschauliche Gefühls-erfahrung, somit auf dem Wege der Erschütterung und Bewegung des eigenen Inneren zugeführt“ (Richard Wagner an Mathilde Wesendonk pag. 57).

Mozartisch sein heisst: musikalisch-melodisch sein, und musikalisch sein, heisst: in die Tiefe lauschen, auf sich lauschen, und Klang werden lassen, was „unverhofft gelingt“, was notwendig ist.

Und so sage ich: Fort mit Wirkungen, die gewollt sind, deren unechter, unkonzentrierter Ton den Weltraum nicht durchdringt, die Menschheit nicht bewegt! Fort mit einem Pathos, das im Herzen nicht widerhallt, fort auch mit allen Farbtöpfen und leidenschaftslosen Themen, mit all der eiteln, technischen Spiegelfechtereie, und dem schweren Prunk barocker Instrumentalität. Wir sind müde des „wurzellosen Individualismus“, müde der ewigen „skythischen“ Leidenschaftlichkeit.

„Statt heissem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen,
Sich aufzugeben, ist Genuss.“


Goethe

Nur Überwindung der virtuosischen Mittel, der kleinlichen Ich-Kunst und Soll-Musik ohne Himmel und Qual führt zu einer neuen deutschen Kunst. Lasset uns tiefer greifen, und uns menschlicher werden! Nicht in der ausschliesslichen Betonung des „Besonderen“ liegt der Schwerpunkt aller und jeder Kunst, sondern im „Allgemeinen“, in der Beziehung zum Unendlichen, im Göttlich-Menschlichen. Darum:

Mehr Mozart: Leuchtgedanken und lachende Tränen, den flockigen Schaum seines Melos, silberne Plastik und apollinisches Mass! Mehr Melodei und holde Phantasei! Und als letztes und höchstes: Einheit der Seele, Einfachheit des Herzens und ein Ausgleich der musikalischen Kräfte.

„Die Welt wird täglich breiter und grösser,
So macht's denn auch vollkommner und besser!
Besser sollt' es heissen und vollkommner;
So sei denn jeder ein Willkommner.“

Goethe: „Zahme Xenien“ II.



IST MOZARTS
„DON JUAN“ EINE
TRAGISCHE ODER EINE
KOMISCHE OPER?

von Ernst Heinemann-Schöneberg b. Berlin



u denjenigen Ursachen, die bisher einer einheitlichen Bühnenaufführung des „Don Juan“ von Mozart im Wege standen, gehört auch die Frage, betreffend die Zugehörigkeit einiger von Mozart komponierten Musikstücke zu diesem Werke, vor allem die Frage, ob das zweite Finale in G-dur (Sextett) als ein zur Aufführung zu bringender Bestandteil dieser Oper aufzufassen ist. Während die Mehrzahl der Bühnen unter Akzeptierung des bekannten Rochlitzschen Textes dieses Schlusstück — obschon es gleichfalls von Rochlitz ins Deutsche übertragen ist — nicht zur Aufführung bringt und die Oper mit dem Untergange Don Juans schliessen lässt, haben in neuerer Zeit verschiedene Bühnen das zweite Finale nach einer von Hermann Levi in München vorgenommenen Bearbeitung wieder eingeführt. Man hat nun speziell das Sein oder Nichtsein dieses letzteren Musikstückes mit der Frage nach dem Grundcharakter dieser Oper in Verbindung zu bringen und im Zusammenhang damit die Frage zu entscheiden gesucht, ob „Don Juan“ als eine tragische oder als eine komische Oper zu betrachten sei.

Um diese Streitfrage mit Sicherheit beantworten zu können, wird zunächst Klarheit darüber zu schaffen sein, von welchen Voraussetzungen aus diese Frage entschieden werden soll. In dieser Beziehung erscheint nur eine einzige Alternative möglich: entweder man akzeptiert das Autoritätsprinzip, in diesem Falle also die Autorität Mozarts, schlechthin und bringt demgemäss sämtliche, von ihm für dieses Werk verfasste Musikstücke zur Aufführung oder man prüft die umstrittenen Musikstücke in Ansehung ihrer Zugehörigkeit zur Oper und scheidet demgemäss diejenigen Stücke aus, von denen sich nachweisen lässt, dass sie sich ihrer Natur nach nicht als Bestandteile der Oper erweisen und von denen daher anzunehmen ist, dass sie Mozart unter irgend einem Zwange komponiert hat und dass sie demgemäss auch Mozart nicht als eigentliche Bestandteile der Oper aufgefasst wissen wollte, d. h. also diejenigen Musikstücke, die mit der Grundidee dieser Oper nicht zu vereinbaren sind. Im ersteren





Falle also stützt sich das Urteil schlechthin auf den Namen des Komponisten, im letzteren Fall auf die Sache, auf die der Oper zugrunde liegende Idee. Die Art der ersten Aufführung des Werkes ist für die Beurteilung der Streitfrage nicht grundsätzlich entscheidend; denn wenn der Schöpfer eines Werkes nach der ersten Aufführung selbst Veränderungen oder Ergänzungen an dem Werke vornimmt, so liegt prinzipiell kein Anlass vor, die erste Aufführung für die vorbildliche zu halten; sollen aber die späteren Ergänzungen auf ihre Zugehörigkeit zum Werke hin geprüft werden, soll also im Prinzip das kritische Verfahren den Musikstücken des Autors gegenüber zur Anwendung kommen, so muss es logischerweise auch der Uraufführung gegenüber zulässig sein. Dass im Prinzip die Uraufführung einer Oper nicht schlechthin vorbildlich zu sein braucht, beweist Beethovens „Fidelio“, der auch nicht in der ursprünglichen Gestalt, sondern in einer erst durch mehrfache Umarbeitung des Meisters bedingten Form zur Darstellung gebracht wird. Es bleibt somit für den grundsätzlichen Standpunkt in betreff der Frage, welche Musikstücke einer Oper einverleibt werden sollen, nur die eine Alternative: entweder — auf den Namen des Schöpfers hin — alles zu bringen, was er für sein Werk komponierte, oder nur das zu bringen, was sich aus der Idee des Werkes selbst ableiten lässt. Die erste Seite dieser Alternative haben im vorliegenden Fall beide Richtungen, sowohl die Anhänger der älteren, Rochlitzschen, als auch der neuen Münchener Bearbeitung verworfen. Während nach der Rochlitzschen Darstellung, abgesehen von dem Schlusssextett, die Arie: „Ah pietà, Signor miei!“ sowie das Duett: „Per queste tue manine“ nicht gebracht wird, hat die Münchener Bearbeitung gleichfalls dieses letztere Stück, ferner die sogenannte „Buchbinder-Arie“ Don Octavio's und endlich die für Donna Elvira nachkomponierte Arie: „Mi tradi quell' alma ingrata“ preisgegeben. Beide Richtungen haben somit nicht schlechthin akzeptiert, was Mozart für diese Oper komponiert hat, sondern sie sind kritisch verfahren, sie haben ihre Auswahl getroffen. Kann hiernach die Berufung auf den Umstand, dass das eine oder andere Musikstück Mozart zum Verfasser hat, für die Beurteilung des Streites für beide Parteien nicht mehr in Betracht kommen, so wird die Voraussetzung zur Beantwortung der Frage nur in der andern Seite der aufgestellten Alternative zu suchen sein: in der Grundidee des Stückes selber.

Versucht man nun von diesem Standpunkte aus, d. h. also unter Zugrundelegung der Idee der Oper, die in Rede stehende Frage zu beantworten, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass sie im verneinenden Sinne beantwortet werden muss, dass also von diesem Standpunkt aus die Zugehörigkeit des zweiten Finale unter allen Umständen verneint werden muss. Denn es dreht sich, bei der Grundidee der Oper „Don Juan“, um

die Frage, bis zu welchem Grade das in der Person Don Juans sich verkörpernde Prinzip des unersättlichen Lebensgenusses sich innerhalb der sittlichen Weltordnung, die durch die übrigen Personen des Stückes repräsentiert wird, zu behaupten vermag. Dies ist die Grundidee des Werkes. In dem Augenblicke, in dem diese Frage durch den Dichter und den Komponisten ihre Beantwortung gefunden haben, und das geschieht mit dem Untergange Don Juans, entfällt von selbst die Möglichkeit, die Behandlung des Stoffes über die durch das Thema selbst gezogene Grenze auszudehnen. Die Grundidee dieses Dramas lässt es als eine absolute Unmöglichkeit erscheinen, eine klare und bestimmte Antwort auf die Frage zu geben: zu welchem Zweck sollen nach dem Tode Don Juans die übrigen sechs Personen nochmals auf der Bühne erscheinen, was tragen sie zum Verständnis des Ganzen bei? Mit dem Untergang Don Juans wird der Zusammenbruch des der sittlichen Weltordnung feindlichen Prinzips zum Ausdruck gebracht und damit der Sieg des sittlichen Prinzips schlechthin — mögen nun die übrigen sechs Personen nochmals auf der Bühne erscheinen oder nicht. Ihr Erscheinen würde uns nur dann verständlich sein, wenn sie uns, um es kurz zu sagen, noch irgend etwas von Belang mitzuteilen hätten. Allein dass Masetto und Zerline in diesem Sextette bekunden, dass sie zum Essen gehen wollen,¹⁾ kann ebensowenig zum Verständnis des Stückes beitragen, wie es die „Schicksale“ der übrigen Personen dieses Auftrittes tun können. Die Hauptsache ist, dass das in diesen Personen verkörperte Prinzip der sittlichen Weltordnung zu seinem Recht kommt, und das geschieht in dem Augenblick, in dem der Held des Stückes — zusammenbricht. Es hört somit die Möglichkeit auf, den Zweck eines nochmaligen Erscheinens der übrigen Personen zu erklären, wenn die Frage, um die es sich in dieser Oper handelt, mit dem Untergang Don Juans ihre erschöpfende Beantwortung gefunden hat.

Steht somit fest, dass das zweite Finale aus der Idee des Stückes heraus nicht mehr erklärt werden kann, so kann seine Existenzberechtigung auch nicht mit der Berufung auf den Umstand begründet werden, dass diese Schöpfung in das thematische Verzeichnis Mozarts als opera buffa (ins Textbuch als dramma giocoso) eingetragen ist, weil es eben, welches immer die Erfordernisse einer Buffooper sein mögen, auf keinem Fall angängig erscheint, einer Oper einen Schluss anzuhängen, der, wie dargetan, aus der Idee des Stückes nicht selbst erklärt werden kann, und weil man einer Oper den Buffocharakter unter keinen Umständen dadurch vindizieren kann, dass man ihr einen Schluss anfügt, dessen Zugehörigkeit zum Ganzen nun einmal nicht zu begründen ist. Will man die Frage nach dem Charakter

¹⁾ „Noi a casa andiamo, a cenar in compagnia.“



des Werkes beurteilen, so wird man bei aller Grundsätzlichkeit der Forderungen bestehender Kunstformen doch in erster Linie die besonderen Eigentümlichkeiten, die ein Kunstwerk aufweist, berücksichtigen müssen. Versucht man hiernach den Charakter der Oper „Don Juan“ zu bestimmen, so wird man finden, dass die Buffoeigenschaft dieser Oper sich in der Hauptsache auf eine einzige Tatsache gründet: auf die Charakterfigur des Leporello. Von dieser Figur strömt im wesentlichen dasjenige Leben aus, das dieser Oper den Buffocharakter verleiht. Ihrem eigentlichen Gegenstande aber nach ist die Oper eine Tragödie; das geht nicht allein aus der oben geschilderten Grundidee hervor, sondern wird vor allem bezeugt durch das Urteil zweier im wahrsten Sinne des Wortes klassischen Zeugen: Goethe und Schiller, deren Briefwechsel in betreff dieser Oper auch den letzten Zweifel hinsichtlich ihres wahren Charakters beseitigen muss.

Nach der Aufführung des Werkes in Weimar am 30. Dezember 1797 schrieb Goethe an Schiller:

„Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im ‚Don Juan‘ auf einem hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Hoffnung auf etwas Ähnliches vereitelt.“

Dieser Brief bildete die Antwort auf folgenden Brief Schillers an Goethe:

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“

Aus diesem Briefwechsel geht also hervor, dass weder Goethe noch Schiller den „Don Juan“ für eine „Opera buffa“, oder wie es in einer Übersetzung heisst, für ein „heiteres Drama“ gehalten haben; denn, wenn Schiller schreibt, er habe das Vertrauen, dass aus der Oper das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln werde, und Goethe antwortet darauf, dass Schiller diese Hoffnung im „Don Juan“ auf einem hohen Grad würde erfüllt gesehen haben: so geht daraus wörtlich hervor, dass beide diese Oper ihrem Gegenstande nach für eine Tragödie, für eine tragische Oper gehalten haben — Goethe in Gemässheit seines eigenen Anschauens, Schiller in Gemässheit der Goetheschen Auffassung, dass Schillers Hoffnung sich durch diese Oper erfüllt haben würde.

Lassen schon diese Tatsachen den Sachverhalt ausser allem Zweifel erscheinen und zeigen sie, dass im „Don Juan“ zwar ein Buffoelement enthalten ist, dass aber diese Oper ihrem eigentlichen Gegenstande nach als eine Tragödie aufzufassen ist, so wird die Richtigkeit dieser Anschauung noch unterstützt durch die Wirkung, die der Gegenstand auf Mozart selbst ausgeübt hat. Denn die Art und Weise, wie Mozart, um nur eines zu erwähnen, den Untergang Don Juans in Musik gesetzt hat, ist der sicherste Anhaltspunkt für die Auffassung, die Mozart selbst von dem Charakter dieser Oper hatte; die Tragik dieser Szene drückt der ganzen Oper mit solcher Wucht ihren Stempel auf, dass sie das ganze Stück selbst zur Tragödie macht, und nur hierauf kann sich auch das vorstehend mitgeteilte Urteil Goethes gegründet haben. Die Musik, die den Untergang Don Juans begleitet, ist die klarste Offenbarung der Anschauung, die Mozart selber von dem Charakter dieses Stückes hatte; und seine Auffassung muss wohl schlechthin massgebend sein, weil doch der Geist dieses Stückes im letzten Grunde — Mozarts eigener Geist ist.

Allein nicht nur die Untergangsszene, auch der übrige Inhalt des Stückes lässt keinen Zweifel, dass wir in „Don Juan“ eine tragische Oper, in der, wie immer bemerkt werden mag, ein Buffoelement vertreten ist, besitzen. Das zeigt ein Blick auf das Personenverzeichnis, sowie auf die einzelnen Szenen. Die einzige wirkliche Buffofigur ist, wie schon hervorgehoben, Leporello; die übrigen Figuren des Stückes sind durchweg anders gartet. Dass der Titelheld selbst keine Komödienfigur oder keine „komische Figur“ ist, bedarf keines Hinweises; denn dass ein Charakter, der die Inkarnation des Lebensgenusses darstellt und der um dieses Prinzips willen die ganze sittliche Weltordnung aus den Angeln zu heben sucht, und selbst den Kampf mit überirdischen Gewalten nicht scheut, dass eine solche Charakterfigur keine komische Figur ist, bedarf ebensowenig eines Hinweises, so zweifellos es ist, dass eine solche Figur als Mittelpunkt des Stückes die Anlage zu einer Komödie vollständig verderben würde. In einer Erörterung vom Jahre 1897, die die Oper wörtlich als „hohe Komödie“ zu charakterisieren suchte und demgemäss die Existenznotwendigkeit des zweiten Finale, als Bestandteils der Oper, betonte, wurde diese Auffassung folgendermassen motiviert:

„Der Held geht unter, die Idee siegt, und als die komischen Figuren des Stückes erscheinen am Schlusse die Regelrechten und Selbstgerechten, kurz ‚die Gesellschaft‘, deren Richterspruch das naturgewaltige Individuum durch eine höhere Macht ent-rückt wird.“

Dass ein „naturgewaltiges Individuum“ keine komische Figur sein kann, steht ausser Frage. Wenn im übrigen in dem vorstehenden Zitate die Figuren des Schlusssextetts „komische“ Figuren genannt werden, so



braucht man wohl nur auf die in diesem Sextett ebenfalls auftretende Donna Anna hinzuweisen, um die hier wiedergegebene Auffassung von einer komischen Figur ins richtige Licht zu rücken.

Den Figuren entsprechend aber sind auch die Szenen überwiegend tragisch. Tragisch ist das erste Auftreten Donna Anna's mit Don Juan, tragisch das Duell, tragisch die Rückkehr der Donna Anna zur Leiche ihres Vaters, tragisch die Rachearie, die Arie Elvira's, die Szene nach der Wiedererkennung Don Juans durch Donna Anna; mit Ausnahme der „Registerarie“ ist die erste Hälfte des ersten Aktes überwiegend tragisch. In der zweiten Hälfte des ersten Aktes durchziehen tragische und komische Effekte die Handlung; zum Schluss überwiegt das ernste Moment. In der ersten Hälfte des zweiten Aktes prävalieren komische Effekte; später tritt das tragische Moment wieder hervor, und bei dem Sextett „Mille torbidi pensieri“ fällt Leporello selbst aus der Rolle. In der Kirchhofsszene treten widerstreitende Elemente hervor; die dann folgenden Arien Don Octavio's, Donna Anna's, Donna Elvira's sind den Personen entsprechend ernster Natur. Noch einmal — unmittelbar vor dem Ende Don Juans — kommt das heitere Element zur Geltung, bis dann der Zusammenbruch in der letzten Szene den tragischen Charakter der Oper endgültig besiegelt.

Die Untergangsszene Don Juans ist in der Tat die Klippe gewesen, an der bisher alle Versuche, die Oper als eine reine Buffooper zu erklären, gescheitert sind. In einer im November 1901 erschienenen Erörterung, die den Buffocharakter des Werkes darzutun suchte, wurde der Versuch, die Untergangsszene Don Juans mit dem Buffocharakter der Oper in Einklang zu bringen, mit folgenden Worten motiviert:

„Mozart selbst hat sich, ein echtes Genie, an einigen Stellen durch die Macht des Stoffes fortreissen lassen und fast gegen den Stil des Werkes tiefe, tragische Töne angeschlagen.“

Wenn die Macht des Stoffes Mozart fortgerissen hat, „tiefe, tragische Töne“ anzuschlagen, dann muss folglich der Stoff selbst tragischer Natur sein, denn ein komischer Stoff kann einen Komponisten nicht zu „tiefen, tragischen Tönen“ veranlassen. Wenn aber die Erörterung hinzufügt, dass Mozart, ein echtes Genie, fast gegen den Stil tiefe, tragische Töne angeschlagen habe, so frage ich: ist hieraus nun zu schliessen, dass er sie gegen den Stil angeschlagen hat oder in Gemässheit des Stiles? Hat er das erstere getan, dann kann von einem echten Genie nicht die Rede sein, denn ein echtes Genie schlägt nicht gegen den Stil, sondern in Gemässheit des Stiles die Töne an; ist aber das letztere der Fall, sind also, wie sie die Erörterung nennt, die „tiefen, tragischen Töne“ dem Stile des Werkes entsprechend, dann muss folglich der Stil des Werkes wieder selbst ein

tragischer sein. Im übrigen kann man nur wiederholen: der „Don Juan“ ist Mozarts Schöpfung, sein Stil ist mithin Mozarts Stil selber; jene Behauptung würde also besagen, dass Mozart gegen — seinen eigenen Stil die Töne angeschlagen habe.

Zieht man somit das Fazit dieser Erörterungen, so ergibt sich, dass „Don Juan“ seinem Gegenstande nach eine Tragödie genannt werden muss, und dass es nicht, wie hie und da behauptet worden, Nachlässigkeit der Bühnen war, sondern vielmehr das Produkt in der Sache selbst begründeter Erwägungen, wenn von der Wiedergabe des zweiten Finale an den meisten Theatern Abstand genommen worden ist. Denselben Standpunkt vertritt auch der Biograph Mozarts, Otto Jahn. „Der wahre Abschluss der Handlung“ schreibt er in bezug auf das zweite Finale, „ist es aber nicht, und über das Schicksal der übrigen Personen ist man durch den früheren Verlauf derselben¹⁾ hinreichend aufgeklärt.“ Im Anschluss hieran hebt er sodann ein anderes Moment hervor, das gleichfalls von ausschlaggebender Bedeutung für das Sein oder Nichtsein dieses zweiten Finale ist: das Moment der Rezeptivität des Zuschauers. „Wie schwierig es sei“, schreibt er, „nach der mächtig ergreifenden Geisterszene noch dauernd zu fesseln, hat man bald gefühlt.“ In der Tat wird man es schwer verstehen, dass der Zuschauer nach der erschütternden Tragik, die Don Juans Untergang umgibt, noch Empfänglichkeit besitzen soll für die Mitteilung, dass Masetto und Zerline zum Essen gehen wollen oder für die „Schicksale“ der übrigen Personen. Gerade die absolute Inhaltslosigkeit dieser Schlusszene stellt ihre Überflüssigkeit ausser allen Zweifel und beweist, dass sie in Wahrheit nichts anderes ist, als eine Konzession an eine gewisse Geschmacksrichtung. Sie ist das Produkt jener Strömung, die Mozart auch nötigte, die Arie: „Per queste tue manine“ zu komponieren, jener Strömung, die das possenhafte Element dem tragischen Inhalt der Oper gegenüber mit Gewalt zur Geltung zu bringen suchte, als ob durch dergleichen Gewaltamkeiten der wahre Charakter eines Kunstwerks geändert werden könne. Auch ohne das nochmalige Erscheinen der sechs Personen findet das Problem seine Lösung: das in „Don Juan“ verkörperte Prinzip bricht zusammen und darin liegt implicite der Sieg der sittlichen Weltordnung. Das „Queste e il fin di chi fa mal“ wird dem Zuschauer bereits beim Untergange Don Juans unter „tiefen tragischen Tönen“ ad oculos demonstriert; welch ein Widersinn also, dasselbe Thema unmittelbar darauf in Buffomanier von neuem variieren zu wollen.

Es ist also nach alledem ein vergebliches Bemühen, den wahren Charakter des Werkes durch ein Schlusstück ändern zu wollen, dessen

¹⁾ Soll sich offenbar auf die Handlung beziehen.



Daseinsberechtigung mit der Idee des Stückes selbst nicht mehr begründet werden kann oder auf ein solches Stück den Charakter der Oper stützen zu wollen. In Wahrheit ist daher das zweite Finale nichts weiter als ein fruchtloser, aus einer bestimmten Geschmacksrichtung hervorgegangener Protest gegen den seinem eigentlichen Gegenstande nach tragischen Charakter der Oper, auf deren dunklem Grunde jedoch überall heitere Motive eingewirkt sind. Mit jener Mischung himmelhoch jauchzender Freude, wie sie im „Champagnerliede“ hervorbricht, und jenes Grausens, das Don Juans Untergang umgibt, erscheint diese Oper wie eine Tragödie der Menschheit selber: im stärksten Abstände seiner Empfindungen ist hier das menschliche Herz wieder zu erkennen. Ihre Tragik wird uns bezeugt durch den Schöpfer selber, durch Mozarts Musik, und durch das Urteil desjenigen, dessen Anschauung in Ansehung der Frage, ob ein Stück als Tragödie oder Komödie aufgefasst werden kann, allein ausreichen dürfte, um jeden Zweifel in dieser Frage zu beseitigen: durch Johann Wolfgang Goethe.





H Lindloff



Es scheint ein eigentümliches Unterfangen zu sein, einen Komponisten, den die Welt nur als einen der grössten Tonmeister und — hoffentlich heutzutage — als einen der sympathischsten und edelsten Menschen kennt, die die Kunstgeschichte aufzuweisen hat, als „Kritiker“ zu betrachten, ihn, wie wir sehen werden, auf seine kritisch-ästhetischen Fähigkeiten hin zu prüfen. Und dies zumal bei einem Mozart, der in seinem Schaffen als der „naivste“ Künstler angesehen wird, der, wie die Ausdrücke bei Wagner¹⁾ lauten, bei „ganz unreflektiertem Verfahren“, „in ungetrübtester Naivität“ seine Werke schuf, eine Ansicht, die auch heute noch allgemein verbreitet ist. Gerade Wagner hat in dieser Beziehung Mozart schlecht erkannt, in erster Linie deshalb, weil er viel zu wenig bestimmtes von Mozarts Leben wusste. Denn es ist nun einmal so, dass die Werke allein uns noch nicht die volle Auskunft über einen Künstler geben, und die ganze Musikgeschichte, überhaupt das Kunstschriftstellertum mit ihren Versuchen, die grossen Meister biographisch und entwicklungsgeschichtlich zu verstehen, hätten gar keinen Sinn, wenn sich alles klar aus den Werken selbst ergäbe. Bei Mozart ist es vor allem sein scheinbar fabelhaft leichtes und ungehindertes Arbeiten, das ihm das Charakteristikum eines völlig „naiv“ produzierenden Künstlers eingebracht hat. Dagegen hat man einige unauffällige Bemerkungen Mozarts über sein Schaffen wie etliche andere Tatsachen teils ganz übersehen oder nicht genügend beachtet, und so ist man denn zu der Ansicht gekommen, dass Mozart durchaus nicht spekulativ beanlagt gewesen sei und sich alle ästhetischen Probleme und künstlerische Spekulation ferngehalten habe, deshalb eben, weil er es als ein so eminentes Künstler gar nicht notwendig gehabt habe. Auch allerneueste Schriften bekennen sich zu dieser Auffassung; so schreibt auch Dr. W. Nagel in einer hübschen kleinen Arbeit über „Mozart und Goethe“,²⁾ dass Mozart die theoretische Erörterung überhaupt ferngelegen

¹⁾ Oper und Drama. Bd. III der gesammelten Schriften. S. 247 und 248. III. Aufl.

²⁾ Musikalisches Magazin. Heft 8. Langensalza, H. Beyer und Söhne, 1904. S. 16.



habe. Würde man sich aber einer einzigen, nur äusseren Tatsache erinnern, dass Mozart im Sinne hatte, ein musikkritisches Buch zu schreiben, „eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln“,¹⁾ so müsste man schon dadurch zu einer etwas anderen Ansicht kommen und sich die Frage, ob Mozart allem theoretischen Wesen prinzipiell aus dem Wege ging, nochmals vorlegen. Wir leben eben in einer ungemein schriftstellerischen Zeit: hat sich jemand nicht in weitläufigen Schriften über sich und das, was er will, ausgesprochen, dann zweifeln wir schnell daran, ob der Betreffende dies auch kann. Nun, Mozart hatte also übrigens auch im Sinn, sich in einem Buche theoretisch auszusprechen; dass er es dann nicht tat, ist der Sache nach belanglos. Wir bedürften aber dieser sehr in die Augen springenden Tatsache gar nicht, um uns in dieser Beziehung über Mozart ein anderes, als das übliche Urteil zu bilden. Mozart war, wie diese Zeilen dartun werden, eminent kritisch beanlagt, er gibt sich genaueste Rechenschaft über andere Künstler und andere Kunsterscheinungen, drückt sich dabei aber immer sehr kurz und bündig aus, ohne sein Urteil in weitläufigen Begründungen darzulegen. Dies ist aber ein spezifisch Mozartscher Zug, der sich darin äussert, dass Mozart vor dem Niederschreiben mit sich vollständig im Klaren war, was er wollte. Von der Vorarbeit, die z. B. dem Niederschreiben seiner Werke vorausging, wissen wir selbstverständlich nichts Genaueres, wie z. B. bei Beethoven durch seine Skizzenbücher, aber doch die Tatsache, dass das im Kopf Ausarbeiten bei Mozart die Hauptarbeit war, dass er, wie er selbst sagt, den ganzen Tag über „spekuliere“, dass man ferner gar nicht glauben sollte, er mache sich das Schaffen etwa leicht. Auch in seinen kritischen Äusserungen, von denen wir eine Menge in seinen Briefen, der Hauptquelle, Mozart als inneren und äusseren Menschen kennen zu lernen, besitzen, ist Mozart immer gleich mit dem Gesamtergebnis bei der Hand; es gibt da ebensowenig etwas Suchendes, Tastendes wie in seinen Werken. Mozart aber gerade in diesen kritischen Äusserungen zu verfolgen, wird zeigen können, dass ein Künstler, dem das Kritisieren, das sich Rechenschaft geben über dies und jenes so zur Natur gehört, unmöglich ein ganz naiv, ohne Reflexion schaffender sein konnte. Otto Jahn, der Mozarts künstlerischem Schaffen ein ganzes Kapitel widmet, hat diese Seite Mozartschen Wesens ausser acht gelassen, wie ihm auch nicht der Gedanke kam, Mozarts kritische Befähigung zur Erklärung mancher Züge in dessen Wesen zu benützen. Dann gewährt aber auch an und für sich die Behandlung Mozarts als Kritiker manches allgemein Interessante, wenn hier zwar vor allem versucht werden soll, das für Mozart selbst Wesentliche in den Vordergrund zu stellen.

¹⁾ Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausgegeben von L. Nohl, Leipzig. Breitkopf & Härtel. S. 375. Die Seitenzahlen beziehen sich auf die zweite Auflage.



Um sich zu der Art und Weise von Mozarts kritischen Äusserungen von Anfang an in die richtige Stellung zu bringen, muss man wissen, dass Mozart einer Familie entstammte, die durch ihre scharfe Zunge in Salzburg ziemlich bekannt war. Schärfe, oft beissende Ironie, wobei aber immer ein prächtiger Humor durchschimmert, sind denn auch bei Mozart stete Begleiter seiner kritischen Bemerkungen; sie waren ein Familienerbstück. Dies fällt schon in den italienischen Reisebriefen auf, die der 13 jährige Mozart nach Hause an seine Schwester schrieb, die — und dies ist nicht unwichtig — das Wesen des späteren Mozart viel stärker enthüllen als etwa seine Jugendkompositionen. Was sich schnell aufdrängt, ist der ungemein reservierte Ton bei diesem so jungen Burschen. Ein begeistertes Lob, wie man es von einem solchen erwarten dürfte, findet man auch kaum ein einziges Mal. Sein höchstes Lob, das er verteilt, entspricht etwa der Zensurnote gut. Fast überall macht er aber selbst in diesem Fall Einschränkungen; lobt er z. B. einen Sänger wegen seiner „bellissima voce“, so kann man sicher sein, dass gleich hinterher ein Urteil folgt, das entweder an der Statur des Sängers, seinem Vortrag oder seinem Spiel etwas auszusetzen hat: z. B. vom Sänger Afferi, „bravo cantante, nur gezwungen, wenn er in Falset hinaufpiepet, aber doch nicht so sehr wie Tibaldi in Wien.“ Gerade wenn Mozart anfängt, die Fehler aufzuzählen, dann wird aus seinem anfangs ganz günstig scheinenden Urteil ein sehr fragliches, so, wenn er sagt:

„Die Primadonna singt gut, aber still; und wenn man sie nicht agieren sähe, sondern singen nur allein, so meinte man, sie sänge nicht, denn den Mund kann sie nicht öffnen, sondern winselt alles her, welches uns aber nichts Neues ist zu hören.“

Seine Kritik ist meist von lakonischer Kürze; mit zwei Worten ist sie oft vollständig fertig und hinreichend: „singt nicht so gut, wie sie agiert.“ Charaktervoll ist seine Kritik schon in der Jugend; man hat unbedingt das Gefühl der Wahrheit, weil die Urteile mit einer geradezu verblüffenden Sicherheit herauskommen. Wenn er einen Künstler kennt, dieser ein „guter Freund“ ist, so kritisiert er genau so scharf und un-gezwungen wie bei einem fremden Künstler.

Nicht unwesentlich ist, dass Mozarts Urteil absolut nicht nur aufs rein Musikalische geht. Sehr wichtig sind ihm besonders die Tänzer, die er nie ohne Kritik passieren lässt. Es ist dies charakteristisch, weil Mozart auch später sehr viel auf graziöse Bewegungen gab und insbesondere auf sein Menuettanzen sich nicht wenig einbildete. Dann ist es aber vor allem das Spiel der Sänger, über das er sich beinahe regelmässig äussert, und das ihm sehr wichtig ist. Ich erwähne dies weniger Mozarts wegen, sondern vielmehr, um einem allgemein verbreiteten Irrtum, der über die ganze Periode der Herrschaft der neapolitanischen Oper herrscht, entgegen-



zusteuern. Man sieht die Zeit der neapolitanischen Oper immer noch durchaus als die Periode der „Konzertoper“ an, die ganz im Ariengesang aufgegangen sein soll, bei der Spiel und Vortrag des Rezitativs durchaus über die Achsel angesehen worden seien, überhaupt keine Rolle gespielt hätten. Schon Mozarts Briefe könnten darüber eines andern belehren. Das Spiel ist ihm nicht nur an und für sich wichtig, sondern man sieht aus den Briefen, dass es als selbstverständlich galt, dass zu einem guten Opernsänger auch ein angemessenes Spiel gehörte. Hierauf hielten auch andere Leute so viel, dass Sänger oft einzig wegen ihres Spieles sich noch hielten, wenn ihre Stimme im Abnehmen begriffen war. So erzählt Sonnenfels (Ges. Schriften V. S. 291), dass der Sänger Caratoli in Wien wenig Sänger, aber desto mehr Schauspieler gewesen sei und dadurch „gewissermassen den Gesang entbehrlich“ gemacht habe. Und Mozart hat später an dem berühmten Sänger Raaff vor allem auch auszusetzen, dass er kein Akteur sei, sondern wie eine Statue dastehe.

Es ist trotz der ungemainen Frühreife Mozarts ein Zeichen von Kindlichkeit, dass seine Urteile sich fast durchgängig nur auf die Leistungen ausübender Künstler beziehen; über Werke lässt er sich vorläufig noch fast nie aus. Die erste Äusserung hierüber betreffen Menuette Haydns, also etwas, was er schon um diese Zeit wohl verstehen konnte. Er fragt eifrig nach ihnen, ob sie besser seien als die früheren,¹⁾ und seine Schwester möchte sie ihm doch schicken. Dann macht er auch bereits scharfe Unterschiede zwischen den deutschen und italienischen Menuetts. Einzig über ein Urteil, das eine Oper Jomelli's betrifft, müssen wir uns etwas gründlicher aussprechen. Mozart hörte die *Armida abbandonata* in Neapel. Seine Kritik lautet:²⁾ „sie ist schön, aber zu gescheit und zu altväterisch fürs Theater“. Wie kommt der 13jährige Mozart zu diesem Urteil? Wie kann ein so junger Mensch überhaupt wissen, was „altväterisch fürs Theater“ ist? Das Urteil Mozarts war nun nicht nur das seinige, sondern überhaupt das des italienischen Publikums. Jomelli³⁾ war in Stuttgart ein anderer geworden, ernster und tiefer, und dies besonders durch das Studium französischer Meisteroper, wie Rameau's „Castor und Pollux“. Einst Liebling der Italiener, gefiel er ihnen aber seither nicht mehr recht, und das Urteil „zu gescheit, zu altväterisch“ war ganz das Urteil des neapolitanischen Publikums. Wäre Mozart etwas älter gewesen oder hätte er sich ganz auf

¹⁾ A. a. O. S. 9, 18.

²⁾ A. a. O. S. 14.

³⁾ Ich verdanke diese Charakteristik Jomelli's dem Kolleg über die Geschichte der Oper von Herrn Prof. Kretschmar. Kretschmar ist der einzige, der auch über die sehr von oben angesehene neapolitanische Oper ein aus den Werken selbst geschöpftes Urteil hat. Die *Armida* gehört zu Jomelli's besten Opern.

sich allein verlassen, er wäre wohl zu einem andern Urteil gekommen. Das Urteil, das er über die Oper vor der Aufführung, nach einer Probe im Theater fällt, ist ohne die Einschränkungen gehalten. Es heisst da nur: „... una opera che è ben scritta e che me piace veramente.“ Dass er sich nie zu exaltierten Ausdrücken, selbst wenn ihm etwas vorzüglich gefiel, verstieg, ist für Mozarts Urteil charakteristisch. Hierin war er sich immer gleich und man kann dafür viele frappante Beispiele anführen. So fällt er in Mannheim im Jahr 1777 über den damals sehr bekannten Violinspieler Fränzl eine ausnahmsweise ziemlich eingehende und überaus günstige Kritik,¹⁾ lobt Ton, Vortrag, sein Stakkato aufs wärmste, „und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört wie bei ihm“. Das Endurteil heisst dann aber lakonisch: „Mit einem Wort, er ist meiner halben kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger.“ Es liegt heutzutage, wo Künstler von seiten der Kritik mit Hyperbeln überschüttet werden, etwas ungemein Wohltuendes in einer solchen ruhigen Anerkennung der Leistungen, fern von aller Überschwenglichkeit und hohlem Pathos. Wo Mozart wirklich lobt, da kann man sicher sein, dass es auch des Lobes wert ist. Bekannt ist sein Urteil über Holzbauers deutsche Oper „Günther von Schwarzburg“, das in dem bezeichnenden Satze gipfelt: „Am meisten wundert mich, dass ein so alter Mann, wie Holzbauer, noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer steckt.“²⁾ Diese Oper ist nun, von Kretschmar herausgegeben, würdig befunden worden, in den „Denkmälern der Tonkunst in Deutschland“ neu zu erscheinen. Auch mit seinem Urteil über den Text: „Die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik“ hat Mozart vollständig recht.

Wo Mozart Unfähigkeit gegenübersteht, kann sein Urteil von beissender Schärfe und Ironie sein. In diesem Falle gesellt sich ein ganz eigentlicher Humor hinzu, der die Sachlage ganz nach Seite des Komischen wendet; bei keinem grossen Musiker trifft man diese Mischung von Ironie und Humor in so starker Weise. Die Art und Weise, wie er die zwei Mannheimer Organisten beschreibt, ist zu charakteristisch, als dass sie hier fehlen dürfte:³⁾

„Zwei Organisten haben sie hier, wo es der Mühe wert wäre, eigens nach Mannheim zu reisen . . . Das erste Mal habe ich den zweiten gehört, und das andere Mal den ersten. Ich schätze aber nach meiner Meinung den zweiten noch mehr als den ersten. Denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich: ‚Wer ist der, welcher die Orgel schlägt?‘ — ‚Unser zweiter Organist.‘ ‚Er schlägt miserabel.‘ Wie ich den andern hörte: ‚Wer ist denn der?‘ — — ‚Unser erster.‘ ‚Der schlägt ja noch miserabler.‘ Ich glaube, wenn man sie zusammenstösse, so würde noch was

¹⁾ A. a. O. S. 90.

²⁾ A. a. O. S. 86.

³⁾ A. a. O. S. 75.



schlechteres herauskommen. Es ist zum totlachen, diesen Herren zuzusehen. Der zweite ist bei der Orgel, wie das Kind beim Dr --; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der erste hat doch Brillen auf . . . Was seine Force ist, ist, dass er sechsstimmig spielt, meistens aber quintstimmig oder oktavstimmig. Er lässt auch oft zum Spass die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein, mit einem Worte, er kann machen, was er will, er ist völlig Herr über seine Orgel.“

Und wie schlecht geht es der Sängerin Bernasconi in Wien, die mit folgender Spottrede übergossen wird:¹⁾

„Die Bernasconi ist hier und hat 500 Dukaten Besoldung, weil sie alle Arien um ein gutes Komma höher singt. Das ist aber wirklich eine Kunst, denn sie bleibt richtig im Tone. Sie hat jetzt versprochen, um $\frac{1}{4}$ Ton höher zu singen, da will sie aber noch so viel haben.“

Es liegt nicht in meiner Absicht, weitere Beispiele gerade des scharfen Urteils Mozarts zu geben, wie es auch nicht zu meiner Aufgabe gehört, die Fälle einzeln zu untersuchen, wie seine herben Urteile über Vogler, Clementi u. a. Dass Mozart mit diesen, im Grunde genommen, doch recht hatte, jedenfalls von dem Standpunkte aus, den er seiner Kunst gegenüber einnahm, scheint doch kaum mehr sehr fraglich. Mozarts Urteil über Vogler deckt sich gar nicht so übel mit dem Max Marias von Weber in der Biographie seines Vaters,²⁾ das mir die treffendste Charakteristik Voglers zu geben scheint. Das etwas „Charlatanmässige“, von dem auch Weber redet, musste einem so laueren Künstler wie Mozart vor allem antipathisch sein, und dass persönliche Antipathie bei seinem Urteil mitwirkte, gibt Mozart auch zu.³⁾ Hier möchte ich nur einen Teil von Mozarts Urteil über Vogler als Komponisten deshalb anführen, weil es — mit einiger Einschränkung — ganz vorzüglich auf Voglers berühmten Schüler Meyerbeer passt und noch nie zur Erklärung mancher Eigentümlichkeiten dieses Komponisten benutzt worden ist. Es heisst da u. a.:⁴⁾

„Denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist, — ja, er bleibt gewiss nicht lange nicht übel, sondern er wird bald schön? — Gott behüte! — übel und sehr übel werden, und das auf zwei- und dreierlei Manieren; nämlich, dass kaum dieser Gedanke angefangen, kommt gleich was anderes und verdirbt ihn; oder er schliesst den Gedanken nicht so natürlich, dass er gut bleiben könnte; oder er steht nicht am rechten Ort; oder endlich, er ist durch den Satz der Instrumente verdorben. So ist die Musik des Vogler.“

Ist dies nicht das Urteil, das wir heute, wenn auch mit Einschränkungen, über Meyerbeer zu fällen geneigt sind, und wie es Wagner und Schumann zu Lebzeiten des Komponisten bereits aussprachen? Wenn auf C. M. v. Weber

¹⁾ A. a. O. S. 284.

²⁾ C. M. v. Weber. Leipzig 1864. 1. Band. S. 77 ff.

³⁾ Da Jahn der Frage in seiner Beilage IX S. 765 ff. Bd. I etwas passiv gegenübersteht, glaubte ich auf den Fall zurückkommen zu dürfen.

⁴⁾ A. a. O. S. 89.



diese Art Voglers nicht einzuwirken vermochte, so lag es teils in seiner prächtigen deutschen Natur, wie, dass er, als er zu Vogler kam, schon ein ziemlich gefestigter Künstler war.

Trotz all' dieser Beispiele darf man nicht glauben, dass Mozarts Kritik etwa herunterreissend war. Im Gegenteil! Wo er ehrlichen und tüchtigen Leistungen gegenübersteht, selbst wenn sie noch nicht ausgeglichen sind, kann er sogar milde sein, ist auf jeden Fall aufmunternd und — hilft mit Rat und Tat. Ja, er ist auch tolerant gegen Unfähigkeit, wenn er nur guten Charakter sieht. Als er in Mannheim mit einem Violinisten musizierte,¹⁾ der sehr mässig spielte und in der Ensemblesmusik immer Fehler machte, aber höflich um Verzeihung bat, da tröstete ihn Mozart mit: „Das hat nichts zu sagen, wir sind ja unter uns.“ Bekannt ist ferner sein Benehmen gegen den jungen Gyrowetz; doch dies sind Züge, die keiner Erörterung bedürfen.

Wesentlich ist nur noch seine sonstige Stellung zu den Menschen, wenn er sich über sie kritisch äussert. Mozart ist einer der schärfsten Menschenbeobachter,²⁾ die mir unter den grossen Musikern bekannt sind. Man muss Mozart in dieser Beziehung kennen, um die Gestalten in seinen Opern verstehen zu können. Denn grosse Dramatiker und Opernkomponisten sind in erster Linie ausgezeichnete Menschenbeobachter, eine Eigenschaft, die z. B. Beethoven mehr oder weniger ganz abging. Bei dieser Gelegenheit muss auch auf Mozarts schriftstellerische Befähigung, wenn man so sagen darf, hingewiesen werden, und zwar hinsichtlich der Art, wie er etwas darstellt. Diese ist von einer Anschaulichkeit, einer Lebhaftigkeit, wie sie dem besten Schriftsteller Ehre machen würde. Bei derlei Schilderungen unterstützt ihn dann sein ganz vortreffliches Gedächtnis, und er unterlässt dann nie, den ganzen Vorgang in Dialogform zu erzählen. Dass Mozart dabei immer die Schwächen, besser das Komische an den Menschen sieht, das zeigt eben auch hierin wieder den geborenen Komponisten für die komische Oper. Als Beispiel hierfür kann das Erlebnis mit den zwei Mannheimer Orglern dienen, für die Art seiner feinen Menschenbeobachtung, NB. von Menschen, die er zum ersten Mal sah, füge ich die Charakteristik eines Hofrat Effeln von Mannheim³⁾ bei:

„... Stellen sie sich nur vor, einen grossen Mann, stark, ziemlich korpulent, ein lächerliches Gesicht. Wenn er über das Zimmer geht zu einem anderen Tisch,

¹⁾ A. a. O. S. 50.

²⁾ Damit hat das zu grosse Vertrauen, das Mozart oft in unwürdige Leute setzte, die ihn betrogen, nichts zu tun. Menschenkenntnis und Menschenbeobachtung sind zwei ganz verschiedene Dinge. Wenn sich Mozart betrügen liess, so war daran seine Güte schuld.

³⁾ A. a. O. S. 56.



so legt er beide Hände auf den Magen, biegt sie gegen sich und schupft sich mit dem Leib in die Höhe, macht einen Nicker mit dem Kopf, und wenn das vorbei ist, so zieht er erst ganz schnell den rechten Fuss zurück, und so macht er es bei einer jeden Person extra.“

Das sind Menschen, die man ordentlich sehen kann. Ein durchdringender Verstand leuchtet aus allen derartigen Schilderungen. Vor seiner Zunge ist in dieser Beziehung kein einziger Mensch sicher, weder Fürsten noch Geistliche, noch auch hochberühmte Männer. Für alle diese Fälle können viele Beispiele gegeben werden, von dem neapolitanischen König, der sich von dem 13jährigen Knaben das Urteil gefallen lassen muss, dass er grob neapolitanisch auferzogen sei; „und steht in der Oper allezeit auf einem Schemel, damit er ein bisschen grösser als die Königin scheint“. ¹⁾ Und in welcher Weise macht er (im gleichen Alter) der Heiligkeit eines Dominikanermönchs ein Ende, als er auf das genaueste beobachtet, wieviel und wie gut derselbe ass. ²⁾ Und charakteristisch für Mozarts ganzes Wesen ist seine Begegnung mit Wieland, dem berühmten Dichter der „Alceste“, der in Mannheim allgemein angestaunt wurde. Und Mozart! Sicher, wenn ein Herrgott gekommen wäre, Mozart hätte ihn sich ruhig betrachtet und im Innern seine Kritik geübt. Hier die über Wieland: ³⁾

„Nun bin ich mit Herrn Wieland auch bekannt. Er kennt mich aber noch nicht so, wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht so vorgestellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor, eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, dass er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruht; denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel gefallen wäre. Man geniert sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man gibt auf jedes Wort acht, was er spricht. Nur schade, dass die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defekt in der Zunge, vermöge er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen hässlich, mit Blättern angefüllt und eine ziemlich lange Nase. Die Statur wird sein beiläufig etwas grösser als der Papa.“

So war Mozart. Das ist das Selbstbewusstsein eines Mannes, der jedermann, sei es eine wirkliche oder eine eingebildete Grösse, frei ins Gesicht blickt. Und dass dieser herrliche Mensch sich nicht nur brieflich offen äusserte, sondern auch im persönlichen Verkehr, das wissen wir aus mehr als einem Erlebnisse mit Fürsten wie Joseph II.

¹⁾ A. a. O. S. 15.

²⁾ A. a. O. S. 17.

³⁾ A. a. O. S. 110. Sie ist auch bei Jahn, Mozart I. S. 454 mitgeteilt, mag aber wegen ihrer ungemein charakteristischen Fassung auch hier stehen.



Die bisherigen Erörterungen haben uns Mozarts kritische Stellung zu seiner Mitwelt vorzuführen versucht. Es lag dieser Darstellung in erster Linie die Absicht zugrunde, zu zeigen, wie scharf kritisch Mozart bei seinen Äusserungen vorging, und vor allem, wie streng und ruhig er sich über Künstler und sonstige Menschen Rechenschaft ablegte, indem er sie in seiner Art, und dies ist eben die kritische, sich zurechtlegte. Dass eine Kritik, wie sie Mozart übte, nicht von einem „naiven“, reflektionslosen Gemüt herrühren kann, ist nun wohl einigermassen einleuchtend. Dennoch wird es gut sein, gerade speziell wegen dieses Umstandes, sich Mozart noch von einer andern Seite anzusehen, und zwar, wie wir uns kurz ausdrücken können, wie Mozart gegen sich selbst Kritik übte. Die Frage wird hier lauten: Stand Mozart sich selbst, seinem Schaffen kritisch oder naiv gegenüber, redete er, um mit Schopenhauer zu sprechen, eine Sprache, die seine Vernunft nicht verstand, oder war er sich ganz klar bewusst, was er schrieb und warum er so und so schrieb? Wir kommen da, ohne es zu wollen, ins ästhetische und psychologische Gebiet. Das sind bekanntlich gefährliche Gebiete, und um sicher zu gehen, wollen wir uns allein an das halten, von dem sichere Schlüsse zu ziehen sind: an Mozarts Äusserungen selbst.

Im allgemeinen liebte es Mozart nicht, viel über sich und seine Kompositionsweise zu reden, aber überblickt man seine Aussprüche nach dieser Richtung im Zusammenhang, so bieten sie doch genügend Material, um sich auch in dieser Frage Klarheit zu verschaffen. In erster Linie soll uns Mozart als Opernkomponist beschäftigen, da dies ja dasjenige Gebiet ist, das bei Mozart in erster Linie interessiert und ferner am meisten zu den Missverständnissen Anlass gegeben hat. Wie stand Mozart der Oper überhaupt und ferner seinem eigenen Schaffen gegenüber? Es ist vielleicht gut, Wagners Worte zu zitieren, einzig deshalb, um die gegenteiligen Meinungen sich klar gegenübergestellt zu sehen. Wagner¹⁾ charakterisiert Mozart als Opernkomponisten folgendermassen:

„Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel eben so wenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, dass er vielmehr mit grösster Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all seine Reflexion gewiss sich nicht höher, als seine berühmte Definition von der Nase.“

Seine Stellung zur Oper definiert Mozart kurz, aber vollständig klar. Glucks Ansicht von der Unterordnung der Musik unter die Dichtung teilt

¹⁾ Oper und Drama. 3. Aufl. S. 246.
IV. 1.



er nicht. Mozart ging durchaus von der Musik aus, aber er war sich dieses Standpunktes vollständig bewusst und er hat seine Gründe dafür. Ferner darf man ihn nicht etwa einseitig verstehen, in der Art, dass Mozart auf den Text herabgeblickt hätte. Hierin konnte er, wie wir sehen werden, sogar sehr kritisch sein. „Bei einer Oper muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein.“¹⁾ Das ist so unwagnerisch und unglücklich als möglich. Aber man darf den Satz nicht so allein für sich verstehen. Mozart folgert (in dem gleichen Briefe) so: wenn schon eine Oper gefällt, in der, wie bei den „welschen komischen Opern“ allein die Musik „herrscht“, um wieviel muss eine Oper gefallen, „wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet ist“. Also, erste Aufgabe des Komponisten, ein Textbuch zu finden, in dem der Plan gut ist. Und hierin ist, um gleich diesen Punkt zu erledigen, Mozart viel kritischer als man meint. Von einem unbekümmerten „Drauflosarbeiten an einem Text, der ihm kurzerhand überreicht wurde, ist keine Rede. Wenn er z. B. den Text zur „Entführung“ übernahm, so geschah es einzig deshalb, weil er ihm entsprach; wieviel er daran auszusetzen hatte, werden wir später sehen. Das Nähere kann man bei Jahn nachlesen. So schnell ging es aber nicht jedesmal: bevor Mozart zum Text des Figaro kam, las er etwa 100 Textbücher²⁾ durch und keines fand vor ihm Gnade („allein ich habe fast kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden sein könnte“). Was wir also vorläufig festhalten können, ist, dass Mozart zu dem zu wählenden Textbuch eine scharf kritische Stellung einnahm, dass dieses bestimmte Bedingungen, über die sich Mozart so klar wie nur jemals ein grosser Opernkomponist war, erfüllen musste. Diese können wir jetzt kurz untersuchen. Das Textbuch musste musikalischen Rücksichten folgen, der Plan musste derart sein, dass die Musik zu ihrem möglichsten Rechte kommen konnte; Arien, Duette, grössere Ensemblesätze mussten da stehen, wo sie am besten musikalisch zu wirken versprochen. Mit Heftigkeit³⁾ — und wenn man Mozart versteht, wird man ihm hierin zustimmen — wendet sich Mozart gegen die der Dichtkunst eigenen Mittel, gegen den Reim. Man sieht schon hieraus, dass, wer sich selbst um derlei Sachen kümmerte, über die ganze Frage hinlänglich „reflektiert“ haben muss, und dass Mozart wohl fähig gewesen wäre, mit Dichtern wie Goethe zu disputieren. Sein Grund ist einfach: dem Reime zulieb setzen Dichter „Worte und ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verdarben.

¹⁾ A. a. O. S. 309. Es ist die Zeit, als Mozart die „Entführung“ komponierte. Wenn sich der Meister in späterer Zeit seltener über derlei Fragen brieflich äusserte, so liegt der Grund einzig darin, dass er nach dem Tode seines Vaters Niemanden mehr hatte, mit dem er sich in dieser Hinsicht hätte aussprechen können.

²⁾ A. a. O. S. 387.

³⁾ A. a. O. S. 309.



Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden mitsamt der Musik zugrunde gehen.“

Gegen wen richten sich aber diese Worte? Einzig und allein gegen die Unfähigkeit der Dichter, gute Textbücher verfassen zu können. Mozarts sehnlichster Wunsch geht nach einem guten Textbuch, einem guten Dichter. Der Schwierigkeit, solche zu bekommen, ist er sich genau so bewusst, wie heute ein Opernkomponist. Denn ein guter Tonsetzer und ein „gescheiter Poet“ kommen nur als „wahrer Phönix“ zusammen. Worin die „Gescheitheit“ des Dichters zu bestehen hat, kann man nach den paar Äusserungen Mozarts ziemlich klar darlegen. Der Dichter soll sich dem Komponisten unterordnen, sich von ihm leiten lassen; denn vom Komponisten verlangt Mozart als erstes, dass er „das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist.“ Es ist, nebenbei bemerkt, ganz der ähnliche Standpunkt, den Weber einnahm. Wie Mozart zu diesen Forderungen kam, ist leicht nachzuweisen. Vom Theater, von der Anlage eines Textbuches verstand er viel mehr als die Dichter, mit denen er zu tun hatte. Er war eben ein Komponist, der „anzugeben imstande“ war. So musste denn, um ein Beispiel anzuführen, der Schluss des zweiten Aktes der „Entführung“ vollständig geändert werden, weil am Anfang des dritten Aktes das Quintett war, das, wie es jetzt in der Partitur steht, zum Finale des zweiten Aktes gemacht wurde. Bei Mozart herrschte der Musiker, aber, dürfen wir jetzt hinzusetzen, der scharf kritische, einsichtige Musiker, der mehr vom Theater verstand als der Dichter, der sich infolgedessen billigermassen dem Musiker unterordnen musste. Wäre das Umgekehrte der Fall gewesen, dass der Dichter den Musiker hätte belehren können, wie es nun bei Mozart nie zutraf, weil er keinen ihm ebenbürtigen Dichter fand, nun, Mozart wäre dann wohl der erste gewesen, der in dem Dichter aufgegangen wäre, wohlgemerkt, wenn dieser nach musikalischen opernmässigen Prinzipien gearbeitet hätte. Mehr lässt sich nicht folgern, da Mozart eine zu selbständige Musikernatur war, als dass er sich so leicht unter den Dichter gestellt hätte, und ich kann auch hierin nicht Wagners Ansicht teilen, dass Mozart das Opernproblem in seinem (Wagners) Sinne gelöst hätte, wenn es ihm geglückt wäre, den richtigen Dichter zu finden.

Wir kommen zur letzten Frage: Wie stand Mozart seinem eigenen Schaffen gegenüber, oder wie wir früher sagten, arbeitete er „naiv“, ohne Reflexion, kam alles bei ihm deshalb so wahr und richtig heraus, weil er als der eminent beanlagte, dabei gesunde Musiker nicht anders konnte? Auch zur Erledigung dieser Frage soll uns einzig Mozart selbst das Material hergeben. Wir werden hierbei seinen scharfen kritischen Verstand von einer neuen



Seite kennen lernen, zugleich einen Einblick in seine Ästhetik erhalten. Naives Draufloskomponieren war Mozart, jedenfalls bei Opern, vollständig fremd. Warum er das so, und das so machte, darüber gibt er sich des Schärfsten Rechenschaft. Für verschiedene Fälle haben wir glücklicherweise die Belege, die keinen Zweifel offen lassen. Mozart spricht sich über die Gestalt des „Osmin“ aus,¹⁾ und zwar über die grosse Arie im ersten Akt; er gibt hier mit einer solchen Klarheit die Gründe an, warum er alles so gemacht hat, dass, wer Mozart von dieser Seite nicht kennt, verwundert sein muss, wie bewusst dieser vorgegangen sein muss, bewusst in der Art, dass sich Mozart vor dem Komponieren vollständig klar gemacht hat, was er wollte. Er begründet mit „muss“; das und das muss so sein, weil es die Situation aus diesem oder jenem Grunde erfordert, weil es nicht anders sein kann. Doch hören wir ihn selbst:


„Das ‚Drum beim Barte der Propheten‘ 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.“

Da haben wir wieder die Tätigkeit seines scharfen Verstandes, nur jetzt bei seinen eigensten Angelegenheiten angewendet. Mozart sieht die Gestalten innerlich, er fragt sich und untersucht, welche Entwicklung sie nehmen werden und danach richtet er dann seine Musik, die sich diesem innerlich Geschauten anpasst. So hat aber auch jeder echte Opernkomponist gearbeitet, von Monteverdi bis auf Wagner. Ohne eine starke aussermusikalische Tätigkeit geht es nun einmal beim Opernschreiben nicht ab. Wie Mozart sich sogar abstrakte Werte gewissermassen vorstellte und dabei seinen Dichter auf unlogischen Satzverbindungen ertappt, hiervon das Beispiel von „Kummer ruht in meinem Schoss“ mit dem Vorwurf, dass Kummer nicht ruhen könne. Und ebenso interessant wie wichtig ist seine Auslegung²⁾ der Arie von Belmonte in A-dur: „O wie ängstlich, o wie feurig“, die uns wieder zeigt, in welcher Weise Mozart ans Komponieren gegangen war: das klopfende Herz sei angezeigt mit den Oktaven der Violinen,

„man sieht das Zittern, Wanken, man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo³⁾ exprimiert ist; man hört das Lispeln und Seufzen,

¹⁾ A. a. O. S. 304.

²⁾ A. a. O. S. 304.

³⁾ Es sind die Hornstellen  gemeint.



welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flöte mit im Unisono ausgedrückt ist.“

Das ist, nebenbei gesagt, eine Stelle, die man denjenigen Leuten vorhalten muss, nach deren Empfinden die klassische Musik nur Form und Gefühl, und speziell Mozart der allerabsoluteste Musiker ist, während andererseits wieder diese Auslegung von Mozart selbst eine Handhabe gibt, wie weit man in der Interpretation von Mozarts Opern gehen darf. Und wer noch etwas tiefer geht, der sieht aus derartigen Stellen, wie bei Mozart alles sich drängt, dass es Gestalt annimmt. Indes, all das müssen wir uns versagen, hier näher zu behandeln, wie wir auch nur ganz kurz seine ästhetische Stellung zur Musik berühren wollen. Sie besteht darin: die Musik muss wahr sein, sie muss sich ganz der betreffenden Situation anpassen, aber sie darf selbst in „der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen.“¹⁾ Mozart wusste so genau, was er wollte, er war sich auch über die Wirkung einzelner Stücke im voraus so klar, er hat tatsächlich, wie er selbst sagt, soviel „spekuliert“, dass von einem naiven, reflexionslosen Schaffen, wie die Worte wenigstens bei Mozart angewendet werden, nicht die Rede sein kann. Gerade dass der Kunstverstand bei Mozart eine so grosse Rolle spielt, gibt diesem herrlichen Meister und seinen Werken das Gepräge: eine grosse schöpferische Seele und ein klarer, scharf kritischer Verstand, sie sind bei Mozart wie bei allen wirklich grossen Künstlernaturen die Schöpfer grosser Dinge gewesen.

¹⁾ A. a. O. S. 304.



LEOPOLD MOZARTS KLAVIER- SONATEN

von Max Friedlaender-Berlin



(Dazu die Beispiele am Schlusse des Heftes.)



Der Einfluss, den Leopold Mozart auf Wolfgang gehabt hat, wird nicht leicht überschätzt werden können. Dass er ein Pädagoge ersten Ranges war, zeigt nicht nur seine ausgezeichnete, i. J. 1756 erschienene Violinschule, sondern die ganze musikalische Entwicklung seines Sohnes und Schülers. Auch als Komponist war der Vater vielseitig tätig, und da seine Werke zweifellos oft im Hause ertönten — spielt doch jeder Spielmann am liebsten seine eigenen Weisen — so liegt es auf der Hand, dass sie auf den Sohn gewirkt haben. In Otto Jahns Biographie finden wir die Würdigung einiger dieser Kompositionen, so namentlich der für die Kirche geschriebenen, ferner der „musikalischen Schlittenfahrt“ usw. Fast ganz unbeachtet sind aber bisher die Klavier-sonaten geblieben, die Leopold Mozart geschrieben und veröffentlicht hat.¹⁾ Diese Sonaten kennen zu lernen ist um so lehrreicher, als sie uns mitten in das Musiktreiben des Mozartschen Hauses versetzen. Von dem musikalischen Milieu, in dem der junge Wolfgang aufwuchs, wissen wir sonst nicht viel, abgesehen etwa von den ersten Tänzen, die der Vater dem Vier- und Fünfjährigen zu spielen gab. Diese Diminutivkompositionen — sie sind in einer Beilage zu Nissens Biographie abgedruckt, und ihr nicht genannter Autor ist sicher Leopold — erscheinen ebenso einfach wie anmutig und stellen gesunden Lehrstoff dar. Ungleich kunstvoller sind natürlich die Sonaten geformt. Dass sie bisher nicht bekannt geworden sind, hat seinen Grund darin, dass ihre erste Veröffentlichung an einer recht versteckten Stelle erfolgte:

Oeuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus celebres Compositeurs, rangés en ordre alphabetique. Aux depens de Jean Ulric Haffner, Maître du Lut à Nuremberg

— so lautet der Titel²⁾ des Sammelwerkes, das in neun „Partieen“ je

¹⁾ Nur der Stuttgarter Pädagoge Immanuel Faisst hat sie im Jahre 1845 im 26. Bande der Zeitschrift „Cäcilia“ kurz erwähnt und charakterisiert.

²⁾ Er ist in Orthographie und Akzentlosigkeit genau nach dem Original wiedergegeben. Das Werk erschien um 1760. Nach unten wird die Grenze durch das Jahr



sechs Sonaten damals beliebter Komponisten¹⁾ bringt. Die „Partie IX“ enthält eine:

Sonata composta dal Sigr Leopoldo Mozart, Musico di Camera e Compositore della Corte di S. A. R.^{ma} Arcivesco e Prencipe di Salisburgo etc.

in C-dur. Von ihr wird in den Musikbeilagen am Schlusse dieses Heftes zunächst der erste Teil des ersten Satzes geboten. Sein Beginn hat etwas Frisches, Festliches. Auffallend sind gleich hier die Kontraste: eine herrische Stimme wird von einer schmeichelnden abgelöst — es ist als hörte man ein Zwiesgespräch, bei dem der begütigende Teil schliesslich die Oberhand behält. Aus dem weiteren Fortgang des Satzes, der an geschmackvollen Stellen nicht arm ist, mögen die Melodieblüten hervorgehoben werden:



und:



gefolgt von der synkopierten, ausdrucksvollen Phrase:



deren sehnsüchtig-chromatische Führung einen direkten Vorklang Wolfgang Mozartscher Weise bringt.

Die sich anschliessende Durchführung in G-dur ist wegen Mangels an Raum nicht abgedruckt worden. Neues Material bringt sie nicht, erwähnt sei nur, dass eine drängende Bassfigur gas gas gas gas ausdrucksvoll hervortritt.

Auf den Einleitungssatz folgt ein Andante in F-dur, dessen erste Hälfte die Beilage enthält — ein hübsches Stück mit feingeschwungener Melodie. Eigenartig und ganz reizvoll wirkt der Cello-pizzicato-Effekt der überschlagenden rechten Hand.

Nicht hervorragend sind die beiden Menuetts, die den Schluss der Sonate bilden. Nur ein Fragment des ersten ist in der Beilage wiedergegeben, da es etwas von Mozartscher Wärme verrät. Auf die schöne

1758 bestimmt, in dem Haßner in Nürnberg seinen Verlag begründet hat, nach oben durch das Jahr 1762, in dem Leopold zum Vizekapellmeister ernannt worden ist; in der vorliegenden Sammlung wird er noch als Kammermusiker bezeichnet.

¹⁾ Darunter auch Philipp Emanuel Bach, Johann Ernst Bach, Georg Benda, die Salzburger Musiker Adlgasser, Eberlin etc.



Bassfigur vom neunten Takt an braucht wohl nicht erst hingewiesen zu werden. Alles übrige ist im galanten Stile gehalten. Noch hatte Joseph Haydn nicht eingewirkt, der das Menuett durch die Aufnahme von Elementen aus der Wiener Volks- und Strassenmusik in segensreichster Weise bereichern sollte.

Eine andere Sonate Leopold Mozarts ist in der „Partie V“ desselben Sammelwerks enthalten. Überschrieben ist sie ebenso wie die oben erwähnte. Ihre Tonart ist F-dur. In unserer Beilage wird zunächst wieder der erste Teil des ersten Satzes geboten: auf die charaktervollen Eingangstakte, die noch zweimal wiederkehren und wie Richtpunkte wirken, folgt ein fließender, gefälliger Satz, der fürs Klavier ganz dankbar gesetzt ist, an einigen Stellen aber die Autorschaft eines Violinisten nicht verleugnet. Das folgende wenig bedeutende Andante in C-dur ist nicht mit abgedruckt, wohl aber die letzte Nummer der Sonate: ein freundliches, spielseliges Presto und ein überaus liebenswürdiges Andante grazioso, das unter den Sonaten des jungen Wolfgang Mozart mit Ehren bestehen könnte. Wie fein geformt ist die Melodie, wie hübsch wirkt die kleine Variante bei der Wiederholung des ersten Taktes, wie bezeichnend ist die Anwendung des Trugschlusses,¹⁾ wie anmutig vor allem der Wechsel zwischen Schnell und Langsam.

In beiden Sonaten treten Leopold Mozarts Erfindungsgabe und Formensinn erfreulich hervor, und manches in der Melodie wie in der Architektur des Ganzen wirkt wie eine Vorherkündigung Wolfgang Mozartscher Art.²⁾ — Dass die Kompositionen nicht für unsere modernen Klaviere geschrieben sind, möge man besonders beachten.

Eine dritte Sonate Leopold Mozarts in B-dur enthält noch die „Partie VI“ des Sammelwerks; sie steht meiner Ansicht nach hinter den beiden anderen weit zurück und weist nur wenig eigenartige Züge auf.

Die Oeuvres mêlées gehören zu den Schätzen der Berliner Königlichen Bibliothek, die von Herrn Oberbibliothekar Dr. Albert Kopfermann, dem getreuen Eckart der deutschen Musikforscher, verwaltet werden.

¹⁾ Derselbe Trugschluss findet sich öfters in den Klavierstückchen des kleinen Wolfgang, die an der vorerwähnten Stelle bei Nissen und in einem Beihefte zu Rud. Genée's Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde veröffentlicht worden sind.

²⁾ Ein Einfluss Phil. Em. Bachs ist bei Leopold Mozart kaum zu erkennen. Weder die „Württemberg“ noch die „Brandenburg“-Sonaten Bachs scheinen eingewirkt zu haben, eher wäre dies bei dem kleinen langsamen Stücke aus den Sonatine nuove (Beispiele zum „Versuch über die wahre Art usw.“) möglich, das deutlich auf die Melodik der österreichischen Meister hinweist. — Man könnte bei Leopolds Sonaten wohl auch an die Werke des Londoner Bach (des jüngsten Sohnes Sebastians) denken in denen manches wie eine Vorahnung Wolfgangs klingt, indessen waren sie höchst wahrscheinlich nicht nach Salzburg gedrungen.





Wei vielen gilt immer noch die Meinung, als habe Beethoven über seinen unsterblichen Vorgänger im Musikreiche, Wolfgang Amadeus Mozart geringschätzend gedacht, oder als habe er ihm wenigstens in späteren Zeiten nicht das gleiche Mass von Bewunderung entgegengetragen, wie etwa einem Bach oder gar einem Händel.

Dieser Irrwahn soll hiermit nach allen Beziehungen hin widerlegt werden.

Dass der Knabe und Jüngling Beethoven abgöttisch an Mozarts Tongeiste hing — das begreift sich leicht; hatte Beethoven doch bereits in Bonn reichlich Gelegenheit, Mozartsche Meisterwerke nicht nur zu hören, sondern auch selbst an ihrer Aufführung mit tätig zu sein. So sei daran erinnert, dass das kurfürstliche Nationaltheater in Bonn in den Jahren 1789 und 1790 von Mozartschen Opern die „Entführung aus dem Serail“, „Don Giovanni“ und „Die Hochzeit des Figaro“ zur Aufführung brachte.

Allgemein bekannt ist es, dass die Freunde und Gönner des jungen Beethoven, in erster Reihe Graf von Waldstein, es ermöglichten, den jugendlichen Tonhelden nach Wien zu Mozart zu senden. Das geschah im Jahre 1787. Tiefblickende Männer hatten es längst erkannt, dass Beethoven zum Geistesnachfolger Mozarts auserkoren sei. So enthält der Bericht im Hamburger Magazin der Musik über die Bonner Musikzustände im Märzheft vom Jahre 1783 vieles über den Studiengang bei Chr. Gottl. Neefe¹⁾ und dieses prophetische Wort:

„Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, dass es reisen könnte. Er würde gewiss ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.“

So ward die Reise zu Mozart in Szene gesetzt. Die Zeit des Besuches wird von den Autoren verschiedenartig angegeben. Es gibt drei Lesarten: 1786 (Otto Jahn), 1787 (A. Schindler) und sogar 1790 (J. v. Sey-

¹⁾ Siehe A. Schindler: Biographie von L. van Beethoven, III. Aufl. I, S. 5, Fussnote.



fried). Es kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen, dass diese Pilgerfahrt zu Mozart im Frühjahr 1787 stattgefunden hat. Man weiss — namentlich durch den seit 1845 bekannt gewordenen Brief Beethovens an den Advokaten von Schaden in Augsburg, dass er im Sommer 1787 seine Rückreise von Wien über Augsburg bewerkstelligte.

Über Beethovens Verkehr mit Mozart, überhaupt über seinen ersten Aufenthalt in Wien wissen selbst seine persönlichen Freunde nicht viel zu vermelden.

Die interessantesten Momente finden wir noch bei A. Schindler aufbewahrt. Dieser schreibt unter anderem (Biogr. I, S. 14—15):

„Über den kurzen Besuch, den Beethoven zur Frühlingszeit des Jahres 1787 der Kaiserstadt gemacht, schweigt Wegeler ganz, aber auch der Verfasser weiss nur wenig darüber zu sagen. Mit Bestimmtheit darf er jedoch die Wahrnehmung Beethovenscher Freunde aus früherer Zeit niederschreiben, dass sich dem Gedächtnisse des sechzehnjährigen Jünglings bei jenem Besuche nur zwei Persönlichkeiten tief und dauernd für sein ganzes Leben eingepägt haben: Kaiser Joseph und Mozart.“

Über das Phantasieren Beethovens vor seinem hochverehrten Meister — diese Begegnung ist ja auch längst durch die bildende Kunst verewigt — ist viel geschrieben worden. Zuerst wohl von J. von Seyfried. Dieser setzt die Begegnung fälschlich in das Jahr 1790, erzählt auch (in Beethovens Studien usw., II. Aufl. 1853, von H. H. Pierson, Anhang S. 4), dass der junge Beethoven, der „einen Ausflug nach der Kaiserstadt gemacht, bloss um Mozart zu hören,“ nur vor Mozart improvisiert habe. Der gefeierte Meister blieb kühl, da er voraussetzte, das wäre nur ein auswendig gelerntes Stück gewesen. Da habe sich Beethoven ein Originalthema erbeten. Mozart murmelte darauf: „Na! warte, dich will ich schon erwischen!“ Er habe dann schleunigst ein chromatisches Fugenmotiv aufnotiert, worin aber al rovescio zugleich das Kontrasubjekt zu einer Doppelfuge verborgen lag. Beethoven aber liess sich nicht beirren und bearbeitete das Thema, dessen Sinn ihm gleich erschlossen war, wohl an dreiviertel Stunden, so ernst, originell und genial, dass Mozart vor immer wachsendem Staunen den Atem einhielt, „dann leise auf den Zehen in das offene Nebenzimmer schlich und dort den Freunden verkündete: Auf diesen hier gebt acht! Der wird euch einmal etwas erzählen!“

Auch Schindler ist der Meinung, dass das von Mozart aufgegebene Motiv ein Fugenthema gewesen sei. Mozarts prophetische Worte über die Zukunft des jungen Künstlers lauten jedoch bei ihm: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen.“

Otto Jahn endlich erzählt in seiner Mozartbiographie (III. Band der I. Aufl.), dass Beethoven „zu Mozart geführt“ wurde, diesem auf seine Aufforderung etwas vorspielte, was er kühl belobte, weil er es für ein



„eingelerntes Paradestück“ hielt. Beethoven bat dann um ein Thema zur freien Phantasie. Der rheinische junge Künstler war gereizt, zugleich „durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters“ angefeuert und behandelte nun das Klavier in einer Weise, dass Mozarts Staunen immer mehr wuchs. Er ging endlich zu den Freunden ins Nebenzimmer und sprach die geflügelten Worte: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“

Wo Mozart, der damalige „König im Reiche der Tonkunst“ diese ewig denkwürdigen Worte über den jugendlichen Beethoven verkündete, ist immer noch ungewiss. Nach Schindler wollten einige wissen, „es sei bei Gelegenheit geschehen, als der Kaiser den vom Kurfürsten Max Franz ihm empfohlenen jungen Künstler in seinen Gemächern im Beisein Mozarts gehört hat.“

Wichtiger ist eine andere hierbei auftauchende Frage. Hat Beethoven Mozart spielen hören? Hat sich Beethoven über Mozarts Klavierspiel ausgesprochen? Das Merkwürdigste dabei ist, dass sich zwei klassische Zeugen für die Lebensgeschichte Beethovens hierbei widersprechen: Ferdinand Ries einerseits und Karl Czerny andererseits. Erster bemerkt (Notizen S. 86): „Bei seiner ersten Anwesenheit in Wien, hatte er einigen Unterricht von Mozart erhalten, doch hat dieser, wie Beethoven klagte, ihm nie gespielt.“ Karl Czerny aber behauptet im Gegenteil: „Beethoven, welcher Mozart spielen gehört hatte, sagte später, dass sein Spiel sauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkisch gewesen.“¹⁾

¹⁾ Siehe L. Nohl: Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Stuttgart 1877, S. 9. — Die nähere Quelle dafür gibt Nohl nicht an. In Czerny's Autobiographie, der Hauptquelle für dessen Beziehungen zu Beethoven, wird wohl auch versichert, dass Beethoven Mozarts Spiel kennen gelernt hat, allein von einem derartigen Urteil Beethovens über Mozarts Klavierspiel verlautet nichts. Wir lesen da, dass Beethoven seinen Schüler Czerny besonders auf das Legato aufmerksam machte, „das er selber in einer so unübertrefflichen Art in seiner Macht hatte und das zu seiner Zeit alle anderen Pianisten auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, indem damals (noch von Mozarts Zeit) das gehackte und kurz abgestossene Spiel Mode war. Auch hat mir in späteren Jahren Beethoven erzählt, dass er Mozart mehrmal spielen gehört und dass dieser, da zu seiner Zeit die Erfindung der Fortepiano noch in ihrer Kindheit war, sich auf den damals mehr gebräuchlichen Flügeln ein Spiel angewöhnt hatte, welches keineswegs für die Fortepiano passte. Auch hatte ich in der Folge die Bekanntschaft mehrerer Personen gemacht, welche bei Mozart Unterricht genommen und fand in ihrer Spielweise diese Bemerkung bestätigt.“ Wieder anders lautet der oben nach Nohl mitgeteilte Passus in Otto Jahns Aufzeichnungen: „B. erzählte Cz., dass er Mozart habe spielen hören; er habe ein feines, abgehacktes Spiel gehabt, kein ligato, in dem B. zuerst bewunderungswürdig war, der das Pfte wie e. Orgel behandelte.“ — So verzeichnet es Jahn aus Wien 15. September 1852, jedenfalls nach direkten Angaben von seiten Czerny's. Erhalten in Jahns Beethoven-Nachlass, jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.



Nach gewissen Aufzeichnungen in den Konversationsheften möchte man doch annehmen, dass Czerny die richtige Meinung Beethovens wiedergegeben habe. Im Hefte Sign. D. 76 vom Ende des Jahres 1825 unterhalten sich Beethoven und Karl Holz. Nachdem dieser bereits (Bl. 26 a) verzeichnet hat: „Haydn hat den Don Juan für das grösste Werk Mozarts erklärt,“ kommt es weiterhin zu Erörterungen über Mozarts Klavierspiel. Holz fragt (Bl. 39 a): „War Mozart ein guter Klavierspieler“? Beethovens Antwort kann man sich aus den gleich darauf folgenden Worten von Holz: „Damahls war es auch noch in der Wiege“ im Sinne der Czernyschen Worte deuten.

Eine Bemerkung Schindlers ist geeignet, diesen Zwiespalt zu lösen. Dieser erklärt hierbei (I, 15):

„Diese, sowie manche andere nicht unwichtige Vorgänge lagen bereits zu weit zurück, Augen- und Ohrenzeugen waren nicht mehr am Leben, Beethoven selber über alle längstvergangenen Dinge schweigsam, dazu häufig noch unsicher und verworren, wenn er ja darüber gesprochen, — dies die Gründe, dass verschiedene in ein Dunkel gehüllt bleiben werden.“

Beethoven mag also in der Zerstretheit einmal Ries gegenüber sich so geäussert haben, wie es mitgeteilt ist; später aber in seinem anhaltenden Verkehr mit Czerny und Holz die richtige Erinnerung wiedergefunden haben.

Wir kehren noch einmal nach Bonn zurück. Mancherlei Andeutungen haben wir bereits vernommen, dass man frühzeitig in massgebenden Kunstkreisen Beethoven als den prädestinierten Nachfolger Mozarts im Reiche der Töne ansah. Das schönste Zeugnis dafür gewährt uns der vielfach zitierte kleine Brief des Grafen von Waldstein an Beethoven vom 29. Oktober 1792, eine Ehrung für Mozart wie Beethoven. Der Graf schreibt:

„Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.

Ihr wahrer Freund Waldstein.“



Beethoven kam zum zweitenmal nach Wien, studierte nicht nur bei Haydn, sondern bald auch heimlich bei Schenk, dann bei Albrechtsberger, Salieri und Förster. Nimmt man Neeffe hinzu: so gibt das sechs Kompositionslehrer, die sich an Beethoven zu erproben hatten. Das Resultat befriedigte ihn keineswegs. Schindler bemerkt hierüber zutreffend (I, 30):



„Viele Köche versalzen die Suppe. Wenn der Verfasser in späteren Jahren Beethoven äussern gehört, dass Mozarts Genie hauptsächlich durch den einheitlichen Unterricht seines Vaters zu so hoher Ausbildung gelangt ist, so liegt uns in dieser Äusserung die unzweideutigste Kritik seines eigenen Schulganges vor Augen.“

Es versteht sich nunmehr von selbst, dass man Beethovens Kompositionstalent immer an Mozarts Schöpfungen zu messen begann, die einen wohlmeinend, die anderen übelwollend. Gerade die Mozart-Orthodoxie war nicht selten für Beethoven ein schwerer Prüfstein, ihn in seiner Mozart-Verehrung nicht wankend zu machen. Einige Tatsachen aus Beethovens Leben sind wohl geeignet, diesen Umstand lebendig zu beleuchten

Beethoven hatte im Jahre 1803, als seine grosse Kantate „Christus am Ölberg“ aufgeführt ward, sich die früher so feindselige Kritik durch die Macht seines Genius unterworfen. Die tonangebende Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erklärte bereits bei dieser Gelegenheit (13. April 1803):

„Wien den 6. April. Musicalisch neues gibt es (ausser einem Oratorio von Paer, das nicht gefallen hat) nur das Oratorium von Beethoven, Christus am Oelberg, welches gestern aufgeführt wurde und ausserordentlichen Beyfall erhielt. Es bestätigte mein schon lange gefasstes Urteil, dass Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken kann, wie Mozart. Mit grossen Schritten eilt er zum Ziele.“

Und nun ging's an die erste Oper. Hier nun, wo Mozart als Fürst ohnegleichen dastand, waren Freunde wie Gegner auch darum besonders gespannt, weil sie sehen wollten, ob er darin Mozart erreichen, oder ihn gar übertreffen würde.

Am 20. November 1805 fand die Uraufführung seiner einzigen Oper statt. In dieser ersten ursprünglichen Bearbeitung missfiel Fidelio-Leonore, es kam nur zu drei Aufführungen. Bekanntlich fand dann im folgenden Jahre die denkwürdige Sitzung im Lichnowskyschen Hause statt, wo endlich die notwendigen Umgestaltungen festgesetzt wurden. Hierbei ist eine tragikomische Episode zu erwähnen. Besonders aufgebracht zeigte sich der erste Pizarro, Sebastian Meyer, ein Schwager Mozarts. Dieser Bassist, über den Schindler urteilt, er habe eine ebenso rauhe Stimme als rauhe Methode besessen (I, 119), erklärte vor jenem Areopag, der von 7 Uhr abends bis 2 Uhr nachts seines Amtes waltete: „Kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effekt singen“ (F. Ries a. a. O. S. 104). Beethoven gab endlich nach, und so entstand die jetzt überall gesungene Pizarro-Arie. Den eigentlichen Grund, weshalb Mozarts Schwager die Beseitigung seiner Arie verlangte, gibt uns jedoch Schindler in sehr ergötzlicher Weise an (I, 132 f.).

Der Bassist Friedr. Seb. Meyer hielt sehr viel von seiner Singekunst, vielleicht, weil er ein guter Sarastro gewesen, gewiss aber darum,



weil er mit Mozart verschwägert war. Bei Mozart pflegte er zu schwören. Beethoven nun, der übrigens auf vertrautem Fusse mit ihm stand — sie duzten sich — nahm sich vor, Meyer ob so hohen Selbstvertrauens ein wenig zu strafen; er sollte durch ein „einfaches, aber seltenes und drastisch wirkendes“ Mittel von seiner Schwäche geheilt werden. In der seitdem nicht wieder vorgeführten Pizarro-Arie kommt diese Stelle vor:

Allegro con brio.

Pizarro

Contrebass

Bald wird sein Blut ver-rin-nen

Bald krüm-met sich der Wurm!

Man erkennt aus diesem Beispiele, dass die Singstimme immer gerade mit dem Vorschlag der kleinen Sekunde bzw. None, die vom Orchester ausgeführt werden, zusammenfällt. Ein wirklich sattelfester Sänger, meint Schindler, wird sich von derlei „spanischen Reitern“ nicht sonderlich imponieren lassen:

„Der Pizarro von 1805 jedoch vermochte trotz allem Krümmen und Gestikulieren dem gefährlichen Hindernis nicht auszuweichen, zumal die schadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Sekunde durch einen Akzent noch mehr hervortreten zu machen: somit musste der wutschnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hangen bleiben.“

Man lachte. Darob ward Meyer wütend und in seinem Ingrimm schleuderte er dem Komponisten unter anderem auch die Worte entgegen: „Solchen verfl — Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben!“ Noch später konnte die Rückerinnerung an diese komische Begebenheit aus der Fidelio-Geschichte den Meister sehr erheitern, besonders wenn er dem ehemals grimmigen Pizarro Seb. Meyer auf der Strasse begegnete.

Auch während der zweiten Fidelio-Periode im Jahre 1806 kam es zu unliebsamen Szenen, wobei der Intendant Baron von Braun einmal dadurch, dass er in unzarter Weise Mozart gegen Beethoven ausspielte, diesen zur Zurückziehung seiner Fidelio-Partitur veranlasst zu haben schien.



Dieser in der Fidelio-Geschichte immerhin noch dunkle Punkt — es agieren hierbei nämlich gegensätzlich Stephan von Breuning und der Florestan-Sänger Röckel — soll uns hier nur beweisen, dass man auf Beethoven wunder was für einen Effekt zu erzielen hoffte, wenn man ihm das Genie Mozarts vorhielt. Röckel erzählt,¹⁾ dass Beethoven sich mit seiner Oper benachteiligt glaubte und nun seine Klage beim Baron Braun vorbrachte. Der Freiherr tat das Seine, Beethoven von dem Verdacht gegen seine Beamten abzubringen. Dabei erklärte der Direktor:

„Er hoffe, dass die Einnahmen mit jeder Aufführung sich vermehren würden; bis jetzt wären nur die ersten Ränge, die Sperrsitze und das Parterre besetzt gewesen; nach und nach würden die oberen Ränge in gleicher Weise ihren Beitrag liefern. ‚Ich schreibe nicht für die Galerien‘, rief Beethoven aus. ‚Nicht?‘ erwiderte der Baron, ‚selbst Mozart verschmähte es nicht, für die Galerien zu schreiben‘. Damit war es aus“ — —

Röckel selbst meint nun, man könnte hieraus den Schluss ziehen, als habe sich Beethoven durch den Vergleich mit Mozart beleidigt gefühlt:

„Da er aber Mozart hoch verehrte, so stiess er sich vielleicht mehr an der Art, wie ihm dies gesagt wurde, als an dem Inhalt der Worte selbst.“

Wie bescheiden oft Beethoven von sich im Verhältnis zu Mozart und Haydn sprach, das geht besonders deutlich aus einem Briefe des jungen Maestro an die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig hervor. Dieser Brief vom 13. Juli 1802 ist auch darum besonders interessant, weil er ein strenges Urteil Beethovens über Transkriptionen enthält. Beethoven schreibt da: ²⁾

„In Ansehung der arrangirten Sachen bin ich herzlich froh, dass Sie dieselben von sich gewiesen, die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente verpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haidn auch — und ohne mich an beyde grosse Männer anschliessen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein gantze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man — noch hinzuthun, und hier steckt der missliche Stein des Anstosses, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister seyn muss, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss — ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett von G. F. [Geigeninstrumenten] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiss gewiss, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach —“

So dachte Beethoven noch kurz zuvor nicht. Etwa 1 $\frac{1}{4}$ Jahr früher, am 22. April 1801 hatte er an seinen „Freund und Bruder“, den Kapellmeister und Verleger Hofmeister nach Leipzig geschrieben:

¹⁾ Mitgeteilt bei A. W. Thayer: Beethovens Leben II, 307 f.

²⁾ Ich gebe den Brief genau nach O. Jahns Abschrift in dessen „Beethoven-Nachlass“; siehe Thayer II, 183 f.



„Die Übersetzung der Mozartischen Sonaten in Quartetten wird Ihnen Ehre machen und auch gewiss einträglich seyn.“

Manche — selbst sehr einsichtsvolle — Autoren, die da wissen, dass Mozart von Beethoven sehr hochgehalten ward, möchten der Welt die Meinung einprägen, als habe sich Beethoven bei manchen Kompositionen hingesetzt, um ein Werk derselben Gattung von Mozart direkt nachzubilden. So schreibt selbst O. Jahn einmal ganz unmotiviert (Mozart IV, 51):

„Bekanntlich [?] hat Beethoven in seinem Quintett (Op. 16) mit diesem Mozartischen (Es-dur oeuvr. XIV) gewetteifert; vielleicht tritt bei keinem seiner Werke in gleicher Weise heraus, dass er sich ein Muster gesetzt hatte, um es nachzubilden; übertroffen hat er es diesmal nicht. — Es hat sich eine Art Legende unter den Reminiscenzensuchern gebildet, dass die nichts bedeutenden Anklänge an Mozart'sche Motive, auffallend namentlich im 2. Satz, von Beethoven beabsichtigt seien als eine Huldigung Mozarts.“

Das sind ungereimte Dinge. Beethoven als Geist vom Geiste Haydns, als Geist vom Geiste Mozarts lässt es oft genug unbewusst erkennen, dass er vieles von ihnen empfangen hat: Mozartanklänge begegnen einem sogar noch in seinen allerletzten Sonaten: allein ein bewusstes Nachbilden ist bei Beethoven ganz ausgeschlossen. Über Beethovens einzigartige Originalität hat bereits sein Schüler F. Ries das richtige Wort gesprochen:

„Ohne dass ich einem toten oder lebenden Komponisten zu nahe treten will, muss ich doch bei der Behauptung bleiben: einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit an Ideen und eine Originalität, wie solche in Beethovens Werken angetroffen werden, hat keiner sonst besessen“ (Notizen S. 126).

Und dabei salviert sich Ries noch ausdrücklich, dass er etwa so denke, weil ihm Beethoven als Freund und Lehrer über alle anderen gehe; er gehöre nicht zu denen, die etwa nur einen, höchstens zwei musikalische Abgötter hätten. „Eine solche Einseitigkeit war in mir nie, und wird niemals mein Fehler werden.“

Schluss folgt





Mozart, der von unerschöpflicher Produktivität auf allen Gebieten der Musik gewesen ist, hat sich auch auf dem Felde kirchenmusikalischen Schaffens reich betätigt. Seine Vespern und Litaneien, die achtzehn Messen und das Requiem — von zahlreichen kleineren Kompositionen wie dem unsagbar schönen „Ave verum“ gar nicht zu reden: — welche eine Fülle edelster, gläubiger Kunst; welche Schönheit der Form — auch hier die Grundlagen seines Wesens: seelentiefe Innigkeit, entzückend anmutige Leichtigkeit, leuchtender Glanz, ernste Pracht, ein unbegreiflich zauberisches Leben! Die Kirchenmusik, gerade sie hat ihn treulich begleitet von den Zeiten frühen Kinderruhms durch die Jahre unerträglichen Frondienstes, durch die Zeiten äusseren Leids und innerer Schaffensfreude trotz Kummer und Mühsal — sie hat ihn geleitet bis auf sein Sterbelager, sein Totenbett. Als zwölfjähriger Knabe hat er in Wien seine erste Messe persönlich dirigiert zum Staunen der grossen Kaiserin und des Wiener Hofes. In seinen Jünglingsjahren hat er — im Ausland geehrt, bewundert, vergöttert; in der Vaterstadt gequält, gedemütigt und geknechtet — Messen komponiert zum praktischen Gebrauch seines geistlichen Zwingherrn. Wir dürfen glauben, dass sein Herz an der Arbeit für den gehassten und hassenswerten Bischof Hieronymus rege beteiligt war; denn Mozart ist ja (trotz seines vielgelästerten, in edelsten Regungen wurzelnden Freimaurertums) ein kindlich glaubensfreudiger Christ gewesen — zehnfach müssen wir es anerkennen bei ihm, der geistliche Gewaltherrschaft so lang empörten Herzens hat erdulden müssen. Im Mannesalter hat er, wenngleich nicht mehr so fruchtbar wie einstens auf kirchenmusikalischem Schaffensgebiet, die Fülle seines reichen Könnens zwei gewaltigen Messen zugrunde gelegt, und als ihn die Fittiche des nahenden Todes leise umschwirrten, hat er an seinem Requiem geschrieben, mit dessen Tönen auf den Lippen er gestorben ist. Kurze Zeit vor seinem Tode hatte er — zu spät, undankbares Österreich! — die Stelle eines Domkapellmeisters bei St. Stephan bekommen; hätte



ihn nicht das Schicksal in der Blüte seiner Jahre aus dem Leben weggerissen, eine neue Lust emsigen Schaffens wäre ihm erblüht, und ich gehe gewiss nicht fehl, wenn ich glaube, Mozart hätte — auf der „Zauberflöte“, deren Wiener Misserfolg dem Armen noch so weh getan hatte, weiter bauend — die junge deutsche Oper glänzend ausgestaltet und er hätte ausserdem gerade auf dem Gebiet der Kirchenmusik, auf dem durch die Krönungsmesse, die c-moll Messe und das Requiem geschaffenen Fundament, die katholische Kirchenmusik durch gewaltige, erhabene Werke dauernd bereichert.

Unabweislich drängt sich uns bei der Betrachtung von Mozarts Messen der Vergleich mit der kirchenmusikalischen Produktion Joseph Haydns auf. Haydn, der als der Festiger musikalischer Formen in der Geschichte der Musik nahezu einzig dasteht, umrahmt mit seinem kirchlichen Schaffen sozusagen Mozarts Betätigung auf diesem Gebiete. Von seinen vierzehn Messen sind bloss neun noch zu Mozarts Lebzeiten geschrieben; gerade die fünf grössten, in denen sich Haydns reifstes künstlerisches Können offenbart — die Heiligmesse, Nelsonmesse, Theresienmesse, Schöpfungsmesse und Harmoniemesse — sind erst lange nach Mozarts Tod entstanden. Es hat also Mozart von Haydn wohl die Form der Messe und den Aufbau ihrer einzelnen Teile übernommen, aber von der unermesslich schönen Ausgestaltung dieser Form durch die Messen aus Haydns nach-josephinischer Periode hat er keinen künstlerischen Vorteil mehr ziehen können — im Gegenteil, Haydn hat sich in manchen Punkten die durch Mozart bewirkte Weiterführung der von ihm selbst begründeten Messenform zunutze gemacht. Und auch im übrigen haben das Wesen und die gänzlich verschiedenen Lebensumstände der beiden Meister gerade ihr kirchenmusikalisches Schaffen entscheidend beeinflusst: die Mehrzahl der Haydn'schen Messen sind Erzeugnisse seines voll ausgereiften Künstler-tums, die meisten Messen Mozarts Werke eines genialen Jünglings; Haydns behaglich sich auslebendes Alter hat seinen späteren Messen eine gewisse Breite und Ruhe verliehen; Mozart hat sich, trüber Ahnungen voll, zu Tode gehetzt und hat nicht einmal das Requiem vollenden können.

Die Chronologie der Messen Mozarts ist eine ziemlich einfache. 1768 komponierte er seine erste Messe, in G-dur für vier Singstimmen, zwei Violinen, Viola, Bass und Orgel — es ist die, welche er als Kind in der Pfarrkirche zu Mariä Geburt am Rennweg, damals Kapelle eines Waisenhauses, das heute als Kaserne benutzt wird, dirigierte. Dass unter der Leitung seines Vaters, der bischöflicher Hofmusikus war, die Kirchenmusik ganz besonders gepflegt wurde, ist natürlich, und so kann es nicht verwundern, dass in der nächsten Zeit — 1769 bis 1772 — noch sechs Messen entstehen, darunter die 1772 komponierte, eine reiche Orchester-



besetzung aufweisende erste c-moll Messe. Von 1773—1776 folgen dann acht Messen (Köchel 167, C-dur; Köchel 192, F-dur; Köchel 194, D-dur; Köchel 220, C-dur; Köchel 257, C-dur [Credo-Messe]; Köchel 258, C-dur; Köchel 259, C-dur [Orgelsolo-Messe]; Köchel 262, C-dur und Köchel 275, B-dur). — Von der Pariser Reise zurückgekehrt, komponierte Mozart dann wieder im Dienste des Bischofs die „Krönungsmesse“ (Köchel 317) und die „Missa solemnis“ in C-dur (Köchel 337). Im Jahre 1783 schrieb er in dem damals der Kirchenmusik keineswegs günstigen Wien die neuerdings so berühmt gewordene Messe in c-moll. 1791 folgte das Requiem.

Wie schon erwähnt, hatte Haydns Vorgängerschaft es mit sich gebracht, dass Mozart die Formen der Messe einfach übernehmen konnte. Da ist es nun seltsam, dass auf den ersten Blick Mozarts Messen hinter denen Haydns zurückzustehen scheinen. Gegenüber den breit angelegten, farbenprächtigen, mit lebendigem Prunk gesättigten Schöpfungen Haydns, die durch und durch von schwerer Feierlichkeit getragen sind, erscheinen Mozarts Messen knapp, einfach, aller Buntheit entbehrend. Aber bei näherer Betrachtung zeigen sie ganz im Gegenteil eine gewaltige Überlegenheit. Mozart war gerade der Mann dazu, die von seinem Vorläufer überkommene Form selbständig aus- und durchzubilden. Haydns zerflatternde, ja zum Zerfließen neigende Gestaltung hat Mozart konzentriert; ihm war gerade in der frühen Jugend die Kirchenmusik eine willkommene Aufgabe, sein schrankenloses Können ganz und gar dem Geist strenger Formen einzupassen. Es besitzen also Mozarts Messen weit mehr Einheitlichkeit und Vollendung der Form als die Haydns. Der liturgische Text ist in allen seinen Messen tadellos und der Geist des Textes, der Geist der einzelnen Sätze der Messe ist von ihm immer streng gewahrt worden. So ist bei Mozart das Kyrie immer ernst und ruhig, während bei Haydn Leben und Festlichkeit auch im Kyrie überwiegen. Der Aufbau der einzelnen Sätze ist bei weitem einfacher, als dies bei Haydn der Fall ist. Das Kyrie wird meist einheitlich gebildet, es besitzt nur in den grösseren Messen noch eine vorhergehende langsame Einleitung; das Gloria ist mit drei Ausnahmen einteilig, das Credo wie bei Haydn dreiteilig. Das Sanctus zerfällt naturgemäss in zwei Teile; das Benedictus dient freierer Gestaltung und entwickelt fessellos fühlende Innigkeit; das Agnus Dei ist wieder wie bei Haydn zweiteilig, aber wiederum bei weitem nicht so rauschend und festlich gestaltet, wie dies Haydn liebt.

Der liturgischen Gemässheit des Textes entsprechend beginnen Gloria und Credo mit den auf die Intonation des Priesters folgenden Worten: „et in terra pax“ und „patrem omnipotentem“ — nur höchst ungern hat Mozart wie etwa Haydn die Worte „gloria in excelsis deo“ und „credo in unum deum“ am Beginn wiederholt. Und so hat er sich denn auch —



so weit sein Dienst dies zuliess — stets streng an die durch den Text den einzelnen Sätzen der Messe verliehene Stimmung gehalten. Das ist ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen Mozart und Haydn; denn der letztere hat laute Festlichkeit durch alle Sätze ohne Unterschied festzuhalten geliebt. So atmet denn bei Mozart das Kyrie Ernst und Reue; im Gloria kommt der Jubel zu Wort, der auch das Stück nach dem düsteren „qui tollis“-Satze rauschend schliesst; das Credo erfüllt stolze Glaubensfreudigkeit, sein Kern, das Incarnatus und das Crucifixus, wird mit Lieblichkeit und Trauer ausgestaltet. Das Sanctus malt die Herrlichkeit der Himmel; das Benedictus gibt der süssen Empfindung Raum, die die Gegenwart des Allerheiligsten auf dem Altar zur Folge hat; das Agnus Dei ist getragen von bitterster Reue und klingt in die rührende Bitte um Frieden aus.

Das bisher Gesagte zusammenfassend, können wir wohl sagen: die Messen Mozarts sind einerseits erfüllt von ihres Schöpfers subjektivem künstlerischen Wesen; aber zugleich sind sie von höchster Bedeutung als ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik. Haydn hat der Messe auf lange Zeiten hinaus die Form gegeben und er ist auch der Schöpfer jenes süddeutschen kirchlichen Stils geworden, der auf Festlichkeit, Tonmalerei und der durch Einführung des absolut melodischen Elements in die Kirchenmusik geschaffenen sinnlichen Schönheit beruht und gegen dessen angebliche Unkirchlichkeit in den letzten Jahrzehnten die cäcilianische Partei so unermüdlich kämpft. Diese „Unkirchlichkeit“ ist aber nichts anderes als der Geist heiterer, naiv freudiger Gottesverehrung, verbunden mit dem lebensvollen, phantasie- und gemütsreichen süddeutschen Volksgeist, und nichts ist ein grösserer Beweis für die Berechtigung dieses Stils, als die Tatsache seiner gewaltigen, dauernden Entwicklung und Ausgestaltung. Bei der durch Joseph Haydn geschaffenen und durch seinen Bruder Michael weitergeführten Form der Messe setzt Mozart ein; seine Tätigkeit ist, wie gesagt, trotz der geistlichen Knechtschaft von strengen künstlerischen Prinzipien geleitet; er konzentriert und „verkirchlicht“ die Haydnsche Messe. Die durch ihn herbeigeführten Errungenschaften benützt Haydn in seinen letzten grossen Messen. An diese knüpfte Beethoven an. Bei Schubert zerfliesst Haydns Form fast unter dem Einfluss der fessellosen Romantik; doch zugleich erhebt ein Heer von kirchlichen Komponisten, die alle auf den klassischen Prinzipien fussen und deren Tätigkeit das 19. Jahrhundert ausfüllt, bis Bruckner das klassische Ideal mit dem Geist der neuen Romantik vermählt.

Im grossen und ganzen zerfallen die Messen Mozarts schon äusserlich in zwei Gruppen: die sogenannten „missae breves“, die sich möglichster Kürze befleissen, und die grösseren Messen, die für feierliche



Festämter bestimmt waren. Die zur ersten Gruppe gehörigen (es sind dies Köchel No. 49, 65, 66, 115, 116, 192, 199, 220, 258, 259, 275) haben die Knaptheit der Anlage und die Gedrängtheit der Durchführung gemeinsam; ebenso die Einfachheit des musikalischen Ausdrucks und die damit zusammenhängende kleine Orchesterbesetzung: der gesangliche Teil überwiegt nicht selten den instrumentalen, dessen Grundlage Bass und Orgel bilden; die einfache Begleitung besorgen die Violinen, deren Passagen auch zum Schmuck des ganzen Tonbildes dienen; bei mehreren Messen treten (auf Wunsch des Erzbischofs) Trompeten und Pauken hinzu, werden aber sehr massvoll zur Stütze des orchestralen Gebäudes verwendet. Innige Herzlichkeit erfüllt diese kleinen Messen und in ihrem Ausdruck lebt Seelenfülle und göttliche Anmut. So verleihen die unnachahmliche Grazie der Violinfiguren und das wirksam verwendete Piano der Trompeten gerade diesen einfachen Kompositionen entzückende Lieblichkeit und edeln, festlichen Glanz.

Die zweite Gruppe umfasst die grösseren Messen. Hier ist die Anlage der einzelnen Sätze breiter und sind diese selbst zu grösseren Tonbildern ausgesponnen; die Orchesterbesetzung ist eine weitaus reichere, das Orchester selbst mit Vorliebe verwendet; Effekt und Prunk spielen eine ziemliche Rolle. Hierher gehören die erste c-moll Messe aus dem Jahre 1772, die Dreifaltigkeitsmesse (1773), die Credo-Messe (1776); ferner die Krönungsmesse (1779), die Missa solemnis (1780) und die c-moll Messe (1783) (Köchel No. 139, 167, 257; — 317, 337, 427), von denen die drei letztgenannten eine reifere Gruppe für sich bilden und schon zum Requiem hinüberleiten. Hier finden wir ausser der Orgel und dem Streichorchester stets Trompeten und Pauken, bei drei Messen kommen Posaunen hinzu, bei zweien zwei Hörner; alle besitzen zwei Oboen und zwei auch zwei Fagotte. Der gesangliche Teil ist nach Haydns Vorbild reicher ausgestaltet, an Stelle der früher gepflegten Arienform der Soli tritt jetzt das Soloquartett mehr in den Vordergrund. In Einleitungen und Zwischenspielen entfaltet das Orchester seinen ganzen Zauber und die Blasinstrumente, namentlich die Holzbläser, vermischen ihre Klänge mit denen der Streicher zu einem einheitlichen Tongebilde. Reiner, klassischer Geist erfüllt aber auch hier die prunkvolle Form. Die prächtigen, tiefster Empfindung und reinster Andacht vollen Stellen in diesen Messen sind oft direkte Vorläufer des Requiems. Insbesondere die Einleitung zum Kyrie liebt Mozart auszugestalten, wie dies wahrhaft ideal in dem einleitenden Andante der Credo-Messe geschieht; ebenso das Incarnatus im Credo, das er unerschöpflich neu zu gestalten weiss und das er gern durch die sanften Kinderstimmen der beiden Oboen zu verklären liebt; endlich das Benedictus — diesen Teil der Messe hat ja erst Mozart ausgestaltet und dies für



lange, lange Zeit: hier lässt er sein Herz süsseste, reinste Andacht ausströmen und die Benedictus-Sätze der erwähnten Messen sind wahre Meisterstücke; es kommt auch das Orchester stark zu Wort: so lässt z. B. im Benedictus der Orgelsolo-Messe die Orgel wahre Himmelsweisen ertönen; das Benedictus der Credo-Messe erfüllt ein seelenvoller Gesang der ersten Violinen, den die übrigen Streicher leise begleiten und die Töne der Oboen zart umrahmen; ähnlich lieblich ist das Benedictus der Krönungsmesse.

Wenn schon von den dem Requiem zeitlich am nächsten stehenden Messen unstreitig der c-moll Messe die Palme gebührt, so möchte ich doch an dieser Stelle auf den hohen Wert und den Reichtum an Schönheit der Krönungsmesse hinweisen, die meiner Ansicht nach viel zu wenig geschätzt wird. Es ist ja unleugbar, dass ihr festlicher Glanz mitunter pomphaft wird. An schmetternden Fanfaren und dröhnenden Paukenschlägen, an rauschenden Tuttiisätzen ist kein Mangel; ein gewisser Zug konventionellen Prunkes macht sich bemerkbar. Blühend und dramatisch ist der gesangliche Teil ausgestaltet, manches Theatralische klingt da an. Doch haben wir auch hier ein kirchliches Werk von echter Schönheit und Wahrheit vor uns. Jeder von den einzelnen Sätzen ist ein ganzer Mozart. Das ruhige, viel ernster als manches Kyrie Haydns gehaltene Kyrie ist von echter Andacht erfüllt, Gloria und Credo sind freilich festlich und prachtvoll, das Sanctus desgleichen; dafür aber entschädigen reichlich das zauber-süsse Benedictus und das grösstenteils rührend zarte und innige Agnus Dei. Es ist überhaupt weit mehr des Sanften, Zartempfundenen in der Messe enthalten, als der Prunk vieler Stellen vermuten liesse. Gleich das Kyrie ist in dieser Hinsicht wundervoll, ebenso das Incarnatus und die wunderschöne Stelle vom Crucifixus bis zum sepultus est. Das zauberhafte Benedictus bereitet vor auf das Agnus, in dem das ganze Herz des Künstlers sich erschliesst, und wie bewundernswert ist der feine Zug, dass das Agnus Dei endlich wieder in den Mittelsatz des Kyrie übergeht — Beethoven machte es später ähnlich in seiner C-Messe. Die Instrumentation der Krönungsmesse steht auch nicht bloss im Dienste des Poms. Zwar Trompeten und Pauken verzichten nicht auf das grosse Wort und auch die Streicher müssen sich mitunter recht opernhaft gebärden. Aber trotzdem — wie viel des Träumerischen kommt auch hierin zum Ausdruck! Da sind es namentlich die beiden Oboen, die ihre lieblichen Stimmen entzückend sanft ertönen lassen: etwa die traurigen Phrasen im Credo beim „passus“ gehören hierher oder der Schluss des Agnus, wo die Oboen sich immer wieder der Melodie des Kyrie erinnern. Das Piano der Trompeten endlich ist mitunter (z. B. im Mittelsatz des Kyrie) sehr hübsch verwendet.

Auch das Requiem, bis zum „Lacrymosa“ einschliesslich Mozarts



Werk und von da nach Mozarts Weisungen von Süßmayer zu Ende geführt, steht in der Tradition der Wiener Kirchenmusik und schliesst sich insofern den Messen innig an. So ist auch hier eine gewisse Festlichkeit allem Ernst zum Trotz zu verspüren, wie denn die Werke der süddeutschen Kirchenmusiker den Gottesdienst immer und unter allen Umständen als einen festlichen Akt betrachten. Echte Kirchlichkeit aber zeichnet neben dieser Festlichkeit das Werk mächtig aus, und nie ist wohl der Geist eines Textes so gewaltig durch die Musik zum Ausdruck gebracht worden! Die Meisterschaft kontrapunktischer Form verbindet sich hier mit einer Fülle der Empfindung und einer Tiefe des Gefühls, dass wir staunend stehen und in dem Werk wahrhaft über- oder ausserirdischen Geist zu ahnen glauben. Der Schmerz der Trennung von dem süßen Leben, die Schrecken des unbarmherzigen Todes, die markerschütternde Angst vor dem grossen Gericht — sie sind hier ebenso gewaltig ausgesprochen wie die selige Hoffnung auf Barmherzigkeit und Frieden, die stille Ergebung in das unvermeidliche Schicksal. Das fürchterliche Grausen des „Dies irae“ und namentlich des „rex tremendae majestatis“ werden aber wohl weit übertroffen durch das „Tuba mirum“ und das „Lacrymosa“. Das „Tuba mirum“ — schrecklich durch seine eisige, erwartungsvolle Stille und Ruhe, geheimnisreicher Schauer voll; und das unsäglich süsse, durch bittere Tränen selig lächelnde „Lacrymosa“ — der ergreifendste Abschied eines wunden Herzens, das die Nähe des Todes ahnt, von der lieben Welt mit ihren bunten Bildern.

Wahrlich, ist die in unvergänglicher Märchenschöne erstrahlende „Zauberflöte“ der letzte Gruss an das in Freud und Leid allem Wechsel zum Trotz gleich warme und fröhliche Leben, so muss uns andererseits das Requiem als der dem sich nahenden düsteren Tode dargebrachte erste ernste Gruss gelten. Und so schliesst das Requiem als Mozarts letzte Messe sein kirchenmusikalisches Schaffen ernst und gewaltig ab. Zugleich aber erhebt sich der Meister in ihm zu einer solchen Höhe und ist seine durch die eigenartige Instrumentation — fünf tiefe Holzblasinstrumente und die Vorherrschaft des Blechs — unterstützte Tonsprache so eindringlich und dabei so zauberschön, dass uns diese Totenmesse, so oft wir sie hören, wohl einen ernsten, nimmer aber einen düsteren Eindruck hinterlassen wird. Sie leuchtet in hellem Glanze wie die Seele des reinsten aller Künstler, und sie kann uns ahnen und halb erraten lassen, dass der Tod ihres Schöpfers wohl äusserlich ein trauriges Unterliegen war im Kampf mit Not des Lebens und Bosheit der Menschen — geistig aber ein strahlender Sieg des Ideals über allen irdischen Schmerz.





„Glücklich der Mensch, der fremde Grösse fühlt,
 Und sie durch Liebe macht zu seiner eignen.
 Denn gross zu sein, ist wenigen gegönnt“ . . .
 „Er aber klomm so hoch, als Leben reicht,
 Und stieg so tief, als Leben blüht und duftet,
 Und so ward ihm der ewig frische Kranz,
 Den die Natur ihm wand und mit ihm theilet.
 Nicht was der Mensch in seinem Dünkel denkt,
 Was Gott verkörpert in der Schöpfung dachte,
 War ihm der Leitstern seines edlen Thuns“ . . .
 „Nennt ihr ihn gross? Er war es durch die Grenze:
 Was er gethan, und was er sich versagt,
 Wiegt gleich schwer in der Wage seines Ruhms;
 Weil nie er mehr gewollt, als Menschen sollen,
 Tönt auch ein Mass aus allem, was er schuf,
 Und lieber schien er kleiner, als er war,
 Als sich zum Ungethümen anzuschwellen.
 Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
 Doch wesenhaft und wirklich, wie die erste,
 Und alles Wirkliche gehorcht dem Mass.
 Des seid gedenk, und mahne dieser Tag
 Die Zeit, die Gröss'eres will und Klein'eres nur vermag.“



Die herrlichen Worte, die Grillparzer 1842 zur Errichtung des Mozart-Standbildes in Salzburg dichtete, enthalten in ihrer Schlusswendung einen Ausfall gegen die Entwicklung, die die Musik insbesondere durch Beethovens und Webers Wirken genommen. So wenig jemand von uns geneigt sein wird, ihn als objektiv-gerecht anzuerkennen: dass der wunderbare Lobgesang, den der einsame Dichter dem unsterblichen Tonmeister gesungen, unser aller Gefühle entspreche, wird niemand zu leugnen wagen. Man höre nur, wem immer die Musik und ihre Pflege mehr ist als die Befriedigung flüchtiger Laune; man schlage sie nur auf, die Werke grosser Männer, die über Mozart sich irgendwie geäussert haben: überall der Ausdruck höchster Bewunderung, Liebe und Ehrfurcht vor dem lichtpendenden Genius des Mannes, den man seit Goethes Vorgange gerne mit Rafael und Shake-



speare und dann auch mit Goethe selbst zusammen zu nennen sich gewöhnt hat.

Drei geistesgewaltige Zeugen mögen für das Gesagte sprechen. Goethen war Mozart „etwas Unerreichbares in der Musik“, die Pflege seiner Kunst ein Teil des Programmes, das er als Theaterleiter in Weimar zur ästhetischen Erziehung des Publikums durchzuführen trachtete. Das den Dichter mit dem Musiker verbindende Glied war vor allem jene auch von Grillparzer, dem Nachklassiker, hervorgehobene Selbstbeschränkung, die Vorsicht, die Grenzlinien der Kunst nicht zu verrücken. Dass dies in der „malenden Musik“, zu der sich Haydn und Beethoven „verirrten“, geschehen sei, nahm Schopenhauer an, der sie ein für allemal für verwerflich erklärte und die Melodie „den Kern der Musik“ nannte, ein Standpunkt, aus dem seine hohe Verehrung Mozarts folgte. Richard Wagners liebende Verehrung des Meisters ist bekannt:

„Das ungeheuerste Genie erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte.“ „Mozart hauchte seinen Instrumenten den sehnuchsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt.“

Es ist überflüssig, hier weitere bewundernde Aussprüche über Mozarts Musik anzuführen. Eine andere Frage aber ist die: entspricht jener Liebe und Verehrung die Pflege, welche des Meisters Kunst in der Gegenwart findet? Ist unsere Zeit überhaupt seinem künstlerischen Ideale noch geneigt?

Man wird, will man die Frage beantworten, weder auf die Lobredner der vergangenen Zeit hören dürfen, welche die Notwendigkeit des Fortschreitens der künstlerischen Entwicklung leugnen, noch auf die „Herolde der neuen Zeit“, auf das „junge Geschlecht“, das von Genialität strotzt, für die Kunst der Vergangenheit nur ein mitleidig-bedauerndes Lächeln besitzt und im Bewusstsein überall notwendiger Reformen und auf der fortwährenden Suche nach Sensation zu keiner vernünftigen und diskutablen Art der Produktion kommt.

Man wird auch nicht darauf verweisen dürfen, dass einzelne mehr oder weniger im Verborgenen blühende „Mozart-Gemeinden“ bestehen; auch die freudige Aufnahme seiner Werke, wo immer man sie aufführt, fällt nicht allzu schwer ins Gewicht: in beiden Fällen handelt es sich vorwiegend um die Kreise von Dilettanten und um naives Geniessen einer verhältnismässig kleinen Schar von Kunstliebhabern, deren ästhetischer Geschmack auf das offizielle Musiktreiben keinen oder nur geringen Einfluss besitzt.

Aber wie steht dieses selbst Mozarts Kunst gegenüber? Sprechen wir zuerst von der Oper und ihren Vertretern. Dass Mozarts Opern heute nicht die Pflege finden, deren sie bedürfen, um der grossen Menge in ihrer gewaltigen Bedeutung erkennbar zu werden, ja, dass sie nicht die Berücksichtigung erfahren, die sie im Interesse der Erhaltung unseres kulturellen Besitzes verlangen müssen, wer wollte das zu bestreiten wagen? Wo sind — von den glänzenden, aber an Zahl geringen Ausnahmen abgesehen — die Kapellmeister, die tiefsten, innersten Sinn für des Meisters Kunstschaffen, den nötigen Grad von Uneigennützigkeit, von künstlerischer Feinfühligkeit besitzen, um Mozarts Opern mit derselben Sorgfalt einzustudieren, wie etwa Wagners Musikdramen? Man komme nicht mit der Einrede: jene bedürften nicht derselben sorgsamten Vorbereitung, weil sie um so viel leichter aus- und aufführbar seien . . . Aus dem künstlerischen Wortschatze sollte der Begriff des Leichten in dem Sinne, wie er hier gemeint ist, nachgerade gestrichen werden. Über den Begriff des Technischen hinaus gibt es nichts leichtes in der Kunst (wenn man das Wort nicht = leichtfertig setzt), die Bewältigung des Technischen bedeutet aber doch erst den Beginn der künstlerischen Arbeit, nicht diese selbst nach ihrem ganzen Umfange. Aber auch selbst zugegeben, dass es manche Kapellmeister ohne berühmte Namen gibt, die eine solche Aufgabe vortrefflich würden lösen können, verdürben ihnen nicht Theaterleitung und Rücksicht auf das „Geschäft“ die Arbeit: wo sind heute die Sänger, die den Ansprüchen, die Mozarts Kunst stellt, gerecht zu werden vermögen? Ganz gewiss gibt es solche, aber sie verteilen sich auf einen allzu grossen Raum, und, was schlimmer ist, mit ihrem Herzen sind sie, wenn sie Mozart singen, nicht bei der Sache. Nicht weil sie nicht wollten, weil sie nicht können.

Das ist nicht ihre Schuld, es ist die Schuld der Sache, der sie in erster Reihe dienen und dienen müssen, Schuld der vorwiegenden Beschäftigung mit dem modernen Musikdrama. Ich möchte nicht missverstanden und für einen gehalten werden, der das Rad der Zeit zurückdrehen möchte. Ich meine nur, dass es allmählich im höchsten Masse angezeigt erscheint, einzusehen, dass sich Musikdrama und Oper nicht durch dieselben Künstler wiedergeben lassen, sollen nicht beide Gattungen Schaden leiden. Das Gefühl für Stilunterschied ist unsern Bühnenkünstlern durch eine allzu häufig beängstigend schnell erfolgte Ausbildung nicht so in Fleisch und Blut übergegangen, dass nicht Anschauungen, die nur für die eine Gattung Bedeutung haben, auch auf die andere Anwendung finden könnten. Was daraus für das Kunstwerk selbst folgt, weiss jedermann oder kann es sich ohne Mühe selbst sagen. Der Kapellmeister, der tagtäglich mit schwergefügt moderner Partituren zu tun hat, deren Lösung



ihm eine Unzahl von Problemen und Aufgaben stellt, wird nur in ganz seltenen Fällen imstande sein, das feine Gewebe Mozartscher Instrumentalmusik im Sinne ihres Schöpfers einfach und ohne äussere Zutaten zu enthüllen; er wird Dinge in seine Interpretationsweise hineingeheimnissen, die mit dem Kern der Sache nichts zu tun haben, er wird beginnen, philosophisch zu reflektieren, wo er nichts weiter tun soll, als schöne und ausdrucksvolle Musik stilgerecht zu reproduzieren. So wird heute an Beethoven und Gluck herumexperimentiert, und eines Tages wird Mozart demselben Schicksale verfallen. Man nennt das: auf unsere Zeit und ihre berechtigten Ansprüche Rücksicht nehmen.

Jedes Kunstwerk ist in gewissem Sinne an die Zeit seiner Entstehung gebunden; versteht eine spätere Generation es nicht, ihm gegenüber den rechten Standpunkt zu gewinnen, so soll sie das lernen. Und ihr dabei zu helfen muss ebenso sehr Sache der echten und ernstesten Künstler wie der Kunstwissenschaft sein. Aber Kunstwerke der Vergangenheit zu modernisieren (wohin jetzt die Tendenz zielt) ist eine Aufgabe, der sich ein Mensch, der ernst genommen werden will, nicht unterziehen sollte.

Die Sänger Mozartscher und anderer Opern sagen wohl, sie fühlten sich durch die musikalische Form der Arien usw. in ihrer Bewegungsfreiheit auf der Bühne gehindert; sie gestatte ihnen nicht, psychologisch wahre Gestalten zu schaffen. Das ist selbstredend barer Unsinn: es gibt kaum irgend welche Arien, in denen sich irgend ein Fortschritt der dramatischen Handlung selbst vollzöge; sie sind die lyrischen Ruhepunkte innerhalb der Entwicklung oder sie basieren auf irgend einem Stimmungsmomente, um das sich andere, gleichartige oder kontrastierende, gruppieren. Dass bei der Wiedergabe solcher Stellen der Sänger nicht fortwährend zu „spielen“ hat, ist klar. Bringt er seine Bewegungen in Einklang mit der Situation und dem Inhalt der Worte, so ist in der Richtung seine Aufgabe völlig erledigt.

Der Einwand der Sänger greift aber weiter und findet die Charakteristik, die Mozart, um wieder auf ihn zurückzukommen, seinen Gestalten gegeben hat, nicht erschöpfend, zum mindesten nicht erschöpfend genug, um selbst auf ihr weiter bauen zu können. Da ist denn doch zu sagen: wo in aller Welt ist Mozart nicht psychologisch wahr, wo erschöpft er die Zeichnung seiner Personen nicht in vollstem Masse, wo wird er irgend einer Situation nicht gerecht, wo wirkt seine Musik nicht — objektiv oder subjektiv — überzeugend und in jedem Zuge wahrhaftig? Dass seine Ausdrucksmittel im Vergleich zur modernen Musik beschränkt sind, könnte nur ein Narr leugnen, dass sie aber ungenügend zur Darstellung des von Mozart gewollten Kunstwerks seien, wird nur der Ungebildete behaupten können. Darauf aber kommt es an, das Mozartsche Werk so zu erhalten,



wie der Meister es geschaffen hat, ohne Konzession an den modernen raffinierten Geschmack, unter dem sich allzu oft gröbste Unkenntnis und Unbildung verbirgt.

Eine Opernstatistik habe ich nicht zur Hand. Ich denke aber, es wird überall sein wie bei uns in Darmstadt: in Mozarts Opern gehen die Leute nicht mehr allzu oft, und deswegen setzen die Theaterleitungen sie nicht gerade häufig auf den Spielplan. Wir haben ein Hoftheater, dessen Direktion eingeständnermassen das (künstlerisch übrigens durchaus hochstehende) Institut vorwiegend als ein finanzielles betrachtet, vielleicht (wer kann das sagen?) betrachten muss. Ob es anderswo besser ist, wage ich nicht zu entscheiden. Dass das Theater eine Bildungsstätte sein sollte, eine Schule der ästhetischen und ethischen Erziehung des Volkes, das ist ein heute zum mindesten von den Theaterdirektoren kaum mehr vertretener Standpunkt, auf dem höchstens die Leitung des Berliner Schiller-Theaters und eines oder des anderen sonstigen Kunstinstituts (z. B. der Stuttgarter Hofbühne) nicht steht.

Nimmt das Publikum die tiefe Stufe der Anschauung ein, dass es Mozart und alle die, welche sein Schicksal teilen (bei uns sind es z. B. Beethoven, Shakespeare, Goethe und Schiller), als für seine geistige Nahrung überflüssig ansieht, so pflege man die Werke dieser Unsterblichen so lange, bis es wieder an sie als an notwendige Führer unseres kulturellen Lebens zu glauben gelernt hat. Dann erst wird, wenn dies geschehen, das Theater sich wieder auf seine Kulturaufgabe besonnen haben, eher nicht. Auch dann nicht, wenn man noch zehnmal mehr Wagnersche Werke gibt, als das heute geschieht. Wir können nicht vom Wagnerschen Kunstwerk allein leben. Brechen wir die Brücken hinter uns ab, die uns mit der Vergangenheit verbinden, so wird unsere Volksseele einen unberechenbaren Schaden erleiden. Gewiss muss es unser aller Aufgabe sein, dass das Volk Wagner verstehen lerne, von dem es ja, wenn wir ehrlich sein wollen, heute noch blutwenig weiss; aber eben so sehr gilt es zu wirken, dass das grosse Kulturgut, das uns die Vergangenheit geschaffen, unserem Volke nicht verloren gehe.

Dass diese Gefahr bestehe, darf man sicherlich behaupten, ohne den Widerspruch einsichtiger Beurteiler befürchten zu müssen. Wenn man heute mehr als je zuvor Seb. Bachs Kunst beachtet, so ist das bedingt durch die Entwicklung, die unsere moderne Musik über Beethoven und Wagner genommen. Man soll aber über Kontrapunkt und thematischer Arbeit nicht des anderen wichtigen Faktors vergessen, der Melodie im Sinne der Haydn-Mozartschen Periode der Musik. Können wir auch heute derartiges nicht mehr schreiben, so sollen wir doch unserem Ohre die Aufnahmefähigkeit dafür zu erhalten trachten und sollen trotz aller tief-



sinnigen Musik-Philosophie und Symbolik unserer Tage daran denken, dass zu anderen Zeiten die Musik unmittelbarer Gefühlsausdruck war und dass dieser Standpunkt als ein in geradlinigem Werdegange gewordener mindestens ebenso berechtigt war, als der moderne. Man soll ferner daran zu denken und es zu begreifen sich bemühen, dass ein Kunstwerk der Vergangenheit, das den Ideengehalt einer Zeit erschöpfte oder in hervorragendem Masse in sich barg, niemals durch die Zeit an Wert und Geltung einbüsst; man soll verstehen lernen, dass nur die Stellung der Menschen zu ihm sich ändert je nach dem Wechsel ihrer Ideale und Anforderungen, dass spätere Zeiten demnach durchaus kein Recht haben, ihre Anschauungsweise als Massstab der Beurteilung daran anzulegen.

Das führt uns zu einer besonderen Frage. Mozarts Opern sind, von den Jugendwerken abgesehen, samt und sonders lebensfähig und bedürfen, wenn wir eines ausnehmen, keinerlei Auffrischung oder Bearbeitung. Dies eine ist der Text. Viele fähige Köpfe haben sich schon mit der Sache beschäftigt, neue Übersetzungen geboten und vernünftige Vorschläge gemacht. Würden alle diese Dinge einmal ernstlich erwogen und liesse sich ein gemeinsames Vorgehen der interessierten Kreise erhoffen, so wäre bald Besserung geschaffen. Allein die Mehrzahl dieser Arbeiten ist vergessen oder unbeachtet geblieben, weil derartige Vorschläge in der Unzahl von Musikzeitschriften verzettelt werden, die heute ein einzelner gar nicht mehr übersehen kann. Eine solche Arbeit, wie sie allein die Gesundung der bestehenden Verhältnisse herbeiführen kann, verlangt die Beteiligung vieler. Auch ist sie nicht von heute auf morgen zu leisten. Aber da sitzt der Haken: für die ältere Kunst glaubt man heute nicht so viel tun zu müssen, eben weil man ihre Bedeutung für unser Innenleben nicht kennt oder nicht kennen will.

Und weiter: vor Jahren ist einmal, ich glaube von Moritz Wirth, der Vorschlag gemacht worden, die Koloraturen, insbesondere aus der Rolle der Königin der Nacht, zu streichen. Ist es in der Tat angezeigt, diesen operativen Eingriff vorzunehmen? Wer derartige Vorschläge macht, zeigt weiter nichts, als dass ihm historischer Sinn und ästhetische Urteilskraft gleichmässig fehlen. Die gleissenden, glitzernden Koloraturen der Königin sind für ihr Reich genau so bezeichnend und bedeutungsvoll wie das feierlich-erhabene Pathos Sarastro's für seine sittlich-ernste Welt, wie der lüstern-sinnliche Ton der Weise des Monostatos für seine niederen Triebe und wie die naive Volkstümlichkeit Papageno's für die kindlich-harmlose Sphäre einfacher Naturmenschen. Ein solches Eingreifen also nimmt dem Stil etwas charakteristisches, beeinträchtigt und schädigt ihn. Dass unser Geschmack andere Wege eingeschlagen hat, als sie Mozart in solchen Augenblicken ging, in denen er ja zuweilen auch den Bedürf-

nissen seiner Zeit Rechnung tragen musste, was schadet das? Sieht man nur die Dinge aus dem rechten Gesichtspunkte an, so wird man sie schon verstehen und würdigen lernen.

Ich fasse zusammen: soll Mozart wieder ein Lebender auf unseren Bühnen werden, so müssen die Sänger, die seiner Kunst ihre Kräfte leihen wollen und sollen, ausschliesslich in der älteren Oper, nicht aber im modernen Musikdrama beschäftigt werden. Dasselbe gilt von den Kapellmeistern. Ausnahmen sind in beiden Fällen denkbar und möglich. Ferner: Mozarts Werke taugen, wie mannigfache Versuche dargetan haben, nicht in die grossen Theater unserer Zeit. Ihr intimer Stimmungsreiz geht dort ganz und gar verloren. Die notwendigen Konsequenzen hieraus zu ziehen, ist nicht schwer. Einzelne deutsche Städte besitzen brachliegende kleine Theater (Darmstadt und Bayreuth z. B. die alten Hoftheater), die für solche Zwecke mit Erfolg nutzbar gemacht werden könnten. Endlich: die Bearbeitung der deutschen Übertragung von Mozarts Operntexten muss in einer Sachverständigen-Kommission besprochen werden, zu der hervorragende Musiker, Dichter und Kunsthistoriker herbeizuziehen sind. Mozarts Stellung im Geistesleben des deutschen Volkes ist eine so einzigartige, dass es unsere Pflicht als Kulturvolk ist, seine künstlerische Hinterlassenschaft mit allen Kräften zu hegen und zu pflegen. Das verlangt, dass wir den von ihm in unvergängliche und herrliche Weisen gekleideten Operngedichten eine Form in unserer Sprache geben, die das gebildete Sprachgefühl nicht beleidigt, dem Originale entspricht und gleichzeitig die weitestgehende Rücksicht auf die Urform der Musik des Meisters nimmt.

Nun wird der eine oder andere von der Gesamtheit dieser Vorschläge sagen, sie seien Utopie. Sind sie das wirklich, dann sind wir auch nur in sehr bedingter Weise ein Kulturvolk zu nennen. Mit Paraden, Brückenbauten, Denkmälern, Sportfexereien und all den stumpfsinnigen Festfeiern, wie sie jetzt Mode geworden sind, stellt sich der Begriff der Kultur nur sehr einseitig und ärmlich dar: wenn Staat und Städte, die, Gott weiss es! nachgerade genug materielle Beiträge für sich von den Bürgern verlangen, die Unsummen, die für überflüssige Dinge zum Fenster hinausgeworfen werden, hübsch auf die Seite legten für kulturelle Zwecke in dem angegebenen Sinne, so liesse sich schon manches machen und erreichen. Wege, zu einem Orden zu kommen, gibt's ja auch noch ausserdem!

Ich weiss wohl, dass mit alle dem die Frage nicht erschöpft ist. Sie ist zunächst weniger noch eine künstlerische als eine Geldfrage. Aber ich komme immer wieder darauf zurück: Geld müssen die Staaten und Städte für derlei Zwecke haben, wollen sie ihrer Kulturaufgabe gerecht werden. Ginge nicht mehr als die Hälfte unseres Lebens in törichtem Äusserlichkeiten hin, so brauchte eine derartige Frage ja überhaupt nicht



berührt zu werden. Von dem Ziele, das Richard Wagner sich einst gesteckt, in Bayreuth ein Olympia schaffen zu wollen, sind wir heute noch recht weit entfernt. Aber jedes Theater ernster Richtung sollte ein Olympia werden, zum mindesten durch die Unterstützung der Regierungen werden können.

Das übrige, was ich noch über die Stellung der Mozartschen Werke in der Gegenwart zu sagen habe, erledigt sich rasch. Vergleichende statistische Angaben über die Zahl der Aufführungen liegen nicht im Plane dieses Aufsatzes. Von des Meisters Liedern lebt nur wenig noch in den Konzertsälen, mehr in der Hausmusik; in unverminderter Frische prangen seine Streichquartette, die Duo-Sonaten; auch den Klavierquartetten begegnet man noch zuweilen. Für die Konzertsäle haben die Klaviersonaten fast alle Bedeutung verloren: ältere Künstler von gefestetem Rufe führen sie wohl noch vor, junge und unbekannte getrauen sich aber nicht, mit ihnen aufzutreten; das liebe Publikum könnte ja meinen, „man“ vermöge nicht mehr zu leisten. Die Äusserlichkeit ist eben, wie man weiss, Trumpf. Wie Mozarts Klavierkonzerte unserer Zeit wieder nutzbar gemacht werden könnten, hat Reinecke in einer hübschen Schrift vor einigen Jahren nachgewiesen. Von den Violinkonzerten behauptet sich noch mancherlei. Neuerdings ist auch das Requiem öfter aufgeführt worden, ebenso Divertimenti, Cassationen u. a. m. Welche herrliche Fülle des Kostbarsten und Schönsten in allen diesen Werken, auch den heute ganz verschollenen, steckt, wissen im Publikum und auch unter den Musikern nur wenige. Um sich ernstlich mit dem Meister zu beschäftigen, hat man keine Zeit und keine Lust. Man rühmt und preist ihn, und im übrigen lässt man's beim alten, spielt die drei grossen Symphonieen in ziemlich regelmässigem Wechsel und setzt alle Jahre vielleicht einmal auch ein Konzert Mozarts aufs Programm. Opernarien kommen dazu, und so hat man seiner Pflicht genügt.

Was Mozart im Unterrichte, besonders im Klavierunterricht anbetrifft, so würde ich, so wenig ich ihn da missen möchte, doch wünschen, dass die heranwachsende Generation nur mit einer sorgsam Auswahl seiner Werke bekannt gemacht würde. Mozarts Klaviermusik ist nicht in dem Sinne wie die Bachs ein eminentes Erziehungsmittel. Ich habe insbesondere die Erscheinung stereotyper Begleitungsfiguren im Auge, die auf die Dauer das Interesse der Jugend beeinträchtigen können. Wer sie als zu Mozarts Stil durchaus gehörig verstehen gelernt hat und alt genug ist, die Hauptsache innerlich zu begreifen, den werden sie weder stören noch ihm die Lust an Mozarts Musik rauben. Dadurch auch wird vielen die Freude am Meister vergällt, dass man ihnen die grossen Tonschöpfungen, wie die beiden c-moll Phantasieen, die vier „klassischen“ Sonaten, das a-moll Rondo



u. a. zu früh in die Hand gibt. All das erfordert zum wahren Verständnis ein gereiftes Urteil und nicht unbedeutende technische Fähigkeiten. Haben sich heranwachsende junge Menschen jahrelang mit diesen Werken geplagt, so lassen sie sie später links liegen: die Stücke sind eben schon „gespielt“ worden. Spielen, das ist's eben, nicht musizieren ist die Losung für die Meisten. Doch ich will nicht auch dies traurige Kapitel hier noch beginnen.

Die Zeit sozialer Gährungen, in der wir leben, ist Mozarts Kunstwerk nicht günstig. In welche Tiefen menschlicher Leidenschaften er in seiner Musik auch hinabgestiegen ist: wie ihn als schaffenden Meister jenes wunderbare Masshalten in der Verwendung künstlerischer Mittel kennzeichnet, so ist, des Meisters Weise in ihrer ganzen Fülle und Schönheit zu begreifen, eine gewisse Ruhe des Gemütes und eine Abgeklärtheit des ästhetischen Urteils nötig, die der Allgemeinheit in unseren hastigen Tagen fehlt. Ephemere Erscheinungen beanspruchen mehr als vielleicht je zuvor ein flüchtiges Interesse der grossen Menge, und nicht nur in Hinsicht auf die Kunst wird unser Leben durch ein ängstliches und peinigendes Gefühl der Unsicherheit charakterisiert. Doch im Leben der Völker gilt kein Stillestehen; gehört uns noch die Zukunft, so wird unser Weg durch alles Gewölk, das die Gegenwart trübe beschattet, auch wieder aufwärts zur Klarheit führen. Und dann wird auch Mozart, der Lichtbringer, wieder seine wahre Auferstehung feiern. Uns allen aber, die dem gährenden Brodel unserer Tage gleichmütig, wenn auch nicht gleichgültig gegenüberstehen, geziemt es, seines Erbes mit Ehrfurcht und Hingebung zu walten, dass ein kommendes Geschlecht nicht von uns sage, wir hätten trotz aller schönen Reden, die wir ihm gewidmet, einen der grössten und herrlichsten der Söhne unseres Volkes vergessen.





BÜCHER

1. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste [Folge. Bd. 15. Karl Heinrich Graun: „Montezuma“, Oper in 3 Akten. Herausg. von Albert Mayer-Reinach. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

In ein Quellenwerk, das auf das Wort deutsch in nationalem Sinne das Hauptgewicht legte, würde des Deutschen Graun italienische Oper „Montezuma“ nicht hineingehören; da aber in den „Denkmälern“ die Entwicklung der deutschen Oper veranschaulicht werden soll, so musste der Deutsche Graun, der nicht weniger als 27 italienische Opern komponiert hat, vertreten sein. Dass die Wahl gerade auf die 24., den 1755 komponierten „Montezuma“ gefallen ist, kommt daher, dass kein geringerer als Friedrich der Grosse das Libretto, das dann von dem Hofdichter Tagliazucchi in italienische Verse umgegossen worden ist, verfasst und darin im Einverständnis mit dem Komponisten die von diesem gelegentlich schon früher angewandte zweiteilige Kavatine an Stelle der sonst üblichen dreiteiligen Da capo-Arie angewandt hat, wodurch dem Überwuchern der lyrischen Momente gegenüber dem Fortschreiten der Handlung ein abkürzendes Ziel gesetzt wurde. Überhaupt erhebt sich dieser Operntext weit über die gewöhnlichen Texte der damaligen italienischen Opern. Die Arien, die allerdings den Hauptbestandteil ausmachen, sind vorteilhaft innerhalb der Rezitative gruppiert, in denen allen, dem damaligen Brauch entsprechend, die Handlung fortschreitet; besonders dramatisch ist der dritte, gar nicht übel auch der durch die Exposition ausgefüllte erste Akt. Ausser einem Duett und zwei kleinen Chören finden sich keine Ensemblesätze. Dass uns heute die Musik Grauns, dessen 1755 komponiertes Oratorium „Der Tod Jesu“ auch heute noch gelegentlich aufgeführt wird, viel bietet, wird niemand behaupten können; der „Montezuma“ ist die typische italienische Oper, wie sie Friedrich der Grosse liebte. Der Herausgeber, der durch seine Arbeit „Carl Heinrich Graun als Opernkomponist“ sich bereits als gründlicher Forscher bewährt hatte, hat mit grossem Geschick und Geschmack, besonders bei der Harmonisierung der Rezitative, die nicht leichte musikalische Arbeit besorgt, auch eine sinngemässe, den Originalnoten entsprechende deutsche Übersetzung geliefert. Besonders interessant sind seine Bemerkungen über Grauns Instrumentierung. Die Partitur gibt nämlich über das jeweilige Mitgehen der Ripieninstrumente bei den einzelnen Stücken keine Auskunft. Aus der genau bezeichneten Partitur der Balli von Grauns „Cinna“ und den erhaltenen Stimmen zu seiner Oper „Silla“, von der der Schlusschor mitgeteilt wird, folgert Mayer-Reinach mit Sicherheit, dass Graun seine Opern für ziemlich grosses Orchester (Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe, Cembalo, Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner) instrumentiert und dabei allerlei Variationen der Instrumentenmischung angewandt hat; wir finden einmal Flöten, Violinen und Viola zusammen, ein anderes Mal nur die Holzbläser, ein drittes Mal Flöten, Oboen, Fagotte und Violoncelle, viertens alle Streicher, Cembalo und Fagotte, endlich einmal nur Streicher und Cembalo. An den Hauptstellen spielte natürlich alles zusammen. An Abwechslung für das Ohr fehlte es also nicht. Dass die Ritornelle der Arien immer vom vollen Orchester, nicht bloss vom Streichquartett mit Cembalo gespielt worden

sind, erscheint wenigstens unzweifelhaft bei den Aktschlüssen. In welcher Weise der „Montezuma“ im einzelnen instrumentiert gewesen ist, wird sich wohl für immer unserer Kenntnis entziehen, da die Stimmen als verloren gelten und die vier erhaltenen Abschriften der sogenannten Partitur nicht viel mehr als die Streichstimmen angeben.

2. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903. Zehnter Jahrgang. Herausg. von Rudolf Schwartz. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Ausser der musikalischen Bibliographie und dem Jahresbericht über die weiter in bester Entwicklung begriffene grossartige Bibliothek enthält dieses Jahrbuch wieder eine Anzahl trefflicher Aufsätze. Karl Nef behandelt „Clavicymbel und Clavichord“. Ersteres hat seit der Erfindung des begleiteten Sologesangs 200 Jahre lang als Generalbassinstrument einen ständigen wichtigen Platz im Orchester und in aller Ensemblemusik eingenommen, bis ihm die Symphonieen Haydns als Orchesterinstrument den Garaus machten. Auf dem Clavicymbel oder Cembalo konnte jeder Ton nur mit einer und derselben Stärke angeschlagen werden und sprach auch gleich scharf und bestimmt an; dynamische Abstufungen zu geben, war unmöglich. Das Clavichord, dessen Ton nur schwach, aber aufs feinste schattierbar war, wurde in der Zeit der Empfindsamkeit bevorzugt und schwärmerisch verehrt; es vermittelte nur den Übergang vom Cembalo zum Pianoforte. Bach hat meist für das der Orgel verwandte Clavicymbel geschrieben; dieses muss auch heute noch zum stilgemässen Vortrag Bachscher Klavierwerke benutzt werden. „Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert“ bemerkt Arnold Schering u. a., dass die Keime des grossen doppelteiligen Oratoriums in der Kombination zweier um ein dramatisches Milieu gruppierter und mit Vorliebe durch die Predigt geschiedener Vokalkonzerte liegen, dass der grössere Prozentsatz aller italienischen Oratorien des 17. Jahrhunderts eine Erzählerrolle (testo) aufweist. Als Carissimi ebentüchtig erklärt Schering die beiden Jesuitenkapellmeister Francesco Foggia und Bonifazio Gratiani. Adolf Sandberger („Zur Entstehungsgeschichte von Haydns Sieben Worten des Erlösers am Kreuze“) stellt fest, dass Haydn bei seiner Umarbeitung der ursprünglich für Streichquartett geschriebenen „sieben Worte“ nicht nur den Text, sondern auch einen Teil der musikalischen Umformung durch den Passauer Kapellmeister Joseph Friebert benutzt hat. Sandberger tritt schliesslich für die Wiederbelebung dieses Haydnschen kleinen Oratoriums ein. „Zum Verständnis Glucks“ äussert sich Hermann Kretzschmar; er weist u. a. darauf hin, dass ein Teil von Glucks musikalischen Neuerungen auf Verschmelzung italienischer und französischer Opernkunst hinausgekommen ist und dass Gluck mit der Einführung von Chören und Instrumentalsätzen in das italienische Musikdrama eine schon lange vorbereitete Entwicklung nur energischer gefördert hat. In dem Aufsatz „Die Correspondance litteraire als musikgeschichtliche Quelle“ betont Hermann Kretzschmar, dass das Ballet der Grundstock der französischen Oper geworden ist, dass die durch Grimm zu Bedeutung erhobene „Correspondance“ für die Operngeschichte eine reiche, der Kritik aber sehr bedürftige, von Dilettanten herrührende Quelle bildet.

Dr. Wilh. Altmann.

3. Dr. Theodor S. Flatau: 1. „Intonationsstörungen und Stimmverlust“,
2. „Das habituelle Tremolieren der Singstimme.“ Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Zwei lehrreiche Beiträge zur Lehre von den Stimmstörungen von dem bekannten Laryngologen der Königl. Akademie für Musik. Die erste Abhandlung geht auf das Wesen der Intonationsstörung als einer akustisch wahrnehmbaren Differenz zwischen dem intendierten und gesungenen Ton des näheren ein. Allerdings bleiben diejenigen Formen, deren Ursachen im Ansatzrohr oder Gebläse liegen, ebenso beiseite wie die rein laryngealen Formen. Hier interessiert nur das allmähliche Schwinden der Fähigkeit, einen



intendierten Ton in bestimmter Höhe bei gleicher Intensität und gleicher Schwingungsweise der Stimmlippen anzugeben, und zwar zunächst für einzelne Stellen des Umfanges. Der Verlauf derartiger Störungen, die anfangs bemerkt, nach und nach aber zur leidigen Gewohnheit werden, ist der gewöhnliche. Mit dem Verlust der Bewegungsvorstellungen und dem Einschlafen der Gehörskontrolle verbindet sich (nach Flatau) bald Ermüdung und Erschöpfung, die meist den Verlust der Singstimme nach sich ziehen und zwar um so eher, als mit oder ohne Erlaubnis des Lehrers in dem krankhaften Zustande weitergesungen wird. Als Mittel für den Ausgleich der Verstimmung empfiehlt es sich, einen schwachen faradischen Strom von aussen durchzuleiten. Die Verantwortung derartiger Stimmgymnastik mit Hilfe der Elektrisation, besonders aber des Dehnungseingriffes, muss man allerdings dem Verfasser überlassen. Letzteres Experiment soll auch nach dem zweiten Schriftchen für das Tremolieren von Vorteil sein, das sich als hüpfende Bewegungen des ganzen Phonationsbildes charakterisiert. Seine verschiedenen Ursachen gruppieren sich (nach Flatau): 1. in primäre Störungen der Atemführung; 2. in primäre mechanische Veränderungen am Phonationsapparat und 3. in primäre phonatorische Bewegungsstörungen. Die Mittel zur Heilung liegen in der Regulierung der Mundstellung, der Zungen- und Lippenbewegung, -spannung und -richtung, ev. in der Anwendung des faradischen Stromes. Beiden Schriften wichtig ist die Forderung eines gedeihlichen Zusammenwirkens von Laryngologen und Stimmbildnern, sowie die Resolution einer theoretisch-praktischen Ausbildung der Lehrer und Lehrerinnen in der Physiologie und Hygiene der Stimme.

Rud. M. Breithaupt.

MUSIKALIEN

4. Leopold Godowsky: „50 Chopin-Studien“. Verlag: Schlesingersche Musikhandlung, Berlin.

Wer diese Studien studiert hat, für den erklärt sich das technische Phänomen „Godowsky“. Er blickt in die Werkstatt eines modernen Virtuosen und ist erstaunt über die geniale Konstruktion einer tadellos funktionierenden doppelhändigen Dynamo. Diese Technik ist die Präzisionstechnik des 20. Jahrhunderts, das ist kein Zweifel, — ein Wunder des modernen menschlichen Maschinengeistes, und nach unerbittlich logischen Gesetzen aufgebaut. In dieser „letzten Schule des Virtuosen“ ist nichts, was auf tönernen Füßen stände. Wo wir herzlich froh sind, der einhändigen Funktionen endlich Herr zu werden, tritt uns hier eine doppelhändige Funktion entgegen, die unter erschwerten Formen und tollsten Komplikationen ebenso leicht und grazilös „arbeitet“ wie die einzelhändige. Die Übertragungen der Chopinschen Etüden in Terzen, Sexten, Oktaven, in doppelhändige Passagen, für die linke Hand allein, — die Vertauschung der Linken mit der Rechten, der Rechten mit der Linken, die technische Paraphrasierung einer Etüde in mehreren Varianten, die Zusammenlegung und Verschmelzung zweier Etüden zu einer, — all das ist von unerschütterlicher Beweiskraft. Mag man musikalisch und künstlerisch über dieselben urteilen, wie man will, das Technische in ihnen ist eine positive Tatsache und eine Grösse, mit der die Zukunft wird rechnen müssen. Abgesehen von der ausserordentlich entwickelten Mechanik der linken Hand, scheint mir eins in diesen Studien von Wichtigkeit: das Prinzip der Gegensätzlichkeit, der Wert konträrer Bewegungen, das Spiel in dynamischen Kontrasten, das hier — bewusst oder unbewusst — in voller Schärfe durchgeführt ist. Bekanntlich gibt es viele Studien und Werke für die „sogenannte“ Unabhängigkeit der Finger und Hände, deren Zweck — weil durch „Übungen“ nicht zu verwirklichen — von vornherein verfehlt. Die Unabhängigkeit der Hände beruht nur auf der selbständigen, freien und natürlichen Bewegung der körper-



lichen Massen und Gewichte und ist nichts weiter als eben diese nur nach Massgabe der Divergenz und Konvergenz differenzierte — völlig gleiche Funktion der beiden (links- und rechtshändigen) Motore. Was hiermit gemeint ist, werde ich anderen Ortes näher erklären. — Daneben muss man der instrumentellen Feinheit und vieler origineller technischer Formen gedenken. Es steckt viel Kurioses in den Studien und nicht alles, was Geist und Laune kombinierten, klingt, aber sie sind in ihrer Art vollendet und pianistisch — in gedachter Legerität und höchster Grazie — stets von interessantem Reiz. Die Bearbeitungen zeigen eine souveräne Beherrschung des Stoffes. Auch das harmonische und kontrapunktische Element beweist eine un-gemeine Delikatesse und feinen pianistischen Geschmack. Die Modulationen sind oft von seltenem Schlift und weicher Flüssigkeit. Bleibt nur ein Fehler: die Technik ist zu individuell, zu persönlich, d. h. zu mickelig-häkelig, zu wirrpolyphon, zu gespickt und getrüffelt. Schon die phänomenale Linke schränkt den objektiven Wert der Studien bedeutend ein. Auch fehlt's oft an Grösse, Breite und Wucht der Darstellung. Die Mittel erscheinen übergeordnet, der didaktisch-erzieherische Zweck (falls man angesichts dieser Technik überhaupt von einem solchen reden darf) untergeordnet. Diese „Selbstzwecktechnik en miniature“ erschwert nur und ermüdet schliesslich. Dazu kommt, dass den meisten Varianten der Charakter technischer Kapriзен und Spielereien ohne besonderen Kunstwert anhaftet und sie nur zum Teil klanglich befriedigen. Am besten gelungen halte ich die beiden a-moll Varianten (von op. 10 No. 2) II und III („Ignis fatuus“), die Transpositionen der Ges-dur Etüde op. 10 No. 5 nach C-dur und A-dur sowie ihre Verlegung in die linke Hand; ferner op. 25 No. 1 in linkshändiger und doppelhändiger Arpeggierung und die Kombination und Zusammenlegung von op. 10 No. 11 und op. 25 No. 3. Die übrigen befriedigen nur technisch-instrumentell, ohne die Mühe der Arbeit besonders zu lohnen. Immerhin bleibt das Werk in nichts den Beweis einer abnormen Technik schuldig und ist daher für jeden angehenden Virtuosen als letzter Schlift (besonders zur Entwicklung und speziellen Durchbildung der linken Hand) von grosser Bedeutung. Das kommende Geschlecht wird wohl schliesslich auch in diese Technik hineinwachsen, die heute noch ein Spezialgebiet Godowsky's und selbst für manchen Virtuosen von Namen und Ruf eine terra incognita. Das Unterfangen, in unproduktiver Weise sich gerade Chopin's klassische Kunstwerke zu technischen Obduktionen auszuwählen, geht uns hier nichts an. Dafür trifft Herrn Godowsky allein die volle Verantwortung. Wer die Wunderblüten Chopinscher Phantasie um ihrer selbst und ihres musikalisch-künstlerischen Gehaltes willen liebt, und sich ihren Duft und Zauber erhalten will, tut gut, Kunstwerk und Selbstzwecktechnik scharf zu trennen.

Rudolf M. Breithaupt.

5. Max Reger: Variationen und Fuge über ein Originalthema für die Orgel.
op. 73. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Vielleicht in keinem andern Opus ist Reger sich selbst so treu geblieben als in diesem. Hier haben wir den echten Reger mit allen seinen individuellen Zügen. Deswegen bin ich auch gewiss, dass die Freunde der Regerschen Muse dieses Stück als eines seiner besten anerkennen werden; die Feinde des speziell „Regerschen“ dagegen werden auch diese hohe Offenbarung des Regerschen Genies mit unsäglich überlegenem Lächeln ad acta legen. — Es wäre eine Unmöglichkeit, mit schwachen Worten auch nur annähernd einen Begriff geben zu wollen von der ungeheuren kompositorischen Kraft, die aus diesem Werke spricht. Es wäre vergeblich, wenn ich mit Worten den unendlich poetischen Zauber des Themas nebst seiner „Introduziona“, den schier unausdenklichen Reichtum der Regerschen Variationen auch nur andeuten wollte. Welche Stimmungswandlungen (und die sind doch schliesslich das Wesen moderner Variation) vermag Reger seinem Thema abzugewinnen! Durch ungeahnte harmonische Wunderdinge,



durch packende Gegensätze, durch eine logische und wirkungsvolle Anordnung und Aufeinanderfolge der einzelnen Variationen bleibt er interessant und fesselnd Takt für Takt. Sein zart träumendes Thema wird in den Variationen zum Ausbruch heroischer Leidenschaftlichkeit, zum tränenfeuchten Klagegesang, der doch trösten will, zum Ausdruck edler Melancholie — dazwischen wieder ein keckes, kraftbewusstes, kompositorisches Virtuosenstückchen: alles das wechselt in bunten Bildern, bis sich Reger schliesslich erlöst in einer genial konzipierten Fuge: bis er wie Beethoven in seiner „Neunten“ die Konsequenzen zieht aus all den widersprechenden und widerstreitenden Gefühlen: bis es uns aus jedem Takt dieser Fuge entgegentönt:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen!“

Walter Fischer.

6. Amilcare Zanella: Fantasia e Grande Fugato Sinfonico a quattro Soggetti per Orchestra e Pianoforte. op. 25. Verlag: Marcello Capra, Torino.

Dieses recht umfangreiche Werk zeugt zwar von einem ausgezeichneten Können des Autors, wird sich aber wohl nur wenige Anhänger gewinnen, weil die Thematik für eine derartige enorme Vorlage doch zu physiognomielos ist, und der Klavierpart, der streckenweise recht monoton ist, schwerlich einen Pianisten zum Studium reizen dürfte. Die Zusammenstellung von strengem Satz im Orchester und modernen Klavierpassagen und Arabesken dürfte wohl auch schwer zu rechtfertigen sein. Die Instrumentation ist solide, ohne durch besondere Vorzüge aufzufallen.

7. Hermann Protze: Praktische Schule für Harmonium oder Hausorgel. op. 22. Verlag: Hermann Protze, Leipzig.

Gleich ihren Vorgängern beschränkt sich diese Schule darauf, eine kurze Erläuterung des Harmoniums, die Anfänge des Elementarunterrichts, eine Auswahl von mehr oder weniger guten Übungen und eine Sammlung von Chorälen, Volksliedern und klassischer Musik weltlicher, sowie speziell geistlicher Richtung zu bringen. Die modernen Bestrebungen, für das Harmonium eine eigene Literatur zu schaffen und dieses Instrument endlich von dem entsetzlichen Beigeschmack, den die Bezeichnung „Hausorgel“ bei allen feiner empfindenden Musikern hervorrufen musste, zu erlösen, finden hier natürlich keinen Nachhall, denn gerade die Hausorgel ist der grösste Feind des modernen Harmoniums. Selbstverständlich fehlen aus diesem Grunde auch alle Anleitungen für künstlerisches Registrieren, das Hauptaugenmerk des modernen Harmoniumspielers. Eine Schule, in der dieses Gebiet sachgemäss und eingehend behandelt wird, fehlt leider noch immer; wann wird sie veröffentlicht werden? Karl Kämpf.

8. R. Leoncavallo: Serenata. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.

Einem Italiener oder Franzosen kann man es kaum als besonderes Verdienst anrechnen, wenn er seiner Leier eine hübsche Serenade entlockt; wem anders als ihm könnte wohl mehr schmelzende Melodik und pikante Rhythmik zu Gebote stehen?

9. Jos. Rheinberger: Nacht. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.

Es ist Mendelssohns Geist, der hierin fortlebt, wenn auch nicht in ursprünglicher Frische. Die Wirkung, die Mendelssohns Melodien in ihrer Einfachheit immer wieder erzielen, diese Wirkung hervorzurufen wird keinem von seinen Epigonen gelingen.

Richard Kursch.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

- LE MÉNESTREL** (Paris) 1904, No. 26. — Enthält den Artikel „Berlioziana“ von Julien Tiersot, der sich mit den Programmen, Prologen und Vorreden von Berlioz beschäftigt.
- MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST** (Göttingen) 1904, No. 6. — Der Aufsatz „Bildschmuck auf kirchlichen Musikprogrammen“ behandelt, von allgemeinen Gesichtspunkten ausgehend, im einzelnen das von Pastor Greulich in Posen zur Matthäuspassion herausgegebene Programm. — Sehr lehrreich ist B. F. Richters Artikel über „Gottesdienstliche Passionsaufführungen in Leipzig“, worin der alte Brauch dieser Aufführungen konstatiert, für sie geschriebene Kompositionen, von Kuhnaus Markuspassion angefangen, die 1721 zum erstenmal aufgeführt wurde, zusammengestellt und die gegenwärtige Erneuerung der schönen alten Sitte beschrieben wird. — Ein Aufsatz von Philipp Spitta behandelt „Das neue Gesangbuch für Braunschweig“.
- MUSICA SACRA** (Regensburg) 1904, No. 7. — Enthält den Schlussartikel Paul Kurtscheks: „Papst Pius X. und die Kirchenmusik“.
- DAS DEUTSCHE VOLKSLIED** (Wien) 1904, No. 7. — Enthält die Artikel: „Zur Bundesgründung“ von Josef Pommer, „Die Gründung des Sängerbundes „Das deutsche Volkslied““ von Hans Fraungruber und „Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes“ von Ludwig Riemann.
- GREGORIANISCHE RUNDSCHAU** (Graz) 1904, No. 6. — Aus dem Inhalt mögen die nachstehenden Aufsätze hervorgehoben sein: „Vatikanische Ausgabe der die gregorianischen Melodien enthaltenden liturgischen Bücher“; „Das motu proprio Pius' X. und seine Durchführung“ von J. Will; „Kombinierte Orgelmanuale“ von W. E. Ehrenhofer; „Die Zentenarfeier St. Gregors des Grossen in Rom“ von M. H.; „Der gregorianische Gesang“ von J. Mühlenbein und „Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Chormelodie“ von Karl Ott.
- BÜHNE UND WELT** (Berlin) 1904, No. 18. — Zu erwähnen sind: „Enrico Caruso“ von C. Droste und „Die neuen Sicherheitsmassregeln zur Erhöhung der Feuer-sicherheit im Königl. Opernhause zu Berlin“ von Franz Seybold.
- LA RÉVUE MUSICALE** (Paris) 1904, No. 11–12. — „Une composition française de 17. siècle à deux chœurs“ — die in einem in der Bibliothèque Sainte Geneviève befindlichen Band enthalten ist — analysiert Henri Quittard. Sonst veröffentlicht J. Ph. „Notes sur Stephen Heller“, A. Fay „Souvenirs d'une élève de Liszt“; Constant Zakone schreibt über „Le chant dans les églises“ und Henri Hartich über „Antonine Dvořák“.
- LA NUOVA PAROLA** (Rom) 1904, No. 5. — Sehr interessant ist die Studie „L'estetica musicale di Giuseppe Mazzini e di Riccardo Wagner“ von Felice Momigliano, die, von dem Gegensatz des auf der Harmonie beruhenden deutschen und des auf der Melodie fussenden italienischen Musikwesens ausgehend, einer Verschwisterung dieser beiden Richtungen, wie sie in Wagners „Lohengrin“ vorliegt, das Wort redet.



- DIE WAGE** (Wien) 1904, No. 25. — Es berichtet (günstig) über „Die Wiener Musikspielzeit 1903/4“ Anton Rotsmáry. Unter den im selben Heft veröffentlichten „Einfällen und Reflexionen“ von Philipp Frey findet sich (neben anderem weit Größeren) der sonderbare Ausspruch: „Wagners katholische Opern haben die mystischsten Nebelflore für den Geschlechtstrieb . . .“
- KUNSTWART** (Leipzig) 1904, No. 19. — Ein sehr hübscher und lesenswerter Aufsatz „Kriegerischer Klang“ von F. Lebnow beschäftigt sich mit der von Riehl schon vor Zeiten gewünschten, aber immer noch höchst notwendigen Reform der Militärmusik im Deutschen Reiche. Obwohl namentlich in der letzteren Zeit viel von der älteren deutschen Marschmusik zu neuem Leben erweckt worden ist, wuchert doch noch immer das alte Unkraut üppig genug weiter fort; die Marschprogramme unserer Militärkapellen sind von solcher „plan- und systemloser Mannigfaltigkeit, Buntscheckigkeit und Stilllosigkeit“, dass sie es getrost mit einem jeden Grosstadtvariété hierin aufnehmen könnten. Als „musikalische Barbarei“ bezeichnet der Verfasser insbesondere die jetzt recht beliebten Operntranskriptionsmärsche wie etwa den entsetzlichen „Nibelungenmarsch“, der ihm als eine „musikalische Tempelschändung“ erscheint. Zum Trost weist er auf die einfach, schlicht und schmucklos gebliebene soldatische Signalmusik hin, deren hohen erzieherischen Wert er nachdrücklich betont; die Erinnerung an diese Motive bildet in dem Geist des Bauernburschen für das ganze Leben ein nutzbringendes Gegengewicht gegen die Gassenhauer, die er anderseits zu hören bekommen hat; so wie die alte Marschmusik — „der musikalische Ausdruck zielbewussten, energischen Willens, schlichter, pflichtbewusster Gesinnung, unerschütterlichen Mutes“, — den Gassenhauern und Tingeltangelmärschen neueren Datums siegeskräftig gegenübersteht. Namentlich der Vorschlag, man möge die Soldaten in der Instruktionsstunde mit der Geschichte der militärischen Musik im Umriss bekannt machen, verdient Beachtung.
- MONATSHEFTE FÜR MUSIK-GESCHICHTE** (Leipzig) 1904, No. 6/7. — In die sehr interessante Zusammenstellung der „Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau“ von Reinhold Starke ist eine Reihe wertvoller Urkunden eingelegt. Erwähnt seien hiervon des Organisten Matthaeus Brettschneider Gutachten über die Orgeln der Maria Magdalenenkirche aus dem Jahre 1590, die Gesuche der Organisten Ladebach und Berger (der zweimal um Gehaltserhöhung einreichte), das Pensionierungs-Dekret des Gottfried Reichwitz (1714), der Kontrakt mit dem Organisten Johann Christoph Gläser (1724). Kulturhistorisch interessant und in seiner Schwerfälligkeit und in seinem Wortreichtum sogar in gewissem Sinne komisch zu nennen ist namentlich das aus dem Jahre 1639 stammende Gesuch des David Ladebach, das mit dem Passus schliesst: „Ist demnach an E. G. undt H. hiemit mein Unterdienstliches demütiges suchen, bitten undt flehen, Sie geruhen bey künfftiger wiederersetzung undt bestellung mehr erwehntes kirchen oder Organisten Officij meiner wenigen Person in grossgünstigem beförderlichen angedencken zu sein, Wie Ich dann der tröstlichen, zuevorsichtlichen Hoffnung gegen E. G. undt H. gelobe, Sie als hochvernünftig, die so meint in re Musica u. Bürgerschaftt erfolgete trewe fleissigste Dienste undt Wolverhalten, so wol diesen meinen undt der Meinigen, mir wegen der Evangelischen Religion kummerhafften Zugestandenen Unfall väterlich beherzigen undt als rechte patres undt patroni vieler bekümmerten undt Nothleidenden mich als Ihren bedregnten Bürger undt Clienten in hoc passu mit einer erfrewlichen resolution versehen werden, welche



ich dann hiermit Gott den Allmechtigen Zue seinem gnädigen Obhalt mich aber in deroselbter hohe väterliche affection Undt beförderung in tiefster Demuth Empfehlen thue.“ — Im selben Heft veröffentlicht Eugen Schmitz gründliche „Studien über W. C. Printz als Musikschriftsteller“. Printz (1641—1717) war ein tüchtiger praktischer Musiker und als Musikschriftsteller zwar kein bahnbrechender Geist, aber ein Kenner der zeitgenössischen Musikverhältnisse, so dass seine Schriften von hohem historischen Wert sind. Nicht weniger als 33 Schriften über die Musik hat Printz verfasst, darunter der „Satyrische Komponist“ (1696) und die „Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst“ (1690). Schmitz beweist nun auch die Autorschaft Printzens bezüglich der drei satyrischen Romane „Musicus vexatus“ (1690), „Musicus magnanimus“ (1691) und „Musicus curiosus“ (1691). Als das bedeutendste Werk bezeichnet er den „Satyrischen Komponisten“ — der Form nach ein Roman, dessen Held „Phrynis“ ist, eigentlich aber ein vollständiges musikalisches Lehrbuch. Schmitz bespricht es eingehend und behandelt auch ausführlicher zwei andere Werke von Printz: die „Exercitationes musicae“ und die „Musica modulatoria vocalis“ (1678).

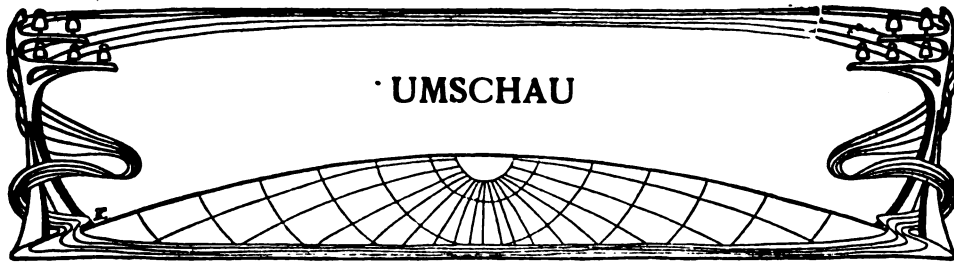
DER TÜRMER (Stuttgart) 1904, No. 10. — Zwei Artikel von Karl Storck: „Richard Wagner und Mathilde Wesendonk“ und „Das Janko-Klavier“; in dem letztgenannten heisst es: „Alle Erlösung von technischer Mühsal bedeutet eine Befreiung des Geistes. Hier ist eine, wie sie die Musik seit einem Jahrhundert nicht erfahren hat. Wir werden nicht alle mehr umlernen, trotzdem es nicht schwer ist. Aber unsere Kinder sollten, wenn sie Klavier spielen lernen, dies nur auf der Janko-Klaviatur tun.“

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Berlin) 1904, No. 10. — Karl Krebs' Rückblick „Aus dem Berliner Musikleben“ stellt fest, dass in Oper und Chorwerken wenig in der verflossenen Saison geleistet worden ist.

WESTERMANN'S ILLUSTR. DEUTSCHE MONATSFESTE (Braunschweig) 1904, No. 574. — Karl Storck spricht in seiner die Oper behandelnden „Musikalischen Rundschau“ vom „Neuen Stil“; er redet über Wagnernachfolge, Naturalismus, Märchenoper; über den Drang der neuen Zeit, Intimität zu erzielen, das Volksleben der Gegenwart auf die Bühne zu bringen, der kleine Raumverhältnisse beansprucht und zum bürgerlichen Schauspiel und musikalischen Lustspiel hinführt. Verdi mit seinem „Falstaff“ ist hier der Pfadweiser gewesen, Mozart hat s. Z. Anregungen dazu gegeben. Es folgen noch Ausführungen über das moderne Melodrama, über Wagner und Gluck auf dem heutigen Spielplan, und über neuere Werke von Bungert, Pfitzner, Vogrich, Kistler, Wegeler, Siegfried Wagner, Blech und d'Albert.

LA RÉVUE D'ART DRAMATIQUE ET MUSICALE (Paris) 1904, 15. 5. — Ein sehr interessanter Aufsatz von Gilbert Stenger (aus dem Zyklus „Les théâtres pendant le consulat“) behandelt „les spectacles de l'an IX“. Die wichtigsten von diesen Aufführungen waren „l'Oratorio“ von Haydn und „Les mystères d'Isis“ von Mozart — es mögen rechte Monstra gewesen sein!

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 25—27. H. Stephani: „Einheitlichkeit in unseren Notenbildern“. A. Schering: „40. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M.“; „Max Puttmann: „Johann Adam Hiller“; Hans Schmidkunz: „Musikästhetik als Lehrfach“; Sharp: „Musikalisches aus New York“; Aloys Obrist: „Die Corneliusfeier in Weimar“; Josefa Wall: „Anton Dvořák, Persönliche Erinnerungen“.



NEUE OPERN

Fernand Le Borne: „Die Girondisten“, Text nach Lamartine von Lénéka und Paul de Choudens, heisst ein dramatisches Werk, an dem der Komponist zurzeit arbeitet.

Leo Fall: „Irrlicht“, Text von Ludwig Fernand, betitelt sich eine dreiaktige Oper, die am Hof- und Nationaltheater zu Mannheim mit Beginn der Saison zur Uraufführung gelangen wird.

André Messager: „Die Dragoner der Kaiserin“, eine komische Oper, Text von Vanloo und Duval, wird in Paris zur ersten Aufführung kommen.

Otto Neitzel: „Wallhall in Not“, eine Art parodistischer Spieloper, soll am 1. Januar 1905 am Bremer Stadttheater ihre Uraufführung erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Königl. Opernhaus kündigt vorläufig an: Novitäten: „Der Roland von Berlin.“ Historisches Drama in 4 Akten von R. Leoncavallo. Uraufführung (Mitte November). „Rübezahl.“ Oper in 4 Aufzügen von Hans Sommer (Ende Dezember). „Die Heirat wider Willen.“ Komische Oper in 3 Akten von E. Humperdinck. Uraufführung (Ende Januar). „Das Fest auf Solhaug.“ Musikdrama in 3 Aufzügen von W. Stenhammar. (Ende Februar). Ferner: Neueinstudierungen: „Rienzi“, „Tannhäuser“, „Ring des Nibelungen“ (die beiden letzteren Werke in szenischer Hinsicht, soweit es bei dem Zustande des alten Opernhauses noch möglich ist), „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Die Hugenotten“, „Der Waffenschmied.“ Reprisen: „Cosi fan tutte“, „Das echerne Pferd.“ Ballet: Neueinstudierung: „Satanella“.

Braunschweig: Das Hoftheater, das vom Baurat Seeling-Charlottenburg vollständig umgebaut wurde, wird am 1. Oktober mit der „Zauberflöte“ eröffnet; die Oper wird nach Münchener Vorbild mit neuen Kostümen und Dekorationen aus dem Atelier Kautsky in Wien ausgestattet. Als Neuheiten sind für die nächste Zeit in Aussicht genommen: „Alpenkönig und Menschenfeind“ von Leo Blech, „Dornröschen“, Märchenoper in 3 Akten von Weweler, „Manon Lescaut“ von Massenet und „Die Strandhexe“ von Zerlett. Von älteren Werken, die aus technischen Gründen im Interimstheater nicht gegeben wurden, werden zunächst in den Spielplan wieder aufgenommen: „Louise“ von Charpentier, „Die versunkene Glocke“ von Zoellner, „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach, „Die Königin von Saba“ von Goldmark und „Der Ring des Nibelungen“. Meyerbeers „Prophet“ soll gänzlich neu ausgestattet in Szene gehen.

Budapest: Von Novitäten sollen zur Aufführung kommen: „Maria“ von Arpad Szendi und Béla Szabados, „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns, „Nemo“ von Graf Géza Zichy, „La Caprera“ von Gabriel Dupont, „La Bohème“ von Puccini.



Charlottenburg: Das Theater des Westens kündigt an Novitäten an: M. Costa „Pierrot“, Wolf-Ferrari „Die neugierigen Frauen“, Guglielmi „Pergolesi“, Emile Pessard „Madame Gogo“.

Köln: Als Novitäten stehen in Aussicht: Arthur Friedheim (Die Tänzerin), Gluck (Der betrogene Kadi), Wolf (Der Corregidor), Saint-Saëns (Die Zauberglocke), Wolf-Ferrari (Die neugierigen Frauen).

Mailand: Das Teatro lirico eröffnet die Saison mit Giordano's „Siberia“. Novitäten: „König David“ von Amintore Galli und „Helena“ von Camille Saint-Saëns. Reprisen und Neueinstudierungen: „Adrienne Lecouvreur“ von Alea, „Zaza“ von Leoncavallo, „Louise“ von Charpentier, „Manuel Menendez“ von Filiasi.

Wien: Das k. k. Hofopertheater plant an Novitäten: d'Albert (Abreise), Blech (Das war ich), Délibes (Lakmé), Pfitzner (Rose vom Liebesgarten). — Neueinstudierungen: Fidelio, Rheingold, Walküre.

KONZERTE

Braunschweig: Die Hofkapelle hat wie in den letzten Jahren vier Konzerte, der Verein für Kammermusik fünf Abende in Aussicht genommen; Direktor Wegmann verpflichtete für seine 8 populären Konzerte erstklassige Kräfte u. a. „die Böhmen“, das Petersburger und das Halir-Streichquartett, ferner die Damen Maria Berg, Susanne Dessoir, Lula Myszigmeiner, Minette Wegmann, Elsa Ruegger und Dr. Ludwig Wüllner. Teresa Carreño eröffnet den Reigen mit einem Klavierabend. Der Chorgesangverein bereitet „Die Schöpfung“ von Haydn vor, im 2. Konzert soll die Grosse Messe (h-moll) von Bach zur Aufführung gelangen.

Breslau: Der Bohnsche Gesangverein veranstaltet im kommenden Winter in der Aula Leopoldina der Kgl. Universität vier historische Konzerte. 1. (27. November): Humor in der deutschen Oper (Mitte des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts). — 2. (11. Dezember): Kinderlieder aus alter und neuer Zeit. — 3. (19. Februar): Shakespeare in der Musik. — 4. (5. März): 100. Konzert. Das weltliche deutsche Lied von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. — Die Kammermusik-Vereinigung des Breslauer Konservatoriums veranstaltet in der kommenden Saison vier Kammermusikabende. Die aus den Herren Direktor Willy Pieper, Dr. Felix Rosenthal, Violinvirtuose Otto Silhavy und Solocellist Ludwig Foerstel bestehende Vereinigung wird auch in diesem Jahre, dem sich gestellten Programm entsprechend, in der Hauptsache Novitäten zum Vortrage bringen.

Darmstadt: In den sechs Symphonie-Konzerten der Hofkapelle werden u. a. zur Aufführung gelangen: Bach (Brandenburgisches Konzert No. 2), Beethoven (Symphonieen No. 5 und 8), Bruckner (Symphonie d-moll), Dvořák (Aus der neuen Welt), Liszt (Orpheus), Mendelssohn (Meeresstille und glückliche Fahrt), Mozart (Symphonie g-moll), Reinecke (Overtüre), Strauss (Symphonie f-moll), Volbach (Frühlingsgedicht), Wagner (Parsifal-Vorspiel). Solisten: die Damen Marta Stapelfeldt, Rose Ettinger, die Herren Franz Ondricek, Willy Hutter, Georg Wille, Ludwig Strakosch, Emil Sauer, Ludwig Hess, Gustav Havemann.

Frankfurt a. M.: Das Programm der sechs Abonnementskonzerte ist wie folgt festgesetzt worden: 1. Konzert (5. Oktober). Dirigent: Dr. Rottenberg.



Beethoven: Zweite Symphonie (D-dur); Violinkonzert; Weber: Ouvertüre zu „Euryanthe“; Violinsolo; Goldmark: „In Italien“; Solist: Eugène Ysaye. — 2. Konzert (2. November). Dirigent: Dr. Kunwald. Händel: Concerto grosso No. 7; Weber: Ozeanarie aus „Oberon“; Wagner: Siegfriedidyll; Lieder mit Klavierbegleitung; Weber: „Kampf und Sieg“. Wagner: Kaisermarsch; Solistin: Edyth Walker. — 3. Konzert (14. Dezember). Dirigent: Dr. Rottenberg. Brahms: Dritte Symphonie (F-dur); Dvořák: Violinkonzert; Wagner: Eine Faust-Ouvertüre; Richard Strauss: „Das Tal“; Hans Pfitzner: „Heinzelmännchen“; Gesänge mit Orchester; Berlioz: Ouvertüre zum Carnaval romain. Solisten: Konzertmeister Adolf Rebner und Karl Reich. — 4. Konzert: (11. Januar). Dirigenten: Professor M. Schillings und Dr. Rottenberg. Schillings: Symphonischer Prolog zu „König Ödipus“; Schillings: „Seemorgen“; Wildenbruch: „Hexenlied“ mit begleitender Musik für Orchester; Beethoven: c-moll Symphonie. Solistische Mitwirkung: Ernst v. Possart. — 5. Konzert (8. Februar). Dirigent: Dr. Kunwald. Berlioz: „Fest bei Capulet“; Scharwenka: Klavierkonzert in b-moll; Rosenthal: Variationen über ein eigenes Thema für Klavier; Richard Strauss: „Also sprach Zarathustra“. Solist: Moritz Rosenthal. — 6. Konzert (22. März). Dirigent: Arthur Nikisch. Programm noch unbestimmt.

TAGESCHRONIK

Gesellschaftskonzerte im Palmengarten, Frankfurt a. M. (Saison Oktober 1904 bis März 1905). Diese Konzerte sollen jungen Künstlern und Künstlerinnen Gelegenheit bieten, ihr musikalisches Können einem grossen Publikum zu zeigen und besonders auch mit Orchester zu musizieren. Die Anmeldungen (nur schriftlich) zu diesen Konzerten nimmt Kapellmeister M. Kämpfert, Frankfurt a. M. (Bockenheim) Villa Leonhardsbrunn, entgegen. Sie haben zu enthalten eine Beschreibung des Studienganges und der Programme.

Die Leitung der diesjährigen Konzerte der Wiener Philharmoniker haben Generalmusikdirektor Felix Mottl und Königl. Kapellmeister Dr. Karl Muck übernommen.

Max Fiedler wird diesen Winter Konzerte in Moskau, St. Petersburg und Rom dirigieren.

Kapellmeister Paul Eisler in Wien wurde von Direktor Conried auf drei Jahre an das Metropolitan-Opera-House in New-York engagiert.

Prof. Dr. Arthur Seidl ist eingeladen worden, an Stelle des zum Ordinariat an der Berliner Universität jüngst berufenen Prof. Dr. Hermann Kretschmar die Vorlesungen über Musikgeschichte und Ästhetik am Leipziger „Königl. Konservatorium“ zu übernehmen. Er wird diesem Rufe, unbeschadet seiner dramaturgischen Verpflichtungen am Herzogl. Hoftheater, von Dessau aus nachkommen.

Prof. Dr. Diez ist aus dem Lehrkörper des Königl. Konservatoriums in Stuttgart geschieden. Mit Beginn des Wintersemesters wird an seiner Stelle Prof. Dr. Meyer die Vorträge über Ästhetik, Kunst- und Literaturgeschichte halten.

In Ludwigsburg hat sich ein Ausschuss gebildet, der die Errichtung eines Mörike-Denkmal in der Vaterstadt des Dichters fördern will. Den Männern, die am meisten dazu beigetragen haben, Mörikes Lieder dem Volke näher zu bringen, den Komponisten E. Fr. Kauffmann und Hugo Wolf, soll zugleich mit dem Dichter eine Ehrung zuteil werden: ihre Reliefbilder sollen das Postament des Denkmal schmücken.



In New-York plant man, Giuseppe Verdi ein Denkmal zu setzen. Die Idee geht von der dortigen italienischen Kolonie aus und wird von allen gesellschaftlichen Kreisen eifrig gefördert. Mit dem Entwurf ist der in Palermo lebende Bildhauer Civeletti beauftragt worden, der dem Maestro bei Lebzeiten nahe gestanden und ihn seinerzeit nach dem Leben modelliert hat.

Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, hat ein neues Werk für Chor und Orchester, „Sehnsucht“ von Schiller, vollendet und arbeitet gegenwärtig an einer Symphonie für Orchester.

Hofkapellmeister Arthur Meissner in Schwerin erhielt die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft.

Karl Burrian vom Dresdener Hoftheater ist zum Königlich sächsischen Kammersänger ernannt worden.

Kammersängerin Emilie Welti-Herzog in Berlin hat gelegentlich ihrer Mitwirkung bei den Münchener Mozart-Festspielen vom Prinzregenten von Bayern die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Der Direktor des Königl. Konservatoriums für Musik in Brüssel, François Auguste Gevaert, ist zum auswärtigen Ritter des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

Unter dem Titel „Das Harmonium Zeitschrift für Hausmusik“ erschien am 25. August die erste Nummer einer neuen Monatsschrift unter Redaktion von Walter Lückhoff in Dresden.

Die Herren Duthaler und Vortisch haben am 1. September in Basel, Gerbergasse 24, ein Konzert-Bureau Basel errichtet.

Der Musikschriftsteller Albert Pfeiffer in Bonn, Blücherstrasse 5, ist zurzeit mit der Sammlung der Briefe und Schriften des verstorbenen Tondichters Martin Plüddemann beschäftigt, um deren Herausgabe und Veröffentlichung vorzubereiten; die kritische Biographie soll späterhin folgen. Herr Pfeiffer richtet an alle Interessenten die Aufforderung, seine Arbeit durch Mitteilung von Notizen, Überlassung von Briefen usw. zu unterstützen.

TOTENSCHAU

Am 27. Juli starb der Organist an der Hospitalkirche in Stuttgart, Karl Breuninger, im 68. Lebensjahr.

Am 7. September ist in Baden-Baden der Hofopernsänger a. D. Bernhard Greger im Alter von 70 Jahren aus dem Leben geschieden.

70 Jahre alt ist in Schwerin i. M. der namentlich durch seine zahlreichen Lieder bekannt gewordene Komponist Friedrich von Wickedeg gestorben. Ursprünglich Offizier, später Postbeamter, wandte er sich schliesslich der Musik zu, trat mit Bülow und Liszt in Verbindung und wurde ein eifriger Vorkämpfer für Wagner.

Zu Pawlowsk starb die russische Pianistin Julie Turina-Grünberg. Schülerin von Mozarts Sohn und Adolph Henselt durfte sie sich das Verdienst zuschreiben, zuerst weitere Kreise auf Anton Rubinstein hingewiesen zu haben.

Der frühere Königl. sächsische Hofopernsänger und Opernregisseur in Dresden, Wilhelm Eichberger, ist in Oberloschwitz im Alter von 74 Jahren verschieden.

Der Dirigent und Organist Padre Eugenio da Costa Aranzo Motta in Guimaraes ist, 62 Jahre alt, gestorben.

In Mainz ist der frühere Direktor des dortigen Stadttheaters, Kapellmeister Preumayer, 75 Jahre alt, verstorben.



KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Der Schauspieldirektor“ von Mozart (Neueinstudierung). Der Theaterzettel kündete an: „Operette in einem Akt von L. Schneider, Musik von W. A. Mozart.“ Harmlose Leute konnten ratlos werden. Gab es in Mozarts Tagen schon Operetten? Und wie konnte Mozart sich zur Komposition gerade dieses Operetten-Libretto's verstehen, deren höchst dubioser Held er selbst ist? Die Handlung erzählt unter anderem die Vorgeschichte der „Zauberflöte“. Einer weitverbreiteten Annahme zufolge ist aber die „Zauberflöte“ Mozarts letzte Oper. Sollten sich alle Musikgelehrten gründlich blamiert haben, da sie den „Schauspieldirektor“ früher ansetzen? Es war nicht schön von der Generalintendanz, durch ihre kecke Behauptung einen solchen Wirrwarr der Meinungen zu erregen. Aber da sie's wagen konnte, muss schon berichtet werden, was der „Schauspieldirektor“ früher war und später wurde. Also: am 7. Februar 1786 gab der österreichische Kaiser in der Orangerie des Schönbrunner Schlosses dem Generalgouverneur der Niederlande ein Fest. Zur würdigen Dekoration eines solchen Festes gehörte auch gute Musik. Zwei Aufträge waren ergangen. Den einen hatte Salieri auszuführen, den anderen Mozart. Die Harmlosigkeit von Text, die Mozart als Unterlage diente, betitelte sich „Der Schauspieldirektor“. Selbiger Direktor steht vor der Aufgabe in aller Eile ein Ensemble zusammenzubringen. Schauspieler und Sänger melden sich und legen Proben ihrer Kunst ab. Zwischen zwei Sängerinnen kommt es zum Streit. Die eine, Mad. Herz benannt, ist mehr für Adagio, die andere, Mad. Silberklang, für Presto. Ein Tenor sucht die streitenden Parteien zu versöhnen, und man kann sich denken, wie Mozart dieses Terzett bis ins einzelne charakterisierte. Dieses Prachtstück mag es wohl verursacht haben, dass man immer und immer wieder den verzweifelten Versuch machte, durch „Bearbeitungen“ die kleine Gelegenheitsarbeit für die Bühne zu retten. Ein halbes Dutzend etwa solcher Bearbeitungen sind bekannt. Das grösste Glück beim Publikum hatte die in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstandene von Schneider. Den Theaterdirektor gibt in dieser Umarbeitung Schikaneder ab, der Librettist der „Zauberflöte“. Der prüfende Kapellmeister ist Mozart selbst, und die rivalisierenden Sängerinnen sind seine Schwägerin und die Braut seines Konzertmeisters. Die Mozartsche Musik zum „Schauspieldirektor“ reichte für den neuen Text nicht aus, und diesem Übelstand half Taubert ab, indem er ein paar Mozartsche Lieder ad hoc instrumentierte und das bekannte Bandl-Terzett einschob. Ein Potpourri also zu einem Vorstadt-Einakter: das ist die „Operette in einem Akt von L. Schneider, Musik von W. A. Mozart.“ Ein Heldenstück war es wirklich nicht von der neuen Direktion, als sie dieses Einakterchen auf neu aufarbeitete, um bei Unterhaltungsabenden (am Premièrentag folgte auf Mozart das Coppelia-Ballet von Delibes) das nötige Füllmaterial zu haben. Soll der „Schauspieldirektor“ in seiner ursprünglichen Fassung gegeben werden — gut. Wird der Versuch mit einer Neubearbeitung gemacht — auch gut. Aber den Trottel von Musikanten, der bei Herrn Schneider Wolfgang Amadeus Mozart heisst, den möchten wir uns doch ein für allemal verbitten. — Herr von Strauss leitete die Aufführung. Rite würde der Akademiker sagen; nicht viel Temperament, aber durchaus gewissenhaft. Der Schauspieldirektor war bei Herrn Nebe, dem einzigen, dem man den Wiener

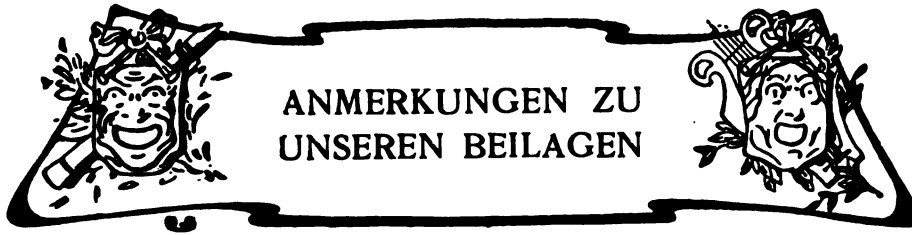


glauben konnte, vortrefflich aufgehoben. Fräulein Dietrich und Frau Herzog rivalisierten als Sängerinnen und Herr Philipp machte den „Mozart“ vollends zum Tenor.

Willy Pastor.

MÜNCHEN: Die Mozart-Festspiele. „Das schönste, kostbarste und originellste Besitztum der Münchener Oper“, wie Alfred von Mensi die Münchener Mozartaufführungen treffend nennt, scheint noch immer nicht die Beachtung gefunden zu haben, die es verdient. Die Festspiele dieses Jahres, die in der ersten Hälfte des August stattfanden, waren wohl wieder von einem internationalen Publikum, aber verhältnismässig recht schwach besucht. Man weiss offenbar nicht, dass man Mozart eigentlich nicht kennt, wenn man sich diese Darstellungen entgehen lässt, die schon durch das ganze, der Mozartschen Kunst so verwandte Milieu des „kleinen Hauses“ einen unvergleichlichen Zauber erhalten, durch eine verständige Rückkehr zum Original aber und zahlreiche regietechnische Neuerungen den Geist dieser Kunst erschliessen, wie nie und nirgends. Es können nun allerdings namentlich bei der grossen Kompliziertheit eines Apparats, wie ihn die Oper erheischt, nicht alle Aufführungen auf der gleichen Höhe stehen. Das war auch heuer der Fall. Aber der künstlerische Gesamterfolg, das soll gleich gesagt sein, übertraf den vorjährigen um ein Bedeutendes. Zur Aufführung kamen „Figaros Hochzeit“, „Entführung aus dem Serail“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ und „Zauberflöte“ in zwei Zyklen. Bis auf das letzte Werk, das im Hoftheater und mit weniger Glück gegeben wurde, bot jede Wiedergabe einen ganz eigenen Reiz, in der Besetzung oft sogar mehr Abwechslung, als nötig und vorteilhaft war. Im ersten „Figaro“ sang ein New-Yorker Gast, Frau Johanna Gadski, in der zweiten Frau Fränkel-Claus aus Hamburg die Gräfin. Frau Gadski ist eine sehr vornehme, aber kühle Darstellerin, begabt mit einem biegsamen und wohlgebildeten Organ, das einer schönen Kantilene fähig ist, während Frau Fränkel-Claus teilweise verbrauchte Mittel, dagegen weit mehr Temperament hat. In der Rolle des Pagen alternierten die Damen Minnie Nast aus Dresden und Ella Tordek, letztere mit grösserer Frische und Grazie. Der Figaro des Herrn Zador aus Prag ist etwas süsslich. Das übrige Ensemble wurde von Münchener Künstlern, besonders Feinhals als Grafen und Hermine Bosetti als Susanne ganz vortrefflich gestellt. Die „Entführung“ brachte uns den berühmten Berliner Gast Emilie Herzog, deren Vortrags- und Atemkunst man stets aufs neue bestaunen muss. Vom einheimischen Personal sind Dr. Walters gesanglich ungemein schöner Belmonte und der prächtige Osmin des Herrn Sieglitz zu nennen. Musikalisch war die Aufführung des zweiten Zyklus wesentlich sauberer und gegen die klanglich recht pastose erste Aufführung feiner abgetönt. Die erste der beiden „Don Giovanni“-Aufführungen litt etwas unter der ungleichen Besetzung; Fr. Nast als Zerline ist zu zart, Herr Jörn aus Berlin, ein recht spröder und unauffälliger Oktavio, von den einheimischen Darstellern Geis als Leporello stilistisch abgerundet, aber gesanglich nicht ernst zu nehmen, Fr. Huhns Donna Elvira nicht sehr glaubhaft, nur Feinhals in der Titelrolle ganz an seinem Platz. Ungemein genussreich war dagegen die erste „Cosi fan tutte“-Aufführung mit Emilie Herzog als Fiordiligi, Hermann Gura-Schwerin als Guglielmo, Walter als Ferrando und Bauberger als Alfonso. Sie war vielleicht die stilvollste, jedenfalls aber die einheitlichste und launigste der Veranstaltungen. So dürfen wir den künstlerischen Verlauf der Mozartfeste also einen sehr schönen heissen, einen Erfolg, der den Ruhm unserer Hofbühne nur befestigen kann. Solche Darbietungen sind Höhepunkte unseres Musiklebens und eine Gewähr, dass man die Meisterwerke der Vergangenheit in ihrer unverfälschten Gestalt überliefern wird, solange es eine Kunst gibt.

Dr. Theodor Kroyer.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Reihe unserer Beilagen eröffnet die Wiedergabe eines Weiheblattes von dem bekannten Maler Franz Stassen, das in stimmungsvoller Weise die herrliche Es-dur Symphonie des Meisters symbolisiert.

Es folgt ein zweifellos seltenes Porträt Mozarts. Der Stich von E. Thelott, die Vorlage unseres Bildes, befindet sich in der jetzt dem preussischen Staate gehörigen „Mendelssohn-Sammlung“ in Berlin. Näheres über das Bild zu erfahren, war uns trotz vieler Bemühungen leider nicht möglich; sollten wir später einmal dazu in der Lage sein, so werden wir nicht verfehlen, unsere Leser davon zu unterrichten.

Als Probe von Mozarts Notenschrift veröffentlichen wir eine Seite aus der Originalpartitur der „Hochzeit des Figaro“ im Faksimile: den Anfang der Arie Cherubins „Neue Freuden, neue Schmerzen“. Es gereicht uns zu besonderer Freude, unseren Lesern ein so kostbares und seltenes Stück überreichen zu können.

Auf dem nächsten Blatt sehen wir drei Jugendbilder Wolfgangs. Das des fünfjährigen Knaben, nach dem im Besitz des Konsuls F. Bamberg in Messina befindlichen Original, einer nach dem Leben angefertigten Bleistiftzeichnung ovalen Formats, zeigt uns den jungen Künstler am Klavier. Gleichfalls am Klavier stehend, im Gala-klеide, ist das sechsjährige Wunderkind auf dem nächsten Bild dargestellt. Die Vorlage, ein Ölgemälde, stammt aus der Zeit, als Wolfgang und seine Schwester am Hofe der Kaiserin Maria Theresia im September 1762 in Wien konzertierten und von der Monarchin mit Hofkleidern beschenkt wurden. Vater Mozart schreibt darüber an seinen Freund und Hausherrn, den Kaufmann Joh. Lorenz Hagenauer in Salzburg am 19. Oktober: „... wollen Sie wissen, wie des Wofers Kleid aussieht? Es ist vom feinsten Tuche, lilafarben; die Weste von Moir, nämlicher Farbe; Rock und Camisol mit doppelten und breiten Gold-Borten. Es war für den Erzherzog Maximilian gemacht ...“ Das Porträt, das den Knaben im Alter von 14 Jahren darstellt, ist ein Stahlstich von L. Sichling nach dem in Verona im Januar 1770 für den Generaleinnehmer Pietro Lugiat, einen musikliebenden Dilettanten, gemalten Bilde, dessen Autor nicht bekannt ist. Das Porträt gehört zu den anmutigsten und lebensvollsten, die wir von Mozart besitzen.

Das auf der folgenden Beilage reproduzierte Titelblatt der drei Mozartschen Sonaten op. 6 (Köchel No. 330, 331, 332) stellt einen der ältesten Stiche aus der Schottschen Offizin dar, die später unter der Firma B. Schotts Söhne sich zu dem weltbekanntesten Verlagsbause entwickelte. Die aus dem Besitz von Dr. Edgar Istel in München stammende Vorlage zeigt noch handschriftliche Eintragungen der Opuszahl und des Preises; die Verlagsnummer (No. 36) wurde zufällig auszufüllen vergessen. Ein weiteres Exemplar, das die Münchener Bibliothek besitzt, gehört schon einer späteren Auflage an, da hier die betreffenden Zahlen mitgestochen sind. Bemerkenswert ist, dass Köchel diese Ausgabe nicht kennt. Näheres darüber liess sich nach freundlicher Mitteilung des Herrn Geheimrat Dr. Strecker auch im Archiv der Firma Schott, die selbst kein Exemplar mehr davon besitzt, nicht ausfindig machen. Der älteste Druck erschien jedenfalls bei Artaria-Wien, da Wolfgang am 9. Juni 1784 an seinen Vater berichtet, dass er die drei Sonaten „dem Artaria zum Stechen“ gegeben habe. (Vgl. die von Köchel in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 20. Juli 1864 No. 29 gegebenen Nachträge). Ob die Schottsche Ausgabe ein berechtigter oder unberechtigter Nachdruck ist, lässt sich nicht ent-



scheiden. Artaria hatte jedenfalls Beziehungen in Mainz, da er Mozarts op. 21 „À Vienne et à Mayence“ als Verlagsort signierte. Schott edierte auch noch die Sonaten op. 7 (ebenfalls nicht bei Köchel verzeichnete Ausgabe), diese jedoch in sehr schlichtem Gewande.

Es folgen die Porträts von Mozarts Frau und Schwester. Unser Bild von Constanze Mozart geb. von Weber (1763—1842) ist einem Gemälde ihres Schwagers Josef Lange nachgebildet; sie stand damals im 27. Lebensjahr. Der Meister hat in einem Brief an seinen Vater (15. Dezember 1781) das Äussere seiner Braut (die Hochzeit fand am 4. August 1782 statt) folgendermassen geschildert: „Constanze ist nicht hässlich, aber auch nichts weniger als schön. Ihre ganze Schönheit besteht in zwei kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachstum.“ Sie heiratete später bekanntlich den dänischen Etatsrat G. N. von Nissen, den ersten Biographen Mozarts. Das Porträt von Marie Anna, Mozarts Schwester, im Salzburger Dialekt „Nannerl“ genannt (1751—1829), der Begleiterin ihres Vaters und Bruders auf den ersten vier Kunstreisen, ist die Nachbildung eines Ölgemäldes, wahrscheinlich aus der Graf Lactanz Firmianischen Gemäldegalerie im Schlosse Leopoldskron.

Das Porträt des Meisters auf dem nächsten Blatt ist eine Wiedergabe des Stiches von L. Sichling nach dem berühmten Gemälde von Joh. Fr. Aug. Tischbein, von Zeitgenossen als äusserst sprechend und lebenswahr bezeichnet.

Den prächtigen, für Mozarts scharf kritischen Blick so charakteristischen Brief, den wir als nächste Beilage im Faksimile wiedergeben, schrieb Wolfgang von Wien aus am 7. Juni 1783 an seinen Vater.

Das Porträt des Vaters, Johann Georg Leopold Mozart (1719—1787), des ausgezeichneten Erziehers seines Sohnes und trefflichen Musikers, das wir auf dem folgenden Blatt erblicken, ist der holländischen Ausgabe (1766) seiner berühmten Violinschule vorangestellt. Der Stich rührt von Joh. Enschede her.

Es folgt die Abbildung des Entwurfs zum Mozart-Denkmal in Dresden, einer Schöpfung des Charlottenburger Bildhauers Hermann Hosaeus (vgl. „Die Musik“ III, Heft 9 S. 210).

Den Schluss unserer Beilagen bildet ein Porträt des Meisters, nach einem unvollendeten Ölgemälde seines Schwagers, des Hofschauspielers Josef Lange, aus dem letzten Lebensjahre (1791) stammend. Nur der Kopf ist ganz ausgeführt, Kleidung und Klavier sind bloss mit Bleistift skizziert.

Die Musikbeilage bildet eine anschauliche Illustration zum Artikel Max Friedlaenders über „Leopold Mozarts Klaviersonaten.“



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 beilegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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



IV. 1

Weiheblatt
WEIHEBLATT AUF MOZART
(Es-dur Symphonie) von Franz Stassen

॥०॥



IV. 1

Mozart

U O F M

MOZART
nach E. Thelott

1111

Allegro + G

scena V.

Aria

Di Cherubino

Allegro + G

Handwritten musical score for the aria "Di Cherubino" from Mozart's "Die Hochzeit des Figaro". The score is written on ten staves, with the vocal line at the top and instrumental accompaniment below. The vocal line includes the lyrics: "Confidiam, confidiam, non si più con la corni facer ordi, facerò son di gliaic, e spiora camp di colre, ogni". The instrumental parts include strings (Violini, Violon), woodwinds (2 Clarineti, 2 Corni in F), and keyboard (Clavicembalo, Cembalo). The score is marked with dynamics such as *mf*, *mp*, and *f*. The tempo is indicated as *Allegro + G*.



EINE SEITE DER ORIGINALPARTITUR VON MOZARTS „DIE HOCHZEIT DES FIGARO“



MOZART ALS 5JÄHRIGER KNABE



MOZART ALS 6JÄHRIGER KNABE



MOZART IM ALTER VON 14 JAHREN



1400

III
Sonates
 pour le
Clavecin ou Piano-Forte
 Composées par
W: A: MOZART.
se vend chez le Sr. Schott Graveur de la Cour à Mayence.
 N^o 21. prix 2 Rth 20.

TITELBLATT EINER UNBEKANNTEN AUSGABE DER DREI MOZART'SCHEN SONATEN op. 6



IV. 1



CONSTANZE MOZART



MARIE ANNA MOZART



IV. 1

100



IV. 1

11071

MOZART
nach dem Gemälde von Tischbein

Digitized by Google

Ah va cher Père!

Vienne le 7 Juin 1783

Gotte lob und dank ist dir wieder ganz gegenwärtig! - Mir ist es wie wenn
traulichst umm' Erbter zum ähnlichen zurückgelassen, oder doch der
Frügl' der ist! - Ich sehe die Zeit meines Lebens, die so lieblich an-
- gelte. Ich vermunt: das man sich so ein ist auch im Müß' nach dem Müß',
sondern macht's Leben, und das was in Einem beleuchtet. - Mir
sich aber denken, das du - zu den für sich gutgemachten y'lich-
- dingt, welcher eine ofne Kommunikation angeordnet ist. - Sie sollte
man's schon so genau selbst prüfen, allzu in dem demüthigen
Wunschens d'ich mich ist es so sehr zu sein selbst, von der man
- wenig Komod - zu müßig - gelegen ist. Ich vermunt, das mich die
das habende feste sie sehr dem ist die ist nicht abgeben sollen -
allein ich glaube nicht, das du den 15^{ten} als 16^{ten} stand. D'ich
werden wird. - Sie bringt es ist so sehr so lieblich, besonders im
das Bilden so glücklich zu sein sie und mich lieb schon so mich
mit in dem Besten zu sein man. - Ich vermunt, glaube nicht, das die
den Hoff so gegnet Comod werden könnte, so sehr das ist immer
nicht die eine nicht gut, die Hand zu sein zu stellen, und so
mein lieblich die Bitte nicht im Besten zu erhalten zu sein! -
Ich vermunt aber nicht, das du dich ist, so sehr es ist. -
Ich vermunt, sie im besten Besten ist. Sie ist mich nicht, ich
werden ist sehr ist, sich die habende den vor dem Besten sind man
die des für ist, die die man der dem in dem Besten ist,
ist mich gegen magalini oder für mich sein! - Ich vermunt, das
Leopold oder Leopold. - Ich vermunt, die man mich ist mich
den Clementissen Tonaten in dem Besten sein; - das die
Kompositionen nicht sind, wie das die sie ist, was ist,



Alte angiften; — Merkwürdige oder auffallende Gesagen sind keine
desem indymonum die 6^e und 8^{en} — und nicht die für die ite if
manne vforthe ist nicht yongre teil abzugeben; demit, da sie
dadurch ihre wifze, statte fund nicht handelt, und die fund ihre
wertliche laifze hat, yalungigkeit, und fluyfende yoffwindigkeit
dadurch nicht verliert. — den was hat man im fund verbon?
sie soll die 6^e und 8^e in die yongre yoffwindigkeit meffen, /; erfste
den Muffe wird yurgen bringun, Alte Clements nicht; so wird
in ein unyoffliche Gelewart froberbringen, oder soylt wiche in
des stalt nicht! — Clement ist im Ciardlano von alle
Ablyge. — so yffnet sich eine Sonate Presto und woff
Prestissimo und alle breve. — und yffnet sie Allegro im
 $\frac{4}{4}$ Tact; — ist und ad, den ist sie yoff. — was so
nicht gut meffte sind sie 3^e Capagen; — so hat die in jeder
Tag und meffte dreibe yoffweiff; — meffte die für sie, so wie
nicht — yea nicht — nicht den yongre storte, noch yoffmed,
— teil weniger Langfiedung. —
den den Jo. v. Amen; — fl. v. fiffte hat nie yoffweiff oder die
Gelewart Amen und yung Mieroff yabunden seye. — des
was nie yung Mieroff, den so yffnet die yung Mieroff sein
die yoffen. — und ist sie mit Mieroff; das Studium Mieroff
nicht meffte davon seye. Worant fl. v. fiffte nicht wenig leffe.
im den Basilis amen ist nie oder so sind; — und in der
stalt den den fette ist ad meffte den Mieroff; — yea wird
ist yungre fette ad seye yoffweiff worden. — den —
kriest nicht so wie sie in sie den von ist meffte Mieroff
den? — ist yoff yoff sie und meffte meff. — Folter sie nicht

ein Gedichtes Lied von seiner vorzüglichen belotenen Pöner, so fahre
 sie die güten und pficken sie ad mir, damit ich was zu lesen habe.
 ich will die Musiken darmit weifen. — Das Kind? — ich kann
 einen Marsch für mich der soll sie unterfuchen. —
 wegen ihres Varsos ariffen sie noch nicht? — ich bitte sie das zu
 sein nicht; — dinstail in der Burg wenn könnte wie P. 1/2 in der
 Arbeit, von der ich unterfuchen einen flur haben. —
 Wenn haben sie auch was; meine fahre und ich liegen ich
 100mal die fründe und immerman unterfuchen leicht zu fuchen von
 fassen und die Gung der

P. S: ich hoffe sie werden wohl
 im verierten Dingfest der ich
aria non so d'ade vice aufhalten haben? — gefogung der binden

V. et C. Mozersieda



A Monsieur
Monsieur Leopold de Mozart
maître de la Chapelle de S. A. R.
à
Salzbourg



IV. 1

LEOPOLD MOZART



Digitized by Google



MOZART-BRUNNEN FÜR DRESDEN
o o VON HERMANN HOSAEUS o o

11, 000 199



IV. 1

32



IV. 1

MOZART
nach dem Gemälde von Josef Lange

U. 0. 1. 1.

340

AUS LEOPOLD MOZARTS KLAVIERSONATEN

Mitgeteilt von

MAX FRIEDLAENDER

IV



1

Sonate in C dur.

Allegro.

The first system of the sonata consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

The second system continues the piece. The treble staff features a series of eighth-note chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. The system ends with a forte (*f*) dynamic marking.

The third system shows a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present in the middle of the system, leading to a forte (*f*) dynamic. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

The fourth system continues with a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the system. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

The fifth system features a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present in the middle of the system, leading to a forte (*f*) dynamic. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

The sixth system shows a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present in the middle of the system, leading to a forte (*f*) dynamic. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

First system of musical notation. The right hand features a complex, fast-moving melodic line with frequent trills (tr) and dynamic markings of *p* and *f*. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with trills and dynamic markings of *p* and *f*. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The right hand has a *cresc.* marking and dynamic markings of *f* and *p*. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation. The right hand features a trill and dynamic markings of *f* and *p*. The left hand accompaniment continues.

Fifth system of musical notation. The right hand includes triplets (3) and trills (tr) with dynamic markings of *f*, *p*, and *cresc.*. The left hand accompaniment continues.

Sixth system of musical notation. The right hand features multiple trills (tr) and dynamic markings of *p*, *cresc.*, and *f*. The left hand accompaniment continues.

Seventh system of musical notation. The right hand has a trill (tr) and dynamic markings of *f* and *p*. The left hand accompaniment continues.

Andante.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Andante." The key signature has one flat (B-flat). The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment throughout. The right hand features a melodic line with various ornaments (trills and mordents) and triplets. The piece concludes with a dynamic marking of *p* (piano) in the final measure.

Aus dem Minuetto I^o

The first system of music for 'Aus dem Minuetto I' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a series of eighth-note patterns with trills and grace notes. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythm of eighth notes.

The third system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with trills and grace notes. The lower staff provides a final accompaniment with chords and single notes.

Sonate in F dur.

Molto Allegro.

The first system of 'Sonate in F dur' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a series of eighth-note patterns with trills and grace notes. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythm of eighth notes.

The third system continues the piece. The upper staff features a series of eighth-note patterns with trills and grace notes. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythm of eighth notes.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with trills and grace notes. The lower staff provides a final accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a complex melodic line in the treble with many slurs and a more rhythmic bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes trills (tr) and triplets (3) in both staves.

Third system of musical notation, featuring a dense texture with many triplets (3) and trills (tr) in the treble staff.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the complex melodic and rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, characterized by a very active treble staff with many slurs and a steady bass line.

Sixth system of musical notation, featuring a series of triplets (3) in the treble staff and a more active bass line.

Presto.

Seventh system of musical notation, marked 'Presto'. It features a 2/4 time signature and a series of triplets (3) in both staves, indicating a faster tempo.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation, including slurs and accents.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns and articulation marks.

Fourth system of musical notation, featuring triplets and slurs, indicating a more intricate rhythmic structure.

Andante grazioso.

Fifth system of musical notation, marked *Andante grazioso*. The music is characterized by a slower tempo and a graceful, flowing quality.

Sixth system of musical notation, continuing the *Andante grazioso* section with similar notation and articulation.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and a key signature change.

Presto.

The Presto section consists of five systems of piano accompaniment. Each system features a treble and bass clef staff. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in threes (trios) and marked with a '3' above the notes. Trills (tr) are used as ornaments in several measures. The tempo is indicated as 'Presto'.

Andante grazioso.

The Andante grazioso section consists of three systems of piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante grazioso'. The music is slower and more lyrical, featuring eighth-note and quarter-note passages. Trills (tr) are used as ornaments. The piano accompaniment is more rhythmic and steady, often using chords and simple eighth-note patterns.

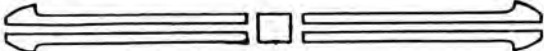


DIE MUSIK



Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von anderen Völkern garnicht verstanden wird . . .

Friedrich Nietzsche




IV. JAHR 1904/1905 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



LINDLOFF

INHALT

Otto Julius Bierbaum
Über das musikalische Bühnenspiel.

Eugen Thari
Pianisten-Programme.

Bernard Scharlitt
Das musikalische Element in Friedrich Nietzsche.

Dr. Alfred Chr. Kalischer
Beethovens Beziehungen zu Mozart (Schluss).

Register zum 12. Band der MUSIK.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire,
Konzerte, Tageschronik, Totenschau).

Kritik (Oper und Konzert).

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Kunstbeilagen.

Musikbeilage.

Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Is ist ein Irrtum, zu glauben, dass der liebe Gott (um uns kurz auszudrücken), als er die Welt schuf, ein bürgerliches Schauspiel beabsichtigte. Er ist dazu, wie jeder weiss, der sich nur ein bisschen mit seinen gesammelten Werken beschäftigt hat, viel zu wenig Realist und viel zu sehr (um uns kurz auszudrücken) Poet. Darum heisst auch *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος* auf deutsch: Im Anfang war der Rhythmus.

Die Menschen, als welche sich von den übrigen Kreaturen unter anderem dadurch unterscheiden, dass sie an der Welt und am Leben teil nehmen, noch nicht genug haben, sondern sich beides, Leben und Welt, gerne noch einmal vorstellen: vor sich hinstellen als Kunstwerk, können, wenn sie diesem Triebe folgen, ob sie nun wollen oder nicht, im Grunde nichts anderes tun, als das grosse Vorbild und einzige Originalgenie aller Erd-, Mond- und Sonnensysteme zu plagiiieren. Daher war auch bei Schaffung der Schaubühne überall im Anfange der Rhythmus. Erst in der Form des stummen Tanzes, dann als Tanz mit begleitendem Gesang, dann als Gesang allein, dann als Vers, d. h. als tanzendes und sich selbst zum Tanze singend begleitendes Wort, — und erst sehr spät, in schon wesentlich gottlosen Zeiten, als man sich dem grossen Original nicht mehr nahe genug fühlte, um ihm nachzuhandeln, sondern sich begnügen musste, sich selber nachzuäffen, — da erst wagte sich die Prosa auf die Bühne, das anarchische Wortegeholper ohne rhythmische Seele und Gesang, das nicht mehr ein Nachklang göttlicher Urmelodie war, sondern bloss ein Echo aus dem entgötterten Leben sein wollte.

Wie herrlich weit wir Heutigen es darin gebracht haben, weiss mit Genugtuung ein jeder, der moderne Theaterberichte mit Frucht gelesen hat. Wir dürfen heute mit der ganzen Wollust raffinierter Nuancenauskosten alle Schauer des Entzückens geniessen, die sich aus der tadellosen Wiedergabe des schlesischen Dialektes ergeben, wie er in der anmutigen Häuslichkeit eines schlecht verheirateten Fuhrmanns gesprochen

¹⁾ Dieser Aufsatz bildet eine Vorrede zu dem Fabelspiel „Die vernarrte Prinzess“, die demnächst bei Albert Langen in München erscheint.

wird, oder wir dürfen, mit nicht geringerer Wonne, kontrollieren, welche interessanten Veränderungen dieser selbe angenehme Dialekt im Munde einer zwar in Schlesien geborenen, aber in einen Berliner Vorort verschlagenen Waschfrau erfährt. Auch werden wir genau auf dem laufenden erhalten, in welchen Tropen und Metaphern oder bildlosen Deutlichkeiten sich die verschiedenen Unglücksmenschen unterhalten, die ein widriges Schicksal in einem russischen Nachtasyl auf einen Haufen zusammengekehrt hat. — Dies alles ist lehrreich und bildend, gibt Gelegenheit und Richtung zu selbständigem Nachdenken und erzeugt jenes kitzelnde Wohlgefühl der Erkenntnis: ach ja, so ist das Leben; Gott sei Dank, dass wir nur durch das Medium eines nicht weiter lästig intensiven Mitleids damit verbunden sind. Und dann auch: wie exakt das gearbeitet ist; wie mit dem Phonographen; ein Dokument! Ein Dokument! Das ist doch wohl eine Sache zum Respektkriegen. Und wir sind es, denen das Dokument zur Begutachtung vorgelegt wird, ob es stimmt oder nicht, wir, die wir allerdings auch das Zeug zu Sachverständigen auf diesem Gebiete haben, denn schon beim Frühstückstische erbauen wir uns täglich am Polizeiberichte und an den Gerichtsverhandlungen, in denen uns genau dieselben Menschen und Zustände als unleugbare Realitäten bewiesen werden, die uns im Rahmen der Kunst die Bühne zeigt. So haben wir die Möglichkeit, kritisch zu vergleichen, und brauchen nichts auf Treu und Glauben hinzunehmen. Diese Kunst, die sehr nach unserem Sinne ist, will uns nicht irgendwohin entrücken, wo wir nicht mit unserem Verstande zu Hause sind; vielmehr: sie appelliert an unseren Verstand. Und dass sie dabei gleichzeitig unsere Nerven bequem, wenn auch manchmal etwas drastisch, divertiert, beweist, wie eminent modern durchtrieben sie ist. Denn das ist unser Behagen und unser Pläsier: eine Nervenfrottage, während der der Verstand als oberste Kontrollstation fungiert.

Man erinnert sich wohl noch, dass Publikum und Kritik nicht gleich so dachten, als diese Art von dramatischer Dichtkunst sich auf die Bühne wagte. Sie wurde keineswegs mit Frohlocken empfangen. Im Gegenteil, man hatte nicht genug Worte der Verachtung und des Abscheus für sie. Dass sie sich trotzdem durchgesetzt hat, beweist, dass ihre Vertreter sehr starke Künstler sind, und dass sie einer tatsächlichen und ebenso starken Neigung unserer Zeit entgegenkommt und ihr auf eine vollendete Weise dient.

Auffällig daran ist nichts: weder der anfängliche Widerspruch, noch der spätere und eine ganze Weile andauernde Beifall, noch auch der Umstand, dass die Art Technik, um die es sich hier handelt, es in verhältnismässig kurzer Zeit zu einer Art Vollendung gebracht hat. Auffällig möchte nur sein, dass sich die Bewegung nicht von Anfang an so gegabelt hat, wie es einem



anderen Zweige des künstlerischen Schrifttums der Deutschen, der Lyrik, beschieden gewesen ist, die in ihrem Hauptvertreter Liliencron nicht geringere Ansätze zum Realistischen zeigte, aber doch gleichzeitig ins Phantastische, Farbige, in alle Tiefen und Weiten der Imagination und der reinen Gefühlswelt trieb und dort ihre schönsten und reichsten Blüten entfaltete. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass einmal das Bedürfnis der modernen Bühne nach Prosa, das so alt ist, wie sie selbst, alles Realistische fast ausschliesslich begünstigte, nachdem sich das Publikum schliesslich doch mit der konsequenten Manier seiner Erfüllung abgefunden hatte, und dann darin, dass für das andere, ältere und trotz allem unausfüllbare Bedürfnis der Bühne nach reiner Poesie in grossartigster Weise durch das musikalische Drama gesorgt war, das im Werke Richard Wagners eine schier unerschöpflich scheinende Fülle des Schönen und Bedeutenden und dabei typisch Modernen besitzt.

Inzwischen macht es sich aber doch bemerkbar, dass auch das redende Drama aus dem Zwange der Prosa hinauswill, während auf der anderen Seite Anzeichen dafür vorhanden sind, dass das musikalische Drama, das in der ihm vom Genie des grossen Wagner gegebenen Freiheit von allem eigentlich Formellen keiner weiteren wesentlichen Ausbildung mehr fähig zu sein scheint, zu einem neuen, mehr gebundenen Stile hinstrebt, freilich, und natürlich, unter Ausnützung all der reichen Mittel, die ihm der Genius von Bayreuth beschert hat, aber doch in der Erkenntnis, dass, da Wagner nicht zu überwagnern ist, eine Form gefunden werden sollte, die, wie es in den früheren grossen Zeiten der musikalischen Bühne der Fall war, nicht bloss auf das Genie eines einzelnen, einzig Einen, zugeschnitten, sondern für die Gesamtheit aller musikalischen Talente der Zeit im allgemeinen passlich wäre.

Im Grunde gehen beide Bewegungen, die im musikalischen Drama ebenso wie die im redenden, auf ein und dasselbe Begehren unserer Zeit zurück, auf das Begehren nach beruhigender Form.

Schliesslich ist auch Wagner, soweit es ein Musiker sein kann (und er kann es freilich nur in einem uneigentlichen Sinne sein, immer nur quasi), Naturalist. Als solcher hat er die zur flachen Konvention gewordene alte Form der Oper zerbrochen, in der ein ungebärdig modernes Genie, wie er es war, sich nicht mehr frei bewegen konnte mit all den musikalisch neuen Elementarkräften einer Seele, in der Erfahrungen, Erkenntnisse, Überwindungen und Sehnsüchte um Ausdruck rangen, die bisher zum mindesten nicht auf der musikalischen Bühne danach begehrt hatten. Was sein Werk als Manifest des Widerspruchs gegen eine alte, gedankenlos weitergeschleppte, aber nicht weiterentwickelte und durch neuen Inhalt verlebendigte Form von den Arbeiten der naturalistischen Dramatiker unter-



scheidet, ist sein poetischer Inhalt, sein grosser Zug und der Umstand, dass es genialer Herkunft ist. Darum hat es sich schwerer durchgesetzt, bewährt nun aber auch unendlich viel mehr Kraft, sich dauernd zu behaupten, ja als Gesetz und Vorbild für alles weitere Schaffen zu gelten. In ihm hat der Naturalismus als formbrechendes Prinzip Grosses geschaffen, während die naturalistische Dramatik nur einmal: in den „Webern“, mehr zu leisten vermocht hat, als Tüchtiges. Dieser Wagnersche Naturalismus — das Wort natürlich immer vornehmlich als Antiformalismus und auch so *cum grano salis* zu verstehen — ist einer wesentlichen Weiterentwicklung im ganzen kaum fähig, weil er durchaus der Ausdruck einer einzelnen genialen Persönlichkeit ist, die zudem von einem so ausserordentlichen Reichtum an seelischen Interessen war, dass sie auf ihrem Gebiete, im ganzen Umkreise des Erhabenen und ins Erhabene Strebenden, keine Quelle ungeschöpft liess. Die Welt selber ist darum nicht kleiner geworden für den Tondichter, aber in der Welt Wagners ist nur mehr für Ährenleser Raum. Das redende Drama des Naturalismus dagegen könnte an sich wohl weitergeführt werden, denn es sind nur seine technischen Möglichkeiten erschöpft worden; wenn es, wie man wohl annehmen darf, trotzdem bereits den Herbst seines Lebens überschritten hat, so liegt das daran, dass die neuen schöpferischen Begabungen auf dem Gebiete der Dramatik das Streben unserer Zeit nach einer neuen wirklichen Form mit poetischem Inhalt auf das lebhafteste in sich selber empfinden.

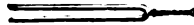
Im Werke Wagners sehen wir das Seltene vor uns, dass das Schaffen eines ganz Grossen nur im einzelnen stilfördernd wirkt, aber nicht die Eigenschaft besitzt, als Ganzes aus sich heraus stilgründend zu wirken — weil es, in einer stillosen Zeit entstanden, zwar höchsten Persönlichkeitsstil hat, aber gar nicht auf allgemeine Stilschöpfung ausgeht. Es erhebt sich in einer Ebene majestätisch wie ein erraticer Block von ungeheuren Dimensionen. — Das prosanaturalistische Drama, gleichfalls in stilloser Zeit und gleichfalls aus einem Überdruß an leer gewordenen alten Formen entstanden, ist ein glatterer Übergang, weil in ihm auch nicht die leisesten Ansätze eines Persönlichkeitsstils zu merken sind (denn Ibsen gehört hier nicht her, und Björnsons „Über unsere Kraft“ ist bereits der erste grosse Markstein des Neuen); es wird im immer gleich grossbleibenden Bereiche des Bedarfes nach bürgerlichen Schauspielen, in denen Fragen des Gegenwartslebens dialogisiert abgewandelt werden, in einer modifizierten, nämlich künstlerisch wertloseren Manier, noch eine lange Lebensdauer haben, aber als Faktor in der literarischen Kunstentwicklung wird es vom Drama der reinen Form und des poetischen Inhalts abgelöst werden. Der Gedanke der Kunst als eines Spieles, der Gedanke der Kunst als der Trösterin durch die Ruhe der Form ist wieder mächtig ge-



worden in einer Zeit, von der man sagen darf, dass sie das Bedürfnis nach einer sich selbst neue Gesetze des Stiles gebenden ästhetischen Kultur empfindet.

Diese allgemeinen Bemerkungen sollen nicht zu einer Abhandlung überleiten, die sich erkühnte, eine neue Stiltheorie, wenn auch nur für das Gebiet der Operndichtung, aufzustellen, für die dann der vorliegende Versuch eines auf Stil abzielenden musikdramatischen Gedichtes etwa als Paradigma gelten wollte. — Ein Stil entsteht nicht aus Theorieen. Wo das Streben nach ihm in der Allgemeinheit der schöpferisch in Betracht kommenden Künstler vorhanden ist, entwickelt er sich wie von selbst in Werken, deren jedes einen Versuch bedeutet, ein fürs erste noch unvollkommen klar empfundenes Streben gestaltend auszudrücken. Dieses Streben aber ist, wenn es überhaupt fruchtkräftig und nicht bloss als Marotte einzelner bemerkbar wird, stets allen Künsten gemeinsam, wenn es auch immer anfangs nur eine zu sein scheint, in der es sich äussert. Gegenwärtig haben die bildenden Künste die Führung, sie, in denen der Naturalismus zuerst seine höchste Blüte erfuhr, aber auch zuerst von Tendenzen abgelöst wurde, die, ohne die wichtigen Lehren der genauen Naturwiedergabe in den Wind zu schlagen, darauf ausgehen, unserem Leben durch Stil einen ihm gemässen Schmuck zu geben.

Dass dies nicht so leicht ist, wie es sich der erste Überschwang der Künstler vorstellte, die es dabei an Theorieen bekanntlich nicht fehlen liessen, haben wir gesehen und sehen es noch weiter täglich. Ohne Mondkälbergeburten geht es dabei nicht ab, und die Kühnsten sind nicht immer die, die am weitesten kommen. Indessen: jeder ehrliche Versuch ist der Beachtung wert, und manches, das anfangs nur als directionsloser Schnörkel erschien, hat nachträglich bewiesen, dass es Belangreicherem als einer unbekümmerten Laune seine Entstehung verdankte. Auch wurde bereits manche anfangs gar zügellos neu anmutende Linienführung, die man für ganz verrucht modern hielt, bei ruhigerer Betrachtung aus weiterem Abstand als Beweis dafür erkannt, dass auch die modernsten Linien irgendwo mit alten, erprobten und anerkannten zusammenhängen. Was kein kleiner Trost ist . . .



Hier liegt nun also ein Versuch vor, auch auf dem Gebiete der Operndichtung zu einem neuen Stile zu gelangen.

Dazu muss ich zuerst und vor allem bemerken, dass ich ihn durchaus auf eigene Faust unternommen und nicht die Entschuldigung habe, dazu durch Wünsche aus dem mir nahestehenden Kreise ausgezeichnete moderner Tondichter angeregt worden zu sein.

Ich habe auch nicht daran gedacht, dass der Stil, der mir vorschwebte,



der sein möchte, den etwa moderne Musiker, die einen neuen Stil anstrebten, ersehnen, soweit die Wortunterlage dabei in Betracht kommt. Ich habe, um es kurz zu sagen, lediglich einem poetischen Bedürfnisse meinerseits genug getan, obwohl ich mit vollem Bewusstsein eine Dichtung schuf, die nicht für sich allein, sondern nur in Verbindung mit entsprechender Musik Aussicht auf Verkörperung durch die Mittel der Bühne hat.

Damit stellt sich schon eine Frage ein: kann überhaupt ein brauchbares Textbuch entstehen, wenn nicht ein Musiker den Anstoss dazu gegeben hat?

Diese Frage berührt ein Grundproblem des musikalischen Dramas überhaupt. Richard Wagner hat gefunden, dass ein Musikdrama in seinem Sinne überhaupt nur entstehen könne, wenn beides, Wort- und Tondichtung, aus einem Kopfe hervorgeht, und es ist ganz gewiss, dass im Grunde seines Herzens jeder moderne für die Bühne schaffende Musiker ebenso denkt. — Wie könnte es auch anders sein! — Wagner proklamiert auch für die Oper die Gesetze des reinen Dramas, höchstens im Sinne der rein äusserlichen Ökonomie modifiziert. Nie soll die Musik allein als Formelement Faktor der Wirkung sein. Wort und Ton sollen unbedingt ein unteilbares Ganzes bilden. Die Wirkung des Wortes wird gesteigert durch die Musik; nicht aber ist die Musik etwa ein Schmuck des Wortes. Die Musik umrankt nicht den Text, wie in den alten Opern, sondern sie geht direkt aus jedem einzelnen Textworte hervor, gewissermassen als seine Essenz. — Wird dies verlangt, so ist es allerdings eine beinahe unmögliche Forderung, dass ein Musiker durch Hunderte von Versen hindurch, die er nicht ursprünglich als Eigenes empfunden hat, sondern immer nur nachempfinden kann, jedes Wort sozusagen musikalisch psychologisch ergründen und jede Wortseele musikalisch ausdrücken soll. Möglich im vollsten Sinne jener Forderung wäre dies nur in dem Falle, dass sich zwei durchaus kongeniale Künstler träfen, ein Künstler des Wortes und ein Künstler des Tones, die einander ganz kongruent wären, so dass sie gewissermassen aus einem Ingenium heraus schüfen, das sich nur zufällig zwei Individuen zur Ausführung seiner Pläne gewählt hätte. Derlei kommt aber in der Naturgeschichte nicht vor. Es wäre ein Wunder.

Eine andere Möglichkeit, die Forderung Wagners im Zusammenarbeiten mit einem Zweiten zu erfüllen, wäre, aber schon nicht mehr im vollsten Sinne, die, dass das Werk des Dichters zwar nicht unbedingt genau dem Wesen des Musikers entspricht, aber so bis in alle kleinsten Einzelheiten stark und suggestiv wäre, dass es den Tondichter überwältigte und zwänge, sein fest an ihn gebundener musikalischer Interpret zu sein. Dieser Fall mag modernen Komponisten wohl als der grosse, immer ersehnte, aber leider noch nie eingetroffene Glücksfall erscheinen. Und das



ist eigentlich verwunderlich. Denn die Musik ist die freieste aller Künste, und die Musiker sind sonst gar nicht so, dass sie die Unfreiheit suchen. Was bedeutet dieser Fall aber anderes, als das Glück der Gebundenheit? Und eben darum ist in ihm nicht die volle Erfüllung der Wagnerschen Forderung möglich, denn hier würde die Dichtung überwiegen, während doch beides, Musik und Dichtung, im „Kunstwerke der Zukunft“, das Wagner mit seinem Werke zum Kunstwerke der Gegenwart gemacht hat, durchaus gleiche Faktoren sein sollen. — Dass der Fall aber noch nicht eingetreten ist, hat seinen guten Grund. Ein starker Dichter von rein dramatischen Aspirationen (wie sie ja auch das musikalische Drama im Sinne Wagners hat) wird schwerlich auf den Einfall kommen, eine dramatische Idee in der für das musikalische Drama nötigen Form auszuführen. Dies würde ebenso sehr für ihn einen Zwang und die Aufgabe zahlreicher poetischer Möglichkeiten bedeuten, wie es für den Musiker einen Zwang und die Aufgabe künstlerischer Freiheit bedeutet, durchaus nur Interpret und Verkünder fremder Intentionen zu sein.

Somit gelangen wir zu dem Zustande, der heute der allgemeine ist, dass nämlich entweder ein Komponist sich entschliesst, dem grossen Bayreuther Vorbilde konsequent zu folgen und sein eigener Textdichter zu sein, oder dass er wenigstens den Textdichter wesentlich beeinflusst, meist in dem Sinne, dass der Librettist (denn hier ziemt sich nur diese Bezeichnung) nicht viel mehr bleibt, als der auf höheren Befehl mit Worten hantierende Handlanger des Musikers.

Nun hat aber die Schaffung eines dramatischen Gedichtes, auch wenn es sich um ein für Musik bestimmtes Drama handelt, zur Voraussetzung, dass man ein Dichter sei. Diese Voraussetzung erfüllt sich schon an und für sich nicht gerade bei vielen Menschen, denn poetische Gestaltungskraft ist selten. Das Seltenste vom Seltenen aber ist, dass zwei schöpferische Begabungen, also etwa die musikalische und die poetische, sich in einem Künstler vereinigt finden. Bei Richard Wagner war es der Fall, und dieser Fall könnte sich gewiss wiederholen. Nur dürfte es unwahrscheinlich sein, dass dies sehr bald wieder eintreten wird, denn es scheint nicht, dass die Natur es liebt, seltenste Ausnahmerecheinungen sich schnell aufeinander folgen zu lassen. — Daher ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Musiker die zweite Kombination vorziehen, die also darin besteht, dass sie ihre Texte zwar nicht selber schreiben, aber dabei doch als spiritus rectores fungieren wollen. Indessen: welcher wirkliche Dichter könnte geneigt sein, sich als Handlanger zu betätigen? Es werden in der Hauptsache immer nur Librettisten sein, die, sei es aus Gefälligkeit, sei es aus materiellen Gründen, derlei übernehmen, und man wird sich nicht wundern dürfen, wenn dabei keine Dichtungen herauskommen, sondern eben



„Libretti“. Kann aber aus einem „Libretto“ in Verbindung mit noch so vortrefflicher Musik jemals ein Kunstwerk im Sinne Wagners entstehen? Man braucht sich nur die Forderungen Wagners noch einmal zu vergegenwärtigen, um die Antwort auf diese Frage zu finden. Selbst in dem Falle, dass ein wirklicher Dichter aus Freundschaft zu einem Musiker und aus Begeisterung für einen Stoff, den ihm dieser nahegelegt hat, sich an einer derartigen Kompaniearbeit beteiligt, wird das Ergebnis, ob auch viel besser als der Durchschnitt, doch niemals eine reine Dichtung sein, die das vollkommen erfüllen könnte, was Wagner von einem Gedichte für das musikalische Drama verlangt. Und daraus folgt mit zwingender Notwendigkeit, dass dann auch das Ganze, das musikalische Drama selbst, im Sinne Wagners wesentlich mangelhaft werden muss.

Aus allen diesen Erwägungen ergibt sich für mich der Satz:

Das musikalische Drama im Sinne Richard Wagners ist überhaupt nur möglich, wenn es einen Urheber hat, und zwar einen solchen, der, wie Wagner, wirklicher Dichter und wirklicher Musiker in einer Person ist.

Kann man aber auf die Weiterentwicklung einer künstlerischen Gattung hoffen, die auf einer Voraussetzung fusst, deren Erfüllung im höchsten Grade unwahrscheinlich ist?

Mir scheint, dass es nicht verständlich ist, diese Hoffnung zu hegen. Ich glaube, dass es an der Zeit ist, einzusehen: wir brauchen eine neue Form für die Oper (wenngleich wir dieses Wort vielleicht nicht wieder aufzunehmen geneigt sind), eine Form, deren Erfüllung sich nicht an die Erfüllung der Wagnerschen Forderungen kehrt, eine Form, die die Beteiligung wirklicher Dichter an bühnenmusikalischen Werken ermöglicht, indem sie ihnen, wie aber auch den Musikern, die vollste Freiheit lässt, die Mittel ihrer Kunst zu entfalten, wobei jede Kunst für sich als selbständiger Faktor wirkt, beide zwar harmonisch zusammengehend, aber nicht in der Absicht einer so vollkommenen Verschmelzung und Amalgamierung, wie sie nur das Resultat eines einzigartigen Zusammentreffens poetischer und musikalischer Begabung in einer Person sein kann.

Dass diese Form mehr sein muss, als eine Wiederholung der Form der alten Oper, liegt auf der Hand, und zwar ebenso aus poetischen wie musikalischen Gründen.

In den alten Operntexten, von denen eine ganze Anzahl in ihrem Sinne mustergültig ist, sehen wir Erzeugnisse eines sehr sicheren Stilgefühls, aber sie sprechen einen Stil aus, der unmöglich mehr der Stil unserer Zeit sein kann, am allerwenigsten der Stil für Musiker, die durch die hohe Schule Wagners gegangen sind. Aber das Grundprinzip, auf dem sie beruhen, hat auch für uns noch Richtigkeit, weil es, ob auch in Wirklichkeit vielfach bis zur Unkenntlichkeit verwachsen und nur in wenigen



Musterstücken rein festgehalten, das Prinzip der nebeneinander betätigten, aber harmonisch miteinander wirkenden Freiheit der beiden beteiligten Künste, der Dichtung und der Musik, ist.

Wagner hat, wie wir wissen, mit vollstem Bewusstsein dieses Prinzip bestritten, weil ihm das Ineinanderaufgehen aller Künste im musikalischen Drama als Ideal vorschwebte, — eine Universalkunst für ein Universalgenie. Dabei ist er aber doch immer in erster Linie von den Bedürfnissen der Kunst ausgegangen, in der er die volle Meisterschaft besass, von den Bedürfnissen der Musik, und die Dichtkunst nimmt, zwar nicht in seiner Theorie, wohl aber in seinem Werke, die zweite Stelle ein, ganz entsprechend dem Range, den sie in seiner Begabung hat.

Dem gegenüber schwebt uns als Ideal also ein Nebeneinander der Künste vor, aber ein Nebeneinander, bei dem es keine Superiorität der einen gibt. Die Dichtung rückt dabei eine Stufe höher, aber nicht über die Musik hinaus, sondern, und dies zum erstenmal, auf gleiche Höhe der Bedeutung neben sie. Erst damit ist das Prinzip voll erfüllt, denn auch in der alten Oper erscheint die Dichtung, obgleich es ihre Bestimmung dort nicht ist, in der Musik aufzugehen, doch der Musik untergeordnet, gewissermassen nur als ihr Gerüst, wobei es den alten Tonmeistern gar nicht so sehr darauf ankam, ob das Gerüst auch für sich in allen Teilen schön und künstlerisch war, denn ihr Bestreben war ja doch, es möglichst üppig zu umranken, zumal in der Stilperiode des Barock und Rokoko, wo der Schnörkel ein wichtiger Stilfaktor war. Dem entgegen hat also Wagner, der gewiss nichts so wenig liebte, wie den Schnörkelstil und künstliche Guirlanden, das starke Bedürfnis nach einer Dichtung empfunden, die mehr und zu gut dazu wäre, bloss als Lattenwerk aus Worten zu dienen, und er hat sich selber Dichtungen geschaffen, die so direkt aus seinem grundmusikalischen Ingenium erwachsen, so von musikalischer Herkunft waren, dass sie nun natürlich als mehr denn Gerüst, dass sie als eins mit der Musik erschienen. Es kam nicht eigentlich Musik zu ihnen, sondern sie kamen aus Musik, — aber doch nur als deren gewissermassen verstandesgemässer Ausdruck, als ihr gröberer Niederschlag, die dünne Humusschicht, in der freilich alle Keime der musikalischen Gestalt lagen, die dann aber doch von dieser völlig bedeckt und wie von einem Meer von Halmen und Blüten überwogt wurde.

Man kann nun freilich sagen, dass dies stets das Schicksal einer Dichtung sein müsse, wenn Musik zu ihr hinzukommt, und sei es auch eine fremde, nicht aus ihr als eigenstem, schon musikalisch erfülltem Boden gewachsene. Man kann sagen, dass selbst ein Goethesches Gedicht, von Beethoven komponiert, vornehmlich als Beethovensches Lied wirkt. Dies mag für lyrische Gedichte gelten, aber bei dramatischen Gedichten muss



es und sollte es nicht so sein, insofern es sich um Poesieen von eigenem Werte handelt.

Wenn sich Poesie und Musik zu einem Werke vereinigen, das nur durch ihre Vereinigung auf der Bühne äusseres Leben erhalten kann, so wird dies Leben um so intensiver sein, wenn jede der beiden Künste gleichmässig alle ihre Kräfte entfaltet und keine darauf ausgeht, die andere in den Hintergrund zu drängen. Die Poesie hat Mittel, die der Musik abgehen, und die Musik ist imstande, Wirkungen zu erzielen, die der Poesie versagt sind. Deshalb ist ihre Vereinigung geeignet, Kunstwerke zu schaffen, die jede für sich allein zu erzeugen nicht imstande ist, dramatische Kunstwerke vornehmlich von einem sonst nicht möglichen Reichtum an Eindrücken der tiefsten Art. Aber diese Vereinigung wird, wenn eine der beiden Künste dabei zu kurz kommt, dem feineren Sinne immer als etwas Monströses erscheinen, wie denn die meisten Opern dem Menschen von allseitig ausgebildetem Geschmack, der nicht imstande ist, sich lediglich auf musikalischen Genuss zu resignieren, den Eindruck von ungeheuren Absurditäten machen, wenn nicht, wie in dem grossen Ausnahmefalle Wagner, die Einheitlichkeit des allgemeinen Gusses das Aufkommen solcher Empfindungen verhindert, oder, wie in einigen alten Opern, die starke Stileinheit von Musik und Dichtung über die Mangelhaftigkeit der letzteren wegtäuscht.

So müssen denn nun also wir, da wir auf Kunstwerke in einem Gusse im Sinne jener grossen Ausnahme nicht rechnen dürfen und uns auch noch keines Stiles erfreuen, der uns jene angenehme Täuschung verschaffen könnte, darauf bedacht sein, einmal wirklich auf dem Wege gleich starker Nebeneinanderbetätigung von Poesie und Musik Werke für die musikalische Bühne hervorzubringen, die wirklich alle Möglichkeiten voll ausnutzen, die im musikalischen Bühnenspiele liegen.

Für den Dichter eröffnet sich damit ein weites Feld. Je unabhängiger er daran geht, es zu bestellen, je selbstherrlicher er dabei Poet bleibt, um so besser wird er dem Musiker dienen. Denn nur eine in voller Freiheit ausgeübte Kunst vermag ihr Höchstes, und nur mit dem Höchsten, das ein Dichter zu leisten vermag, sollte er es wagen, neben einen Meister der Töne zu treten, dessen Kunst an unmittelbar sinnlicher Wirkung soviel mächtiger ist, als die seine. Dass er dabei von vonherein sich des Umstandes bewusst sein muss, nicht ein Werk von lediglich poetischen Absichten zu schaffen, sondern ein Werk, das auf Musik berechnet ist, versteht sich von selbst und bedeutet keine Einschränkung seiner Freiheit im künstlerischen Sinne. Denn es gehört ja zum Wesen der Kunstgattung, in der er sich versucht, dass er auf Zusammenwirkung mit einer anderen Kunst hin arbeitet, und Gehorsam gegenüber Kunstgesetzen heisst nicht Unfreiheit. Freilich gestaltet sich seine Arbeit dadurch besonders schwierig,



dass er nicht ausschliesslich mit den Mitteln seiner Kunst rechnen darf, sondern die Bedürfnisse der anderen immer im Auge behalten muss. Indessen wird ein Poet, der aus eigenem Antriebe derlei versucht, solcher Schwierigkeiten fast instinktiv Herr werden, denn er wird einen solchen Versuch nur dann unternehmen, wenn es ihn treibt, einen Stoff dramatisch zu behandeln, der seinen vollen Ausdruck nur durch Verbindung von Musik und Poesie erhalten kann, und das bedeutet für den Dichter, dass er ihn sich von vornherein mit Musik vorstellt, dass er ihn gewissermassen musikalisch konzipiert.

Was nach meiner Meinung den modernen Dichter, der sein Genüge am rein Realistischen nicht mehr findet, immer mehr dazu bewegen wird, Bühnenspiele für Musik zu schreiben, ist der Umstand, dass das rezitierende Drama nicht fähig ist, sich so vollkommen in die Sphäre reiner Kunst zu erheben, wie das Bühnenspiel mit Musik. Der Vers, auch der gesprochene, bedeutet zwar schon einen Triumph der Form über die äussere Realität, aber in wieviel höherem Grade drückt sich die Souveränität der Kunst im Gesange aus! Auch der schönste gesprochene Vers klappert noch, haftet noch am Boden, — er bleibt ein Tanzen auf Stelzen, während der Gesang Aufschwung und Schweben ist. Nur der Gesang, nur das Wort, dem die Musik Flügel gegeben hat, erhebt sich wirklich aus den Niederungen des Oberflächenlebens in die freie Höhe einer Kunst, die den Sinn des Lebens selber spielend erfasst, spielend, d. h. mit Dehmels tiefem Worte zu reden, „von jedem Zweck genesen“. Die Versinnbildung des Lebens in grossen Zügen ist auf der Bühne ganz nur mit Musik möglich, weil nur die Musik jene höhere (oder, wie man will, tiefere) Realität hat, die von vornherein mehr sein will als das bloss Nocheinmal der Werkeltagswirklichkeit, — denn es ist ihr grosser Vorzug unter den Künsten, dass sie dies gar nicht sein kann. — Sicher vermag auch das rezitierende Drama in dieser Richtung viel, und es wird für einen grossen Umkreis von Stoffen immer die gemässeste Form bleiben, aber der vollendete Umguss des Lebens in Kunst ist auf der Bühne nur möglich mit Musik. Denn in ihr allein ist nichts mehr von dem Geiste der Schwere, und nur ihre Formen haben wirkliche Beweglichkeit nach allen Tiefen und Höhen hin. Das Wort, wenn es ähnliches sucht, wird Mystik; es tönt an die Geheimnisse, in denen die tiefsten unsrer Genüsse liegen, an; die Musik tönt sie ganz klar aus; wir fühlen sie bis auf den Grund, da wir ihre wortelose Stimme hören. — Und das nun sollte der Dichter, der für Musik schreibt: er sollte mit seinen Worten, soweit es Worte nur irgend vermögen, den Musiker in sein, in das höhere Gebiet der Musik führen. Das Wort sollte die magische Kraft der Wünschelrute haben, die zeigt, wo die Quellen fliessen. Des Dichters Amt ist es, solche Quellengebiete zu finden und sie mit kunst-



voller Hand abzustecken, sie einzurahmen, dass, wenn dann der Musiker die Quellen springen lässt, es kein elementarwildes Durcheinander, sondern auch im ganzen ein wohlgeordnetes Bild ist.

Die Metaphern beiseite: der Dichter möchte es wagen, die Mittel der Bühne zur Gestaltung einer Idee von so grossen und allgemeinen Zügen in Anspruch zu nehmen, dass er fühlt, sie lässt sich nicht in eine Handlung von Einzelschicksalen bringen, sie widerspricht, so wie sie ihm vorschwebt, dem „Theater“, das (mit gutem Fuge nach den künstlerischen Gesetzen seines Wesens) handelnde Menschen will und auf die Wiedergabe von Realitäten ausgeht. Er will vielmehr, weil es so im Wesen seiner Idee liegt, Figuren eines Spieles und geht auf eine Symbolisierung des Lebens selber aus. Er möchte ein dramatisches Kunstwerk schaffen, das durchaus sinnbildliche Bedeutung haben soll und daher einen vom Realistischen abgewandten Stil erfordert. Dieser Stil ist auf der Bühne lebensfähig nur durch das Medium der Kunst, die an sich unrealistisch, an sich wesentlich Stil ist, — der Musik. Auf die Musik und ihren Stil hin (ganz allgemein gesprochen) muss der Dichter also zielbewusst hinarbeiten, nicht nur, indem er ihr die notwendige Unterlage an Formen der Wortkunst im einzelnen bietet, sondern auch dadurch, dass er durch das Wort selber immer Musik beschwört, immer das Wort und seine Gebilde bis an den Punkt führt, wo nun Musik einzutreten hat, das Unaussprechliche auszutönen, und ferner dadurch, dass er, dessen Kunst die körperlichere ist, das Ganze dramatisch fest konturiert, so dass das Element des Fliessenden, das der Musik eigen ist, das Gebäude des Ganzen nicht zu sprengen vermag, ohne dass ihm doch Gewalt angetan wird. Der Dichter muss also zugleich Musik hervorrufen und Musik bannen. Er gibt die Zeichnung, der Musiker die Farbe, möchte man sagen, wenn es nicht immer gefährlich wäre, Vergleiche aus anderer Kunst herbeizuziehen. Also lieber ohne Bild gesprochen: er drückt bis zum letzten Rest den Sinn des Gedichtes aus durch deutliche Gestaltung der Idee sowohl im einzelnen wie im ganzen, er gibt vom Stoffe alles her, was sich in Worten nach der Richtung des Inhaltes und der Form nur überhaupt hergeben lässt: nichts, was das Wort aussagen kann, der Musik überlassend, aber immer bedacht darauf, dass alles, was er bietet, nur dazu bestimmt ist, in jenem Sinne des höheren und reineren Stiles der Musik von dieser überboten zu werden.

Es ist vielleicht, um Missverständnisse zu vermeiden, nötig, dies genauer auszuführen. Vor allem muss der Meinung begegnet werden, als würde dadurch aufs neue die geringere Bedeutung der Dichtung im Vergleiche zur Musik ausgesprochen. In Wahrheit ist damit nur gesagt, was niemals bestritten werden sollte, dass bei einem musikalischen Bühnenspiele die in der Wirkung vorwiegende Kunst die Musik ist, und dass der



Dichter mit vollem künstlerischen Bewusstsein diesem Umstande Rechnung tragen muss. Es ist etwa dasselbe Verhältnis wie zwischen Diplomatie und Kriegführung. Wie die Voraussetzung eines glücklichen Krieges eine Diplomatie ist, die an Bedeutung nicht hinter der Kriegsleitung zurücksteht, wie ein moderner Krieg, als dessen klassisches Beispiel wir den von 1870 und 71 kennen, sich darstellt als ein Kunstwerk, das der Diplomat vorbereitet, gewissermassen angelegt hat, während dem Oberbefehlshaber der Armee die Aufgabe zufällt, es in genauester Übereinstimmung mit dessen Intentionen auszuführen, so steht es, mutatis mutandis, auch hier, und auch hier ist natürlich der, der das letzte und vernehmlichste Wort hat, der Mann der stärkeren sinnfälligen Wirkung. Wie aber in einem Kriege die Wirkung der Waffen zum mindesten beeinträchtigt werden müsste in dem Falle, wo der Feldherr genötigt wäre, mit seinem Genie nicht nur den Gegner zu besiegen, sondern auch das fehlende Genie der Diplomaten seines Landes zu ersetzen, so wird auch der Erfolg eines musikalischen Kunstwerkes zum mindesten beeinträchtigt, wenn der Musiker nicht mit einem Dichter zusammen arbeitet, der in seinem Bereiche alles geleistet hat, was von ihm zu leisten ist. Wo, wie wir es sehr häufig bemerken, der Musiker ein gut Teil seiner Kräfte dazu aufwenden muss, leere Stellen in der Dichtung musikalisch zu bemänteln oder auf Schwächen des Textes eine starke Musik zu finden, kann er nimmermehr, und um so weniger, je höher er seinen unebenbürtigen Partner überragt, eines vollen Erfolges froh werden. Nur der Umstand, dass bei uns in Deutschland die durchschnittliche musikalische Bildung des Publikums viel weiter gediehen ist als der allgemeine poetische Geschmack, erspart unsern begabten Musikern schwere Misserfolge, aber auch er vermag es nicht dahin zu bringen, dass Werke der eben gekennzeichneten Art sich auf die Dauer behaupten.

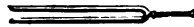
Die Musik soll, wie es in ihrem eigenen und damit im Wesen des musikalischen Bühnenspiels begründet liegt, in der Wirkung hervortreten, aber sie soll es ausschliesslich und rein als Musik auf der Grundlage und in den Bahnen einer Dichtung, die an sich ebenso stark ist, wie sie, und es nicht nötig hat, von ihr erst gehoben zu werden. Die Musik soll, was die Dichtung sagt, nicht noch einmal aussprechen müssen, sie soll das Wort nicht erst zu beseelen haben, wie sie auch nicht dazu da ist, das fehlende Element der Form in das Spiel zu bringen. Beides, die Seele und die Form, muss der Künstler des Wortes voll beibringen, soweit es seiner Kunst gemäss ist. Ein derartiges Gedicht muss beim Lesen als volles poetisches Kunstwerk wirken, als schöne Form mit lebendigem Inhalt, in sich ganz fertig und klar, keineswegs nur als Gerüst und Unterlage. Aber es muss von Grund aus so für Musik empfunden, in Grund und Absicht so musikalisch sein, dass der Leser, auch ohne jeden Hinweis



darauf, ohne weiteres spürt: darüber her müsste ein Musiker kommen, um das Unsagbare, das in ihm liegt, tönen zu lassen. Einem solchen Gedicht darf poetisch nichts fehlen, gar nichts, und zumal nichts in der Führung der dramatischen Linie; es darf nicht etwa zur eigentlich dramatischen Wirkung der Musik bedürfen. Dies wäre ein unkorrigierbarer Fehler, denn die Musik kann rein dramatisch überhaupt nicht aus sich allein wirken; fehlt es im dramatischen Sinne am Gedicht, so kann sie einen solchen Mangel nicht ersetzen, sondern ihn nur durch Hinzutaten verhüllen, über ihn wegschwindeln, wie Maler es gern mit der Farbe an Stellen tun, wo ihr zeichnerisches Vermögen sie im Stiche gelassen hat. Das, womit die Musik die Wirkung eines derartigen, in sich fertigen, poetischen Kunstwerkes zu überbieten vermag, womit sie es erst für die Bühne lebendig macht, ist durchaus und rein musikalischer Natur, kein Nocheinmal der Poesie, sondern etwas vollkommen anderes, das grundverschiedene Wesen einer mit ganz eigenen Mitteln wirtschaftenden Kunst. Man kann es in Kürze als die Melodie bezeichnen. Was ein Tonkünstler aus einem Gebilde der Wortkunst ziehen soll, wodurch ein Musiker einem Gedichte zu einem erhöhten Leben in den Sphären seiner Kunst verhelfen kann, ist nicht die Seele des Gedichtes, sondern seine immanente Melodie, wobei es im übrigen sich ganz gleich bleibt, wie eng oder wie weit man dies Wort fassen will. Dies ist eine Frage des musikalischen Stiles, die an sich ausserhalb des Rahmens dieser Überlegungen liegt. Hier wird das Wort im umfassenden Sinne der eigentlich musikalischen Erfindung gebraucht. Die Seele eines Gedichtes aber braucht nicht erst erfunden zu werden, wo wirklich ein Gedicht und nicht bloss ein Verselaborat vorliegt; was zu erfinden ist, ist lediglich seine Melodie, seine musikalische Form. Dies ist aber mehr, als die musikalische Interpretation von Worten! Erklären ist nicht Erfinden. Sonst wäre Musik bloss eine Wissenschaft, nicht eine Kunst, — im höchsten Falle eine Übersetzerkunst. Wäre dem so, so würde nichts grundloser und erstaunlicher sein, als die Verehrung, die wir dem musikalischen Ingenium zollen, und es würde nur der Symphoniker ein Tondichter zu nennen sein, während dem musikalischen Interpreten von Worten nur die Eigenschaft eines reproduktiven Künstlers zukäme. In Wahrheit aber verehren wir im musikalischen Genie gerade die unmittelbarste und tiefste Gabe der schöpferischen Produktion, die wunderbare Kraft, rein durch die Form zu beglücken, — was keine andere Kunst vermag. Darum ist sie die göttlichste Kunst, der zu dienen und hinter deren Wirkungen zurückzutreten keinem noch so hohen Künstler des Wortes als Raub an seiner Kunst erscheinen kann. Denn der Lohn, den er dafür empfängt, ist grösser als irgendein Lohn, den ein Künstler sonst empfangen kann: er lernt dadurch das Unbewusste in seiner eigenen Pro-



duktion gewissermassen leibhaft kennen. Die dem Dichter unbewusste Melodie, die aber doch die tiefste Absicht seines Gedichtes, ja dessen eigentliche Quelle war, tönt ihm entgegen in der Kunst eines anderen, und der Dichter darf sich dabei sagen, dass es seine Kunst war, deren Suggestionskraft dies mit vermocht hat. Es ist eine Wechselwirkung vom wunderbarsten Reize des Geheimnisvollen. Nur in der Liebe kommt, und dort so selten wie hier, ähnliches vor. Denn wie in den seltenen Glücksfällen der Liebe der Liebende in der Geliebten ein Stück seiner selbst vor sich, neben sich sieht, das ihm wie eine Erfüllung seines eigenen Wesens erscheint, aber doch von anderer Art: als ob sich etwas, das in dunkel ferner Zeit ein Teil von ihm war, jetzt mit ihm paarte, ein fremdes, anders gestaltetes Ich, aber doch wie aus ihm selber her — so, oder so ähnlich, ist es hier. Doch es wird gut sein, auch hier der Versuchung zu weitergehenden Vergleichen auszuweichen. Das Bild der Ehe, das man wohl gerne auf das Verhältnis zwischen Dichter und Komponisten anwendet, hinkt auf mehr Beinen, als beide zusammengenommen haben.



Wenn in diesen Ausführungen, gewissermassen als Schulbeispiel, die Absicht eines Dichters zum Ausgangspunkte genommen wurde, der sein Werk auf Musik anlegte, weil dessen Stoff wegen seines Mangels an eigentlicher Realistik der Bühne des rezitierenden Dramas widersprach, so geschah dies, weil es bei dem vorliegenden¹⁾ Versuche einer derartigen Operndichtung so der Fall war, nicht aber etwa deswegen, weil der Verfasser meinte, ein Dichter könne nur in einem solchen Falle an Musik denken. Vielmehr können auch ganz realistische Stoffe sehr wohl dazu reizen, denn das, was ich die Melodie genannt habe, liegt natürlich in jedem Stoffe, und es ist sogar doppelt verlockend, Zustände und Geschehnisse des täglichen Lebens, die uns die musiklose Bühne in Form von mehr oder weniger realistischen Abbildern vorsetzt, für die musikalische Bühne so zu bearbeiten, dass sie, durch Substituierung des gesungenen Wortes an Stelle des gesprochenen, sich von vornherein vom Niveau einer blossen Wirklichkeitsillusion wegheben und als Stilisierungen der Realität wirken. Ich meine, dass dies doppelt verlockend ist, weil es die wunderbare künstlerische Freiheit der Gattung des musikalischen Bühnenspiels noch sinnfälliger bewährt, als die Bearbeitung von rein phantastischen Stoffen, die an sich einer realistischen Fassung widerstreben. Für den Dichter besonders ist es sehr reizvoll, das Leben des Tages in so grossen

¹⁾ Der Leser möge hier daran erinnert sein, dass der Aufsatz des Verfassers die Vorrede zu seinem Bühnenspiel „Die vernarrte Prinzess“ bildet.



Zügen zu stilisieren, wie es hier erlaubt ist, wo zumal die Form des Chors die Symbolisierung von Massenempfindungen, Zeitströmungen und dergleichen gestattet, die sonst nicht möglich ist. Und für den Musiker liegt hier eine unabsehbare Fülle von Möglichkeiten. Charpentier in seiner „Louise“ hat davon ahnen lassen. Ich möchte aber noch besonders darauf hinweisen, ein wie weites Feld sich dem Komödiendichter bietet, wenn er sich auf seinem Gebiete die Möglichkeiten der musikalischen Komödie, vom musikalischen Lustspiel feinsten Prägung bis zur Burleske (die überhaupt fast nur musikalisch gedacht werden kann), zu nutze macht. Hier können komische Wirkungen von einer künstlerischen Reinheit, Kraft und Eindringlichkeit erzielt werden, auch in der Richtung der Satire grossen, aristophanischen Stils, die wir heutzutage von der eigentlich realistischen Bühne nicht erwarten dürfen. Denn hier würden dem gesungenen Chor alle die Aufgaben zufallen, die in der antiken Komödie der gesprochene gelöst hat. Auch die Unaussprechlichkeiten auf diesem Gebiete sind wert, durch Melodie ausgetönt zu werden.

Es gibt keinen Stoff, der sich der Bearbeitung für die musikalische Bühne versagte, — die Geschichte der Oper beweist es. Was uns heute fehlt, ist in der Hauptsache das Stilgefühl dafür, dass jeder Stoff, der dafür bearbeitet wird, in rein musikalischem Sinne, und das heisst eben im Sinne des reinen Stils, der freien, will sagen von realistischen Absichten und Herkömmlichkeiten freien Form und also im direkten Gegensatz zu den Prinzipien der musiklosen Bühne behandelt werden muss. Das wird aber erst dann geschehen, wenn in höherem Masse, als es jetzt der Fall ist, wirkliche Dichter die Hand ans Werk legen im Sinne jener Freiheit des Poeten, die ich als meine Hauptforderung nochmals betone.

Es würde, um ein annähernd genaues Bild meiner Anschauungen im Umkreise dieser Fragen zu geben, nun noch nötig sein, von dem poetischen Stil zu handeln, der mir persönlich für diese Gattung der Dichtkunst vorschwebt. Indessen wird man sich, so denke ich, diese Anschauungen lieber aus dem Aufbau und der einzelnen Gliederung des vorliegenden Versuches eines rein symbolischen und streng stilisierten Bühnenedichtes für Musik selber entnehmen wollen. Es ist ein Versuch, an den alten Opernstil anzuknüpfen, indem gewisse von Wagner abgelehnte Einzelformen wieder aufgenommen werden, die mir als grundmusikalisch und darum auch für ein modern musikalisches Bühnenspiel als künstlerisch durchaus berechtigte Abgliederungen erscheinen, wenn sie nur organischer mit dem Ganzen verbunden sind, als es in der alten Oper der Fall war. Dem Umstande, dass der moderne Musiker das Allgemeingültige der Wagnerschen Neuerungen ohne weiteres als Grundlage seines Schaffens empfindet, mag er auch noch so sehr seine persönlichen Wege gehen wollen, ist schon deshalb Rechnung



getragen worden, weil es der Dichter selber als neuen Wert von allgemeiner Gültigkeit empfindet. Anders handeln zu wollen würde entweder zum Archaisieren oder aus dem Zusammenhange der künstlerischen Entwicklung weg in die unfruchtbaren Gefilde des abstrakten Experimentes führen. Sehr viele der alten Formen (nicht alle) sind, auch wenn Wagner sie für sich verwarf, sehr wohl einer Erneuerung im Sinne eines modernen Stiles fähig, und ich habe die Empfindung, dass ihre Wiederaufnahme in moderner Gestalt ein Bedürfnis für die musikalische Bühne ist, aber sie müssen sich im Sinne des musikalischen Dramas Richard Wagners dem dramatischen Ganzen mit grösserer ästhetischer Logik einordnen. Die grosse Linie, die der Meister von Bayreuth gelehrt hat, muss gewahrt bleiben, auch wenn wir erkennen, dass sie Details von der Art verträgt, die er verschmähte, weil sie seinem Elan im Wege waren.

So stellt sich dieses Fabelspiel stilistisch als ein Versuch dar, über Wagner weg, aber doch unter Wahrung der wesentlichsten Wagnerschen Forderungen, auf den alten Formenschatz des musikalischen Bühnenspiels zurückzugreifen, ohne jedoch irgend eine der alten Formen in archaischer Prägung zu übernehmen, und mit der ausgesprochenen Absicht, sie durch neue Anwendung zu neuer Wirkung zu bringen — eben im Zuge dessen, was wir als das dauernd und allgemein Gültige im Schatze der Wagnerschen Erbschaft empfinden.

Zu diesem dauernd und allgemein Gültigen rechne ich auch die Beziehung der bildenden Künste in den Rahmen des musikalischen Bühnenspiels. Doch muss ich, auf die Gefahr hin, für respektlos und unbescheiden gehalten zu werden, bekennen, dass mir auf diesem Gebiete der Geschmack des Meisters nicht als vorbildlich gilt. Es ist im Grunde der Geschmack Döplers des Älteren, ein Stil, der kein Stil ist, weil es ihm, sehr im Gegensatze zur Kunst Wagners selbst, am grossen monumentalen Zuge fehlt. Nur im Parsifal steckt, auch was das Sichtbare angeht, Stil, und auch da macht die Blumenmädchenszene eine schmerzliche Ausnahme. (An die „Meistersinger“ und was sonst in einer durch eigenen Stil bestimmten Zeit spielt, wird hierbei natürlich nicht gedacht.)

In der hier vorliegenden Dichtung (die im Jahre 1898 entstanden ist, als eben die dekorative Bewegung in den bildenden Künsten eingesetzt hatte), fällt dem Künstler, der ihre äussere Ausstattung zu besorgen hätte (wenn es Peter Behrens wäre, so wäre es der rechte), eine Aufgabe von wesentlicher Bedeutung zu. Es ist ein Spiel in drei Farben: grau, goldrot, grün, und diese Farben drücken den Sinn der Fabel nicht weniger aus, als ihn die Worte aussprechen, die Musik austönt. Und jede dieser Farben bedingt gemäss dem Sinne der einzelnen Bilder, ihre besondere Linienführung: hochstrebend ins Verstiegene das Grau, breit sich ausladend, als



machtheischende Umfassung das Goldrot, buschig weich um sich greifend im ruhigen Sichbescheiden das Grün. Nur ein wirklicher Künstler vom entschiedensten Sinne für stilvolle Simplizität und Zurückhaltung bei stärkster Eindringlichkeit wäre imstande, hierfür den Einklang von Farbe und Linie zu finden, mit seiner Kunst sichtbar das zu symbolisieren, was die Schwesterkünste ihrerseits mit ihren Mitteln vor den Verstand und das Gefühl bringen.

Auch hierin soll sich das Prinzip des freien Nebeneinanders der Künste ausdrücken, wobei der bildenden Kunst, ihrer Natur gemäss, die Aufgabe des Hintergrundes zufällt, der ruhigen Reliefwirkung, der nur leise in Farbe und Linien belebten Fläche, vor der sich Wort und Ton gestaltet bewegt.

Denke ich nun noch daran, dass auch die darstellenden Künstler für dieses Fabelspiel einen Stil zu bewahren hätten, der von dem üblichen Stile der Opernbühne weit weg liegt, und dass es Spielleiter erfordert, die imstande wären, jedem einzelnen der Mitwirkenden diesen Stil so einzuflössen, dass alle im Verein gleichmässig aus ihm heraus agieren wie ein grosser Organismus (denn das liegt im Wesen dieses Spieles, das nicht einzelne Schicksale, sondern Zeitbewegungen darstellen will), — denke ich auch noch daran, dann könnte mir wohl bange werden um das Schicksal der „Vernarrten Prinzess“, wüsste ich nicht, dass gerade besondere Schwierigkeiten im Reiche der Kunst den stärksten Reiz ausüben, — wenigstens auf die Starken unter denen, deren Amt und höchste Würde es ist, allzeit Mehrer dieses Reiches zu sein.





in Mahnwort! An alle, die es angeht. Der Kreis ist nicht so eng gezogen. Berühmte und unberühmte Klavieristen, Künstler und Pianistenhandwerker — alle haben unbewusst beige-steuert, den folgenden Zeilen den Untergrund zu geben. Ihre Programme sind es, die ein betrübliches Kapitel veranlasst haben, ihre Programme und die darin zu Tage tretenden Tendenzen. Nicht wie die Pianisten spielen, soll den Gegenstand nachfolgender Untersuchung bilden, sondern was sie spielen und wir glauben damit der Kunst auch einen Dienst zu erweisen; einen grösseren, als wenn wir, wie üblich, nur Untersuchungen über die technische und geistige Vollendung der Vorträge bringen, als wenn wir, wie üblich, beim Pianistenkonzerte nur berichten, dass Herr X. die gewaltige Opus 111 von Beethoven zum tiefsten Erklingen brachte, dass Frä. Y. den Noveletten von Schumann den ganzen Reiz weiblich-zarten Empfindens zuteil werden liess, usw. Wir wollen sehen, wie weit unsere Pianisten nicht nur sich selbst, ihrem höchst-eigenen Interesse dienen, sondern auch allgemeine Kunstinteressen fördern. Denn — sie nennen sich ja Künstler und nicht Artisten, und der Beruf, der Titel gibt auch Verpflichtungen.

Vor mir liegt eine Aufstellung dessen, was in den letzten drei Konzertsaisons in Dresden an klavieristischen Solotaten in der Öffentlichkeit geleistet wurde. In Berücksichtigung gezogen sind die eigenen Konzerte der Pianisten, sowie die grösseren Konzertveranstaltungen, in denen Klavierspielern die Möglichkeit gegeben war, selbstgewählte Kompositionen vorzutragen. Nicht berücksichtigt sind Vortragsabende der Musikschulen, interne Vereinsveranstaltungen, sowie die Konzertstücke mit Begleitung des Orchesters. Die Musikverhältnisse in Dresden entsprechen in dieser Hinsicht ungefähr denen in anderen deutschen Grossstädten, Berlin vielleicht ausgenommen. Die Reispianisten spielen ja dasselbe Programm im Laufe eines Winters in allen Städten, die sie auf ihren meist gleichbleibenden Tournées berühren, und an Stelle der Dresdner Lokalpianisten treten in den anderen Städten ebenfalls wieder Lokalgrössen.



Somit haben die nachfolgenden Betrachtungen auch für andere deutsche Städte volle Geltung.

Innerhalb der letzten drei Konzertwinter wurden in Dresden Klavierkompositionen und Bearbeitungen folgender Tonsetzer gespielt (in alphabetischer Reihenfolge): Alkan, Joh. Seb. Bach, Balakirew, Beethoven, Brahms, Bronsart, Chabrier, Chopin, Couperin, Cramer, Dräseke, Fauré, Franck, Gernsheim, Godard, Grieg, Grünfeld, Händel, Haydn, Henselt, Kirchner, Liadow, Liapounow, Leo (Leonardo), Leschetizky, Liszt, Matthay, Mendelssohn-Bartholdy, Moszkowsky, Mozart, Neitzel, Nicodé, P. Pabst, Rachmaninoff, Rameau, Reger, Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Scarlatti, Schubert, Schulz-Evler, Robert Schumann, Schütt, Sgambati, Sinding, Smetana, Tausig, Tschaikowsky, Weber. Das sind 49 Komponisten. Nicht in dieser Aufstellung sind Komponisten dann enthalten, wenn sie zugleich in ihrer Eigenschaft als Pianisten ihre eigenen Werke aufs Programm setzten. — 49 Komponisten! Anscheinend eine ganz stattliche Zahl. Aber wenn man bedenkt, dass diese sich auf drei Jahre verteilt, sieht sie schon anders aus. Und wenn man weiter in Rücksicht zieht, wieviel gute Klavierkomponisten überhaupt existieren, schrumpft die Zahl geradezu in nichts zusammen. Es ist nur der Extrakt der Klaviermusik, der zu Gehör kommt. Und wie viele Namen von gutem Klange fehlen auch da noch!

Wenn wir uns die Liste daraufhin ansehen, welche Komponisten am meisten berücksichtigt wurden, so finden wir Chopin mit 70 Stücken und Stückchen, Liszt mit 49 Kompositionen, Beethoven mit 38, Bach mit 19 (zum grossen Teile in Orgelwerken in effektvoller Klavierbearbeitung bestehend), Schumann mit 13, Brahms und Rubinstein mit 10, Schubert und Grieg (ein Grieg-Abend brachte davon das meiste) mit 9 grösseren und kleineren Tonstücken an der Spitze stehen. Unter diesen am meisten gespielten Komponisten befindet sich, abgesehen von Grieg, kein lebender Tonsetzer. Den Rekord der höchsten Aufführungsziffer erreichte die C-dur Phantasie von Schumann mit acht Wiedergaben. Chopin's As-dur Polonaise, As-dur Ballade und Des-dur Nocturne, Beethovens Sonate op. 111 (c-moll) und 57 (appassionata) folgen mit sieben Aufführungen. (Wie oft die Polonaise als Zugabe zum Vortrag gelangte, entzieht sich der Zählung.) Auf fünf Wiedergaben brachte es op. 109 von Beethoven und die Chants polonais von Chopin-Liszt (beide Ausgaben zusammengezählt). Mit der Ziffer vier können prunken Liszts Sonate in h-moll, Beethovens Sonaten op. 110 (As-dur), 81 a (Les adieux), 53 (Waldstein), 27 No. 2 (die sogenannte „Mondscheinsonate“), die Händelvariationen von Brahms, Chopin's Polonaise in Es-dur, Phantasie in f-moll, Walzer in As-dur und Rubinsteins Barcarolle. Das sind durchweg meist schon durch eine Überschrift oder sonstige nähere Bezeichnung berühmt gewordene Stücke. Die Komponisten der mit der



Ziffer drei zu beehrenden Stücke heissen wiederum: Schumann, Chopin, Brahms und Liszt. Als neu kommen hinzu Scarlatti (mit einem Capriccio) und, zum erstenmal ein lebender Komponist, Felix Dräseke mit seiner Sonate in cis-moll — was aber mit lokalen Gründen (Dräseke lebt seit langer Zeit in Dresden) zusammenhängt.

Es ist selbstverständlich, dass die Hauptklavierkomponisten Chopin, Liszt, Schumann und Beethoven am meisten erscheinen, nur will mir dünken, das fast ausschliessliche Kultivieren ihrer Werke sei nicht dasjenige Ziel, das der Tonkunst als allein erstrebenswert winken soll. Neben ihnen sollte immerhin in nennenswerter Weise auch die gegenwärtige Produktion berücksichtigt werden. Wie sich das aber verhält, zeige die folgende Aufstellung:

Von lebenden Komponisten kamen zu Gehör: Grieg, Reger, Saint-Saëns, Kirchner (1901—1903 noch lebend), Gernsheim, Neitzel, Sinding, Grünfeld, Liadow, Liapounow, Schütt, Balakirew, Nicodé, Rachmaninoff, Leschetizky, Bronsart, Fauré und Moszkowsky. Diese 18 Tonsetzer erschienen zusammen mit 39 Werken 43mal. Der einzige Chopin aber war mit 70 Kompositionen in 128 Wiedergaben vertreten. Das ist kein Verhältnis mehr, das der Kunst zum Segen gereichen kann. Und hierbei sündigen die grossen, die berühmten Klaviersterne am meisten. Gerade sie, die nicht um ihren persönlichen Ruhm mehr zu kämpfen haben, deren Name allein schon genügt, die Säle zu füllen, gerade sie hätten die grösste Verpflichtung, ihre Konzerte zu Kunsterlebnissen im wahren Sinne zu machen. Ich halte es für vollkommen gleichgültig für allgemeine musikalische Interessen, ob Herr d'Albert, Frau Carreño, Herr Lamond oder sonst wer die c-moll Sonate von Beethoven besser spielt. Wohl aber halte ich es für sehr wichtig, wenn solche Grössen ihren Namen und ihr Können dazu hergeben, neue Männer, neue Werke der Öffentlichkeit zu übermitteln. Der Nutzen eines Klavierabends braucht dann nicht auf den engen Kreis der Besucher der betreffenden Veranstaltung beschränkt zu bleiben, wie es jetzt ist. Durch Publikum und Presse kann die Kunde von neuen Taten dann auch in weitere Kreise, die ebenfalls für Musik Interesse haben und das Konzert gerade nicht besuchten, dringen. So, wie jetzt, hat im Grunde kein Mensch was davon, wenn er am Tage nach dem Konzert in der Zeitung liest, dass Herr N. wunderbar gespielt habe. Mit solchen Untersuchungen, und darauf läuft ja fast die gesamte Kritik, zumal die Tageskritik, hinaus, fördern wir keine Kunst, damit ziehen wir nur das Virtuosentum, die Selbstverhimmelung gross. Bessern können sich diese Zustände erst, wenn die Kritik, und von ihr aufgestachelt das Publikum, die Programme als solche einer genauen Betrachtung unterzieht, und wenn man nicht mehr vor Anbetung platt auf dem Boden liegt, wenn ein Pianist Beethovenabende veranstaltet, oder die



C-dur Phantasie Schumanns zum so- und sovieltenmal über die Tasten gehen lässt.

Wie weit die Zustände gehen können, sei an zwei Programmen d'Alberts gezeigt. Herr d'Albert spielte am:

16. November 1901:

1. Sonate op. 111 c-moll Beethoven
2. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 . . Brahms
3. Phantasie op. 17 C-dur Rob. Schumann
4. Berceuse op. 57 . . Chopin
- 3 Préludes aus op. 24 Chopin
- Impromptu G-dur op. 90, No. 3 . . Schubert
- Impromptu f-moll op. 142, No. 4 . . Schubert

28. März 1904:

- Präludium und Fuge aus op. 10 d'Albert
- Sonate c-moll op. 111 . Beethoven
- Variationen über ein Thema von Händel op. 24 Brahms
- Phantasie C-dur op. 17 . Rob. Schumann
- Berceuse op. 57 . . . Chopin
- Polonaise op. 53 . . . Chopin
- Soirée de Vienne No. 1 . Schubert-Liszt
- Scherzo und Marsch . . Liszt

Die Verschiedenheiten in den beiden Programmen sind geringfügig. Hier wie dort dieselben Hauptwerke. Aber etwas anderes fällt noch auf. Im zweiten Programm ist ein Stück des Komponisten d'Albert enthalten. Auch sonst trifft man den Namen dieses Tonsetzers noch auf den Programmen des Klavierkünstlers d'Albert. Es muss also ausser den toten Meistern doch noch lebende geben, die der Aufführung werthe Stücke geschrieben haben. Merkwürdigerweise bleibt es aber bei dem einen Namen. Fast gerät man in Versuchung, zu glauben, der Komponist d'Albert sei der einzige, der reproduktionsfähig sei. Diese Hauspolitik, die d'Albert hier treibt, treiben nun andere auch. Die komponierenden Pianisten spielen immer gern ein Stück ihres eigenen Geistes. Aber wie selten verstehen sie sich zu Fremdem. Die Gründe dazu dürften zum Teil an einer falschen Auffassung über Konkurrenz oder ähnlichem liegen. Man will gewissermassen den komponierenden Nebenbuhler totschweigen. Denn so wenig Kunstverständnis traue ich keinem von ihnen zu, dass er glaubt, seine eigenen Kompositionen seien die einzig aufführungswerten. Zum Teil liegt das aber auch an einer gewissen Denkfaulheit. Man kommt gar nicht auf den Gedanken, dass der reproduzierende Künstler auch Verpflichtungen gegen den schaffenden hat. Unsere Gesangskünstler sind darin viel weiter. Die grossen sowohl wie die kleinen, sie wetteifern förmlich miteinander, auch ihre Programme, nicht nur die Art der Wiedergabe zu Kunstereignissen zu machen. Auch die Effekthascherei ist bei Gesangskünstlern weit weniger anzutreffen, wie bei Klavierkünstlern. (Hierin stehen, nebenbei bemerkt, die Violinisten den Pianisten in nichts nach.)



Der dritte Grund zu der Misere der Pianistenprogramme liegt nun in diesem Streben nach dem Effekt. In dieses Gebiet gehört auch die Sucht nach einer Spezialität. Ich erkläre unumwunden, dass mir alles Spezialistentum in der reproduzierenden Musikerwelt verdächtig vorkommt. Wenn der eine nur Beethoven spielt, der andere nur Chopin, der dritte nur „historisch macht“ usw., so kann ich dabei nicht mehr an reines Künstlertum glauben. Es kann ja sein, dass einer die Einbildung besitzt, er allein, er ganz allein auf der weiten Welt sei der einzig Berufene, Beethovens oder Chopin's Werke richtig wiederzugeben; wie gesagt, es kann ja sein. Ich glaube nur nicht daran. Ich halte auch dieses Spezialistentum für den Ausfluss eines reinen Egoismus. Der Spezialist will im Grunde doch nur eine Marke, gleichsam ein bestimmendes Fabrikzeichen bekommen. Man soll beim Namen Chopin an den Pianisten A., beim Namen Schumann an B. denken. Das ist des Pudels Kern. Allen schwebt so eine Art Joachim vor, dessen Name in der Idee verwachsen ist mit dem Violinkonzert von Beethoven.

In diese Rubrik gehört auch das Kapitel von der „Dankbarkeit“ der Stücke. Das Überwiegende aller Pianistentaten ist von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten. Wir hören von den Stücken Beethovens z. B. immer wieder dieselben. Meist nur die berühmteren Sonaten. Die Variationen des Meisters beispielsweise, deren Wert doch ganz gewiss nicht gering ist und über den mancher Sonate hinausgeht, waren ausschliesslich in den Beethovenabenden Lamond's zu hören. Kein einziger der anderen Pianisten hat diese Werke der Wiedergabe für würdig erachtet. Wie sehr das Dankbare der Stücke den Ausschlag für ihre Wahl gibt, zeigt das Verzeichnis Schubertscher Werke. Wir hörten sechs Impromptus in elf Wiedergaben, aber nur eine Klaviersonate. Und doch wird niemand behaupten wollen, dass der musikalische Wert der Sonaten ein so viel minderere als der der Impromptus sei, dass dadurch die Vernachlässigung begründet werden könne. Die Ursache davon liegt wieder nur in der „Dankbarkeit“ der Impromptus, und dann auch darin, dass Franz Liszt sie durch kleine Änderungen „pianistenfähig“ gemacht hat. Liszt'sche Bearbeitungen sind überhaupt vielfach für die Wahl der Stücke massgebend. Man klammert sich an ihn, den Heros. Man bedenkt aber nicht, dass Liszt in seinen Konzerten nicht nur Bach, Beethoven, Schubert und sich selbst gespielt hat, sondern dass er auch seine Zeitgenossen Chopin, Schumann und eine endlose Reihe minder berühmter berücksichtigte. Gerade das selbstlose Eintreten für allgemeine tonkünstlerische Interessen gibt dem Namen Liszt den Strahlenglanz.

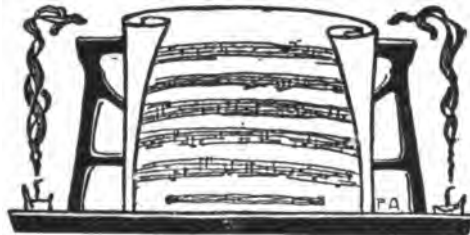
Und wie sieht es heute aus? Bei seinen Nachfolgern? Wie gesagt sind in diesen drei Jahren 18 lebende zu Worte gekommene Tonsetzer mit



zusammen 39 Stücken zu zählen gewesen. Diese 39 Stücke sind nun zum grössten Teile kleine Nichtigkeiten, zierliche Nippes, schillerndes Tongeklingel. Etüden, Tänze, Reverieen und ähnliches wurde bevorzugt. Doch das mag zum Teil an der Richtung der zeitgenössischen Klavierkomposition liegen. Die Zeit für Sonaten ist vorbei. Aber die Auswahl der Stücke gibt zu denken. Der seichte, süssliche Kitsch ist es, der bevorzugt wurde. Auch hier zeigt sich das Bestreben, mehr nach Beifall und weniger nach eigentlicher Kunst zu spielen. Es fällt niemand ein, zu verlangen, dass ein Pianist seine eigenen Interessen, sein „Geschäft“ hintansetzen soll. Aber er soll nicht ausschliesslich nur nach dem Marktwert der Ware fragen. Jeder Komponist z. B. kann in die Lage kommen, „Noten in Nöten“ (um mit Beethoven zu reden) schreiben zu müssen. Kein vernünftig Denkender macht ihm daraus einen Vorwurf. Aber wenn ein Tonsetzer ständig in erster Linie nur nach dem Geschäft fragt, dann sehen wir mit Recht auf ihn herab, als auf einen Minderwertigen. (Auf dem Gebiete der Operette sind derartige Zustände, wie bekannt, ja sehr schlimm geworden.) Und was dem schaffenden Künstler recht ist, muss dem ausübenden billig sein. Wer den Anspruch erhebt, „Künstler“ zu sein, hat auch der Kunst im allgemeinen, und nicht nur seiner eigenen werten Persönlichkeit gegenüber Verpflichtungen.

Ist nun über die Auswahl der Stücke schon sehr zu klagen, so ist die Liste der Komponisten für einen deutschen Kritiker erst recht niederschmetternd. Wir müssen uns dazu vor Augen halten, dass die Mehrzahl der Pianisten in Deutschland lebt, andere wieder bei uns ihre Ausbildung erhalten haben. Leider aber kommt das in den Programmen, soweit es die lebenden Komponisten betrifft, nicht zur Geltung. An deutschen Tonsetzern konnten wir hören: Kirchner viermal, Nicodé mit zwei Stücken, Bronsart mit einem Stück, Gernsheim, Neitzel, Grünfeld und Reger ebenso, Dräseke mit vier Stücken siebenmal, Moszkowsky mit 3 Kompositionen. Das ist alles, was man in den letzten drei Jahren in einer grossen, deutschen Musikstadt von dem pianistischen Schaffen der lebenden Tonsetzer Deutschlands in der Öffentlichkeit erfahren konnte! Diese beschämende Dürftigkeit spricht für sich selbst und es sollte an diesem Beispiel nur einmal in der ganzen Krassheit gezeigt werden, auf welchem Irrpfad wir uns befinden, wenn das Übergewicht der älteren Meister weiterhin so die jüngeren bedrückt. Was würde man wohl sagen, wenn eine Gemäldegalerie bei ihren Ankäufen nur die Dürer, Holbein, die Rafael, Velasquez usw. berücksichtigen wollte und die lebenden Maler fast ausschliesse? Genau so aber liegt die Sache bei den Konzerten unserer Klavierspieler. Der Unterschied ist nur der, dass wir hier, weil es private und nicht staatliche Veranstaltungen sind, den Mund zur Kritik nicht auf tun. Aber auch in der

Tonkunst haben die Lebenden ein Recht auf Berücksichtigung, nicht nur auf den anderen Gebieten der Kunst. Auch der Einwand darf nicht gelten, dass nichts geschaffen würde, was der öffentlichen Vorführung wert sei. Die Musikzeitungen veröffentlichen z. B. Jahr für Jahr Besprechungen von Klavierwerken. Manche ist günstig darunter. An Material fehlt es gewiss nicht. Und an musikalischem Werte dürfte auch manche Komposition eines Lebenden einem vielgespielten Pianistenparadestück aus der Feder früherer Tonsetzer nicht nachstehen. Aber freilich, guter Wille gehört dazu. Und wenn diese Zeilen den Erfolg hätten, einen oder den anderen Pianisten, das Publikum und die Tageskritik zum Nachdenken über diese Fragen anzuregen, ist ihr Zweck erfüllt. Dann können wir auch auf klavierkünstlerischem Gebiete wieder besseren Zeiten entgegensehen, dann können wir hoffen, dass die Pianistenkonzerte nicht nur Gegenstand zur Besprechung klaviertechnischer Dinge und Mutmassungen über die mehr oder minder richtige Auffassung altbekannter Werke sind, sondern dass auch von ihnen wieder lebendige Kunst ausströmt, dem Publikum zum Segen, der Tonkunst und ihren schaffenden Meistern zum Nutzen.





**DAS MUSIKALISCHE ELEMENT
IN FRIEDRICH NIETZSCHE**
ZU NIETZSCHES 60. GEBURTSTAGE (15. Oktober)
von Bernard Scharlitt-Krakau



Es ist eine merkwürdige Tatsache, dass unter den zahllosen Abhandlungen, die über Friedrich Nietzsche bis auf den heutigen Tag erschienen sind und in denen von den mannigfaltigsten Gesichtspunkten aus der Versuch gemacht wird, dieser problematischen Gestalt unter den Geistesheroen der Menschheit gerecht zu werden, sich keine einzige findet, in der das musikalische Element in Nietzsche den Ausgangspunkt für die Erklärung jenes gewissen Inkommensurablen in ihm bildete.

Und doch bedeutet — wie wir hier des näheren nachweisen wollen — der Musiker in Friedrich Nietzsche den integrierendsten Teil seines Wesens, das von dieser Seite betrachtet nicht nur weniger problematisch erscheint, sondern uns menschlich näher gebracht wird, da wir in der musikalischen Begabung des unglücklichen Sehers von Sils-Maria die Tragik seines Geschickes erkennen und den Schlüssel finden, sowohl für den unausgesetzten Kampf, den Nietzsche mit sich selbst führte, als auch für die exzeptionelle Stellung, die er im Reiche der Unsterblichen einnimmt.

Wir wollen nun versuchen, an der Hand bekannter Tatsachen aus dem Leben Nietzsches, den Nachweis dafür zu erbringen, wie das musikalische Element in Nietzsche einerseits zu einer Leidensquelle für ihn geworden, andererseits aber den Untergrund gebildet für das Zustandekommen seiner Eigenart ohnegleichen.

Wenn wir einen Blick auf den Werdegang Nietzsches werfen, so muss es uns auffallen, welche gewaltige Rolle die Musik in seinem Leben spielt — eine Erscheinung, die wir bei Philosophen zu beobachten sonst nicht gewohnt sind.

Und zwar beschränkt sich das Interesse Nietzsches an der Musik keineswegs auf die metaphysische Seite dieser Kunst, wie dies z. B. bei Schopenhauer der Fall gewesen, vielmehr beschäftigt sich unser Denker mit ihr, vom zartesten Kindesalter angefangen, als einer, den wir „ausübender Musiker“ zu nennen pflegen, d. h. Nietzsche spielt nicht nur ausgezeichnet Klavier — worüber uns die Meysenbug, Cosima Wagner u. a.



voll Begeisterung erzählen — sondern versucht sich auch unausgesetzt als Komponist — wenn auch leider ohne Erfolg!

Diese erfolglosen kompositorischen Versuche nun, dieses vergebliche Ringen Nietzsches mit der Unzulänglichkeit seiner musischschöpferischen Begabung, bildeten unseres Erachtens eben die Tragödie seines Lebens und erklären so manches, was uns in seinem Werdeprouesse sowie in seinem ganzen Wesen eigenartig und unbegreiflich erscheint.

Denn der „nichtzustandgekommene Komponist“ in Nietzsche bildete sozusagen den „Tropismus“ seines Ichs, der seinem Entwicklungswege die Richtung gab, den „Fokus“ seines Wesens, in dem sich all sein Sehnen und Verlangen konzentrierte.

„Ich war“ — so erzählt Nietzsche in einer seine Kinderjahre umfassenden autobiographischen Skizze — „am Himmelfahrtstage (1854) in die Stadtkirche gegangen und hörte den erhabenen Chor aus dem Messias, das Halleluja! Alsbald fasste ich den ernstlichen Entschluss, etwas Ähnliches zu komponieren! Sogleich nach der Kirche ging ich ans Werk und freute mich kindlich über jeden neuen Akkord, den ich erklingen liess. Indem ich aber jahrelang davon nicht abliess, gewann ich doch sehr dabei, da ich durch die Erlernung des Tongefüges besser vom Blatte zu spielen lernte.“

Wir wissen nun aus Nietzsches weiterem Lebensgange, dass ihm diese „Erlernung des Tongefüges“ nicht genügte, dass er vielmehr unausgesetzt kompositorisch tätig war und zwar ungeachtet der wohlgemeint-abfälligen Urteile, die von aufrichtigsten Freunden über seine Kompositionen gefällt wurden.

Beispielshalber sei hier an den in seiner bekannt-derben Art formulierten Ausspruch Bülows über das „Manfred-Vorspiel“ Nietzsches erinnert: „So was habe ich denn doch noch nicht gehört, das ist ja die reine Notzucht an der Euterpe!“

Als nun aber dieses in Nietzsches innerster Natur tiefwurzelnde Bedürfnis nach musischschöpferischer Betätigung in seinen Kompositionen die ersehnte Auslösung nicht zu finden vermag, als er sich endlich dessen wohl bewusst wird, „selber kein Ganzes zu können“ — mit ergreifender Selbstpersiflage nennt er sich oft einen „schlechten Musiker“ — schliesst Nietzsche sich voll Begeisterung „als dienendes Glied an ein Ganzes“ an und glaubt eine Reihe von Jahren hindurch, in diesem „Dienen“ jene Auslösung gefunden zu haben.

Er erkennt in Richard Wagner die greifbar-deutliche Verwirklichung seines Ideales und berauscht sich als Wagner-Apostel — welche Mission ihm so sehr Lebenszweck zu sein verdient, dass Nietzsche eine Zeitlang die ganz ernste Absicht hat, zu diesem Behufe seine Baseler Professur aufzugeben! — jahrelang an der Kunst des Bayreuther Meisters,



die er, wie kein zweiter, einzig deshalb in so kongenialer Weise zu erfassen vermochte, weil er in ihr nur dasjenige erkannt hatte, was ihm selber zu vollbringen durch eine Laune der Natur versagt geblieben!

„Mir ging es“ — schreibt Nietzsche im Jahre 1871 an Rohde, nach einem grossen Wagnerkonzert in Mannheim — „wie einem, dem eine Ahnung sich endlich erfüllt! Denn genau das ist Musik und nichts sonst!“

Und in Erinnerung an diesen Eindruck schreibt Nietzsche noch im Jahre 1888:

„Ein Psycholog dürfte noch hinzufügen, dass, was ich in jungen Jahren bei Wagnerischer Musik gehört habe, nichts überhaupt mit Wagner zu tun hatte, dass, wenn ich die dionysische Musik beschrieb, das beschrieb, was ich gehört hatte . . .“

Dieser Wagnerrausch, der im letzten Grunde nur eine mehrere Jahre andauernde vermeintliche Auslösung des kompositorischen Bedürfnisses bei Nietzsche gewesen, ein durch das vollständige Aufgehen im Wagnerischen Genius hervorgerufener autosuggestiver Zustand, der dem unglücklichen „nichtzustand gekommenen Musikgenie“ musiksöpferische Wonnen vorgaukelte, dauert aber nur so lange, als Wagner dem Idealbilde Nietzsches wirklich ähnlich ist, weicht jedoch der Ernüchterung in dem Augenblick, wo Nietzsche erkennt, dass der Bayreuther Meister „doch nicht so ist, wie ich sein wollte“.

Und das ist der Moment, wo die Tragödie Nietzsches sich ihrem Höhepunkt zu nähern, gleichzeitig aber auch dasjenige in ihm zum Durchbruch zu gelangen beginnt, was seine Eigenart bildet.

Nachdem nämlich der Wagnerkult vorüber ist, entdeckt Nietzsche wieder sich selbst, wird sich von neuem doppelt-schmerzvoll der Unzulänglichkeit der eigenen musikalischen Begabung, der furchtbaren Tragik des „mir erkoren — mir verloren“ bewusst und beginnt nun nach einem neuen Betäubungsmittel für den „nichtzustand gekommenen Komponisten“ in sich zu suchen. Es ist ergreifend zu verfolgen, wie Nietzsche von da ab sich gegen seine innerste Natur zu wehren, sich sozusagen Antidota gegen dieselbe zu brauen bestrebt ist und wie es ihn doch immer wieder zieht ins „gelobte Land“, das zu betreten ein „zürnender Gott“ ihm verwehrt.

So schmiedet er sich zunächst ein neues Schwert: die Wissenschaft, mit der er den ihn zernagenden Lindwurm zu bezwingen hofft.

„Nicht die Religionen und Künste“ — ruft Nietzsche im Jahre 1877, also genau ein Jahr nach dem Abfall von Wagner, aus — „sind es, die den Menschen zum Genie unter den Tieren machen, als vielmehr die Wissenschaft!“

Und er fordert,

„dass der Mensch die Kunst [lies: die Musik] und alle sonstige Metaphysik in den ersten dreissig Jahren seines Lebens rekapituliere, von da an aber nur wissen-



schaftliche Jahresringe seiner individuellen Kultur ansetze . . . denn der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen“.

Noch einmal jedoch, ehe er der heissgeliebten Musik für immer Valet sagen sollte, — „zum letztenmal, mit des Lebewohles letztem Kuss“ — versucht Nietzsche die Komposition eines „Hymnus an die Einsamkeit“, von welchen Versuchen uns seine Schwester, Frau Dr. Elisabeth Förster-Nietzsche, in der Biographie Ihres Bruders in erschütternder Weise berichtet:

„Das Schönste aus jener Zeit“ — heisst es da — „dünkt mich aber das Klavierspiel meines Bruders; es scheint mir, dass er niemals so herrlich phantasiert hat, wie an jenen Abenden; es war, als ob seine Seele das Glück und das Schicksal seines ganzen Lebens erzählte. Wir ahnten es damals nicht, dass es das letzte Jahr war, wo sich Fritz noch der Musik hingeben konnte.“

Jetzt nun, wo Nietzsche sich von der Musik endgültig losgerungen zu haben wähnt — was aber, wie wir weiter unten zeigen werden, niemals der Fall gewesen — beginnt allmählich jener Umwandlungsprozess vor sich zu gehen, der den eigentlichen Nietzsche zur Entfaltung bringt.

Nietzsche steht nunmehr einsam da, er „lernt wohnen — wo niemand wohnt . . . in öden Eisbärzonen“.

Und hier in der Einsamkeit geht ein bis dahin gleichsam nur latent entwickelter, eigenartiger Prozess mit dem „nichtzustandegekommenen Komponisten“ in Nietzsche seiner Vollendung entgegen.

Nietzsches grandiose musikalische Begabung, die in Musikwerken einen vollendeten Ausdruck nicht zu finden vermochte, findet nunmehr eine andere Art von Auslösung, indem sie sich in seinem unvergleichlichen, wundervollen Stile zu einer in Worte gesetzten Musik, zu gewaltigen Sprach-Symphonien umbildet, deren „Neunte“ sein „Zarathustra“ bedeutet!

Aber auch diese Auslösung genügt Nietzsche für die Dauer nicht, kann ihm unmöglich genügen.

Denn, was er in der „Geburt der Tragödie“ vom Dasein im allgemeinen sagt, dass es „nur als ästhetisches Phänomen eine Berechtigung habe“, das gilt, auf Nietzsche selbst angewandt, in dem Sinne, dass das Dasein für ihn nur als musikalisches Phänomen eine Berechtigung hatte.

Nietzsches Lebenselement war die Musik und diese war ihm mit dem Kunstwerke Wagners identisch.

Darum muss Nietzsche, selbst in den „Eisbärzonen“, immer wieder zur Vergangenheit zurückkehren. Immer wieder ist es der alte Wagnerausch, der ihm keine Ruhe gibt, gegen den er sich auch in den „Eisbärzonen“ mit aller Kraft, allen möglichen Mitteln zu wehren versucht.



Seine meist missverstandenen Ausfälle gegen Wagner, in denen manche die ersten Anzeichen der späteren Katastrophe erblicken wollen, sind in Wirklichkeit nichts anderes als von neuem versuchte, krampfhaft Abwehrbewegungen Nietzsches gegen die Klänge der „versunken“ geglaubten „Glocke“, nichts anderes als eine Fortsetzung des alten gigantischen Ringens mit seiner innersten Natur.

Und so musste denn auch Nietzsches Dasein in jenem Akkorde ausklingen, der das Leitmotiv seines Lebens gebildet.

Als nämlich des Wahnsinns Nacht über ihn hereinzubrechen beginnt — kurz vor der letzten Katastrophe — reist Nietzsche nach Zürich und lässt sich nach Tribschen, wo er einst bei Wagner die schönste Zeit seines Lebens verbracht hatte, hinausfahren.

Dort sitzt er abseits am See, scheinbar einzig beschäftigt, Zeichen in den Sand zu graben. Als aber seine Begleiterin sich hinabbückt, um ihm ins Gesicht zu schauen, da sieht sie, wie die Tränen aus seinen Augen strömen. — —



Niemand vermag wohl zu sagen, was einem menschlichen Gehirn nötig ist, damit es Musikwerke produzieren könne, was wohl den akustischen Ganglienzellen Nietzsches gefehlt haben mag, durch dessen Nichtbesitz der Sänger des Zarathustra kein grosses musiksöpferisches Genie geworden, das er seinen Anlagen nach hätte werden sollen.

Dass aber diese Anlagen ausschlaggebend waren für den ganzen Werdegang sowie für das Zustandekommen jener Eigenart Nietzsches, durch die er weder Ganz-Philosoph noch Ganz-Musiker, sondern der grösste Stilist der Menschheit geworden und dass demnach dem sogenannten „Nietzsche-Problem“ von dem von uns hier gewählten Standpunkte aus noch am ehesten beizukommen ist, glauben wir durch unsere Ausführungen dargelegt zu haben.





Schluss



In neuesten Zeiten sind Briefe Beethovens an die Musikhandlung Breitkopf & Härtel von La Mara veröffentlicht worden, aus denen unter anderem das Novum ersichtlich ward, dass Beethoven etwa in den Jahren 1809—12 bei sich selbst Gesangsmusik allwöchentlich vorführte, wobei mit Mozartscher Musik ein wahrer Kultus getrieben worden zu sein scheint. In einem Briefe an jene Handlung vom 26. Juli 1809 heisst es:

„Ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bei mir zu geben — allein der unselige Krieg stellte alles ein. Zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb sein, wenn sie mir die meisten Partituren, die sie haben, wie z. B. Mozarts Requiem usw., Haydns Messen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel usw. nach und nach schicken.“

Unmittelbar daran schliesst sich folgendes enthusiastische Urteil über Ph. Em. Bach:

„Von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiss nicht allein zum hohen Genuss, sondern auch zum Studium dienen, und mein grösstes Vergnügen ist es, Werke, die ich nie oder nur selten gesehen, bei einigen wahren Kunstfreunden zu spielen.“

In einem anderen Briefe (20. März 1811) überrascht ein Wort über „Don Juan“, wenn man sich vergegenwärtigt, wie abfällig sonst der Meister des Textes wegen gerade über dieses Meisterwerk sprach. Hier aber lesen wir:

„Die gute Aufnahme von Mozarts ‚Don Juan‘ macht mir so viel Freude, als sei es mein eigenes Werk.“

Endlich heisst es wieder in einem Briefe vom 28. Januar 1812:

— — „Schicken Sie mir also Mozarts Requiem, Partitur, desgl. M.'s Clemenza di Tito, Così fan tutte, Le nozze di Figaro, Don Giovanni in Partitur bald (da meine kleine Gesellschaft bei mir wieder anfängt, so brauche ich d. g.), so postfrei als möglich, denn ich bin ein armer österreichischer Musikant.“

Wir wissen weder Anfang noch Ende dieser Gesangsaufführungen im Beethovenschen Heim, ebensowenig, wer die Mitwirkenden waren, erfahren



aber mit Genugtuung, dass Beethoven trotz seines Gehörleidens in diesen Zeiten noch solche Werke einstudieren konnte.

Wir wenden uns nunmehr zur Frage, wie sich Beethoven den Freunden gegenüber über Mozart und seine Werke aussprach, oder wie diese aus ihrer Anschauung heraus darüber urteilten:

Ferd. Ries erklärt:

„Von allen Komponisten schätzte Beethoven Mozart und Händel am meisten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Musik in der Hand oder lag etwas auf seinem Pulte, so waren es sicher Kompositionen von einem dieser Heroen“ (l. I. S. 84).

Ignaz von Seyfried teilt in seinem Buche „Beethovens Studien“ als Beethovensches Wort mit (Anhang S. 21):

„Mozarts grösstes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigte er sich als deutscher Meister. — Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst nie zur Folie eines so skandalösen Sujets sich entwürdigen lassen.“

Dass Beethoven die „Zauberflöte“ als Mozarts grösstes Werk pries, erzählt auch Schindler: doch gibt er dafür den wohl richtigeren Grund an: weil die Zauberflöte sämtliche Kunstformen in sich enthalte, vom einfachsten Liede bis zum Choral und zur Fuge. Aber Schindler führt noch einen zweiten Grund für die Hochschätzung der Zauberflöte von seiten Beethovens an. Das ist die in dieser Mozartoper „angewandte Psyche verschiedener Tonarten“ (II, 164, 165). Beethoven war ein eifriger Fürstreiter für den charakteristischen Unterschied der Tonarten, darüber konnte er sich mit Leidenschaft unterhalten, besonders tat er dies mit seinem skeptischen Freunde F. A. Kanne. Diese Unterhaltungen mit Gebildeten aller Berufsarten gab ihm Veranlassung zu hoher Bewunderung seiner Geistesvorgänger Gluck, Haydn und Mozart in diesen Dingen. Und in der Zauberflöte fand er das Problem der Charakteristik der Tonarten aufs wundersamste gelöst. Schindler führt bei anderer Gelegenheit auch an (II, 182), dass sich in Beethovens musikalischer Bibliothek von Mozart ein Teil der Partitur von Don Giovanni und viele Sonaten befunden hätten.¹⁾ „Für Mozarts Klaviermusik hatte Beethoven nur geringe Sympathie“, — um so grössere für die von Clementi, die er ungemein hoch stellte. Darum liess er die musikalische Erziehung seines Neffen Karl mehrere Jahre hindurch fast nur mit Clementischen Sonaten bestreiten.

Ich komme auf das von Seyfried angegebene Urteil Beethovens über den Don Juan-Text zurück. Dieses Urteil wird besonders durch Ludwig Rellstab bekräftigt, der im Jahre 1825 persönlich mit Beethoven

¹⁾ Das ist jedenfalls nicht vollständig. Im Nachlass Beethovens fanden sich noch von Mozarts Opern: die Zauberflöte, *Così fan tutte* und *Titus*, — auch das Requiem.



verkehrte und der über diesen Verkehr höchst anziehende Schilderungen dargeboten hat. Als sich beide über Opernstoffe unterhielten, sagte Beethoven unter anderem:

„Auf die Gattung käme mir's wenig an, wenn der Stoff mich anzieht. Doch ich muss mit Liebe und Innigkeit daran gehen können. Opern, wie Don Juan und Figaro, könnte ich nicht komponieren, dagegen habe ich einen Widerwillen.“¹⁾

Rellstab ergänzt diese einmal gemachte Mitteilung späterhin noch also:

„Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können,“ fuhr er [Beethoven] fort, „sie sind mir zu leichtfertig.“

Rellstab fügt hinzu:

„Er sah dabei aus, als wollte er sagen: ‚Ich bin zu schwer unglücklich, mein Leben hüllt sich in zu düstere Schleier, um mich so eitler Lust hinzugeben.‘“

Noch muss hierbei rühmend hervorgehoben werden, dass der Hauptbiograph Mozarts, der das von Seyfried kundgegebene Wort Beethovens über den Don Juan-Text ebenfalls zitiert, diesem Meister dabei also Gerechtigkeit widerfahren lässt. Otto Jahn bemerkt dazu (Mozart IV, 389, I. Aufl.):

„Die hohe Sittlichkeit, welche der grosse Mann im Leben wie in der Kunst unverbrüchlich bewahrte, wird man auch in diesem Ausspruch ehrend anerkennen; er hätte eine solche Oper nicht komponieren können, ohne sich selbst untreu zu werden.“

Auch Friedrich Rochlitz, der im Jahre 1822 bei Beethoven war, weiss an ihm nicht genug „das froheste Anerkenntnis“ fremder Verdienste zu rühmen: „Wie spricht er von Händel, Bach, Mozart!“ heisst es dabei (Für Freunde der Tonkunst, IV S. 359).

Ein Jahr darauf war der Londoner Freund J. A. Stumpff bei Beethoven. Dieser Mann, der den Meister noch auf seinem letzten Krankenlager durch das prachtvolle Geschenk mit Händels sämtlichen Werken erfreute, hat diesen Besuch eingehend geschildert. Der Artikel erschien unter dem Titel „Ein Tag bei Beethoven“ in der Zeitschrift „The Harmonicon“ im Januar 1824. Dieser in Briefform geschriebene Artikel ist vielfach ins Deutsche übersetzt worden. Für uns hier ist folgende Stelle daraus von Interesse. Bei Tische hatte Beethoven in ergreifender Weise Händels Lob gesungen. Dabei bemerkt Stumpff:

„H. und ich versuchten wiederholt das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst; ich hörte ihn nur sagen: ‚In einer Monarchie weiss man wer der Erste ist, — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mag oder auch nicht. Herr C. Czerny,

¹⁾ Siehe L. Rellstab: Aus meinem Leben, Berlin 1861, II, p. 242. Vgl. auch Wegeler und Ries Biogr. Notizen, Nachtrag S. 15.



der, beiläufig gesagt, jede Note von Beethoven auswendig weiss, — — — sagte mir indessen, dass Beethoven bisweilen unerschöpflich sei im Lobe Mozarts“

Es kann aber wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass Beethoven mit den Worten: in einer Monarchie weiss man, wer der Erste ist, die Anerkennung aussprechen wollte, dass im Reiche der Oper Mozart der König, der Erste ist. Denn auch sonst hat es Beethoven unumwunden erklärt, dass die Oper nicht sein Feld ist, sondern allein die Instrumentalmusik, in der ein Tondichter sich schrankenlos ergehen kann. — Übrigens lautet gerade diese Stelle in O. Jahns Aufzeichnungen (im Beethoven-Nachlass) über den Besuch Stumpffs bei Beethoven ganz anders und jedenfalls der Wahrheit entsprechender. Stumpff ist des Meisters Tischgast. Beethoven war wieder einmal, wie er selbst sagte, aufgeknöpft. Über die grossen Komponisten lesen wir in diesem Tischgespräche folgendes:

Stumpff schrieb: „Wir halten Sie für den grössten Komponisten, der je gelebt.“ „Händel“ war seine augenblickliche Antwort, „für den beuge ich mein Knie“ und berührte mit dem einen den Boden.

St. Mozart.

B.[eethoven] Mozart ist gut und vortrefflich.

St. Der selbst Händel durch eine neue Begleitung im Messias verherrlichen konnte.

B. Der hätte sich auch ohne das erhalten.

St. Seb. Bach.

B. Warum ist er tot?

St. Er wird wieder aufleben.

B. Ja, wenn man ihn studieren wird und dazu hat man nicht Zeit — usw.

Diese Zeit kam erst zwei Jahre nach Beethovens Tode, als Mendelssohn-Bartholdy der Matthäus-Passion zur Auferstehung verhalf. — Dass also Beethoven sich bei diesem Mahle der Beurteilung Mozarts nicht entzog, ist offenbar.

Wir haben nunmehr Umschau zu halten, wie man sich in der vertrautesten Umgebung Beethovens selbst über Mozart äusserte, wie da innige Liebe, Bewunderung — wohl auch ein wenig Verkleinerungssucht ersichtlich werden. Die Konversationshefte verraten mancherlei, darunter nicht wenig von besonderem Interesse. Hier haben wir es mit der Zeit von 1819—1827 zu tun. Im Jahre 1820 kam der junge, talentvolle Mozart nach Wien. Man fragt sich im Beethovenschen Hause: Wird er zu Beethoven kommen oder nicht? Im Konversationshefte vom März 1820 (65 Blatt stark) fragt jemand (Bl. 14b.):

„War Mozart nicht bei Ihnen?

Hummel war auch noch nicht hier?“

Das Ergebnis ist beide Male ein negatives. Es geht nun recht stark über Hummel her. Dabei ist in betreff des immer noch nicht erschöpfend



und überzeugend behandelten Themas: Beethoven und Goethe ein Ausspruch besonders bedeutsam, nämlich (Bl. 15 a):

„Hummel hat gar keinen Gesang auf dem Instrument, er ist bloss ein Passagenmacher, das liebt Goethe nicht, er soll sich über Ihr Spiel erklärt haben, dass er erst durch Sie gehört habe, was man auf dem Klavier machen kann.“

Der junge Mozart scheint also nicht bei Beethoven gewesen zu sein, gleichwohl mag ihn der Meister anderswo gesehen haben. Man wird nun die folgenden Stellen eines Konversationsheftes vom April 1820 (Sig. 105, 77 Bl.) verstehen. Da wird Beethoven gefragt (Bl. 64 b):

„Sieht der junge Mozart seinem Vater ähnlich?“

(Bl. 65 a): „Dass er bisher nicht suchte, mit Ihnen bekannt zu werden und sich Ihnen zu nähern, macht seinem Sinn keine Ehre.

Man wird hier vieles für ihn tun, es scheint aber nicht, dass er einen Platz unter den Künstlern hier jemals behaupten kann.

soll er ein guter Klavierspieler sein.

er ist ungeheuer eitel.“

Man suchte indes Beethoven und den jungen Mozart zusammenzuführen. In demselben Heft ist zu lesen (Bl. 71 a):

„Mein kleiner Nikl schreibt auch ohne Klavier auf — Kommen Sie doch einmal zu mir! Hummel und Mozart“ —

Im kurz vorher erwähnten Hefte vom März 1820 (No. 33) schreibt jemand (Bl. 49 a) den „Schusterkanon von Mozart“ sehr deutlich hin; dessen wesentlicher Text lautet: Schau', schau', schau', wie das Weiberl geht, wie schön ihr's Häuberl steht.¹⁾

In einer Tischkonversation zu Hetzendorf, Sommer 1823, wird viel über die italienische Oper gestritten. Es ist eines der Hefte, in denen Grillparzer so viel Interessantes mit Beethoven erörtert (Heft D. 92, 14 Bl.). Da liest man (Bl. 10 a):

„Und doch kann ich mich mit jenen nicht vereinigen, die die italienische Oper unbedingt verwerfen.

(Bl. 10 b): Meiner Meinung nach gibt es 2 Gattungen der Oper, von denen die eine vom Text ausgeht, die zweite von der Musik, letztere ist die italienische Oper.

Lablache und zum Teil die Fodor sind bessere Schauspieler, als die deutsche Oper jemals hatte.

Vielleicht hat sich auch Mozart durch die italienische Oper gebildet.“

Ein Heft vom Jahre 1824 (Sign. 35. D., 29 Bl.) bringt uns den oben

¹⁾ Mozarts „Schusterkanon“ ist aller Wahrscheinlichkeit nach noch gar nicht gedruckt. Die grosse Mozart-Ausgabe von Breitkopf & Härtel, ferner das Köchel'sche Verzeichnis der Werke des Unsterblichen, auch dessen Nachtrag enthalten die kleine Komposition nicht. Für ganz apodiktisch möchte ich indes diese Behauptung noch nicht hinstellen.



erwähnten englischen Freund Beethovens J. A. Stumpff in Erinnerung. Neffe Karl schreibt auf (Bl. 28a):

„HE. Stumpff sagt, dass Webers freyschütz in zehn Jahren schon weniger gefallen wird, als Mozarts figaro in 50.“

Beethovens junger Freund Karl Holz sucht zuweilen Mozart im Vergleich zu anderen Grossmeistern zu verkleinern. Wir nehmen folgende charakteristische Stelle aus einem Hefte vom Sommer 1825 (Sign. D. 64, 21 Bl.) ad notam (Bl. 21a):

„Haydn hat gesagt, wenn er einen sogenannten grammatikalischen Schnitzer machte:

Gefallt's Ihnen? „O ja!“

Nun, so lassen wir's stehn.

Das war auch bei Mozart nicht der Fall —

Ausser seinem Genie als musikalischer Künstler war er null —

Händel hat eine Würde, die er doch nicht erreicht.“

Ein merkwürdiges Wort Cherubini's beschert uns ein Heft aus dem Jahre 1826 (1825? Sig. D. 99, 48 Bl.). Der junge Schlesinger (Moritz) von der bekannten Berliner Musikhandlung ist bei Beethoven und führt lange Reden vor ihm; in dem Heft heisst es (Bl. 13a), nachdem soeben Spontini heftig angegriffen ist:

„Ich sage eben Ihrem Neffen, dass Sie Cherubini's Abgott sind, er hat oft seinen Schülern gesagt, die grössten musikalischen Geister, die je gelebt und je leben werden, sind Beethoven und Mozart.“

Zwar bemerkt Schindler dazu in margine: „das Gegenteil davon ist wahr“ — allein trotzdem mag es so wahr sein.

Endlich sei hier noch zu Ehren Mozarts die Lobeserhebung erwähnt, die Karl Holz über eine nicht näher bezeichnete Sängerin ausspricht. Das geschieht in einem Konversationsheft aus dem Sommer 1826 (Sign. D. 116, 36 Bl.). Holz schreibt (Bl. 2b):

„Grosses Aufsehen, vorzüglich in den Rossinischen Opern.

Sie sang im Don Giovanni die grosse Arie der Donna Anna so schön. Die Pariser sagten, dass sie den Mozart wieder zu Ehren (Bl. 3a) gebracht habe; denn früher glaubten sie, dass Mozart in dieser Arie gezeigt habe, dass er die Singstimme nicht kenne.“

Die nicht genannte Sängerin dürfte M^{lle} Schechner sein, deren Stern jetzt aufzusteigen begann, und die um diese Zeit in Beethovens Sphäre treten sollte.



Eine merkwürdige Angelegenheit in der Geschichte Mozarts und Salieri's gewinnt durch die Konversationshefte eine ganz eigenartige Beleuchtung.



Die Kenner der Geschichte Mozarts werden wissen, dass der unsterbliche Tonmeister am Abend seines so kurz bemessenen Erdenlaufes von dem Gedanken erfüllt war, dass ihm Gift beigebracht worden sei. Als er einmal wieder mit seiner geliebten Frau im Prater sass, sagte er ihr, während ihr die Tränen in den Augen standen, dass er das Requiem für sich schreibe und fuhr dann so fort:

„Ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiss man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von dem Gedanken nicht losmachen.“ (O. Jahn a. a. O. IV, 680.)

Diese Worte waren die Veranlassung, dass man über Antonio Salieri, dessen Feindseligkeit gegen Mozart aller Welt bekannt war, den Verdacht laut werden liess, er habe Mozart vergiftet. Man verbreitete fernerhin die Mär, als habe Salieri auf seinem letzten Krankenlager im Jahre 1825 sich in seinen Phantasieen selbst eines so schändlichen Verbrechens angeklagt. Salieri wurde natürlich von vielen Seiten öffentlich verteidigt und als völlig unschuldig erklärt. So geschah es durch Carpani, Neukomm — später durch seinen Biographen J. v. Mosel und dann noch durch Otto Jahn, der auch die Literatur darüber zusammenstellt.

Aber im Bethovenschen Kreise glaubte man fest an eine solche Untat von seiten Salieri's. Spricht nun aus den gleich vorzuführenden Stellen aus den Konversationsheften starke Abneigung gegen den dramatischen Komponisten Salieri — schon im Jahre 1820 schreibt jemand auf: „Salieri ist nicht mein Mann“ — so andererseits besonders tiefe, innige Liebe zu Mozart.

In einem Hefte vom November 1823 (Sig. D. 95, 40 Bl.) stehen die wahrscheinlich vom Redakteur Schickh geschriebenen Worte (Bl. 18a):

„Salieri hat sich den Hals abgeschnitten, lebt aber noch —“

Wie mag dieses Gerücht entstanden sein? Salieri's Biograph J. v. Mosel erzählt uns (S. 200), dass sein Held im Jahre 1823 sehr leidend war, nur allgemeine Körperschwäche machte sich geltend, so dass er trotz aller angewandten Vorsicht auf Treppen und Strassen

„sich doch einmal durch einen Fall bedeutend am Kopfe verwundete, und ein andermal in Gefahr geriet, von einer Kutsche überfahren zu werden.“

Diese Verwundung am Kopfe mag in der Phantasie anderer so ausgelegt worden sein, als habe sich Salieri den Hals aufgeschnitten. Anders aber als J. v. Mosel stellt der Nekrolog auf Salieri von Fr. Rochlitz in der Leipziger Allgem. Musik-Zeitung vom 25. Juni 1825 (S. 413) diese Angelegenheit dar. Auch Rochlitz schildert Salieris Leidenszeit seit 1822, seine Gedankenverwirrung, das Sinken der Kräfte, seine gänzliche Mutlosigkeit. Und die notwendig gewordene Untätigkeit vermehrte nur seinen elenden Zustand. Und dabei heisst es auch: „er verlor sich tiefer in jene



schwarzen Bilder seiner wachen Träume — tiefer und bis zur gänzlichen Bewusstlosigkeit, so dass er sich auch einmal, unbewacht, fast bis zum Tode verletzte, andere Male sich schrecklicher Verbrechen anklagte“ — wenn aber Rochlitz von diesen Verbrechen behauptet, dass es gewiss selbst keinem seiner Feinde eingefallen war, Salieri solcher Dinge auch nur für fähig zu halten: so belehren uns unter anderem auch die Konversationshefte eines anderen.

In einem anderen Hefte des Jahres 1823, worin viel Grillparzeriana enthalten sind (Sign. D. 124, 20 Bl.) ist zu lesen (wahrscheinlich wieder von Schickhs Hand, Bl. 11 b):

„es sind 100 auf 1 zu wetten, dass die Gewissensäußerung Salieris wahr ist! Die Todesart Mozarts bestätigt diese Äußerung!“ —

Danach muss man annehmen, dass Salieri bereits während der Krankheit, die er sich 1823 infolge des oben erwähnten Unfalles zuzog, in seinen Fieberphantasieen seine Seele ob der schweren Schuld gegen Mozart angeklagt habe.

Von solchen Salierischen Selbstanklagen sprechen auch weitere Konversationshefte, so eines vom Jahre 1824 (Sig. D. 125, 46 Bl.). Des Meisters Neffe schreibt da einmal (Bl. 2 b):

„Salieri behauptet, er habe Mozart vergiftet.“

Und nicht lange danach Schindler (Bl. 6 a):

„Mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasiert stets, dass er an den Tod Mozarts schuld sei, und ihn mit Gift vergeben habe. — Dies ist Wahrheit — denn er will dies als solche beichten [?] — so ist es wahr wieder, dass alles seinen Lohn erhält.“

Endlich ist noch aus dem Jahre 1825, in dem Salieri starb (7. Mai), etwa zur Zeit, als dieser Komponist auf dem Sterbelager schmachtete, ein Wort des Neffen mitzuteilen, geschrieben zur Winterzeit 1825 (Heft Sig. D. 25, 46 Bl.):

„Man sagt auch jetzt sehr stark, dass Salieri Mozarts Mörder ist“ (Bl. 10 b).

So sind die Konversationshefte wohl geeignet, eigenartige Streiflichter auf diese immerhin problematische Episode in Salieri's Lebens-
gange zu werfen. — —

Noch etwa ein Jahr vor seinem Tode sollte Beethoven Gelegenheit nehmen, seine unauslöschliche Bewunderung für Mozarts Tongenius zu bezeugen. In den Jahren 1825 bis 1829 tobte in der musikalischen Presse, besonders in der „Cäcilia“, der Streit um die Echtheit des Requiems von Mozart. In diesem Streite spielten der bekannte Theoretiker Gottfr. Weber und der besondere Verehrer der Mozartschen Tonmuse, Abbé Maximilian Stadler eine besondere Rolle. Letzterer war mit Entschiedenheit gegen Weber aufgetreten. Beethoven war so entzückt



von Stadlers Parteinahme für Mozart, dass er ihm unterm 6. Februar 1826 folgenden denkwürdigen Brief schrieb ¹⁾:

„am 6ten Febr. 1826.

Mein verehrter hochwürdiger Herr!

Sie haben wirklich sehr wohl gethan den Manen Mozarts Gerechtigkeit durch ihre wahrhaft Musterhafte u. die Sache durchdringende Schrift zu verschaffen und sowohl Layen als profane, wie alles was nur Musikal. ist oder nur dazu gerechnet werden kann, muss ihnen Dank dafür wissen — Es gehört entweder nichts oder sehr viel dazu d. g. aufs Tapet zu bringen, wie H. W. [= Weber], bedenkt man noch, dass, soviel ich weiss, ein solcher ein Tonsetz-Buch geschrieben, und doch solche Sätze



Mozart zuschreiben will, nimmt man nun das eigene Machwerk W. noch dazu, wie



A - - gnus de - i
pec - ca - ta mun-di



qui tol - lis pec - ca - ta qui tol - lis pec - ca - ta

man erinnert sich bei der erstaunlichen Kenntnis der Harmonie und Melodie des H. W. an die verstorbenen alten reichscomponisten Sterkel, Naumann [?] ²⁾, Kalkbrenner (Vater) Andre (nicht der gar andere) etc. requiescant in pace — ich insbesondere danke ihnen noch mein verehrter Freund für die Freude, die sie mir durch Mittheilung ihrer Schrift verursacht haben, allzeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet, und werde es bis zum letzten Lebenshauch —

Ehrwürdiger Herr ihren Seegen nächstens —

Euer Hochwü. d.

Mit wahrer

Hochachtung

verharrender

Beethoven.“

¹⁾ Dieser Brief ist im Faksimile der ersten kleinen Biographie Beethovens von J. A. Schlosser (1828) beigegeben; (das vorliegende Heft bringt eine Nachbildung des vollständigen Briefes unter seinen Kunstbeilagen). Das Faksimile kam auch 1829 in der „Cäcilia“ zum Vorschein. Danach ist der Brief bei L. Nohl 1865 S. 319 f. abgedruckt, mit etlichen kleinen Inkorrektheiten. Hier erscheint der Brief genau nach dem Faksimile.

²⁾ So möchte ich das undeutliche Wort entziffern; L. Nohl macht keinen — Leseversuch, sondern sagt schlangweg: [unleserlich].



So hat es also Beethoven noch am Abend seines Lebens verbrieft: allzeit habe ich mich zu den grössten Veehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch (verbleiben).

Es versteht sich von selbst, dass der rechthaberische — sonst recht verdienstvolle — Gottfr. Weber diese Pille nicht anstandslos verschluckte. Er liess in der „Cäcilia“ eine sehr gehässige — schier verleumderische — Entgegnung gegen Beethoven und Stadler abdrucken, ward aber wiederum von A. B. Marx in der Berliner Musikzeitung unter dem Titel: „Gottfried Webers Übeltat an Beethoven“ derartig ad absurdum geführt,¹⁾ dass der Streit zu seinen Ungunsten — und zur Ehre Beethovens wie Mozarts entschieden sein musste.

¹⁾ Ein Kuriosum sei aus diesem G. Weberschen Schmähartikel erwähnt. Der Theoretiker hatte in seiner blinden Wut das A von A-gnus für ein ff gelesen und machte nun Beethoven die heftigsten Vorwürfe, dass er ihm zu Anfang seines Agnus dei ein ff untergeschoben hätte. Man sehe sich das Faksimile an; danach hätte Beethoven den Weberschen Agnus dei-Text mit „ffgnus“ begonnen. Diesen ungeheuren lapsus sah endlich auch Weber ein und bekannte seinen Irrtum in der „Cäcilia“.





BÜCHER

10. Dr. M. Bukofzer: Zur Hygiene des Tonansatzes unter Berücksichtigung moderner und alter Gesangsmethoden. Verlag: August Hirschwald, Berlin.

Dr. M. Bukofzer, prakt. Arzt in Königsberg i. Pr., hat im „Archiv für Laryngologie“ eine Arbeit veröffentlicht, die die Hygiene des Tonansatzes behandelt und von Gesanglehrern beachtet und gelesen werden sollte. Ein Sonder-Abdruck aus dem Archiv ist im Buchhandel erschienen, so dass sie jedem zugänglich ist. Die Disposition des eine grosse Masse von Stoff verarbeitenden Inhaltes ist vortrefflich, die Sprache klar und bei aller Wissenschaftlichkeit allgemein verständlich, und vor allem ist der Inhalt gut. Bukofzer geht von der Notwendigkeit aus, dass sich die Halsärzte mit Gesangstechnik zu beschäftigen hätten, erstens damit sie sich mit dem Sänger recht verständigen könnten, und zweitens, um beurteilen zu können, ob nicht bei Stimmschäden anstatt eines einfachen Singverbotes oftmals gerade zweckmässige Singübungen zur Heilung zu verordnen wären. Er fasst das Singübel direkt an der Wurzel; er untersucht die hygienische Bedeutung des Tonansatzes. Als Kriterium für einen sowohl künstlerisch als hygienisch richtigen Tonansatz stellt er auf: die Sicherheit im unmittelbaren Treffen der Tonhöhe, die Reinheit des Tones von Nebengeräuschen, die Schönheit seiner Klangfarbe und seine Intensität. Er stellt sich insbesondere die Aufgabe, fürs Studium des Tonansatzes einen Ersatz für den coup de glotte zu finden, der die Bestimmtheit des durch coup de glotte erzeugten Tones garantiert, ohne die für den Stimmapparat schädlichen Wirkungen des coup de glotte zu besitzen. Nachdem er als Übungsvokal das a nicht nur als den gebräuchlichsten sondern als den zweckmässigsten unserer deutschen Vokale festgestellt hat, sucht er nach dem zweckmässigsten Konsonanten, der den Ton sofort an die richtige Ansatzstelle führt und ihm zugleich die gewünschte Bestimmtheit verleiht. Er zitiert die verschiedensten alten und neuen Autoren über die Gesangkunst, sowohl Künstler, als Ärzte, untersucht die Konsonanten der Reihe nach auf ihre Verwendbarkeit hin und kommt endlich zur Überzeugung, dass vom Standpunkte des Arztes aus das t den Anforderungen von allen Konsonanten am besten entspricht. — Ist die Arbeit schon bis hierher physiologisch und artistisch durch die Menge des aus einem System von vielen Röhren zuströmenden Materials interessant, so wird sie noch besonders fesselnd, da Bukofzer für seine Hypothese eine Stütze in der griechischen Musik findet. Er liest bei Ambros, in seiner „Geschichte der Musik“, dass die Griechen ihre Singübungen auf den Silben ta, tō, tē, tē gemacht haben, und begibt sich nun an die Quellen, die uns von der griechischen Gesangkunst berichten. Die letzten fünf Seiten der Bukofzerschen Arbeit biegen ganz ins Kulturgeschichtliche ein und bieten dadurch gerade für die Leser der „Musik“ so vieles Interessante, dass man versucht wäre, sie in extenso zu zitieren. Einiges möge hier wörtlich ohne Angabe der Belegstellen angeführt werden: „Der ungeheuer weite, unbedeckte Raum des griechischen Theaters, in welchem die Tragödien zum grossen Teil vom Schauspieler und vom Chore gesungen, nicht nur gesprochen wurden, verlangte eine ganz enorme Tragfähigkeit der Stimme. [Hierzu möchte ich bemerken, dass die Frage der Akustik von den Alten offenbar sehr fein überlegt wurde:



in dem mächtigen antiken Theater in Orange klang jedes Wort, jede musikalische Phrase, seien sie noch so leise gegeben, klar und deutlich auch zu den höchsten Sitzreihen hinauf.] Der Hörer verlangte vom Sänger eine absolute Reinigung des Wortes vom *νόσος*, dem Sprachgeräusche, und eine Erhebung desselben zum *φθόγγος*, zum reinen Tone, zur Euphonie. Man beurteilte den Schauspieler zunächst nach seiner Stimme... Man verlangte vom Sänger nicht etwa nur Kraft, sondern sah — wie der Lehrer Kaphisias, welcher einem Schüler, der unmotiviert eine Stelle zu laut nahm, eine Ohrfeige versetzte — das Schöne nicht im Grossen, sondern das Grosse im Schönen. Modulationsfähigkeit, leicht fließendes Ansprechen des Tones und Beweglichkeit der Stimme wurde gefordert und andererseits vor Übertreibung des *πλάσμα* gewarnt wegen der Verleitung zur Weichlichkeit und zu larmoyant-weibischer Art des Vortrags... Was uns hier aber ganz besonders interessiert, ist, dass man einerseits das unschöne Hinüberschmieren einer Tonstufe in die andere und andererseits den harten Tonansatz zu vermeiden suchte... Das Tremolieren scheint verpönt gewesen zu sein. Die Unart des Aspirierens wird verboten. Man unterschied eine trockene Stimme, eine fette, eine klingelnde, eine gepresste, eine runde, eine tragfähige, eine kreischende eine biegsame, eine dunkle, gelbbraune, eine tonlose, eine rauhe, eine glatte, eine grosse und kleine, eine musikalische, eine blühende, eine liebliche, eine weiche, eine silberne, eine dünne, eine modulationsunfähige. [In einer Fussnote werden noch eine ganze Reihe weiterer Bezeichnungen für die Stimme genannt: *acuta, gravis, cita, tarda, diffusa, fracta, attenuata, inflata, candida, pura, plena, exilis* usw. usw.] Man trieb eine regelrechte Stimm- und Atemgymnastik in sitzender, liegender, stehender Haltung; man beschwerte dabei sogar die Brust mit einer Bleiplatte. Man befolgte gewisse Diätvorschriften, sang nicht nach dem Essen, sorgte durch *Klysmata* und *Purgantia* für Stuhlentleerung vor dem Singen und gebrauchte Mittel, die der Stimme nützlich sein sollten, wie Bohnen, Weihrauchharz in Wein, Saffran, Myrrhen, Krauseminze, Porree, *Eryphia*, Schnittlauch, Knoblauch, letzteren besonders in Öl. Auch auf die Gesundheit des ganzen Körpers wurde als Grundlage für eine schöne Stimme Wert gelegt...⁴ Man kann nach diesem und nach dem, was Bukofzers Fleiss sonst noch aus der einschlägigen Literatur hierzu beibringt, annehmen, dass bei unsern klassischen Lehrmeistern in ästhetischen Dingen auch schon eine feine Empfindung für die Schönheit des Gesangtones stark ausgeprägt war. Bukofzer haben wir zu danken, dass er diese Zeugnisse gesammelt hat und in übersichtlicher Form vorlegt.

Paul Ehlers

11. Prof. Dr. Hugo Riemann: Musik-Lexikon. 6. Aufl. Lieferung 5—10.
Verlag: Max Hesse, Leipzig.

In noch höherem Masse als die früheren Neuauflagen hat die vorliegende Anspruch darauf, als eine vollständig durchgearbeitete bezeichnet zu werden. Von Artikeln, die entweder neu oder stark umgestaltet sind, seien genannt: Clérambault, Cleve, Cloiture, Cl. Cocchi, Cochläus, Coignet, Colombi, *Collectio operum musicorum Bataavorum*, J. B. Comes, P. de Conne, Consort, F. Constantini, Conus, Corfe, Cornet, Corrette, G. Costeley, A. Cotes, Henry Coward, Croce, Cui, Cupis, Dalheim, Dandrieu, Dargomyschski, Davaux, Davidow, Dawydow, J. Day, Daza, Debeffe, De Boeck, Decke (bei Gesang), Degtarew, Fl. Deller, Demachi, Démar, Demersseman, Denkmäler der Tonkunst (deutsche, bayrische, österreichische, italienische, spanische), Derfeldt, Deruyts, Destinn, Diaulia, Dibern, Diebold, Dierich, Dietrichstein, Ph. Dietz, Max Dietz, Dieupart, Dionysos, Dippel, Diphona amoena, Dittersdorff, Divine harmonist, Dohnányi, Dohrn, Domnich, Domra, Dreiklang, Ad. Drese, Gottlieb Dressler, Düben, Duda, Dumba, Duparc, Dupoux, Durow, Dutara, Dütsch, Eccarius-Sieber, École des hautes études sociales, ecclesiasticus, Egidi, Egli, Ehrenhofer, Eichner, Eickhoff, Elleviou, Elmenhorst, Elsner, Emery,



Endler, J. del Encina, Jul. Engel, L. Engländer, R. Erben, J. P. Erkel, J. Erlanger, Eschenburg, Escobedo, Escribano, Eslava, M. Esposito, E. Eulenburg, E. Euting, Eximeno, Henri Expert, Crist. Farinelli, Ferling, Fernandez Caballero, A. Fernandez, Ferron, de Fesch, St. Ficarelli, O. Fiebach, O. Findeisen, Anton Filtz, Finnland, Fr. G. Fleischer, Florilegium Portense, Flöte, Follia, Foroni, Frauenchor, Frederiksen, Fritzsich, Frondoni, Frugatta, K. Füger, L. Fugère, Fundamentinstrumente, Gabrilowitsch, Dom Gaisser, Fürst Galitzin, Galkin, Ganne, Garcia Roblez, Gasperini, Gastoué, Gawronski, Geller-Wolter, Gemma musicalis, Generalauftakt, Generalbass, P. Gerhardt, Cl. Gervaise, Gesangshygiene, Geschichte der Musik, Gesellschaft der Musikfreunde, G. Gianetti, G. Gietmann, N. Gigault, Gigue, K. Gilmeister, S. Giner, Glasunow, K. Gleitz, R. Glière, Glinka, D. Goes, Ed. Goldstein, Goltermann, Carlos Gometz, J. M. Gomiz, Görner, Gossec, Grabert, Grabowsky, Fr. H. Graf, J. Fr. Gräfe, H. Grahl, Granados y Campina, Axel Grandjean, Graun, Grazioli, Gregor d. Gr., Gretschaninow, Griechische Musik, N. de Grigny, L. Grillet, Fr. Grillparzer, Baron Grimm, Gritzinger, Grocheo, Grodzki, Grossin, Grossmann, ground, Grünbaum, Grunewald, Grunsky, Guami, Gudok, D. Guéranger, Guerrero, Guignon, G. Guillemain, J. Guillou, Guilman, Gulbranson, M. Gulbius, Gunke, Gusikow, Gusli, Gussago, Guthel, J. B. Guzman, K. Haack, Ulrich Hahn, Haltenhof, Mark Hainbourg, Hampel, Harmonia sacra, Hasel, Häser, Pater Hartmann, Hasse, Hausmusik, Haydn, G. Hecht, Hegyesi, K. Hein, W. Heinse, Helene Pawlowna, Ant. Hekking, Helling, Hellouin, Henneberg, Herbing, Herbst, Herder, Hering, Robert Hermann, Hermeneutik, Herner, G. Herrmann (Armin), Alfred Hertel, Hertz, Herzog (-Welti), Moritz von Hessen, Heterophonie, Alfr. Heuss, J. Hilton, Hlawatsch, Hoeckh.

12. Meyers Grosses Konversations-Lexikon: Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. VII. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Unter den grössern Artikeln des siebenten Bandes, die ein besonderes Studium wert sind, mögen nur die der „französischen Literatur“, der „germanischen Sprachen“, die technischen Abschnitte der „Gaskraftmaschinen“, der „Glasfabrikation“ sowie die das allgemeine Leben betreffenden Artikel über das „Gerichts- und Gemeinwesen“, die „Gesundheitspflege“, das „Gewerbewesen“ mit seinen Unterartikeln u. a. mehr genannt sein. Sowohl im Gebiete der Technik, der Naturforschung, der Medizin und Landwirtschaft, der Geschichte und Geographie, Literatur und Philosophie wird der Leser eingehendste Belehrung finden. Die geradezu glänzende Illustrierung, mit einer grossen Gabe prächtig ausgeführter Farbentafeln, sauberster Holzschnitte und klarer Autotypen, ist für das Verständnis der Artikel von unschätzbarem Wert und ist nicht nur ein künstlerischer Schmuck, sondern ein Lehrmittel in bestem Sinn. Es ist eine wahre Freude, die Durchführung dieses Werkes bis zu seinem Abschluss zu verfolgen, und wir sehen mit grössten Erwartungen den weitem Bänden entgegen. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

13. Alberto Williams: 1. „50 Miniatures“, 2. „Epigrammes“, 3. „Berceuses“ pour Piano. Verlag: Schlesingersche Musikhandlung, Berlin.

Es gibt auch musikalische Eklektiker — Leuten, deren Eigensaft nicht ausreicht, kräftige und lebensfähige Triebe zu nähren und zu entwickeln, und deren Ohr nicht antiphonisch genug, sich gegen bekannte Laute zu verschliessen. Semper aliquid haeret, — ein bischen Schumann, ein bischen Mendelssohn oder Chopin, auch ein bischen Brahms und modernere Klänge — alles bunt durcheinander und nicht hinwegzuleugnen! Da leider der Vordruck noch nicht verboten, so ist für Alberto Williams der Tatbestand



des Anklangs gegeben. Vor allem ein „Anklang“ rückt ihn in den Schatten hilflosen Epigontums: Edvard Grieg, dessen „Lyrische Stücke“ zu den Miniatures Modell „geklungen“ haben. Nun ist es ein Gesetz, dass das Höchstpersönliche einer Individualität, das Charakteristische eines Stils höchstpersönliches und unveräusserliches Gut bleibt, d. h. nur mit dem künstlerischen Individuum lebt und vergeht. Ein Genre lässt sich schon gar nicht nachahmen, weil das spezifisch Charakteristische oder Typische an ihm in der Kopie schändlich verblasst und uncharakteristisch wirkt, eben weil es herausgerissen und nachgeahmt ist. Ich glaube, unser ganzes Wagnertum krankt an der Imitation dessen, was nicht nachzubilden ist. Das Individuelle und das Schulmässige sind begriffliche Antipoden. Sich aber gerade Grieg auszuwählen, zeugt weder von Kunstverstand noch von Résistance. Auch was sonst an Alberto Williams ist, verrät mehr Schule als künstlerische Schulung. Der Technik und der Mittel ward noch kein Einsichtiger froh, solange kein höherer Zweck damit verbunden. Williams kniffelt, tiftelt, biegt und bricht, alteriert, rhythmisiert und enharmonisiert, bis das Einfache, das an sich das Harmonische ist, glücklich zum Teufel. Der Verwechslungen sind so viele, dass sich alles zum Verwechseln ähnlich sieht. Was nicht „übermässig“ klingt, oder „chromatisiert“ erscheint, bleibt kalt und stumpf. Auch die Freude am Kontrapunktischen, am neckischen Kanon und an lieblichen Sequenzen hilft nicht weiter. Äussere Reize, Farbenbrechungen, Klangspielereien haben an sich keinen positiven Kunstwert. Und doch sollte man Alberto Williams spielen; denn der „Pianist“ ist der bessere Teil. Angesichts der grossen Wassersnot auf dem Gebiet der Klaviermusik nehmen sich die Stücke als anspruchslose Salonmusik nicht übel aus. Manche von den „Miniatures“ sind fein gearbeitet und klanglich entzückend garniert, daher auch als „süsse Schleckerei“ neben solider und gediegener Kost nicht zu verachten. Die „Epigrammes“ und „Berceuses“ lassen nach. Man merkt's sofort: mit der grösseren Form die geringere Ausdrucksfähigkeit. Der kleine technische Spielgeist ist zu kurzatmig, und der Berg der Kunst zu hoch. Als Eklektiker aber — und zwar im bestem Sinne — mag er seine Geltung haben.

14. Mili Balakirew: „Valse V. pour le Piano“. „Tyrolienne“. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Zwei Sachen, für die ich mich nicht begeistern kann. Russische Klaviermusik hat einen guten Klang, und ich weiss sie wohl zu schätzen. Aber Originalität und Manier sind nicht dasselbe. Wo ausserdem die Erfindung so spärlich fliesst wie hier, und die Sucht nach Originalität diese Wüstenei unfruchtbarer Gedanken produziert, muss man mit Rücksicht auf bessere nationale Güter sich ablehnend verhalten. Wenn es wenigstens klänge, d. h. instrumentell wirksam wäre! Aber auch in dieser Beziehung russisch-reizlos, ohne Farbensinn und sinnliche Grazie.

15. Christian Sinding: „Quatre Morceaux de Salon“ op. 54 (Etude-Rondoletto-Sérénade-Valse). — „Valses“ zu vier Händen op. 59, 2 Bde. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Ich schätze an Sinding einen Zug unbekümmerter Fröhlichkeit und den grossen Zauber seiner satten Farben. Ein Meister seines Instrumentes schafft er nimmer papierene Musik. Er kennt halt dies chordische Wesen und die Arpeggiennatur des Klavieres und weiss wenigstens aus dem vollen Klang zu schöpfen. Was er auch schreibt, ist immer von klingendem Glanz und instrumenteller Üppigkeit. Aber das saftige Kolorit überwiegt meistens Zeichnung und Geistigkeit. Die Thematik ist zu weich. Auch in diesen Salonsachen — mildernde Umstände hinsichtlich des vorgefassten Charakters der Stücke schon zugebilligt — fehlt an charakteristischer Grösse, leidenschaftlichem Aufschwung und kühnerem Anlauf. Die lyrische Natur zieht ihn hinab und lässt uns zu keiner sonderlichen Höhe, zu keinem weiten Ausblick kommen. Man wünscht sich oft mehr



Kern und thematische Herbheit. Trotzdem seien die „Serenade“ und der „Walzer in F“ Haus und „Salon“ empfohlen, sintemal die Nachfrage nach derlei Sachen noch immer eine ungewöhnlich grosse, und Sinding wenigstens den Vorteil der Spielbarkeit für sich hat. Letzteres gilt besonders von den vierhändigen Walzern, die sicherlich aus didaktisch-erzieherischen Gründen mit entstanden sind, um einem „fühlbaren Mangel“ abzuhefen. Sie sind ungemein leicht gesetzt, und um ihres fröhlichen, harmlosen Charakters willen klein und gross zum Sonntag-Nachmittag oder für lange Winterabende dringend empfohlen.

Rudolf M. Breithaupt

16. Max Reger: Zwölf Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 66. — Sechs Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 68. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

In seinen Gesprächen mit Eckermann sagt Goethe unter anderem: „Die Manier will immer fertig sein und hat keinen Genuss an der Arbeit. Das echte, wahrhaft grosse Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung . . . Geringeren Talenten genügt nicht die Kunst als solche; sie haben während der Ausführung immer nur den Gewinn vor Augen, den sie durch ein fertiges Werk zu erreichen hoffen.“ Dieses und ähnliches kam mir in den Sinn, als ich die neuesten Äusserungen der Tonsprache Max Regers — op. 66 und 68 — durchstudieren musste, eines Komponisten, der mir in früheren Werken, trotz seiner mehr oder weniger durchsichtigen Anlehnung an Brahms, stets als ein bemerkenswert starkes Talent erschienen war. Wenn er auch immer gern zu Extravaganzen hinneigte, so durfte man erwarten, dass nach genügender Abklärung er doch einmal sich zu einer grossen Tat aufschwingen würde. Nach den vorliegenden 18 Liedern zu urteilen, scheint Reger nicht allein die Erkenntnis des Begriffes Abklärung noch keineswegs aufgegangen, sondern, wenn nicht alle Anzeichen trügen, auf solche Pfade zu geraten, die eine ernste Beurteilung seines weiteren Schaffens wesentlich erschweren, wenn nicht ganz unmöglich machen. Was sich der Komponist bis auf wenige Ausnahmen in diesen kurzen Gesängen an kakophonem Harmonieschwallst, verschwommener Rhythmik und kurzatmiger Verschrobenheit des Melos gestattet, berührt umso ärgerlicher, als sein prinzipielles harmonisches Andersschreiben wie es der gesunde Menschenverstand erwartet, rein äusserlich und schablonenhaft ist. Und wenn eine Anzahl seiner musikalischen Verehrer Reger als einen zweiten Messias auf den Schild des kompositorischen Fortschritts heben wolle, so kann ich diese Begriffsverwirrung nur bedauern, denn das hier Geleistete trägt trotz allem harmonisch Ungewöhnlichen, den Stempel der Vielschreiberei an sich. Allerdings einer Vielschreiberei, die stets nach der harmonischen Seite hin raffiniert gemacht und mit Zuhilfenahme einer nebelhaften Rhythmik ganz dazu angetan ist, über den wahren Wert von Komponist und Komposition zu täuschen. Ganz eigentümlich berührt in diesen Gesängen der Kontrast, der sich aus der bereits genügend charakterisierten Harmonik und dem Rhythmus gegenüber der Behandlung der Singstimme und der Deklamation ergibt. Für ihn ist anscheinend die Singstimme nichts weiter als ein Instrument, das gerade gut genug ist, die noch der Begleitung zufällig fehlenden Töne zum klingen zu bringen, gleichviel ob die Phrasierung ausführbar ist, oder sich mit dem Wert des Wortes deckt. Soviel ist sicher, dass Reger mit den Zumutungen, die er in bezug Phrasierung und Deklamation an den Sänger stellt, klipp und klar zeigt, dass er sich entweder über das Leistungsvermögen des menschlichen Organs und über die charakteristische Ausnützung der Gesetze des Sprachgesanges vollständig unklar ist oder grenzenlos oberflächlich in der Ausarbeitung vorgeht. Wenn er schon — sagen wir — den Mut hat, bei der Vertonung einfacher Stimmungsgedichte von Bierbaum, Dehmel, Mackay, Evers, Jacobowski usw. mit Anhäufungen der verwegenen Harmoniefolgen, gleichviel ob sie logisch nötig oder unnötig sind, sich zu blähen, so hätte er als ehrlich sein wollender Fortschrittler der



Ausarbeitung umsomehr die denkbarste von wirklich modernen Anschauungen diktierte Sorgfalt angedeihen müssen lassen. Aber zu dem hauptsächlichsten fortschrittlichen Gesetz, auf dessen Standpunkt wir uns heute mit Freuden stellen: die Vertonung aus dem Stimmungsgehalt der Dichtungen herauszuschaffen, hat Reger, nach seinem op. 66 und 68 zu urteilen, fast keine Stellung genommen. Für ihn gibt es bis auf wenige Ausnahmen nur immer die cäsurlöse Verschwommenheit, aufgeputzt mit einer durch Unsummen von Versetzungs- und Auflösungszeichen möglichst unschmackhaft gemachten Harmonie. Dieses äusserliche genialische Gebaren hat mit der ehrlich fortschreitenden Kunst nichts zu tun. Das ist für mein Gefühl eine unorganische verlogene Musik. Möge der Komponist recht bald mit einem „Gott schütze mich vor meinen Freunden“ im Interesse seines Talentcs einsehen, in welche Sackgasse er auf diese Weise gerät.

17. **Wolfgang Hickel:** Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. Eigentum und Selbstverlag des Komponisten, München.

Die Kompositionsproben Hickels sind nicht ohne Talent. Weshalb aber gerade diese Auswahl von Texten? Gedichte wie „Wanderers Nachtlid“, „Erster Verlust“ usw. sind in ihrer musikalisch erschöpfenden Ausdeutung doch längst erledigt.

18. **Edward Elgar:** Liebesgruss. Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: Schotts Söhne, Mainz.

Die Melodie trieft Zuckermand und Honigseim. Mehrmals genossen verdirbt sie den Magen. Für five o'clock-tea-Liedertafelen erscheint mir dieser „Liebesgruss“ Elgar's das rechte Unterhaltungsfutter. Trivial und oberflächlich, ist diese Melodie von einer Anhänglichkeit, die einer besseren Sache würdig. Der Himmel bewahre uns vor ihrer allzugrossen Verbreitung.

19. **Bunte Bühne,** gesammelt von Richard Batka. Herausgegeben vom Kunstwart. Verlag: Georg D. W. Callwey, München.

Die prächtige Sammlung fröhlicher Tonstücke, hauptsächlich ein- und mehrstimmige Lieder aus alter und neuer Zeit, ist wieder um ein Bändchen vermehrt worden. Richard Batka's Sammlerfleiss feiert mit der Durchführung dieser Idee einen schönen Triumph. Wie alle bereits erschienenen Hefte ist auch die vorliegende siebente Folge — Gesänge von Görner, Koegel, Süßmayer, Zepler, Marschner, J. A. P. Schulz, Loewe, Hurka, Spohr, Horn, Mozart usw. — Zeuge einer feinsinnigen Auswahl echten Musikhumors.

Ad. Göttmann

20. **Ed. Lassen:** Ständchen. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.

Eine frohe, wenn auch anspruchslose Sangesnatur ist in Lassen dahingeschieden. Er wollte keiner von den „Grossen“ sein, und so erwarb er sich Freunde durch Weisen, die zwar nicht dem Geschmack eines Konzertpublikums Rechnung tragen, wohl aber in dem naiven Musikverehrer echte Empfindung erwecken. Das Ständchen ist eine von Lassens lieblichsten Kompositionen.

Richard Kursch

21. **W. Moldenhauer:** Hochzeitslied (Gedicht von O. Kernstock), für Männerchor. op. 1. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gr.-Lichterfelde.

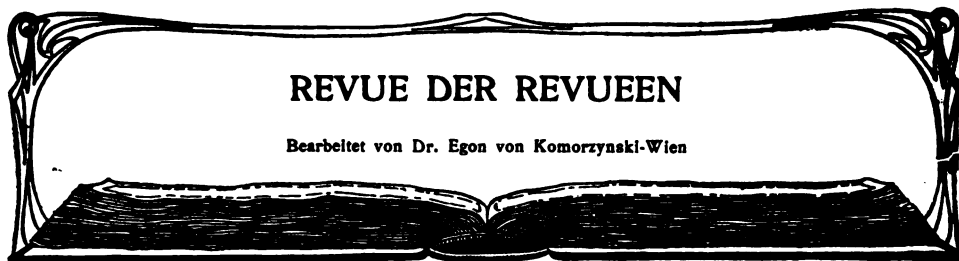
Den gesunden Kernstockschen Text finden wir hier mit einer Hurra - Komposition erster Güte vereinigt. Die teilweise Zuziehung einer Blechkapelle würde gute Dienste tun.

Fritz Baselt

22. **Tor Aulin:** Kleine Suite für Violine und Klavier. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Enthält manches harmonisch Interessante. Am wertvollsten ist wohl die Elegie, recht gelungen auch die rhythmisch belebte Humoreske.

Dr. Wilh. Altmann



BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1904, No. 133. — In seinem ausführlichen Artikel „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ berichtet hier Theodor Kroyer über den neuesten Band dieser Sammlung, der Werke des bayerischen Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll (1627—1693) enthält.

DIE RHEINLANDE (Düsseldorf) 1904, No. 9. — Von besonderem Interesse sind in dieser Nummer die drei Musikbeilagen: Schuberts nachgelassener Marsch in E-dur, Detlev von Liliencrons Ballade „Wer weiss, wo?“ in der Komposition von Fritz Koegel und endlich drittens Schuberts Andante in H-dur, komponiert im Mai 1828. Der Artikel „Unsere Musikbeilagen“ von Fritz Koegel führt aus, dass mit der Auswahl dieser drei Tonstücke der Versuch gemacht worden sei, „zu Ehren Liliencrons sein Bild in Musik zu setzen“. Schuberts Marsch brause dahin wie eine Reiterattacke, das sei das Abbild des Soldatischen, das das Leben im Sturm nimmt. Das Trio des Marsches mit seiner wohligen, trällernden Melodie gemahne an einen sorglos daherkommenden Reiter oder Jägersmann. Die Ballade zeige den Dichter aufgehend in Erinnerung an erlebte Stürme und voll banger Todesahnungen. Mit Schuberts Andante sei der tiefe Friede des Feierabends ausgedrückt, der über den Dichter gekommen ist. Koegel konstatiert die grosse Eignung der Liliencronschen Gedichte zu Schuberts Komposition; er meint: „Es ist ein Jammer, dass Schubert, der sich an Goethe und Heine nicht sättigen konnte, und so viele schlechte Gedichte mit seiner Musik begnadet hat, nicht Liliencron komponieren konnte! Und dass das nun unsere Modernen und Modernsten tun müssen, die, mögen sie sonst sein, was sie sind, keinen Tropfen Liliencronschen Blutes im Leibe haben! Das wäre ein Fest geworden, da wär' eine Musik heraufgequollen, der Götter und Menschen, Wald und Wasser und die Tiere des Waldes vom Morgen bis in die Nacht gelauscht hätten.“ Koegel betont die grosse Verwandtschaft zwischen der Poesie Detlev von Liliencrons und der Musik Schuberts; er sagt, die beiden hätten gemeinsam „die süsse, gesunde Sinnlichkeit, die sonnige, selige Unbekümmertheit, die einfache Kraft ohne Getue, das Heldentum ohne Pathos und Pose, stürmischen Drang ohne Überreizung, milde Fülle, den Urquell des Lebens, der allerorten singt und klingt, Hurra und Halleluja zugleich!“

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1904, No. 7/8. — Enthält das „Protokoll der Sitzung des Zentralausschusses am 16. Mai 1904 im Städtischen Saalbau zu Darmstadt“, gezeichnet „K.“ (Köstlin); ausserdem „Die Feier des 25jähr. Jubiläums des Evangelischen Kirchengesangsvereins für Hessen am 15. und 16. Mai 1904“ von H. Sonne.

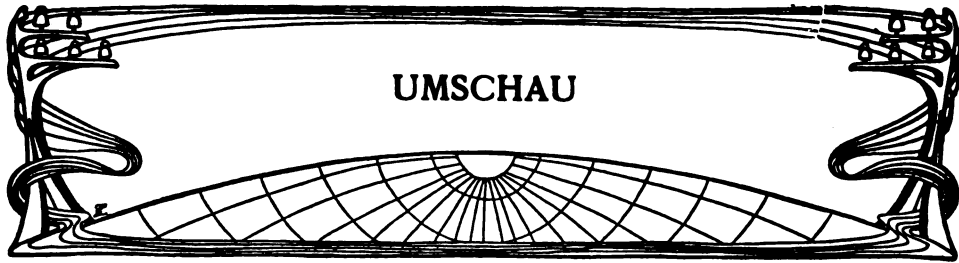
NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 19. — Das stattliche Heft bringt an leitender Stelle den von Camille Mauclair verfassten, von Wilhelm Thal übersetzten Artikel „Liszt in Frankreich und sein augenblicklicher Einfluss“, der interessant, aber nicht frei von Übertreibung und Missverständnis ist, so dass die Redaktion in einer Anmerkung zu dem seltsamen Urteil des Verfassers über Wagner Stellung nimmt. Ein Adam Hiller-Gedenkblatt liefert Adolph Kohut



(„Johann Adam Hiller“) und an das Jubiläum Hillers knüpft auch Georg Richard Kruses Aufsatz „Vater Hiller und seine Jagd“ an, aus dem hervorgeht, dass Lortzing im Jahre 1830 das Singspiel „Die Jagd“ neu bearbeitet hat. Diese Umarbeitung ist wohl aus blosser, innerer, künstlerischer Freude an dem Werk entstanden. Charakteristisch ist die Verstärkung der Instrumentation durch hinzugefügte Klarinetten und Trompeten und die Einkleidung des ganzen Klangkörpers in Haydn-Mozartsche, ja mitunter sogar Webersche Tonfarben. Sehr schön führt Kruse aus, wie der Geist der Romantik die ganze Neubearbeitung erfüllt hat. Sieben bisher ungedruckte Briefe Lortzings veröffentlicht unter dem Titel „Lortzing und das Urheberrecht“ Edgar Istel. Sie sind an das Haus Schott gerichtet und beleuchten grell die schreckliche Stellung der damals rechtlosen, auf jämmerlich kleine Honorare angewiesenen Komponisten. Ein kleiner Artikel „Das Lortzing-Denkmal in Detmold“ schliesst sich an. Es schreiben ferner Rudolf Louis über „Die Weimarer Corneliusfeier“, August Richard über „Rosa von Milde“ und Rudolf Louis über „Die 40. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins“ zu Frankfurt a. M.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1904, No. 8. — In einer bereits vielfach von verschiedenen Standpunkten aus beleuchteten Frage ergreift als einer der Nächstbeteiligten Felix Mottl mit seinem Aufsätze „Die Originalpartitur des Barbier von Bagdad“ das Wort. Objektiv und massvoll, dabei voll Achtung und Verehrung für Cornelius, erzählt er die Geschichte von der Entstehung seiner Überarbeitung, die auf den Wunsch und unter Ratschlägen Liszts zustande gekommen ist. Liszt sagte u. a.: „Cornelius war kein Mann des Orchesters. Die Farben sind grau und wirken nicht. Wenn Sie schon an die Neubelebung der Oper gehen, dann machen Sie es auch radikal und schreiben Sie eine neue Partitur. Seien Sie nicht zu ängstlich und gehen Sie ziemlich frei vor. Sie werden dem Werk damit nur nützen!“ Mottl beruft sich auf mehrere andere Musiker, denen gegenüber Cornelius selbst die Unzulänglichkeit seiner Instrumentation zugegeben hat, und verteidigt mannhaft seine Partitur, die er, wie er erklärt, ins Feuer werfen würde, sobald er die Überzeugung gewänne, dass die Originalinstrumentierung die bessere und für die Oper vorteilhaftere sei. — Den zweiten Artikel der Serie „Aus dem Lager des musikalischen Fortschritts“ betitelt Paul Marsop „Die Frankfurter Tagung und die Symphonie der Gegenwart“. Er rollt darin, anknüpfend an die Versammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ in Frankfurt ein scharf umrissenes Bild der musikalischen Gegenwart auf, das sich nicht selten zu einem Umriss der künstlerischen Entwicklung überhaupt erweitert. Marsops Darstellung liefert das schönste Beispiel dafür, dass, was von kleinlichem Standpunkt klein erscheint, mit höherer Auffassung auch an eigenem Wert gewinnt.

APOLLON (Athen) 1904, No. 1 und 2. — Das Inslebentreten dieser neuen, ersten und einzigen musikalischen Zeitschrift in griechischer Sprache ist freudig willkommen zu heissen. Die beiden vorliegenden Hefte, reich an Inhalt und hübsch und modern ausgestattet, enthalten zunächst eine ausführliche Abhandlung über „*Αἱ περὶ μουσικῆς ιδέαι τοῦ Ἀριστοτέλους*“ von Kamillos Mpellaink. Ferner gibt ein kleiner „*Τὸ δρατόριον*“ überschriebener Aufsatz eine kurze Übersicht über Entstehung und Entwicklung des Oratoriums mit besonderer Berücksichtigung der Italiener, Schütz' und seiner Nachfolger in Deutschland und des modernen Oratoriums. Eine längere biographische Skizze über Joseph Haydn („*Ἰωσήφ Χάυν*“) ist interessant geschrieben. Ausserdem bringen die Hefte einen Nekrolog „*Ἀντώνιος Δβόρξας*“ und einen Artikel über die japanische Musik („*Ἡ ἰαπωνικὴ μουσικὴ*“) von Edmondos Zalos.



NEUE OPERN

- Vincenzo Ferroni:** „Silia“ wird im Laufe des Winters am „Théâtre des Arts“ in Rouen ihre Uraufführung erleben.
- Liza Lehmann:** „Vicar of Wakefield“, eine romantische Oper nach dem bekannten Roman von Goldsmith, soll in der nächsten Saison in London zur Aufführung gelangen mit dem Bariton David Bispham in der Titelrolle.
- Alexander Siks:** „Totentanz“, nach Marx Möllers einaktigem Schauspiel, wird in der ersten Hälfte dieser Saison an der Dresdener Hofoper seine Uraufführung erleben.
- Roman von Statkowski:** „Philänis“, Musikdrama in zwei Aufzügen und einem Vorspiel von Hermann Erler, hat am 14. September an der Oper in Warschau erfolgreich das Licht der Rampen erblickt.
- Karl Weiss:** „Die Dorfmusikanten“, ein abendfüllendes Werk, werden in diesem Winter am Prager Theater ihre Uraufführung erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Charlottenburg:** Intendant Prasch hat das Tonmärchen „Glück“ von Rudolf Frhr. von Procházka für das „Theater des Westens“ erworben.
- Köln:** Im neuen Stadttheater werden auf Betreiben einer Anzahl zu diesem Zwecke zusammengetretener Kunstfreunde im Juni kommenden Jahres besondere Opernvorstellungen als Festspiele stattfinden. Es sind zehn bis zwölf Abende in Aussicht genommen, an denen hervorragende Opernwerke in ausgewählter Rollenbesetzung zur Darstellung kommen sollen. In die Leitung werden sich Otto Lohse, der erste Kapellmeister der Vereinigten Stadttheater, und der Dirigent der Gürzenich-Konzerte, Fritz Steinbach, teilen.
- Lübeck:** Das Stadttheater beschränkt sich in seinem Programmwurf fast ausschliesslich auf alte, liebe Lieder. An Neuheiten sind vorgesehen: Max Schillings (Ingwelde), und einige neuere Operetten. Euryanthe wird in der Wiener Hofoperneinrichtung zur Aufführung kommen, Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung.
- Magdeburg:** Das Stadttheater kündigt als Uraufführungen an: Ernest Reyer (Sigurd), Arthur Friedheim (Die Tänzerin). Boieldieu's „La dame blanche“ soll in einer Bearbeitung von Dr. Hans Löwenfeld als „Weisse Frau“ erscheinen. Auch die Aufführung von Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“ in der ursprünglichen Gestalt ist vorgesehen.
- Mannheim:** Als erste Novität wird das Hoftheater Felix Weingartners „Orestie“ herausbringen. Eine Oper von Leo Fall, „Irrlichter“, wird sodann hier ihre Uraufführung erleben, und Massenet's „Gaukler unsrer lieben Frau“, der im verflachsenen Jahre nicht mehr spruchreif wurde, wird nun in allernächster Zeit auch hier seine Premiere begehen.



KONZERTE

Basel: Die Allgemeine Musikgesellschaft bringt in ihren zehn Synchronie-Konzerten unter Leitung von Hermann Suter folgende Werke zur Ausführung: Bach (Brandenburgisches Konzert No. 2; Klavierkonzert d-moll; Klavierstücke), Beethoven (7. und 9. Symphonie; Ouvertüre „Leonore“ No. 3; Arie „Ah perfido“; Lieder), Berlioz (Harold in Italien), Brahms (4. Symphonie; Rhapsodie für Alt; Lieder für Bass; Variationen über ein Thema von Haydn; Duette; Akademische Festouvertüre), Bruch (Schottische Phantasie für Violine und Orchester), Chopin (Etüden op. 25), Daquin (Klavierstück), Dvořák (Ouvertüre „Carneval“), Gabrieli (Sonata pian e forte), Gluck (Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“; Arie), Grieg (Elegische Melodien für Streichorchester; Solostücke für Violine), Händel (Concerto grosso g-moll), Hausegger (Wieland der Schmied), Haydn (Symphonie Es-dur), Huber (Ouvertüre zu „Simplicius“; Klavierkonzert G-dur), Jaques-Dalcroze (Violinkonzert), Liszt (Klavierstücke), Mahler (5. Symphonie), Mendelssohn (Ouvertüre „Melusine“), Mozart (Symphonie C-dur; Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit“; Arie aus „Figaro“; Violinkonzert D-dur); Rameau (Suite aus „Castor und Pollux“), Reinecke (Ouvertüre „Zenobia“), Saint-Saëns (La Jeunesse d’Hercule), Scarlatti (Klavierstück), Schubert (Lieder; Ballettmusik I aus „Rosamunde“), Schumann (Symphonie d-moll), Strauss (Symphonia domestica), Tschaikowsky (5. Symphonie), Wagner (Vorspiel zu „Tristan“; Bacchanale aus „Tannhäuser“; Trauermusik und Brünnhildes Schlussgesang aus „Götterdämmerung“), Weber (Ouvertüre zu „Oberon“; Ocean-Arie aus „Oberon“; Konzertstück f-moll), Wolf (Gesänge). — Solisten: Adrienne von Kraus-Osborne, Berta Morena, Lula Mysz-Gmeiner, Else Rosenmund und die Herren Ferruccio Busoni, Arthur de Greef, Otto Hegner, Ludwig Hess, Hans Köttscher, Felix von Kraus, Henri Marteau, Pablo de Sarasate. — Die Herren Hans Köttscher, Emil Wittwer, Edmund Schaeffer, Willy Treichler veranstalten (unter Mitwirkung von Ida Huber-Petzold, Maria Philippi, Robert Freund, G. Preussler, H. Schindler und P. Steinmüller) sechs Kammermusik-Abende mit folgendem Programm: Beethoven (Streichquartett B-dur op. 18 No. 6; Klaviersonate B-dur op. 106; Streichquartett Es-dur op. 127), Boccherini (Sonate für Violoncell), Brahms (Klaviersonate f-moll op. 5; Violinsonate G-dur op. 78), Dvořák (Streichquartett F-dur op. 96; Duette für Sopran und Alt; Streichquintett Es-dur op. 97), Haydn (Streichquartett D-dur No. 45; Streichquartett d-moll No. 58), Huber (Bergnovelle, Trio op. 120), Liszt („Années de Pèlerinage“ für Klavier), Mozart (Divertimento für Streichquartett und zwei Hörner D-dur; Streichquartett D-dur), Reger (Streichquartett), Schubert (Streichquartett a-moll op. 29), Schumann (Streichquartett a-moll op. 41).

Berlin: Den Freunden der Kammermusik stehen in der kommenden Saison wieder mannigfaltige Genüsse bevor. Ausser den hier ansässigen ständigen Quartettvereinigungen der Professoren Joachim, Halir, Hollaender, Waldemar Meyer, Dessau, denen sich die neue Vereinigung der Damen Wietrowetz, Drews, Schulz, Stoltz zugesellen wird, kommen auch das Böhmisches, das Brüsseler, das Petersburger, das Pariser Streichquartett Hayot, sowie das Quartett Capet aus Paris nach Berlin, um mehrere Quartettsoireen zu



veranstalten. — Den bekannten Berliner Triovereinigungen Schumann-Halir-Dechert, Schnabel-Wittenberg-Hekking, sowie Vita Gerhardt-Witek-Malkin, wird sich diesmal auch das Trio der Schwestern Chaigneau aus Paris zugesellen.

Die Meininger Hofkapelle, die bekanntlich jetzt unter der Leitung von Professor Wilhelm Berger steht, wird zwei Symphoniekonzerte am 25. und 26. November in der Singakademie und ein populäres Mittagskonzert am Sonntag, den 27. November, im Neuen Königl. Opernhaus veranstalten. Vormerkungen auf die Konzerte nimmt die Schlesingersche Musikhandlung entgegen.

Das Böhmisches Streichquartett veranstaltet in kommender Saison sechs Abonnementsabende im Beethovensaal: 22. Oktober; 30. November; 14. Dezember; 18. Januar; 30. Januar; 8. März. Als Mitwirkende sind gewonnen: Artur Schnabel, Max Pauer, Eugen d'Albert, Alfred Grünfeld, Therese Behr, Richard Mühlfeld, Ferruccio Busoni. Der erste Abend wird dem Gedächtnis Anton Dvořáks gewidmet sein.

Brüssel: Die Concerts populaires (Dirigent: S. Dupuis) zeigen vier Konzerte an unter Mitwirkung von Otilie Metzger-Froitzheim (Gesang), Clotilde Kleeberg-Samuel, Emile Bosquet (Piano) und Pablo Casals (Violoncello). Als Novitäten werden folgende Stücke aufgeführt: Strauss (Symphonia domestica), Bruckner (9. Symphonie und Te Deum), Vreuls (Triptyque), Magnard (3. Symphonie), Elgar (Traum des Gerontius). Eugène Ysaye veranstaltet sechs Abonnementskonzerte und zwei Extrakonzerte. Als Solisten sind engagiert: Gesang: Emmy Destinn, A. van Rooy; Piano: Ferruccio Busoni, Mark Hambourg, A. de Greef, Fr. Planté, Raoul Pugno; Violine: Eugène Ysaye, Jacques Thibaud, E. Chaumont; Violoncello: Jean Gérardy. Die Konzerte werden dirigiert von Arthur Nikisch, Fritz Steinbach und Eugène Ysaye. Novitäten: Sibelius (Symphonie), Fr. Klose (Symphonische Suite), Fauré (Musik zu „Pelléas und Mélisande“), Busoni (Klavierkonzert mit Männerchor), Ysaye (Poème Elégiaque), J. Jongen (Symphonische Dichtung), Vreuls (Moderne Phantasie). Das erste Extrakonzert enthält nur Werke von T. Ysaye, dem Bruder des Geigers. Gleich wie im vorigen Jahre hat E. Ysaye wieder einen Preis von 1000 Frs. für die beste belgische Komposition ausgesetzt. Im vergangenen Jahre wurde V. Vreuls der Preis zuerkannt.

Darmstadt: Das Darmstädter Streichquartett der Herren Fr. Mehmel, Albert Dietrich, Fr. Brückmann, August Weyns bringt unter Mitwirkung der Herren Max Pauer, Emil Andrä, Fritz Rehbock, Hugo Thümmel an seinen vier Kammermusik-Abenden folgende Werke zur Aufführung: Erster Abend: Beethoven (Streichquartett op. 18, 2), Brahms (Klavier-Quintett op. 34), Schumann (Klavier-Quartett op. 47). Zweiter Abend: Beethoven (Serenade für Streichtrio op. 8), Haydn (Streichquartett op. 54 No. 3), Miroslaw Weber (Streichquartett D-dur). Dritter Abend: Schumann (Streichquartett op. 41 No. 3), Weingartner (Klavier-Sextett op. 33), Wolf (Italienische Serenade für Streichquartett). Vierter Abend: Beethoven (Streichquartett op. 95), Mozart (Streichquartett d-moll), Lieder (Emma Rückbeil-Hiller).



TAGESCHRONIK

Unter dem Namen „Berliner Volks-Chor“ hat sich in Berlin aus Arbeiterkreisen ein gemischter Chor gebildet, der zurzeit aus ca. 200 Mitgliedern besteht und grössere Chorwerke und Oratorien zu möglichst billigen Eintrittspreisen für die ärmeren Volksschichten, speziell für die Arbeiterklasse, zur Aufführung bringen will. Damit ist endlich auch in Berlin ein grösserer gemischter Arbeiterchor geschaffen, wie solcher schon seit Jahren in anderen Städten, besonders in Barmen, Dresden, Frankfurt, Heidelberg mit glänzendem Erfolg besteht. Für die Pflege guter Musik in weiteren Volkskreisen bedeutet es sicherlich einen erheblichen Schritt vorwärts, wenn man die Arbeiter und Arbeiterinnen selbst als Mitwirkende zu derartigen Aufführungen heranzieht; bisher waren sie nur Zuhörer bei Aufführungen, die von anderen Vereinen, Arbeiterwohlfahrtsinstituten usw. oft unter erheblichen Geldopfern für die Arbeiter veranstaltet wurden. Als erstes Chorwerk wird der Berliner Volks-Chor am 28. November und in Wiederholung am 5. Dezember Rob. Schumanns „Das Paradies und die Peri“ unter Leitung von Dr. Ernst Zander in der „Neuen Welt“ zur Aufführung bringen, wobei als Solisten Frau Grumbacher de Jong, Fräulein Erler, Frau Weinbaum, Herr Jungblut und Herr Biden mitwirken. Da derartige Volksaufführungen ohne erhebliches Defizit nur in dem Riesenaal der Neuen Welt möglich sind, so musste auf die Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters verzichtet und statt dessen das verstärkte Berliner Tonkünstler-Orchester hinzugezogen werden. Ausser diesen Choraufführungen veranstaltet der Berliner Volks-Chor auch Solistenabende; der erste wird am 16. Oktober, ein Hugo Wolf-Liederabend, in der Singakademie sein, bei dem Betsy Schot, Ludwig Hess und Richard Kursch mitwirken; ein zweiter Liederabend findet am 12. Februar statt. In der Regel sollen alljährlich mindestens zwei Solistenabende und die Aufführung zweier grösserer Chorwerke veranstaltet werden; zu jedem dieser Abende findet ein Einführungsabend mit Vorträgen und Erläuterungen am Klavier statt, jedoch nur für die Mitglieder des Chors; als solche werden auch passive Mitglieder aufgenommen, die den gleichen Beitrag wie die aktiven zahlen, nämlich 10 Pfennig pro Woche, und hierfür freien Zutritt zu allen Konzerten, Generalproben, Chorproben und Einführungsabenden haben.

Die unter den Besuchern der diesjährigen Bayreuther Bühnenfestspiele zugunsten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung veranstaltete Sammlung hat im ganzen 10000 Mk. ergeben.

Mit Eröffnung des Stadttheaters in Dortmund wird gleichzeitig am Konservatorium der Musik, Direktion C. Holtschneider — G. Hüttner, eine Opernschule eingerichtet.

Zum Intendanten des Mannheimer Hof- und National-Theaters wählt der Stadtrat mit grosser Majorität den früheren Leiter des Kölner Stadttheaters Julius Hofmann.

Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen in München hat als Direktor der Königlichen Akademie der Tonkunst demissioniert. An der Akademie werden bis auf weiteres zwei Direktoren angestellt, von denen der erste Direktor vorwiegend die künstlerische, der zweite vorwiegend die administrative und disziplinäre Leitung der Anstalt und die Überwachung des Unterrichts zu übernehmen hat. Als erster Direktor wurde der Kgl. Generalmusikdirektor Felix Mottl und als zweiter der Inspektor an der Kgl. Akademie Hans Bussmeyer berufen.



Wie wir erst heute erfahren, hat Prof. Hermann Stange in Kiel die Direktion des von ihm 30 Jahre geleiteten „Kieler Gesangverein“ im vorigen Winter niedergelegt.

Das der französischen Komponistin Auguste Holmès auf dem Kirchhofe Saint-Louis in Versailles errichtete Denkmal ist enthüllt worden. Das Denkmal rührt von den Bildhauer Auguste Maillard her.

An dem Hause Babenberggasse 36 in Mödling wurde eine Beethoven-Gedenktafel angebracht. Der Meister wohnte im Sommer 1820 in diesem Hause, als er an seiner Missa solemnis arbeitete.

An der Villa des Fabrikanten Herrn R. Dyckerhoff in Biebrich, wo Richard Wagner 1862 die Komposition der „Meistersinger“ begann und grösstenteils ausführte, wurde eine Tafel zur Erinnerung an dies künstlerische Ereignis angebracht.

Prof. Dr. Hermann Ritter, der bekannte Musikschriftsteller und Konstrukteur der Viola alta, feierte am 15. Oktober sein 25jähriges Jubiläum als Professor an der Königl. Musikschule in Würzburg.

Der Geigenbauer Otto Seifert in Berlin verfertigt seit einiger Zeit Streichinstrumente nach der Theorie Dr. Grossmanns. (Harmonische Abstimmung der Resonanzplatten; richtige gegenseitige Anpassung von Boden und Decke in ihren Schwingungen.) Die Instrumente sollen sich durch weichen, runden und edlen Ton besonders auszeichnen.

Am 1. Oktober feierte das Theater in Würzburg das Jubiläum seines 100jährigen Bestehens. Es ist gegründet von Graf Julius von Soden, der nach Säkularisation des Hochstifts Würzburg von der kurbayerischen Regierung die Konzession zu einem ständigen Theater erhielt; vorher, unter der fürstbischöflichen Regierung, wurden hier und da Wandertruppen zugelassen. Der Stadtmagistrat veröffentlichte zum Jubiläum eine gründliche historische Festschrift.

Die Musikalienhandlung von Ed. Bote & G. Bock in Posen (L. Stuzewski) kann mit dem 1. Oktober auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken.

Bernhard Irrgang, der Organist des philharmonischen Orchesters und der Heilig-Kreuz-Kirche in Berlin, ist zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

Dem langjährigen Mitarbeiter und Musikkritiker der „Nordd. Allgemeinen Zeitung“ in Berlin, Rudolf Fiege, ist der Professortitel verliehen worden.

TOTENSCHAU

In Prag starb am 3. September im 88. Lebensjahre Josef von Porthem, der verdienstvolle Begründer des Prager Kammer-Musikvereins.

Prof. J. B. Sigler, Königl. bayr. Kammermusiker, Lehrer an der Akademie der Tonkunst (Kontrabass), ist 70 Jahre alt am 11. September in München gestorben.

Am 13. September verschied, 67 Jahre alt, in Steglitz Wilhelm Mannstädt, Librettist und Komponist einer grossen Anzahl von Possen.

Der Heldentenor der Dessauer Hofoper, Kammersänger Friedrich Caliga, wurde am 28. September plötzlich von einem Schlaganfall hinweggerafft.

Aus Florenz kommt die Nachricht vom Tode des Professors der Musik, Baron Alessandro Krauss, des Besitzers einer der grössten und mannigfaltigsten Sammlungen von Musikinstrumenten aller Zeiten.

67 Jahre alt starb in Dresden der Klavier-Pädagoge Prof. Bernhard Rollfuss.

Der französische Komponist Pierre Isly wurde in der Rue Chateaudon in Paris vom Schlag getroffen und verschied während der Überführung ins Hospital.



KRITIK

OPER

BERLIN: Die erste Tat des Königl. Opernhauses war eine Neueinstudierung von Délibes' Coppelia. Alle Striche waren aufgemacht, ja es wurde noch eine Überleitungsmusik zu dem sehr kurzen Schlussbild durch ein feuriges Stück slawischer Tanzmusik von Dvořák eingeschoben, und Kapellmeister Schlar hatte aus Motiven eines reigenartigen Nationaltanzes der Szokagen, Kolo genannt, den Anfang des letzten Aktes geschickt bereichert. Unser Ballet stellte eine sehenswerte Leistung auf die Beine, die neuen Dekorationen gaben einen stimmungsvollen Hintergrund, und alles wäre erfreulich gewesen, wenn die feine Grazie und der vornehme Reiz der intimen und wundervoll instrumentierten Musik Délibes' ganz herausgekommen wäre. Dem war leider nicht so. Das zarte Gewebe wurde zu militärisch-kräftig angepackt, und die Grazie ging in die Brüche dabei. Frl. dell' Era bot mit ihrer vollendeten Tanzkunst einen so hohen Genuss, dass man wirklich wünschen möchte, wir bekämen öfter einmal ein Ballet vorgesetzt, das musikalisch seinen Mann steht. Vielleicht entschliesst sich die Intendanz, statt der angekündigten Reprise der „Satanella“ dem anderen Ballet von Délibes, seiner der Coppelia mindestens gleichwertigen „Sylvia“ ein Auferstehungsfest zu bereiten.

Richard Wanderer

Königl. Opernhaus. „Rienzi“. Neu-Einstudierung. So gut wie in der Natur gibt es auch in der Kunst eine „mimicry“, eine Trug- oder richtiger: Scheinanpassung. Nur dem ungeübten Blick bleibt indessen das eigentliche Wesen hinter der nachgeahmten Form verborgen. Der Zoologe entdeckt sofort den Borkenkäfer auf der Borke, und er verwechselt nicht den Blattschmetterling mit totem Laub. Dementsprechend wird der künstlerisch unmittelbar Empfindende auch ohne umständliche Erläuterung den grundsätzlichen Unterschied herausfühlen, der zwischen Goethes Iphigenie etwa und dem antiken Drama besteht, oder zwischen einer Jugendarbeit Böcklins und einer Schirmerschen Landschaft, oder einer frühbeethovenschen und einer spätmozartschen Sonate. Nun aber ist das mit dem unmittelbaren künstlerischen Empfinden so eine Sache. Vom Publikum kann man's so ohne weiteres nicht verlangen. Und da im Urteil über Opern das Publikum ein Wort mitzureden hat, mag es wohl erklärlich sein, dass bei einem der prachtvollsten Beispiele künstlerischer „mimicry“ so lange Form und Wesen verwechselt werden konnten. Das Beispiel ist: Richard Wagners „Rienzi“. Das Publikum hat sich an gewisse Scheinanpassungen gehalten, nennt den Rienzi eine „grosse Oper“, eine „heroische Oper“, ihren Verfasser einen Gefolgsmann der Spontini und Meyerbeer — und kaum ein Ästhetiker stellt das seltsame Urteil in Frage, das dem jungen Wagner alle Originalität abspricht, das Organische seiner Entwicklung also verneint. Bleiben wir beim rein Äusserlichen, dann freilich ist die Ähnlichkeit mit der romanischen, oder vielmehr internationalen grossen Oper ganz verblüffend. Es ist unglaublich, wieviel Lärm in die fünf Akte hineingepresst ist, wieviel romanhafte Überraschungen die Handlung vorwärtstreiben. Nun hat aber schon Chamberlain in seinem Wagnerbuch dargetan, wie schlicht und einfach bei einem Vergleich zwischen dem Bulwerschen Roman und dem Wagnerschen Textbuch das letztere erscheint. Ein ähnlicher Vergleich liesse sich musikalisch durchführen. Nehmen wir ein Finale von Meyerbeer und eins aus dem Rienzi: wie grosszügig einfach ist doch Richard Wagner neben dem beständig mosaizierenden, addierenden



Meyerbeer! Wollen wir gar auf Einzelheiten eingehen, so entdecken wir ganze Themen aus dem Lohengrin und selbst dem Tristan, die notengetreu im Rienzi vorgebildet sind. Indessen muss die genaue Analyse einer Sonderarbeit vorbehalten bleiben. Alles in allem: es mag ein Wagner-inkognito sein, der im Rienzi sich äussert, aber es ist der reine Wagner, unverkennbar für den, der sich nicht an die Kleidungsstücke hält. Die Oper verdient wahrlich unsere volle Aufmerksamkeit, und wir wollen es der Opernleitung danken, dass sie eine unverkürzte, gut vorbereitete Aufführung veranstaltete. — Muck dirigierte. Das Publikum war von einer merkwürdigen Leidenschaftlichkeit in seinem Beifall für Muck. Es ist wohl keine allzu kühne Hypothese, wenn man in diesem Beifall einen Protest sieht gegen einen anderen Dirigenten, der nun einmal Muck vorgezogen werden soll. Die Generalintendanz sollte näher darüber nachsinnen. Fachleute aller Art haben in wohlbegründeten Urteilen auseinandergesetzt, dass der andere beim besten Willen nicht einen Muck oder Richard Strauss ersetzen kann; das Publikum ist also derselben Meinung, und das sollte zu denken geben. — Herr Grüning gab den Rienzi. Ein vorzüglicher Tenor, aber kein Temperament. In der Vorstellung erschien er nur als *par inter pares*, während er doch eine überragende, richtungweisende Kraft sein soll. Fräulein Reinl (Irene) fehlt gleichfalls die eigene Note, aber auch sie ist eine durchaus zuverlässige, brauchbare Kraft. Der Vorwurf, den man seinerzeit den Meinungen machte, dass sie eine prachtvolle Truppe seien, nur leider ohne Feldherrn, trifft immer mehr auch auf das Ensemble unseres Opernhauses zu. Willy Pastor

Zu unserer Königl. Oper und dem Theater des Westens ist jetzt ein drittes Opernunternehmen getreten, das Nationaltheater am Weinbergsweg, das im wesentlichen eine Volksoper sein will und sicherlich den Bedürfnissen unserer Millionenstadt, vor allem der nördlichen Gegenden entspricht. Das Gebäude, dessen Zuschauerraum ein langgestreckter Saal mit sehr allmählich und wenig ansteigenden Sitzreihen ist, scheint in akustischer Hinsicht mehr als zu genügen. Die Direktion führt Hugo Becker, der frühere Mit-Direktor des Theaters des Westens. Er verspricht uns ein reichhaltiges Repertoire, darunter auch eine Anzahl Novitäten. Leider eröffnete er sein „Nationaltheater“ mit dem „Troubadour“. Chor und Orchester waren überraschend gut, die Solisten teilweise mehr als annehmbar. Das Ensemble verlief tadellos, ein Beweis für die Tüchtigkeit des Kapellmeisters Wilhelm Reich. Dr. Wilh. Altmann

DORTMUND: Das neue Stadttheater. Unter Teilnahme der Spitzen der Provinzial- und städtischen Behörden, sowie einer zahlreichen, geladenen Zuhörerschaft, zu der viele auswärtige Theaterdirektoren und Künstler zählten, wurde am 17. September unser neues Theater mit einer Aufführung des „Tannhäuser“ eingeweiht und eröffnet. Damit ist der darstellenden Kunst, die in den letzten Dezennien hier hausieren gehen musste, eine bleibende und würdige Stätte verliehen. Unter den vor zwei Jahren im Wettbewerb eingegangenen Entwürfen wurde von dem Preisgericht der des Prof. Dülfer-München mit einigen Abänderungen zur Ausführung empfohlen. In der Wahl des Stiles ist Dülfer völlig eigenen Wegen gefolgt und hat in der genialen Verschmelzung antiker und moderner Kunst ein Werk geschaffen, das nach aussen ebenso feierlich und grossartig, als im Innern vornehm und behaglich wirkt; ausser der neuartigen Anordnung der Nebenbühne, des Kulissenhauses und der Verwaltungsgebäude, weist das Theater eine Reihe selbständiger Züge auf, die es zu einem hervorragenden Erzeugnis moderner Baukunst stempeln. Die beiden an der Vorderfront gewaltig aufsteigenden Flankenpfeiler schmücken zwei von antiken Gestalten gezügelte Pantherquadrigen. Die insgesamt bebaute Fläche mit Nebenräumen und Anbauten beträgt 3700 qm, der umbaute Raum 61000 cbm. Der Zuschauerraum enthält 1200 Sitzplätze und zeigt eine ungewohnte Form dadurch, dass die Decke sich stark abfallend direkt an die Proszeniumsöffnung anschliesst und im





Gegensätze zur herkömmlichen Art gleich auf der Wand lastet, was dem Raum eine geschlossene Wirkung verleiht. Bei den Rangbalkonen sind alle störenden Stützen vermieden worden, so dass kein minderwertiger Platz vorhanden ist. Besonders bequem und weiträumig sind die den Zuschauerraum umgebenden Wandelgänge und das in vornehmem Weiss und Grau gehaltene, in der Mittelachse der Front gelegene Hauptfoyer. Etwas eng ist der Orchesterraum ausgefallen, der kaum 60 Musikern Platz gewährt. Die Bühne hat eine Breite von 24 m bei einer Tiefe von 16 m; die Höhe, vom Bühnenkeller bis zum Giebel gemessen, beträgt 44 m. Dazu tritt eine Hinterbühne von 11:8:9 m und eine Nebenbühne von 8:7:9 m. Es sind drei Unterbühnen vorhanden von 10,50 m Länge mit fünf hydraulisch angetriebenen Versenkungen. Der Höhe der Bühne nach wurden drei Arbeitsgalerien, ein Orgelpodium und bei 22 $\frac{1}{2}$ m Höhe über dem Bühnenfussboden der Schnürboden angelegt, von dem, wie auch von den Arbeitsgalerien, Ausgängen direkt ins Freie auf geräumige Balkone führen, die untereinander nach der Strasse und den Hofräumen durch bequeme Steigeleitern verbunden sind. Selbstverständlich sind alle erdenklichen Sicherheitsmassregeln getroffen, unter denen ein 30 qm grosser Dunstschieber und ein über die Bühne und deren Nebenräume sich erstreckender Regenapparat besonders hervorgehoben seien. Die Gesamtkosten einschliesslich des für 250000 Mk. neu beschafften Bühnenfundus belaufen sich auf ca. zwei Millionen Mk., von denen $\frac{1}{2}$ Million die Bürgerschaft aufgebracht hat. Die Leitung des Theaters ist unter Vereinigung mit dem Essener Stadttheater-Direktor Gelling übertragen. Die Vereinigung besteht darin, dass ein gemeinsames Künstlerpersonal für beide Theater engagiert worden ist, während jede Stadt ihren eigenen Fundus, ihr eigenes technisches Bühnenpersonal und ihr eigenes Orchester besitzt. Das Opernpersonal wohnt in Dortmund, das des Schauspiels in Essen. In beiden Städten finden täglich abwechselnd Opern- und Schauspiel-Vorstellungen statt. Die Entfernung zwischen den beiden Städten ist mit Schnellzug in 30–40 Minuten zurückzulegen. — Als Eröffnungsvorstellung ging „Tannhäuser“ in Szene. Bei der Neuheit des Personals, der Bühne und aller einschlägigen Verhältnisse konnte eine Musterleistung nicht erwartet werden. Die Aufführung zeigte aber unsere Gesangskünstler in vorteilhaftem Lichte, bei der Braun als Wolfram und Fr. Seifert als Elisabeth sich besonders hervortaten, Schirmer als Tannhäuser bei guten Stimmmitteln etwas ermüdete, der Chor zu wünschen übrig liess, Kapellmeister Wolfram als temperamentvoller Dirigent (Hüttners Philharmoniker) und Aloys Hoffmann als gewandter und feinsinniger Regisseur sich erwies.

Heinrich Bülle

KONZERT

BERLIN: Noch vor der Rückkehr des Philharmonischen Orchesters aus Scheveningen, wo allem Anschein nach der neue Dirigent August Scharrer bereits mit dem Orchester innig verwachsen ist, setzte diesmal die Konzertsaison ein. Ein musikalisches Ereignis darf immerhin die Vorführung des Hugo Wolfschen Streichquartetts durch Halir, Exner, Ad. Müller und Dechert genannt werden; naturgemäss fand der erste Satz dieses Werkes, das ich bereits Bd. 10 S. 361 besprochen habe, nicht dieselbe freudige Aufnahme wie die übrigen Teile. Laura Helbling brachte sich als eine höchst musikalische und tüchtige Geigerin wieder in Erinnerung; ihr mächtiger Ton hat vielleicht noch an Fülle gewonnen. Ihr Konzert- und Lebenspartner Hermann Lafont errang mit Liszts h-moll Sonate einen starken Erfolg. Virginia Goletti suchte — wie so manche Persönlichkeit vor ihr — vergeblich uns zu überzeugen, dass die Harfe als Soloinstrument ebenso am Platze ist wie im Orchester. Juanita Maneja sang spanische Lieder — wie man sie wohl in Spanien singt.

Dr. Wilh. Altmann



Es herbstet und draussen glänzt noch golden die Sonne, und schon wälzt sich die Flut der Konzerte in hohen Wogen heran. Was da singt und spielt, naht wieder in dichten Scharen, die Menschheit mit ihren grösstenteils fragwürdigen Kunstbegriffen zu beglücken. Da heisst's auf der Wacht sein, die Flinte putzen und mit scharfem Auge Auslug halten, dass keine „Krähen“ uns die Saat guten Geschmacks zerstören. — Also sprach — ein böses Omen — Richard Schulzweida über: „Dramatische Gesangskunst mit besonderer Bezugnahme auf das Studium und Singen der Werke Richard Wagners.“ Schade, dass nicht alle Gesangsmethodiker derlei Vorträge halten, man sähe dann doch einmal klar und blickte hinter die „Kulissen“, d. h. in ihre Welt voll dunkelster Phantasieen und wirrster Begriffe und Vorstellungen. Der Redner sprach viel von „sich“ und seiner „vorzüglichen“ Methode (alle Methoden sind „vorzüglich“!), aber vom Eigentlichen: dem Studium Wagnerscher Werke, wusste er wenig oder nichts zu sagen. Das Vorgebrachte war unkünstlerisch und unoriginell. Welche Einsätze und Parteen schwer sind, wissen wir längst; das kennen Sänger und Sängerinnen sicherlich auch viel besser als Herr Schulzweida. Eine Beispiel-Technik aber betreiben zu wollen, d. h. derlei Stellen Übungsgemäss einzupauken, ist ebenso unwagnerisch wie kindisch. Über Einzelheiten lässt sich hier nicht rechten; dazu gehört eine förmliche Debatte. Das, was praktisch und gut war, wurde jedenfalls von dem, was schief und veraltet, erdrückt. Somit erübrigt sich eine spezielle Replik. Nach dieser wenig glücklichen Introduction intonierte Ludwig Hess das eigentliche Thema. Wer Ernstes will, soll ernst genommen werden. Doch sei gleich gesagt, dass der Sänger Hess den Komponisten bedeutend überragt. Seiner Liedbildung mangelt der tiefere Gefühlsgrund. Das Geistige an der Wurzel zu fassen, und wie zufällig, gleichsam im somnambulen Zustande, unbewusst-bewusst von innen nach aussen zu entwickeln, scheint leider nicht seine Art zu sein. Hess schafft mehr äusserlich nach, geht den Stoff gleichsam durch und entwickelt das Ganze nacheinander, nicht aus einem Kern. Daher überwiegt bei ihm das Logisch-Verständige, das Klanglich-Reizvolle, das Détail, die Arbeit. Ohne Zweifel: er hat Temperament, auch musikalische Gedanken und modulatorisches Raffinement, aber der Witz ist immer grösser als das Gefühl. Ehe nicht das Innere („Klein Annemarie“) in dem Masse wächst wie seine technischen Mittel, und an Konzentration und Zucht der Empfindung gewinnt, wird seine Begabung ohne sonderliche Bedeutung und seine Liedkunst ohne tieferen Nachhall bleiben. Ob er überhaupt ein Lyriker von schöpferischer, schauender Kraft, und nicht vielmehr ein Instrumentalist von echter virtuosischer Rasse ist, wird erst die Zukunft lehren. — Einen überraschenden Erfolg gewann sich der Schotte George Fergusson mit seinem Liederabend. Herrliche Mittel verbanden sich mit einer teilweise ausgezeichneten Technik und geschmackvollem Vortrage. Selbst das leichte Tremolieren im Ausklang nimmt man bei so viel und ach so spärlich blühender Schönheit des Tones gern mit in den Kauf. Wäre der Mensch und Künstler nur gleichviel wert wie der goldene Strom des prachtvollen einheitlichen Organes, d. h. sänge er nicht so monoton, sondern mit grösserer Charakteristik des Ausdruckes und wirklicher Tiefe und Wärme, so würde er mehr sein denn ein blosser „Schönsänger“. — Mit dem Übergang von den Brettern zum Podium ist's ein eigen Ding. Den Meisten glückt's nicht. Auch Juan Luria, der frühere Bassbariton vom Theater des Westens, tat einen Sprung ins Dunkle. Grosse, aber nur noch in der Tiefe vornehme Mittel wurden ohne Stil und Stilgefühl für das Lied behandelt. Der Vortrag schmeckte nach „Bühne“ und wies alle jene bekannten und oft gerügten Mängel auf, als da sind: unsicherer Ansatz, scheussliches Portato, heuliges Ziehen, üble Fermaten und Bühneneffekte, wie sie mit dem Kunstgesang unvereinbar. Wenigstens tun's hier die Mittel allein ohne vornehme Gestaltung und technische Vollendung gewiss nicht. — Von den Jüngeren nenne ich Marie van Roosen-





daal, ein prächtig gebildeter Mezzo-Sopran mit präzisiertem Griff und echter Atmung. Schwächen und alte Laster (forzierte Höhe, Detonation) wird die Zeit hoffentlich bald beseitigen. Auch der Ausdruck muss wachsen. — Dagegen war Elisabeth Seyffert zu unfertig und unreif herausgestellt. Technisch und musikalisch muss hier noch sehr viel geleistet werden, um den an sich niedlichen, hellen Sopran und graziöses Vortragstalent aus den Anfängen heraus auf eine sichere Basis zu bringen. — Den pianistischen Reigen führte Frieda Kwast-Hodapp. Diesmal nicht glücklich. Das virtuosische Element überwog ihre sonst tiefere und grössere Gestaltung. Schon im Finale der „Appassionata“ befremdeten mancherlei Ecken und Härten. Chopin's Präludien waren gar wunderlich kostümiert. Die Tempi meist durchweg fehlgegriffen, und der Etüdenstil vorherrschend. Largo und Lento schritt sie nicht einher. Auch in den „Stimmungen“ gab's böse Schnitzer. Chopin's Lyrismus liegt danach ihrer Herbheit nicht. Ihr ganzes Spiel litt unter übermässiger Hast und sich überstürzender Bravour. Auch „sang“ sie vormals inniger und tiefer. Die Furcht vor Weichlichkeit gebiert leicht Härte und Hast. Technisch missfielen die Bockakkorde unter zu winkeligem und eckigem Fall allein aus dem Unterarm ohne Schulter- und Rückenkraft. Weitere Härten zeitigte der 5. Finger bei führender Oberstimme. Wer eckig und mit stössigem Handgelenk melodisch-„schwimmende“ Werte anrennt oder anreisst, ohne weiches Mitgehen und Tragung des ganzen Armes wie Gleitung der fixierten Hand, kann nicht singen. Auch die Dynamik liegt noch im Argen. Zwischen weich und hart keinerlei Mittelstufen. In allem darf man von ihrer Begabung durchaus Grösseres („Erlkönig“) fordern. — Nicht unbegabt, mit solider Technik und schönem Klavierton nenne ich zum Schluss Therese Pott. Aber Vortrag und Musik schaut noch krauserlin-mauserlin wirr aus. Vorläufig bleibe sie bei Nippes, Bagatellen und kleineren Aufgaben, als dass sie Chopin's f-moll Phantasie verhudelt. — Otilie Lichterfeld ist in Ton und Technik von der Zeit überholt. Auch ihre Auffassung konnte ebensowenig erwärmen wie die des Beethovenspielers Carl Schuler, der — ein tüchtiger Pianist und Musikant — brav und redlich mit dem Riesengeiste rang, ohne ihn sonderlich zu zwingen und zu meistern.

R. M. Breithaupt

LEIPZIG: Vom zweiten deutschen Bachfest (1.—3. Oktober). Wollte man die Entstehungsgeschichte der Tonkunst mit der biblischen Darstellung der Welterschaffung vergleichen, so käme dem Wirken Johann Sebastian Bachs die Bedeutung jener beiden Tagwerke zu, an denen die neue Welt mit Lebewesen aller Art und schliesslich auch mit dem zu unschuldsvoller Daseinsfreude und Anbetung des Herrn bestimmten ersten Menschenpaare bevölkert wurde. Schon hatte sich in der Klangwelt die Scheidung von Licht und Finsternis — von Konsonanz und Dissonanz — vollzogen, schon wölbte sich über den Niederungen der weltlichen Musik die Veste der kirchlichen Tonkunst, schon hatten sich Harmonie und Melodie wie Land und Wasser, eins das andere umgrenzend und umspülend, voneinander zu sondern begonnen, und schon waren am Tonhimmel leuchtende Kunstgestirne aufgegangen und auf der klingenden Erde liebliche Tongewächse erblüht, als endlich der gewaltige Werderuf des Bachschen Geistes erscholl und allenthalben in Erde, Wasser, Luft und Licht der neuen Klangwelt beseeltes Leben erweckte, eine unübersehbare Fülle mannigfach geformter zeugungs- und gebärkräftiger Tonwesen, die in vieltausendstimmigem Chöre dem Schöpfungswunder lobsang. In Bach gelangte die eigentliche Erschaffung der Tonkunst zum Abschluss; in die zu allen Daseinsmöglichkeiten befruchtete Klangwelt ist nun auch der Mensch hineingestellt und ergeht sich in der Paradiesesseligkeit eines völligen Einvernehmens mit der ewigen Harmonie, das ihn weiterhin selbst aus Sündenschuld und Todesängsten demütig reuevoll und selig vertrauend zum Sühnewunder der Erlösung aufschauen lässt. So vollendet sich in Bach denn auch gleichsam die „biblische Geschichte“ der Tonkunst, und was



nach ihm kommt, ist musikalische Weltgeschichte, die allerdings ohne das vorausgegangene Schöpfungs- und Erlösungswerk nicht denkbar wäre und die denn auch gerade an ihren Höhepunkten immer wieder auf ihren erhabenen Ursprung zurückdeutet. Ein solches Zurückdeuten zu Bach hat mit der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert seinen Anfang genommen; es begann mit den Drucklegungen verschiedener Werke von Bach und mit der Herausgabe von J. N. Forkels bahnbrechender Schrift „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ (1802), es fand seine Fortsetzung in Mendelssohns begeisterter Wiedererweckung der „Matthäus Passion“ (1829), und es gipfelt in der Begründung (1850) der „Bachgesellschaft“, die in fünfzigjähriger Arbeit Bachs sämtliche Schöpfungen in monumentaler Stichaussgabe zutage förderte, und in dem Zusammentreten der „Neuen Bachgesellschaft“ (1900), die Bachsche Kunst durch Ausführung und Forschung, vor allen Dingen aber durch jeweils abzuhaltende „Bachfeste“ zu vollem Lebendigwerden fördern will. Dem ersten Bachfest, das im Frühjahr 1901 in der durch mancherlei Bach-Erinnerungen geweihten preussischen Hauptstadt abgehalten und mit begeisterter Freude aufgenommen worden war, ist nun in den Tagen vom 1.—3. Oktober ein zweites derartiges Fest gefolgt und zwar in Leipzig, das in Hinblick auf Bachs Wirken an der hiesigen Thomasschule und Thomaskirche (1723—1750), auf die hier vollzogenen Gründungen der Bachgesellschaften und Herstellungen würdiger Bachausgaben und auf die langjährige treue Pflege Bachscher Kunst von seiten aller bedeutenderen hiesigen Kunstkorporationen: der Thomaner, des Riedelvereins, des Bachvereins, der Gewandhauskonzerte, der Kirchenchorvereine und der Organisten, ganz unstreitbar auch als echtes Bachland zu gelten hat. So hatten sich denn auch zu der grossen einheimischen Bachgemeinde viele auswärtigen Freunde und Verehrer des Grossmeisters zum Leipziger Bachfest eingefunden, und jeweils reichten die Festräume des Gewandhauses und selbst der Thomaskirche für die Aufnahme aller Hörbegierigen kaum aus. Wie schon beim Berliner Feste, so hatte auch diesmal bei der Aufstellung des Festprogrammes die Absicht obgewaltet, das Schaffen Bachs nicht nur in seiner Grösse und Tiefe, sondern auch in seiner Vielgestaltigkeit offenbar zu machen und also neben dem Kirchenfürsten der Tonkunst auch den adligen Dichter weltlicher Musik und selbst den Humoristen Bach in charakteristischen Werken vorzuführen. In der das Fest einleitenden Sonnabendnachmittagsmotette in der Thomaskirche, bei der der Vorsitzende der neuen Bachgesellschaft, Geh. Kirchenrat Prof. Dr. G. Rietschel die Festgemeinde mit einer begeisterten Paraphrasierung des 150. Psalms begrüsst, erklangen, von den Thomanern unter Prof. Gustav Schreck vollendet schön gesungen, die beiden Motetten „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit“, und, von Organist Karl Straube mit technischer Vollkommenheit und interessanter subjektiver Auffassung vorgetragen, Es-dur-Präludium und Fuge aus der „Klavierübung“ und das gewaltige dreiteilige Orgelopus „Toccata, Adagio und Fuge in C-dur“. In dem am Sonntagnachmittag in der Thomaskirche abgehaltenen Gottesdienst in der liturgischen Gestaltung der Zeit Bachs, bei dem die Herren Prof. D. Smend aus Strassburg i. E., der eine warmherzige schöne Bachpredigt hielt, und Pfarrer Dr. Lehmann aus Freiberg i. S. als Geistliche amtierten, und der durch Orgelsätze (Präludium von Joh. Pachelbel und e-moll Präludium und Fuge von Bach) ein- und ausgeleitet wurde, bekam man ausser den alt-liturgischen Gesängen die Motette „Gott ist unsere Zuversicht“ von Hans Leo Hassler und Bachs Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“, ausgeführt von den Thomanern, zu hören, — und schliesslich war das letzte Festkonzert (in der Thomaskirche) ganz dem begnadeten Tonverkündiger des evangelischen Glaubens geweiht und brachte nach dem von Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen vorgetragenen Orgelchoral „In dir ist Freude“, die vier Kirchenkantaten „Herr, gehe nicht ins Gericht“,

„Jesus schläft, was soll ich hoffen“, „Wachet, betet, seid bereit“ und „Erfreuet euch, ihr Herzen“ in stilgerecht besetzter und stilgerecht empfundener, schön gelingender Ausführung durch den von Karl Straube geleiteten Leipziger Bachverein (gegründet 1875), dem als treffliche Gesangssolisten die Damen Emilie Buff-Hedinger und Maria Philippi und die Herren Emil Pinks und Arthur van Eweyk — als Instrumentalsolisten aber die Herren Karl Hasse (Cembalo), Hugo Hamann (Violine), Max Kissling (Violoncello), Karl Tamm (Oboe), Petzold und Herbst (Trompeten) und M. G. Fest (Orgel) beigetreten waren. Als Autor weltlicher Musik wurde Bach mit einem Orchesterkonzert im grossen Saale des Gewandhauses und mit einer Kammermusikmatinée im kleinen Gewandhaussaale gefeiert, wobei denn die weniger bekannte, sehr schöne D-dur Suite No. 4 für Streichinstrumente, 3 Oboen, Fagotte, Trompeten und Pauken, das in G-dur stehende vierte Brandenburgische Konzert, das Konzertino für Solovioline (Konzertmeister Edgar Wollgandt) und zwei Flöten (Maximilian Schwedler und Oskar Fischer) mit Begleitung von Streichorchester und Cembalo, das nach dem Violinkonzert in E-dur gesetzte D-dur Konzert für Klavier (Alfred Reisenauer) und Orchester, das d-moll Konzert für drei Klaviere (die Herrn Reisenauer, Pembaur und von Roessel) und Orchester, die E-dur Sonate für Violine und Klavier (die Herrn Prof. Dr. Joachim und Richard Buchmayer), die c-moll Suite für Solo-Violoncello (Prof. Julius Klengel), das drama per musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ (Frau Buff-Hedinger, Frl. Philippi, die Herrn Oskar Noë, Emil Pinks, Arthur van Eweyk, Joh. Mergelkamp und der Bachverein), die etwas kleinbürgerliche Kantate „Schweigt stille, plaudert nicht“, die sogenannte Kaffeekantate (Frau Buff-Hedinger und die Herrn van Eweyk und Pinks), sowie schliesslich als lehrreiche Gegenüberstellungen noch einige Tonstücke von Händel: die Arie „Liebe sitzt gaukelnd ihr im Aug“ aus „Acis und Galathea“, das G-dur Concerto grosso für zwei Soloviolen (die Herrn Konzertmeister Wollgandt und Hamann), ein Solovioloncello (Max Kissling) und 2 Cembali (Karl Hasse und Dr. Max Seiffert) in Max Seifferts feinsinniger Bearbeitung, und das anmutige Liebeslied „Ihr grünen Au'n“ in der Bearbeitung von Chrysander (Gesang: Emil Pinks), und aus Vorklassischer Zeit drei Klavierstücke von Georg Böhm und mehrere Tanzstücke für Klavier (gespielt von Richard Buchmayer) zur Ausführung gelangten. Das war denn fast allzuviel des Guten; denn mit Konzertaufführungen Bachscher Werke, die, wie das beim Orchesterkonzert im Gewandhaus der Fall war, über drei Stunden währen, muss statt der beabsichtigten Anregung eine nahezu lähmende Wirkung erzielt werden. Weniger wäre da mehr gewesen, und man hätte füglich auf die Händel-Nummern verzichten können und bei der Arie der wunderbar ergötzlichen Wettstreit-Kantate die Wiederholung des Hauptteiles auf die wenigen Orchestertakte beschränken dürfen. Über die Art der Reproduktionen, und ganz besonders der kirchlichen Aufführungen, lässt sich hinsichtlich des ernstesten Bemühens um würdige, stilgerechte und klare Interpretation nur Gutes sagen, obschon die hier und da noch nicht genügend bestimmte Direktion des Herrn Straube, die gelegentliche Neigung zum Verschleppen oder Überhasten der Zeitmasse und zu schwerlich stilgerechtem Tempowechsel im selben Satze, kleine Unfälle der Clarinen und Intonationschwankungen oder Errata der Singenden und die häufig allzuleise Wiedergabe des Cembalopartes einzelne Programmnummern noch ein wenig als Experiment wirken liessen. Rein und lauter, wie die Absichten der Neuen Bachgesellschaft, war aber schliesslich doch auch der künstlerische Gesamteindruck des Bachfestes, das insonderheit mit seinem kirchlichen Teile ganz wesentlich auf weiteres Lebendigwerden Bachscher Kunst hingewirkt haben dürfte. Als ein rechter Paulus unter den Jüngern Bachs erwies sich Pastor Karl Greulich aus Posen, der in der Hauptversammlung der Neuen Bachgesellschaft mit seinem ebenso wissenstarken als kunstgläubigen und weitblickenden



Vorträge „Bach und der evangelische Gottesdienst“ die zahlreiche Hörerschaft auf das lebhafteste begeisterte und zu förderlichen Diskussionen anregte, worauf dann noch Dr. Max Seiffert sehr Beachtenswertes über „Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen“ und Dr. Alfred Heuss Interessantes über „Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen“ vernehmen liessen. Der Vortrag von Pastor Greulich wird auf einstimmigen Wunsch der Versammlung hin gedruckt erscheinen und dann jedenfalls als rechte Werbeschrift für die gottesdienstliche Pflege Bachscher Kunst in die Welt hinausdringen können. — Dem Bachfest unmittelbar vorausgehend hatte am 30. September hier ein Kongress der Internationalen Musikgesellschaft getagt, dessen ziemlich zahlreiche Teilnehmer nach Genehmigung der neuen Statuten und der neuen Vorstandswahl (Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Vorsitzender; Dr. Max Seiffert, Schriftführer, und Dr. Oskar von Hase, Schatzmeister) einen anregenden und nur hier und da unnötigerweise aggressiven Vortrag des erkrankten Vorsitzenden durch den Schriftführer vorlesen hören, und dann die im allgemeinen nicht besonders günstig lautenden Berichte der Delegierten aus Amerika (Herr Sonneck-Washington), Dänemark (Dr. Hammerich-Kopenhagen), Frankreich (Mr. Billot-Paris), England (Dr. Maclean-London), Holland (Dr. Seiffert in Vertretung), Italien (Prof. Wolf in Vertretung), Österreich (Dr. Waas-Wien) und der Schweiz (Dr. Nef-Basel) entgegennehmen konnten. Es bleibt abzuwarten, ob Prof. Dr. Oskar Fleischer, der eigentliche Begründer der Internationalen Musikgesellschaft, seinen Platz auf dem von der Firma Breitkopf & Härtel errichteten Sockel nun endgültig dem neuen Vorsitzenden wird überlassen müssen. Weniger befriedigend als der geistige und künstlerische Verlauf der Festtage musste das in mancherlei Hinsicht sehr anfechtbare geschäftliche und gesellschaftliche Arrangement des Kongresses und des Bachfestes anmuten, für das nicht ein zu diesem Zweck extra zusammengesetztes Festkomitee Sorge trug, sondern das vollständig durch ein von der Firma Breitkopf & Härtel gestelltes und zweifelsohne von Dr. von Hase, dem Schatzmeister der Internationalen Musikgesellschaft und der Neuen Bachgesellschaft, geleitetes Bureau erledigt wurde. Man hatte — recht im Gegensatz zu den jüngst erst so hell hinausgeklungenen achtungsvollen Anschauungen des österreichischen Ministerpräsidenten Dr. von Koerber — beliebt, die Presse als „quantité négligeable“ zu behandeln und ihren Vertretern entweder gar keine — oder im letzten Augenblick übrig gebliebene unvollständige Festkarten anzubieten, man hatte Bestellungen auswärtiger namhafter Künstler nicht effektiert und für eine würdige Behandlung solcher so wenig Sorge getragen, dass beispielsweise ein Altmeister der Musik bei der Motette in der Thomaskirche von polizeimässig ausgestaffierten Ratsdienern in die hintern Bänke verwiesen werden konnte; man hat den gratis mitwirkenden Künstlern nicht einmal Festkarten für ihre Frauen — und dem Dirigenten des Festes keine Einladung zum Festmahl zugestellt, und man hat die zum Teil weiterkommenden Gäste des Kongresses zu einem gemeinsamen Mittagmahl aufgefordert, wie es billiger, aber auch schlechter kaum gedacht werden kann. Wenn Goethes stolzes Ruhmwort vom „klein Paris, das seine Leute bildet“ auch für die Zukunft in Geltung bleiben soll, so wird man das Arrangement derartiger grösserer Kunstfeste fürderhin Leuten anvertrauen müssen, deren Interesse über die Kassen und über die Publikationen der festgebenden Gesellschaften hinausreicht. Zum Schluss möchte ich noch rühmend auf die mit dem Programmbuch verbundene Festschrift von Dr. Alfred Heuss aufmerksam machen, die ernst-musikwissenschaftlich anregende Erläuterungen und Analysen aller beim zweiten Bachfest zur Aufführung gelangten Werke und eine genaue Erklärung des bei diesem Feste stattgehabten Gottesdienstes von Geh. Kirchenrat Professor Dr. Georg Rietschel, dem Vorsitzenden der neuen Bachgesellschaft, enthält.

Arthur Smolian



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Hinblick auf Liszts Geburtstag (22. Oktober) ist es für unsere Leser vielleicht von Interesse, ein Gruppenbild kennen zu lernen, das uns den jungen Meister im Kreise gleichstrebender, berühmter, zeitgenössischer Pianisten zeigt. Unsere Vorlage, eine seltene Lithographie von Maurin, unterzeichnet „Pianistes célèbres (jeune école)“ stammt aus der „Mendelssohn-Sammlung“ in Berlin.

Am 3. Oktober waren 120 Jahre seit dem Tode des berühmten Musikhistorikers und Meisters des Kontrapunkts Padre Martini in Bologna vergangen, dessen Porträt wir auf dem folgenden Blatt erblicken. Er war seinerzeit die höchste Autorität Italiens in allen musikhistorischen und -theoretischen Fragen; in seine Kompositionsschule pilgerten Schüler aus aller Herren Ländern. Neben seinen Kompositionen (hauptsächlich für die Kirche) sind seine beiden schriftstellerischen Hauptwerke zu nennen: „Storia della musica“ (3 Bände) und „Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto“ (2 Bände). Das Porträt ist nach einer Lithographie von Alfred Lemoine gefertigt.

Es folgt der im Aufsatz von Alfr. Chr. Kalischer S. 121 erläuterte und nachgedruckte hochbedeutsame Brief Beethovens an Maximilian Stadler im Faksimile.

Zur Erinnerung an die vor 10 Jahren (16. Oktober) verstorbene geniale dramatische Sängerin und Tragödin Johanna Wagner, die Nichte des Bayreuther Meisters, bringen wir ihr Porträt. Am 13. Oktober 1828 in einem Dorfe bei Hannover geboren, betrat sie bereits im Alter von 5 Jahren die Bühne und erhielt, 13 Jahre alt, bereits ihr erstes selbständiges Engagement beim Herzogl. Hoftheater in Bernburg. 1844 kreierte sie in Dresden die „Elisabeth“, studierte 1846–48 noch bei der Viardot-Garcia in Paris und war 1850–62 eine der Hauptzierden des Berliner Opernhauses. 1861 verlor sie plötzlich die Stimme, wirkte aber die nächsten zehn Jahre als eminente Schauspielerin in Berlin, um sich 1872 ins Privatleben zurückzuziehen. 1876 sang sie noch auf speziellen Wunsch Wagners die Schwertleite und erste Norne in Bayreuth. 1859 hatte sie sich mit Landrat Jachmann verheiratet. Seit 1853 war sie Kammersängerin.

Über das Neue Stadttheater in Dortmund erfahren unsere Leser das Nähere in dem Opernbericht aus Dortmund auf Seite 137/8.

Unsere diesmalige Musikbeilage, das Lied „Aus meinen Thränen sprissen“, hat einen amerikanischen Tonsetzer zum Verfasser, Frank van der Stucken, und ist seinem op. 4 „Blumen“ (H. Heine), vier Gesänge für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte entnommen. Es wird unsere Leser gewiss interessieren, ein Werk des hochbegabten jetzigen Dirigenten des Symphonieorchesters in Cincinnati, früheren Leiters des Männergesangvereins „Arion“ in New-York kennen zu lernen. Die feinsinnige Vertonung der zarten Heineschen Poesie legt von dem bedeutenden lyrischen Talent des Komponisten beredtes Zeugnis ab.

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. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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

REGISTER
ZUM BAND XII DER
MUSIK

◦ Juli bis September 1904 ◦

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALS BAND DES DRITTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1903/4)

- Abert, J. J., 217.
Abt, Franz, 132.
Acté, Aino, 236.
Adam, A. C., 211. 215.
Adam, C. F., 357. 358.
Adler, Georg, 77.
Afferni 76.
Afzelius, A. A., 255.
Agrell, Johan, 250.
Agricola, Joh. Friedrich, 8.
Åhlström, Jakob Niklas, 259.
Åhlström, Olof, 254. 255.
Åkerberg, Erik, 263.
d'Albert, Eugen, 60. 220. 238.
239. 307. 333. 392.
Albert, Heinrich, 317. 343.
Albrici, Vincenzo, 248.
Alessandri, Felice, 10.
Alfvén, Hugo, 262. 320 (Bild).
Alleaume (Vater) 57.
Alleaume (Sohn) 57.
Allesson, Nils, 243.
Allon & Co. 475.
Allow, Aida, 49. 51. 52.
Althaus 387.
Altman, Wilhelm, 80. 240.
Amati, Nikolaus, 41.
Andersen, H. C., 275. 276. 293.
André, Joh., 425.
Andreac, Volkmar, 237.
Angeri, Vinc., 41.
Ansoerge, Conrad, 392.
v. Anspach-Baireuth, Markgraf,
11.
v. Arezzo, Guido, 57.
Ariosti, Attilio, 7.
Arlberg, Fritz, 263.
Armani, Giacomo, 49.
Arndt, Ernst Moritz, 357.
Arne, Dr., 432.
v. Arnim, Achim, 379.
Arnold, A., 400.
Arnoldson, Oskar, 263.
v. Artner, Josephine, 385.
v. Artois, Graf, 47.
Arwidsson, A. J., 255.
Astrua, Giovanna, 423.
Attenhofer, Carl, 464. 469.
Auber, D. P. E., 12. 85. 109.
211. 215. 220. 273.
August, König, 8.
Aulin, Tor, 263.
Ayrer, Jacob, 339.
Bach, Joh. Seb., 22. 43. 64. 74.
76f. 86. 125. 171. 238. 239.
273. 274. 302. 319. 449. 475.
476.
Bach, Phil. Em., 273. 276. 278.
281.
Bader 359.
Baggesen 275.
Baillot 48.
Balakirew, Mili, 392.
Balfe, M. W., 215.
Balling, Michael, 383.
Banck, C., 357.
Barbaja 373.
de la Barre 248.
Bartolini, Dr., 371.
v. Bary, Alfred, 384. 385.
Basisch, Dallia, 474.
Bassermann, August, 233.
Baston, Johan, 246.
Batka, Richard, 60. 72.
Bauberger, Alfred, 470.
Bauer, Ludwig, 328.
Baugniet 479.
Baumgartner 113. 114.
Bausewein 58.
Beaumont 248.
Bechtold & Hartje 437.
Becker, Albert, 76.
Becker, Hugo, 234. 354.
Becker, Nikolaus, 357. 359.
Becker, R., 220.
Becker, Reinhold, 475.
Becker, Rud. Zach., 436.
Beckmann, Bror, 263.
Beer, M. J., 362.
van Beethoven, Carl, 370.
van Beethoven, Ludwig, 11. 39ff.
(B.'s Widmungen. Forts.). 57.
64. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 86.
109. 110. 114. 125. 127. 129.
171. 218. 223. 235. 239. 282.
283. 284. 298. 302. 303. 307.
329. 365. 367ff (B.'s Wid-
mungen. Forts.). 398. 435.
449. 458. 459. 460. 475.
476. 478.
Behr, Therese, 398.
Behrens, Peter, 164.
Bellini, Vincenzo, 54. 85. 211.
258.
Bellman, Johan Arndt, 249.
254.
Benda, Georg, 424. 425.
Bender, Paul, 470.
Bergen 78.
Berger, W., 464.
Berggreen 293. 294.
Beringer, Oscar, 392.
Berlioz, Hector, 74. 164. 215.
220. 238. 298. 475.
Berlitz 390.
Bernadotte, General, 47.
Bernhard, Christoph, 248.
Bertram, Theodor, 385.
Berwald, Franz, 261, 263, 320
(Bild).
Berwald, Johan Fredrik, 258.
259.
Besemann, Ludwig, 7.
Besserer, Erich, 79.
Beyer-Haué 77.
v. Bezeny, Frhr. Jos., 317.
v. Biedenfeld 425.
Bierbaum, Otto Julius, 309.
310.
Bille, Ludwig, 247. 248.
Birger, König, 245.
v. Birkenstock, Josef Melchior,
377.
Birnfeld, Dr., 318.
v. Bismarck, Otto, 86. 108.
455.
Bizet, Georges, 217.
Björnson 266. 267. 270.
Blech, Leo, 72. 220. 235.
Blicher 281.
Bliesener 223.
Blumner, Martin, 240.
Boccherini 76.
Böckh 46.
Böcklin, Arnold, 267.
Boëma 472.
Boepple, Paul, 75.
Böhler, Otto, 479.
Böhm, Josef, 234.
Boieldieu, F. A., 12. 318. 479
(Bild).
Bondini 248.
v. Borck 424.
Borgmann, Emil, 470.
le Borne 220.
Borotini 421.

- Bose, Johann, 6.
 Bosetti, Hermine, 236.
 Bossi, Enrico, 167.
 Bötticher 359.
 Bournonville 299.
 Boye, J. C., 276.
 Brade, Wilhelm, 6.
 Brahms, Johannes, 49. 75. 76.
 77. 78f. 79. 262. 268. 318.
 319. 333. 398. 399. 458 ff
 (Max Kalbeck: Joh. B.).
 Brambach, K. J., 233. 318.
 Brandes, Georg, 279.
 Bratsch, Joh. Georg, 57. 58.
 Braun, Francis, 74.
 Braune 319.
 Breitkopf & Härtel 71. 112. 117.
 351. 366. 412. 455.
 Breitner, Ludwig, 239.
 Brema, Marie, 74.
 Brendel, Franz, 453.
 Brendler, Eduard, 259.
 v. Brentano, Antonie, 377. 378.
 v. Brentano, Bettina, 376. 377.
 378.
 v. Brentano, Franz, 377.
 v. Brentano, Maximiliana, 377.
 Bressand, F. C., 417.
 Bretzner, Chr. Friedr., 274.
 426.
 Breuer 385.
 v. Breuning, Stephan, 367 ff.
 375. 376. 378.
 Bréval, Lucienne, 236.
 Bricht-Pyllemann, Agnes, 78.
 Bridgetower, George, 48.
 Briesemeister, Otto, 385.
 Brodersen, Fr., 236. 471.
 Bronner, Georg, 347.
 v. Bronsart, Ingeborg, 220.
 Browne, Graf, 45. 46.
 Browne, Gräfin, 45. 46.
 Bruch, Max, 78. 217.
 Bruck 77.
 Bruckner, Anton, 74. 78. 398.
 474. 476. 477.
 v. Brühl, Graf Karl, 11. 12. 13.
 17. 18. 19. 20. 21. 80 (Bild).
 222. 424.
 Brüll, Ignaz, 217.
 Bruns 75.
 Brunswick, Graf Franz, 374.
 375. 376.
 Brunswick, Gräfin Josefa, 374.
 Brunswick, Gräfin Therese, 374.
 375. 378.
 Brynolphus I., Bischof, 243.
 Bucher, Lothar, 455.
 Buhle, Eduard, 61.
 Euhmann 234.
 Bull, John, 265. 432.
 v. Bülow, Hans, 58. 111. 149.
 150. 226. 266. 355. 449.
 453 ff. 477.
 v. Bülow, Marie, 455.
 Bungert, August, 77. 220.
 Burchardt, Wolfgang, 246.
 Bürchl 58.
 Bürger, Sigmund, 239.
 Bürklin, Albert, 71.
 Burney 39.
 Burrian, Karl, 471.
 de Bury, Blaze, 295.
 Busoni, Ferruccio, 391. 392.
 Bussard, Hans, 478.
 Buxtehude, Dietrich, 248.
 Byron, Lord, 364. 455.
 Caccini, Giulio, 57.
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 75.
 Cambert, Robert, 416.
 Capellen, Georg, 404 ff.
 Carey, Henry, 432 ff.
 Carissimi, Giacomo, 248.
 Carl, Erzherzog, 367. 373.
 Carl Gustav, König, 248.
 Carneville, Marquis, 40.
 v. Carolsfeld, Schnorr, 153.
 Carolus-Duran, Pierre, 239.
 Carré 236.
 Carreño, Teresa, 76. 392.
 Caruso, Enrico, 49. 236.
 Cassieri, J. J., 400.
 Carvalho 111.
 Celtis, Conrad, 335.
 Chabrier, Emanuel, 220. 479
 (Bild).
 Challier 456.
 Chamberlain, H. St., 147.
 159.
 Charpentier, Gustave, 220. 319.
 Cherubini, Luigi, 12. 17. 57.
 211. 284.
 Chevallard, Camille, 238. 239.
 Chopin, Frédéric, 78. 266. 270.
 297. 310. 415. 458. 472.
 Christian IV., König, 286.
 Christian, Markgraf, 341.
 Christina, Königin, 247.
 Chrysander, Friedrich, 76. 433.
 434.
 Cimarosa, Domenico, 328. 428.
 Claudius 274.
 Clemens non papa -47.
 Clement, Franz, 368.
 Clementi, M., 274. 310.
 Clutsam 473.
 Colonne, Edouard, 238.
 Columbus, Jonas, 247.
 Columbus, Samuel, 249.
 Conradi, Joh. Georg, 347.
 Conried, Heinrich, 236. 237.
 Coppée, François, 235.
 Corbach 319.
 Cornelius, Carl, 73.
 Cornelius, Peter, 60. 72 ff (Cor-
 neliusfeier in Weimar). 220.
 Correggio 341.
 Courvoisier, Walter, 238.
 Cramer, C. Fr., 273.
 Crickboom 74.
 Crossley, Ada, 474.
 Crusell, Bernhard, 255. 256.
 Curschmann, Karl Friedrich, 80
 (Bild).
 Czerny, Carl, 42. 375.
 Dach, Simon, 343.
 Dalayrac, Nicolas, 253.
 Damm 390. 392.
 Dante 100. 398.
 Debraux 439.
 Dechert, Hugo, 78.
 Dedekind, Const. Christ., 344.
 Defregger, Franz, 267.
 Delegenne, M., 305.
 Délibes, Léo, 237.
 Delsarta, Ernesta, 471.
 Demar 55.
 Deppe, Ludwig, 218. 226.
 Deppe-Caland 391. 392.
 Dessau, Bernhard, 78.
 Dettmer, Dr., 76.
 Dettmer, W., 358.
 Deutsch, Henry, 157.
 Diabelli, Antonio, 377.
 Dierich 398.
 Dierich, Franz, 472.
 Dierich, Karl, 79.
 Dietrich, Albert, 459.
 Dietrich, Fr., 362.
 Dietrich, Sixtus, 247.
 Dietsch, P. L., 449.
 Dietz, Johanna, 76.
 Dillmann, Alexander, 170.
 Dippel, Andreas, 477.
 v. Dittersdorf, Frhr. Ditter, 10.
 334. 426. 427f.
 Döbber, Johannes, 220.
 Doche 439.
 Dolezalek 47.
 Dolores, Antonia, 474.
 v. Domanovecz, Nikolaus Zmes-
 kall, 44. 45.
 Doni, Carlo, 474.
 Donizetti, Gaetano, 211. 215.
 258. 419.
 Doret 75.
 Dorn, Heinrich, 110. 214.
 217.
 Dorner, C., 160.
 Drake, E., 255.
 v. Drosdick, Baronin, 379.
 v. Drosdick, Frhr. Joh. Wilh.,
 379.
 Drude, Max, 166.
 Drüsicke 417.
 Düben, Andreas, 248. 249.
 Düben, Gustaf (Vater), 248.
 249.
 Düben, Gustaf (Sohn), 249.
 Dufay 57.
 Duff, K., 475.
 Dugge, W., 362.

- v. Dulong, Franz, 79.
 v. Dulong, Magda, 79.
 Duncan, Isadora, 382.
 Duncker, Alexander, 159.
 Duncker, J. Fr. L., 430.
 Duplessis, Renatus, 246.
 Dürer, Albrecht, 85.
 Dürner, J., 358.
 Dvořák, Anton, 319. 399.
 Dybeck, Richard, 255.
 Eccard, Johann, 6.
 Eck & Co. 357.
 Eckert, Karl, 215. 217. 218f.
 240 (Bild).
 Eggert, J. N., 255. 258.
 Ehrismann, E., 362.
 v. Eichendorff, Frhr. Jos., 309.
 Einbeck 212. 438.
 Eisenhofer 57.
 Elbers, Frau, 75.
 Elenson, Andreas, 345.
 Elgar, Edvard, 397. 398. 399.
 475.
 Elisabeth Maria Charlotte, Pfalz-
 gräfin, 344.
 Ella, John, 479.
 Elmsblad 385.
 Elmenhorst, Heinrich, 348.
 Elsner, Dr., 356.
 Emmerling, J. Chr., 345.
 Engmann, H., 358.
 Enna, August, 220.
 Epstein, Richard, 233.
 Erdödy, Gräfin, 372.
 Erik, Herzog, 245.
 Erik XIV., König, 246.
 Erler, Hermann, 160.
 Ernemann, M., 358.
 Ernst, Alfred, 99. 101 ff.
 Esperstedt 225.
 Esser, Heinrich, 146. 148.
 Esterhazy, Fürstin, 46.
 Eubertus 244.
 Evers, H., 357.
 Ewald 276.
 van Eweyk, Arthur, 398. 476.
 Fabritius, Johann, 5.
 Faisst, Hugo, 59.
 Faisst, J., 333.
 Faliero-Dalcroze, Nina, 74.
 Fasch, Karl Fr. Chr., 8. 80
 (Bild).
 Fassbänder, Peter, 238.
 Fedeli, Ruggiero, 7.
 Feinhals, Fritz, 471.
 Feuerbach, Ludwig, 364.
 Feuge-Gleiss, Emilie, 385.
 Feustel, Friedrich, 150. 181.
 Février 239.
 Feyhl, J., 357.
 Fiby 169.
 Fiedler, Fritz, 79.
 Fiedler, J., 417.
 Finck, Hein. Th., 111. 365.
 Fischer, Blasius, 246.
 Fischer, Franz, 234. 319.
 Fish-Griffin 476.
 de Flavigny, Marie, 358.
 Fleischer 424.
 Fleischer-Edel, Katharina, 383.
 Flemming, Paul, 343.
 v. Flotow, Friedrich, 215.
 Forkel, Joh. Nik., 434.
 Foroni, Jacopo, 258. 259.
 Forsell, J., 263.
 Forster, Caspar, 345.
 Förster, Elisabeth, 148.
 Förster, Friedr., 218.
 Förster, Karl, 239.
 Förtsch, Joh. Phil., 347.
 Fournier, Virginie, 78.
 Fränkel-Klaus, Mathilde, 471.
 Franchi, Nazareno, 51.
 Franck, César, 319.
 Franco Parisiensis 244.
 Frank, Ed., 217.
 Frank, Joh. Wolfgang, 347.
 Frank, Melchior, 338.
 Franz, Kaiser, 41.
 Franz, Rob., 333. 358.
 Franzén 254.
 Frauscher, Moritz, 78.
 Fremstad, Olive, 236. 470.
 Freytag-Besser, Otto, 77.
 Friedrich d. Grosse 8. 308. 422.
 423. 426.
 Friedrich III., Kurfürst, 7.
 Friedrich VI., König, 272. 275.
 277.
 Friedrich VII., König, 282.
 Friedrich Wilhelm, Kurfürst, 6.
 Friedrich Wilhelm I., König, 7.
 Friedrich Wilhelm II., König, 3.
 9. 10.
 Friedrich Wilhelm III., König,
 11. 212. 218. 221. 222. 429.
 433. 439.
 Friedrich Wilhelm IV., König,
 21. 218. 356. 431.
 Friedrichs, Fritz, 384.
 Fries, Graf, 373.
 Frigel, Per, 254.
 v. Frimmel, Theodor, 45. 48.
 Frischmuth, Joh. Christian, 9.
 Fritsch, E. W., 113.
 Fröbel, Julius, 149. 150. 356.
 Fröhlich, Franz Josef, 55 ff. 80
 (Bild).
 Führer v. Haimendorf, Christian,
 345.
 Fuhrmann, Heinrich, 348.
 Fux, Johann, 157f. 249.
 Gabrilowitsch 239.
 Gade, Niels W., 260. 261. 265.
 278. 286. 290 ff (Niels W. G.).
 305. 320 (Bild). 463.
 Gadski, Johanna, 236.
 Gachde, Wanda, 75.
 Gaehler 273.
 Gagel 398.
 Gallenberg, Graf Wenzel Robert,
 373.
 v. Gandersheim, Roswitha, 335.
 Gans, Leopold, 223.
 Garcia 260.
 Gasparini, Francesco, 250.
 Gast, Hans, 246.
 Gast, Peter, 240.
 Gautier, Judith, 101.
 Gedon, Lorenz, 159.
 Geiger, Hedwig, 236.
 Geijer, E. G., 255.
 Geller-Wolter, Luise, 76. 384.
 Gellert 46.
 Gentzsch, Hugo, 455.
 Georg II. (Hessen-Darmstadt),
 341.
 Georg II., König, 433.
 Georg III., Herzog, 344.
 Georg Wilhelm, Kurfürst, 6.
 Gerardus 246.
 Gérardy, Jean, 74.
 Gerhardt, Paul, 343.
 Gerlach, Theodor, 220. 397.
 Germer, Heinrich, 310. 391.
 Gernsheim, Friedrich, 157.
 Gerold, Theodor, 397.
 Ghotan 244.
 Giessen, Hans, 74.
 Giraud, Ch., 160.
 Glasenapp, Carl Fr., 110. 113.
 114. 120. 147 ff. 159. 160.
 365.
 v. Gleichenstein, Frhr. Ignaz,
 378.
 Glinka, Michael, 286.
 Gluck, Chr. W., 10. 42. 218.
 236. 238. 251. 274. 328. 329.
 427. 428. 432. 475.
 Glück, Friedrich, 439.
 Gmür, Rudolf, 73.
 Göhler, Georg, 76. 388.
 Goethe, Joh. Wolfgang, 86. 96.
 108. 137. 151. 230. 293. 307.
 398. 427. 464.
 Götz 217. 235.
 Goldammer 4.
 Golde, J., 440.
 Goldmark, Carl, 217. 220. 475.
 Golther, Wolfgang, 151. 159.
 Goritz 236.
 Gotter, Fr. Wilh., 427.
 Gottschall, Rudolf, 357.
 Gottsched, Joh. Chr., 421. 423.
 424.
 Gounod, Charles, 85. 217.
 297.
 Graefen 220.
 Grafe, Fr., 75.
 Gramm, C., 455.
 Grandjean, Louise, 236. 383.
 Grassé, Maria, 53.

- Grassi, Bernardo Pasquito, 341.
 Grau, Maurice, 237.
 Graun, Karl Heinrich, 8. 55.
 80 (Bild). 249. 302.
 Graupner, Christian, 421.
 Grefulhe, Gräfin, 157.
 Gregor, Hans, 396.
 Grell, E., 61. 212.
 Grétry, A. E. M., 253.
 Greulich, Wilhelm, 437.
 Grevesmühl, Hermann, 319.
 Grieg, Edvard, 264 ff. 286. 288.
 297. 319. 320 (Bild). 463.
 Groos, Karl, 228.
 Grumbacher de Jong, Jeanette,
 398.
 Gründahl, Hanna, 78.
 Grünewald, C., 421.
 Grunert, Karl, 331.
 Gryphius, Andreas, 343. 344.
 Guarneri, Andr., 41.
 Guarneri, Josef, 41.
 Guicciardi, Graf Franz Josef, 372.
 Gulciardi, Gräfin Giulietta,
 372 ff.
 Guirand 319.
 Gulbranson, Ellen, 385.
 Gura, Hermann, 167.
 Güntelberg 282.
 Günther, Julius, 260.
 Gürlich, Jos. Augustin, 13.
 Gustaf III., König, 251. 253.
 Gustaf, Prinz, 258.
 Gustav Adolf II., König, 247. 248.
 Gustav Adolf IV., König, 253. 258.
 Haas 74.
 Hadwiger, Alois, 385.
 Haeffner, Johan Friedrich, 253 ff.
 Hafs 364.
 Hagerup, Gesine, 265.
 Hägg, Gustaf, 263.
 Halévy, J. F. E., 85. 211. 215.
 Halir, Carl, 78.
 Hallén, Andreas, 262. 263.
 Hallström, J., 255. 257. 259.
 263. 320 (Bild).
 Hambourg, Mark, 478.
 Händel, Georg Fr., 43. 57. 75.
 76. 79. 249. 250. 251. 263.
 307. 398. 419. 420. 421. 424.
 432. 476.
 Hanslick, Eduard, 302. 397.
 400 (Bild). 479.
 Hansmann, V., 220.
 Hardegg, Hermann, 326.
 Harris, Heinrich, 435.
 Harrington, Dr., 432.
 Harsdörffer, Philipp, 343. 345.
 Hart, Julius, 310.
 Härtel, A., 357.
 Hartlaub, Wilhelm, 327. 328.
 329. 331.
 Hartmann, C., 9.
 Hartmann, E., 357.
 Hartmann, J. P. E., 286.
 Harzen-Müller, A. N., 400.
 Hasse, Max, 8. 72. 249.
 Hassler, Hans Leo, 76.
 Hatzfeld, Gräfin Sophie, 456.
 Hauptmann, Moritz, 265. 404.
 Haydn, Joseph, 39. 41. 43. 44.
 57. 74. 254. 278. 307. 318.
 328. 330. 426. 436. 469.
 Haydn, Michael, 427.
 Heckel 150.
 Hegar, Friedrich, 62.
 Hegar, Johannes, 77. 237. 238.
 Hehemann, Max, 169.
 Heiberg, J. L., 275. 276. 277.
 279. 282. 284. 293.
 v. Heigel, Karl, 149.
 Helm 111.
 Heine, Heinrich, 356. 453.
 Heinlein, Peter, 345.
 Heinrich, Bischof, 243.
 Heinrich Julius, Herzog (Braun-
 schweig), 340.
 Heinrich, Prinz 9.
 Heinrich II., König, 5.
 Heintze, G. W., 263.
 Heiser, Wilhelm, 439.
 Helbig, Hedwig, 478.
 Held, Ludwig, 317.
 Heller, Adalbert, 336.
 v. Helmholtz, Hermann, 408. 459.
 Hellmer, Edmund, 397.
 Helmrich-Hofmeister, Cassie, 77.
 Hendrich, Hermann, 159 (Bilder).
 Henning, K. W., 20. 213. 214.
 223. 224.
 Henselt, Adolph, 380.
 Hermann, Hans, 464.
 Hermes, E., 358.
 Herold, L. J. F., 211.
 Herrmann 76.
 Herwegh, Emma, 363. 450.
 Herwegh, Georg, 355 ff und
 448 ff (Liszt, Wagner und
 Bülow in ihren Beziehungen
 zu G. H.). 400 (Bild).
 Herwegh, Horace, 450.
 Herwegh, Marcel, 363. 404. 454.
 457.
 Herzog, Emilie, 76.
 v. Herzogenberg, H., 318.
 Hess, Karl, 238.
 Hess, Ludwig, 77. 398.
 Hesse, Max, 304.
 v. Hessen-Cassel, Landgraf
 Moritz, 340.
 Hetsch, Ludwig, 327. 332. 333.
 Heuser 273.
 Hey, J., 358.
 Heyde, Jörgen, 246.
 Heyse, Paul, 73.
 Hielscher, Paul, 388.
 v. Hildburghausen, Fürst Joseph,
 427.
 Hiller, Frau, 75.
 Hiller, Ferdinand, 214. 357.
 Hiller, Joh. Ad., 80 (Bild). 240.
 273. 424 f. 428.
 Hilgermann, Laura, 477.
 Himmel, Fr. Heinr., 10. 11. 80
 (Bild).
 Himmer, Rudolf, 472.
 Hinkel, Karl, 437.
 Hinze-Reinhold, Bruno, 77.
 Hirsch, Carl, 71.
 v. Hochberg, Graf, 4. 218. 220.
 240 (Bild).
 Hoelbe, Prof., 71.
 Hoffmann, E. T. A., 11. 430.
 459.
 Hoffmann, Michael, 421.
 Hofmann, Heinrich, 217. 220.
 Hofmann, Julius, 397.
 Hofmann, Richard, 469.
 Hofmeister 358.
 Hofmüller, Seb., 470.
 Hohenlohe, Fürstin, 363.
 Hol, Richard, 234.
 Holberg 427.
 Holtschneider 75.
 Holtei 439.
 Hölty 274.
 Holz, Karl, 283.
 Homeyer 75. 76.
 van Hoose 476.
 Horn, August, 119.
 Horn, Camillo, 78.
 Horneman 369.
 v. Hornstein, Robert, 333.
 Hotter 416.
 Huber, Hans, 237.
 Hübner, Rudolf, 398.
 Hucbald 57.
 Gebr. Hug & Co. 456.
 v. Hülsen, Botho, 216. 217.
 218. 225. 226. 240 (Bild).
 v. Hülsen, Georg, 220. 240
 (Bild).
 v. Humboldt, Alexander, 356.
 Hummel, J. F., 220. 477.
 Humperdinck, Engelbert, 220.
 Hunold 416.
 Hurlebusch, K. F., 250.
 Hutschenruyter 234.
 Hüttner, G., 75.
 Ibach, Rud., 317.
 Ibsen, Henrik, 267. 270.
 Iffert 397.
 Iffland 11.
 Illing 235.
 Ingemann 275. 278. 279.
 Iracema-Haensel 318.
 de l'Isle, Rouget, 432.
 Isler, Ernst, 238.
 Istel, Edgar, 112. 118.
 Jacobi 360.
 Jacobi, M., 344. 345.
 Jaell 391.

- Jahn, Otto, 43. 372. 373.
 Jakob II., König, 432.
 Jannequin 247.
 Jansen, Agnes, 474.
 Janssen 75.
 Järnefelt, Armas, 319.
 Jedliczka, Ernst, 397.
 Jenner, Gustav, 76.
 Jensen, Adolf, 365.
 Jentzen, F., 80. 240.
 Joachim, Joseph, 240. 459.
 Joachim II., Kurfürst, 4.
 Joachim Friedrich, Kurfürst, 5.
 Joachim-Quartett 77.
 Johann III., König, 246.
 Johann Georg, Kurfürst, 5. 341.
 Johann Sigismund, Kurfürst, 6. 341.
 Johannes 246.
 Johannsen, Julius, 397.
 Johnsen, Henrik Philip, 251.
 de Joncières, Victorien, 217.
 Jörn, Carl, 78. 478.
 Joseph II., Kaiser, 426. 436.
 Josephine, Kaiserin, 429.
 Josephson, J. A., 255. 258.
 Julier, Carl, 304.
 Jungstedt, M., 263.
 Käferle 328.
 Kahl, Heinrich, 218. 226. 240 (Bild).
 Kahn, Robert, 463.
 Kahnt, C. F., 361. 362. 404.
 Kahnt, Moritz, 469.
 Kaiser, Emil, 397.
 Kajanus 288.
 Kalbeck, Max, 458. 459. 460.
 Kalliwoda, J. Fr., 357.
 Kant, Immanuel, 86.
 v. Kapfelmann, E. J. Arrhén, 257.
 Karl VI., Kaiser, 423.
 Karl IX., König, 247.
 Karl XI., König, 249.
 Karl XII., König, 249.
 Karl XIII., König, 258.
 Karmin, Fritz, 238.
 Karsten, Kristoffer, 253.
 Kase, Alfred, 75.
 Kauer, Ferd., 426.
 Kauffmann, Emil, 59. 333.
 Kauffmann, Friedrich, 328. 329. 332. 333.
 Kauffmann, Hedwig, 398.
 Kaun, Hugo, 475.
 Keglevics, Graf Karl, 371.
 Keglevics, Gräfin Babette, 371.
 Keiser, Reinhard, 416. 417 ff. 421. 422.
 Keller, Gottfried, 238. 250.
 Kellerii, Fortunat, 250.
 Kellgren 252. 254.
 Kellner, David, 250.
 Kestenberg 78.
 Keycher, O., 357.
 Kienzl, Wilhelm, 60. 62. 136. 153. 220.
 Kimmler 57.
 Kind, Friedrich, 302. 431.
 Kirchhof, F. F., 358.
 Kirchner, Theodor, 58. 265.
 Kirsten, Paul, 389.
 Kleeberg, Clotilde, 239.
 v. Kleist, Heinrich, 84.
 Kliebert, Karl, 58. 80. 168.
 Klindworth, Karl, 111. 391. 392.
 Klinger, Max, 317.
 Klöpfer, Victor, 236 f. 317. 470.
 Klopstock 426.
 Klose, Friedrich, 163. 237 f.
 Klughardt, August, 79. 217.
 Kniese, Julius, 386.
 v. Knobelsdorf, Frhr., 8.
 Knopp, Carl, 74.
 Knote, Heinrich, 470. 471.
 Knüpfer, Paul, 383. 384.
 Koboth, Irma, 471.
 Koch 424.
 v. Köchel 157.
 Köchly 363. 456.
 Kögler, Hermann, 77.
 Köhler, Louis, 362. 392.
 Koehler-Wümbach, W., 306.
 v. Köln, Franco, 57.
 Kömpel 58.
 Körling, August, 263.
 Kohut, Ad., 455. 456.
 Kolatschek, Adolf, 364.
 Kopecki 238.
 Kordewan 75.
 Kossel, Otto, 458.
 Kraft, Anton, 39.
 Kraft, Nikolaus, 39.
 Kramer, Albert, 475.
 Kranz, Aug., 458.
 Kraus, Ernst, 385.
 v. Kraus, Felix, 384.
 Kraus, Josef Martin, 252. 253. 320 (Bild).
 Krauss, Rudolf, 400.
 Krebs, Karl Aug., 400.
 Krebs, Mary, 400.
 Krebs-Michalesi, Aloysia, 397. 400 (Bild).
 Kretschmer, Edmund, 217.
 Kretschmar, Hermann, 71.
 Kreutzer, Konradin, 214. 215.
 Kreutzer, Rudolph, 47. 48.
 Krieger, Joh. Phil., 345. 421.
 Kroker, Johann, 6.
 Krüger, Fr., 240.
 Krug, Arnold, 397. 464.
 Krumpholz, Wenzel, 47.
 Krzyzanowski, Rudolf, 73.
 Krzyzanowski-Doxat, Ida, 73.
 Kubelik, Jan, 239.
 Kücken, Friedr. Wilh., 71.
 Kuffner 55.
 Kühne, Gustav, 356.
 Kürzinger, Franz, 55.
 Küster, J. H., 258.
 v. Küstner, Karl Theodor, 211. 214. 215. 240 (Bild). 349.
 Kuff 57.
 Kuh'au, D. F. R., 272 ff (Weyse und Kuhlau). 290. 298. 320 (Bild).
 Kulenkampff, Gustav, 220.
 Kunzen, F. L. Ä., 272. 281. 282.
 v. Kurland, Herzog, 80.
 Kusser, Joh. Sigismund, 347. 417.
 Lachmann & Zauber 396.
 Lachner, Franz, 214. 215. 331. 333.
 Lachner, Ignaz, 259. 333.
 Lafon, Marie, 469.
 Lafontaine, M., 101.
 Lalo, Ed., 319.
 Lamberg - Sprinzenstein, Graf Anton, 371.
 Lamond, Frederic, 75. 392.
 Lamoureux, Charles, 479 (Bild).
 Lamprecht 421.
 Lange, Rudolph, 437.
 Lanner, August Josef, 71 f. 302.
 Larizza, Vincenzo, 474.
 Lasalle, Ferdinand, 453. 454. 455. 456.
 Lassen, E., 333.
 di Lasso, Orlando, 5. 247.
 Laterna, P., 247.
 Laub, Ferdinand, 20.
 Lauber, Joseph, 238.
 Laugs, Robert, 75.
 Launhardt-Arnoldi 75.
 Laurencin, Graf, 376. 380.
 Laurin, C. J. O., 257. 258.
 Lauterbach 58.
 Lauterbach & Kuhn 397.
 Lavers, W., 472.
 Leal, L., 362.
 Lebert, S., 390 ff.
 Lecocq 220.
 Lefèvre, J., 357.
 Lehmann, Lilli, 110.
 Lehmann, Marie, 110. 477. 478.
 Lehnert, Adolf, 76.
 v. Leinburg, Mathilde, 290.
 Lemba, Th., 79.
 Lembcke 77.
 Lenngren 254.
 Lenz, Jak. M., 427.
 Leoncavallo, Ruggiero, 220.
 Leschetizky, Theodor, 461.
 Lessing, G. E., 426.
 Levi, Hermann, 72. 150. 303.
 Lewald, Joh. Karl Aug., 355.
 Lewandowski 238.
 Ley 76.

- Leydhecker, Agnes, 77.
 Leydström 384.
 Lichnowsky, Fürst, 39. 41 ff. 44. 368. 373.
 Lichnowsky, Fürstin Maria Christine, 39. 41. 42.
 Lichnowsky, Gräfin Henriette, 40. 372.
 Lichnowsky, Graf Moritz, 40. 41.
 Liebeskind, Joseph, 427.
 Liede 473.
 Liepe, Emil, 319.
 v. Liliencron, Detlev, 309.
 Lind, Jenny, 260.
 Lindblad, A. F., 255. 257. 258. 320 (Bild).
 Lindner, Otto, 417.
 v. Lindpaintner, P. J., 17. 333.
 Lipsius, Marie (La Mara), 358. 362.
 Lissner, P. Th., 455. 456.
 Liszt, Cosima, 454.
 v. Liszt, Franz, 60. 72. 75. 76. 77. 78. 110. 111. 132. 150. 164. 169. 238. 262. 293. 298. 331. 355 ff und 448 ff (L., Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Georg Herwegh). 399. 453. 458. 460. 463. 475. 476. 478.
 Litvinne, Felia, 236.
 Litloff, H., 414.
 v. Lobkowitz, Fürst Franz Jos. Max, 371.
 v. Lobkowitz, Fürstin Marie Caroline, 371.
 Lobwasser 247.
 Locatelli, Pietro, 8.
 Loewe, Ferdinand, 78.
 Lohbauer, Rudolf, 328.
 v. Lohenstein, Daniel Caspar, 343. 344.
 Lohfing, Max, 470.
 Lohse, Otto, 46. 49.
 Longhurst, W. H., 234.
 Lorenz, C. Ad., 357.
 Lortzing, Albert, 71. 211. 214. 215. 217. 220. 235. 302. 437.
 Löschnhorn, Albert, 234.
 Lothar, Rudolf, 307.
 Lotti, Antonio, 249.
 Löwe, Marie, 110.
 Lucca, F., 99.
 Ludwig I., König, 57.
 Ludwig II., König, 142. 148. 153. 160. 182. 183. 451. 452.
 Ludwig XIV., König, 347.
 Lültsdorff, Josef, 234.
 Luetjens 346.
 Lührs, C., 358.
 de Lully, J. B., 417. 420. 432.
 Lundquist, Fr., 263.
 Luther, Martin, 35. 138. 337. 338.
- Lyon 135.
 Lyra, J. W., 357.
 Machanek, J., 357.
 Maeder 4.
 Magdalena Sybilla, Prinzessin, 341.
 Mahler, Gustav, 303.
 Mähler, Josef, 379.
 Mähly, Jakob, 355.
 Maglio, Giov. Alberto, 341.
 Magnus, Ed., 80.
 Mahlmann, August, 436.
 Malfatti, Anna, 379.
 Malfatti, Therese, 379.
 Malling, Otto, 71.
 Mantius, Eduard, 240 (Bild). 359.
 Manuel, Nicolaus, 337.
 Mara-Schmeling, G. E., 80. 427.
 Marchesi, Mathilde, 472.
 Maria Theresia, Kaiserin, 41. 43.
 Marschner, Heinrich, 211. 220. 235. 302. 356. 358.
 Marshall-Hall 472 f.
 Marteau, Henri, 76. 238.
 Marx, Ad. Bernhard, 9. 21. 372. 375.
 Marxsen, Eduard, 458. 459.
 Mascagni, Pietro, 220.
 Massenet, Jules, 220. 236.
 Masset 263.
 Matray, Desider, 383.
 Mats 246.
 Mattheson, Johann, 418. 419. 420.
 Matzenauer, Margar., 471.
 Maximilian Franz, Erzherzog, 367.
 Mayer, Karl, 319.
 Mayer-Reinach, Albert, 8. 469.
 v. Mecklenburg, Herzog Karl, 19.
 Meerens, Charles, 304.
 Méhul 74.
 Meibom, Marcus, 248.
 Mejer, Frans M., 250.
 Melanchthon 338.
 Melba, Nelly, 474.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 12. 19. 76. 78. 108. 211. 212. 223. 224. 260. 261. 263. 284. 291. 292. 294. 295. 296. 298. 318. 331. 358. 398.
 Mengewein, Karl, 234.
 Menn, Albert, 317.
 Menter, Sofie, 79.
 Mercadante, Saverio, 211.
 Metastasio, Pietro, 8.
 Methfessel, A. G., 265.
 Metternich, Fürstin, 113.
 Metzger-Froitzheim, Otilie, 384.
 Meuser 233.
 Meyer, Albert, 238.
 Meyerbeer, Giacomo, 18. 55. 85. 211. 212. 213. 214. 215. 217. 259. 273. 440.
- Michaffli, Louise, 260.
 v. Milde, Rosa, 74.
 Millöcker, Carl, 306.
 Moerike (Kiel) 235.
 Mörike, Apotheker, 328.
 Mörike, August, 330.
 Mörike, Eduard, 323 ff (E. M. und die Musik). 400 (Bild).
 Mörike, Fanny, 327.
 Mörike, Karl, 327. 332.
 Mörike, Klara, 332.
 Mörike, Luise, 327.
 Mörike, Marie, 328. 331. 332.
 Möser, Karl, 20. 223.
 Mohaupt 78.
 Molck, H., 358.
 Moleschott, Jacob, 363.
 v. Monaco, Fürst Albert, 157.
 Monteux 238.
 Monteverde, Claudio, 57. 338.
 Montigny 253.
 Monza 421.
 Morena, Berta, 235. 470.
 Moscheles, Ignaz, 278.
 Moszkowski, Moritz, 220.
 da Motta, José Vianna, 318.
 Mottl, Felix, 72. 236. 383. 470. 471. 477. 478. 479 (Bild).
 Mozart, Constanze, 330.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 9. 10. 39. 40. 43. 57 f. 74. 77. 78. 108. 109. 114. 124. 170. 215. 218. 238. 258. 274. 307 f. 318. 329. 330. 331. 417. 426. 428. 429. 437. 449. 470. 475. 476. 478.
 Muck, Carl, 219. 227. 383. 384.
 Mücke, F., 358.
 Müller 236.
 Müller, Robert, 317.
 Müller, Wenzel, 302. 426.
 Münchhoff, Mary, 74.
 Muncker 150.
 Munie 248.
 v. Munkacsy, Michael, 363.
 Munzinger, Karl, 74. 238.
 de Muris, Johann, 57.
 „Musical-Union 1851“ 479 (Bild).
 Mysz-Gmeiner, Lula, 78.
 Napoleon I. 42.
 Napoleon III. 132. 450.
 Nauenburg 240.
 Naumann, E., 220.
 Naumann, Johann Gottlieb, 252.
 Naval, Franz, 236.
 Nawiasky, Eduard, 384.
 Neefe, Chr. Gottl., 273. 425.
 Neithardt, August, 429. 438. 440.
 Nessler, Victor, 217. 439.
 Netzel, Laura, 263.
 Neuber, Caroline, 342. 421. 423.
 Neubert, Andreas, 58.
 Neugebauer 57.
 Neumark, Georg, 344.

- Nicodé, Jean Louis, 398.
 v. Nicolai, L. H., 427.
 Nicolai, Otto, 214. 215. 240 (Bild).
 Nicolai, W., 234.
 Niemann, Albert, 390. 448.
 Niemann, August, 436.
 v. Niessen-Stone, Matja, 79.
 Nietzsche, Friedrich, 59. 150.
 152. 240.
 Nikisch, Arthur, 76. 303. 398.
 470.
 Nilsson, Kristina, 263.
 Noé, Oskar, 479.
 Nohl, Ludwig, 150.
 Nordblom, Joh. Erik, 255.
 Nordraak, Richard, 266.
 Norlind, Tobias, 400.
 Norman, Ludwig, 260. 261.
 263. 320 (Bild).
 Nöthig 398.
 Nottebohm, Gustav, 46. 48.
 Nötzel, G., 379.
 Nowotny, Emanuel, 75.
 Oberstetter, Edgar, 471.
 Obrist, Alois, 72.
 Ockenheim, Jean de, 57.
 Odenwald, Felix, 169.
 Odescalchi, Fürst Innocenz, 371.
 Ödman, Arv., 263.
 Oehenschläger 274. 275. 279.
 282. 293.
 Oesterlein, Nicolaus, 366. 455.
 Oginsky, M. K., 439.
 aus der Ohe, Adele, 399.
 Oken, Lorenz, 356.
 Olin, Elisabeth, 253.
 Onslow, George, 12.
 Opitz, Martin, 341.
 Östberg, C., 263.
 v. Othegraven, A., 464.
 Ovid 427.
 Pacius, Friedrich, 287.
 Paderewski, Ignaz, 60. 474.
 v. Padua, Marchettus, 57.
 Paër, Ferdinand, 17.
 Paganini, Niccolo, 78. 472.
 Palestrina, G. P., 57. 341.
 Palm, Johan Fredrik, 254.
 Paoli, Antonio, 49. 51.
 Parlow, Edmund, 397.
 Patti, Adelina, 399.
 Paulus, Apostel, 91.
 Pauly 222.
 Petschnikoff, Alexander, 77.
 Plate 473.
 Pembaur, Josef, 475.
 Pepusch 250.
 v. Perfall, Frhr. Karl, 149. 150.
 217.
 Pergolese, G. B., 249.
 Perosi, Lorenzo, 167.
 Perron, Carl, 385.
 Peters, C. F., 119. 271. 320.
 Peterson, E., 79.
 Peterson, Franklin, 472. 473.
 Peterson-Berger, O., 263.
 Petrarca 100.
 Petrini 56.
 Petrus Picardus 244.
 Petschke, H. T., 357. 358.
 Pierné 239.
 Piel 469.
 Pinks, Emil, 75. 76.
 Pixis, Joh. Peter, 60.
 Pfistermeister 149.
 Pfltzner, Hans, 60. 169. 220.
 v. d. Pfordten 149.
 Plötz 391.
 Plüddemann, Martin, 479 (Bild).
 Podleski 80.
 Pohl, Richard, 363.
 Pohlenz 240.
 Pohlig, Carl, 72.
 Polak 408. 409.
 Polko, Elise, 302.
 Polot, Pierre, 7.
 Ponchielli, Amilcare, 54. 220.
 Porges, Heinrich, 60.
 v. Possart, Ernst, 235. 236.
 471. 472.
 Postel 416.
 v. Pourtalès, Graf, 113.
 v. Pourtalès, Gräfin, 113. 132.
 Präger, Ferdinand, 110.
 Prätorius, Michael, 337.
 de Près, Josquin, 57. 247.
 Pressel, Gustav, 333.
 Prill, Karl, 478.
 v. Procházka, Frhr. Rud., 78.
 Prutz, Robert, 342. 365.
 Prym 317.
 Publicola, Alexis, 356.
 Puccini, Giacomo, 52. 220. 236.
 Puchat, Max, 475.
 Pugno, Raoul, 76. 239.
 Purcell, Henry, 432.
 Purschian, Otto, 397. 469.
 Pusinelli 150.
 Puttlitz, Julius, 471.
 du Puy, Edouard, 258. 320
 (Bild).
 Quadrantinus, Fabius, 246.
 Quantz, Joh. Joachim, 8.
 v. Rachowitz, Janko, 456.
 Radecke, Robert, 217. 218. 226.
 240 (Bild).
 Raff, Joachim, 308. 472.
 Rains 384.
 Rambach 435.
 Rameau, J. Phil., 400 (Bild).
 Randel, Andreas, 259.
 Ratzka 77.
 Rau, Luise, 326. 328.
 Rauch, Christoph, 348.
 Rebner, Adolf, 77.
 v. d. Reck 166. 223.
 v. Redern, Graf, 21. 80 (Bild).
 211. 212.
 Reger, Max, 76. 463.
 Rehbaum 220.
 Reichardt, Joh. Fr., 9. 10. 80
 (Bild). 254. 273. 422.
 Reinecke, Carl, 80 (Bild). 265.
 Reinicke, Joh. Ad., 346.
 Reinstein 57.
 Reisenauer, Alfred, 399.
 Reiser, Anton, 347.
 Reiss, Albert, 470.
 Reiss, Dr., 414.
 Reissiger, K. G., 211.
 Reiter, Michael, 236.
 Rellstab, Ludwig, 302. 431.
 Rémond, Fritz, 383.
 Reuss, Eduard, 71. 78.
 Reuss-Belce, Luise, 385.
 Le Rey 239.
 v. Reznicek, E. N., 220.
 Rhaw, Georg, 247.
 Rheinberger, Jos., 75. 464.
 Rheinthal, C., 357.
 Rhyarander, Torstenius Johannes,
 247.
 Ribera, Anton, 101. 106.
 Richard, Hans, 239.
 Richter (Hamburg) 346.
 Richter, E. F. E., 265. 358.
 Richter, Hans, 150. 234. 303.
 384. 386.
 Rieck, Karl Friedrich, 7.
 Riedel, Carl, 75.
 Riedel-Verein 75.
 Riemann, Hugo, 61. 391. 404.
 411. 413.
 Ries, Ferd., 46. 47. 211.
 Ries, Franz, 47. 367.
 Ries, Hubert, 20. 223.
 Rieser 475.
 Riethe 222.
 Rietz, Julius, 214. 356.
 Righini, Vincenzo, 10. 11. 80
 (Bild).
 Rimsky-Korsakoff 319.
 Rinuccini 341. 343.
 Rio, Anita, 399.
 Risler, Edouard, 74. 239.
 Ritter, Alexander, 220.
 Röckl, Sebastian, 110. 148. 150.
 Rode 48.
 Röder 57.
 Roger, Gust. Hippol., 400 (Bild).
 Rohde 150.
 Röhr, Hugo, 235. 236.
 Rollan 398.
 Roman, Johan Helmisch, 250.
 251.
 Romberg, Bernhard, 13. 17. 80
 (Bild). 318.
 van Rooy, Anton, 470.
 di Rore, Cipriano, 338.
 Rosé, Alexander, 469.
 Rosenmüller, Joh., 347.
 Rosenthal, Moritz, 79.

- Rossini, Giacomo, 11. 12. 85. 211. 215. 258. 272. 284. 318. 475.
 v. Rothschild, Baronin, 360.
 Rubenson, Albert, 260. 261.
 Rubinstein, Anton, 217. 239. 265. 302. 333.
 Rübner, Cornelius, 397.
 Rückbeil, Hugo, 319.
 Rückbeil-Hiller, Emma, 75. 319.
 Rückert, Friedrich, 309.
 Rudbeck, Olof, 248. 249.
 Rudolf II., Kaiser, 6.
 Rudolph, Kpm., 238.
 Rüfer, Philipp, 71. 220.
 Rust 64.
 Saak, Therese, 74.
 Sachs, Hans, 339. 340. 343.
 v. Sachsen-Merseburg, Herzog Christian II., 347.
 Sällström, Peter Michael, 260.
 Sänger-Sethe, Irma, 77. 79.
 Salm, C., 455.
 de Saint-Cricq, Comtesse Caroline, 361.
 Saint-Saëns, Camille, 220. 239. 319.
 Salieri, Antonio, 371.
 Saloman, S., 215.
 v. Salvandy, Gräfin, 360.
 Samazeuilh 239.
 Sauer, Emil, 62.
 Sayn-Wittgenstein, Fürst zu, 212.
 Sayn-Wittgenstein, Fürstin zu, 361. 363.
 Scarlatti, Alessandro, 249.
 Schaale 427.
 Schachner, Rudolf, 380.
 Schäfer, C., 9.
 v. Schaffgotsch, Graf Phil. Gott- hard, 428.
 Schalk, Franz, 219.
 Schaller, K. G., 357.
 Scharf, Edward, 472.
 Scharrer, August, 397.
 Schattka, Ciska, 398.
 Scheel, Fritz, 399.
 v. Scheffel, Jos. Victor, 230.
 Scheibe, Joh. Ad., 421. 422.
 Scheidemantel, Karl, 76.
 Scheidler, Joh. Dav., 434.
 vom Scheidt, Selma, 74. 384.
 Scheinpflug, Paul, 75.
 Schelle, Richard, 391.
 Schelling 239.
 Schenk 426.
 Schering, Arnold, 64.
 Scherr, Johannes, 356.
 Scherzer, O., 333.
 Scheu, T., 455.
 Schick 10.
 Schiffel, Martha, 73.
 Schiller, Friedrich, 47. 84. 86. 108. 139. 151. 275. 276.
 Schillings, Max, 164. 166. 220. 238. 319f.
 Schindler, Anton, 43. 370. 372. 373. 374. 375. 376. 379.
 Schirmer, David, 345.
 Schlegel, A. W., 106.
 Schleicher 75.
 Schlesinger 430. 440.
 Schleyer 436.
 Schlingmann, Reinh., 455.
 Schmidt, Frl., 475.
 Schmidt, Jakob, 6.
 Schmidt, Joh. Adam, 46. 47.
 Schmidt, Lorenz, 55.
 Schmidt, Willy, 77.
 Schmitt, Alois, 476.
 Schnabel, Artur, 74.
 Schneévoigt, Georg, 78. 79. 318.
 Schneévoigt-Sundgren, Frau, 79. 319.
 Schneider, Georg Abraham, 19. 20. 80 (Bild).
 Schneider, Julius, 358. 437.
 Schneider, Louis, 37.
 Schönemann, J. F., 424.
 Scholz, Bernhard, 220.
 Schopenhauer, Arthur, 96. 136. 364.
 Schott (Hamburg) 348. 417.
 Schott, Betty, 112. 113f. 118. 126. 146.
 Schott, Franz, 146.
 Schott, Gerhard, 346.
 Schott, Jakob, 246.
 Schott, Josephine, 133.
 Schott's Söhne, B., 57. 357.
 Schrattenholz, Leo, 464.
 Schröder, Carl, 417.
 Schröder, Karl, 218. 319.
 Schrüter, Corona, 80.
 Schubert, Franz, 77. 294. 298. 302. 307. 318. 328. 476. 478.
 v. Schuch, E., 303.
 Schütz, Heinrich, 341. 342. 345. 346.
 Schultze-Biesantz, Clemens, 319.
 Schulz, Iwan, 77.
 Schulz, J. P. A., 254. 272. 274. 277. 280. 281.
 Schumacher, Balthasar, 435.
 Schumann, Clara, 358. 458. 459.
 Schumann, Georg, 78.
 Schumann, Robert, 74. 75. 77. 79. 217. 239. 260. 265. 268. 269. 270. 278. 291. 294. 295. 298. 318. 333. 458. 459.
 Schumann-Heink, Ernestine, 78. 236. 399. 475. 476.
 Schuppanzigh, Ignaz, 39. 47.
 Schuppert, J., 358.
 v. Schwarzenberg, Fürst, 43.
 Schwencke, C. F. G., 281.
 v. Schwind, Moriz, 331.
 Scott, Walter, 276.
 Scotti 236.
 v. Sebald, Amalie, 379.
 Sebastiani, Johann, 6.
 delle Sedie 263.
 Seemann, Hermann, 461.
 Seidel, Friedr. Ludwig, 11. 14.
 Seidel, L., 19.
 Seidl, Anton, 112. 113. 120.
 Seifensand, W., 358.
 Seiff-Katzmayr, Marie, 78. 79.
 Seiffert, Max, 71.
 Seifriz, M., 357. 358.
 v. Seinsheim, Graf Adam Fried- rich, 55.
 Semper, Gottfried, 160. 355. 363. 451.
 Senger-Bettaque, Kathar., 471.
 Seume 49.
 Sevcic 475.
 Seybt, Julius, 455.
 Seydler, Anton, 157.
 Seydler, C. L., 157.
 Seyferth, Carrie, 475.
 Seyffahrt, Carl, 344.
 Seyffardt, E. H., 75.
 Seyfried 41.
 Seyton, Mabel, 357.
 Shakespeare, William, 84. 99. 106. 343.
 Shelley, P. B., 364. 455.
 Sibelius, Jean, 288. 319.
 Siboni, G., 272.
 Sieglitz, Georg, 477.
 Siegmund, Emma, 362. 400.
 Siegmund, Joh. Gottfried, 362.
 Siemering, Rudolf, 240.
 Siemering, Wolfgang, 240.
 Sigismund, König, 246.
 Silcher, Fr., 62. 333. 357.
 Simpson, John, 433.
 Simrock, N., 48. 388.
 Sina, Louis, 39.
 Sjögren, Emil, 263.
 Smetana, Friedrich, 220.
 Smidt, Jakob, 247.
 Smith, Clamer, 432.
 Smyth, E. M., 220.
 Söchting, Emil, 391.
 Söderman, August, 261. 320 (Bild).
 Södling, K. S., 255.
 Solinger, W., 455.
 Sommer, Kurt, 74. 234.
 Sonnleithner 44.
 Sontag, Henriette, 453.
 Sophie, Prinzessin (Sachsen), 341.
 Sophie Charlotte, Königin, 7.
 Sormann, A., 220.
 Souvent 437.
 Speidel, Wilhelm, 333. 356.
 Spener, Dr., 349.
 Spengel 76.
 Sperati, Paolo, 258.

- Speyer, Wilh., 365.
 Spinelli, Nicola, 220.
 Spitta, Philipp, 21.
 Spohr, Ludwig, 12. 211. 215.
 224. 376. 476.
 Spontini, 11. 12. 17. 18. 19. 20.
 21. 22. 80 (Bild). 211. 213.
 224. 429 ff. 439. 440.
 Stade 345.
 Staegemann, Helene, 75. 234.
 Stark, Ludwig, 390 ff.
 Stavenhagen, Bernhard, 77.
 Steffani, Agostino, 417.
 Steinhausen, F. A., 388. 464.
 Steinmann 220.
 Stenborg, Karl, 253.
 Stenhammar, Wilhelm, 262. 320
 (Bild).
 Stenzel, Johann Edler zu Pflich-
 ten, 6.
 Stephan, Anna, 78.
 Sternfeld, Richard, 131. 390.
 v. Stillfried, Baron, 428.
 v. Stockhausen, Baronin, 360.
 Stockhausen, Julius, 397.
 Stöhr 72.
 Stolberg, Graf zu, 212.
 Strauss, David Fr., 329. 332.
 v. Strauss, Edmund, 220.
 Strauss, Johann (Vater), 71.
 Strauss, Johann, 60. 220.
 Strauss, Richard, 74. 76. 77.
 78. 164. 219. 220. 303. 318.
 319. 399. 475. 476.
 Strauss-de Ahna, Pauline, 399.
 476.
 Strauss-Schebest, Agnese, 329.
 331.
 Strecker 118.
 Streicher, Theodor, 229 f.
 Streichquartett, Brüssler, 79.
 Streichquartett, Frankfurter, 77.
 Strodtmann, Ad., 455.
 Strungk, Nicolaus, 347.
 Sturm, J. G., 400.
 Sturm, W., 357.
 Sucher, Josef, 219. 226. 240.
 Süßmayer, F. X., 476.
 Suggia, Guilhermina, 239.
 Sullivan, Arthur, 220.
 Svedbom, Wilhelm, 263 f.
 Svendsen 288. 472.
 Sydow, Peter, 7.
 Sweelinck, Jan Pieter, 248.
 van Swieten, Frhr. Gottfried, 43 f.
 Szalit, Paula, 79
 Szarvady, Friedrich, 448.
 v. Szék, Graf Alexander Telecky,
 357.
 Tait, J., 474.
 Tappert, Wilhelm, 19. 109. 113.
 118. 120. 126.
 Tartini, Giuseppe, 55.
 Tasso, Torquato, 341.
 Taubert, Wilhelm, 213. 214. 217.
 223. 224. 226. 240 (Bild).
 Tausig, Karl, 111.
 Tegnér, E., 256.
 Teibler, H., 113.
 Telemann, G. P., 251. 419. 420.
 421.
 Ternina, Milka, 236. 470.
 Teubner, B. G., 135.
 Thalberg, Marcian, 239.
 Thayer, A. W., 46. 47. 369.
 371. 372. 375. 376. 379 380.
 Theile, Johann, 346. 347.
 Theodoricus 244.
 Thibaud, Jacques, 399. 478
 Thiel 4.
 Thiersch, Bernhard, 437.
 Tichatschek, Joseph, 160.
 Tieck, Ludwig, 106.
 Tiernoth 274.
 Tiersot, Julien, 303.
 Thomas, Ambroise, 217.
 Thomas, Fr., 79.
 Thomas, Theodor, 397. 475.
 Thompson, Césaire, 78.
 Thorbecke, Prof., 71.
 Thouret, Dr., 435.
 Thraemer, Th., 361.
 Thuille, Ludwig, 220. 318. 319.
 Thun, Gräfin Marie Wilhelmine,
 40.
 Thunder, H. G., 399.
 Tordek, Ella, 471.
 v. Toskana, Grossherzog Ferdi-
 nand, 56.
 Trapp, Karl, 464.
 Treichler, Hans, 397.
 Treitsche 302.
 Truhn, A., 357.
 Tschaikowsky, Peter, 74. 76. 79.
 266. 289. 319. 392. 398. 475.
 Tullberg, O. F., 257.
 Tunder, Franz, 76. 248.
 Türnpu, C., 79.
 Tutein, Julie, 274.
 Uhlig, Theodor, 366.
 Uhlmann, Eva, 169.
 Ulbrich, C., 234.
 v. Ulmann 398.
 Uttini, Francesco Antonio, 251.
 252. 320 (Bild).
 Varasi 237.
 Veit, H. W., 302.
 van der Velde 164.
 Veltheim, Joh., 346. 421.
 Verdi, Giuseppe, 52. 54. 60. 75.
 77. 217. 220. 236. 238. 271.
 318.
 Verdier, Pier, 248.
 v. Vering, Gerhard, 368.
 v. Vering, Julie, 368.
 Verkenius 224.
 Viardot-Garcia, Pauline, 302. 333.
 Victoria, Königin, 333.
 Vieuxtemps, Henri, 78. 472.
 Vigaro, Salvator, 41.
 Vigna, Arturo, 236.
 v. Vignau, Hippolyt, 72.
 Vilaregut, Salvador, 101. 106.
 Viotti, G. B., 47.
 Virchow, Rud., 302.
 Viura, Xavier, 101. 106.
 Vogler, Abt, 55. 57. 253.
 Vogt, H., 400. 457.
 Volckmar, W., 358. 365.
 Volkmann, Rob., 79. 375.
 Vollhardt, E. R., 469.
 Voss 274.
 Vreuls 74.
 Waack, Carl, 234.
 Wagenaar, Joh., 234.
 Wagner, Cosima, 102. 113. 150.
 363. 382.
 Wagner, Richard, 19. 49. 52.
 54. 64. 72. 83 ff (Was hat
 R. W. seinem Volke hinter-
 lassen? I). 97 ff (Romanische
 „Ring“-Übersetzungen). 108 ff
 (W.'s Klaviermusik). 135 ff
 („Gurnemanz“). 146 (Ein Brief
 R. W.'s an Frau Betty Schott).
 147 ff (Das Leben R. W.'s).
 151 ff (R. W. an Math.
 Wesendonk). 153 (R. W. von
 Wilh. Kienzl). 159 (Bilder).
 164. 173 ff (Was hat R. W.
 seinem Volke hinterlassen?
 Schluss). 212. 215. 217. 224.
 233. 236. 240. 262. 267. 289.
 298. 317. 331. 355 ff und 448 ff
 (Liszt, W. und Bülow in ihren
 Beziehungen zu Georg Her-
 wegh). 381 ff (Die Bayreuther
 Bühnenfestspiele 1904). 390.
 398. 430. 448. 458. 459. 460.
 470 ff (R. W. Festspiele in Mün-
 chen). 474. 475. 479 (Bild).
 Wagner, Siegfried, 220. 303. 383.
 Waiblinger, Wilhelm, 325.
 Waldemar, Herzog, 245.
 Waldis, Burkhard, 337.
 Walewsky 450.
 Walker, Edith, 236.
 Wallbach, L., 333.
 Wallerius, Harald, 249.
 Walter, Bruno, 220.
 Walter, Johannes, 338.
 Wartel 263.
 Wasa, Gustaf, 246.
 Wassmuth 55.
 Weber, Bernhard Anselm, 10. 11.
 13. 19. 80 (Bild).
 Weber, Constanze, 476.
 v. Weber, Karl Maria, 12. 17.
 19. 55. 109. 117. 129. 218.
 233. 273. 277. 278. 295. 302.
 318. 431. 436. 476. 478.
 Weber, Simon, 157.

- Weber, Wilhelm, 167.
 Weckmann, Mathias, 248.
 Wedekind, Erika, 478.
 Weeber, J. Chr., 357.
 Wegeler 41. 46. 367. 369. 371. 375. 376.
 Wegener 220.
 Wehner 55. 57.
 Weidlich, Joseph, 45.
 Weigl, Jos., 17. 40. 426.
 Weigmann 165.
 Weingand, W., 357.
 Weingartner, Felix, 3. 219. 220. 226. 227. 234. 303. 397. 463. 468. 470.
 Weinlig, Theodor, 112.
 Weise 344.
 Weiss, Franz, 39.
 Weiss, G. O. T., 358.
 Weisse, Chr. Felix, 424. 425.
 Weissheimer 113.
 Wendel, Ernst, 398.
 Wennerberg, Gunnar, 255. 258. 320 (Bild).
 Wenzel, C. F., 265.
 Werensköld, Erich, 320.
 Werner, A. Fr., 58. 345.
 Wernick, G., 228.
 Wesendonk, Mathilde, 110. 111. 113 f. 114. 126. 130. 134. 150. 151 ff (Richard Wagner an M. W.). 152. 159. 160 (Bild). 363. 456.
 Wessalius, Johann, 5.
 Wessely, Bernhard, 9. 435.
 West, Moritz, 317.
 Weyse, C. E. F., 272 ff (Weyse und Kuhlau). 290. 298. 320 (Bild).
 Whitehill, Clarence, 383.
 Wiegand, Auguste, 397.
 Wieniawski, Henri, 77.
 Wieprecht, Fr. Wilh., 19. 21. 359.
 Wiest, Dr., 359.
 Wietrowetz, Gabriele, 77.
 Wikmansen, Johan, 254.
 Wilder, Victor, 99.
 Wilhelm I., König, 218.
 Wilhelm, Karl, 469.
 Wilhelmj, August, 113.
 Willaert, Adrian, 338.
 Wille, Gundelene Elisabeth, 364. 365.
 Wille, J. F. Arnold, 111. 150. 364.
 Williams, H. E., 475.
 v. Wimmer, Frhr., 47.
 Winkler, Johann, 348.
 Winkler, Louis, 119.
 Wirth 57.
 Wieseneder, Caroline, 365.
 Wittich, Marie, 384. 385.
 Wittichen, Mimie, 77.
 v. Witzleben 17. 19.
 Woemper, Karl, 475.
 Wohlgemuth, Gustav, 75.
 Wolf, E. Wilh., 425. 428.
 Wolf, Hugo, 72. 76 f. 78 f. 229. 230. 319. 333. 397. 400. 475. 477.
 Wolff, C. A. H., 391.
 Wolff, Charles, 238.
 Wolff, Hermann, 469.
 Wolfrum, Philipp, 163. 165. 168. v. Wolzogen, Ernst, 396. v. Wolzogen, Hans, 460.
 Wondra, Karl, 317.
 Wood (Melbourne) 473.
 Wood, Henry, 397.
 Wörl 319.
 Wowski 432.
 Wrantzky 45.
 Wüllner, Franz, 58. 333.
 Wüllner, Ludwig, 78. 238. 302.
 Young, Arthur, 432.
 Ysaye, Eugène, 74. 239.
 Zador, Desider, 471.
 Zahn, Johannes, 387.
 Zanardini, A., 99 ff.
 Zangius, Nikolaus, 6.
 Zanné, Geroni, 106.
 Zarneckow, Julius, 479.
 Zellbell, Ferdinand d. Ä., 250.
 Zellbell, Ferdinand d. J., 251. 254.
 Zellinger, Johan, 249.
 Zerlett, J. B., 357.
 Zetterquist, Lars, 263.
 Zichy, Graf Géza, 220.
 Zilcher, Hermann, 77. 310.
 Zimmermann, S. A., 358.
 Zinck 274.
 Zolling, Th., 455.
 Zöllner, L., 400.
 Zschiesche, August, 359. 437. 438.
 Zumpe, Herman, 166.
 Zumstegg, Emilie, 329.
 Zürcher & Furrer 455.
 v. Zur Mühlen, Raimund, 79.
 Zuschneid, Karl, 391.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Batka, Richard: Kranz, Gesammelte Blätter über Musik. 59.
 Bellaigue, Camille: Musikalische Silhouetten. 302.
 Buhle, Edward: Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Die Blasinstrumente. 60.
 Clericus, P.: Wie erhalten wir unsern Kindern die schöne Stimme? 461.
 Droemann, Chr.: 120 Melodien aus dem revidierten Choralbuch von Ed. Hille. 387.
 Eitz, Carl: Deutsche Singfibel. 461.
 Glasenapp, Carl Fr.: Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. Dritter Band. Erste Abteilung. 147 ff.
 Göhler, Georg: Keine Konzerte. 388.
 Gumpert, Friedrich und Thieme, Karl: Posthornschule und Posthorntaschenliederbuch. 304.
 Haberlandt, Michael: Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faisst. 59.
 Hielscher, Paul: Die Konzerte. Tantième keine Gefahr für das Musikleben! 388.
 von der Hoya, Amadeo: Die Grundlagen der Technik des Violinspieles. Tl. I. 388.
 John, Alois: Heinrich Wenzl Veit. 303.
 Julier, Carl: Stimmbildung und Gesangunterricht. 304.
 Kalbeck, Max: Johannes Brahms. I. Bd. 458.
 Kienzl, Wilhelm: Richard Wagner. 153.
 Kirsten, Paul: Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesangunterrichts. 389.
 Loewengard, Max: Lehrbuch der musikalischen Formen. 61.
 Materna, Hedwig H.: Richard Wagners Frauengestalten. 303.
 Meerens, Charles: La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs. 304.
 Meyers Grosses Konversationslexikon. Sechste Auflage. Bd. 6. 229.
 Musikalisch-dramatische Parallelen. 460.
 Prümers, Adolf: Silcher oder Hegar? 61.
 Riemann, Hugo: Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik. 61.
 Seidl, Arthur: Moderne Dirigenten. 303.
 Stahl, Wilhelm: Geschichtliche

- Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 304.
 Sternfeld, Richard: Albert Niemann. 390.
 Steuer, Max: Zur Musik. 302.
 Tiersot, Julien: Ronsard et la musique de son temps. 303.
 Verein deutscher Musikalienhändler zu Leipzig: Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. 388.
 Wagner, Richard, an Mathilde Wesendonk. Herausgegeben von Wolfgang Golther. 151.
 Weber-Bell, Nana: Naturwissenschaft und Stimmerziehung. 462.
 Wernick, G.: Zur Psychologie des ästhetischen Genusses. 228.
 Zuschneid, Karl: Methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht. 461.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- d'Albert, Eugen: op. 24. Wie wir die Natur erleben. — op. 25. Zwei Lieder. — op. 26. Mittelalterliche Venushymne. 307.
 Amory, A.H.: op. 48. Angelus. 310.
 Attenhofer, Carl: Im Sturm. 464.
 Bach, Joh. Seb.: Drei Sonaten für Klavier und Violine. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrg. 3. Heft 2). 64.
 Balakirew, Mili: Chant du pêcheur, Réverie, Tyrolienne für Klavier. 392.
 Bendix, Victor: op. 28. Welke Blätter. Fünf Gesänge. 306.
 Berger, Wilhelm: op. 48. Vier Lieder für Frauenchor. 464.
 Bergh, Rudolph: Quartett. 306.
 Beringer, Oscar: Neue Sonatinen für Klavier. 392.
 Börresen, Hakon: Sextett. 305.
 Corelli, A.: Sonate für Violoncello und Klavier. 230.
 Eschmann-Dumur: Exercices Techniques. 62.
 Fontein-Tuinhout, F. R.: op. 15. Lieder der Liebe. — Lieder des Schmerzes. 63.
 Gabler, Egon: Konzert für Waldhorn. — Konzert für Klarinette. 308.
 Gade, Niels W.: Ouvertüre „Nachklänge von Ossian“ op. 1 (für Hausmusik bearbeitet). 305. — Holger Danske Sange. 306.
 Godfrey, Percy: Streich-Quintett. 462.
 Goedicke, A.: op. 14. Klavier-Trio. 462.
 Gritzner, Rudolf: Lieder. Bd. VII. 63.
 Halvorsen, Johan: Andante religioso pour Violon. 305.
 Hegner, Anton: op. 20. Suite für Violoncello und Piano-forte. 64.
 Hermann, Hans: op. 53. Sechs Lieder. — op. 54. Fünf Kinderlieder. 464.
 Hess, Ludwig: op. 11. Drei Lieder. 309.
 Hochreiter, Emil: op. 8. Männerchöre. — Es muss ein Wunderbares sein. 463.
 Humperdinck, Engelbert: Am Rhein. — Rosmarin. Für Männerchor. 63.
 Istel, Edgar: op. 15. Drei Gedichte von Goethe. 307.
 Jensen, Eiler: op. 4. Tarantelle. — op. 5. Scherzo. — op. 6. Réverie. Für Violoncello und Klavier. 64.
 Juon, Paul: op. 24. Neue Tanzrhythmen. 308.
 Kahn, Robert: op. 41. Klavier-Quartett. 462.
 Kaun, Hugo: Konzert für Klavier. 63.
 Kessler, J. C.: Ausgewählte Klavier-Etuden. Heft 1—3. — op. 94. 25 Präludien. 310.
 Kienzl, Wilhelm: op. 65 No. 2. Heerbannlied der deutschen Stämme. 63.
 Klindworth, Karl: Elementar-Klavierschule. Teil I u. II. 390.
 Koehler-Wümbach, Wilhelm: op. 32. Mädchen von Kola. 306.
 Kotzeluch, Joh. Ant.: Konzert für Oboe. 307.
 Krug, Arnold: op. 121. Sechs Gesänge. — op. 122. Sechs Gesänge. 464.
 Kryjanowski, J.: op. 2. Sonate für Violoncello und Klavier. 64.
 Mauke, Wilhelm: op. 37. Drei Lieder im Volkston. — op. 39. Drei Gedichte. 309.
 Nicodé, Jean Louis: op. 22. Ein Liebesleben. 308.
 Noë, Oscar: Fünf Lieder. 310.
 Nölk, August: op. 90. Gnomenreigen. — op. 86. Konzert-Mazurka. — op. 60. Legende. — op. 43. Salon-Album. Für Cello u. Klavier. 306.
 v. Orthe-graven, A.: op. 21. Meine Göttin. 464.
 Pischna, J.: Exercices progressifs. 62.
 Pittrich, Georg: Drei Lieder. 63.
 Raff, Joachim: Album für Pianoforte. 308.
 Reger, Max: op. 76. Schlichte Weisen. 310. — op. 72. Sonate für Violine und Piano-forte. 463.
 Reuss, August: Ratbod der Friese. 306.
 Roth, Bertrand: op. 5. Sechs Gedichte von P. Cornelius. 463.
 Schelle, Richard: Reform-Klavierschule. 390.
 Schmidt, Karl: op. 18. Nach Sturm und Drang. 464.
 Sinding, Christian: Album I und II. — op. 57. „Nehmt, Frouwe, diesen Kranz“ und andere Gedichte. — op. 64. „Roland zu Bremen“ und andere Gedichte. 309.
 Slunicko, Johann: op. 51. Sonate für Violine und Pianoforte. 463.
 Stenhammar, Wilhelm: op. 11. Drei Phantasien. — op. 12. Sonate für Klavier. 62.
 van der Straeten, E.: op. 15. Suite on English Ayres for Violoncello and Pianoforte. 64.
 Streicher, Theodor: Zwanzig Lieder für eine Singstimme und Klavier. 229.
 Streichorchester der Mittelschulen. Heft IV. 307.
 Wallner, Léopold: Trois pièces romantiques pour Hautbois et Piano. — Elégie pour Cor anglais et Piano. 308.
 Wefingartner, Felix: op. 37. Zwei Balladen. 463.
 Weinhurm, Rudolf: Stimmungsbilder für Klavier. 392.
 v. Wilm, N.: op. 188. 6 Bagatellen für Klavier. — op. 191. Intermezzi für Klavier. 392.
 Wolff, C. A. Herm.: Der Kinderfreund. 390.
 Zilcher, Hermann: op. 10. Fünf Lieder. 310.
 Zuschneid, Karl: Klavierschule. Teil I. 390.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- Adler, Felix: Felix Motl. 154.
 Albrecht, Adalbert: Indianische Musik. 67.
 Allgemeiner Anzeiger für Stadt und Kreis Erfurt: Ungedruckte Briefe von Carl Maria von Weber. 394.
 Altmann, Wilhelm: Josef Rebeck †. 68.
 — Brahms' Jugendliebe. 312.
 — Aus der jüngsten Musik-Literatur. 312.
 — Heinrich von Herzogenberg. 395.
 Amsinck, Susanne: Die Notwendigkeit gründlicher theoretischer Durchbildung für den Musik-Lehrberuf. 466.
 Anschütz, Friedrich: Die Ausbildung der Lehrer zu Organisten und Chorleitern. 67.
 Antcliffe, Herbert: Händel and Brahms. 394.
 Arend, Max: Nochmals Glucks Armida in Halle. 66.
 Batka, Richard: Anton Dvořák. 312.
 Bellaigue, Camille: Les époques de la musique. — La renaissance française. 313.
 Bie, O.: Die Musik im Bilde. 232.
 Bienenfeld, Elsa: Über die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien. 231.
 Bordeaux, Henry: Die Glocken. 66.
 Brehling, E.: Übungen im Musik-hören. 155.
 Celani, Enrico: Il primo amore di Pietro Metastasio. 311.
 Chilesotti, O.: De l'origine des modes majeur et mineur. 311.
 Conrat, Hugo: Theater in Japan. 66.
 — Tanz und Tanzweisen in England im Zeitalter der Königin Elisabeth. 68. 232.
 — Die Musik der Japaner. 232.
 Dessoff, Albert: Napoleon I. und die Musik. 155.
 Dorn, Otto: Die Wiesbadener Hofoper. 393.
 Draheim, H.: Goethes Balladen in Loewes Komposition. 154. 465.
 Dubitzky, Franz: Eine vergessene Kunstgattung. 65. 231.
 — Unwahrheit und Dichtung in der Musikgeschichte. 65.
 — Klavier der Zukunft. 311.
 — Beethoven beim Generalbassstudium. 465.
 Eccarius-Sieber, A.: Aufruf an die musikalischen Leiter unserer deutschen Bühne. 65.
 — Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes. 466.
 Eitner, Robert: Heinrich Dorn. 315.
 — Karl Eckert. 315.
 — Louis Ehlert. 315.
 — Friedrich v. Flotow. 315.
 — Moritz Fürstenau. 393.
 — Georg Eduard Goltermann. 393.
 Engelfred, A.: L'arte musicale in Italia. 311.
 Faguit, Emile: Beethoven chez lui. 68.
 Fischer, Hermann: Immanuel Faisst. 315.
 Flock, Siegfried: Hugo Wolfs musikgeschichtliche Stellung. 154.
 Freimark, Hans: Vom Harmonium. 155.
 Friedlaender, Max: Ludwig Erk. 315.
 Friedmann, A.: Johann Nepomuk Beck. 311.
 Fuchs, Wilhelm: Orlando di Lasso. 65.
 Gastoué, A.: La musique à Avignon et dans le comtat du XVII. au XVIII. siècle. 311.
 Gilman, Lawrence: The music of Edward Mac-Dowell. 313.
 Glich, Rudolf: Zur Kirchenmusikreform. 66.
 Gloeckner, Willi: Siegmund von Hausegger. 154.
 Göhler, Georg: Urheberrechtsgesetz und Konzertantiemen. 395.
 Golther, Wolfgang: Zur Vorgeschichte des Parsifal. 232.
 Grand-Charteret, John: Les titres illustrés et l'image au service de la musique. 311.
 Hagemann, Karl: Oper und Inszenierung. 465.
 Hasse, Max: Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. 232.
 Hennings, J.: Buxtehudes Instrumentalwerke. 311.
 Heuss, Alfred: Der Riedel-Verein zu Leipzig 1854—1904. 231.
 — Dvořák. 232.
 Hiller, Paul: Das niederrheinische Musikfest in Köln. 231.
 Holland, Romain: Gluck, une révolution dramatique. 312.
 Holzer, Ernst: Ein Schubart-Fund. 465.
 Istel, Edgar: Pfitzneriana. 65.
 — Jean Jacques Rousseau's musikgeschichtliche Stellung. 17.
 Jacobs, Eduard: Joh. Valentin Eckelt. 315.
 Jaloux, Edmond: Die japanische Musik. 392.
 Kalischer, Alfr. Chr.: Hektor Berlioz über L. van Beethoven. 67.
 Karpath, Ludwig: Gustav Mahler und die Wiener Hofoper. 466.
 Katt, Fr.: Asiatische Musik. 65.
 — Das lustige Wien des vorigen Jahrhunderts. 65.
 Keeton, A. E.: Mendelssohn. 66.
 Keller, Otto: Gedenktage im Mai 1904. 311.
 — Gedenktage im Juni 1904. 393.
 Kerst, Friedrich: Beethoven über Kunst. 395.
 Kionka, Oskar: Das 275jährige Jubiläum des Musikkollegiums in Winterthur. 66.
 Kloss, Erich: Zur Ausgestaltung des Wagner-Museums. 231.
 — Das Wagner-Museum in Eisenach. 465.
 — Die Tiere auf der Bühne in Richard Wagners Werken. 311.
 Koch, M.: Tonsatzlehre. 66. 311. 393.
 Kohut, Adolph: Emanuel Schikaneder und W. A. Mozart. 311.
 — Henriette Sontag und Ludwig Rellstab. 393.
 — Die Gattin Karl Maria von Webers. 465.
 v. Komorzynski, Egon: Josef Reiters Requiem. 66.
 — Die Zukunft der Wiener Kirchenmusik. 67.
 — Franz Doppler. 315.
 — Johann Gallus. 393.
 — Franz Gerl. 393.
 Krejčí, F. V.: Der Fall Dvořák. 312.

- Kühn, Oswald: Die Traumtänzerin Madeleine. 66.
 Leichtentritt, Hugo: Neue Beiträge zur Chopin-Literatur. 231.
 Leipziger Volkszeitung: Die Gewandhauskonzerte in Leipzig. 395.
 Lessmann, Otto: Antonin Dvořák. 68.
 — Ein Vergessener. 466.
 Lier, H. A.: Franz Elssler. 315.
 — Auguste von Fassmann. 315.
 — Karl Joh. Formes. 315.
 Louis, Rudolf: Das II. bayrische Musikfest in Regensburg. 231. 393.
 — Anton Bruckner in Wien. 466.
 Lucas, Clarence: London as a music centre. 313.
 Maclean, Charles: Three reant English productions. 231.
 Marsop, Paul: Der Schutz des Theaterpublikums und das Deutsche Spielhaus. 155.
 Marx, Alfred Bernhard: Glucks Iphigenie auf Tauris. 67.
 Mauke, Wilhelm: Le donne curiose. 311.
 Mey, Kurt: Einrichtungen und Gebräuche der Meistersinger. 393.
 — Das Romantische in der Musik. 394.
 v. Mojsisovics, Roderich: Neue Bahnen. I. Moderne Harmonik. 466.
 Monthly musical record: Offenbachs The contes d'Hoffmann. 66.
 — The house of Broadwood. 155.
 — Diamond jubilee of Dr. Joachim. 155.
 Morold, Max: Das italienische Musikdrama. 312.
 da Motta, José Vianna: Konzertprogramme. 68.
 Mühlfeld, C.: Über die Fermaten-Behandlung im Choral. 67.
 Müller-Reuter, Theodor: Die Anstalt für musikalisches Auführungsrecht der Genossenschaft deutscher Tonsetzer. 65.
 Münzer, Georg: Übungen im Musikhören. 68.
 Neitzel, Otto: Der dritten Liedersammlung „Im Volkston“ zum Geleit. 232.
 Niecks, Fr.: Anton Dvořák. 155.
 Neue Musik-Zeitung: Das Volkslied der Briten. 65.
 Oehlerking, H.: Karl Hirsch. 465.
 Petsch, Robert: Die Kunstlehre der „Meistersinger“ und Immanuel Kant. 65.
 Pfohl, Hans: Frankfurt am Main als Musikstadt. 231.
 Prout, E.: Some forgotten operas. 66.
 — „Boieldieu's Jean de Paris“. 155.
 v. Procházka, Frhr. Rudolf: Anton Dvořák †. 311.
 — Robert Franz. 315.
 Pougin, Arthur: Un chanteur de l'opéra au 18. siècle: Pierre Jélyotte. 232.
 Puttmann, Max: Das erste Westpreussische Musikfest in Graudenz. 231.
 Rabich, Ernst: Kirchenmusik und Lehrerbildung. 66.
 — Händels Messias in neuer Ausgabe. 66.
 Rheinische Musik- und Theaterzeitung (Köln): Aus dem Tagebuch eines praktischen Musikers. 465.
 — Haben die Alten etwas von der Harmonie gewusst? 465.
 Riemann, Hugo: Wer kennt den Komponisten? 66. 154.
 — Ludwig: Das Volksurteil im Volkslied-Wettbewerb der „Woche“. 65.
 — Über Tonskalen altdeutscher Musikinstrumente mit messbaren Griffen. 231.
 Riesenfeld, Paul: Konrad Lange als Musikästhetiker. 232. 466.
 Rikoff, M.: Concours Sonzogno, 231.
 — Neue italienische Opern. 65.
 Ritter, Hermann: Ein bisher ungedruckter Brief Haydns. 232.
 Röttgers, B.: Der Entwicklungsgang von Johannes Brahms. 66. 311.
 Rousseau, Samuel: Rapport du concurs Musical de la ville de Paris. 232.
 Die neue Rundschau (Berlin): Ein Brief von Otto Nicolai. 314.
 Rychnowski, Ernst: Anton Dvořák. 231.
 Schering, Arnold: Italienische Musikliteratur. 65.
 Schmidkunz, Hans: Hauptfragen der Musikpädagogik. 66.
 Schmitz, Eugen: Liszts h-moll Sonate. 466.
 Scriszi, G.: The Janko-Keybord and Simplification. 68.
 Segnitz, Eugen: Zu Peter Cornelius' Gedächtnis. 232. 466.
 — Karl Reinecke. 393.
 Seidl, Arthur: Franz Mikorey als Symphoniker. 65.
 — Neues aus Dessau. 154.
 — Eine Peter Cornelius-Feier in Weimar. 466.
 Smolian, Arthur: Ein deutscher Barbier von Bagdad aus dem Jahre 1780. 65. 231.
 Somborn, Prof.: Vertraulicher Brief an Max Hasse. 232.
 Spanuth, August: Richard Strauss. 232. 466.
 Spiro, Friedrich: Musik in Rom. 65.
 — Tschaikowsky's Stellung im internationalen Musikleben. 68.
 Starke, Reinhold: Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau. 231.
 Stehle, Anton: Der Vogt auf Mühlstein. 311.
 Sternfeld, Richard: Noch einmal Richard Wagners Mutter. 232.
 Stier, Ernst: Rubezahl. 392.
 Stöhr, Adolf: Klangfarbe oder Tonfarbe. 466.
 Süddeutsche Monatshefte: Ungedruckte Briefe Hugo Wolfs an schwäbische Freunde. 154.
 Tagesfragen (Bad Kissingen): Cyrill Kistlers „Der Vogt auf Mühlstein“. 155.
 Tappert, Wilhelm: Marschmusik. 65.
 — Programm-Musik in alter Zeit. 311.
 — Das Schönste. 465.
 Tottmann, A.: Enrico Bossi in Leipzig. 66.
 Trebaldini, G.: Cronaca Romana. 311.
 Tschirch, Otto: Joh. Fr. Reichardt. 313.
 Valette, J.: I musicisti compositori francesi all' academia di Francia a Roma. 311.
 Verdi, Giuseppe: Briefe an den Grafen Arrivabene. 232.
 Weinrich, Otto: Das Geburtshaus von Johannes Brahms. 155.
 Wirth, Moriz: Die Gräber Johanna und Rosalie Wagners. 232.
 Wolff, Karl: Bram Eldering. 65.
 — Max van de Sandt. 393.
 — Das 81. Niederrheinische Musikfest. 393.
 Zichy, Graf Géza: Liszt-Erinnerungen. 68.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

- | | | |
|---|---|---|
| Bellini, Edoardo: Lo Schiavo di Cleopatra. 467. | Giordano, Umberto: Cotillon. 69. — Marcella. 467. | Rothstein, James: Ariadne auf Naxos. 316. |
| Blech, Leo: Aschenbrödel. 467. | Kühn, Edmund: Josepha. 396. | Schattmann, Alfred: Des Teufels Pergament. 467. |
| Bruneau, Alfred: Seine Majestät das Kind. 316. | Leoncavallo, Ruggiero: Le marchand de masques. 69. | — Herr Oluf. 467. |
| Erben, Robert: Der Bettler oder Nummer 15. 316. | Mancinelli: Paolo und Francesca. 233. | Vogel, Adolf: Maja. 69. |
| Friedheim, Arthur: Die Tänzerin. 156. | Massenet, Jules: Ariane. 69. — Le Pays de Tendre. 69. | Weinhöppel, Richard: Der Musen-
krieg. 156. |
| | | Zanella, Amilcare: Ozanna. 467. |



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES VIERTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1904/5)

- Achron, Joseph, 453.
Ackermann, Alfred, 214.
Acté, Aino, 218.
Acté, Irma, 218.
Adam, Adolphe, 203.
Adler, Eva, 209.
Adler, Georges, 222.
Adler, Guido, 199. 227.
Adlgasser, Cajetan, 39.
Adolphe, M., 464.
Afferi 27.
de Ahna, Leontine, 292.
Aibl, Jos., 359.
Aichele, Richard, 364. 445.
Albeniz 203.
d'Albert, Eugen, 103. 104. 206.
218. 285. 301. 365. 367. 379.
380. 381. 451. 456. 457. 461.
d'Albert-Fink, Hermine, 456.
Albrecht, Prinz von Preussen,
201.
Albrechtsberger, Joh. Georg, 44.
Alda, Mme., 361.
Alexander Friedrich, Landgraf
von Hessen, 141.
Algarotti, Fr., 232.
Alkan, Ch. H. V., 102.
Allegri, Gregorio, 158.
Allers, Anna, 292.
Altmann, Wilhelm, 168. 441.
Alvarez 287.
Amalou, Kpm., 362.
Amani, Nikolai, 280.
d'Ambrosio, A., 292.
Amenda, Carl Ferd., 428.
Anders, Richard, 224.
André, C. A., 260. 261. 263.
André, Johann, 121.
André, Joh. Anton, 261.
André, Johanna, 202.
André, Karl, 261.
Andreae, Volkmar, 373.
Andrée, Elfriede, 454.
Ancona (Sänger) 286.
Anselmi 209.
Ansonge, Conrad, 368. 371. 462.
Anthes, Georg, 361.
Antonietti, Aldo, 451.
Arana 286.
Arányi, Desider, 203.
Arauda pascha 219.
Arbos 198.
Arensky, A. St., 218. 291. 378.
Aretz, Franz Josef, 261.
v. Arnim, Achim, 394.
v. Arnim, Bettina, 387. 430.
Armin, George, 172.
Arnold, Richard, 459.
Arnoldson, Sigrid, 222. 281. 296.
298.
Arpad, Kun, 374.
Artaria & Co. 80.
Arteaga, Stefano, 236.
Asbahr, Bertha, 370.
Aschaffenburg, Alice, 198. 217.
Aschner, Max, 361.
Auber, D. F. E., 208. 283.
288. 364.
de St. Aubin, Aug., 262.
Audran, Edmond, 288.
Auer, Leopold, 378.
Augener & Co. 280.
Aulin, Tor, 300.
Ax 196.
Bach, Joh. Ernst, 39.
Bach, Joh. Seb., 41. 60. 63. 66.
102. 105. 113. 115. 140 ff
(Vom zweiten deutschen Bach-
fest). 148. 152. 212. 217.
218. 219. 220. 222. 238.
264. 267. 290. 294. 348.
358. 370. 372. 373. 374. 378.
380. 381. 436. 450. 453. 454.
458. 460.
Bach, Michael, 238.
Bach, Phil. Em., 39. 40. 113. 381.
Bachmann, Walter, 381.
Bachur, Max, 200.
Backhaus, Wilhelm, 455.
Baechtold, Jakob, 265.
Balakirew, Mili, 102. 103.
Balder, Richard, 448.
Balling, Michael, 207. 362.
Bamberg, F., 79.
Banasch, R., 205.
Bantock, Granville, 435.
Barabasz, Viktor, 375.
Barblan, Otto, 373.
Barrientos, Maria, 286.
Bartels, Elisabeth, 364.
Barth, Heinrich, 291. 299. 451.
Barth, Richard, 442. 455.
Barthsche Madrigal-Vereinigung
292.
Bassel, Robert, 285.
Bassermann, August, 207.
Bassermann, Fritz, 217.
Batka, Richard, 128.
Battisti, Franz, 207.
Bauberger, Alfred, 78.
Bauer, Louis, 208.
Baur 217.
Baurneind, Marie, 434.
de Beauhostes, Castelbon, 357.
Bechstein, C., 367.
Beck 361.
Beck, Ellen, 214.
Becker, Fritz, 291. 371.
Becker, Johanna, 452.
Becker, Hugo, 137.
Becker, William A., 213. 372.
Beckershaus, Frieda, 214.
van Beekum, Marie, 368.
van Beethoven, Karl, 114. 118.
392. 424. 428. 430.
van Beethoven, Ludwig, 4. 9.
13. 18. 26. 31. 41 ff (B's. Be-
ziehungen zu Mozart I). 44.
52. 56. 57. 59. 60. 69. 91.
101. 102. 103. 104. 105. 106.
113 ff (B's. Beziehungen zu
Mozart [Schluss]). 144 (Brief
in Faksimile). 148. 167. 201.
210. 212. 215. 216. 217.
218. 220. 221. 222. 236.
267. 283. 291. 293. 294.
295. 296. 299. 300. 301.
365. 366. 368. 370. 371.
372. 373. 374. 375. 376.
377. 378. 380. 381. 387 ff
(B., Goethe und Varnhagen
von Ense). 406. 407. 411.
423 ff (B. im eigenen Wort).
434. 450. 453. 454. 456.
457. 458. 459. 460. 462. 464
(Bilder).
Behm, Eduard, 213.
Behr, F., 453.
Behr, Hermann, 293. 453.
Behr, Therese, 213. 297. 301.
366. 371. 375. 376. 380.
453.
Behrens, Peter, 99.
Beier, Franz, 296.
Bélart, Hans, 433.
Bellini, Vincenzo, 285. 312. 363

- Bellincioni, Gemma, 375. 376. 448.
 Below, Arthur, 203.
 Benazet 384.
 Benda, Georg, 39.
 Bender, Paul, 364.
 Benedict, Siegmund, 278.
 Bengell, Else, 369.
 zu Bentheim-Steinfurth, Fr. Wilh. Fürst, 388 ff. 397. 398. 399. 400.
 v. Bentheim-Steinfurth, Ludw. Wilh. Reichsgraf, 389.
 Berber, Felix, 298. 299. 378. 381.
 Berg, Marie, 452. 453.
 Bergen, Fritz, 453.
 Berger, Ludwig, 166.
 Berger, Robert, 282.
 Berger, Rudolf, 201.
 Berger, Wilhelm, 370. 450. 455.
 Bergwein, Marie, 452.
 Berlioz, Hector, 4. 5. 167. 170. 175. 206. 217. 218. 239. 240. 289. 290. 295. 345 ff. 365. 366. 369. 377. 404. 459. 461.
 Bernasconi, Antonia, 30.
 Bertram, Georg, 452.
 Bertram, Theodor, 204. 216. 297. 300.
 Besl 201.
 Betti, Percy, 200.
 Betz, Franz, 433.
 Beuer, Elise, 207.
 Beyer & Söhne 25.
 v. Bezecny, Frhr., 358.
 Biden 134.
 Bierbaum, Otto Julius, 127. 163.
 Bigot, Marie, 426.
 Billot 143.
 Binder, Fritz, 291. 371.
 v. Binzer, Erika, 293.
 Birgfeld, Clara, 456.
 Birnbaum, Amalie, 452.
 Birnkoven, Willy, 206. 445.
 Bischoff, Hermann, 462.
 Bischoff, Johannes, 447.
 Bispham, David, 379. 460.
 Bittong, Franz, 200.
 Bizet, Georges, 208. 283. 298. 299. 377. 445.
 Björnson, Björnstjerne, 86.
 Blauvelt, Lillian, 461.
 Blech, Leo, 288. 300. 443. 461.
 Bloch, André, 461.
 Bloch, Joseph, 173.
 Blochscher Gesangverein 452.
 Blockx, Jan, 443.
 Bloomfield-Zeisler, Fannie, 460.
 Blüthner, Julius, 359.
 v. Bock 311. 313.
 Böcklin, Arnold, 136.
 Boebe, Ernst, 221. 295. 370. 380. 458. 460.
 v. Boer-Gruselli, Alice, 205.
 Böhm, Georg, 142.
 Böhme-Köhler, Auguste, 172.
 Bolz, Oscar, 209. 447.
 Bonci, Alessandro, 217. 281. 324 ff. (Italienische Sänger u. moderne Gesangsdidaktik).
 Bongard, Carl, 328.
 Bopp-Glaser 207.
 Borodin, Alexander, 218. 224 (Bild). 300.
 Borregaard, M., 444.
 v. Bortkewicz, Sergei, 293. 376.
 Borwick, Leonard, 298. 375. 453. 459.
 v. Bose, Fritz, 456.
 Bosetti, Hermine, 78. 380.
 Bosman di Ravelli, Vere, 215.
 Bote & Bock 135. 441.
 Boulin, Berthe, 297. 298.
 Brackl, Fr. Jos., 405.
 Brahms, Johannes, 9. 11. 102. 103. 104. 125. 127. 148. 213. 216. 217. 218. 220. 222. 267. 268. 279. 280. 290. 291. 297. 298. 300. 357. 358. 366. 367. 370. 371. 373. 374. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 450. 451. 452. 453. 454. 458. 460. 461. 462.
 Brand, Tita, 377.
 Brandes, Friedrich, 218.
 Brandes, Margarete, 207. 286. 287.
 Brandis, Marie, 288.
 Brandt, Adolf, 457.
 Brassin, H., 219.
 Bratschi, Paul, 373.
 Braun (Sänger) 138.
 v. Braun, Baron, 46.
 Brause, Hermann, 216. 293. 456.
 Brecher, Gustav, 205. 435. 445.
 Brede, Auguste, 392. 394.
 Breitenfeld, Richard, 283. 444. 455.
 Breitkopf & Härtel 26. 47. 113. 117. 143. 199. 227. 260. 292. 345. 399. 429. 441.
 Breitner, Lodovico, 370. 381.
 Brema, Marie, 377.
 Brentano, Clemens, 394. 429.
 v. Breuning, Eleonore, 430.
 v. Breuning, Gerhard, 425.
 v. Breuning, Stephan, 47. 424. 431.
 Breuninger, Karl, 76.
 Bréval, Lucienne, 287.
 Brieger, Otto, 200.
 Briesemeister, Otto, 283.
 Brioschi, Karl, 210.
 Brockhaus, Max, 425.
 Brockmann, Juanita, 296.
 Brode, M., 297.
 Brodersen, Friedrich, 364.
 Brodsky-Quartett 299.
 v. Bronsart, Hans, 102. 103. 106. 216.
 v. Bronsart, Ingeborg, 216.
 Bruch, Max, 221. 294. 357. 375. 456. 457.
 Bruch, Wilhelm, 460.
 Brischar, Liane, 292.
 Bruck, Ulrich, 456.
 v. Brucken-Fock, Emile, 173 f.
 Brückmann 216.
 Bruckner, Anton, 52. 212. 221. 244. 245. 295. 304 (Brief-Faksimile). 314. 366. 370. 374. 376. 379. 380. 409. 411. 413. 454. 455. 460. 462.
 Brückner, A., 464.
 Brückner, Fritz, 456.
 Bruhns, Arthur, 365.
 Brune, Heinrich, 296. 374.
 Brunotte, A., 374.
 Brunow, Hans, 286. 447.
 Bucar, Franz, 365.
 Buchmayer, Richard, 142. 358.
 Buchwald, Hans, 364.
 Bucksath, Max, 287.
 Buff-Hedinger, Emilie, 142. 375.
 Bühler 432.
 Buhlig, Richard, 291.
 Bukofzer, M., 123. 124.
 Bull, Ole, 167.
 v. Bülow, Hans, 76. 109. 433.
 Bulwer 136.
 Bunte, Charles, 358.
 Burchardt, Marga, 210. 449.
 Burckas, Milly, 456.
 Burckhard, Max, 404. 408.
 Burckhardt, Jacob, 229.
 Bürger, Elise, 427.
 Bürger, G. A., 427.
 Burmeister, Richard, 454.
 Burmester, Willy, 219. 292. 297. 300. 350. 370. 375. 451. 453. 454. 456.
 Burrian, Carl, 76. 204. 209. 378. 449.
 Buschmann, Hedwig, 453.
 Busoni, Ferruccio, 213. 217. 366. 377. 450.
 Busse, Carl, 464.
 Bussler, Ludwig, 167.
 Bussmeyer, Hans, 134.
 Butts, Julius, 294. 375.
 Böttner, Max, 207. 453.
 Buxtehude, Dietrich, 264.
 Caccini, Giulio, 230.
 Cahnley - Hinken, Tilly, 366. 371. 372.
 Caliga, Friedrich, 135.
 Calvé, Emma, 281. 285. 362. 445. 448. 462.
 de Camondo 212.
 Capellen, Georg, 8. 195.

- Caratoli 28.
 Carbonetti (Sänger) 286.
 Carissimi, Giacomo, 66. 238.
 Carlot 224.
 Carlien, Friedrich, 286. 287.
 Carpani, Giuseppe, 119.
 Carré 448.
 Carreño, Teresa, 103. 300. 375.
 380. 453. 456. 459. 460.
 del Carril, Hugh, 451.
 Caruso, Enrico, 209. 281. 324 ff
 (Italienische Sänger und mo-
 derne Gesangsdidaktik). 363.
 Casadesus, Henry, 450.
 Casadesus, Mme., 450.
 Casadesus, Marcel, 450.
 Cassirer, Fritz, 444.
 Cavalli 230.
 Cavar, Alfred, 215.
 Cazeneuve 300.
 Cesti, M. A., 230.
 Chabrier, Emanuel, 102. 212.
 Charpentier, Gustave, 98. 444.
 Chartusse 262.
 Chausson 290.
 v. Chavanne, Irene, 282.
 Cherubini, Luigi, 118. 159. 290.
 457.
 Chessin, Alexander, 378.
 Chevillard, Camille, 212. 215.
 218. 219. 287. 289. 294. 295.
 297. 299. 300. 301. 461.
 Chew, Otie, 213. 376. 380.
 Chits, John, 210.
 Chodakowski 288.
 Chop-Groenevelt, Celeste, 371.
 Chopin, Frederic, 67. 102. 103.
 104. 105. 125. 140. 175. 216.
 218. 222. 294. 295. 296. 337 ff
 (Neues zur Chopinforschung).
 364. 366. 367. 370. 380. 381.
 384 (Bild). 451. 456.
 Christman, Emilie, 290. 360. 445.
 Christman, Gabrielle, 290. 360.
 445.
 Chrysanther, Friedrich, 142. 378.
 456.
 Civejetti 76.
 Clauss 412.
 Clementi, Muzio, 30. 114.
 Clerice, Just., 362.
 v. Chlumecky, Frhr., 358.
 Coates, John, 294. 375.
 Cocks & Co. 280.
 Colonne, Edouard, 299. 461.
 Constantino (Sänger) 286.
 Coquard 461.
 Cornelius, Peter, 281. 286. 446.
 Cossmann, Bernhard, 384.
 Cossmann, P. N., 384.
 Costa, Franz, 365.
 Couperin, François, 102.
 Cramer, Albert, 102.
 v. Crayen 388.
 Creatore 379.
 della Croce 260.
 Cronberger, Wilhelm, 202.
 Cucini (Sängerin) 286.
 Culp, Julia, 290. 380. 453.
 Czapka 428.
 Czeliński, Ludwig, 301.
 Czerny, Karl, 43. 44. 116. 425.
 431.
 Czerniawsky 214.
 Dahn, Felix, 221.
 Dalman, S. H., 414. 415. 416.
 Dalmoris (Tenorist) 202.
 Damosch, Walter, 459.
 Dana (Sänger) 209.
 Daniels, Salvador, 414.
 Danzi, Franz, 232.
 Darclée (Sängerin) 286.
 David, Félicien, 167.
 Davidsohn, H., 371.
 Davis, Walter, 220.
 Dawson, Max, 445.
 Debozis, M. L., 373.
 Debussy, Claude, 212. 450. 461.
 Dechert, Hugo, 138. 291.
 Dechevrens 414.
 Decken, Felix, 365.
 Decsey, Ernst, 403. 464.
 Degner 381.
 Dehmel, Richard, 93. 127. 455.
 462.
 Dehmlow, Hertha, 292.
 Délibes, Léo, 77. 136. 282. 449.
 Delius, Friedrich, 295.
 Dellinger, Rudolf, 204.
 Dello 173.
 Delmas 287.
 Delphin, G., 414.
 Delsarta, Ernesta, 283.
 Demellier (Sängerin) 300.
 Dennery, Mathilde, 208.
 Dessau, Bernhard, 213. 367.
 Dessoir, Susanne, 451. 456. 459.
 Destinn, Emmy, 204.
 Dethier 219.
 Devrient, Karl, 313.
 Diamant, Bernard, 300.
 Diedrich (Darmstadt) 216.
 Diehl 377.
 Diémer, Louis, 373.
 Diepenbrock, Alphons, 301.
 Diet 362.
 Dietrich, Fritz, 294.
 Dietrich, Marie, 78.
 Dietz, Johanna, 292. 376. 378.
 453.
 Diez, Max, 75.
 Dijkstra, J., 455.
 Diósy, Bertha, 361.
 Distin 224 (Bild). 384.
 Döbber, Johannes, 283.
 Doelling, May, 294.
 Doenges, Paula, 285. 363. 442.
 v. Dohnányi, Ernst, 175. 291. 462.
 Dohrn, Georg, 293. 453.
 Doninger, Lina, 263. 443.
 Donizetti, Gaetano, 360. 363.
 Döpler d. Ä. 99.
 v. Döring 313.
 Dorn, Heinrich, 166 ff (H. D.).
 224 (Bild).
 Dorn, Otto, 224.
 Dorner 460.
 Dörwald, Wilhelm, 282.
 Dresdener Volks-Singakademie
 294.
 Dräseke, Felix, 102. 103. 106.
 Drews, Martha, 292.
 Dreyschock, Felix, 213.
 Droste 361.
 Droucker, Sandra, 451.
 Dukas, Paul, 212. 215. 295. 297.
 300. 378.
 Dülfer 137.
 Duncan, Isadora, 208.
 Duplessis, J. S., 262.
 Dupont, Gabriel, 203.
 Dürer, Albrecht, 106. 434.
 Duthaler 76.
 Dvořák, Anton, 136. 217. 291.
 296. 298. 365. 368. 369. 370.
 451. 454. 455. 457. 459.
 van Dyck, Ernst, 202.
 Dyckerhoff, R., 135.
 Eberhardt 360.
 Eberlin, Joh. E., 39.
 Eccard, Joh., 347.
 Echtermeyer 241.
 Eckel, C. Ch., 199.
 Eckermann 127.
 Eckstein, Friedrich, 304.
 Effeln 31.
 Egem 361.
 Egènieff, Franz, 447.
 Eger, Else, 370.
 Ehrl, Felix, 207.
 v. Ehrenfels, Chr. Frhr., 444.
 Ehrlich, Rudolf, 458.
 Eichberg, Rich. J., 196.
 Eichberger, Wilhelm, 76.
 v. Eichendorff, Joseph, 436. 464.
 Eilers 454.
 Eisler, Paul, 75.
 Eitner, Robert, 265.
 Eldering, Bram, 297. 455.
 Elgar, Edward, 128. 220. 298.
 370. 376. 377. 378. 450. 459.
 Elman, Mischa, 147. 214. 292.
 293. 372. 374. 378. 451. 461.
 Elsner, Jos. Xaver, 339.
 Engel, Eduard, 172.
 Engl, Joh. Ev., 260.
 Enna, August, 365.
 v. Ense, Varnhagen, 387 ff (Beet-
 hoven, Goethe u. V. v. E.).
 dell' Era, Antoinette, 136.
 Erdödy, Gräfin, 424.
 Erl, Anton, 362. 412.

- Erlanger, Camille, 287.
 d'Erlanger, Fr., 294.
 Erlenmeyer, Tilly, 367.
 Erler, Clara, 134. 211. 292.
 298. 367.
 Erler, Hermann, 288.
 Ermolenko (Sängerin) 447.
 Ernst Ludwig, Grossherzog von
 Hessen, 174.
 Ertel, Paul, 215.
 v. Erthal, Karl, 260.
 Espenhahn, F., 367.
 Ettinger, Rose, 379. 457.
 Eulenburg, Ernst, 298. 326.
 Evers, H. H., 127. 296.
 van Eweyk, Arthur, 142. 221.
 290. 297. 301. 366. 371.
 Exner, Gustav, 138.
 Faisst, Immanuel, 38. 441.
 Faliero-Dalcroze, Nina, 449. 452.
 Famera, Josef, 294. 296. 449.
 Fassbender, Zdenka, 207.
 Fasshauer 379.
 Fauré 102. 103. 296. 369.
 Fechner, Th., 150.
 Feigerl, Rudolf, 372.
 Feinhals, Fritz, 78.
 Fellner & Hellmer 197.
 Felser, Frida, 208. 284.
 Feltzer, W. H., 348.
 Fenten, Wilhelm, 375.
 Fergusson, George, 139.
 Ferrand, Humbert, 345.
 Férrier, H., 373.
 Fest, M. G., 142.
 Feustel, Friedrich, 433.
 Fickert, Ernst Albin, 280.
 Fiedler, Max, 75. 218. 296. 367.
 Fiedler, Oscar, 283.
 Fiege, Rudolf, 135.
 Firmian, Graf Lactanz, 80.
 Fischer, Franz, 299.
 Fischer, Gertrud, 370.
 Fischer, Jan, 337.
 Fischer, Oskar, 142.
 Fischer, Paul, 381.
 Fischer, Richard, 211. 365.
 Fischer (Frankfurt) 372.
 Fitzau, Franz, 371.
 Flatau, Th. S., 67.
 Fleischer, Oskar, 143. 344.
 Fleischer, Reinhold, 358.
 Fleischer-Edel, Katharina, 378.
 446. 448.
 Flesch, Carl, 374. 449.
 Flith, Elsa, 279. 371.
 Flockenhaus, Ewald, 366.
 v. Flotow, Friedrich, 283. 363.
 Foggia, Francesco, 66.
 Fohström, Alma, 218.
 Fontana, Julian, 340.
 Fontenelle 6.
 Forchhammer, Ejnar, 372. 455.
 Forkel, J. N., 141. 236.
 Forsell (Sänger) 285.
 Förster, E. A., 44.
 Förster, Hermine, 283.
 Förster-Nietzsche, Elisabeth, 111.
 Foss, Gunnar, 268.
 v. Fossard, Beatrice, 368.
 v. Fossard, Georges, 368.
 Fournier, Virginie, 368.
 Franchetti, Valerio, 213. 379.
 Franck, Anna, 294.
 Franck, César, 102. 279. 299.
 300. 357. 378. 384 (Bild). 450.
 460. 461.
 Frank, R., 296.
 Frank (Sänger) 284.
 Franke, Fr. W., 196. 217. 375.
 Fränkel-Claus, Mathilde, 78. 445.
 Franz, Robert, 453.
 Fränzl 29.
 Fraudetzky 361.
 Frieber, Joseph, 66.
 Friderici, Daniel, 455.
 Friedberg, Carl, 198. 373. 374.
 451.
 Friedheim, Arthur, 446.
 Friedlaender, Max, 80.
 Friedmann 375.
 Friedrich d. Grosse 65.
 Friedrich Wilhelm III. 425.
 v. Frimmel, Theodor, 387.
 Frischen, Josef, 213.
 Fröhlich, Alfred, 283.
 Frommer, Paul, 285.
 Fuchs, Albert, 294. 372. 454.
 Fuchs, Karl, 280.
 Fuhrmeister, Fritz, 221.
 Fulda, Ludwig, 446.
 Gabrilowitsch, Ossip, 293. 367.
 453.
 Gade, Niels W., 370.
 Gadski, Johanna, 78. 379. 460.
 Gaehde, Wanda, 364.
 da Gagliano, Mara, 231.
 Galli, Amintore, 363.
 Galston, Gottfried, 293. 376. 380.
 Gardini, Alda, 285.
 Gastoldi, G. G., 292. 455.
 Gaston, Luddy, 203.
 Gausche, Hermann, 441.
 Gay, Maria, 373.
 Gehwald, B., 367.
 Geiger, Antonie, 453.
 Geis, Joseph, 78.
 Geistinger, Marie, 279.
 van Gelder, Marie, 213.
 Geloso, Alberto, 301.
 Geller-Wolter, Luise, 211. 295.
 456.
 Gelling 138.
 Genée, Rudolf, 40. 405.
 Genossenschaft deutscher Ton-
 setzer 277.
 Georg, König von Sachsen, 298.
 Gerardi, Christine, 423.
 Gerboth, Paul, 283.
 Gerhardt, Elena, 376.
 Gerhardt, Vita, 213. 367.
 Gericke, Wilhelm, 368.
 Gerhäuser, Emil, 219. 365. 372.
 375. 377.
 Germari (Sänger) 286.
 Gernsheim, Friedrich, 102. 103.
 106.
 Geselschap, Marie, 293.
 Gevaert, Fr. Aug., 76.
 Gezelle, Guido, 211.
 Gibbons, Orlando, 292.
 Giers, Margarete, 286.
 Giessen, Hans, 204. 213. 216.
 372.
 Giesswein, Max, 283.
 Gille, Carl, 205. 207. 445.
 Gillmeister, Carl, 207.
 v. Gilsa, Frhr., 359.
 Gilson, Paul, 281.
 Giordano, Umberto, 209. 284.
 de Girardi 427.
 Gjellerup 285.
 Ghasne (Sänger) 287.
 Gladkowska, Konstanze, 342.
 Glazounow, Alex., 220. 367.
 458.
 v. Gleichenstein, Baron, 392.
 427.
 Glinka, Michael, 287. 357. 378.
 447. 458.
 Gluck, Ch. W., 59. 66. 114. 156.
 215. 230. 296. 345. 357. 365.
 376.
 v. Glümer, Claire, 308. 311.
 Godard, Benjamin, 102.
 Godier, Gertrud, 361.
 Godowsky, Leopold, 67f. 289.
 366. 374. 454.
 Goethe, Joh. Wolfg., 3. 5. 6. 9.
 13. 16. 20. 21. 24. 25. 34.
 56. 57. 60. 91. 117. 127. 136.
 227. 231. 240. 311. 346. 387ff
 (Beethoven, G. und Varnhagen
 von Ense). 404. 430. 455.
 Goellner, Auguste, 373.
 Göhler, Georg, 435. 456.
 Gogl, Rupert, 364.
 Goldberg, Albert, 285. 363. 442.
 Goldberg, Jacques, 444.
 Goldmark, Karl, 204. 208. 209.
 217. 298. 301. 361. 366. 370.
 371. 377. 446. 447. 451.
 de Golesco, Georges, 337.
 Goletti, Virginia, 138.
 Gollanin, Leo, 452.
 Göllrich, Josef, 286. 457.
 Goritz, Otto, 283.
 Gorki, Maxim, 405.
 Görner 128.
 Gorter, Albert, 288.
 Göttmann, Adolf, 196.
 Götz, Hermann, 204.

NAMENREGISTER

V

- Gounod, Charles Fr., 197. 198. 203. 205. 283. 289. 357. 361. 363. 448.
- Gouvy, L. Th., 357.
- Grandjean, Louise, 287. 442.
- Grassegger, Franz, 283.
- Gratiani, Bonifazio, 66.
- Graun, Karl Heinrich, 65.
- Greder, Emil, 204.
- de Greef, Arthur, 290.
- Greger, Bernhard, 78.
- Gregor, Hans, 444.
- Greis, Carl, 212.
- Grétry, A. E. M., 242. 298. 312.
- Greulich, Karl, 142. 143.
- Grieg, Edvard, 102. 103. 126. 176. 290. 298. 452.
- Griesinger 431.
- Grillparzer, Franz, 56. 57. 117. 434.
- Grimm, Moritz, 447.
- Griswold, Putnam, 447.
- Gröbke, Adolf, 207. 208. 284.
- Grohe, Oscar, 405. 407. 410. 411.
- Grönn, Ogman, 293.
- Grosch (Sänger) 460.
- Gross, Max, 278.
- Gross, Rudolf, 364.
- Grossmann, Dr., 135.
- Grossmann (Komp.) 377.
- Grote 262.
- Grumbacher de Jong, Jeannette, 134. 297. 301. 366. 371. 380.
- Grünfeld, Alfred, 102. 103. 106.
- Grünfeld, Heinrich, 367.
- Grünfeld-Quartett 370.
- Grüning, Wilhelm, 137.
- Grunow, Paul, 285.
- Gura, Hermann, 78. 214. 378. 379. 449.
- Gruselli, Fritz, 205.
- Grüters, A., 454.
- Grüters, H., 358.
- Grützmacher, Friedrich, 297.
- Guilbert, Yvette, 374. 450.
- Guillard 157.
- Guin, L., 414.
- Guionie, Jeanne, 287.
- Günther, Rosa, 286. 447.
- Günzburg, Mark, 367.
- Guthell-Schoder, Marie, 448.
- Gyrowetz, Adalbert, 31.
- Haas, Mathilde, 365. 372.
- Haase, Paul, 372. 452.
- Haberl, F. X., 199.
- Hackenberger, Oskar, 379.
- Haffner, J. U., 38.
- Hafgren, Lilly, 294. 296. 374.
- Hagel, Richard, 285. 363.
- Hagemann, Carl, 311. 384.
- Hagen, Adolf, 454.
- Hagenauer, Joh. Lor., 79.
- Hahn, Richard, 294.
- Halborgh 361.
- Halévy, J. Fr. E., 283. 362.
- Halir, Karl, 138. 291. 367.
- Halir-Quartett 291.
- Hallé, Charles, 298.
- Hallwachs, C., 296.
- Hallwachs-Zerny, Frau, 372.
- Hamann, Hugo, 142. 456.
- Hambourg, Mark, 216.
- Hammer-Burgstall 394.
- Hammerich, Angul, 143.
- Händel, Georg Friedrich, 41. 102. 115. 142. 148. 158. 219. 357. 370. 371. 372. 373. 375. 378. 431. 456. 459.
- v. Hanfstaengl, Franz, 384.
- Hans, Anni, 289.
- Hansen, Christian, 203.
- Hansen, Jens Wilhelm, 280.
- Harrison, Hazelda, 293.
- Hartmann, Georg, 285.
- Hartmann, L., 284.
- Hartung 359.
- v. Hase, Oskar, 143.
- Hasse, Karl, 142.
- Hassler, Hans Leo, 141.
- Haupt 265.
- v. Hausegger, S., 295. 372. 462.
- Hauser, Carl, 460.
- Hausmann, Leopold, 196.
- Hausmann, Robert, 291. 296. 297. 450.
- Haydn, Joseph, 28. 40. 48. 50. 51. 53. 54. 57. 60. 66. 102. 113. 118. 148. 212. 219. 220. 222. 236. 291. 296. 300. 370. 373. 374. 447. 458.
- Haydn, Michael, 52.
- Haym, Hans, 295.
- Hebel, Peter, 243.
- Heckel 409.
- Heermann, Hugo, 198. 294. 374. 376.
- Heermann-Quartett 374. 457.
- Hegar, Fr., 371.
- Hegar, Johannes, 373. 451.
- Hegner, Anna, 295.
- Hegner, Otto, 213. 295.
- Heilmann, Marie, 214.
- Heim 433.
- Heine, Heinrich, 144. 221. 436.
- Heinemann, Alexander, 367.
- Heinemann, Claire, 376. 452.
- Heinse, Wilhelm, 155ff.
- Heinze, G. A., 358.
- Hekking, Anton, 213. 291. 460.
- Helbling, Laura, 138.
- Hellmer, Eduard, 464.
- Hellmesberger, Josef, 204. 365.
- Helmrich, Helene, 290.
- Helmrich, Rudolph, 290.
- Henckeroth, Martin, 211.
- Henke, Marie, 452.
- Hennig, Prof., 195.
- Henschel, Georg, 454. 457.
- Hensel, Heinrich, 204.
- Hensel-Schweitzer, Elsa, 209.
- Henselt, Adolph, 76. 102. 167.
- Herbig, Johanna, 299.
- Herblay, Henri, 444.
- Herbst 142.
- v. Herder, Joh. Gottf., 231.
- Hermann, A., 374.
- Hermann, Hans, 367.
- Hermanns, Hans, 294.
- Herold, W., 285.
- Herrmann (Breslau) 453.
- Herzog-Welti, Emilie, 76. 78. 360. 365. 441. 452.
- Hess, Alfred, 217.
- Hess, Ludwig, 134. 139. 295. 297. 301. 366. 371. 374. 380.
- Hess, Willy, 460.
- Hesse, Max, 200.
- Hettner, H., 233.
- Heuberger, Richard, 442.
- Heuser, Ernst, 196.
- Heuss, Alfred, 143.
- Hey, Ottie, 292.
- Heyde, Erhard, 215.
- Heydhecker (Sänger) 443.
- Heymann-Engel, Sophie, 213.
- Heyneck, E., 457.
- Hickel, Wolfgang, 128.
- Hieckisch, Ign. Heinr., 199.
- Hielscher, Hans, 293.
- Hildebrandt, Ulrich, 380.
- Hiles, Henry, 359.
- Arno Hilf-Quartett 455.
- Hiller, Ferdinand, 167.
- Himmelstoss, Richard, 453.
- Hinze-Reinhold, Bruno, 291. 371. 375. 380.
- Hirsch, Karl, 444.
- Hock, Hermann, 455.
- Hofacker, Martha, 284.
- Hoff, C., 304.
- Höfler, Alois, 278.
- Hoffmann, Aloys, 138.
- Hoffmann, E. T. A., 158. 235. 236. 240.
- Hoffmann, Franziska, 214.
- Hofmann, Anna, 208.
- Hofmann, Josef, 379. 380. 459. 460.
- Hofmann, Julius, 134.
- Hofmann, Richard, 198.
- Hofmeister, Friedrich, 47. 426. 431.
- Holbein, Hans, 106.
- Holbrooke, Josef, 220. 435.
- Holm, Emil, 365.
- Hollaender, Alexis, 280. 357.
- Hollaender, Gustav, 195. 291.
- Holmstrand, Emma, 295. 374.
- Holz, Karl, 44. 118. 432.
- Holzappel, Adalbert, 282.

289. 297. 304 (Bild). 314 ff (G. M.'s 5. Symphonie. Schluss). 369. 381. 459. 462.
- Maier, Hans, 366.
- Maillard, Auguste, 135.
- Maillart, Louis, 363.
- Malibrán, Maria, 312.
- Malkin, Ingeborg, 451.
- Malkin, Joseph, 213. 367. 451.
- Maltzan 415.
- Mälzl, Leonhard, 396.
- Manéja, Juanita, 138.
- Mang, Karl, 202.
- Mann, Bruno, 218. 370.
- Mannreich 290.
- Mannstädt, Wilhelm, 135.
- v. Manoff, August, 209. 447.
- Mara, Hanna, 447.
- La Mara 113. 399.
- Marchesi, Blanche, 377.
- Marck, Hedwig, 368.
- Marenzio, Luca, 452.
- Maria Theresia, Kaiserin, 79.
- Mariacher (Sänger) 286.
- de Maringh, Mariane, 292.
- Markus, Desider, 361.
- v. Márkus, Lily, 452.
- Marschner, Heinrich, 128. 166. 209.
- Marteau, Henri, 213. 290. 291. 293. 294. 295. 372. 373. 459. 462.
- Martini, Padre, 144 (Bild). 298. 459.
- Marty, Georges, 460.
- Marx, A. B., 122.
- Marx, Marie, 285.
- Marx-Goldschmidt, Berthe, 293. 294. 371. 375. 458. 459.
- Marxsen, E., 148.
- Masbach, Fritz, 367.
- Mascagni, Pietro, 209. 267. 358. 443.
- Mascheroni 286.
- Masson 224.
- Massenet, Jules, 203. 287. 357. 362. 370. 373. 377.
- Materna, Hedwig, 209. 447.
- Matray, Desider, 282. 370.
- Matthay, T. A., 102.
- Matthison-Hansen, Frederik, 268.
- Maurice, Pierre, 373.
- Maurin 144.
- Max Franz, Kurfürst, 43.
- Mayerhoff, Franz, 370.
- Mayer-Mahr, Moritz, 367. 379.
- Mayer-Reinach, Albert, 65.
- Mehmel, Fritz, 216.
- Meissner, Arthur, 76.
- Melartin, Erkki, 219.
- Meiba, Nellie, 379.
- Melzer, Jos., 453.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 69. 102. 116. 125. 141. 148.
166. 215. 238. 268. 290. 296. 297. 338. 357. 373. 374. 375. 377. 398. 451. 458.
- Mengewein, Carl, 195.
- v. Mensi, Alfred, 78.
- Menzinsky, Modest, 288.
- Mergelkamp, Joh., 142.
- Merö, Jolanda, 298.
- Merrill, L. B., 369.
- Messchaert, Johannes, 211. 373. 375. 450. 453. 458.
- Metschick, Marc, 213.
- Metzger-Froitzheim, Ottilie, 217. 299.
- Meyer, Fr. Seb., 45. 46.
- Meyer, Grete, 204.
- Meyer, Louis, 207.
- de Meyer, Pierre, 288.
- Meyer, Prof., 75.
- Meyer, Waldemar, 368.
- Waldemar Meyer-Quartett 213. 379. 451.
- Meyerbeer, Giacomo, 30. 136. 137. 197. 198. 338. 360. 363. 445.
- v. Meysenbug, Malvida, 108.
- Michelangelo 4.
- Michiels, G., 287.
- Mikorey, Franz, 371.
- Milanollo, Marie, 280. 464 (Bild).
- Milanollo, Teresa, 280. 464 (Bild).
- v. Mildenburg, Anna, 448.
- Millöcker, Carl, 283.
- Mlynarski, E., 301.
- Moebis, Fritz, 214.
- Moers, Andreas, 285.
- Mohammed ben Sälim 415.
- Mohwinkel, Hans, 444.
- v. Möllendorf, Willy, 221. 291.
- Möller, Marx, 362.
- v. Moltke, Otto Helmut, 394.
- Monhaupt, F., 296.
- Moniuszko, Stanislaw, 289.
- Monteverdi, Claudio, 36. 230. 232.
- Moore, Thomas, 346.
- Morales, Clary, 214.
- Moran, Dora, 294.
- Morena, Berta, 296.
- de Moriollés, Alexandrine, 341.
- Mörke, Eduard, 75. 404.
- Morsch, Anna, 195.
- Moscheles, Ignaz, 338. 432.
- v. Mosel, J., 119.
- Mosel-Tomschick, Marie, 449.
- Moser, Andreas, 442.
- Moser, Ernst, 199.
- Mossel, J., 289.
- Moszkowsky, Moritz, 102. 103. 106.
- Motta, Padre Eugenio, 76.
- Mottl, Felix, 75. 134. 207. 209. 212. 289. 298. 378. 380. 381. 441. 458. 459. 462.
- Mozart, Constanze, 80 (Bild).
- Mozart, Karl, 261.
- Mozart, Leopold, 38 ff (Leopold M.'s Klaviersonaten). 80 (Bild).
- Mozart, Marie Anna, 80 (Bild).
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 3 ff (Mehr Mozart!). 17 ff (1st M.'s „Don Juan“ eine trag. oder eine komische Oper?). 25 ff (M. als Kritiker). 41 (Beethoven's Beziehungen zu M. I). 49 ff (M.'s Messen). 56 ff (M. und die Gegenwart?). 77 ff. 79. 80 (Bilder). 102. 113 ff (Beethoven's Beziehungen zu M. Schluss). 128. 147. 148. 158. 168. 201. 215. 218. 219. 222. 230. 236. 260 ff (Das Mozartbild von Tischbein kein Mozartbild). 283. 291. 296. 298. 299. 300. 357. 366. 370. 371. 374. 375. 377. 378. 379. 380. 381. 407. 409. 413. 434. 445. 450. 452. 457. 458.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (Sohn), 76. 116. 172.
- Muck, Carl, 75. 137. 366.
- Mugnone 364.
- Mühlbacher, E., 358.
- Mühldorfer, Wilhelm, 208.
- Mühlfeld, Richard, 217.
- Müller, Adolf, 138. 443.
- Müller, Carl Hugo, 452.
- Müller, D. H., 414. 418. 419. 422.
- Müller, Dr., 424.
- Müller, Richard, 200.
- Müller (Komponist) 408.
- Müller-Brunow 172.
- Münch, Marta, 380.
- Adels von Münchhausen, Berta, 301.
- Muncker 433.
- Münz 295.
- Muratore 202.
- Musil, Clara, 285.
- Mysz-Gmeiner, Lula, 213. 215. 290. 297. 298. 367. 371. 462.
- Nabeschima, Marquis, 357.
- Nagel, Lisa, 371.
- Nagel, Wilibald, 25. 387.
- Nägeli, Hans Georg, 426.
- Nanny, Ed., 450.
- Napoleon I. 423.
- Naprawnik 287.
- Nast, Minnie, 78. 221. 456.
- Natterer, Jos., 373.
- Naval, Franz, 201. 282.
- Nebe, Carl, 77.
- Nebuschka, Franz, 362.
- Necker, Jacques, 262.
- Nedbal, Oskar, 291.
- Neeffe, Chr. Gottl., 41,

- Nef, Karl, 66. 143.
 Neff, Fritz, 200. 378.
 Neilson, Alice, 209. 363.
 Neitzel, Otto, 102. 103. 106. 196.
 Naidel, Carl, 202.
 de Nerval, Gerard, 346.
 Neschdanowa, A., 447.
 Nessler, Victor, 363.
 Neudörffer, Julius, 365.
 Neukomm 119.
 Neumann, Angelo, 204. 288.
 Newcomb, Ethel, 291.
 Ney, B., 361.
 Ney, Ellen, 297.
 Nicodé, Jean Louis, 102. 103. 106. 298. 370. 371.
 Nicolai, Otto, 167. 205.
 Nicolini 312.
 Niecks 337. 338. 339.
 Niessen-Stone, Matja, 290.
 Nietzsche, Friedrich, 5. 108 ff (Das musikalische Element in Fr. N.). 266.
 Nikisch, Arthur, 205. 207. 208. 212. 218. 278. 290. 296. 298. 366. 376. 451. 455.
 v. Nissen, G. N., 40. 80.
 Nissen, Helge, 446.
 Nodnagel, Ernst Otto, 304.
 Noé, Oskar, 142. 376.
 Nohl, Ludwig, 26. 43. 121.
 Nöldechen, Bernhard, 202.
 Nöring, Helene, 195.
 Norman-Neruda, Wilma, 450. 456.
 Nossig, Alfred, 384.
 Nössler-Betke 369.
 Notker Balbulus 265.
 Novacek, Ottokar, 297. 366.
 Novacek, Rudolph, 450.
 Novallis 234. 236.
 Nyrop, J. L., 200.
 Ochs, Siegfried, 196. 290. 409.
 v. Oettingen, Arthur, 8.
 Offenbach, Jacques, 164. 362. 363. 364. 448.
 Offenberg, Helene, 206. 207.
 Offenheimer & Herz 292. 401.
 Ohlhoff, Elisabeth, 214.
 Ohnesorg, Karl, 209. 449.
 Oltzka, Rosa, 452.
 Ojanpera 219.
 Oliva, Franz, 388 ff. 400. 401.
 Olsen, Willy, 454.
 Oncken 262.
 Ondricek, Franz, 294. 296. 299. 374. 449.
 Oppenheim, Jean, 291.
 Orefice 289.
 Orlik, Emil, 304.
 Osann 364.
 v. d. Osten, Eva, 362. 444.
 v. Ostenthal 358.
 Ottenheimer, Paul, 205.
 Otto 371.
 Otto, Julius, 441.
 Otto, Wilhelm, 444.
 Pabst, P., 102.
 Palestrina 199. 381.
 Paccini (Sänger) 286.
 Pachelbel, Joh., 141.
 v. Pachmann, Wladimir, 379. 461.
 Paderewski, Ignaz, 379. 458.
 Padoza (Sänger) 286.
 Paga 196.
 Paganini, Niccolo, 150. 290. 294.
 Panthès, Marie, 373.
 Panzner, Carl, 215. 376.
 Panzocchi, Enrico, 200.
 Paoli, Antonio, 286.
 Parello (Sänger) 286.
 Parry, Hubert, 220.
 Pasta, Giulitta, 312.
 v. Pászthory, Palma, 199.
 Pauer, Max, 216. 380. 451.
 Pawlikowski 363.
 Pembaur, Josef, 142.
 Pennarini, Alois, 206. 447.
 Pergolesi, G. B., 158.
 v. Pereira 393.
 Peri 230.
 Périlhou 300. 461.
 Perosi, Lorenzo, 267. 357.
 Perron, Carl, 362.
 Pester-Proske, Bertha, 208. 284.
 Peters, C. F., 246. 425.
 Petri, Egon, 450.
 Petri, Henri, 221.
 Petri-Quartett 216.
 Petschnikoff, Alex., 291. 374. 453. 458.
 Petter, Franz, 208.
 Petzet, Walter, 219.
 Petzold 142.
 Pewny, Olga, 202.
 Pfeiffer, Albert, 76.
 Pfitzner, Hans, 163. 206. 299. 361. 381. 406. 464.
 Pfohl, Ferdinand, 207.
 Philipp, Robert, 78.
 Philippi, Maria, 142. 380.
 Picka 288.
 Pickaneser, Gerhard, 207.
 Pickelmann 364.
 Pierné, Gabriel, 461.
 Pierre, Edouard, 262.
 Pierson, H. H., 42.
 Pinks, Emil, 142. 214. 456.
 Pinner, Felix, 202.
 v. Pirani, Eugenio, 441.
 Pistori (Sänger) 288.
 Pizzi, Emilio, 284.
 Plaichinger, Thila, 209.
 Plaschke, Friedrich, 362.
 Playfair, Else, 297. 374.
 Pleyel 423.
 Podkaminer, N., 376.
 Pohle, Max, 298. 370.
 Pohl, Carl, 365. 380.
 Polak, Egon, 288.
 Polledro 399.
 Ponchielli, Amilcare, 373.
 da Ponte 434.
 Poppe, Reimar, 444. 449.
 Porges, Fr. W., 374.
 Porst, Bernhard, 285.
 la Porte-Stolzenberg, Claire, 290.
 v. Porthlein, Josef, 135.
 Posch 260.
 Poschner 219.
 v. Possart, Ernst, 202. 283.
 Post, W., 295. 455.
 Pott, Therese, 140.
 Pracher, Fanny, 204.
 Prager, Emil, 200.
 Pregl, Marcella, 299. 460.
 Preumayer, Kpm., 76.
 Preusse-Matzenauer, Margarethe, 364.
 Prill, Emil, 212.
 Prill, Paul, 449.
 Prochazka, Carl, 301.
 Pröll, Rudolf, 444.
 Pröwer, Julius, 202. 282.
 Puccini, Giacomo, 163. 203. 208. 209. 363. 373. 443. 444. 445.
 Pugnani, Gaetano, 221.
 Pugno, Raoul, 290. 300. 377.
 Purcell, Henry, 230. 232.
 Purschian, Otto, 207.
 Pusinelli 433.
 zu Putlitz, Baron, 278.
 Qualmi 363.
 Quedenfeldt, Gustav, 214.
 Raabe & Plathow 199.
 Raaff 28.
 Rabaud 357. 362.
 Rabi, Walter, 221. 283.
 Rabski 361.
 Racerowsky (Sängerin) 288.
 Rachmaninoff, S., 102. 103. 447. 458.
 Racine 391.
 Radig, Paul, 374.
 Radow, Richard, 286.
 Radziwill, Prinzessin Wanda, 342.
 Rafael 4. 56. 106. 266.
 Rahn, Clara, 457.
 Rahter, D., 170. 221.
 Raillard 196.
 Raimo, Alberto, 200.
 Rains, Leon, 444.
 Ramann 373.
 Rameau, Jean Philippe, 28. 102. 230. 238.
 Rapp, Fritz, 456.
 vom Rath, Felix, 291.
 Rathje, Willy, 280.

- Rau, Alice, 292.
 Rauchberg 412.
 Ravelli, Luigi, 331.
 vom Ravensberg, Geert, 292.
 Ravoth, Käthe, 460.
 Rebner, Adolf, 373. 451.
 Recht 364.
 Reck, Hans, 209.
 Reckentin 196.
 Redel 458.
 Reed 373.
 Reger, Max, 68 f. 102. 103. 106.
 127. 176. 291. 299. 348. 372.
 373. 380. 456. 457. 459.
 Rehberg, Willy, 213. 291. 373.
 Reich, Wilhelm, 137.
 Reichenberger, Hugo, 364.
 Reichert, Johannes, 294.
 Reichmann, Theodor, 224 (Bild).
 Reichwein, Leopold, 198.
 Reimers, Paul, 213.
 Reinecke, Carl, 63. 221. 278.
 Reinick, Robert, 221.
 Reinl, Josefine, 137. 202.
 Reisenauer, Alfred, 142. 221.
 456. 457. 459.
 Reiser, August, 442.
 Reiss, Albert, 284. 442.
 Reiter, Michael, 364. 372.
 Reiterer, Ernst, 445.
 Reilée, Leonore, 286.
 Reilstab, Ludwig, 114. 115. 166.
 308. 431.
 Rémond, Fritz, 207.
 van Remortel, Michel, 280.
 van Rennes, Catharina, 211.
 v. Reuss-Zilling 372.
 v. Reuter, Florizel, 220.
 Reyer, Ernest, 286. 446.
 Rheinberger, Joseph, 345.
 Rhodokanakis, Dr., 414. 420. 422.
 Richards, M., 205.
 Richter, Hans, 199. 298. 301.
 Riedel, Hermann, 201.
 Riedel-Verein 456.
 Riemann, Hugo, 265. 455.
 Riemann, Ludwig, 195.
 Ries, Ferdinand, 43. 45. 48. 114.
 115. 304 (Bild). 424. 428.
 Riess, Elsa, 367.
 Rietschel, Georg, 141. 143.
 Rietz 371.
 Riller, O., 374.
 Rimsky-Korssakow, Nikolaus,
 280. 287. 364. 370. 378. 458.
 461.
 Rio, Anita, 460.
 del Rio 424.
 Ripper, Alice, 368. 456.
 Rislér, Edouard, 375. 378. 380.
 454.
 Ritter, Hermann, 135. 366.
 Ritter-Schmidt 216.
 la Roche, Hermann, 280.
 Rochlitz, Joh. Fr., 17. 18. 119.
 120. 432.
 Röckel, Karl August, 47. 384
 (Bild). 392.
 Rode, Minna, 295.
 Roediger, Clara, 443.
 Roesger, Karl, 198.
 v. Roessel, Anatol, 142. 221.
 Rogers, Della, 209. 449.
 Rohde 110.
 Röhl, Amanda, 202.
 Rolle, Georg, 195.
 Roller, Alfred, 210.
 Rollfuss, Bernhard, 135.
 Römer 365.
 Römheld, Albert, 381. 454.
 Röntgen, Julius, 435.
 v. Roosendaal, Marie, 140.
 van Rooy, Anton, 212. 218. 221.
 370.
 Rosa, Carl, 363.
 Rose, Francis, 282.
 Rose, Hilda M., 452.
 Rosé-Quartett 300. 459.
 Rosenthal, Moriz, 301. 366. 367.
 451.
 Rossato (Sänger) 286.
 Rossini, Gioachino, 197. 224
 (Bild). 298. 360. 361. 362.
 Rossteuscher, Dorothea, 456.
 Roth, Bertrand, 216. 372.
 Roth, Max, 443.
 Rothausen, Therese, 360.
 Rothwell, W. H., 447.
 Rottenberg, Ludwig, 217.
 Rousseau, Samuel, 200.
 Rousselière, Charles, 287.
 Rubini, Giovanni, 312.
 Rubinst-in, Anton, 76. 102. 282.
 287. 304 (Medaille). 357. 371.
 457.
 Rückauf, Anton, 279.
 Rückbeil, Hugo, 380.
 Rückbeil-Hiller, Emma, 296.
 Rückert, Friedrich, 455.
 Rüdiger, Hans, 293. 362.
 Rudolf, Erzherzog, 395. 399.
 Ruegger, Elsa, 453.
 Ruge, Arnold, 241.
 Röhlscher Gesangverein 373.
 Rüsche, Cäcilie, 444.
 Rust, W., 423.
 Ruzek, Marie, 201.
 Saar, Louis Victor, 460.
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 366.
 372.
 Sacré 218.
 Sachs 196.
 v. Sachs, Hanna, 294. 374.
 Sachse-Hofmeister, Anna, 442.
 Saenger-Sethe, Irma, 367. 379.
 Safonoff, W., 458.
 Sahla, Richard, 296. 369.
 Saint-Saëns, Camille, 102. 103.
 203. 286. 289. 290. 296. 298.
 300. 357. 361. 370. 373. 377.
 461.
 Salieri, Antonio, 44. 118. 119. 120.
 Sallina 447.
 Salter, Norbert, 301.
 Sammarco 363
 Sand, George, 338. 341.
 Sandal-Brahmsen, Martha, 367.
 Sandberger, Adolf, 66. 199.
 Sandhage, Clementine, 214.
 Sass, Arthur, 379.
 Sattler, Heinz, 449.
 Sauer, Emil, 301. 458.
 Sauset 295.
 Sauvan, Martha, 291.
 Savage, H. W., 206. 447.
 Sawostjanoff 447.
 Sax, Adolphe, 224. 384.
 Sax, A. Jos. Ad., 384 (Bild).
 Saxod, Jean, 373.
 Sayn-Wittgenstein, Graf, 364.
 Sbrujewa, E., 447.
 Scandello, Antonio, 292.
 Scarlatti, Alessandro, 102. 230.
 Scribe 211.
 Schade, Dr., 429.
 v. Schaden 42.
 Schäfer 196.
 Schalljapin 447. 458.
 Schalk, Franz, 358. 409. 462.
 Scharrer, August, 138.
 Scharwenka, Philipp, 357.
 Scharwenka, Xaver, 195. 301.
 Schattmann, Alfred, 365.
 Schauer-Bergmann, Martha, 293.
 453.
 Schaum, Emmy, 452.
 Schechner, Mlle., 118.
 Scheeden, Heinrich, 291.
 Scheidemann, Carl, 365. 372.
 374. 381. 455.
 vom Scheidt, Julius, 208. 284.
 Scheinpflug, Paul, 367.
 Schell, Ferdinand, 280.
 Schellenberg, Elly, 376.
 Schelling, Ernst, 242. 450.
 Schelper, Otto, 327.
 Schenk, Elisabeth, 214.
 Schenk, Johann, 44.
 Schering, Arnold, 66.
 Scheu, Josef, 280.
 Schibata 357.
 Schickh 119. 120.
 Schikaneder, Em., 77.
 Schillf 379.
 Schiller, Friedrich, 20. 60. 76.
 120. 221. 227. 231. 236. 240.
 243.
 Schillings, Max, 163. 245. 365.
 372. 374. 376. 377.
 Schindelmeisser, Ludwig, 433.
 Schindler, Anton, 41 ff. 114. 118.
 425. 427. 430 ff.

- Schirmer, Robert, 136.
 Schjelderup 285.
 Schlar, Josef, 136.
 v. Schlegel, Friedrich, 15. 233. 239.
 Schlegel, Gebrüder, 236.
 Schleiermacher 242.
 Schleicher, Ferdinand, 369. 442.
 Schlemüller, Hugo, 455.
 Schlesinger, Moritz, 118. 379.
 Schloss, Charlotte, 205.
 Schlosser, J. A., 121.
 Schmidt, Otto, 199. 454.
 Schmid-Lindner, August, 299.
 Schmidt 374. 455.
 Schmidt, E., 296.
 Schmidt, Felix, 293.
 Schmidt, H., 366.
 Schmidt, Willy, 198. 217.
 Schmidt-Köhne 456.
 Schmidt-Reinecke 371.
 Schnabel, Artur, 213. 291.
 Schneevoigt, Georg, 219. 441.
 Schneider (Aachen) 444.
 Schneider, L., 77.
 Schnirlin, Ossip, 451.
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, 433.
 v. Schober, Franz, 434.
 Scholl, Thekla, 292.
 Scholz, Bernhard, 357.
 Schön, Friedrich, 278.
 Schönberger, Benno, 377.
 Schöne, Hilda, 287.
 Schopenhauer, Arthur, 57. 108.
 Schöpffer 453.
 Schor, David, 458.
 Schot, Betsy, 134.
 B. Schotts Söhne 79. 301.
 Schramm, Hermann, 204. 449.
 Schrattenholz, Leo, 291.
 Schreck, Gustav, 141. 456.
 Schrey 281.
 Schrijver, Marianne, 289.
 Schroeder, Hans, 460.
 Schröder (Breslau) 282.
 Schröder (Sängerin) 289.
 Schröder, Betty, 311.
 Schröder, Friedrich, 311.
 Schröder, Helene, 200.
 Schröder, Hermann, 196.
 Schröder, Sophie, 311.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine, 307 ff (W. Sch.-D.). 384 (Bilder).
 Schröter, Luise, 284.
 Schrötter, Paul, 360.
 Schubert, Franz, 9. 52. 102. 104. 105. 148. 212. 216. 217. 218. 293. 294. 295. 297. 298. 357. 371. 375. 376. 378. 380. 413. 434. 452. 455. 457.
 Schubert, Ludwig, 214.
 Schubiger, Anselm, 265.
 v. Schuch, Ernst, 216. 282. 453.
 Schüller 219.
 Schuler, Carl, 140.
 Schulze, Adolph, 196.
 Schulz, Carl Theo, 375.
 Schulz, Franz Wilhelm, 261.
 Schulz, H., 379.
 Schulz, J. A. P., 128.
 Schulz-Erler 102.
 Schulzweida, Richard, 139.
 Schumann, Clara, 148.
 Schumann, Georg, 76. 196. 211. 216. 218. 221. 290. 291. 357. 365. 372. 381. 448. 450. 453.
 Schumann, Robert, 30. 101. 102. 103. 104. 105. 125. 134. 158. 166. 167. 175. 212. 216. 218. 239. 240. 296. 298. 365. 369. 379. 380. 381. 436. 451. 455. 456. 457. 458. 461.
 Schunck, E., 299.
 Schunda, V. Jos., 199.
 Schünemann, Else, 368.
 Schuppanzigh, Ignaz, 347.
 Schur, Gustav, 404. 408. 412.
 Schuster & Loeffler 422.
 Schuster-Quartett 299.
 Schütt 102.
 Schütz, Hans, 202. 285. 363.
 Schütz, Heinrich, 230.
 Schwalm, Robert, 300.
 Schwartz 297. 345.
 Schwarz 209.
 Schwarz, E., 371.
 Schwarz, Josef, 449.
 Schwarz, Viktor, 364.
 Schwedler, Maximilian, 142.
 Schwedler, Toni, 288.
 Schweicker, Hedwig, 380.
 Schweizer, Baron, 395.
 Schweitzer 196. 232.
 Schweppe, Wilhelm, 364.
 Schwickerath 365.
 v. Schwind, Moriz, 434. 464.
 Seebach, Liddy, 365.
 Seelig 374.
 Seeling 201.
 Seffner, Karl, 358.
 Seidel, C., 371.
 Seidl, Arthur, 75.
 Seifert 138.
 Seifert, Otto, 135.
 Seiff-Katzmayr, Marie, 455.
 Seiffert, Marie, 360.
 Seiffert, Max, 142. 143. 196. 199. 264.
 Seiss, Isidor, 196.
 Seitz 371. 380.
 Seiz, Theo, 263.
 v. Seldeneck, Hertha, 375.
 Sellin 364.
 Seltmann, Adele, 286. 447.
 Senger-Bettaque, Katharina, 364.
 Serato, Arrigo, 292.
 Seret, Maria, 292.
 Serpette, Gaston, 359.
 Serraris 363.
 Settekorn 453.
 Sevcik, Ottokar, 280.
 Severin, Emil, 214.
 v. Seyfried, Ignaz, 41. 42. 114. 115.
 Seyffardt, E. H., 380.
 Seyffert, Elisabeth, 140.
 Sgambati, Giovanni, 102.
 Shakespeare, William, 9. 56. 60. 431.
 Shukowsky, Ivan, 361.
 Sibelius, Jean, 219. 378.
 Sichling, L., 79. 80. 260.
 Siegel, Felix, 441.
 Sieglitz, Georg, 78.
 Siems, Margarethe, 201.
 Siewert, Hans, 282.
 Sigler, J. B., 135.
 Siks, Alexander, 204. 362.
 Silhavy, Otto, 292.
 Siloti, Alexander, 378.
 Simchowitz, S., 208.
 Simrock, N., 280. 442.
 Sinding, Christian, 102. 126. 127. 348. 371.
 Singer, Edmund, 380.
 Sinigaglia, Leone, 216. 299.
 Sippenberg 224.
 Sitt, Hans, 376.
 Sittard, Alfred, 216.
 Slezak, Leo, 449.
 Sliwinski, Joseph, 375. 376.
 Smend 141.
 Smetana, Friedrich, 102. 203. 220. 283. 299. 362. 373. 376. 443. 451.
 v. Soden, Graf Julius, 135.
 Söhle, Marie, 198.
 Sol, Jan, 218.
 Somigli, Prof., 195.
 Sommer 218.
 Sommer, Friedrich, 446.
 Sommer, Hans, 365.
 Sommer, Kurt, 283. 289.
 Sommerhalder, Elisabeth, 452.
 Sonneck 143.
 Sons, Maurice, 377.
 Sontendijk, J., 455.
 Soomer, Walther, 205.
 Sophie, Grossherzogin v. Sachsen, 396.
 Spamer, Otto, 380.
 Spies 202.
 Spitta 264.
 Spohr, Ludwig, 9. 128. 167. 168. 236. 239. 242. 296. 371.
 Spontini, Gasparo, 118. 136. 166. 167. 168.
 Sporck, Graf, 347.
 Spörry, Robert, 367.
 Springer, Gisela, 294. 376.
 Sserow 287.
 v. Stach-Lerner, Ilse, 464.

- Staegemann, Helene, 221. 299. 455.
 Staegemann, Walter, 221.
 v. Staël, Mme., 262.
 Stadler, Maximilian, 120. 121. 122. 144.
 Stahl, Albert, 199.
 Stamitz, Joh., 455. 462.
 Stange, Hermann, 134.
 Stanford, Ch. V., 220.
 Stapelfeldt, Martha, 214.
 Starke, Friedr. Reinh., 442.
 Stassen, Franz, 79.
 Statkowski, Roman, 288.
 Stavenhagen, Bernhard, 134. 198. 213. 221. 298. 375. 378. 381.
 Stebel, Paula, 214.
 Steffens, Hermann, 204.
 Steigerwald, Käthe, 202.
 Stein, Fritz, 374.
 Steinbach, Emil, 222. 447.
 Steinbach, Fritz, 196. 198. 297. 375. 454. 455. 460.
 Steindel-Quartett 371.
 Steinert, Adolf, 447.
 Steinhäusen, F. A., 173.
 Stenhammar, Wilhelm, 300. 405.
 Stephan, Anna, 452.
 Stephani, Alfred, 447.
 Sterkel, J. F. X., 121.
 Sternberg 196.
 Stieglitz, Olga, 195.
 Stiehl 264.
 Stock, Doris, 260.
 Stöckert-Alisch, Nora, 214.
 Stockhausen, F., 301.
 Stoffregen, Elfriede, 460.
 Stoll, Joseph Ludwig, 393. 395.
 Stolz, Georg, 371.
 Storck, Karl, 264.
 Stransky, Josef, 205. 283. 445.
 Straube, Karl, 141. 142. 456.
 v. Strauss, Edmund, 77.
 Strauss, Joh., 204. 362. 363. 442. 443.
 Strauss, Josef, 445.
 Strauss, Richard, 4. 5. 7. 8. 11. 15. 137. 163. 166. 168. 172. 209. 211. 212. 217. 219. 220. 244. 268. 283. 289. 295. 298. 301. 357. 359. 360. 365. 367. 369. 371. 372. 376. 377. 453. 455. 458. 462.
 Strauss-de Ahna, Pauline, 217. 289.
 Strätz, Carl, 446.
 Streckler, Carl, 410.
 Streckler, Dr., 79.
 Streicher, Frau, 424. 428.
 Streichquartett, Böhmisches, 291. 365. 451. 453. 459.
 Streichquartett, Brüsseler, 218. 222. 458.
 Streichquartett, Münchener, 222. 291. 367. 459.
 Streichquartett, Pariser, 449. 451. 462.
 Streichquartett, Petersburger, 291. 367. 373.
 Streichquartett, Warschauer, 222. Stronck 365.
 Strozzi, Maja, 210.
 van der Stucken, Frank, 144.
 Stuhlfeld, Willy, 452.
 Stumpf, Carl, 416.
 Stumpff, J. A., 115. 116. 118.
 Sturm, Julius, 436.
 Stützl 260.
 Stuzewski, L., 135.
 Suchy (Bratsche) 291.
 Suggia, Guilhermina, 299. 376. 458.
 Sulzer, J. G., 232. 242.
 Süsse, Otto, 452.
 Süßmayer, Fr. X., 55. 128.
 Susuki 357.
 Suter, Hermann, 290.
 Sutter, Anna, 365.
 Svendsen, Johan, 297. 369.
 Sweelinck, J. P., 264. 292.
 Swolfs (Tenor) 281.
 Szabador (Textdichter) 203.
 Szallit, Paula, 297.
 Szamoszy (Mezzosopran) 203.
 Szendy (Komponist) 203.
 Tagliazucchi 65.
 Tammé, Karl, 142.
 Tanejew, A., 378.
 Tanejew, Sergei, 373. 378.
 Tänzler, Hans, 361.
 Tartini, Giuseppe, 221. 456. 458.
 Taschibana 357.
 Taubert, E. E., 77.
 Taubmann, Otto, 444.
 Tausig, Karl, 102. 222.
 Teleky, Emmy, 376.
 Telemann, G. Ph., 148.
 Tandler, Karl, 442.
 Teschner, Wilhelm, 267.
 Thayer, A. W., 47. 390. 392. 393. 397. 399. 400. 401.
 Thelott, E., 79.
 Theumann, Vally, 368.
 Thibaud, Jacques, 300.
 Thieme, Annette, 368.
 Thierfelder, Albert, 357. 379.
 Thode, Henry, 278.
 Thoma, Hans, 278.
 Thomas, Ambroise, 197. 198.
 Thomas, Eugen, 347. 348. 381.
 Thomas-Salignac 202.
 Thomas-Schwartz, Anny, 202. 207.
 Thomson, George, 429.
 Thuille, Ludwig, 163. 291. 458.
 Thyssen, Josef, 207.
 Tibaldi, Carlo, 27.
 Tieck, Ludwig, 234. 235.
 Tiedge, Chr. Aug., 427.
 Tierie, Anton, 450.
 Timmer, Chr., 211.
 Tischbein, Ant. Wilh., 260. 261.
 Tischbein, Joh. Fr. Aug., 81. 260. 261.
 Tittel, Bernhard, 205. 445.
 Toller, Georg, 364.
 Tolli, Cilla, 443.
 Tordek, Ella, 78.
 Torretta (Sängerin) 286.
 Törsleff (Gesangspädagoge) 172.
 ournemire, Charles, 460. 461.
 Tramer, Leopold, 361.
 Trostorff, Fritz, 284.
 Tschaikowsky, Peter, 102. 176. 213. 287. 293. 297. 300. 370. 371. 373. 377. 447. 451. 455. 458. 459.
 Tuczek, Felicia, 451.
 Tuma, Franz, 454.
 Turina-Grünberg, Julie, 76.
 Uhlich-Mannhoff, Margarethe, 370.
 Uhlmann, Eva, 292.
 Ulsacker, Anna, 372. 375. 455.
 Universal-Edition 359.
 Urack, Otto, 368.
 Urlus, Jacques, 363. 460.
 Vagénine (Medailleur) 304.
 Valentin (Sängerin) 284.
 Varenna 426.
 Varnhagen, Rahel, 387 ff.
 v. Vecsey, Franz, 147. 150 ff. 213. 215. 293. 379. 451. 461.
 Veder, Margit, 286.
 van Veen, Jos., 348.
 Velasquez, D. R., 106.
 Veracini, Francesco Maria, 458.
 Verdaguer (Sänger) 286.
 Verdi, Giuseppe, 76. 197. 198. 207. 230. 283. 362. 363. 445.
 Verhallen (Komponist) 218.
 Verhey, A. B. H., 218.
 Verhunc, Fanchette, 282.
 Verriest, Hugo, 211.
 Viardot, Paul, 295.
 Viardot-Garcia 144.
 Vidal (Sänger) 286.
 Vierordt-Helbing, Anna, 375.
 Vignas (Sänger) 209.
 Villoteau 416.
 Viñas (Sänger) 286.
 Violin, Moriz, 381.
 Viotta, H., 358.
 Vitoli 218.
 Vittoria, T. L., 199. 381.
 Vocke 427.
 Vogel, Emil, 199. 261.
 Vogelstrom, Fritz, 287.

- Vogt (Hamburg) 195.
 Vogler, Abt, 30. 31.
 Volbach, Fritz, 175. 266. 298. 370.
 Völkel, Katharina, 368.
 Volkmann, Robert, 221. 455.
 Volkschor, Berliner, 292. 453.
 v. Vollbarth, Eugen, 362.
 Vollnhals, Ludwig, 291. 367.
 Vortisch, Dr., 76. 199. 217.
 Waas, Dr., 143.
 Wackenroder, W. H., 6. 234. 239. 240.
 Waelrant, Hubert, 455.
 Wagner, Cosima, 108. 206.
 Wagner, Johanna, 144 (Bild). 168.
 Wagner, K., 299.
 Wagner, Richard, 4. 8. 9. 13. 16. 25. 30. 33. 35. 36. 57. 58. 76. 85. 86. 88ff 109. 110. 111. 112. 135. 136. 137. 139. 159. 162. 165. 166. 168. 196. 197. 198. 204. 212. 215. 219. 220. 227ff (R. W. als Künstler der Renaissance und als Romantiker). 244. 283. 285. 290. 293. 295. 297. 298. 301. 309. 356. 357. 358. 361. 363. 364. 376. 377. 378. 379. 384. 407. 409. 433. 443. 448. 455. 457. 459.
 Wagner, Siegfried, 163. 204.
 Richard Wagner - Stipendien-Stiftung 278.
 Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 216.
 Wagnervereine 367.
 Waldthausen, P., 365.
 Waldmann, Ignaz, 282.
 v. Waldstein, Graf, 41. 44.
 Walker, Edith, 293. 298. 373.
 Wallaschek, Richard, 413. 414. 415.
 Walter, Bruno, 449.
 Walter, Raoul, 78.
 Walther, Gustave, 367.
 Walther, Madeleine, 367.
 Wang, S., 361.
 v. Wangenheim, Frhr. Julius, 201.
 Wanoschek, Ida, 379.
 Wansink, E., 455.
 v. Wartensee, Schnyder, 261.
 Waschow, Gustav, 283.
 v. Wasielewski, Joseph, 173.
 v. Weber, Carl Maria, 30. 35. 56. 102. 118. 166. 168. 212. 219. 230. 232. 236. 239. 242. 283. 287. 289. 295. 371. 372. 377.
 Weber, Georg, 204.
 Weber, Gottfried, 120. 122.
 v. Weber, Max Maria, 30.
 Webster-Powell, Alma, 441.
 Wedekind, Erika, 444.
 v. Weech, Gabriele, 216.
 Wegeler, F. G., 115. 304. 424. 425. 426. 427. 429.
 Wegmann, Minette, 453.
 Weigl, Joseph, 312.
 Weigmann, Friedrich, 448.
 Weil, Hermann, 365.
 Weinbaum (Sängerin) 134.
 Weinberger, Karl, 361. 446.
 Weingartner, Felix, 172. 209. 212. 218. 286. 295. 299. 300. 304. 358. 364. 366. 371. 372. 378. 380. 410. 411. 441. 450. 454. 457. 459. 460.
 Weis, Karl, 164. 283. 364.
 Weise, H., 371.
 Weismann, Julius, 375.
 Weissbach, Margarete, 292.
 v. Weissenfels, Fürst, 148.
 Wellhoff, Reinhold, 203. 443.
 Welten, Else, 205.
 Wend, Otto, 373.
 Wendling, Carl, 380.
 Wernicke, K., 371.
 Wessel, Bernhard, 365.
 Wesendonk, Mathilde, 16.
 v. Westhoven, Ada, 207. 375.
 Wetz, Richard, 368.
 Weyns (Cello) 216.
 Whitehille, Clarence, 208.
 Wiborg, Elisa, 365.
 v. Wickede, Friedrich, 76.
 Widen, Else, 378.
 Wiedebein 429.
 Wiedemann, Hermann, 444.
 Wiedenfeld, Baron, 228.
 Wiedey, Ferdinand, 365.
 Wieland, Chr. Martin, 32. 232.
 Wieniawski, Henri, 357.
 Wierschbielowicz 378.
 Wietrowetz, Gabriele, 374.
 v. Wildenbruch, Ernst, 372. 376. 377.
 Wilhelmj, August, 380.
 Williams, Alberto, 125. 126.
 Williams, Grace, 369.
 v. Willisen, Karl Wilhelm, 393. 394. 397. 399.
 Wilschauer, Mimi, 202.
 Winderstein, Hans, 298. 376. 455. 457.
 Winkler, P. William, 214.
 Winternitz, Arnold, 205.
 Wirth, Emanuel, 291. 451.
 Wirth, Moritz, 61.
 Wirthschaft, Gertrud, 371.
 Witek, Anton, 213. 367.
 Witte, G. H., 217. 372.
 Wittenberg, Alfred, 213. 299. 462.
 Wittgenstein, Fürstin Caroline, 433.
 Wodzinska, Marie, 341.
 Wohlgemuth, G., 456.
 Wolf, Hugo, 75. 134. 138. 143. 163. 212. 213. 218. 219. 222. 279. 290. 293. 295. 296. 299. 347f. 365. 367. 372. 377. 378. 380. 403ff (H. W.'s „Fest auf Solhaug“ und „Christnacht“). 436. 451. 453. 459. 460. 464 (Bild).
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 206. 283. 364. 372. 449.
 Wolff, Hermann, 290.
 Wolff, Johannes, 61.
 Wolfram, Carl, 138.
 Wolfrum, Philipp, 220. 374.
 Wollgandt, Edgar, 142.
 v. Wolzogen, Frhr. Hans, 278.
 Wondra, Karl, 220.
 Wotquenne, Alfred, 345.
 Wüllner, Franz, 357. 411. 413.
 Wüllner, Ludwig, 368. 372. 374. 376. 459.
 Wurmser, Lucien, 296. 370.
 Wurzbach 389.
 Wuzel, H., 296.
 Wyssotskaja, Frau (Klavier), 379.
 van York, Theo, 369.
 Ysaye, Eugène, 173. 217. 290. 294. 369.
 Yver, Jane, 287.
 Zabel, Albert, 280.
 Zador, Desider, 78.
 v. Zadora, Michael, 368.
 Zajic, Florian, 367. 451.
 Zander, Adolf, 371. 452.
 Zander, Ernst, 134. 453.
 Zanelia, Amilcare, 358.
 van Zanten, Cornelle, 195.
 Zarest, Julius, 364.
 Zeller, Heinrich, 283.
 Zelter, Karl, 166. 401.
 Zemanek, Dr., 300.
 Zepler, Bogumil, 128.
 Zerlett-Olfenius 296.
 Zichy, Graf Géza, 203. 281.
 Ziese, Elisabeth, 291.
 Zilcher, Hermann, 291.
 Zimmermann, Hermann, 442.
 Zinck, Ingeborg, 365.
 Zmeskall, Baron, 392. 423. 425. 428.
 Zocchi (Sänger) 287.
 Zoellner, Heinrich, 164. 283. 359. 373. 376.
 Zozaya, Benet, 359.
 Zulauf (Musikdirektor) 296.
 v. Zur Mühlen, Raimund, 377.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Bloch, Joseph: Methodik des Violinspiels. 172.
 Bukofzer, M.: Zur Hygiene des Tonansatzes. 122.
 Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 14. Dietrich Buxtehude: Abendmusiken und Kirchenkantaten. 264.
 — Bd. 15. Karl Heinrich Graun: „Montezuma“. 65.
 Flatau, Theodor S.: 1. Intonationsstörungen und Stimmverlust. 2. Das habituelle Tremolieren der Singstimme. 66.
 Fleischer, Oskar: Neumenstudien. Tl. III. Die spätgriechische Tonschrift. 344.
 Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903. 66.
 Jentsch, Ernst: Musik und Nerven I. 433.
 Kistler, Cyrill: Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge. 345.
 Kloss, Erich: Ein Wagnerlesebuch. 433.
 Meyers Grosses Konversations-Lexikon. 6. Aufl. Bd. VII. 125.
 Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. 6. Aufl. Lieferung 5—10. 124.
 Schmid, Max: Kunstgeschichte. 172.
 Scholz, Bernhard: Die Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. 265.
 v. Schwind, Moriz: Die Hochzeit des Figaro. 434.
 Smolian, Arthur: Stella del monte. 171.
 Storck, Karl: Geschichte der Musik. 264.
 Wallerstein, Moritz: Gesangs-Repetitorium. 172.
 Wotquenne, Alfred: Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck. 345.
 Zureich, Franz: Theoretisch-praktische Gesangsschule für Männerstimmen. 171.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Aulin, Tor: Kleine Suite. 128.
 Bach, Joh. Seb.: Konzert für Violine in g-moll. 348.
 — Sechs Suiten für Violine solo. 436.
 Balakirew, Mili: Valse V. Pour Piano. — Tyrolienne. 126.
 Bantock, Granville: The Timespirit. 435.
 Batka, Richard: Bunte Bühne. 128.
 Berlioz, Hector: Werke. Bd. X und XIV. 345.
 v. Bruckner-Fock: Seleneia. 173.
 Cleve, Halfdan: op. 3. Konzert A-dur für Klavier. 176.
 Courvoisier, Walter: op. 1. Sechs Lieder. — op. 2. Sieben Lieder. 268.
 Desjoyeaux, N.: Quintette. 349.
 v. Dohnányi, Ernst: op. 4. Variationen und Fuge. 175.
 Elgar, Edward: Liebesgruss. 128.
 Foss, Gunnar: op. 5. Drei Tonstücke für Orgel. 268.
 Godowsky, Leopold: 50 Chopin-Studien. 67.
 Göhler, Georg: Zehn ausgewählte Orchesterstücke von Johann Adolph Hasse. 435.
 Heinrich XXIV. j. L. Prinz: Reuss: op. 18. Sechs Lieder. 268.
 v. Hessen und bei Rhein, Grossherzog Ernst Ludwig: Zwei Lieder. — Zwei Gedichte. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 174.
 Hückel, Wolfgang: Gedichte von Goethe. 128.
 Holbrooke, Josef: op. 45. Queen Mab. 435.
 Klein, Bruno Oskar: op. 31. Sonate No. 2 für Violine und Pianoforte. 349.
 Lassen, Eduard: Ständchen. 128.
 Leoncavallo, Ruggiero: Serenata. 69.
 Mathison-Hansen, Frederik: Choral med Variationer for Orgel. 268.
 Moldenhauer, W.: op. 1. Hochzeitslied. 128.
 Niemann, Walter: op. 4. Zwei Balladen. 175.
 Perosi, Lorenzo: Tema variato per orchestra. 267.
 Peters, Max: op. 48. Ad astra. 267.
 Protze, Hermann: op. 22. Praktische Schule für Harmonium oder Hausorgel. 69.
 Reger, Max: op. 73. Variationen und Fuge über ein Originalthema für die Orgel. 68.
 — op. 66. Zwölf Lieder. — op. 68. Sechs Gesänge. 127.
 — op. 58. Sechs Burlesken. 175.
 Rheinberger, Joseph: Nacht. 69.
 Rohde, Wilhelm: op. 21. Klaviertrio. 176.
 Röntgen, Julius: op. 46. Altniederländische Tänze für Orchester. 435.
 Scharwenka, Philipp: op. 114. Sonate für Klavier und Violine. 349.
 v. Schirach, Friedrich: op. 1. Drei Lieder. — op. 2. Zwei Gesänge. 268.
 Schlemmüller, Hugo: op. 14. Sechs leichte Vortragsstücke für Violoncello. 349.
 Sinding, Christian: op. 54. Quatre Morceaux pour Piano. — op. 59. „Valse“ zu vier Händen. 126.
 — op. 70. Streichquartett. 348.
 Stenhammar, Wilhelm: op. 19. Sonate für Violine und Pianoforte. 176.
 Suchsland, Leopold: op. 17. Sechs Lieder. 436.
 Teschner, Wilhelm: op. 5. Zehn Präludien. — op. 6. Phantasie. 267.
 Volbach, Fritz: op. 28. Zwei Lieder. 175.
 — op. 26. Raffael. 266.
 — op. 29. Alt-Heidelberg, du feine. 267.
 Wieniawski, Henri: op. 16. Scherzo-Tarentelle pour Violon avec Piano. 349.
 Wilhelm, Carl: Ausgewählte Lieder und Gesänge. 175.
 Williams, Alberto: 50 Miniatures. — Epigrammes. — Berceuses. 125.
 Wolf, Hugo: Sechs geistliche Lieder für gemischten Chor. 347.
 — Lieder aus der Jugendzeit. — Bescheidene Liebe. 436.
 Zanella, Amilcare: op. 25. Fantasia e Grande Fugato Sinfonico a quattro Soggetti per Orchestra e Pianoforte. 69.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGS-AUFSÄTZE

- Adler, Guido: Eduard Hanslicks Lebenswerk. 180.
— Friedrich Chrysander. 271.
v. Alten, Fritz: Martin Plüdemann. 353.
Anschütz, Friedrich: Die Ausbildung der Lehrer zu Organisten und Chorleitern. 437.
Antcliffe, Herbert: The symphonies of Brahms. 350.
Apollon (Athen): *Τὸ ὀργανόριον*. 130.
— *Ἰωσήφ Χάυδν*. 130.
— *Ἀντώνιος Δβόρζακ*. 130.
— Die Bayreuther Festspiele 1904. 351.
— *Βόλφγανκ Ἀμαδαίος Μότσαρτ*. 351.
— *Ἡ κατάθλιψις τοῦ Θεοφιλέως τοῦ Φεοτοπιχάνς*. 351.
Arend, Max: Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners. 179.
— Theodor Uhlig, der früh verstorbene Wagnerianer. 270.
— Zur Bedeutung Glucks. 438.
Bache, Margarete: Peter Cornelius. 438.
Bachmann, Franz: Der Volksgesang und die Moltonart. 353.
Basilio: Indiskretionen aus der modernen Gesangspädagogik. 181.
Baughan, E. A.: The Gloucester Festival. 350.
— On musical festival. 438.
Benedict, Sigmund: Richard Wagner und Mathilde Wesendonk. 181.
v. Berger, Frhr. Alfred: Eduard Hanslick. 180.
Bernstein, D.: Michail Iwanowitsch Glinka. 179.
Breslauer Zeitung: Wider die falschen Propheten. 439.
Carlyle, Charles: Die Saison in Coventgarden. 439.
Caspari, Wilhelm: Beethovens Klaviersonate op. 54. 180.
Conti, J.: Gli „à cotes“ del conservatorio. 438.
Dietz, Max: Die neueste russische Oper. 181.
Droste, C.: Enrico Caruso. 70.
Dubitzky, Franz: Künstler und Publikum. 177.
— Etwas vom Auspfeifen. 350.
— Musik-Plagiat. 438.
Duncan, Edmondstone: Of the dominant seventh. 438.
Eccarius-Sieber, A.: Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes. 178.
— Das 81. Niederrheinische Musikfest zu Köln. 179.
— Musikalisches und Unmusikalisches vom Schauplatz der letzten Musikfeste. 439.
Ehlers, Paul: Anton Bruckner. 354.
— Engelbert Humperdinck. 438.
Ehrenhofer, W. E.: Kombinierte Orgelmanualen. 70.
Erbach, Fritz: Ketzlerbriefe aus Bayreuth. 437.
Falena, Ugo: Per Frederico Schiller. 438.
Fay, A.: Souvenirs d'une élève de Liszt. 70.
Felkenheuer, A.: Richard Wagner als Dichter und Denker. 269.
Festchronik des X. fränkischen Sängerbundesfestes in Würzburg 1904. 350.
Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Tonkünstlervereins zu Dresden. 439.
Fiege, Rudolf: Das erste Berliner „zweite Opernhaus“. 180.
Francke, Otto: Die Corneliusfeier in Weimar. 269.
Fraungruber, Hans: Die Gründung des Sängerbundes „Das deutsche Volkslied“. 70.
Frey, Philipp: Einfälle und Reflexionen. 71.
Gottesleben, J.: Ein zweiter Hans Sachs. 180.
Graf, Max: Aufgaben und Methoden der Musikästhetik. 354.
Gregorianische Rundschau: Die Zentenarfeier St. Gregors des Grossen in Rom. 70.
Greizer Zeitung: Greizer Musik- und Theaterverhältnisse in alter Zeit. 181.
Grunsky, Karl: Die Bayreuther Festspiele 1904. 181.
— Das zweite Bachfest in Leipzig. 351.
Guacini, G. B.: L'arte nell'Italia meridionale. 178.
Hagemann, Carl: Oper und Inszenierung. 177.
Hahn, Arthur: Das Vaterunser. 181.
Hartich, Henri: Antonine Dvořák. 70.
Hehemann, Max: Musikalische Briefe. 354.
Hlavac, Friedrich: Hanslick. 272.
Hoischen, C.: Das Normal-Harmonium. 439.
v. Hornstein, Frhr. Robert: Erinnerungen an Richard Wagner. 351.
Istel, Edgar: Lortzing und das Urheberrecht. 130.
— Die Corneliusfeier in Weimar. 270.
— Methodischer Gesangsunterricht in Mittel- und Volksschulen. 350.
v. Kaiserfeld, Moriz: Clara Schumann, wie ich sie kannte. 354.
Kalbeck, Max: Eduard Hanslick. 438.
Keeton, A. E.: Michail Ivanovitch Glinka. 177.
Keller, Otto: Gedenktage im Juli 1904. 181.
Kesser, Hermann: Gedanken eines Schauenden (F. von Hausegger). 178.
— Moderne Musikästhetik in Deutschland. 181.
Klonka, Oskar: Die 5. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins. 181.
Kistler, Cyrill: Das Kaim-Orchester in Bad Kissingen. 350.
— Das Ritter-Streichquartett. 350.
Kloss, Erich: Bayreuth 1904. 178.
— Richard Wagner und Mathilde Wesendonk. 178.
— Bayreuth 1904. 181.
Knauer, Friedrich: Der Vogel-sang nach seiner Tendenz und Entwicklung. 269.
Koegel, Fritz: Unsere Musikbeilagen. 129.
Kohut, Adolph: Johann Adam Hiller. 129.
— Tragische Ehen berühmter Künstlerinnen. 177.
— Eine achtzigjährige Primadonna. 438.
Kölnische Zeitung: Böhmisches Musikanten. 177.
v. Komorzynski, Egon: Neues zur Entstehungsgeschichte des „Freischütz“-Textes. 181.
— Kirchenmusikalische Zeit- und Streitfragen. 272.
— Die Entstehung der Zauberflöte. 350.
— Mozart und Schikaneder. 353.
— Beethoven-Landschaften. 354.

XVI REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Körner, F.: Heinrich Heine und die Musik. 181.
- Korngold, Julius: Eduard Hanslick. 180.
- Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland: Protokoll der Sitzung des Zentralausschusses am 16. Mai 1904 im Städtischen Saalbau zu Darmstadt. 129.
- Krebs, Karl: Aus dem Berliner Musikleben. 72.
- Kroyer, Theodor: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 129.
— Josef von Rheinberger. 271.
— Benno Walter. 271.
- Kruse, Georg Richard: Vater Hiller und seine Jagd. 130.
— Ein Opern-Gedenktag. 351.
- Kurtschek, Paul: Papst Pius X. und die Kirchenmusik. 70.
- Lebnow, F.: Kriegerischer Klang. 71.
- Lewinsky, Josef: Friedrich Wilhelm IV. und der Berliner Domchor. 354.
- Louis, Rudolf: Die Weimarer Corneliusfeier. 130.
— Die 40. Tonkünstlerversammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins zu Frankfurt a. M. 130.
- Lusztig, J. C.: Aus der Berliner Musikwelt. 269.
— Musikglossen. 352.
- v. Lütgendorff, W. Leo.: Die Entwicklung des Geigenbaus. 269.
— Die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. und 18. Jahrhundert. 351.
- Marchesi, S. D. C.: Musical decentralisation in France. 350.
- Marsop, Paul: Die Frankfurter Tagung und die Symphonie der Gegenwart. 130.
- Mauclair, Camille: Liszt in Frankreich und sein augenblicklicher Einfluss. 129.
- Mengewein, Carl: Messstreit? 180.
- Menzel, Adolf: Herders Beziehungen zur Musik. 181.
- Messaro, Emerich: Philharmonisches. 269.
- Michaelis, H.: Richard Wagners Aufenthalt in Biebrich im Jahre 1862. 353.
- v. Mojsisovics, Roderich: Neue Bahnen II. Das Kammermusik-Problem. 178.
- Momigliano, Felice: L'estetica musicale di Giuseppe Mazzini e di Ricardo Wagner. 70.
- Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst: Bildschmuck auf kirchlichen Musikprogrammen. 70.
- Monthly Musical Record: Carl Reinecke. 177.
- Mottl, Felix: Die Originalpartitur des Barbier von Bagdad. 130.
- Mpellaink, Kamillos: *Δί περί μουσικῆς ἰδέαι τοῦ Ἀριστοτέλους*. 130.
- Mühlenbein, J.: Der gregorianische Gesang. 70.
- Münchener Neueste Nachrichten: Ein ungedrucktes Gedicht R. Wagners an einen Staatsanwalt. 269.
- Münchener Zeitung: Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“. 352.
- Münnich, Richard: Das Musikleben Amsterdams im 17. Jahrhundert. 269.
- Münzer, Georg: Übungen im Musikhören. 177.
- Neue Musik-Zeitung: Das Ravensburger Liederfest. 181.
- Niemann, Walter: Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des 19. Jahrh. 354. 439.
- Obrist, Aloys: Die Corneliusfeier in Weimar. 72.
- Oppenheim, Adolf: Die szenischen Wunder in den Richard Wagnerschen Tonwerken und die neue Technik. 353.
- Ott, Karl: Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Chormelodie. 70.
- Petsch, Robert: Venus und Elisabeth. 270.
- Platzbecker, Heinrich: Dr. Alfred von Bary. 181.
- Pohl, Hans: Das Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. 270.
- Pommer, Josef: Zur Bundesgründung. 70.
- Procházka, Frhr. Rud.: Margarete Siems. 354.
- Prout, E.: Some forgotten operas. 177. 350. 437.
- Püringer, August: Das Wunder der Kunst — und wir. 270.
- Puttmann, Max: Joh. Ad. Hiller. 72.
— Jean Louis Nicodé. 179.
— Albert Lortzing. 179.
— Arnold Krug. 350.
- Quitard, Henri: Une composition française de 17. siècle à deux choeurs. 70.
- Rehardt, E.: Das 5. schweizerische Tonkünstlerfest. 178.
- Reinhard, Lina: Kirchenmusik. 350.
- Revue musicale: Notes sur Stephen Heller. 70.
- Richard, August: Rosa von Milde. 130.
- Richter, B. F.: Gottesdienstliche Passionsaufführungen in Leipzig. 70.
— Otto: Ein Mahnwort an unsere Kirchenchöre. 353.
- Riemann, Ludwig: Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes. 70.
- Riezler, Walther: Die Mozart-Festspiele. 437.
— Die Wagnerfestspiele im Prinzregenten-Theater. 437.
- Ritter, Hermann: Die Hundertjahrfeier der Kgl. Musikschule in Würzburg. 178.
— Die Zentnarfeier der Kgl. Musikschule in Würzburg. 178.
— Zum 100jährigen Jubiläum der Kgl. Musikschule in Würzburg. 181.
- Rotsmáry, Anton: Die Wiener Musikspielzeit 1903/4. 71.
- Sagittarius: Reform des höheren Schulwesens im Interesse der Kunst. 181.
- Scherber, Ferdinand: Carl Reinecke. 179.
- Schering, A.: 40. Tonkünstlerversammlung des Allgem. deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. 72.
- Schmidkunz, Hans: Musikästhetik als Lehrfach. 72. 178.
- Schmitz, Eugen: Studien über W. C. Prinz als Musikschriftsteller. 72.
- Schöne, Heinrich: Georg Friedrich Bischoff. 179.
- Schrattenholz, Josef: Erinnerungen an Hans v. Bülow. 269.
- Schütz, A.: Melodie und Harmonie. 354.
- Segnitz, Eugen: Anselm Feuerbach und Richard Wagner. 439.
- Seidl, Arthur: Peter Corneliusfeier in Weimar. 178.
— Ein Tonkünstlerfest und ein Fest der Tonkunst. 178.
— Von der Weimarer Corneliusfeier. 179.
— Nachklänge vom Frankfurter Tonkünstlerfest. 271.
— Von der Weimarer Corneliusfeier. 271.
— Allerhand Nachdenkliches und Besinnliches zur Weimarer Corneliusfeier. 272.

- Das Frankfurter Tonkünstlerfest. 272.
 — Zwei deutsche Musikfeste. 272.
 — Von der Weimarer Corneliusfeier. 353.
 Seybold, Franz: Die neuen Sicherheitsmassregeln zur Erhöhung der Feuersicherheit im Kgl. Opernhause in Berlin. 70.
 Seydler, Anton: Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers. 179.
 Sharp: Musikalisches aus New-York. 72.
 Signale für die musikalische Welt: Karl Reinecke. 178.
 Smend, J.: Vom zweiten deutschen Bachfest. 353.
 Söchting, F.: Die Handhaltung beim Klavierspiel. 179.
 Sokolowsky, Rudolf: Richard Wagners „Tannhäuser“ und seine literarischen Vorbilder. 270.
 de Solenière, Eugène: Deutsche Musik in Paris. 438.
 Sonne, H.: Die Feier des 25jährigen Jubiläums des Evangelischen Kirchengesangsvereins für Hessen am 15. und 16. Mai 1904. 129.
 Spitta, Philipp: Das neue Gesangbuch für Braunschweig. 70.
 Starke, Reinhold: Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau. 71.
 Steinhauer, J. M. P.: Elsie Southgate. 354.
 Stenger, Gilbert: Les spectacles de l'an IX. 72.
 Stephani, Hermann: Einheitlichkeit in unseren Notenbildern. 72.
 Sternfeld, Richard: Richard Wagners Parsifal. 269.
 Steuer, Max: Eduard Hanslick. 439.
 — Aloyse Krebs-Michalesi. 439.
 Stier, Ernst: Die Braunschweiger Hofoper. 181.
 Stöhr, Adolf: Die Unterscheidungstöne und das Problem des Hörens. 178.
 Storck, Karl: Richard Wagner und Mathilde Wesendonk. 70.
 — Das Janko-Klavier. 70.
 — Musikalische Rundschau. 72.
 — Die tschechische Musik. 179.
 Tagesfragen (Kissingen): Das hundertjährige Jubiläum der Musikschule Würzburg. 180.
 — Die Phonola. 180.
 — Max Heim. 180.
 — Umsonst. 180.
 — Das 10. fränkische Sängerfest in Würzburg. 180.
 — Neubau des Kgl. Theaters in Bad Kissingen. 180.
 Tappert, Wilhelm: Colognais und Wacht am Rhein. 438.
 Teibler, Hermann: Das 2. bayrische Musikfest in Regensburg. 179.
 v. Terpitz, C.: Wagner-Erinnerungen. 181.
 Thiessen, K.: Harmonium-Literatur. 178.
 Tiersot, Julien: Berlioziana. 70.
 Vancsa, Max: Die Neustudierung des „Fidelio“ im Wiener Hofopertheater. 351.
 Uhlig, Theodor: Die Ouvertüre zu Wagners Tannhäuser. 270.
 Wall, Josefa: Anton Dvořák. Persönliche Erinnerungen. 72.
 Weber, Wilhelm: Wie studiert man Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier? 354.
 Wellmer, August: Der Ursprung der christlichen Musik und ihre ersten Erscheinungsformen. 350.
 Wendling, C.: Aus dem Leben einer Künstlerin. 181.
 Wernicke, Alexander: Germanische Jugendträume. 270.
 Widmann, B.: Der Querstand, das *mi contra fa*. 350.
 Wiener, Oskar: Musik-Exlibris. 354.
 Wilbrandt, Adolf: Wiener Erinnerungen. 352.
 Will, J.: Vatikanische Ausgabe der die gregorianischen Melodien enthaltenden liturgischen Bücher. 70.
 — Das *motu proprio Pius' X.* und seine Durchführung. 70.
 v. Wolzogen, Hans: Zur Literatur des Innern. 270.
 Wotton, T. S.: Stray notes on Berlioz. 270.
 Zakone, Constant: Le chant dans les églises. 70.
 Zalos, Edmondos: *Ἡ ἰαπωνική μουσική*. 130.
 Zschorlich, Paul: Eduard Hanslick †. 180.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

- le Borne, Fernand: Die Girondisten. 73.
 Branca, Guglielmo: Jorio's Tochter. 182.
 Erlanger, Camille: Aphrodite. 273.
 Fall, Leo: Irrlicht. 73.
 Ferroni, Vincenzo: Sillia. 131.
 — Romeo und Julia. 355.
 Gilson, Paul: Zeevolk. 182.
 Grünfeld, Alfred: Das Weiberdorf. 182.
 Hermann, Mina: Murneide Iuttar. 182.
 Lehmann, Liza: Vicar of Wakefield. 131.
 Levy, Eduard: Die Braut von Messina. 441.
 Kálmán, Emerich: Zigeuner. 182.
 Köhler, F. A.: Burenblut. 182.
 Kurth, Otto: Das Glück von Hohenstein. 273.
 Marty, Georges: Doria. 355.
 Messenger, André: Die Dragoner der Kaiserin. 73.
 Neitzel, Otto: Walhall in Not. 73.
 Puccini, Giacomo: Esmeralda. 355.
 Rimsky-Korssakow, Nikolaus: Pan Wojewoda. 273.
 Siks, Alexander: Totentanz. 131.
 v. Statkowski, Roman: Philaenis. 131.
 Strauss, Richard: Salome. 355.
 v. Vollbarth, Eugen und Wilma: Die Zaubersaite. 182.
 Weis, Karl: Die Dorfmusikanten. 131.
 Wiese, Max: Nuscha. 441.
 Zeppler, Bogumil: Die Bäder von Lucca. 273.



EXLIBRIS FÜR BAND XIV DER MUSIK



IV. 9



J. ROSENHAIN

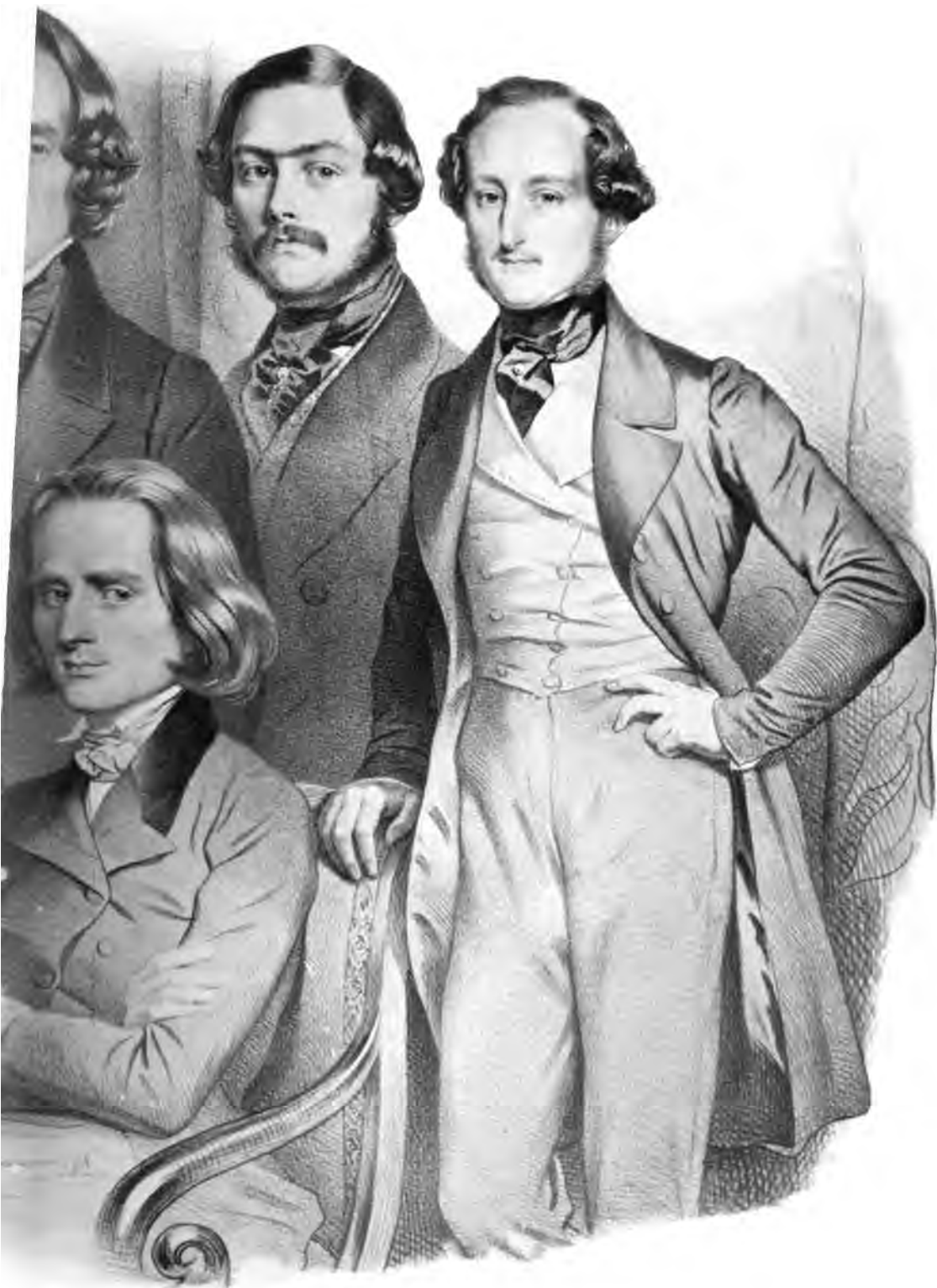
E. WOLFF

F. DÖHLER

A. HENSELT

F. CH

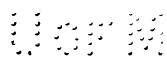




LISZT

A. DREYSCHOCK

S. THALBERG



DER JUNGE LISZT IM KREISE BERÜHMTER PIANISTEN

100



IV. 2

PADRE MARTINI
† 3. OKTOBER 1784

U o r N

॥ ॐ ॥

Wien den
26ten
1826

Mein hochachtungsvoller
Gefundener Herr

Die folgende wichtige Sache
will ich Ihnen, dem Herrn
Maximilian Stadler
durch Ihre Vermittlung
überreichen, durch die
Herrn Stadler zu Wien
i. d. Stadt
Wien



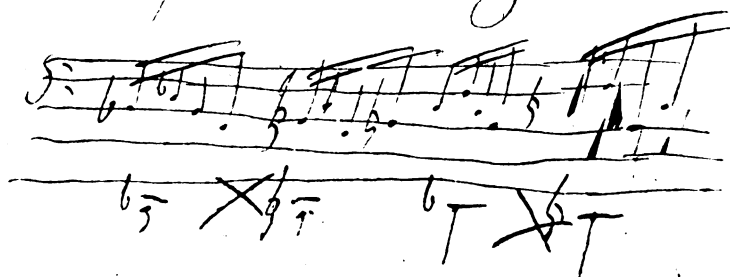
IV. 2

BRIEF BEETHOVENS AN DEN ABBÉ MAXIMILIAN STADLER

oder profane sein sollen
 der wir die Melodie. Ist nicht
 ihrem Charakter, sondern
 es gehört unter die Kunst der
 Spiel zu den d. y. und zeigt
 zu kommen, sind z. v.

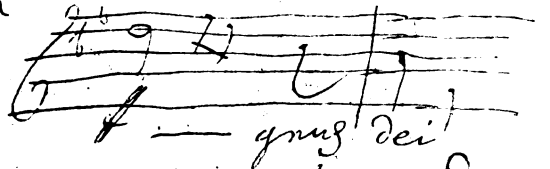
bedeutet man weiß, das Spiel
 ist nicht, ein Spiel um Kunst:
 Sein zu sein, in der

Solche Stücke

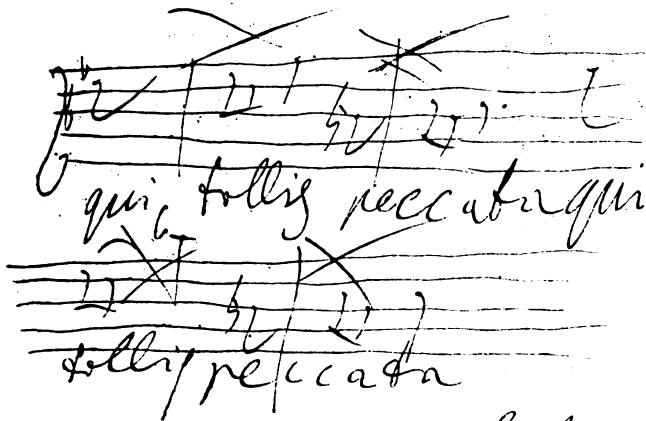


oder wir zu großem Nutzen
 der

Woher die Tränen kommen soll
 nicht man ihm ^{nimm} die Tränen soll
 2. was die Tränen, er



quia dei
 peccata commisit



utrum non...

by der rhytmischen ^{in 2. 2.} ~~Druck~~ das
 Harmonie in Melodie ^{in 2. 2.} von die ~~abstrakten~~
 vollen mit ~~compositen~~ ~~Her~~ ~~Kel~~ ~~Konze~~
 die ~~brunnen~~ (Kolor) ~~Adore~~ (mit der ~~gros~~ ~~androm~~)
 et
 requiescant in pace — ist unbeschrieben

about from my main
Professor Pöschel für die
Pöschel, die von uns
durch die Befreiung ihrer
Tätigkeit von der
allgemein haben in die
Hauptstadt Schöneberg
gewandert, in der die
Löhne' gleichmäßig
erhöhter grade ihrem
Danzoni ungleich

Wid. Pöschel
Hauptstadt
Schöneberg
Pöschel



Tafelberg

† 16. OKTOBER 1894

1078



IV. 2

3901



DAS NEUE STADTTHEATER IN DORTMUND



IV. 2

৭৩৩

dem Abbe
Daber
1826

Herrn Abbe Daber
Gefundene Gnade

Die folgende stellige Aufsatz
von Herrn, dem Herrn
Maximilian Stadler
dient ihm zur Befriedigung
des Wunsches, dass er
sich durch die
Hilfe der Kunst zu
ihrem Besten
setzen



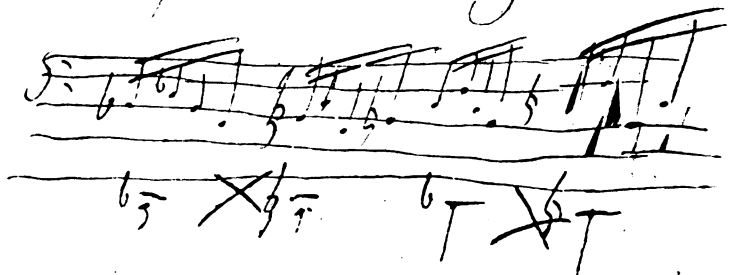
IV. 2

BRIEF BEETHOVENS AN DEN ABBÉ MAXIMILIAN STADLER

oder profane sein sollen
 der wir die Melodie. Ist uns
 ihrem Charakter. —
 Es gehört unter die der
 Teil der d. y. auf der
 zu kommen, ein z. v.

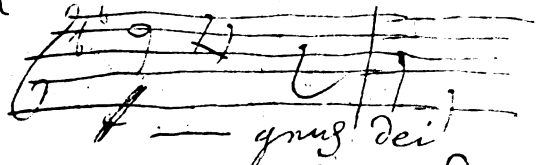
bedeutet wenn wir, das
 ist ein, ein Teil der
 Teil der d. y. in der

Teil der d. y.

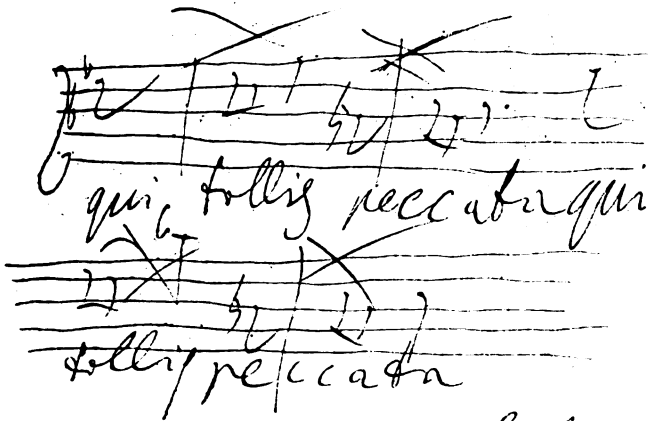


oder wir der großartig zu werden
 dem

Wo zuerst Zupfensaiten soll
 nicht man ihm ^{nimm} die Wurfsaiten
 d. auf die, 2.



— quia dei
 peccata — carnis



quia tollis peccata qui

tollis peccata

utrum nonumby

by der mythenreichen Orgel der
Orgel in Malodiu ^{de 2. 2.} von der Abt
 vltm auf compositen Her. Kel. Konegen
dieldbrunn (Kone) Andre (nicht der jenseit) und
requiscant in pare — if unbefunden

aber von der mein
Anspruch der Punkte für die
Punkte, die von mir
durch die Befreiung ihrer
Tätigkeit von der Befreiung
vollständig haben ich mich zu dem
Aufgaben der Befreiung der Befreiung
zustand, in. auch in die Befreiung
Lassen! glaubwürdig
Ehrenwürdiger Name ihrem
Danzon inoffiziell

Wid. ^{zu dem Befreiung.}
Befreiung
Befreiung
Befreiung
Befreiung



Johanna Bergman

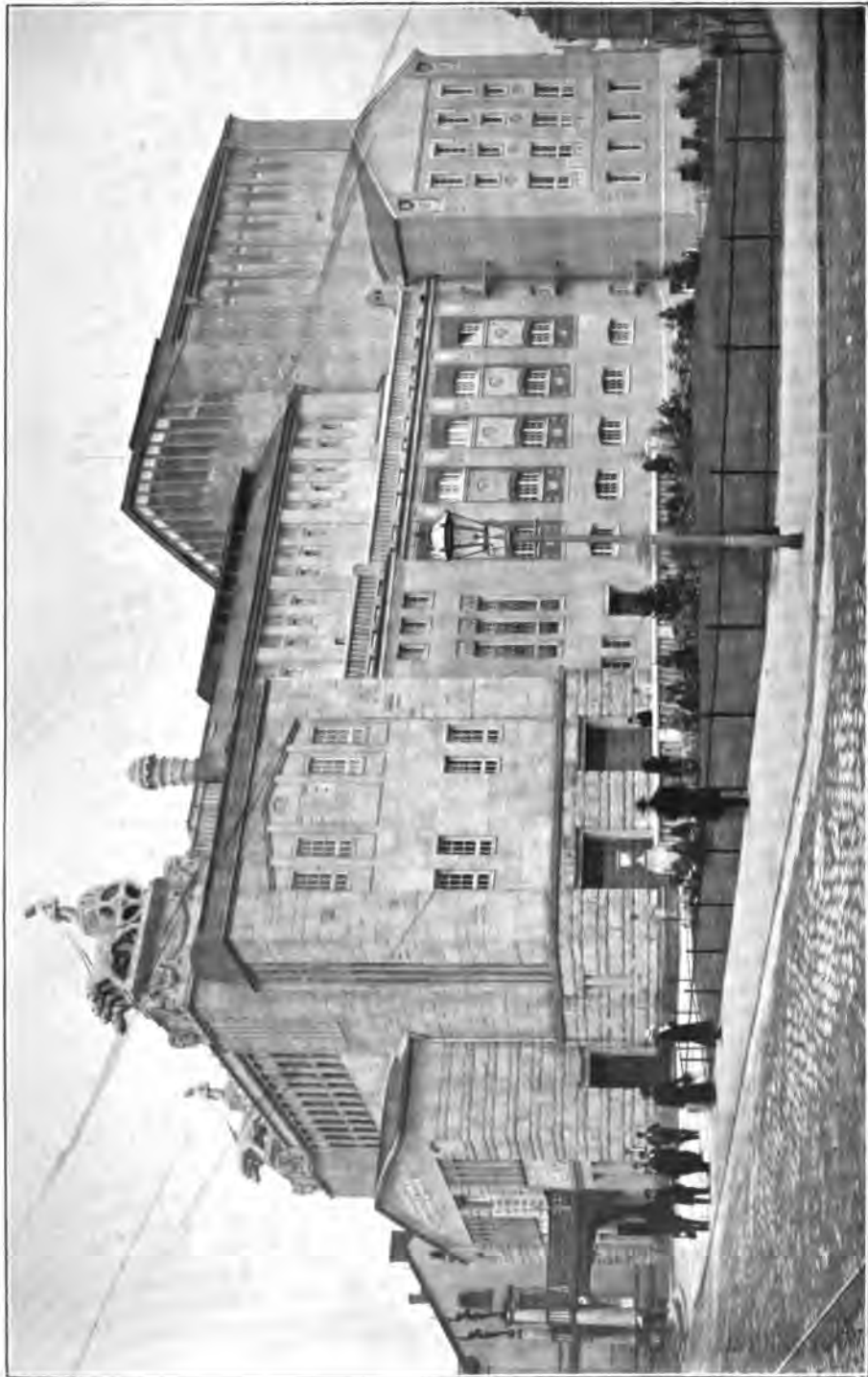
† 16. OKTOBER 1894

1000



IV. 2

1901



DAS NEUE STADTTHEATER IN DORTMUND



IV. 2

100

BLUMEN

(Gedicht von Heinrich Heine)

von

FRANK VAN DER STUCKEN

aus vier Gesänge für eine tiefere Stimme mit
Begleitung des Pianoforte

Mit Genehmigung des Verlages
FR. KISTNER IN LEIPZIG

IV



2

Sehr mässig.

p Aus meinen Tränen spries - sen viel

mf blühende Blu - men her - vor — , *p* und mei - ne Seufzer wer - den *rall.* ein Nach - ti-gallen-

pp chor.

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. *

Wenn du mich lieb hast,

rall. *Tempo I.*

red. * red. *

Kind-chen, schenk' ich dir die Blu - men all, und vor deinem Fenster soll

mf *f* *mf*

red. * red. * red. * red. *

klin - gen das Lied der Nachti - gall.

f *p* *f* *dimin.*

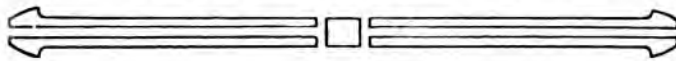
red. * red. * red. * red. * red. * red. * red. * red. * red. * red. *

Tempo I.

p *rall.* *pp*

red. * red. * red. * 2 red. * 2 red. * 2 red. *

DIE MUSIK



Die Form ist der höchste Inhalt. ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

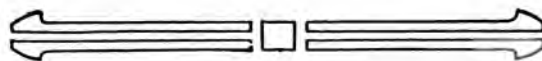
Friedrich Hebbel

Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerksmässigen aufbauen. ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Wilhelm Leibl

Auch der Ärger über widerstrebende Richtungen, der kritische Zorn über die aufgeblasenen Gebilde hohler Nichtkönner ist gesund und bewahrt die Künstlerseele vor dem Einschlafen. ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Gottfried Keller



IV. JAHR 1904/1905 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

Dr. Richard Hohenemser
Wunderkinder

Arthur Sturm
Das Prototyp der „Musikführer“

Richard Braungart
Alte und neue Opern

Otto Dorn
Heinrich Dorn
(14. November 1804—14. November 1904)

Willy Renz
Verleger-Konzerte

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire,
Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



n der abgelaufenen Konzertzeit hat wieder einmal ein „Wunderkind“ die musikalische Welt in Staunen gesetzt. Franz von Vecsey, der zeh- oder elfjährige Geiger, hat in Berlin achtmal vor ausverkauftem Saale konzertiert und in anderen Städten verhältnismässig ebensolche Erfolge erzielt.

Es scheint nicht ganz leicht zu sein, zu dem Phänomen der musikalischen Wunderkinder den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Ein grosser Teil des Publikums lässt sich heute von einem Koczalski, morgen von einem Vecsey verblüffen, staunt ihre Leistungen an wie die eines Akrobaten, spendet tosenden Beifall und macht sich weiter keine Gedanken. Viele der Besseren und Weitsichtigeren dagegen fürchten für die körperliche, künstlerische und sittliche Weiterentwicklung des Wunderkindes, das sowohl infolge seiner Frühreife als auch infolge der frühen Berührung mit der Öffentlichkeit und mit der grossen Welt den bedenklichsten Gefahren ausgesetzt sei. Ja, sie halten wohl gar die Wunderkinder an sich für Treibhauspflanzen, für ungesunde, unerfreuliche Erscheinungen. Zwar weiss jeder von den ans Märchenhafte grenzenden Leistungen, die Mozart als Kind vollbrachte, und zugleich von der künstlerischen Vollkommenheit, zu der er sich trotzdem entwickelte. Aber Mozart, der, wie nebenbei bemerkt sein mag, auch in körperlicher Tüchtigkeit seinen Mann stand und eine für seine Zeit gute, allgemeine Bildung besass, gilt als Ausnahme, als etwas ganz Eigenartiges, das ausser jedem Vergleich steht. Richtig ist zweifellos, dass schon so manches Wunderkind den Gefahren, die seine Beanlagung und die Torheit der Welt mit sich brachten, erlegen ist, und dass es für die Eltern und Lehrer eines solchen Kindes, wie überhaupt für alle, die mit ihm in Berührung kommen, höchste Pflicht sein muss, es vor den Gefahren zu schützen und gegen sie zu stählen. Aber das Auftauchen von „Wunderkindern“, wenn wir diesen nicht sehr glücklichen Ausdruck auch fernerhin der Kürze wegen gebrauchen wollen, ist weder etwas so Ausnahmsweises,¹⁾ wie man wohl meint,

¹⁾ Dieser Tage konzertierte in Berlin ein 12jähriger russischer Knabe, Mischa Elman; dessen technisch-phänomenales, tief-musikalisches Geigenspiel das Franz von Vecsey's wesentlich überragt.
Anm. d. Red.



noch ist es etwas Ungesundes und Unerfreuliches. Davon kann uns ein Blick in die Musikgeschichte überzeugen.

Nicht nur bei Mozart, sondern wohl bei allen grössten Meistern der Tonkunst trat die Begabung schon in frühem Kindesalter mit elementarer Macht und in staunenerregender Weise hervor. Händel, dessen Drang zur Musik von dem strengen Willen des durchaus unmusikalischen Vaters eingedämmt wurde, so dass er sich nur heimlich betätigen konnte, erregte trotzdem schon als kleiner Knabe durch sein Orgelspiel die Aufmerksamkeit des Fürsten von Weissenfels, der dann den Vater bewog, seinem Sohne Musikunterricht erteilen zu lassen. Schon im Alter von 16 Jahren war er, wie sein Zeitgenosse Telemann erzählt, in seiner Vaterstadt Halle „eine wichtige Persönlichkeit“. Bach schrieb sich, bevor er sein 15. Jahr vollendet hatte, eine Sammlung von Klavierstücken gleichzeitiger und früherer Meister, die ihm sein älterer Bruder vorenthielt, des Nachts heimlich ab. Nach seinem 15. Jahre hatte er keinen Lehrer mehr, und man kann ahnen, welche Entwicklung sich in ihm vollzogen haben musste, bevor er, noch nicht 20 Jahre alt, seine älteste uns erhaltene Kantate komponieren konnte. Von Beethoven, der sich doch verhältnismässig langsam entwickelte, liegen aus seinem 12. oder 13. Jahre Kompositionen vor, die neben auffallender Beherrschung der Form auch schon etwas von der in der ersten Periode seines eigentlich künstlerischen Schaffens hervortretenden Eigenart erkennen lassen. Auch war er früh beim Orchester der kurfürstlichen Oper zu Bonn angestellt. Wieder muss man sich sagen, dass der 20jährige Jüngling die Kantate auf den Tod Kaiser Josefs II., in der Haydn sofort das Genie erkannte, ohne ein bedeutendes, vorausgegangenes musikalisches Innenleben nicht hätte schreiben können. Ebenso müsste, auch wenn nichts weiteres bekannt wäre, das frühe Hervortreten einer ausserordentlichen Begabung einleuchten, sobald man bedenkt, dass Schubert den „Erlkönig“ im Alter von 18 Jahren komponierte, Mendelssohn das Oktett im Alter von 16 Jahren und ein Jahr darauf die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“. Dabei wird man namentlich letzteren nicht den Meistern allerersten Ranges zuzählen wollen. Als er gestorben war, sagte E. Marxsen in Hamburg: „Ein Meister der Kunst ist heimgegangen; aber ein grösserer erblüht in Brahms“. Dieser, sein Schüler, war damals 14 Jahre alt, und Marxsen behielt recht.

Man darf nicht glauben, dass sich nur beim schaffenden Musiker die Begabung so frühzeitig offenbare. Es ist wohl noch kein wahrhaft grosser Instrumentalkünstler emporgekommen (mit dem Gesange verhält es sich naturgemäss anders), bei dem dies nicht der Fall gewesen wäre. Es genügt, an Franz Liszt, Clara Schumann und Joseph Joachim zu erinnern.

Angesichts dieser Tatsachen, denen man leicht noch zahlreiche



andere beifügen könnte und die uns das Wunderkind als natürliche Vorstufe musikalischer Grösse erscheinen lassen, drängt sich uns die Frage auf, wie es denn kommt, dass unter allen Künsten gerade die Musik und nur sie im Kinde ein so erstaunliches Verständnis für ihr Wesen, ja sogar Produktivität zu erwecken vermag. Man hat nie von einem malenden oder einem dichtenden Wunderkinde gehört, und das ist sehr erklärlich. Denn die Formen, die der bildende Künstler hervorbringt, und für die ihm die Natur die Vorbilder liefert, wirken nicht unmittelbar, d. h. durch ihre eigene Beschaffenheit, auf den Menschen, sondern nur durch das, was sie ihm sagen, oder besser ausgedrückt, durch das Leben, das er gezwungen ist aus ihnen herauszufühlen. Dazu aber ist erforderlich, dass er durch tausend und abertausend Erfahrungen gelernt hat, welche Form diese, welche jene Art des Lebens ausspricht. Das gilt für den Künstler nicht weniger wie für den Beschauer, und daher wird auch der für bildende Kunst begabteste Mensch lange Zeit brauchen, bevor in seiner Seele die zur künstlerischen Betätigung unerlässlichen Bedingungen vorhanden sind.

Auch das poetische Schaffen und Verstehen setzt eine Unmenge von Erfahrungen voraus; denn die Elemente der Sprache, die unmittelbar auf unsere Seele zu wirken vermögen, wie Rhythmus, Tonfall, Reim, helle und dunkle Vokale usw., sind für eine künstlerische Aussprache keineswegs ausreichend. Vielmehr besteht diese in erster Linie darin, dass in uns Vorstellungen erzeugt werden, die ihrerseits Stimmungen wachrufen, und die Erzeugung der Vorstellungen geschieht durch konventionell mit ihnen verbundene Sprachklänge. Nun bilden sich zwar im Kinde nicht nur Vorstellungen, sondern es kombiniert sie auch in seiner Phantasie zu neuen Verbindungen, die gewisse Stimmungen in ihm hervorrufen, und es spricht seine Phantasieen gelegentlich auch aus. Aber es fehlt ihm die Erfahrung darüber, welche Vorstellungskombinationen zu prägnanten Stimmungen führen und unter welchen begleitenden Umständen sie es tun, ja selbst darüber, welche Stimmungen in seinem Nebenmenschen Widerhall finden, kurz über alle künstlerischen Anforderungen, welche die Poesie stellt und die wir hier nicht näher erörtern können. Auch bedarf es langer Erfahrung, um die Sprache in ihrem Reichtum und ihrer Feinheit beherrschen zu lernen. So ist es natürlich, dass ein Kind höchstens gelegentlich einmal ein wirklich poetisches Gebilde hervorbringen wird. Aber auch das Verständnis für den weitaus grössten Teil der Poesie muss ihm fehlen; denn sein Vorstellungsleben, das ja von der Menge der Erfahrungen abhängt, ist naturgemäss ein noch sehr beschränktes, und auch die Vorstellungen, die vorhanden sind, also durch die Sprache erregt werden können, werden in der Regel nicht so mannigfaltige und so intensive Stimmungen erzeugen wie beim Erwachsenen.



Einer ähnlichen Eingeschränktheit der Kindesseele werden wir auch auf musikalischem Gebiete begegnen. Aber im übrigen liegen hier die Verhältnisse anders. Die Musik wirkt unmittelbar auf uns, d. h. sowohl jedes ihrer Elemente als auch die Verbindung derselben erweckt in uns ohne weiteres, ohne dass wir vorher Erfahrungen gemacht haben müssten, gewisse Stimmungen. Ein komplizierter Rhythmus erregt die Seele anders als ein einfacher, ein rasches Tempo anders als ein langsames, ein hoher Ton anders als ein tiefer, eine Konsonanz anders als eine Dissonanz. So zwingen alle Beziehungen der Töne untereinander, mögen diese nun gleichzeitig oder successive erklingen, und alle ihre zeitlichen Anordnungen die Seele unmittelbar zu bestimmten Betätigungsweisen, die entsprechende Stimmungen mit sich bringen. Den Unterschied zwischen den mittelbar (auf Grund von Erfahrungen) und den unmittelbar wirkenden oder den indirekten und den direkten künstlerischen Faktoren hat wohl zuerst Th. Fechner klar erkannt, und diese Erkenntnis bildet eine der Grundlagen seiner „Vorschule der Ästhetik“. Da es die absolute Musik, und nur von dieser kann hier, wo es sich um die Natur der Tonkunst an sich handelt, die Rede sein, nur mit direkten Faktoren zu tun hat, ist es natürlich, dass gerade sie, sowohl was Rezeptivität als auch was Produktivität betrifft, dem Kinde zugänglicher sein kann als jede andere Kunst.

Um einen ungefähren Einblick in das zu gewinnen, was einem Kinde auf musikalischem Gebiete möglich ist und was ihm noch fehlt, wollen wir die Leistungen Vecsey's kurz einer näheren Betrachtung unterziehen. Was an seinem Spiele zunächst auffällt, ist seine absolute Beherrschung der Technik, wozu ich auch die Tatsache rechne, dass er mit seinem Ton einen grossen Konzertsaal auszufüllen vermag. Die schwierigsten Kunststücke, wie den Hexentanz von Paganini und anderes, bewältigt er unfehlbar sicher und offenbar mit spielender Leichtigkeit. Staunend fragt man sich, wie er sich im Laufe weniger Jahre eine Fertigkeit aneignen konnte, die viele vortreffliche Spieler, wenn überhaupt, so doch nur durch jahrelange, anhaltendste Übung erlangt haben. Dabei soll Vecsey täglich nur wenige Stunden üben, und wir haben nach allem, was über seinen Vater, der ihn erzieht, bekannt geworden ist, keinen Grund, daran zu zweifeln. Man wundert sich oft darüber, dass technische und musikalische Begabung so häufig Hand in Hand gingen. So hält man vielleicht auch Vecsey in erster Linie für ein technisches Genie. Man könnte meinen, es werde ihm besonders leicht, die Bewegungen, die sein Lehrer, selbst ein grosser Virtuose, beim Spielen ausführt, nachzuahmen, und darauf beruhe seine erstaunliche Technik. So richtig es ist, dass ihm die Nachahmung der Bewegungen besonders leicht fällt, so sehr würde doch diese Ansicht an der Oberfläche haften; denn die Nachahmung, mit der man so gern wie



mit etwas Selbstverständlichem, das keiner weiteren Erklärung bedürfe, operiert, gehört zu den wunderbarsten Fähigkeiten des Menschen und ist in jedem einzelnen Falle in hohem Masse erklärungsbedürftig. Wir sehen ja nicht, wie beispielsweise eine Bewegung ausgeführt wird, sondern nur, dass sie ausgeführt wird. Wir nehmen nur wahr, dass sich etwa ein Finger in diesem Moment in der einen, im nächsten in einer anderen Lage befindet; aber dabei wissen wir zunächst nicht, welche Muskeln bei dieser Veränderung tätig waren (z. B. ist keine Bewegung des Fingers ohne Mitwirkung eines Muskels im Unterarm möglich), und ebensowenig, wie beschaffen der Willensimpuls sein muss, der die Bewegung herbeiführt. Vielmehr kann die Nachahmung nur so entstehen, dass die Wahrnehmung der Veränderung aus irgend einem Grunde in uns den Wunsch erweckt, diese Veränderung auch an uns selbst zu vollziehen, und dass wir dann, sei es beim ersten Male, sei es durch längere Versuche, die richtigen seelischen und physischen Mittel dazu auffinden. Der Grund, der uns zur Nachahmung treibt, also das Interesse, das wir an der wahrgenommenen Veränderung haben, kann sehr verschieden sein; aber dass eine bloss körperliche Befähigung, etwa Geschicklichkeit der Hand, keine Erklärung abgeben kann, dürfte nach dem Gesagten einleuchten. Beim musikalischen Wunderkinde liegt der Grund zur Nachahmung der Bewegungen in dem intensiven Wunsche, die Musik selbst so hervorzubringen, wie sie gehört wurde. Die Leichtigkeit der Nachahmung, die spielende Überwindung der grössten technischen Schwierigkeiten ist also das Zeichen einer ausserordentlichen musikalischen Begabung, die, wie jede wirklich grosse Begabung, den Menschen nicht beim blossen Aufnehmen stehenbleiben lässt, sondern ihn zur Reproduktion des Aufgenommenen hindrängt. Damit ist zugleich das Rätsel des angeblichen Zusammengehens von technischer und musikalischer Beanlagung gelöst. Man darf ruhig behaupten, dass schon allein die technische Meisterschaft, die Vecsey besitzt, auf eine ganz besondere musikalische Begabung hinweist, hat er doch auch, von allem anderen abgesehen, ein ganz erstaunliches Gedächtnis für Musikstücke, und ist doch das Gedächtnis nicht etwa eine besondere Fähigkeit der Seele neben ihren übrigen Fähigkeiten, sondern vielmehr der Ausdruck, das Zeichen für die Beanlagung auf einem bestimmten Gebiete.

Beobachten wir das Spiel Vecsey's weiter, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass er alles, was er vorführt, im wesentlichen mit richtiger Auffassung vorträgt. Auch den guten Vortrag hält man häufig für „blosse Nachahmung“, für „nur angelernt“ und damit für eine minderwertige Leistung. Aber in Wahrheit verhält es sich mit ihm genau so wie mit der Nachahmung der Bewegungen. Der Schüler muss die Art, wie der Lehrer ein Musikstück vorträgt, durch das Gehör in sich aufnehmen, und



nur das Wohlgefallen, das er empfindet, kann ihn zu dem Versuch veranlassen, das Stück so, wie er es gehört hat, wiederzugeben. Ist schon zur Erweckung des Wohlgefollens musikalisches Verständnis erforderlich, so kann gar die Wiedergabe nur insoweit eine genaue sein als die Auffassung des Lehrers in die Seele des Schülers übergegangen ist, als sie sich dieser wirklich zu eigen gemacht hat. Wer die Vortragsweise eines bedeutenden Künstlers zu kopieren vermag, der ist selbst zum mindesten ein guter Musiker. Trotzdem sind wir im Recht, wenn wir uns mit einem Vortrag, der uns als blosse Kopie erscheint, nicht begnügen, wenn wir vielmehr individuelle Belebtheit verlangen; denn wer immer nur gibt, was er von anderen empfangen, wenn auch in sich verarbeitet hat, der wird sich wohl nie ganz von der Angst befreien können, ob er auch wirklich in jedem Augenblicke alles gebe, und diese Angst wird sich in seinem Vortrag äussern, indem sie ihn hindert, alles zu geben. Auch wird sie ihn leicht veranlassen, das Wichtige zu stark hervorzuheben und dagegen die unwesentlicheren Züge, die aber dem Vortrage seines Lehrers gerade die Freiheit verleihen, zu vernachlässigen. Zudem ist es sehr fraglich, ob sich die letzten, äussersten Feinheiten und Schattierungen überhaupt durch Kopieren erlangen lassen. Vielmehr scheinen sie nur dann zutage zu treten, wenn sich der Vortragende selbst völlig in die Komposition versenkt hat und, seiner eigenen Individualität folgend, alles aus ihr herausholt, was er in ihr zu finden vermag.

Mit den letzten Betrachtungen haben wir bereits das berührt, was dem Spiele Vecsey's noch mangelt. So sicher sein Vortrag hohe musikalische Begabung offenbart, so haftet ihm doch noch eine gewisse steife Gründlichkeit an, aus der das Streben bemerkbar wird, die Vorschriften des Lehrers genau zu befolgen. Diese Unterordnung scheint für den Charakter des Knaben zu sprechen und zu den schönsten Hoffnungen zu berechtigen; denn der Mangel, der sich darin äussert, ist bei einem Kinde durchaus natürlich. Bezeichnenderweise fällt die Steifheit des Vortrages auch bei technisch leichten Stücken auf, z. B. bei dem bekannten Air von Bach und zwar hier in besonderem Masse. Es fehlt die Grösse und Tiefe, welche diese unvergleichlich schöne Cantilene erfordert. Vecsey hat sich eben noch nicht das Kunstwerk mit ganzer Seele zu eigen gemacht und aus sich heraus gleichsam neu geschaffen, oder, wenn seine ganze Seele beteiligt ist, so fehlt ihr eben noch die Tiefe und Weite, um eine solche Komposition erschöpfend erfassen zu können. Das scheint dem, was oben über die unmittelbare Wirkung der Musik gesagt wurde, zu widersprechen. Aber die direkten künstlerischen Faktoren müssen doch nicht ohne weiteres die ganze Seele erregen. Wir können beispielsweise einem Musikstück, wenn es nicht zu kompliziert ist, folgen und dabei



gleichzeitig an etwas anderes denken; die volle Wirkung freilich wird uns so nie zuteil werden. Auch ist es bekannt, dass wir für ein Tonwerk, das wir sonst lieben, in gewissen Stimmungen weniger empfänglich sein können; dann hat es eben nicht vermocht, uns völlig in seine Sphäre hinüberzuziehen, unsere Seele ganz zu erfüllen. Es ist aber die grösste Sehnsucht des Menschen, in seinem ganzen Wesen, d. h. in der höchsten Einheitlichkeit, deren er fähig ist, ergriffen zu werden, und eine der Möglichkeiten, diese Sehnsucht zu befriedigen, ist ihm in der Kunst gegeben. Wo ein Kunstwerk diese Wirkung nicht erreicht, hat es seine höchste Aufgabe nicht erfüllt. Es kann sie aber nur erfüllen, wenn die Seele darin geübt ist, sich von verhältnismässig wenigen Punkten aus auf allen ihren Gebieten erregen zu lassen, und die Wirkung muss eine um so tiefere sein, je mannigfaltiger das Seelenleben, der Seeleninhalt ist, mit anderen Worten, je mehr Gebiete vorhanden sind, die erregt werden können. In beidem, sowohl in der Übung wie in dem Reichtum des Seelenlebens, steht das Kind gegen den Erwachsenen zurück. Man kann davon leicht eine Anschauung gewinnen, wenn man die eigenen Schöpfungen jugendlicher Komponisten betrachtet. Je besser sie sind, um so mehr werden sie Kindlichkeit, also harmlose Heiterkeit atmen. Die Wirkung scharfer Dissonanzen oder einer Folge dissonierender Akkorde beispielsweise wird dem hochbegabten musikalischen Kinde nicht verschlossen sein; aber sie wird auch nicht sehr tief gehen. Derartige Verbindungen sagen ihm noch zu wenig. Erst dem, der tiefen Schmerz erlebt hat, wird sich die ganze Macht der Dissonanzen, ihre musikalisch-logische Anwendung vorausgesetzt, offenbaren, und erst er wird sie in seinen Werken stärker hervortreten lassen und in seinem Vortrag zu rechter Geltung bringen. Gemeint ist natürlich nicht, dass das Auftreten einer Dissonanz irgend einen bestimmten Schmerz oder Schmerz überhaupt, kurz irgend etwas Aussermusikalisches bedeute. Nur hat der Schmerz in der Seele dessen, der ihn empfand, damals ähnliche Stimmungen erzeugt, wie sie jetzt durch die Dissonanzen hervorgerufen werden, oder diese kommen seiner jetzigen schmerzvollen Stimmung entgegen. In beiden Fällen wirkt die Ähnlichkeit verstärkend und vertiefend, indem nun die ursprünglich rein musikalische Wirkung auch auf ein anderes Seelengebiet übertragen ist. Man bedenke auch, dass wir die Dissonanz nur als eines aus vielen Beispielen herausgegriffen haben, dass es aber andererseits der Wissenschaft noch nicht gelungen ist, festzustellen, warum das eine Tonwerk eine tiefgehende Wirkung auszuüben, unsere ganze Seele einzunehmen vermag, während ein anderes stets an der Oberfläche bleibt. Sicher ist aber, dass die Musik so wenig wie irgend eine andere Kunst zu voller Geltung kommt, wenn sie nicht die ganze Seele ergreift.




Die Tatsache, dass die seelische Erregung von ihrem Ausgangspunkte auf andere Gebiete übertragen werden und schliesslich die ganze Seele umfassen kann, nennt Th. Lipps, der ihre Wichtigkeit für alle Kunst mit grösstem Nachdruck erwiesen hat, „psychische Resonanz“. Der häufig angewendete Vergleich mit mitklingenden Saiten oder noch besser mit einem Resonanzboden, der den Ton des Instrumentes um so mehr verstärkt, je zahlreicher und je stärker seine Fasern eben durch diesen Ton in Schwingungen versetzt werden, liefert ein durchaus anschauliches Bild der Tatsache. Was wir in dem Vortrage Vecsey's vermessen, ist also die Fülle der psychischen Resonanz.

In dem, was er besitzt und was er nicht besitzt, scheint er mir für die seelische Beschaffenheit des Wunderkindes typisch zu sein, wobei natürlich Gradunterschiede in der Beanlagung der einzelnen Individualitäten durchaus nicht geleugnet werden sollen. Gerade die Unberechenbarkeit der individuellen Faktoren macht es auch unmöglich, über die Zukunft Vecsey's etwas vorauszusagen. Niemand kann wissen, ob er nur ein zweiter Kubelik oder ob er ein zweiter Joachim werden wird. Hoffen wir das letztere.





DAS PROTOTYP DER
„MUSIKFÜHRER“
von Arthur Sturm-Grimma

 Die gegenwärtige Kunsttheorie hat eine ausgeprägt praktische Tendenz angenommen, jedenfalls nicht zum Schaden des Kunstlebens. Der Büchermarkt weist „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“ auf; eine der ernstesten Kunstzeitschriften bringt „Übungen im Gedichtlesen“; die Schule soll sich der Kunst wieder mehr annehmen und so der Boden bereitet werden für ein späteres besseres Verständnis auch in weiteren Kreisen. Die angeführten Übungen und Anleitungen sind jedoch zunächst durchaus nicht für die Schule berechnet, sondern für einen jeden, der dem Schönen nachspüren und nachgeben will. Die Musik hat nicht weniger als Poesie und bildende Kunst von dieser praktischen Richtung Gewinn gezogen. Dem, der gewillt ist, die Kunstwerke der Musik mit Verständnis zu genießen, bieten treffliche Hilfsmittel ihre Dienste an, vor allem der unvergleichliche „Führer durch den Konzertsaal“ Kretzschmars, von dem die meisten ähnlichen Werke, wie „Opernführer“ und „Musikführer“ aller Art und von den verschiedensten Verfassern ihren Gattungstitel entlehnt haben. Sie alle sind ausgesprochen didaktische Werke, die ein Musikstück bezüglich seiner Form, Instrumentation, Harmonisation, Melodie, Rhythmus usw. zergliedern. Sie gehen also den umgekehrten Weg, den das Lehrbuch einschlägt, den vom Beispiele aus, zu dem sich der Leser die Nutzenwendungen meist selbst geben soll, während das Lehrbuch zunächst sein diktatorisches „du sollst“ oder „man muss“, zum mindesten „es empfiehlt sich“, aufstellt, das dann vielleicht auch mit Beispielen belegt wird.

Diese für den Musikfreund heute ganz unentbehrlichen Führer sind nicht in jeder Hinsicht eine Erfindung der letzten Dezennien. Schon vor etwas mehr als 100 Jahren erschien ein Roman des kurmainzischen Bibliothekars Wilhelm Heinse, „Hildegard von Hohenthal“. Dieser wollte zwar zunächst als poetisches Kunstwerk betrachtet sein, bedeutet aber in Wirklichkeit mehr eine Einführung in das gesamte Wissensgebiet der Musik. Es scheint, als habe Heinse eine Enzyklopädie der Musik schaffen wollen — gibt er doch über fast alle musikalischen Fragen vom Klavierstimmen



an bis zum Opernkomponieren Auskunft — diese aber der grossen Annehmlichkeit fürs Publikum wegen in die Form des Romans gegossen.

Heinse, der talentvollste und seinerzeit am meisten geschätzte Epigone Wielandscher Poesie und Lebensweisheit, schied 1803 zu Aschaffenburg aus dem Leben. Aus seinen Werken, die nun freilich längst vergessen sind, lernen wir ihn als einen enthusiastischen Verehrer der bildenden Kunst, der Musik und des Landes deutschen Sehns, Italien, kennen. Seine Kenntnisse in musikalischen Dingen und seine Urteile über diese übersteigen ein gewöhnliches Mass ganz bedeutend. Für den Musiker ist die Lektüre des genannten Romans von grösstem Interesse und schliesslich auch jetzt nach hundert Jahren noch anregend genug. Es wäre wirklich nicht ganz ohne Nutzen, den Grad und den Umfang der Beeinflussung Heinses durch die zeitgenössischen Theoretiker festzustellen.

Hier nun soll seine Bedeutung als Vorgänger der Verfasser der „Musikführer“ ins Licht gerückt werden. Dass wir es mit einem solchen zu tun haben, erhellt vor allem daraus, dass er ausgesprochenermassen didaktisch verfahren will. Der Kapellmeister Lockmann führt die Titelheldin Hildegard, gelegentlich auch seine Kapelle, in das Verständnis einer ganzen Reihe von Kunstwerken ein. Freilich bleiben die Raisonnements darüber noch sehr an der Oberfläche haften, oft sind es nur ganz allgemein gehaltene Schwärmereien. Vor allem vermissen wir jetzt nach den vorliegenden Musteranalysen der Gegenwart die Beigabe von Notenbeispielen. Trotz alledem bleibt aber noch viel übrig, was zur Vorbereitung auf das Anhören eines Werkes von Nutzen sein könnte.

Bei seinen Opernanalysen bespricht Heinse gewöhnlich zuerst das Libretto, geht dann Szene für Szene durch, wobei er sich durchaus nicht immer mit allgemeinen ästhetischen Phrasen begnügt, sondern die Wirkung dieser oder jener Stellen zu begründen sucht. Er weist auf einzelne charakteristische Intervalle oder auf besonders wirkungsvolle Instrumentation hin, vergleicht auch öfter Stellen ähnlichen Inhaltes miteinander.

Bei der Wahl der besprochenen Werke fällt eine Vorliebe Heinses für die italienischen Meister auf. Da wir für diese jetzt zumeist nur noch ein historisches Interesse besitzen, sind die Analysen von diesen Werken für uns umsomehr gleichgültig, als wir meist auch nicht in der Lage sind, diese Werke je zu hören oder die Partituren zu Gesicht zu bekommen. Den zeitgenössischen deutschen Meistern widmet Heinse dagegen nicht allzuviel Raum, ausgenommen Gluck, dessen Reform der Oper damals das gesamte Abendland ebenso, wie ein Jahrhundert später das Wagnersche Musikdrama, in zwei Parteien spaltete. Heinses Stellungnahme dazu erscheint sehr vernünftig vermittelnd, allerdings der Piccinischen Seite etwas zuneigend. Die Besprechung des ersten Akts von Glucks



„Iphigenie in Tauris“ möge die Art und auch den Umfang, in dem unser Autor in Opern einzuführen pflegt, illustrieren:

„Lockmann kam den Tag darauf um die gewöhnliche Zeit. Die Mutter war wieder mit ihrer Arbeit beschäftigt und schien sich nun den Musiksaal zu ihrem gewöhnlichen Aufenthalt gewählt zu haben. Hildegard sass schon mit der Iphigenie in Tauris am Klavier. Sie hielten alle drei diese Oper, nebst der Alceste, für Glucks grösstes Meisterstück.

„Der Plan des Gedichts,“ fing Lockmann an, „ist mit Verstand und Kenntnis dessen, was wirkt, angelegt. Guillard hat das Ganze für seine Zeit bearbeitet und Szenen erdacht, die, mit der Gewalt der Musik, wie Pfeile das Herz treffen. Er hätte zwar mehr Schönheiten vom Euripides hineinbringen können; aber er hat auch manches Unnütze weggelassen. Was beim blossen Lesen zu künstlich ist und die Täuschung stört, verschwindet, bei der lebendigen Fülle und dem Zauber der Töne im wirklichen Schauspiel. Man kann diese Oper kühn unter die wenigen höchst vollkommenen Werke ihrer Art rechnen.

„Es ist nichts Mittelmässiges darin; alles greift ein und macht das rührendste Schauspiel von drei grossen vortrefflichen Menschen: der gefühlvollen, unter Barbaren verbannten Iphigenie; des echten Helden Orestes; und des echten Helden und Freundes Pylades. Die schönen Chöre der griechischen Priesterinnen, Scythen, Eumeniden und endlich der Griechen, die alle nicht erzwungen, sondern natürlich herbeikommen, geben dem Ganzen Pracht und Haltung. Der Charakter der drei Hauptpersonen ist durchaus meisterhaft beobachtet.

„Die Gewittersymphonie mit dem bald einfallenden Chor der Priesterinnen, unter Anführung der Iphigenie, ist ganz in einem Guss, originell pittoresk, besonders in dem Zug der Wolken, welchen die Hörner durch den vier Takte lang angehaltenen Ton bei dem Zephyrspiel der andern Instrumente im Andante vortrefflich darstellen; und sie ergreift, vorzüglich durch das hohe Pfeifen der Piccoloflöten, gleich stürmisch erhaben.

„Man kann in Musik nicht leidenschaftlicher ausdrücken, als Iphigeniens Traum ausgedrückt ist, besonders bei den Worten: *Mon père percé de coups — c'étoit ma mère — c'est Oreste.*

„Reizender Seelenklang gleich in der ersten Arie der Iphigenie: *O toi, qui prolongea mes jours.*

„Die Chöre sind durchaus schön und voll Gefühl.

„Thoas tritt dann auf und macht herrlichen Kontrast mit dem zart Jungfräulichen der Priesterinnen; besonders in der Arie: *Des noirs pressentimens.* Eine Stelle von grosser pittoresker Wirkung ist: *Je crois voir sous mes pas la terre s'entrouvrir et l'enfer prêt à m'engloutir dans ses abîmes effroyables.* Und ebenso: *Tremble! ton supplice s'apprête!* Melodie, Rhythmus und Begleitung stellen recht den Charakter des barbarischen Königs dar.“

Sehr sachlich gehalten und verhältnismässig eingehend ist die Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis“ analysiert:

„Diese Symphonie¹⁾ kündigt mit erstaunlicher tragischer Majestät erst in der Wehmut der bittersten Dissonanzen, und dann in der grössten Fülle und Stärke von Tonmassen, durch Geigen und Bässe, Hoboen, Flöten, Hörner, Trompeten und Pauken, das Ganze an. Sie ist viel ausgebildeter und leidenschaftlicher, als die vor der Alceste.

¹⁾ Die Ouvertüre führte früher diesen Namen.



Der Anfang ist traurig in c-moll, neunzehn Takte lang. Darauf kommt C-dur in wilder Stärke und der grössten Masse, dreissig Takte nacheinander; dann G-dur, g-moll, a-moll mit den kläglichen Akzenten der Hoboe dazwischen, bis durch die Tiefen der Harmonie von neuem mächtig C-dur herrscht; und so fort G-dur, c-moll wie anfangs, und endlich noch einmal C-dur, und durch G-dur der Übergang zu den Worten Agamemnon: Diane impitoyable, gerade wie der Anfang der Ouvertüre, welches die grosse Masse vortrefflich zusammenhält und rundet.“

Befremdlicherweise tut Heinse eines Meisters wie Mozart nur ganz gelegentlich Erwähnung — so der „allgemein bewunderten Zauberflöte“ in einer Fussnote, was um so mehr verwundern muss, als Mozarts Lebenswerk beim Erscheinen der „Hildegard“ abgeschlossen vorlag. Freilich ist zu bedenken, dass damals das allgemeine Interesse den Italienern zugewandt war, vor allem aber auch dem Streit zwischen Piccinisten und Gluckisten, ebenso dass Heinse wahrscheinlich keine oder nur wenig Gelegenheit gehabt hatte, Mozartsche Werke zu hören.

Von fast noch grösserer Bedeutung sind schliesslich noch die Analysen anderer Werke von bleibendem Werte, wie des „Stabat mater“ von Pergolesi, des „Miserere“ von Allegri, vor allem auch des Händelschen „Messias“. Über letzteren mögen einige Bemerkungen hier stehen:

„Und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie: ist trefflich durch die Begleitung ausgedrückt, die ein sanftes Licht malt; nicht lodernes Siriuslicht, wie das Lux perpetua bei Jomelli's Requiem.“

„Der Wechselgesang: er weidet seine Herde, im Zwölfachteltakt und B-dur, ist ein Meisterstück, durchaus voll Sanftmut, Liebe und Zärtlichkeit. Solche Musik dauert ewig; sie ist gerade so natürlich, dass man sie nicht merkt, sondern nur der Sinn der Worte übergeht.“¹⁾

„Die Schmach bricht ihm das Herz. Dieses begleitete Rezitativ zeigt Händels Darstellungskraft am allerstärksten; und nur ein grosses musikalisches Genie kann Melodie und Begleitung so tief und rein gefühlt erfunden haben. Die verkleinerte Sexte und der verminderte Septimenakkord spielen darin die Hauptrolle. Man kann dieses Rezitativ unter das Allervortrefflichste zählen.“

Wer aber nun noch mehr derartige Analysen und schliesslich auch noch manches andere Anregende über musikalische Dinge, vor allem in der Beleuchtung des 18. Jahrhunderts, lesen will, der nehme Heineses „Hildegard“ selbst zur Hand. Dem Leser wird dann auch sehr bald eine ziemlich grosse Ähnlichkeit zwischen Heinse und E. Th. A. Hoffmann auffallen. Hoffmann ist es auch denn gewesen, der Heineses Art, ein musikalisches Kunstwerk zu zergliedern und zu besprechen und so auf den Genuss desselben vorzubereiten, wieder aufgreift. Sein Vorbild gab wieder die Anregung zu Schumanns Kritiken und Rezensionen.

Freilich tragen Kritiken und Rezensionen ein ganz anderes Gepräge, als die lehrhaften „Musikführer“; jene wollen untersuchen, ob überhaupt

¹⁾ Heinse meint damit die glückliche Übereinstimmung zwischen Wort und Ton.

ein Kunstwerk vorliege, diese nehmen es zur Voraussetzung und wollen für dieses erwärmen, in seinen Geist, in sein Verständnis einführen. Der Kritiker ist durchaus keine neue Erscheinung, er ist im Gegenteil so alt wie die Kunst selbst.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die oben besprochenen Analysen aus den Kritiken herausgewachsen sind, brauchten doch nur zunächst die Prämissen geändert zu werden. Möglicherweise hat auch Heinse die in seine Briefe aus Italien eingeflochtenen Rezensionen nur umgearbeitet. Es ist natürlich auch nicht ausgeschlossen, dass vor Heinse ein anderer diesen Gedanken gehabt und zur Ausführung gebracht hätte, doch müsste ein solcher erst aufgesucht und gefunden werden. Solange wir kein anderes, früheres Werk kennen, das wie Heinses „Hildegard von Hohenthal“ Musikanalysen zu dem oben ausgeführten Zweck enthält, bleibt dieses für uns das Prototyp der Musikführer.





Es klingt für „moderne“ Ohren fast wie ein Märchen, dass es einmal eine Zeit gab, in der so ziemlich jedes Jahr ein bis zwei, öfter sogar noch mehr neue Opern erschienen, deren Handlung und Musik auch dem nichtvorbereiteten Hörer in der Regel ohne weiteres verständlich war und die es daher in kurzer Zeit zu Welt- ruhm brachten und, was das Merkwürdigste ist, zum nicht geringen Teil auch heute noch, trotz Richard Wagner, das Repertoire unserer meisten Opernbühnen beherrschen. Und doch hat diese Zeit tatsächlich existiert: im vergangenen Jahrhundert, ungefähr von 1820 angefangen bis etwa in die siebziger Jahre hinein. Schon die beiden Dezennien vor 1820 hatten einer kleinen Zahl von Werken das Leben gegeben, die zu den „standard works“ der Musikgeschichte und mit wenigen Ausnahmen heute noch zum eisernen Bestand unseres Opernrepertoires gehören. 1800 war Cherubini's „Wasserträger“ (in Paris) erschienen, 1805 (bzw. 1806 und 1814) der „Fidelio“ (in Wien), 1807 „Joseph in Ägypten“ (in Paris), 1812 „Johann von Paris“ (in Paris), 1816 der „Barbier von Sevilla“ (in Rom). Dann aber begann der musikalische Quell immer reichlicher zu sprudeln; eine kleine Übersicht über die hervorragendsten neuen Opern, die in den nächsten Jahrzehnten ihren Siegeszug begannen, mag zeigen, wie gesegnet jene in der Geschichte ohne Beispiel dastehende Zeit war. Es erschienen:

| | | | |
|--------------------------|---|-------------|-----------|
| 1821: Preziosa | } | von Weber | in Berlin |
| Freischütz | | | |
| 1823: Euryanthe | | „ „ | „ Wien |
| Jessonda | | „ Spohr | „ Cassel |
| 1825: Weisse Dame | | „ Boieldieu | „ Paris |
| Maurer und Schlosser | | „ Auber | „ „ |
| 1826: Oberon | | „ Weber | „ London |
| 1828: Stumme von Portici | | „ Auber | „ Paris |
| Vampyr | | „ Marschner | „ Leipzig |
| 1829: Templer und Jüdin | | „ „ | „ „ |
| Tell | | „ Rossini | „ Paris |
| 1830: Fra Diavolo | | „ Auber | „ „ |
| 1831: Zampa | | „ Herold | „ „ |
| Robert der Teufel | | „ Meyerbeer | „ „ |
| Nachtwandlerin | | „ Bellini | „ Mailand |
| Norma | | „ „ | „ „ |



| | | |
|----------------------------------|---------------|--------------|
| 1832: Liebestrank | von Donizetti | in Mailand |
| 1833: Lucrezia Borgia | „ „ | „ „ |
| Hans Heiling | „ Marschner | „ Berlin |
| 1834: Nachtlager von Granada | „ Kreutzer | „ Wien |
| 1835: Jüdin | „ Halévy | „ Paris |
| Lucia von Lammermoor | „ Donizetti | „ Neapel |
| 1836: Das Leben für den Zar | „ Glinka | „ Petersburg |
| Postillon von Lonjumeau | „ Adam | „ Paris |
| Hugenotten | „ Meyerbeer | „ „ |
| 1837: Der schwarze Domino | „ Auber | „ „ |
| Die beiden Schützen | „ Lortzing | „ Leipzig |
| Zar und Zimmermann | „ „ | „ „ |
| 1838: Benvenuto Cellini | „ Berlioz | „ Paris |
| 1840: Regimentstochter | „ Donizetti | „ „ |
| 1842: Wildschütz | „ Lortzing | „ Leipzig |
| Rienzi | „ Wagner | „ Dresden |
| 1843: Don Pasquale | „ Donizetti | „ Paris |
| Des Teufels Anteil | „ Auber | „ „ |
| Der fliegende Holländer | „ Wagner | „ Dresden |
| 1844: Ernani | „ Verdi | „ Venedig |
| Alessandro Stradella | „ Flotow | „ Hamburg |
| 1845: Tannhäuser | „ Wagner | „ Dresden |
| Undine | „ Lortzing | „ Hamburg |
| 1846: Waffenschmied | „ „ | „ Leipzig |
| 1847: Martha | „ Flotow | „ Wien |
| 1849: Prophet | „ Meyerbeer | „ Paris |
| Die lustigen Weiber | „ Nicolai | „ Berlin |
| 1850: Lohengrin | „ Wagner | „ Weimar |
| 1851: Rigoletto | „ Verdi | „ Venedig |
| 1853: Troubadour | „ „ | „ Rom |
| Traviata | „ „ | „ Venedig |
| 1856: Das Glöckchen des Eremiten | „ Maillart | „ Paris |
| 1858: Barbier von Bagdad | „ Cornelius | „ Weimar |
| 1859: Margarethe | „ Gounod | „ Paris |
| Dinorah | „ Meyerbeer | „ „ |
| Maskenball | „ Verdi | „ Rom |
| 1863: Die Trojaner II. | „ Berlioz | „ Paris |
| 1865: Tristan und Isolde | „ Wagner | „ München |
| Die Afrikanerin | „ Meyerbeer | „ Paris |
| Cid | „ Cornelius | „ Weimar |
| 1866: Verkaufte Braut | „ Smetana | „ Prag |
| Mignon | „ Thomas | „ Paris |
| 1867: Romeo und Julia | „ Gounod | „ „ |
| 1868: Meistersinger | „ Wagner | „ München |
| 1869: Rheingold | „ „ | „ „ |
| 1870: Walküre | „ „ | „ „ |
| 1871: Aida | „ Verdi | „ Kairo. |

Man wird wohl auch dann, wenn man den absolut musikalischen Wert dieses geradezu riesenhaften „Materials“ nach Ausschaltung der IV. 3.



Werke Wagners und einiger weniger „neutralere“ Meisterwerke vom Standpunkt des modernen Ästhetikers und Historikers nicht mehr allzu hoch einschätzen will, immerhin zugestehen müssen, dass in diesem verhältnismässig kleinen, kaum ein Menschenalter umfassenden Zeitraum eine unerhörte Fülle origineller, mehr oder weniger dauerhafter und vor Allem höchst brauchbarer Werke geschaffen wurde. Man kann sagen, dass fast das ganze Kapital, von dessen Zinsen unsere Opernhäuser in den letzten Jahrzehnten lebten und, nach Abzug der immer mehr prävalierenden Werke Wagners, auch heute noch leben, in jener Zeit angesammelt worden ist. Je näher dann allerdings dieses musikschwängere Säkulum seinem Ende kam, desto seltener wurden die wirklich bedeutenden und nachhaltigen Opernerfolge. An wichtigen „Treffern“ aus der Periode von 1871 bis etwa 1890 sind nur zu nennen: „Siegfried“, „Götterdämmerung“ und „Parsifal“, „Carmen“, ausserdem vielleicht „Manon“, „Samson und Dalila“, „Othello“, „Königin von Saba“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Das goldene Kreuz“ und, wenn man will, auch der „Trompeter von Säckingen“.

Um das Jahr 1890 hatte es dann kurze Zeit den Anschein, als ob, besonders unter dem Einfluss des italienischen Verismus, der Opernbühne eine neue, reiche Ernte heranreifen wollte. Aber diese Hoffnung erwies sich bald genug als trügerisch, umsomehr, als auch die Wagnerepigonien, trotz hohen, künstlerischen Ernstes und respektabler Kenntnisse, nicht viel über das Experiment hinaus kamen. Eine kurze Zusammenstellung der wichtigeren Opern-Uraufführungen des Zeitraums von 1890—1900 (bzw. 1901) wird vielleicht deutlicher als alle Worte das allmähliche, aber konsequente Zurückgehen der einst so hohen „Treffer“zahl illustrieren. Es erschienen nämlich im gedachten Zeitraum:

| | | |
|----------------------------|---------------|--------------|
| 1890: Cavalleria rusticana | von Mascagni | in Rom |
| Trojaner I. | » Berlioz | » Karlsruhe |
| Wem die Krone? | » Ritter | » Weimar |
| Salamambo | » Réyer | » Brüssel |
| 1891: Freund Fritz | » Mascagni | » Rom |
| 1892: Rantzau | » „ | » Florenz |
| Die Bajazzi | » Leoncavallo | » Mailand |
| Genesisius | » Weingartner | » Berlin |
| Gringoire | » Brüll | » München |
| Die Hexe | » Enna | » Kopenhagen |
| Ritter Pasman | » J. Strauss | » Wien |
| 1893: Falstaff | » Verdi | » Mailand |
| Manon Lescaut | » Puccini | » Turin |
| Die Medici | » Leoncavallo | » Mailand |
| Hänsel und Gretel | » Humperdinck | » Weimar |
| Mara | » Hummel | » Berlin |
| 1894: A basso porto | » Spinelli | » Köln |
| Ingweide | » Schillings | » Karlsruhe |



| | von R. Strauss | in Weimar |
|------------------------|----------------------|-------------|
| 1895: Der Evangelimann | „ Kienzl | „ Berlin |
| Der arme Heinrich | „ Pfitzner | „ Mainz |
| 1896: Der Corregidor | „ Hugo Wolf | „ Mannheim |
| Das Heimchen am Herd | „ Goldmark | „ Wien |
| Bohème | „ Puccini | „ Turin |
| 1897: Theuerdank | „ Thuille | „ München |
| Königskinder | „ Rosmer-Humperdinck | „ „ |
| Bohème | „ Leoncavallo | „ Venedig |
| 1898: Lobetanz | „ Thuille | „ Karlsruhe |
| Zinnober | „ Hausegger | „ München |
| 1899: Bärenhäuter | „ S. Wagner | „ „ |
| Pfeifertag | „ Schillings | „ Schwerin |
| 1900: Louise | „ Charpentier | „ Paris |
| 1901: Gugeline | „ Thuille | „ Bremen |
| Herzog Wildfang | „ S. Wagner | „ München |

Von diesen 34 Werken sind heute, streng genommen, eigentlich nur noch drei am Leben bzw. bei relativ guten Kräften: „Cavalleria rusticana“, „Bajazzi“ und „Hänsel und Gretel“. Denn der „Glanz“ des „Evangelimann“ beginnt schon seit einiger Zeit erheblich zu verblassen, und auch von Puccini's interessanten Opern kann man nicht gut behaupten, dass sie einen irgendwie integrierenden Bestandteil unseres Opernrepertoires bilden. Hugo Wolfs „Corregidor“ ist eine Spezialität, die trotz ihrer hohen Vorzüge leider bis jetzt nirgends festen Fuss fassen konnte und, gleich manchen anderen ähnlichen Werken, auch kaum irgend welche Aussicht hat, durch die Zukunft für die Gleichgültigkeit der Gegenwart entschädigt zu werden. Ebenso wenig war es Max Schillings bis jetzt beschieden, mit seinen geistvollen Werken nachhaltigeren Eindruck zu erzielen, was wohl in dem Überwiegen der Reflexion über die Empfindung seinen wesentlichsten Grund hat. Das gleiche gilt von Richard Strauss und Hans Pfitzner, deren Werke noch überdies einen selbst für modernste Begriffe allzu beschwerlichen Ballast an Mystik und Symbolik mit sich schleppen. Sogar Thuille's liebenswürdige, aber an der gekünstelten Naivität der Bierbaumschen Texte krankende Opern gewannen sich, trotz vorübergehender Erfolge, kein Publikum. Und Siegfried Wagner vollends sucht noch immer, freilich bis zur Stunde vergebens, mit heissem Bemühen den Weg zum Herzen des Volkes.

Dies also ist das ganze, positive Resultat eines vollen Jahrzehnts geschäftigen Opernbetriebs! Wie gering erscheint diese fast beschämende „Ausbeute“ im Vergleich zu den Erträgen der Jahrzehnte zwischen 1820 und 1870, die nicht selten das fünf- bis sechsfache betragen. Und auch nach 1901 ist es in dieser Beziehung nicht im geringsten besser geworden. Von Pfitzner, Strauss und Schillings gilt immer noch dasselbe wie vor Jahren: sie bereicherten wohl unsere Bibliotheksschätze um aparte Kostbarkeiten (z. B. „Die Rose vom Liebesgarten“ und „Feuersnot“), aber sie sind nicht



Mehrer des Besitzstandes unserer lebendigen Bühne. Und so blieben denn als Fazit der letzten drei Jahre etwa „Der polnische Jude“ von Weis, Zoellners „Versunkene Glocke“ und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“, die vielleicht nur dem immer fühlbarer werdenden Mangel an praktischen, repertoirefähigen Novitäten ihre Wiedererweckung verdanken.

Was mag nun wohl der Grund dieser merkwürdigen, fast wie Dekadenz anmutenden Erscheinung sein? Sind die neueren Opern wirklich, wie von Fortschrittsfeinden à tout prix oft genug behauptet wird, um so vieles schlechter, als jene unserer Altvordern? Ganz gewiss nicht. Im Gegenteil: man kann es mit gutem Gewissen aussprechen, dass die meisten auch nur einigermaßen ernst zu nehmenden neueren Opernkomponisten weit mehr technisches Können besitzen, als selbst die besten in früherer Zeit. Aber gerade dieses Zuvielwissen ist (abgesehen von dem aus naheliegenden Gründen heute fast unvermeidlich gewordenen Mangel an wirklicher Originalität) vielleicht der wichtigste Grund, weshalb es ihnen durchaus nicht mehr gelingen will, dauernde Erfolge zu erringen. Der moderne Komponist setzt beim Hörer fast immer zu viel voraus. Um neuere Opern nach ihrem tatsächlichen Wert beurteilen zu können, genügt es längst nicht mehr, mit einem gesunden, musikalischen Durchschnittsverständnis begabt zu sein. Man muss vielmehr befähigt sein, polyphon zu hören und zu empfinden, bzw. das Wesen der Musik nicht mehr in der Melodie, sondern in der Harmonie zu erkennen. Man täuscht sich aber doch sehr, wenn man ohne weiteres annimmt, dass diese Fähigkeit im Publikum so allgemein ist, als es doch bei der komplizierten Faktur der neueren Musik unbedingt nötig wäre. Die grosse Mehrzahl unserer Theaterbesucher ist, soweit das tatsächliche Verständnis und nicht etwa modische Schwärmerei in Frage kommt, kaum erst mit Mühe und Not bei dem mittleren Wagner angelangt, und man kann wohl sagen, dass ohne ernstliches Studium der Partituren bzw. Klavierauszüge ein Vordringen über diese bis jetzt äusserste Demarkationslinie auch in Zukunft wenig wahrscheinlich ist. Damit ist aber dem Gros des Publikums die Möglichkeit, der modernen Produktion mit Verständnis und Gewinn zu folgen, nahezu gänzlich benommen. Kann man es daher dem „normalen“ Theaterbesucher im Ernste verdenken, wenn er selbst von den besten neueren Werken nicht allzuviel wissen will? Ultra posse nemo obligatur. Früher vermochte jeder halbwegs musikalische Mensch die meisten neuerscheinenden Opern mit tatsächlichem Genuss zu hören. Heute kann dies (ganz abgesehen von den Spezialschwierigkeiten, die das Studium der oft recht fragwürdigen, unverständlich „tiefen“ Texte zu bereiten pflegt) eigentlich nur mehr der musikalische Fachmann, für den allein, mit gänzlicher Ignorierung des „Laien“, alle diese Partituren geschrieben zu sein scheinen.

Das technische (oder, wenn man will, rein „handwerkliche“) Können



unserer Komponisten hat sich nun allerdings in den letzten 20—30 Jahren, besonders unter dem Einfluss der Hauptwerke Wagners und Liszts, mindestens doppelt so rasch entwickelt wie die musikalische Intelligenz und Rezeptivität des Laienpublikums, dessen Ausschaltung aus dem „Sachverständigenkollegium“ somit beinahe auf automatischem Wege vor sich ging. Aber welchen positiven bzw. praktischen Wert hat am Ende all das eminente Wissen und Können unserer, zumeist einem recht äusserlichen Artistentum ergebenen Komponisten, wenn ihre Werke doch nur dazu verdammt sind, nach einem kurzen Scheinleben als „Dokumente“ zeitgenössischen Schaffens in den Archiven zu schlummern, bis sie dereinst einmal von einem um ein Thema verlegenen Doktoranden der Musikwissenschaft zu Dissertationszwecken „bearbeitet“ werden? Wirklich lebendig soll ein Kunstwerk sein, und am meisten darf man dies wohl bei einer Oper, dieser infolge der Zusammenwirkung von Wort, Musik und Szene am leichtesten zugänglichen Gattung vornehm-populärer Musik, voraussetzen. Freilich wird kein Verständiger deshalb vom Komponisten verlangen, dass er seine Art verleugne, um dem Publikum zu gefallen. Aber viele sind wohl heute davon überzeugt, dass die Kluft zwischen den Schaffenden und dem Publikum von heute nicht so breit klaffen würde, wenn die Musik wieder mehr dem Empfinden, ihrer unversieglichen Hauptquelle, und nicht, wie heute zumeist, dem Verstande oder der Empfindsamkeit entströmen würde. Diese Kluft zu überbrücken, oder, um auch einmal einen kaufmännischen Ausdruck zu gebrauchen, Produktion und Bedarf wieder in eine günstigere Relation zu bringen, wäre somit eine der wichtigsten und dankbarsten Aufgaben der nächsten Zukunft. Freilich werden die modernen Opernkomponisten diesen Ausgleich nicht zustande bringen, so lange das Schwergewicht ihres Schaffens als Folge ihrer Erziehung und der besonderen Eigentümlichkeit unserer Kultur im Verstandesmäßigen und Handwerklichen liegt. Es müsste also erst wieder eine neue Basis unseres gesamten künstlerischen Schaffens gewonnen werden, in deren Struktur das Empfinden dem Intellekt zum mindesten koordiniert wäre. Dann erst wäre meines Erachtens die Möglichkeit jenes wichtigen und ohne Zweifel höchst segensvollen Ausgleichs gegeben. Die Schaffung einer solchen Basis aber ist nicht Sache der Tondichter allein, sondern eine allgemein menschliche Kultur- aufgabe, mit deren Lösung wir heute viele bedeutende Geister auf allen Gebieten beschäftigt sehen. Und nur ihr Gelingen oder Misslingen wird, vielleicht schon in nicht allzuferner Zeit, die Beantwortung der Frage ermöglichen, ob die Oper sich auch in Zukunft, wie bisher, immer mehr einem toten Punkt nähern wird, oder ob wir, vielleicht unter dem mächtigen Einfluss eines neuen „musikdramatischen“ Genies, einer abermaligen Blüte- und Erntezeit der Oper entgegengehen.



hundert Jahre sind vergangen, seit Heinrich Dorn geboren wurde — zwölf Jahre seit seinem Hinscheiden. Sein Leben umfasste die musikalischen Strömungen und Strebungen fast eines vollen Jahrhunderts. Briefe und Erinnerungsblätter, die er hinterliess, beginnen mit „C. M. v. Weber“ und enden mit „Richard Strauss“. Fast 50 Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit fallen auf Berlin. Was er hier als Dirigent, Kritiker und Lehrmeister gewirkt, ist noch unvergessen: noch leben ihm manche Schüler, Verehrer und treuen Freunde — noch manche treuen Feinde. Denn er war eine Kern- und Kampfnatur. Die in kriegerisch-bewegte Zeitläufte fallenden Jugendjahre in Königsberg, der „Stadt der reinen Vernunft“; der Einfluss einer höchst energischen und klarsichtigen Mutter, Begründerin der einst vielgenannten Schindelmeisserschen Klaviermethode; die akademische Bildung als Jurist; endlich die verhältnismässig späte musikalische Studienzeit in der scharfen, zersetzenden Kunstatmosphäre Berlins — alles wirkte in seiner Weise, den Charakter Dorns in fester und selbständiger Form zu entwickeln.

C. M. v. Weber, dem er auf einer Studienreise vorübergehend nähertrat, hatte ihn zwar auch persönlich wegen seines feinen humorvollen Wesens lebhaft angezogen, grösseren Einfluss aber auf ihn gewann die glänzende Erscheinung Spontini's. Für ihn griff Dorn auch zum erstenmal zur kritischen Feder: es galt eine Antikritik der Rellstabschen Rezensionen über Spontini's „Agnes von Hohenstaufen“. In den Skizzen „Aus meinem Leben“ hat Dorn später über diesen seinen ersten Berliner Aufenthalt (1823—1828), über die Aufführung seiner Jugendoper „Die Rolandsknappen“ auf dem alten Königstädter Theater, über seinen Verkehr mit bekannten Persönlichkeiten der damaligen Kunstepoche wie Zelter, Berger, Klein, Felix Mendelssohn und vor allem Spontini interessante Mitteilungen gemacht. Er selbst wandte sich, seiner innersten Neigung folgend, alsbald der praktischen Dirigenten-Karriere zu, und das Wort, das er im Jugendübermut seinen Freunden zurief: „Wo Spontini steht, werde ich auch einmal stehen“ — sollte sich in gewissem Sinne tatsächlich erfüllen.

Zunächst begann Dorn in seiner Vaterstadt Königsberg die Kapellmeisterei „von der Pike an“ auszuüben. Doch schon in kurzem berief man ihn von da an das damals Königl. Sächs. Hoftheater in Leipzig. Die wenigen Jahre dortselbst sind doch bedeutungsreich für ihn geworden durch seine Berührung mit Marschner, dessen „Templer“ er zur Uraufführung brachte; mit Richard Wagner, dessen erste Orchesterkomposition er im Theater vorführte; mit Robert Schumann, dessen kontrapunktische Studien er leitete. Eine umfassendere Tätigkeit winkte ihm dann im fernen Riga, wo er als Kapellmeister am Dom, als Dirigent der von ihm gegründeten und heute noch blühenden „Liedertafel“ und als Klavier- und Gesangsmeister nach allen Seiten fruchtbringend für deutsche Kunst wirkte, auch zum erstenmal die verschiedenen Gesangsvereine und Musikfreunde der russischen Ostseeprovinzen zu einem dreitägigen



Musikfest zusammenschloss. In mannigfache Beziehungen trat er hier zu den meist von und nach Petersburg durchreisenden Virtuosen, die unter seiner Leitung konzertierten, namentlich zu Ole Bull, Henselt und Franz Liszt, über die er in der Schumannschen Zeitschrift in lebhaft anschaulicher Weise nach Deutschland berichtete. So auch über Richard Wagner, den Holtei 1837 auf Dorns Empfehlung an das Rigaer Theater als Kapellmeister berufen hatte. Ihm trat er jetzt auch freundschaftlich näher. „Dorn ist ein lebenswürdiger braver Mensch, der mich jederzeit als wahrer Freund aufnimmt; er ist mein einziger Umgang und Freund“ schrieb Wagner an Schindelmesser. Aber dies gute Verhältnis wurde getrübt, als, nach Holteis Abgang, die neue Theaterdirektion sich wegen Übernahme der Kapellmeisterstelle an Dorn wandte und dem durch seine chronischen Geldnöte unbequemen Wagner kündigte. Es war menschlich, dass Dorn die Berufung akzeptierte — ebenso menschlich, dass Wagner ihm diesen Schritt verübelte; genug, die beiden Männer schieden, ohne dass eine Verständigung herbeigeführt werden konnte. — Hauptsächlich auf Empfehlung Franz Liszts erhielt Dorn 1843 (nachdem er noch im selben Jahre — als Erster nach Spohrs Vorgehen — Wagners „Fliegenden Holländer“ in Riga auf die Bühne gebracht hatte) einen Ruf als städtischer Kapellmeister nach Köln. Wenn er auch den mehr als zehnjährigen Aufenthalt im fernen Riga trotz mancher musikalischen Entbehrungen stets als die glücklichste Zeit seines Lebens pries, so bot ihm der neue Wirkungskreis in der Rheinischen Metropole doch zu viele künstlerische Vorteile, als dass er sich nicht auch dort bald vollkommen heimisch gefühlt hätte. Ausser den städtischen Gürzenich-Konzerten, in deren Programmen er neben den Klassikern auch den damals noch minder anerkannten Tondichtern Schumann, Félicien David, Hiller, Berlioz u. a. Raum gewährte, dirigierte Dorn in Köln die „Liedertafel“, die „Musikalische Gesellschaft“ und vorübergehend auch die Oper im Stadttheater. Zweimal stand er an der Spitze der Niederrheinischen Musikfeste: 1844, mit einem Ensemble von fast 600 Personen, brachte er Beethovens Missa solemnis zum erstenmal in Deutschland vollständig zur Aufführung; 1847, mit einem Ensemble von fast 800 Personen, hatte er die Freude, seinem geliebten Meister Spontini besondere Ehren erweisen zu können. Aus der „Rheinischen Musikschule“, die Dorn 1844 in Köln begründete, ist dann das später so berühmte „Konservatorium“ hervorgegangen. Eine grosse Zahl von Dorns Kompositionen — es sind deren über 100 im Druck erschienen — fällt in diese frohbewegte rheinische Zeit. Manches davon — Männerchöre, Lieder, die „Nibelungen-Ouvertüre“ — hat seine Wirkung behauptet; vieles ist „versungen und vertan“. Ein gewisses oppositionelles und daher anregendes Element hat man bei allem Zeitlich-Konventionellen vielfach in Dorns Kompositionen zu erkennen geglaubt; schon Schumann wies in der „Zeitschrift“ wiederholt auf den merkwürdigen „Heinismus“ im Dornschen Schaffen hin, den er auch psychologisch zu erklären sucht; jedenfalls hat es Dorn auch auf diesem Gebiet an glänzenden Erfolgen seinerzeit nicht gefehlt.

Das Ziel seiner Wünsche erreichte Dorn 1849, als er an Nicolai's Stelle als Hofkapellmeister nach Berlin berufen wurde. Mit einem Konzert eigener Kompositionen — Frau Köster sang damals zum erstenmal das seitdem so beliebt gewordene „Mädchen an den Mond“ — hatte er sich hier schon im April günstig eingeführt, und am 1. Oktober trat er mit Spohrs „Jessonda“ sein neues Amt an, das er zwanzig Jahre lang mit innigster Hingebung verwaltete. „Sein ausgezeichnetes musikalisches Gehör und Gedächtnis“ — urteilt Ludwig Bussler in einem Erinnerungsblatt — „bildeten die Grundlage jener höchsten Fähigkeit dieses Dirigenten, das aufzuführende Werk bis in alle Einzelheiten mit vollkommener Genauigkeit in sich aufzunehmen, sodass er der Partitur nicht mehr bedurfte. Der Anteil jeder Stimme, jedes Instrumentes



war ihm gegenwärtig, wenn er mit der ihm eigentümlichen Ruhe an das Pult trat und nie versäumte, jeden Einsatz zu markieren . . . Mit welcher Schärfe er alle Zeichen gab, war bewundernswürdig; und dabei blieb dem Laien diese Kunst immer verborgen: kaum eine Bewegung seiner stattlichen Figur machte sich bemerkbar; die Wendungen des Kopfes, die energischen kurzen Bewegungen des Taktstockes genügten, um ihm die Herrschaft über alle Beteiligten zu sichern . . .“ Man sieht: ein Meisterdirigent der alten Schule! Und es erscheint nicht ohne tiefere Bedeutung, dass Spontini letztwillig verfügte: sein Taktstock solle in Dorns Hände übergehen. Neben den klassischen Werken von Mozart, Weber, Spohr usw. — soweit sie ihm zufielen — waren es hauptsächlich die grossen Meyerbeerschen und Spontinischen Prunkopern, deren glänzende Wiedergabe unter Dorns Battuta ihrerzeit uneingeschränkte Anerkennung fand. Von seinen eigenen Opern hatten „Die Nibelungen“, mit Johanna Wagner als Brünhild, nachhaltigeren Erfolg. Von Wagner dirigierte er nur den „Tannhäuser“, der, wie erst kürzlich aktenmässig in dieser Zeitschrift mitgeteilt,¹⁾ auf sein besonderes Betreiben an der Hofbühne angenommen war. Wie denn überhaupt sein Interesse für Wagners Schaffen sich unvermindert erhielt, bis er 1865 in München (wo er Wagner persönlich aufsuchte und „in freundlicher Weise begrüsst“ wurde) zum erstenmal den „Tristan“ hörte, der denn freilich seine entschiedene Opposition bei aller Hochachtung vor Wagners schöpferischer Kraft herausforderte. Aber erst nachdem Dorn 1869 pensioniert wurde und, zu feiern ungewohnt, sich ganz der Musikschriftstellerei zuwandte — es erschienen im ganzen 7 Bände meist autobiographischer und musikalischer Essays, dazu zahllose Kritiken in den verschiedensten politischen und Musik-Zeitschriften — bekannte er sich offen und öffentlich als Gegner jenes Werkes. Gewiss ist's zu bedauern, dass Dorn in der Hitze des Kampfes seinem scharfen Witz oft allzu frei die Zügel lockerte — immerhin, er kämpfte für seine Überzeugung. Gerade er, der zeit lebens für so viele neue oder noch unbekannte Erscheinungen in der Musik tatkräftig eingetreten war, sollte vor dem Vorwurf blossen Starrsinns oder einseitiger Parteilichkeit geschützt sein, wenn er sich damals gegen die äussersten Konsequenzen Wagnerschen Systems, wie sie sich gerade im „Tristan“ manifestierten, ablehnend verhielt. In ähnlicher Weise hat Dorn dann noch gegen die „Meistersinger“ Stellung genommen. Auch der spätere glänzende Siegeszug der Wagnerschen Kunst konnte ihn in seiner festgegründeten Meinung nicht einen Augenblick irre machen; doch hat er es anderen nie verdacht, wenn sie aus denselben Werken, die ihm in so Vielem unsympathisch blieben, ihre kostbarsten Freuden gewannen. Dorns Mitleben und Mitfühlen mit der Jugend war ein Vorzug, der ihm namentlich auch im Lehramt, das er noch bis weit in sein 80. Jahr fleissig ausübte, aufs beste zustatten kam. Ein neues Talent zu „entdecken“, blieb immer seine innigste Freude. Als Ehrenpräsident des Tonkünstler-Vereins legte er noch zuletzt sein schwerwiegendes Urteil zugunsten eines bei der Konkurrenz eingereichten Klavierquartetts in die Wagschale, als dessen Verfasser sich kein Geringerer als — Richard Strauss erwies, der denn noch dem alten Meister in bescheidenen Worten seinen brieflichen Dank abstattete.

Am 10. Januar 1892 hat Heinrich Dorn, bis zum Jahre vorher noch allzeit rüstig und rege am Musikleben der Hauptstadt teilnehmend, die Augen für immer geschlossen. Die Worte, die einer seiner Kunstgenossen ihm über das Grab nachrief, mögen hier wiederholt sein: Was ihn vor allen Dingen auszeichnete, war seine Geradheit und Ehrlichkeit; diese Eigenschaften hat er in Wort und Schrift bewährt zu allen Zeiten — auch wo er irrte.

¹⁾ Vgl. „Die Musik“ Jahrgang II, Hefte 11, 14, 16 „Richard Wagner und die Berliner General-Intendantur“ von Dr. Wilhelm Altmann.



Der Uneingeweihte vermag sich nur einen schwachen Begriff zu machen von der beängstigenden Fülle der Kompositionen, mit denen der Musikalienmarkt alljährlich, besonders zu Beginn der Konzertsaison, überschwemmt wird. Was da, zumal auf dem Felde der Klaviermusik und des Liedes „geschaffen“ und für veröffentlichungsreif befunden wird, ist zuweilen geradezu erstaunlich. Entsprechend dem Gesetz von Nachfrage und Angebot scheint auch in unseren Tagen das Bedürfnis nach öder, seichtester Salon- und Unterhaltungsmusik noch keinesweg erloschen zu sein. Wir haben, bei Licht betrachtet, nicht den mindesten Anlass, uns über die Vorliebe einer früheren Generation für das „Gebet einer Jungfrau“, „Le reveil du Lion“ und ähnliches sonderlich zu mokieren. „Das Böse sind wir los, die Bösen sind geblieben.“ Gerade die Überproduktion hat nun aber ein anderes Übel im Gefolge. Es wird im hastigen Drängen unserer Tage immer schwieriger, die Spreu vom Weizen zu sondern; es fehlt häufig Zeit und Musse, eine sichtende Auslese zu veranstalten, und wenn auch die Kritik der ernsthaften Fach- und Tagespresse ihres Amtes waltet, so lässt sich doch die bedauerliche Tatsache nicht abstreiten, dass unter diesem Massenangebot die Werke gerade begabter lebender Tonsetzer manchmal empfindlich zu leiden haben. Nimmt man dazu noch die notorische Gleichgültigkeit des Durchschnittspublikums neuen Werken gegenüber, soweit es sich nicht um privilegierte Namen oder um über Nacht in Mode gekommene Komponisten handelt, in Verbindung mit der nicht übermässig gesteigerten Bereitwilligkeit der konzertierenden Künstler, für ihre Person dem tatsächlich drohenden Versteinerungsprozess der Konzertprogramme nach Kräften entgegenzuarbeiten, so ergibt sich als naturgemässe Folge dieses einträchtigen Zusammenwirkens von Indifferentismus und Bequemlichkeit der nachgerade allerseits mit unverkennbarem Missbehagen empfundene Zustand von dem ewigen Einerlei der Konzertprogramme, besonders auf dem Gebiet der zahllosen, meist recht überflüssigen Klavier- und Liederabende. Kein schaffender Künstler unbekanntens Namens hat es verhältnismässig so schwer, sich durchzusetzen, als gerade der Musiker, der — vom Dramatiker abgesehen — mehr als jeder andere auf unmittelbarste Mitwirkung anderer Faktoren angewiesen ist. Der junge Tonsetzer, dem es nach vieler Mühe und manchem Opfer geglückt ist, einen Verleger für sich zu interessieren, sieht hoffnungsfreudig die Erstlingskinder seiner Muse in die Öffentlichkeit hinausziehen. Diese Öffentlichkeit ist in den meisten Fällen eine papierene, sofern sich ein Rezensent in irgend einer Zeitung oder Zeitschrift mehr oder minder wohlwollend mit ihnen befasst. Es liegt auf der Hand, dass, so empfänglich Autor und Verleger für ein in dieser Form geübtes Urteil unter Umständen sind, beide Teile nicht ganz auf ihre — rein ideellen — Kosten kommen. Stücke, die niemals aufgeführt werden, haben ihren Beruf ver-



fehlt. Hat nun ein Verleger die ehrliche Überzeugung, dass unter den Werken seines Verlags das eine oder andere enthalten, das ein besseres Schicksal verdiente, als in den verstaubten Regalen des Archivs oder den vergleichsweise zuweilen nicht minder muffigen Spalten des vergilbten Jahrgangs einer Zeitung — wenn auch in Ehren — alt und grau zu werden und auf den in Deutschland hier und da noch üblichen Moment zu warten, bis sein Verfasser das Zeitliche gesegnet, so liegt der Gedanke nahe, dass der Verleger diese seine Überzeugung mit frohem Wagemut in die Tat umsetzt, und die „Flucht in die Öffentlichkeit“ wagt. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, in erster Linie im Interesse der Förderung der zeitgenössischen Talente (und es darf sich selbstverständlich nur um solche handeln), ist das Unternehmen der Verleger-Konzerte¹⁾ als ein durchaus sympathisches und gerechtfertigtes zu begrüßen. Sie bezwecken die unmittelbare Einführung zeitgenössischer Kunst und suchen das Publikum für die Werke aufstrebender, weitesten Kreisen noch unbekannter Tonsetzer zu interessieren. Es handelt sich also hierbei um eine Propaganda wesentlich ideeller Natur, deren Nachahmung von seiten möglichst vieler Verlagshäuser im Interesse der Kunst nur zu wünschen ist.²⁾ Es könnte mittels einer planvollen Organisation hierdurch auch dem zurzeit herrschenden, von materiellen Motiven doch nichts weniger als freien Engros-Betrieb des Solisten-Konzertwesens zugunsten einer intensiveren, im Bedürfnis der Zeit liegenden Pflege guter Hausmusik erfolgreich gesteuert werden. Überflüssig zu sagen, dass es im letzten Grunde an den Komponisten liegt, ob die an und für sich durchaus gesunde Idee der „Verleger-Konzerte“ ein befriedigendes künstlerisches Resultat zeitigen wird.

¹⁾ F. E. C. Leuckart-Leipzig war 1895 mit einem Novitäten-Abend vorangegangen; D. Rahter-Leipzig adoptierte im vergangenen Winter mit vielem Glück den Gedanken durch seine Veranstaltungen („Moderner Liederabend“, „Neuere instruktive Klavierliteratur“, „Von verborgenen Tonblüten“) in einer Reihe von Städten.

²⁾ Wie ich soeben erfahre, hat in Leipzig am 6. Oktober ein von zwei Verlagshäusern veranstaltetes „Konzert zeitgenössischer Komponisten“ starken Zuspruch und beifällige Aufnahme gefunden. Veranstaltungen von Seiten anderer Firmen stehen in Aussicht. Die Idee scheint demnach Anklang zu finden.





BÜCHER

23. Arthur Smolian: *Stella del monte. Rotschimmernde Erinnerungsblätter aus dem Lebensherbste eines Romantikers. Nach Berlioz' Memoiren wiedergegeben.* Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

Mit inniger Rührung wird der Musikfreund, mit tiefem Interesse wird der Psychologe diese Erinnerungen und Bekenntnisse des grossen französischen Künstlers lesen. Aber mit Bewunderung und Begeisterung wird sie geniessen, wer gern den ewigen Rätseln des Menschenherzens nachträumt — des Menschenherzens, das in seiner ganzen Armseligkeit doch so unendlich reich sein kann an Glut und Zärtlichkeit und an heiliger, an keinerlei äussere Formen sich fesselnden Liebe! Ein Triumph der romantischen Leidenschaft über das kalte, verständnisleere Leben ist diese Geschichte einer in Beglückung und Entsagung gleich phantastischen Liebe, ein Sieg der Jugend des Gemütes über alle Erbärmlichkeiten der „Welt“; ein herrlicher Beweis für die Tatsache, dass die Liebe ihre Zauberschlösser tief in unseren innersten Herzen aufbaut, wo sie durch keiner Trennung unglückliches Schicksal zerstört, aber auch von keinem Aussenstehenden erschaut und verstanden werden können. Welch ein Sieg: diese selige Entsagung eines in Liebe und Wonne bebenden Künstlerherzens (S. 64): „Die Vergangenheit ist nicht mehr tot für mich, mein Himmel ist nicht mehr sternlos. Voll dankbarer Rührung blicke ich zu einem holden Gestirne auf, das mir aus der Ferne her freundlich zuzulächeln scheint. Wohl ist es wahr, dass sie mich nicht liebt — warum sollte sie mich auch lieben? — aber wir hätten uns ja ganz unbekannt bleiben können, und nun weiss sie doch, dass ich sie liebe und verehere!“ — Arthur Smolian hat den Memoiren eine kurze, mit wohlthuender Wärme geschriebene Einleitung vorangestellt und das Büchlein, dessen handliches Format und prächtige Ausstattung ganz besonders zu loben sind, ist ganz dazu geeignet, ein Evangelium des edelsten Künstlertums zu werden, in dem zu blättern uns erhebt und belebt. Die ganze Entwicklungsgeschichte dieser Künstlerliebe, die mit dem bangeren Herzpochen des 12jährigen Knaben einsetzt, dem in einem 18jährigen Mädchen sein Liebesideal blühend entgegentritt, und die abschliesst mit dem letzten Aufrauschen glühender Sehnsucht in dem Herzen des 61jährigen Meisters — sie schwebt dahin auf den Schwingen einer übergewaltigen Phantasie und ist erfüllt von dem Geist, der sich so schön in Berlioz' Worten (S. 65) ausspricht: „O ihr erhabenen Himmelsmächte Liebe und Musik, die ihr beide die Menschenseele dem Unerforschlichen, dem Ewigen näher bringt; wer von euch beschwingt wohl zum höchsten Aufzuge? Fast möchte ich dich, geliebte Tonkunst, für die allmächtigere ansehen; denn du vermagst auch die Liebe zu schildern, während Liebe an sich keine Vorstellung von dem Zauber der Musik geben kann. Aber schliesslich wäre die Musik ohne die Liebe doch nur ein tönend Erz oder eine klingende Schelle. Gemeinsam bildet ihr das schwellende, rauschende Flügelpaar, das den Staubgeborenen weit über alle Enge und Kleinheit des Lebens hinaus in das Gnadereich der Verklärung emporträgt!“

Dr. Egon von Komorzynski

24. Franz Zureich: „Theoretisch-praktische Gesangschule“ für Männerstimmen. Verlag: J. Langs Buchhandlung, Karlsruhe.



Ein ausgezeichnetes, praktisches Werk, das die Wandlung der Zeit erkennen lässt. Zwei Momente heben sich in ihm bedeutsam ab: die Notwendigkeit einer exakten Stimmbildung gemäss der Forschungen moderner Pädagogen (besonders der von George Armin und Törsleff vertretenen Müller-Brunowschen Lehre, sowie des Stimmbildners Prof. Ed. Engel und Auguste Böhme-Köhler-Leipzig) und die Einführung des musikalischen Diktates behufs Schulung des Ohres. Das Übungsmaterial ist sicher und gut ausgewählt. Die Chorschule, breit angelegt, umfasst das ganze Gebiet des technischen Könnens. Zum Schluss finden sich gute Kapitel über den Vortrag, den mehrstimmigen Gesang, über die Aussprache und Pflege der Stimme, über das Taktieren, die Formen der Vokalmusik und Geschichte des Männergesangs. Man sieht, die Gesangskunst ist in ihren methodischen Schulen bereits weiter als die Schwesterkunst des Klavierspiels, deren Schulen noch immer rückständig. Über den Eingang: die Stimmbildung liesse sich in vielem rechten. Die Reihenfolge der Vokale: a e i o u für den Anfang halte ich nicht für günstig. Die Inspiration durch die Nase führt sogar zu falschen (Schlüsselbein-) Atmungen. Auch der Bildung mittels der Konsonanten d b s v w usw. vor der Vollendung und Beherrschung der Vokalformen kann man nicht unbedingt zustimmen. Ich würde daher dem Verfasser raten, dies Kapitel bei einer ev. Neuauflage auf einen sicheren Grund und Boden zu stellen und etwas breiter auszubauen. Das ändert jedoch nichts an der verdienstlichen Tat, überhaupt die Stimmbildung in eine Schule übernommen, und ihre Bedeutung auch für die Entwicklung des Chorgesanges richtig erkannt zu haben.

25. Moritz Wallerstein: „Gesangs-Repetitorium“. Verlag: H. Weiner, Prag.

Eins jener Werke, die wie „Klavierschulen“ und „Pilze“ aus der Erde schiessen. Ein Übungsbuch voll technischer Praktiken, Skalen, Kadenzen, Fiorituren, Solfeggien usw., wie sie halt ein Übungsbuch, das nichts weiter sein will, zu enthalten pflegt. Über den Wert derlei musikalischer Formen für die Gesangstechnik hat die Moderne längst zu Gericht gegessen. Da das Buch ausserdem nur als Compendium für die Schüler des Verfassers gedacht ist, also recht eigentlich keinen Anspruch auf objektiven Wert erhebt, so kann man über den Inhalt desselben geruhig die Akten schliessen.

Rud. M. Breithaupt

26. Max Schmid: Kunstgeschichte. Nebst einem kurzen Abriss der Geschichte der Musik und Oper von Clarence Sherwood. Verlag: J. Neumann, Neudamm.

Der Verfasser des Werkes will hier eine populäre Darstellung im besten Sinne des Wortes geben. Der wissenschaftliche Apparat wird nicht mit übertriebener Gründlichkeit in den Vordergrund gestellt, sondern tritt bescheiden zurück gegenüber dem Streben, die einzelnen Epochen in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang anschaulich zu machen. Des Verfassers Absicht ist nicht so sehr auf Vermehrung des Wissens, als auf Belebung der Anschauung und Empfindung gerichtet. Als Anhang ist der „Kunstgeschichte“ ein kurzer Abriss der Geschichte der Musik und Oper eingefügt, deren Verfasser es verstanden hat, in dem knappen Rahmen ein treffliches Geschichtsbild zu entwerfen, das von den Uranfängen der Musik bis zu Weingartner und Richard Strauss reicht und jeden befriedigen wird, der auf diesem Gebiete des menschlichen Wissens einen klaren Überblick zu erlangen sucht.

Richard Wanderer

27. Joseph Bloch: Methodik des Violinspiels und Violinunterrichts. Mit 75 Abbildungen und 550 Notenbeispielen. Deutsche Übersetzung von Prof. Dr. Geza Molnar. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. Els.

Der Verfasser dieses als Ergänzung für jede kleinere Violinschule willkommenen Buches ist ein bewährter Violinpädagoge, Professor an der ungarischen Landes-Musikakademie in Budapest. Sein Werk zerfällt in 3 Teile. Der erste „Geschichtliches“ ist



meines Erachtens viel zu kurz gehalten, bietet nicht im entferntesten einen Ersatz für Wasielewski's Buch über die Violine; der Abschnitt über die Geschichte des Geigenbaus und auch über die verschiedenen Geigerschulen ist nicht viel mehr als eine trockene Aufzählung von Namen. Als der beste Geiger der Gegenwart wird von Bloch übrigens Eugène Ysaye bezeichnet. Weit gelungener ist der zweite praktische Teil, der den Hauptbestandteil des Buches bildet. Man sieht, dass hier ein wahrhaft Sachverständiger mit Liebe den schwierigen Gegenstand behandelt. Nicht begreifen kann ich freilich, wie der Verf. S. 124 vor schwierigen freien Einsätzen empfehlen kann, den Ton leise pizzicato anzugeben. Dass er den Schüler noch mit der C-dur-Tonleiter beginnen lässt, dürfte nach dem Erscheinen der Schulen von Kross und Dello-David bereits veraltet sein. Die Behauptung, dass zum Bogen ausschliesslich weisses Pferdehaar verwendet wird, ist übrigens auch hinfällig. In betreff der Bogenführung würde Bloch wohl auch manch anderen Rat gegeben haben, wenn ihm Steinhausens Kunst der Bogenführung schon vorgelegen hätte. Im dritten theoretischen Teile wird eine ziemlich erschöpfende Darlegung über Ton- und Notensystem, Tonreihen, Intervalle, Rhythmus usw. gegeben, Materialien, die bei uns in Deutschland in zahlreichen praktischen Handbüchern (Allgemeine Musiklehre) und auch in den grossen Violinschulen behandelt sind. Wenn auch das Buch vor allem in Ungarn gute Dienste leisten wird, so wird es in seiner deutschen Bearbeitung auch bei uns besonders angehenden Violinlehrern nützlich sein.

Dr. Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

28. Emile von Brucken-Fock: *Seleneia*. Musikdrama in einem Aufzuge, Dichtung von M. Constant, deutsch von Holda, Bearbeitung für Klavier und Gesang vom Komponisten. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Schon früher¹⁾ hatte ich Gelegenheit, die Leser der „Musik“ auf das starke Talent des Holländers Emile von Brucken-Fock hinzuweisen. Was er damals in seinen Liedern versprach, das hat er in dem vorliegenden Musikdrama gehalten. Der Komponist ist ein ausgesprochen dramatisches Talent, dem eine blühende, wenn auch noch stark von Richard Wagner beeinflusste Phantasie und ein hervorragendes technisches Können zur Seite stehen. Leider scheint der reich begabte Tondichter in bezug auf die Wahl eines seiner Kunst entsprechenden, wirkungsvollen und poetischen Bühnendramas nicht gut beraten zu sein. „*Seleneia*“ ist eine jener blutrünstigen einaktigen Schicksalstragödien, in der nach bekanntem Muster Hass und Liebe die treibenden Momente sind. Die Grundidee des Stückes ist nicht übel, jeboch fehlt es der Handlung an einer psychologischen Vertiefung. Das sind nicht Menschen, die der Dichter uns hier zeigt, das sind Figuren, die von wilden Leidenschaften sprechen, ohne uns zu packen, die von Lust und Leid, Jammer und Elend erzählen, ohne unser Mitgefühl zu erregen. Skizzenhaft wie die Handlung ist der Ausbau der drei hier handelnd auftretenden Charaktere. Aus allen Szenen ersieht man, wie wenig Verständnis für das Wesen dramatischer Psychologie dem Dichter eigen ist und wie der Komponist mit seiner ausserordentlichen Begabung sich immer und immer wieder müht, das allzuenge und äusserlich wirkende poetische Gewand mit seiner Kunst zu dehnen und zu glaubhaftem Leben zu vertiefen. — Die Handlung des chorlosen Dramas ist folgende: trotz des Gebotes der Mutter, der Amazonenfürstin Moira, hat *Seleneia* an der Schlacht teilgenommen. Mitten im Schlachtgetöse steht sie Heros, ihrem Halbbruder, gegenüber. Unbewusst ihrer verwandschaftlichen Beziehungen entbrennen sie in Liebe zueinander. Um ihr nahe zu sein, gibt sich Heros *Seleneia*

¹⁾ Vgl. die „Musik“ Jahrgang I, Heft 8, S. 717 und Jahrgang II, Heft 20, S. 140.



gefangen. Nach der Schlacht findet Moira ihre Tochter, die ihr wie umgewandelt erscheint. Aus der wilden Amazone ist ein liebendes Weib geworden, dessen Trotz gebrochen, dem bangt vor der rohen Mordlust des eigenen Stammes. Moira, entsetzt ob des Geschehenen, fleht sie vergebens an, der Treulosigkeit ihres Vaters zu gedenken und Rache an dem Männergeschlecht zu nehmen. Seleneia hat dem Leidenschaftsausbruch der Mutter gegenüber nichts zu erwidern, sie verlässt traurig die Bühne. Moira folgt ihr von Rachedurst entbrannt. Der Mond geht auf. Die Liebenden finden sich. Seleneia fleht, dass Heros sie verlasse, dem rings auf ihn lauern den Tode entfliehe. In blütenduftender Mondnacht flammen ihre Herzen in heissem Liebesehnen. Der grauende Morgen trennt sie. Moira, die Lauernde, gibt Heros, den sie als den Sohn ihres Verführers erkennt, den Tod. Seleneia erfährt durch die Mutter die Herkunft und den Tod dessen, den sie geliebt. In gänzlicher Verzweiflung ersticht sie sich. Moira sinkt klagend über die Blindheit ihres Rachedurstes in die Kniee. Die Sonne geht auf. Vorhang. — Man sieht aus dieser kurzen Übersicht, dass aus dem gegebenen Stoffe anderes sich hätte herstellen lassen, als solch ein aufs Äusserliche gearbeiteter Einakter. Dass das Werk — natürlich nur aus textlichen Gründen — einen nennenswerten Bühnenerfolg haben wird, glaube ich entschieden bezweifeln zu müssen. Es ist schade um diese Musik, die eine ungeahnte Menge hervorragender Schönheiten bietet und in ihrer Grosszügigkeit, in der scharfen Prägnanz der Leitmotive, aus denen heraus sich eine glanzvolle Polyphonie entfaltet, gerade im Theater in hohem Grade fesseln dürfte. Brücken-Fock ist ein Musikdramatiker seltener Art, ein Blick in den Klavierauszug, der auch halb und halb die glänzend angelegte Instrumentation verrät, ein kurzes Beobachten seiner plastischen Art der Deklamation genügen, um sich über dieses kraftvolle Talent klar zu werden. — Ich möchte es nicht versäumen, solchen intelligenten Konzertdirigenten, die über ein gutes, stark besetztes Orchester verfügen und auch in der Lage sind, für die drei handelnden Personen erstrangige Sangeskräfte, möglichst Bühnensänger, zu engagieren, die Aufführung dieses Musikdramas in Konzertform zu empfehlen. Abgesehen davon, dass sie sich damit eine hochinteressante Aufgabe stellen, werden sie bei guter Ausführung eines tiefen Eindrucks beim Publikum sicher sein.

29. Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen und bei Rhein: Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier. — Zwei Gedichte von Olaf für eine Singstimme und Klavier. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Fürstlichen Persönlichkeiten auf den Pfaden der Kunstbetätigung, insbesondere in der Ausübung der Komposition zu begegnen, war mir immer von grossem Interesse. Ganz abgesehen von dem Einblick, den man dadurch in das allgemeine künstlerische Verständnis dieser hochgestellten Personen erhält, lässt eine praktische Talentprobe hinsichtlich der Kunstrichtung ein ganz anderes Urteil zu, als die mäcenatische Art, mit der die meisten Fürstlichkeiten die Kunst in dankenswertester Weise zu fördern suchen. Mit ganz anderem Maasse will der jugendliche Grossherzog des schönen Hessenlandes gemessen werden. Dass die Äusserung seiner musikalischen Phantasie gute Talentproben sein würden, war insofern mit ziemlicher Sicherheit im voraus anzunehmen, als ihm der Sinn für gute Musik sowohl von seiten des Vaters, wie auch von seiten der Mutter im Blute liegt, ausserdem die Musik sich am hessischen Fürstenhofe von jeher einer ersten Pflege erfreute. Die Durchsicht dieser vier Gesänge offenbarte aber mehr. Der fürstliche Komponist hat sich hier nicht allein damit begnügt, eine anständige Musik zu schreiben, sondern auf kompositorischem und, wie ich annehmen muss, auch auf dichterischem Gebiete sich als absoluten Anhänger des Fortschritts bekannt. Die vorliegenden Gesänge bezeugen es, dass der Grossherzog von Hessen sich in unserer ausgezeichneten neudeutschen Musikliteratur ebenso umgesehen hat, wie in der neudeutschen Lyrik. Ohne



ihren Pfaden sklavisch zu folgen, hat er durch die Art der kompositorischen Anlage dieser Gesänge bewiesen, dass er die Vorzüge der modernen Errungenschaften zu schätzen und, was das Beste ist, mit selbständiger Eigenart auszubeuten weiss. — Der Vollständigkeit halber will ich noch erwähnen, dass die beiden Hefte in ihrer äusseren und inneren Ausstattung als Muster vornehmsten Geschmacks zu bezeichnen sind.

Adolf Göttmann

30. Carl Wilhelm: Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine hohe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Lieder datieren aus der Zeit 1840—50, ihr Entstehen liegt also bald 60 Jahre zurück; andererseits hat jene verflossene Epoche aber so viel Hervorragendes zutage gebracht (man denke nur an Chopin, Schumann, Liszt, Berlioz u. a.), dass man den Grund schwer einzusehen vermag, warum derartige Nichtigkeiten jetzt noch einmal aufgewärmt werden. Die Musikgeschichte hätte keinerlei Einbusse erlitten.

31. Fritz Volbach: Zwei Lieder für hohe Stimme, op. 28. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Volbach hat die Reihe seiner dankbaren Lieder durch diese neu hinzugekommenen, betitelt „An deinem süssen Herzen“ und „Traumleben“, durchaus vermehrt. Tiefe Empfindung und feinsinnige Satzweise sind auch hier hervorzuheben, besonders hinweisen möchte ich aber auf den klangvollen und dankbaren Klaviersatz, der stets wirkungsvoll ist, ohne überladen zu sein.

32. Walter Niemann: Zwei Balladen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 4. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hier dokumentieren sich tüchtiges Können und ernstes Streben. Störend wirken die vielen Textwiederholungen in „Der Gefangene“, während „Der Knabe im Moor“ keck hingeworfen ist und entschieden dramatische Begabung verrät. Jedenfalls kann man dem Autor unbedenklich ein gutes Prognostikon stellen, weiteres Streben und genügende Selbstkritik vorausgesetzt.

Karl Kämpf

33. Ernst von Dohnányi: „Variationen und Fuge“ über ein Thema von E. G., op. 4. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ein starkes Werk eines starken Talenten. Dohnányi ist eine unserer grossen Hoffnungen. Man merkt's ihm an, er steht auf festem Boden, ist mit und an der geschlossenen Form gewachsen. Das sind doch feste Werte und positive musikalische Gedanken, die etwas sind und ausdrücken — kein Irrlichtellieren und Wagnerisieren! Man muss es ja „leider“ schon als ein Besonderes auffassen, in unserer kraftgenialischen Zeit, die mit symphonischen Dichtungen und Phantasieen für grosses Orchester nur so um sich wirft, uns mit einem bescheidenen Variationenwerk (welch veraltete Form!) zu kommen. Ich sage „leider“; denn es wäre besser, unsere Genies missachteten nicht so sehr eine Form, die — wie sie einst einem Beethoven die besten Steine zu seinen Monumentalbauten lieferte — noch heute so recht zur Ausbildung des Typischen in der Musik dient. Bedarf's da noch der Einzelheiten? Ein weiches romantisches Thema ist in geistreicher und origineller Weise verändert und durchgeführt. Vieles reicht an die besten Muster unserer klassischen Romantik hinan. Var. 6 und 8 z. B. sind von Schumannischer Tiefe. Dass ein Pianist vom Schlage Dohnányi's auch instrumentell und technisch nicht enttäuschen würde, liess sich nach dem herrlichen preisgekrönten Klavierkonzert im voraus erwarten. Man vergesse nicht: op. 4. Da kann man noch goldene Früchte erwarten. Ich wenigstens liebe die Leute mit den niedrigen Werkzahlen. Sie schreiben weniger und sagen um so mehr. Auch das täte unserer Opus-Zeit not.

34. Max Reger: „Sechs Burlesken“ für Klavier zu vier Händen, op. 58. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.



Echte Reger voll technischer Virtuosität, Geist und Laune. Eine feine Charakteristik der Themen und ein prickelnder Rhythmus heben sie hoch über das sonst so flache Niveau üblicher vierhändiger Klaviermusik. Bleibt nur ein Mangel an sinnlichem Klangzauber bestehen. Die instrumentelle Behandlung Regers sagt meinem Empfinden nicht immer zu. Die kleine häkelige Kribbeltechnik will nicht recht wirken. Man verlangte hier und da weniger Chromatik und eine breitere Pinselführung. Auch dem Humor fehlt's an sinniger Behaglichkeit und gütiger Einfachheit. Man fühlt auch hier noch immer das grosse Übergewicht eines bedeutend entwickelten Kunstverständes über die Kraft liebevollen Umfassens und plastischen Schauens. Und doch reizen die Burlesken und überraschen durch manche blitzartig hingeworfenen originellen Formen und Figuren. Dass Reger Witz hat, beweist die übermütige, fast parodistische Verarbeitung des: „O, du lieber Augustin“ in der letzten Burleske. Hier sagt mir das charakteristische Element, dass ihr Meister ein Schelm und gleich Till Eulenspiegel zu lustigen Streichen aufgelegt ist. Wenn sich zwei etwas sattelfeste Spieler einmal zu vier Händen vergnügen wollen, so mögen sie diese „Reger“ nicht vergessen.

35. Halfdan Cleve: „Konzert in A-dur“ für Pianoforte und Orchester, op. 3. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein hochinteressantes und bedeutendes Werk. Zwar nicht ohne Einfluss seitens Tschakowsky und Grieg, aber voll belebender Energie, kühn ausholenden Schwunges und reicher charakteristischer Farben. Wie die meisten Konzerte bewegt es sich in absteigender Linie. Der erste Satz ist bei weitem der bedeutendste. Ein grandioser Oktav-Aufstieg führt zu einem ebenso grandiosen und energisch lapidaren Thema, das wie das zweite Motiv nordisch rhythmisiert und gefärbt ist. Der Klavierstil ist glänzend und von jenem echten zündenden Schmiss, wie ihn nur ein feiner instrumenteller Sinn und Geschmack entwerfen kann. Selbst da, wo ein romantischer Einfluss unverkennbar, tritt die Originalität der klavieristischen Formen merklich hervor. Auch der zweite Satz: „Andante tranquillo“ weist einen meisterlichen Zug einer eigenen, besonderen Choralfaktur auf. Die Durchbrechung durch ein: „Quasi Fantasia“ und „Animato ed energico“ ist von entzückendem Reiz. Aber schon im „Scherzo“, dessen graziöses Thema der Kombinationsgabe den weitesten Spielraum liess, macht sich der Mangel an gediegener Durchführung geltend, unter dem auch der letzte Satz zu leiden hat. Wenn trotz dieser Unzulänglichkeit auch dieser noch wirksam gestaltet ist, so liegt's wiederum an dem üppigen instrumentellen Schwall, der das Konzert vor vielen anderen modernen Schwestern wesentlich auszeichnet. Für op. 3 eine prächtige Leistung, die zu kühnen Hoffnungen Veranlassung gibt.

Rudolf M. Breithaupt

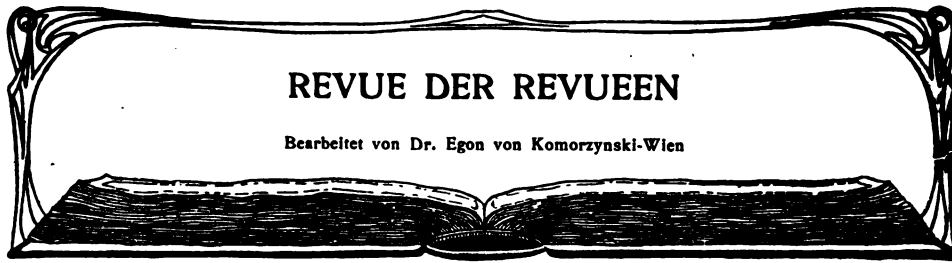
36. Wilhelm Rohde: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 21. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Gr. Lichterfelde.

Reicher, durchaus selbständiger, ernster und packender Gedankeninhalt, der nicht immer leicht zu heben ist. Im ersten Satz und namentlich in dem sehr gelungenen feurigen und kraftvollen Finale dramatisches Leben. Im langsamen Satz keine Phrasen, das Scherzo charakteristisch. Harmonisch mitunter etwas gesucht, zu viel Wechsel der Tonarten. Für Aufführungen, aber auch für häuslichen Gebrauch empfehlenswert.

37. Wilhelm Stenhammar: Sonate für Violine und Pianoforte, op. 19. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

In harmonischer Hinsicht vielfach eigenartig, in melodischer ansprechend und vortrefflich gearbeitet. Der erste Satz trägt einen behaglich-pastoralen Charakter, volkstümlich ist der langsame, etwas zu sehr ausgedehnte Satz, pikant das Finale, gegen dessen Schluss eine Reminiszenz an den ersten Satz erscheint.

Dr. Wilb. Altmann



MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 403. — E. Prout's Artikelreihe „Some forgotten operas“ findet ihre Fortsetzung durch den Aufsatz „Spohrs Jessonda“, eine liebe- und verständnisvolle Analyse dieses Werkes. Die Ouvertüre — „certainly one of the most effective of Spohr's orchestral compositions“ — war früher eine beliebte Programmnummer in den Konzerten im Krystallpalast in London. A. E. Keeton behandelt in einem Artikel „Michail Ivanovitch Glinka“ und sagt von ihm unter anderem: „Glinka gave the first definitively focussed dramatic expression in Russian art to centuries of pent-up vocal aspirations. He is a beginning in music, just as Wagner is a termination.“ Ein kleiner Jubiläumsaufsatz betitelt sich „Carl Reinecke“.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1904, No. 17. — Der zweite Abschnitt von „Oper und Inszenierung“ von Carl Hagemann behandelt die schwierigen Aufgaben des Opernregisseurs, denen nur ein wahrhafter Künstler gewachsen sein kann. Er hat durch Konzentration und richtige Verteilung der Darstellungsmittel das Musikdrama vom Schlaf in der Partitur zum szenischen Leben zu erwecken und muss ein Nachschöpfer des Dichters sein — weit mehr als der Schauspielregisseur. Hagemann verbreitet sich namentlich sehr lehrreich über Beleuchtung und Dekorationen. „Künstler und Publikum“ betitelt Franz Dubitzky „einige unfreundliche Worte“, in denen er alle schlechten Erfahrungen des Konzertbesuchers zusammenfasst und praktische Vorschläge zur Verbesserung der beklagenswerten Konzertverhältnisse macht. Ausserdem enthält die Nummer die Artikel „Dissonanzen — Missklänge?“ (= Richard Strauss' „Taillefer“) und „Tragische Ehen berühmter Künstlerinnen“ von Adolph Kohut.

KÖLNISCHE ZEITUNG 10. 7. 1904. — Der Artikel „Böhmische Musikanten“ enthält wertvolle und charakterisierende Mitteilungen über die aus Böhmen stammenden Wandermusikanten. Das Erzgebirge ist die Heimat der meisten von ihnen. Dort bestanden vor alters schon zahlreiche Musikkapellen, die nach den Nöten des Dreissigjährigen Krieges zu wandern anflugen — eine solche Bergmannskapelle hat Weber in seinem „Freischütz“ eingefügt, wo sie zu dem dörflichen Schützenfest aufspielt. Welche wirtschaftliche Bedeutung gegenwärtig dieses Musikantengewerbe „ein Gemisch von Künstlerschaft und Bettlertum“ — für das erwerbsarme böhmische Erzgebirge hat, beweist die Tatsache, dass selbst kleine böhmische Orte gegen 100 Musikanten in die Ferne hinausschicken; das Städtchen Gottesgab ist mit etwa 160 Personen, Sonnenberg mit über 200 an der allgemeinen Musikantenwanderung beteiligt. Seltsam sind die Pressnitzer Harfenmädchen — eine ganz andere Art des böhmischen Musikantentums. — „Die Musik ist für die Erzgebirgler zu einem Stück Heimat, zu einem Denkmal aus der grossen Zeit des Bergbaues geworden, an dem sie, ob arm oder reich, gelehrt oder ungelehrt, mit treuer Liebe hängen.“

DER KUNSTWART (Leipzig) 1904, No. 21. — Die ungemein interessanten „Übungen im Musikhören“ von Georg Münzer behandeln in ihrem fünften Abschnitt „Das IV. 3.“



durchkomponierte Lied“, d. h. die Liedkomposition, die jeder Strophe eine besondere Melodie verleiht. Als Beispiel führt Münzer Goethes „Veilchen“ an, das nach beiden Methoden komponiert worden ist. Friedrich Reichardts strophische Komposition ist einfach, aber doch der Durchschnittsstimmung entsprechend; bei Mozart erweitert sich das Lied zu einer dramatischen Szene: wir haben eine Einleitung, ein Zwischenspiel, das den Gesang der Schäferin nachahmt, einen rezitativartigen Schluss, bei dem die Musik den Wortfall der Sprache nachahmt. „Die freien Bildungen geben dem Ausdruck des Ganzen viel Leben. Aber sie sind es dennoch nicht, welche das Wesen des Liedes in formeller Hinsicht ausmachen, die Eigentümlichkeit dieses durchkomponierten Liedes besteht vielmehr in der Aneinanderfügung mehrerer in sich geschlossener Liedmelodien zu einer grösseren. Das Grundprinzip ist auch hier das des periodischen Baus der Melodie . . .“ „Eines freilich gibt das durchkomponierte Lied auf. Es verzichtet auf die leichte Fasslichkeit beim ersten Anklängen. Dafür gewinnt es an Ausdrucksfähigkeit und Tiefe im Einzelnen. — In Reichardts Strophenlied tauchen die Schönheiten des Gedichts unter, bei Mozart sind sie gehoben. Die ganze Melodie duftet und erstirbt in zartem Hauch, wie das Veilchen selbst.“

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 28—30. — A. Eccarius-Sieber: „Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes“ —: die Pfscher können bisher nur auf Erfolg rechnen, weil „ein fachmännisch gebildeter, beglaubigter Musiklehrerstand fehlte“; das Solidaritätsgefühl muss erstarken; in geschäftlicher Hinsicht ist die Einführung von Monatspreisen für den Privatunterricht unerlässlich. — Roderich v. Mojsisovics: „Neue Bahnen“ II, Das Kammermusik-Problem“: alle andern Kunstgattungen haben sich weiterentwickelt, nur die Kammermusik ist stehen geblieben — natürlich, weil man an der äusseren Form zu ändern suchte, während es notwendig wäre, neue Gebiete für den Inhalt zu erschliessen. — E. Kloss: „Richard Wagner und Mathilde Wesendonk“. — Hermann Ritter: „Die Hundertjahrfeier der Kgl. Musikschule in Würzburg“.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 28/9. — H. Schmidkunz: „Musikästhetik als Lehrfach“. E. Kloss: „Bayreuth 1904“. E. Rehardt: „Das fünfte schweizerische Tonkünstlerfest“. H. Kesser: „Gedanken eines Schauenden“ (von F. v. Hausegger). K. Thiessen: „Harmonium-Literatur“.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1904, No. 39. — Enthält eine ausführliche Besprechung der Cornelius-Mottl-Hasse-Angelegenheit („Peter Corneliusfeier in Weimar“) von Arthur Seidl; es wird da sehr richtig Für und Wider abgewogen und verteilt: betont, dass der tote Cornelius zu seinem Recht kommen solle, dass Mottl zwar bescheiden, aber doch nicht einwandfrei vorgegangen sei. — Ausserdem ein Artikel „Die Zentenarfeier der Kgl. Musikschule in Würzburg“ von Hermann Ritter und ein Artikelchen „Karl Reinecke“. (. . . „Aus der Epoche Mendelssohn-Schumann ist Reinecke entschieden eine der interessantesten Erscheinungen der neueren Musikgeschichte“ . . .)

DEUTSCHE REVUE (Stuttgart), Juli 1904. — Enthält eine Abhandlung „Die Unterscheidungsstöne und das Problem des Hörens“ von Adolf Stöhr.

NUOVA ANTOLOGIA (Rom) 1904, No. 780. — Enthält einen interessanten Artikel „L'arte nell' Italia meridionale“ von G. B. Guacini.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1904 No. 13—14. — Arthur Seidls Artikel „Ein Tonkünstlerfest und ein Fest der Tonkunst“ spricht sich offen über die „Frankfurter Tagung“ aus und bekennt, „dass man bald einen steilen Kalvarien-



berg auf Knien hinaufzurutschen, bald wieder in einer Lotterie mit lauter Nieten umherzuwandeln glaubte“. Auch über das Corneliusfest in Weimar werden hier wahre Worte gesprochen. — Ausserdem enthalten die Hefte biographische Aufsätze von D. Bernstein („Michail Iwanowitsch Glinka“) und M. Puttmann („Albert Lortzing“); ferner die umfangreichen Berichte „Das zweite bayrische Musikfest in Regensburg“ von Hermann Teibler und „Das 81. Niederrheinische Musikfest zu Köln“ von A. Eccarius-Sieber. Der fünfte Abschnitt von Anton Seydlers Abhandlung „Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers“ enthält eine gründliche und sehr lehrreiche Auseinandersetzung über die Verteilung des musikgeschichtlichen Lehrstoffes. Der Verfasser verlangt zunächst, dass man mit dem Unterricht aus der Musikgeschichte erst dann beginne, wenn man bei den Schülern einen gewissen Grad geistiger Reife und musikalisch praktischer Tüchtigkeit voraussetzen kann. Ferner verlangt er eine strenge Sonderung des vorbereitenden von dem gründlichen Unterrichte und führt diese seine Einleitungsvorschläge sodann des näheren aus. — F. Scherbers Geburtstags-Artikel „Carl Reinecke“ beginnt mit den Worten: „Er ist ein Glücklicher. Die Dissonanzen, die ihm das Leben schufen, löste ein gütiges Geschick nach allen Regeln eines harmonischen Daseins auf, und wäre ihm nicht in seinem Heim hier und da Leid widerfahren, ich glaube, er wüsste kaum, wie traurig es auf der Welt sein kann. Er traf eben den Weg auf der Sonnenseite.“

DER KLAVIER-LEHRER (Berlin) 1904 No. 14. — Karl Storcks Aufsatz über „Die tschechische Musik“ entrollt ein anschauliches Bild von der Entwicklung der nationalen Musik in Böhmen. — Heinrich Schöne feiert in seinem Artikel „Georg Friedrich Bischoff“ den Begründer der deutschen Musikfeste und das Jubiläums-Musikfest in Frankenhausen. — „Von der Weimarer Cornelius-Feier“ berichtet Arthur Seidl sehr interessant. — E. Söchting schreibt über „Die Handhaltung beim Klavierspiel und die Berechtigung der in der Neuen deutschen Klavierschule geforderten ‚Arichtung‘“.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 11 — Die Nummer enthält einen biographischen Artikel über „Jean Louis Nicodé“ von Max Puttmann; einen Aufsatz von Max Arend, betitelt: „Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners“, der die nachstehende originelle und interessante Stelle enthält: „Von Gluck ist nichts, rein gar nichts in die Werke Mozarts übergegangen, wenn man von demjenigen absieht, was stets ein jüngerer Meister von ältern Meistern lernt. Nicht das prachtvolle Pathos, nicht die ungeheure Gewalt des dramatischen Ausdrucks, nicht die wahrhaft antike Reserve in der Verwendung der technischen Mittel, nicht das weite Ausholen in der Empfindung, das ‚germanische Tempo‘ der Musik, mit Wagner zu reden, nicht der furchtbare Ernst, die erhabene Weihe, die strenge sittliche Zucht, wie sie den Meister mit einem Lessing vergleichbar erscheinen lässt, die hartnäckige unbeugsame Konsequenz in der Durchführung seiner Prinzipien bis zum Äussersten, kurz: nicht das klassische deutsche Musikdrama, nicht Gluck. Mozart ist ein göttliches spielendes Kind, seine Werke sind gleichsam direkt vom Himmel gefallen, unvergleichbar mit allem, was vor- oder nachher geschaffen worden ist. Mozart hat nichts vom Gluckschen Musikdrama, weil er ein Musikdrama weder schaffen wollte noch konnte. Für ihn gibt es nur Musik. Dass diese Musik elenden Operntexten ewige Lebensdauer verschafft, erklärt sich nicht daraus, dass Mozart Musikdramen hätte schaffen können, sondern lediglich daraus, dass seine Musik direkt göttlichen Ursprungs ist, unmittelbar auf dem Grunde alles Seins



ruht, unbewusst alles ausspricht, daher, von den wenigen berührten Schlacken abgesehen, ewig ist, die Texte sozusagen sub specie aeternitatis behandelt, aus ihnen die Idee herausholt, die ihr Dichter nicht einmal selbst sah, und das Unedle abstösst, und zwar das alles unbewusst. Mozart ist eine einzigartige Erscheinung, nicht von dieser Welt, nicht in der Geschichte stehend.“ Ausserdem sind noch zu erwähnen die Artikel: „Beethovens Klaviersonate op. 54“ von Wilhelm Caspari, „Das erste Berliner ‚zweite Opernhaus‘“ von Rudolf Fiege, „Ein zweiter Hans Sachs“ von J. Gottesleben und „Messstreit?“ von C. Menge-
wein.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1904, No. 14353. — Der Tod Hanslicks hat Veranlassung zu manchen Aufsätzen gegeben. Guido Adlers Artikel „Eduard Hanslicks Lebenswerk“ vereinigt sehr glücklich und schön Pietät und Wahrheitsliebe miteinander. Adler nennt Hanslick einen Kosmopoliten, der aber nie die Föhlung mit der Musik seiner engeren Heimat verloren habe; er sieht das Schwergewicht von Hanslicks geistiger Arbeit in dessen schriftstellerischer Tätigkeit, die ihm einen Platz in der Geschichte der Musik und der Literatur sichern werde; er sagt von ihm: „Sein Irren beruhte auf einer höheren Überzeugung, der er sein Leben hindurch zäh anhing, gerade so wie seine Begeisterung eine dauernde und unerschütterliche war“, und er schliesst mit den Worten: „Die musikalische Kritik wird ihn noch lange als einen ihrer geistigen Führer ansehen.“ — Julius Korngolds Nachruf („Eduard Hanslick“) ist weitaus begeisterter gehalten, ja stellenweise klingt er höchst pathetisch. Er sieht in Hanslick die Liebe für das Heitere, Klare, Freie, Leichte; „alles Wirre, Dumpfe, Verstiegene, Unwahre stiess ihn ab“ ... „Nun ist er dahingegangen; aber die Sonne wird leuchten, wenn sein Name fällt ... Sein Name wird leben.“

— No. 14364. — Ein dritter Artikel — „Eduard Hanslick“ von Alfred Freiherrn v. Berger — lässt es gleichfalls an Lob und Preis nicht fehlen. Da heisst es gar: „Die Wahhaftigkeit Hanslicks ist es, welche auch seine unmusikalischen Leser bezaubert; man föhlt, dass der Geist, den seine Kritik atmet, auf jedem Kunstgebiet Geltung hat, nicht nur auf musikalischem. Wer, modernen Kunstgeschwätzes überdrüssig, einen Band Hanslick aufschlägt, dem ist zumut, als ob er nach langer Wanderung über schwingenden Moorboden wieder festen Grund beträte.“

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 7 und 8. — Aus dem sehr reichen Inhalt der Hefte seien hervorgehoben die musikalischen Artikel „Das hundertjährige Jubiläum der Musikschule Würzburg“ und „Die Phonola“, ferner die kurze Biographie „Max Heim“, die in den Wunsch ausklingt, es möge auch für Heim eine Zeit der Anerkennung seines Schaffens kommen; der Aufsatz „Umsonst“, der sich gegen die unentgeltliche Mitwirkung von auf den Erwerb angewiesenen Musikern bei Wohltätigkeitskonzerten wendet, ferner kleinere Artikel, wie „Das zehnte fränkische Sängerefest in Würzburg“ und „Neubau des Kgl. Theaters in Bad Kissingen.“

LEIPZIGER TAGEBLATT 1904, No. 401. — Einer der lesenswertesten Nekrologe ist der Artikel „Eduard Hanslick †“ von Paul Zschorlich. Der Verfasser erblickt in Hanslick „einen der grössten Schädlinge in der Kunst“; er spricht ihm ausgezeichneten Stil und scharfen Geist zu, aber auch Masslosigkeit, Boshaftigkeit und Mangel an Gemüt und beweist klar und kurz, dass all dies und noch mehr unleugbar wahr ist. Am ärgsten ist wohl die Dreistigkeit, mit der Hanslick lobte, was er früher verhöhnt hatte. — Der Verfasser hat aber wohl wenig Grund, zu sagen,

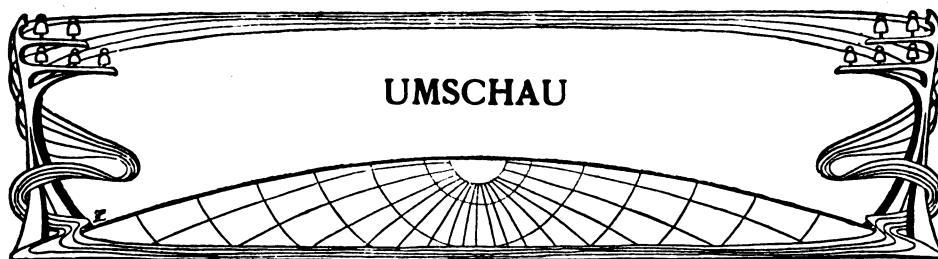


dass die „verblendeten“ Wiener „heute noch auf ihren Hanslick schwören“. Dem ist keineswegs so.

GREIZER ZEITUNG 1904, No. 185. — Der Aufsatz „Greizer Musik- und Theaterverhältnisse in alter Zeit“ (unterzeichnet mit E. B.) enthält sehr interessante Materialien zur Greizer Lokalgeschichte, namentlich über das Gesellschaftstheater auf dem oberen Schlosse zu Greiz (1819—1831).

ARCHIV FÜR DIE GESAMTE PSYCHOLOGIE (Leipzig) 1904, Juliheft. — In seinem Artikel „Moderne Musikästhetik in Deutschland“ gibt Hermann Kaeser-Kesser, anknüpfend an das Werk von Paul Moos, eine kurz zusammengefasste, an schönen Rück- und Ausblicken reiche Übersicht über das Gesamtgebiet der älteren und der modernen Musikästhetik.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 20—22. — Über „Herders Beziehungen zur Musik“ handelt Adolf Menzel schön und aufschlussreich; nicht oft genug kann auf das Musikverständnis und die kraftvolle Vorausahnung des grossen Mannes hingewiesen werden. Erich Kloss ergreift („Bayreuth 1904“) das Wort zum Schutz Bayreuths gegen den „amerikanischen Gralsraub“. Sehr schön sind die „Wagner-Erinnerungen“, die (nach Malvida von Meysenbug) C. v. Terpitz erzählt. „Richard Wagner und Mathilde Wesendonk“ gilt ein Aufsatz von Siegmund Benedict. Weitere sehr interessante Artikel sind der aus dem Schwedischen von Martha Borin übersetzte „Schelderup über Griegs Violinsonaten“, „Fritz Rémond“ von M. D., „Neuntes bayerisches Sängerbundesfest“ von Severus, „Die fünfte Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins“ von Oskar Kionka, die lesenswerten „Indiskretionen aus der modernen Gesangspädagogik“ von Basilio, „Dr. Alfred v. Bary“ von Heinrich Platzbecker, „Das Vaterunser“ von Arthur Hahn, die selbstbiographische Skizze „Matthäus Koch“, die hübschen von G. Wendling mitgeteilten Züge aus dem Leben Ernestine Schumann-Heinks („Aus dem Leben einer Künstlerin“). Otto Keller sammelt die „Gedenktage im Juli 1904“, „Zum 100jährigen Jubiläum der Königlichen Musikschule in Würzburg“ schreibt Hermann Ritter. Näheres Eingehen verdienen insbesondere zwei Aufsätze: in der Abhandlung „Reform des höheren Schulwesens im Interesse der Kunst“ wendet sich „Sagittarius“ gegen das Übermass unseres Gymnasialunterrichtes und verlangt die Abschaffung alles Ballasts und Raum für die Kunst, namentlich für die Musik. Er redet der wahrhaftigen humanistischen Bildung das Wort und wünscht, es möge in den Schülern der Sinn für das Schöne geweckt und gefördert werden, damit keine Philister aus ihnen erzogen würden. Max Dietz bespricht in seinem Artikel „Die neueste russische Oper“ Nikolaus Rimsky-Korsakoffs Oper „Servilia“ und sieht in ihr eine erfreuliche Erscheinung in der heutigen Periode der Stagnation, er spricht ihr „einen Zug ins Grosse“ zu und nennt sie den Ausdruck einer „selbständigen künstlerischen Persönlichkeit von vornehmer Art.“ — Der Hauptartikel des 22. Heftes ist Karl Grunskys Aufsatz „Die Bayreuther Festspiele 1904“, der anschaulich über Stimmung, Verlauf und Ergebnisse der heurigen Festspiele berichtet, wobei benachbarte Fragen sehr schön in die Darstellung verknüpft werden und manche wertvolle Bemerkung über einzelne Dramen Wagners fällt. Den übrigen Inhalt des Heftes bilden die Artikel: „Neues zur Entstehungsgeschichte des ‚Freischütz‘-Textes“ von Egon v. Komorzynski, „Die Braunschweiger Hofoper“ von E. Stier, „Das Ravensburger Liederfest“ von Sch., „Heinrich Heine und die Musik“ von F. Körner, „Die Thomaskirche und -schule in Leipzig“, ferner zahlreiche Berichte, Besprechungen und Notizen.



NEUE OPERN

- Guglielmo Branca:** „Jorio's Tochter“, Text von Pompeo Sansoni, wird demnächst im Quirinal-Theater zu Rom in Szene gehen.
- Paul Gilson:** „Zeevolk“, Text von L. Krinkel, wird in Antwerpen die Uraufführung erleben.
- Alfred Grünfeld:** „Das Weiberdorf“, eine komische Oper von Viktor Léon, betitelt sich ein Werk, an dem der Komponist zurzeit arbeitet.
- Mina Hermann:** „Murneide Iuttar“ betitelt sich eine estnische Oper, die am Stadttheater zu Reval mit Beifall aufgeführt wurde. Sie behandelt einen Stoff aus der estnischen Mythologie.
- Emerich Kálmán:** „Zigeuner“, Text von Alexander Mezey nach Gorki's „Tschudra-Makar“, kommt in der nächsten Saison in Budapest zur Aufführung.
- F. A. Köhler:** „Burenblut“ betitelt sich eine Oper, deren Text von B. Lvovsky herrührt.
- Eugen und Wilma von Molborth:** „Die Zaubersaite“ soll im Hoftheater zu Karlsruhe das Licht der Bampen erblicken.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Antwerpen:** In „Nederlandsch Lyrisch Tooneel van Antwerpen“ hat am 8. Oktober die erste Aufführung in Belgien von „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius stattgefunden.
- Essen:** „Der Buddha“, Oper von Max Vogrich, ist zur Aufführung von den Vereinigten Stadttheatern von Essen und Dortmund angenommen worden und wird hier ihre erste Wiedergabe nach der Uraufführung zu Weimar im Frühling d. J. finden. Eine nachkomponierte Szene wird bei dieser Gelegenheit zum ersten Male dargestellt werden.
- Frankfurt a. M.:** Die Intendanz hat folgende Neuheiten zur Aufführung erworben: G. Dupont (La Cabrera), G. Filiasi (Manuel Menendez), Saint-Saëns (Helena; Die Zauberglocke). Neueinstudierungen: Hamlet (Thomas), Herodias (Massenet), Euryanthe, Così fan tutte, Lohengrin.
- Freiburg i. B.:** Der Anfang September ausgegebene Spielplan verspricht die Erstaufführungen von Wolf (Corregidor), Wolf-Ferrari (Die neugierigen Frauen), Audran (Die Puppe) und Paër (Der Herr Kapellmeister).
- Haag:** Die französische kgl. Oper hat in Aussicht gestellt: Bellini (Norma), Bizet (Djamileh), Blockx (Die Herbergsprinzess; Die Meeresbraut), Charpentier (Louise), Délibes (Lakmé), Massenet (Le Jongleur de Notre-Dame), Puccini (Tosca), Rossini (Moses), Saint-Saëns (Le Timbre d'Argent), Verdi (Othello).
- Kopenhagen:** Der Spielplan des kgl. Theaters kündigt an: Auber (Der schwarze Domino), Bellini (Norma), Cornelius (Barbier von Bagdad), Saint-Saëns (Samson und Dalila), Wagner (Götterdämmerung), Weber (Freischütz).



London: Die italienische Opernsaison in Covent-Garden (Dirigenten die Herren Campanini und Tanara) bringt folgende Opern zur Aufführung: „Adrienne Lecouvreur“, „Aïda“, „André Chenier“, „Maskenball“, „Barbier von Sevilla“, „Carmen“, „Faust“, „Cavalleria rusticana“, „La Bohème“, „Freund Fritz“, „La Tosca“, „Lohengrin“, „Manon Lescaut“, „Orpheus“, „Rigoletto“ und „La Traviata“. Unter den mitwirkenden Künstlern befinden sich Alice Nielsen und Enrico Caruso.

Moskau: Das Repertoire der Privat-Oper Solodownikoff (Orchesterleitung: N. R. Kotschetoff und S. Barbini) verheisst: Rimsky-Korsakoff (Servilia), Blaremborg (Skomoroch), Weis (Der polnische Jude), Bneke (Tsar Feodor), Chabrier (Gwendoline), Puccini (Bohème), Cilea (Adrienne Lecouvreur), Rubinstein (Dämon), Tschaikowsky (Pique-Dame; Eugène Onégin), Meyerbeer (Hugenotten), Gounod (Faust).

New-York: Das Metropolitan-Operahouse (Direktion: Heinrich Conried) kündigt für die kommende Saison u. a. folgende Vorstellungen an: Parsifal (zehnmal in New-York, je einmal in Boston, Chicago und Pittsburg), Aïda, Die Meistersinger, Giaconda, Lucrezia Borgia, Norma, Ein Maskenball, Der fliegende Holländer, Fledermaus. Bis jetzt sind engagiert die Damen: Aino Acté, Emma Eames, Olive Fremstad, Nellie Melba, Lillian Nordica, Marcella Sembrich; die Herren: Enrico Caruso, Alois Burgstaller, Andreas Dippel, Heinrich Knote, Anton van Rooy, Francesco Nuibo. Die Dirigenten sind: Alfred Hertz, Arturo Vigna und Nahan Franko.

KONZERTE

Aachen: In den sieben Abonnements-Konzerten unter Eberhard Schwicke-rath gelangen zur Aufführung a) Chorwerke: Bach (Matthäuspasion), Brahms (Romanzen für Frauenchor), Fr. E. Koch (Von den Tageszeiten. Uraufführung), Mendelssohn (achtstimmiger Psalm), Schumann (Paradies und Peri; 4 gemischte Chöre a cappella), Strauss (Hymne für sechzehnstimmigen Chor). b) Orchesterwerke: Symphonieen von Beethoven (Pastorale), Mozart (Es-dur), Schubert (C-dur), Schumann (d-moll), ferner Berlioz (Ouvertüre „Benvenuto Cellini“), Boëhe (Kirke), Schillings (Hexenlied), Wagner (Vorspiele). — Solisten: Else Bengell, Teresa Carreño, Frau Craemer-Schlegel, Anna Kappel, Adrienne von Kraus-Osborne, Emma Rückbeil-Hiller, Cäcilie Rüsche-Endorf, Gabriele Wietrowetz, Leo Gollanin, Paul Haase, Alexander Heinemann, Ludwig Hess, Dr. Felix von Kraus, Paul Reimers, Jacques Thibaud, Dr. Ludwig Wüllner.

Amsterdam: Die hiesige Abteilung der „Maatschapij tot bevordering der Toonkunst“ bringt unter Mengelbergs Leitung zur Aufführung: Bach (Matthäuspasion), Beethoven (9. Symphonie; Missa solemnis), Bret (Les pèlerins d'Emaus), Fauré (Requiem), Pierné (L'An Mil).

Antwerpen: Die im vergangenen Jahre gegründeten Nouveaux Concerts veranstalten wieder vier Abonnementskonzerte. Im ersten wird sich das Lamoureux Orchester unter Chevillard hören lassen. Das zweite dirigiert Richard Strauss, das dritte der Kapellmeister der Gesellschaft L. Bortelmans, das vierte Felix Mottl.

Barmen: Der Allgemeine Konzertverein-Volkschor (Leitung: Karl Hopfe)



veranstaltet 16 Abonnementskonzerte und bringt an Chor- und Orchesterwerken u. a. zur Aufführung: Berlioz (Harold in Italien), Bruch (Das Lied von der Glocke), Händel (Messias), Mendelssohn (Paulus) Schumann (Paradies und Peri), Strauss (Symphonia domestica).

Braunschweig: Die im vorigen Jahre von unserm ehemaligen Hofopernsänger Settekorn gegründete Akademie für Kunstgesang wird „La vita nuova“ („Neues Leben“) von Wolf-Ferrari zur Aufführung bringen.

Bremen: Die Philharmonische Gesellschaft (Leitung: Karl Panzner), bringt in ihren zwölf Konzerten u. a. folgende Novitäten zur Aufführung: Bruckner (9. Symphonie), Dvořák (Heldenlied), Elgar (Variationen), Kulenkampff (Waldidyll), Mahler (2. Symphonie), Mozart (Nocturno für Streichorchester und vier Hörner), Schillings (Hexenlied, Meergruss), Strauss (Symphonia domestica). Der Philharmonische Chor wirkt mit bei: Bach (Matthäuspassion), Beethoven (9. Symphonie), Mahler (2. Symphonie), Strauss (Tallefer), Wolf-Ferrari (La vita nuova). Die beiden letzten Werke sind gleichfalls Neuheiten. Ferner Symphonieen von: Beethoven (2. und 8. Symphonie), Brahms (1. Symphonie), Haydn (Es-dur), Schubert (C-dur), Schumann (d-moll), Tschaikowsky (Pathétique); Ouvertüren und Vorspiele: Beethoven (Leonore No. 3), Cherubini (Wasserträger), Cornelius (Barbier von Bagdad), Gluck (Iphigenie), Mendelssohn (Sommernachtstraum), Wagner (Meistersinger; Tristan); ferner Liszt (Tasso). — Von Solisten werden bis jetzt genannt: Therese Behr, Else Bengell, Helene Berard, Marie Busjäger, Jeannette Grumbacher de Jong, Marie Knüpfer-Egli, Otilie Metzger-Froitzheim, Guilhermina Suggia, Edith Walker; die Herren: Dr. Alfred von Bary, Friedrich Carlén, Arthur van Eweyk, Ludwig Hess, Paul Knüpfer, Jan Kubelik, Franz Litzinger, Josef Loritz, Edouard Risler, Emil Sauer, Dr. Ludwig Wüllner u. a. — Für die fünf Kammermusikabende sind bisher in Aussicht genommen Quartette von: Beethoven, Dvořák, Haydn, Rabl und Reger; Quartette von: Mozart, Schubert, Sgambati; Sonate für Violine und Klavier: Strauss.

Budapest: In den zehn philharmonischen Konzerten unter Leitung von Stefan Kerner werden zur Aufführung gelangen: 1. Novitäten: a) Werke heimischer Komponisten: Karl Aggházy („Trauerklänge“, dem Andenken Franz Rákóczi's), Béla Bartók („Scherzo“ für Klavier und grosses Orchester), Ákos Buttykay („Az ünneprontók“, symphonische Dichtung), Desider Demény („Serenata sinfonica“), Edmund Farkas (Ballade für Gesang mit Orchester), Karl Goldmark („In Italien“, Ouvertüre), Jenő Hubay (2. Violinkonzert). b) Werke fremder Komponisten: Bach (Konzert No. 9, B-dur), Dukas (Der Zauberlehrling), Elgar („Im Süden“, Ouvertüre), Gluck (Ouverture zu „Alceste“ mit dem Schluss von Felix Weingartner), Händel (Concerto D-dur), Lully (Ballet-Suite, bearbeitet von Felix Mottl), Saint-Saëns (Klavierkonzert No. 5, F-dur), Schillings (Hexenlied), Schumann („Bilder aus Osten“, instrumentiert von Karl Reinecke), Sibelius („Der Schwan von Tuonela“, Legende), Sinding (Violinkonzert), Richard Strauss (Symphonia domestica), Tschaikowsky (Capriccio Italiano). — 2. Ältere Werke: a) Heimische: Franz Erkel (Fest-Ouvertüre), Liszt („Totentanz“ für Klavier mit Orchester), Mihalovich



(„La Ronde du Sabbat“, Volkmann (1. Symphonie, d-moll), b) Fremde: Beethoven (Ouvertüre No. 3 zu „Leonore“; Symphonieen No. 3, 5 und 7; Klavierkonzert G-dur), Berlioz (Harold en Italie), Chopin (Klavierkonzert f-moll), Dvořák (Symphonie No. 5 „Aus der neuen Welt“; Violoncellkonzert), Haydn (Symphonie), Mendelssohn (Ouvertüre zu „Athalia“), Mozart (Symphonie Es-dur), Tschaiakowsky (Symphonie „Pathétique“), Wagner („Lenzlied“ aus „Die Walküre“; Arie der Elisabeth und Tannhäusers Pilgerfahrerzählung; Schlusszene aus „Götterdämmerung“), Weber (Oberon-Ouvertüre).

Danzig: Konzertsaison 1904/5. Die Singakademie bringt unter F. Binder die grosse c-moll Messe von Mozart, ferner die „Jahreszeiten“, den „Messias“ und die Bachsche Kantate: Nun ist das Heil! In den Binderschen Symphoniekonzerten gibt es Beethoven (3. und 9. Symphonie), Mozart (Es-dur), Haydn (D-dur), Brahms (D-dur), Svendsen (D-dur). Als Solisten sind bis jetzt engagiert die Damen: Ettinger, Herzog, Godier, Nagel, Reichel (Sopran), Wirthschaft (Alt), Chop (Klavier), sowie die Herren: Mann, van Kempen, Heydenbluth (Tenor), Könnicke, Fitzau, Grützner (Bass), Krosmer (Violine), Becker (Violoncello). Die Herren Binder, Davidsohn und Genossen kündigen soeben ihre sechs Kammermusikabende an. Die Firma C. Ziemssen bringt unter Binders pianistischer Mitwirkung das Vokalquartett Grumbacher de Jong, Therese Behr, L. Hess und A. van Eweyk, sowie das Geigerpaar Petschnikoff. Im Orchesterverein werden wir Joachim und Rosenthal hören und die Gesellschaft für Frank-Konzerte bringt d'Andrade, die Geschwister Christman und Sarasate.

Dortmund: Der Musikverein wird unter Julius Janssen im nächsten Winter folgende Werke zur Aufführung bringen: „Herakles“ von Händel, in einer neuen Bearbeitung von Josef Reiter, „Manfred“ von Schumann, „Selig ist der Mann“, Kantate von Bach, „Ein deutsches Requiem“ von Brahms. Als Mitwirkende in den Konzerten sind gewonnen die Sängerinnen: Frau Hallwachs-Zerny, Frä. v. Reuss, Mathilde Haas, Marie Busjäger, die Sänger: Richard Fischer, Paul Haase, R. Breitenfeld, Dr. L. Wüllner und das Brüsseler Streichquartett. — Die Hauptwerke des achten Westfälischen Musikfestes am 21. und 22. Mai 1905 werden sein: „Das verlorene Paradies“ von Bossi und die „Symphonia domestica“ von Strauss unter Leitung des Komponisten. — Kapellmeister Hüttner wird mit seinem aus 70 Künstlern bestehenden Orchester in regelmässigen Konzerten wiederum Symphonien alter und moderner Meister bieten und ausserdem vier grosse Extra-Konzerte veranstalten. Zu diesen sind engagiert: Lula Mysz-Gmeiner (Gesang), Guilhermina Suggia (Cello), Maria Philippi (Gesang), Bram-Eldering (Geige), Schmidt-Reinecke (Geige), Willy Eickemeyer (Klavier). — Das Konservatorium wird ausser einer Karfreitags-Musik Haydns „Schöpfung“ zur Aufführung bringen unter Leitung des Direktors Holtschneider, in dessen Orgelkonzerten die Solisten Therese Reichel-Balin, Frau Hallwachs-Zerny und Hans Schröder-Frankfurt mitwirken. — Für die Serie der Hornungschen Künstler-Konzerte sind verpflichtet worden: Anna Ulsacker, Berta Morena, Jeannette Grumbacher de Jong, Therese Behr, Einar Forchhammer, Ludwig Hess, Arthur van Eweyk, Ellen Saatweber-Schlieper, Otto Voss, Henri Marteau.



Dresden: Die Königliche Kapelle wird in ihren zwölf Symphoniekonzerten folgende Novitäten zur Aufführung bringen: Bruckner (fünfte Symphonie), Cowen (Konzertouvertüre „Le Bal des Papillons“), Dvořák (Zwei slavische Tänze), Elgar (Variationen op. 36), Mahler (fünfte Symphonie), Mozart (Fuge c-moll für Streichorchester), Purcell (Drei Stücke für Streichorchester, bearbeitet von Wehrle), A. Ritter (Symphonischer Walzer „Olafs Hochzeitsreigen“), Schmidt (Karnevalouvertüre), G. Schumann (Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema), Strauss (Symphonia domestica), Wolf (Italienische Serenade).

Essen: Die Musikalische Gesellschaft veranstaltet im kommenden Winter folgende Konzerte: Weingartner-Konzert (Leitung: der Komponist). Programm: „König Lear“, „Das Gefilde der Seligen“, 2. Symphonie Es-dur, Lieder für Sopran mit Orchester. Solistin: Tilly Cahnbley-Hinken. — Balladen-Abend: Theodor Bertram. — Moderne Kammermusik und andere Werke von Max Reger (Sonate für Violine und Klavier op. 72; Streichquartett op. 74; Trio op. 77b). Mitwirkende: das Waldemar Meyer-Quartett. — Kammer-Konzert für Klavier und Blasinstrumente: Mozart (Konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Klavier), Thuille (Sextett op. 6 für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott), Saint-Saëns (Kaprice über dänische und russische Weisen op. 79 für Klavier, Flöte, Oboe und Klarinette), Beethoven (Quintett op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott). Mitwirkende: die Berliner Kammermusik-Vereinigung (Ernst Ferrier, Albert Kurth, Fritz Flemming, Oskar Schubert, Hugo Rüdell, Heinrich Lange).

Der Musikverein (Leitung: G. H. Witte) veranstaltet sechs Abonnementskonzerte. Erstes Konzert: Ermanno Wolf-Ferrari (La Vita nuova). Solisten: Rose Ettinger, Carl Scheidemantel. — Zweites Konzert: d'Albert („An den Genius von Deutschland“, für Chor und Orchester, Uraufführung; Sologesänge mit Orchester; Lieder), Beethoven (Klaviersoli), Liszt (Die Ideale), Schubert-Liszt (Wanderer-Phantasie). Solisten: Hermine und Eugen d'Albert. — Drittes Konzert: Bachs (Symphoniesatz für eine konzertierende Violine), Beethoven (dritte Symphonie), Berger (Der Totentanz), Sinding (Violinkonzert No. 1). Solist: Henri Marteau. — Viertes Konzert: Berlioz (Beatrice und Benedikt). Solisten: Rose Ettinger, Louise Hövelmann, Marcella Pergi, Hans Giessen, Anton Sistermans. — Fünftes Konzert: Gluck, Grieg, Rameau (Orchestersuiten), Händel (Orgelkonzert), Bach, Brahms, Bortniansky, Bruckner, Hasler, Lasso, Lotti, Mozart, Obrecht, Palestrina, de la Rue, Sweelinck (a cappella-Chöre). Mitwirkende: Der a cappella-Chor aus Amsterdam (Anton Averkamp), Hans Gelbke (Orgel). — Sechstes Konzert: Bach (Matthäus-Passion). Solisten: Marie Seiff-Katzmayr, Adrienne von Kraus, Osborne, F. W. Franke, Ludwig Hess, Dr. Felix von Kraus. — Ausserdem finden noch zwei Konzerte ausser Abonnement statt: ein Lieder-Abend von Dr. Ludwig Wüllner und ein Quartett-Abend des Joachim-Quartetts. — Das Essener Streichquartett, die Herren: Cosmann, Lehmann, Neeter und Anger, veranstaltet vier Kammermusik-Abende. — Für die sechs Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters (Leitung: G. H. Witte) haben als Solisten bis jetzt zugesagt: Céleste Chop-Groenevelt, Katharina Goodson, Ernst von Possart, Max Schillings.



- Freiburg i. B.:** In den Symphonie-Konzerten wird u. a. Weingartner (Die Gefilde der Seligen) und Strauss (Symphonia domestica) erstmals zur Aufführung kommen. Von Solisten werden bis jetzt genannt: Berta Morena, Marie Götze, Willy Burmester, Karl Burrian, Moriz Rosenthal. — Der Oratorien-Verein verspricht u. a. Schillings (Hexenlied), Wolf (Feuerreiter).
- M.-Gladbach:** Der Städtische Gesangverein (Leitung: Gelbke) bringt in seinen dieswinterlichen Abonnements-Konzerten u. a. zur Aufführung: Bach (Weihnachts-Oratorium), Beethoven (7. Symphonie), Liszt (Faustsymphonie), Mendelssohn (Paulus), Schillings (Hexenlied). — Solisten: Jeannette Grumbacher de Jong, Adrienne von Kraus-Osborne, Mary Münchhoff, Lili Petschnikoff; die Herren: R. Fischer, Dr. Felix von Kraus, Dr. Otto Neitzel, Alexander Petschnikoff.
- Goslar:** Der Musikalische Verein veranstaltet im kommenden Winter zehn Konzerte, in denen als Solisten Teresa Carreño, Lula Mysz-Gmeiner, Konrad Ansorge, Henri Petri, Erika Wedekind, Margarete Gerstäcker u. a. mitwirken. An Chorwerken werden Schumanns „Paradies und Peri“ und „Ein deutsches Requiem“ von Brahms unter Leitung des Professor Paul Ciuntu aufgeführt werden. Ausserdem wird das neue Chor-Werk von Ludwig Hess „Frohe Ernte“ unter Mitwirkung von Frau Mysz-Gmeiner und des Komponisten im März hier die Uraufführung erleben.
- Gotha:** Der Musikverein veranstaltet acht Konzerte, in denen u. a. zur Aufführung kommen: Brahms (Ein deutsches Requiem), Bossi (Das verlorene Paradies). Von Solisten werden bis jetzt genannt die Damen: Hedwig Kaufmann, Anna Langenhan-Hirzel, Mary Münchhoff, das Rheinische Damentertett (Mathilde Pfeiffer-Rissmann, Mathilde Haas, Tony Cannstatt), die Herren: Rudolf Gmür, José Vianna da Motta, Arthur Perleberg, Edouard Risler, Eugène Ysaye.
- Haag:** Die Tonkunst-Gesellschaft bringt unter Leitung von Anton Verhey zur Aufführung: Doret (Les sept Paroles du Christ), Händel (Messias), Henschel (Requiem), d'Indy (Le chant de la Cloche).
- Hamburg:** Die Philharmonische Gesellschaft wird in ihren sechzehn philharmonischen Konzerten (darunter zwei in Gemeinschaft mit der „Singakademie“ unter Leitung von Prof. Richard Barth) mit Max Fiedler als Dirigenten u. a. folgende Werke zur Aufführung bringen: Bach (Suite für Flöte und Streichorchester), Beethoven (3., 5., 7. und 9. Symphonie; Klavierkonzert Es-dur; Ouvertüren: Weihe des Hauses, Egmont und Leonore No. 3), Brahms (2. und 3. Symphonie; Violinkonzert; Tragische Ouvertüre), Dvořák (Die Waldtaube; Cellokonzert), Elgar (Konzertouvertüre „In the South“), Gleitz („Irrlichter“, für Orchester mit Klavier), Goldmark (In Italien), Grieg (Konzertouvertüre „Im Herbst“), Haydn (Die Schöpfung; Symphonie c-moll), Jaques-Dalcroze (Tableaux romands), Krug (Eine Faustszene), Liszt (Les Préludes), Mahler (5. Symphonie), Mendelssohn (Scherzo; Violinkonzert), Mozart (Symphonie g-moll; Ouvertüre zu „Zauberflöte“), Schubert (Symphonie C-dur; Konzertstück für Violine), G. Schumann (Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema), R. Schumann Symphonie B-dur; Szenen aus Goethes Faust; Ouvertüre zu Genoveva), Sibelius (Frühlingslust), Sinding (Rondo infinito), Strauss (Tod und Verklärung; Ein Heldenleben; Till Eulenspiegels lustige Streiche; Symphonia



domestica), Tschairowsky (Symphonie pathétique; Nussknacker-Suite; Francesca da Rimini; 4. Symphonie f-moll; Violinkonzert), Wagner (Meistersinger-Vorspiel; Ouvertüre „Der fliegende Holländer“), Weber (Ouvertüren zu Freischütz, Euryanthe und Oberon). Solisten: die Damen Berta Morena, Adrienne von Kraus-Osborne, Emma Rückbeil-Hiller, Edith Walker, Maikki Järnefelt, Cäcilie Rüsche-Endorf, Lula Myszigmeiner, Guilhermina Suggia, Bella Alten, Helene Helmrich-Bratanitsch und die Herren: Eugen d'Albert, Alfred von Bary, Felix von Kraus, Pablo de Sarasate, Carl Scheidemantel, Paul Reimers, Willy Metzmacher, Florizel von Reuter, Jan Kubelik, Henri Marteau, Emil Pinks, Rudolf Helmrich, Wilhelm Tieftrunk.

Heidelberg: Die Kammermusik-Konzerte Seelig bringen zur Aufführung: Beethoven (Streichquartette op. 130 und 131), Brahms (Streichsextett op. 36; Cellosonate op. 38; Violinsonate op. 100), von Dusch (Klaviertrio), Dvořák (Klavierquintett A-dur), Franck (Klavierquintett f-moll), Haydn (Streichquartette g-moll und D-dur), Mozart (Klaviertrio E-dur), Scheinpflug (Worpswede), Schubert (Streichquintett op. 163). Mitwirkende: das Böhmisches, das Brüsseler, das Frankfurter Streichquartett, ferner Martha Fickler und die Herren Hugo Heermann, Johannes Hegar, Ferdinand Küchler, Fr. Richter, Otto Seelig.

Durch den Bach- und Akademischen Gesangverein gelangte in dem das Sommersemester beschliessenden Universitätsgottesdienst J. S. Bachs Kantate: „Gottes Zeit“ zu wehevoller Aufführung. Bei der gegenwärtig in theologischen Kreisen und besonders gelegentlich des zweiten Bachfestes viel diskutierten Frage der Wiedereinführung Bach'scher Kirchenmusik in den evangelischen Gottesdienst dürfte die Mitteilung interessieren, dass durch das glückliche Zusammenwirken von Prof. Wolfrum und Geh. Kirchenrat Bassermann derartige „Bachgottesdienste“ mit Kantaten und anderen Werken des Meisters (Osteratorium u. a.) hier bereits seit dem Jahre 1893 regelmässig, wenigstens einmal jährlich, stattfinden. Die Wahl des Predigttextes, der Schriftlektion und der Gemeindelieder richtet sich in diesen liturgischen Ausnahmefällen nach dem Inhalt der Bachschen Kantate, so dass der Gottesdienst jeweils ein organisches künstlerisches Ganze darstellt mit der Bachschen Musik im Mittelpunkt.

Karlsbad: Die Kurkapelle veranstaltet unter Leitung von Martin Spörr wieder fünf philharmonische Konzerte, in denen zur Aufführung kommen: Bach (Sonate g-moll), Beethoven (Romanze G-dur; Klavierkonzert G-dur), Brahms (4. Symphonie; Konzert für Violine und Violoncello), Bruckner (7. Symphonie), Chopin (Nocturne cis-moll), Cornelius (Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“), Dukas (Der Zauberlehrling), Dvořák (Violoncellokonzert), Glazounow (5. Symphonie), Jaques-Dalcroze (Violinkonzert), d'Indy (2. Symphonie), Liszt (Orpheus), Spörr (Symphonie), Strauss (Till Eulenspiegel), Wagner (Trauermusik aus „Götterdämmerung“), Wolf (Italienische Serenade). Lieder von: Brahms, Kaskel, Pfitzner, Strauss, Wallnöfer, Wolf. Solisten: Guilhermina Suggia, Elsa Niggel, Konzertmeister Czerny, Franz Lawitschka, Henri Marteau, Bernhard Stavenhagen, Adolf Wallnöfer.

Kassel: Für die Abonnementskonzerte im Kgl. Theater sind in Aussicht genommen: Beethoven (4. und 7. Symphonie; Triplekonzert), Brahms



(4. Symphonie), Richard Franck („Amor und Psyche“), Haydn (Symphonie), Liszt (Faust), Mozart (Suite No. 4; Gigue, Menuett, Thema mit Variationen, für Orchester bearbeitet von Tschai-kowsky; Konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, zwei Oboen, zwei Hörnern und Bass), Rubinstein (d-moll Konzert), Schubert-Liszt (Wanderer-Phantasie), Strauss (Symphonia domestica), Tschai-kowsky (Symphonie pathétique), Volbach (Alt-Heidelberg, du feine). — Solisten: Juanita Brockmann, Otilie Metzger-Froitzheim, Mary Münchhoff, sowie die Herren: Conrad Ansorge, Willy Burmester, Leopold Godowsky, Robert Hausmann, Dr. Zulauf.

Kiel: Das neugebildete „Philharmonische Orchester“ (Leitung: Hans Sonderburg) veranstaltet drei Symphoniekonzerte, in denen u. a. zur Aufführung kommen: Liszt (Mazeppa), Radecke (Symphonie F-dur), Weingartner (König Lear), Tschai-kowsky (Pathetische Symphonie), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre). Als Solisten sind gewonnen: Frl. Krüger (Klavier) und Heinrich Bandler (Violine). — Der Kieler Gesangverein (Leitung: Max Lewandowsky) verheisst an grossen Chorwerken: Brahms (Deutsches Requiem), Klughardt (Die Zerstörung Jerusalems). Das Orchesterprogramm der fünf Konzerte enthält u. a. Werke von: Mozart, Beethoven (Pastorale), Berlioz (Ouvertüre „Benvenuto Cellini“), „Saint-Saëns, Wagner (Meistersinger-Vorspiel). — Der Lehrer-Gesangverein (Leitung: Johannsen-Preetz) bietet zwei Chor-Liederabende und im dritten Konzert „Das Meer“ von Nicodé. — Unter Leitung von Kapellmeister Irrgang, bisher in M.-Gladbach, hat sich ein neues Orchester gebildet, das „philharmonische“. Es sind eine Reihe von Orchesterkonzerten geplant in der Art „populärer Abende“. — Auf dem Gebiet der Kammermusik wird das Bremer Streichquartett mit Unterstützung tüchtiger Vokal-Solisten tätig sein.

Krefeld: Die Konzert-Gesellschaft (Leitung: Theodor Müller-Reuter) veranstaltet sechs Konzerte, in denen u. a. zur Aufführung kommen: Bach (h-moll Messe), Beethoven (Chorphantasie; 3. Symphonie; Es-dur Klavierkonzert; Ouvertüre Leonore No. 3), Berlioz (Requiem), Brahms (Serenade für Orchester), Liszt (Dantesymphonie), Mozart (Violinkonzert), Schumann (Paradies und Peri). Als Solisten sind bis jetzt gewonnen die Damen: Jeannette Grumbacher de Jong, Adrienne von Kraus-Osborne, Lula Mysz-Gmeiner, Maria Philippi, M. Geyer, Elisabeth Diergardt, sowie die Herren: Ferruccio Busoni, Bram Eldering, Felix von Kraus, Ludwig Hess, Albert Jungblut und Paul Haase.

Leipzig: In den Neuen Abonnementskonzerten werden folgende Solisten mitwirken: Susanne Dessoir, Otilie Metzger-Froitzheim, Rudolf Gmür, Dr. Ludwig Wüllner; Sofie Menter, Bernhard Stavenhagen, Wanda von Trzsaska; Fritz Kreisler, Jaroslav Kocian, Elsie Playfair, Irma Sänger-Sethe, Pablo de Sarasate. Das Chemnitzer Stadtorchester wird von Karl Panzner, Max Pohle, Bernhard Stavenhagen und Felix Weingartner dirigiert werden.

Für die Gewandhaus-Konzerte sind in Aussicht genommen: Symphonieen von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Dvořák (No. 4, g-moll), Bruckner (No. 2, c-moll), Strauss (Symphonia domestica), Sgambati (D-dur); sonstige Orchesterwerke von: Händel, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Reinecke, Berlioz, Liszt, Wagner,

Brahms, Tschaiakowsky, Smetana, d'Albert, Draeseke, Walter Lampe, Ernst Boehe; von Chorwerken: die „Schöpfung“ von Haydn, Chöre von Felix Weingartner und Brahms; mit kleineren Chorwerken wird sich auch diesmal der Thomaner-Chor beteiligen. Von Solisten haben zunächst ihre Mitwirkung zugesagt: die Sängerinnen: Edith Walker, Elena Gerhardt, Hermine d'Albert-Finck, Ottilie Metzger-Froitzheim, Katharina Fleischer-Edel, Camilla Landi, Ernesta Delsarta; die Sänger: Anton van Rooy, Alfred von Bary; die Pianisten: Leonard Borwick, Eugen d'Albert, Wassilij Sapellnikoff, Katharina Goodson; die Geiger: Hugo Heermann, Jacques Thibaud, Hugo Hamann; die Violoncellisten: Hugo Becker, Julius Klengel. Ausserdem wird Ernst v. Possart das „Hexenlied“ sprechen.

Die Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters bringen u. a. zur Aufführung: Strauss (Symphonia domestica), Schillings (Hexenlied), Mahler (3. Symphonie). Von Solisten sind bis jetzt engagiert worden: Katharina Fleischer-Edel, Tilly Koenen, Wilma Normann-Neruda, Berthe Boulin, Guilhermina Suggia, Jolanda Merö, Willy Burmester, Giuseppe Navone, Wassily Sapellnikoff.

London: Das London Symphony-Orchestre veranstaltet sechs Konzerte unter Leitung von F. H. Cowen, Ch. Stanford, E. Elgar, Arthur Nikisch und E. von Schuch. — Das Queenshall-Orchestre bringt in seinen acht Symphoniekonzerten u. a. zur Aufführung: Holbrooke („Ulalurne“, symphonisches Gedicht nach E. A. Poe), Schillings (Hexenlied), Strauss (Don Quixote), Wolf (Penthesilea).

Lübeck: Der Verein der Musikfreunde hat für seine acht Symphoniekonzerte an Novitäten bis jetzt angenommen: Glazounow (Symphonie No. 4 op. 48) und Bruckner (5. Symphonie in B-dur). Als Solisten sind engagiert: Kurt Sommer, Raoul Pugno, Hugo Becker, Lula Myszkmeiner, Hermine Bosetti und Henri Marteau. Das vierte Konzert wird wieder Arthur Nikisch dirigieren. Das letzte Konzert bringt Beethovens hier seit langem nicht aufgeführte Neunte Symphonie. — Die Singakademie (Dirigent: Julius Spengel-Hamburg) bringt zur Aufführung: Enrico Bossi (Das verlorene Paradies), Brahms (Ein deutsches Requiem), Max Bruch (Scenen aus der Odyssee), Carl Gramann (Trauer-Kantate). — Der Lehrer-Gesangverein (Dirigent: Andreas Hofmeier-Eutin) wird am 2. Dezember mit Willy Burmester konzertieren und im Februar 1905 ein Volksliederkonzert für die breite Masse der Bevölkerung veranstalten. — Die neue Stadthalle, die für Konzertzwecke rund 1200 Personen Sitzplätze bietet, wird demnächst mit dem ersten Symphoniekonzert des Vereins der Musikfreunde ihrer Bestimmung übergeben werden.

Mainz: In den zehn Symphoniekonzerten der Städtischen Kapelle unter Emil Steinbach werden aufgeführt: Bach (Suite h-moll für Flöte und Streichorchester), Beethoven (2., 4. und 8. Symphonie; Egmont-Ouvertüre), Berlioz (Stücke aus „Fausts Verdammung“), Brahms (3. Symphonie; Tragische Ouvertüre), Bruckner (9. Symphonie), Cornelius (Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“), Dvořák (Slavische Tänze), Elgar (Orchester-Variationen), Franck (Symphonie d-moll), Goldmark (In Italien), Liszt (Mazeppa), Mendelssohn (Hebriden-Ouvertüre), Mozart (Jupiter-Symphonie), Saint-Saëns (Ouvertüre „Les Barbares“), Schubert (Symphonie C-dur), Schumann (1. Symphonie; Genoveva-Ouvertüre), Smetana

(Moldau), Strauss (Symphonia domestica; Tod und Verklärung), Thuille (Romantische Ouvertüre), Tschaikowsky (Romeo und Julie), Volbach (Alt-Heidelberg, du feine), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre; Meistersinger-Vorspiel; Trauermusik aus „Götterdämmerung“), Wolf (Italienische Serenade). — Solisten: Else Berny, Martha Leffler-Burckard, Berthe Marx-Goldschmidt, Guilhermina Suggia, Alfred von Bary, Carl Friedberg, Hans Giessen, Henri Marteau, Valerio Oliveira, Alexander Petschnikoff, Moriz Rosenthal, Frederic Voss. — Liedertafel und Damen-gesangverein (Leitung: Fritz Volbach) bringen u. a. zur Aufführung: Elgar (Die Apostel), Händel (Judas Makkabäus), Schumann (Paradies und Peri).

Manchester: Die Hallé-Konzerte (Leitung: Hans Richter) verheissen folgendes Programm: 1. Chorwerke: Bach (Motette), Beethoven (Fidelio), Brahms (Alt-Rhapsodie; Requiem), Elgar (Die Apostel; Der Traum des Gerontius), Händel (Messias), Mendelssohn (Elias), Wagner (Liebesmahl der Apostel). 2. Orchesterwerke: Beethoven (Ouvertüren Leonore No. 3 und Coriolan; 1., 3., 4. und 6. Symphonie), Berlioz (Symphonie Phantastique), Brahms (3. Symphonie), Cowen (Rhapsodie „Indienne“), Dvořák (Ouvertüre „Othello“; „Aus der neuen Welt“; Cello-Konzert), Elgar (Ouvertüre „Im Süden“), Glinka (Erinnerung an eine Sommernacht in Madrid), Goldmark (Ouvertüre „Penthesilea“), Liszt (Orpheus; Ungarische Rhapsodie No. 1), Mendelssohn (Ouvertüre „Fingalshöhle“), Mozart (Symphonie), Schubert (Symphonie in C), Smetana (Aus Böhmens Hain und Flur), Strauss (Tod und Verklärung), Tschaikowsky (Symphonie pathétique), Volkmann (Ouvertüre „Richard III“). Ausserdem findet ein Wagner- und ein Tschaikowsky-Abend statt. Solisten: die Herren Backhaus, Oswald Isaacs, Edouard Risler (Klavier); Lady Hallé, Fritz Kreisler, Catterall (Violine); Hugo Becker (Violoncello); Ada Crossley, Muriel Foster, Fillunger, Helen Jaxon, Agnes Nicholls, Helen Sellars, Andrew Black, F. Barker, Fowler Burton, John Coates, Ben Davies, Ffrangcon Davies, Webster Millar, Charles Santley, Harold Wilde, William Wild (Gesang).

Mannheim: Kaim-Konzerte 1904/5. Für den Zyklus von vier Abenden ist folgendes Programm aufgestellt worden: Bach (Brandenburgisches Konzert G-dur), Beethoven (7. Symphonie; Rondino für Holzblasinstrumente und zwei Hörner), Boeche (Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch), Brahms (3. Symphonie), Bruckner (Symphonie E-dur), Mozart (Symphonie Es-dur), Strauss (Tod und Verklärung), Tschaikowsky (Symphonie Pathétique), Wagner (Faustouvertüre), Weber (Ouvertüre zu „Oberon“), Wolf (Italienische Serenade). Die Dirigenten sind: Felix Weingartner, Fritz Steinbach, Karl Muck, Georg Schneevoigt. — Das Lamoureux-Orchester unter Chevillard wird gleichfalls hier Einkehr halten. — Abonnementskonzerte zu populären Preisen (Solistenkonzerte) werden vier stattfinden. — Der Musikverein bringt von grösseren Werken „Fausts Verdammung“ von Berlioz und Bachs Matthäuspassion zur Aufführung. — In den Konzerten des Philharmonischen Vereins lassen sich Franz von Vecsey, das Brüsseler Streichquartett, Clara Rahn, Mark Hamboorg und Hermine Bosetti hören. Mit dem Orchester der Berliner Philharmonie unter Nikisch steht der Verein noch in Unterhandlung. Die Solisten der Akademien sind: Marcella Prega, Guilhermina Suggia, Dr. Alfred



von Bary, Charles Widor, Katharina Fleischer-Edel, Henri Marteau, Frederic Lamond und Karl Perron, denen sich Ernst von Possart als Rezitator anschliesst. Die Konzerte dirigiert Willibald Kähler. Als Gast-dirigenten erscheinen Edouard Colonne, Max Schillings und Richard Strauss. An Novitäten enthält das Generalprogramm: Mozart (Divertimento No. 11 [D-dur]), César Franck (Symphonie in d-moll), Saint-Saëns (Marche du Synode [Henry VIII]), Bizet (Ouvertüre „La patrie“), Grieg (Ouvertüre „Der Herbst“), Hugo Wolf (Serenade für kleines Orchester), Ch. Widor (Symphonie für Orgel und Orchester), M. Schillings (Vorspiel zum Pfeifertag; Hexenlied; Seemorgen; Das Eleusische Fest), Walter Lampe (Serenade für Blasinstrumente), Sandberger („Riccio“, symph. Prolog), Goldmark (Ouvertüre „In Italien“), d'Albert (Ouvertüre zum Improvisator) Richard Strauss (Symphonia domestica).

Moskau: Die zehn Abonnementskonzerte der Kaiserl. russischen Musikgesellschaft finden unter Leitung von W. Safonoff statt; während seines Aufenthalts in Amerika fungieren als Dirigenten: Max Fiedler, Camille Chevillard, Oskar Nedbal. — Die Dirigenten der zehn Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft sind: Alexander Chessin, Rachmaninoff, Gustav Mahler, Felix Weingartner. — Das Brüssler Streichquartett und das Quartett Herold (Prag) werden im Laufe des Winters konzertieren.

München: Für die zwölf in der Saison 1904/5 stattfindenden Konzerte des Kaimorchesters hat Felix Weingartner folgendes Programm zusammengestellt: 24. Oktober (moderner Abend) Bruckner (Symphonie E-dur), Wolf (Italienische Serenade [zum erstenmal]), Boëhe (Symphonische Dichtung aus dem Zyklus „Odysseus“ [zum erstenmal]). 7. November (Mozartabend) Fuge c-moll für Streichorchester (zum erstenmal); Violinkonzert (zum erstenmal); Musikalischer Spass (zum erstenmal); Haffnerserenade (zum erstenmal); Jupitersymphonie. 14. November (ältere Meister) Gluck (Suite aus dem Ballet „Don Juan“ [zum erstenmal]; Arie), Rameau (Suite [zum erstenmal]), Bach (Arie), Haydn (Symphonie d-moll). 21. November (französisches Konzert) Duparc (Symphonische Dichtung „Leonore“ [zum erstenmal]), Bizet (Suite L'Arlésienne), Dalcroze (Violinkonzert [zum erstenmal]), d'Indy (Zweite Symphonie [zum erstenmal]). 5. Dezember (Brahmsabend) Akademische Festouvertüre; Violinkonzert; Symphonie c-moll. 12. Dezember (Beethovenabend) Ouvertüre „Leonore“ No. 3; Klavierkonzert G-dur; „Eroica“. 2. Januar (Shakespeareabend) Liszt (Hamlet), Weingartner (König Lear), Berlioz (drei Stücke aus Romeo und Julia), Strauss (Macbeth). 9. Januar (Wagner-Lisztabend) Wagner (Vorspiel zu Tristan mit dem Originalschluss; zwei Lieder [instrumentiert von Mottl]; Meistersinger-Vorspiel), Liszt (Faust-Symphonie). 6. März (klassische Meister) Haydn (Symphonie C-dur), Brahms (Symphonie F-dur), Beethoven („Pastorale“). 13. März (Novitätenabend) Wolf („Penthesilea“ [auf Wunsch]; Orchesterlieder [zum erstenmal]), Elgar („Im Süden“, Ouvertüre [zum erstenmal]), Weingartner (Orchesterlieder [zum erstenmal]), Tanejew (Ouvertüre zur Orestie [zum erstenmal]). 27. März (nachklassische Periode) Mendelssohn (Schottische Symphonie), Bruch (zweites Violinkonzert), Schumann (Symphonie



C-dur). 3. April (Bach-Beethoven-Brahms) Bach (Suite D-dur), Brahms (Klavierkonzert B-dur [auf Wunsch]), Beethoven (Symphonie c-moll).

Die Musikalische Akademie (Leitung: Felix Mottl) bringt in ihren zehn Konzerten zur Aufführung: Bach (Johannespassion; Choralvorspiel; Kantate „Wer weiss wie nahe“; Zweites brandenburgisches Konzert), Beethoven (Kantate auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten; Coriolan-Ouvertüre; Ouvertüre „Weihe des Hauses“; 3. und 6. Symphonie), Berlioz (Ouvertüre zu „König Lear“; Symphonie Phantastique), Boëhe (Die Klage der Nausikaa), Bruckner (5. Symphonie), Elgar (Variationen), Fried (Präludium und Fuge für Streichinstrumente), Händel (Concerto grosso), Hausegger (Wieland der Schmied), Haydn (D-dur Symphonie), Klöse (Das Leben ein Traum), Liszt (Bergsymphonie; der 13. Psalm), Mozart (Serenade für Blasinstrumente; Symphonie D-dur), Pfitzner (Scherzo; Die Heinzelmännchen), Schillings (Orchesterstück), Schubert (Chor der Genien aus der „Zauberharfe“), Schumann (Manfred-Ouvertüre), Strauss (Symphonia domestica), Wagner (Faust-Ouvertüre).

New-York: Die philharmonischen Konzerte werden im kommenden Winter von folgenden Gast-Dirigenten geleitet werden: Edouard Colonne, Gustav Kogel, Carl Panzner, W. Safonoff, Felix Weingartner.

Osnabrück: In den vier Konzerten des Musikvereins kommen unter Leitung von Robert Wiemann zur Aufführung: Berlioz (Fausts Verdammung), Brahms (Nänie), Glazounow (Karneval-Ouvertüre), Haydn (Die Schöpfung), Mendelssohn (Violinkonzert), Mozart (Die Dorfmusikanten), Ritter (Ouvertüre zu „Der faule Hans“), Schillings (Symphonischer Prolog zu „König Oedipus“), Schubert (h-moll Symphonie), Schumann (4. Symphonie), Svendsen (Norwegischer Künstler-Karneval), Thuille (Romantische Ouvertüre), Wagner (Vorspiel zu Lohengrin), Wiemann (Die Okeaniden). Als Solisten wirken mit: Marie Berg, Lula Mysz-Gmeiner, Doris Walde, Karl Dierich, Richard Fischer, Paul Haase, Ludwig Hess, Willy Metzmaker, Richard Sahla. — Ausserdem finden zwei Kammermusikabende statt mit folgendem Programm: Bach (Konzert G-dur für Solo-Violine, 2 Flöten, Streichorchester und Cembalo), Beethoven (Rondino Es-dur für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte; Quartett op. 127), Brahms (Trio für Klavier, Violine und Horn), Hassler (a cappella Chöre), Mozart (d-moll Quartett), Schumann (a cappella Chöre), Tschairowsky (Quartett op. 30). Mitwirkende: Das Böhmisches Streichquartett, die Herren Wiemann (Klavier), Harbaum (Violine), sowie Mitglieder der Regimentskapelle.

Paris: In den Colonne-Konzerten kommen u. a. zur Aufführung: Bach (Kantaten), Beethoven (alle neun Symphonieen), Berlioz (Requiem), Charpentier (Dichterleben), César Franck (Erlösung), Mendelssohn (Musik zum „Sommernachtstraum“), Pierné (Kinderkreuzzug), Schumann (Manfred). Das erste Konzert wird ausschliesslich César Franck gewidmet sein, dessen Denkmal Mitte Oktober enthüllt werden soll. Von Solisten werden bis jetzt genannt: Felia Litvinne, Teresa Carreño, van Dyck, Arthur Nikisch, Raoul Pugno, Pablo de Sarasate, Jacques Thibaud.

Reichenberg i. B.: Der Chemnitzer Lehrergesangsverein (Dirigent: Max Pohle) veranstaltet ein Konzert unter Mitwirkung von Dr. Alfred von Bary. — In den vier Solistenkonzerten des „Verein der Musikfreunde“



wirken u. a. mit: Leopold Godowsky (Beethoven Es-dur; Chopin f-moll), Henri Marteau (Konzerte von Sinding und Dalcroze), das Brüsseler Streichquartett.

Rostock i. M.: Die „Singakademie“ (Dirigent: A. Thierfelder) hat an grösseren Chorwerken zur Aufführung vorgesehen: Bach (Matthäuspassion), Meyer-Olbersleben (Das begrabene Lied), Thierfelder (Kaiser Max und seine Jäger).

Stettin: Der Musikverein (Leitung: C. Ad. Lorenz) bringt in seinen drei Konzerten zur Aufführung: Mendelssohn (Paulus), Schumann (Paradies und Peri), Tinel (Franziskus). Solisten: Jeannette Grumbacher-de Jong, Cäcilie Rüsche-Endorf, Anton Sistermans, Emil Pinks.

Wien: Die Philharmoniker (Leitung: Felix Mottl und Dr. Karl Muck) bringen in ihren acht Abonnementskonzerten zur Aufführung Werke von: Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Dvořák, Händel, Haydn, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Schumann und Smetana. Zur Erstaufführung gelangen: Elgar (Variationen), Mozart (Drei deutsche Tänze), Pfitzner (Scherzo), Schillings (Symphonie d-moll), Strauss (Ein Heldenleben).

Der Konzertverein (Leiter: Ferdinand Löwe) bringt in seinen zwölf Symphoniekonzerten u. a. Werke zur Aufführung von: Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Dvořák, Franck, Goldmark, Händel, Haydn, Liszt, Mahler, Mendelssohn, Mozart, Pfitzner, Schubert, Schumann, Sibelius, Strauss, Tschaiowsky, Wagner, Weingartner. — Ihre solistische Mitwirkung haben bis jetzt zugesagt: Germaine Schnitzer, Ferruccio Busoni, Frederic Lamond, Ferdinand Löwe.

Die Gesellschaft der Musikfreunde (Leitung: Franz Schalk) hat zur Aufführung bestimmt: Bach (Magnificat; Johannes-Passion), Berlioz (Die Kindheit Christi), Brahms (Triumphlied), Dvořák (Requiem), Fried (Das trunk'ne Lied), Goldmark (Frühlingshymne), Mahler (3. Symphonie), Schütz (Motette), Strauss (Taillefer).

Winterthur: Das Musik-Kollegium bringt in seinen sieben Abonnementskonzerten (Leitung: Dr. E. Radecke) zur Aufführung: Beethoven (Streichquartett op. 135; 5. Symphonie; Klavierkonzert Es-dur; Arie der Marcelline aus „Fidelio“; vollständige Musik zu Goethes „Egmont“ [mit Deklamation]), Brahms (Drei Duette op. 28; 3. Symphonie; Lieder), Chopin (2. Klavierkonzert), Cornelius (Vier Lieder), Dvořák (2. Symphonie), Goldmark (In Italien), Götz (Arie der Katharina aus „Der Widerspenstigen Zähmung“), Grieg (Melodie für Streichorchester aus op. 53), Häser (Konzertouvertüre über „Das Mailied“), Haydn (Streichquartett op. 64; Violoncellokonzert D-dur), Liszt (Tasso), Mendelssohn (4. Symphonie), Mozart (Ouvertüre zur „Zauberflöte“), Popper (Spinnlied), Reinecke (Serenade für Streichorchester), Saint-Saëns (3. Violinkonzert; „Le Cygne“ für Violoncello), Sarasate (Violinstücke), Schubert (h-moll Symphonie; Lieder), Schumann (Waldszenen op. 82; Ouvertüre zur „Braut von Messina“), Smetana (Streichquartett „Aus meinem Leben“), Strauss (Liebesszene aus „Feuersnot“), Tschaiowsky (Walzer für Streichorchester aus op. 48), Wagner (Lohengrin-Vorspiel), Weber (Euryanthe-Ouvertüre), Wolf (Lieder). — Ausserdem veranstaltet das Musik-Kollegium zwei Extrakonzerte: einen Klavierabend von Eugen d'Albert (Werke von Bach, Beethoven,



Brahms, Schubert, Schumann) und eine Kammermusikaufführung der Herren Oscar Studer, Heinrich Wydler, Franz Bach, Werner Düwell, Dr. Ernst Radecke mit dem Programm: Mozart (Streichquartett C-dur), Dvořák (Klavierquintett A-dur), Volkmann (Streichquartett d-moll). — Als Solisten sind gewonnen worden: Clotilde Kleeberg, Adrienne von Kraus-Osborne, Lula Mysz-Gmeiner, Berta Reucker-Trebess, Elsa Ruegger, Dr. Felix von Kraus, Alfred Reucker, Pablo de Sarasate, ferner das „Böhmische Streichquartett“.

Wittenberge: Der „Musikverein“ (Leiter: Ernst B. Mitlacher) veranstaltet in der kommenden Saison folgende Aufführungen: 1. Volksliederabend. 2. Bach (Kantate „Ich will den Kreuzstab“), Brahms (Deutsches Requiem). 3. Jugendkonzert. 4. Künstler-(Solisten-)Abend. 5. Symphonischer Abend. 6. Geistliches Konzert. 7. Als 25. Konzert abermals: Bach (Doppelchorkantate: „Nun ist das Heil“), Brahms (Soloquartette mit Klavier), Bruckner (Te Deum), Beethoven (9. Symphonie).

Worms: Für Konzerte sind bis jetzt folgende Solisten gewonnen worden: Charlotte Huhn, Berthe Marx-Goldschmidt, Carl Friedberg, Franz Ondříček, Pablo de Sarasate. — Das Hess-Quartett aus Frankfurt veranstaltet drei Kammermusik-Abende. — Die Liedertafel bringt in der ersten Hälfte des Winters Mendelssohns „Paulus“ und Liszts „Heilige Elisabeth“.

TAGESCHRONIK

Vom 6. bis 8. Oktober tagte im grossen Sitzungssaal des Reichstagsgebäudes in Berlin der zweite musikpädagogische Kongress unter Vorsitz von Prof. Xaver Scharwenka. Zahlreiche interessante Vorträge von Damen und Herren, die teilweise eingehende Debatten im Gefolge hatten, beleuchteten wichtige pädagogische Fragen, sowie die Wünsche des musikpädagogischen Verbandes, betreffend die staatlichen Musiklehrerprüfungen, die Beaufsichtigung des Unterrichts, die feste Anstellung der Musiklehrer an staatlichen Unterrichtsanstalten usw. Die erste Schriftführerin, Frl. Anna Morsch, erstattete den Jahresbericht, der zweite Vorsitzende, Prof. Gustav Hollaender, referierte über die in den einzelnen Provinzen und Landesteilen eingesetzten Prüfungskommissionen. Es sprachen im Verlauf des Kongresses u. a.: Musikdirektor Mengewein (Berlin) über die Aufgaben des musikpädagogischen Verbandes, Frl. Maria Leo (Berlin) über die intensivere Ausgestaltung der Pädagogik im Musiklehrer-Seminar, Frl. Ina Löhner (Nürnberg) über psychophysiologischen Musikunterricht, Frl. Olga Stieglitz (Berlin) und Prof. Hennig (Posen) über die Musikästhetik und ihre praktische Einführung, Ludwig Riemann (Essen) über die Notwendigkeit der Einführung der Akustik in den Lehrplan, Musikdirektor Mengewein (Berlin) über das Musikdiktat und seine Pflege. Im weiteren Verlauf sprachen Prof. Somigli (London) über den Kunstgesang und die Ausbildung der Gesanglehrkräfte, Georg Capellen (Osnabrück) über Reformen auf dem Gebiete der Notenschrift, Direktor Kaden (Dresden) über Musikgeschichte und Formenlehre auf dem Seminar. Direktor Vogt (Hamburg) referierte über die Ausarbeitung eines Führers durch die Klavierliteratur, Georg Rolle (Berlin) über den Schulgesang; Robert Huch (Braunschweig) über seine Notenlesen-Lehrmethode auf Grundlage des Intervallelesens. Frl. Cornelia van Zanten (Berlin) sprach über den Schulgesang in Holland; Herr Rolle und Frl. Helene Nöring (Königsberg) erstatteten die offiziellen Referate der Kommission des musikpädagogischen Ver-

bandes für die Knabenschulen und der Musiksektion für die Mädchenschulen. Als Vertreter der Regierung waren die Professoren Joachim und Adolph Schulze zugegen.

In Köln a. Rh. tagte am 24. und 25. September die Delegiertenversammlung des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine. Der Zentralverband, der im vorigen Jahre in Berlin begründet wurde, hat, wie die Kölner Verhandlungen bewiesen, im ersten Jahre seines Bestehens gezeigt, in welcher zielbewusster Weise er vorzugehen weiss. Schon ein Blick auf die umfangreiche Tagesordnung liess den Umfang der Tätigkeit des Vorstandes erkennen. Die eigentlichen Verhandlungen begannen am Sonntag Vormittag um 11 Uhr und dauerten bis 9 Uhr abends. Der Vorsitzende, Kapellmeister Adolf Göttmann-Berlin begrüßte die Versammlung und gab in längerer Rede der Freude Ausdruck, dass es trotz enormer Schwierigkeiten gelungen sei, in der Gründung des Zentralverbandes eine Organisation zu schaffen, die nach jeder Richtung hin berufen sei, den Stand der Musiklehrer, der schaffenden und ausübenden Tonkünstler zu heben und zu kräftigen. Generalmusikdirektor Fritz Steinbach hiess die Delegierten herzlich willkommen. Er dankte dem Vorstand für sein bisheriges energisches Arbeiten und versicherte die Delegierten seiner tatkräftigen Mitarbeiterschaft an dem begonnenen Werke. Dr. Neitzel verbreitete sich in ausgiebiger Weise über die Wichtigkeit einer Pensionsanstalt und empfahl den Kölner Kollegen die Annahme. Nach Verlesung des Jahresberichtes durch den Vorsitzenden und des Kassenberichtes durch den Schatzmeister führte der Generalsekretär des Verbandes, Redakteur Leopold Hausmann, in den Entwurf der Statuten der Pensionsanstalt ein. Jeder einzelne Paragraph wurde einer genauen Beratung unterzogen. An der teilweise recht lebhaften Debatte beteiligten sich die Herren: Prof. Franke-Köln, Sternberg-Köln, Prof. Seiss-Köln, Göttmann-Berlin, Hausmann-Berlin, Eichberg-Berlin, Schäfer-Leipzig, ferner die Damen: Ax-Siegen und Paga-Köln. Der Entwurf wurde mit geringen Abänderungen einstimmig angenommen und beschlossen, die Pensionsanstalt am 1. Januar 1905 zu eröffnen. — Es erfolgte nunmehr die Verlesung und Beschlussfassung der Statuten der Pensions-Zuschusskasse. Auch diese Statuten wurden mit grosser Majorität angenommen und die Kasse als eine Stiftung mit 51 Mark am 25. September begründet. — Nachdem der Vorstand seine bisher innegehabten Ämter niedergelegt, wird die Neuwahl des Vorstandes vorgenommen. Es werden wiedergewählt: Kapellmeister Adolf Göttmann-Berlin, I. Vorsitzender; Komponist Rich. J. Eichberg-Berlin, Schriftführer; Prof. Hermann Schröder-Berlin, Kassierer. In den Delegiertenausschuss werden gewählt die Herren Schweitzer-München, Prof. Sachs-München, Schäfer-Leipzig, Raillard-Leipzig, Dr. Neitzel-Köln, Heuser-Köln, Sternberg-Köln, Prof. Seiss-Köln, Dr. Seiffert-Berlin, Schumann-Berlin, Kapellmeister Reckentin-Berlin und Prof. Siegfried Ochs-Berlin. Nachdem Herr Heuser-Köln im Auftrag der Kölner Tonkünstler und Tonkünstlerinnen dem Vorstande und dem Generalsekretär für die grosse Mühe, die sie sich mit den Vorarbeiten der diesmaligen Tagesordnung gegeben haben, aufs herzlichste gedankt hatte, fasste der Vorsitzende die Resultate dieses Delegiertentages noch einmal zusammen und schloss mit einem herzlichen Dank an die anwesenden Kollegen und Kolleginnen den an Resultaten reichen Delegiertentag.

Aus Bayreuth geht uns der nachstehende beherzigenswerte Aufruf zur Veröffentlichung zu: „Die nach dem Wunsche Richard Wagners im Jahre 1882 begründete, selbständige und vom Staate anerkannte Richard Wagner-Stipendienstiftung

ist das letzte Vermächtnis, welches der Meister seinen Freunden aufs dringendste ans Herz gelegt hat. Wie er einerseits erkannt und bewiesen hat, dass die höchsten künstlerischen Darbietungen sich nur ganz ausserhalb des gewöhnlichen Theaterbetriebes ermöglichen lassen, so hat er andererseits von je es betont, dass solche Kunstfeste nur dann der Ausdruck einer wahrhaft nationalen Kultur sein können, wenn sie allen denjenigen zugänglich sind, die eine wirkliche Sehnsucht darnach empfinden, und wenn also nicht von der Teilnahme solche ausgeschlossen sind, denen mit der Dürftigkeit das Los der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist. Die Richard Wagner-Stipendienstiftung hat zur Ermöglichung oder Erleichterung des Besuches der Bühnenfestspiele seit ihrem Bestehen an Personen der verschiedensten Stände etwa 120000 Mark verausgabt und ausserdem einen Grundstock von bis jetzt 105000 Mark angesammelt; aber ihre Mittel reichen bei weitem nicht aus für die Befriedigung des Bedürfnisses, und ihre würdige Ausgestaltung ist ebenso eine Aufforderung wahrhafter Kultur, wie die Tilgung einer Dankes- und Ehrenschuld des deutschen Volkes an seinen grossen Meister. Es wäre das würdigste und einzig in des Meisters Sinne gelegene Denkmal, wenn bis zu seinem hundertsten Geburtstage im Jahre 1913 durch Jubiläumsspenden der Grundstock der Richard Wagner-Stipendienstiftung auf mindestens eine Million Mark gebracht würde. Die deutsche Nation würde sich selber ehren, wenn sie ein solches Denkmal, dessen Wohltaten ihr selbst wiederum zugute kommen würden, dem Meister errichtete, dessen erhabenes Lebenswerk nicht nur die Deutschen, sondern alle Kulturvölker mit höchster Bewunderung erfüllt. Da hierfür eine jahrelange Sammeltätigkeit erforderlich ist, so hat sich schon jetzt aus Freunden Bayreuths ein Ausschuss gebildet, in dessen Händen die Leitung dieser Nationalsammlung liegt.“

Wie uns aus Bayreuth gemeldet wird, ist jetzt endgültig beschlossen worden, im Jahre 1906 Festspiele zu veranstalten. Welche Werke zur Aufführung kommen sollen, ist noch unentschieden.

Das Stadttheater in Basel ist in der Nacht vom 6./7. Oktober bis auf die Umfassungsmauern niedergebrannt. Die Stadt Mülhausen i. E. übernimmt das dadurch frei gewordene Opernensemble des Baseler Stadttheaters mit seinen sämtlichen Verträgen. Die Stadt Basel gewährt Mülhausen einen Zuschuss von etwa 40000 Mark.

Die Städte Güstrow, Anklam und Prenzlau haben sich zur Gründung eines Städtebund-Theaters zusammengeschlossen, das bereits im kommenden Winter seine Tätigkeit beginnen wird.

Dem von Fellner und Helmer für 450000 Mark erbauten neuen Thorner Stadttheater, zu dem staatlicherseits ein Bauzuschuss von 150000 Mark gewährt wurde, ist eine kaiserliche Subvention von jährlich 10000 Mark zuteil geworden.

Der Leiter der Grossen Oper zu Paris hatte vor einiger Zeit eine Neuerung eingeführt, die Publikum und Presse mit Beifall begrüsst: es wurde bei jeder Opernaufführung auf dem Theaterprogramm angegeben, wie oft die betreffende Oper im Pariser Opernhause gespielt worden ist. Die Neuerung hatte leider nur ein kurzes Leben, und die statistischen Angaben sind von den Theaterzetteln wieder verschwunden. Der Musikkritiker des „*Journals des Débats*“ hat aber die schöne Idee aufgenommen und macht in seinem Blatte Mitteilungen über die Zahl der Aufführungen, die die Opern von Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, Thomas und Richard Wagner in Paris erreicht haben. Von Rossini ist nur noch eine Oper auf dem Spielplan: „*Wilhelm Tell*“; die heroische Oper wurde seit ihrem Erscheinen

845mal gegeben. Zu den meistgespielten Komponisten gehört Meyerbeer, dessen „Hugenotten“ nicht weniger als 1018 mal gegeben wurden, während der „Prophet“ 547, die „Afrikanerin“ 485, „Robert der Teufel“ 758 Aufführungen erzielten. Verdi's „Troubadour“ brachte es bis jetzt auf 233 Aufführungen, „Aïda“ auf 232, „Othello“ auf 60. Das „Paradepferd“ der Grossen Oper ist Gounod's „Margarethe“, die jüngst die 987. Aufführung erlebte. Die Grosse Oper hat allerdings schon längst ein Jubiläum anlässlich der 1000. Aufführung des melodienreichen Werkes gefeiert; das war jedoch eine kleine Täuschung des Publikums: man rechnete nämlich die Aufführungen mit, die „Margarethe“ im verflorenen Lyrischen Theater erlebt hatte, bevor sie an die Grosse Oper übersiedelte. Gounod's „Romeo und Julia“ ist jetzt bei der 322. Aufführung angelangt. Auf 307 Aufführungen hat es Thomas' „Hamlet“ gebracht, der in Frankreich höher geschätzt wird als die bei uns so beliebte „Mignon“ desselben Komponisten. Unter Wagners Musikdramen halten sich „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ so ziemlich das Gleichgewicht: „Lohengrin“ hat jüngst die 234. Aufführung erlebt, „Tannhäuser“ die 233. — derselbe „Tannhäuser“, der im Jahre seines Erscheinens in Paris in unerhörter Weise niedergezischt wurde. Die „Walküre“ trägt bereits die Aufführungszahl 135, die „Meistersinger“ haben es auf 68 Aufführungen gebracht.

Der Pianist Carl Friedberg, bisher in Frankfurt a. M., der demnächst an das Wiener Konservatorium als Lehrer übersiedeln wollte, hat seinen Vertrag mit Wien wieder gelöst, um auf Wunsch Fritz Steinbachs in Köln in den Lehrkörper des dortigen städtischen Konservatoriums einzutreten und die Leitung der neugeschaffenen Ausbildungsklasse für Pianisten vom Oktober an zu übernehmen.

Als Nachfolgerin des nach Wien übergesiedelten Herrn A. Iffert ist dessen langjährige Mitarbeiterin Frau Marie Söhle als Gesanglehrerin an die Hochschule des Königl. Konservatorium in Dresden berufen worden.

Bernhard Stavenhagen, der seine Direktions- und Lehrtätigkeit an der königl. Akademie der Tonkunst niedergelegt hat, wird in München bleiben und eröffnete am 1. Oktober Meisterklassen für Klavierspiel. Er gedenkt im übrigen seine Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent wieder aufzunehmen.

Prof. Hugo Heermann hat seinen Vertrag am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. gelöst, um eine Privatschule für höhere Ausbildung im Violinspiel zu gründen.

Der Geiger Arbos, früher in London, der diesen Sommer die Konzerte in San Sebastian dirigierte, ist zum Dirigenten der Madrider Philharmonischen Gesellschaft gewählt worden.

Der Pianist und Klavierlehrer Karl Roesger in Leipzig ist als Nachfolger von Prof. Martin Krause zum Lehrer des Klavierspiels an der kgl. Akademie der Tonkunst in München ernannt worden.

Kapellmeister Leopold Reichwein, der Komponist der „Vasantasena“, bisher in Breslau, ist für diese Spielzeit dem Stadt-Theater zu Lübeck als Dirigent der Spieloper verpflichtet.

Richard Hofmann, der Verfasser einer vortrefflichen „Praktischen Instrumentationslehre“ ist vom König von Sachsen zum Professor ernannt und zugleich mit der Erteilung des Instrumentationsunterrichts am Leipziger Königl. Konservatorium für Musik betraut worden.

Konzertsänger Willy Schmidt (Tenor) hat unter dem Namen „Frankfurter Vokalquartett“ ein neues Vokalquartett zusammengestellt, dem folgende Künstler



angehören: Anna Kappel (Sopran), Alice Aschaffenburg (Alt), Dr. Vortisch (Bass); als Begleiter am Klavier fungiert C. Ch. Eckel.

Am 28. September gab Dr. Gerhard von Keussler mit dem verstärkten städtischen Orchester in Koburg ein Konzert, in dem er seine symphonische Dichtung: „Nach der Weltflucht“, das Vorspiel zu seinen „Wandlungen“ und den Liederzyklus: „Aus der Vorzeit“ zur Aufführung brachte.

Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler ist der früheren Studierenden der Königlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Violinistin Pálma von Pászthory verliehen worden, das Stipendium für Komponisten aber unverliehen geblieben.

Das ungarische Blasinstrument „Tárogató“ ist in Bayreuth im Monat August auf Veranlassung Dr. Hans Richters vom Hofinstrumentenfabrikanten V. Joseph Schunda aus Budapest vorgeführt worden. Dr. Richter erklärte den Anwesenden, dass er den „Tárogató“ bei den Londoner Aufführungen von „Tristan und Isolde“ in diesem Frühjahr für die „Lustige Weise“ mit grossem, allgemeinem Erfolge zur Anwendung brachte. Hierauf trug Professor Ign. Heinr. Hickisch vom Budapester Nationalkonservatorium die „Lustige Weise“ auf dem „Tárogató“ vor, und es stimmten alle Anwesenden, unter ihnen zahlreiche Kapellmeister, darin überein, dass der „Tárogató“ sich unter allen zum Vortrage der „Lustigen Weise“ bisher benutzten Instrumenten am vollkommensten eigne. Auf Empfehlung Dr. Hans Richters wurde der „Tárogató“ auch für die „Tristan“-Aufführungen in Paris und Brüssel bereits angeschafft.

Unter Redaktion von Ernst Moser in Königsberg i. Pr. erschien am 1. Oktober die erste Nummer der „Theater- und Musikzeitung“.

Die Musikalienhandlung Albert Stahl in Berlin (Potsdamerstr. 39 und Hardenbergstr. 14) eröffnet ein besonderes Abonnement für Kammermusik und stellt in Aussicht, jedes gewünschte und in Deutschland erhältliche Kammermusikwerk den Teilnehmern des Abonnements zu liefern. Es werden gleichzeitig drei Werke ausgegeben; der Abonnementspreis pro Saison (Oktober-Juli) beträgt Mk. 20.

Nach einer längeren Pause ist eine neue Nummer, No. 78, der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen. Eine umfangreiche Anzeige über die noch in diesem Winter bevorstehende Eröffnung einer neuen Sammlung, betitelt „Meisterwerke deutscher Tonkunst“ steht an der Spitze des Heftes. Diese Sammlung hat den Zweck, nach und nach die besten Werke älterer deutscher Tonsetzer des 16.—18. Jahrhunderts für den Gebrauch in Kirche, Schule, Konzert und Haus eingerichtet, in heutiger Notenschrift der Gegenwart leicht zugänglich zu machen. Die Veröffentlichung der „Meisterwerke deutscher Tonkunst“ geschieht unter Leitung und Mitwirkung hervorragender Vertreter der Musikwissenschaft, der Herren Guido Adler, F. X. Haberl, Hermann Kretzschmar, Rochus Freiherr von Liliencron, Adolf Sandberger, Max Seiffert und Emil Vogel. — Von den grösseren Abschnitten des Heftes nennen wir noch: Hermann Bäuerle, ausgewählte vierstimmige Werke von Palestrina und Vittoria in modernen Gesangspartituren; Mitteilungen über den ersten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Leipzig am 30. September und das zweite deutsche Bachfest ebenda am 1. bis 3. Oktober 1904; Musik am sächsischen Hofe herausgegeben von Otto Schmid; Dr. Paul Klengels Lebensbeschreibung.

Pünktlich zum Saisonbeginn haben sich die beiden Musiker-Kalender wieder eingestellt. Der 27. Jahrgang des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalenders für 1905“ (Raabe & Plothow, Berlin) behandelt nunmehr 376 Städte

in ihren musikalischen Verhältnissen. Max Hesses „Deutscher Musiker-Kalender“ bemüht sich gleichfalls, ein deutliches Bild vom Stand der Musikpflege in den einzelnen Städten zu geben. Beide im übrigen unentbehrlichen Nachschlagebücher lassen hinsichtlich der Zuverlässigkeit, besonders des Adressenmaterials, noch immer etwas zu wünschen übrig.

TOTENSCHAU

Emil Prager, Gründer und langjähriger Chefredakteur der „Deutschen Militär-Musikerzeitung“ in Berlin, ist am 19. September in Berlin gestorben.

Fidèle Koenig, Chef de chant der Grossen Oper zu Paris und Organist an der amerikanischen Kirche dort, ist am 23. September verschieden.

Am 1. Oktober starb in Leipzig Prof. Richard Müller, Begründer und langjähriger Dirigent des akademischen Gesangvereins „Arion“, im Alter von 75 Jahren.

Die norwegische Musikwelt hat einen vielversprechenden Komponisten, Sigurd Lie, verloren, der am 3. Oktober im Alter von nur 33 Jahren einer schleichenden Krankheit erlag. Von seinen Kompositionen werden besonders seine Romanzen und Chorwerke geschätzt.

Am 3. Oktober wurde der hochtalentierte Komponist Fritz Neff in München im Alter von wenig über 30 Jahren durch einen sanften Tod von längerem schweren Leiden erlöst. Weiteren Kreisen bekannt wurde er durch seinen „Chor der Toten“, der bei der Krefelder Tonkünstler-Versammlung 1902 zur Erstaufführung gelangte.

In Schwiebus verstarb am 7. Oktober der Organist Otto Brieger, langjähriger Dirigent der „Liedertafel“, im Alter von 69 Jahren.

Am 8. Oktober starb in Hamburg der eine der beiden Leiter der drei vereinigten Bühnen (Stadttheater von Hamburg und Altona, Thalia-Theater in Hamburg), Franz Bittong, im Alter von 62 Jahren. Die Leitung geht nunmehr auf Direktor Max Bachur allein über.

Helene Schröder, ein vielversprechendes junges Mitglied der Frankfurter Oper, ist im Alter von 21 Jahren einem Herzschlag erlegen.

In Linz a. D. starb der Senior der dortigen Musiker, der Komponist Prof. Engelbert Lang, im Alter von 84 Jahren.

Der italienische Komponist Enrico Loschi ist im Alter von 38 Jahren gestorben. Von seinen Opern hatten „Consuelo“ und „La Strega“ Erfolg.

In Paris starb im Alter von 51 Jahren der Komponist Samuel Rousseau. Er gehörte zu den besten Pariser Organisten. Unter seinen Werken sind besonders seine geistlichen Kompositionen hervorzuheben. Seine Opern „La Cloche du Rhin“, die von der Grossen Oper, und „Dianorah“, die von der Opéra comique aufgeführt wurden, hatten nur wenig Erfolg. Sein letztes Werk „Le dernier bandit“ wird gegenwärtig von der Opéra comique einstudiert.

Aus Bad Nauheim wird der Tod des Professors an der „Academy of music“ und „Guildhall School of music“ in London, Alberto Raimo, gemeldet.

Der Musikkritiker Percy Betti in London ist gestorben.

Der Musikkritiker Prof. Enrico Panzocchi in Mailand ist, 63 Jahre alt, verschieden.

Aus Kopenhagen kommt die Nachricht vom Ableben von J. L. Nyrop, ehemals gefeiertem Tenor an der Kopenhagener Oper.

Im Alter von 89 Jahren ist am 13. Oktober der Professor am Königl. Konservatorium für Musik zu Stuttgart, Eduard Keller, gestorben. Er gehörte diesem Institut seit dessen Gründung an.



KRITIK

OPER

BERLIN: Der für ein Engagement in Aussicht genommenen Koloratursängerin Margarethe Siems (vom Landestheater in Prag) zuliebe wurde Donizetti's „Lucia“ neu einstudiert gegeben. Es war eine matte Vorstellung unter Leitung des Korrepetitors Dr. Besl. Von den heimischen Solokräften war eigentlich nur Herr Berger (Lord Ashton) am Platz; den Edgard sang leider nicht Naval, sondern Herr Jörn, der zwar schöne Stimmittel hat, aber durch seine mangelnde Gesangstechnik, sein Tremolieren und auch sein Spiel nicht für erste Rollen geeignet ist. Frl. Siems, die schon vorher in den „Hugenotten“ Proben ihrer grossen Kehlfertigkeit gegeben hatte, besitzt eine ungemein gut ausgebildete und schöne Kopfstimme, während die Mittellage weniger anspricht. Hatte sie in den „Hugenotten“ zu leise gesungen, so überanstrengte sie ihre Stimme in der „Lucia“; infolgedessen stellte sich vielfach eine flackernde Tonbildung ein. Ihr Bestes gab sie in der virtuoson Durchföhrung der Wahnsinnsarie. Ihrem Spiel merkt man es noch sehr an, dass sie erst 2 Jahre der Bühne angehört. Die Möglichkeit, dass sie in einiger Zeit die Stelle einer ersten Koloratursängerin ausfüllen dürfte, möchte ich nicht bezweifeln.

Dr. Wilh. Altmann

BRAUNSCHWEIG: Am 1. Oktober wurde das völlig umgebaute Hoftheater mit Mozarts „Zauberflöte“ in feierlicher Weise eröffnet. Von dem alten Gebäude blieben nur die Umfassungsmauern und die Deckengemälde des Zuschauerraums, alles übrige wurde durch Baurat Seeling-Charlottenburg wie durch einen Zauberstab so verändert, dass über den Umbau nur eine Stimme der Anerkennung und Bewunderung herrscht. Die Kosten belaufen sich allerdings auf ca. 2 Millionen Mark, dafür ist Braunschweig aber um eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges bereichert. Die 1600 Plätze ermöglichen einen durch keine Säule gestörten Blick auf die Bühne; die Treppen, Rundgänge, Vorräume und Kleiderablagen sind breit, luftig, bequem; die drei Ränge bauen sich leicht auf und wirken architektonisch nicht so gedrückt und unschön, wie die vier des alten Hauses; die weiss-goldene Abtönung mit der roten Rückwand der Bogen wirkt in tagheller, elektrischer Beleuchtung harmonisch, behaglich. Das Orchester ist leider nicht überdeckt, der Boden aber nach Bayreuther Muster abgestuft, die Akustik erwies sich, die etwas vorlaute Aufdringlichkeit der Blechbläser an einigen Stellen abgerechnet, als ganz vorzüglich; die einzelnen Gruppen der Instrumente verschmolzen zu einheitlichem Gesamtklange, das pp. war sogar auf dem letzten Platz der Galerie noch klar, das gesprochene Wort verständlich. Die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ von Beethoven eröffnete die Feier; darauf schmetterten acht Trompeter in altdeutschem Heroldskostüm jubelnde Fanfaren in den Raum, der Intendant Frhr. v. Wangenheim dankte von seiner Loge aus in längerer Rede dem Architekten, sowie allen, die ihm während des zweijährigen Umbaus treu zur Seite standen; seine Wünsche für das Haus schloss er mit einem dreimaligen Hoch auf den Regenten, den Prinzen Albrecht von Preussen, der am Erscheinen leider verhindert war. Hofkapelle und Trompeter stimmten einen Tusch an, in den das Publikum begeistert einfiel. Mozarts Meisterwerk hatte man neu einstudiert und mit verschwenderischer Pracht nach Münchner Vorbild ausgestattet; die Dekorationen aus dem Atelier von Kautski-Wien passten sehr gut in den veränderten Rahmen. Unter Hofkapellmeister Riedels Leitung bemühten sich unsre Künstler: Frl. Ruzek und Auguste



Lautenbacher, sowie die Herren Cronberger, Nöldechen und Greis mit Erfolg, die festlich gehobene Stimmung bis zum Schluss zu wahren, die neuen Mitglieder Frl. Hübsch (Papagena) und Spies (erster Sprecher), erwiesen sich als tüchtige Kräfte. Für die durch Familientrauer verhinderte Primadonna Frl. André (erste Dame), trat Frau Thomas-Schwartz-Hannover, und drei Tage später als Fidelio Frl. Reinl-Berlin ein. In den „Meistersingern von Nürnberg“ sprang für unsern stimmlich indisponierten Vertreter des Hans Sachs Herr Schütz-Leipzig erfolgreich ein. Möge der gute Anfang ein verheissungsvolles Omen für die Zukunft des neuen Kunsttempels sein.

Ernst Stier

BREMEN: Neues lässt sich über unsere seit anderthalb Monaten wieder arbeitende Oper beim besten Willen noch nicht sagen. Sie folgt der trügerischen Wahrnehmung, dass ausgefahrene Geleise bequemer sind, als neue Bahnen. Dass es aber gefährlich ist, immer vom Kapital zu zehren, und dann bequeme Geleise in Schlendrian ausarten, ist eine alte Erfahrung. Allerdings Neuheiten erobern unser konservatives Stammpublikum nur in glänzender Gewandung, mit temperamentvollen Sängern und einem modernen Orchester. Unser Orchester zählt ganze 42 Musiker, dem Ensemble fehlt auch heute noch eine echte Altistin und ein ausreichender lyrischer Tenor. Ein tüchtiger Bassist ist in Herrn Mang, ein routinierter und vielseitiger Bassbuffo, der auch sehr seriös sein kann, in Herrn Neldel, und in letzter Stunde noch eine zierliche Koloratursängerin in Frl. von Kirchbach gewonnen worden. Mit diesen Kräften und mit dem alten Bestande soll zunächst „Oberon“ nach Wiesbadener Muster herausgebracht werden, wie man die „Zauberflöte“ nach Possarts und den „Fliegenden Holländer“ nach Bayreuther Muster brachte.

Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Die ersten vierzehn Tage der jungen Spielzeit haben Ereignisse von Bedeutung begrifflicher Weise noch nicht gebracht. Unsere Oper entwickelte nach ihrer Gewohnheit wieder ihren horrenden Fleiss, der freilich mehr der Quantität, als der Qualität der Aufführungen zugute kam. Ein grosser Teil des Personals des Vorjahres ist uns erhalten geblieben. In Frl. Powny und Frl. Röhl haben wir leider zwei unserer besten und musikalisch zuverlässigsten Kräfte verloren und der Verlust ist um so schmerzlicher, als die Direktion gar keine Anstalten getroffen hat, diese beiden Damen, die im jugendlich-dramatischen bzw. Soubretten-Fach vortrefflich waren, zu ersetzen. Sie schiebt einfach einige Sängerinnen, die bisher im zweiten Treffen standen, in den Vordergrund, unbekümmert um den sehr empfindlichen Schaden, den einige Repertoire-Opern, wie „Freischütz“, „Carmen“ usw., dabei nahmen. Dazu kommt, dass wir immer noch keine hochdramatische Sängerin besitzen. Nicht weniger, wie drei Damen: Frl. König (Rezia), Frl. Steigerwald (Santuzza), Frl. Wilschauer (Ortrud) kandidieren jetzt, wo wir stabile Personalverhältnisse haben sollten, um den Posten. Eine Entscheidung ist noch nicht gefallen. Keine der Genannten besitzt die Eigenschaften, die wir von einer Primadonna unserer einstmals hervorragenden Oper beanspruchen möchten, aber jede wirft den oder jenen bescheidenen Vorzug in die Wagschale. Herr Pinner, der neue Dirigent neben dem erprobten Herrn Prüwer, hat jetzt so oft am Pult gestanden, dass wir seine Qualitäten kennen. Er ist ein tüchtiger, solider Musiker, ohne starkes Temperament und ohne prägnante Eigenart.

Dr. Erich Freund

BRÜSSEL: Das Monnaie-Theater hat am 5. Sept. in brillanter Weise die diesjährige Spielzeit begonnen. Zuerst die „Meistersinger“, dann: Bajazzo, Coppelia, la Tosca, Maître de chapelle, Noces de Jeannette, Werther — alles in jeder Beziehung vollwertige Leistungen. Die überall so heikle Tenorfrage ist hier in bester und befriedigendster Weise gelöst. 5 famose erste Tenoristen: Laffite, Dalmorès, Thomas-Salignac, Muratore und van Dyck. Die anderen Fächer sind in gleich glücklicher Art doppelt und dreifach besetzt. So zeigt denn das Repertoire eine seltene Reichhaltigkeit. Es



folgten schnell: Aida, Carmen, Stumme, Manon, Louise, Rigoletto, la Bohême, Mignon. Die beiden ersten Novitäten werden sein: „Le Jongleur de Notre-Dame“ von Massenet und „Pepita Jimenez“ von Albeniz.

Felix Welcker

BUDAPEST: Das Glück des Erfolges scheint der Königlichen Oper auch in diesem Jahre treu bleiben zu wollen: das Opernhaus ist auch heuer das proklamierte Modetheater der Hauptstadt. Kunst und Gunst gehen eben Hand in Hand; seit der Ära Raoul Mader sind künstlerisch vornehme Vorstellungen und ausverkaufte Häuser die Regel. Die Direktion ist allerdings auch bemüht, das Interesse des Publikums rege zu halten: in den ersten zwei Monaten der Spielzeit soll keine Vorstellung — mit Ausnahme von Novitäten — zur Wiederholung gelangen. Der erste Monat allein brachte vortreffliche Reprisen von: Don Juan, Zauberflöte, Fidelio, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Walküre, Aida, Othello, Carmen, Mignon, Götz, Saba, Verkaufte Braut, Faust, Tosca, Toldi, Bánk bán, Hugenotten, Robert der Teufel — immerhin ein Repertoire, wie es so wertvoll und abwechslungsreich wohl wenige Bühnen von Rang in so kurzer Zeit aufzurollen vermögen. Allerdings ist dies nur durch das ausserordentlich grosse Solistenpersonal möglich, über das unser Theater verfügt. Wir besitzen vier dramatische Primadonnen, neun Tenoristen, sechs Herren vom Bariton, und ein ähnlicher quantitativer Reichtum zeigt sich in allen anderen Fächern. Neu sind in diesem Jahr der Tenorist Desider Arányi und die Mezzosopranistin Frau Szamossy verpflichtet worden. Von Novitäten gelangt schon in den nächsten Tagen Saint-Saëns' „Samson und Dalila“ zur Aufführung, ausserdem sind für heuer in Aussicht genommen: Puccini's „Bohême“, Dupont's Preisoper „Cabrera“, Adams „Postillon“, Smetana's „Dalibor“, und zwei original-ungarische Werke, die grosse Oper „Maria“ von Szabador und Szendy und des Grafen Géza Zichy tragische Oper „Nemo“. Für eine Spielzeit von acht Monaten Arbeit genug. Dr. Béla Diosy

CHARLOTTENBURG: Vom Theater des Westens gibt es, seinen seitherigen Leistungen entsprechend, bis jetzt nur wenig zu berichten. Es eröffnete die Saison mit einer Neueinstudierung des „Freischütz“, dem solche von „Fledermaus“ und „Traviata“ folgten. Das künstlerische Niveau hat sich, soweit man darüber jetzt schon urteilen darf, gegenüber dem Vorjahr anscheinend nicht verändert. Vielleicht bewirkt die Konkurrenz von seiten der soeben ins Leben getretenen dritten Opernbühne, im Kunstinstitut an der Kantstrasse einen Umschwung zum Besseren anzubahnen. — Die erste „Neuheit“ war die schon etwas bejahrte zweiaktige Operette „Die kleinen Lämmer“ von Armand Liorat, Musik von Louis Varney, eine Niaiserie, die freilich nur im Urtext und von französischen Künstlern vorgetragen erträglich ist. Die Albernheit der Vorgänge auf der Bühne übersteigt selbst das bei Produkten dieser Gattung stillschweigend zugebilligte Mass; auch die Musik steht erheblich unter dem Durchschnitt der besseren französischen Operetten- und Vaudevilleliteratur. Der zweite Akt, im Schlafsaal der märchenhaft unschuldigen Pensionsfräulein spielend, verfehlte auch hier seine Wirkung nicht. Herr Büchel dirigierte, die Damen Lina Doninger, Paula Linda, Luddy Gaston, die Herrn Reinhold Wellhof, Christian Hansen, und Arthur Below waren in den Hauptrollen beschäftigt. Das Publikum amüsierte sich königlich.

Willy Renz

DARMSTADT: Da unser Hoftheater zwecks Vergrösserung und erhöhter Feuersicherheit zurzeit von Grund aus einem Umbau unterzogen wird, der die Dauer eines Jahres in Anspruch nehmen soll, so finden die Vorstellungen heuer im alten Interimstheater statt, das den Darmstädter Musen schon öfters als Zufluchtsstätte diente. Die Eröffnungsvorstellung bildete Mozarts neu einstudierte „Entführung“, in der sich unser neuer zweiter Kapellmeister Karl Kittel (seither am Stadttheater in Hamburg) als ein Dirigent von Intelligenz und Temperament aufs glücklichste einführte. Von weiteren Neueinstudierungen gab es seither „Des Teufels Anteil“ und „Fra Diavolo“ von Auber und „Der Wider-



spenstigen Zählung“ von Hermann Götz, welch letztere, ebenso die glänzenden Leistungen Herrn Webers als Petrucchio und Fanny Prachers als Katharina eine enthusiastische Aufnahme fand und sich nun voraussichtlich auf dem Repertoire halten wird. Von irgendwelchen Neuheiten verlautet bisher noch nichts.

H. Sonne

DRESDEN: Die Königliche Hofoper wurde am 7. August mit Goldmarks „Königin von Saba“ eröffnet. Die ersten Wochen brachten ausser einigen Verlegenheitsgastspielen nichts Bemerkenswerthes, zumal da einige der hervorragendsten Opernkkräfte noch in Bayreuth oder München bei den Festspielen mitwirkten. Ausserdem erfuhr der Personalbestand durch den unter höchst unerquicklichen Umständen erfolgten Weggang des Bassisten Emil Greder eine bedauerliche Beeinträchtigung. Erst gegen Ende September war die erste künstlerische Tat mit einer Gesamtauführung von Wagners „Ring des Nibelungen“ zu verzeichnen, wobei sich in erster Linie Herr Burrian als Siegmund und in beiden Siegfriedrollen auszeichnete. Die erste Operneuheit der Saison soll der Einakter „Totentanz“ von Alexander Siks sein. Erwähnenswert ist noch der Eintritt eines jungen Baritonisten, Herrn Kiess, der sich sehr schnell eingeführt und besonders durch einen prachtvollen „Holländer“ überrascht hat. Dringendes Bedürfnis ist die Gewinnung eines guten lyrischen Tenors, denn die Versuche, die man seit Herrn Giessens vielbedauertem Ausscheiden mit Anfängern gemacht hat, sind von keinerlei Erfolg begleitet gewesen. — Noch immer warten wir auf die erste Neuheit oder Neueinstudierung. Der Spielplan bringt die altgewohnten Vorstellungen in verschiedener Güte. An Gästen hat es nicht gefehlt, aber es ist nicht viel Gutes über sie zu sagen. Das Residenztheater hat den guten Einfall gehabt, in einem Operettenzyklus zehn ältere und neuere Werke dieser Kunstgattung vorzuführen und hat damit dank der ausgezeichneten musikalischen Leitung Rudolf Dellingers einen sehr starken Erfolg erzielt.

F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Von seinem Sommerurlaub zurückgekehrt, hat unser Operpersonal zunächst einige Wochen im neuen Schauspielhause Spielopern und Operetten gegeben, welchem Genre der genannte Theaterbau mit sehr günstigen akustischen Bedingungen entgegenkommt. Dann bezog die Oper wieder die gewohnte, inzwischen mit elektrischem Licht und mancher baulichen Verbesserung versehene Stätte. Die erste Neuheit war die von Josef Hellmesberger komponierte Operette „Das Veilchenmädels“. Mehr noch als die hübsch nach Joh. Strauss jun. empfundenen Tanz- und Marschweisen schlugen die Possen der Handlung ein, wie sehr auch dabei der gesunde Menschenverstand und der Kunstgeschmack ihre Häupter schaudernd verhüllen mochten. Die Einstudierung war allenthalben tüchtig; die Hauptverdienste der musikalischen Wiedergabe kamen neben dem Kapellmeister Neumann auch Fr. Grete Meyer und den Herren Hensel, Schramm und Steffens zu. — Theodor Bertram wiederholte jüngst seine imponierende Leistung in der Titelpartie des „Fliegenden Holländer“. Als andere Gastrolle gab er hier zum ersten Male den Wolfram im „Tannhäuser“. Mit seinem durch und durch vollblütigen Künstlernaturell ist er, offenbar ohne vieles Grübeln, zu einer eigenartigen, interessanten Auffassung gelangt: im ersten Gesang beim Wettstreit zügelte er den Drang, sich auszusingen und geht auf eine mehr rezitierende Wiedergabe aus, die auf die tiefe Bewegung des in hoffnungsloser Liebe glühenden Herzens deutet. Der Genuss, Emmy Destinn als Elisabeth zu hören, blieb wegen Unpässlichkeit der Künstlerin versagt.

Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Die Oper bereitet als Novität den „Kobold“ vor, der noch im Dezember unter Siegfried Wagners persönlicher Leitung in Szene gehen soll. Auch Kienzls „Don Quixote“ ist in Aussicht genommen, ein Werk, das in der Heimatstadt des Komponisten noch nicht gegeben wurde. Der wieder engagierte Bariton Hermann Jessen



dürfte der geeignete Darsteller des spanischen Helden sein. — Unter der neuen Direktion (Alfred Cavar) haben sich bisher die beiden ersten Kapellmeister Ottenheimer und Winternitz an den üblichen Repertoire-Opern als künstlerische Naturen besonders bemerkbar gemacht.

Dr. Ernst Decsey

HAAG: Die neue Spielsaison der „Französischen Oper“ wurde mit Gounod's „Faust“ eröffnet. Viel Rührigkeit im Spielplan entwickelt die Direktion noch nicht. Es folgten: Carmen, Manon und Lakmé. — Eine neue, die sogenannte „Noord Nederlandsche Oper“ hat das Licht der Welt erblickt. Ob es dem Direktor David Koning gelingen wird, diesem Unternehmen eine längere Lebensdauer zu schaffen, als den dahingeschiedenen Kolleginnen, muss die Zukunft erweisen. Ich zweifle daran. Auch hier war die erste Vorstellung Gounod's „Faust“.

Otto Wernicke

HALLE a. S.: Die Erwartungen, die hiesige Optimisten an das Gastspiel des Herrn Dr. Banasch (Siegfried und Lohengrin) knüpften, scheinen sich nur in bescheidenem Masse erfüllen zu wollen. Sein Lohengrin, Faust und Siegfried waren stellenweise doch recht problematische Leistungen. Ob seine angebliche Indisposition schwinden wird? Nous verrons! In unsrer neuen jugendlich-dramatischen Sängerin Else Welten hoffen wir eine wertvolle Akquisition gemacht zu haben. Eine vortreffliche „Königin der Nacht“ war Frau von Boer-Gruselli. Herr Soomer weiss als Telramund wie als Wotan das Publikum zu fesseln. Ein wertvoller Mime dürfte uns in Herrn Gruselli erwachsen. Über einige neugewonnene Kräfte möchte ich mich erst später äussern, um nicht mein Urteil hinterher retouchieren zu müssen. Aufrichtiger Dank gebührt unserm künstlerisch fein empfindenden Direktor M. Richards, der seine „Hauskapelle“ um einige Kräfte vermehrt und unzureichende durch bessere ersetzt hat. Kapellmeister Tittel wird seine Truppen sicherlich neuen Siegen entgegenführen.

Martin Frey

HAMBURG: Das erste Ereignis der neuen Spielzeit, die so ziemlich mit demselben Personal und unter denselben übrigen Voraussetzungen begann, an die uns die Vorgängerin gewöhnt hatte, war die Beschäftigung des genialen Gustav Brecher in den grossen Aufgaben des ersten Theaterkapellmeisters. Indem die Direktion die Leitung des „Tannhäuser“, des „Tristan“ und der „Meistersinger“ in Brechers Hand legte, folgte sie nicht nur Anregungen der Tageskritik, sondern sie handelte auch im eigensten künstlerischen Interesse. Denn gerade die Gipfelwerke der musikalisch-dramatischen Literatur wahren sich in der Interpretation durch den enthusiastischen jungen Dirigenten, der in der Mühle der Theateroutine noch nicht abgeschliffen wurde, ihren wirklich fest-täglichen, aussergewöhnlichen Charakter. Das Personal, namentlich das Orchester und derjenige Teil der Darsteller, der eine Ahnung davon hat, dass Künstler sein der Kunst dienen heisst, folgte denn auch mit aller Hingabe dem Führer, dessen ganze Art ein Opernwerk anzufassen uns sofort den wirklich Berufenen erkennen lässt, von dessen Tätigkeit die musikalische Welt noch manches erleben wird. Unter Brecher und ohne dessen Zutun leider mehr als nötig in den Hintergrund gerückt waltet Carl Gille in seiner lang bewährten hochverdienstlichen Weise seines Amtes — ein Künstler, den wir höchst ungern verlieren würden und dessen Verlust in mancher Hinsicht einfach unersetzlich wäre für ein Operninstitut, an dem so viele invalide Aufführungen einzig durch den Dirigenten auf den Beinen gehalten werden müssen. Als Dritter im Bunde endlich ist am Pulte tätig Josef Stransky, der im letzten Jahre Beweise schöner Streb-samkeit und grosser Hingabe gegeben hat und nunmehr neben „Trompeter“, „Nacht-lager“, „Cavalleria“ usw. auch den „Lohengrin“, die „Saba“ und einige andre „bessere“ Sachen dirigiert. Als Gast hatten wir gleich in den ersten Wochen Arthur Nikisch zu begrüssen, der hier unvergleichlich köstlich Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor“ als musikalisches deutsches Lustspiel für uns entdeckte und mit seiner Leitung des „Lohengrin“



uns aufs Neue bedauern liess, dass seine dramatisch omnipotente Kraft, seine kolossale theatralische Übersicht der Bühne in der Hauptsache verloren gingen. Neuengagiert wurde für die Oper und zwar für das Fach der jugendlich-dramatischen Sängerin an Stelle des Fr. Schloss, deren etwas strapazierte Stimme für unser Haus nicht recht ausreichte, Helene Offenbergl aus Köln. Die sehr sympathische Künstlerin hatte bei uns unter dem Repertoire der ersten Tage zu leiden, das ihr Rollen wie Aija, Bertha (Prophet), Irene (Rienzi) u. a. zuwies und ihr die günstigen Positionen des jugendlichen Faches vorenthielt. Recht erfreulich für die Oper ist ein neuer Abschluss mit Willi Birrenkoven, der zugunsten Hamburgs auf seinen viermonatlichen Winterurlaub verzichtet hat und nun nach einigen bitteren Erfahrungen an der blauen Donau — die ihn uns doch nicht minder wertvoll machen — seine ganze Kraft in den Dienst unsrer Oper stellt. Und dass die Wiener überaus voreilig verzichteten, ehe sie eine Ahnung haben konnten, was Birrenkoven als Repertoiresänger von höchstem musikalischem Geschmack leistet — nur Mahler kannte ihn und deshalb rief er ihn! — kommt uns sehr zu statten, in einer Saison, in der mehr als vier Monate Pennarini beurlaubt ist, um einen amerikanischen Parsifal-Raubzug mitzumachen. Dass ein Theater, dem Frau Cosima Wagner schon oft das Kompliment machte, an ihm werde „im Geiste Bayreuths“ gearbeitet — was nebenbei der ergebenst Unterzeichnete doch als eine gelinde Höflichkeitsübertreibung zu empfinden geneigt ist — seine Hand dazu bieten konnte, Herrn Savage für die Parsifal-tournee den Parsifal zu liefern, macht übrigens keinen sonderlich guten Eindruck. Oder empfindet die Direktion das nicht? — Was von einer Frau gilt, dass nämlich diejenige die Beste ist, von der man am wenigsten spricht, gilt bis zu einem gewissen Grade auch von einem Theater. Je ruhiger es an ihm hergeht, je weniger in Sensationen gearbeitet wird, desto besser ist's zumeist für die Kunst. Man kann unsrer Oper endlich nachsagen, dass für sie die Tage einer stabilen, nach innen gerichteten Tätigkeit angebrochen sind und an dem Niveau der Repertoireaufführungen lassen sich gute Früchte bereits nachweisen. Diese Repertoireaufführungen aber bilden den Massstab, nach dem wir die künstlerische Leistungsfähigkeit eines Operninstitutes messen, denn jeder Kenner des Theaters weiss, dass Qualitäten, die nur ab und zu unter besonders günstigen Bedingungen erreicht werden, nicht viel mehr denn Blender sind, mit denen man wohl auswärtigen Gästen einmal imponiren kann, die aber im übrigen durchschaut werden, als das, was sie sind. Zu den beliebtesten Blendern deutscher Theaterdirektoren gehören neuerdings die mehr oder minder lärmend inszenierten Uraufführungen, die nachgerade schon zu einem Ruin ausarten. Das schwächste Produkt irgendeines X nimmt, weil es sich noch zu einer Uraufführungsreklame verwerten lässt, einem guten Werke die Zeit und die künstlerischen Mittel einfach weg, wie man an Dutzenden von Fällen nachweisen kann. Bei uns scheint man sich jetzt in dieser Hinsicht, nach vielen Sünden, eines Besseren besonnen zu haben: unsre Novitätenliste verspricht Pfitzners „Rose“, d'Alberts „Tiefeland“, Berlioz' „Trojaner“ — alles keine Uraufführungen. Auch die erste Novität, die hinter uns liegt, war bereits erprobt: Wolf-Ferrari's „Die neugierigen Frauen“. Das in seiner Musik so köstliche Werkchen, das in seinem bühnensicheren Suchen nach einem modernen Renaissancestil so eminent glücklich einen neuen Ton für die Konversationsoper findet, diese Partitur, die als Dokument der gesunden Reaktionsbewegung vielleicht einstmals der Geschichte der Musik angehören wird, hatte bei uns einen besonders schweren Stand. Der massive norddeutsche Geschmack und die hanseatische Humorlosigkeit sträubten sich instinktiv gegen den karnevalistischen Scherz der nach Goldoni bearbeiteten Komödie. Aber schliesslich schlug die feine, amüsante, lachende Kunst des Komponisten doch eine Brücke und die Aufführung endete mit einem vollen Sieg des neuen Werkes. Die Wiedergabe, die es erfuhr, war vortrefflich.



Kapellmeister Gille und Regisseur Ehrl hatten der Vorbereitung ihre ganze Sorgfalt zugewandt und in unserem Ensemble fanden sich erfreulicherweise die geeigneten Gesangskräfte, die des Komponisten Intentionen restlos zur Geltung brachten. Zu nennen sind vor allem Frl. Offenberg, Frau Beuer und der Tenorist Herr Thyssen. Als bemerkenswert ist im übrigen eine unvergesslich stimmungsvolle Aufführung von Wagners „Meistersingern“ unter Arthur Nikisch zu erwähnen, eine Vorstellung, die Nikisch als den denkbar feinfühligsten Szeniker und zugleich als musikalischen Poeten von tiefster Empfindung zeigte. Eine Fassung, von der Ferd. Pfohl mit Recht sagen konnte, sie verdiene als vorbildlich genannt zu werden, gab Nikisch dem ersten Finale und dem ganzen Drama, gab er eine zum Entzücken weiche Linie. Die Gestalt des Sachs, die Ideen, die in ihm sich verkörpern, beherrscht die Auffassung Nikischs, die mir selbst nach Richter direkt als eine Enthüllung erschien. Unser Opernapparat folgte Nikisch mit Enthusiasmus, und so erzielte die Aufführung die für uns überhaupt mögliche Höhe.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die am 28. August begonnene Opernsaison bescherte uns eine wohl-vorbereitete Neueinstudierung von Verdi's „Othello“, worin die Herren Battisti (Othello) und Immelmann (Jago) sowie Frau Thomas-Schwartz (Desdemona) als Vertreter der Hauptrollen, sowie die Herren Gillmeister, Meyer und Pickaneser in den Nebenrollen treffliche Leistungen hinstellten. Unser vorzügliches Orchester, unser wohlgeschulter Chor und nicht zuletzt eine schöne, stimmungsvolle Inszenierung vervollständigten den günstigen Gesamteindruck. Ausserdem sind mehrere Gastspiele des Herrn Gröbke, unseres demnächstigen Helden Tenors, als Lohengrin, Tannhäuser, Florestan, Radames und Troubadour zu erwähnen. Gröbke, der für diese Saison als ständiger Gast engagiert ist, gebietet unstreitig über strahlend-schöne Mittel, sowie über ein bedeutendes Charakterisierungsvermögen. Schade nur, dass seine Stimme, sowie sein Vortrag zu einer larmoyanten Weichlichkeit neigen, deren Hauptgrund in der unstenen Tongebung liegen dürfte. Ausser Herrn Gröbke hat unsere Oper noch zwei bemerkenswerte Neuengagements zu verzeichnen: Rose Mac-Grew als Koloratursängerin und Frau Longg-Glaser als erste Soubrette.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Am Hoftheater, dessen oberste Leitung mit Beginn der neuen Saison Hofrat Dr. Bassermann übernommen, ist zugleich auch in der speziellen Leitung der Oper ein Wechsel eingetreten. Als Nachfolger Felix Mottls waltet neben dem tatkräftigen Alfred Lorentz jetzt Michael Balling des Hofkapellmeisteramtes. „Zauberflöte“ in stimmungsvoller Wiedergabe, „Fidelio“ voll Kraft und edler Wirkung herausgebracht, „Tannhäuser“ reich an Schönheiten in feiner Durcharbeitung bezeichnen den glücklichen Anbeginn seines Wirkens. In einer machtvollen, in ihrem ganzen Aufbau imponierenden Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen“ setzte dann Balling seiner Einführung selbst den schönsten Schluss- und Markstein, so dass wir wohl mit Interesse und Zuversicht der Weiterentwicklung unserer Oper entgegensehen können. Von den Sängern bewährten sich im „Ring“ namentlich Hr. Rémond als Loge, Siegmund und Siegfried und Hr. Büttner als Wotan-Wanderer. Von den Damen ist der Brünnhilde Frl. Fassbenders und Frl. Brandes'-Mannheim, sowie der Sieglinde Frau v. Westhovens besonders zu gedenken.

Albert Herzog

KÖLN: Die Vereinigten Stadttheater harren ihres neuen Leiters. Nachdem Otto Purschian, dessen rühmliches hiesiges Wirken während der jüngsten Spielzeit das ihm unterstellte Kunstinstitut einer neuen Blüteperiode zuzuführen versprach, während des Sommers tief beklagenswerter Weise einem Herzleiden erlegen ist, sah sich die städtische Verwaltung gezwungen, den Posten des Pächters unserer Bühnen zum Wettbewerb auszuschreiben. Die Wahl des kommenden Mannes dürfte im Laufe des Oktober



erfolgen, indes die Stadt für die gegenwärtige Saison die Theater in eigener Regie führt und als praktische Leiter den ersten Kapellmeister Otto Lohse sowie den Dramaturgen S. Simchowitz eingesetzt hat. Zu Purschians Verdiensten gehört die Tatsache, dass Lohse zur Stelle war, und dieser ausgezeichnete Operndirigent hat schon in der kurzen Frist seiner bisherigen Tätigkeit in Köln einen unverkennbar wohlthätigen Einfluss auf den Gang des Ganzen ausgeübt. Wenngleich unter den Solisten der Oper noch nicht jeder und jede dem Range eines grossen Stadttheaters entspricht, erzielte seine künstlerische Initiative, die alle ausführenden Kräfte an ihrer besten Stelle zu fassen weiss, in einer Reihe von Aufführungen ganz hervorragende Wirkungen. So bei der erstmaligen Wiedergabe des „Tannhäuser“ in der Pariser Bearbeitung, mit der Lohse ausverkaufte Häuser in dem bis jetzt wenig beliebten neuen Theater geschaffen hat, weiter bei Goldmarks „Königin von Saba“, Bizet's „Carmen“, Leoncavallo's „Bajazzo“, bei dem gänzlich neueinstudierten und überraschend einschlagenden Lortzingschen „Wildschütz“, „Aida“ und der mächtig zündenden Aufführung der „Walküre“. Eine grössere Anzahl von Novitäten dürfte besonders interessante Momente in das ohnedies recht abwechslungsreiche Repertoire bringen. Von dem alten Stamme bestbewährter Solisten sind u. a. Louis Bauer, Adolf Gröbke, Bernhard Köhler, Tilmann Liszewsky, Julius vom Scheidt, dann Frieda Felser, Anna Hofmann und Bertha Pester-Proscky als beliebte Stützen dem Ensemble verblieben. Unter den neueingetretenen Kräften haben die sehr stimmbegabte und auch wohlgeschulte Mathilde Dennery, die gesanglich ungemein sympathische, nach jeder dramatischen Seite hin Aussergewöhnliches bietende Josefine Lohse, und der ob seiner spendid verwendeten C's lebhaft beachtete Tenorist Franz Petter am schnellsten kölnischen Boden gefasst. — Im neuen Stadttheater hatte eine Neueinstudierung von Auber's „Fra Diavolo“ nicht den Erfolg, der ihr gerade jetzt, in der Zeit des Mangels an wirksamen Spielopern, hätte beschieden sein müssen. Wohl war Wilhelm Mühlidorfer der Aufführung ein sorglicher und geschmackvoller Leiter, aber die Inhaber der wesentlichsten Rollen versagten in bedenklichem Grade. Dahingegen fand eine strichlose Aufführung der „Walküre“ eine geradezu glänzende Aufführung. Otto Lohse stellte seine bedeutende Kraft mit Begeisterung in den Dienst der Sache. Als Siegmund bot Adolf Gröbke eine prächtige Leistung, während als Sieglinde Josefine Lohse alle ihre bisherigen Darbietungen bei weitem überragte. In allen Ehren behaupteten sich wie früher Bertha Pester-Proscky und Anna Hofmann als Brünnhilde und Fricka. Als einer der hervorragendsten Vertreter des Hunding kann Louis Bauer gelten, dagegen bildete der Wotan des neu engagierten Engländers Clarence Whitehill speziell hinsichtlich des Stiles seiner Gesangsleistung einen wunden Punkt in dem schönen Ensemble.

Paul Hiller

LEIPZIG: Im hiesigen Theater absolvierte Isadora Duncan ein einmaliges Gastspiel, wobei zur Erhöhung des Interesses auch Arthur Nikisch mitwirkte, indem er den Abend mit Cherubini's Anacreon-Ouvertüre eröffnete und alsdann mit dem Orchester die Tanzidyllen der interessanten Künstlerin begleitete, die auch hier lebhafteste Bewunderung und stürmischen Beifall hervorriefen.

Arthur Smolian

LONDON: Der Sommerschlaf ist überwunden. Frau Musica ist zu neuem Leben erwacht und eine überreiche Fülle musikalischer Genüsse oder solcher, die es werden sollen, ist uns für die nächsten Monate in Aussicht gestellt. Die neapolitanische San-Carlo-Operngesellschaft hat uns mit einer Herbstsaison in Covent Garden bedacht, die mit Puccini's „Manon Lescaut“ unter Direktion des Komponisten eröffnet wurde. Das etwas gewagte Experiment, London eine zweite Opernsaison zuzumuten, scheint übrigens gut verlaufen zu wollen; die Abonnementsbuchungen sind sehr befriedigend. Das Programm ist nicht gerade auf den Londoner Geschmack abgetönt; es wird aber Gelegen-



heit bieten, die neuere italienische Schule gründlich kennen zu lernen; es enthält wohl „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Faust“, „Aida“ und den „Barbier“, legt aber das Hauptgewicht auf die neuere italienische Schule und bringt ausser bekannten Werken, wie Mascagni's „L'amico Fritz“ und Puccini's bereits erwähnter Oper, für London auch Novitäten, wie des Letzteren „La Bohème“, Giordano's „André Chénier“ usw. Caruso, Anselmi, Dana, Vignas und Alice Nielson befinden sich unter den angeworbenen Kräften. A. R.

MAINZ: Der Spielplan unserer Oper hat uns bis jetzt nur ältere Werke beschert. Novitäten wie Goldmarks „Königin von Saba“, die Operette „Der Rastelbinder“ sind in Vorbereitung. Den Anfang machte eine gute Aufführung des „Siegfried“, dem kurz darauf eine ebensolche des „Tannhäuser“ mit Frau Hensel-Schweitzer aus Frankfurt, einer vortrefflichen Künstlerin als Gast, folgte. Die besten Kräfte der vorigen Saison sind uns erhalten geblieben, wie die Herr Bolz, v. Manoff, vor allem die vortreffliche Primadonna Frau Materna, Fr. Kaltenbach u. a. Das macht sich vorteilhaft im Ensemble bemerkbar. Unter den Neuhinzugekommenen erntete besonders die Koloratursängerin Frau Adler in den „Lustigen Weibern“ grossen Beifall. Fritz Volbach

MÜNCHEN: Der Schluss der Wagner-Festspiele im Prinzregententheater brachte noch einige Überraschungen. Im letzten „Ring“ nämlich sang für den krank gewordenen Knote der Siegmund, Herr Burrian, den Siegfried mit einem Glanz, den man nach seinem matten Siegmund nimmer erwartet hätte. Für die unpässlich gewordene Münchener Brünnhilde sprang ein zweiter Gast, Frau Kutschera aus Prag mit Glück ein. In der „Götterdämmerung“ gab Knote wieder den Siegfried, während die Brünnhilde von Frau Plaichinger aus Berlin mit schöner Tongebung, aber unbedeutender Auffassung dargestellt wurde. Im übrigen boten diese letzten Festaufführungen wieder ungemein viel anregendes, hielten sonach was die ersten versprochen. Auch der äussere Erfolg liess nichts zu wünschen übrig. Namentlich der „Ring“ war riesig besucht und Gegenstand sehr herzlicher Ovationen. Die Aufführungen unserer Hofbühnen scheinen sich nach dem eben ausgegebenen Novitäten-Repertoire sehr interessant zu gestalten; wir bekommen die neuesten dramatischen Gaben von R. Strauss, Klose, Weingartner u. a.; ausserdem stehen Neueinstudierungen bevor, auf die wir die Hoffnung schon rein aufgegeben hatten. Marschners „Hans Heiling“ ist bereits in Szene gegangen und soll verbürgten Nachrichten zufolge sehr schön ausgefallen sein. Ein guter Anfang. Es ist Mottl's Werk. Wie sehr uns dieser Mann nützt und wie glücklich wir uns schätzen, ihn nun den Unsern nennen zu dürfen, brauchen wir wohl kaum zu sagen. Dr. Theodor Kroyer

NÜRNBERG: Die eben eröffnete Saison ist die letzte in dem alten Hause, und die letzte unter der Direktion Reck, dessen Familie viele Jahrzehnte die Geschicke der Nürnberger Theaterwelt geleitet hat. Sie unterscheidet sich in nichts von den früheren: man plätschert fröhlich weiter in nicht aufregender Mittelmässigkeit. Wenn auch die einzelne Leistung manchmal musikalisches Interesse erweckt, so fehlen selbst bei kleinen Opern die letzten Schläffe der ausgeglichenen Abrundung, die allein den Eindruck einer künstlerischen Gesamtleistung gebiert. Dr. Flatau

RIGA: Zwei sorgfältige Einstudierungen vom „Tannhäuser“ und der „Königin von Saba“ unter Kapellmeister Ohnesorgs Leitung bildeten vorläufig das Hauptergebnis des neuen Spieljahres. Als neu engagierte Mitglieder betätigten sich bei den genannten Aufführungen der stimmbegabte Tenorist Kurz-Stolzenberg, die Vertreterin hochdramatischer Partien, Della Rogers, und der jugendliche Baritonist Herr Schwarz, ersterer besonders als Tannhäuser mit bemerkenswert tüchtigem Erfolg. Im übrigen will das Opernschiff noch nicht recht flott werden. Carl Waack

SCHWERIN i. M.: Die Spielzeit am Hoftheater wurde mit einer gelungenen Tannhäuser-aufführung eröffnet. Das Debüt der neuengagierten jugendlichen Sängerin Marga



Burchardt fiel glücklich aus; auch die Stimme des neuen lyrischen Tenors Kraze in der „Weissen Dame“ als George Brown sprach sehr an. Die übrigen Opern wie Rigoletto, Lustige Weiber, Martha, Figaros Hochzeit, Zauberflöte und Hugenotten gaben verschiedenen Koloratursängerinnen Gelegenheit zu Gastspielen. Durch den Rücktritt des bereits im Vorjahre für die Hofoper verpflichteten Fräulein Strozzi fehlt dem Theater eine Sängerin für das Koloraturfach. Bis jetzt scheint das Missgeschick durch Gewinnung eines Ersatzes nicht abgewendet zu sein.

Fr. Sothmann

WIEN: Direktor Mahlers löbliches Bestreben, Beethovens „Fidelio“ in einer nach jeder Richtung befriedigenden Musteraufführung dem Spielplan der Hofoper einzuverleiben, hat die grosse daran gewandte Mühe nicht in dem Masse gelohnt, als erwartet wurde. Mach meinem Dafürhalten aus dem Grunde, weil Wotans weises Wort: „Alles ist nach seiner Art — an ihr wirst du nichts ändern“, ausser acht gelassen wurde. Wagners Aufführungsprinzipien ohne weiteres auf „Fidelio“ anzuwenden, geht nicht an. „Fidelio“ ist kein Musikdrama und kann nur Schaden leiden, wenn er einseitig als solches beleuchtet wird. Freilich enthält er mächtige dramatische Momente. Aber die Inkongruenz der durchaus philiströs und sentimental gemeinten Dichtung und Beethovens vom grossen Atem des humanistischen Jahrhunderts geschwellten Musik wird durch einen aufdringlichen Hinweis auf das Milieu des Geschehnisses, durch das Wörtlichnehmen des durch die Musik zu einem strahlenden Symbol erhobenen Wortes gar zu grell beleuchtet. Die Prosa kriecht auf der Erde — die Musik tönt aus hohen Sphären. Diese für das Werk fatale Verdeutlichung bewirkten vor allem unseres hochbegabten Ausstattungsleiters Roller an sich musterhaft erdachte und von Karl Brioschi vorzüglich ausgeführte Dekorationen. Wenn es bei „Fidelio“ darauf ankäme, der Musik Beethovens durch Herstellung eines bedrückende Schwüle ausatmenden Gefängnishofes, eines Kerkers, der uns alle herzerreissenden Qualen, die der darin gefangene Gehaltene erleidet, vor Augen führt, oder eine Bastion, auf der, von der Sonne des Südens erwärmt und beleuchtet, lebensfrohes, farbenfreudiges Volk der Ankunft des Erlösung bringenden Ministers zujuchzt, zu Hilfe zu kommen, dann wäre durch diese Dekorationen sicher eine wesentlich erhöhte Wirkung zustande gekommen. Aber Beethoven gibt uns nur Seele — und gar kein Lokalkolorit. Ein Mangel, der in diesem einen Falle zum Vorzug wird. Dieser Befreiungsgesang ist allen Nationen gesungen, da das Ohr für die Botschaft innerer Kultur schon erschlossen ist. Was hier geduldet, bekämpft und erstritten wird, ist an keine Nationalität, an kein Lokal gebunden. Es sind Menschheitsgedanken und -gefühle, die hier verkündigt werden. Dekorationen können sich nur beziehen auf das schwache Drama, dem Beethoven eine nur in seiner Sprache verständlich zu machende hohe Deutung gegeben hat. Für „Fidelio“ ist also die einfachste, wenn nur nicht sinnwidrige, Ausstattung sicher die beste. Hingegen entspricht es völlig dem Geiste des Ganzen, dass die handelnden Personen in der Gewandung des 18. Jahrhunderts erscheinen. Die Textdichter haben da aus dem Rousseauschen Humanismus ein Tränklein — Beethoven Nektar gebraut. Direktor Mahler hat in dieser Vorstellung auch der grossen Leonorenouvertüre eine wenigstens für Wien neue Stelle angewiesen. Er schob sie zwischen den Schluss der Kerkerszene und das Finale ein. Nach dem in dieser Sache letzten Willen Beethovens, der Bearbeitung aus dem Jahre 1814, sollte dieses Stück in der Oper „Fidelio“ überhaupt nicht gespielt werden. Er komponierte damals für den Eröffnungszweck die E-dur Overtüre. Diese Ausscheidung entsprang sicher seiner hochgereiften künstlerischen Einsicht. An welcher Stelle immer man die grosse Leonorenouvertüre spiele — überall wird sie den Zuhörer für eine weite Strecke der Oper gegenüber minder empfänglich machen. Sie nach dem Freudenduett einzusetzen, hat mindesten ebensoviel gegen sich als sie zu Anfang oder zwischen den zwei Akten zu spielen. Und namentlich



bei dieser Aufführung. Wird hier der dramatische Teil durch eine übertriebene Hervorhebung des dekorativen Elementes mehr als das Werk es verträgt betont, so werden durch die Ouvertüre zwei Szenen getrennt, deren unmittelbare Aufeinanderfolge eine unabwiesbare dramatische Forderung ist. Orchester und Chöre boten unter Mahlers Leitung Prachtleistungen.

Gustav Schoenaich

ZÜRICH: Hat in Basel Loge die Aufführungen sistiert, so möchten hier sämtliche Götter manchmal dazwischen fahren. Ist's das Streben, aus dem stetigen Defizit herauszukommen, also die Spartendenz, ist's Ungeschick der leitenden Organe, genug — reine Freuden hat uns die Saison nur ganz spärlich gebracht. Ein einseitiges und wie seit Jahren novitätenscheues Repertoire wird von einem Personal heruntergearbeitet, in dem die Anfängerschaft das grosse Mehr bildet. Wir gehen deshalb auf keine Details ein, denn ein zweiter Bericht kann vielleicht von Fortschritten erzählen, die ein Niveau erzielen, das wenigstens die Höhe früherer Saisons erreicht. Es fehlt nicht an Kräften mit reichen Mitteln und wirklicher Begabung, aber da sie erst in die Schule der Praxis eintreten, sind abgerundete Vorstellungen nicht zu erzielen. Einige Operetten und der „Barbier“ machten eine Ausnahme. Als Intermezzo ist immerhin zu nennen die Inszenierung eines aus Patriotismus angenommenen Stückchens. Hr. Jelmoli von hier schrieb zu dem Scribeschen Lustspiel „Sein Vermächtnis“ eingeflochtene Gesang- und Instrumentalnummern, und es regnete Blumenovationen an jenem Premierenabend. Da die Anspruchslosigkeit der musikalischen Arbeit sich paarte mit dem bescheidenen Niveau des textlichen Inhalts, erkannte die Presse das Geschick des Musikers an, ohne von einer Zukunft des Stückchens zu reden. Soll aber Zürich endlich sich einen Namen auch durch Bühnenleistungen machen wollen, so muss unser nächster Monatsbericht etwas anders lauten können, zumal es im Schauspiel kein Haar besser steht.

W. Niedermann

KONZERT

AMSTERDAM: Durch die Hochherzigkeit des Vorstandes des Concertgebouw ist das Bestehen des trefflichen Orchesters, von dem aus ein segenbringender Strom musikalischen Lebens das ganze Land durchflutet, wieder für einige Jahre gesichert. Eine Reihe vorzüglicher Kräfte sind dem Institut neu gewonnen, unter denen zunächst hervorzuheben sind der zweite Dirigent Martin Henckeroth, der durch temperamentvolle Leitung rasch die Gunst des Publikums gewonnen, und Chr. Timmer, Nederlands grosser Geiger, der zum ersten Konzertmeister berufen wurde. Für die Abonnementskonzerte ist eine grosse Anzahl hervorragender Künstler eingeladen; zur glänzenden Eröffnung der Saison wird R. Strauss seine „Symphonia domestica“ dirigieren. — Gelegentlich eines Vortrages von Prof. Hugo Verriest, dem unermüdlichen Vorkämpfer für den Dichter Guido Gezelle, brachte die bekannte holländische Musikerin Catharina van Rennes als Neuigkeit einen Zyklus Kompositionen von Gedichten des grossen vlämischen Poeten für Soli und Frauenchor zur Aufführung, die in ihrer stimmungsvollen Illustrierung des Textes lebhaften Beifall davontrugen. — Der Impresario M. de Hondt gab mit einem Ensemble hervorragender italienischer Opernkkräfte drei Konzerte unter grossem Erfolg, so dass er seinen Lieblingsgedanken, seine frühere italienische Oper wieder ins Leben zu rufen, zur Ausführung bringen wird.

Hans Augustin

BERLIN: Die erste Musikaufführung grösseren Stiles brachte die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung: Händels „Judas Maccabäus“ mit den Damen Klara Erler und Geller-Wolter sowie den Herren Richard Fischer und Joh. Messchaert als Solisten. Ausser der künstlerischen Befriedigung über die treffliche Ausführung des Händelschen Werkes nahmen die Konzertbesucher noch die angenehme Wahrnehmung mit nach Hause, dass durch den während des Sommers vollzogenen Umbau eine gründ-



liche Verbesserung der Garderoben und der Ventilationen erzielt worden ist. — Die Königliche Kapelle unter Weingartner hat das Programm ihres ersten Symphonieabends mit der Suite in h-moll für Streichorchester und Flöte (Emil Prill) von Seb. Bach, einer Symphonie in D von Haydn und der grossen in C von Franz Schubert ausgefüllt. — Arthur Nikisch eröffnete im ersten Philharmonischen Konzert den Abend mit dem Meistersingervorspiel und brachte alsdann (zum erstenmal wiederholt) Anton Bruckners neunte Symphonie (drei Sätze), ferner als Novität die italienische Serenade für Streichorchester von Hugo Wolf, das Allegro eines auf mehrere Sätze angelegten Werkes, das zu vollenden dem Tondichter durch seine Krankheit und den Tod verhindert worden ist. Die Erfindung ist anmutig, die melodischen Phrasen fesseln durch ihre Prägnanz, Geist und Leben pulsiert in dem leicht beweglichen Stück, das stürmischen Beifall fand. Statt des angekündigten Anton van Rooy sang Dr. Felix v. Kraus zwei von Mottl für Orchester bearbeitete Lieder Schuberts, sowie die Partie des Wotan in der Schlusszene der „Walküre“. — Ein hervorragendes Interesse erweckten die beiden grossen Konzerte, die das Pariser Lamoureux-Orchester unter Leitung von Camille Chevillard gegeben hat. Leider war für diese meisterhaft geschulte Künstlergesellschaft in dem grossen Berlin kein anderer Saal disponibel, als der in der Kgl. Hochschule für Musik, dessen Akustik sich bei dieser Veranlassung als durchaus fehlerhaft herausstellte. Es wird versichert, dass die Klangwirkung, wenn der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt, eine bessere, einheitlichere sei; jedenfalls kam ich während der beiden Abende nicht aus dem Bedauern heraus, dass die Pariser Künstler auf ihrer Konzerttournee durch die hervorragendsten Städte Deutschlands gerade in der Reichshauptstadt in diesem Saal spielen mussten, der den weiteren Kreisen der Berliner Konzertbesucher so gut wie unbekannt ist. Die Folge davon war, dass die Konzerte schlecht besucht waren, dass die virtuosen Leistungen dieser Kapelle nicht die ihnen gebührende Beachtung in weiteren Musikkreisen gefunden haben und dass es in dem nur halb oder zu zwei Drittel gefüllten Saal nicht gut klang. Wer aber das Lamoureux-Orchester mit Verständnis gehört hat, stimmte willig mit ein in den intensiven Beifall. Vor allem ist die rhythmische Exaktheit der Ausführung zu bewundern, die strenge Gewissenhaftigkeit, mit der von den Künstlern die Vortragsvorschriften der Tondichter befolgt wurden. Von köstlicher Zartheit war das Piano, strotzend von Kraft und Tonfülle das Forte, zu fortreissender Wirkung wurden die grossen Steigerungen ausgearbeitet. Ein Unterschied des musikalischen Empfindens zwischen den Romanen und Deutschen machte sich natürlich in der Wiedergabe der „Eroica“ und der Schumannschen Vierten bemerkbar. Manches erschien uns da in der Auffassung mehr äusserlich, geistvoll war die Wiedergabe aber stets. Merkwürdig, dass dem französischen Empfinden gerade der urdeutsche Wagner näher liegt, als Beethoven, Schumann oder Weber: das Meistersinger-, das Tristan-Vorspiel und Isoldes Liebestod, vor allem das Bacchanal in der Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser“ haben die Herren geradezu meisterhaft wiedergegeben. Höchst interessant war alles, was uns von der neuesten französischen Instrumental-Literatur dargeboten wurde: Der „Zauberlehrling“ von Paul Ducas, „Nachmittag eines Faun“ von Claude Debussy, „et l'enfant s'endort“, Berceuse von de Camondo, des Dirigenten Chevillard Fantaisie symphonique, die norwegische Rhapsodie von Lalo, die spanische Rhapsodie von Chabrier. Gerade weil uns die meisten dieser Stücke schon öfters durch Weingartner oder andere Meister des Taktstocks vorgeführt waren, konnte man sich an der geist- und temperamentvollen Wiedergabe diesmal erst recht von Herzen erfreuen. Bei den deutschen Musikern jeder Richtung haben die Leistungen des Lamoureux-Orchesters ehrlichen Enthusiasmus erregt — es war vergnüglich zu beobachten, wie ostentativ ein Joachim, ein Richard Strauss den französischen Gästen



Beifall zollte! — Ausser den üblichen allabendlichen Solisten-Konzerten fand im Beethoven-saal eines statt, in dem Eduard Behm an der Spitze des philharmonischen Orchesters eine grössere Anzahl eigener Werke aufführte: die Vorspiele zur Legende „Mariakind“ und zur einaktigen Oper „Der Schelm von Bergen“, ein Violinkonzert, dessen Solopartie Bernhard Dessau mit vieler Verve spielte, eine Orchesterphantasie „Frühling“ und drei Gesänge für Sopran mit Orchesterbegleitung, die Lula Mysz-Gmeiner zu schöner Geltung brachte. Ehrliches Streben nach dem Höchsten in der Kunst, reiches kontrapunktisches Kombinationsvermögen, sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel soll dem Musiker gern zugestanden werden, aber — im Grunde genommen ist seine Musik physiognomielos, unindividuell in der Erfindung; die fatalen Reminiszenzen, die sich wider Willen dem Hörer aufdrängen, wird man nicht los. Auch entbehren die einzelnen Stücke der formellen Abrundung, der Komponist vermag niemals rechtzeitig aufzuhören. — Wm. A. Becker, ein junger amerikanischer Künstler, spielte mit Begleitung der Philharmoniker sein Klavierkonzert in e-moll, vermochte aber wenig Anteilnahme weder für das Werk noch für seinen Vortrag zu erwecken. Recht schablonenhaft lehnt sich diese Musik nach Inhalt und Form an Vorbilder an; der Ton des Pianisten ist trocken und kurz, sein technisches Können unentwickelt. Frischer hörten sich die beiden Orchesterstücke „Herbstnacht“ und „Scherzo“ von Josef Frischen an, die in dem nämlichen Konzert der Komponist selbst dirigierte; aber eine selbständige Eigenart spricht sich auch in dieser Musik nicht aus. — In seinem Klavierabend zeigte sich Felix Drey-schock als Pianist von vollendet ausgearbeiteter Technik, dem nur etwas Temperament fehlt, um ein erstklassiger Klavierspieler zu sein. Was er von eigenen Arbeiten vortrug, erfreute durch feinen Klaviersatz und elegante Gestaltung. — Otto Hegner hat sich vom Wunderknaben zum Klavierathleten entwickelt: mit wirklich unerbittlicher Kraftentfaltung bearbeitet er die Tasten, dass dem Hörer die Ohren dröhnen. — Marc Metschick sollte überhaupt nicht öffentlich spielen; sein Können als Pianist ist gar zu gering, sein Anschlag matt, fast schüchtern den Tasten gegenüber, seine Rhythmik salopp. — Aus der Reihe der Liederabende sei der des Tenoristen Paul Reimers zuerst genannt, dessen zartes Organ sorgfältig geschult, dessen Vortrag von warmer Empfindung beseelt ist. — Auch Hans Giessen erfreut durch Geschmack und Temperament des Vortrags, wie Frau Heymann-Engel durch Liebenswürdigkeit des Ausdrucks und geistige Lebendigkeit. — Marie van Gelder hat einen wenig sympathischen, kalten Sopran; ihre Tongebung ist ziemlich spitz, ihr Vortrag blutlos.

E. E. Taubert

Herrliche Kammermusik wurde geboten. Arthur Schnabel, A. Wittenberg und A. Hekking eröffneten ihre populären Abende mit einem hier noch unbekanntem Trio von V. d'Indy in der bei ihnen gewohnten vollendeten Wiedergabe, Therese Behr spendete dazu Lieder von Hugo Wolf. Das Waldemar Meyer-Quartett, das für diese Saison sehr interessante Programme aufgestellt hat, widmete seinen ersten Abend Brahms und erfreute sich dabei der pianistischen Mitwirkung Bernhard Stavenhagens. Allgemein wird es als höchst erfreulich empfunden, dass auch in dieser Saison Altmeister Joachim seine Quartettsoireen veranstaltet, die erste galt wie immer dem klassischen Dreigestirn. Fünf populäre Trioabende kündigen für diese Saison Vita Gerhardt, Anton Witek und Joseph Malkin, drei hier zur Genüge bekannte Künstler, an; die Hauptnummer des ersten Abends war Tschaikowsky's Trio. Erlesenster Genuss soll der Sonatenabend gewesen sein, den Henri Marteau mit Willy Rehberg veranstaltete, u. a. stand Busoni's zweite Sonate auf dem Programm. — Von Solisten liess sich die Geigerin Otie Chew mit Begleitung des philharmonischen Orchesters hören: das Brahms'sche Konzert liegt ihr noch fern. Der Wunderknabe Franz von Vecsey scheint leider auch in dieser Saison wieder zu einer Reihe von Konzerten ausgenutzt zu werden; vielleicht wird ihm die



nötige Ruhe verschafft durch das Erscheinen eines noch weit mehr begabten Wunderknaben von 12 Jahren, Mischa Elman, dessen Violinspiel geradezu phänomenal ist; hoffentlich begnügen sich dessen arme Eltern wirklich mit einer kurzen Konzerttätigkeit dieses gottbegnadeten Kindes, die ihm sicherlich bald die Mittel zu sorgenloser Weiterentwicklung gewähren wird. Sehr begabt sind auch die Brüder Czerniawsky, besonders der achtjährige Violoncellist, aber die Kinder jetzt schon mit viel zu schweren Stücken auftreten zu lassen, ist ein Unfug, der sich bitter rächen muss. Unter starkem Konzertfeber litt der Violoncellist P. William Winkler, der vor allem auf Verschönerung seiner etwas scharfen Tonbildung hinarbeiten muss. Mit gutem Gelingen sang der stimmgewaltige und intelligente Tenorist Emil Pinks nur Lisztsche Lieder. Zu einem würdigen Nachfolger seines Vaters scheint Hermann Gura immer mehr heranzureifen.

Dr. Wilh. Altmann

Eine bunte Woche, in der das Unerquickliche das Erspriessliche und Künstlerisch-Zweckmässige bei weitem überwog. Die wenigen Lichtblicke kamen uns nur von solchen, deren Glanz wir bereits gewohnt. Zunächst Tilly Koenen, die ernststrebende, die merklich dem Ziel der Vollendung näher gerückt ist. Gewiss: manches nahm sie etwas vorsichtig, fast „schulgemäss“, auch die Tiefe klingt noch immer moros, nicht edel und vornehm genug, die legati und portati schwankten oft, aber was will das besagen gegen den männlich-reifen Ausdruck, die dramatische Wucht ihrer gross-angefassten Deklamation und den glühenden Kern einer bedeutenden Tiefe und eines leidenschaftlichen Temperamentes? — Auch Ellen Beck soll in Ehren genannt werden. Ein quellender, saftiger Sopran verbindet sich mit vielem Feinsinn und musikalischem Geschmack. Wenn nur das Französisch-Nasale, das Nordisch-Klossige sich verlieren möchte! — Letzterer Fehler ward auch Clary Morales verderblich, die trotz guter messa di voce vieles halsig, kehlig und quetschend nahm, was nicht anders als durch das Idiomatische zu erklären ist. Darunter litt ihre graziöse Art in gleicher Weise wie ihre schwermütige, oft feine Ausdrucksform. — Den Rest an Stimmen trübten erhebliche technische Mängel, und zwar zum Teil in einer für die meist herrlichen organischen Mittel beklagenswerten Weise. Ich nenne hier Frieda Beckershaus, Elisabeth Schenk, Franziska Hoffmann, Nora Stöckert-Alisch, Elisabeth Ohlhoff und Rose Loening. — Selbst Martha Stapelfeldt's ergiebiger und voluminöser Mezzosopran kommt bei der schlechten Kurzatmung, dem starken Rasseln und Röcheln der „Beiluft“, dem 50%igen Luftpiano, der knödeligen, monotonen Gebung, und anderer unkünstlerischen Ingredienzien auch diesmal ernsteren Prinzipien nicht stand zu halten. — Trostlos war der Zustand von Marie Heilmann. — Unter den männlichen Stimmen muss Dr. Gustav Quedenfeldt mit dem Ausdruck grosser Achtung erwähnt werden. Das an sich zähe, gaumige Tenororgan gab her, was es herzugeben vermochte. Doch liess die sichere Atemfunktion, eine gute messa di voce und gewandtes portato auf künstlerische Schulung, und der charakteristisch bedeutsame Vortrag auf ein grosses Wollen und tieferen Kunst- und Menschheitsernst schliessen. — Über Emil Severin, den typischen Vertreter des Biedermeierstils, sind die Akten geschlossen. Gesangliche Überzeugungstreue sind sicherlich eine edle Mitgift, innerhalb der Grenzen echter Kunst aber schwerlich zu gebrauchen. — Mit Ludwig Schubert, einem schlecht geschulten Tenor, ist die Kette geschlossen. — Das pianistische Element wurde von einem glänzenden Naturtalent, der jugendlichen Paula Stebel, gerettet. Temperament, Rasse, leidenschaftliche Tiefe und ein echt musikalischer Ausdruck lassen eine grosse Zukunft erhoffen. Der grossen, sicheren Technik, die auf der natürlichen Armfunktion und der Einbeziehung der freien gelösten Gewichtsmasse sich aufbaut, muss man freudig die vollste Bewunderung zollen. — Daneben sind Alfred Ackermann, Fritz Moebis, Clementine Sandhage blasse Schemen und unreife Früchte. — Back-



fischen und glückseligen Kaffeetanten sei Vere Bosmàn di Ravelli, der sentimentalische Minnespieler des 20. Jahrhunderts angelegentlichst empfohlen. — Einen vollen Erfolg sicherte sich der Geiger Erhard Heyde. Das Mendelssohn-Konzert war eine Leistung ersten Ranges. — Zum Schluss der Kompositionsabend von Karl Kämpf. Es gab ein interessantes Quator in F (für Harmonium, Violine, Viola und Violoncello) von Paul Ertel in der Uraufführung, das die Klangmöglichkeiten voll erschöpfte und in den Variationen über ein eignes Volksliedthema manche reizvolle Kombination in feinsinniger Weise löste. Von Karl Kämpf nenne ich eine Sonate e-moll op. 23 für Klavier und Violine als das Bedeutsamste seiner Muse. Die „Lieder“ sind musikalisch achtbare Schmuckstücke, ohne tieferen oder edleren Gehalt, da es ihnen an plastischer Form und ausgesprochen-individueller Zeichnung und sicherem Kunstgriff mangelt. Das meisterliche Spiel auf dem Harmonium und die ehrlichen Bestrebungen für das Hausinstrument der Zukunft in Ehren!

Rudolf M. Breithaupt

BREMEN: Am 11. begannen unsere Philharmonischen Konzerte mit einem durch und durch klassischen Programm. Das Orchester spielte Glucks Overtüre zu „Iphigenie in Aulis“ in Wagners Bearbeitung, Mozarts Serenade „Eine kleine Nachtmusik“ und Beethovens Achte, alles mit der bei Panzner gewohnten Wärme und Verve, wenn auch seine Hauptbedeutung mehr auf modernerem Gebiete liegt. Dazu sang Frau Myszigmeiner die trotz ihrer grossen musikalischen Schönheiten doch bedenklich äusserliche Arie der Vitellia aus „Titus“ und einige minder allbekannte Schubertlieder mit bestem Erfolg. Das Hauptereignis des Vorwinters bildete indes ein bedauerlicherweise nur mangelhaft besuchtes, aber glänzend verlaufenes Konzert des Lamoureux-Orchesters unter Herrn Chevillard, das die Eroica, Vorspiel und Liebestod aus Tristan, das Meistersinger-Vorspiel und einige kleinere, mehr oder minder interessante Tonstücke von Ducas, de Camondo und Chevillard zu ausserordentlich klagschönem, fein abgetöntem und grosszügigem Vortrag brachte.

Prof. Kissling

BRÜSSEL: Das Lamoureux-Orchester aus Paris unter Chevillard, auf seiner grossen Konzertreise nach Deutschland begriffen, machte seinen ersten Halt in Brüssel und errang begeisterte Anerkennung. Die Reinheit, der volle, dabei weiche Klang dürften kaum zu übertreffen sein. Herr Chevillard dirigiert mit Temperament, das allerdings in Werken wie der „Eroica“ mehr äusserlich statt innerlich ist. Das Beste leistete er mit dem Vorspiel zu Tristan, Isoldens Liebestod, Meistersingervorspiel und L'apprenti sorcier von Ducas. Als Komponist wusste er mit seiner symphonischen Phantasie nichts zu sagen.

Felix Welcker

BUDAPEST: Über den Tasten ist Ruh! Noch schweigt des Sängers Höflichkeit. Im Monat Oktober geniessen wir gemeiniglich noch Konzertschonzeit; in der letzten Woche setzen die Philharmoniker ein, und dann allerdings, dann gibt es kein Entrinnen. Bisher hatten wir heuer nur einen Gast, der auch gleich Abschied nahm: den kleinen Franz v. Vecsey, unseren kleinen Wundergeiger, der sich vor der grossen amerikanischen Talentexploitationsreise noch einmal seinen Landsleuten vorstellte. Das Knäblein kam uns diesmal klassisch: mit der Chaconne und dem Beethovenkonzert. Für die verschwindende Minorität der Einsichtsvollen zeigten sich hier die Grenzen der Begabung und des momentanen Könnens des phänomenalen Jungen. Ein blendender Virtuose in allem Technischen, selbst auch in der Fülle und Wärme des Tons blieb der kleine Künstler freilich eine Kleinigkeit schuldig: den Geist der erhabenen Tondichtung. Wir sind freilich nicht so präntentiös von ihm verlangen zu wollen, was die Genieverweser des Knaben marktschreierisch annoncieren. Franz v. Vecsey wird ja vielleicht der grösste Geiger der Zukunft werden, trotz der gefährlichen Reklamehypothek, mit der man seine Entwicklung belastet.

Dr. Béla Diósy



DARMSTADT: Die Konzertsaison wurde wie alljährlich durch den Richard Wagnerverein eröffnet, der im kommenden Winter eine ausserordentlich intensive Tätigkeit im Dienste der „lebenden“ deutschen Tonkunst zu entfalten gedenkt und eine Reihe von Konzerten zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung zu veranstalten beabsichtigt. Frieda Kwast-Hodapp, die feinfühlig, hochbegabte Pianistin, eröffnete den Reigen mit einem Klavierabend, dessen Programm Beethovens „Appassionata“, Chopin's „Préludes“ (op. 28), Schumanns C-dur Toccata und drei Schubert-Liszt'sche Lieder enthielt. Die in dieser Saison besonders reichhaltig werdende Ära der Kammermusikkonzerte eröffnete das Darmstädter Streichquartett der Herrn Mehmel, Diedrich, Brückmann und Weyns mit einem recht gelungenen Abend, der unter Mitwirkung des trefflichen Stuttgarter Pianisten Max Pauer Brahms' Klavierquintett op. 34, Beethovens Streichquartett op. 18, No. 2 und Schumanns Klavierquartett op. 47 brachte. In einem eigenen nur schwach besuchten Konzert, in dem er seine bekannten Loeweschen und Wagner'schen Glanznummern vortrug, stellte sich Theodor Bertram erstmalig dem hiesigen Publikum vor und fand enthusiastische Aufnahme.

H. Sonne

DRESDEN: In meinem Schlussberichte der vorigen Saison erwähnte ich freudig die neuingerichteten „Volkstümlichen Symphoniekonzerte“ der Königl. Kapelle, deren vier für den Mai geplant waren. Es fanden aber nur drei statt und das letzte fiel wegen der geringen Teilnahme des Publikums aus. Auch für die kommende Saison werden volkstümliche Symphoniekonzerte im Opernhause nicht angekündigt; man hat also den Gedanken aufgegeben. Das ist um so bedauerlicher, als die vierzehn grossen Orchesterkonzerte für Dresden entschieden zu wenig sind und eine dritte Serie, wenn sie nur rechtzeitig angekündigt und nicht erst in den Frühling verlegt würde, zweifellos ausverkauft wäre, zumal bei einer Ermässigung der Preise. In Bertrand Roths Musiksalon hat die Saison bereits eingesetzt und zwar brachte die erste Matinee ausschliesslich Kompositionen des Italieners Leone Sinigaglia, den man als einen formengewandten, geschickten und klugen Eklektiker bezeichnen kann. Von den Mitwirkenden zeichnete sich Herr Ritter-Schmidt von der Königl. Kapelle durch mustergültige Ausführung eines schwierigen Variationensatzes für Oboe besonders aus. — Die Musiksaison hat mit dem ersten Symphoniekonzert im Königl. Opernhaus (Serie B) ihren offiziellen Anfang genommen. Die Neuheit waren „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema“ von Georg Schumann. Das Werk ist eine Satire auf das instrumentale Übermass und den Symbolismus, der sich in unserer modernsten Musik oft genug geltend macht. Mit dem Aufgebot der raffiniertesten Orchesterkunststücke leitet Schumann aus einem behäbig-fröhlichen Thema neun Variationen ab, die den Hörer durch die grotesksten rhythmischen, harmonischen und instrumentalen Absonderlichkeiten in Erstaunen setzen. Als geistreicher Scherz ist das Werk ohne Zweifel sehr gelungen, als erste Neuheit einer Musiksaison erschien es mir aber doch nicht bedeutend genug. Von der Königlichen Kapelle unter Ernst v. Schuch glänzend gespielt fand die Komposition eine freundliche Aufnahme. Solist war Mark Hambourg, ein Klavierspieler von grosser Technik und einer ausgesprochenen Neigung für starkes Auftragen und grelle Effekte. Ein Lieder- und Balladen-Abend von Dr. Herrmann Brause verlief ziemlich trocken, da der Sänger dem anspruchsvollen Programm weder gesanglich noch im Vortrag gerecht zu werden vermochte. — In Bertrand Roths Musiksalon kamen Kompositionen von Hans und Ingeborg v. Bronsart zu Gehör, wobei das Schlussduett aus „Hjarne“ von Ingeborg v. Bronsart, von Frl. v. Weech und Herrn Giessen gesungen, den stärksten Eindruck machte. Das Petri-Quartett eröffnete mit einem den drei klassischen Meistern gewidmeten Abend die Folge seiner Konzerte. Ein intimer Orgelabend von Alfred Sittard sei als eine genussreiche Veranstaltung von eigenartigem Reiz noch hervorgehoben.

F. A. Geissler



ESSEN: Der musikalischen Weihe des neuen städtischen Saalbaues galt das zweitägige Städtische Musikfest, das anfangs Oktober unter Leitung von G. H. Witte und Richard Strauss gefeiert wurde. Bach, Beethoven und Brahms waren die Namen des ersten, Liszt, Berlioz und Strauss die des zweiten Tages. Prof. W. Franke-Köln eröffnete beide Konzerte mit Vorträgen Bachscher und Lisztscher Werke auf der herrlichen, von der Familie Baur gestifteten Sauerischen Orgel, Busoni spielte Beethovens G-dur Konzert technisch meisterhaft, aber innerlich kühl. Tiefen Eindruck machte die Brahms'sche Rhapsodie durch Frau Metzger-Froitzheims wunderbare Interpretation, während zwei Quartette desselben Meisters jede Feile vermissen liessen. Auch die Orchestervariationen über ein Haydn'sches Thema waren dem Rahmen nicht angepasst. Der sehr sorgfältig vorbereitete Chor von 300 Personen glänzte am ersten Tag in dem Eingangschor der Bachschen Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ und im Finale der Neunten, die unter Witte eine des starken Beifalls würdige Wiedergabe fand, wenn sich auch über manche Zeitmasse und die rhythmische Schwere im Finale streiten liesse. Machtvoll wirkte dank der grossen Mittel und exakten Wiedergabe Berlioz' „Tedeum“. Strauss bot uns seine köstliche „Domestica“ und mit dieser eine ganz hervorragende Orchesterleistung; seine Gattin sang Lieder mit Orchester, und den Schluss machte der „Taillefer“. An Beifall, Kränzen und Blumen wurde nicht gespart, und das mit Recht, denn es wurde sehr Schönes geboten und damit die Befreiung aus den unser musikalisches Leben früher beengenden äusseren Verhältnissen würdig gefeiert. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Gleich nach Oktoberbeginn hat die Konzertsaison energisch eingesetzt. Wir hatten zwei Orchesterabende, den einen im Opernhaus, wo Dr. Rottenberg als Kapellmeister seine volle Tüchtigkeit herauskehrte, Eugène Ysaÿe's herrliche Geigenkunst einen neuen grossen Erfolg davontrug und auch Altmeister Goldmark mit einer neuen Ouvertüre „In Italien“ sehr gewogene Aufnahme fand, obwohl er uns hier wenig mehr zu sagen weiss, als was er bereits gesagt hat. Der effektvolle Orchestersatz, dazu auch die gute Wiedergabe des Werkes, konnten ihre Wirkung nicht verfehlen. Die Museums-gesellschaft gab im ersten Sonntagskonzert einen Schubert-Abend mit der C-dur Symphonie als Hauptstück und mit K. Lang als — allerdings nicht einwandfreiem — Schubertsänger. Uneingeschränktes Lob aber kam dem ersten Kammermusikabend des Museums zu, wobei unter Mitwirkung des meisterhaften Meininger Klarinettenisten Mühlfeld das Klarinettenquintett Mozarts und das von Brahms op. 115 eine vollendete Wiedergabe erfuhren. Von Mozart zeigten sich die Hörer wahrhaft beglückt. Das Streichquartett des Museums, in dem jetzt an Stelle Fritz Bassermanns Ferd. Kückler die Bratsche spielt, gab noch Dvořáks Es-dur Quartett zum besten, während ein anderes der hiesigen Kammermusikunternehmen, das Quartett von Alfr. Hess und Genossen, das Gedächtnis an den im Mai hingschiedenen böhmischen Tonschöpfer mit dessen op. 80 in E-dur beging, und zwar in recht guter und lebhaft anerkannter Wiedergabe. Ein neues „Frankfurter Vokalquartett“, gebildet aus den Damen Alice Aschaffenburg und Anna Kappel sowie den Herrn Willy Schmidt und Dr. R. Vortisch, führte sich nicht übel ein; die Stimmen wie die musikalischen Intelligenzen sind da, nur zieht die Quadriga noch nicht ganz ebenmässig an. Auf dem Programm befanden sich u. a. neun Ukrainische Liebeslieder von Iwan Knorr, Stücke von ausgeprägter nationaler Charakteristik. In einem eigenen Abend bestätigte Frieda Kwast-Hodapp neuerdings ihre hier schon bekannten, hohen Qualitäten als Pianistin; sie unternahm es dabei einmal, das gesamte Chopinsche Präludienheft op. 28 vorzuspielen und so dem Programm einen instruktiven Zug beizugeben, für den ihr gewiss mancher Hörer Dank wusste. Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Alessandro Bonci, ein echt italienischer Belkantist, gab sein Konzert. Man hörte dieser süssen, zärtlichen Stimme unaufgeregt zu, und bewunderte eine Technik, die in der Zeit des Gesangsnaturalismus an sich Seltenheitswert hat. Dr. Ernst Decsey



D
k
v
a
t

[The main body of the page contains a large, dense block of text that is almost entirely obscured by heavy horizontal black redaction lines. Only faint, illegible fragments of text are visible through the gaps.]



und von Maikki Järnefelt, die zurzeit wohl unsere hervorragendste dramatische Liedersängerin ist. Neben Liedern von Liszt, Wagner (fünf Gedichte), Wolf, Strauss usw. sang sie neue Gesänge von den finnischen Tonsetzern Armas Järnefelt, Jean Sibelius und Erkki Melartin. — Im Oktober beginnen die Orchesterkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft unter R. Kajanus. Solist bei dem ersten Konzert ist Willy Burmester, der zuvor ein eigenes Konzert zu geben denkt.

Die hauptsächlichsten musikalischen Ereignisse der vorigen Saison waren die „Tannhäuser“-aufführungen im finnischen Nationaltheater, bei denen zum erstenmal ein dramatisches Werk von Wagner bei uns mit so gut wie lauter einheimischen Kräften vorgeführt wurde — nur Emil Gerhäuser war ein Deutscher; Elisabeth war Frau Järnefelt, Venus die Fräulein Jakobsson und Poschner, Wolfram Herr Ojanpera, Dirigent Armas Järnefelt — und die Konzerte des Warschauer Orchesters unter Georg Schneevogt, einem Finnländer von Geburt.

Karl Flodin

KARLSRUHE: Im ersten Künstlerkonzert des Hans Schmidt-Zyklus entzückte der Violinvirtuose Oliveira durch die vornehme Auffassung wie die glänzende Technik seines Spiels und erfreute am Klavier Hedwig Kirsch-Berlin durch die Klarheit und innerliche Grösse ihrer Vorträge. An drei Konzertabenden bot der Pianist Walter Petzet von hier in glänzender Wiedergabe einen Gang durch das klassische, romantische und moderne Musikschaffen dar, um alsdann mit dem Violinvirtuosen A. Hess-Frankfurt vereinigt nunmehr auch einen Zyklus Kammermusikabende zu beginnen. Das erste Konzert zeigte erstklassige künstlerische Leistungen, denen dankbarer Beifall folgte.

Albert Herzog

KÖLN: Das Pariser Lamoureux-Orchester unter Camille Chevillard eröffnete am 6. Oktober mit einem Konzert im grossen Saal der Bürgergesellschaft seine erste deutsche Tournee und erzielte den denkbar grössten und tiefgehendsten Eindruck. Die Kölner hören ihre Stadt so gerne als rheinische „Musikmetropole“ bezeichnen, und weiteste Kreise rühmen sich nicht nur der Liebe zur Musik, vielmehr auch der Musikverständigkeit. Der Besuch des Lamoureuxkonzerts aber stellt unserer Stadt ein geradezu beschämendes Zeugnis aus, denn der Saal war nur schwach besetzt, und gerade von denjenigen Leuten, die bei jeder irgend mit dem Begriffe Mode in Verbindung zu bringenden Gelegenheit zur Stelle und zum Enthusiasmus geneigt zu sein pflegen, war hier, wo es galt, das beste Orchester zu bewundern, ein verschwindender Bruchteil erschienen. Bereitete man in dieser Beziehung den Gästen eine unangenehme Überraschung, so zeigte sich andererseits das kleine Auditorium um so dankbarer, und tatsächlich dürfte ihm der Abend unvergesslich bleiben. Der Beifall der geradezu überwältigten Hörer steigerte sich zu einer Ovation für das Orchester und Chevillard als die auserlesensten Interpreten vornehmer französischer Instrumentalkunst.

Paul Hiller

KONSTANTINOPEL: 1903–1904. — Das wichtigste Ereignis der hiesigen Saison war die Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ durch Mitglieder der deutschen Kolonie unter Anregung und dem Vorsitz des Vizekonsuls Schüler, eines ausgezeichneten Kunstkenners und vortrefflichen Dilettanten (Violine) mit energischem Temperament und organisatorischem Talent. Der künstlerische Beirat besteht aus Herrn Arauda pascha, Pianist des Sultans, dem Königl. Musikdirektor P. Lange, den Tonkünstlern Brassin und Dethier. Die Leitung des Orchesters übernahm P. Lange, die der Kammermusik H. Brassin. Es fanden je zwei Orchester- und zwei Kammermusik-Konzerte statt, mit — den Verhältnissen angemessenem — gutem künstlerischen Erfolg. Aufgeführt wurden u. a.: Webers Jubelouvertüre als Einleitung, Bachs IV. Brandenburgisches Konzert, Händels Concerto grosso, Haydns Militärsymphonie, Mozarts Krönungs-Konzert mit Orchester, Wagners Karfreitags-Musik, Siegfrieds Tod und Trauermusik — Musikalische Illustration der Entwicklung der Tanzmusik vom Mittelalter



bis Strauss, Quartette von Haydn, Beethoven und Brahms. Jedem Programm waren kunsthistorische Bemerkungen resp. Erläuterungen beigelegt. Es war eine deutsche musikalische Tat, der eine glückliche Fortsetzung zu wünschen ist. — Die Union française setzte ihre Orchesterkonzerte mit recht stillosem Programm, aber in annehmbarer Ausführung fort: hauptsächlich Wagner und neue französische Meister. — Der jugendliche Geiger Florizel von Reuter, leider ein Wunderkind, aber als solches wirklich hervorragend in Technik, Auffassung und Gedächtnis, entusiasmierte das hiesige Publikum, besonders die Damen, und hatte künstlerisch und pekuniär grossen Erfolg. Ein früher hervorragender hiesiger Künstler, Wondra Bey, Sologeiger des Sultans, ist im Alter von 35 Jahren leider gestorben. Sein Tod ward allgemein bedauert; es war einer der liebenswürdigsten Menschen; ein neidloser Kollege, ein Geiger von vollendetster Eleganz und berückend schönem Ton. — Eine italienische Bande für die öffentliche Garten-Musik, eine do. italienische Operntruppe von Castellano, deren andere Hälfte in Athen spielt, bilden die einzigen mittelmässigen Genüsse des genügsamen Publikums von Pera für die Sommersaison. Es bläst jetzt wieder recht italienischer Wind am Bosphorus! Paul Lange

LEEDS: Das Musikfest. 5.—8. Oktober. Die grosse, fast eine halbe Million Einwohner zählende Fabrikstadt und Hauptstadt Yorkshire's datiert ihre Musikfeste bis 1858 zurück. Man singt besser im nördlichen England als in London und das Wie? ist hier, wie im benachbarten Sheffield, stets der Anziehungspunkt für Besucher von auswärts gewesen, mehr als das Was? Klugerweise war diesmal auch der Chor nicht zu der staunenerregenden Menge von Stimmen herangewachsen und fast schien mir das Orchester, 124 Mitglieder zählend, darunter allein 40 Geiger und 42 andere Streicher, gleichmässig auf Viola, Violoncello und Kontrabass verteilt, im Verhältnis zu dem 362 Stimmen starken gemischten Chor ein wenig zu stark besetzt. Von den aufgeführten 25 Werken rührten 16 von nichtbritischen Komponisten her, während neun inländische Tonsetzer zu Verfassern hatten. Der erste Tag brachte ausser dem „Elias“ — eine Art „Ewiger Jude“ aller Musikfeste — eine neue Komposition von Mackenzie, dem Direktor der Academy of Music „The Witch's Daughter“ (Die Tochter der Hexe), die trotz mancher interessanter Wirkungen doch im ganzen ein monotones Werk ist; hauptsächlich mag wohl der schwache Text dem Tondichter wenig Gelegenheit zur Entfaltung seiner reichen Mittel geboten haben. Am gelungensten erschien mir der orchestrale Teil. Der Chor hatte weniger Gelegenheit, seine Kunst an den Tag zu legen. Dazu fand sich mehr Gelegenheit in Brahms' „Schicksalslied“ und in Beethovens Grosser Messe in D. Ein weiterer Triumph für den Chor war Bachs Motette für Doppelchor: „Singet dem Herrn“, der an Klarheit und Präzision vorzüglich gelang. Einen überraschenden Genuss bot Walter Davies' neue Schöpfung „Everyman“ (nach einem alten „Morality play“), die eine entfernte Ähnlichkeit in der Form mit Wolfrums „Weihnachts-Oratorium“ besitzt. Parry's schon vom „Gloucester festival“ bekannte Kantate „Vox clamantium“ ist ein gediegenes Stück, das aber keine übermässige Gabe von Inspiration verrät. Glazounow's sechste Symphonie schien mir nicht recht in den Rahmen des Festes zu passen. Holbrooke's Ton-Poem „Queen Mab“ schwelgt in Dissonanzen, ist aber sonst reich an Erfindung und interessanten Details. Stanford's Violinkonzert (Kreisler) ist reich an thematischem Material; der letzte Satz, ein Rondo in gälischem Stil, schien am meisten anzusprechen. Von bekannteren Werken habe ich noch Brahms' Violinkonzert, Strauss' „Tod und Verklärung“, Oberon-Ouvertüre, Elgar's „Im Süden“, Smentana's „Lustspiel-Ouvertüre“ zu nennen. Dr. Stanford dirigierte die meisten Darbietungen: er gab uns ein gesundes, richtiges Bild der Intentionen des betreffenden Tonschöpfers, und alles machte den Eindruck, dass sorgfältiges Studium vorangegangen ist.

H. C.

LEIPZIG: Unmittelbar nach dem Bachfest hat hier auch die eigentliche Konzertsaison begonnen, und zwar mit einem von den Verlagsfirmen F. E. C. Leuckart und D. Rahter veranstalteten Konzert zeitgenössischer Komponisten (Fritz Fuhrmeister, Robert Kahn, Hugo Kaun, Willy v. Moellendorf, Walter Rabl, Alfred Reisenauer, Georg Schumann u. a.), das unter Mitwirkung von Minnie Nast, Arthur van Eweyk, Henri Petri, Julius und Paul Klengel, Alfred Reisenauer und seines talentvollen Schülers Anatol v. Roessel, sowie mehrerer von den vorgenannten Autoren einen recht anregenden Verlauf nahm, und als bedeutendstes und wirklich sehr schönes Werk das f-moll Klavierquartett op. 29 von Georg Schumann, und als dem zunächst kommende, fesselnde Arbeiten die zweite Sonate (a-moll) für Violine und Klavier, op. 26 von Robert Kahn und Gesangskompositionen von Hugo Kaun hervortreten liess. — Zu einem Lieder- und Vortragsabend von Helene und Waldemar Staegemann hatte sich die Leipziger Gesellschaft vollzählig eingefunden, und wie die sympathische Sängerin neuerdings wieder durch ihre kunstreich-anmutvolle Wiedergabe von heiteren und von volksliedartigen Gesängen fesselte, so errang sich Herr Staegemann besonders herzlichen Beifall für die stimmungsreichen Rezitationen von Schillers „Die Kraniche des Ibykus“ und kleineren Gedichten von Heine, Dahn und Reinick. — Die Orchesterkonzerte nahmen ihren Anfang mit dem ersten der Neuen Abonnementkonzerte in der Alberthalle, das unter der Leitung Bernhard Stavenhagens und unter solistischer Mitwirkung von Fritz Kreisler in alter tüchtiger Weise durch die Chemnitzer Städtische Kapelle ausgeführt wurde. Bruckners Romantische Symphonie, die mit ihren beiden schönsten Sätzen, dem ersten Allegro und dem Scherzo ernstlich begeistern musste, und Boehes „Klage der Nausikaa“, die durch das sehr technische und koloristische Geschick des jungen Tonsetzers interessierte, umrahmten das wunderbar kernige Violinkonzert von Brahms, mit dessen Ausführung Fritz Kreisler, der schliesslich prächtige alte Stücke von Pugnani, Leclair und Tartini spielte, volle Meisterschaft bekundete. — Dem ersten Gewandhauskonzert leuchtete kein recht glücklicher Stern; der Solist, Herr van Rooy, hatte im letzten Augenblick wegen Erkrankung abgesagt, wofür dann Volkmanns Overtüre „Richard III.“ ohne besondere Vorbereitung eingeführt werden musste, und die sonstigen Orchesterdarbietungen: Egmont-Overtüre und Pastoral-symphonie von Beethoven und g-moll Serenade op. 242 von Reinecke liessen noch einige Unsicherheit und Unausgeglichenheit wahrnehmen, die wohl erst bei intimerem Wiedereinvernehmen zwischen dem Dirigenten und seinen Musikern schwinden werden. Reineckes Serenade, die sehr freunlich aufgenommen wurde, besteht aus fünf feingefügten Tonsätzen, von denen besonders eine einleitende charakteristische Marcia, eine gesangreiche Cavatina im Fünfvierteltakt und eine sehr pikante Fughetta giojosa, die sich schliesslich in eine Walzerweise mit Solovioline wandelt, lebhafter interessieren konnten. Im Finale, das gelegentlich auch Anklänge aus den vorausgegangenen Sätzen mit aufnimmt, hat der Komponist ein aus Lortzings „Zar und Zimmermann“ bekanntes kleinrussisches Tanzlied wirksam verarbeitet.

Arthur Smolian

LONDON: Die Herbstsaison wurde von Jan Kubelik mit dem ihm nie versagten Erfolge am 8. Oktober in der Queens Hall in glänzender Weise eröffnet. Der Andrang war ein ganz ungeheurer und Hunderte vermochten keinen Einlass zu finden. Was dem grossen böhmischen Geiger bisher abging — Vertiefung, Auffassung und Individualität — scheint sich jetzt bei ihm einzufinden zu wollen; dies trat namentlich im Vortrag des Bruchschen g-moll Konzertes hervor. In der Queens Hall nehmen die Promenadenkonzerte ihren erfolgreichen Fortgang.

A. R.

MAINZ: Den Anfang der diesjährigen Saison bildete ein Solistenkonzert, in dem James Kwast mit seiner Gemahlin Frieda Kwast-Hodapp eine Reihe vortrefflich



ausgewählter Klavierwerke vortrugen: als Anfang Mozarts Sonate für 2 Klaviere und als Schluss Liszts Concert pathétique; besonders das letztere mit prächtiger Bravour. Dazwischen spielte Frau Kwast allein Solostücke, unter denen ihr besonders die Préludes von Chopin in Ton und Vortrag sehr gut gelangen, ebenso 3 Lisztsche Transkriptionen. Weniger erfreulich war der merkwürdig bizarre Vortrag der Bach-Tausigschen d-moll Toccata. — Das heutige erste Symphoniekonzert unter E. Steinbachs Leitung begann mit Schuberts C-dur Symphonie, die in allen Teilen prächtig gelang. Als Solistin wirkte Frau Leffler-Burckard mit. Die Schlusszene aus der „Götterdämmerung“ und Isoldens Liebestod sang sie mit grosser schöner Stimme und temperamentvollem dramatisch belebten Vortrag. Aber, wie lange wird es wohl noch dauern, bis man die Geschmacklosigkeit, Werke, wie die Götterdämmerungsszene in den Konzertsaal zu verpflanzen, wird überwunden haben?

Fritz Volbach

MÜNCHEN: Die Saison setzt heuer spät und zögernd ein. Ich kann nur über ein einziges Konzert berichten, das der Herren Lotsky, Procházka, Moravec und Wáska von der Warschauer Philharmonie. Diese Streichquartettvereinigung ist anscheinend noch sehr jung, verspricht aber eine Zukunft. Man kann ihr technische Reife und natürliches Temperament nachrühmen. Im Zusammenspiel ist freilich noch grössere Gleichmässigkeit der Tongebung anzustreben. In demselben Konzert sang auch Emanuel Kroupa, der bis vor kurzem noch als Lehrer an der Akademie tätig war. Seine Stimmittel sind recht kräftig, seinem Vortrag aber fehlt jede höhere Inspiration. Die Balladen „Archibald Douglas“ und „Tom der Reimer“ von Loewe gingen ohne Wirkung vorüber. — In Aussicht stehen zunächst Kammermusik- und Liederabende.

Dr. Theodor Kroyer

NÜRNBERG: Die Konzertsaison hat eben erst begonnen: mit dem Abend des neuen Münchener Streichquartetts, das die Herren Kilian, Knauer, Vollnhals und Kiefer gebildet haben. Der rührige Privatmusikverein hatte die Künstlergemeinschaft eingeladen und man sah den Nachfolgern des alten „Walter-Quartetts“ mit nicht geringer Spannung entgegen. Brahms' a-moll, Beethovens op. 130 und ein in dieser Gemeinschaft etwas abfallender Haydn (op. 76 d-moll) waren die Aufgaben, deren fast vollendete Ausführung bewies, dass die neue Quartettvereinigung nicht nur einen vollen Ersatz für die alte zu bieten versteht, sondern dass sie berufen scheint, in die allererste Reihe der Quartette zu rücken, an deren Flügel die Böhmen und die Brüsseler stehen.

Dr. Flatau

RIGA: Der blutige Waffengang im fernen Osten scheint die Wanderlust der Virtuosen in nicht geringem Grade beeinträchtigt zu haben. Nur spärlich fliesst bisher der Quell musikalischer Ereignisse. Das prächtige Brüsseler Streichquartett der Herren Schörg, Daucher, Miry, Gaillard waren bisher die einzigen, die aus „fernen Landen“ zu uns herüberkamen und zwar als überaus willkommene Gäste, denn ihre stilreinen, künstlerisch aufs vornehmste abgeklärten Darbietungen fanden in zwei aufeinanderfolgenden Abenden einhellig-stürmischen Beifall.

Carl Waack

SCHWERIN i. M.: In einem eigenen Konzert interessierte Opernsänger Kruse aus Mainz als Liedersänger durch seine sympathische Baritonstimme und einen hübschen Vortrag. Kammersänger Karl Lang machte sich in einem Hugo Wolf-Liederabend wiederum um die Ausbreitung der Werke des grossen Lyrikers verdient. Eines bedeutenden Erfolges hatte sich Sigrid Arnoldson zu erfreuen. Ihr Begleiter, Professor Adler, gebot in seinen Solostücken über eine gewaltige Technik.

Fr. Sothmann





EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

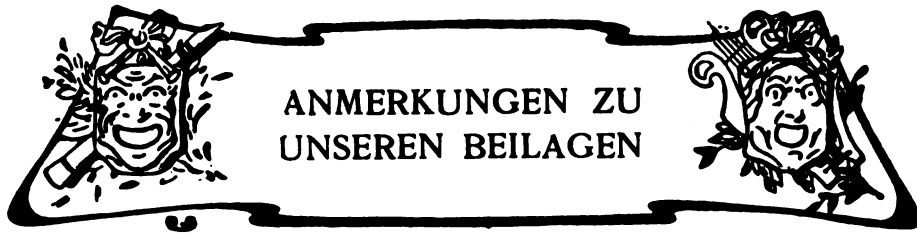
- L. Mirow:** Mozarts letzte Lebensjahre. Eine Künstlertragödie in drei Bildern. (Brosch. Mk. 1,50.) Verlag: Richard Wöpke, Leipzig 1904.
- Albert Sergel:** Sehnen und Suchen. Gedichte. (Brosch. Mk. 2,50.) Verlag: C. J. E. Volckmann, Rostock 1904.
- Theodor Lipps:** Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Teil. Grundlegung der Ästhetik. (Mk. 10.—) Verlag: Leopold Voss, Hamburg.
- Wilhelm Kienzl:** Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze. II. Aufl. Verlag: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin 1904.
- Hector Berlioz:** Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. III. Bd. Vertraute Briefe. IV. Bd. Neue Briefe. Aus dem Französischen übersetzt von Gertrud Savić. (à Mk. 5.—) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

MUSIKALIEN

- Ludwig Fanzler:** Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. (No. 1, 3, 5, 7, 8 à Mk. 0,60; No. 2, 10 à Mk. 0,80; No. 4, 6, 9 à Mk. 1.—) Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim,
- Heinrich Kaspar Schmid:** Drei Stücke für das Pianoforte. op. 2. (No. 1, 3 à Mk. 2.—) Eine Sonatine für Klavier zu zwei Händen. op. 30. (Mk. 2.—) Verlag: Ebenda.
- Paul Scheinpflug:** Fünf Gedichte von Franz Evers. Für eine Singstimme und Klavier. op. 6. (No. 1 Mk. 1.—; No. 2, 4, 5 à Mk. 1,50; No. 3 Mk. 2.—) Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
- Paul Pfitzner:** op. 23. Zwei Lieder (à Mk. 1.—). op. 24. Zwei lustige Lieder. (à Mk. 1.—) op. 25. Drei Lieder (à Mk. 1.—). op. 26. „Lethe.“ Ballade. (Mk. 2.—) Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
- Carl Goldmark:** „In Italien“. Ouvertüre für Orchester. op. 49. (Partitur Mk. 12.—) Verlag: Schotts Söhne, Mainz.
- Wilhelm Stenhammar:** Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. op. 18. (Mk. 7,50.) Verlag: Julius Hainauer, Breslau.
- Paul Juon:** Vier Stücke für Violine und Klavier. op. 28. (No. 1 und 4 à Mk. 3.—; No. 2 und 3 à Mk. 1,50.) Verlag: Schlesingersche Musikhandlung, Berlin.
- Nelly van der Linden van Snelrewaard-Boudewyns:** 6 Kinderliedjes. (fl. 0,90.) Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
- Hendr. C. van Oort:** Zwei Lieder. op. 8. No. 1 und 2. (à Mk. 0,80.) Ebenda.
- Julius Röntgen:** Drie Romancen voor Piano. op. 32. (Mk. 2.—) Scherzo voor 2 Piano's. (Mk. 2,50.) Sonate voor Piano en Viool. op. 40. (Mk. 4,50.) Oud-Nederlandsche Dansen voor Orkest. op. 46. (Partitur Mk. 3.—; Kavierauszug Mk. 1,50.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Hinblick auf den Todestag (13. November) von Gioacchino Antonio Rossini bringen wir sein Porträt nach einem schönen seltenen Stich von Masson.

Auf dem alten Jerusalemer Friedhof an der Belle Alliancestrasse in Berlin wurde dieser Tage ein Grabdenkmal für den am 22. Mai v. J. gestorbenen berühmten Baritonisten Theodor Reichmann enthüllt, das wir auf dem nächsten Blatt wiedergeben. Entwurf und Ausführung des Werkes rührt vom Bildhauer Sippenberg her, während das Bronzerelief des Sängers von Prof. Richard Anders lebenswahr modelliert ist. Das Grabdenkmal besteht aus einem schlanken, in schwarzem Marmor ausgeführten Obelisk, vor dem ein trauernder Genius, die Harfe in der Hand, kniet. An der Vorderseite liest man die Schillerschen Verse: „Wie man die Götter empfängt, so begrüßte jeder mit Andacht, was der Genius ihm singend und redend erschuf. An der Glut des Gesanges entflammten des Hörers Gefühle, an des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.“

Zum Artikel von Otto Dorn gehört das Porträt seines Vaters, Heinrich Dorn, das wir auf dem folgenden Blatt erblicken. Die Photographie stammt aus dem Anfang der 60er Jahre.

Am 6. November ist der 90. Geburtstag von Adolphe Sax, dem berühmten französischen Instrumentenbauer. Wir bringen bei dieser Gelegenheit ein Bild, das unsere Leser sicherlich interessieren dürfte. Die fünf Künstler sind „Mr. Distin and his four sons, the Original-Performers on the Sax-Horns“. Es dürfte wohl als ein Unikum zu bezeichnen sein, dass Vater und vier Söhne sich gleichzeitig als Virtuosen auf demselben Instrumente hören lassen. Unsere Vorlage, eine seltene Lithographie von Baugniet, London 1845, verdanken wir der „Mendelssohn-Sammlung“ in Berlin. Etwas näheres über Distin zu erfahren, war uns leider nicht möglich. Vielleicht ist einer unserer verehrten Leser in der Lage, uns darüber Mitteilungen zukommen zu lassen, die wir mit Dank entgegennehmen würden. Von Sax hat übrigens die „Musik“ bereits Jahrg. III, Heft 9 die köstliche Karikatur von Carjat gebracht.

Zur Erinnerung an Alexander Borodin (geb. 12. November 1834), einen der Hauptvertreter der jungrossischen Schule, veröffentlichen wir sein Porträt.

Zum Schluss unserer diesmaligen Beilagen bringen wir ein Bild des Lamoureux-Orchesters aus Paris mit seinem Dirigenten Camille Chevillard an der Spitze, das im Oktober in verschiedenen Städten Deutschlands konzertierte. Bei dieser Gelegenheit trat die Gleichgültigkeit des grossen Publikums rein künstlerischen Darbietungen gegenüber, die keinen Stich ins Sensationelle haben, in wahrhaft erschreckende Weise zutage. Wie unsere Leser aus den Konzertberichten ersehen, wird einstimmig die ausserordentliche künstlerische Bedeutung des Pariser Orchesters anerkannt, ebenso einstimmig aber auch über den allorts gleich schlechten Besuch geklagt. Und das mit Recht. Man halte sich einmal vor Augen, wie seinerzeit die Berliner Philharmoniker in Paris empfangen wurden! Wir Deutschen haben in Sachen des internationalen Taktes noch eine Menge zu lernen.

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. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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



U of M

GIOACCHINO ANTONIO ROSSINI

o o † 13. NOVEMBER 1868 o o



IV. 3

1700

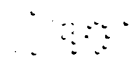


IV. 3

**DAS GRABDENKMAL THEODOR
REICHMANNS IN BERLIN ○○○**

1905

Digitized by Google





Heinrich Dorn

* 14. NOVEMBER 1804



IV. 3

1107M

1111



Illustration

MR. DISTIN MIT SEINEN VIER SÖHNEN



IV. 3

10



IV. 3

ALEXANDER BORODIN
* 12. NOVEMBER 1834



Digitized by Google

Digitized by Google



DAS PARISER LAMOUREUX-ORCHESTER MIT SEINEM DIRIGENTEN CAMILLE CHEVILLARD



IV. 3

0

1

2

3

4

5

6

7

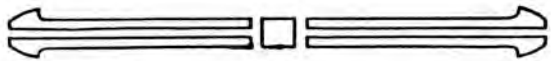


DIE MUSIK



Lassen wir gesondert, was die Natur gesondert hat, verknüpfen aber Dasjenige, was in grosser Ferne auf dem Erdboden auseinander steht, ohne den Charakter des Einzelnen zu schwächen, in Geist und Liebe! ○ ○ ○

Wolfgang Goethe




IV. JAHR 1904/1905 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



INHALT

Guido Adler

Richard Wagner als Künstler der Renaissance und als
Romantiker

Ernst Otto Nodnagel

Gustav Mahlers fünfte Symphonie in Cis-moll
Technische Analyse. I.

Alfred von Ehrmann

Grosses Orchester
Phantasieen eines Musikers

Joh. Ev. Engl

Das Mozartbild von Tischbein — kein Mozartbild

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire,
Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnements-
preis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den
Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark.
Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die
Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements
durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze
ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Am 13. Februar d. J. waren es einundzwanzig Jahre, dass Richard Wagner gestorben ist, im siebzigsten Jahre seines Lebens. Bis zum letzten Augenblicke in rastloser Tätigkeit verbracht, von Ereignissen, Kämpfen und Schicksalen erfüllt, liegt es abgeschlossen vor uns. Der Zeitraum von dem Tode Wagners bis zu unseren Tagen ist so gross, dass man wohl jetzt den Versuch machen kann, sich ein historisches Urteil über diese in ihrer Art einzige Kunsterscheinung zu bilden.

Heute ist der Kampf um Wagners Kunst beendet, sie hat gesiegt. Wir haben nicht für sie zu sprechen, noch weniger gegen sie, sondern über sie. Wagners Kunst bedarf nicht mehr der Verteidigung; sie steht über den Angriffen. Wir haben uns Rechenschaft zu geben über ihr Entstehen, ihren Werdegang, ihre Vervollkommnung und ihren Einfluss auf Zeitgenossen und Nachwelt. Mit Lust, Freude und Teilnahme wollen wir ihr folgen. Denn „Lust, Freude und Teilnahme an den Dingen“, sagt Goethe, „ist das einzig Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur“ (Brief an Schiller vom 14. Juni 1796). Wir wollen nicht eitel Ding betreiben, wir wollen uns von krankhaftem Überschwang ebenso frei halten wie von nörgelnder Verkleinerung.

Wir wollen Wagner als Künstler beurteilen, bei aller Erfassung der Gesamterscheinung das Schwergewicht auf die Musik legen; denn aus ihrem Geiste wurde das Drama Wagners geboren, wie er selbst sagt

¹⁾ Aus dem in den nächsten Tagen erscheinenden Buche „Richard Wagner. Vorträge gehalten an der Universität zu Wien. Von Dr. Guido Adler, ord. öff. Professor“. Die Verlagshandlung der Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig hat uns in liebenswürdiger Weise die Aushängebogen dieser Publikation zur Verfügung gestellt.

Anmerkung der Redaktion

(Brief vom 17. Januar 1849 an Baron Wiedenfeld nach Vollendung des „Lohengrin“): „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpflichsten Reichtums der Musik ausgehend, das grösste Kunstwerk, nämlich das Drama will.“ „Der Musik will ich als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte“. „Diesen Geist der Musik kann ich nicht anders fassen, als in der Liebe“ (IV, 263/4).¹⁾ Die Musik erklärt er als „die erlösende und verwirklichende neue Sprache, in welcher der Dichter den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten kundtun kann“ (IV, 100). Wie er auch in einer seiner Bayreuther Ansprachen sagte: „Ich baue vor allem auf den Geist der deutschen Musik.“ Wir wollen den inneren Zusammenhang im Schaffen Wagners zu erkennen suchen. Um dies zu erreichen, müssen vorerst seine Beziehungen zu dem Vorangegangenen erörtert werden. Des weiteren soll seine Stellung in der Kulturgeschichte, in der Entwicklung des Menschengestes und speziell in der Musikgeschichte betrachtet werden.

Erwarten Sie nicht zu viel! Denn abgesehen davon, dass bei einer beschränkten Zahl von Vorträgen über einen so grossen Stoff die Wahl des zu Behandelnden nur auf Grund sorgfältiger Ausscheidung getroffen werden kann, soll das Thema nicht von vornherein auf jenes Gebiet übergeführt werden, welches in der Wagner-Literatur der letzten zwanzig Jahre immer mehr und mehr beackert wird. Eine gewisse Partei, die sich von den alten kunstbegeisterten Wagnerianern gar sehr unterscheidet und die ich als „Wagneriten“ bezeichnen möchte, zieht heute Wagner nicht so sehr als Künstler in Betracht, sondern mehr als Regenerator, als Reformator, als Religionsstifter, als Philosophen, als Politiker.

Unsere Hauptaufgabe ist es, Wagner als Künstler im allgemeinen, als Denker und Dichter, als Dichterkomponisten, als Dramatiker oder sagen wir schlicht und schlechtweg als Opernkomponisten zu betrachten. Dass dabei seine Tätigkeit als Schriftsteller, speziell als Kunstschriftsteller herangezogen, seine kunstkritischen Ansichten bei der Erörterung der einschlägigen Fragen zu Rate gezogen werden müssen, ergibt sich von selbst. Hier wird Gelegenheit sein, die kritische Sonde anzulegen, und unbeschadet einer innig teilnahmsvollen Betrachtung der Werke Wagners aus seiner Reifezeit soll der hierbei anzulegende Massstab nicht auch auf die vorangegangenen Werke der Opernliteratur angelegt werden, wie dies Wagner selbst tat und dadurch zu mancher irrtümlichen und irreführenden

¹⁾ Die Zahlen beziehen sich auf die „Gesammelten Dichtungen und Schriften von R. Wagner“, zweite (Volks-) Ausgabe: IV, 263 = Band IV, Seite 263 usw.



Behauptung und Schlussfolgerung gelangte, und wie es in noch krasserer Weise mehrfach in der Wagnerliteratur unserer Tage zum Schaden der Kunst gehandhabt wird.

Der Künstler Wagner soll en face betrachtet werden. Die religiöse, soziale und philosophische Seite seiner künstlerischen Tätigkeit kommt dabei nur soweit in Betracht, als sie der Physiognomik seines künstlerischen Antlitzes einen gewissen Ausdruck verleiht, gerade so wie seine Eigenschaften als Mensch und Charakter. Das Hauptziel ist: in das innerste Wesen der Wagnerischen Kunst einzudringen. Dies wird durch zwei Mittel ermöglicht: Erstens durch dasjenige, was sich uns durch Ergründung des Kunstwerkes selbst mitteilt, durch die möglichst tiefe Erfassung der Werke als Ausfluss des Höchstpersönlichen des Künstlers und zweitens durch die Aufdeckung des Zusammenhanges seiner Kunst mit dem Vorangegangenen. Im logischen Entwicklungsgang der Betrachtungen ist die letztere Frage vorerst zu erörtern.

Wagner steht als Opernkomponist im Rahmen der Kultur- und Kunst-epoche der Renaissance. Die Grundbestrebungen, die bei Wagner hervortreten, decken sich mehr oder weniger mit jenen der Gründer dieser Kultur-epoche im allgemeinen und der Vertreter der Hochrenaissance im musikalischen Drama im besonderen. Man möge noch so sehr dagegen eifern; die Tatsachen sind unwiderleglich. So verschieden auch in den einzelnen Perioden der Renaissance ihre Tendenzen sich zur Geltung zu bringen vermochten, so mannigfach und abwechslungsreich auch die Produkte sein mögen, die aus und in ihr hervorgingen — gewisse Züge sind ihnen allen gemein. Die Entdeckung des Menschen, welche Burckhardt, der tiefe Kenner der Renaissance, als ein Hauptbestreben derselben bezeichnet, tritt in Wagners Kunstwerk in herrlich verklärter Weise als Suchen nach dem Reimenschlichen hervor. Darauf richtet er sein Hauptaugenmerk, danach wählt er seine Stoffe. Durch alles Gestrüpp sucht sich Wagner durchzuschlagen, er muss „der Irrnis und der Leiden Pfade“ wandeln, um dazu zu gelangen. „Mit wahrer Riesenkraft strebt da“ (in der Renaissance) — sagt Wagner selbst — „der innere Mensch sich zu äussern“ (IV, 7). Das Handeln, Leiden und Streben des Menschen kommt in der Kunst der Renaissance zu verstärktem Ausdruck, es tritt förmlich in eine leidenschaftliche Aktion.

Eines ihrer Hauptergebnisse ist am Ende des 16. Jahrhunderts das *dramma per musica*; es sind echt musikalisch-dramatische Werke, welche da entstehen. Wagner ist in einem grossen Irrtum, wenn er wiederholt behauptet, dass die erste Oper eine Zusammenstellung von Arien, eine Kantatenart gewesen sei, die einzig aus dem Bedürfnisse entstanden sei, Arien zu hören. Die Gründer der Oper schufen den *stilo rappresentativo*, in welchem der musikalische Ausdruck der Darstellung, der Handlung



möglichst genau folgen sollte. Die eine Richtung suchte dieses Banner hochzuhalten; der eigentliche Theaterstil geht historisch über Peri, Monteverdi, Cavalli bis herauf zu Wagner und Verdi. Da finden sich die Vertreter des Emotionalismus in der Tonkunst, jenes ästhetischen Grundprinzipes, welches einzig oder vorzüglich den Ausdruck in der Musik als Essenz der Tonkunst will. Die ihr angehörigen Künstler befiessen sich von vornherein einer vornehmen Verachtung des Gesanges, „nobile sprezzatura del canto“, suchten sich der Lehrfesseln der Theorie zu entschlagen, der Schönheitsregeln zu begeben, und mittels der Macht des Ausdruckes Wirkungen zu erzielen und Schönheit zu schaffen ausserhalb der Regeln, die „sregolate bellezze“, die der Regeln baren Schönheiten. Der Stil wurde schlechthin „der erregte Stil“ genannt, „stilo concitato“.

Neben dieser eigentlich dramatischen Richtung in der Oper, welche als Kind der Renaissance aus dem Geiste der Musik geboren war, machte sich eine Richtung geltend, die dem sinnlichen Wohlgefallen anhing, dem Schmeichelklange, der Annehmlichkeit huldigte, wie Heinrich Schütz sagte „tintillazione degli orecchi“, als Ohrenkitzel. Sie verband sich mit äusserem Formalismus, dem zweiten ästhetischen Grundprinzip der Musik, wie der Kunst im allgemeinen. Sie beschränkte sich auf bestimmte Formen, die Wagner als „Quadratur des Rhythmus in der Arie“ verhöhnt. Ihre Werke sind mit Vorliebe im „stilo temperato, molle“, im gemässigten, weichen Stile gehalten, in welchem die Singstimme die antike Mission der Musik als ἡδυσμα λόγου, als Versüssung der Sprache oder wie die Italiener der Renaissance sagen, „addolcendolo con la voce“ in des Wortes engster Bedeutung erfüllt. Die Süssigkeit von Weise und Begleitung tritt so hervor, dass das Wort nur wie die Farbe des Gefässes erscheint, in das Melodie und Harmonie gegossen werden. Dem ersten Dramatiker Peri stand der Schönsänger Caccini gegenüber.

Wie überall im Leben, so gab es auch da eine Ausgleichung, einen Mittelweg.

Manche Künstler suchten Anmut der melodischen Linien mit Kraft des Ausdrucks zu vereinen. Solche Werke wurden schon in dem ersten Jahrhundert der Oper geschaffen, so von M. A. Cesti, dann von Alessandro Scarlatti; ein typisches Werk dieser Art ist „Orfeo“ von Gluck. Nach dem Engländer Purcell und dem Franzosen Rameau kommt da als höchstes Ideal unser Mozart und ferner in der ersten Epoche der deutschen romantischen Oper Weber mit seinem „Freischütz“. Für diese Zeit, da Weber und die ersten Romantiker schufen, passt die Behauptung Wagners, dass die eigene Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste hervorgegangen sei (VIII, 33); dies vollzog sich nicht — wie er hinzufügt — „im vollen Gegensatze zu der übrigen Renaissance der neueren Kultur-



völker Europas“, sondern vielmehr im innigen Zusammenhange mit ihr als eine ihrer Etappen.

Aus diesem Geiste der Renaissance, in freier Anwendung und Übertragung auf deutsches Wesen erfasste Wagner seine Lebensaufgabe. Dies erkennt er selbst in den Worten: „ . . . Der unvergleichlich produktive Volksgeist ward mir wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt“ (IX, 289). So ist unsre moderne Kunst — wie Wagner sagt — „nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, die ihren Ausgang von den Griechen nahm“ („Kunst und Revolution“).

Ihm sowie den Begründern der Oper war das antike Theater das Vorbild. Die Begeisterung, die Lessing, Herder, Schiller und Goethe für die Kunst der Griechen erfüllte, wirkte aneifernd und befeuernd auf die hohe Auffassung von Drama und Theater, wie sie auch Wagner vorschwebt. Er wollte zudem ähnliche soziale Bedingungen für seine Zeit hergestellt wissen.

Wie Wagner in seinem musikalischen Drama das „Gesamtkunstwerk“ durch die Vereinigung der Künste schaffen wollte, so schwebte dies auch den Komponisten und Dichtern, den Literaten und Kunstfreunden in Florenz, den Gründern der Hoch-Renaissance in der Oper vor. Hier sollten wieder einmal Poesie und Musik nicht nur äusserlich verbunden werden wie in den Chorgesängen der Schuldramen, sondern die Künstler kamen zu der Einsicht, dass — wie sich Lessing treffend ausdrückt — die Verbindung von Poesie und Musik dieser Art sei, so dass die Natur sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheine. Und noch weiter ging das Bestreben dieser Kunstgenossenschaft, die das „dramma musicale“ schuf; es war ihr nicht nur darum zu tun, dass der Gesang die Rede nachahme, dass, da es sich um dramatische Poesie handelt, ein musikalischer Ausdruck gesucht werde, der zwischen Sprechen und Singen liege, sondern diese Kunstgesellschaft war geleitet von der Einsicht, dass Dichtung, Gesang, Instrumental-Begleitung, Mimik, Szenerie ein einheitliches Ganze bilden. Einer der ersten Künstler dieses Kreises, Marco da Gagliano, sagt ausdrücklich: „Jede edle Lust vereinigt Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süßigkeit des Reimes, musikalischen Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten, ausgesuchten Gesang, Anmut des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Anteil durch Prospekte und die Gewandung, so dass gleichzeitig mit dem Intellekt jedes edlere Gefühl durch die anmutigsten Künste erregt wird.“ Hier haben wir das Programm des „Kunstwerkes der Zukunft“, wie Wagner seine Oper nannte. Dies ist also nicht allein ein Kunstwerk der Zukunft, sondern es war auch ein Kunstwerk der Vergangenheit. So wie die Oper zeitweise von der

Verfolgung dieses Zieles abirrte, erhoben sich immer wieder Stimmen, die warnten und mahnten: So Conte Fr. Algarotti im „Saggio sopra l'opera in musica“ 1755, ein Werk, das mehrfach aufgelegt und ins Französische, Englische, Deutsche übersetzt wurde. Ferner in Frankreich zur gleichen Zeit Batteux, in Deutschland J. G. Sulzer und Wieland.

In anderer Weise als dieses „dramma per musica“ war eine dramatische Kunstgattung in England auf autochthonem Boden gewachsen: die „masque“, welche in der Vereinigung von Poesie, Vokal- und Instrumentalmusik, Szenerie, Tanz, Maschinerie, Dekoration ein Seiten- und Gegenstück der Oper der Renaissance ist, sich von ihr in zweifacher Beziehung unterschied, indem sie wie alle anderen weltlichen Schauspiele mit Musik der damaligen Zeit nicht durchkomponiert war, also Rede und Gesang frei wechseln liess und die Monodie, den rezitatorischen Sologesang der Renaissanceoper nicht zur Verwendung brachte. Erst Purcell hat beide Prinzipien auf die Masque angewendet. In der Begünstigung mythischer Stoffe entsprechen diese „Masques“ einer Forderung des Wagnerschen „Kunstwerkes der Zukunft“; das Phantastische dieser Spiele, die auch als Grundlage manches Shakespeareschen Stückes dienen, ist von einem eigenen dichterischen Dufte erfüllt.

Der Hauptunterschied in der Konstruktion, im technischen Bau zwischen diesen masques und der italienischen Oper besteht darin, dass bei den ersteren Rede und Musik ununtermischt aufeinander folgten, während das *dramma per musica* das Prinzip verfolgte, jedes Wort vom Anfang bis zum Ende in Musik zu setzen. In Deutschland folgten diesem Prinzip die Schützische Schule, die Hamburger Oper und auch nach derselben einige deutsche Opern, wie „Günther von Schwarzburg“ von J. Holzbauer (1776), „Alceste“ von Schweitzer (1773, Text von Wieland) und einige andere, die im Manuskript erhalten sind (von Danzi u. a.). Ihnen folgte dann wieder die „Euryanthe“ von Weber (1823). Die französische grosse Oper (*tragédie lyrique en musique*) hatte dieses Prinzip nie verlassen.

So vag und unscheinbar die ersten Versuche im musikalischen Drama gewesen sein mögen, Grundlage und Tendenz waren die gleichen wie im Musikdrama Wagners.

Dasjenige Werk Wagners, an welches er — wie er sagt — die strengsten Anforderungen zu stellen erlaubt, die aus seinen theoretischen Behauptungen fliessen, „Tristan und Isolde“, stimmt in seiner Führung der Singstimmen als eigentlicher Monodie in freier, nur den dramatischen Anforderungen unterworfenen Ausgestaltung äusserlich mit der Florentiner Oper überein. Nur dass diese nach antikem Vorbild dem Chor einen gewissen Spielraum lässt.

Was der erste grosse Musikdramatiker, Monteverdi, an Machtentfaltung



der Tonmittel, freiem Gebrauch der Harmonik und Chromatik, an Klang und Koloristik wie experimentell verwendete, das gelangte im Verlaufe zweier Jahrhunderte zu immer weiterer Entfaltung und findet seinen Kulationspunkt im Dramatiker Wagner. Auch die freie Ouvertürenform der Venezianer greift über anderthalb Jahrhunderte hinüber zu den Vorspielen der Wagnerschen Musikdramen. So müssen wir Wagner in der Kette der Kunsterscheinungen als einen Vertreter der Renaissance und speziell der Renaissanceoper bezeichnen.



Unter den mannigfach verschlungenen Erscheinungen und Kunstschulen, welche innerhalb der grossen Epoche der Renaissance hervortreten, steht Wagners Kunst von dem Zeitpunkte, da er seines wahren Wesens inne wird, von der Periode, seit der er — wie er sagt — aus seiner innern Anschauung schuf (das ist vom „Fliegenden Holländer“), auf dem Boden der Romantik.

Es ist zuerst festzustellen, dass auf dem Gebiete der Oper die Zugehörigkeit zur Romantik die Einordnung in das musikalische Drama der Renaissance durchaus nicht ausschliesst. Nicht das antike Dichtungsmaterial macht das Wesen einer Renaissanceoper, sondern die dichterisch-musikalische Absicht mit Hinblick auf die Vereinigung der Künste im Drama. Was die deutsche Romantik als Sondergruppe in der Oper kennzeichnet, ist vorerst der Stoff ihrer Dichtungen. Er wird dem Mittelalter entnommen, der nordischen Sage und mittelalterlichen Geschichte, dem heimischen Märchen, der christlichen Legende, dem Rittertum und dem Minnedienst. Schon Sulzer und Wieland wiesen auf die nationalen Sagen- und Heldenlieder, auf die mythologischen Stoffe als die geeigneten Objekte für Oper und Singspiel. Friedrich Schlegel bezeichnet die Mythenwelt als die eigentliche Seele aller Poesie, Immermann sieht den Heldenmythus als den Hauptstoff der Tragödie an. H. Hettner, der Historiker der romantischen Dichterschule, erkennt im Märchen die einzige wahrhaft naturgemässe Dichtungsart der Romantiker. Wagner griff tiefer: bei der musikdramatischen Verarbeitung des Grundstoffes der Romantik fand er auf Wegen, die er sich frei bahnte, die blaue Blume, die die Romantiker der Dichtkunst suchten.

Diese Zugehörigkeit Wagners zur Romantik ist tief innerlich: Nicht nur weil er den „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ ausdrücklich als romantische Opern bezeichnet, sowie er vorher die „Feen“ so genannt hatte, nicht nur weil „Tristan und Isolde“, „Siegfried der Drachentöter“, „Parsifal“ dem romantischen Stoffgebiete angehören, weil Walther Stolzing in den „Meistersingern“ eine romantische Gestalt ist, sondern weil seine Kunstanschauungen vielfach mit denen der Romantiker übereinstimmen.



Wir wollen hier nicht das Hin und Her, das Kreuz und Quer aller Vorstellungen, die sich an den Kollektivbegriff der Romantik knüpfen, erörtern, sondern nur dasjenige herausheben, worin gerade Wagner mit dem Wesen der Romantik übereinstimmt. Vor allem in der erweiterten Auffassung der Dichtkunst, die sich mit der Tonkunst vermählt, da Musik und Poesie in Wirklichkeit vereint werden, wie Tieck Dichtkunst, Tonkunst und Malerei miteinander vereint, und wie des weiteren, von der Dichtkunst ausgehend, die Romantiker zur progressiven Universalpoesie gelangten, die alles in sich schliessen soll, was nur poetisch ist, von dem alle Künste umfassenden Universalsystem bis herab zum Seufzer und zum Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange. Es wurde der Versuch gemacht, es bestand die Absicht, Leben, Poesie, Wissenschaft, Religion und Musik in eins zusammenzufassen. Diesen verschwommenen Vorstellungen gegenüber ging Wagner in der Praxis zu greifbarer Bestimmtheit über, indem er die gesamten Künste unter der Kuppel des Dramas zu vereinen suchte.

Wie die Romantiker von der Sehnsucht nach lebendiger Poesie und poetischem Leben erfüllt sind, ein Sehnsuchtsbild des künstlerischen Ideales entwerfen, so erklärt auch Wagner, dass sein Kunstwerk entstanden sei aus der Sehnsucht des inneren Menschen zu Dichtkunst und Musik. Sehnen und Sehnsucht bilden dichterische Grundmotive, wie dies in Wagners „Tristan“ zum kondensiertesten Ausdrucke gelangte. Wagner sagt, die Kunst soll „kein von diesem Leben Abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig Inbegriffenes sein“. Sie ist ihm „die höchste Gemeinschaft der Lebensäußerung des Menschen, der freundliche Lebensheiland,“ „die Erfüllung des Verlangens, sich selbst in den Erscheinungen der Aussenwelt wiederzufinden“. Und doch fasst Wagner die Art der Wechselwirkung von Poesie und Leben in einer von den Romantikern etwas abweichenden Art auf. Während Novalis das Leben in Poesie auflösen will, erwartet Wagner von der Durchführung der Grundideen seiner Kunstwerke eine Änderung und Besserung der Lebensverhältnisse. Wagner ist nicht mehr romantischer Schwärmer, er begnügt sich damit, die Kunst auf das Leben wirken zu lassen, ohne dieses in jener aufzulösen. Wir sehen da den Einschlag, den das „Junge Deutschland“ auf den jungen Wagner geübt hatte und der einem Grundzug seines Wesens entspricht: das mächtige Eingreifen in das Rad der Geschichte, seine Beteiligung an Veränderungen und Erweckung von Verschiebungen in Kunst und Leben, sein Vorgeifen in die Zukunft neben der den Romantikern eigenen Ehrfurcht vor dem Gewordenen, der Pietät für das Vergangene.

Für die Romantiker ist die Welt ein Traum, der Wirklichkeit wird. Wie Wackenroder sagt, dass alles Dichten nur im Verdichten der im wirk-



lichen Leben herumirrenden Gefühle bestehe und uns die Kunst lehre, das Gefühl zu fühlen, so sieht auch Wagner die Verdichtung der Hauptmotive des Handelns und der Handlung als das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes an; auch er verlangt, dass die Sprache so verwendet werde, dass sie direkt auf das Gefühl wirke. Um dies zu erreichen, lasse der Dichter, an der Grenze seines Kunstzweiges ankommend, sein Werk, wenn es am gelungensten ist, ganz in die Musik übergehen. „Das gelungenste Werk des Dichters müsste uns dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde.“ Das letzte Aufgehen der Poesie in die Musik sieht er als ihr eigenes innigstes Verlangen an. Der Zug zum Musikalischen geht durch alle Romantiker der Dichtkunst. Tieck stellt die Frage auf: „Ist es nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentstönen oder in sogenannten Gedanken denkt?“ Hierauf folgen die viel zitierten Verse:

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.“

Wagner verlangt schliesslich nur das Gefühlsverständnis bei der Aufnahme des Dramas. Die Rückkehr vom Verstand zum Gefühl werde der Gang des Dramas der Zukunft sein („Oper und Drama“). Auf die Frage, welche Kunst „das allerunbegreiflichste, seltsamste, geheimnisvollste Rätsel sei, das in unsichtbaren Kreisen unser Gemüt einfasse und schmücke“, gibt Wackenroder die Antwort: „Es ist die Musik, die es am wunderbarsten versteht, die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und dem Geflecht des irdischen Wesens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren; die Musik, die uns den Strom in den Tiefen des Gemüts selbst verströmt, die uns das Gefühl fühlen lehrt.“ Es ist die Kunst, aus deren Geist Wagner das Drama gebären lässt, die Musik, die in ihrer Verwendung und Ausgestaltung bei allen Romantikern der Tonkunst gemeinsame Qualitäten aufweist.

In der ganzen romantischen Oper — nicht nur bei Wagner — erfolgt „die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ und zwar mit Hilfe der Instrumental-Musik, „der romantischsten aller Künste“, wie E. T. A. Hoffmann sagt; denn in ihr wiege sich auf den Tonwellen die Phantasie am freiesten und ungebundensten. Es war eine natürliche Folge dieser Auffassung der Musik, dass sie in der Romantik gleichsam in ihre Elemente aufgelöst wird; die klassischen Formen erfahren eine Zerlegung, eine Zersetzung bei einer ungeheuern Bereicherung ihrer äusseren Machtmittel. Der Emotionalismus gewann wieder einmal die Oberhand über den Formalismus. Unerwartete harmonische Wendungen,



kühne Rückungen nannte man eine zeitlang kurzweg romantisch und in der Folge „wagnerisch“. Wagner selbst befliss sich — wie er in einem Aufsätze aus seiner letzten Zeit (1879) „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (X, 186 fg.) sagt — „einer vorsichtigen Anlage in betreff der Modulation und Instrumentation“ und er warnte jüngere Komponisten vor allzu kühnen Wendungen, die einzig ihre Berechtigung in der dramatischen Vorlage fänden; doch diese Warnung fand kein Gehör. Man meinte, durch immer seltsamere Aneinanderrückungen der Harmonieen zu neuen Erfolgen auch in der Instrumentalmusik zu gelangen. Das sind die Ergebnisse der sogenannten Neuromantik, die Wagner so bezeichnet. Er stellt diese Erscheinungen als eine verrückte Ausartung hin, als einen Ausfluss des Missverständnisses Beethovens, der besonders durch die Franzosen hervorgerufen sei, bei denen der Zug nach dem Extravaganten und Abenteuerlichen auch vor der grotesksten Bizarrerie nicht zurückschreckte. Wagner hielt sich davon fern.

Der Anschluss der Romantiker der Tonkunst an die klassischen Komponisten erfolgt in verschiedener Weise, in zeitlicher Folge. Die Verbindungsfäden zwischen Klassikern und Romantikern können wie in der Dichtkunst so auch in der Tonkunst klar aufgedeckt werden. Während sich die ersten Romantiker der Tonkunst, wie Spohr, Weber, E. T. A. Hoffmann an Haydn, Mozart und den ersten Beethoven anschlossen, knüpft Wagner an den Beethoven, der mit der Eroica beginnt. Wagner selbst hat uns darüber seine Absicht bündig mitgeteilt; er lässt sein Kunstwerk aus dem Geiste der Musik Beethovens entstehen; in Wirklichkeit ist sein musikalisches Drama eine organische Fortbildung der romantischen Oper, befruchtet von der Musik Beethovens. Es ist der Beethoven, den E. T. A. Hoffmann als den romantischen Musiker bezeichnet schon zur Zeit, als seine letzte Periode noch nicht begonnen hatte. Beethovens Musik erwecke jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik sei, die vom Hebel der Furcht, des Schauerns, des Entsetzens und des Schmerzes bewegt werde.

Schon Mozarts Musik nimmt nach E. T. A. Hoffmann „das übermenschlich Wunderbare in Anspruch, welches im inneren Geiste wohne“, das Wunderbare, das Ahnungsvolle, den Zug ins Unendliche, welche Eigenschaften der Romantik der Dichtkunst im besonderen zukommen. Daher ihre Vorliebe für mythologische Fabeln, christliche Legenden, für Märchen aus der Feenwelt, für Abenteuer der Kreuzfahrer und mittelalterliche Helden, für Volkssagen und Märchen überhaupt; Novalis erklärt das Märchen als höchste menschliche Produktion, weil in ihm — nach seiner Auffassung — „Wirklichkeit und Phantasie ineinander übergehen, weil sich im Märchen alle Gestalten in unbestimmter Vieldeutigkeit ineinander



schliessen“. Zu Sage und Mythos wendet sich Wagner; ihren geistigen und gemütvollen Gehalt sucht er als Dichter in seiner Auffassung des Reinmenschlichen zu ergreifen, ledig aller Konvention, alles äusserlichen historischen Beiwerkes. Er greift zum Mythos als Stoff, der ihm geeignet erscheint zu „gemeinverständlicher Mitteilung und Aufnahme, zur fasslichen Anschauung“. Wie Wagner auch sonst manche verschwommene Idee der Romantiker zu klarem Erfassen zu bringen bestrebt ist, so sagt er vom Mythos, dass er „aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigt, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend erfunden sei“ und glaubt ihn im Drama zur verständlichsten Darstellung bringen zu können.

Diese Bevorzugung von Sage und Mythos hängt wie mit der Neigung zum Wunderbaren so mit dem Triebe der Rückkehr zur Natur zusammen, wie sich die beiden Schlegel in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur versetzen wollen und wie sich der Dichter Wagner vornimmt, den unentstellten Menschen, den Naturmenschen im Haufen der geschichtlichen Begebenheiten aus allen Widersprüchen herauszufinden. Nicht nur der Naturmensch wird künstlerisch erfasst, auch die Naturkräfte werden personifiziert und subjektiviert, die Naturpoesie geht auch in der Musik zur Verarbeitung des Schreckhaften, Unheimlichen, Gruslichen; Naturbilder aller Art werden entworfen und subjektiv erfasst.

Das Wunderbare in der Romantik erlangt in der Dichtung Wagners eine ganz greifbare Gestalt in dem Wunder, welches — wie Wagner sagt — die Natur der Dinge nicht aufhebe, wie dies beim religiösen Dogmenwunder der Fall sei, sondern welches geradezu die Natur der Dinge dem Gefühle begreiflich mache. Es ist das Wunder, welches in „Tristan und Isolde“ als Todes-, richtiger als Liebestrank wirkt. Bereits der Jesuit Stefano Arteaga bezeichnet 1783 das Wunder als das Wesen des Musikdramas („Le rivoluzioni del teatro musicale italiano“, umgearbeitet 1785, ins Deutsche übersetzt von Forkel 1789). Schiller sieht desgleichen das Wunder als für die Oper am geeignetsten an. Indem er dieses als Symbol preist, hebt er hervor, dass durch seine Einführung die gemeine Naturwahrheit verdrängt werden könne; somit weicht er in der Auffassung dieses Symboles, des Wunders, nicht unwesentlich von demjenigen Wagners ab. Wie immer dies erfasst werden möge, das Wunderbare spielt als solches die Hauptrolle, eine Machtrolle im musikalischen Drama. „In der Oper erlässt man wirklich jene servile Nachahmung“, meint Schiller, „sie stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch ein Pathos, ein freierer Spielraum, weil die Musik es begleitet und das Wunder, welches hier einmal geduldet



wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültig machen.“ Einzig die Musik ermöglicht vorzüglich durch die Macht der Symbolik, die ihr inneohnt, die Anwendung dieses Wunderbaren in der Oper. Das Symbol in bildlicher Kraft, das Symbol als Mittlerin tiefster Geheimnisse spielt in der Geschichte der Menschheit und ihrer Kulte eine mächtige Rolle.

Von der Symbolik der Töne und Klänge machten die Tondichter der Romantik einen ausgiebigeren Gebrauch als dies je zuvor in der Geschichte der Musik der Fall gewesen war. Wohl waren schon früher gewisse Ideen-Assoziationen mit dem Klange, der Klangfarbe einzelner Instrumente verbunden, wie Hörnerklang mit Waldespracht, Drommetengeschmetter mit Kriegerum und auch an einzelne Signale, Motive, Tonfiguren knüpften sich Vorstellungen, die der Tonsetzer im Kunstwerk dichterisch verwertete. Seit der Renaissance breitete sich dieser Gebrauch immer mehr aus; man findet ihn in der Oper und im Oratorium des 17. Jahrhunderts (so in Carissimi's „Jephta“), auch in der Motette (Michael Bach „Es erhebt sich ein Streit“ ein heroisches Motiv), dann besonders in der französischen Oper seit Rameau. In der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker: z. B. das Trompetensignal in der Leonoren-Ouvertüre, das uns nicht allein äusserlich die Ankunft des Ministers ankündigt, sondern auch die Befreiung des leidenden Paares von den Qualen körperlicher und seelischer Gefangenschaft verkündigt. Das Elfen-Motiv im „Oberon“, das Klarinetten-Motiv („Das Fischige“, wie es Mendelssohn nannte), in der Melusinen-Ouvertüre (rein musikalisch verwendet findet sich diese Figur bereits im letzten Satz der Triosonate No. 5 im „Musikalischen Opfer“ von J. S. Bach), ferner das vorerst dem Fagott und den tiefen Saiteninstrumenten zugewiesene Hauptmotiv in der Ouvertüre der „Hebriden“, dann etwa eines der Themen in der Reformationssymphonie im Anklang an das Magnifikat des achten Tones in der katholischen Liturgie — das sind Ausdrucksweisen, welche als Symbole angesehen werden können zur Assoziation gewisser Vorstellungen mit dem Melodischen und Klanglichen der betreffenden Themen. Wir wissen, dass Wagner im „Rheingold“ sich des gleichen Motives wie Mendelssohn in der Melusinen-Ouvertüre bediente und im „Parsifal“ eines der Glaubensmotive entsprechend dem Vorgange Mendelssohns heranzieht.

Solche Erscheinungen sind nicht zufällig, sie gehen nicht nur aus der Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Musik hervor, sondern auch aus der Ausdehnung des geistigen Horizontes der Musiker, wie sie in früheren Zeiten bei einzelnen Musikern sporadisch zu beobachten ist.

Schon das Fachwissen des Komponisten älterer Zeit verlangte angestrengte Vorarbeit und Arbeit. Seit dem Eindringen der Romantik in die Musik bemächtigte sich der Tonsetzer immer mehr und mehr der allgemeine Bildungsdrang. Sie waren angeregt von der nationalen Dichtung



in Lyrik und Dramatik, zwei Gebieten der Poesie, die in engstem Zusammenhange mit der Musik stehen. Die Komponisten begannen, über Aufgabe und Ziel der Kunst sich genaue Rechenschaft zu geben, und so sehen wir, wie fast alle Tonsetzer, die sich der romantischen Richtung anschliessen, auch als Schriftsteller tätig sind; so Weber, Spohr, Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner. Sie stellen sich neben die Kunstschriftsteller und behandeln nicht nur ästhetische, sondern auch soziale Themen. Sie wenden sich nicht so sehr an Fachkreise, als an das grosse Publikum. Es ist auffallend, dass sie die Erörterungen musiktheoretischer Fragen den Pädagogen und Didakten überlassen. Ja, es geht sogar durch die ganze Romantik mit wenigen, aber desto rühmlicheren Ausnahmen eine gewisse Zurücksetzung, um nicht zu sagen eine Verachtung der Theorie, und auch diese Anschauung ist romantisches Gewächs. Friedrich von Schlegel sagt bei der Begründung der Theorie der romantischen Poesie, sie allein sei unendlich wie sie allein frei sei, und hebt als erstes Gesetz hervor, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Wackenroder lässt den jungen Berglinger Qualen ausstehen zur Zeit seines theoretischen Unterrichtes. Er schildert das Leben Berglingers, wie gleich die ersten Lehrjahre störend und verstimmend auf seine Phantasie wirken, wie er angehalten wird, „in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern, wie er sich quälen muss, erst mit dem gemeinwissenschaftlichen Maschinenverstand ein regelrechtes Ding herauszufinden, ehe er daran denken konnte, sein Gefühl mit den Tönen zu handhaben.“ In einer Jugendschrift über „die deutsche Oper“ 1834 eifert Wagner gegen die deutsche Gelehrtheit in der Musik: „Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierter Kontrapunkte vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermässigen Nonen haben . . .“ Noch im „Kunstwerk der Zukunft“ spricht Wagner von den Gesetzen der Harmonie als Anstandsregeln, die nur aus äusserer Notwendigkeit gebildet seien, während der Kontrapunkt nur willkürliche Gesetze und Erfindungen zur Regelung der rhythmischen Gestaltung enthalte; aus einer Herzenssache werde hier eine Verstandessache, es arte die Kunst in ein künstliches Mitsichspielen aus, in eine Mathematik des Gefühls. Was soll man aber sagen, wenn der Autor einer der meist gelesenen Wagnerbiographien (soll heissen Hymnologien) in Ausführung dieser Gedanken sich zu dem Satze versteigt: „Technische Regeln gibt's nicht!“ Fürwahr, es ist leichter, über Regeneration und Reformierung, über Politik und Kunstpolitik, über Weltanschauung schöne Phrasen zu dreheln, den Autoren Augen auszustechen und Zungen auszureissen, als das Kunstwerk und das Schaffen in seiner technischen Eigenart und in der notwendigen Berücksichtigung der Normen, die das Genie sich selber setzt,



zu erörtern, den Zusammenhang mit dem Werdegang der Geschichte zu prüfen, zu erwägen und zu erkennen. Diese feindliche Stellung theoretischem Studium gegenüber erscheint unberechtigt und vor allem undeutsch. Wagner selbst hat sich in der Folge von diesen Vorurteilen loszumachen gesucht und auch vom Kontrapunkt ausgiebigen Gebrauch gemacht, besonders in den „Meistersingern“ und „Parsifal“ und hat ferner auf die Notwendigkeit theoretisch-analytischer Betrachtung seiner Werke hingewiesen.

Bei den Romantikern paart sich mit dieser Abneigung gegen Theorie ein Kampf gegen Unpoesie, Platitude und Philisterei; ein Kampf, den Wagner erweitert, und gegen die krankhaften Erscheinungen unserer Zivilisation zu Felde zieht. Indem Wagner sein Publikum erziehen will, meint er, die Welt reorganisieren zu können. Berglinger, die Idealgestalt eines romantischen Musikers, welche Wackenroder hinstellt, unterliegt dem Zwiespalte zwischen dem Ideal seiner Kunst und den äusseren Verhältnissen ihrer Ausübung und vermag nichts auszurichten gegen das Publikum, „diese in Gold und Seide einherstolzende Zuhörerschaft mit den kalten Seelen“, die ihn ebenso abstösst, „wie der ekelhafte Neid und das hämische Wesen seiner Kunstgenossen und wie die Subordination unter den Willen des Hofes“. Zu Berglinger gesellt sich E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler und als Zögling beider der junge Schumann. Ihnen schliesst sich in Frankreich Berlioz an. Wir erkennen also in Wagners hier einschlagenden Ideen ein Zeitprodukt. Wagner bestand den Kampf, — fand in einem Könige den Schutzpatron seiner Kunst und vermochte das Opernpublikum zu andachtsweihevolem Zuhören und Zuschauen zu verhalten, so wie sich einst die Kunstgemeinden um Schiller in Mannheim, um Goethe in Weimar scharten.

„Das Kunstwerk soll sich“ — wie Wagner sagt — „aus einer harmlosen Unterhaltung und Zerstreuung zu einem weihevoll reinigenden, religiösen Akt emporschwingen.“ Mit seiner Anschauung, dass das Kunstwerk selbst die lebendig dargestellte Religion sei (III, 63), steht er ganz auf dem Boden der Denker und Dichter der Romantik, denen „die heilige, die göttliche Kunst zur Religion wird, die Musik zur geoffenbarten Religion, die Kunstbetrachtung zur Andacht“. Von all dem Kriege der Welt ziehen sich die Romantiker in das Land der Kunst, in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück.

Wie die Romantiker der eigentlich religiösen Musik die Tanzmusik als weltliches Gut gegenüberstellen und in ihr das Gesamtgebiet der Instrumentalmusik zusammenfassen, so leitet auch Wagner in irriger historischer Auffassung die Instrumentalmusik mit Einschluss der Beethovenischen Symphonien von der Tanzmusik ab, nur dass er mit einem gewaltigen Salto die metaphysische Bedeutung derselben in der Weise



Schopenhauers anerkennt als den künstlerischen Ausdruck des Wesens der Dinge, als Darstellung des Willens selbst, des tiefsten Inneren des Menschen. In der Erklärung der Musik liege eine vollkommene Erklärung der Welt.

Dem Kampfe, den Männer wie Arnold Ruge und Echtermeyer in den Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts gegen die frömmelnde, abergläubische Richtung in der Romantik aufnahmen, tritt auch Wagner bei, indem er sich gegen „die römisch-katholisch mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebesdienerei“ der dichtenden Romantiker wendet. Es ist jetzt an der Zeit, dass gegen die hyperstasierte Auffassung der Wagnerischen Kunst und Kunstschriften in der Wagnerliteratur unserer Tage Einspruch erhoben werde, da die Gefahren wie damals so heute die gleichen scheinen. Wagner selbst erhob Einsprache gegen die Schablonenauffassung des „Lohengrin“ unter die Kategorie „christlich-romantisch“; denn das Wesen dieser Oper werde dadurch nicht erklärt; man müsse in die sinnliche Erscheinung des Werkes selbst eindringen. Man mochte damals dem „Lohengrin“ nicht anders beikommen, und auch der Lisztischen Besprechung dieses Werkes liegt diese Auffassung zugrunde. Die Erscheinung war neu, wie es jedes selbständige Kunstprodukt ist; so ist erklärlich, dass man sie damals in einer allgemein bekannten Kategorie unterzubringen suchte.

Wir, denen es um die Aufdeckung des organischen Zusammenhanges mit der vorangegangenen Kunst zu tun ist und dies mittels der historischen Untersuchung zuwege bringen können, werden bei aller Neuartigkeit dieser Kunst die Fort- und Ausbildung des Übernommenen nicht übersehen dürfen. Die Erstrebungen der Romantik gelangten eben hier zu neuer Erfüllung, wie Wagner „die heimische, innige, tiefe, weitatmige, in edler Anmut erblühende Tonweise des Tondichters des Freischützen als Ergebnis der Romantik“ ansieht. Die Opern Wagners sind die Weiterführung dieser Romantik zu höherem Gelingen, man könnte sagen, in ihnen gedieh die Romantik erst zur vollen Reife, indem er aus den überlieferten Sagen das Reinmenschliche herauszuholen vermochte. Er war das Genie, auf das die Romantiker warteten, das dramatische Genie, dem sie nichts zur Seite stellen konnten. In Wagner gelangt die Romantik zu ihrem Höhepunkt. Seine Kunst ist die schönste Blüte derselben; wie es den Gründern der Romantik in ihren Träumen vorschwebte, von dem Ineinandergreifen von Dichtkunst und Tonkunst, von dem Märchen und der Poesie des Mittelalters, von der Naturschwärmerei, von der Andacht vor dem Kreuze, von der Poesie der Sehnsucht und der Erlösungsidee. Diese taucht schon in den ersten Opern auf, wie in der „Dafne“, dann in jenen Werken, die die Vorstadien der Romantik bedeuten: in deutschen und französischen Opern des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts, so 1771 in „Zemire und

Azor“ von Grétry, 1775 deutsch in Wien, 1819 von Spohr komponiert; da wird Prinz Azor durch Zemire erlöst.

Diese Erlösungsidee zieht sich wie ein roter Faden durch alle Werke Wagners, angefangen von den Jugendwerken, den „Feen“ und dem „Liebesverbot“; dort die Erlösung durch die Liebe, hier die Erlösung des Sünders durch die reine Jungfrau, bis herauf zum „Parsifal“ mit dem Schlussworte „Erlösung dem Erlöser“ — der mystischen Verdunklung einer Grundidee der Romantik. Dieser Gedanke spielt auch in der kunstphilosophischen Anschauung eine Rolle; denn Wagner erklärt die Musik rundweg als die erlösende Kunst.

Alle Werke Wagners sind von religiöser Anschauung durchzogen, wie sie der Natur Wagners entspricht, die sich nicht einer bestimmten Konfession unterzuordnen vermag. Ihn, den im Protestantismus Erzogenen, zieht die Symbolik zum Katholizismus, wie dies bei manchen andern Romantikern der Fall war. Mit den katholischen Romantikern stimmt er auch in anderer Beziehung überein: so in der Bevorzugung der a-cappella-Musik beim Gottesdienste. Wagner unterwirft sich weder der einen noch der andern Konfession. Er bewährt seinen Freiheitsdrang auch in dieser Beziehung in Betätigung treuer Pflichterfüllung gegenüber seiner Kunst und in Verfolgung des Zieles, das ihm vorschwebte: das Drama soll der Spiegel des ganzen Geisteslebens der Nation sein. Darin traf er sich mit vielen Denkern und Dichtern, wie im achtzehnten Jahrhundert mit J. G. Sulzer, im neunzehnten Jahrhundert mit Schelling (in seinen 1802/3 in Jena gehaltenen Vorlesungen über „die Philosophie der Kunst“) und Schleiermacher („Vorlesungen über die Ästhetik“). Wagner fand das Mittel zur Erreichung dieser nationalen Aufgabe in der Musik: „In Webers Musik fand der vaterlandslose Deutsche sein Vaterland“, ruft der junge Romantiker. „Da fühlte ich mich als Deutscher.“ Er drang noch tiefer in den Geist der deutschen Musik, und so war es ihm möglich, in seinem „vollendetsten“ Werke, wie er die „Meistersinger“ bezeichnet, etwas zu schaffen, worin er, wengleich auf dem Boden der Romantik stehend, über die Romantiker und das von ihnen Gewollte hinaus zu noch weiterer, tieferer Erfassung deutschen Wesens und deutscher Kultur gelangte.





GUSTAV MAHLERS
FÜNFTE SYMPHONIE IN CIS-MOLL
 TECHNISCHE ANALYSE
 von Ernst Otto Nodnagel-Darmstadt

Motto: Wenn die Könige bau'n, haben die Kärner zu tun.
 Friedrich Schiller



Durch den verhältnismässig nicht gar zu spät eingetretenen grossen Erfolg seines künstlerischen Schaffens hat Gustav Mahler sich ebensowenig beirren lassen, wie früher durch den Misserfolg, der sich ja freilich fast von allem Anfang an nur auf die Presse beschränkt hatte. Niemals hat er sich eingemischt in den tobenden Kampf, der fast um jede seiner Symphonieen entbrannte. Getreu dem „Bilde, Künstler, rede nicht“ antwortete er auf jeden Massenangriff der „Kritik“ mit einer neuen Symphonie — und gegen solche Argumente waren die Neidlinge schliesslich machtlos und mussten dem Künstler den Sieg auf der ganzen Linie lassen. Die im Frühjahr 1903 beendigte fünfte seiner Symphonieen erlebte ihre Uraufführung im ersten Gürzenichkonzert der Saison 1904—05. Wenn noch bei der G-dur Symphonie Zweifel laut werden konnten, ob Gustav Mahler „absolute Musik“ schreibe, und immer noch viele in unbegreiflichem Mangel an Einsicht in den ästhetischen Charakter seiner Kunst eigensinnig an dem Irrtum festhielten: er ist Programmmusiker, er will es nur nicht eingestehen! — nach der Fünften werden alle diese Stimmen verstummen müssen. Denn hier finden sie nicht einmal einen Vokalsatz, dessen Textworte sie in Versuchung führen könnten, nach einem Programm zu verlangen. Freilich — ein Trauermarsch kommt ja in dem Werke vor, und es gibt in der Tat viele, die in solchem Falle gleich wissen wollen, „wer denn da begraben wird“, wie der naive Bursche in Hebels „Kannitverstan“. Der ernstere Mensch stellt aber in solchem Falle auch ohne solche Fragen die Betrachtungen an über Tod und Vergänglichkeit, die dem guten Jungen Hebels erst mittelbar kommen. Nein, Mahler denkt nicht daran, unsere Trauer um irgend ein bestimmtes Individuum zu wecken; nur eben die Stimmungen der Trauer, der Klage und schneidenden Wehs will er uns ganz abstrakt mitteilen, wie das nun einmal im Wesen der absoluten Instrumentalmusik liegt.



Wenn Mahler selbst früher gelegentlich sich durch das Rufen nach einem Programm irreleiten liess, so missverstand er sich selbst und, sobald er zur Klarheit über diesen Irrtum gelangt war, beseitigte er auch jede Andeutung seiner früheren Programme. Seine Kunst stammt eben unmittelbar von der Bruckners her; ebenso wie dessen neun symphonische Schöpfungen sind auch die fünf bis jetzt bekannt gegebenen Symphonieen seines bedeutendsten Schülers gewiss Ausdruck eines starken, leidenschaftlich empfindenden und reichen Gemütes, geben sich aber stilistisch und technisch durchaus in der Ausdrucksweise der absoluten Musik.

Der wesentlichste Unterschied in dem Schaffen des alten und des jungen Meisters ist der, dass dieser die Fehler seines Vorgängers vermeidet; so stehen der etwas zerfahrenen und wirren Formgebung Bruckners bei Mahler Gebilde von einer geradezu klassischen Klarheit, Bestimmtheit und Logik der Form gegenüber. Bei Bruckners gewaltigsten und hinreissendsten Steigerungen wird man jedesmal das enttäuschte Gefühl haben, des Meisters Kraft sei erlahmt, bevor der Gipfel erreicht war, er habe das letzte Wort nicht gesprochen; man denkt bei seinen herrlichsten Sätzen doch immer wieder an Sysiphus und empfindet so sein geniales Werk als Torso. Ihm hatte das Geschick die Gunst versagt, aus den Schwächen seiner Schöpfungen zu lernen. Mahler dagegen hat daraus gelernt, und die gewaltige Energie, die den Menschen und den Dirigenten Mahler in so hervorragendem Masse kennzeichnet, tritt uns am deutlichsten entgegen in dem Urgestein seiner Tonformen, die sich in Schroffen und Gipfeln zu immer unerhörteren Höhen emportürmen. Nie wird man in einem seiner symphonischen Sätze die Empfindung eines toten Punktes haben, unablässig hält er den Hörer gepackt und in Spannung, lässt ihn nicht zu Atem kommen, sondern reisst ihn immer höher mit empor, und wenn er dann auf seinem Gipfel angelangt ist, dann hat auch der Hörer das freie, befreiende Höhengefühl und schauert wie vor etwas Erhabenem, fühlt dies bekannte Rieseln durch alle Nerven, das den elektrischen Kontakt zwischen Künstler und Hörer kennzeichnet, die „Katharsis“ des Aristoteles: eine Wirkung, die nur dann eintreten kann, wenn die Erfüllung einer Notwendigkeit geschehen ist, und die unmöglich ist, wenn der Hörer vor einem leeren „Effekt“, also, nach Wagners geistvoller Definition, vor einer „Wirkung ohne Ursache“ steht. Mahlers Symphoniesätze liegen eben gleichsam vorgebildet in den Keimen seiner — so viel angefochtenen und in ihrer elementaren Einfachheit so oft unverstandenen — Themen, und zwar so, dass mit dem Augenblick der Konzeption der Themen der ganze Satz so vollständig determiniert ist, wie es auch im physiologischen Werdegang der Fall ist.

Ein stilistisches Hauptmittel Mahlers, um stets seinen künstlerischen



Zweck mit Sicherheit zu erreichen, ist die nie erlahmende Energie im Erfassen, Festhalten und in den Vordergrund Stellen des Wesentlichen, der Hauptsache, des Melos. Niemals drängen sich bei ihm Nebengedanken ungebührlich hervor, stets weiss er sie in respektvoller Distanz von ihrer Majestät der Melodie zu halten. Und seine unvergleichliche Meisterschaft in der Beherrschung aller Möglichkeiten, die das moderne Orchester bietet, setzt ihn in den Stand, dieses Hervorheben des Melos selbst durch die unglaublichsten ideellen und dynamischen Steigerungen durchzuführen, trotzdem er mit einer Fülle von Nebengedanken und Kontrapunkten die Linien seiner Architektur belebt und schmückt. All dies zu wollen war nur möglich unter der historischen Voraussetzung Anton Bruckners, dessen eigene Kraft ja mit seinem riesenhaften Wollen nicht Schritt zu halten vermochte, für den die Felsblöcke seiner eigenen Themen zu wuchtig waren, so dass er seinen Quaderbau nicht zu den höchsten Höhen emporzutürmen vermochte. Mahler erklettert mit seinen mächtigen Blöcken nicht nur die höchsten Leitern und Gerüste seines Riesenbaues, sondern handhabt dabei selbst die ungefügsten mit solch spielender Leichtigkeit, dass er dabei zu jonglieren scheint. Wenn man erst durch Differenzieren nach rückwärts — Bruckner — und seitwärts — Strauss, Schillings u. a. — das Wesentliche, Eigentliche seiner Kunst erkannt und verstanden hat, dann sieht man erst deutlich, wie einzigartig sie ist, wie heterogen allem zeitgenössischen Tondichten und -trachten, eine Erscheinung, nicht minder abseits stehend, als etwa in der bildenden Kunst Max Klinger.

Mahlers fünfte Symphonie besteht aus fünf Sätzen und zerfällt in drei Abteilungen, eine Gliederung, die sich logisch aus dem thematischen Zusammenhang ergibt, der zwischen dem ersten und dem zweiten Satz und andererseits zwischen dem vierten und dem fünften besteht. Dass auch die erste und letzte Abteilung durch gemeinsame Themen verbunden sind, und so das ganze Werk zur formalen Einheit abgerundet ist, überrascht bei Mahler nicht, da es schon in seinen vier vorhergegangenen Symphonieen der Fall gewesen. Eine Idee ergibt sich aus den Stimmungskomplexen der drei Abteilungen zwanglos von selbst. Nach Trauer und Schmerz um unersetzlichen Verlust erwacht neue Lebenshoffnung: es gibt noch anderes in der Welt. Das mag aus der Antizipation des Finale-Themas am Höhepunkt der ersten Abteilung zu entnehmen sein. Der zweite Teil, das Scherzo, stimmt dann das hohe Lied der freudigen Lebensbejahung an und das Finale stellt sich mit festen markigen Knochen mitten in das rüstige Ringen und Streben des Lebens um das Ideal, das verheissend zuvor erschienen war und das am Höhepunkt des prachtvollen Finalsatzes in strahlendem Glanze sich enthüllt. Ein „Programm“ ist das natürlich nicht, sondern eben eine leitende Idee,



wie deren auch Beethovens Fünfter oder seiner Neunten zugrunde liegen, ohne dass die absolute Ausdrucksmusik zur Programmmusik würde.

Die Haupttonart des Werkes ist D-dur; da jedoch auch die erste Symphonie von Mahler in D-dur steht, so schlage ich vor, das neue Werk nach seiner Anfangstonart, die durch den ganzen Trauermarsch herrschend bleibt, als cis-moll-Symphonie zu bezeichnen. Die Partitur, in reizender Studienausgabe mit klarem und ziemlich grossem Stich ist eine Zierde der Edition Peters, die ihrem alten musikgeschichtlichen Verdienst um die Verbreitung der alten Meisterwerke nun ähnliche Taten für die zeitgenössische Tonkunst folgen zu lassen schon mit ihren neuen Hugo Wolf-Ausgaben begonnen hat.

I. Abteilung.

1. Trauermarsch, cis-moll, 2/2. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

Das Hauptthema des Trauermarsches, mit einer düsteren Fanfare beginnend, wird von einer einzelnen Trompete an die Spitze gestellt:

Das Thema ist nur 33 Takte lang, also für Mahlersche Verhältnisse kein sehr langes Thema. Im zwölften Takte setzen die Hörner, im nächsten auf dem Dreiklang der sechsten Stufe das ganze Orchester ein. Die Hörner nehmen den Triolenrhythmus auf, dessen sich im zwanzigsten Takte das ganze Orchester bemächtigt. Das mit a bezeichnete Motiv erscheint



zuerst in den Hörnern, das gleich daran anknüpfende Begleitmotiv bringt der Posaunenchor. Unmittelbar an den Halbschluss des Themas reihen Geigen und Violoncelli ein neues Thema von klagendem Ausdruck, dem Klarinetten und Fagotten sekundieren:

Vom 16. Takte ab übernehmen die Violoncelli die Führung, während in den Bläsern das Begleitmotiv 1b. erscheint, einschliesslich der beiden Schlusstakte von 1. In unmittelbarem Anschluss wiederholt die Trompete Thema 1, während die Triolenrhythmen aus 1₂₁ in der Unterdominante fis-moll bei Streichern und Bläsern die Grundlage bilden. Der Aufbau der beiden Themen 1 und 2 wiederholt sich modifiziert — 1 a erscheint z. B. diesmal in den Posaunen — und in reicherer Ausschmückung der Begleitstimmen, während in Posaunen, Hörnern und Schlagzeug der lugubre Rhythmus von 1b weiter herrscht. In As-dur, der Parallele der Dominant-Tonart tritt ein rhythmisch mit Motiven aus zwei (13, 14) verwandtes Seitenthema ein, dessen melodisch für Mahler ungemein bezeichnende zweite Hälfte in den Geigen wieder auf 2 zurückgreift, immer über dem dumpfen Trauermarsch-Rhythmus 1b:



Die Posaunen verharren bei dem Rhythmus 1 b, den dumpfe Triller der Bässe, vom Schlagzeug gestützt, in seiner Wirkung verstärken. Die Trompete beginnt wiederum ihr Anfangsthema, aber schon im dritten Takt bricht sie, mit unvermuteter Wendung nach b-moll — leidenschaftlich, wild — in ein neues Thema voll erschütternder Wehklage (4) aus, das von den Posaunen mit synkopierten Akkorden, von den Geigen mit einer schneidenden chromatischen Achtelfigur begleitet wird:

4.



Die ersten 19 Takte dieses schneidenden Klagesangs beherrscht die Trompete; dabei ist die Begleitstimme der Geigen vom 11.—18. Takt mit den unentwegten Quartfolgen für Mahlers Schreibweise sehr kennzeichnend. In gleicher Klangfarbe würde er diese Stimmführung so exponiert im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit wohl schwerlich schreiben, aber die Geigen wirken hier gegenüber den Trompeten fast nur wie eine Klangfärbung; die an solchen Stellen Anstoss nehmen, sind häufig Organisten, die jeden Sonntag mit Mixturen und am Ende gar mit Quintatön arbeiten. Nach voller Ausbreitung des Themas, in dessen 20. Takt die Holzbläser in den Vordergrund treten, während 4 b zuerst in den Hörnern ertönt, beginnt es die Trompete von neuem. Im neunten Takt erscheint jetzt mit einer Wendung nach Ges-dur 4 b in leichter Umgestaltung zu einem gesangreichen Kontrapunkt der Hörner (5):

5.
(4 b)

In kräftiger Steigerung führt diese Wendung nach f-moll, in welcher Tonart ein Höhepunkt erreicht wird, aus dem sich mit Thema 1 in der Trompete unter interessanter und ergreifend wirkender enharmonischer Verwechslung von des und cis die Reprise entwickelt. Diese verläuft, wie regelmässig bei Mahler, nicht in genauer Übereinstimmung mit der Exposition, sondern freier; so treten gelegentlich Motive eines Themas nicht, wie dort, nacheinander, sondern gleichzeitig auf. Das Motiv 1a bringen diesmal Kontrabässe und Tuba zu Gehör. Durch die Zusammenziehung, die eines der häufigsten Mittel Mahlers ist, die Reprise enger zusammen zu schliessen, reiht sich Thema 2 jetzt unmittelbar an 1a und auch 3 folgt diesmal in Des(-cis)-dur auf dem Fusse, wobei dessen Nachsatz in Fagotten und Violoncelli sehr schön klingt. Der mit 3 zugleich jetzt eintretende Kontrapunkt (6) muss, da er noch zu weiterer Bedeutung gelangt, mitgeteilt werden:

6.

Der Seitensatz bringt in der Reprise einige Umgestaltungen, die im weiteren Verlauf noch grosse Wichtigkeit erlangen, und daher nähere Betrachtung erheischen. Während er in der Exposition der Trompete das Hauptthema geradezu abschnitt, lässt er hier es in den Pauken bis zum sechsten Takt sich entfalten. Die Umgestaltung, in der 4 jetzt von den ersten Geigen gebracht wird (7), erlangt erst im zweiten Satz ihre Hauptbedeutung, ebenso die Begleitmotive 7a und b, darum seien sie hier zunächst im Notenbilde festgehalten:

7.

The musical notation for measure 7 consists of two staves. The first staff is a treble clef with a melody starting on a half note, followed by eighth notes and quarter notes, marked with accents and slurs. It is labeled 'pp' and 'a'. The second staff is a bass clef with accompaniment, including slurs and accents, labeled 'b' and 'bis'.

Während die Begleitmotive 7a und b sich im Vordergrund behaupten, kehrt in den Hörnern, dann in Geigen und Violoncellen 4b wieder. Danach bringen die Posaunen zu 4b auch 4 Takt 7 u. 8 und führen zu einem klagenden Höhepunkt. Schliesslich leitet ein letzter veränderter Eintritt des Trompetenthemas 1 zu einer stillen, in sich gekehrten Koda. Takt 9 des Themas wird von der Trompete selbst, dann von Bässen und Fagotts in der Vergrösserung zerpfückt, und der Dreiklang des Fanfarenmotives, in Fis, A und cis, erst von der Trompete, zuletzt von der Flöte erklingend, endlich ein pizzicato-cis der Streichbässe beendet den Satz.

2. a-moll. ♩ Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz.

Ein lebhaftes Bassmotiv 8a, von energischen Akkordschlägen unterbrochen, dann die Begleitmotive 7b und 8b, letzteres in den Posaunen verschiedentlich rhythmisiert, leiten den sehr leidenschaftlichen Hauptsatz ein, dessen feuriges Hauptthema 8 im 7. Takt von den Geigen intoniert wird. Schon die Exposition der für die Gestaltung in Betracht kommenden Themen kargt nicht mit kontrapunktischen Kombinationen, die indes jeden Vergleiches mit der verwegenen Kontrapunktik der späteren Sätze spotten:

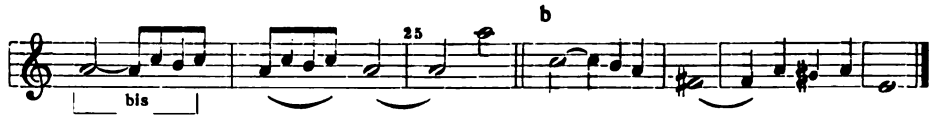
8.

The musical notation for measure 8 is a single staff in treble clef. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes, slurs, and accents, characteristic of a stormy and energetic passage.



Im zehnten Takt von 8 bringen die Trompeten eine Umbildung seines Anfangsmotives. Ein zweites Thema 9, dessen erregter Charakter durch die Klangfarbe der G-Saiten noch gesteigert wird, schliesst sich unmittelbar an den Abschluss. Die motivische Verwandtschaft seiner zweiten Hälfte mit dem vorhergehenden Thema springt ins Auge. Im 11. Takte tritt ein sehr charakteristisches Trompetenthema 9a hinzu, das in der kontrapunktischen Entwicklung des Satzes noch zu Bedeutung gelangt:

9.



Unmittelbar nach 9a ertönt in den Trompeten eine Umbildung 9b des 7. und 8. Taktes von 9. Zu den Schlusstakten tritt in den Hörnern mit grosser Heftigkeit 8a, und bereitet den sofortigen Wiedereintritt von 8 vor. Dieses Thema gelangt indes nicht mehr zu völliger Entwicklung, denn unter mehrfachem Auftreten der Begleitmotive 8b und 8₁₀, sowie 7b beruhigen sich die erregten Empfindungen; der wilde Schmerz löst sich in stillem, wehmütigem Gedenken in dem Seitensatz (f-moll), der die Stimmungen und Tongedanken des Trauermarsches wieder vor die Seele ruft. Zunächst bemächtigen die Holzbläser sich der beiden Begleitmotive 7a und 7b, die jetzt für längere Zeit in den Hintergrund treten und die Unterlage bilden für die breite Kantilene 10 der Violoncelle, die ihre Heimat in Thema 7 hat, ursprünglich also von 4 abstammt:

10.





Die Hörner schliessen den innigen Klagesang mit seinen Anfangstakten. In herrlicher Klangwirkung singen dann Violoncelli und die G-Saiten der Violinen das Thema 4b. Die Violoncelli, erst von den Geigen, darnach von den Flöten unterstützt, lassen die Gegenmelodie 10, 10—30 in breitem cantabile hören. Ein starkes, drängendes crescendo mündet in einen neuen leidenschaftlich erregten Ausbruch von 8a.

In der Studienausgabe der Partitur befindet sich an dieser Stelle eine Rarität, ein — wenn ich so sagen darf — „Wiederholungszeichen“, bei Mahler etwas Unerhörtes, ein *ἀπαξ εἰρημενον*. Ich kann jedoch die tröstliche Versicherung geben, dass das Übel bereits gehoben ist. In der anderen Partiturausgabe ist dieser Atavismus bereits getilgt, und zwar, weil der Tondichter deutlich die psychologische Unwahrheit empfand, die in diesem Stadium der Stimmungsentwicklung in einer Rückkehr zu den bereits „erledigten“ überwundenen Stimmungen gelegen hätte.

Das stürmische Bassmotiv 8a wird jetzt von den Pauken verstärkt und eine grossangelegte Durchführung nimmt ihren Anfang. Holzbläser und Geigen suchen sich des Motives 9a zu bemächtigen, doch die sämtlichen Orchesterbässe bringen es und die Trompete ahmt es per augmentationem nach. Ein kurzer Ausbruch, dem neben 7b verschiedene Motive zugrunde liegen, beruhigt sich und auf einem 31 Takte währenden Orgelpunkt der Pauke beginnen die Violoncelli einen innigen wehmutvollen Monolog von zartestem Ausdruck, dessen Tonart es-moll jetzt die Herrschaft behält. Die Hörner beginnen mit 10, Flöten und Geigen teilen sich in die Begleitmotive 7a und 7b, ein Teil der Violoncelli bringt zu 10 die 5 ersten Takte des Themas 9; während die Holzbläser das von den Hörnern begonnene Thema fortsetzen, ahmen diese den Geigen 4b nach. Die Geigen wenden sich der Gegenmelodie aus 10 zu; deren zweiter Hälfte kontrapunktieren Klarinette und Fagott den Anfang, während die Bässe 9a bringen, das wiederum von den gestopften Hörnern nachgeahmt wird. In den Bässen tauchen nun Bruchstücke von 8 auf, die Hörner lassen 9a wieder hören, dessen zweiter Takt von den Bläsern aufgegriffen wird. In Geigen und Holzbläsern ertönt der Anfang von 9, dessen Verwandtschaft mit 7b ein neues Nebenthema 11 wachruft. Dies war schon zu Beginn der Durchführung einmal hörbar gewesen, erlangt jedoch erst jetzt eine gewisse Bedeutung, indem es nacheinander in Geigen, Posaunen, den mit der Trompete vereinigten Holzbläsern, endlich in den Hörnern eintritt, während die Bässe bei dem 14. Takt aus 8 verweilen:

11.





Mit einer Wendung nach H-dur erklingt jetzt in den Holzbläsern von neuem Thema 3 mit dem Kontrapunkt 6 in den Geigen. In etwas straffem gespannten Zeitmass tritt dann als Kanon zwischen Holzbläsern und Violoncellen ein scheinbar neues Thema (As-dur) ein. 12, dessen Bestandteil a jedoch eine interessante Umbildung von 9 Takt 3 bis 5 bzw. von 8 Takt 1 und 5 ist, während 12b identisch mit 11a ist und sich als eine rhythmische Verkleinerung des Gegenmotives in 10, Takt 18 und 19, zu erkennen gibt. Gleich darauf wird in einer kurzen kräftigen Steigerung die Reprise erreicht, deren Einleitungsmotiv 8a zwar noch in c-moll steht, worauf jedoch 7b sofort nach der Haupttonart lenkt, in der dann auch das Hauptthema 8 ganz regelrecht eintritt:

12.

Sehr wirksam ist der Einsatz des Hauptthemas 8 in Posaunen und Bässen. An der Stelle, da 9 einzutreten hätte, verlangsamt sich das Zeitmass um eine Kleinigkeit, und in c-moll beginnt auf den G-Saiten der Klagegesang von 10, den 9 fortsetzt. Die Begleitmotive von beiden Themen vereinigen sich und in Hörnern und Posaunen zeigt sich nach einander der ausdrucksvolle Kontrapunkt 4b. Die Flöten singen die Gegenmelodie von 10, Takt 15—20. In intensiver Steigerung knüpft die Trompete auch wieder an 4 an, wobei auch die Posaunen auf den von dort bekannten Synkopenrhythmus zurückkommen. Mit grosser Wucht erscheint im weiteren Verlauf der Steigerung der Anfang des Hauptmotivs im Posaunenchor und den Bässen (es-moll). Auch die Geigen bemächtigen sich seiner, während in den Hörnern 9a wieder auftritt. Mit einer überraschenden Wendung nach D-dur nimmt die Steigerung ihren Fortgang und in den Blechbläsern tritt ein strahlender cantus firmus (13), dessen Hauptteil identisch ist mit 9a, ein und führt die Steigerung unter schmetternden Fanfaren zu dem Höhepunkt, an dem unter blitzendem Beckenschlag Trompeten, Hörner und Posaunen ein neues choralartiges Thema (14) aufstrahlen lassen, das nach glänzendster Kraftentfaltung langsam verblasst und entschwindet:

13.

9a

bis

14.

Dieses schöne Thema ist, wie ich schon in der Einleitung hervor-
gehoben, eine Antizipation des einen Hauptthemas aus dem Finale. Noch
ein letzter Ausbruch des Schmerzes folgt dem Entschwinden der strahlenden
Vision. Das Motiv 8a der Streicher erfährt eine interessante Umgestaltung
in den chromatischen Triolen der Flöten; 7b und 8b, dieses in den
Posaunen, treten wieder ein und das Hauptthema (8) wird auf den G-Saiten
der Streicher in energische Triolen aufgelöst. Trompeten und Hörner
lassen noch einmal 9a hören, das Hauptthema versucht noch einmal mit
der höchsten Kraft der Hörner sich Geltung zu verschaffen, allein der
Gedankengehalt des Satzes ist erschöpft und mit 7, Takt 17 in Oboen und
Klarinetten, sowie 8b in den gezupften Geigen beginnt eine wunderbar
flimmernde glitzernde Koda, in der die Motive 7a und 7b noch mehrfach
erklingen; die Bässe bringen noch einmal geheimnisvoll geflüstert das
Hauptthema, dessen Anfangsmotiv bis auf 7b zusammenschmilzt, und das
ganze beherrschen Harfe, Flöten und Oboen mit zart durch die verschiedenen
Lagen auf- und niederschwebenden Terzen (a-c), die von dem Flageolet-
tremolo der geteilten Geigen auf denselben Noten in einen eigenartigen
Schimmer gehüllt sind. Pizzikato-Bässe und Pauke behalten mit dem Haupt-
motiv das letzte Wort.

Schluss folgt





Es zählt zu den bemerkenswerten
Kulturmomenten unserer Zeit,
Dass sie Musikempfänglichkeit
Besitz und Neigung zu Konzerten,

Und dass sie es zuwege bringt,
Zu Hunderten sich in die engen
Klappsesselreihn hineinzuzwängen
Im Saale, wo man geigt und singt,

Um über sich ergehen zu lassen
Andächtig, viele Stunden lang,
Instrumentales, Chorgesang,
Solisten, kurz: Musik in Massen,

Und dass sie wie in Tempeln betet
Und wie vorm Göttlichen sich neigt,
Im Saale, wo man singt und geigt
Und bläst und trommelt und trompetet.

Denn unsere Zeit verschliesset nicht
Dem Schönen gänzlich ihr Gemüte,
Sie freut sich an der späten Blüte
Der Kunst, die hold in Tönen spricht.

Der letztentwickelten der Musen,
Der jüngsterblühten Grazie gilt
Der Weihrauch, der zur Decke schwillt,
Die schöne Glut in jedem Busen

Und jene duft'ge Opferwolke,
Geheimnisvoll und unsichtbar,
Die singend, klingend vom Altar
Sich hebt vor allem frommen Volke.

Und die berauschend wogt und flutet
Im Saale, wo man geigt und singt
Und harft und Paukenschlägel schwingt
Und flötet und posaunt und tutet —

Im Saale, der zu gleicher Frist
Ein Domschiff, eine Freudenhalle,
Ein Haus, durchtobt von wildem Schalle
Und stiller Andacht Stätte ist.

Zwei Teile hat der Raum. Der eine,
Erhöhte, kleinere, gebührt
Der Priesterschar, die dort amtiert,
Den grössern füllet die Gemeine.

Da gibt es Menschen aller Kasten,
Ein buntes Stückchen Gegenwart,
Mondanitäten jeder Art
Und schlichte Kunstenthusiasten.

Gehörcke, goldne Knöpf und Borten,
Gesichter jung, Gesichter alt,
Und Geist in jeglicher Gestalt,
Und Leiblichkeiten aller Sorten.

Und Weiblichkeiten jeder Phase
Vom Backfisch bis zur reifen Frau,
Und manche schöngewölbte Brau
Und manche kühngeschwungne Nase.

Und Männlichkeit in Exemplaren
Von bunter Verschiedenheit,
Spitzköpfe, Stirnen hoch und breit,
Umwallt und ach! entblösst von Haaren ...



Dies alles drängt sich, erst gekeilt,
Dann immer schütter, durch den Rahmen
Der Tür — zuletzt noch ein paar Damen,
Die vor dem Spiegel sich verweilt.

Man weiss ja, Roben sind Probleme
Und jede ist ein eigener Fall,
„Konzert“ ist nicht „Soiree“ noch „Ball“,
Da braucht es Kompromiss-Systeme.

Wieviele Proben fanden statt!
Wie muss sich jeden neuen Morgen
Die arme Evatochter sorgen
Um ihr bescheidenes Feigenblatt!

Drum kommt man leicht zu spät. Erhitzt
Durcheilt man dann die Sesselreihen;
Ein leises „Bitte“, ein „Verzeihen!“
Ein Kleiderrauschen — und man sitzt.

Ganz vorne hat sich unterdessen
Auch der geweihte Raum zuletzt
Gefüllt. Kein Platz ist unbesetzt.
Ein Pult nur steht verwaist, vergessen.

Es scheint des einen noch zu harren,
Der opfern soll. Er naht. Und schon
Verstummt im Saal ein jeder Ton,
Ein ganzes Volk sieht man erstarren.

Er naht, bereit vom Firmament
Der Kunst mit wildem Fackelschwingen
Uns wieder einen Brand zu bringen:
Er tritt herein, der Dirigent,

Ein Mittler zwischen hier und drüben,
Prometheus oder Davids Sohn,
Ein Heiland, neu von Gottes Thron
Entsandt, um Wundertat zu üben.

Schon seht ihr dort ihn einsam ragen,
Er steht, die Arme ausgespreizt,
Als hätte Israel, gereizt,
Noch einmal ihn ans Kreuz geschlagen.

IV. 4.

Die rechten Schächer und die linken
— Man nennt sie hier Sekund und Prim —
Sie blicken gläubig auf zu ihm,
Gehorsam allen seinen Winken.

Nach ihnen drängen, Brust an Brust,
Wie treue Jünger, die den Sohlen
Des Herrn gefolgt, sich die Viole.
Für die Cellisten, zwölfte just,

Ward in dem dunklen Menschenwalle
Ein weites Halbrund ausgespart,
Sie sitzen rings um ihn geschart,
Als wären's die Apostel alle.

Weit hinten ragen ernst die Bässe
Wie eine Wächterzeil' empor,
Dazwischen lärmt das Bläserchor,
Ein Jahrmarkt, eine Judenmesse —

Bis sie auf ihres Herrn Geheiss
Verstumt... Der einst mit Geisselhieben
Aus Seines Vaters Haus getrieben
Der Mäkler summendes Geschmeiss,

Gebeut auch diesem Heer von Blechen
Und Hölzern, so da heult und faucht.
Erst später ruft, wenn er sie braucht,
Er jeden vor und lässt ihn sprechen.

Er will sie, einzeln und zu zwei'n,
So wie sie seinen Zwecken passen,
Erst später sich vernehmen lassen,
Die Pfeifen alle und Schalmei'n:

Ein Flötenpaar, das fromm in Terzen
Und Sexten auf- und niedersteigt,
Sich zu- und voneinander neigt
Wie Liebste, die im Geh'n sich Herzen,

Die Oboe mit dem hellen Ton,
— Ein Rohr, wie's Faune einstens fügten —
Fagott, den ewig missvergnügten
Griesgrämig-polternden Patron.

17



Und ach! die stille Klarinette! . . .
Was sich aus dieser Kehle drängt
Und wohligh unser Ohr umfängt
Ist Sammetweichheit, Seidenglätte.

Familie Holz sind sämtlich da.
Man sieht, nebst den vier Hauptvertretern,
Die Ältern auch, sowie die Spätern:
Kontrafagott, den Grosspapa,

Bassklarinette, Englisch-Horn
Und Piccolo, das Flötenjunge — —
Mundarten nur derselben Zunge
Und Becher aus dem gleichen Born,

Nur das Gefäss an Form verschieden,
So dass vom nämlichen Gebräu
Sich unser Gaumen immer neu
Anreizen lässt und neu befrieden.

Das Blech rückt in geschlossnen Massen
Mit kriegerischem Pomp ins Feld,
Doch bangt im Stillen manch ein Held,
Den Einsatz ruhmlos zu verpassen.

Die armen Hörner atmen kaum,
Sie haben Trema alle viere,
Denn zwischen Lipp' und Embouchüre
Ist ach! für manchen Kickser Raum.

Doch auch zu mancher wunderschönen
Kernstelle, manchem Zwischensatz
Ist für die wackren Hörner Platz
Im grellen Widerstreit von Tönen.

Trompeten und Posaunen laden
Zu frohem Fest auf grünem Plan,
Bald schwankt ein bunter Zug heran
Bei ihren schmetterndem Entraden.

Man lärmt und tollt im Sonnenlicht
Und wilde Lust zerstampft den Rasen . . .
Trompeten und Posaunen blasen
Und furchtbar naht das Strafgericht.

Kommt's aber zu den letzten Dingen
Und spricht der Herrgott selber drein,
So lässt, durchschauend Mark und Bein,
Die Tuba ihren Ruf erklingen.

Und stolz, von seinem Wert erfüllt,
Hebt nun der Pauker sich vom Sitze,
Der Herr des Wetters und der Blitze
Ein Dämon, der aus Wolken brüllt,

Ein Kobold, der in Himmelsräumen
Ein prasselnd Höllenfeuer schürt,
Ein Zaubrer, der in Kesseln rührt,
Bis dass sie donnernd überschäumen,

Und der als Helfer dann und wann
Sich Trommeln ruft, und Schell und Becken,
Ein Arsenal, das Tote wecken,
Und Lebende betäuben kann . . .

Weh, wenn dies Volk sich einst empört
Und wenn's in seinem blinden Wüten
Der Melodien zarte Blüten
In Polyhymnias Hain zerstört!

Noch ist er fern, der wilde Hauf . . .
Und heimlich blühet und verstohlen
Dort bei den Geigen und Violon
Die stille Cantilene auf.

Sie öffnet sich. Der Prachtcorolle
Verschämte Reize deckt sie bloss,
Stillharrend, dass in ihren Schoss
Vom Himmelstau ein Tröpfchen rolle.

Und sieh, in goldenem Gewand
Kommt eine holde Frau gegangen,
Und auf der Blumen schönstes Prangen
Streut Perlen sie mit schlanker Hand,

Streut in sonoren Tropfen sie
Ringsum viel hundert Regenbogen:
Die Harfe kommt als Fee gezogen,
Blüh' ihr entgegen, Melodie!



Die Harfe! Später, zarter Gast
Inmitten rauherer Genossen . . .
Mit ihr ist nun der Kreis geschlossen
Der alles hält und alles fasst,

Kehr' heim, du trunkener Poet,
Von deinem Flug zur Mutter Erde
Und schau um dich. Bald winkt sein „Werde“
Der Meister, der dort oben steht.

Was heut an grob und feinen Mitteln
Der Töne Kunst ins Treffen führt,
Wenn sie uns an die Seele rührt
Mit Schmeichelhänden oder Knitteln,

Schon ragt er drohend, riesengross,
Auf den sich Aller Blicke wenden,
Ein Stäbchen zuckt in seinen Händen —
Lässt er es sinken, so geht's los.

Wenn sie die Anmut und die Kraft
Zusammenschweisst und, Ring zum
Ringe,
Ein Ungetüm von einem Dinge,
Ein gleissend Ungeheuer schafft,

Man glaubt, es schwirre jetzt und jetzt.
Der holden Plappermühlen Rauschen
Verstummt. Habt Ihr den Kopf zum
Lauschen
Geneigt und Euch zurechtgesetzt?

Wenn sie den Drachen, der sich bäumt
Und brüllend schwillt, mit Winken meistert,
Wenn sie . . . Oho, nicht so begeistert,
Poet, und nicht so laut geträumt!

Und knistert ja mit den Programmen
Mir nicht, sonst ist die Stimmung hin.
Du dort und deine Nachbarin,
Was flüstert Ihr denn noch mitsammen?

Schlafwandelst du am hellen Tag?
Mir scheint. Und deine Zeilen schwanken
Bei dem berausenden Gedanken
An alles, was da kommen mag.

Wend' schleunigst ab von deiner Schönen
Dein durstig Ohr, den Hungerblick!
Ich weiss, ihr Wort ist auch Musik —
Doch jetzt gehörs du andren Tönen.

Versdrehler, Strophenzimmermann
Und Reimschmied, blick' nicht so versonnen!
Mir scheint, du nimmst voraus die Wonnen,
Und hörst das Spiel, noch eh's begann.

Und wenn dein Herz ihr unterm Hören
Den Drang der Wonne künden muss,
So sucht Euch leise mit dem Fuss:
Dir hilft's und andre wird's nicht stören.

Du siehst ein reiches Instrument
Vor deinem Aug die Mittel breiten,
Zahllose Wirkungsmöglichkeiten
Erkennst du, und dein Hirn entbrennt.

Muss einer husten, tu er's gleich!
Und da der Mensch schon aus Gemeinem
Gemacht ist, putzt Euch unter einem
Die Nase noch vorm Niederstreich.

Dein Herz, von Ahnungen gelabt,
Vernimmt schon, wie die Bläser lärmten,
Und spürt, wie auf gedrehten Därmen
Der künft'ge Fiedelbogen schabt.

Ganz stille jetzt! Ps—st! Wer spricht?
Wer wagt's, wenn Sphären Jubel schallen
Ein nüchtern Wort dareinzulallen?
Wer stammelt Verse noch? . . . ich nicht.





Das Bild soll von Anton Wilhelm Tischbein¹⁾ (geboren 1734 gestorben 1804) in der vorletzten Woche des Oktober 1790 zu Mainz, lebensgross, aber als Kniestück gemalt worden sein, und ist 68 cm hoch und 52 cm breit. Es befand sich bis zur Flucht vor den anrückenden Franzosen des letzten Kurfürsten, Karl von Erthal (1792), wie erzählt wird, in dessen Besitz, und der Hofviolinist Stützl erhielt es damals von diesem zum Geschenke. Aus dessen Nachlass erwarb es im Jahre 1849 der Kaufmann C. A. André in Frankfurt a. M. und stellte es feierlich am 27. Januar 1853 in dem Musiksaale seines Hauses „Mozart“ auf.²⁾ Ein Stich von L. Sichling nach diesem Ölbilde,³⁾ erschien in den „Bildnissen berühmter Deutscher“ (Breitkopf & Härtel, 4. Lief.). Jahn hatte es im III. Bd. (1858) als Titelbild gebracht und schrieb hierüber im IV. Bd. (1859), pag. 556: „Wenn es auch in gewisser Hinsicht, wie man sozusagen pflegt, verschönert sein sollte, so zeigt es eine Mischung von Sinnlichkeit, Laune und Schwermut, die dem Wesen Mozarts sehr wohl entspricht.“ Dieses heute mehr als befremdende Urteil erklärt sich damit, dass ihm vor fast fünfzig Jahren, zur Zeit der Herausgabe seines grossen Werkes „W. A. Mozart“ (1856—1859) hauptsächlich nur die fünf Mozart-Porträts: aus dem „Familienbilde“ von della Croce (I. Bd., 1. Buch), das Relief von „Posch“ (I. Bd., 2. Buch) und jenes von „Doris Stock“, dann das „Tischbein“ (II. Bd.) und jenes aus „Verona“ (IV. Bd.) bekannt waren, die er, mit Ausnahme des „Doris Stock“-Bildes, als Titelbilder seinem Werke beigab. Das Tischbein-Bild begegnete, kaum dass es bekannt wurde, den berechtigtesten Zweifeln an seiner Echt-

¹⁾ Im „Mozart-Heft“ (Jahrg. IV., 1. Oktoberheft) der „Musik“ brachten wir ein Porträt des Meisters unter den Kunstbeilagen, von dem wir in den Anmerkungen auf S. 80 sagten, es sei „eine Wiedergabe des Stiches von L. Sichling nach dem berühmten Gemälde von Joh. Fr. Aug. Tischbein“. Wir folgten hierbei der weitverbreiteten Meinung, das Original-Ölbild Tischbeins stelle wirklich Mozart dar. Angesichts der Wichtigkeit des Gegenstandes glauben wir unseren Lesern einen Gefallen zu erweisen, wenn wir eine Richtigstellung dieser irrtümlichen Behauptung auf Grund der neuesten Forschungen bringen. Herr Joh. Ev. Engl, Sekretär der Internationalen Stiftung „Mozarteum“ in Salzburg hat im 23. Jahresbericht vom September dieses Jahres, S. 34 bis 37 das Thema eingehend erörtert und uns den Abdruck dieses Abschnittes in liebenswürdiger Weise gestattet, wofür wir ihm an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank sagen.

Anm. der Red.

²⁾ Es kam seither durch testamentarische Bestimmung des bisherigen Eigentümers, C. A. André, gestorben 15. Februar 1887, in das Eigentum der Familie André in Offenbach.

³⁾ Dieser Stich diente auch unserem Bilde im „Mozart-Heft“ zur Vorlage.

Anm. d. Red.



heit und bekannt wurde es seither in vielen mehr oder weniger gut ausgeführten Kupfer- bzw. Stahlstichen, Zinkätzungen, Holzschnitten usw.; ein Lichtdruck wurde auch unserer Festschrift „W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen“ usw. (1887) beigegeben. Alle aber erschienen nicht als Kniestück, sondern immer nur als Brustbild. Eine solche Reproduktion befindet sich auch in Mozarts Geburtszimmer (No. 40), als Geschenk erhalten am 29. August 1856 von dem grossh. hessischen Kapellmeister Joh. Anton André in Frankfurt a. M. zur Zeit der Säkulargeburtstfeier Mozarts im September (1856) in Salzburg. Wir selbst erhielten, als wir mit dem hoch in Jahren befindlichen, halberblindeten Besitzer, C. A. André, in Korrespondenz getreten waren, eine neuerliche Photographie nach dem Originale, und damit noch zwei von dem k. pr. Notar in Frankfurt a. M., Dr. Wilhelm Kilzer am 12. März 1884 ausgestellte beglaubigte Abschriften der Atteste, worin zwei Zeitgenossen Mozarts: Franz Josef Aretz, ehemals Professor am Gymnasium zu Mainz, am 26. Juni 1850, und der Hoforganist Franz Wilhelm Schulz in Mannheim, am 16. März 1851, notariell in Anwesenheit von erbetenen Zeugen erklären, „dass dieses ihnen vorgewiesene Ölbild ein echtes Mozart-Porträt sei.“ Beide waren über achtzig Jahre alt, und als sie Mozart kennen lernten, waren inzwischen mehr als sechzig Jahre vorübergegangen.

Als nun Mozarts ältester Sohn, Karl Mozart, während des Säkularfestes in Salzburg weilte, schrieb der Schriftsteller Schnyder von Wartensee an diesen, unter Beischluss einer genauen Kopie, und erhielt die von Salzburg, 17. September, datierte Antwort, lautend: „Mit Bedauern sehe ich mich zur Steuer der Wahrheit gezwungen, zu bekennen, dass meine immer lebhaft noch erhaltene sichere Erinnerung im besagten Gemälde keine Spur von Ähnlichkeit wahrzunehmen vermag, so zwar, dass, wofern es nicht ganz vollkommen noch erwiesen sein sollte, dass Tischbeins Originalgemälde wirklich das Porträt meines Vaters darstelle,¹⁾ ich sogar auf die Vermutung verfallen würde, dass ein Irrtum unterlaufen sei und es sich um eine ganz andere Person handle . . .“ (Abgedruckt in der „Süddeutschen“- und in No. 27 der „Niederrheinischen Musik-Zeitung“, 1857).

Karl Mozart stand damals zwar auch schon im Alter von 72 Jahren, aber als Kronzeuge und leiblicher Sohn seines Vaters gilt sein Urteil um so mehr, als er bei seines Vaters Tod, 7 Jahre 2 Monate und 18 Tage alt, immer um ihn herum war und bis zum 15. Lebensjahre ununterbrochen bei seiner Mutter blieb, welche die von ihr verwahrten Bilder als sehr gute bezeichnete, die sonach Karl ein halbes Lebensalter beständig vor Augen hatte. — Damit war das Urteil über das Bildnis gesprochen: es war kein Mozart-Porträt und die zwei Zeugnisaussteller hatten sich in ihrem Erinnerungsvermögen geirrt.

Über unsere gelegentliche spätere Anfrage nach der Farbe der Augen auf diesem Bilde, über welche alle Biographen ohne Ausnahme schwiegen, erhielten wir am 4. Dezember 1900 von Herrn Karl André (in Firma C. A. André in Frankfurt a. M.) folgende authentische Schilderung: „Das (Tischbein) Bild ist ein Kniestück. Mozart wendet seine rechte Seite, den Kopf noch etwas mehr, aber den Blick direkt nach dem Beschauer; die rechte Hand, die nichts, weder eine Papierrolle,

¹⁾ Das ist es bis heute noch nicht; wurde doch durch Dr. Emil Vogel selbst der Taufname, der wiederholt als Joh. Fr. August angegeben wurde, bloss mit Anton Wilhelm (Tischbein) gefolgert, weil von den nahezu gleichzeitig lebenden acht Malern dieses Namens nur dieser die grösste Zeit seines Lebens und so auch 1790 in Mainz war.

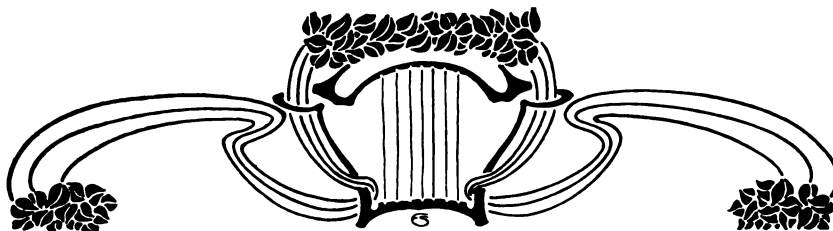
noch ein Buch hält, stützt sich etwas unterhalb der Hüfte auf den Körper, so dass der rechte Arm sich rechtwinkelig beugt. Die linke Hand hängt sich in den ziemlich weit heruntergehenden Ausschnitt des unteren Rockteiles. Der Rock ebenso die Aufschläge auf den Ärmeln sind wie die Knöpfe von schwarzgrüner Farbe. Das Gesicht erscheint ziemlich voll und die Gesichtsfarbe nahezu rosig gesund, die Nase gross und kühn, der Mund geschlossen, die Augen sind lebhaft aber etwas minder blau als auf dem Bilde aus Verona, wahrscheinlich durch Verblässen der Farbe. Die Beine sind noch ein kleines Stück unter der Weste, wie auch das rechte Ohr zu zwei Dritteln unter der Perücke, mit einem normalen Ohrläppchen, sichtbar, während der Hintergrund des Ganzen gleichmässig dunkel ist. Es lässt sich auf dem Bilde keinerlei Nebenzeichnung erblicken.“

Dem fügen wir bei: der ganze Habitus ist der eines wohl und reichlich genährten Lebemanns, der keine Nahrungsorgen kennen konnte, breit und starkknochig, mit hart und scharf ausgeprägten Gesichtszügen, geradkantiger Nase, breitem Munde und aufgeworfenen Lippen, mit auffallender Abweichung von allen samt und sonders bekanntgewordenen zahlreichen Bildern. Und das sollte den kummervollen, abgezehrten Mozart nahezu nur ein Jahr vor seinem Tode darstellen!

Unterm 17. November 1900 erhielten wir, und das ist das Merkwürdigste in der Geschichte des „Tischbein-Mozartbildes“, aus New-York von Mr. H. E. Krehbiel, dem Musikreferenten der „Tribune“ dortselbst, eine Zuschrift über ein von ihm als Mitglied der internationalen Jury der Pariser Weltausstellung neu aufgefundenes „Mozart-Porträt“ mit der Beilage von Abdrücken nach der photographischen Abbildung desselben, und wurden um unser Urteil gebeten. Es war 39 „englische Zoll“ hoch und 39 $\frac{1}{2}$ breit, auch ein Ölbild, das Krehbiel aus der Nachlassenschaft des M. Chartusse, des französischen Gesandten von Schweden, während dieser Ausstellung in dessen Haus sah und schliesslich ankaufte. Zu unserem grossen Erstaunen erkannten wir in diesem Bilde ein Tischbeinbild II, auch ein Kniestück, aber mit den Zutaten, dass die rechte Hand eine Papierrolle hält und zur rechten Bildseite unverkennbar die Landschaft der Stadt Salzburg mit der Feste Hohensalzburg durch ein offenstehendes, hohes Fenster sichtbar ist, das im übrigen mit dem Porträt Tischbeinbild I (Andrés), vollständig übereinstimmt, gleich einer genauen Kopie von diesem. Es war weder signiert noch datiert; ein Zettel aber, der sich darauf vorfand, als man es noch für ein Porträt des Jacques Necker, des seit 1777 berühmten französischen Finanzministers (gestorben 1804 am Genfersee zu Coppet und Vaters der Frau von Staël) hielt, besagt, dass es früher im Besitze eines Herrn Eduard Pierre, vielleicht des ersten Käufers, war. Verglichen mit einem autoritativen Porträt in Onckens „Das Zeitalter der Revolution, des Kaiserreiches und der Befreiungskriege“ (Berlin, bei Grote 1882), einem verkleinerten Faksimile des Stiches von Aug. de St. Aubin (1736–1802) nach dem Originalgemälde von Josephe Sifrede Duplassis (1725–1802), ergab aber sofort, dass es auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit, weder mit diesem und noch weniger mit — Mozart hatte, also gleich dem Andréschen Tischbein I zu stellen ist. Es wird nach Zeichnung und Farbe als Kopie von diesem anzusprechen sein, der man die Landschaft Salzburg absichtlich beigab, um es als Mozart-Porträt zu dokumentieren. Die Ursache dieser absichtlichen Fälschung mag darin bestanden haben, dass der anonyme Maler durch diese eigenmächtig versuchte Dokumentierung als Mozartbild, etwa mit einem Kunst-Mäcen oder Mozart-Verehrer, unbekannt in welcher Zeit, ein Geschäft machen wollte, diesen damit düpierte, wonach der betörte Käufer diesen seinen Mozart (!) eifersüchtig und sorgsam hütete, so, dass dieses Bild bis nun auch unbekannt blieb.

Dass aber umgekehrt derselbe oder der frühere Maler des Andréschen Bildes darauf die Salzburger Ansicht weggelassen hätte, das ist doch wohl nicht anzunehmen.

Solange der hochangesehene, ehrenwerte C. A. André lebte, wollte man den alten, freundlichen Herrn in dem Besitze des von ihm für echt gehaltenen Bildes nicht kränken; nunmehr war es aber nach dem Gesagten an der Zeit, endlich darauf hinzuweisen, dass das sogenannte Tischbein Mozart-Porträt I und II nicht mehr als Bild Mozarts gelten kann und daher ohne Skrupel und mit Fug und Recht aus der Reihe der Original-Porträts ausgeschaltet werden muss. Aus dem uns im Auftrage der Kammersängerin Frau Lilli Lehmann-Kalisch durch Theo Seiz (New-York, Importer and Publisher 30 West 135 th Street) im Februar d. J. gütigst zugesendeten Tischbein II, 28 cm hoch, 22 cm breit, ist zu schliessen, dass das Bild leider noch immer als Mozart-Porträt im Kunsthandel seinen Vertrieb findet.





BÜCHER

38. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. 14. Bd. Dietrich Buxtehude: Abendmusiken und Kirchenkantaten. Herausgegeben von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903.

Mit der Ausgabe dieses Bandes hat Seiffert früheren Arbeiten eine neue und bedeutsame hinzugefügt, die die deutsche Kirchenkantate unmittelbar vor dem Auftreten Joh. Seb. Bachs charakterisiert. Wir besitzen mit Spittas Ausgabe der überaus wichtigen Orgelwerke (1876) und Stiehls Ausgabe der Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo im Verein mit Seifferts Publikation jetzt einen genügend grossen Teil der Werke des würdigen alten Meisters, um sein Lebenswerk wenigstens annähernd übersehen zu können. Was Buxtehudes Kunst anbetrifft, so ist sie die Vollendung der Richtung, die mit Sweelinck's deutschen Schülern anhub, die Relikte der katholischen Zeit, Motette, Messe und Passion allmählich überwand und in Joh. Seb. Bach ausmündete, nachdem sie durch das italienische Kirchenkonzert, die freie Choralbearbeitung und die Instrumentalmusik wesentlichen Einfluss erfahren hatte. Für seine Auswahl aus der grossen Zahl von Buxtehudes Kirchenmusiken hat Seiffert die auf lateinische Texte geschriebenen — derlei spielte noch lange nach dem Beginn der Reformation eine Rolle — ferner alle die ausgeschieden, welche nur die Wiederholung von Formentypen bieten, die vor Buxtehude gebräuchlich waren. In Betracht kamen wesentlich die Werke, welche den Meister auf dem Wege zeigen, auf dem ihm Joh. Seb. Bach, der ihn 1705, 2 Jahre vor Buxtehudes Tode, von Arnstadt aus besuchte, begegnete. Einige weitere Kompositionen desselben Bandes dienen Seiffert dazu, auf besondere stilistische Eigentümlichkeiten aufmerksam zu machen.

39. Karl Storck: Geschichte der Musik. Verlag: Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart 1904.

Dass wir heute trotz aller emsigen Arbeit noch nicht so weit sind, eine wissenschaftlich erschöpfende „Musikgeschichte“ besitzen zu können, braucht niemanden wunder zu nehmen: noch gar viele dunkle Punkte gilt es aufzuhellen und schwerwiegende Probleme zu lösen, ehe eine derartige Arbeit mit Erfolg unternommen werden kann. Bei der rastlos voranschreitenden Forschung unserer Zeit und der systematischen Förderung in der Herausgabe älterer Musikwerke wächst auch die Aufgabe für den, der es unternimmt, den Gang der Entwicklung in knappen Zügen und allgemein verständlich darzustellen, zu einem überaus schweren Unternehmen heran, wenn er nicht, darauf bauend, dass im grossen und ganzen der musikgeschichtliche Unterricht auf den Konservatorien der denkbar schlechteste und der Sinn für die Sache im Kreise der meisten Familien ein sehr gering entwickelter ist, die Resultate der modernen Forschung überhaupt negiert und lustig den alten Brei wieder aufwärmt, an dem nun schon so mancher, der „auch“ in Musikgeschichte gemacht hat, herumgekaut hat. Storck gehört, soviel verrät der vorliegende erste Teil seiner Arbeit, nicht zu diesen. Er will sowohl die geschichtliche Entwicklung unserer Kunst selbst als auch unser persönliches Verhältnis zu



den einzelnen Phasen ihres Werdeganges darlegen. Das ist ein interessanter Versuch, wiewgleich er vielleicht geeignet sein wird, der Einheit des Buches da und dort Eintrag zu tun. Doch warten wir, ehe zu dieser Frage ein abschliessendes Wort gesagt wird, das Erscheinen der weiteren Teile (im ganzen sollen es deren vier werden) ab. Die Quellen hat Storck im ganzen gewissenhaft benutzt. Dass er sie nicht durchweg angegeben, lag im Plane seiner Arbeit, die nicht wissenschaftlichen Zwecken dienen soll, begründet. Ausstellungen liessen sich selbstredend an manchen Stellen machen. Ich beschränke mich auf eine einzige; sie betrifft die St. Galler Antiphone: „*Media vita in morte sumus*“, die Luther später Grundlage für einen herrlichen Choral wurde. Auch Storck gibt wieder Notker Balbulus als ihren Schöpfer an, wie das Riemann im Lexikon (5. Aufl.) gleichfalls tut. Wer Storcks Gewährsmann ist, weiss ich nicht, wahrscheinlich jedoch Schubiger oder Haupt. Riemann und Eitner haben ihre Angaben sicherlich von den beiden; es wäre nun aber endlich an der Zeit, dass Jak. Baechtolds vortreffliche „Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz“ (Frauenfeld, Huber 1892) auch für die Musikgeschichte beachtet würde; es heisst dort S. 28: „Aber die mächtige Antiphone ‚*Media vita*‘, welcher man im spätern Mittelalter dämonische Kraft zuschrieb und gegen deren Absingung die Kirche selbst einschritt, geht nicht auf Notker Balbulus zurück. Die Beziehung des Liedes auf ihn rührt erst von einem St. Galler Bibliothekar des siebzehnten Jahrhunderts her.“ Ein im ganzen so sorgsam gearbeitetes Buch wie das Storcks sollte, auch wenn seinen Lesern in ihrer Mehrzahl derartige Fehler ganz gleichgültig sein werden, doch solche Angaben nicht ungeprüft wiederholen. Es zeigt aber dies eine Beispiel — darum wurde es angeführt — wie schwer es für einen einzelnen ist, und sei er noch so belesen, eine genaue Darstellung zu geben. Ich will mit der tadelnden Bemerkung nicht schliessen, vielmehr anfügen, wie mich der frische Ton des ganzen Werkes und der ernsthafte Fleiss, den Storck auf die Darstellung verwendet hat, gefreut haben. Das Buch gehört ins deutsche Haus, in dem man ehrlichen und treuen Sinn für die Kunst hegt: dort wird es vielfachen Nutzen stiften können.

Dr. Wilibald Nagel

40. Bernhard Scholz: Die Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen.
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Im ganzen gehört dieses Lehrbuch dem sympathischen Genre an, das eine genaue Kenntnis der soliden wohlbezopften alten Theorie mit modern vorurteilsloser Auswahl und scharf logischer Darstellung verbindet. Vortrefflich gewählte äusserst zahlreiche Notenbeispiele begleiten stets den wertvollen Text. Warum aber, diese grundsätzliche Frage sei hier wieder aufgeworfen, stehen die Beispiele in den alten Schlüsseln? Ich wüsste nicht eine einzige Verteidigung dieses für den Schüler so ausserordentlich schikanösen Umstands, die irgendwie stichhaltig wäre. Wenige von denen, die am Konservatorium Theorie lernen, kommen in die Lage, als Musikhistoriker oder als Leiter von Vokalkapellen diese Schlüssel geläufig lesen zu müssen! Beim Partiturlernen nützen sie verschwindend wenig. Denn z. B. wer A-Klarinettenstimmen abliest, der transponiert, übt also eine vollständig andere Geistestätigkeit aus als wer eine Stimme im alten Sopranschlüssel liest. Es gewöhnt sich aber jeder Partiturler an das Lesen der F-Horn-Stimmen, selbst in vierstimmigen Akkorden, obwohl ihm gerade hierin kein alter Schlüssel zu Hilfe kommt. Dieser ganze Schlüsselsport übt auf die Beweglichkeit des musikalischen Denkens bei den Schülern den verhängnisvollsten Einfluss aus. Er gehört in das Kapitel des tausendmal Widerlegten und niemals Abgeschafften, ebenso wie etwa der häufige Aderlass bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, dessen Schädlichkeit schon Galenus im zweiten Jahrhundert überzeugend nachgewiesen hatte. Es kommt mir vor, als wenn ein Bergsteiger sich auf die ebene Chaussee einen Haufen Steinblöcke anfahren liesse,



um drüber wegzusteigen und dann die Berge besser bewältigen zu können. Wünschen wir, dass eines Tages ein Musikschriftsteller mit der Beredsamkeit eines Nietzsche aufsteht und dem Gebrauche der alten Schlüssel für die Unterrichtsbeispiele in Harmonie und Kontrapunkt ein Ende macht; dass sie polizeilich verboten werden, dazu besteht leider keine Aussicht.

Dr. M. Steinitzer

MUSIKALIEN

41. Fritz Volbach: „Raffael“. Drei Stimmungsbilder angeregt durch Raffaelsche Gemälde für Chor, Orchester und Orgel, op. 26. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die drei Raffaelschen Madonnenbilder, an denen sich Volbach zu der vorliegenden Komposition inspirierte, sind die aus des Meisters Florentiner Frühzeit stammende *Madonna del Granduca* des Palazzo Pitti (um 1504), die verklärte Erscheinung der thronenden Gottesmutter mit Heiligen, die 1511 entstanden, nach ihren zweiten Aufenthaltsorte *Madonna di Foligno* genannt wird und sich jetzt im Vatikan befindet, und die berühmteste von allen, die *Dresdener Madonna di San Sisto* (1515). Was schon bei Gelegenheit der Basler Tonkünstler-Versammlung des vorigen Jahres, wo zwei dieser drei Stücke mit starkem Erfolg zur ersten Aufführung gelangten, verschiedentlich gesagt wurde, muss auch hier wiederholt werden: dass nämlich die innere Beziehung der Volbachschen Musik zu den Raffaelschen Gemälden nicht immer klar erkennbar ist. So will es mir namentlich scheinen, als ob bei der *Sixtina* das Bild der triumphierenden Himmelskönigin gegenüber dem der jungfräulichen Mutter bei Volbach allzu ausschliesslich dominiere. Aber schliesslich hat der Komponist ja nicht eigentlich eine musikalische Interpretation oder Nachdichtung der betreffenden Bildwerke angekündigt, sondern sich nur zu der Anregung bekannt, die er ihnen verdankt. Und so ist es wohl auch für die Beurteilung am besten, wenn man Raffael möglichst aus dem Spiele lässt und das Werk ganz einfach als einen Zyklus von drei Marien-Hymnen ansieht, denen die kirchlichen Texte „*Alma redemptoris mater*“ (M. di Foligno), „*Salve Regina*“ (M. del Granduca) und „*Regina coeli laetare*“ (*Sixtina*) zugrunde liegen. Als solche verdienen sie in vieler Beziehung hohes Lob. Alle Vorzüge Volbachs, sein hervorragender Klangsinn, sein meisterliches kompositionstechnisches Können, seine souveräne Beherrschung des Orchesters und namentlich auch des Chorsatzes, treten ins hellste Licht. Nicht nur in der Verwendung liturgischer Motive, sondern auch sonst ist der Einfluss Franz Liszts mannigfach zu verspüren. Aber es ist nicht sowohl die mystisch-innerliche als vielmehr nur die süß-sinnliche und andererseits auch wieder die prunkvoll-pompöse Seite des Kirchenkomponisten Liszt, der Volbach kongenial ist und der er vielfach mit Glück nachstrebt. Es ist echt rheinländischer Katholizismus, der aus seinem „Raffael“ spricht, ein durch und durch optimistisches welt- und lebensfreudiges Christentum: in dem Ausdruck des Preises und Jubels äusserlich glanz- und wirkungsvoll, in der Stimmung der Andacht und des Gebets zart, einschmeichelnd, liebenswürdig, aber nicht eben tief. Und dieser Mangel an seelischer Vertiefung, dem auch an einzelnen Stellen eine gewisse Unbedenklichkeit in der Wahl weniger vornehmer harmonischer Ausdrucksmittel (abgebrauchter Kadenzwendungen u. dgl.) zur Seite geht, bedeutet ganz zweifellos ein Manko, das durch die anderweitigen glänzenden Eigenschaften des Werkes nicht ganz aufgehoben wird. Von eigenartig bestrickendem Klangreiz ist die Behandlung des Frauenchors in No. 2 und imposant wirkt die jubelnde Doppelfuge von No. 3, zu der als drittes Thema dann noch das zu Beginn des Satzes intonierte Gregorianische „*Regina coeli*“ hinzutritt, ein wahres Prachtstück gewandter, keine Schwierigkeiten kennender Kontrapunktik.



42. Fritz Volbach: Alt Heidelberg, du feine. Ein Frühlingsgedicht, op. 29. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Weit leichter als der Raffael-Zyklus wiegt diese der vielbesungenen Universitätsstadt dargebrachte orchestrale Huldigung. Zwar äusserlich wirkungsvoll ist das Stück gewiss auch. Aber, was ihm seine Wirkung sichert, sind ausschliesslich die Klangreize des ausgezeichnet behandelten Orchesters und ein dem Gegenstand sehr wohl entsprechender frischer burschikoser Zug, der das Ganze durchweht. Es hat „Schmiss“, und der hilft auch einigermassen darüber hinweg, dass es weder allzustark in der Erfindung, noch auch ganz frei von Trivialitäten ist. Schon die Verwendung der bekannten Kommersbuch-Melodie des Scheffelschen Gedichts, so nahe sie lag und so geschickt sie durchgeführt ist — namentlich die von lieblichen Kontrapunkten umspielte erste Einführung des „Cantus“ in den Hörnern, Part. S. 15, ist von schöner Wirkung — musste zu einer unabwendbaren Herabdrückung des musikalischen Gesamtniveaus des Werkes führen. Immerhin wird, zumal in einer Zeit, wo das Thema „Alt-Heidelberg“ auch dramatisch wieder aktuell geworden ist, dieses „Frühlingsgedicht“ die Herzen vieler musikalischer Verehrer der lieblichen Neckarstadt zu begeistern vermögen.

43. Lorenzo Perosi: Tema variato per orchestra. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Sicherlich kann man dem vielgenannten und vielgefeierten Abbate eine gewisse Begabung nicht absprechen. Aber ebenso sicher ist, dass es seinem Talent an derjenigen Schulung fehlt, die wir Deutschen nun einmal als unerlässliche Forderung von jedem Komponisten verlangen, der mit der Prätention ernst genommen zu werden auftritt. Als es die hohen Damen der klerikalen Wiener Aristokratie darnach verlangte, sich ihren aparten, konfessionellen Mascagni-Rummel zu arrangieren, wurde Perosi — es bleibt dahingestellt, ob mit oder ohne Schuld — das unglückliche Opfer dieser mehr adligen, als edlen Gelüste. Diese unwürdigen Vorgänge brachten ihn in den Ruf eines Charlatans, womit ihm vielleicht Unrecht geschah. Aber wenn seine späteren Arbeiten gegenüber den ersten Oratorien ein unverkennbares Streben nach Vertiefung und Vergründlichung zeigen, so machten sie doch auch offenbar, dass Perosi kompositionstechnisch viel zu wenig kann, um mit diesem immerhin anerkennenswerten Streben zu einem erfreulichen Ziele zu gelangen. Das gilt auch von den vorliegenden Variationen, die ein höchst bescheidenes Thema in so unbeholfen primitiver Weise verändern, dass man sich — zumal bei solchen Dingen, wie dem ganz und gar verunglückten Versuch einer Fuge — des Lächelns oft kaum enthalten kann. Dass derartige aber in Deutschland, dem Lande, wo solche Meister der Variationskunst wie Bach, Beethoven und Brahms gelebt und gewirkt haben, überhaupt einen Verleger findet, ist sehr traurig.

Dr. Rudolf Louis

44. Wilhelm Teschner: Zehn Präludien für Orgel zum Gebrauche beim Unterricht und Gottesdienst. op. 5. — Phantasie (e-moll) für Orgel. op. 6. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Teschners Orgelkompositionen zeigen klar und deutlich, dass der Komponist seinen Kontrapunkt-Kursus mit Erfolg absolviert hat. Musikalischen Eigenwert besitzen sie nicht.

45. Max Peters: Ad Astra (Offenb. Joh. Kap. XXI 10, 11). Orgel-Finale unter Benutzung des Chorales: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ zur Anwendung beim Gottesdienste und zum Konzertgebrauche. op. 48. Verlag: Carl Giessel junior, Bayreuth.

Dieses Orgel-Finale hält im Verlaufe der Komposition nicht das, was der Anfang verspricht. Trotz aller guten programmatischen Absichten fehlt dem Stücke der rechte



Inhalt. Oder milder ausgedrückt, die hochfliegenden Intentionen des Komponisten finden in der eigenen musikalischen Sprache nicht den adäquaten Ausdruck. So wirken die vorkommenden dynamischen und agogischen Steigerungen lediglich als äussere phonetische Klangeffekte, wie eine moderne Orgel sie eben zulässt, nicht aber als Mittel zum Ausdruck überströmender seelischer Affekte — eine Endwirkung, die im Hinblick auf das in der Anlage zweifelsohne vornehm gedachte Werk zu bedauern ist.

46. Gunnar Foss: Drei Tonstücke für die Orgel. (Präludium-Pastorale-Finale) op. 5. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Gunnar Foss ist auf dem Gebiete der Orgelkomposition ein neuer Name. Die „drei Tonstücke“ bringen freilich nicht den Beweis, dass wir von dieser Komponisten-Erscheinung für die Zukunft irgend etwas zu erwarten haben. Auf melodischem, harmonischem, wie formalem Gebiete weisen sie lediglich einen bedauerlichen Mangel an irgend welchem, auch dem geringsten schöpferischen Vermögen auf.

47. Frederik Matthison-Hansen: Choral med Variationer for Orgel. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Matthison-Hansens Choral-Variationen sind stilistisch von der Art der Choralbearbeitung, wie sie Felix Mendelssohn-Bartholdy in seiner sechsten Orgelsonate ausführte, abhängig. Mendelssohns Orgelsonaten können in ihrer historischen Bedeutung überhaupt nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Stimmung und Art dieser Kunst in unseren Tagen jedoch wieder aufleben zu lassen, dafür kann ich eine Notwendigkeit nicht finden.

Karl Straube

48. Walter Courvoisier: Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Klavierbegleitung, op. 1. — Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 2. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Der Komponist zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für lyrische, träumerische Texte, deren Vertonung ihm auch grösstenteils recht gut gelingt; erhebliche Anklänge an Brahms müssen jedoch in Zukunft vermieden werden. Für grössere Aufgaben, wie „Morituri te salutant“ fehlt allerdings noch Grösse und Reife der Auffassung, was in Anbetracht der niedrigen Opuszahl nicht wundernehmen kann. Besonders hervorzuheben ist die feinsinnige, echt klaviermässige Begleitung.

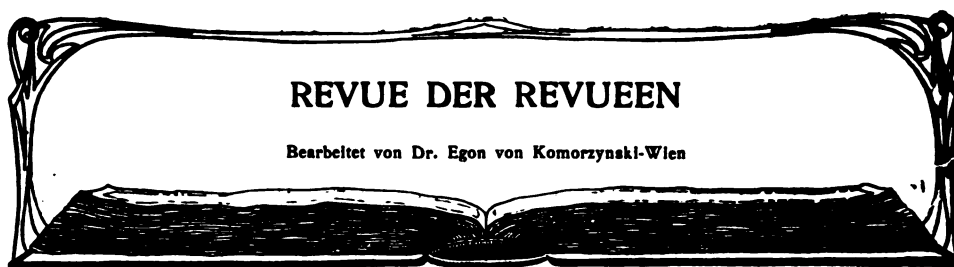
49. Friedrich von Schirach: Drei Lieder mit Klavierbegleitung, op. 1. — Zwei Gesänge mit Begleitung des Orchesters, op. 2. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Gleichfalls Erstlingswerke, aus denen aber ein anderer Wind weht. Hier dokumentiert sich ein bedeutendes Können, und aus den Orchesterliedern speziell sprechen poetische Auffassung und reiche Polyphonie. Nur eine Ausstellung wäre zu machen, nämlich alles atmet hier Richard Straussschen Stil; das ist aber weiter kein Unglück, denn dieser ist nicht der schlechteste, andererseits trat Strauss aber zuerst auch als Brahms-Epigone auf, und fand erst später seine Eigenart. Wenn die Instrumentation der Konzeption gleichwertig ist, was ich leider nicht beurteilen kann, weil mir nur der Klavierauszug ohne jegliche Anmerkungen vorliegt, dann kann man dem jungen Künstler unbedenklich ein fröhliches Glückauf zurufen.

50. Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 18. Verlag: Schott Frères, Brüssel.

Kleine freundliche Lieder, die zwar nirgends tiefgehen, aber dankbar geschrieben sind und sicherlich überall freundliche Aufnahme finden werden. Karl Kämpf





- WESTERMANN'S ILLUSTRIRTE DEUTSCHE MONATSFESTE** (Braunschweig) 1904, Augustheft. — Das Heft enthält eine „Richard Wagners Parsifal“ betitelt Einführung in das Bühnenweihfestspiel von Richard Sternfeld, in der es nach einer schönen Wiedergabe der Handlung des Dramas heisst, die Seele und das Herzblut erhalte das Werk erst durch seine Musik — „so weihvoll und heilig und dann wieder so voll herbster Klage und tiefsten Wehes, so innig, einfach, milde und doch auch ernst, gross, voll Kraft und Trost.“
- BÜHNE UND WELT** (Berlin) 1904, No. 19. — Enthält einen Bericht über „Die Corneliusfeier in Weimar“ von Otto Francke und einen solchen „Aus der Berliner Musikwelt“ von J. C. Lusztyg.
- DER HAMMER** (Leipzig) 1904, No. 47. — „Richard Wagner als Dichter und Denker“ von A. Felkenheuer.
- MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN** 1904, No. 159. — Veröffentlicht „Ein ungedrucktes Gedicht R. Wagners an einen Staatsanwalt 1849“.
- FRANKFURTER ZEITUNG** 1904, No. 185, 216, 217. — „Die Entwicklung des Geigenbaues“ von W. Leo von Lütgendorff. — „Erinnerungen an Hans v. Bülow“, Briefe und Erlebnisse, mitgeteilt von Josef Schratzenholz.
- PESTER LLOYD** 1904, 11. 8. — Emerich Messaros' Artikel „Philharmonisches“ beschäftigt sich unter anderm auch mit der läppischen Bemerkung des Ungarn Karl Eötvös im Pester Reichstag, dass die Wagnersche Musik minderwertig sei.
- DER TÜRME** (Stuttgart) 1904, No. 10. — Die ungemein interessante Studie „Der Vogelsang nach seiner Tendenz und Entwicklung“ von Friedrich Knauer enthält sehr Vieles von allgemeinem musikalischen Interesse. Nach Knauer besitzt der Gesang der Vögel zunächst einen erotischen Charakter; auch die Lust am Leben und das Gefühl des Behagens und Wohlbefindens treiben den Vogel zum Singen; er singt ferner zur Erheiterung des geplagten Weibchens und zur Erheiterung seiner Brut; er singt auch aus einer gewissen Art von Dankbarkeit in der Gefangenschaft, seinem Pfleger zum Vergnügen; endlich auch aus Eifersucht und Rivalität. Sehr schön vergleicht der Verfasser am Schluss seiner Abhandlung den Gesang des Sprossers und den der Nachtigall miteinander nach ihren Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten und erblickt in dem Nachtigallengesang viel von dem Wesen des deutschen Gemütes.
- ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT**(Leipzig) 1904, No. 10. — Richard Münnich gibt in einer an ein niederländisches Werk von Scheurleer anknüpfenden Abhandlung Aufschluss über „Das Musikleben Amsterdams im siebzehnten Jahrhundert“. Im Mittelpunkt des Amsterdamer Musiklebens stand zu jener Zeit Sweelinck; die Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit beruht auf einer Zusammenfassung aller der tonkünstlerischen Elemente, die für das beginnende 17. Jahrhundert in den Niederlanden charakteristisch sind. Die grossen Kirchenkonzerte, die „Musikherbergen“, die Vor-



stellungen der englischen Komödianten — alle diese Gelegenheiten boten dem Amsterdamer Bürger Musik in Fülle dar. Sehr interessant ist die Opernbewegung in Amsterdam im 17. Jahrhundert; die erste niederländische Oper ist „De triomfeerende Min“ (1678—80) gedichtet von Dirk Buyrero, komponiert von C. Hacquart. Das Werk — eine echte Festoper — war zur Verherrlichung des Friedens von Nymwegen bestimmt. Zu all den öffentlichen Musik-Aufführungen in Kirchen, Herbergen und Theatern kam aber noch das Spiel der Stadtmusikanten: Organisten, Glockenspieler, Trompeter u. a. Aber auch die Musikpflege im Hause war sehr ausgedehnt. — Viel Wertvolles zum Verständnis Berlioz' enthalten die „Stray notes on Berlioz“ von T. S. Wotton; der Verfasser betont in seiner Einleitung, wie unglücklich Berlioz gewesen sei, da er die grössten Werke der Musik erst so spät kennen lernen konnte; er weist auf die Erfahrungen hin, die Berlioz entschieden in Italien gesammelt hat. Ferner sagt er, Berlioz sei in seiner Musik insbesondere von Gluck, Beethoven und Weber, namentlich aber von Lesueur beeinflusst worden. Er vergleicht Berlioz mit Beethoven wegen der Ähnlichkeit ihrer misslichen Lage: Ideen, die keiner ihrer Vorgänger sich hätte träumen lassen, durch das unvollkommene Orchester der Zeitgenossen ausdrücken zu müssen. Er lobt endlich Berlioz' kunstreiche Instrumentation, namentlich seine Gabe, die Instrumente nur dort anzuwenden, wo sie passend sind, und gibt Beispiele dafür vom Englischhorn und den Posaunen. In der französischen Ausgabe von „Damnation de Faust“ sind die Posaunen in 460 Takten verwendet gegen 640 im „Elias“. — Hans Pohl berichtet über „Das Tonkünstlerfest in Frankfurt am Main“; Edgar Istel über „Die Corneliusfeier in Weimar“.

BAYREUTHER BLÄTTER 1904, 7.—9. Stück. — Ein gehaltvoller Aufsatz über Wagners Briefe an Mathilde Wesendonk „Zur Literatur des Innern“ überschieden von Hans von Wolzogen leitet das Heft ein. An ihn schliesst sich eine Reihe von Zitaten: „Richard Wagner über Parsifal und Tannhäuser“. Worte von grosser Klarheit und Kraft spricht August Püringer in dem Aufsatz: „Das Wunder der Kunst — und wir“, in dem er die Gleichgültigkeit und Rücksichtslosigkeit heutigen Kunstgenusses beklagt und eine Zeit herbeisehnt, in der wir die Kunst nicht an uns, sondern in uns aufnehmen, „den reinen Wunderquell der Kunst mit reinen Sinnen trinken.“ Ein sehr schöner Aufsatz von Alexander Wernicke ist „Germanische Jugendträume“ betitelt — Träume, die um die Wende des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts in bunter Fülle emporstiegen und deren Erfüllung uns einen neuen Stil in der kirchlichen Architektur bringen soll. Unter dem Titel „Venus und Elisabeth“ unterzieht Robert Petsch die beiden weiblichen Gestalten des „Tannhäuser“ einem grosszügigen Vergleich. Rudolf Sokolowsky behandelt in der Studie „Richard Wagners ‚Tannhäuser‘ und seine literarischen Vorbilder“ E. T. A. Hoffmanns und Friedrich De la Motte-Fouqué's poetische Bearbeitungen der Wartburgkriegsage — freilich ohne auf Tiecks Märchen vom „Getreuen Eckardt und dem Tannenhäuser“ Rücksicht zu nehmen. Ein sehr interessanter Artikel von Max Arend, „Theodor Uhlig, der früh verstorbene Wagnerianer“, weist auf Uhlig als einen der ersten, die Wagner verstanden haben, hin und redet einer Sammlung und Neuherausgabe von Uhligs musikalischen Aufsätzen das Wort. Uhlig starb 1853, noch nicht 31 Jahre alt. Der sich anschliessende Wiederabdruck des Artikels „Die Ouvertüre zu Wagners Tannhäuser“ von Theodor Uhlig aus der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom Jahr 1851 ist freudig zu begrüssen und der Idee einer Sammlung ein glückliches Zustandekommen ehrlich zu wünschen. Der Aufsatz zeugt nicht nur von tiefem, bewundernswürdigem Ver-



ständnis für das Wesen der Wagnerschen Kunst, sondern von der glücklichsten musikalischen Beanlagung überhaupt. Über das Wesen der Opernouvertüre, den Stil, die musikalische Dramatik, über das Wagnersche Orchester, über den inneren Aufbau und den Inhalt der „Tannhäuser“-Ouvertüre im besonderen wird da ganz vortrefflich gesprochen. Hervorgehoben seien bloss die nachfolgenden paar Stellen: „Die Eigentümlichkeit und das Fertige des Wagnerschen Wesens ist aus allen seinen Kundgebungen erkennbar und deutet einen Geist an, der genau wusste, was er will und wie er es wollen muss; wer Musik von ihm öfter gehört hat, fühlt sich in allen seinen Opern heimisch Ist der Besitz einer charakteristischen Eigentümlichkeit schon an und für sich viel in unserer charakterlosen Zeit, so ist doch unzertrennlich von solchem Vorzuge der grössere, ja weiteste Spielraum für die ärgsten Missverständnisse: nur das Alltägliche wird man nicht so leicht falsch verstehen Vermöge ihrer Ganzheit charakterisiert die Kunst Wagners in hohem Grade das, was man höchste Unmittelbarkeit, Verlangen nach einer Auffassung mit dem Gefühle, also Nutzlosigkeit einer weiteren Vermittelung durch den Verstand nennen muss Im allgemeinen hört Wagners Musik nie auf, Musik zu sein: davor bewahrt ihn sein echt deutsches Gemüt. Niemals verfällt er in harmonische, melodische und rhythmische Wunderlichkeiten oder in Zerfahrenheiten der Form à la Berlioz, an die selbst der musikalische Zuhörer nach wiederholtem Anhören sich nicht gewöhnen kann. Im Gegenteile: was auch den mit Wagner noch unbekanntem Zuhörer auf das erstmal frappieren mag, — nach öfterem Anhören fühlt er, dass es höchst ursprünglich ist und gar nicht anders sein kann.“

BIOGRAPHISCHES JAHRBUCH UND DEUTSCHER NEKROLOG (Berlin) 1904. — Von den Nekrologen der im Jahre 1901 Gestorbenen seien die folgenden hier erwähnt: Th. Kroyer sieht in „Josef von Rheinberger“ einen „extremkonservativen Musiker“, der mit allen Fasern in den klassischen Meistern wurzelte. Schon die romantische Kunst eines Spohr, Chopin, Schumann war ihm antipathisch, vollends die Neuromantik der letzten Zeit. Er war der aufrichtigste und zugleich vornehmste „Gegner des neuen Kursus“, echt in der Kunst und im Leben: „ein ganzer Charakter“. — Benno Walter, der als Geiger in der Zeit des Kampfes für und wider Wagner in München wirkte (geboren 1847 in München; gestorben 1901 in Konstanz) wird von Th. Kroyer biographisch gewürdigt, der ihm auf das Grab schreiben möchte: „Ein deutscher Geiger, gefallen auf der Walstatt der Kunst“. — Guido Adler liefert eine prächtige Skizze des Lebens und der Wirksamkeit Chryanders, von dem er sagt, sein Hauptverdienst sei auf dem Gebiet der Wissenschaft der Musik gelegen gewesen und sein heiliger Eifer und Ernst verdienten vorbildlich zu sein. Die Vorführung des Lebenswerkes „seines künstlerischen Abgotts“ Händel sei „das Martyrium seines Lebens“ gewesen.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN 1904, No. 261 und 272. — Arthur Seidls „Nachklänge vom Frankfurter Tonkünstlerfest“ fassen die Ergebnisse dieser Tagung zusammen und knüpfen hieran und an die Erwähnung einzelner hervortretender Symptome und Typen wertvolle allgemein künstlerische Betrachtungen. So heisst es z. B., auch hier habe sich kein Zug der Besinnung vom Äusserlichen auf das Innerliche bemerken lassen; „im Gegenteil, auch noch alles Innere wird in einer Weise heute veräusserlicht, das Organische in einer Art glücklich auch noch mechanisiert, dass man betrübt bei sich im stillen die Frage aufwirft: wann wohl wieder Sinn und Vernunft in diese ganze Sache und in all diese Leute hinein-



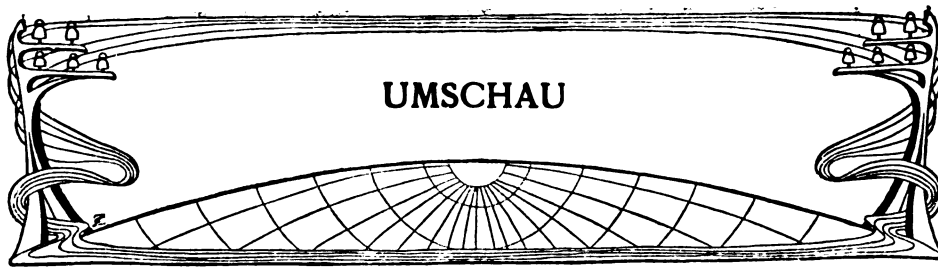
kommen wird.“ Ein neuer Musik-Messias würde wohl kaum bei einem solchen Musikfest auftreten, und wenn, so würde er wie alles Grosse „kaum erkannt werden. — Der Bericht „Von der Weimarer Cornelius-Feier“ von Arthur Seidl streift die Mottl-Hasse-Frage in launiger Weise und bezeichnet die Feier als „eine Art von Haupt- und Staatsaktion oder richtiger ein philosophisch-historisches Seminar-Experiment“.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1904, No. 137/8. — Unter dem Titel „Renaissance dem Renaissance-Menschen“ veröffentlicht Arthur Seidl „Allerhand Nachdenkliches und Besinnliches zur Weimarer Cornelius-Feier“ und liefert damit eine gründliche, verständnisvolle und feinfühligte Darstellung des Wesens und Leidens Cornelius'. Er versucht eine Erklärung des seltsamen Theaterskandals, der s. Z. den „Barbier“ in Weimar durchfallen liess und findet sie in dem mangelnden Verständnis der Zeitgenossen, die an das Werk von vornherein nicht den ihm gebührenden Massstab anzulegen vermochten. Des „Renaissance-Menschen“ Peter Cornelius Bedürfnis, sich mit jeder Art von Schönheit zu umgeben und mit jeder Art geistigen Strebens sich bekannt zu machen — das ist die ganze Kluft zwischen ihm und dem „Neuromantiker“ Liszt und dem „Regenerationspropheten“ Wagner.

DIE ZEIT (Wien) 1904, No. 512. — Der Artikel „Kirchenmusikalische Zeit- und Streitfragen“ von E. v. Komorzynski bespricht die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik und das Verhältnis dieser Kunstgattung zum Wesen des katholischen Gottesdienstes und tritt für die festlich-lebensvolle Kunst Haydns und der andern süddeutschen Meister ein. — No. 516. — Ein wichtiger Aufsatz „Hanslick“ von Friedrich Hlavač, der sich von pathetischer Lobhudelei glücklich freihält. Hanslicks grosse feuilletonistische Begabung wird ohne Rückhalt anerkannt, aber mit Recht als dem musikalischen Element schädlich bezeichnet. Besonders im Alter war, so heisst es dann, Hanslick bereit, für einen guten Witz alles andere zu opfern. Hätte sein kritisches Wirken unter einem Amtseid gestanden, er wäre gewiss wegen Übertretung dieses Amtseides vom Amte suspendiert worden!

LEIPZIGER TAGEBLATT 1904, No. 273, 277, 279. — Den ausführlichen interessanten Artikeln Arthur Seidls über „Das Frankfurter Tonkünstlerfest“ — die „musikalische Massenabfütterung“ — seien bloss die Urteile über Pfitzner und Strauss auszugsweise entnommen. Pfitzner, „dem allerdings der Kobold musikalischer Groteske stets im Nacken sitzt, den jedoch ein inbrünstig-heisses Sehnen nach reiner Schönheit unentwegt in seinem Streben leitet“, scheint Seidl am meisten dazu berufen, die realistische „Moderne“ wieder mit dem Ideal zu verbinden. Nach eingehender Würdigung der lyrischen und farbigen Schönheit der „Rose vom Liebesgarten“ spricht Seidl den Wunsch aus, man möge dieses Werk und auch Kloses „Leben ein Traum“ in das Münchener Prinzregenten-Theater verpflanzen. — Strauss' „Symphonia domestica“ ist nach Seidl „sicherlich nicht die beste und höchste seiner Schöpfungen“; trotz des „Genies der Orchestertechnik, der instrumentalen Charakteristik, des kombinatorischen Vermögens, der souveränen rhythmischen Begabung, der freien Beherrschung moderner Harmonik“ vermisst Seidl „die melodiebildende Kraft“ und stutzt über die Darstellung des Familiären durch 108 Orchesterinstrumente — ein Genrebild als Staffeleigemälde auf Riesenleinwand.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) 1904, No. 259, 266, 276. — Auch hier ausführliche Berichte „Zwei deutsche Musikfeste“ von Arthur Seidl, wovon insbesondere die an die „Rose vom Liebesgarten“ geknüpften Betrachtungen sehr lesenswert und gehaltvoll sind.



NEUE OPERN

- Camille Erlanger:** „Aphrodite“, Text nach Pierre Louys' gleichnamigem Roman, dürfte gegen Ende der Saison an der Komischen Oper in Paris herauskommen.
- Vincenzo Ferroni:** „Romeo und Julie“, eine neue Vertonung der Shakespeare'schen Liebestragödie, wird voraussichtlich in Mailand ihre Uraufführung erleben.
- Otto Kurth:** „Das Glück von Hohenstein“, eine einaktige Oper, Text von Ferdinand Schlüter, ist von der Direktion des Stadttheaters in Kiel zur Uraufführung angenommen worden.
- Nikolaus Rimsky-Korssakow:** „Pan Wojewoda“, Libretto von Tjumenew, Oper in 4 Akten, ist am 16. Oktober in Petersburg in Szene gegangen.
- Bogumil Zepler:** „Die Bäder von Lucca“, eine komische Oper von Ernst von Wolzogen (nach Heinrich Heines Reisebildern), betitelt sich ein neues Bühnenwerk, an dem die Autoren zurzeit arbeiten.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

- Cremona:** Im Teatro Ponchielli ist die Oper „Francesco Sforza“, Text von Giulio Cervi, Musik von Giuseppe Zanotti mit Erfolg zur Aufführung gelangt.
- Mailand:** Das Repertoire der Scala kündigt an: „Tannhäuser“, „Figaros Hochzeit“, „Der Freischütz“, „Der Nordstern“, „Aida“, „Don Pasquale“, ferner zwei Ballet-Novitäten: „Parvana“ von Bacchini und „Luce“ von Marengo. Von Solisten werden bis jetzt genannt: Maria Barrientos, Rosa Olitzka, Rosina Storchio, Leo Slezak, Didur, Wulmann, Pini-Corsi, Sobinow. Kapellmeister ist Campanini.
- New-York:** Von am Metropolitan-Operahouse engagierten Künstlern sind noch zu nennen die Damen: Bella Alten, Mathilde Bauermeister, Katharina Senger-Bettaque, Marguerite Lemon, Maria de Macchi, Paula Ralph, Marion Weed, Louise Homer, Josephine Jacoby, Florence Mulford, Alma Webster Powell, Edith Walker und die Herren Jacques Bars, Enrico Giordani, Frank Pollok, Albert Reiss, Albert Saleza, Bernard Bégué, Eugène Dufrique, Eugenio Giraldoni, Otto Goritz, Adolph Mühlmann, Taurino Parvio, Antonio Scotti, Robert Blass, Marcel Journet, Pol Plançon, Arcangelo Rossi.
- Paris:** Die Opéra Comique kündigt an: Neueinstudierungen: Mozart (Don Juan, Figaros Hochzeit), Wagner (Der fliegende Holländer), Dubois (Xavière); Novitäten: Pierné (La coupe enchantée), Doré (Les Armaillis), Dupont (La Cabrera), Bruneau (L'enfant Roi), MESSAGER (Madame Chrysanthème), Massenet (Maria Magdalena). Von Solisten werden u. a. genannt: Fugère, Gemma Bellincioni, Emma Calvé, Felia Litvinne, Rose Caron, Mlle. Garden, Renaud.



- Riga:** „Tristan und Isolde“ gelangt in diesem Monat zur Erstaufführung; späterhin sollen folgen: Blech (Alpenkönig und Menschenfeind), Ohnesorg (Die Gauklerin).
- Stuttgart:** „Maja“, dramatische Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen, angeregt durch Michael Beers Trauerspiel „Der Paria“, von Adolf Vogl, wurde vom Hoftheater zur Uraufführung angenommen.

KONZERTE

- Aschersleben:** Das Oratorium „Die Jungfrau von Orléans“ von C. Ad. Lorenz hat am 23. Oktober unter Leitung von Musikdirektor Kubierschky einen grossen Erfolg erzielt. Das Werk wird in diesem Winter noch in Quedlinburg, Hildesheim (wiederholt), Gablonz und Halberstadt aufgeführt werden.
- Barnen:** Das Streichquartett der Herren Hans Maier, Emil Piper, Adolf Siewert, Hermann Schmidt veranstaltet auch in diesem Winter wieder vier Kammermusik-Matineen, in denen unter Mitwirkung von Fritz Steinbach, Fritz von Bose, Richard Mühlfeld, Ellen Saatweber-Schlieper, Louise Bader u. a. zur Aufführung gelangen: Streichquartette von Beethoven, Brahms, Dvořák, Grieg, Haydn, Mozart, Schumann, Sgambati, Klaviertrios von Brahms, Tschaikowsky, Oktett von Schubert. — In den Sonaten-Abenden, die Frau Saatweber-Schlieper mit Kapellmeister Hans Maier veranstaltet, werden zu Gehör gebracht: Violin-Sonaten von Beethoven, Brahms, Bossi, Grieg, Reger, Schumann, Sinding u. a., ferner Thuille (Cello-Sonate), Sinding (Serenade für 2 Violinen), Scheinpflug (Worpswede), und Lieder von Brahms, Schubert, Wolf und Strauss. Mitwirkende sind die Damen Ingeborg Sammelson (Alt), Adele Münz (Sopran), die Herren Musikdirektor H. Schmidt (Violoncello) und Konzertmeister Adolf Siewert (Violine und Viola).
- Brieg:** Unser Musikleben setzte mit einem Konzert der Singakademie ein, in dem Chöre von Perti, Gastoldi, Hasler und Wüllner, ferner von A. v. Othegraven „Ostern“ (sechsstimmig) mit prächtiger Wirkung gesungen wurden. Desselben Komponisten „Abend auf Golgatha“ (achtstimmig) hinterliess einen tiefen Eindruck. Hans Hielscher (Bariton) sang äusserst geschmackvoll Lieder von Loewe, Schumann, Schubert, Strauss und Wolf. Für Ende November ist eine Aufführung von Händels leider zu selten gehörtem „L'Allegro“ geplant. Gegen Schluss der Saison kommt Georg Schumanns „Totenklage“ sowie Mahlers Symphonie in c-moll zur Aufführung. Der Männer-Gesang-Verein „Jung“ brachte den „Bonifacius“ von H. Zoellner mit Fr. Hertting (Sopran), Volke (Bass) zur Aufführung.
- Chemnitz:** Der „Musikverein“ (Dirigent: Franz Mayerhoff) hat für den Winter zwei Abonnementskonzerte, einen Solistenabend (Gesang- und Instrumentalsoli), ein Kirchenkonzert und einen Vortragsabend (Gesang- und Instrumentalvorträge von Mitgliedern) angesetzt. Das erste Abonnementskonzert bringt Beethovens „Chorphantasie“ (Klavier: Konrad Ansoerge), „Wanderers Sturmlied“ für Chor und Orchester von Rich. Strauss, Altdeutsche Volkslieder im Chorsatz von F. Wüllner, Klaviersoli. Das zweite Konzert bringt Chorwerke von Liszt („Prometheus“, mit Soli, Deklamation und Orchester), F. Mayerhoff („Lenzfahrt“, mit Orchester [Uraufführung]) und Grieg („Vor der Klosterpforte“, für Soli, Frauenchor und Orchester). Für



das Kirchenkonzert sind vorgesehen ein „Crucifixus“ von Lotti und die „Markus-Passion“ von Perosi.

Dessau: Für die Abonnementskonzerte der Herzoglichen Hofkapelle sind an auswärtigen Solisten vorerst in Aussicht genommen bzw. schon gewonnen: Emilie Herzog-Welti, Alexander Petschnikoff, Hedwig Schacko, Wilma Normann-Neruda, Dr. Otto Neitzel, Dr. Raoul Walter, Prof. Karl Prill (Wien), August Kies, Prof. Heinrich Kiefer. An Orchesterneuheiten sind u. a. vorgesehen, von älteren Meistern: Schumann (Violoncell-Konzert), Weber („Aufforderung zum Tanz“ [instrumentiert von F. Weingartner]), Berlioz (Ouverturen zu „Benvenuto Cellini“ und zu „Rob-Roy“), von neueren Tonsetzern: Bruckner, (V. Symphonie), Draeseke („Sinfonia tragica“), Liszt („Mazeppa“, „Orpheus“ und „Zwei Episoden aus Lenaus Faust“), Schjelderup („Weihnachts-Suite“), Strauss („Hymnus“ für Bariton mit Orchester), Weingartner („Die Gefilde der Seligen“), Wolf (Italienische Serenade). — Anfang Mai 1905 wird, diesmal zu Coethen, das XV. Anhaltische Musikfest unter Leitung von Hofkapellmeister Franz Mikorey stattfinden.

Dresden: Die Volkssingakademie (Leitung: Kapellmeister Reichert) veranstaltet sechs Konzerte: 1. Konzert (29. und 30. Oktober): „Die Schöpfung“ von Haydn; 2. Konzert (29. Novbr.): Beethoven-Abend (Kammermusik und Gesang, Vortrag von Prof. Dr. G. Treu über Klingers Beethoven [mit Lichtbildern]); 3. Konzert (Mitte Januar): Lieder-Abend; 4. Konzert (Mitte Februar): Klavierabend; 5. Konzert (Mitte März): Einführungsabend zum 6. Konzert (Kompositionen von R. Strauss und H. Wolf, Einleitung zu Herders „Prometheus“). 6. Konzert (15. u. 16. April): „Prometheus“ von Liszt, „Faust“ von Dräseke, „Der Feuerreiter“ von Hugo Wolf, „Taillefer“ von R. Strauss.

Düsseldorf: Der Gesangverein (Direktion: Dr. F. Limbert) bringt in drei Abonnementskonzerten folgende Werke zur Aufführung: 1. Konzert (14. November): „Legende von der heiligen Elisabeth“ von Fr. Liszt (Solisten: Johanna Dietz, Frau Craemer-Schleger, die HH. Hans Schütz und Dr. Weilhammer). 2. Konzert (6. Februar): Orchesterouvertüre, Klavierkonzert (d-moll) von Brahms, Arie und Lieder, „Psalm 114“ für achtstimmigen Chor und Orchester von Mendelssohn (Solisten: Katharina Goodson, Martha Beines). 3. Konzert (Palmsonntag): „Vesperae solemnes de confessore“ für vier Solostimmen, Chor und Orchester von Mozart, drei Kantaten von S. Bach (Solisten: Frau Rückbeil-Hiller, Else Bengell, die HH. G. A. Walter und Dr. Felix von Kraus).

Heidelberg: In den Konzerten des Bach-Vereins (Leitung: Prof. Wolfrum) werden in diesem Winter Dr. Richard Strauss, Max Reger, Max Schillings, Hans Pfitzner als Komponisten-Gäste erscheinen. Am 20. Februar findet eine Aufführung der Bachschen h-moll Messe statt und für die Karwoche ist eine mehrmalige Aufführung des Händelschen „Messias“ durch den Heidelberger Volkschor geplant.

Hirschberg i. Schl.: Die verstärkte Kapelle des Jäger-Bataillons v. Neumann No. 5 (Leitung: Kapellmeister Böttcher) veranstaltet Symphoniekonzerte, in denen u. a. zur Aufführung gelangen: Beethoven (die ersten drei Sätze aus der „Neunten“), Bruckner (Symphonie; welche, noch unbestimmt), Liszt (Tasso), Mozart (Ouvertüre zur „Hochzeit des Figaro“),



- Wagner (Faustouvertüre; Meistersingervorspiel; Vorspiel zu „Tristan“), Weingartner (Gefilde der Seligen; Symphonie G-dur).
- Leipzig:** Von den vier Abonnementskonzerten des „Riedel-Vereins“ in der Saison 1904/5 wird das erste (16. November) Händels „Israel in Ägypten“, das dritte (22. März) eine Wiederholung von Berlioz' „Requiem“ bringen. Das zweite (Januar) und vierte Konzert (Mai) werden kleinere altitalienische resp. deutsche a cappella-Chöre etc. enthalten.
- München:** Die Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird im Laufe der Saison ein grosses Bach-Konzert und eine Reihe von internen Musikabenden veranstalten, die vorwiegend neueren Kompositionen einheimischer Tonsetzer gewidmet sein sollen.
- New York:** Neben den in Heft 3 genannten Kapellmeistern wird natürlich auch Theodor Thomas, der am 24. März sein 50jähriges Dirigenten-Jubiläum feiert, als Dirigent der Konzerte der „Philharmonischen Gesellschaft“ tätig sein.
- Petersburg:** Für die Symphoniekonzerte der kais. russ. Musikgesellschaft sind u. a. folgende Werke in Aussicht genommen: Beethoven (2. und 6. Symphonie), Brahms (3. Symphonie), Bruckner (2. Symphonie), Glazounow (7. Symphonie; Violinkonzert [neu]), Schumann (3. Symphonie; Overtüre „Hermann und Dorothea“), Dvořák (Overtüre „Karneval“), Svendsen („Karneval in Paris“), Goldmark (Overtüre „In Italien“), Wihtol („Dramatische Overtüre“), Cui (Suite „Argenteau“), Mendelssohn (Symphonie a-moll; Overtüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“), Mozart (c-moll Messe), Tanejew (Overtüre „Hamlet“ [neu]), Tscherepnin („Dramatische Phantasie“ [neu]), Strauss („Also sprach Zarathustra“), Tschaikowsky (Suite No. 1), Rimsky-Korsakow (Suite aus der Oper „Die Nacht vor Weihnachten“), Sibelius („Valse triste“; „Der Schwan von Tuonela“ [neu]). Die Konzerte werden von Max Fiedler, Alex. Chessin, Nic. Tscherepnin und Camille Chevillard dirigiert werden. — Als Solisten sind bis jetzt zur Mitwirkung eingeladen: Annette Essipow, Godowsky, Iljin, Auer, Wierzbilowicz, Felix Senius u. a.) — Besonders interessant zu werden verspricht eine Serie von Orchesterkonzerten, die Alexander Siloti ankündigt. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle alle Nummern der sechs Konzerte hervorzuheben; die Hauptwerke mögen hier mitgeteilt werden, die für Petersburg Novitäten sind: Paul Dukas (Der Zauberlehrling), Arensky (Variationen über ein Thema von Tschaikowsky), Elgar (Variationen), Tschaikowsky (Overtüre [komp. 1865. Manusk.]), Kantate [komp. 1872 zur Eröffnung der Moskauer Polytechnischen Ausstellung], Zolotarew (Overtüre-Phantasie), Humperdinck (Maurische Rhapsodie), Saint-Saëns („Afrika“ Phantasie für Klavier mit Orchester), C. Franck (Variationen für Klavier mit Orchester), Rachmanninow (Romanze und Tarantella für 2 Klaviere; 10 Préludes für Klavier op. 23), A. Bird (Introduktion und Fuge op. 16 für Orchester), Schillings („Das Hexenlied“; Symph. Prolog z. „König Ödipus“).
- Wien:** Die Vereinigung schaffender Tonkünstler veranstaltet in der kommenden Konzertsaison drei Orchesterkonzerte im grossen Musikvereinssaale, und zwar am 23. November, 18. Januar und 11. März, bei denen Werke von Bischoff, Dubitzky, v. Hausegger, Istel, Posa, Schönberg, R. Strauss, v. Wöss, Zemlinsky usw. zur Aufführung gelangen, drei



Kammermusik- und Liederabende im Saale Bösendorfer am 20. Dezember, 20. Januar und 20. Februar (Kompositionen von Daffner, Gönd, Hoffmann, Keussler, Noë, Pftzner, Reger, Schindler, Streicher, Walter, Weigl, Wolff usw.), schliesslich einen Liederabend mit Orchester im kleinen Musikvereinssaale am 6. Januar, dessen Programm ausschliesslich Lieder von Gustav Mahler enthält.

TAGESCHRONIK

Die von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer im vorigen Jahr gegründete Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht ist bei ihrem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit einem lebhaften Widerstande begegnet, der indessen jetzt schon erheblich im Schwinden begriffen ist und bei den ernstesten Elementen der deutschen Musikpflege einer einsichtigen Würdigung der Bestrebungen der Genossenschaft Platz gemacht hat. — Von allem Anfang an hatte sich eine grosse Reihe angesehener Konzertinstitute der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht angeschlossen, darunter die Frankfurter Museumsgesellschaft, die Bremer Philharmonische Gesellschaft, der Breslauer Orchesterverein, die Hofkapellen in Wiesbaden und Stuttgart, der städtische Musikverein in Düsseldorf, das Windersteinorchester in Leipzig und viele andere. Von den Musikinstituten, die anfänglich das Bestreben der Genossenschaft als eine Schädigung der deutschen Musikpflege angesehen hatten, haben nunmehr die hervorragendsten — und diese fast ohne Ausnahme — erkannt, dass ihre Befürchtungen auf einem Missverständnis beruhten, und dann nicht gezögert, ihrerseits einen Pauschvertrag mit der Genossenschaft abzuschliessen. Aus dieser Gruppe sind zu nennen: die Gewandhauskonzertdirektion in Leipzig, die Gürzenichgesellschaft in Köln, die Königlichen Kapellen in Berlin und Dresden, die Konzertdirektion Wolff in Berlin, der Verein der Musikfreunde in Lübeck, die Mannheimer Akademie, die städtischen Orchester in Elberfeld, Barmen, Magdeburg, Düren, Heidelberg, die Kur- und Badeverwaltungen in Wiesbaden, Norderney, Reichenhall, Kolberg, Wyck, Zinnowitz, Travemünde usw. Ausserdem haben eine grosse Anzahl von Zivil- und Militärkapellen, Etablissements, Theater- und Variétédirektoren, einzelnen Künstlern und Künstlervereinigungen ein gütliches Abkommen mit der Anstalt getroffen. Besonders ist hervorzuheben, dass auch die Gesangsvereine der Anstalt verständnisvoll entgegengekommen sind, darunter an erster Stelle — ihrer Tradition getreu — die Lehrergesangsvereine in Berlin, Breslau, Dortmund, Frankfurt a. M., Kiel, Krefeld, Lübeck u. a.; ausserdem zahlreiche Männergesangsvereine in Augsburg, Barmen, Berlin, Braunschweig, Breslau, Brieg, Dortmund, Düsseldorf, Erlangen, Frankfurt a. M., Hamburg, Heidelberg, Leipzig, Mainz, München, Nürnberg, Passau, usw. Nachdem schon der Schlesische Sängerbund mit dem guten Beispiel vorangegangen war, für seine Mitglieder eine korporative Verständigung mit der Genossenschaft zu treffen, hat nunmehr auch der Gesamtausschuss des grossen Deutschen Sängerbundes den Beschluss gefasst, seinen Vereinen zu empfehlen, ihre bisherige abwartende Stellung aufzugeben und sich in ähnlicher Weise mit der Genossenschaft zu verständigen. Dieser Beschluss beruht auf einer eingehenden Beratung folgender vier Fragen: Sind die Erhebungen der Tantiemen berechtigt? Sind die Forderungen zu ertragen? Kommen sie auch wirklich den Komponisten zugute, oder sind etwa die Spesen zu hoch, oder ist die Verteilung nicht gerecht? Können die Vereine ohne Abschluss mit der Genossenschaft auskommen? — Erfreulicherweise hat sich in den führenden Kreisen der deutschen Musikpflege der Umschwung zugunsten der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer



in überraschend kurzer Zeit vollzogen. Die Entwicklung, welche die Wirksamkeit der Anstalt genommen hat, lässt schon jetzt einen günstigen Jahresabschluss erwarten.

Der Ausbau der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung scheint nunmehr in wünschenswertem Masse vor sich zu gehen. Die Männer, die während der diesjährigen Bayreuther Festspiele in drei Beratungen den Arbeitsplan für das kommende Jahrzehnt feststellten, haben, in die Heimat zurückgekehrt, für den sozialen Kunstgedanken gewirkt und überall freudige Zustimmung gefunden. Generalintendant Georg von Hülsen, Professor Hans Thoma und andere hervorragende Persönlichkeiten haben nachträglich noch den Aufruf unterzeichnet, der zur Förderung der Stiftung einladet. Der bisherige Ausschuss wird durch einen Hauptausschuss abgelöst, der sich zusammensetzt aus den Vorständen der einzelnen Landesausschüsse. Ausser diesen Vorständen gehören dem Hauptausschusse noch durch besondere Wahl an: Prof. Dr. Alois Höfler (Prag), Professor Engelbert Humperdinck (Berlin), Friedrich Schön (München), Geh. Hofrat Prof. Dr. Thode (Heidelberg), Hans Freiherr v. Wolzogen (Bayreuth). Zum Vorort wurde Stuttgart bestimmt; ferner wurden zum Vorstand des Hauptausschusses Baron zu Putlitz, Intendant des Stuttgarter Hoftheaters, zum Schriftführer des Hauptausschusses Dr. Sigmund Benedict in Stuttgart gewählt. Überall werden Landesausschüsse gebildet, und trotzdem sich die Bewegung erst im Anfangsstadium befindet, sind bereits nahezu zwanzig solcher Ausschüsse gebildet, bezw. in der Bildung begriffen, u. a. auch im Grossherzogtum Hessen, wo der Vorstand des Richard Wagnervereins Darmstadt die Angelegenheit in Angriff genommen hat. Mit den Landesausschüssen werden sich Ortsausschüsse verbinden, um für den Gedanken einzutreten, den hundertsten Geburtstag Richard Wagners (22. Mai 1913) dadurch zu ehren, dass man die Stipendien-Stiftung mit allen Kräften fördert. Die Einnahmen sollen der bereits seit 1882 bestehenden, von Direktor Max Gross verwalteten Richard Wagner-Stipendien-Stiftung zufließen, doch werden die Erträge dieser Sammlung — der Übersicht halber — gesondert als „Jubiläumskonto“ verwaltet werden. Die Zinsen auch dieses Kontos sollen in jedem Festspieljahr zu Stipendien verwendet werden. Ein grosser allgemeiner Aufruf wird die Ziele, die mit dieser Stiftung verbunden sind, eingehend klarlegen.

Am 28. Oktober feierte Carl Reinecke in Leipzig sein fünfzigjähriges Dirigentenjubiläum. Ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seitdem er als Musikdirektor in Barmen zuerst den Taktstock ergriff. Von 1854 bis 1859 blieb er dort. Dann ging er als akademischer Musikdirektor und Dirigent der Singakademie nach Breslau und schon im nächsten Jahre folgte er dem Rufe nach Leipzig, wo er Kapellmeister der Gewandhauskonzerte wurde. Vom 30. September 1860 bis zu den Herbsttagen des Jahres 1895 stand er an der Spitze der Gewandhauskonzerte, um dann von Arthur Nikisch im Amt abgelöst zu werden.

Prof. E. Breslaurs Konservatorium und Klavierlehrer-Seminar (Direktor: Gustav Lazarus) in Berlin konnte am 1. November dieses Jahres auf sein 25jähriges Bestehen zurückblicken.

Die längst herbeigesehnte neue Stadthalle in Lübeck, über die wir bereits gelegentlich in der „Umschau“ berichteten, wurde in den letzten Tagen des Oktobers dem Verkehr übergeben. Der nach den Entwürfen des Architekten O. Kerwien in Potsdam errichtete Bau rückt durch die Grösse des Konzertsalles an die 17. Stelle der deutschen Stadthallen. Die Fassade des stattlichen Gebäudes, durchweg aus Rathenower Steinen mittelalterlichen Formats hergestellt, trägt



gotischen Charakter, während für die Innenräume modern stilisierter Barockstil gewählt ist. An die rund 500 qm grossen, in ganz hellen Farbentönen gehaltenen Foyer- und Garderobenräume schliesst sich der 926 qm grosse Konzertsaal, der mit den Rängen etwa 1200 Sitzplätze enthält und im ganzen gegen 2000 Personen Aufnahme gewährt. Durch eine einfache, alles Protzige vermeidende Architektur wirkt der Raum ungemein sympathisch. Darüber, ob der in Form einer altlübschen Hansekogge gehaltene Beleuchtungsträger sich dem Stil einfügen will, kann man verschiedener Meinung sein. Die namentlich für den Sommer zu benutzende Bühne ist 300 qm, der terrassenförmig anzulegende Garten 8000 qm gross. Die Stadthalle soll in erster Reihe den Konzertveranstaltungen des Vereins der Musikfreunde dienen und im Sommer für den Theaterbetrieb benutzt werden. Dass sie in Bälde den Mittelpunkt für alle Konzerte und gesellschaftlichen Vereinigungen bilden wird, darf als sicher angenommen werden. Nicht ganz so glücklich ist die akustische Frage gelöst, und es wird erst längeren Probierens bedürfen, bis man die günstigste Aufstellung des Orchesterkörpers herausgefunden haben wird. Die Streich- und Holzinstrumente klingen ideal schön, während der Blechkörper vorläufig noch zu massig wirkt, um in seiner Klangschönheit berechtigten Ansprüchen genügen zu können.

J. Hennings.

In Celle (Hannover) soll an Stelle des alten Sommertheaters auf dem Berggarten ein neues Theater mit Raum für ca. 1400 Personen nach den Plänen des Architekten Sasse-Hannover errichtet werden.

In Köln trägt man sich mit dem Gedanken der Erbauung einer neuen grossen Musikhalle. Die Angelegenheit ist jetzt um so dringlicher geworden, als im alten Gürzenichsaale infolge sicherheitspolizeilicher Vorschriften neuerdings 122 Plätze kassiert werden mussten (der Saal enthält jetzt nur noch 1178, die Galerie nur noch 223 Plätze), was wiederum — da der finanzielle Ausfall gedeckt werden musste — eine Erhöhung der Abonnementspreise um 25 Proz. zur Folge hatte. Für minder bemittelte Musikfreunde sind dadurch die Konzerte zu teuer geworden. Dem Kunstbedürfnis der breiten Volksschichten soll nun aber durch Schaffung einer neuen Musikhalle, die zugleich zu Volksversammlungen usw. verwendbar, entgegen gekommen werden.

Die Stadt Hamburg will Johannes Brahms ein Denkmal errichten, mit dessen Ausführung das Komitee Max Klinger betraut hat.

In Paris wurde am 23. Oktober ein vom Bildhauer Lenoir geschaffenes Denkmal von César Franck enthüllt.

Am 28. Oktober wurde das Grabdenkmal für Marie Geistinger auf dem Ehrengrab im Zentralfriedhof in Wien feierlich enthüllt. Bildhauer Josef Kassin ist der Schöpfer des Werkes.

Auf dem Zentralfriedhof in Wien fand die feierliche Enthüllung des Grabdenkmals für Hugo Wolf statt, der in einem von der Stadt Wien gewidmeten Ehrengrave in unmittelbarer Nähe der Ruhestätten Beethovens und Schuberts bestattet liegt.

Der provisorisch beigelegte Sarg Anton Rückaufs ist in das Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof in Wien überführt worden.

Hofkapellmeister Willibald Kaehler in Mannheim ist eingeladen worden, im Gran Teatre del Lyceo in Barcelona im November einige Aufführungen des „Ring des Nibelungen“ zu dirigieren.

Die jugendlich-dramatische Sängerin Elsa Flith aus München und der Heldentenor Siegmund Krauss aus Wiesbaden traten in den Verband der Hofoper zu Dessau ein.



Der Cäcilien-Verein in Berlin hat sich laut Beschluss seiner letzten Generalversammlung aufgelöst. Prof. Alexis Holländer, der während der letzten 40 Jahre den Verein leitete, wird sich ausschliesslich seiner kompositorischen und pädagogischen Tätigkeit widmen.

Den Professoren Rimsky-Korssakow und Albert Zabel ist in anbeacht ihrer langjährigen pädagogischen Tätigkeit am St. Peterburger Kais. Konservatorium der Ehrengrad von Prof. emer. verliehen worden.

Dem Musikschriftsteller und Musikkritiker der „Danziger Zeitung“ Dr. Karl Fuchs in Danzig ist der Titel „Professor“ verliehen worden.

Der Lehrer am Konservatorium in Prag, Prof. Ottokar Sevcik, erhielt das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens.

Im Verlag von F. Bruckmann-München ist ein ausgezeichnetes Porträt Johannes Brahms' erschienen, eine Photogravüre auf China in Kabinettformat (M. 1) in künstlerischer Ausführung.

Zwei der grössten Londoner Musikverlagsfirmen, das altangesehene 1855 begründete Haus Augener & Co. und der Verlag Robert Cocks & Co., sind vorigen Monat unter der Bezeichnung Augener Limited zu einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung verschmolzen worden.

Unter dem Titel Mädchenlieder veröffentlicht der Verlag N. Simrock-Berlin eine Sammlung von sechs Liedern Johannes Brahms', die seither in seinen op. 69, 85, 95 und 107 zerstreut waren. Der Verlag entspricht mit dieser hübschen besonders auch für Geschenkwzwecke geeigneten Publikation einer mehrfach geäusserten Anregung des Meisters, der schon 1877 diese Kompositionen als „Mädchenlieder“ veröffentlicht zu sehen wünschte.

TOTENSCHAU

Am 9. Oktober starb in Kopenhagen, 82 Jahre alt, Jens Wilhelm Hansen, der Gründer des grossen Musikverlages Wilhelm Hansen, der seit 26. Juli 1887 durch eine Zweigniederlassung auch in Leipzig vertreten ist.

Am 12. Oktober verstarb in Aldorf (Schweiz) Musikdirektor Ferdinand Schell im Alter von 33 Jahren.

In Stassfurt verschied Musikdirektor Willy Rathje im 40. Lebensjahre.

Der belgische Komponist Michel van Remortel ist in Brüssel gestorben.

Am 25. Oktober starb in Wien der frühere Professor am Konservatorium Karl Mayer im Alter von 63 Jahren.

Musikdirektor Ernst Albin Fickert in Brambach ist gestorben.

Josef Scheu, langjähriger Musikkritiker der „Arbeiterzeitung“, ist in Wien gestorben.

Nikolai Amani (geb. 1872), einer der talentiertesten Komponisten Russlands, ist in Jalta einem Lungenleiden erlegen.

Im 77. Lebensjahre schied in Paris die Generalin Parmentier aus dem Leben, die vor fünfzig Jahren als Theresa Milanollo zusammen mit ihrer jüngeren Schwester Maria die Welt durch ihr wunderbares Geigenspiel entzückte.

In Mainz starb im Alter von 29 Jahren die Koloratursängerin des Stadttheaters Mathilde Level.

Der Musikkritiker Prof. Hermann La Roche in Petersburg ist gestorben, 1845 in Petersburg geboren war er ein Freund Tschaiakowsky's. Seine wertvollste Schrift ist „Glinka und seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik“.



KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Die neue Schöpfung auf niederländischem Operngebiet, die „Noord-Nederlandsche Opera“, brachte zunächst mit mehr oder minder Glück Opern aus der guten alten Zeit: Hugenotten, Jüdin und Faust. In Vorbereitung ist „Meister Roland“ von Graf Géza Zichy. Als besondere Zugkraft erwies sich wiederum Sigrid Arnoldson. — Die französische Oper, die sich im vorigen Jahre durch schöne Aufführungen die Gunst des Publikums erworben hatte, brachte bis jetzt „Carmen“ und „La Juive“ zu befriedigender Aufführung.

Hans Augustin

ANTWERPEN: Die erst seit einigen Jahren bestehende vlämische Oper arbeitet fleissig unter Leitung zweier kunstverständiger Direktoren an der Vervollkommnung ihres Repertoires. Nach einer recht guten Eröffnungsvorstellung des „Tannhäuser“ mit dem stimmbegabten Tenor Swolfs wurde uns der besondere Genuss, den „Barbier von Bagdad“ von Cornelius zu hören. Der talentvolle zweite Kapellmeister Schrey brachte mit Glück die Schönheiten dieses reizenden Werkes dem Publikum nahe, so dass der Erfolg ein grosser war, und wie es scheint, ein nachhaltiger bleiben wird. Schreys Einakter „Het Arendsnest“ (Adlerhorst), der voraufging, verdient weiteren Kreisen bekannt zu werden. Die Uraufführung der zweiaktigen Oper „Zeevolk“ (Seeleute) unseres hier ansässigen Paul Gilson war von grossem äusseren Erfolg begleitet. Der unleugbare Wert der Partitur liegt einzig im Orchester, das der Komponist in souveräner Weise beherrscht und mit dem er die wechselnden Szenen am Ufer des Meeres prächtig — so namentlich die Schilderung des Unwetters zwischen dem ersten und zweiten Akt — wiedergibt. Die Handlung ist dürftig, die Aufgabe, die den darstellenden Künstlern gestellt wird, undankbar.

A. Honigsheim

BASEL: Kaum begonnen ist unserer Opernsaison infolge des Brandes, dem unser Stadttheater in der Nacht vom 6. zum 7. Oktober mit einem sehr grossen Teil der Szenerie und dem gesamten Fundus zum Opfer gefallen ist, ein vorzeitiges Ende bereitet worden. Leider, denn der Anfang war verheissungsvoll, indem das in mehreren Hauptfächern durch neue tüchtige Kräfte in vorteilhafter Weise erneute Ensemble Proben sehr anerkennenswerter künstlerischer Leistungsfähigkeit abgelegt hatte. Bis auf weiteres sind wir nun theaterlos; hoffentlich dauert es nicht allzulange, bis an dieser Stelle von „neuen Taten“ berichtet werden kann.

Dr. H. Stumm

BERLIN: Königl. Opernhaus: Fräulein Calvé als Carmen. Die Berliner Opern arbeiten in letzter Zeit stark in Sensationen. Die beiden kleinen Privatunternehmen hatten sich so einen berühmtesten Tenor Italiens geleistet (Signor Caruso war im Theater des Westens, Signor Bonci im Nationaltheater aufgetreten), da wollte die stolze grosse Oper nicht zurücktreten. Sie übertrumpfte die anderen, indem sie „die berühmteste Carmen Italiens und Frankreichs“ inszenierte: Mlle. Calvé von der Opéra comique zu Paris. Es war eine starke Enttäuschung. Temperament, Feuer und Leidenschaft hatte man erwartet, und man fand nichts als eine kalte Routine, ein klug berechnetes Spiel. Eine Maupassantsche galante Dame — das sollte die wilde Zigeunerin sein, die den armen Naturburschen Don José zugrunde richtete. Im Gesang zeigte Fräulein Calvé grosse Sicherheit, aber auch da war alles Virtuosität, alles Musik als Formkunst und nicht Musik als Ausdruck. Im übrigen unterschlug sie keine jener Untugenden der von Bühne zu Bühne reisenden



Stars, der sich überhaupt nicht mehr um das ihm doch fremde Ensemble kümmert und nur noch zum Publikum spielt. — Ihr Partner, Herr Naval, gab einen etwas lyrisch milden Don José (die Rolle wird in der Regel zu wenig spanisch aufgefasst), fand sich aber sehr gut mit seiner Aufgabe ab. Fräulein Calvé zuliebe sang er seinen Part zum Teil in französischer Sprache. Sehr brav, aber dass das babylonische Sprachendurcheinander, die notwendige Folge solcher Starvorstellungen, die Einheit und Geschlossenheit eines Kunstwerkes klarer hervortreten liesse, ist kaum zu behaupten. Geht es mit dem Komödiantenkult an unseren Opernbühnen in diesem Tempo weiter, dann wird auch das Publikum langsam sich in den holden Wahn der Bühnengrößen hineinleben, dass eigentlich nicht die Sänger für die Opern, sondern die Opern für die Sänger da sind.

Willy Pastor

BRESLAU: Herr Prüwer, der Kapellmeister, und Herr Kirchner, der Regisseur, gehören seit Jahren zur Bühnenassistentz in Bayreuth. Und sie beschlossen, uns gelegentlich der jüngsten Saisonneustudierung des „Tannhäuser“ einen Abglanz Bayreuther Herrlichkeit zu zeigen. Das ist ihnen bis zu einem gewissen Grade auch gelungen. Herrn Prüwer durch ein gut auf Kontrastwirkungen durchgearbeitetes musikalisches Ensemble, Herrn Kirchner durch Bereicherung und lebendigere Stillisierung der Bühnenvorgänge. Dass rascher geprobt worden war, als in Bayreuth, merkte man natürlich hier und da, aber wir sind in den letzten Jahren von unserer Oper so wenig verwöhnt worden, dass wir gern den guten Willen für die Tat nehmen. Wir besitzen auch den diesjährigen Bayreuther Tannhäuser, Herrn Matray, im Personal, aber nicht er, sondern unser erprobter Wagnertenor Theodor Konrad gab den Titelhelden und zwar grosszügiger, feuriger, hinreissender denn je. Eine für uns neue, sehr interessante, bisweilen etwas exotisch gefärbte Elisabeth brachte Francis Rose auf die Bühne. In ihren Rollen waren Frau Verhunc (Venus), die Herren Dörwald (Wolfram), Holzapfel (Walther), Waldmann (Landgraf) verblieben. Nach einigen schmerzlichen Misshandlungen von „Oberon“, „Fidelio“, „Zauberflöte“ bedeutete das Wiedererscheinen von Délibes' vor etwa 10 Jahren hier erfolglos gegebener komischer Oper „Der König hat's gesagt“ einen Lichtblick in den Düsternissen des Spielplans. Wiederum hatten sich die Herren Prüwer und Kirchner vereint, diesmal zu einer für deutsche Verhältnisse ungewöhnlich stilgerechten Wiedergabe der reizenden, musikalischen Komödie, deren Partitur von den lebenswürdigsten Einfällen und graziösem, echt französischem Esprit nur so funkelt. Als die besten solistischen Helfer der beiden Bühnenregenten bewährten sich Herr Siewert (Benoit) und Herr Berger (Marquis). Die weibliche Hauptrolle der Javotte war weniger gut bei Frl. Schröder aufgehoben.

Dr. Erich Freund

DRESDEN: Als erste Neueinstudierung brachte die Hofoper Anton Rubinstein's „Makkabäer“ heraus, ein Unternehmen, dem man von vornherein nicht viel Vertrauen entgegen zu bringen geneigt war. Die Aufführung konnte, obwohl Ernst v. Schuch am Dirigentenpulte sass und obwohl man für alle die undankbaren und kleinen Parteien die besten Kräfte aufgeboden hatte, die Schwächen der Oper nicht vergessen machen, zumal da die einzige bedeutende Rolle, die der Leah, in Frl. v. Chavanne keine so hoheitsvolle und hinreissende Vertreterin fand, als nötig ist, um den „Makkabäern“ einige Wirkung zu sichern. Dass die Hoftheaterleitung dieses Werk nach 20jähriger Pause wieder neu einstudierte, war vielleicht gut gemeint, aber angesichts der geringen Bedeutung dieser Musik ziemlich aussichtslos. Hätte man die Mühe, die auf die Neueinstudierung verwendet werden musste, auf irgend ein Werk eines aufstrebenden Talentes verwandt, so wäre es weit besser gewesen.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Da der Personalbestand unserer Oper derselbe blieb, so bildete die ernste Arbeit des letzten Jahres eine solide Basis für neue Erfolge in der begonnenen



Spielzeit. Begeistert wurden die ersten Vorstellungen aufgenommen. „Lohengrin“ mit Giesswein in der Titelrolle, Hermine von Kriesten als Ortrud, der „Tannhäuser“ mit prachtvollen Frühlings- und Herbstszenerien und durchweg stimmbegabten Vertretern der Solopartien waren Grosstaten unserer Bühne. „Fidelio“ mit prächtigen Chören, die glänzend ausgestatteten Prunkopern „Der Maskenball“ und „Aïda“ bewegten sich auf gleich vornehmer Höhe. Dann kamen neben anderen Repertoireopern der „Troubadour“ ohne die Wiederholung der Stretta, „Der Freischütz“ und „Der fliegende Holländer“ gut heraus. Kistlers „Vogt auf Mühlstein“ blieb der Erfolg der Uraufführung treu. Karl Weis' Volksoper „Der polnische Jude“ erschien als Novität. Regie (Oscar Fiedler) und Besetzung (Grassegger [Matthias], Hutt [Christian]) leisteten muster-gültiges. Ernesta Delsarta führte sich als „Margarethe“ in Gounod's Oper und als Pamina glänzend ein; ihre Gesangkunst wie ihr Darstellungstalent liessen das Engagement der Künstlerin (eine Tochter Ernsts von Possart) als glückliches Ereignis erscheinen. Paul Gerboth gastierte mit Erfolg als „Mephisto“ (Gounod). Spät, dafür herrlich ausgestattet und ausgezeichnet besetzt kam ferner „Die versunkene Glocke“ von Zoellner erstmals heraus. Gustav Waschow (Meister Heinrich) und Hermine Förster (Rautendelein) glänzten in den Hauptrollen. Als Kapellmeister alternierten wie früher Alfred Fröhlich und Dr. Rabl. Der verstärkte Chor kam den Vorstellungen sehr zu statten. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Unser diesjähriges Opernensemble steht bis jetzt nicht auf der Höhe des vorigjährigen; die Kräfte reichen zum Teil nicht oder noch nicht aus. Im Repertoire waren bisher vertreten: Wagner (Lohengrin), Flotow (Martha), Auber (Fra Diavolo), Strauss (Fledermaus), Weber (Freischütz), Lortzing (Waffenschmied), Bizet (Carmen), Halévy (Jüdin), Gounod (Margarethe), Verdi (Rigoletto), Mozart (Zauberflöte), Millöcker (Gasparone). Als „Rigoletto“ gastierte Otto Goritz, ein stimmbegabter Sänger und künstlerisch masshaltender Darsteller. Dr. Otto Briesemeister enttäuschte als Don José durch outriertes Spiel und Nichtbeherrschung des bel canto. F. Schemensky

FFRANKFURT a. M.: Der „Trompeter von Säckingen“ geht wieder einmal um. Sagen wir dem schon genugsam angespotteten Gespenst nichts weiter nach, machen wir drei Kreuze und gleich hinterher drei Auflösungszeichen, auf dass es rasch vorüberziehe. Was die Aufführung anlangt, so darf ein Wort der Anerkennung nicht unterdrückt werden, besonders im Hinblick auf Breitenfelds Gesang in der Titelrolle und auf die gediegene Ausstattung. Dankbar sei noch Kurt Sommers gedacht, der bei einer Aufführung der Nibelungentrilogie den Vorabend durch sein Einspringen in die Rolle des Loge rettete.

Hans Pfeilschmidt

HAAG: Die Nord-Niederländische Oper zu Amsterdam gastierte mit Thomas Mignon. Wenn keine Wunder geschehen, wird dieses Opernunternehmen den Weg alles Fleisches gehen und seinen dahingeschiedenen Kollegen folgen. — Die Wiener Operettengesellschaft unter Heinrich Zeller erzielte grosse Erfolge mit „Jung Heidelberg“, „Fledermaus“ usw. Das Ensemble war vortrefflich und die Darstellung liess nichts zu wünschen übrig.

Otto Wernicke

HAMBURG: In schneller Folge brachte unsere Oper Neueinstudierungen von Verdi's „Rigoletto“ und Smetana's „Verkaufte Braut“. „Schnell aber falsch“ kann man auch von ihnen sagen, denn beide Aufführungen, mit deren Leitung Kapellmeister Stransky betraut worden war, verunglückten ziemlich heftig. Die Verdi'sche Oper litt zudem unter einer unglücklichen Besetzung. Ausserdem kam zur Uraufführung eine Ballettpantomime „Der verlorene Groschen“ von Johannes Döbbber. Eine ganz nette Idee, anknüpfend an Beethoven's bekanntes Rondo und eine respektable Musik, aber das Ganze doch mehr erklügelt als inspiriert. Die erste Novität, Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen“ hält sich, wie ich voraussagte, auf dem Repertoire und gewinnt mit jeder Aufführung neue Freunde.



So ist mindestens der Autor, wenn er mal ein entscheidendes Wort spricht, wenigstens in der Musikwelt nicht mehr ein „ignobilis ille“; das Terrain liegt geebnet vor ihm. Mit bestem Erfolge gastierte, als Mime und David, Albert Reiss, einer der interessantesten Repräsentanten der beiden Rollen, die mir je begegnet sind. Heinrich Chevalley

KASSEL: Die einaktige Oper des Italieners Emilio Pizzi „Rosalba“ ging auf unserer Hofbühne in Szene. In Deutschland war dies ihre erste Aufführung. Das von Luigi Illica verfasste und von L. Hartmann verdeutschte Buch hat zum Gegenstand die Schlusszene aus dem Leben des venetianischen Dichters und Musikers Firmian Firmiani. Im Mittelpunkt der Handlung steht die römische Sängerin und Buhlerin Rosalba, die ihren früheren Geliebten, den römischen Dichter und Musiker Colonna verlassen und Firmiani in ihre Netze gezogen. Ihren neuen Geliebten über ihre Vergangenheit täuschend lässt sie das von ihr gestohlene beste Lied Colonna's in raffinierter Weise zum Preislied Firmiani's werden, der damit den Sieg erringt. Obwohl unmittelbar danach des Betrugers überführt, weiss sie durch ihre Reize Firmiani von neuem an sich zu fesseln. Durch den betäubenden Duft der Blumen aber, die in Fülle zur Feier des Sieges in Firmiani's Heim geschleppt worden, finden beide ihren Tod. — In der musikalischen Behandlung des dramatisch wirksamen Textes zeigt der Komponist ein zielbewusstes Wollen und ein reiches Können. Seine Erfindungsgabe lässt den melodiereichen Italiener erkennen, der besonders den lyrischen Momenten der Oper schönen melodischen Fluss verleiht. Dabei fehlt es ihm nicht an echt dramatischer Verve, ernstem Streben nach Wahrheit und Prägnanz des Ausdrucks, nach charakteristischer Schilderung der Seelenvorgänge, wozu ihn die Meisterschaft in der Orchesterbehandlung in hohem Masse befähigt. Dass bisweilen die Instrumentierung etwas zu stark erschien, können wir nicht verschweigen. Die in allen Teilen wohlgelungene Aufführung unter Dr. F. Beiers hingebender Leitung wurde vom Publikum sehr beifällig aufgenommen, der anwesende Komponist mehrfach hervorgerufen.

Dr. Brede

KÖLN: Im neuen Stadttheater ergibt Umberto Giordano's Oper „Fedora“ eine der schönsten Aufführungen. Otto Lohse hat eine geistvolle persönliche Auffassung mit der getreuen Veranschaulichung des Stiles des Werks in interessanter Weise zu vereinigen gewusst. Adolf Gröbke als Ipanoff und Frida Felsler in der Titelrolle zeigen sich auf der vollen Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Bei den ersten diesjährigen Aufführungen des „Fliegenden Holländer“ und „Lohengrin“ waltete über dem solistischen Element ein Unstern. Dahingegen brachte die Neueinstudierung von Verdi's „Maskenball“ unter Lohse mit Adolf Gröbke, Julius vom Scheidt und Bertha Pester einen starken Erfolg.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das „ewige Nörgeln“ hat erreicht, dass diesen Winter unsere Oper mit schöneren Stimmen ausgerüstet ist, als in den letzten Jahren; und die hier oft aufgestellte Behauptung, dass es in Deutschland überhaupt keine irgendwie hervorragenden Tenöre, Primadonnen usw. zu ergattern gäbe, ist widerlegt durch die Anwesenheit der Damen Valentin (Hochdramatische), Luise Schröter (Alt), Martha Hofacker (Jugendlich-dramatische) und der Herren Trostorff (Heldentenor) und Frank (Heldenbariton). Sie haben gute Stimmen und singen auch besser, als man es in Deutschland gewöhnt ist. Das Publikum ist himmelhoch entzückt und versteht nicht, wieso die Kritik jetzt, da die Kräfte dafür vorhanden sind, auch musikalisch und dramatisch höhere Aufführungen verlangt. Ich deutete einmal den Wunsch an, anstatt die Nibelungentrilogie zu zerstückeln, möge man einige zusammenhängende Cyklen des „Ring des Nibelungen“ am Schluss der Spielzeit quasi als lokale Festspiele veranstalten. Man hielt mich daraufhin für total verblödet, — eine Ansicht, die ich nach kurzem Nachdenken über Königsbergs Kunst für zutreffend erklären muss. Ich habe beschlossen, mich einem Psychiater



als interessantes Experimentalobjekt für Kritikerwahnsinn zu übergeben. — Wenn man die berühmten „lokalen Verhältnisse“ an- und abrechnet, kann man übrigens wirklich manche Vorstellung („Tannhäuser“, „Zauberflöte“, „Aida“, „Siegfried“ vor allem) als recht gut zensieren; denn Kapellmeister Frommer und Oberregisseur Hartmann sind tüchtige Leute in ihrem Fach.

Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Die Aufführung der Gjellerupschen Legende „Opferfeuer“ mit der Musik von Schjelderup misslang auf unserer Bühne, teils weil die schauspielerische Besetzung keine ganz glückliche, teils weil die Musik erheblich zusammengestrichen war. Somit geschah es, dass das Werk, das in Deutschland gefallen hatte, in dem Vaterland des Dichters nur ein paar Aufführungen erreichte. Gegen die Verstümmelung der Musik legte der Komponist energisch Protest ein. Eine Wiederaufnahme von Bellini's „Norma“ hatte wenig Glück; Lebenskraft kann derartigen Opern wohl nur dann eingehaucht werden, wenn glänzende Gesangskräfte vorhanden sind. Durch die letzten Monate half man sich mit Gastspielen von W. Herold (Aida, Carmen, Cavalleria, Faust) und Herrn Forsell aus Stockholm (Don Juan).

William Behrend

LEIPZIG: Von den neuengagierten Opernmitgliedern: den Damen Marie Marx (jugendl. dram. Fach), Adele Jungh (Altpartien), Clara Musil (Soubrette) und den Herren Paul Grunow (lyr. Tenor) und Robert Bassel (Bass) hat sich bislang insonderheit Frl. Marx (Elisabeth, Agathe, Micaëla) durch sympathischen Stimmklang, gute Schulung und Bühnenintelligenz hervortun können. Die altbewährten Kräfte Frau Doenges, Frl. Gardini und die Herren Moers und Schütz exzellierten in der gelegentlichen Wiederaufführung von d'Alberts „Tiefland“, das, ganz als veristisch-realistisches Drama gespielt, nach wie vor eine recht bedeutende Wirkung ausübt. Wagner war im Spielplan mit stimmungsvollen Aufführungen von „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan und Isolde“ — alles unter Kapellmeister Hagel — vertreten. Als Novität gab es die Volksoper „Der Dusle und das Babeli“ von Karl von Kaskel, die, von Kapellmeister Porst und Oberregisseur Goldberg tüchtig einstudiert und inszeniert, mit Herrn Moers und Frl. Marx in den Titelrollen auch hier einen freundlichen Erfolg erzielte. Der Komponist hat den ursprünglichen dritten Akt in ein symphonisches Zwischenspiel mit kurzer Schlusszene umgearbeitet und ihn in dieser wesentlich verkürzten Fassung dem zweiten Akte unmittelbar angegliedert, womit denn die Gefahr einer Ermüdung des Publikums durch allzugrosse Ausdehnung der schlichten Handlung und der mit beträchtlichem Stilgefühl volkstümlich konzipierten Musik ziemlich gründlich beseitigt worden ist. Die nunmehr zweiaktige Volksoper — und besonders der dramatisch und musikalisch wertvollere zweite Akt — wirkte als Bühnenbild spätmittelalterlichen Soldaten- und Liebeslebens ganz anmutend, so dass es am Schluss der Aufführung zu mehrfachen Hervorrufen des anwesenden Komponisten, der Mitwirkenden und des Dirigenten kam. Zwei Tage später gastierte als Carmen Emma Calvé von der Komischen Oper in Paris, eine Künstlerin mit vortrefflich geschulter, weich und in Mittellage und Tiefe auch schön und sonor klingender Stimme und distinguiert-temperamentvoller Darstellungsweise. Besonders fesselnd veranschaulichte Mlle. Calvé das sorglos-freudige und freiheitsstolze Triebleben der Carmen, während bei den mehr tragischen Vorgängen der letzten zwei Akte die Unmittelbarkeit der Wirkung durch ein stark posierendes Spiel beeinträchtigt wurde. Immerhin blieben Gesang und Darstellung der Künstlerin bis zuletzt fesselnd genug, um ihrer Leistung eine ganz ungemein begeisterte Aufnahme zu erzwingen.

Arthur Smolian

MADRID: Nach und nach trifft die sogenannte Gesellschaft, die den Sommer in den nördlichen Seebädern verlebt hat, wieder hier ein, und so kann die „Saison“ demnächst ihren Anfang nehmen. Während aber die Schauspielbühnen das Publikum



durch reichhaltige Gerichte anzulocken suchen, sieht es auf musikalischem Gebiet vorläufig noch sehr dürftig aus. Jenes Übermass an Darbietungen, wie es in anderen europäischen Hauptstädten gang und gebe ist, kennen wir hier nicht. Zunächst müssen wir uns sogar nur mit der Oper begnügen, für die folgende Kräfte in Aussicht gestellt werden: als Soprane: die Darclée, Lerma und Maria Barrientos, als Altistinnen: die Cucini und Torretta, als Tenöre: Constantino, Mariacher und Viñas, der jugendliche Antonio Paoli, angeblich ein neuaufgehender Gesangsstern, Longobardi und Germari, als Baritone: Ancona, Paccini und Padoza, als Bassisten: Parello, Vidal, Verdaguer, Rossato und Carbonetti, als Dirigent Mascheroni. Gegen die Mehrzahl der Künstler lässt sich ja nichts einwenden; aber wie sieht es mit dem Repertoire aus? Da haben wir: Macbeth, Dinorah, Fra Diavolo, Rigoletto, Faust, Tell, Forza del Destino, Robert der Teufel, Jüdin, Othello, Aida usw. usw., kurz, die ganze alte und älteste Garde, die auch nicht einem Neuling Platz machen will und über die auch der geistreichste Kritiker schwerlich noch etwas Neues zu sagen vermag. Der ehemalige Veranstalter von Stiergefechten und jetzige Opern-Impresario Arana glaubt, dass er auf diese Weise am besten auf seine Kosten kommt. Es ist für ihn eben lediglich ein Geschäft! Die künstlerischen Interessen sind völlige Nebensache, und da niemand ihm hineinreden kann, so haben sich alle mit dem, was er zu bieten für gut befindet, zu begnügen. Die Opernvorstellungen werden so zu Gesellschaftsabenden, wo die Damen ihre Kleider und Brillanten zeigen, die Herren politisieren und die jungen Leute flirten, wo es aber niemand einfällt, sich mit Fragen der Kunst zu beschäftigen. Höchstens, dass man bei den altbekannten Stellen, wo ein Tenor eine hohe Note schmettern oder eine Sängerin eine waghalsige Koloratur anbringen kann, für einen Augenblick das Gespräch unterbricht, um mit einer gewissen Neugierde zu beobachten, wie der betreffende Künstler das Hindernis nehmen wird. Angesichts solcher Behandlung der Kunst fallen einem unwillkürlich die Worte aus Wilhelm Meisters Lehrjahre ein: „Das Nützliche befördert sich selbst; denn die Menge bringt es hervor und alle können's nicht entbehren; das Schöne muss befördert werden; denn wenige stellen's dar und viele bedürfen's.“ Und was hier im allgemeinen vom Schönen gesagt wird, das gilt im besonderen von der Musik — der herrlichsten der Künste!

F. Matthes

MAGDEBURG: Immer mehr zeigt sich, dass wir in Kapellmeister Josef Göllrich einen starken, zielbewussten Dirigier-Künstler unser eigen nennen. Eine wundervolle, abgeklärte Aufführung der Oper „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns bewies dies und so manche andere Leistung. Als Heldentenor hat sich Herr Brunow — früher in Königsberg — vielfache Sympathieen zu erringen gewusst; neben ihm wirken Frl. Günther, Frl. Seltmann, als jugendlich-dramatische, und Frl. Giers, eine manches Schöne versprechende Sängerin mit sympathischem Organ. Um Frl. Rellée, unsere Altistin, könnte uns manche viel grössere Bühne beneiden. Als Koloratursängerin wirkt Frl. Veder gerade nicht die grössten musikalischen Wunder, aber doch viele kleine. Der Bassbuffo Radow ist eine ausgezeichnete Akquisition. Über den lyrischen Tenor Dr. Kopony schwankt das Urteil noch, wie seine Stimme manchmal in der Höhe. Dr. Loewenfeld führt eine verständnisvolle Regie. Die Direktion beabsichtigt einen Verdi- und einen Lortzing-Zyklus zu veranstalten. Reyers „Sigurd“ soll aufgeführt werden, der „Barbier“ von Cornelius nach der einzig möglichen Originalpartitur. Max Hasse

MANNHEIM: „Tristan und Isolde“ war die erste Opernvorstellung, die infolge der hervorragenden Leistung von Margarethe Brandes und Friedrich Carlén den Charakter einer Festvorstellung trug. Als erste Novität erschien Weingartners „Orestes“, der namentlich in der ersten Aufführung, welcher der Komponist anwohnte, einen sehr ehrenvollen Erfolg errang. Die schönen Chöre im zweiten Teil, die hoch-



dramatischen Parteen der Klytaimnestra (Brandes) und Cassandra (Schöne), sowie der Orest Carlèn's entschieden ihn und liessen die Herbheit des ersten wie die allzugrosse Vielgestaltigkeit des dritten Teils zurücktreten. Kähler dirigierte, die vierte Aufführung leitet der Komponist persönlich. An tüchtigen neuen Kräften hat unsere Bühne einen zweifachen Zuwachs erhalten. Jenny Linkenbach (Koloraturfach) entzückte als Margarethe und Violetta, und Fritz Vogelstrom, ein junger Tenor, erweckte als Tamino grosse Hoffnungen. Max Bucksath und Margarethe Brandes entfalteten in „Der Widerspenstigen Zähmung“ ihre ganze Kunst. K. Eschmann

PARIS: Die Taten der Grossen Oper beschränkten sich in den Monaten September und Oktober auf drei Wiederaufnahmen von Werken, die seit einigen Jahren nicht mehr gegeben worden waren. Zuerst erschien die „Walküre“ mit dem bewährten Wotan von Delmas und mit einem neuen Siegfried Rousselière, der einen vorwiegend günstigen Eindruck machte. Dann folgte „Don Juan“ in der hergebrachten Aufschwellung mit allerlei Balletmusik, die man den Instrumentalwerken des Meisters von Salzburg entlehnt hat. Neben dem tüchtigen Don Juan von Delmas, dem es freilich etwas an Leichtlebigkeit gebricht, wurde namentlich als neue Donna Anna Louise Grandjean gefeiert, die als Darstellerin bedeutend gewonnen hat und eine gute Isolde zu werden verspricht. In Reyers „Salammbô“ fand Lucienne Bréval eine ihrer besten Parteen wieder und Rousselière war ein tüchtiger Matho. Die letzte Neuheit des Frühjahrs, „Le Fils de l'Etoile“ von Camille Erlanger, tauchte nach einer längeren Sommerpause wieder auf und bewies einige Widerstandskraft, so oft Alvarez die schwierige Titelpartie sang. Daneben hat sich auch der „Troubadour“ besser gehalten, als man bei der Einführung des Werkes in den Spielplan der Grossen Oper, die im Mai stattfand, gedacht hätte. — In der Komischen Oper fanden zahlreiche Debuts neuer Kräfte statt. Am günstigsten wurde Jeanne Guionie als Traviata aufgenommen. Die sehr anstrengende Tenorpartie in Xavier Leroux' letztjähriger Novität „La Reine Fiammette“ erhielt in Zocchi einen neuen, gehörig ausdauernden Vertreter. Als die wahren Stützen des Spielplans erwiesen sich einerseits die „Alceste“ Glucks mit der vortrefflichen Felia Litvinne, andererseits Massenet's „Jongleur de Notre-Dame“, vor dem sich die Komische Oper jahrelang gefürchtet hatte, weil er keine Frauenrolle enthält. — Ein neues Opernunternehmen, das sich Opéra Bouffe nennt, hat vom Nouveau Théâtre Besitz ergriffen, wo Sonntag nachmittags Chevillard zu konzertieren pflegt. Gegeben wurde als Neuheit „La Pitchounette“ von G. Michiels, einem Komponisten, der vor langen Jahren mit einem Einakter an der Komischen Oper debütiert und von dem man sodann nichts mehr gehört hatte. Michiels nennt sein Werk eine „heroi-komische Oper“, eine sprachliche Missbildung, hinter der sich das Schwanken des Tonsetzers zwischen der komischen Oper älteren Zuschnitts und der Operette verbirgt. Eine recht geschickte Hand, aber ein auffallender Mangel an Originalität sind die Kennzeichen dieser Oper, die eine politisch-militärische Intrigue unter Ludwig XV. zum Gegenstand hat. Die Besetzung mit Jane Yver und dem Baryton Ghasne an der Spitze war mehr als ausreichend und die Ausstattung liess wenig zu wünschen. Felix Vogt

PETERSBURG: Im Hofoperntheater hat man angefangen, die Saisonversprechungen einzulösen. Webers „Freischütz“ ist musikalisch vollständig neustudiert gegeben worden und erfreute sich des üblichen Ehrenerfolges. Mehr als das war dem Weberischen Meisterwerk nie bei uns beschieden, und zu einem längeren Repertoiredasein auf der Bühne der russischen Nationaloper hat es sich zu keiner Zeit, trotz der besten Besetzung, aufschwingen können. Sonst hatten wir „Sadko“ von Rimsky-Korssakow, „Rogneda“ von Saerow, „Dubrowsky“ von Naprawnik, „Das Leben für den Zaren“ von Glinka und die populärsten Opern von Tschaikowsky und Rubinstein. Bernhard Wendel



PRAG: Früher als andere Theater pflegt Direktor Angelo Neumann seine erste Operneuheit herauszubringen. „Tosca“, womit die Saison begann, brachte freilich nicht den erwarteten Erfolg, trotzdem Blech den musikalischen Teil sehr sorgsam einstudiert hatte und Brandis in der Titelrolle nebst Kaufung und Hunold Charakteristisches darboten. Der Stoff stiess ab, die mancherlei genialen Züge der Musik wurden überhört. Die durch einen Kontraktbruch herbeigeführte Krise im lyrischen Tenorfach ist noch nicht befriedigend beigelegt. Humalda hat ein grosses, müheloses Organ; aber die Erscheinung ist unmöglich, die Singweise bedarf der Ausgleichung und Veredlung. Pierre de Meyer macht keine schlechte Figur, aber seine Höhe ist gequält, sein Spiel posenhaft, sein Deutsch ein Kauderwelsch. Dagegen scheint die neue Gesangsheroine Racerowsky eine glänzende Kraft zu sein und die Mezzosopranistin Langendorf viel Individualität zu besitzen. Sonst wäre nur die von Kapellmeister Egon Polak vorzüglich einstudierte „Stumme von Portici“ zu erwähnen, worin Pistori als Masaniello wacker hervortrat. — Die Operette hat Audran's alte „Mascotte“ aus dem Archiv hervorgeholt und beim Publikum einen guten Erfolg damit gehabt. — Im tschechischen Nationaltheater, das im Herbst wiederum einen Zyklus von 20 tschechischen Originaloperen absolviert hat, ging als Novität Kienzls „Evangelimann“ unter Kapellmeister Picka in Szene. Dank der guten Aufführung war die Aufnahme eine sehr beifällige. Dr. R. Batka

STOCKHOLM: An unserer Hofbühne herrscht das ältere italienisch-französische Opernelend weit tyrannischer — wenigstens verhältnismässig — als irgendwo in Deutschland vor hundert Jahren. Traviata, Aida, Favoritin, Regimentstochter, Mignon, Faust — bitte diese Reihe noch zehnmal zu lesen! Die reine tibetanische Gebetmühle. Zur Erholung geht man in den „Eugen Onegin“ oder sieht sich Auber's frisch abgestaubte „Krondiamanten“ an. Der neuengagierte deutsche (und deutsch singende) Tenor Menzinsky hat bis jetzt ein wenig enttäuscht. Aber gegen dies alles weiss die Leitung ein Zaubermittel, das besonders auf die Presskritik kräftig wirkt: schöne Gelübde. Man verspricht sogar den „Siegfried“ herauszubringen. Und der Glaube macht wieder einmal selig. W. Peterson-Berger

STRASSBURG: Unserer diesjährigen Sommeroperette kann ich leider nicht das Lob singen, wie in den Vorjahren. Das Personal überragte mit wenigen Ausnahmen (Toni Schwedler) das Mittelmass nicht, und das Repertoire kultivierte im wesentlichen die abgestandenen Neu-Wiener Produkte, bei denen die Geistlosigkeit der Chambre-separée-Witze mit der musikalischen Erfindungsarmut rühmlich wetteifert. Ein paar Strauss'sche Walzerreminiszenzen („Frühlingsluft!“) machen noch keine Operette. — Die Oper schwimmt langsam im Fahrwasser ihres traditionellen Repertoires umher. Einzige Einstudierung bisher der „Polnische Jude“. Gorter zeigt sich bisher als sicherer und intelligenter Orchesterleiter. Der neue Heldentenor Leydemer hat gute Seiten in Spiel, Diktion und Lyrik, für Siegfrieds-Lichtgestalten mangelt ihm aber der Glanz der Höhe, die im Forte etwas sordiniert klingt. Von den sonstigen Novizen unseres musikalischen Taubenschlags das nächste Mal. Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Die Saison wurde sub auspiciis des ausgezeichneten Oberregisseurs Chodakowski mit einer bisher bei uns unbekanntem Oper „Philaenis“ von Roman Statkowski eingeleitet. Das Werk (1902 preisgekrönt im Covent-Garden-Theater-Konkurs in London) zum deutschen Text von Hermann Erler-Berlin komponiert und ins Polnische vom Komponisten übertragen zeigt ernste Kenntnisse und dramatisches Temperament. Das Drama selbst, eine Liebes- und Rachegeschichte aus den altgriechischen Zeiten, hat als Theaterstück viele Vorteile, obwohl es psychologisch ein wenig schwankt. Philaenis, eine griechische Schönheit, wird nach dem Tode ihres, von der Hand des sie heissliebenden Meander, ermordeten Gatten durch drei Parzen gewarnt, sich wegen Mordes rächen zu wollen. Nach 15 Jahren aber, nachdem der lang in



fremden Ländern büssende Meander seine Heimat wieder begrüsst, entflammt in Philaenis der Rachedurst, um so mehr, als ihr Sohn Hermias Meanders Tochter Myrtis zu lieben beginnt. Den seine Tochter begrüssenden und liebkosenden Vater nimmt Hermias, von seiner Mutter aufgestachelt, für Myrtis' Liebhaber und wird im Kampfe von diesem getötet; von ihrer Schuld überzeugt, stürzt sich Philaenis ins Meer. Die Musik, klangvoll instrumentiert, in edlem Stil, ohne Banalität, thematisch und sehr fliegend behandelt, zeigt viele hübsche lyrische und manche recht dramatisch wirkende Stellen auf. Ausführung und Regie standen auf der Höhe. Heinrich Opieński

Moniuszko's Nationalopern: „Halka“, „Die Gräfin“, „Das Gespensterschloss“, „Verbum nobile“, Orefice's „Chopin“, Gounod's „Romeo und Julie“, „Philaenis“ des Unterzeichneten usw. gehen in bunter Reihe über die Bretter. Die Tenöre Orzeszkiewicz und Myszuga und M^{lle}. M. Farrar erregten Aufsehen. Die Regie befindet sich in den bewährten Händen des Herrn Chodakowski. R. Statkowski

WIESBADEN: Unser „Neues“ Hoftheater beging im Oktober die Feier seines — zehnjährigen Bestehens. Ein festlich beleuchtetes Haus, Webers Jubel-Ouverture und „Oberon“ in der Wiesbadener Bearbeitung — zum 99. Mal innerhalb vier Jahren! Die Aufführungen dieses Werkes können in der Tat für die Hülsenschen Bühnenbestrebungen als typisch gelten; sie sind eine „Sehenswürdigkeit von Wiesbaden“. Im übrigen darf sich unsere Oper keiner grossen Heldentaten rühmen; wichtig erscheint die Berufung des Kammersängers Sommer aus Berlin, der mit Kalisch in einigen grösseren Tenorpartien alterniert, aber auch als Georg Brown, Arnold (Tell) usw. lebhaften Erfolg errang. Da auch eine gewandte Soubrette, Anni Hans (aus Hannover) und eine gut routinierte Altistin, Frau Schröder (aus Kassel), neu engagiert wurden, dürfen wir nun vielleicht auch auf ein schnelleres Tempo hinsichtlich von Novitäten rechnen. Otto Dorn

KONZERT

AMSTERDAM: Die neue Saison setzte in grossartiger Weise ein mit der Aufführung von Richard Strauss' „Symphonia domestica“, die unter des Komponisten Leitung einen bedeutenden Erfolg davontrug. Der originelle Gedanke der musikalischen Illustrierung des Familienlebens mit den Leitmotiven für Vater, Mutter und Kind, ihre farbenreiche Verwertung, das wundervolle Adagio, alles dies wurde verständnisvoll und freudig aufgenommen und trug dem Schöpfer des Werkes reichsten Beifall ein. Solcher wurde ebenfalls Frau Strauss-de Ahna zu teil für die meisterhafte, man möchte sagen „Inszenierung“ einer Reihe von Liedern ihres Gatten. Dem zweiten Komponistdirigenten Gustav Mahler war äusserlich ebenfalls viel Erfolg beschieden. Er trat mit seiner 2. und 4. Symphonie auf und trotzdem er die letztere am gleichen Abend zweimal hintereinander dirigierte, blieb das Publikum den Mahlerschen Werken gegenüber innerlich verständnislos (jede Analyse hatte sich der Komponist verboten) und hielt mit seinem Widerspruch nicht zurück. Aufsehen erregte Leopold Godowsky, der bescheidene und doch so gewaltige Klaviertitan. Zugleich mit ihm konzertierten der treffliche Cellist J. Mossel und eine vielversprechende junge Sängerin Marianne Schrijver. Hans Augustin

ANTWERPEN: Die Konzertsaison ruht noch. Nur die im letzten Jahre von Kunstfreunden gegründete Gesellschaft der „Nouveaux Concerts“ machte uns im ersten Konzert mit dem Lamoureux-Orchester unter Chevillard bekannt. Grosser Erfolg der ausgezeichneten Künstlerschar und ihres trefflichen Dirigenten. „Phaëton“ von Saint-Saëns, Valse aus „Damnation“ von Berlioz usw. elektrisierten das Publikum; mit der Auffassung der „Eroica“ konnte man sich dagegen weniger befreunden. Es folgen Konzerte unter Leitung von Strauss und Mottl. Die Konzerte der Harmonie versprechen sehr anregend sich zu gestalten. A. Honigsheim



BASEL: Das erste Abonnementskonzert mit durchwegs älteren Orchesterkompositionen, in dem der Pianist De Greef (Bachkonzert d-moll) mitwirkte, sowie das zweite mit Berlioz' Harold-Symphonie als Hauptnummer liegen hinter uns. Das letztgenannte Werk, an dessen Aufführung sich Henri Marteau mit einer künstlerisch vollendeten Wiedergabe des Violaparts beteiligte, hat unter Hermann Suters Leitung eine hervorragende Interpretation gefunden. Der Symphonie voraus ging das Violinkonzert von Jaques-Dalcroze, das von Marteau meisterhaft vorgetragen wurde. Dr. H. Stumm

BERLIN: Der Philharmonische Chor unter Leitung von Siegfried Ochs hat in seinem ersten Konzert eine Wiederholung des deutschen Requiems von Brahms mit Claire la Porte-Stolzenberg (Sopran) und Arthur van Eweyk (Bariton) gebracht, ausserdem als neu einstudiert die grosse Bachsche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. In dem gewaltigen Chorsatz, mit dem das Bachsche Werk anhebt, in dem zweiten Satz des Brahmschen entfaltete die Sängerschar den vollen Glanz ihres Stimmmaterials; ganz besonders aber glückte wieder die feine Schattierung der zarten Tonfärbungen in der Brahmschen Musik. — Georg Schumann hatte für das erste Konzert der Singakademie die grosse Messe in c-moll von Cherubini und zwei seiner eigenen Chorwerke nach Schillerschen Worten, die „Totenklage“ und die „Sehnsucht“ aufs Programm gesetzt; das letztgenannte wurde zum erstenmal aufgeführt. Den Sängern und dem Orchester stellt Georg Schumann dankbare Aufgaben. Sinn für Schönheit, für Pracht und Glanz in den Klangfarben spricht aus dieser Musik, ebenso auch die Verehrung des Tondichters für Richard Wagner, von dem er die Kunst grossartiger Steigerungen durch allmähliches Entfalten der materiellen Kräfte gelernt hat. Auch die kühne Harmonik und Art der Melodiebildung zeugt für das intime Verhältnis des Komponisten zu Wagners Kunst. — Das Programm des zweiten Nikisch-Konzertes zeichnete sich durch offenbare Stillosigkeit aus: auf Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Bachs Violinkonzert in E-dur folgte neufranzösische Musik, eine symphonische Dichtung „Istar“ von Vincent d'Indy und zwei Schmarren „Poème“ von Chausson und ein capriciöser Walzer von Ysaye-Saint-Saëns, darnach schloss Mendelssohns A-dur Symphonie (die italienische) den Abend. Angeblich ist das Werk von Vincent d'Indy in Variationenform geschrieben, indessen das Thema hat wohl weder ein Hörer, noch der Verfasser der Analyse im Programmbuch entdeckt. Musik enthält es meines Erachtens gar nicht, wohl aber eine Fülle äusserer Klangeffekte. Der Solist des Abends spielte ausser den faden Violinstücken das herrliche Bachsche Konzert etwas stark subjektiv in der Empfindung, aber mit einer berückenden Schönheit des Tons. Die Philharmoniker führten den Löwenanteil des Abends mit wunderbarer Elastizität und völligem Aufgehen in ihre Aufgabe durch. — Ein Künstlerkonzert, von der Konzertdirektion Wolff arrangiert, brachte als Neuerscheinungen für Berlin zwei Schwestern Emilie und Gabriele Christmann, beide sogen. Koloratursängerinnen mit recht mangelhafter Koloratur und unleidlich bebenden Sopranstimmen, ausserdem einen Geiger Jaroslav Kocián aus Prag, einen Virtuosen, der das Paganini-Konzert in D mit einer gewissen Verve, aber technisch durchaus nicht einwandfrei spielte. Raoul Pugno rettete mit dem a-moll Konzert von Grieg die künstlerische Ehre des Abends. — An Liederabenden fehlte es in den letzten Wochen nicht. Lula Mysz-Gmeiner sang ausschliesslich Schubert, Julia Culp ein gemischtes Programm, Frau Niessen-Stone erfreute namentlich mit ihren Hugo Wolf-Liedern, die sie geistvoll gestaltete, wenn auch ihr Organ technisch nicht genügend geschult ist. Von Dr. Mannreich ist wenig erfreuliches zu sagen, allzu wenig pariert die Stimme den Intentionen eines feineren Vortrags. Helene und Rudolph Hellmrich haben dagegen mit ihrem Duetten- und Liederabend gut abgeschnitten: klangreiches, wohl geschultes Organ, natürliches Empfinden, interessantes Programm, bei der Frau ein feinerer Zug



individuelleren Lebens. Heinrich Scheeden sollte seinen ausgiebigen Tenor technisch besser ausbilden, es würde sich bei dem sympathischen Organ sicher belohnen. — Martha Sauvan zeigte sich als eine interessante Pianistin mit feurigem Temperament, ihr Vortrag hat etwas Grosszügiges, aber technisch misslang ihr doch gar zu viel. Ethel Newcomb, die drei Klavierkonzerte mit Begleitung der Philharmoniker spielte, sagte ihre gewissenhaft erlernte, gut studierte Aufgabe her, ohne die geringste Seelenregung. Richard Buhlig wusste die Choralvorspiele von Brahms, die Busoni von der Orgel für das Klavier übertragen hat, und die Händel-Variationen von Brahms in dem musikalischen Aufbau klingschön klar zu legen. Der Pianist fesselt durch warme Empfindung und geistvolle Gestaltung.

E. E. Taubert

Ein von zwei Leipziger Verlegern veranstaltetes Konzert zeitgenössischer Komponisten brachte neben recht unerfreulichen vierhändigen Klavierstücken von Reisenauer und Violinstücken von Felix vom Rath ansprechende Lieder und Duette von W. von Möllendorf, Robert Kahn, Hugo Kaun und als wertvollste Gabe Georg Schumanns hier schon bekanntes Klavierquartett. An der Vorführung waren die Komponisten meist beteiligt. Gustav Hollaender brachte in seiner ersten Quartettsoiree ein noch ungedrucktes Variationen-Werk für Klavier (Bruno Hinze-Reinhold), Violine und Violoncell von Sem Dresden zur unverdienten Aufführung. Das Böhmisches Streichquartett weihte sein erstes Konzert dem Andenken Dvořáks; in dem Es-dur Klavierquartett wirkte Artur Schnabel, in dem Streichquintett als zweiter Bratscher Prof. Suchy mit; wieder muss darauf hingewiesen werden, dass das Sichvordrängen des Bratschisten Nedbal eine ernstliche Gefahr für das Ensemble bedeutet! Das Halirquartett spielte Mozart, Beethoven (besonders gut) und Haydn im ausverkauften Beethovensaal. Mit dem Vortrag des grossen B-dur Quartetts von Beethoven befriedigte das Petersburger Quartett der Herren Kamensky, Kranz, Bornemann und Butkewitsch nicht alle Wünsche; sehr flott wurde vorher Arensky's d-moll Trio mit Elisabeth Ziese am Klavier gespielt. Eine Gastrolle gab das in München sehr gut eingeführte Streichquartett Th. Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals und Heinrich Kiefer. Das Ensemble ist sehr gut abgetönt, alle Mitglieder sind überaus tüchtige Künstler, die aber über der Freude an der glänzenden technischen Wiedergabe mitunter etwas gewaltsam im Vortrag sind; eine gewisse Vorliebe für Weichlichkeit und die Sucht, zu viel zu nuancieren, trat besonders in der Kavatine des Beethovenschen B-dur Quartetts hervor. — Eine neue Kammermusikvereinigung, die Herren Fritz Binder (Klavier), Richard Krömer (ein ganz vortrefflicher Geiger) und Fritz Becker (Violoncell) debütierten glücklich. Das Klaviertrio Schnabel, Wittenberg und Hekking absolvierte seinen zweiten, die bekannten Triovereinigungen Barth, Wirth und Hausmann sowie Georg Schumann, Halir und Dechert ihren ersten Abend, ohne ein hier unbekanntes Werk zu bieten. Der zweite Sonatenabend von Henri Marteau und Willi Rehberg brachte die erste hiesige Aufführung der durch die Frankfurter Tonkünstlerversammlung zur Genüge bekannt gewordenen vierten Sonate von Max Reger und der zweiten von Thuille. Wesentlich Kammermusik kam im ersten Konzert des herrlichen Geigers Alexander Petschnikoff zur Aufführung, darunter eine neue noch ungedruckte Klavier-Violin-Sonate seines Begleiters Hermann Zilcher, die infolge ihrer sehr glücklich erfundenen Themen, ihrer Frische und Ungesuchtheit einen äusserst angenehmen Eindruck hinterliess. Die drei durchaus gelungenen, hier schon öfters rühmend erwähnten Violoncellsonaten von Kahn, Schrattenholz und Dohnanyi brachte Robert Hausmann mit pianistischer Unterstützung der Herren Robert Kahn und Schrattenholz in sehr gelungener Weise zum Vortrag. Erfolgreich liess sich der vierzehnjährige (?) Violoncellist Jean Oppenheim hören, seine Technik reicht schon für grosse Aufgaben aus, doch ist die Intonation noch unzuverlässig. Der kleine Geiger

19*



Mischa Elman erregte weiter grösstes Interesse durch seinen für ein Kind merkwürdig ausgereiften Vortrag. Für Martha Drews' ernstes Streben ist es bezeichnend, dass sie ihr Konzert mit dem Brahms'schen Violinkonzert einleitete; waren auch noch kleine technische Unebenheiten vorhanden, so befriedigte doch der wohldurchdachte, freilich etwas kühle Vortrag in hohem Grade. Willy Burmester, entschieden der bedeutendste deutsche Geiger der Gegenwart, gab zur Erinnerung daran, dass er vor 10 Jahren durch einen Paganiniabend hier seinen Ruhm begründet hatte, einen klassischen Abend; es ist bezeichnend für unsere unglückseligen Konzertverhältnisse, dass nicht einmal ein solcher Künstler ein volles Haus findet. Arrigo Serato ist hier immer ein gern gesehener Gast; er brachte ein neues Violinkonzert von d'Ambrosio mit, dessen Schlusssatz nachhaltiger interessierte. Otto Silhavy hatte sich mit dem Violinkonzert von Tschaiakowsky eine viel zu schwere Aufgabe gestellt; seine Partnerin Margarete Weissbach darf ihr mächtiges Organ nicht ins Schreien ausarten lassen. Sie sollte von Clara Erlen lernen, wie man in ungezwungener, natürlicher Vortragsweise zeigt, dass man die Technik mühelos beherrscht. Maria Seret wirkt immer durch einen sehr durchdachten und geschmackvollen Vortrag; ansprechend und gut musikalisch ist dieser auch bei Leontine de Ahna. Vielleicht noch mehr versteht es Ottie Hey, ihren Vorträgen individuelles Gepräge zu geben; ihre Tongebung könnte stetiger, ihre Höhe müheloser sein. Das Programm der Pianistin Thekla Scholl verriet ernstes Streben; ihr Vortrag zeugte von musikalischem Empfinden, ihre Technik ist sehr respektabel. Dr. Wilh. Altmann

Von den Sängern führe ich Hertha Dehmow zuerst an. Man merkt: sie hat an sich gearbeitet und ist vieler stimmlichen Schäden Herr geworden. Wenn das piano immer noch unkonzentriert, die *messa di voce* nicht „steht“, die Formen oft schwanken, die Tiefe matt, der Ansatz ohne sicheren Griff, die Deklamation ohne Massivität einer explosiven Konsonantik ist, so sind das alles Schwächen, die aus ein und derselben Quelle fliessen. Wo das Fundament schwach, wankt und schwankt der Oberbau. — Mariane de Maringh hat leider nicht gehalten, was sie versprach. Die Poesie ist geblieben, aber die Höhe ist dünn geworden, der schöne Timbre hat gelitten, die Vokalformen — oft flach und offen — bröckeln hier und da ab, und der Vortrag — ohne die feine sinnliche Grazie wie zuvor — klingt flügelahm und matt. — Maikki Järnefelt muss man dagegen für die interessante Ausgestaltung besonders Wolfscher Lieder, den sensiblen Zug der Deklamation und den feinen musikalischen Geschmack die Achtung ehrlichen Könnens zollen. Sie beweist, dass ein Quentchen Ausdruck vollauf genügt, um selbst über anfechtbare Mittel hinweghören zu lassen. — Das gleiche lässt sich auch auf Johanna Dietz anwenden. Sie sang einige bedeutende Schubert-Lieder, so das Fragment aus „Äschylus“, „Iphigenia“, „Heliopolis“ u. a. mit grosser Energie des Willens, aber schwachen, nur noch in der Höhe frei quellenden Mitteln. — Namhaft sind schliesslich noch zu machen: Frieda Kisielnicki, die mit schönen Mitteln, aber unzulänglicher Technik sich unlösbare Aufgaben gestellt hatte, ferner Alice Rau, Liane Brischar, Eva Uhlmann, Hedwig von Lengerke, deren Auftreten auf unverantwortlichen Ratgebern beruhen muss, sowie Geert vom Ravensberg und Anna Allers. Der letzteren stimmliche Unnatur erreicht einen derartigen Grad von Abnormität, dass die Befürchtung einer dauernden Schädigung des gesamten physischen Organismus infolge falscher Muskelzüge und ruinöser Kehlkopfstellung nicht von der Hand zu weisen ist. — Die Barthsche Madrigal-Vereinigung entschädigte wieder für manch erlittene Unbill. Doch muss ich sagen, dass die Ausarbeitung nicht immer tadellos und der Zusammenklang nicht so sicher und exakt war wie im vorigen Jahre. Für die kleinen Pretiosen von Sweelinck (für drei Frauenstimmen mit Begleitung der Harfe) konnte ich mich nicht recht erwärmen. Dagegen gaben uns Orlando Gibbons, Antonio Scandello und Gastoldi nicht nur Ge-



schichte, sondern entzückende Formen und einen graziösen Inhalt von echtem Musik- und Gesangswert. — Ebenfalls günstig führte sich der Berliner Volkschor ein mit einem Hugo Wolf-Abend. — Bleibt der Tenorist Hans Rüdiger, dessen sympathische klangliche Vorzüge die Schwächen der Kopfstimme und den brüchigen Übergang vom Brust- zum Kopffregister nicht aufzuheben vermögen. — Von den Klavierspielern interessierten nur zwei: Gottfried Galston und Edith von Kalben. Ersterer hat sich ausserordentlich verfeinert und technisch die Meisterstufe erreicht. Nur künstlerisch kann man in vielem Einwendungen machen. Die instrumentelle Dynamik ist zu abgezirkelt und über dem Ausdruck schwebt „der Genius des Lineals“. Letztere entzückte durch die rassige, nervöse Art und einen wundervoll abgestuften Naturanschlag. Da auch die Technik modern, habe ich nur den einen Wunsch, dass der Ausdruck noch einfacher und schlichter werde. — Ossip Gabrilowitsch gehört zu den Spielern, die ich nicht verstehe. Die einen halten ihn für eine Grösse (und wenn's sich allein um Technik handelte, hätten sie recht), meinem Ohr klingt er zu hart und meinem Empfinden scheint er innerlich nicht ohne Kälte und Brutalität. — Nicht unbegabt für Technik und tonale Wirkungen führte sich Hazelda Harrison ein. Erstere jedoch geht auf hölzernen Krücken, und auch am Ausdruck fehlt noch gar manches. — An Sergei von Bortkewicz fiel die weiche Tongebung und die ruhige, vornehme Art der musikalischen Deklamation auf. Über instrumentelle Schönheiten muss ich jedoch die Intensität der Gefühlswärme und die nervöse Spannung eines rässigen Temperamentes stellen. — Des weiteren sind zu erwähnen: Erika von Binzer, eine tüchtig durchgebildete und sattelfeste Pianistin mit gutem und grossem Ton, aber ohne besondere Eigenart und zündendes Temperament; Ogman Grönn, Marie Geselschap (deren ungeschlachte Dynamik und unfeiner musikalischer Geschmack sich in nichts gebessert hat), sowie Berthe Marx-Goldschmidt, die ihren Programmen weder technisch noch inhaltlich gewachsen war. Gewiss, sie hat eine feine Flüssigkeit, den spielerischen Charm und die graziöse Eleganz der französischen Schule, aber ihre Etüden-Natur ist starr und unbeweglich und lässt weder auf einen höheren musikalischen Kunstverstand noch auf ein schöpferisch-gestaltendes Kunstgefühl schliessen.

Rudolf M. Breithaupt

BRESLAU: Dr. Dohrn führte im Orchesterverein Schuberts C-dur Symphonie und Tschaikowsky's Symphonie Pathétique auf. Von Neuheiten erschienen im Programm: Wolfs „Penthesilea“ und das Violinkonzert c-moll op. 50 von Jaques-Dalcroze. Wolfs symphonische Dichtung hat hier einen durchschlagenden Erfolg nicht errungen. Henri Marteau spielte das Violinkonzert technisch vollendet und ideal schön im Ton. Auch bei unserem Orchester war alles in bester Verfassung. Für die plötzlich heiser gewordene Solistin Edith Walker sprang die hiesige ausgezeichnete Sängerin Martha Schauer-Borgmann erfolgreich ein. — Kapellmeister Hermann Behr, der Leiter der volkstümlichen Mittwochkonzerte, veranstaltete einen Wagner- und einen Beethovenabend mit gutem Gelingen. — Einen vortrefflichen Verlauf nahm auch der erste Kammermusikabend, an dem der neue Kammermusiksaal seine Weihe erhielt. — In eigenen Konzerten liessen sich hören: die Geiger Kocian und Vecsey, die Sängerin Tilly Koenen, die Pianistin Berthe Marx-Goldschmidt und die Baritonisten Hielscher und Brause. Grossen Erfolg hatte der Berliner Lehrergesangverein unter Felix Schmidt. J. Schink

DRESDEN: Im Mittelpunkt des Interesses standen während der Berichtszeit die beiden geigenden Wunderknaben Franz v. Vecsey und Mischa Elman. Man hatte beide hier noch nicht gehört und gab sich infolgedessen um so bereitwilliger dem Zauber hin, der von so begnadeten Kindern auszugehen pflegt. Auch der gewissenhafte Kritiker, der sich inmitten der allgemeinen Begeisterung den kühlen Kopf zu bewahren hat, kann in diesem Falle nur in den Beifallssturm einstimmen, der die beiden Knaben umbrauste.



— Geigentöne erklangen auch sonst in vielen Sälen. Eugène Ysaye spielte im ersten Philharmonischen Konzert, in dem man Dora Moran, die hochbegabte Tochter einer grossen Mutter, als wohlgeschulte und durch Stimme und Vortrag höchst sympathische Sängerin kennen lernte. — In einem Konzert des Mozartvereins spielte Hugo Heermann ein neues Violinkonzert von Fr. d'Erlanger, ohne indes mit der Komposition interessieren zu können. Als Klavierspielerin führte sich im selben Konzert Gisela Springer aus Wien mit gutem Erfolg ein. — Dass das Lamoureux-Orchester unter Chevillard auch hier einen grossen, ehrlichen Erfolg hatte, sei festgestellt, obwohl man mit Einzelheiten der Interpretation des Dirigenten nicht einverstanden sein konnte. — Ein Klavierabend von Frederic Lamond, sowie ein solcher der erst fünfzehnjährigen Pianistin May Doelling seien besonders hervorgehoben. Ein Klavierabend von Berthe Marx-Goldschmidt, die sämtliche Präludien und Etüden von Chopin hintereinander spielte, war mehr lehrhaft als genussreich. — Zu gedenken wäre noch eines Konzerts der Robert Schumannschen Singakademie unter Leitung von Albert Fuchs sowie einer Aufführung der „Schöpfung“ durch die Dresdner Volks-Singakademie. Über letztere sind vielleicht einige nähere Mitteilungen willkommen. Die Volkssingakademie ist heute mit ihren 400 Sängern und Sängerinnen der stärkste gemischte Chor Dresdens. Die Mitglieder gehören mit wenigen Ausnahmen durchweg dem Arbeiterstande an und zahlen einen Wochenbeitrag von 10 Pfennig, der überdies Arbeitslosen noch erlassen werden kann. Wöchentlich wird eine Übung von mindestens zwei Stunden Dauer abgehalten, gesellige Veranstaltungen fehlen vollständig. Die Aufführungen beginnen, um den weitesten Arbeiterkreisen die Teilnahme zu ermöglichen, erst abends 9 Uhr und haben dank der Tüchtigkeit des Dirigenten Johannes Reichert sich zu hoher künstlerischer Bedeutung emporgeschwungen. Diese findet u. a. ihre Bestätigung darin, dass die Hoftheaterleitung den Opernkraften die Mitwirkung bei Aufführungen der Volkssingakademie gestattet, während ihnen sonst das Auftreten in Dresdner Konzerten untersagt ist. In den wenigen Jahren ihres Bestehens hat die Dresdner Volkssingakademie nicht nur viele grosse und schwierige Chorwerke aufgeführt, sondern auch für ihre Mitglieder Symphonie-, Kammermusik- und Liederabende veranstaltet, bei denen die ersten Künstler unserer Stadt immer bereitwilligst mitgewirkt haben. Eine Konzertreise der Volkssingakademie nach Leipzig brachte ihr einen grossen Triumph ein.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Die Konzertsaison setzte mit einer Sturmflut ein. Vier Soiréen mit stilreinen Programmen versprechen Fritz Dietrich (Violine), Hans Hermanns (Pianoforte) und Richard Hähn (Gesang). Ihr Beethovenabend erfüllte hohe Erwartungen. Die Kreuzersonate, die Violinromanzen, die Waldsteinsonate und G-dur Variationen fanden eine ausgezeichnete Wiedergabe. Hähn sang den Zyklus „An die ferne Geliebte“. Zu fabelhaft billigen Preisen werden ferner „Vier neue Abonnementskonzerte“ angezeigt. Das erste brachte Ondricek, der u. a. Bachs Chaconne und „Le Streghe“ von Paganini virtuos interpretierte, den glänzenden Pianisten Josef Famera, mit Chopin, Liszt auftretend, und die Liedersängerin Lilly Hafgren, die Volkslieder ihrer schwedischen Heimat sehr ansprechend sang. Der Musikverein (Prof. Julius Butts) absolvierte sein erstes Konzert. Beethovens C-dur Symphonie bildete die Eröffnungsnummer. Henri Marteau wurde sehr gefeiert; er spielte Beethovens Konzert und Schuberts D-dur Concertino wunderbar schön. John Coates errang als Tenor einen vollen Sieg, trotzdem er nichts Unpassenderes zu singen wusste, wie die Ottavio-Arie (Don Juan) und die Gralserszählung (Lohengrin). Der Vereinschor beteiligte sich an der Vorführung der „Dithyrambe“ von Bruch. Von den Solistenkonzerten verdienen die Klavierabende von Edith von Kalben, an dem die vielversprechende Altistin Hanna von Sachs mitwirkte, und von Anna Franck, einer Leschitzky-Schülerin, erwähnt zu werden.

A. Eccarius-Sieber



ELBERFELD: Mit dem ersten volkstümlichen Symphoniekonzert unter Dr. Hans Haym, in dem das städtische Orchester sich ausser in Beethovens Vierter in Bruchstücken aus Fausts Verdammung auszeichnete, ist die Saison eröffnet worden. Frau Münz (Barmen) legte in der „Ozean“-Arie zwar nicht die erforderliche Kraft, aber Begabung für den dramatischen Gesang an den Tag. — Ausserordentlichen Erfolg hatte das Lamoureux-Orchester unter Camille Chevillard. Mit dem grossen Streicherchor wurde eine nicht zu übertreffende Klangwirkung erreicht; ebenso stellte die Präzision und die Feinheit der Schattierungen alles Bekannte in den Schatten. In der Eroica wirkte ja manches Tempo befremdend; in ihrem Elemente war die musterhaft disziplinierte Künstlerschar bei Berlioz und den modernen französischen Kompositionen; den Höhepunkt aber bildeten die Wagner-Nummern. — Dem ersten Konzert der Konzertgesellschaft lag ein interessantes Programm zugrunde. „Appalachia“, eine neue Chor-symphonie von Friedrich Delius, enthält neben vielem Eintönigen und zahlreichen Dissonanzen auch manche melodischen Schönheiten; Delius' Musik interessiert namentlich als Stimmungsmalerei durch das Kolorit. Dr. Haym hatte sich des Werkes mit Eifer angenommen. Prächtig sang Luise Geller-Wolter das Altsolo in der Brahms'schen Rhapsodie und Lieder von Wagner und Wolf, sowie die „Kundry“ in den Parsifalszenen, während Anton Hummelsheim für den „Parsifal“ nicht ausreichte. — Im ersten Sauset-Konzert erwies sich Lotte Kaufmann als eine Liszt- und Chopin-Spielerin mit vorzüglicher Technik und reichem Empfinden, Paul Viardot gleichfalls als ein Meister seines Instruments, während Emma Holmstrand in französischen und schwedischen Liedern durch ihr sympathisches Organ und ihre ausgezeichnete Schule entzückte.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Für diesmal zwei gastierenden Orchestern den Vortritt! Das eine war das früher von Lamoureux, jetzt von Chevillard geleitete, das auf der Rundfahrt in Deutschland hier das erste seiner Berliner Programme mit der Eroica und dem geistvollen Dukasschen Zaublerlehrling-Scherzo spielte und dessen vorzügliche Haltung die Hochschätzung aller Musikfreunde erringen musste. Leider war der Zuspruch des Publikums bei weitem nicht so gross, als der mächtige Raum des Hippodrom zugelassen hätte. Das andere Orchestergastspiel gab die Kaimkapelle, von Weingartner geleitet. Ihr dankte man namentlich die feine Wiedergabe der italienischen Serenade von Hugo Wolf und der symphonischen Dichtung „Odysseus' Ausfahrt“ von Ernst Boehe. Der Brucknerschen E-dur Symphonie fehlte in der Wiedergabe der Zug ins Grosse, Wichtige; wir konnten sie s. Z. vollkommener in den Konzerten des „Museum“ geniessen. Dieses bot uns in seinen ersten Freitagsabenden u. a. die „Domestica“ von Richard Strauss, die, obschon von Hausegger ausgezeichnet dirigiert, diesmal geringern Eindruck hinterliess, als bei dem Musikfest im Mai. Auf dem Museumsprogramm fanden sich diesmal auch Webers selten gehörte Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister“, die Beethovensymphonien in A und B und das Auftreten Henri Marteau's, der mit Mozarts G-dur Konzert den Weg zu den Herzen aller Hörer fand. Ein schön verlaufener Kammermusikabend des Museums war ausschliesslich Schubert geweiht. Auch die Kammermusikquartette von Hess und W. Post haben sich wieder verheissend aufgetan; es ist bemerkenswert, wie erspriesslich jetzt gerade auf diesem Gebiete intimern Musiklebens hier gearbeitet wird. Pianistisch war Lamond's Chopin-Liszt-Abend von vornehmster Bedeutung; vor allem begeisterte der Künstler durch die Chopinvorträge: Sonate B-moll und Ballade G-moll. Otto Hegner, den wir jetzt zu den hier ansässigen Klaviekünstlern zählen, trat im Zusammenwirken mit seiner violinspielenden Schwester Anna neuerdings erfolgreich auf. Eine künstlerisch noch reifere Virtuosa der Geige, Minna Rode, veranstaltete später ein eigenes Konzert. Hans Pfeilschmidt



HAAG: Der Klaviervirtuose Lucien Wurmser und die Sängerin Charlotte Lormont gaben ein Konzert, in dem Klavierkompositionen von Liszt, Chopin, Mendelssohn, Schumann und Lieder von Mozart, Schumann, Schubert, Gluck, Saint-Saëns und Fauré zum Vortrag kamen.

Otto Wernicke

HAMBURG: Beim ersten philharmonischen Konzert des Vereins Hamburger Musikfreunde zeigte der grosse Saal des Konzertgartens eine ungewohnte erfreuliche Physiognomie: er war stattlich gefüllt. Dies Wunder hatte der Name Max Fiedler bewirkt, der dem absterbenden Institut seine künstlerischen Kräfte und seine persönliche Beliebtheit schenkte und sich dafür in einem Vertrauensvotum durch den gefüllten Saal belohnt fand. Hoffentlich bleibt die Gunst der Menge dem nunmehr auf eine sympathische Basis gestellten Unternehmen auch treu und hoffentlich hat Max Fiedler es nicht zu bereuen, dass er sich zur Rettung eines sinkenden Schiffes noch im letzten Augenblicke bereit finden liess. Der Verlauf des ersten Konzerts zeigte Orchester wie Dirigenten in bester Disposition; Fiedler reihte, indem er die „Eroica“, das Meistersinger-Vorspiel und Dvořáks „Waldtaube“ zur Aufführung brachte, Schlager an Schlager. Niemand wird's ihm verargen, dass er in diesem ersten Konzert vor allem darauf bedacht war, sich selbst eine günstige Position zu sichern, denn die folgenden 15 Konzerte geben ihm ja noch Gelegenheit genug, auf seine hingebungsvolle Art auch für andere zu wirken. Solistin des Abends war Berta Morena, die mit ihren recht theatralisch-überlichteten und rein stimmlich keineswegs vollendeten Vorträgen der grossen Fidelio- und Rezia-Arie nicht sonderlich günstig abschnitt. — Auch die Berliner Philharmoniker haben, natürlich unter Arthur Nikisch, ihre neue Saison vor ausverkauftem Saale begonnen und Nikisch darf man es besonders danken, dass er für den hier noch sehr der Protektion bedürftigen Hugo Wolf ein klein wenig Propaganda machte. — Ein eigenes Konzert gab, mit grossem äusseren und minimalem künstlerischen Erfolge Sigrid Arnoldson. Die Künstlerin, die als Mignon und Carmen noch immer ihres Sieges sicher sein darf, sollte den Konzertsaal doch lieber meiden.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Zu den hier stets willkommenen Gästen gehört der Violinvirtuose Professor Sahla. Er bereitete uns mit seiner Gattin (Sopranistin), dem Hofpianisten Evers und dem Kammeränger Brune wieder höchst genussreiche Stunden. Ein sehr dankbares Publikum fand auch das erste der neuen, von einem auswärtigen Komitee veranstalteten Abonnementskonzerte, in dem Ondricek sich mit der schwedischen Sängerin Lilly Maja Hafgren und dem Pianisten Famera in die Lorbeeren teilte. In einem vom hiesigen Kgl. Musikdirektor R. Frank gegebenen Beethovenabend (Sonaten op. 27, 53, 101, 109, 110 und 111) erweckte vor allem die hochentwickelte Technik und das Gedächtnis des Künstlers Bewunderung. Das erste Konzert der königlichen Kapelle unter Dr. Beier erfreute sowohl durch die orchestralen wie die solistischen Darbietungen. Haydns Symphonie „Le midi“ und Dvořáks Slavische Rhapsodie (As-dur No. 3) erfuhren eine prächtige Wiedergabe. Juanita Brockmann erntete reichen Beifall mit dem feinfühligem Vortrag von Spohrs Gesangsszene, Prof. Hausmann mit Solostücken von Dvořák, und beide boten mit Musikdirektor Zulauf von hier Beethovens Tripelkonzert in künstlerischer Vollendung. Nicht minder genussreich ward die erste Kammermusik der Herren Hoppen, Kaletsch, Schmidt und Monhaupt. Beethovens op. 18 No. 4, Dvořáks op. 51 und Mozarts Divertimento in D waren die fein ausgearbeiteten Gaben des Abends. Das erste Konzert des Oratorienvereins unter Hallwachs vermittelte Mendelssohns Elias. Die Chöre waren gut studiert, und die Soli lagen bei den Damen Rückbeil-Hiller und Zerlett-Olfenius wie den Herren A. Kobmann und Wuzél in allerbesten Händen.

Dr. Brede



KÖLN: Im ersten Gürzenich-Konzert fand Gustav Mahlers fünfte Symphonie unter des Komponisten Leitung ihre allererste Aufführung, bei der sich das Orchester gegenüber den weitgehenden Ansprüchen des Werks vorzüglich hielt. Der vielfach recht unverständliche Gedankengang des Werkes liess das begreiflicherweise aufs höchste gespannte Auditorium nicht froh werden, so dass es nur zu einem schwachen Beifall, der von Opposition nicht frei blieb, kam. Als Gesangssolistin hörte man zum ersten Male Lula Mysz-Gmeiner, deren schöne Kunst mit Liedern von Schubert und der Altpartie in des Meisters Ständchen „Zögernd leise“ einen vollen Erfolg errang, während sich hier der Frauenchor unter Fritz Steinbachs Leitung vortrefflich hielt. — Die Kammermusik-Konzerte der Konzert-Gesellschaft werden jetzt im Konservatoriumssaal abgehalten, der akustisch, trotz baulicher Veränderungen, nicht einwandfrei ist. Am ersten Abend brachten die Herren: Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz, Friedrich Grützmaker nach Schuberts d-moll Quartett des verstorbenen Geigers O. Novacek Es-dur Quartett zu Gehör, das sich als eine sehr schöne Arbeit erwies. Steinbach hat den gewiss gern begrüßten Plan gefasst, durch die Einschlebung von Solisten Abwechslung in die Programme seines Gürzenich-Quartetts zu bringen. Für diesmal war nicht viel Glück bei der Sache, denn die mit einer ganz hübschen Stimme ausgerüstete Frankfurter Sängerin Berthe Boulin versagte künstlerisch durchaus. — Auch die Musikalische Gesellschaft hatte ihren ersten Abend. Unter Steinbach wurde Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre und das Andante cantabile aus Tschaikowsky's Streichquartett op. 11 für Streichorchester zu schönster Ausführung gebracht. Als Solistin ertete die Geigerin Else Playfair starken Beifall. — Unter ähnlich günstigen Verhältnissen trat im Kölner Tonkünstlerverein die Pianistin Elly Ney erstmalig hier auf.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das Beste, was uns die — um in ludovicischem Stil zu reden — begonnen habende Konzertsaison bisher bescheert hat, war das Vokalquartett Grumbacher-de Jong, Behr, Hess und Eweyk. Paula Szalit war gleichfalls erfreulich, noch mehr Lula Mysz-Gmeiner. Von auswärtigen Grössen sind ausserdem bis jetzt noch die Meister Joachim und Hausmann (mit dem Doppelkonzert von Brahms) hier gewesen. Das erste Symphoniekonzert brachte unter Prof. Brodes Direktion eine erstaunlich schöne Aufführung von Schuberts h-moll Symphonie.

Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Gleich zu Beginn der Saison haben sich Gäste eingestellt; zwei derselben haben mit vielem künstlerischen und ökonomischen Erfolg konzertiert: Frau Järnefelt, die temperamentvolle finnische Sängerin, und Willy Burmester, für den übrigens ein geplantes grosses Konzert mit Orchester sich zerschlug, weil verschiedene Gruppen von Orchestermitgliedern im letzten Moment eine Erhöhung des Honorars verlangt haben. Theodor Bertram hatte mit seinen Gesangsabenden leider wenig Glück. Grosse Konzerte haben noch nicht stattgefunden mit Ausnahme von dem aus voriger Saison restierenden Kapellkonzert Johan Svendsens, in dem die Hauptnummer eine nicht ganz einwandfreie Aufführung der „Neunten“ war.

William Behrend

LEIPZIG: Trotz verwunderlichen Fernbleibens des soi-disant musikliebenden grösseren Publikums haben das Pariser Lamoureux-Orchester und dessen gesund-energievoller Leiter Camille Chevillard auch hier einen ernstlichen Kunstsiege erfechten können, weniger mit den etwas zerfahrenen französischen Novitäten, als mit der kernig-überpersönlichen und hervorragend klarschönen Wiedergabe der Eroica, mit der klarschönen Ausführung des Scherzos „Der Zauberlehrling“ von Dukas und mit der hochvollkommenen Interpretation zweier Wagner-Nummern: Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“ und Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“. — Das zweite Gewandhauskonzert, das mit dem Trauermarsch aus „Saul“, der Mendelssohn-

schen Motette „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ (schön gesungen von den Thomanern) und dem Trauermarsch aus der Eroica halbwegs als Gedenkfeier für den verstorbenen König Georg angelegt war, in den Trauermärschen aber nicht zum besten gelang, brachte als hochehrwürdige künstlerische Leistungen Schuberts h-moll Symphonie, Schumanns Manfred-Ouvertüre, sowie Mozarts A-dur Konzert und Soloklavierstücke, gespielt von dem vornehmen Londoner Pianisten Leonard Borwick. Im dritten Gewandhauskonzert, als dessen Solistin aushilfsweise für die erkrankte Edith Walker Klara Erler aus Berlin mit Rossini's Rosina-Arie und Liedern von Schubert, Grieg und R. Strauss sehr freundliche Aufnahme fand, waren Prof. Nikisch und sein Orchester wieder zu voller Höhe des künstlerischen Einvernehmens und der künstlerischen Leistungsfähigkeit gelangt, und schön erklangen die Sommernachtstraum-Ouvertüre und mehrere durch Motil bearbeitete Tanzstücke von Grétry — ganz wunderbar aber die c-moll Symphonie von Brahms. — Herr Winderstein leitete sein erstes Philharmonisches Konzert mit Mozarts Jupiter-Symphonie ein und brachte als Novität Dvořáks ziemlich unerquickliche symphonische Dichtung „Ein Heldenlied“, wobei man denn aner kennenswerte Disziplinierung des zum Teil neu zusammengestellten Orchesters zu konstatieren hatte. Jolanda Merö aus Budapest spielte Liszts A-dur Konzert und Klaviersoli mit imponierender Kraft und Bravour, aber ohne rechte Be-seelung des Tones und Durchgeistigung des Inhaltes, und Berthe Boulin aus Paris interessierte in der Dalila-Arie von Saint-Saëns und in Liedern von Martini und Bizet durch die gute Schulung ihres nicht mehr ganz frischen aber sympathischen Mezzo-soprans. — Im zweiten Eulenburg-Konzert führten Max Pohle und seine Chemnitzer Kapelle Nicodé's feinsinnige Symphonische Variationen, Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling“ und als beifällig aufgenommene Novität Volbachs mehr stimmungs- als erfindungs-reiche symphonische Dichtung „Alt-Heidelberg“ sehr respektabel vor, und dazwischen spielte Bernhard Stavenhagen in etwas oberflächlicher und im Larghetto auch über-eilter Weise das Krönungskonzert von Mozart.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Die Konzertsaison hat mit einem musikalischen Ereignis von grösserer Bedeutung eingesetzt: mit der Aufführung von Richard Strauss' grossem Familien-gemälde „Symphonia domestica“. Magdeburg ist damit die zweite Stadt, die das epochemachende Stück gebracht hat. Ein kolossaler Instrumentenaufwand; allein an ein Dutzend Schlaginstrumente — das ist ein bischen viel für die Erziehung eines einzigen Kindes — aber auch reichster Inhalt. — In den ersten beiden Stadttheaterkonzerten sang Sigrid Arnoldson ein Programm fern von aller Coloratur und war damit nur ein Viertel Arnoldson. Ähnliches haben wir bei uns zu Haus, wie die Stimme Frl. Jungrens, eines viel versprechenden Gesangstalentes, das neben Professor Berber im zweiten Konzert auftrat. Im ersten Konzert des rübrigen, kraftvoll und weise geleiteten „Kauf-männischen Vereins“ sang Lula Gmeiner. An Neuheiten haben diese drei ersten Konzerte, die Krug-Waldsee trefflich leitete, noch nichts weiter gebracht. Man opferte bekannten Göttern.

Max Hasse

MANCHESTER: Mit dem Konzert am 20. Oktober nahm der 47. Jahrgang der Hallé-Konzerte seinen glänzenden Anfang. Vom verstorbenen Sir Charles Hallé am 30. Januar 1858 mit 60 Instrumentalisten begonnen, schwangen sich diese Konzerte all-mählich zu grosser Höhe empor und jetzt steht Dr. Hans Richter, der hier seinen Wohn-sitz aufgeschlagen hat, an der Spitze eines 102 Mann starken, ausgezeichneten Orchesters, das für den Norden Englands von einflussreicher Bedeutung ist. Unter andern fand hier Elgar in Richter einen bewundernden und hingebenden Förderer seiner Werke. Das erste Programm bestand aus Beethovens Leonore No. 3, Strauss' „Tod und Verklärung“, Wagners Parsifal-Vorspiel, Schuberts Symphonie C-dur — ein auserlesener Kunstgenuss,

sowohl betreffs der Werke als auch deren Wiedergabe. Am 27. Oktober kam Beethovens „Fidelio“ (sämtliche Musikstücke) zum Vortrag; die Rollenbesetzung war allerdings nicht erstklassig. — Über die gediegenen Leistungen des Brodsky-Quartetts, die Gentlemans Concerts, die Richter ebenfalls dirigiert, und anderes werde ich das nächste Mal berichten.

Ed. Sachs

MANNHEIM: Die erste Akademie des Hoftheaters eröffnete die Saison. Ein Divertimento von Mozart erschien als Novität, Beethovens achte Symphonie und Smetana's „Moldau“ hörte man unter Kählers Leitung gern wieder. Marcella Pregi war die Solistin. Die zweite Akademie dirigierte Edouard Colonne; er vermittelte uns die Bekanntschaft mit César Francks d-moll Symphonie und Bizet's Ouvertüre „La Patria.“ Die Cellistin Suggia verfügt über einen kleinen Ton und grosse technische Meisterschaft. Das Lamoureux-Orchester hat alle Erwartungen übertroffen, auch bewährte sich Chevillard als sehr tüchtiger Dirigent. In einem populären Konzert errangen Frau Metzger-Froitzheim und die Pianistin Frau Kwast-Hodapp grosse Erfolge bei geringer Frequenz. Das Quartett Schuster brachte als Novität Sinigaglia's interessante „Variationen über ein Brahmsches Thema.“

K. Eschmann

MÜNCHEN: Das erste Kaimkonzert unter Weingartner brachte als Neuheit die „Italienische Serenade“ von Hugo Wolf, ein ungemein warmblütiges Ding, das den bald emphatischen bald leichtfertigen Ton der italienischen Amanti einfach musterhaft trifft. Ein anderes Werk von Wolf, das Streichquartett in d-moll, wurde vom „Münchener Streichquartett“ zu Gehör gebracht; es ist ziemlich ungleichwertig und vielfach gegen alle Quartettsatztechnik; der Komponist zeigt sich namentlich im ersten Satz mit den Geheimnissen der klanglichen Tönung sehr wenig vertraut; es wirkt alles dick und fast grob; feiner gearbeitet sind die frischeren Schlusssätze. An Kammermusikabenden haben wir übrigens in der kurzen Zeit keinen Mangel gehabt: allein drei Sonatenabende Fischer-Berber, Schunck-Wagner und Barth-Ondricek, die im ganzen viel Genussreiches brachten. Der junge, aber vortreffliche Geiger Knauer spielte sämtliche Solosonaten (d. h. die drei Suiten und drei Sonaten) von Bach, die Bläservereinigung der königl. Hofmusiker führte Walter Lampes geistvolle Serenade op. 7 auf; ausserdem veranstalteten die Herren Schmid-Lindner und Regger eine Klaviersoiree, in der sie unter anderem die Regerschen Variationen über ein Beethovensches Thema op. 86 vortrugen, wohl eine der merkwürdigsten Schöpfungen der neueren Klavierliteratur. Von den zahlreichen Liederkonzerten war der Balladenabend von Joseph Loritz das anregendste; Gutes verspricht die Altistin Johanna Herbig, die einen eigenen Abend gab; äusserst lehrreich war eine Pflitzner-Soiree, die von Frl. Staegemann, Herrn Loritz und dem Komponisten veranstaltet wurde und eine Auslese recht verschiedenartiger Gesänge auf dem Programm hatte.

Dr. Theodor Kroyer

PARIS: Colonne eröffnete seine Sonntagskonzerte am 16. Oktober und Chevillard, der samt seinem Orchester in Deutschland und Belgien viel Lorbeeren eingeheimst hat, folgte ihm acht Tage später. Im Chatelet und im Nouveau-Theâtre war der Zudrang ausserordentlich. Es ist eigentlich schwer begreiflich, warum die Monate September und Oktober in Paris so wenig zu Konzerten benutzt werden. Sehr viele Veranstaltungen könnten zu dieser Zeit gute Erfolge erzielen, die im Januar oder Februar unter der Konkurrenz notwendig begraben werden. Da der im Jahre 1890 verstorbene César Franck in diesen Tagen ein Denkmal vor der Kirche Sainte-Clotilde, deren langjähriger Organist er war, erhalten hat, so widmete Colonne sein erstes Konzert ausschliesslich den Werken dieses zu spät anerkannten Meisters, der zwar Belgier von Geburt war, aber seine musikalische Ausbildung in Paris erhalten hatte und sich von jeher als Franzose betrachtete. Francks einzige Symphonie in d-moll, die „Variations Symphoniques“ für Klavier



(Raoul Pugno) und Orchester, die besonders günstig aufgenommen wurden, der dritte Akt seiner Oper „Hulda“, der vom Tenor Cazeneuve und Frl. Demellier nicht besonders gut vorgetragen wurde, und das programmmusikalische Gedicht „Psyche“ bildeten das gut gewählte Programm. Am folgenden Sonntag wiederholte Colonne die „Psyche“ und fügte Beethovens „Neunte“ hinzu und am 30. Oktober bildeten die erste und neunte Symphonie die Ecksteine eines Riesenprogramms, das ausserdem das von Thibaud meisterhaft gespielte dritte Gelgenkonzert von Saint-Saëns und eine Novität „Le Jour des Morts“ von Périllhou, ein gut gearbeitetes musikalisches Stimmungsbild von mehr Farbe als Gehalt umfasste. — Chevillard-Lamoureux begann zwar, wie Colonne mit der Symphonie Francks, stürzte sich dann aber sofort in den wenigst konzertgemässen Wagnerkultus, indem er mit der ausgezeichneten Darmstädter Primadonna Kaschowska den dritten Akt der „Götterdämmerung“ ohne Strich gab. Am nächsten Sonntag wurde diese Leistung mit Frau Litvinne wiederholt, aber diesmal die Novität des letzten Frühjahrs, die B-dur Symphonie von Vincent d'Indy, vorausgeschickt. Das bedeutende Werk schien diesmal mehr Verständnis zu finden. Felix Vogt

PPRAG: Die Konzertsaison wurde diesmal durch die Hausmusikabende des Dürerbundes eröffnet, die den Zweck verfolgen, in einem intimen Saale jenen Teil unserer wertvollen Musikkultur vorzuführen, der im Konzertsaal selten oder nie gepflegt wird. Ein Mozartabend, wobei Leo Blech als überaus feinfühler Mozartinterpret auch am Klavier hervorstach, machte den Anfang. Am zweiten wurde mit der zyklischen Vorführung des wohltemperierten Klaviers und der Beethovenschen Sonaten begonnen. — Ferner ist das Auftreten von Robert Kothe, des deutschen Scholander, zu verzeichnen, der mit seinen Volksliedern zur Laute das Prager deutsche Publikum entusiasmierte und drei Abende geben konnte. Es ist zu staunen, welche urwüchsige, unverwelkliche Kraft in diesen oft jahrhundertalten Sachen steckt. — Das erste philharmonische Konzert brachte Beethovens „Fünfte“, von Blech allzusehr vom Monumentalen ins Geistreiche übersetzt, Dukas' höchst unterhaltenden „Zauberlehrling“ und die von Weingartner auf den Effekt hin orchestral bearbeitete „Aufforderung zum Tanz“. Als Solist bewährte der Cellist Klengel seine noch unbekanntere Meisterschaft. — Die Tschechische Philharmonie nahm mit guten Programmen (u. a. ein Zyklus der Symphonien Tschaikowsky's) unter Dr. Zemaneks rührigem Taktstock ihre populären Sonntagskonzerte wieder auf. — Von Virtuosen haben die Carreño und das Geigerhepaar Wagner (aus Paris) konzertiert. — Das Roséquartett führte als Gast des Deutschen Kammermusikvereins Borodins A-durquartett zum Siege. Dr. R. Batka

RROTTERDAM: Der Gemischte Gesangverein „Excelsior“ veranstaltete unter seinem rührigen Dirigenten Bernhard Diamant einen Brahms-Abend. Zur Aufführung kamen: Trägische Ouvertüre, Schicksalslied, Vier ernste Gesänge (op. 121), Ein deutsches Requiem. Die Aufführung war ganz vortrefflich vorbereitet. Der Chor sang durchweg schön und verfügt über ausgezeichnete Kräfte. Die Bearbeitung der „ernsten Gesänge“ von Robert Schwalbe kann ich keine glückliche nennen. Otto Wernicke

SSTOCKHOLM: Die eigentliche musikalische Jahreszeit hielt mit dem ersten Orchesterabend des jungen Konzertvereins Mitte Oktober ihren Einzug. Die Geister, die dabei von Tor Aulins Dirigentenstab gebannt wurden, hiessen Haydn, Mozart, Beethoven. Eine hier ziemlich vergessene Zusammenstellung! Es war so alt, und klang doch so neu. Besonders erhielt die „Siebente“ eine ungemein schwungvolle und leidenschaftliche Wiedergabe. Auch Mozarts reizendes Klavierkonzert in c-moll wurde von Wilhelm Stenhammar sehr fein gespielt. — Von herumziehenden Virtuosen, die uns schon — etwas zu früh, wie die halbleeren Häuser bestätigten — die Ehre gaben, muss, ausser dem Geiger Burmester, Theodor Bertram genannt werden. Mit einigen Wagneraus-



schnitten gab er und noch mehr der mitwirkende Münchener Pianist — sein Name sei schonend verschwiegen — dem Publikum zu verstehen, dass nach der Auffassung der beiden Herren Stockholm sehr, sehr weit von Berlin liegt. W. Peterson-Berger STRASSBURG: Die Saison eröffnete das Lamoureux-Orchester, das an gefälligem Wohlklang der Streicher, Weichheit des Blechs und Fülle der (manchmal etwas tremolierenden) Holzbläser wenig seinesgleichen hat. Schade, dass kein prägnanterer Dirigent es führt als Chevillard. Man sah wieder, um wieviel schwerer es ist, Wagner umzubringen, wie die Klassiker. Den hiesigen Musikfreunden will es noch nicht recht in den Sinn, dass die Stadt angeblich dem Konzertbureau Salter, das jenes Konzert inszeniert und noch andere (Hans Richter etc.) verheissen hatte, den Lebensfaden abschneiden will, um ihren eigenen Veranstaltungen die Konkurrenz fernzuhalten. — Das erste dieser Abonnementskonzerte, die jetzt in den prächtigen Sängersaal umgesiedelt sind, brachte unter Stockhausens Leitung ein interessantes Tedeum von Alph. Diepenbrock, einem Holländer, das modern-klangvoll, im Stil zwischen Parsifal und etwa Verdi-requiem gehalten, nur an zu grosser Gleichartigkeit der Struktur leidet. Es folgte die „Neunte“ in sehr achtbarer Aufführung; doch wird die Tragik des I. Satzes gewöhnlich durch zu schnelles Tempo verwischt. Das Berliner Soloquartett (Grumbacher, Behr, Hess, Eweyk), darin die Altistin nicht mehr ganz stimmfrisch, bot musterhaftes im Vortrag. — Im Tonkünstlerverein geigte wie alljährlich Geloso mit schönem Erfolg. Einen ansprechenden Liederabend gab Berta Adels von Münchhausen (von Clara Knapp nur zu diskret begleitet), jedoch fehlt manchen Gesängen die plastische Grösse, die richtige Einstellung.

Dr. Gustav Altmann

WARSAU: Die Philharmonie hat ihre Herbstsaison mit einer Vorlesung von Ibsens „Peer-Gynt“ (Dr. Rabski) unter gleichzeitiger Vorführung der Griegschen Musik eröffnet. Als Dirigent stellte sich Kapellmeister Czelansky vor, der den ständigen Führer unseres vortrefflichen Symphonieorchesters E. Mlynarski (zugleich neuernannten Direktors des Konservatoriums) bis Neujahr vertritt. Die populären Konzerte werden, wie bisher, von Carl Prochazka geleitet. In Bälde hören wir die „Symphonia domestica“ von Richard Strauss mit dem Komponisten am Dirigentenpult. Prof. Sauer mit seinem Klavierkonzert und Weingartners „König Lear“ gehören zum Programm dieses ersten grossen Symphonieabends.

R. Statkowski

WIESBADEN: Das Kurhaus, der altklassische Bau mit seiner unerreichten Akustik, die Stätte unzähliger Triumphe aller grössten „Sterne“ der Musikwelt, ist dem Untergang geweiht, und bereits niedergelegt. Für die Zeit des Neubaus ist ein Provisorium in dem sogenannten „Paulinen-Schlösschen“ gefunden. Der Weg dahin geht scharf bergan und es wird nicht jedermanns Sache sein die „selige Öde auf sonniger Höh“ zu erklimmen! Eugen d'Albert weihte (im I. Konzert) den Saal mit seinem E-dur Konzert ein: er musste vor mässig besetztem Hause spielen. Sein leidenschaftsvoller Vortrag, sein wahrhaft monumentales Spiel wurde jedoch enthusiastisch gewürdigt. Als Novität hörten wir Goldmarks Ouvertüre „In Italien“, die in dem akustisch ziemlich ungünstigen Raum leider einen allzu lärmenden Eindruck machte. Im I. Symphonie-Konzert des Hoftheaters feierte Rosenthal mit Scharwenka's b-moll Konzert grosse Triumphe. Interessant war sein Solovortrag: Thema mit Variationen eigener Komposition. Otto Dorn





EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

- Ernst Decsey:** Hugo Wolfs Schaffen. Zweiter Band der Biographie von Hugo Wolf. (brosch. M. 3; geb. M. 3,50). Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.
- Leopold Schmidt:** Die moderne Musik. (Mk. 1,20.) Verlag: Leonhard Simion Nfgr., Berlin 1904.
- Adolf Barth:** Über die Bildung der menschlichen Stimme und ihres Klanges beim Singen und Sprechen. Mit 13 Abbildungen. (Mk. 1,20.) Verlag: Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1904.
- Carl Waack:** Richard Wagners Tristan und Isolde. Kurz und übersichtlich gefasste musikalisch-dramatische Erläuterungen nebst Notenbeispielen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.
- Siegfried Floch:** Die Oper seit Richard Wagner. Eine historisch-kritische Studie. (Mk. 0,70.) Verlag: Karl Fulde, Köln 1904.

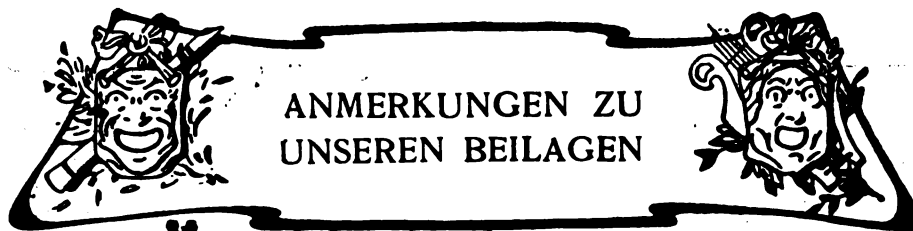
MUSIKALIEN

- Ernst von Dohnányi:** Serenade für Violine, Viola und Violoncell. op. 10. (Partitur Mk. 2. Stimmen Mk. 8.) Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von J. Brandts-Buys. (Mk. 8.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
- Peter Stojanovits:** Konzert für Violine. op. 1. (Klavierauszug Mk. 8.) Ebenda.
- S. Barmótin:** Thema mit Variationen für Klavier. op. 1. (Mk. 2,50.) — 3 Lieder ohne Worte für Klavier. op. 2. (Mk. 1,20.) Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig 1904.
- A. Glazounow:** Sérénade du Troubadour de la Suite Moyen-Age. op. 79. Arrangée pour Piano par A. Siloti. (Mk. 0,60.) — Pizzicato du ballet „Raymonda“ op. 57. Arrangé pour Piano par A. Siloti. (Mk. 0,40.)
- N. Medtner:** Sonate für Pianoforte. op. 5. (M. 3,50.) Ebenda.
- B. Solotarjoff:** Sonate für Pianoforte. op. 10. (Mk. 3,50.) Ebenda.
- A. Skrjabin:** Sonate No. 4 für Pianoforte. op. 30. (Mk. 1,40.) — Quatre Préludes pour Piano. op. 31. (Mk. 0,80.) — Zwei Dichtungen für Pianoforte. op. 32. (Mk. 1.) — Quatre Préludes pour Piano. op. 33. (Mk. 0,80.) — „Tragödie“ für Pianoforte. op. 34. (Mk. 1.) — Trois Préludes pour Piano. op. 35. (Mk. 0,80.) — „Poème satanique“ pour Piano. op. 36. (Mk. 1,20.) — Quatre Préludes pour Piano. op. 37. (Mk. 0,80.) — Walzer für Pianoforte. op. 38. (Mk. 1,20.) — Quatre Préludes pour Piano. op. 39. (Mk. 0,80.) — Deux Mazurkas pour Piano. op. 40. (Mk. 0,80.) — Poème pour Piano. op. 41. (Mk. 0,80.) — 8 Etudes pour Piano. op. 42. (Mk. 2,50.) Ebenda.
- Hugo Wolf:** Frühlings-Chor. Für Chor und grosses Orchester. (Klavierauszug Mk. 2,50.) Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.
- Kor Kuller:** Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme. op. 22. (Mk. 1,50.) — „Špela“, Fragment aus „Zlatorog“ (Rud. Baumbach) für Sopran mit Orchesterbegleitung. op. 23. (Klavierauszug Mk. 2.) — „Juni-Nacht“, Lied für eine mittlere Singstimme. op. 25. No. 1. (Mk. 0,80.) — „Voor de Jeugd“. Liedjes en Klavierstukken. 2 Hefte (à Mk. 1,25.) — Drie Klavierstukken. op. 27. (à Mk. 1.) Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
- Constant van de Wall:** Attima. Muziekdrama in één bedrijf. Klavierbearbeitungen:



- „Attimas Lied“ (Fr. 0,80), „Attimas dansen“ (Fr. 2,50), „Bingah“ (Fr. 2,50), „Nachtmuziek“ (Fr. 2). Ebenda.
- Heinrich Rietsch: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 16 (Mk. 2,10), op. 17 (Mk. 1,80), op. 18 (Mk. 1,80), op. 21 (Mk. 1,80), op. 22 (Mk. 1,80), op. 23 (Mk. 1,80), op. 24 (Mk. 2,10). Verlag: Josef Eberle, Wien.
- Theodor Bubeck: Trois Morceaux pour Piano. op. 4. (Mk. 2,20.) — Étude pour Piano. op. 9. (Mk. 1,50.) — Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 10. (à Mk. 0,65.) — Polonaise pour grand Orchestre. op. 12. (Partitur. Rbl. 2.) — Zwei Lieder. op. 13. — Deux Morceaux pour Piano. op. 14. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.
- Julius Röntgen: Ein Liedchen von der See. Altniederländisches Volkslied symphonisch bearbeitet. op. 45. (Partitur. Mk. 9.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Josef Holbrooke: Queen Mab. Für Orchester. op. 45. (Partitur. Mk. 15.) Ebenda.
- Granville Bantock: The Time-Spirit. Rhapsody for Chorus and Orchestra. (Partitur Mk. 12.) Ebenda.
- Frank L. Limbert: Variationen für Orchester über ein Thema von Händel. op. 16. (Partitur. Mk. 9.) Ebenda.
- Jean Louis Nicodé: Bilder aus dem Süden. op. 29. Instrumentiert von M. Pohle. Partituren. No. 1: Bolero (Mk. 5), No. 2: Maurisches Tanzlied (Mk. 3), No. 3: Serenade (Mk. 3), No. 4: Andalusienne (Mk. 5), No. 5: Provençalisches Märchen (Mk. 3), No. 6: In der Taberna (Mk. 5). Ebenda.
- C. V. Stanford: Konzert für Violine (D-dur). op. 74. Bearbeitung für Violine und Pianoforte. (Mk. 5.) Ebenda.
- Fr. Hermann: Orchesterstudien für Viola. (Mk. 3.) Ebenda.
- Rob. Schumann: Studie für den Pedalfügel. Aus op. 56. Bearbeitung für Pianoforte, Violine und Viola von Fr. Spiro. (Mk. 2,10.) Ebenda.
- August Enna: Das Streichholzmädel. Overtüre. Für Harmonium, Klavier, Streichquartett und Flöte bearbeitet von Fr. H. Schneider. (Mk. 4,80.) Ebenda.
- Carl M. von Weber: Overtüre zu „Preciosa“. Bearbeitung für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte von A. Faerber. (Mk. 4,80.) Ebenda.
- A. Maillart: Overtüre zur Oper „Das Glöckchen des Eremiten“. Bearbeitung für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte von Fr. H. Schneider. (Mk. 4,80.) Ebenda.
- L. van Beethoven: Symphonie No. 1. Bearbeitung für Klavier, Harmonium, Streichquintett und Flöte von A. Faerber. (Mk. 7,50.) Ebenda.
- Collegium musicum: K. Ph. E. Bach. Trio G-dur. (Mk. 4,80.) — Fasch. Sonata a 4. (Mk. 4,40.) Herausgegeben von Hugo Riemann. Ebenda.
- Bernard Ramsey: Orgelsonate No. 1. d-moll. (Mk. 4.) Ebenda.
- Julius Klengel: Konzertino (No. 2: G-dur) für Violoncello und Pianoforte. op. 41. (Mk. 4,50.) Ebenda.
- Felice Togni: Die Ausbildung der linken Hand. Teil I. (Mk. 3.) Ebenda.
- Xaver Scharwenka: Studien im Oktavenspiel. op. 78. (Mk. 3.) Ebenda.
- Otto Schmid: Musik am sächsischen Hofe. Bd. 6. (M. 3.) Ebenda.
- W. Barclay Squire: Madrigale berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. Bd. 2. (M. 3.) Ebenda.
- Joh. Herm. Schein: Instrada No. 17, 18 und 20 aus dem Venuskränzlein. Herausgegeben von A. Prüfer. (Partitur M. 1.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Anschluss an den Artikel Nodnagels über Gustav Mahlers fünfte Symphonie, die kürzlich in Köln ihre Uraufführung erlebte, bringen wir ein Porträt des genialen Direktors des k. k. Hofopertheaters in Wien. Das prachtvolle Bild ist nach einem Blatt des bekannten Buchkünstlers und Radierers Emil Orlik in Prag gefertigt.

Zur Erinnerung an den zehnjährigen Todestag (20. November) von Anton Rubinstein folgt die Abbildung einer Rubinstein-Medaille aus dem Jahre 1889 von Vagénine. Der Kopf des Porträts ist ein Prachtstück, eine der wunderbarsten Leistungen, die wir von neueren Medaillen kennen. Der für Rubinstein so charakteristische Zug um die Augen ist vortrefflich erfasst und wiedergegeben. Der Revers der Medaille zeigt in einem aus zwei sich kreuzenden Lorbeerzweigen gebildeten Kranze eine Lyra, wovor ein Notenband, darüber Stern in Strahlen, und die Inschrift: „Von der kaiserlich russischen Musikgesellschaft zum Andenken an die 50jährige musikalisch-künstlerische Tätigkeit.“ Die Medaille misst im Durchmesser 77 Millimeter.

Der Entwurf eines Gesuches Anton Bruckners an die Wiener Philharmoniker, den wir auf dem Doppelblatt im Faksimile wiedergeben, bildet eine ergreifende Illustration zu dem missgünstigen Verhalten, das ein gewisser Teil der Wiener Kritik Bruckner seinerzeit entgegenzubringen sich bemüssigt fühlte. Der Besitzer des Originals ist Herr Friedrich Eckstein in Baden bei Wien, ein Schüler des Meisters. Die siebente Symphonie, um die es sich in Bruckners Briefentwurf handelt, ist übrigens dieser Tage in einem Konzert der Königl. Kapelle unter Felix Weingartner in Berlin mit grossem Erfolg zur Aufführung gelangt.

Es folgt das Porträt von Ferdinand Ries (geb. 28. November 1784 zu Bonn), der als Klavierspieler, Komponist und Dirigent eine sehr geachtete Stellung einnahm. Seinem vier Jahre dauernden intimen Umgang mit Beethoven, dessen Schüler im Klavierspiel er war, verdankt die musikalische Welt die „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“, die Ries in Gemeinschaft mit Dr. Wegeler 1838 veröffentlichte. Unser Bild stammt nach einem sehr seltenen Stich von C. Hoff jun. aus dem Jahre 1832.

Die beiden nächsten Blätter stellen Abbildungen der neuen Stadthalle in Lübeck dar, über die unsere Leser das nähere in der Notiz auf S. 278 finden, und zwar des Foyers und des grossen Festsaaes, der eine Bühne mit provisorischem Orchestervorbau enthält.

Als Musikbeilage veröffentlichen wir ein lustiges Lied „Selbstgefühl“ von Gustav Mahler nach einem Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn“, das seinen Liedern mit Klavierbegleitung (3 Hefte, 1888–91 bei Schott in Mainz erschienen) entnommen ist. Der Tonsetzer hat mit sicherem Stilgefühl den naiv-treuherzigen Worten des Volksliedes ein originelles archaisches musikalisches Gewand zu geben verstanden, so dass das reizende Lied wie ein alter Holzschnitt anmutet.

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. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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



IV. 4

U O F M

○○○ GUSTAV MAHLER ○○○

Nach einer Radierung von Emil Orlik

Digitized by Google

Wol

Digitized by Google



ANTON RUBINSTEIN-MEDAILLE



IV. 4

1899

2000

phylla

Loblich Komite

Ich wolle ein ^{Wort} ~~ein~~
 Harzgeruch g. ~~g.~~
 f. ~~der~~ Komite ~~mit~~
 von dem wir ~~haben~~
 Projekte der ~~Harz~~
 Ausgang ~~aus~~ ~~dem~~
 diesen ~~Harz~~
 Ich land ~~g.~~ ~~mit~~
 auf ~~den~~
 Situation ~~mit~~
 folgen ~~mit~~
 nicht ~~w.~~



Harmonischen Concerte

Capriccio
Sittlich wohlthatig sein
hellen uns, so es das
Leben nicht jenseit
in aufnehmenden
meinen Eurer Poesie
intelligible unsere maßgebenden
meinen Tugenden in der Welt
Jahres sein kann.)

in unsern harmonischen Localen
wahrhaftig die Harmonie, dann
die Harmonie in der Welt
pfänden.

meiner sehr jungen Tugenden
und wohlthatigen Harmonie
meiner



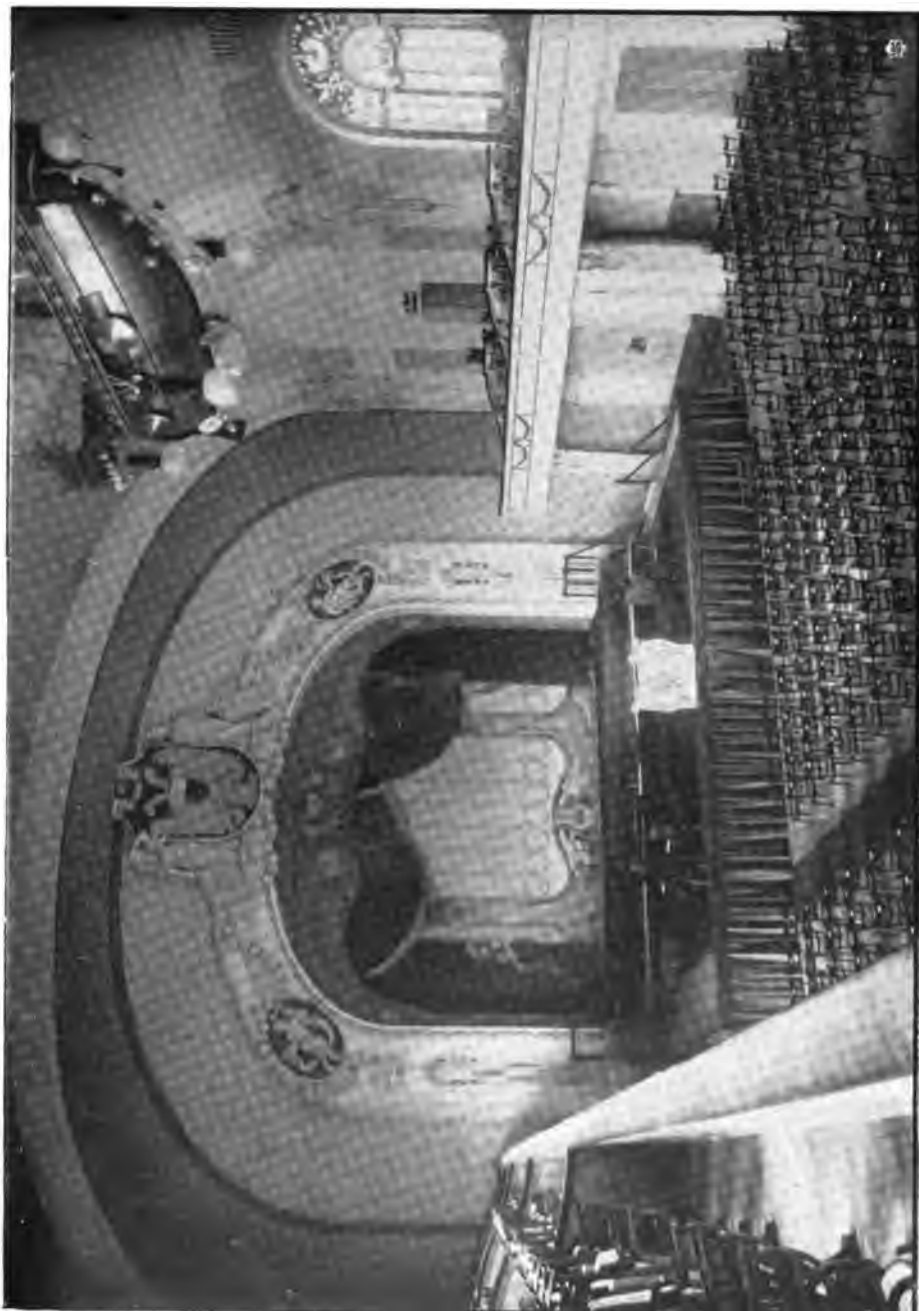
FERDINAND RIEß
* 29. NOVEMBER 1784



UNIVERSITÄT
BONN

IV. 4

1911



BLICK IN DEN GROSSEN FESTSAAL DER STADTHALLE IN LÜBECK
OO BÜHNE MIT DEM PROVISORISCHEN ORCHESTERVORBAU OO



IV. 4

32



FOYER DER STADTHALLE IN LÖBECK



3
2
1

SELBSTGEFÜHL

(Aus „Des Knaben Wunderhorn“)

Lied für eine Singstimme und Klavier

von

GUSTAV MAHLER

Mit Genehmigung des Verlages
B. SCHOTTS SÖHNE IN MAINZ

IV



4

In verdriesslichem Ton

Ich weiss nicht, wie mir ist! — Ich bin nicht krank und nicht ge-

sund, ich bin bles - sirt und hab' kein' Wund; ich weiss nicht, wie mir

ist! — Ich thät' gern es - sen und schmeckt mir nichts, ich hab' ein Geld und gilt mir

nichts, ich hab' ein Geld und gilt mir nichts, ich weiss nicht, wie mir ist! Ich hab' so -

gar kein'Schnupfta - bak, und hab'kein' Kreuzer Geld im Sack, kein' Geld im Sack, ich hab' so -

gar kein'Schnupfta-bak und hab'kein'Kreuzer Geld im Sack, kein'Kreuzer Geld im Sack!

f₂ verüngert

Ich weiss nicht wie mir ist, wie mir ist! Hei - ra - then thätlich auch schon gern', kann

a - ber Kinderschrei'n nicht hörh, Kinderschrei'n nicht hörh! Ich weiss nicht, wie mir ist! Ich hab' erst

heut' den Dok-tor ge - fragt, der hat mir's in's Gesicht ge-sagt: „Ich weiss wohl was dir

ist, was dir ist: Ein Narr bist du ge -

wiss!“ „Nun weiss ich, wie mir ist, nun weiss ich, wie mir ist,“ „ein Narr bist du ge -


wiss!“ „Nun weiss ich, wie mir ist, nun weiss ich, wie mir ist!“

DIE MUSIK



Die entfernteste Berührung mit dieser ausserordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, selbst bis auf den heutigen Tag, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte. ○ ○ ○

Richard Wagner über Wilhelmine Schröder-Devrient




IV. JAHR 1904/1905 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



LINDLOFF

INHALT

Carl Hagemann

Wilhelmine Schröder-Devrient
zu ihrem hundertsten Geburtstage am 6. Dezember 1904

Ernst Otto Nodnagel

Gustav Mahlers fünfte Symphonie in Cis-moll
Technische Analyse (Schluss)

George Armin

Italienische Sänger und moderne Gesangsdidaktik
Ein Beitrag zu den Gastspielen Enrico Caruso's und Alessandro
Bonci's in Berlin

Dr. Alfred Nossig

Neues zur Chopinforschung

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire,
Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnements-
preis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den
Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Hefes 1 Mark.
Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die
Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements
durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze
ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Es hat einen ganz eigenen Reiz, sich mit genialen Frauen zu beschäftigen. Nicht nur, weil die Gelegenheit dazu so gar selten geboten wird — wenigstens was schöpferische oder doch freinachsöpferische Kulturerscheinungen, was weibliche Genies mit selbstischen Regungen und ureigenem künstlerischen Offenbarungsvermögen betrifft — sondern vor allem auch, weil die genial beanlagte Frau, wenn sie wirklich einmal auftritt, vielfach als Daseinsform interessanter ist: komplizierter organisiert, von unklarerer Struktur und in sich widerspruchsvoller. Die geniale Frau ist selten oder nie schlechterdings genial — für ihre eigene Anschauung und für die Anschauung anderer. Sie zeigt sich ihrer geheimnisvollen Begabung selten ganz bewusst und bleibt naiver, das heisst für den kritischen Forscher verschlossener, unahnbarer. Sie tut eben das Grosse und Schöne und kümmert sich nicht sonderlich um den Werdegang im einzelnen, um den Ursprung. Ein stark pulsendes Gemütsleben und das Fehlen von scharf zupackenden, intellektuellen Kräften erschwert ihr selbst die Kontrolle über ihr Fühlen und Tun und macht die Erkenntnis der Vorgänge für dritte vielfach ganz unmöglich, zum mindesten nicht leicht zugänglich . . . Die Wesensart ihrer genialen Betätigung ist aber auch meist an sich dunkler, rätselvoller. Das künstlerische Instinktleben scheint nicht immer einförmig-wurzelfest zu sein, sondern sich zu verzweigen und aus Sphären seine Kraft zu ziehen, die nicht einmal im Bereich unseres Ahnungsvermögens liegen. Gewisse Äusserungen scheinen dann aber zu Zeiten überhaupt nicht aus der Tiefe zu kommen, sondern nur wieder einem Kräuseln der Oberfläche zu entsprechen. Und was dergleichen mehr ist . . . Während der geniale Mann meist schnell als solcher erkannt wird, gibt die geniale Frau dem Beobachter deshalb vielfach Bedenken ein, lässt sie Zweifel in ihm aufsteigen . . .

Kurz: die psychologisch-kritische Beschäftigung mit genialen Frauen und ihren Worten und Werken ist schwieriger und mühsamer als die mit genialen Männern — sie ist ihrem Ergebnis nach durchweg nicht so lohnend, in ihrem Verlauf aber um so interessanter.



So muss es für die Zeitgenossen äusserst reizvoll gewesen sein, dem Künstlertum der grossen Wilhelmine Schröder-Devrient nachzugehen, ihre Darstellungen auf dem Operntheater zunächst im einzelnen zu sondieren, sie analytisch aufzurollen, zu zerlegen und zu erforschen und dann die Summe der verschiedenen Kunsttaten auf den Generalnenner zu bringen. Man möchte die Kunstfreunde der zwanziger und dreissiger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch heute darum beneiden, dass ihnen die Möglichkeit gegeben war, dem zum Teil unverhüllten, ganz ursprünglichen Kunsttreiben eines begnadeten weiblichen Genies zuzusehen, um die damit verbundenen Anregungen vollauf zu geniessen, und dann wieder die seltsamen Äusserungen ihres auf starke Gegensätze fundierten Charakters zu beobachten . . .

Ob dies wirklich geschehen ist und wie oft dies geschehen ist, wissen wir natürlich nicht. Doch scheint man nach der Lektüre der damaligen Journal-Berichte hier nicht allzu weit eingedrungen zu sein, denn ausser in einer Nummer von Heinrich Laubes „Zeitung für die elegante Welt“ (vom 7. Januar 1833) und beim alten Rellstab habe ich nirgends ein richtiges Verständnis für die schöpferische Grösse dieser „unbegreiflichen Frau“ und auch keine über die alles beglückende Freude an ihren Taten gefunden. Und ausser bei ihrer Vertrauten Claire von Glümer und einigen wenigen Nahestehenden ist offenbar auch kein richtiges Verständnis ihrer ganzen Art als künstlerisch schaffender Mensch vorhanden gewesen. Man tat ja gewiss damals allgemein ganz entzückt und ahnte vielleicht auch das Wunderbare in ihren Gaben. Zur Klarheit aber, zur Erkenntnis ist man nicht oder doch nur ganz selten durchgedrungen.

Und das pflegt nun in solchen Fällen um so schlimmer für uns zu sein, als wir hier heute nicht nachprüfen können. Es gibt eben noch kein Mittel, um die Leistungen der Bühnenkunst für spätere Geschlechter in eindeutiger Weise aufzubewahren. Wir sind da auf blosser Berichte, auf Beschreibungen angewiesen. Und wehe, wenn sie verständnislosen Federn entstammen, was ja gerade beim Genie, das der Gegenwart stets um eine Anzahl von Dezennien vorauf eilt, die Regel ist. Es bedarf dann schon ungeheuer fein empfindender Menschen- und Kunstkenner, die aus der Art der kritischen Behandlung in jenen missverständlichen Elaboraten doch das Positive, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, herauszuahnen vermögen.

Für Wilhelmine Schröder-Devrient liegen die Dinge nun allerdings besser, liegen sie sogar recht günstig. Wir könnten hier geradezu alle die tausend Kritiken, Berichte und Glossen entbehren, die man ihr damals in allen grösseren Orten Deutschlands und in den Hauptstädten des Auslands nachgeschickt hat, weil wir eine Stimme besitzen, die uns genügt — die



Stimme eines Mannes, der nicht nur mit Worten bezeugt, was jene „wunderbare Frau“ einst in der deutschen Kunst bedeutete und für alle Zukunft bedeutet — sondern was mehr ist, was alles ist: auch mit seinen eigenen Werken. Und dieser Mann ist Richard Wagner.

In der „Mitteilung an meine Freunde“, dieser wohl herrlichsten Schrift des Meisters, sagt er:

„Die Schröder-Devrient war weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuositentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollen Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung, auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dies Ganze war eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsere theatrale Kunst . . .“

Und gleich dieser Satz gibt uns den Kern des ganzen Problems. Wilhelmine Schröder-Devrient war Dramatikerin als Mensch und Künstler. Sie war eine Kampfnatur, die sich an das Leben hielt mit klammernden Organen und das Leben hinaufzuziehen wusste bis an die Sterne. Als ein Teil jener grossen weltbewegenden Kraft, die sich segenspendend allüberall offenbart, und gleichzeitig als ein Teil von uns ewig Befangenen mit Erdgeruch und Erdschwere, schuf sie aus der Verbindung dieser beiden konträren Elemente etwas, das unwiderstehlich hinriss, schuf sie Gebilde von unserem Gut und Blut — nur weit über uns hinaus . . .

Und ferner heisst es im neunten Bande von Wagners „Gesammelten Schriften und Dichtungen“:

„In betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdross es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die grosse Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine ‚Stimme‘; aber sie wusste so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, dass man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Ausserdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponieren habe, wenn es der Mühe wert sein solle, von einem solchen Weibe ‚gesungen‘ zu werden: das tat sie durch das von mir gemeinte ‚Beispiel‘, was diesmal sie, die Mimmi, dem Dramatiker gab, und welches unter allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. — Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser grossen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen.“

Diese Sätze stehen in dem sehr instruktiven Essay über „Schauspieler und Sänger“, den Wagner keiner anderen als eben unserer Künstlerin gewidmet hat. Er beschliesst ihn mit den Sätzen:



„Ich glaube den Genossen, welchen ich die hier aufgezeichneten ausführlicheren Gedanken über ihre Kunst vorlege, schliesslich meine freundschaftliche Ehrbezeugung nicht besser ausdrücken zu können, als wenn ich diese Schrift hiermit dem Andenken der grossen Wilhelmine Schröder-Devrient widme.“

Es darf Wilhelmine Schröder-Devrient in unseren Tagen des Wagner-Enthusiasmus also nicht vergessen werden —: erst durch ihre Bemühungen, die widerspenstigen Teile in dem völlig gelockerten Organismus der Oper zu einem Ganzen zu zwingen, wurde dem jungen Wagner die Unnatur dieser Gattung so recht klar. Ihre genialen Charakterschöpfungen sind es in allererster Linie gewesen, die sein dramatisches Empfinden anzufachen und seinen Kunstsinn zu beflügeln verstanden. Und an der ungeheuerlich gesteigerten Leistungsfähigkeit ihres dramatischen Genies hat er dann später in der Praxis die Gesangspartieen seiner Musikdramen bemessen. Sie zeigte ihm, was man hier wagen durfte und wagen musste. An ihrem Beispiel erkannte er, dass es in allererster Linie die Musik war, die ihre Kunst zu jener phänomenalen Charakteristik hinauftrieb — dass also die Geburt der neudeutschen Tragödie aus dem Geiste der Musik zu erfolgen habe. „Ich kann nichts ohne Musik,“ sagte Wilhelmine eines Tages zu Fanny Lewald, als diese ihrer Freundin den Vorschlag machte, doch zur reinen Schauspielkunst zurückzukehren:

„Musik ist das Element, das meine Kräfte flüssig macht und in Bewegung setzt. Und wenn ich es versuchen wollte, wenn ich die Rollen meiner Mutter spielen wollte, so würde ich mir wie eine elende Nachahmerin vorkommen. Denn die Rollen, welche die Mutter gespielt hat, sind nicht anders zu schaffen, als sie sie hingestellt hat. Und ich muss schaffen! schaffen! selbst schaffen! . . .“

Das sind wahrhaft herrliche Worte. Sie muss schaffen . . . Sie muss selbst schaffen . . . Und sie muss schaffen . . . Weil sie nicht anders kann, weil es in ihr gärt und wühlt. Ihr ganzes sturmvolles Leben hindurch — bis hin zum letzten Augenblick, wo sie mit Gewalt wieder zur Bühne wollte, obgleich sie die Ohnmacht zu dieser Tat aus ihren verhärmten Zügen hätte ablesen können. Sie starb schliesslich an ihrer Liebe zur Kunst, an ihrer Liebe zum Schaffen — an der Unmöglichkeit, noch machtvoll und gebietend zu wirken. Sie starb an der Unfähigkeit ihrer Nachfolger, die nicht imstande waren, die Bahn, an deren Eingang sie eine hell lodernde Fackel aufgesteckt hatte, weiter zu verfolgen — bis ins Heiligste, Allerheiligste hinein, die da umkehrten zu ihren alten Götzen — zu den Götzen der Menge, der trägen Menge: zum schönen Schein — zum wesenlosen Schein . . . In einem Briefe Wilhelminens aus dem Jahre 1855 heisst es:

„Ich habe im vorigen Winter oft mit blutendem Herzen gesessen . . . Man hat es ihnen doch vorgemacht; wie kommt es denn, dass sich auch nicht eine leise Andeutung übertragen hat von dem, was ich vor dem ganzen Olymp verantworten



konnte? Das Publikum, was mich doch auch gesehen und gehört hat, jubelte und schrie, mehr als es jemals bei mir getan. Da rollte mir wohl eine stille Träne über die Wangen, und leise seufzend rief ich aus: „Unsinn, du siegst, und ich muss untergehen!“⁴



Wilhelmine¹⁾ wurde am 6. Dezember 1804 als älteste Tochter des Schauspielers-Ehepaares Schröder in Hamburg geboren. Von ihrem Vater Friedrich Schröder erzählt man sich, dass er ein ehrsamer Opernsänger gewesen ist, und Wilhelmine selbst weiss über seine fürsorgliche Güte und Freundlichkeit viel Liebevolleres auszusagen. Ihre Mutter Sophie Schröder ist dem Gebildeten noch heute dem Namen nach als grösste Tragödin ihrer Zeit bekannt. Wilhelmine dankt ihr eine zwar strenge, aber auch bitter nötige Erziehung, dankt ihr den ersten grundlegenden Unterricht in der Bühnenkunst und dankt ihr vor allem ihr Genie. Sie hat dies jedem, der es hören wollte, ihr Leben lang versichert und stets mit grosser Achtung von ihrer Mutter als Künstlerin gesprochen. Als Menschen aber standen sich die beiden Frauen ganz fern. Die Mutter, die durchaus aristokratisch fühlte und sich stets am liebsten in der Gunst der Fürsten sonnte, hatte der Tochter, die ihrer Freundin Claire von Glümer im Revolutionsjahr 1849 die Worte „Alles fürs Volk! Nichts für den Kaiser!“ ins Stammbuch schrieb, nichts zu sagen.

Schon als Kind wurde Wilhelmine auf Geheiss der Mutter das Tanzen gelehrt. Und das war gut so. Denn als der Krieg des Jahres 1813 die Eltern aus Hamburg vertrieb, musste sie und ihre jüngere Schwester Betty während der nun folgenden schlimmen Zeit des Vagabundierens mit ihren flinken Beinen das notwendigste Geld verdienen. Sophie Schröder fand aber glücklicherweise bald an der Wiener Burg eine allererste Stellung, und die elfjährige Wilhelmine wurde jetzt der Star in Horschels Kinderballet, wo sie viel und anstrengend arbeiten musste und in sittlicher Beziehung nicht zum besten aufgehoben war.

Sie hat diese ihre erste Kindheit übrigens viel später in einem reizvollen autobiographischen Fragment selbst beschrieben, einem famosen Stückchen „Dichtung und Wahrheit“, das auch in der Form entfernt an das Wunderwerk Goethes erinnert, mit dem sie eine unstillbare Lust zum Fabulieren gemein hatte. Auch war gerade in der Zeit, wo sie auf dem einsamen Gute ihres Gatten, des Herrn von Bock, die ersten Blätter der leider nicht fortgesetzten Memoiren niederschrieb, Goethes „Iphigenie“ und

¹⁾ Wer einen tieferen Blick in das Leben und Schaffen dieser genialen Künstlerin tun will, dem ist Carl Hagemanns eben erschienene illustrierte Monographie über Wilhelmine Schröder-Devrient (Das Theater, Band VII) zu empfehlen.

eben seine „Dichtung und Wahrheit“ ihre Lieblingslektüre, so dass auch hierdurch eine gewisse Ähnlichkeit im Erzählerton erklärt werden kann.

Schon mit fünfzehn Jahren trat Wilhelmine dann auf dem Wiener Hofburgtheater als Schauspielerin auf und spielte mit steigendem Eindruck die Phädra, Beatrice und Ophelia. Da nach Ansicht der Mutter aber einer Opernsängerin, vor allem auch in pekuniärer Hinsicht, schnellere Erfolge blühten, so ging Wilhelmine, die immer eine hübsche Sopranstimme gehabt hatte, kurzerhand zur Oper über. Im Sommer 1821 debütierte sie, eben siebzehnjährig, als Pamina, der bald als weitere Partien die Emmeline in Weigls „Schweizerfamilie“, die Marie in Grétry's „Blaubart“, die Agathe im „Freischütz“ und schliesslich die Leonore im „Fidelio“ folgten, die nun mit einem Schlage ihren Weltruf begründete. Sie schuf hier bekanntlich nicht nur die äusserst schwierige Partie in an sich mustergültiger Weise, sondern rettete das ganze Werk, dessen Aufnahme vor sechzehn Jahren eine höchst laue gewesen war, vor der Vergessenheit.

Nach einem sensationellen Gastspiel wurde unsere Künstlerin dann vom Jahre 1823 ab als erste dramatische Sängerin für die Dresdener Hofoper verpflichtet, wo sie ihre glanzvolle, mehr als zwanzigjährige Tätigkeit mit einer Darstellung der Leonore eröffnete. Sie hat nämlich Dresden während ihrer Bühnenlaufbahn nur vorübergehend, nur für Gastspiele und für Saisonengagements in Paris und London verlassen. Ihr Repertoire wuchs nun schnell von Jahr zu Jahr. Sie sang die Preziosa, Euryanthe, Donna Anna, Rezia, Rebecca in „Templer und Jüdin“, die Iphigenien und vieles andere, und ging bald auch zu italienischen Partien über, wie die Vestalin, Norma, Desdemona, Semiramis und vor allem den Romeo in Bellini's seichter Oper „Montecchi ed i Capuletti“, dessen Darstellung länger als ein Jahrzehnt hindurch die ganze Welt entzückt hat. Lagen auch ihrem ganzen künstlerischen Temperament und ihrem leider nicht absolut geschulten gesanglichen Können die Rollen in deutschen Opern viel besser, und hat sie vor allem hier die tiefsten, überwältigendsten Wirkungen erzielt, so konnte sie es durch ihre fabelhafte künstlerische Intelligenz und durch einen nie ermattenden Fleiss doch dahin bringen, während ihres Pariser Engagements an der italienischen Oper neben der Pasta und Malibran, neben Rubini, Nicolini und Lablache wenigstens in Ehren zu bestehen.

Nachdem sie schon im Jahre 1843 in Pension gegangen, dann aber als unentbehrlich wiederum verpflichtet war, nahm sie 1847 endlich definitiv aus dem Verbands des Dresdener Hoftheaters ihre Entlassung. Widerwärtigkeiten und Intrigen hatten sich vermehrt und ihr die Stätte ihrer Triumphe verleidet. Und ein trauriger Lebensabend setzte nun für unsere Künstlerin ein. Unter den furchtbaren Erlebnissen mit ihrem zweiten



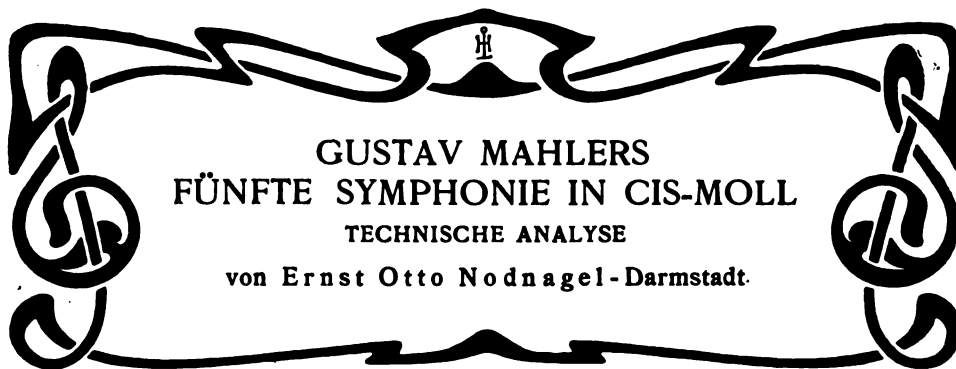
Manne, einem sächsischen Offizier namens von Döring — von Karl Devrient hatte sie sich nach fünfjähriger Ehe wieder scheiden lassen — der sich als ein tückischer Schurke erwies und die leichtgläubige Künstlerin um ihr ganzes Vermögen betrog, brach sie auf der Höhe ihrer Jahre zusammen. Zwar fand sie nach tiefen Enttäuschungen schliesslich noch einmal in der Ehe mit dem livländischen Edelmann, Herrn von Bock, so etwas wie ein spätes Glück. Aber nicht auf lange sollte ihr Ruhe werden. Gar bald trieb es den unruhigen grossen Geist dieser Frau wieder fort ins Leben, dem sie nun aber nicht mehr gewachsen war. An der Minderwertigkeit ihrer Nachfolger entzündete sich noch einmal der Gedanke, wieder zu ihrer Kunst zurückzukehren. Von hysterischen Anfällen geschüttelt, behauptete sie, die zehnjährige unfreiwillige Rast nicht mehr ertragen zu können — da erklärten die Ärzte ihr Leiden für unheilbar . . .

Und am 20. Januar 1860 ist Wilhelmine Schröder-Devrient dann in Koburg gestorben. Dass man ihr und ihren Plänen schliesslich deutlich und bestimmt ausgewichen war, dass man nichts mehr von ihr wollte, hatte ihr den Rest gegeben. Und so ging sie denn mit dem Gedanken hinüber, umsonst gelebt und gewirkt zu haben. Sie ist ohne eigentliches Bewusstsein von der Grösse ihrer Kunsttat geschieden. Dies bleibt das Tragischste in dem an Tragödien so reichen Leben dieser „unbegreiflichen Frau“.

*Allens für's Wohl! Nicht für den
Reisepf!*

Wilhelmine Schröder-Devrient

*Freudstadt d. 28 März
1860*



Schluss

II. Abteilung.

3. Scherzo, D-dur, 3/4, kräftig, nicht zu schnell.



Das Scherzo der Symphonie ist vielleicht der für Gustav Mahlers Eigenart, für die Sonderheit seines Stiles kennzeichnendste Satz, den der Künstler bisher geschaffen. Die blühende Frische und der quellende Reichtum seiner melodischen Erfindung wetteifern mit der ungeheuren Energie der Gestaltung, mit der Kühnheit und Bestimmtheit der polyphonen Linienführung und mit der Deutlichkeit und üppigen Klangsättigung der jede harmonische Härte und Rücksichtslosigkeit spielend überwindenden Orchestration. Die Form bietet nichts wesentlich neues, aber erstaunlich ist, wie der Tondichter ihre aussergewöhnlich weiten Masse mit nie stockendem Leben und immer wachsender Spannkraft zu erfüllen vermocht, so dass die einzelnen Glieder dieses Organismus in sich und untereinander eine nie ermattende unablässige Klimax grössten Stiles bilden. Wenn demgegenüber ein Beurteiler erklärt, dass das Werk „bezüglich des Gedankengangs ziemlich unverständlich ist und betreffs des Stiles Rätsel aufgibt“, so werden wir erkennen, dass das in dem subjektiven Verständnisvermögen begründet sein muss. Denn bei diesem kompliziertesten Satz und bei dem Finale werden wir erkennen, dass der Gedankengang ungemein einfach und klar erkennbar ist und die stilistischen Rätsel — in der Partitur nicht zu finden sind.

Freilich wird uns eine schier verwirrende Fülle von Nebengedanken begegnen; aber nie werden sie sich vordrängen und die Hauptsache verdunkeln. Seinem Stimmungcharakter nach stammt der Satz vom Wiener Ländler, der ja auch in Bruckners Symphonieen eine grosse Rolle spielt, aber hier reckt er sich ins Gigantische empor, die Lust und der Frohsinn streifen ans Erhabene und der Satz wird zum wahren Dithyrambus, zu einem der grössten Gebilde dionysischer Kunst.

Dem Hauptsatz des Scherzo liegen drei Hauptthemen zugrunde, jedes



mit Kontrapunkten reich ausgestattet. Das erste (15) wird von vier Hörnern eingeleitet, aber von dem den ganzen Satz beherrschenden obligaten Horn weiter und von Flöten und Oboen zu Ende geführt. Als erster Kontrapunkt tritt ihm ein leichtbeschwingtes Terzenthema der Klarinetten und Fagotte entgegen (15a). Prickelnd wirkt der Rhythmus der unregelmässigen Periode:

15.

Sofort wiederholt das Horn das ganze Thema und die Geigen fiedeln dazu einen fidelen zweiten Kontrapunkt (16):

16.

Bässe und Bratschen mit Fagotts und Klarinetten übernehmen jetzt das Hauptthema und die Geigen haben schon wieder einen neuen Kontrapunkt in Bereitschaft. Es ist aber nicht möglich, die unerschöpfliche Fülle von Nebengedanken vollständig zu verzeichnen, würde zum mindesten den Rahmen dieser Analyse überschreiten, ohne für deren Zweck unentbehrlich zu sein. Im Notenbild vorführen werde ich daher nur die wichtigsten, für den Aufbau des Satzes bedeutsamen von ihnen.

Dem in h-moll eintretenden ersten Seitenthema (17b) geht sein Begleitmotiv (17a) schon voran. Beide kommen zu keiner weiteren Entfaltung, da die Posaengruppe nebst Tuba und den Fagotts ihnen sofort mit dem Hauptthema, von den Geigen mit 16 begleitet, das Wort abschneiden:

17.



Das Seitenthema wird von den imitierend einsetzenden Klarinetten eingeführt. Nach kurzem thematischen Spiel mit 15 und 15a erscheint das zweite Seitenthema (18), an das sich ein etwas erweiterter neuer Eintritt des ersten (17) anschliesst:



Die Posaune und Tuba beginnen dann das Hauptthema, und die Geigen nehmen dazu 16 auf. Darauf gehen Motive aus 15a an Bässe und Fagotts über, endlich erklingt das sorglose Terzenthema 15a in den Holzbläsern und dem Horn schliesst sich die Trompete zu dem Hauptthema an. Unter diatonischen Passagen der Streicher tritt zuletzt ein scharf rhythmisiertes stufenweise aufsteigendes Thema in gedämpfter Trompete und den hohen Holzbläsern hervor und beendet den Hauptsatz. Die Hörner und Trompeten leiten zu dem ersten Trio-Seitensatz über (etwas ruhiger, B-dur), dessen Thema (19) unter zaghafter pizzicato-Begleitung in den Geigen ertönt und von Violoncellen und Bratschen nachgeamt wird. Bei seinem zweiten Eintritt in der höheren Oktave gibt die Oboe ihm mit dem lebenswürdigen Motiv 19a das Geleite:



Dies Begleitmotiv dient einer hübschen Ausweitung nach Des-dur, dann schliesst ein melodiöses Motiv der Flöte zu dem Hauptmotiv das Seitensätzchen und die Trompete geht keck mit dem Scherzthema voran,



von der Posaune nachgeahmt. Das Horn greift das Thema auf und die Holzbläser vollenden es. Bald darauf erfasst das Streichorchester in tumultuarischen Nachahmungen 17a, dem für einen Augenblick auch eine Erinnerung an 18 sich zugesellt. Über *fis*-, *cis*- und *e*- gelangen wir nach *f*-moll, während in den Streichern das erregte Achtelthema weiterherrscht. In den Trompeten zeigt sich ein neues Thema (20a), dessen Motive für das breite ausgeführte zweite Trio sehr wichtig werden und schon gleich darauf (20b) sich im Horn in anderer Gruppierung vernehmen lassen:

20.

Die Trompete ahmt das gesangvolle Motiv 20b nach, dann bringen sämtliche Holzbläser es in *d*-moll. Später führt es (Horn, *g*-moll) zu einer Episode von holder Verträumtheit und poetischem Klangzauber. Die Violoncelli in zartester Streicher- und Holzbläser-Begleitung pflegen Zwiesprache mit dem Solohorn (21):

21.

Jetzt erscheint aufs neue die zärtliche pizzicato-Begleitung des ersten Trio, die Geigen lassen 20b im pizzicato erklingen und die Bratsche fügt 20a hinzu. Der Fagott antwortet mit 21 Takt 9—11. Schon zuversichtlicher wandeln die Geigen ihr Motiv 20b in den Rhythmus von 19 um; schüchtern stellt dem die Oboe das wirkliche Thema 19 gegenüber. In *As*-dur übernimmt darauf die Klarinette 20b, mit dem alsbald ein anmutiges thematisches Spiel anhebt, daran nacheinander Violoncelli, Horn, Fagotts, Oboen, Trompete, Tuba und wieder Violoncelli und Oboe teilnehmen. In

F-dur erscheint noch eine berückend klingende Flötenstelle, während die Posaune ungeduldig nach 15 zu verlangen beginnt und Fagott nebst Klarinette sich mit Motiven aus 19 vergnügen. Nachdem das poesievollste Stimmungsbild in schöner Abrundung verklungen ist, kehrt in den Streichern (f-moll) 19 wieder, das sich aber schnell zu schwungvollem Fortissimo erhebt und so in eine feurige Steigerung hineinführt, in deren Verlauf sogar die Posaunen den Anfang von 19 hören lassen, statt dessen sie bald allerdings es vorziehen, zu 15 zurückzukehren. Den Höhepunkt der Steigerung bezeichnet das zweimalige Erschallen eines Holzinstrumentes im Rhythmus von 17b. Unmittelbar darauf setzt mit einem Ruck von b-moll (durch enharmonische Umdeutung des ges) nach D-dur die Reprise des Scherzo ein. Gleich zu Beginn wirkt das Nebenthema 15a, in den fünf Hörnern geschmettert, sehr lustig. Danach taucht in den Streichern und Holzbläsern 18 wieder auf, zu dem die Trompete Motive aus 19 hören lässt. Das andere Seitenthema 17b bringen Klarinetten und Oboen gemeinsam. Dann verbinden sich in Fagott und Klarinetten Motive aus 19 mit dem von den Geigen gegenübergestellten Nebenthema 16. Das Hauptthema geht jetzt an die vereinigten Holzbläser über. In einer mächtigen Steigerung gewinnt das Triothema 19 die Überhand. Vermittels 17a gelangen wir rasch wieder nach f-moll und ins Stimmungsgebiet des zweiten Trio, indem nach mehrfachem Erscheinen von 20a das Eintreten von 20b in Posaunen, Tuba und Fagottgruppe sehr wirksam ist. Die Bestandteile von 19 treten jetzt in den Mittelpunkt der thematischen Arbeit und sind namentlich für die Posaunen und Bässe sehr „kleidsam“. Eine sehr stark modifizierte Wiederholung der unter 21 angedeuteten lyrischen Episode breitet noch einmal deren ganzen Stimmungduft aus, führt aber schnell zu einer phantastischen, in der thematischen Ausnutzung noch sehr reichhaltigen, dabei derb launigen Koda, die den reichen, ebenso humorvollen wie poetischen, zugleich virtuos gestalteten Satz drastisch beschliesst.

III. Abteilung.

4. Adagietto, F-dur, 4/4. Sehr langsam.

Als lyrischen Ruhepunkt zwischen dem Scherzo und dem ebenfalls sehr lebhaften und ausgelassenen Finale hat Mahler diesem eine Art lyrischen Intermezzo's vorangestellt, das zu den beiden ihn umrahmenden Sätzen in gleich kräftigem Gegensatz steht; auch hinsichtlich des Kolorits, denn es beschränkt sich auf die Saiteninstrumente einschliesslich der bis dahin nur am Höhepunkt und in der Koda des zweiten Satzes zur Verwendung gelangten Harfe. Das Thema (22) des Satzes ist einfach und von grosser Lieblichkeit, fast zu süß. Von zarten Triolen der Harfe umrankt



ergießt sich die Kantilene in breitem Fluss, von getragenen Akkorden begleitet. Die Violoncelle nehmen das von den Geigen vorgesungene Thema auf und vergrössern es. Dann, nach momentanem Erscheinen eines Nebenthemachens (22a), erklingt in den Geigen der Nachsatz des Themas (22b):

22.

pp a b

pp

ff

8 va.....

bis

Nach seiner Ausbreitung leitet 22 a auf den G-Saiten eine leidenschaftlich eindringliche Steigerung ein, in der das Thema des Satzes in einer Umbildung (22c) eine Gestalt gewinnt, die ihre eigentliche Bedeutung erst im Finale erhält. Nach der Steigerung erfolgt die Rückkehr in die zarte Anfangsstimmung, und in der Haupttonart tritt das Thema wieder vergrössert hervor. Seine zweite Hälfte steigert nochmals und dann verklingt das unbeschreiblich wohl lautende, aber etwas weichliche Tongebilde mit einer sanften Koda.

5. Rondo-Finale, D-dur, 2/2. Allegro commodo.

Ein hallender Hornruf beginnt die Einleitung, in der dann das Horn mit einem vergnüglichen Motiv beginnt. Über dem noch 6 Takte weiter klingenden a des Hornes setzt der Fagott dies Motiv lustig fort (25). Die Oboe macht schüchtern einen anderen Vorschlag, den der Fagott fröhlich akzeptiert, indem er das Oboenthema fortsetzt: es ist kein anderes, als das vom Höhepunkt des zweiten Satzes erinnerliche (14), das freilich jetzt alle



Feierlichkeit abgestreift hat und sehr weltlich klingt (24b). Das Horn ist anderer Meinung und schlägt 24d vor, allein die Klarinette besteht auf 24b, auf dessen Schlussmotiv in der Vergrößerung, die die Oboe angibt, sich denn alle für den beginnenden Rundgesang einigen. Das Horn übernimmt die Führung und entwickelt aus dem Motiv das idyllische Rondothema (23), das zu einem freien fugato ausgesponnen wird:



Die Beantwortung geschieht durch Klarinetten, Oboen und Flöten. Dann setzen Bässe und Fagotts ein, während Hörner und Violoncelli allerlei Imitationen vorbringen. Ein flotter straffer Rhythmus, 24c antizipierend, führt zu einem fröhlichen Ganzschluss, an den sich unmittelbar die das ganze Finale beherrschende Tripelfuge anschliesst.

Zugleich mit der Beantwortung des von den Violoncellen eingeführten ersten Themas 24a durch die zweiten Geigen exponieren die Bässe das zweite Thema (24 b = 14). Dem vierten Einsatz des ersten (also dritten Einsatz des zweiten) Themas kontrapunktieren die Geigen und Flöten ein Nebenthema, dessen zweite Hälfte mit der des dritten Themas 24d identisch ist. Dieses selbst erscheint unter einem Dominant-Orgelpunkt der Flöten und Geigen im Unisono der Oboen und Klarinetten (24c und d) zu dem Hauptthema (in Bratschen und Violoncellen):



Sofort nach Einsatz des dritten Themas vereinigen sich die beiden anderen, und dazu fügen die Hörner ein neues Thema (25), das sich als Umgestaltung des in der Einleitung zuerst eingetretenen Horn- und Fagottthemas herausstellt:

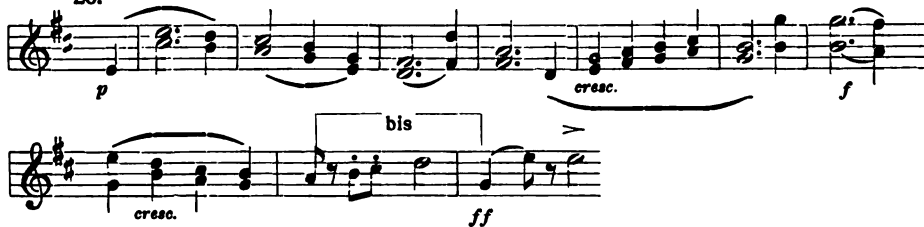


25.



Es folgt ein Zwischensatz, in dem ausser dem Anfangsmotiv von 24a das des Rondotheemas bedeutsam in den Vordergrund tritt. Die Holzbläser werden sehr vergnügt und geben ein leichtfertiges Seitenthema zum Besten (26), allein mit einem dröhnenden B der gesamten Blechbläser donnert ihnen ein „Halt!“ entgegen: hier ist 'ne Fuge und keine Kirmess! Die Streicher passen sich sofort an und bringen 24b in B-dur, suchen aber gleich im dritten Takt wieder nach dem lustigeren D-dur zu entweichen. Ein zweites gebieterisches „Halt!“ Diesmal auf Es, und in Es-dur nehmen die Streicher das zweite Fugenthema noch einmal auf. Diesmal glückt es ihnen, nach D-dur zu entkommen. Die Klarinette bemächtigt sich des Themas (24b), Streicher, Flöten und Oboen ahmen den Schluss nach und die Trompete leitet mit der Vergrößerung des letzten Taktes wieder in das Rondotheema und den Hauptsatz des Rondos über:

26.



Das kontrapunktische Gewebe des Hauptsatzes ist diesmal noch reicher, als das erstemal, zumal das erste Motiv mit seiner Vergrößerung eng geführt wird. Der bukolische Abschnitt endet in gleicher Weise wie das erstemal und dann kehrt mit einer plötzlichen Rückung nach B-dur das erste Fugenthema wieder. Dazu bringen die Hörner ein Thema, das neu erscheint (27), obwohl die charakteristischen Septimensprünge uns bekannt anmuten, und die Flöten, Klarinetten und Oboen mit ihrer Fortsetzung 27a diesen Eindruck verstärken:



In dem gleich darauf (H-dur) sich entwickelnden Grazioso lässt denn auch das Thema die Maske fallen und ergibt sich als identisch mit dem Adagiettotheema in seinen verschiedenen Gestalten, das sich hier jetzt in völlig verändertem Stimmungcharakter (28) breit entfaltet:

IV. 5.

21



28.

Der ganze Seitensatz gehört dem Streichorchester, und nur in den letzten 8 Takten wird die Harmonie von den Fagotts verstärkt. Ein in den geteilten Geigen neu eintretendes Thema hat nur die Bedeutung eines Interpunktionzeichens, einer Markierung des Abschlusses:

29.

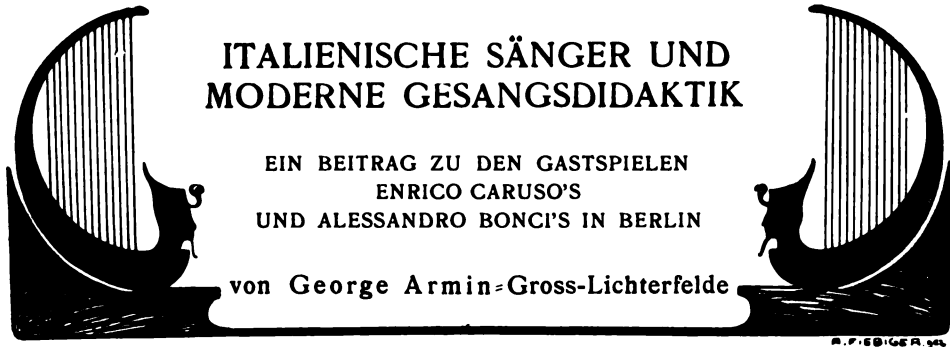
Als dann werden 27 und 27 a in die Fuge hineingezogen und mit deren erstem Thema (24 a) vereinigt. Über G-, B-, As- und Es-dur wird die Haupttonart wieder erreicht und die Holzbläser bringen das dritte Fugenthema zu dem ersten der Bässe. Gleichzeitig ertönt in den Geigen 25. In A-dur verbindet sich das zweite Fugenthema (24 b) und seine Vergrößerung mit dem dritten. Auf einem kurzen Orgelpunkt der Pauken in h-moll werden 24 a und 25 eng geführt, 24 b schliesst sich in C-dur an und wieder folgt der Zwischensatz mit 26 in den Holzbläsern. Das Blech tritt mit As, nachher mit D dazwischen. Ähnlich wie vorher schon einmal übernimmt das Anfangsmotiv von 24 a in den Bässen eine ostinato-artige Rolle und steigert in Verbindung mit 27 über Des-, D-, Es-dur, bis wir in D-dur wieder angelangt sind und der Seitensatz (Grazioso) mit 28 wiederkehrt, das jetzt mit Kontrapunkten und Nachahmungen reich geschmückt ist. Das Abschlusssthema 29 bringen diesmal die grossen und kleinen Flöten in D-dur und wir stehen am Ende der Expositionwiederholung, am Beginn der Durchführung der grossen Rondoform, die ja, wie man sieht, sehr frei,



aber doch in klarer logischer Gliederung und übersichtlich mit der Fugenform amalgamiert ist.

Die Durchführung beginnt in B (24 a und 27). Einzelne Motive der Themen werden vorgenommen, freie Umkehrungen finden statt und eine knappe energische Steigerung gipfelt in einem Orgelpunkt, auf dem 24 a und c sich mit 25 und 27 zu einem Knäuel ballen. Das Rondotheema tritt jetzt in einer Triolenumbildung auf und der „Hauptsatz“ zeigt in dieser modifizierten Form eine nicht minder ausgiebige Polyphonie denn vorher. Zu der *augmentatio* des Rondothematis in Posaunen und Bässen fügt der Trompetenchor im Verlauf dieser Episode die Vergrößerung des dritten Fugenthemas. Der Hauptsatz endet mit derselben kecken Frische, wie in der Exposition. Dann tritt eine neue Steigerung ein, in der die ostinate Verwendung des Anfangmotivs von 24 a das ganze Streichorchester an sich reißt; und auf einem mächtigen Orgelpunkt der Pauken, Tuben und Bässe, der 33 Takte währt, türmt sich eine kolossale Engführung des Themas 25 in den Bläsern empor. Daran schließt sich eine der eigenartigsten Stellen des ganzen Satzes: der Hauptsatz tritt mit plötzlicher Ausweichung in As-dur auf der Sekund ein und erhält so einen eigentümlich mürrischen und verdriesslichen Stimmungsausdruck. In G-dur folgt dieser Episode der liebenswürdige Seitensatz (28), wieder nur von den Streichern begonnen. Da erlauben sich bei einer Zäsur die Holzbläser, von den Streichern „hackbrett“-mässig begleitet, einer plötzlichen Anwandlung von Lustigkeit die Zügel schiessen zu lassen, scheinen aber über ihr Aus der Rolle fallen und ihr Nichtverstehen der Situation selbst beschämt und verfügen sich bescheidenlich in den Hintergrund der Begleitung. Der Seitensatz nimmt jetzt einen begeisterten Aufschwung und erhält auch eine reiche polyphone Ausgestaltung. Diese Steigerung wird gekrönt durch den prachtvollen strahlenden Einsatz des dritten Themas 24 c und d in Trompeten- und Posaunenchor per *augmentationem*, während die sämtlichen Streich- und Holzblasinstrumente all' unisono das erste Fugenthema donnern. Und gleich darauf ist dann auch der Höhepunkt der Fuge und der ganzen Symphonie erreicht, in dem die gesamten Blechbläser sich zu dem feierlich erhabenen Thema 14 vereinigen.

Unmittelbar daran anschliessend, folgt eine jubelnde Schlusstretta, in der Streich- und Bläserbässe in immer engeren Rhythmen das Anfangmotiv des Rondothematis wiederholen, während Hörner, Posaunen und Trompeten 24 b und seine Vergrößerung, sowie Imitationen des Bassmotives einführen. Einem rapiden Terzenansturm der Bässe und Fagotte, dem sich auch die Geigen anschliessen, suchen die Blechbläser noch einmal mit ihrem dröhnenden B halt zu gebieten. Doch eine in Ganztonschritten abwärts schiessende Bläserpassage rennt es einfach über den Haufen und in tollem Jubel endet das Werk.



ITALIENISCHE SÄNGER UND MODERNE GESANGSDIDAKTIK

EIN BEITRAG ZU DEN GASTSPIELEN
ENRICO CARUSO'S
UND ALESSANDRO BONCI'S IN BERLIN

von George Armin-Gross-Lichterfelde

A. P. E. B. I. G. E. R. 92.



aum hatte Caruso mit seinem Gesang die Sensation befriedigt, da rasselte mit neuen Instrumenten die Reklame für Alessandro Bonci. Das Geschäft scheint zu blühen, wenn auch der letztere statt 5000 Fr. vielleicht nur 1000—2000 Fr. für den Abend erhält. Theaterdirektoren, Agenten — sie rechnen wie im Fieber. Kritiker und Publikum — sie schreiben und sprechen wie in Begeisterung. Stimmkollegen und Gesanglehrer aber imitieren und spitzen bis zur Steifheit die Ohren. In solchem Chaos der Gefühle ist es vielleicht gut, auch einmal das Wort eines Mannes zu hören, dem diese Gastspiele zutreffende Beweise gebracht haben, dass etwas faul im Staate Dänemark ist.

Die Frage, die anlässlich dieser Ereignisse zu beantworten bliebe, ist: haben wir in den über alle Massen von der gesamten Kritik gelobten italienischen Sängern es insofern mit einem Kulturfaktor zu tun, dass dieses Singen uns Vorbild zu einem klassischen Gesang sein darf? Oder haben wir es — wie so oft in unserer Welt — mit Zufallserscheinungen zu tun? Wenn letzteres der Fall ist — und ich werde es zu beweisen suchen — so muss sich zweierlei ergeben: der Gesang dieser italienischen Tenöre ist reiner Naturalismus — dann muss er unvollkommen, ja zum grossen Teil für die echte Kunst unbrauchbar erscheinen. Oder er muss wiederum in seiner phänomenalen Erscheinung Licht in das Rätsel des schönen Tones bringen.

Was ist nun zunächst das Eigentümliche und Gemeinsame an dem Gesange der Italiener, dass es zu einem solchen Rausch der Kritiker und des Publikums kam, wie wir ihn seit Jahrzehnten nicht erlebt? Wer die italienischen Sänger im eigenen Lande gehört hat, muss gestehen, dass allen diesen Stimmen ein spezifischer Klang zu eigen ist, der als ein individuell natürlicher unnachahmbar bleibt. Er sticht von dem nordischen Stimmklang ab wie der ganze Typus der Rasse von einander. Meist gibt er sich als heller, schmetternder, hoher Klang, dessen Ingredienz besonders der Nasenklang ist. Diese offene, lächelnde Singweise (ohne Zweifel mit



der Sprache eng verbunden, ja aus dieser geboren) steht im schroffen Gegensatz zum deutschen Stimmklang, der dunkler, hohler und schwerfälliger erscheint. Dementsprechend sind auch die Fehler des Ansatzes: beim Italiener der Hang zum Tremolieren, zum Flachen und Kehligen, während der Deutsche laut seines Ansatzes ins Gegenteil fällt: in den hohlen, gaumigen oder dunkeln Ton.

Dürfte hiernach das Gemeinsame von Caruso und Bonci darin bestehen, dass ihre Tongebung eine offene, flache, der Klang ein metallischer ist, so liegt wiederum in der Individualität schon die Trennung beider Stimmen verborgen. Das Gemeinsame ist graduell. Das Fehlerhafte der italienischen Manier kann — ganz analog der deutschen Singmanier — so vermindert erscheinen, dass der Naturalismus den Eindruck eines Kunstwerkes macht. Worin liegt aber der Grundunterschied zwischen einer phänomenalen Naturstimme und einer künstlerisch geschulten Stimme? Nicht in den einzelnen Fehlern, wie Gaumen-, Nasen-, Kehl-, Knödeltönen, die individueller Natur sind, auch nicht in den spezifischen Fehlern des Ansatzes, wie im flachen oder hohlen Ton, der durch den Vokaldualismus von Natur gegeben ist, sondern: der Grundunterschied liegt in der Art, die auszuatmende Luft so zu komprimieren, dass es im ganzen Instrumente zu einem konzentrierten Klang kommt. Um dem Leser diesen Prozess zu verdeutlichen, sei ein einfaches Bild genommen. Will ich Wasser zu einem Strahl vereinigen, so konstruiere ich einen Behälter, der das Wasser komprimiert: eine Spritze. Je stärker die Konzentrierung des Wassers werden soll, desto enger muss die Öffnung sein, aus der das Wasser dringt, und um so stärker muss wiederum der Luftdruck sein, der das Wasser nach der Öffnung treibt. Sind diese beiden Bedingungen erfüllt, so gibt es bei sonstigem guten Bau der Spritze einen glatten, prallen, weithinschiessenden Strahl. Genau so verhält es sich mit dem echten Ton der Stimme. Ist es möglich, die Luft unter Druck zu stellen und wiederum in der Kehle eine solche Absperrung zu schaffen, dass alle Luft in konzentriertesten Klang umgewandelt wird, so tritt — vorausgesetzt, dass dieser Prozess auf Grund einer jahrelangen Schule studiert worden ist — unbedingt als Effekt ein glänzender, weithinzielender Strahl ein. Hat sich dieser Prozess auf allen Vokalen und allen Tönen vollzogen, so fallen sämtliche Naturfehler (wie der hohle, flache, schwache, spröde, gaumige Ton) von selber weg. Logisch folgt daraus wieder — vice versa — dass jeder unreine, flackernd-tremolierende, flache oder forcierte Ton auf das Unzweideutigste zeigt, dass ein solcher Sänger den Prozess der Umbildung von komprimierter Luft in konzentrierten Klang nicht kennen gelernt hat; er singt als reiner Naturalist, niemals als Künstler.

Mit solchem Massstabe unsere ersten Sänger gemessen, scheint es



fast, als ob wir, bislang nur mit dem Naturalismus uns begnügen mussten. Doch hier gilt kein scheint, hier ist es so. Freilich, glaubt man den Rezensionen unserer Musikreferenten, so werde ich Lügen gestraft. Nach ihrer Meinung sind Caruso und Bonci auserlesene Künstler, fehlerfreie Stimmen, gottbegnadete Menschen.

Ich komme auf eine nähere Definition des Wortes „Naturalismus“ zurück. Man versteht darunter gemeinhin das Material der Stimme, d. h. die Lunge, den Kehlkopf, kurz den physischen Apparat. Im engeren Sinne ist für den Stimmbildner Material gleichbedeutend mit Elastizität der Organe. Auf Elastizität kommt es bei der Umwandlung von Luft in konzentrierten Klang ganz allein an. Die verschiedenen Grade von Elastizität der Organe sind bestimmend für die Auswahl der Stimmen. Und hier geht die Natur ebenso stufenweise vor wie in allen ihren organischen Gebilden. Jedoch in der Skala dieser Schattierungen gibt es einen Punkt, wo sich Schwarz von Weiss trennt, d. h. wo man das eine Material als spröde, das andere als elastisch bezeichnen kann. Die elastische Stimme ist die einzig bildungswerte, ich sage nicht, bildungsfähige. Eine echte Stimmbildung muss auch — natürlich soweit die Verhältnisse es zulassen — die spröde Stimme zu biegen verstehen.

Warum aber ist die elastische Stimme die einzig bildungswerte? Mit der Beantwortung dieser Frage kommen wir auf die Kehrseite des Naturalismus. Es herrscht zwischen dem eigentlichen Ansatz des Tones und seinen Erscheinungsformen (Portamento, Triller, Fiorituren usw.) einerseits und dem Material der Stimme, d. i. Elastizität der Organe andererseits eine geheime Verbindung. Ohne je Koloratur studiert zu haben, ist es der elastischen Stimme möglich, diese in der verblüffendsten Form vorzumachen. Das gleiche gilt von der Kantilene, von dem Triller — Exekutionen, die einer spröden Stimme gar nicht oder unkünstlerisch gelingen. Wie nun? Danach gibt es im eigentlichen Sinne gar keine Schule? Alles soll Naturanlage sein? Wer es hat, der hat es? Im allgemeinen, ja bis heute ist man im Grunde genommen dieser Ansicht — sofern man ehrlich ist und nicht durch die Gesanglehrer und ihre Methoden das Bild sich verschieben lässt. Aber es gibt doch untrügliche Kennzeichen, dass auch die elastische Stimme nur Rohmaterial ist und einer mehr denn zehnjährigen Stimmschulung — unter Ausschluss des Partiestudiums — bedürftig ist. Und welches sind die Merkmale? Ein hörbares und ein fühlbares! Wenn das Merkmal zu hören ist, so bleibt es ein Imponderabile. Das ist die Qualität des Klanges. Die Schönheit desselben ist das Geheimnis der Stimme. Lässt sich Schönheit feststellen? Das ist eben das Imponderabile. Aber jene Schönheit, die zugleich das Gepräge des Charakteristischen und des Echten in sich birgt,



hat doch ganz bestimmte Erkennungszeichen, die hier angegeben werden müssen und die von jedermann als richtige nachgeprüft werden können:

1. Der schöne, echte Ton ist ein konzentrierter d. h. er scheint keine Luft zu enthalten. Ist der Ton falsch angesetzt, so fühlt man, wie der Atem entströmt. Eine Feder, vor den singenden oder sprechenden Mund gehalten, wird stark bewegt. Eine Fensterscheibe wird durch den starken Hauch belegt. Nicht so beim konzentrierten Klang; man spürt den Lufthauch nicht — selbst bei der stärksten Produktion des Tones.

2. Ein echter Ton ist glockenrein und klingt im Flügel (bei aufgehobenem Pedal) andauernd und voll, ganz wie eine sonore Glocke wider. Der falsche, unreine Ton gibt selbst im Forte nur einen leeren Widerhall von kurzer Dauer.

3. Klingt der Ton auf allen Stärkegraden und Vokalen ohne Luft, so ist er weich, glanzvoll, bei aller Kraft mühelos und rund.

In all den drei angeführten Punkten kann man die Echtheit des Tones so ziemlich rein hören und fühlen. Es kommen aber noch andere Momente hinzu, die man natürlich ebenfalls nur durch das Gehör feststellen kann.

War die bisherige Diagnose eine nur auf den Klang zu beziehende, so haben wir in der Vokalbildung ein ferneres sicheres Merkmal, Naturalismus von Kunst zu unterscheiden. Jeder bessere Sänger weiss, dass er auf bestimmten Vokalen mehr Gewalt über den Ton hat als auf anderen. Instinktiv sucht er daher den Text, ja oft direkt den Vokal zu verändern.¹⁾ Durch meine Entdeckung des Stauprinzips als des eigentlichen Schlüssels zum Geheimnis des echten Tones hat sich herausgestellt, dass der Vokalapparat von Natur keine Einheit, sondern einen Dualismus aufweist. Bevor ich an die schwierige Lösung der hohen Lage der menschlichen Stimme kam, war mir folgende Tatsache ein Rätsel. Schlug ich — als Bariton — auf der Quart as—des' einen Ton auf voluminösem oe (ein offenes oe wie im Worte öffnen) an, so war der Luftverbrauch ein winziger, die Reinheit korrekt, der Widerhall glockenartig. Versuchte ich denselben Ton auf geschlossener Form zu geben, z. B. auf ü, so hatte ich weit weniger das sichere Gefühl in der Kehle wie bei oe. Auch war der Luftverbrauch ein grosser, ebenso der Widerhall ein matter. Durch diese Beobachtung kam ich auf den Dualismus der Vokalform. Es stellte sich bei weiterem Studium heraus, dass bestimmte Tonserien — meist sind es Tetrachorde — von Natur nur auf geschlossene, andere wieder auf offene Formen reagieren. Da diese Erscheinung bei allen Stimmen vorzufinden war, konnte ich hier einen gesetzmässigen Vorgang feststellen. Ich hatte das Mittel in der Hand, sofort den Natura-

¹⁾ Der Bariton Otto Schelper in Leipzig, einer der grossartigsten Naturalisten, sang immer statt Fluch: Fläch, statt ich liebe dich: ech lebe dech, statt Seele: Säle. Es war ihm unmöglich, den geschlossenen Vokal mit derselben Fülle und Kraft wie den offenen zu geben. Wagte er es dennoch, so geriet der Ton so ins Knödeln, dass nur ein gemeiner, gestopfter Ton zum Vorschein kam.



lismus einer Gesangsstimme festzustellen. Freilich muss zur Diagnose des Dualismus der Vokalformen vorausgesetzt werden, dass die eine Vokalform eine echte d. h. voluminöse ist; es darf der Apparat nicht so verschoben sein, dass kein Vokal rund klingt, womöglich alles chaotisch verschwommen erscheint, wie wir es leider bei allen flachen und kehligen Stimmen vorfinden.

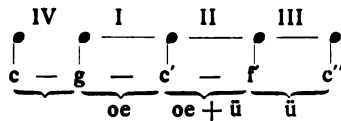
Das Vorhandensein dieses Vokaldualismus erklärt mit einem Schlage die eigentümlichsten Erscheinungen, die überall beobachtet und immer wieder als unausrottbare Mängel kritisiert worden sind. So vor allem erklärt sich dadurch die Jammersprache unserer Schauspieler, der englische Ansatz aller Frauenstimmen und die Unmöglichkeit, im Gesang deutlich zu sprechen, besonders in der Höhe; ferner das Ungleiche einer Gesangsleistung, das Decken oder Nasalieren der hohen Lage in der Männerstimme, das Suchen nach starken wie leisen Tönen, nach Freiheit und Macht des Klanges. Alles vergeblich, solange nicht das Problem gelöst ist, den Dualismus der Vokalform aufzuheben. Und die Lösung ist möglich! Freilich unter Voraussetzungen, die selten vorhanden sind und nur auf einem einzigen Wege, d. h. dem Wege, den die Umwandlung von komprimierter Luft in Klang ergibt — ein Vorgang, dem ich den Namen Stauprinzip gegeben habe.

Es ist hier nicht der Raum, genauer darzutun, was Stauprinzip ist.¹⁾ Aber will man populär schreiben, so kann man sagen: jede bedeutende Stimme singt im Gegensatz zu einer gewöhnlichen unter einem ganz bestimmten Luftdruck, vermöge dessen die Kehle solche Stütze erhält, dass sie zehn bis zwanzig Jahre selbst bei falschem Ansatz, also bei bestehendem Vokaldualismus funktionieren kann. Dieser Luftdruck, entstanden aus der Tätigkeit einer starken Lunge und einer ganz spezifischen Lage der Kehle, ermöglicht es ferner, dass man bei sehr elastischem Organe Klangwirkungen von grösster Steigerung erhält. Aber ebenso ist er bei bestimmten Tönen und Vokalen ein direktes Hemmnis, indem dieser natürlichen Kraft vermöge einer falschen Funktion des Ansatzrohres und damit der Kehle die geeignete Gegenkraft entzogen wird. Das Resultat ist dann nicht die Balance des Tones, sondern der falsche Luftdruck (Quetschton). Es kommt also bei der Bildung des echten Tones im Vokaldualismus darauf an, dass die Stimme von Natur (oder durch Schule) unter Luftdruck arbeitet, dann, dass mit diesem Luftdruck eine entsprechende Vokalform verbunden wird. Ist dieses Verhältnis genau fixiert, so kann man nunmehr die Verschmelzung der offenen und geschlossenen Formen vor-

¹⁾ Wer sich eingehender mit dieser Lehre beschäftigen will, möge „Die Lehrsätze der automatischen Stimmbildung“ lesen (Verlag Carl Bongard, Strassburg, II. Aufl.).



nehmen. Setzen wir voraus, dass jemand bis zu dem letzteren Punkte seine Stimme kennt, so wird er folgendes feststellen können:



Eine unter Luftdruck arbeitende Stimme (fast jede bessere Bühnenstimme) setzt bei relativ freiem Ansatz immer die offene = voluminöse Form (meist unbestimmte Vokalform) mit Macht auf Tetrachord I, noch mehr auf Tetrachord II an. Aber schon hier neigt die Stimme (Tenor natürlich) nach einer geschlossenen Form hin, um dann diesen (im Gegensatz zu oe) zart angesetzten Vokal im III. Tetrachord wieder mit grosser natürlicher Kraft zu entfalten. Tetrachord IV kommt hierbei nicht in Betracht, da er auf dem Gesetz der Abspannung beruht. Will nun der Sänger dieselbe Tonfülle auf entgegengesetzten Vokalformen geben, also auf Tetrachord I ü, auf III & oder oe, so wird er im günstigsten Falle einen unbestimmten Vokal geben, also das a fast wie ü oder u im II. Tetrachord, das ü wie ein offenes kurzes e (cf. Schelper). Auf keinen Fall wird er die gleiche Tonfülle bei absolut reinem Vokal haben. Hier ist der Punkt, wo die natürliche Begabung aufhört und die künstlerische Erziehung beginnt. Ich habe diese bei allen Stimmen vorzufindende Schulung genannt: die Durchbildung der Vokalformen — eine Arbeit, die schon Müller-Brunow, wenn auch mit untauglichen Mitteln, mit dem grössten Scharfsinn zu bewältigen suchte; die Durchbildung der Vokalformen, die Aufhebung des Dualismus ist das Herz der Stimmbildung.

Von welcher Tiefe und Schwierigkeit diese Arbeit ist, beweist wohl der Umstand, dass man selbst bei der Voraussetzung einer elastischen Stimme, von Jugend und Talent einen Zeitraum von zehn Jahren ansetzen kann, um auf allen Tetrachorden die Durchbildung zu vollziehen. Als Frucht dieser strengen Arbeit fällt aber jener Ton ab, den alle geborenen Sänger haben wollen und haben müssen: jener Ton, der auf allen Vokalen jeder Schattierung des Ausdrucks gerecht werden kann.

Es war notwendig, bevor wir über den Wert eines Caruso und Bonci Worte wechseln, festzustellen, auf welchen Standpunkt unsere heutige Gesangsdidaktik gelangt ist, was uns von ehemals trennt und welches Ideal wir — nicht zu konstruieren, sondern zu verlangen haben.

So sehr wir den Naturalismus an dem Dualismus der Vokalformen zu erkennen vermögen, er kann doch bei einer aussergewöhnlichen Steigerung dem Ideal der Kunst nahe kommen. Und dieses um so mehr, je mehr er die eine der beiden wesentlichen Funktionen der menschlichen Stimme



offenbart: das Stauprinzip. Je stärker der Luftdruck vermöge der Elastizität der Muskeln wie der Lungenkraft von Natur vorhanden ist und bei jener spezifischen Lage der Kehle, die diesen Luftdruck mühelos in konzentrierten Klang umsetzt, desto mehr gelingt es, immer die von Natur einer jeweiligen Tongruppe günstige Vokalform mit Kraft, Rundung und intensivem Glanz zu bilden. Unter den mir bekannten Tenören steht Caruso auf dieser hohen Stufe des Naturalismus. Seine Stimme gehört weder der rein lyrischen noch der heldenhaften Art an. Sie ist eine Mischung von beiden. Er würde demnach einen Lohengrin bewältigen, aber schon als Tannhäuser oder gar als Tristan versagen. Stellen wir drei Stufen der Elastizität der Organe dar: die weiche (zu weiche) Tonmasse Bonci's, die gemischte Tonmasse Caruso's und die harte Tonmasse, sagen wir eines Ernst Kraus (Berlin), so tritt die Frage an uns: ist diese von Natur gegebene Tonmasse unveränderlich? Ja und nein! Die Eigenart der Stimme — und zu ihr gehört die Elastizität — kann ohne Verlust oder Schlechterwerden des Organs nicht verändert werden. Jeder Versuch hat sich bis jetzt immer gerächt, weshalb es ein Verbrechen ist, z. B. heldenhafte Tenorstimmen mit lyrischen, hohen und leichten Partien zu quälen. Wiederum: die Elastizität des Tones ist immer ein Produkt der Elastizität der Muskeln. Da nun eine Stimmbildung auf Grundlage des Stauprinzips ebenso sehr auf Schulung der Muskeln wie Ansatzbildung hinausläuft, so muss der z. B. der heldenhaften Stimme anhaftende spröde Charakter der Stimme aufgehoben werden können. Die Stimme muss weich werden! Eine Stimme von der gemischten Tonmasse wie die Caruso's liefert nun von Natur nach Seite der Dynamik wie Vokalform folgendes Bild:

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It is divided into four measures by vertical dashed lines, labeled IV, I, II, and III above the staff. The notes are as follows:

- Measure IV: A series of six dotted notes, starting on a low pitch and rising slightly. A dynamic marking *pp* is placed below the first note.
- Measure I: Four notes, starting on a higher pitch than the first measure and rising further.
- Measure II: Four notes, continuing the upward trend in pitch.
- Measure III: Four notes, reaching the highest pitch of the sequence. A dynamic marking *ff* is placed below the last note.

 Below the staff, there are two horizontal lines. Between these lines, the following vowel symbols are written:

- Under the first measure (IV): *oe = ä*
- Under the second measure (I): *oe = ä*
- Under the third and fourth measures (II and III): *i = u*

Die Stimme staut sich demnach ganz naturgemäss je höher desto intensiver, so dass sie bei geschlossener Vokalform in der hohen Lage den mächtigsten Glanz entfaltet. Nicht so auf offenen Formen. Dort verliert sich die Konzentration, der Vokal nimmt eine zu hohle, dunkle Farbe an und der Ton selbst wird unsicher. Aber Tatsache bleibt, dass Caruso's Stimme in dieser hohen Lage auf geschlossener Form infolge einer seltenen Kompressionskraft der Lunge und der glücklichen Lage der elastischen Kehle Töne von wunderbarem Glanz und Kraft und von unglaublicher Länge in




tadelloser Reinheit produziert. Auch in dem II. Tetrachord finden wir vorzügliche Eigenschaften vor: der offene Vokal besitzt eine gewisse Rundung, hat einen fast baritonalen Timbre und klingt sicher im Forte. Was aber erzeugt die Nichtdurchbildung der Vokalformen, besonders in der Höhe? Zweierlei: der Glanz verringert sich schon bei der offenen Form im III. Tetrachord, um auf den übrigen Tetrachorden fast zu erblasen. Und die Tonreinheit lässt auf den schwierigen Vokalen oft bedenklich nach. Der Vorgang, der sich hier abspielt, ist, kurz gesagt, folgender:

Um sich über den organischen Zusammenhang zwischen Vokaldualismus und Tonreinheit (= Intonationsreinheit) klar zu werden, will ich ein Beispiel aus meiner Praxis anführen. Eine Tenorstimme von gemischter Klangmasse. Gutes Material, aber von Natur schon falsch angelegt, durch eine 3—4jährige Bühnentätigkeit bereits auf dem Wege des Verfalls. Hauptkennzeichen des Verfalls: Tremolo und Zutiefsingen. Studie: nachdem der Ton in der geschlossenen Form *ü* auf *es'* auf Grundlage des Stauprinzips gebildet war, so dass es zum runden und reinen Strahl kam, wurden Versuche gemacht, diesen Ton von *ü* nach *oe* durchzubilden — unter Wahrung der Funktion, die *ü* richtig gebildet. Was trat bei diesen Versuchen ein? Der Sänger, fühlend, dass das *oe* unbedingt denselben Sitz haben musste wie *ü*, konnte trotz der grössten Anstrengung dieses nicht vollbringen. Die Tonsäule fiel bei *oe* nicht allein, sondern machte naturgemäss den Ton unrein; er sank immer um $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ Ton. Ursache: die Kehle war durch das Flachsingen so geschwächt, dass es zu keiner Spannung kommen konnte. Durch unendliche Versuche gelang es schliesslich, diesen Bruch zu heilen. Damit gewann der Sänger die Fähigkeit, *ü* und *oe* auf gleicher Tonhöhe mit derselben Dynamik im runden Strahl auszuhalten. Solange die Kehle noch Spannkkräfte in sich trägt, ist dieser Dualismus nicht so schroff bemerkbar. Aber selbst in einer so prachtvollen Stimme wie die Caruso's kam es im I. und II. Tetrachord zu bedenklichen Detonationen, was die Harmonie des Gesanges aufhebt. Aber noch eine andere Folgeerscheinung zieht dieser Naturalismus nach sich. Die hohen Töne Caruso's haben selbst auf den günstigsten Vokalformen für den naiven Zuhörer einen etwas dünnen, fast gepressten Charakter. Sie sind einer höheren Modulation nicht fähig. Die Ursache liegt tiefer.

Dürfte das erste, bei besseren Stimmen von Natur gegebene Stadium dies sein, dass der Ton unter einem spezifischen Luftdruck arbeitet, so finden wir als zweites Stadium bei hervorragenden Stimmen eine solche Umsetzung dieses Luftdrucks in Klang vor, dass der Ton einer gestauten, komprimierten Masse gleicht. Der Ton besitzt in diesem Falle eine pralle Form, er ist sicher, ruhig, und strahlt wie bei Caruso im feurigen Glanze. Auf den Idealisten macht er aber den Eindruck des Dünnen und



Festgekeilten. Das Dünne rührt von dem einseitigen Gebrauch der geschlossenen Form her. Würde eine exakte Durchbildung der Form stattgefunden haben, so schwände das spitze, feste Gepräge; die Knospe hätte sich zur Blume entfaltet. Das Festgekeilte rührt von dem ungeheuren Luftdruck her, der infolge Fehlens jeglicher Schulung in diesem Sinne immer nur kompakt, d. h. im fortwährenden und gleichmässigen Strome den Ton treibt. Wohl ist Caruso fähig, den Ton relativ anzuschwellen und im Anschwellen nochmals anzuschwellen, also diese dynamische Tätigkeit auszuführen: , aber es ist der Triumph der Stimmbehandlung, ihr letztes Stadium, wenn der gestaute Ton sich in den absolut losen Ton auflösen kann, wenn Konzentration und Hauch ineinanderfliessen. Das ist bei Caruso nicht der Fall. Jene strahlende Stelle im Quartett des 4. Aktes im Rigoletto:



ist eine Probe für diese Losigkeit des Tones. Wie der Klavierspieler die Töne aus lockerem Handgelenk schüttelt, also auch hier. Die Tonmasse in diesem Crescendo schütteln können, ist nur denkbar, wenn der gestaute Ton in Hauch zurückgeführt, mit andern Worten, wenn der konzentrierte Brustton vom Forte ins Piano übergeleitet werden kann. Caruso verzerrte diese Stelle. Infolge der falschen Bildung des Vokals a zersplitterte der Klang und durch den ungeschulten Luftdruck riss er die Töne wild aus der Brust heraus — eine total dilettantische Art zu singen. Jener Mangel an Durchbildung zieht aber nicht allein einen Bruch in der Vokalbehandlung nach sich, er ist die Ursache des Kehltones, von dem auch Caruso nicht ganz frei ist. Ist nämlich der Sänger gezwungen, mit derselben Dynamik einen ungünstigen Vokal zu singen, also z. B. den Vokal e auf d', so macht er entweder aus dem e einen offenen Vokal, indem er ihn nach dem kurzen e (= oe) hinzieht oder beginnt zu pressen, zu quetschen. Statt der natürlichen Kraft des Luftdruckes muss die Kehle, die bei allen Tönen ganz automatisch zu arbeiten hat, in eine falsche Lage gedrängt werden und nun mit Hilfe unzugehöriger Muskeln den Ton künstlich, d. h. gedrückt produzieren — ein Vorgang, der die Schönheit und Freiheit des Tones aufhebt und ungestraft nur bei solchen Stimmen sich abspielen darf, die, stark gebaut, unter Luftdruck arbeiten und neben solchen gedrückten Tönen auch solche von relativer Freiheit und grossem Volumen geben können. Mit der Zeit kann aber auch selbst bei solchen Stimmen dieses Quetschen die Güte der anderen Töne vernichten, wie dies ja täglich die Erfahrung lehrt.



Trotz all dieser schwerwiegenden Fehler, und obgleich diese grosse Gesangsnatur kaum zur Hälfte erschöpft ist, dennoch dieser beispiellose Erfolg! —

Als Bonci zum ersten Male nach Wien kam, wurde er von der Kritik als Typus der echten Gesangkunst hingestellt. Er wurde — natürlich — interviewt und sprach sich über die Kunst der Stimmerziehung aus. Und seine Schule? Der törichte Glaube, durch Musik, d. h. durch Portamento, Triller, messa di voce u. s. f. Stimmbildung zu lernen! Doch sollen uns Reportergeschwätz und Sängerphrasen nicht länger von dem Thema abhalten. Bonci ist mit Caruso nicht zu vergleichen. Letzterer befindet sich auf jener Stufe des Naturalismus, wo Kunst und Natur ineinander übergehen wollen. Eine Phase der Entwicklung mehr und die Metamorphose wäre gelungen. Anders Bonci. Das Material gehört zur Gruppe der weichen, weichlichen Tonmasse, ist rein lyrischer Art. Das Spezifikum all dieser lyrischen Tenöre — ganz gleich ob sie Norweger oder Italiener sind — besteht in einer überaus zarten Tongebung. Infolge der grossen Elastizität dieser Stimmen und ihrer angeborenen hohen Lage ist es ihnen eine Leichtigkeit, dort zu spielen, wo andere, tiefere Tenorstimmen mühselig klettern müssen. Aus dem Material erklärt sich das Können: den Tetrachord $g'-c''$ leicht und voll anzusetzen, das Anschwellen der Töne, die Kantilene, das zarte Piano, die voix mixte. Scheinbar durch mühselige Studien errungen, in Wahrheit angeboren! Aber ebenso besitzt diese Gattung Stimmen ganz spezifische Fehler: einen ausgesprochenen Kehilton, wenig Kraft auf dem Tetrachord $g-c'$, Neigung zum Tremolieren, Fehlen von konzentrierter, männlicher Kraft. Diese Ritter vom hohen c sind für den Salon und für schmachtende Frauen geschaffen. Sie leben von der weiblichen Seele im Menschen. Ihre Schwäche ist ihre Stärke. So Bonci. Alle Vorzüge und Mängel des hohen, lyrischen Tenors sind hier im erhöhten Masse entwickelt. Sein Organ klingt ungemein frisch, leicht, weich, besitzt seltenen Glanz und seine Art, musikalisch zu schattieren, hat etwas Raffiniertes an sich. Sein Steckenpferd ist die hohe Lage. Besonders b' , h' , c'' sind die Treffer, die er stets mit Effekt zu geben vermag. Aber dem Kenner ist doch das meiste Talmi. Der Glanz der Stimme ist der Schleier, den bösesten Fehler des Organs nicht sofort erkennen zu lassen: das permanente Zutiefsingen, und aus diesem entwickelt, das Flackern-Tremolieren der Töne. Unangenehm wirkt ferner die flache, nasale Vokalisation im Gegensatz zu Caruso, wo wir oft den Eindruck der Rundung und des Dunklen in der Vokalbehandlung erhalten. Von Bonci's Ton kann man sagen, er bezieht ihn direkt von seiner schönen Kehle d. h. ihm fehlen die Stützen des Tons, die ihn runden, wölben und konzentrieren. Der Mann lebt vom Kapital, nicht von den Zinsen. Und



die Ursache des kommenden Verfalls, der jetzigen Manier? Italienische Gesangsmethode.

Mit anderen Worten, eine Manier, die eigentlich Wahnsinn ist, indem sie etwas lehrt, was gar nicht gelehrt und gelernt werden kann. Aber es ist wiederum Methode in diesem Wahnsinn. Bonci repetiert diesen Wahnsinn. Er sagt und singt z. B., dass das Piano die Quelle der Schönheit der Stimme ist, dass erst aus dem Piano das Forte sich entwickelt und dass aus dem Hauch und dem federleichten Ansatz alle Koloraturen sich mühelos ergeben. Und er sagt es nicht allein, er liefert ja zum Entzücken des Publikums und der Kritik den Beweis seiner Behauptungen. Er stellt sich wie ein eleganter Taschenspieler an die Rampe, macht mit der Hand eine graziöse, servierende Bewegung, um die Absicht, wie er singt, recht deutlich erkennbar zu machen. Dann folgt ein halbstarker, bequem liegender Ton. Bonci lässt ihn anschwellen bis ins *pp*, wobei — für den Laien unhörbar — beim Übergang ins *p* die Kehle eine andere Funktion als beim *f* macht. Man schreit Bravo! Man staunt! Man sagt: Ah! Welche Kunst! — Aber, Wahn, überall Wahn! Dieser Gesang ist ein Betrug! Er stellt jeden Fundamentalsatz einer echten Stimmbildung auf den Kopf und — siegt, siegt wie nur eine Wahrheit siegen kann!! Dieser Gesang verschiebt jeden Dualismus; er kennt weder den Registerdualismus, noch den Vokaldualismus. Die in der Natur der Sache liegenden Gegensätze, die zu vereinigen die einzige Aufgabe der Stimmbildung ist, werden verwischt. Da kein Ton echt angesetzt ist — im Gegensatz zu Caruso's Stimme — kennt die Stimme den bei den meisten guten Stimmen vorhandenen Bruch gar nicht. Hier gibt es kein Problem, Vokale durchzubilden. Aalglatte gleiten die flachen Töne durcheinander. Ich komme auf das Stauprinzip, das Grundgesetz der menschlichen Stimme, auf die Tonentwicklung auf der Basis eines spezifischen Luftdrucks in der Brust zurück. Bonci besitzt diesen Luftdruck wohl, aber die falsche Lage der Kehle, die allzuweichen Muskeln und die absichtlich flach angesetzte, sehr deutliche Vokalisation lässt den grössten Teil der Luft unverbraucht heraus. Das Resultat ist dann dieses fortwährende Zutiefsingen, das allerdings bei grosser Anstrengung und günstig liegenden Vokalformen weniger zu bemerken ist. Das Zutiefsingen — genau wie bei den Frauenstimmen das Zuhochsingen — hat aber zwei üble Nebenerscheinungen. Erstens erschläft es die Kehle und Halsmuskeln, da an und für sich Zutiefsingen auf Erschlaffung schon wiederum beruht. Andererseits macht man die Beobachtung, dass der unreine Ton selbst bei grösster Stärke und starkem Glanz im Flügel nur einen leeren, kurzen Widerhall gibt, während der echte Ton in seiner Reinheit lange und voll, glockenartig nachklingt. Diese Tatsache erklärt den Erfolg der Zimmerstimme



d. h. jener Stimme, die im Zimmer strahlt, in grossen Räumen aber klein und stumpf klingt. Diese Tatsache erklärt auch, warum Bonci's Stimme im Ensemble kaum zu hören ist (cf. IV. Akt, das Quartett im Rigoletto). Aber noch etwas zieht dieses Zutiefsingen nach sich. Da die Stimme Bonci's leicht, flüssig ist, so müsste die Koloratur ungemein graziös gelingen.

Seltsam! Ich habe das Ständchen im I. Akt des „Barbier von Sevilla“ nie so gehört, wie es geschrieben steht. Die ungeheure Beweglichkeit und Grazie der musikalischen Formen ist den deutschen Sängern eine Unmöglichkeit. Bonci's Stimme, von Natur für solche Aufgaben geschaffen, löste die Schwierigkeit zum Erstaunen! Nur schade, dass man ganze Tonreihen nicht hören konnte; das ständige Vibrato und das Zutiefsingen verwischten die Formen oft bis zur Unkenntlichkeit. Entschädigen sollte ein eingeleiteter hoher Ton. Aber eine Schwalbe macht noch keinen Sommer. Die Kunst Bonci's versagt, wo es gilt, ein ganzes Kunstwerk zu schaffen. Ja, Variété! Da hörte ich im verflossenen Sommer im Wintergarten eine Sopranistin aus London (Helena). Sie besass eine prachtvolle Stimme und erregte dadurch Aufsehen, dass sie die vollklingenden Töne des Tetrachord $g''-c'''$ mit grösster Leichtigkeit und Reinheit und fast demselben Klang in den Tetrachord $c'''-f'''$ zog. Eine Leistung, die ans Wunderbare grenzte. Könnte uns das wenigstens Bonci's Stimme geben! — — —

Als Schluss dieser Abhandlung eine Legende.

Es lebte einst vor vielen Jahren in einer grossen Musikstadt in Deutschland ein Mensch. Der hatte zehn Jahre nach dem Geheimnis des echten und schönen Tones gesucht. Er hatte alle Strassen der Wissenschaft durchwandert, war vor manchen Läden stehen geblieben, er hatte viele Tempel der Kunst betreten, aber sein Herz war leer geblieben. Da schenkte ihm Gott die Gabe des Hörens. Und er begann, abermals zehn Jahre zu studieren und fand, dass es ein Geheimnis in der Gesangkunst wohl gibt, dass es aber nur lösen kann, wer Ohren hat, zu hören und der das, was er will, zu singen und zu sagen versteht. Er hatte das Rätsel gelöst. Aber damit er nicht in Grössenwahn verfalle, hatte ihm Gott einen elenden Körper mitgegeben, so eine Art Pfahl im Fleische. Das war für seine Kunst und seine Seele eine Gnade. Nicht so schien es für seine bürgerliche Existenz zu sein. Denn er war oft ohne Brot und musste dieses vom Nachbar und die Wurst vom Freunde sich geben lassen. Aber er blieb seiner Riesenaufgabe ein treuer Knecht und hoffte mit Schmerzen auf den Tag, wo man sein Wort verstehen und annehmen werde. Da geschah es, dass eines Tages ein bedeutender italienischer Tenor — ich glaube, er hiess Ravelli — in jene grosse Musikstadt kam und zu den ungeheuer-



lichsten Preisen mehrere Vorstellungen im Stadttheater gab. Das Publikum raste vor Begeisterung und die Kritik, diese behäbige und doch gallige Person, die natürlich nichts von der Existenz des Alten wusste, schrieb autoritativ: das ist Gesangskunst. Es war aber in Wahrheit eine gemeine Falschmünzerei. Der Meister konnte sich wegen seiner Armut kein Billet zu einer der Vorstellungen kaufen. Auch trug er kein so grosses Verlangen nach dem berühmten Sänger; denn er hatte infolge seiner zwanzigjährigen Studienzeit gefunden, dass alle bisherige Gesangskunst gar keine Kunst war, sondern roher Naturalismus. Sein Ohr hörte eine andere Welt, als die da augenblicklich lachte. Einsam blieb er, da ihm die Gabe fehlte, sich diesem seinem Geschlecht verständlich zu machen. Er hatte einige Schüler. Es waren gute Seelen, aber schlechte Musikanten. Sie fanden den Sänger phänomenal. So kamen sie zu dem Alten und lobten, obgleich sie stammelten, dass natürlich das Ideal, des Meisters Ideal, nicht erreicht sei. Aber es gäbe doch Wunderkinder, und die Natur sei mächtiger als der Mensch u. dgl. mehr. Ja, sagte der Einsame, es ist schon recht. Da ihm aber plötzlich Hamlets Figur vorbeihuschte, so bat er seine Schüler, ihn doch zu verlassen, wobei er lächelnd ihnen zurief:

„Ihr tut, was euch Beruf und Neigung heisst —
Denn jeder Mensch hat Neigung und Beruf,
Wie sie denn sind — ich, für mein armes Teil,
Seht ihr, will beten gehen.“

Darauf starb er. Seit seinem Tode wohnt aber auf der Erde das Geheimnis des schönen Tones. Lösen aber kann es nur, wer ein Kind Gottes und kein Stiefkind Gottes ist.





is vor kurzem lag die Chopinforschung fast ausschliesslich in den Händen von Musik Kennern, die nicht zu den Landsleuten des grossen Tondichters gehörten. Nun setzt die polnische Chopinforschung so kräftig ein, als wollte sie mit einem Male das Vernachlässigte einholen. Gleichzeitig erscheint im Verlage der Chopin-Sektion der Warschauer Musikgesellschaft eine hochinteressante Sammlung von Briefen Chopin's und an Chopin, und lässt ein berufener Warschauer Chopinkenner, Ferdinand Hösick, eine auf dem gesamten existierenden Material beruhende, abschliessende Biographie des Meisters erscheinen.¹⁾

Es liegt den polnischen Chopinisten nicht nur daran, eine Ehrenschuld abzutragen: die Chopinforschung, als deren Bekrönung das Werk von Niecks galt, lag in Wahrheit noch sehr im Argen. Eine Fülle ungehobenen Stoffes wartete auf Bearbeitung, dasjenige aber, was von den früheren Hauptbiographen geboten wurde, erwies sich vielfach als ungenau und irrig. Die jüngsten Beiträge von Ausländern beruhen nicht auf neuer Quellenforschung: weder das Werk des Engländers Jakob Huncker, der im wesentlichen eine geistvolle Analyse der Tonwerke Chopin's gibt, noch die Studie Johanna Krickels in der „Deutschen Rundschau“ oder die in Brüssel erschienene Schrift Georges de Golesco's.

Hösick fiel also die doppelte Aufgabe zu, die fehlerhaften Darstellungen seines Vorgängers zu berichtigen und alles noch Erreichbare ans Licht zu bringen. Niecks vermochte als Ausländer den Stoff, aus dem die Chopinbiographie herausgearbeitet werden muss, überhaupt nicht zu beherrschen. Der polnischen Geschichte, dem polnischen Wesen, dem ganzen Milieu, in dem Chopin aufwuchs, steht er fremd gegenüber. Man erhält von diesem Milieu eine völlig irrige Vorstellung, wenn man von Niecks ver-

¹⁾ „Bisher unveröffentlichte Erinnerungen an Chopin.“ Bearbeitet von Mieciaslaus Karłowicz. Warschau 1904. In Kommission bei Jan Fischer. — Ferdinand Hösick: „Chopin, sein Leben und Schaffen“. Bd. I. Warschau. Verlag: Ferdinand Hösick. (Beide Werke in polnischer Sprache)



nimmt, dass man in polnischen Häusern „asiatischen Prunk mit grönländischem Schmutz in seltsamem Verein“ vorfindet und dass die polnische Gesellschaft ein „Mischmasch von fanatischer und fast neuseeländischer Roheit und französischer Superfeinheit“ repräsentiert. Derartige Schilderungen passen vielleicht auf manche Gouvernements im „dunkelsten Russland“, aber sie entsprechen durchaus nicht der hochzivilisierten Atmosphäre der aristokratischen Kunstsalons Warschaus, denen Chopin seine gesellschaftliche Erziehung verdankte, und die ein Liszt so enthusiastisch schildert.

Dass Niecks eine solche Milieuschilderung seinem Werke anfügte, erklärt sich nur daraus, dass er Chopin's Geburtsland nie bereiste. Er verfolgte die Spuren des Meisters nur in Paris und London; in allem, was sich auf die erste Hälfte von Chopin's Leben bezieht, war er auf das Werk von Karasowski angewiesen, das von Entstellungen und Willkürlichkeiten strotzt. Es genügt anzuführen, dass Karasowski z. B. die Briefe Chopin's, die von fesselndster Unmittelbarkeit und Ungezwungenheit sind, in fad-poetischer Manier umstilisierte. Ihren wahren Charakter ersieht man aus der von Karłowicz herausgegebenen Sammlung. Chopin schrieb an seine Familie nicht oft, aber wenn er es tat, so plauderte er nicht nur über seine künstlerischen Aspirationen, Erfolge und Enttäuschungen, sondern auch über berühmte Zeitgenossen und Pariser Ereignisse. Oft charakterisierte er mit einem Federzug Politiker, Gelehrte oder Künstler in treffendster Weise. Leider ging die Mehrzahl dieser Briefe bei einem Brande in Warschau zugrunde; doch bewahrte die Familie Chopin's noch 14 Briefe, die Karłowicz samt zahlreichen Briefen von George Sand, Liszt, Meyerbeer, Mendelssohn, Moscheles u. a. an Chopin veröffentlicht. Wir entnehmen der Sammlung zur Charakteristik von Chopin's wahren Briefstil nachstehendes Bruchstück, das ein Liebesabenteuer Victor Hugo's behandelt:

„Mr. Billard, peintre d'histoire ohne besonderes Talent, selbst hässlich, hatte eine schöne Frau, der Herr Hugo den Kopf verdrehte. Billard ertappte Hugo mit seiner Frau; er wollte ihn verhaften lassen, so dass der Dichter gezwungen war, seine Medaille als Pair von Frankreich vorzuweisen, damit man ihn wenigstens für den Augenblick unbehelligt lasse. Hierauf unternahm Hugo plötzlich eine mehrmonatliche Reise. Frau Hugo (grossmütig wie sie ist) nahm Frau Billard unter ihren Schutz; und Juliette (die Schauspielerin aus dem Theater Porte St. Martin, die Hugo seit langem unterhält, trotz seiner Frau, seiner Kinder und seiner schönen Verse über Familienmoralität) begleitet ihn. Dies passierte Herrn Hugo, der bereits fünf Dezennien auf seinen Schultern trägt und sich stets so gebärdet, als ob er über die ganze Welt erhaben wäre . . .

À propos des Falls Hugo. Wir haben hier eine Dame, die, als ich über Wettrennen sprach, sich beklagte, dass sie die „six petites chaises“ (steeple-chase) nicht gesehen hatte . . . Dieselbe sagte von jemandem, der in ähnlicher Situation wie Hugo betroffen wurde, „qu'il a été trouvé flagrant dans le lit“ (en flagrant délit). Solltet Ihr diese Geschichte kennen, so verzeiht und nehmt dafür einen anderen Ausspruch der-



selben Dame: sie wollte durchaus wissen, was denn das eigentlich: „le tabac du père Golèze“ sei (Stabat de Pergolese)... Unter allen Umständen merkt Euch, dass Gottfried de „Bouillon“ darum diesen Namen trägt, parce qu'il a été le capitaine le plus „consommé“ de son temps.“

Die ungenaue Kenntnis der Eindrücke, die Chopin in seinem Geburtslande empfing, brachte es mit sich, dass Niecks seine Kompositionen in einer sehr wesentlichen Hinsicht irrtümlich beurteilte. Wenn ihm auch das nationale Element in der Musik Chopin's nicht völlig entgangen war, so ist er doch der Ansicht, dass wir „bei unserem Forschen nach dem nationalen Ursprung der Chopin'schen Musik die Andeutung desselben nicht überschätzen dürfen.“

Dem gegenüber erscheinen die von Hösick erbrachten neuen Aufschlüsse über das Verhältnis Chopin's zur Volksmusik seines Heimatlandes besonders wertvoll und belehrend. Schon sein Lehrer Elsner hatte den jungen Chopin auf die polnischen Volkslieder als Quelle und Wegweiser originellen Schaffens hingewiesen. Und so sehen wir ihn denn bereits als Kind, wenn er mit seiner Familie Ausflüge aufs Land machte, an der Hütte oder dem Dorfkrüge, wo gerade ein Lied ertönte, wie gebannt stehen bleiben. Niemand vermochte ihn fortzuziehen: er lauschte dem Gesang oder der Fiedel, bis der letzte Ton verhallte. Ähnliches ereignete sich manchmal in der Stadt, mitten im Winter. Als er einst am späten Abend mit seinem Vater aus einer Gesellschaft heimkehrte, vernahm er den Klang einer Geige, die ein Volksmusikant ertönen liess. Flehentlich bat er den Vater, mit ihm stehen zu bleiben, und horchte nun am Fenster. Trotz der empfindlichen Kälte musste der alte Chopin eine Reihe von „Mazurs“ und „Krakowiaks“ über sich ergehen lassen, die ihm höchst alltäglich vorkamen, die Seele seines Sohnes aber mit nationaler Rhythmik befruchteten.

Als er heranwuchs und von den polnischen Adelsfamilien zu längerem Aufenthalt auf ihre Stammgüter geladen wurde, machte er die Volksmusik zum Gegenstande ernsten Studiums. Stundenlang horchte er den Dorf-mädchen, wenn sie bei der Arbeit im Felde sangen. In Nieszawa bemerkte er einst ein halbwüchsiges Mädchen, das, auf einem Zaun sitzend, eine ihm unbekannte Melodie sumnte. Zunächst versuchte er, das Lied kennen zu lernen, indem er unauffällig vor dem Zaune auf- und abging. Als ihm dies nicht gelang, brachte er endlich das widerstrebende Mädchen durch ein Geldgeschenk dahin, ihm die Melodie verständlich vorzusingen.

Sonntags verfehlte er nie die Dorfschenke aufzusuchen, wo die halbrunkenen Bauern bei den Klängen eines ländlichen Orchesters tanzten und ein Chor von Kindern mit quietschender Stimme, musikalisch falsch, aber doch unbezahlbar „echt“ die Volksmelodien sang. Die ergiebigsten Studententage aber waren für den jungen Chopin die Erntefeste: das



„Okrezene“ und die „Dozynki“, die er hauptsächlich auf den Gütern Obrow und Szafarnia beobachtete. Während alle, Bauern und Herrschaften, auf dem Rasen tanzten oder sich an den gedeckten Tischen gütlich taten, lauschte er mit einer Aufmerksamkeit und einem Ernst, die seinen Jugendgenossen unbegreiflich schienen, der primitiven Musik. Je lauter und temperamentvoller die Geige jauchzte, der Bass brummte, der Dudelsack heulte, desto klarer sah der junge Musiker die eigenartigen Kompositionen vor sich, die er einst schaffen sollte.

Schon aus diesen Streiflichtern, die Hösick auf die Genesis des musikalischen Ingeniums Chopin's wirft, ersieht man, dass seine gross-angelegte Biographie, die mit unendlichem Fleisse gearbeitet ist, den Chopinverehrern viel Neues bringt und wohl bald in alle Kultursprachen wird übertragen werden müssen. Allerdings gesteht Hösick, heute zweifellos der gründlichste Kenner der Chopinliteratur, dass er eigentlich zu spät komme: der günstigste Augenblick für die Verfassung einer erschöpfenden Chopinbiographie ist unwiederbringlich vorbei, ebenso wie der Mann, der sie zu schreiben berufen gewesen wäre, seit fünfunddreissig Jahren tot ist.

Dieser Mann war Julian Fontana, Chopin's Studiengenosse und Freund, der auch in Paris Freud und Leid mit ihm geteilt hatte und eine systematisch geordnete Sammlung von Briefen und Aufzeichnungen besass. Er plante auch ein Chopinbuch; das Erscheinen der Lisztschen Brochüre hielt ihn jedoch von der Ausarbeitung seines Materials zurück. Er starb 1869. Schon damals waren alle diejenigen, die Chopin am nächsten gestanden, aus dem Leben geschieden. Wohl gab es noch überlebende Zeitgenossen und Schüler, doch waren es Personen, die über den Meister wenig mitzuteilen wussten. Stellt man damit die Tatsache zusammen, dass die hochinteressanten Briefe Chopin's an seine Familie, die Karasowski in der Hand gehabt, aber leider so ungenügend benutzt hatte, 1863 während des letzten polnischen Aufstandes ein Raub der Flammen wurden, so muss man sich tatsächlich mit Hösick bedauernd sagen, dass die ideale Chopinbiographie überhaupt nicht mehr geschrieben werden kann.

Wenn Hösicks Werk trotzdem schon in seinem ersten Teil, der die erste, in Polen verbrachte, Lebenshälfte Chopin's schildert, so viel neues bringt, so ist dies nicht nur den mühseligen, langjährigen Untersuchungen des Verfassers zu verdanken, sondern auch dem glücklichen Umstande, dass es ihm gelungen ist, einen Einblick in das von Fontana gesammelte und von dessen Sohne aufbewahrte Material zu erhalten.

Hochinteressant sind die Aufschlüsse, die uns Hösick über die vielseitige Begabung des jungen Chopin gibt. Der geniale Musiker wäre zweifellos auch ein bedeutender Maler und ein bemerkenswerter Schriftsteller geworden, wenn er seine diesbezüglichen Anlagen systematisch

kultiviert hätte. Er zeichnete und malte mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, die nur angeborenes Talent verleiht. Hösick veröffentlicht z. B. ein Portrait des Gelehrten Linde, von Chopin während eines Vortrags entworfen, das durch Lebensbeobachtung und korrekte Perspektive geradezu überrascht.

Was Chopin's literarisches Talent betrifft, so kennzeichnet es sich hauptsächlich durch zwei Merkmale. Chopin schrieb mit besonderer Leichtigkeit in gebundener Form und hatte einen ausgesprochenen Sinn für Satire, Einen köstlichen Fund machte Hösick an mehreren Nummern einer Zeitung, die Chopin gemeinsam mit seiner Schwester handschriftlich herausgab. Es war dies eine launige Parodie des gelesenen Warschauer Lokalblattes „Kurjer Warszawski“. Besonders gerne erging sich Chopin in humoristischen Gedichten, die halb in polnischer, halb in französischer Konversationssprache verfasst waren. Ja er schrieb sogar Lustspiele, in denen er selbst die Hauptrolle kreierte. Sein lebhaftes Temperament und seine Gabe, Sprechweise und Haltung anderer Personen nachzuahmen, unterstützten ihn hierbei.

Überaus wertvoll sind jene Parteen der Hösickschen Biographie, die uns über Chopin's Gefühlsleben und dessen Einfluss auf seine ersten Kompositionen belehren. Es ist dies ein Gebiet, das eben nur ein Landsmann Chopin's erschöpfend erforschen und psychologisch völlig aufklären konnte. Und so erfahren wir denn, dass Chopin lange vor dem Aufkommen seiner „grossen Leidenschaft“, der Liebe für George Sand, von verschiedenen Frauen inspiriert worden war, dass er die Entzückungen und Verzweiflungen eines innigen aber tragisch zerflatternden Herzensbundes mehrfach durchlebte.

Wie eine Schar von anmutigen Schattenbildern ziehen die „Ideale“ des jugendlichen Romantikers an uns vorüber. Zunächst jene Unbekannte, mit der Chopin, noch ein Schüler des Lyceums, im Botanischen Garten Zusammenkünfte hatte, die seinem Vater höchlichst missfielen, ihm aber die ersten Anregungen zu seinen Kompositionen brachten. Dann die lebenswürdige junge Gräfin Alexandrine de Moriolles, der er das „Rondo à la Mazur op. 5“ widmete. Aus dieser Neigung, die allerdings einen höchst unschuldigen Charakter hatte, machte Chopin kein Geheimnis; ja, er schützte sie vor, als ihm schon längst eine andere, tiefere Leidenschaft die Seele zerfleischte.

Eigentümlich verlief Chopin's Verhältnis zu der glutäugigen Komtesse Marie Wodzinska. Er lernt sie durch ihre Brüder, die seine Schulkollegen waren, schon als Kind kennen. Die kleine Marie ist ein unschönes Mädchen, das auf den Knaben keinen tieferen Eindruck macht. Aber aus der hässlichen Larve sollte sich ein reizender Schmetterling entpuppen. Als Chopin mit den Wodzinskis schon auf dem Wege nach Paris zusammentrifft, verliebt er sich in Komtesse Marie, ja er verlobt sich mit ihr. Seine duftige



f-moll Etüde, der anmutige f-moll Walzer und die cis-moll Nocturne sind Ausflüsse seiner Liebe für die Jugendgenossin. Und doch bildete auch diese Frau nur eine Episode in seinem Leben. 1837 verliess sie ihn und nur ein Freundschaftsverhältnis verband die Entfernten bis an Chopin's Lebensende.

Viel flüchtiger war der Eindruck, den die reizende Tochter des Fürsten Radziwill, Prinzessin Wanda, auf den jungen Komponisten machte. Allerdings schildert er seinen Aufenthalt in Antonin, der Residenz des Fürsten, als ein Paradies, doch war der Traum nur von kurzer Dauer: er währte kaum eine Woche. Prinzessin Wanda benutzte die Zeit, um bei dem jungen Meister Klavierstunden zu nehmen; dieser komponierte mit dem Gedanken an seine Schülerin die Polonaise C-dur für Pianoforte und Cello, ein Stück, „so leicht, dass Prinzessin Wanda es spielen konnte“.

Das Mädchen jedoch, das auf Chopin's Herz und künstlerische Tätigkeit in dieser ersten Periode den grössten Einfluss gewann, gehörte nicht jenen aristokratischen Kreisen an, die ihn so verwöhnten. Der Name Konstanze Gladkowska's war schon den früheren Chopinbiographen wohl bekannt; doch war man bis jetzt über die Rolle, die sie im Leben Chopin's gespielt, im Unklaren. Während die einen dem Künstler eine wahre Leidenschaft für die schöne Sängerin zuschrieben, waren andere der Ansicht, dass man es hier mit einer bedeutungslosen romantischen Einbildung zu tun hätte. Das Material, das Hösick aus Chopin's Briefen und Tagebuch beibringt, löst endlich diese Zweifel und lässt es als völlig gewiss erscheinen, dass die Neigung zu Konstanze und mehr noch eine nicht ganz unbegründete Eifersucht Chopin jahrelang aufs tiefste erschütterten.

Wahr ist es, dass diese Liebe einen höchst romantischen, ja platonischen Anfang hatte: durch Konstanzes Anblick gelegentlich ihres ersten Konzertes in Entzücken versetzt vermied es Chopin sechs Monate hindurch absichtlich, ihre persönliche Bekanntschaft zu machen, weil er fürchtete, dass die Wirklichkeit hinter seinem Ideale zurückbleiben würde. Als sie aber dann dennoch zusammentrafen, entwickelte sich sofort ein zärtliches Verhältnis, das mit einer Reihe schwerer Herzenskämpfe verbunden war. Der junge Komponist konnte nicht daran denken, Konstanze zu heiraten und so hatte er nicht das Recht von ihr zu verlangen, dass sie einzig und allein für ihn lebe. Die verführerisch schöne Blondine mit den Veilchenaugen wurde hinter den Kulissen der Oper von Offizieren umschwärmt, und Chopin klagte dem Klavier seine Leiden. Als er Warschau verliess, gab ihm Konstanze ein Ringlein als Andenken mit, das seine Leidenschaft und Eifersucht noch in weiter Ferne wach erhielt. Er war ihres Gefühles nie sicher. „Hat sie mich geliebt“ — fragt er in seinem Tagebuch — „oder hat sie Komödie gespielt?“



Forscht man unter Chopin's Kompositionen nach den Spuren dieser Leidenschaft, so stösst man vor allem auf einen Walzer und das Adagio zum ersten Konzert, die der Meister in einem Briefe an einen Freund selbst als von Konstanze inspiriert bezeichnet. Auch in dem wunderbaren Präludium d-moll, das Chopin während seines Aufenthaltes in Stuttgart 1831 komponiert, ist neben nationalem Empfinden der Gedanke an die Geliebte verwebt.

Die minutiösen Untersuchungen Hösicks haben zum Ergebnis geführt, dass Chopin in seiner ersten, noch im Geburtslande verbrachten Lebenshälfte von 1817—1831 bedeutend mehr Kompositionen vollendet hat, als man gemeinlich annahm. So manches Werk, dessen Entstehen in die Pariser Periode versetzt wurde, brachte Chopin in seinem Koffer fertig nach Paris mit. Neben den bereits gedruckten Jugendwerken: den Mazurkas G-dur und B-dur, der Polonaise aus dem Jahre 1817, dem Rondo c-moll op. 1, den Variationen B-dur op. 2, dem Rondo à la Mazur F-dur op. 5, existierten im Manuskript: die Konzerte f-moll und e-moll, die Phantasie A-dur, das Rondo à la Krakowiak F-dur, die Polonaise Es-dur, das Trio g-moll, die Polonaise C-dur, das Rondo C-dur, das Rondo Es-dur, eine Reihe von Etüden, Mazurkas, fünf Klavier-Polonaisen, sechs Walzer, sechs Nokturnen, mehrere Präludien, drei Ecosaisens, der Trauermarsch c-moll, die Fuge a-moll, die Ballade g-moll und das erste Scherzo h-moll, schliesslich neun Lieder.

In so weit Chopin in diesen Kompositionen das Orchester zu Hilfe nahm, erschien die Aufgabe nicht gerade in der glänzendsten Weise gelöst. Es lag dies jedoch keineswegs im Charakter seiner Musikwerke, sondern in einem individuellen Mangel an Erfahrung.





BÜCHER

51. Oskar Fleischer: Neumenstudien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Teil III. Die spätgriechische Tonschrift. Verlag: Georg Reimer, Berlin 1904.

Im vorliegenden dritten Bande setzt Fleischer seine so ungemein ergebnisreichen Neumenstudien fort, und zwar wendet er sich der spätgriechischen (byzantinischen) Tonschrift zu. Diese war bisher gegenüber den abendländischen Neumenschriften nur wenig erforscht worden, obgleich man als sicher annehmen konnte, dass gerade im byzantinischen Lande altgriechische Gesänge mehr oder weniger rein sich erhalten haben und in den Schatz der kirchlichen Musik aufgenommen sein mussten. Diesen Gesängen kommt aber schon deshalb grösste Bedeutung zu, als das Abendland von der griechischen Kirche das Kyrie, Gloria und viele andre Gesänge, sowie die Grundlagen der Musiktheorie übernommen hat. Zudem weist Fleischer noch nach, dass die musikalische Überlieferung am Ausgang des Mittelalters sicherer und besser war als die abendländische, ferner aber — was noch weit wichtiger ist — dass das abendländische System sich aus dem byzantinischen und nicht direkt aus dem altgriechischen entwickelt hat. Die Melodien der modernen griechischen Kirche sind in dieser Hinsicht nicht so wichtig, da sie orientalische (türkische) Elemente aufgenommen haben. Bis ins 15. Jahrhundert war die Kenntnis der alten Tonschrift in Griechenland noch allgemein verbreitet, dann erlosch sie allmählich. Man besass dann zwar noch die Tonschrift, verstand sie aber nicht mehr zu lesen und sang nach mündlicher Überlieferung; auch kopierte man die Noten nunmehr bloss mechanisch und daher fehlerhaft. Als Grundlage für die Erforschung der spätmittelalterlichen griechischen Neumierung stehen die sogenannten Papadiken zur Verfügung, aus denen Fleischer die Bedeutung dieser alten Zeichen absolut richtig erklärt zu haben glaubt. Es kam hauptsächlich die Papadike von Messina (15. Jahrhundert) in Betracht, deren Wortkargheit die Lösung sehr erschwerte. Auch konnte sich die Lösung nur auf die melodische Entzifferung beziehen, nicht aber auf die Zeichen der sogenannten Cheironomie (d. i. einer mittelalterlichen Art zu dirigieren, die nicht nur Tempo und Takt, sondern auch Tonbewegung veranschaulichte). Es kann hier auf Fleischers Resultate selbst nicht eingegangen werden. Er handelt erst von der Geschichte und den Quellen der Forschung über byzantinische Tonschriften, über die Papadike von Messina, über die Grundlagen der Entzifferung der spätmittelalterlichen Neumen, über die Tonartenlehre, die Entzifferung der Schulübungen und der „grossen Zeichen“, endlich über Rhythmik und Metrik. „Die grossen Zeichen dienen vorwiegend zur schnellen Orientierung des Sängers über die durch die (schwarzen) Tonzeichen im einzelnen ausgeführten Tonfiguren“ und waren meist rot aufgeschrieben. 60 Seiten photographisches Faksimile geben ein anschauliches Bild alter Neumenhandschriften, während im letzten Teil der Schrift Übertragungen in moderne Notation zu finden sind. Fleischer ist der festen Überzeugung, dass die gänzliche Enträtselung der geheimnisvollen Neumenschrift, die tatsächlich wie Zauberrunen anmutet, noch gelingen wird, und dass die Lösung



gerade der griechischen Neumen für die gesamte Musikwissenschaft eine unabsehbare Bedeutung haben wird.

Kurt Mey

52. Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck. Herausgegeben von Alfred Wotquenne. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Grössere Missgriffe in der Auswahl der Persönlichkeiten, als in Deutschland neuerlich wiederholt bei Besetzung von Musikbibliothekarstellen und Lehrstühlen für Musikgeschichte an den Konservatorien gemacht wurden, sind nicht gut denkbar. Die Folge davon ist unter verschiedenem anderen, dass aus diesen Kreisen die musikwissenschaftliche Literatur keinerlei Förderung erfährt. Den Kopfermann, Schwartz und anderen ausgezeichneten Männern ihres Faches in Deutschland, die rühmliche Ausnahmen in genannter Beziehung bilden, steht in Belgien der Bibliothekar des Brüsseler Konservatoriums zur Seite, Alfred Wotquenne. Wir verdanken ihm schon eine ganze Reihe mit Sorgfalt und Genauigkeit gemachter bibliographischer Arbeiten. Heute liegt aus seiner Feder ein „Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck (1714—1787)“ in deutscher Übersetzung von Josef Liebeskind vor. Und der Inhalt des Buches bringt gleich Köchels, Jähns und anderen einschlägigen Arbeiten mehr, als sein Titel verspricht, nämlich den Versuch einer erschöpfenden Bibliographie der Gluckschen Werke. Mit der Zeit wird diesen Versuch die Vollendung krönen, denn an Hand des Wotquenneschen Werkes wird es nun möglich sein, noch manche Anonyma unserer Bibliotheken zu entschleiern, die Aufführungsstatistik der Gluckschen Werke durch den Nachweis neuer Textbücher zu bereichern usw. Was Wotquenne's Arbeit heute schon an Erschliessung neuen, bisher angeblich verschollenen Materials leistet, ist staunenswert. So kann nun beispielsweise „Demetrio“ (1742) und „Artamena“ (1743) so ziemlich rekonstruiert werden; da und dort werden wir über die Besetzung der Uraufführungen aufgeklärt; noch unbekannt Benutzungen älterer Stücke in späteren Werken Glucks lassen sich nun neben den vielen bereits bekannten nachweisen, kurz, überall sind neuer Erkenntnis die Wege bereitet. Nicht ganz praktisch will uns erscheinen, dass das thematische Verzeichnis (S. 1—181) und die Bibliographie (S. 183ff.) von einander getrennt sind. Freilich war dadurch möglich, den Notenteil in Stich herzustellen, so dass er sich viel angenehmer liest, als dies in den gleichartigen Werken mehrfach der Fall ist.

V. E. Justus

53. Cyrill Kistler: Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge, nebst dem drei- und zweistimmigen Satz. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Auch hier ist ein Teil der Beispiele in den alten Schlüsseln geschrieben; im übrigen ist das Buch ein Muster klarer Darstellung: kein Wort zu viel und jedes an seinem Platz. Der Verleger kommt den Absichten des Pädagogen entgegen durch äusserst übersichtliche Anordnung des vorzüglichen Druckes, für die Benützung eines derartigen Elementarwerkes eine nicht zu unterschätzende Erleichterung. Besonders verständlich und geschmackvoll ist der dreistimmige Satz behandelt, während die Lehre von der Einführung, im Anschluss an Rheinberger-München dargestellt, stellenweise durch die Bevorzugung eines sehr freien kontrapunktischen Stiles auffällt. Das Kapitel von der Fuge ist ein besonderes Muster von klarer Unterweisung und als solches kaum zu übertreffen.

Dr. M. Steinitzer

MUSIKALIEN

54. Hector Berlioz: Werke. Herausgegeben von Ch. Malherbe und F. Weingartner. Band X und XIV. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der zehnte Band der monumentalen Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Berliozschen Werke enthält als erste Abteilung der fünften Serie (Weltliche Kantaten)



die heroische Szene „Der Aufstand der Griechen“ und die acht Szenen aus „Faust“. Während die im Jahre 1828 auf einen Text Humbert Ferrand's komponierte „Révolution grecque“ als ein noch stark den Spontinischen Einfluss verratendes Jugendwerk kaum viel mehr als historisch-biographisches Interesse erwecken kann, verhält es sich anders mit den acht Faustszenen. Zwar wird bei diesen die Eventualität einer Aufführung noch weniger in Betracht kommen, als bei der heroischen Szene. Aber der Umstand, dass diese 1829 komponierten Szenen der unscheinbare Keim sind, aus dem sich 16 Jahre später die dramatische Legende „Fausts Verdammung“ entwickeln sollte, verleiht ihnen einen ganz besonderen Wert als einem jener seltenen Dokumente, die uns erlauben, den Genius ganz unmittelbar beim Schaffen zu belauschen. Bekanntlich hat Berlioz die Faustszenen, die nach Worten der Gérard de Nervalschen Übersetzung des Goetheschen Gedichts als eine Folge einzelner, ohne Zusammenhang aneinandergereihter Stücke komponiert waren, sämtlich in die dramatische Legende aufgenommen, und zwar so, dass die erste Nummer (Ostergesang, F-dur, 4/4, Moderato religioso) in der vierten Szene des zweiten Teils Platz fand, die zweite (Bauern unter der Linde, A-dur, 6/8, Allegro) in der zweiten Szene des ersten Teils, die dritte (Concert de Sylphes, D-dur, 3/4, Adagio, für Solo-Sextett) in der siebenten Szene des zweiten Teils, die vierte (Branders Lied von der Ratte, D-dur, 2/8, Allegro) und fünfte (Mephistopheles' Lied vom Floh, F-dur, 3/4, Allegro) in der sechsten Szene des zweiten Teils, die sechste (König von Thule, G-dur, 6/8, Andante con moto) in der elften Szene des dritten Teils, die siebente („Meine Ruh' ist hin“, F-dur, 3/4, Lento-Soldatenchor, B-dur, 2/4 = 6/8) in der fünfzehnten Szene des vierten Teils bezw. der achten Szene des dritten Teils (vgl. Einleitung zur neunten Szene) und endlich die achte (Serenade des Mephistopheles, E-dur, 3/4, Allegro, mit Gitarrebegleitung) in der zwölften Szene des dritten Teils. Die ursprünglichen „Faustszenen“ hat nun Berlioz nicht unverändert in die „Damnation“ aufgenommen, sondern mit zahlreichen, zum Teil recht einschneidenden Änderungen. Diese Umarbeitung mit dem früheren Text zu vergleichen, bietet ein Studium der allerinteressantesten Art. Sie eröffnet Einblicke in Berlioz' Kompositionstechnik und Arbeitsweise, wie sie auf keinem anderen Wege zu gewinnen sind. Und schon aus dem alleinigen Grunde, dass sie ein solches vergleichendes Studieren ermöglicht, ist die Neu-Herausgabe der „Faustszenen“ aufs wärmste zu begrüßen. Mit den Grundsätzen, die von den Herausgebern bei der Textrevision befolgt wurden, kann man sich durchaus einverstanden erklären. Nur in einem kleinen Punkte glaube ich, dass zugunsten der allgemeinen Praxis eine Konzession gemacht wurde, die mir gegen die unerlässliche Forderung der Originaltreue zu verstossen scheint. Wenn Berlioz vier Fagotte vorschreibt, so geht es nicht an, in der Partitur hinter die 4 ein: ossia 2 zu setzen; auch wenn tatsächlich drittes und viertes Fagott nur die Partien des ersten und zweiten Fagotts zu verdoppeln haben. Wenn der Komponist diese Verdopplung als notwendig gefordert hat, so mag der einzelne Dirigent, dem nur zwei Fagotte zur Verfügung stehen, sich wohl auf eigene Verantwortung von dieser Forderung emanzipieren, auch hätten die Herausgeber im Vorwort sagen dürfen, dass sie die Verdopplung nicht für unerlässlich hielten. Aber im Text selbst hat nichts zum Ausdruck zu kommen, als der Wille des Komponisten. Und zumal bei Berlioz, von dem man weiss, wie rigoros er selbst in dergleichen Dingen gedacht hat. Hat der zehnte Band der Gesamtausgabe mehr nur dokumentarisch-theoretische Bedeutung, so möchte ich den vierzehnten Band, der die erste Abteilung der Gesänge mit Orchester, und zwar die Chorgesänge enthält, vor allem auch den Herren Dirigenten zur praktischen Verwertung für Aufführungszwecke empfehlen. Namentlich halte ich drei Stücke aus diesem Bande: die „Méditation religieuse“ (nach Th. Moore), „La Mort d'Ophélie“ (E. Legouvé) und „Sara la Baigneuse“ (V. Hugo) für wert, ausgegraben zu werden. Sie



sind echter Berlioz und allerdings zum Teil nicht eben leicht zur richtigen Wirkung zu bringen. Aber bei einem für feine musikalische Kost empfänglichen Publikum dürfte bei guter Aufführung ein Erfolg sicher sein. Anderes, wie die Gelegenheits- und ausgesprochen national-patriotischen Kompositionen: „Chant des Chemins de fer“, „Hymne à la France“ und „La Menace des Francs“, dürfte vor allem zu spezifisch französisch sein, um selbst bei ähnlichen Veranlassungen in Deutschland mit Glück verwendet werden zu können, obschon die Übersetzung auf die Eventualität deutscher Aufführungen Rücksicht genommen hat. Die von Emma Klinglefeld besorgten Übertragungen verdienen hohes Lob, Graf Sporcks Übersetzung der „Religiösen Betrachtung“ ist sogar ein kleines Meisterstück. Schwierig war die Gestaltung des Worttextes bei den „Faustszenen“, da es sich hier um die der Musik anzupassende Retroversion einer ursprünglich deutschen Dichtung aus dem Französischen handelte, eine Aufgabe, die makellos überhaupt nicht zu lösen ist. Immerhin hätte man bei einiger Sorgfalt dabei vielfach zu besseren Resultaten gelangen können. Um nur eine Kleinigkeit zu erwähnen, bei der die Musik gar nicht in Frage kam: „disciple“ heisst (wenn es sich um „disciples de Jésus-Christ“ handelt) auf deutsch nicht „Schüler“, sondern „Jünger“.

Dr. Rudolf Louis

55. Hugo Wolf: Sechs geistliche Lieder für gemischten Chor nach Gedichten von Josef von Eichendorff. Bearbeitet von Eugen Thomas. (Dieselben für Männerchor übertragen von Max Reger.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Eine wundersame Welt, die sich da vor dem staunenden Hörer auftut! Meines Wissens ist es das einzigmal, dass der unglückliche Meister in den Rahmen der vier Singstimmen ohne Begleitung seine Tonsprache gefügt hat. Nur in einer anscheinend sehr flüchtigen Kopie sind die sechs Wunderwerke uns überkommen, die, wie gewöhnlich, zu Lebzeiten des Meisters zu tönendem Leben noch nicht erweckt wurden, weil „zu schwer und unsänglich“. Der ewige Fluch, der in der passiven Indolenz der Zeitgenossen dem Genie die Probe aufs Exempel versagt, weil's zu schwer ist. „Ich frage den Teufel nach euren elenden Geigen, wenn mich der Geist treibt,“ so hat der Wiener Jupiter seinen getreuen Schuppanzigh angedonnert. Ja — wenn dich der Geist treibt, musst du eben warten, entsagen, wohl auch ein bisschen hungern und verzweifeln lernen, das ist „des Landes wohl der Brauch“. Um so mehr muss man dem Wiener Chormeister Eugen Thomas danken, dass er mit unendlichem Fleiss, angespornt durch warme Liebe für Hugo Wolf es unternahm, die sechs Gesänge einer peinlichen Durchsicht zu unterziehen und gestützt auf seine reiche Erfahrung die bessernde Hand anzulegen, wo ersichtliche Fehler in der Abschrift vorlagen, oder wo des Meisters ins Weite gerichteter Blick ihn in Kleinigkeiten straucheln liess. Ich bin durchaus nicht mit allen Änderungsvorschlägen einverstanden und hatte mir eigentlich vorgenommen, meine sämtlichen Bedenken hier ausführlich darzutun. Wenn ich davon Abstand nehme, so geschieht es darum, weil der Bearbeiter in seinem Vorwort seine Änderungen selbst als fakultativ hinstellt und es einem jeden Dirigenten überlässt, sie auf ihre Zulässigkeit zu prüfen. Einiges aber möchte ich herausgreifen. Warum nimmt er in No. I bei A nicht enge Lage (Tenor cis — Alt e), was die Sänglichkeit wesentlich erhöhte? Dann will mir auch nicht einleuchten, warum er zur Vermeidung gleichzeitigen Atemholens (No. II T. 3 u. a. a. O.) Dehnungen vornimmt. Was einem Satze von Joh. Eccard frommt, ist bei Wolf, der doch auf die subjektive Textdarstellung grossen Wert legt, unangebracht. Auch möchte ich diesen Chor doch lieber in Des statt in D hören. Wer überhaupt an diese Chöre herangeht, dem kann es auf eine Hand voll *bb* nicht ankommen. Bei No. V E wären die offenen Quinten sehr leicht zu vermeiden gewesen durch Lagenänderung. (Im Alt *fs* und im Tenor *h* hätte in den beiden Männerstimmen ein prächtig dröhnender Einklang auf „dein Wille“ ergeben.) Gott behüte mich vor dem Vorwurf der Quintenfuchserie — in No. VI sind



auch welche, gegen die ich ebensowenig einzuwenden habe, als gegen die vom Bearbeiter in No. III gegen Schluss hineingeschriebenen. An der erwähnten Stelle stören sie mich aber doch und ich wundere mich sehr, dass sie Max Reger in seiner Bearbeitung für Männerstimmen übernommen hat. Doch alle diese und andere Bedenken können die warme Anerkennung für das viele Gute und Beherzigenswerte, wodurch Eugen Thomas die Aufführung z. T. recht erheblich erleichtert hat, nicht trüben. Ob die Chöre, die doch den Titel „geistlich“ tragen, in den Kirchen werden Eingang finden, ist noch fraglich und ich möchte wegen ihres stark persönlichen Inhalts ihre Einführung in den Gottesdienst nicht ohne weiteres empfehlen. Für Kirchenkonzerte bedeuten sie sicher in der modernen Kirchenmusik einen Höhepunkt und werden durch den Stimmungsgehalt des Ortes doppelt wirken. Interessant ist die Übertragung für Männerchor durch Max Reger. Bei den vielen notwendigen Überschreitungen, die der erste Bass über den Tenor vorzunehmen hat, zeigt sich Wolfs musikalische Meisterschaft in glänzendem Lichte. Mit ganz geringen Änderungen hat uns Reger gezeigt, wie der Komponist, sicher ohne Absicht, seine Stimme zumeist im doppelten Kontrapunkt geführt hat. Manches will mir sogar für Männerchor noch wirksamer, weil durch die enge Lage innerlich gefasster, erscheinen. Und nun, ihr gemischten und ihr Männerchöre, die ihr etwas auf euch haltet, gibt es keine Entschuldigung mehr. Diese Gesänge müssen erklingen, diese Schätze müssen gehoben werden, das sind wir unsern Hörern, sind wir den Manen von Hugo Wolf schuldig.

Paul Hielscher

56. Joh. Seb. Bach: Konzert für Violine in g-moll bearbeitet von Gustav Schreck. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Gelegentlich des Konzerts des Geigers van Veen (Nov. 1903) schrieb ich im neunten Bande der „Musik“ S. 387: „Ein glücklicher Fund war die Vorführung eines Violinkonzerts von Bach in g-moll, das W. H. Feltzer nach der nur vorliegenden Klavierbearbeitung Bachs in f-moll rekonstruiert hat, was nicht schwierig war, da die im Original vorhandenen Violinkonzerte Bachs auch in einer Klavierbearbeitung (immer einen Ton tiefer) vorliegen.“ Während die Feltzersche Bearbeitung noch eines Verlegers harrt, ist nun im Sept. 1904 die vorliegende erschienen; besonders die extra beiliegende phrasierte Ausgabe der Violinstimme scheint mir zu beweisen, wie sehr der Herausgeber in den Geist Bachs eingedrungen ist. Allen Geigern wird dieses Konzert, dessen langsamer Satz vielleicht auf eine italienische Quelle zurückgeht, hochwillkommen sein, zumal es für den öffentlichen Vortrag sehr geeignet ist.

57. Christian Sinding: Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 70. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Ich wüsste kein in letzter Zeit erschienenenes Streichquartett, das an Frische der Erfindung und Klangschönheit sich mit diesem Werke vergleichen liesse. Es ist ein würdiges Gegenstück zu dem herrlichen Klavierquintett Sindings und dürfte unstreitig dieselbe grosse Verbreitung wie dieses finden; jede Quartettvereinigung beeile sich, dieses Streichquartett in sein Repertoire aufzunehmen. Sinding hat darin auch ein Meisterstück kontrapunktischer Arbeit geliefert. Wie schon in seinem zweiten Klaviertrio liegt allen Sätzen (am wenigsten wohl im Scherzo erkennbar) ein immer wiederkehrender Gedanke, der in mannigfaltiger Variation erscheint, zugrunde; es ist geradezu wunderbar, wie dieses Thema verwertet wird. Ausserdem erscheint der wie eine rührende Klage anmutende Eingangsgesang des Werkes, der sofort nachhaltig fesselt, mehrfach noch im ersten und auch im letzten Satz. Abgesehen von diesem Klagegesang herrscht in diesen beiden Sätzen in den Hauptthemen eine wilde Energie, die noch durch eine vielleicht etwas zu grosse Bewegung in den Mittelstimmen gehoben wird und zu den sanften und einschmeichelnden Gesangsthemen einen prächtigen Gegensatz bildet; nicht gerade not-



wendig war wohl im ersten Satz die Einfügung der Fuge, die etwas fremdartig wirkt. Ein entzückendes Idyll ist der langsame Satz, in Harmonik und Stimmung durchaus skandinavisch. Das Scherzo ist von prickelndem Reiz, mit allerlei Klangeffekten ausgestattet, so recht ein Dacapo-Stück. In der Violastimme fehlt S. 3 beim Anfang des As-dur das sehr notwendige pp, S. 12 sind die Stichnoten des Violoncells einen Takt zu spät eingesetzt.

58. Bruno Oskar Klein: Sonate No. 2 h-moll für Violine und Pianoforte, op. 31. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein bedeutendes, grosszügiges, an die Spieler ziemliche Anforderungen stellendes dreisätziges Werk, harmonisch wie rhythmisch und auch melodisch gleich interessant. Im Finale ist das 2. Thema etwas ruhiger zu spielen, da es sonst leicht trivial klingt. Dies ist die einzige Ausstellung, die an dem Ysaye gewidmeten Werk zu machen ist.

59. N. Desjoyeaux: Quintette pour Piano, deux Violons, Alto et Violoncelle. Verlag: Paul Decourcelle, Nizza.

Ein sehr melodiöses, für deutschen Geschmack vielleicht mitunter zu überschwenglich und sinnlich gehaltenes, für die Streichinstrumente sehr dankbares Werk. Das Hauptthema des ersten, mit einer gehaltvollen Einleitung beginnenden Satzes entbehrt nicht der Charakteristik, wirkt aber durch die Wiederholung einer und derselben Figur leicht etwas monoton; dagegen ist das Gesangsthema sehr gewinnend. Der langsame Satz interessiert durch die Rhythmik des Hauptthemas und durch einen hübsch durchgeführten kleinen Kanon. Wirkungsvoll ist das Scherzo, wohl der gelungenste Satz, wenn man nicht das markige Finale dafür erklären will. Der Klavierpart erfordert, namentlich wegen des sehr häufigen Wechsels der Tonarten, viel Aufmerksamkeit.

60. Philipp Scharwenka: Sonate e-moll für Klavier und Violine, op. 114. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ständen die beiden anderen Sätze dieser Sonate auf derselben Höhe wie der gross angelegte erste Satz, in dem mir einige harmonische Härten (z. B. S. 16 der Partitur) aufgefallen sind, so hätten wir ein wirklich hervorragendes Werk von dem fleissigen Komponisten erhalten. Immerhin verdient diese Sonate, wengleich das zweite Thema des Andante für einen Sonatensatz nicht vornehm genug, und das Hauptthema des Finale ziemlich unbedeutend ist, als ein dankbares und wirkungsvolles Werk die Beachtung weiterer Kreise.

61. Henri Wieniawski: Scherzo-Tarentelle op. 16 pour Violon avec Piano. Accompagnement transcrit pour Orchestre par Paul Gilson. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Mit Recht gehört dieses äusserst dankbare und effektvolle Stück zum Repertoire jedes besseren Geigers. Wunderbar ist nur, dass bisher noch kein Orchesterarrangement der Begleitung erschienen war. Die nun vorliegende ist sehr geschickt gemacht und deckt vor allem die Solostimme nirgends zu.

62. Hugo Schlemmüller: Sechs leichte Vortragsstücke (in der ersten Lage) für Violoncello mit leichter Klavierbegleitung, op. 14. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Diese kleinen Stückchen (Gondellied, Menuett, Melancholie, Walzer, Russisches Lied, Im Sturmschritt) sind nicht nur musikalisch ansprechend, sondern auch für die Technik so bildend, dass sie warm empfohlen werden können. Auch die Klavierbegleitung ist so einfach gehalten, dass sie als Ensembleübung für Kinder Verwendung finden kann.

Dr. W. Altmann

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 406. — Die Fortsetzung von E. Prouts Aufsatz „Some forgotten operas“ beschäftigt sich mit der weiteren Analyse von Steibelts Oper „Roméo et Juliette“, wobei die Erwähnung eines längeren Solos der Flöte, das zur Nachahmung des Gesanges der Nachtigall dient, Gelegenheit gibt zu einem kleinen Exkurs über andere derartige Kompositionen. Ausserdem schreiben E. A. Baughan über „The Gloucester Festival“ und Herbert Antcliffe über „The symphonies of Brahms“. In dem letzteren Aufsatz heisst es unter anderem: „The greatness of Brahms lies not in the romantic temperament nor in the wonderful self-control, but in the fact that while he had the temperament of a Tschaikowsky he was able to restrain and control such temperament more than any composer who has expressed his thoughts in modern tonality.“ Die Nummer enthält ferner noch die Artikel „Cardiff triennial musical festival“ und „Musical decentralisation in France“ von S. D. C. Marchesi.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 1. — Das Heft enthält an erster Stelle einen Aufsatz „Arnold Krug“ von Max Puttmann, der dem trefflichen Hamburger Musiker manches Lobeswort widmet. — „Der Ursprung der christlichen Musik und ihre ersten Erscheinungsformen“ betitelt sich eine musikalische Studie von August Wellmer, „Der Querstand, das mi contra fa“ ein musiktheoretischer Artikel von B. Widmann. Ausserdem schreibt Edgar Istel über „Methodischen Gesangs-Unterricht in Mittel- und Volksschulen“; Franz Dubitzkys Artikel „Etwas vom Auspfeifen“ warnt auf Grund historischer Tatsachen zur Vorsicht mit den Missfallensbezeugungen; ein kleiner Aufsatz von Lina Reinhard betitelt sich „Kirchenmusik“.

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 10. — Enthält die Artikel „Das Kaim-Orchester in Bad Kissingen“ von Cyrill Kistler, „Düsseldorf“, „Das Ritter-Streich-Quartett“ von C. Kistler.

DIE ZEIT (Wiener Wochenschrift) 1904, No. 524. — Eine ausführliche Arbeit „Die Entstehung der Zauberflöte“ von Egon v. Komorzynski behandelt die Entstehungsgeschichte der genannten Oper nach neuen, ziemlich ergebnissicheren Untersuchungen und tut insbesondere den Zusammenhang zwischen dem „Zauberflöte“-Text und Geblers Drama „Thamos, König in Ägypten“ dar.

FEST-CHRONIK des X. fränkischen Sängerbundesfestes in Würzburg 1904, No. 1 bis 5. — Aus dem reichen und interessanten Inhalt dieser Hefte sei vor allem der Rückblick „Vom Bund und den Bundesfesten“ von Dr. Kittel hervorgehoben. Ausserdem behandelt A. Stier in einer Artikelserie unter dem Titel „Alt-Würzburger Tonkünstler“ den Abbé Vogler, den Aufenthalt Richard Wagners in Würzburg 1833 bis 1834, Valentin Eduard Becker (geb. 1814, gest. 1890), Franz Joseph Fröhlich (geb. 1780, gest. 1862), Franz Xaver Eisenhofer (geb. 1783, gest. 1855) und mehrere andere mit Würzburg verknüpfte Komponisten. Der Aufsatz „Frühere Würzburger Sängerbundfesten“ von Dr. Kittel behandelt die in den Jahren 1845 und 1875 in Würzburg abgehaltenen Sängerbundfesten, während der



Artikel „Zwei Würzburger Jubel-Institute“ von G. Ziegler sich mit den Jubiläen der Königlichen Musikschule in Würzburg und des Würzburger Stadttheaters befasst. Eine Fülle aktueller Fest-Artikel mit reichlichem Bilderschmuck vervollständigt den Inhalt aufs schönste.

APOLLON (Athen) 1904, No. 4. — Das Heft enthält allerdings meistens Übersetzungen und zumeist aus dem Deutschen übersetzte Aufsätze — was ebenso charakteristisch wie für uns schmeichelhaft ist. Karl Grunskys Artikel „Die Bayreuther Festspiele 1904“ erscheint als „*Αἱ ἐν Μπαύρουτ πανηγύρικαι παραστάσεις τοῦ 1904*“ und es liest sich originell: „*Βάγνερ*“ für „Wagner“ und „*Φεστοπιλάους*“ für „Festspielhaus“. Übersetzt ist der Artikel von Ismene Zannos. Ausserdem enthält das Heft die Aufsätze „*Ἡ κατάθροισ τοῦ θεμελίου λίθου τοῦ Φεστοπιλάους*“ von Georg Knopf und „*Βόλφγανκ Ἀμαδατος Μόζαρτ*“ von J. Stieler.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1904, No. 18. — Das Heft enthält ausführliche Berichte über „Das zweite Bachfest in Leipzig“ von Karl Grunsky und über „Die Neustudierung des ‚Fidelio‘ im Wiener Hofoperntheater“ von Max Vancsa; ausserdem zahlreiche andere Berichte, darunter einen „Vom Internationalen Musikkongress in Leipzig“.

BERLINER TAGEBLATT 1904, 1. 10. — Als „Ein Opern-Gedenktag“ wird von Georg Richard Kruse der dreissigste Jahrestag der Erstaufführung von Hermann Goetz' komischer Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ begangen; Kruse verlangt, anknüpfend an die Weimarer Cornelius-Gedenkfeier, eine ähnliche Feier für den Cornelius so recht geistesverwandten Goetz. Er bedauert, dass solch köstlicher Besitz der deutschen Bühne brach liegt und ungenützt gelassen wird. Im Anschluss hieran veröffentlicht Kruse einen Brief Goetz' an den Mannheimer Theatermann August Scipio, in dem von dem Plan einer Oper „Das Leben ein Traum“ nach Calderon die Rede ist; ferner einen Brief A. Scipios an den Münchener Generalintendanten Baron von Perfall.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1904, No. 14408. — Eine „v. Lütgendorff“ unterzeichnete Arbeit berichtet sehr anziehend über „Die Wiener Geigen- und Lautenmacher im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert“. Es geht aus ihr hervor, dass das Lautenmachen ursprünglich eine deutsche Beschäftigung gewesen ist und dass erst Deutsche diese Kunst nach Italien überbracht haben. Aus Tirol kamen schon früh Lautenmacher nach Wien herauf; der älteste Wiener Lautenmacher ist der um das Jahr 1430 vorkommende Hans Vollrat. Später werden die Namen der Lautenmacher Beer, Kramer und Matthias Fux mit Stolz genannt. Einen Höhepunkt erreichte die Wiener Geigenmacherei mit der Familie Leidolf, deren Ahnherr im Jahre 1673 Bürger von Wien geworden ist. Auch die Familie Stadelmann (seit 1680) tat sich sehr hervor. In hohem Ansehen stand am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts der Hoflautenmacher Antony Posch. Andere berühmte Geigenbauer sind die Partl, Roiss und Dalinger.

— No. 14397/8. — Von hohem Interesse sind die hier gedruckten „Erinnerungen an Richard Wagner“ — Auszüge aus dem ungedruckten Nachlasse des Komponisten Robert Freiherrn von Hornstein. Sie beginnen mit der Schilderung einer ersten Begegnung in Zürich, wo Wagner den Text des „Lohengrin“ öffentlich vorlas; sie führte zu häufigerem Zusammensein: . . . „Wagner hatte mir den Eindruck eines hochbedeutenden Menschen gemacht und geradezu frappiert war ich einmal über den geistvollen Ausdruck seines Gesichtes, besonders der strahlenden Augen, wie er das Dirigentenpult in einer Probe verlassen hatte.“ Es folgt die Schilderung



eines Zusammenseins am Genfersee, mehrmals wird Wagners grosses „Agitations-talent“ erwähnt. Die folgende Anekdote hat wohl einen kleinen spitzen, aber witzigen Zug gegen Mendelssohn in sich! . . . „Einst erzählte ich ihm, dass Mendelssohn in der Leipziger Konditorei Kintschy so viele gefüllte Pfannenkuchen sich am Buffet geholt hatte, dass der alte Kintschy gar nicht begreifen konnte, wie ein Mensch so viele Pfannenkuchen essen könne. Das Rätsel löste sich. Mendelssohn hatte nur die süsse Füllung herausgegessen und den Teig liegen lassen. „Ich esse keine Süssigkeiten, nur Fleisch,“ erwiderte Wagner, und setzte dazu: „Ich glaube, das hört man meiner Musik an.“ Auch über Wagners Zusammensein mit der Familie Wesendonk wird viel Interessantes erzählt. . . . Einmal heisst es in diesen „Erinnerungen“: „Ich lernte Wagner lieben und bewundern“ und nach einer Begegnung mit Wagner schreibt Hornstein folgendes: „Ich hatte eine herrliche Fahrt über den See nach Luzern. Die ruhige Abendstimmung passte zu meiner Gemütsverfassung. Das Zusammenleben mit dem merkwürdigen Manne und die Schopenhauersche Philosophie zitterten in mir nach. Mir war wie im Traume. Die ganze Welt war mir mystisch verklärt.“

— No. 14391. — Der vierte Abschnitt der „Wiener Erinnerungen“ von Adolf Wilbrandt beschäftigt sich mit der Musik und mit Musikern: Karl Goldmark, Brahms, Liszt, Rubinstein, Ferruccio Busoni, Fritz Friedrichs.

MÜNCHENER ZEITUNG 1904, No. 226. — Der mit „R. B.“ unterzeichnete Aufsatz „Peter Cornelius' Barbier von Bagdad“ nimmt in streng sachgemässer, zwingend logischer Darstellung zu der Cornelius-Mottl-Frage Stellung. Das Resultat der scharfsinnigen und unwiderlegbaren Auseinandersetzung ist der Wunsch, Mottl selbst möge es über sich gewinnen, einmal den „Ur-Barbier“ vorzuführen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses Experiment gelänge; dann tut es not, das Provisorium Mottl, dessen man ja immer als „einer ausnahmsweise einmal erlaubten Konzession an das Publikum gedenken wird, die ihren idealen Zweck erfüllt hat“, in das Definitivum, d. h. in diesem Fall in die restitutio in integrum zu verwandeln. Gelingt es aber nicht, dann darf selbstverständlich nicht wieder die Bearbeitung hervorgeholt werden, sondern man wird den „Ur-Barbier“ eben solange liegen lassen müssen, bis einmal die Zeit kommen wird, die ein Werk in der Form zu würdigen imstande ist, die ihm sein Schöpfer zu geben für gut befunden hat.

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) 1904, No. 236. — Der sehr lehrreiche Aufsatz „Musikglossen“ von J. C. Lusztiig wirft die Frage auf, wohin eigentlich die gegenwärtige künstliche Steigerung der Musikpflege führen solle, und knüpft daran die Hoffnung auf einen natürlichen Rückschlag. Wie Lusztiig ausführt, steht unser Zeitalter im Bann der „Musikklüge“; ein gar so grosses Bedürfnis nach Musik besitzt die Menschheit gar nicht. Diese Musikklüge geht von den Opernhäusern aus, die die oberflächliche Schaulust der Menge unter dem Mantel der „Musik“ befriedigen. „Diese glitzernden Vogelbauer von Opernhäusern fangen uns allabendlich das gute Material weg, das sich unter zielbewusster Leitung gewiss zu einem musikalischen Publikum erziehen liesse.“ Lusztiig unterzieht das Verhalten der Direktionen einer scharfen, aber richtigen Kritik und er beklagt die traurige Scheinpfege neuerer Autoren und die Überherrschaft der im Grund berechtigten, gegenwärtig aber zur Gemeinheit gewordenen Operette, deren Zerrbild wir den Engländern verdanken, wie uns die grosse Oper als Danaergeschenk von den Franzosen beschert wurde. Eine Erziehung des Publikums zum guten ist, wie Lusztiig sagt, sehr wohl möglich, aber sie muss von den Hoftheatern, die über der Konkurrenz stehen, ausgehen. Sie „halten das



Schicksal der musikalisch-dramatischen Kunstübung in der Hand“; aber sie müssen „rücksichtslos, nach einem vorgefassten, wohlgedachten Plan das Minderwertige der Vergessenheit preisgeben, was faul ist, abschütteln, und frische Arbeit verrichten. Sie wird sich lohnen!“

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1904, No. 170. — E. v. Komorzynski liefert in dem Artikel „Mozart und Schikaneder“ die Glieder einer seltsamen Kette von Tatsachen: die Lockfigur in Papagenos Lied „Ein Mädchen oder Weibchen“ findet sich 1786 unter den selbsterfundnen Melodien eines Memminger Gastwirts; Schikaneder war 1786 in Memmingen; er war ein tüchtiger Musiker und verstand fremdes Geistesgut zu verwerten; es steht fest, dass er die Melodien der Papagenolieder — um sich die Rolle zu erleichtern — Mozart vorsang: warum also kann nicht die Weise auf diesem Weg in die „Zauberflöte“ gekommen sein?

KÖLNISCHE ZEITUNG 1904, No. 170. — Arthur Seidls Artikel „Von der Weimarer Cornelius-Feier“ behandelt auch die Frage der Bearbeitung. Seidl sagt da, die Sache liege beim Cid und beim Barbier ganz und gar verschieden: der Barbier ist durch und durch original, ihm schadet das Nachbessern; bei dem nach Neu-Weimarschen, Liszt- und Wagnerschen Grundsätzen geschriebenen Cid war dies nicht so möglich.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1904, No. 11. — „Ein Mahnwort an unsere Kirchenchöre“ spricht Otto Richter aus; seine sehr überzeugenden und beherzigenswerten Ausführungen richten sich gegen die Aufführung weltlicher Musikstücke in Kirchenkonzerten oder gar in Kirchen selbst. — Ausserdem ist noch der Bericht „Vom zweiten deutschen Bachfest“ von J. Smend zu erwähnen.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1904, 11. September. — Sehr hübsch und inhaltsreich ist Adolf Oppenheims Artikel „Die szenischen Wunder in den Richard Wagnerschen Tonwerken und die neue Technik“. Namentlich, was über das Meer und die Schiffe im „Fliegenden Holländer“ und in „Tristan und Isolde“ gesagt wird, ist interessant. Die Schiffe Dalands und des Holländers können jetzt auf Rädern laufend und in der Längsrichtung und Querrichtung beweglich gebaut werden; die Segel — aus Seidenpapier — können sich im Südwind blähen, die Wimpel flattern. Der Fortunische Beleuchtungsapparat ermöglicht die Darstellung des „fahrenden“ (und dennoch unbeweglichen) Schiffes in „Tristan und Isolde“ bis zur Grenze der Illusions-Möglichkeit. Ein Nibelungen-Ring, wie ihn sich Wagner selbst dachte, ist von Lautenschläger gewiss zu erwarten.

STETTINER ZEITUNG 1904, No. 229. — Fritz von Alten hat ein Gedenkblatt „Martin Plüddemann“ geschrieben, das den grossen Balladenkomponisten mit warmen Worten feiert . . . „er wäre der Berufene gewesen, der Ballade neue Flügel, neue Kraft, neues Leben zu geben, und es wäre vielleicht nicht dahin gekommen, dass die Ballade jetzt so verwaist ist!“

BIEBRICHER TAGESPOST 1904, No. 224. — Enthält einen längeren Aufsatz über „Richard Wagners Aufenthalt in Biebrich im Jahre 1862“ von H. Michaelis.

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1904, No. 214 u. 215. — Die Abhandlung „Der Volksgesang und die Molltonart“ von Franz Bachmann, die einen interessanten akustisch-theoretischen Kern enthält, befasst sich mit der Entwicklung des deutschen Volkliedes. Das enge Verwachsensein, wie es vor



Alters zwischen dem Volkslied und dem Kunstlied bestand, hat sich längst verloren; eine jüngere Volkslied-Melodie mit einem kirchlichen Text zu versehen, würde zur Karikatur führen. Das Volk lehnt instinktiv das Moll in seinem Liede ab, so wie das Ohr des Kindes heutzutage nur mit Mühe an das Moll gewöhnt werden kann.

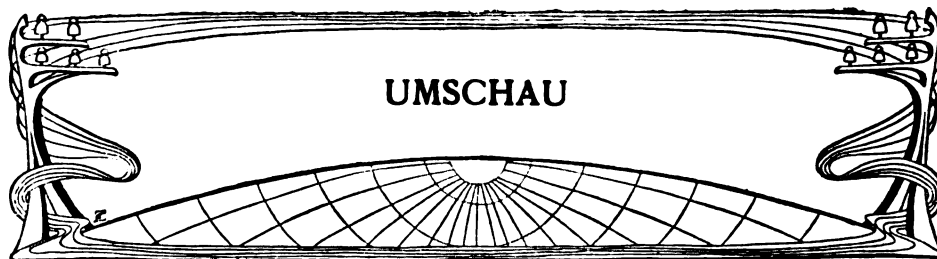
GENERAL-ANZEIGER FÜR ESSEN UND UMGEBUNG 1904, No. 213 u. 214. — Die Nummern enthalten zwei „Musikalische Briefe“ von Max Hehemann, worin die „Symphonia domestica“ von Richard Strauss eine originelle und sehr hübsche Analyse (ein ganzes „Programm“ bis in Einzelheiten) erfährt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart und Wien) 1905, No. 1. — Das erste Heft dieser Zeitschrift, die vom neuen Jahrgang ab auch in einer österreichischen Sonderausgabe erscheint, enthält an erster Stelle einen Aufsatz „Aufgaben und Methoden der Musikästhetik“ von Max Graf, der dartut, dass wir heute erst am Beginn der Entwicklung einer „Musikästhetik“ stehen. — E. v. Komorzynski's Aufsatz „Beethoven-Landschaften“ behandelt den Zusammenhang zwischen der Stimmung der Umgebung Wiens und der Beethovenschen Instrumentalmusik. — „Wie studiert man Johann Sebastian Bachs wohltemperiertes Klavier?“ benennt Wilhelm Weber eine interessante Arbeit. Andere Aufsätze sind „Melodie und Harmonie“ von A. Schütz, „Elsie Southgale“ von J. M. P. Steinhauer, „Margarete Siems“ von Rud. Freih. Procházka, „Musik-Exlibris“ von Oskar Wiener, „Friedrich Wilhelm IV. und der Berliner Domchor“ von Josef Lewinsky und „Clara Schumann, wie ich sie kannte“ von Moriz v. Kaiserfeld.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1904, No. 47 u. 48. — In den vorliegenden Nummern findet die Abhandlung „Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des neunzehnten Jahrhunderts“ von Walter Niemann ihren Abschluss. Das vierte Kapitel bespricht die Lichtseiten der Bewegung — deren glänzendste die Erkenntnis der Stilfragen betrifft alter Musik genannt wird; das fünfte Kapitel befasst sich mit den Schattenseiten der Bewegung — sehr interessante Zusammenstellung mit Unrecht vernachlässigter älterer Werke und Komponisten; — der letzte Abschnitt endlich handelt über „Zukunft und Ziele der Bewegung“.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1904, 14. September. — Dem ebenso inhaltsreichen wie formschönen Aufsatz „Anton Bruckner“ von Paul Ehlers seien die nachfolgenden Stellen entnommen: „Bruckners Musik ist der tongewordene deutsche Dom. Nehmt den ganzen ungeheuern Bau, den das Auge nicht auf einmal überschauen kann, nehmt das gewaltige Pfeilerwerk, wie die zierlichen, oft launigen Zierrate, die frommer deutscher Baumeistergeist in Holz und Stein gezaubert hat, nehmt das göttlich Majestätische wie auch das geborgen Heimliche dieses Hauses, nehmt alle Pracht und Weihe des Hochamtes, nehmt auch vor allem was die hunderttausend Menschenherzen im Dome singen, so habt ihr ein Sinnbild der Musik dieses Oberösterreichers! Es gibt viele Altäre im Dom und es wird viel gebetet darin, — was Wunder, dass Bruckner dem innigen Gesange in seinen Werken auch viele Altäre baut?“ und: „Bruckner ist ein Riese. Vielleicht müssten wir Riesen werden, um ihn erkennen zu können. Zum mindesten aber müssen wir uns hoch genug stellen, damit wir ihn überschauen.“





NEUE OPERN

Vincenzo Ferroni: „Romeo und Julia.“ Der Komponist hat auch das Textbuch verfasst.

Georges Marty: „Doria“, Text von Adolphe Aderer und Armand Ephraim, wird die erste Novität der Grossen Oper in Paris sein. Die Oper hat zwei Akte und enthält keine Chöre.

Giacomo Puccini: „Esmeralda“, nach Victor Hugo's Roman „Notre dame“. Den Text schreiben Giacosa und Illica. — Ferner hat sich Puccini an Maxim Gorki gewendet mit der Bitte, ihm einen Stoff anzugeben, der gleichfalls von Giacosa und Illica bearbeitet werden soll.

Richard Strauss: „Salome“ betitelt sich ein neues Opernwerk, das der Tonsetzer bis zum Herbst 1905 zu vollenden gedenkt. Der Text ist nach dem Drama des verstorbenen Oskar Wilde gearbeitet. Die Uraufführung dürfte in München stattfinden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Dessau: Das Hoftheater hat ein neues Märchenspiel für Kinder: „Das böse Prinzesschen“ von Gabriele Reuter, mit Musik von Max Marschalk, zur Uraufführung soeben angenommen. Das Stück, das eine wirklich poetische Bereicherung der einschlägigen Literatur erhoffen lässt, soll womöglich schon in der ersten Hälfte des Dezember in Szene gehen.

Elberfeld: In Vorbereitung befindet sich: Sängerverei, Chordrama in zwei Aufzügen von Christian v. Ehrenfels, Musik von Otto Taubmann.

Karlsruhe: Die Generaldirektion beabsichtigt im laufenden Spieljahr als Neuigkeiten zur Aufführung zu bringen: „Der Kobold“ von Siegfried Wagner, „Der Gaukler unserer lieben Frau“ von Massenet, „Der Corregidor“ von Hugo Wolf. Als Neueinstudierungen sind in Aussicht genommen „Der Cid“ von Cornelius, „Hans Heiling“ von Marschner. Weiter sind Aufführungen von „Euryanthe“, „Des Teufels Anteil“, „Maurer und Schlosser“, „Die Stumme von Portici“ vorgesehen.

KONZERTE

Boston: Solisten der diesjährigen Symphoniesaison sind u. a. Eugen d'Albert, Wladimir Pachmann, Ignaz Paderewski, Josef Hofmann, Ernest Schelling, Cornelius Rübner, Eugène Ysaye, Fritz Kreisler, Hakon Schmedes (der Geiger, Bruder des bekannten Sängers), Rudolf Krasselt, Anton Hekking.

Dresden: Die Robert Schumannsche Singakademie (Dirigent: Albert Fuchs) begann ihre dieswinterlichen Konzerte mit einer Aufführung von „Die erste Walpurgisnacht“, sowie Liedern, Kammermusik- und Chorwerken von C. Grammann. Das zweite Konzert bringt zum Gedächtnis weiland Sr. Maj. des Königs Georg von Sachsen Teile der „Messa della morte“ von F. Tuma, dann Mendelssohns „Elias“. Solisten sind hier die Kammer-



sängerinnen Marie Wittich und Mathilde Haas, die Herren Hans Giessen und Carl Perron. „Dettinger Te Deum“ von Händel und Brahms' „Ein deutsches Requiem“ enthält das folgende Programm.

Elberfeld: Die Programme der sechs Abonnementskonzerte der Konzert-Gesellschaft unter Dr. Hans Haym enthalten: Wagner (Vorspiel und Szenen aus „Parsifal“), Delius (Appalachia), Cornelius (Der Cid), Bach (Magnificat u. Weihnachts-Oratorium), Strauss (Symphonia domestica), Georg Schumann (Totenklage), Bruch (Sanctus), Beethoven (Missa solemnis).

Heidelberg: Der Bachverein (Leitung: Philipp Wolfrum) bringt in seinen Konzerten u. a. zur Aufführung: Bach (Sonate; für Orchester bearbeitet von H. H. Wetzler), Beethoven (8. Symphonie; Klavierkonzert c-moll; Coriolanouvertüre; 2 Romanzen für Violine), Bruckner (4. Symphonie), Liszt (Ungarische Rhapsodie No. 2; Mazeppa), Schillings (Vorspiel aus „Der Pfeifertag“), Strauss (Symphonia domestica; Konzert für Horn; Gesänge mit Orchester), Weber (Euryanthenouvertüre). Solisten: Jolanda Merö, Hedwig Kaufmann, Pauline Strauss-de Ahna, Iduna Walter-Choinanus, Anton Hummelstein, Alexander Petschnikoff, Max Schillings.

Verden: Der Oratorienverein (Dirigent: Domorganist Ernst Dieckmann) hat für diesen Winter in Aussicht genommen: Schumann (Der Rose Pilgerfahrt), Bruch (Schön Ellen), Haydn (Jahreszeiten), Schillings (Hexenlied). — Der Domchor (Dieckmann) wird im Weihnachtskonzert eine neue Kantate von Max Reger aufführen. — Im Verein für Kunst und Wissenschaft sind ausser Solistenkonzerten Kammermusikabende des Bremer Streichquartetts vorgesehen.

Wien: Die Vereinigung schaffender Tonkünstler wird die Symphonia domestica von Richard Strauss zweimal (im ersten und dritten Konzert) zur Aufführung bringen. Das Programm der Konzerte lautet: Erstes Konzert am 23. November: 1. a) Bischoff, drei Gesänge mit Orchester, b) Istel, zwei Gesänge mit Orchester (Hofopernsänger Weidemann, Dirigent: Bruno Walter); 2. Richard Strauss, Symphonia domestica (Dirigent: Gustav Mahler). Zweites Konzert am 25. Januar 1905: 1. Zemlinsky, „Die Sejungfrau“, Phantasie für Orchester; 2. Posa, fünf Gesänge mit Orchester; 3. Schönberg, „Pelleas und Melisande“, symphonische Dichtung. Drittes Konzert am 11. März 1905: 1. Hausegger, „Dionysische Phantasie“; 2. Wöss, Sonate D-dur für Orchester; 3. Dubitzky, a) „Nachts“, b) „Herbst“, c) „Märchen“ (für Orchester); 4. Richard Strauss, Symphonia domestica (zweite Aufführung, Dirigent der Komponist).

TAGESCHRONIK

Im „Montag“ (Berlin) veröffentlicht Dr. Edgar Istel einen bisher unbekanntes Brief Richard Wagners, den wir hiermit zum Abdruck bringen. Der Meister fuhr nach seiner Amnestierung und nach erhaltener Erlaubnis, Sachsen wieder betreten zu dürfen, von Frankfurt a. M. nach Leipzig, um am 1. November 1862 dort ein Konzert zu veranstalten. Auf der Reise passierte nun das Vorkommnis, von dem im Brief die Rede ist. „Wartburg, 29. Oktober 1862. Da kommt ein Brief von der Wartburg!! Wie geht das zu? Auf einer Station angelangt, steige ich aus, und als ich zum Einsteigen zurückkehre, fährt soeben der Zug ab. Ich wollte nachlaufen: Vergebens! Die ganze Bevölkerung des Bahnhofs bricht in unverhohlene, treuherzige Schadenfreude aus! Von den Bahnbeamten werde ich mit der den Deutschen



eigenen Grobheit behandelt. Es hilft nichts. Ich muss vier Stunden warten, um meine Reise fortsetzen zu können. Missmutig wende ich mich der Landstrasse zu, als mir ein Mensch zuruft: Wollen Sie einen Führer auf die Wartburg? — Ich war in Eisenach, ohne es zu wissen! Da musste ich lachen. Ich stieg auf die Wartburg, die ich zum letzten Male besuchte, als ich Deutschland als Flüchtling verliess. Sonderbar — ist es nicht begreiflich, dass mir etwas Mystisch-Dämonisches durch den Sinn fuhr? Richard Wagner“.

Die Musik in Japan. Neben der einheimischen Musik pflegt Japan schon seit längerem auch die abendländische, und zwar mit guten Erfolgen. Bekanntlich besitzt Tokio schon ein vollständiges Konservatorium. Der Krieg hat der Pflege der Musik durchaus keinen Abbruch getan, sondern scheint ihr sogar einen neuen Aufschwung zu geben. Nach der in Yokohama erscheinenden deutschen „Japan-Post“ sind die Hauptveranstalter von Konzerten die unter dem Schutze des Marquis Nabeschima stehende Nippon Ongakukai und die Musikakademie von Ueno. Die Aufführungen erstrecken sich ausschliesslich auf europäische Werke, worunter solche von Gluck, Händel, Wieniawski und Richard Strauss vertreten sind. Unter den Mitwirkenden werden die Pianistinnen Taschibana und N. Koda, die Geigerin R. Koda, die Sopranistinnen Schibata und Kikawa und als besonders begabte Künstlerin ein Fräulein Susuki hervorgehoben. Den vaterländischen Gefühlen der Japaner tut die ausländische Musik keinen Abbruch. Auf einem der neuesten Konzertprogramme prangte neben Bruchstücken aus Orpheus der Triumphgesang aus Judas Makkabäus von Händel, aber unter dem Titel — Siegesgesang vom Yalu.

Der Leiter der französischen Festspiele in Béziers, Monsieur Castelbon de Beauchostes, hatte ursprünglich die Absicht, im Jahre 1905 in der grossen Arena wieder einmal das Werk eines modernen französischen Tondichters aufzuführen und hatte hierzu den Komponisten der „Tochter Rolands“ Rabaud ausersehen, der eigens für Béziers nach einem bereits vorhandenen Libretto „Les Hérétiques“ komponieren sollte. Da die Partitur aber nicht rechtzeitig fertiggestellt wird, hat man sich im Einverständnis mit Camille Saint-Saëns, dem Protektor der Festspiele in Béziers, für die Aufführung Glinka's „Das Leben für den Zar“ entschieden, und wird diese Oper am 27. und 29. August unter freiem Himmel darstellen.

Prof. Alexis Hollaender, der wie bereits berichtet, die Direktion des Cäcilienvereins in Berlin soeben niedergelegt hat, veröffentlicht ein Verzeichnis der Chorwerke, die er seit 1864 in dem Streben, den zeitgenössischen Komponisten zu ihrem Rechte zu verhelfen, in Berlin bezw. in Deutschland zum ersten Male aufgeführt hat. Wir heben aus diesen 90 Werken in 109 Konzerten nur die grossen hervor: „Odysseus“ von Bruch, „Ein deutsches Requiem“ und das „Schicksalslied“ von Brahms, „Christus“ von Liszt (in Anwesenheit des Komponisten), „Das verlorene Paradies“ von Rubinstein (unter Direktion des Komponisten), „Requiem“, „Leier und Harfe“ von Saint-Saëns, „Maria Magdalena“ von Massenet, die „Erlösung“ und die „Cäcilien-Messe“ von Gounod, „Die Seligpreisungen“ von César Franck, „Ödipus“, „Iphigenie“, „Elektra“, „Polyxena“ von Gouvy, die „Markuspassion“ von Perosi, „Amor und Psyche“ von Georg Schumann, „Sakuntala“ von Ph. Scharwenka, „Zlatorog“ von Thierfelder, das „Lied von der Glocke“ von Bernhard Scholz. Von älteren Meistern kamen zur ersten Aufführung u. a.: „Semele“, „Belsazar“, „Frohsinn und Schwermuth“ von Händel, die Musik zu „König Thamos“ und die grosse „Marienlitanei“ von Mozart, die „G-dur Messe“ von Schubert, das „Neujahrslied“ von Robert Schumann, „Lauda Sion“ von Mendelssohn, „Salve regina“ von Wüllner.



Ein Kongress für Kirchenmusik wird im nächsten Jahre nach Ostern in Turin abgehalten werden, unter dem Protektorat des Kardinal-Erzbischofs von Turin. Unter den Prälaten, die dem Kongress beiwohnen werden, nennt man auch den Erzbischof von Buenos-Aires, der im April in Buenos-Aires einen solchen Kongress einberufen hatte.

„Litauische Musikfeste“ veranstalten seit nunmehr bald zehn Jahren in dreijährigen Zwischenräumen gemeinsam die gemischten Gesangvereine von Gumbinnen, Insterburg, Memel, Tilsit und Stallupönen. Das nächste vierte litauische Musikfest wird Pfingsten 1905 in Memel abgehalten.

Felix Weingartner hat um seine Entlassung als Königl. Kapellmeister und Dirigent der Symphonieabende der Königl. Kapelle in Berlin nachgesucht.

In Husum ist Professor Buchmayer aus Dresden eingetroffen, um im Auftrage des Kultusministers Nachforschungen nach Werken des 1691 daselbst im 31. Jahre gestorbenen Komponisten Nikolaus Bruhns anzustellen.

Willy Burmester erhielt gelegentlich eines Konzerts in Wien von Kunstfreunden einen Stradivarius im Wert von 40000 Mark geschenkt.

Hofkapellmeister Schalk in Wien wurde von der kaiserlich-russischen Musikgesellschaft in Moskau zur Leitung eines grossen Orchesterkonzertes eingeladen.

H. Viotta wird mit seinem Wagnergesangverein in Amsterdam Wagners „Siegfried“ aufführen.

Leipzig soll jetzt endlich ein würdiges Bach-Denkmal erhalten, das an der Stätte des Wirkens Bachs in der Nähe der Thomaskirche aufgestellt werden wird. Auf einem Granitsockel erhebt sich die drei Meter hohe Bronzestatue Bachs, ausgeführt von Prof. Karl Seffner, die ihn als den Musiker von historischer Bedeutung und zugleich als Kantor, als Künstler und als Lehrer zeigt.

Der Zentralausschuss der Hamburgischen Bürgervereine beschloss, für eigene Rechnung am Geburtshause von Johannes Brahms eine Gedenktafel anbringen zu lassen.

Für G. A. Heinze, den Stifter des „Niederländischen Tonkünstlervereins“ wurde in den Anlagen von Muiderberg ein Denkmal enthüllt. H. Viotta übergab es im Namen des Vereins an den Bürgermeister.

An Stelle der verstorbenen Mitglieder, des Geheimen Rates Freiherrn von Bezecky und Professors Dr. E. Mühlbacher, hat die leitende Kommission der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ die Herren Geheimen Rat Freiherrn v. Chlumetzky und Prof. Dr. v. Ostenthal berufen.

Hofrat Adolf Koch Edler von Langentreu wurde zum Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gewählt.

Der Pianist Charles Bunte ist als Lehrer des Klavierspiels an die Königl. Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Zum Direktor des Musik-Lyzeums in Pesaro als Nachfolger Pietro Mascagni's ist der noch junge Komponist und Konzertmeister Zanella, bisher Dirigent am Konservatorium in Parma, ernannt worden.

Als Nachfolger des verstorbenen Kgl. Musikdirektors R. Fleischer wurde der neue Kantor an der Peterskirche in Görlitz, Kgl. Musikdirektor Dr. Koch, jetzt auch zum Leiter der dortigen „Singakademie“ gewählt.

Dem städtischen Musikdirektor H. Grüters in Bonn ist der Titel „Professor“ verliehen worden.

Der Titel „Königlicher Musikdirektor“ ist dem Musikdirigenten Julius Laube in Hamburg verliehen worden.



Am 2. November feierte der Intendant des Hoftheaters in Kassel, Freiherr von Gilsa sein 50jähriges Dienstjubiläum. Von diesen 50 Dienstjahren hat Herr von Gilsa 30 Jahre als Leiter der Kassler Hofbühne verbracht.

Am 2. Oktober feierte die Kirchengemeinde zu Coligny bei Genf das Jubiläum ihres Organisten Prof. H. Kling, der an diesem Tage auf eine 25jährige Tätigkeit zurückblicken konnte.

Der Weimarer Lehrergesangverein (Dirigent: Bürgerschullehrer Hartung) beging am 4. November die Feier seines 10jährigen Bestehens mit einem Konzert im Hoftheater, bei dem als Hauptwerk Zoellners „Kolumbus“ zur Auf-führung kam.

Der Kaiserlichen und Königlichen Hofpianofortefabrik Julius Blüthner, Leipzig, die auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 sowohl im Leipziger Musik-zimmer als auch im Deutschen Hause mit ihren Werken vertreten war, ist in Würdigung ihrer hohen Leistungsfähigkeit der Grand Prix zu teil geworden.

Die Firma Vincenz Kohlerts Söhne k. k. Musikinstrumentenfabrik in Graslitz, erhielt auf der Weltausstellung in St. Louis für die von ihr ausgestellten Erzeugnisse die goldene Medaille.

Die „Universal-Edition“ in Wien bringt soeben aus den kürzlich in diese Edition aufgenommenen Werken des Jos. Aibl-Verlag zu billigem Preise zwei Sammlungen auf den Weihnachtsmarkt, die jeder ernstere Musiker mit aufrichtiger Freude begrüßen wird. Es sind dies die Orchester-Partituren der Richard Strauss-schen Tonschöpfungen „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Zarathustra“, „Don Quixote“, „Aus Italien“ und die „Symphonie in f-moll“ in prächtig ausgestatteten handlichen Taschenformat mit deutlichem, nicht zu kleinem Stich. Ebenso werden die Lieder-Albums von Richard Strauss und zwar 4 Bände allen Sängern und Sängerinnen eine willkommene Gabe sein.

Aus unserem Leserkreise geht uns eine Anregung mit der Bitte um Veröffentlichung zu, die wir im nachstehenden zum Abdruck bringen: „In den weiteren Schichten des Volkes, oft auch in den sogenannten „besseren“ Kreisen, herrscht eine erstaunliche Unwissenheit in bezug auf Fragen musikalisch-historischer Natur. Diesem Übelstande könnte leicht abgeholfen werden, wenn z. B. auf den Theaterzetteln bei Opernaufführungen kleine Bemerkungen gedruckt erschienen, die in kurzer, erschöpfender Ausführung Aufschluss über die betreffende Oper und ihren Komponisten gäben. Über die Oper wäre Ort und Jahr der Uraufführung, Richtung in musikalischer Hinsicht und Anzahl der Aufführungen an der betreffenden Bühne (letzteres geschah eine Zeitlang an der Pariser Oper) bekannt zu geben. Über den Komponisten: Geburtsjahr, Tag und Ort, bei den Toten das Sterbedatum. Ausserdem ihre bedeutendsten, aber auch ihre weniger bekannten Werke. Würde diese Anregung von einer grösseren Bühne aufgenommen werden, so dürften auch bald die kleineren Theater nachfolgen.“

TOTENSCHAU

Im Alter von 58 Jahren starb am 3. November in Paris der Komponist Gaston Serpette, der durch seine graziösen Operetten „Rotkäppchen“, „Cousin-Cousine“, „Cornet du Diable“, „Fanfreluche“ u. a. bekannt geworden ist.

Dr. mus. Henry Hiles, hervorragender Musiktheoretiker und Schriftsteller, bis vor kurzer Zeit Professor der Harmonielehre und Komposition am „Royal college of music“ in Manchester, ist, 78 Jahre alt, in Worthing bei London verschieden.

Der Musikkritiker und Musikverleger Benet Zozaya in Madrid ist gestorben.



KRITIK

OPER

AACHEN: Die Direktion Schrötter hat ihren letzten Winter begonnen mit dem Versprechen, den Spielplan reich und vielseitig zu gestalten. Neu aufgeführt sollen werden: Siegfried, Götz von Berlichingen, „Der Halling“ von Eberhardt. Nach dem Vorgange Kölns wurden auch hier „Hoffmanns Erzählungen“ unter der Regie Schrötters geboten. Sie fanden bei guter Aufführung die Zustimmung der Zuhörer.

Joseph Liese

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Die lustigen Weiber von Windsor“ (Neueinstudierung). Wie Richard Strauss diese Aufführung leitete, war er nicht der Kapellmeister, der unter unseren Dirigenten-Virtuosen eine ansehnliche Rolle spielt, sondern der Komponist, der kühne Neuerer, der uns unendlich mehr ist als der umsichtige Partiturverwalter. Wer Strauss als Tondichter charakterisiert, verweilt gern bei seiner verblüffenden Art der Instrumentierung, die so seltsam neue Effekte schuf und den Tonfarben eine unerhörte Leuchtkraft gab. Diese geniale (man kann das Wort ruhig aussprechen) Art der Orchesterbehandlung war das erste, was dem Kenner der Nikolaischen Oper auffiel. Strauss macht sich keiner plumpen Überarbeitung schuldig, indem er neue Stimmen einsetzt. Aber er fragt sich bei der Partitur etwa: welche Stimme ist hier wesentlich, und welche Stimmen sind blosser Füllung. Danach schattiert er dann ab. Einzelne Instrumentengruppen lässt er hervortreten, andere müssen zurückhalten. Strauss hat diese Art seit jeher bestätigt, nie aber so lebhaft wie in diesem Fall. Und der Instrumentierung entsprach alles andere. Betonungen einzelner Begleitakkorde machten im Vorübergehen auf Schönheiten der Partitur aufmerksam, die man nie geahnt. Rhythmische Feinheiten liessen zu vollem Leben erblühen, was bis dahin nur ein Knospensein geführt hatte. Und alles das wie einfach, wie unaufdringlich, wie selbstverständlich! Ein Ensemble wie das erste Finale haben wir kaum je noch in dieser makellosen Vollendung erlebt. Frau Herzog und Frl. Rothauser als die lustigen Weiber waren von einer übermütigen Sicherheit und sprudelndem Humor, Herr Knüpfer als Falstaff keine Karikatur, sondern ein Repräsentant der humoristischen Gestalt, die ohne ihresgleichen in der Weltliteratur dasteht. Es ist schwer, hier nicht superlativisch zu werden. Aber dieser Abend hat uns nicht nur gezeigt, was wir in Berlin an Richard Strauss, sondern was wir in der Musikgeschichte am Komponisten der „lustigen Weiber“ haben.

Willy Pastor

BREMEN: „Oberon“ nach dem Wiesbadener Muster ist nun bei uns zur Tat geworden. Dass das ganze aber mit seinen, die Webersche Märchenstimmung verwässernden und melodramatischen Überleitungen, mit seiner menschenleeren und geistverlassenen Wandeldekoration (die Heimkehr) und mit der aufdringlichen Hereinziehung des christlichen Osterfestes in die heidnische Märchenwelt Oberons, wobei die verletzende Zwangstaufe der vom Kyrie eleison betäubten Rezia im Schlussbilde das Schlimmste ist, — dass das eine künstlerische Tat sei, muss ich bestreiten. Dafür hat sich wenigstens unsere dramatische Sängerin Frl. Seiffert als Rezia besonders in der Ozeanarie aufs neue als echte, grosszügige Künstlerin erwiesen. Neben „Oberon“ beherrschten die russischen Koloratursängerinnen Emilie und Gabrielle Christman das Repertoire. Sie brachten zwei Drittel von Rossini's „Barbier“, die Wahnsinnszene aus Donizetti's „Lucia“, ein grosses Duett aus Meyerbeers „Nordstern“ und stiegen bis zur Traviata und der unver-



meidlichen Mignon hinauf. Natürlich sangen sie das eine französisch, das andere italienisch und radebrechten den Dialog zum Teil deutsch dazu. Das ist das rechte und schlichte Ehrenprogramm der deutschen Opernbühne, hier und vielerwärts in Deutschland. Der deutsche Bühnenverein sollte es prämiieren und es in schlichter Ausführung auf Goldgrund nachträglich nach St. Louis zur Weltausstellung schicken als bescheidenes deutsches Kunst- und Kulturdokument.

Dr. Gerh. Hellmers

BRÜNN: Der langjährige Bassist unserer Oper, Jvan Shukowsky, den der Tod im vergangenen Sommer unvermutet dahinraffte, hat in den Herren Aschner und Egem würdige Nachfolger gefunden; und da auch die übrigen neuengagierten Kräfte: die Damen Fraudetzky und Kornar, die Herren Kindermann (Tenor) und Wang (Bariton) sich mit Geschick dem Ensemble anzupassen wissen, dürfte sich die Opernsaison erfreulich gestalten. Es gab gute Reprisen von Goldmarks „Königin“ und „Tell“, bei denen sich Herr Tramer als Regisseur bestens bewährte. Von Novitäten verspricht die Direktion Weinbergers „Schlaraffenland“, Léhars „Tatjana“, Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ und Goldmarks „Götz“.

S. Ehrenstein

BRÜSSEL: In Erwartung der versprochenen Novitäten bewegt sich das Repertoire des Monnaie-Theaters in gewohntem Geleise. Zu erwähnen wäre nur eine sorgfältige Neueinstudierung von Gounod's „Faust“. Als interessante Neuerung in dieser Vorstellung ergab sich die sogenannte Kirchenszene zwischen Gretchen und Mephisto. Es war immer unverständlich, wie der Teufel in die Kirche hinein kommen konnte: jetzt spielt sich die Szene vor der Kirche ab. Unter den Künstlern ist vor allem das Gretchen der Mme. Alda und der Faust Mr. Laffite's zu nennen.

Felix Welcker

BUDAPEST: Das bemerkenswerteste Ereignis der letzten Wochen war die Erstaufführung von Saint-Saëns' „Samson und Dalila“. Nach langen Jahren ist damit wieder ein Werk französischer Herkunft unserem sonst recht kosmopolitisch zusammengesetzten Spielplan eingefügt worden. Die von Kapellmeister Márkus mit vieler Liebe geleitete Aufführung stand auf künstlerisch vornehmstem Niveau. Die Titelpartien hatten Bertha Diósy und Georg Anthes inne, welch letzterer zumal mit seiner in Gesang und Spiel meisterhaften Gestaltung sich zu einer Höhe künstlerischen Heldentums emporschwang, die an seine glänzendsten Dresdener Tage gemahnte. Neben den beiden Hauptdarstellern verdienen noch die Herren Beck (Oberpriester) und B. Ney (Abimelech) ein Wort warmer Anerkennung. — Eine sehr interessante bühnentechnische Neuerung gab es in der jüngsten vortrefflichen Reprise der „Walküre“. Der Ritt der Walküren durch die Luft wurde zum ersten Male mittels einer Anzahl vom szenischen Oberinspektor Eugen von Kéméndy in wahrhaft ingenieüser Weise ersonnener und reproduzierter kinematographischer Bilder dargestellt, die in der Natürlichkeit des Farben- und Bewegungsreichtums den Zuschauer nahe an die erreichbare Grenze illusionistischer Täuschung führten. Der vortrefflich gelungene Versuch galt zunächst als eine intime Generalprobe. Zur nächsten Reprise der „Walküre“ sollen die fachtechnischen Vertreter namhafter deutscher Bühnen eingeladen werden.

Dr. Béla Diósy

DANZIG: An unserer Oper exzellieren Gertrud Godier als Primadonna, Frl. Droste (Koloratur), Frl. Halborgh (Soubrette), Gerda Laasz (jugendl. dram.), Hans Tänzler durch glänzende Mittel als Tenor.

Prof. Dr. Carl Fuchs

DESSAU: Von Werken Richard Wagners gab es seit dem 1. Okt. „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Der Fliegende Holländer“. Als Festoper ging gelegentlich der Hauptversammlung des Anhaltischen Lehrervereins die „Zauberflöte“ in Szene; im übrigen füllten „Margarete“, die „Fledermaus“, „Waffenschmied“ und neueinstudiert Gounod's „Romeo und Julia“, sowie Rossini's „Tell“ das Repertoire.

Ernst Hamann



DRESDEN: Am 5. November erlebte im kgl. Opernhaus die einaktige Oper „Totentanz“ von Alexander Siks ihre Uraufführung, ohne indes einen Erfolg zu erzielen. Der vom Komponisten selbst verfasste Text schliesst sich an eine Dichtung von Marx Möller an und behandelt die uralte Legende von der pestverseuchten Hauptstadt, in deren Königsburg man einen Maskenball abhält, bei welcher Gelegenheit sich der Tod in den Palast einschleicht. Er erscheint hier als Ritter im schwarzen Domino und als eine so interessante Figur, dass er mit seinen Liebesschwüren das Herz der jungen Königin gewinnt, die dann nach dem ersten heissen Kusse in seinen Armen ihr Leben aushaucht. Der Stoff lockt entschieden zu musikalischer Gestaltung und es erscheint fast selbstverständlich, dass der an ihn sich wagende Komponist zunächst versuchen muss, die gruselige, schwüle, unheimliche Stimmung, die über dem Ganzen liegt, durch die Kunst der Töne festzuhalten. Siks aber ist auf diesen so naheliegenden Gedanken leider nicht gekommen. Anstatt dem Orchester durch gedämpfte Geigen, Hörner und Trompeten, sowie dunkle Holzblasinstrumente einen düstern Klang zu verleihen, gefällt er sich in orchestralen Ausbrüchen schlimmster Art und schlägt dadurch jede Stimmung tot. Zu dieser unvorteilhaften Instrumentation gesellt sich ein vollständiger Mangel an wirklich dramatischem Charakter in der an Erfindung recht armen Musik. Die Gesangsstimmen sind sehr wenig dankbar, die ganze Musik entbehrt des einheitlichen Stiles ebenso wie der natürlichen Gefühlswärme. Das Publikum wurde denn auch nicht warm, obwohl Hofkapellmeister Kutzschbach alle Kraft einsetzte und die Rollen mit Frau Krull und den Herren Perron, Rüdiger, Plaschke, Nebuschka, Erl sehr gut besetzt waren. — Dagegen hatte eine Neueinstudierung von Lortzings „Opernprobe“ unter Herr v. Schreiner sehr freundlichen und anhaltenden Erfolg, zu dem Frl. v. d. Osten als kapellmeisternde Kammerzofe in erster Linie beitrug. — Ein Gastspiel des Frl. Calvé von der Pariser Komischen Oper bedeutete eine schwere Enttäuschung. Die Stimme ist doch schon zu abgeungen und darstellerisch machte Frl. Calvé aus der Carmen eine Pariser Modedame leichter Sorte.

F. A. Geissler

ESSEN: Die ersten Wochen der unter dem Zeichen der Vereinigung des Essener Theaters mit dem Dortmunder stehenden Spielzeit haben besondere Ereignisse nicht gebracht. Nachdem der Bühnenbetrieb unserer Nachbarstadt sich glatter abzuwickeln begonnen, gewannen auch die hiesigen Aufführungen an Güte, und so kann von sehr gelungenen Wiedergaben der „Neugierigen Frauen“, der „Carmen“ und des nutzlos ausgegrabenen „Robert der Teufel“ berichtet werden. Das künstlerische Schwergewicht liegt in diesem Jahre auf seiten des männlichen Personals, bei dessen Wahl die Direktion eine glücklichere Hand hatte wie bei den Sängern. Max Hehemann

GENF: An Novitäten verspricht unsere Bühne für diese Saison: Griselidis von Massenet, La fille de Roland von Rabaud, Le Jongleur de Notre-Dame von Massenet, Die Fledermaus von J. Strauss, Le voyage de la Mariée von Diet, Ordre de l'empereur von Just. Clerice, Yetta von Lecocq. Die bisherigen Aufführungen erbrachten nicht nur den Beweis für das Wollen der Direktion, sondern auch für das Können der Mitglieder. Als erster Kapellmeister fungiert Herr Amalou. „Figaros Hochzeit“ soll demnächst zur Aufführung gelangen.

Prof. H. Kling

KARLSRUHE: Michael Balling zeigte neben einer stilvollen Aufführung des „Lohengrin“ in seiner temperamentvollen Leitung von Verdi's „Aida“, dass er nicht auf Bayreuth allein eingeschworen ist. Adolf Lorentz leitete eine feinsinnige Neueinstudierung von Smetana's „Kuss“ und vorzügliche Wiedergaben von Rossini's „Tell“, Halevy's „Jüdin“ und Offenbach's „Hoffmanns Erzählungen“. Die nächsten Tage werden uns als Uraufführung „Die Zaubersaite“ von Eugen von Vollbarth bringen.

Albert Herzog



KÖLN: Während die Vereinigten Stadttheater uns bis jetzt die erste Novität schuldig geblieben sind, und wir darauf, wie verlautet, sogar bis in den Januar hinein werden warten müssen, hörte man in letzter Zeit bei rein musikalisch zumeist rühmlicher, hinsichtlich der Solisten keineswegs immer genügender Wiedergabe, eine Reihe älterer Werke in bunter Abwechslung und die Namen Wagner, Donizetti, Verdi, Flotow, Bellini, Maillart, J. Strauss, Nessler, Meyerbeer, Lortzing, Offenbach bestritten mit recht unterschiedlichem Glück die musikliterarischen Kosten des fünften Halbmonats. Eine Neueinstudierung der „Norma“ erwies sich als zwecklos, da der dramatisch so absolut unwahre Stil der Musik heute kein Interesse mehr wachrufen kann. Die Direktionsfrage ist noch unentschieden, mit ihr zugleich die dringend notwendige verbessernde Neubesetzung so manches wichtigen Faches. Hebung der Kölner Oper ist zur unabweisbaren Pflicht geworden.

Paul Hiller

LEIPZIG: Puccini's „Tosca“ ist, von Kapellmeister Hagel und Oberregisseur Goldberg bestens einstudiert und inszeniert, bei vortrefflicher Wiedergabe der Titelpartie durch Paula Doenges und guter Repräsentation des Cavaradossi und des Scarpia durch die Herren Urlus und Schütz hier erstmalig aufgeführt worden und hat über alle Grausamkeiten der Handlung hinweg vermöge Puccini's ziemlich erfindungsreicher, sehr charakteristischer und im zweiten Akt sogar ganz ungemein stimmungsernster und stimmungsreicher Komposition lebhaftem Interesse begegnen können. Arthur Smolian

LEMBERG: Bis nun kein ernster Ton: wir verkehren mit „Rastelbindern“, „Veilchenmädels“ und „Generalkonsuln“... die Bühne ist vollständig „veroperettet“ worden... Wie verlautet, soll die Oper ganz ausbleiben — ein Unikum in den Annalen unseres Stadttheaters. Und doch fehlt der Presse der Mut, den Günstling des Publikums, Direktor Pawlikowski anzutasten!

Dr. N. Hermelin

LONDON: Die italienische Opernsaison im „Covent Garden“-Theater hat einen Erfolg erzielt, der alle gehegten Erwartungen weit übertroffen und dargetan hat, dass bei nicht übertrieben hohen Eintrittspreisen London ein dankbares Feld für die Oper bildet. Die Hauptziehungskraft besitzen Gounod's „Faust“, Verdi's „Rigoletto“ und „Maskenball“. Was bei der Neapler Gesellschaft besonders hervortritt, sind die vorzüglich geschulten Chöre und das hervorragende Zusammenspiel. Von den mitwirkenden Kräften haben sich namentlich die Damen Alice Neilson und Serraris und die Herren Caruso, Sammarco und Qualmi die Gunst des Publikums zu erringen verstanden. — Die an wechselvollen Schicksalen so reiche „Carl Rosa Company“ hat in dieser Woche für eine kurze Saison ihr Heim in dem beliebten Alexandra-Theater im Norden Londons aufgeschlagen, und der vorzügliche Spielplan der ersten Woche: Lohengrin, Faust, Tannhäuser, Don Juan, Carmen, Rigoletto, sicherte auch da volle Häuser. — Wie verlautet, wird die Neapler Gesellschaft ihr ursprünglich auf sechs Wochen festgesetztes Gastspiel auf Grund der errungenen Erfolge weiter ausdehnen. Dr. A. R.

MAILAND: „David“, das erste Bühnenwerk des geschätzten Mailänder Konservatoriumsprofessors und Kritikers des „Secolo“, Amintore Galli, erlebte im hiesigen „Teatro lirico“ seine Uraufführung. Das Vorspiel und der erste Aufzug fanden eine recht günstige Aufnahme, wogegen der Beifall im Verlauf der folgenden drei Akte bei zunehmender Ermüdung des Publikums merklich abflaute. Die Handlung, die neben dem König die verführerische Frau Bathseba sowie Davids Kinder Thamar und Absalon stärker hervortreten lässt, setzt ziemlich frisch ein, um dann, bei nicht genügend scharfer Individualisierung der Charaktere und einem nicht der Natur der Bühne gemäss geführten Dialoge ins Breit-Oratorienhafte zu zerfließen. Der Musik ist keine sonderliche Selbständigkeit nachzurühmen. In der Gestaltung der zahlreichen Chöre zeigt sich ein respektables technisches Können. Die Instrumentation ist öfters ohne Not recht geräusch-



vollgeraten. Das Orchester unter der Leitung des temperamentvollen Mugnone hielt sich sehr gut; die Sänger genügten im grossen und ganzen. Paul Marsop

MÜNCHEN: Das Hoftheater brachte eine Neueinstudierung von Weingartners Trilogie „Orestes“. „Neueinstudierung“ und nicht „Erstaufführung“ muss man deshalb sagen, weil wir das Werk bereits vor 2½ Jahren im Hoftheater durch das Stuttgarter Ensemble vorgeführt bekamen. Die musikalische Leitung war damals wie jetzt in den Händen von Hugo Reichenberger, dem an der gelungenen Aufführung das Hauptverdienst gebührt. Was die künstlerische Potenz des Werkes selbst anlangt, so müssen wir offen gestehen, dass wir in den Beifallsjubel, mit dem am Schluss der Vorstellung der Dichterkomponist empfangen wurde, nicht so recht von Herzen einzustimmen vermochten. Auf Einzelheiten des Werkes brauchen wir uns um so weniger näher einzulassen, als es den Lesern schon aus früheren Besprechungen bekannt sein dürfte. Von den Ausführenden gebührt vor allem unserm jungen Tenoristen Reiter volles Lob für seine musikalisch vorzügliche Leistung als Orestes; wenn Herr Reiter noch das seinem Spiel anhaftende „Anfängertum“ abgestreift haben wird, so wird er einer der berufensten Interpreten der musikdramatischen Moderne werden. Neben ihm waren namentlich Herr Bender und Herr Brodersen in den kleinen Rollen des „Agamemnon“ und des „Ägisthos“, sowie Herr Koppe als Bote sehr gut. Unter den Damen ragte Frau Senger-Bettaque als „Klytemnästra“ sowie namentlich Frau Preusse-Matzenauer als erste Erinnyss hervor; doch verdienen auch die nicht genannten Darsteller, die samt und sonders keine leichten Aufgaben hatten, volles Lob. Im übrigen wird das Repertoire, abgesehen von Wagner, namentlich vom musikalischen Lustspiel: Auber's „Teufels Anteil“ und Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen“, sowie Offenbach's „Hoffmanns Erzählungen“ beherrscht. Eugen Schmitz

PETERSBURG: Im Opernsaal des Kaiserl. Konservatoriums hat die Eröffnung einer Herbststagnation stattgefunden, und zwar mit einem neuen Werke von Rimsky-Korsakow, der Oper „Pan Wojewoda“. Bei der Eröffnungsvorstellung war die hiesige Künstlerwelt in corpore erschienen und zeigte sich mit dem Werke, dessen Sujet dem Leben aristokratischer Polen früherer Zeiten entnommen und vom Komponisten dem Andenken Chopin's gewidmet ist, sehr zufrieden. Bernhard Wendel

POSEN: Unsere Oper, die unter den verbliebenen Kapellmeistern Schwappe und Buchwald mit meist neuengagierten Kräften arbeitet, brachte in mehr oder minder guten Aufführungen „Lohengrin“, „Martha“, „Hugenotten“, „Glöckchen des Eremiten“, „Fidelio“ und als erste Novität „Der polnische Jude“ von Karl Weis mit stetig zunehmendem Interesse. A. Huch

ROSTOCK: Die meisten Rollenfächer sind neu besetzt, und noch zu Anfang der Spielzeit waren Verschiebungen nötig. Von grösseren Werken erschienen bisher: Freischütz, Fidelio, Don Juan, Lohengrin und Tannhäuser, letzterer zwar in der alten Dresdener Fassung, aber durch Tollers meisterhafte Spielleitung im engsten Anschluss an Bayreuth sehr wesentlich gehoben. Von den neugewonnenen Mitgliedern zeichneten sich Frl. Sellin (Elsa, Elisabeth), Frl. Gaehde (Ortrud), Frau Osann (Fidelio, Venus) und Herr Gogl (Tannhäuser) besonders aus. Kapellmeister Rudolf Gross leitete die Aufführungen mit bewährter Umsicht. Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Im Stadttheater, das in diesem Jahr ausserordentlich Gutes leistet mit den Herren Recht, Aichele, Zarest, den Damen Margarete Kahler, Elisabeth Bartels und Pickelmann, nicht zu vergessen Kapellmeister Viktor Schwarz, gab es sogar einmal eine Neuaufführung: des Grafen Sayn-Wittgenstein „Antonius und Kleopatra“. Unsere Kräfte könnte man freilich besser ausnützen; viel Geschrei und wenig Wolle, bei dieser „grossen Oper“ sogar recht wenig Wolle. Man wurde nicht warm dabei. Hans Hoppe



STUTT GART: Lange wurden wir mit dem „Trompeter“ gespeist, bis der klassische Spielplan und die Neuheiten einsetzten. Für uns neu war d'Alberts feinsinnige, in jeder Hinsicht vornehme und stilvolle „Abreise,“ deren Anmut von Schattmanns „Freiern“ nicht erreicht oder erstrebt wird. „Ingwelde“ von Schillings wurde von der intelligenten Minderheit mit Begeisterung aufgenommen; Gerhäuser als Bran machte Fiasko. Leider ist die Dichtung unpsychologisch; sonst müsste das kühne Werk dauern. Wolfs „Corregidor“ ist schon zweimal mit gutem Kassenerfolge wieder aufgeführt worden. Anna Sutter ist eine feurige, geniale Frasquita. Unter den neuen Kräften ragt der Baritonist Weil hervor; der Heldentenor Costa bleibt der Kunst noch manches schuldig. In der „Abreise“ zeichnen sich Frl. Wiborg, in der Zauberflöte Holm als Sarastro, in den Meistersingen Decken als David aus. Neudörffer (Wotan in der Walküre, Lukas im Corregidor) lässt kühl. Frau Zinck (Ingwelde) müsste besser singen lernen. In den „Meistersingern“ trat neben anderen Gästen Scheidemantel auf. Die genannten Werke hat alle Pohlig dirigiert; immer klarer wird, was wir an dieser echten, vielseitigen Künstlernatur haben. Waffenschmied u. a. leitet der gewandte Hellmesberger, Mascotte usw. Bruhns.

Dr. K. Grunsky

WEIMAR: Eröffnet wurde die Spielzeit mit dem merkwürdigerweise nur teilweise neu inszeniertem „Freischütz“, während eine Reihe von Werken, deren Bekanntheit wir in der vorigen Spielzeit gemacht haben, die übrigen Opernabende füllten. Am meisten interessierte von den neuen Kräften der lyrische Tenor, Herr Bucar. Frl. Seebach (Alt) erfreute durch einige ganz gute Leistungen und Herr Römer (kleine Basspartien) befriedigt. Aus Anlass des 25jährigen Wirkens des trefflichen Regisseurs Wiedey (Bassbuffo) wurden die „Meistersinger“ unter der gewandten Leitung Krzyzanowski's mit dem Jubilar als Beckmesser gegeben. Die in Aussicht genommenen Novitäten (Sommer's „Rübezahl“, Glucks „Iphigenia auf Tauris“ in der Straussschen Bearbeitung, Enna's „Heisse Liebe“) mussten wegen Erkrankung mehrerer Bühnenmitglieder bis auf weiteres verschoben werden. Statt dieser hörten wir: Mignon, den fliegenden Holländer, Lohengrin, Fidelio, Die lustigen Weiber, Hoffmanns Erzählungen, Das Glöckchen des Eremiten. Carl Rorich

KONZERT

AACHEN: Das rege Leben und die vortrefflichen Leistungen auf dem Gebiete des Konzertwesens lassen uns manchmal vergessen, dass wir sonst in der Kunst doch Provinzler sind und bleiben. Gleich das erste der sieben Abonnementskonzerte, das mit der vorzüglich einstudierten Ouvertüre zu Berlioz' Benvenuto Cellini eingeleitet wurde, liess erkennen, dass Prof. Schwickerath keine Zeit findet, auf den bisher erungenen Lorbeeren auszuruhen. Uneingeschränktes Lob verdienen die Schumannschen Chöre a cappella; auch die Pastorale ist einer lobenden Erwähnung wert. — In der Kammermusik dürfen wir von einer Vereinfachung des Betriebes sprechen, da die vier Konzerte aus der Stiftung Waldthausen die Aufführungen der Musikalischen Gesellschaft und die Kammermusikvereinigung Schwickerath in sich aufgenommen haben. Im ersten fesselten die Böhmen besonders durch Dvořaks op. 61 und Beethovens op. 132. — Neben den Aufführungen des Instrumentalvereins bieten die Volkssymphoniekonzerte aus der Bleesstiftung viel Schönes und Anregendes.

Joseph Liese

BARMEN: Der allgemeine Konzertverein-Volkschor brachte unter Hopfes Leitung mit Emilie Herzog, Eva Lessmann, Mathilde Haas, Richard Fischer, Bernhard Wessel Schumanns „Das Paradies und die Peri“ zu glanzvoller Wiedergabe. — Im ersten Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft erfuhren unter Stroncks Leitung



Mozarts „Requiem“ und Beethovens „Neunte“ unter Mitwirkung des Städtischen Singvereins, der Solisten: Grumbacher de Jong, Therese Behr, Ludwig Hess, Arthur van Eweyk, Ewald Flockenhaus sowie des Städtischen Orchesters eine fein abgeklärte Aufführung. — Im Mittelpunkt des nächsten Konzerts des Volkschors standen die Darbietungen von Hermann Ritter-Würzburg, der mit dem Städtischen Orchester unter Hopfes Leitung auf der Viola alta neben zwei eigenen Kompositionen den Violapart in Berlioz' „Harold in Italien“ meisterhaft zur Wiedergabe brachte. Eine nicht minder begeisterte Aufnahme fand die symphonische Suite „Rheinsagen“ von Karl Hopfe. — Aussergewöhnlich gute Darbietungen wiesen auch die beiden Kammermusikabende des Musikdirektors Schmidt auf. Die zweite Veranstaltung bildete ein glanzvoll verlauterter Weingartner-Abend, an dem ausschliesslich Werke dieses Komponisten unter seiner Mitwirkung durch das Ritter-Streichquartett und die bewährte Sopranistin Cahnbley-Hinken zur Aufführung gelangten. Ihnen ebenbürtig zur Seite standen die beiden von Frau Saatweber-Schlieper und Hans Maier veranstalteten Sonatenabende, die das Beste von klassischer Kammermusik in gediegenster Wiedergabe brachten.

Heinrich Hanselmann

BERLIN: Weingartner hatte für den dritten Symphonieabend der Königl. Kapelle zwischen die Coriolan-Ouvertüre und Mozarts C-dur Symphonie die in E-dur (No. 7) von Bruckner gesetzt, von den neun Symphonien des Wiener Tondichters diejenige, welche aller Wahrscheinlichkeit nach zuerst vollständig in den geistigen Besitz der breiteren Schichten eingehen wird. Das Orchester schien mir diesen Abend ganz besonders dem Dirigenten zu Dank zu spielen, der es sich doch recht reiflich überlegen sollte, ob er die Führung eines so trefflichen Tonkörpers einem andern überlassen will. — Das dritte Nikisch-Konzert wurde durch ein für Berlin neues Werk eingeleitet, die Ouvertüre „In Italien“ von Goldmark, ein nicht gerade bedeutendes, aber doch heiteranmutiges Werk. Sie ist in der dreiteiligen Form der alten italienischen Ouvertüre gesetzt, d. h. in das Allegro schiebt sich ein langsamer Satz ein, der mit seinem fein abgetönten, romantisch gefärbten Orchesterklang von besonderer Wirkung ist. Ausserdem brachte das Programm „Die Ideale“ von Liszt und die Brahms'sche F-dur Symphonie in geistvollster Ausführung. Als Solist trat Leopold Godowsky auf, der das Chopin'sche f-moll Konzert in höchster Vollendung spielte. — Busoni gab das erste seiner angekündigten Konzerte, in denen er neue und für vernachlässigt gehaltene ältere Werke vorzuführen gedenkt. So begann er mit — Mozarts Ouvertüre zur „Entführung“, an die er einen Abschluss zu Konzertzwecken angehängt hat. Stillloser konnte man nicht gut verfahren; wie ein dicker Farbenklex sass die Bearbeitung auf dem feinen Charakterbild Mozarts. Dann wurde ein Hymnus von dem verstorbenen Ottokar Novacek gespielt, d. h. aus dessen Streichquartett op. 13 ein Satz. Aber Busoni liess, doch gewiss ganz gegen den Geist dieser Gattung von Kammermusik, das gesamte Streichorchester aufmarschieren, um den trefflich gearbeiteten Quartettsatz auszuführen. Darauf setzte sich der Konzertgeber an den Flügel, um die Klavierpartie seines in gewaltigen Dimensionen gearbeiteten Konzertes auszuführen, Herrn Dr. Muck den Taktstock überlassend. Dieses Konzert enthält fünf Sätze; in dem letzten tritt zu dem Klavier und dem Orchester noch ein Männerchor hinzu. Für meine Ohren war alles, was ich von dem Werke gehört habe, die entsetzlichste Unmusik, lediglich rein äusserlich ein Klangexperiment an das andere gereicht. Der Komponist legte sich mit seiner ganzen Persönlichkeit als Pianist für seine „Tondichtung“ ins Zeug. Aber dass Busoni reichen Beifall erntete, kann nicht geleugnet werden. Den erntete ja auch Moriz Rosenthal, nachdem er Beethovens Sonate op. 111 und die von Chopin in h-moll verpackt hatte. Es war geradezu betäubend zu erleben, was aus solcher Klaviermusik gemacht werden kann. Nicht eine Spur von dem Geiste, aus dem Beethovens



oder Chopin's Sonate geboren ist, war aus seinem Spiel herauszuhören; lediglich brutale Fingergymnastik trieb der Pianist mit diesen Kunstwerken. Dann säuselte er kokett die Berceuse und eine Mazurka von Chopin. Am amüsantesten gab sich Rosenthal mit seinem „Wiener Karneval“, einer tollen Paraphrase von Straußschen Walzermelodien; hier liess er alle Puppen seiner technischen Kunststücke tanzen und man kann sich denken, wie das Publikum dabei jubelte! Dasselbe Publikum vielleicht, das auch Eugen d'Albert, der in jeder Faser seiner künstlerischen Persönlichkeit wie ein Hohepriester das Allerheiligste hütet, einige Tage vorher gehört hatte. Die Gestaltungskraft, der Schwung seiner Phantasie, die Fähigkeit, jedes Werk, das er spielt, im innersten Kern seines Wesens wahr anzufassen und dem Hörer klar zu stellen, zeigte sich wieder ganz eminent; die Perle erschien wohl allen diesmal die G-dur Phantasie Schuberts, deren zarte Melodik, filigranartige Durchsichtigkeit der Passagen mit feinsten Tonfärbung erklang. Übrigens spielt d'Albert jetzt wieder Bechstein. — Fritz Masbach, der seit etwa fünf Jahren nicht mehr öffentlich konzertiert hat, zeigte sich als reifer Künstler mit sicherer Technik und feinsinniger, dabei männlich gesunder Auffassung. — Auch von Mark Günzburg ist als Fazit seines Klavierabends zu berichten, dass er klar und sicher gestaltet, technisch sogar mit Auszeichnung zu nennen ist. — Unter den Liederabenden sei der zweite von Lula Mysz-Gmeiner als wohl gelungen zuerst genannt; dann der von Richard Könecke, der seinen ausgiebigen Bariton immer geschmeidiger zu schulen fortführt und namentlich rein lyrische, zarte Stücke vollendet schön singt. — Robert Spörrys Tenor ist ausgiebig in allen Lagen, sympathisch im Klang; auch spricht der Sänger gut aus. Es fehlt nur noch am feineren Schlift im Vortrag. — Martha Sandal-Brahmsen trägt geistvoll, mit feinsten Ausarbeitung des Stimmungsgehalts vor; die Sängerin, deren Mezzosopran leider nicht schlackenfrei, vielfach gaumig klingt, brachte namentlich eine lange Reihe Ansorgescher Lieder zu voller Geltung. — Tilly Erlenmeyer gibt sich immer noch zu aufgeregt, sobald sie auf dem Podium steht; ihr schönes Organ bebte zu stark, die Aussprache ist nicht deutlich genug; aber der Vortrag gewinnt den Hörer durch das Temperament. — Elsa Riess sollte wirklich erst mehr lernen, ehe sie wieder öffentlich singt. Ausdrucksfähig erscheint der dunkelgefärbte Sopran, aber er ist unausgeglichen in den Registern und die Aussprache ist gar zu schwammig. — Die vereinigten Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten ein grosses Konzert veranstaltet, in dem der Kaisermarsch, das Heldenleben von Richard Strauss und Beethovens Neunte unter Leitung des ausgezeichneten Kapellmeisters Max Fiedler zur Aufführung gelangte. E. E. Taubert

Das Streichquartett der Herren Dessau, Gehwald, Könecke, Espenhahn bot zwischen Beethoven und Haydn die erste hiesige Aufführung der auf der Frankfurter Tonkünstlerversammlung bekannt gewordenen Stimmungsbilder „Worpswede“ von Scheinpflug, deren Gesangsstimme Alexander Heinemann anvertraut war. Dank gebührt dem Münchener Streichquartett Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer für die Vorführung von Hugo Wolfs hier schon durch Halir gespieltem Streichquartett. Diesmal wieder ausnehmend gefiel das Petersburger Kamensky-Quartett in Brahms' Klavierquintett (Gabilowitsch ganz trefflich) und Glazounow's echtrussischen „Novellen“. Florian Zajic und Heinrich Grünfeld boten vorwiegend Kammermusik, darunter die erste hiesige Aufführung von Hugo Wolfs italienischer Serenade in der Fassung für Streichquartett; als Pianist wirkte Gabilowitsch, als Sängerin Klara Erler mit Erfolg mit. Vita Gerhardt, Anton Witek und Joseph Malkin absolvierten unter grossem Beifall ihren zweiten Trioabend, die ausgezeichnete Geigerin Saenger-Sethe mit dem Pianisten Mayer-Mahr ihren ersten Sonatenabend, auf dem auch neue Lieder von Hans Hermann, gesungen von Alexander Heinemann, zum Vortrag kamen. Das Geschwisterpaar Madeleine und Gustave Walther (Koloratursängerin und Geiger) brachte sich mit



Erfolg in Erinnerung; dagegen vermochte weder die Sängerin Elisabeth Kürwitz noch ihre Partnerin, die Geigerin Anny Lubowsky, den Beweis der Notwendigkeit ihres Konzerts zu erbringen. Zwei in ihren Leistungen zur Genüge bekannte Geiger, Hofkonzertmeister Lewinger aus Dresden und Waldemar Meyer, konzertierten mit Zuziehung des philharmonischen Orchesters. Als ganz hervorragender Violoncellist stellte sich Otto Urack vor, der, trotzdem er noch nicht 18 Jahre geworden, schon Königl. Kammermusiker ist. Interessant wie immer verlief der erste Liederabend Dr. Wüllners, der u. a. neue Lieder von Richard Wetz vortrug und mit seiner Auffassung von Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte“ vielfach zum Widerspruch herausforderte.

Dr. Wilh. Altmann

Für mich ist Conrad Ansoerge die „pianistisch“ konzentrierteste Kunst der Gegenwart. Die überwältigende Macht reiner Geistigkeit und tiefster Innerlichkeit lässt mich stille sein und des Glückes eines grossen Ausdruckes wirklich froh werden. Die höchste Anmut des Empfindens ist zugleich der höchste Zauber von Leben und Kunst. Darüber hinaus liegt nur noch eins: heiliger Mystizismus. Ich glaube, Ansoerge wird uns einst sehr fremd werden, d. h. noch ferner rücken. Der Mensch wird sich noch mehr verkapseln, noch mehr durchgeistigen, um schliesslich ganz im Künstler aufzugehen. Er wird wunschlos werden und uns wunschlos machen, obzwar er vieler Wünsche aufstacheln und vieler Begierde nach Sonne und Menschentum wachrufen wird. Diese Welt der festen Begriffe, der exakten Masse und Werte wird ihn dann nicht mehr berühren. Ob uns aus seiner Abkehr, aus diesem Schleier Hölderlinscher Mystik eine neue Botschaft wird, wer weiss es? Gewiss ist, dass Beethoven auf anderem Boden stand, mehr Logik und mehr Kern, mehr Wahrheit und ein strafferes Mass vertrüge. — Zu Alice Ripper sage ich schon heute: Carreño rediviva! An der souveränen Technik ist kein Fehl mehr; auch der Ausdruck hat gewonnen. Bringt Leben und Zeit wohl noch die Ecken und Kanten, den rhythmischen Griff und die leidenschaftliche Linie. — Merkwürdig rückschrittlich gab sich Michael von Zadora. Selbst technisch war diesmal nicht alles einwandfrei — geschweige denn musikalisch. — Von den Sängerinnen nenne ich Hedwig Marck, deren glänzende Mittel leider noch immer unter dem flachen Ansatz und dem starken Tremolo einer glasigen Höhe zu leiden haben. — Ferner Marie van Beekum, Annette Thieme — beide nicht unbegabte Vortragstalente — sowie Katharina Völkel und Beatrice von Fossard, Virginie Fournier und Vally Theumann, von denen die erstere ein bildungsfähiges schönes Altmaterial in die Waagschale legen kann. — Blicke übrig: Georges von Fossard, der, glaube ich, vergeblich für die Rittersche Viola alta sich aufopferte. So schöne Klänge das Instrument in der Tiefe aufweist, die Höhe klingt näselig und der Registerbruch ist nicht hinweg zu disputieren. Die speziellen Vorzüge im sordino wiegen die Schwächen des eigenartigen Instrumentalkörpers nicht auf.

Rudolf M. Breithaupt

Dr. Fery Leon's Gesang muss als gänzlich verfehlt und überflüssig bezeichnet werden. Mit seinem brüchigen, kraftlosen und unzuverlässigen Organ, dem noch dazu die Fähigkeit charakterisierender Gestaltung fehlt, vermochte er nicht zu interessieren. Im Gegensatz dazu erfreute Else Schünemann durch eine wohlklingende aus- und wohlgebildete Stimme. Wenn auch die Wirkung ihres Gesanges durch die nicht immer angemessene Klavierbegleitung etwas beeinträchtigt wurde, so spürte man doch in ihrer Vortragsweise ein gesundes musikalisches Empfinden und einen redlichen Fleiss, dessen Erfolg durch eine gute Begabung für den lyrischen Liedergesang wesentlich unterstützt wurde.

Walter Fischer

BOSTON: Der erste Symphonieabend unseres Orchesters war eine Totenfeier. Wilhelm Gericke hatte den schönen Gedanken, das ganze Konzert aus Dvořákschen Kom-



positionen zusammenzustellen. Zur Ausführung kamen: die Ouvertüre „Othello“, die Suite D-dur, op. 39, die Symphonie „Aus der neuen Welt“ und „Inflammatum“ und „Quis est homo“ aus dem „Stabat mater“. Das Programm war ganz geeignet, die ungeheure Vielseitigkeit des verstorbenen Meisters zu zeigen. Trefflich weiss er den einfach innigen Ton des Oratoriums in den letztgenannten Stücken zu treffen, doch ist ihm hier Berlioz mit seiner „Enfance de Christ“ und seinen zahmeren Partien im „Requiem“ ein wenig zu sehr Vorbild gewesen. In der Suite gibt er schon mehr eigenes und wie immer, wo er uns national kommt, ist er hier unübertrefflich. Besonders die Polka ist ein Kabinettstück von herrlicher Schönheit und die Furiant, die das Werk schliesst, ist von geradezu überwältigender Komik. Was endlich die Ouvertüre und die Symphonie betrifft, so stören mich ihre Namen. Die erstere könnte gerade so gut „Romeo und Julia“ oder „Julius Cäsar“ oder sonst etwas heissen; sie ist übrigens keins der besseren Dvořákschen Werke. Was schliesslich die Symphonie betrifft, so geht über sie das Gerücht, dass Dvořák darin „Negermelodien“ als Themen verwendet hat; der Komponist hat durch seine Namensgebung selbst zu dieser Legendenbildung beigetragen. Dies ist aber aus dem einfachen Grunde schon unrichtig, weil es „Negermelodien“, soweit ich bisher in Erfahrung bringen konnte, gar nicht gibt; was hier so heisst, sind Melodien, wie wir sie ungefähr von Paul Lincke und ähnlichen kennen, gewürzt durch den synkopierten Rhythmus, der aus Liszts 14. Rhapsodie bekannt ist und hier den Namen „scotch snap“ führt. Ein von manchen hiesigen Erklärern als spezifisch indianisch bezeichnetes Thema habe ich oft von bretonischen Hirten auf ihren „fifres“ gehört. Und der Strom, der durch das Adagio der Symphonie seine Wogen rollt, mag die Garonne sein, der Mississippi ist es jedenfalls nicht. Das Orchester führte das Programm vorzüglich aus. Von den Solisten — Grace Williams (Sopran), Luise Homer (Mezzosopran), Theo van Yorx (Tenor), L. B. Merrill (Bass) — leisteten die beiden tieferen Stimmen Gutes, die beiden anderen genügendes.

Dr. Georg S. Schwarz

BREMEN: Am 1. Nov. brachte die Philharmonie als Hauptnummer nicht weniger als drei Neuheiten: Mahlers c-moll Symphonie, an die sich von Richard Strauss „Das Tal“ und „Taillefer“ schlossen. Die Beurteilung der vortrefflich wiedergegebenen und ziemlich warm aufgenommenen Symphonie war sehr verschieden. Besondere Anerkennung verdient die seelenvolle Art, mit der Else Bengell die kleine, aber dankbare Altpartie ausführte. Das von Paul Knüpfer stimmungsvoll vorgetragene „Tal“ liess die Hörer einigermaßen kühl, und auch der „Taillefer“ fand trotz der überaus schwungvollen Wiedergabe nicht den begeisterten Widerhall, den man von dem volkstümlich angelegten, genial-feurigen Schlusssatz eigentlich erwartet hätte. — In der Kammermusik, bei der an Stelle unseres leider schwer erkrankten Schleicher Prof. Sahla die erste Geige übernommen hatte, erzielte das glänzend gespielte Dumky-Trio von Dvořák einen bedeutenden Erfolg. Das ausländische Virtuosenensemble hatte in Télémaque Lambrino einen durch glänzende Technik und hohe Intelligenz ausgezeichneten Vertreter gesandt, während von unsern heimischen Kräften besonders die Altistin Frau Nössler-Betke mit einem Brahms-Abend wohlverdiente Lorberen erntete.

G. Kissling

BRÜNN: Die Philharmoniker haben die Konzertsaison eröffnet und durch eine einwandfreie Wiedergabe von Svendsens „Karneval in Paris“ angenehm überrascht. Miccio Horzowski erwarb sich in einem Männergesangsvereinskonzert, das u. a. einen neuen Chor von Otto Kitzler brachte, die Sympathien der Brüner. S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Ysaye wiederholte in seinem ersten Konzert die bereits im vorigen Winter aufgeführte zweite Symphonie von d'Indy. Feinsinnige, schönklingende Bruchstücke aus der Musik zu „Pelléas und Mélisande“ von Fauré, sowie die minderwertig ausgeführte Manfred-Ouvertüre von Schumann ergänzten das orchestrale Programm. An Stelle des



in letzter Stunde erkrankten van Rooy sang Felix von Kraus Lieder von Schumann und Wotans Abschied. M. Krickboom führte in seinem ersten Konzert zwei hier unbekannte Pariser Künstler, die Sängerin Mme. Lormont und den Pianisten Wurmser ein. Erstere hat eine sehr sympathische gutgeschulte Sopranstimme. Wurmser ist ein technisch gewandter, graziös spielender Pianist ohne charakteristische Merkmale. Sehr genussreich waren die von ihm mit Krickboom gespielten Sonaten von Mozart und dem jung verstorbenen talentvollen Belgier Leken. Krickboom ist ein famoser Geiger. Felix Welcker

BUDAPEST: An Wert, Bedeutung und Anziehungskraft des Gebotenen stehen selbstverständlich die Konzerte der Philharmoniker an erster Stelle. Sie eröffneten den ersten Abend im neuen Zyklus mit Goldmarks neuer Ouvertüre „In Italien“. Der alte Glühtrank im alten farbenprunkenden Kelch. Aber es ist ein Wunder, dass der greise Meister noch Schöpfungstrank von diesem Jahrgang besitzt. Eine weitere Novität des Abends war ein Konzert in D für Streichorchester von Händel, das Entzücken weckte. Der Solist des ersten Konzertes war der reklamegepriesene Tannhäuser Bayreuths, unser Landsmann Desider Mátrai. Wir konstatierten mit Bewunderung die Entwicklung, die sein künstlerisches Vermögen genommen hat, mit Befremden den bescheidenen Klangreiz seines vielgepriesenen Tenors. An der Spitze des zweiten philharmonischen Konzertes stand gleichfalls eine italienische Ouvertüre, jene des Engländers Edward Elgar, der unter dem Titel „Im Süden“ eigentlich mehr eine programmatisch deskriptive Rhapsodie bietet, denn eine Ouvertüre selbst. Übrigens ein Stück von geistvoller Arbeit, viel melodischer und rhythmischer Intention und für einen Engländer überraschend glühendem Kolorit des Orchesters. In dem gleichen Konzert hörten wir ein recht verstaubtes Konzert Bachs für Streicher, Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt“ und das von Frederik Lamond mit hohem Adel vorgetragene G-dur Konzert Beethovens. Dem Andenken des während des Sommers verschiedenen böhmischen Tondichters hatte das Grünfeldquartett einen ganzen Abend gewidmet. Obwohl das Programm genug der Abwechslung bot (Klavierquintett in A, Streichquartett in C, Streichquintett in Es) wurde diese Fülle von Pietät doch als Monotonie empfunden. Den Klavierpart im A-dur Quintett versah der Pariser Pianist Ludovico Breitner, der seine auserlesene Künstlerschaft nach langen Jahren uns wieder in Erinnerung brachte. Einen Abend genussvollster Erhebung danken wir Willy Burmester, den wir mit stets zunehmender Liebe und Bewunderung immer klarer als den edelsten, klassisch geklärtesten deutschen Geiger erkennen. Für so manches Andere zitieren wir den Dichter: „Heisst mich nicht reden, heisst mich schweigen.“

Dr. Béla Diósy

CHEMNITZ: Als Wellenkämme hoben sich aus der Konzertflut des bis jetzt verlaufenen Abschnittes unserer Saison sieben Symphonie- bzw. Abonnementskonzerte und ein Wagner-Abend der Stadtkapelle, zwei Konzerte des Lehrergesangvereins (sämtlich: Max Pohle) und das erste Abonnementskonzert des Musikvereins (Franz Mayerhoff). Die Symphoniker waren vertreten durch Brahms (D-dur und e-moll), Berger (Preis-symphonie in B), Rimsky-Korsakow (Scheherazade op. 35), Bruckner (Es-dur No. 4), Beethoven und Haydn; als Programmusiker kamen zu Wort: Tschaikowsky (1812), Massenet (Scènes pittoresques), Ernst Boehe (Die Klage der Nausikaa, 3. Satz), Nicodé (Symphonische Variationen, op. 27), Saint-Saëns (Sündflut-Vorspiel), Gade (Im Hochland), Elgar (Cockaigne) und Fritz Volbach (Alt-Heidelberg). Gesangssolistisch hatten das Ehepaar Kraus-Osborne, Marg. Uhlich-Mannhoff, Gertrud Fischer und Bertha Asbahr (Lieder älterer und neuerer Richtung sowie Arien italienischer, französischer und deutscher Meister) ebenso starken Erfolg wie Bruno Mann (Saint-Saëns-Violoncellkonzert), Else Eger (Chopin f-moll Konzert) und Laurenz Korb (Vieuxtemps-Violinkonzert); die Geschwister Christman entzückten durch Kehlfertigkeit in Solo- und Duettgesang und



das Steindel-Quartett durch musikalische Gediegenheit. Mit gewohnter Verve und Akuratesse brachte der Lehrergesangverein Chöre von Nicodé, Kurti, Goldmark, Zander, Rietz, Hegar usw. zu Gehör und der Musikverein erntete neue Lorbeeren durch eine vorzügliche Wiedergabe von Beethovens Chorphantasie, Strauss' „Wanderers Sturmlied“ und a-cappella Volkslieder. Als Solist des Abends feierte Conrad Ansorge als Beethoven- und Lisztinterpret Triumphe. — Ein sehr interessantes Kirchenkonzert (Georg Stolz) führte an der Hand von 20 charakteristischen Nummern die Entwicklung des geistlichen Solo- und Chorliedes vom 12. bis 19. Jahrhundert vor und Berthe Marx-Goldschmidt entrierte einen Solo-Klavierabend (Chopin-Etüden und Präludien) unter üblichem Erfolg.

Oskar Hoffmann

DANZIG: Franz Fitzau zeigte sich als in längerem, treuen Streben zu wahrer Grösse aufgestiegener Künstler mit kraftvollem, schönem Bariton und bot reinsten Genuss mit interessantem, reichem Programm. — Das Gesangsquartett Grumbacher, Behr, Hess, Eweyk entzückte durch höchste Fertigkeit in Vokalem und Rhythmischem, wie durch feinen Geschmack. — Bruno Hinze, technisch bis zu erstaunlichster Unfehlbarkeit entwickelt, auch nicht ohne Wärme des Anschlags und Temperaments, zwar kühleren Grades, versagte wie bisher in Geschmack, Geist, Gefühl (drei von den fünf Sinnen des Klavierspielers). — Celeste Chop-Groenevelt spielte bei Binder Mozarts d-moll Konzert beweisend, wie man mit deutlichsten Tönen undeutlich, d. h. ohne Takt und Tempo, spielen kann. Tschaikowsky's Konzert gelang mit hinreissender Sicherheit und rhythmischer Energie, doch im Adagio nicht bedeutend. — Von hiesigen Künstlern wirkt F. Binder verdienstvoll und fleissig als Dirigent, der genau, gut musikalisch und schwungvoll zu Werke geht, als vorzüglicher Ensemblespieler und als Solopianist, der seiner Eigenart gemäss zu wählen weiss. Das von ihm und H. Davidsohn geleitete Kammermusikunternehmen blüht (mit K. Wernicke, C. Seidel, Fritz Becker) durch intelligente Wahl aus Werken der Klassiker, Neuklassiker und Modernen (Sinding) und durch so festes wie belebtes Ineinandergreifen. — Der Orchesterverein unter E. Schwarz, mit Liebhabern an den Streicherpuhlen, wirkt kunstfördernd weiter, auch durch Engagements von Celebritäten. — Ein Frauentertzt: Lisa Nagel, Martha Jelski, Gertrud Wirthschaft debütierte schätzenswert.

Prof. Dr. C. Fuchs

DESSAU: Das erste Hofkapellkonzert bot unter Franz Mikoreys feinsinniger Führung die Euryanthe-Ouvertüre, Stücke aus Händels „Wasser- und Feuermusik“ und die Pastorale. Im zweiten Konzert interessierte ausser Rubinsteins Ozeansymphonie und neben Liszts „Mazeppa“ Webers „Aufforderung zum Tanz“ in Weingartners Bearbeitung. Als Gesangssolist wirkte mit dem „Hymnus“ von Richard Strauss und Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte“ August Kiess aus Dresden. Besonderen künstlerischen Reiz erhielt der erste Kammermusikabend der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber durch eine blühende Interpretation von Schuberts Forellenquintett. Ausserdem hörten wir in gediegenem Spiel Beethovens Streichquartett op. 59 No. 3, und mit Liedern am Klavier debütierte Elsa Flith auch als Konzertsängerin. Berechtigtes Erstaunen erregte bei seinem zweiten Konzert von neuem das Stuttgarter Steindelquartett.

Ernst Hamann

DORTMUND: Im ersten Solistenkonzert stellte Hüttner sein jetzt siebzigköpfiges philharmonisches Orchester vor. Straffe Rhythmik und orchestralen Glanz verlieh es Tschaikowsky's Phantasie „Romeo und Juliette“ und der grossen Leonoren-Ouvertüre, und auf feinsinnigem Kunstverständnis basierte die Wiedergabe der F-dur Symphonie von Brahms. Für Lula Mysz-Gmeiner sprang Frau Cahnbley-Hinken ein und verhalf einer Anzahl Lieder durch den Liebreiz ihres Soprans und die Innigkeit des Ausdrucks zu hoher musikalischer Schönheit. Schmidt-Reinecke spielte Spohrs „Gesangszene“



ebenso beseelt wie virtuos. — In den ersten Konzerten Hornungscher Serie bewährte Forchbammers Stimme in der Höhe die alte Kraft, die Mittellage war spröde, die Wahl der Lieder teilweise verfehlt. Bei guter Schulung war Frau Ulsacker eine sinnige Interpretin lyrischer Lieder. Einige Duette litten unter der Ungleichheit stimmlicher Kraft. Ein gleichwertiges Künstlerpaar, Henri Marteau und Frau Saatweber-Schlieper, bot in Sonaten von Beethoven und Richard Strauss, sowie in Bachs Ciacona und in Klaviersoli einen ungetrübten Genuss vornehmer Kammermusik. — Janssen erfreute die Abonnenten des Musikvereins durch die in Deutschland erstmalige Aufführung von Händels „Herakles“ in neuer Bearbeitung von Reiter-Wien. Der Text ist vollständig neu bearbeitet, das Zopfige mit mutigem Schnitt beseitigt, alles die Handlung Hemmende gestrichen, so dass von 72 Nummern noch 48 verblieben. Die Secco-Rezitative wurden unter Zuhilfenahme Händelscher Motive neu komponiert und der orchestrale Teil mit weisem Masshalten für modernes Orchester eingerichtet. In diesem Reformgewande fand das Werk eine sehr beifällige Aufnahme, zumal alle Faktoren ihm zu einer einwandfreien Aufführung verhalfen. In den Chören herrschte frisch pulsierendes Leben, das philharmonische Orchester war hervorragend. Als Solisten machten sich Haase-Köln, Fischer-Frankfurt, und die Damen v. Reuss-Zilling-Wien, Mathilde Haas-München und Frau Hallwachs-Zerny-Kassel recht verdient. Heinrich Bülle

DRESDEN: An Konzerten fehlte es in der Berichtszeit wahrhaftig nicht, aber es war verhältnismässig wenig Bemerkenswertes darunter. Liederabende von Charlotte Huhn und Hans Giessen (in Verbindung mit Albert Fuchs) gestalteten sich sehr genussreich; in ersterem lernte man einige prächtige Lieder Max Regers kennen, während Herr Giessen mit bestem Erfolg sich für den noch viel zu wenig beachteten Albert Fuchs einsetzte. Ceorg Schumann-Berlin erzielte im Musiksalon Bertrand Roth mit einem Klavierquintett e-moll, Liedern, und einem kostbaren Variationensatz mit Fuge für zwei Klaviere einen sehr starken Erfolg. Sonst wären nur noch ein Soloabend von Mischa Elman und Klavierabende von William A. Becker und Rudolf Feigler aus der grossen Zahl der Veranstaltungen herauszuheben. F. A. Geissler

ESSEN: Max Schillings besuchte uns abermals und wurde herzlich aufgenommen. Im ersten Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters bot er den Ödipus-Prolog und die symphonische Phantasie „Seemorgen“, sowie das „Hexenlied“, dessen Deklamator, Kammer Sänger Gerhäuser, seiner Aufgabe leider nicht gewachsen war. — Der Musikverein bescherte unter Witte Wolf-Ferraris' Tondichtung „Das neue Leben“, die auch hier starken Eindruck machte. Scheidemantel sang die Baritonpartie. — In der „Musikalischen Gesellschaft“ errang sich Felix Weingartner als Komponist und Dirigent einen Triumph. Er führte nur eigene Werke auf, und zwar ausser Liedern die symphonische Dichtung „König Lear“ und „Die Gefilde der Seligen“, sowie die II. Symphonie. Solistin war Frau Cahnbley-Hinken. Das Orchester spielte glänzend. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Einer der stärksten Eindrücke der ganzen bisherigen Saison ging von Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied“ aus, das Ludwig Wüllner im „Museum“ mit hinreissender Beseelung deklamierte. Keine der anderen Wirkungen des ganzen Konzertabends reichte an die eben erwähnte heran, nicht Liszts schwarmselige Petrarca-Sonette, auch nicht H. Wolfs „Corregidor“-Vorspiel und Zwischenspiel, am wenigsten Hauseggers anspruchs- und geräuschvolles Tonpoem „Wieland der Schmied“. Dagegen kam seine hervorragende Dirigentenkunst dem gesamten Programm aufs Schönste zu nutze und so war es auch bei einem vorhergegangenen Sonntagskonzert, das in bedeutensamer Weise auf den vor 30 Jahren hingschiedenen Schöpfer des „Barbier von Bagdad“ zurückdeutete. — In einem Opernhauskonzert wurde C. M. v. Webers patriotische



Kantate „Kampf und Sieg“ ausgegraben. Warum? Das konnten sich gerade die Verherrher Webers am wenigsten sagen. Weit lebensvoller erstand da der alte Händel aus seinem 7. Concerto grosso, wobei der Dirigent Dr. Kunwald gleichzeitig den Klavierpart besorgte. Wagners Kaisermarsch aber ward in Episoden zerpfückt und dadurch seiner Einheit und Grösse beraubt. Edith Walker feierte an dem Abend mit ihren Gesangsvorträgen einen Triumph. — Durch recht gelungene Aufführungen von Brähms' „Deutschem Requiem“ und „Nänie“ machte sich der Rühlsche Gesangverein verdient; Prof. Messchaert ergänzte das Programm dieses Brahms-Abends durch Vortrag der „ernsten Gesänge“. — Der von G. Krug geleitete tüchtige Verein für Kirchengesang beging die Feier seines 50jährigen Bestehens mit Beethovens C-dur Messe in würdigster Weise. — Auf kammermusikalischem Gebiet verzeichnen wir die Gründung einer neuen Quartettgenossenschaft, in der Ad. Rebner die erste Violine, Joh. Hegar Cello und A. Lorenz und Jos. Natterer die mittleren Stimmen spielen. Es führte sich mit Mendelssohn (op. 44), Beethoven (op. 74) und Haydn angenehm ein, muss sich aber noch Publikum heranspielen. — Ausser dem Friedberg-Rebner-Hegar-Trio ward dann noch eine hervorragende Vereinigung des Auslandes, das Petersburger Streichquartett, in einem Museumsabend gehört. Die Herren brachten nicht nur ihre nationalen Tonerschöpfer Tschaikowsky und Tanëjew mit echtem Temperament zur Geltung, sondern spielten auch Beethovens „Harfenquartett“ stilvoll und mit Begeisterung. — Unter den einzeln auftretenden Konzertgebern begegnete man neben so manchem bekannten Namen dem eines pianistischen Neulings, Telemaque Lambrino. Hans Pfeilschmidt

GENÈVE: Sehr schön gelang das erste Konzert von Henri Marteau mit dem Vortrag von Sonaten für Violine und Klavier der zeitgenössischen Komponisten: V. Andreae, H. Férrier, Max Reger unter pianistischer Mitwirkung der Autoren. — Der Liederabend von Leopold Ketten unter Mitwirkung der Sängerin Cécile Ketten erzielte starken Beifall. — Sehr hübschen Erfolg haben Otto Wends Orgelkonzerte im Temple de la Madeleine zu verzeichnen. — Das Programm des Konzerts, das Otto Barblan anlässlich der Reformationsfeier in der Kathedrale veranstaltete, und in dem er sich als geschmackvoller Künstler zeigte, wies mehrere interessante Nummern auf. — Das erste Abonnementkonzert brachte Beethovens „Siebente“ und „Sarka“ von Smetana. Die Solisten des Abends waren Maria Gay aus Paris, die über eine schöne biegsame Stimme verfügt, sowie die gediegene Pianistin Marie Panthès. — Ein von Paul Bratschi zusammengestellter und von ihm geleiteter Gemischter Chor gab E. Jaques-Dalcroze's „Festival Vaudois“ und bot im ganzen eine schöne Leistung. Als Solisten fungierten M. L. Debozis (Sopran) und Jean Saxod (Bass). — Ein weiteres Ereignis war das Rézital-Vocal von Augusta L'Huillier (am Klavier Auguste Goellner), die mit glockenklarer Stimme und virtuoser Khehlfertigkeit Lieder von Saint-Saëns, Ramann, Reger, Kaskel, Massenet, Ponchielli, Puccini, Pierre Maurice zum Vortrag brachte. — Das zweite Konzert Marteau brachte Beethovens Streichquartett op. 59 No. 2, „Variations sur un thème de Beethoven“ für zwei Klaviere von Saint-Saëns, vorgetragen von Louis Diémer und Willy Rehberg. Den Beschluss des genussreichen Abends bildete das Klavierquartett in B-dur op. 41 von Saint-Saëns. Prof. H. Kling

GLASGOW: Bis jetzt ist nichts von Bedeutung zu melden. Die „Amateur Orchestral Society“ machte den Anfang mit einem Konzert, in dem Bachs Konzert für drei Klaviere mit Streichorchester, Reed's Symphonie „Venetienne“ und Saint-Saëns' „Le rouet d'Omphale“ zur Aufführung kamen. H. C.

HANNOVER: Ausser dem zweiten Abonnementskonzert des Königl. Orchesters, das neben Beethovens B-dur Symphonie und Smetana's „Sarka“ Zoellners „Waldphantasie“, ein klanglich reizvolles aber inhaltlich leicht wiegendes Orchesterwerk als Novität brachte und das ferner durch die Mitwirkung von Edith



Walker und unseres trefflichen Konzertmeisters Riller erhöhtes Interesse bot, gab es eine ganze Anzahl bedeutender Konzerte. Da war zuerst das Virtuosenpaar Flesch und Godowsky, das ein an die Aufnahmefähigkeit des Publikums ungeheure Anforderungen stellendes Programm mit Glanz und Elan absolvierte. Ferner besuchten uns Franz Ondricek und die Sängerin Lili Hafgren. In der Pianistin Edith von Kalben und der Sängerin Hannah von Sachs lernten wir zwei ebenso feinsinnige wie tüchtig geschulte Künstlerinnen kennen, während der Pianist Lambrino, ebenfalls für uns eine Neuerscheinung, durch sein ungemein temperamentvolles, technisch hochbedeutendes Spiel auf einer noch höheren Kunststufe stand. Dr. Wüllner machte uns mit Schillings' „Hexenlied“ bekannt und sang ausserdem Loewes „Douglas“ mit restlosem Gelingen. Ferner kehrte Alexander Petschnikoff wieder einmal hier ein, um mit der heimischen Sopranistin A. Brunotte ein gediegenes Programm zu absolvieren, und dann hatten wir die Freude, das tatsächlich verblüffende Können des zwölfjährigen Violinisten Mischa Elman bewundern zu können. Gegen dieses kleine Phänomen verblassten sogar erwachsene Künstler mit anerkannt guten Namen, nämlich die Geigerinnen Elsie Playfair und Gabriele Wietrowetz. Jene wirkte in dem ersten Konzert des Prof. G. Lutter neben Scheidemantel mit, diese in einem sonst wohlgelungenen Konzert der „Singakademie“ (Dirigent H. Brune). Ausser Elman besuchte uns noch ein Wunderkind, der neunjährige (?) Kun Arpad, der ebenfalls Erstaunliches leistete, wenn er auch an geistiger und technischer Reife dem kleinen Russen nicht entfernt gleich kommt. Erstklassige Genüsse boten dann unsere Kammermusikgesellschaften der Herren Riller und Genossen und Schmidt und Genossen, sowie ein Konzert des hervorragenden Violoncellisten Heinrich Kruse aus Hamburg; einen seit Jahren nicht erreichten Höhepunkt in unserem Musikleben aber bedeutete das dritte Abonnementskonzert des Königl. Orchesters, in dem Liszts „Faustsymphonie“ zu wundervoller Aufführung gelangte, trotzdem aber von unserem in puncto Neuheiten u. dgl. sehr schwerfälligen Publikum sehr flau aufgenommen wurde.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Einen schönen Abend gab der Akademische Gesangverein mit Brahms' „Rinaldo“ als Hauptnummer. Ludwig Hess sang den Helden, kam aber erst in neun Wolfschen Gesängen mit seiner vollen Persönlichkeit zu Wort. Besondere Erwähnung verdienen die acht von der Stadt veranstalteten Orgelkonzerte. An diesen Abenden führte Fritz Stein auf der elektropneumatischen Orgel der Stadthalle fast alle grossen Orgelwerke Bachs vor und brachte besonders die im wahren Sinne volkstümlichen und doch so unbekanntem Choralvorspiele dem Publikum näher. Der Bachverein vermittelte in seinem ersten Konzert, in dem Philipp Wolfrum sehr gediegen und sauber Haydn und Mozart brachte (kleine Nachtmusik bei verdunkeltem Saal und versenktem Orchester), die Bekanntschaft mit Emma Holmstrand von der Opéra comique, einer überaus geschmackvollen Künstlerin mit schön gebildeter Stimme. Der ernste, gewissenhafte Violinist W. Fr. Porges gab mit der Sängerin A. Hermann ein im Programm etwas verfehltes Konzert. Prächtig war der Beethovenabend Lamond's. Das Frankfurter Heermann-Quartett mit Seelig gefiel gut. Die neue, für die Provinz hübsche Einrichtung der „Künstlerkonzerte“ brachte zuerst Ondricek, der nicht gerade hinreissend spielte, dann den eleganten, und doch tiefen Karl Friedberg, der im zweiten allein in Betracht kam, Zu erwähnen ist noch ein Volkssymphoniekonzert unter Radigs braver Ausführung und Yvette Guilbert's origineller Chansonsabend.

Hans Deinhardt

KARLSRUHE: Zwei grössere Abonnementskonzerte des Hoforchesters. Das eine, bei dem Hugo Heermann Mendelssohns Violinkonzert glänzend spielte, brachte als Hauptstück Beethovens „Fünfte“ in ihrer ganzen kraftvollen Schönheit; das zweite Konzert, das mit Brahms' „Schicksalslied“ begann, hatte Bruckners neunte Symphonie



mit dem Tedeum als wirkungsvolles Hauptstück. In beiden Fällen dirigierte Hofkapellmeister Lorentz mit verständnisreicher Hingebung. Der neu gegründete „Oratorienverein“ debütierte unter Carl Theo Schulz mit „Paradies und Peri“. Einen interessanten Kammermusikabend verdanken wir einer Vereinigung von Mitgliedern des Hoforchesters, die u. a. das Klavierquintett c-moll op. 70 von Jadassohn vortrefflich zur Aufführung brachte. Von Künstlerkonzerten sind die Liederabende von Emil Gerhäuser, Ada von Westhoven sowie Johannes Messchaert zu vermerken; von Klavierabenden u. a. ein wundervolles Konzert Edouard Rislars. Ausserdem sei eines Konzerts von Hertha von Seldeneck gedacht, in dem die Künstlerin u. a. mit Bruch's Violinkonzert g-moll sich wieder als empfindungsvolle Violinistin erwies, Anna Vierordt-Helbing mit Liedern von Julius Weismann, und Hedwig Kirsch namentlich als Chopinspielerin neue Erfolge erntete.

Albert Herzog

KÖLN: Das zweite Gürzenich-Konzert brachte Händels „Judas Maccabäus“ in der Chrysanderschen Bearbeitung. Die Aufführung fand insofern unter erschwerenden Umständen statt, als kurz vor Beginn des Konzerts durch Kurzschluss die Beleuchtung versagte, so dass lediglich ein paar Gasflammen den Saal notdürftig erhellten. Nachdem man kurze Zeit auf Hebung des Schadens gewartet, fasste Fritz Steinbach einen kühnen Entschluss und begann frisch und fröhlich die Aufführung, als wäre alles in schönster Ordnung. Zwei Drittel des Abends musizierte man bei solcher Notbeleuchtung und, von geringfügigen Kleinigkeiten abgesehen, ging alles vorzüglich, und die Charakteristik des Werks gelangte zur schönsten Ausprägung. Die Leistungen der Solisten (John Coates, Wilhelm Fenten, Emilie Buff-Hedinger, Anna Ulsacker) waren sehr verschieden zu bewerten. Reinste Freude dagegen gewährte F. W. Frankes Orgelspiel und am Ibachord und Flügel diente Julius Buths dem Werk in feinkünstlerischer Weise. Das Bravourstück, durch das Steinbach diese Aufführung — als eine Art unfreiwilligen Beitrags zum Problem „verdunkelter Konzertsaal“ — ermöglichte, fand lebhafteste Anerkennung:

Paul Hiller

KRAKAU: Dank den Bemühungen des unter Viktor Barabasz' stehenden Musikvereins beginnt unser Musikleben bedeutende Fortschritte zu machen. Den Anfang bildeten Konzerte von drei Leschetizki-Schülern, von denen Sliwinski den vollendeten, Friedmann den werdenden Virtuosen, Lipski hingegen den jungen Anfänger repräsentierte. Von fremden Konzertgrössen erschienen seither Jaroslaw Kocian und die zwar bereits etwas verwitterte, aber immer noch faszinierende Bellincioni. Bernard Scharlitt

LEIPZIG: Während das Gewandhausquartett an seinem ersten Abend Quartette von Mozart (G-dur), Mendelssohn (e-moll) und Beethoven (C-dur aus op. 59) in sehr tüchtiger Weise vorführte, brachten die Böhmen in ihrem ersten Konzert zwischen den Quartetten in d-moll von Mozart und in Es-dur (op. 127) von Beethoven mit Stavenhagen am Flügel Schuberts Forellen-Quintett. Mittlerweile hat auch der Konkurrenzkampf der konzertierenden Solisten wieder begonnen und wechselnd zu grossen Erfolgen, kleinen Niederlagen und gänzlich unbedeutenden „Einnahmen“ geführt. Den grössten erstkünstlerischen Erfolg hatte bislang der souveräne Geiger Willy Burmester, die grösste Sensation rief in zwei Konzerten der tatsächlich wunderbar begabte zwölfjährige Violinvirtuose Mischa Elman hervor; daneben aber interessierten lebhaft der tadellos-feinsinnige Pianist Leonard Borwick, die grosse impetuose Teresa Carreño, der gediegene Klavierspieler Bruno Hinze-Reinhold, dem man die propagandistische Vorführung des ganzen Zyklus „Italie“ aus Liszt's reichgestimmten „Années de Pélérinage“ zu danken hatte, die treffliche, aber mit ihrer einabendlichen Vorführung sämtlicher Etüden und Präludien des Meisters etwas doktrinär wirkende Chopinspielerin Berthe Marx-Goldschmidt, und die charaktervolle Liedersängerin Therese Behr. Keine ganz



volle Übereinstimmung zwischen Wollen und Können erzielten Johanna Dietz, die Schubertgesänge und darunter manches Unbekanntere vortrug, Oskar Noë, der sich mit Hugo Wolf abendens eine über seine Stimmittel und sein Interpretationsvermögen hinausgreifende Aufgabe gestellt hatte, Elly Schellenberg, die ein anmutiges aber noch nicht völlig ausgereiftes Gesangstalent wahrnehmen liess, Sergei von Bortkewicz, der an der überzeugenden Kundgabe seiner anscheinend bedeutenden pianistischen Fähigkeiten durch Aufgeregtsein behindert wurde, sowie schliesslich die stimm spröde Gesangsnovize Claire Heinemann, neben der die mitwirkende gutgebildete Klavierspielerin Gisela Springer sich leicht behaupten konnte. Von den im Konzert von Therese Behr mitwirkenden jugendlichen Kräften, der Violinistin Otie Chew und dem Pianisten Gottfried Galston liess letzterer grössere Reife wahrnehmen. — Heinrich Zoellner führte mit der Singakademie und dem Windersteinorchester sein Oratorium „Luther“ auf, eine Jugendarbeit, der mit Ausschluss der mitverwendeten Meisterchoräle keinerlei grösserer Kunstwert innewohnt, und der Lehrer-Gesang-Verein unter Hans Sitt brachte in seinem Winterkonzert, dessen Solisten der treffliche Julius Klengel und die in Stimmklang und Intonation sehr anfechtbare Sängerin Emmy Teleky waren, als respektable Studienresultate Brücklers „Nordmännerlied“ und Sitts „Die Krone im Rhein“, als wirklich schöne und erfreuliche Vorträge aber Schuberts Hymne „Herr, unser Gott“ und die von A. von Othegraven wirksam gesetzten Volkslieder „Vogel flieg' weiter“ und „Der Leiermann“ zu Gehör. Mit der Vorführung der interessanten g-moll Symphonie von Kalinnikow und der pikanten Suite „Esquisses Caucasiennes“ von Ippolitow Iwanow in einem eigens mit dem Winderstein-Orchester veranstalteten Symphonie-Konzert erwies der junge Russe N. Podkaminer tüchtige Dirigentenbegabung. Im zweiten Philharmonischen Konzert brachte Hans Winderstein Beethovens achte Symphonie und die Bläserserenade op. 7 von Rich. Strauss, wozu dann als Solistin die hochtalentirte Guilhermina Suggia Dvořáks Violoncello-Konzert und kleinere Stücke spielte. Im dritten Eulenburg-Konzert, das Karl Panzner dirigierte, gab es zwischen Glucks Iphigenien-Ouvertüre und einer wirksamen Erstaufführung der amüsanten Cockaigne-Ouvertüre von Elgar die vierte Symphonie von Brahms in tüchtiger, aber wenig klangschöner Reproduktion und Dr. Ludwig Wüllners mit grösster Begeisterung aufgenommene Vorträge des „Archibald Douglas“ von Loewe und des „Hexenliedes“ von Wildenbruch-Schillings. Zum schönen Beschluss sei nun auch zweier Gewandhaus-Konzerte, des vierten und fünften gedacht, an denen solistisch Hugo Heermann und Elena Gerhardt erfolgreich beteiligt waren und die als schön ausgeführte Orchestervorträge einestheils „Prometheus-Ouvertüre“ von Beethoven, „Siegfried-Idyll“ von Wagner und „Symphonia domestica“ von Richard Strauss, andertheils „Vyšehrad“ von Smetana, die „Variationen über ein Haydn-Thema“ von Brahms und die „Zweite Symphonie“ (c-moll) von Anton Bruckner brachten. Während die „Symphonia domestica“ durch die eminent geistvolle und kühne Verarbeitung der an sich nicht gerade inspiratorisch wirkenden Themen und durch das aparte und oftmals ganz wunderbare Kolorit der zur Programmidee stark dissonierenden Orchesterschilderung mehr interessieren und blenden als beglücken und erwärmen konnte, gestaltete sich das Begegnen mit Bruckners kantilenenreicher und relativ flüssig und leichtfassbar gestalteter Schubert-gesegneter Jugend-Symphonie zu einem recht herzerfreuenden Ereignis, und wenn auch über die ganz vorzüglichen Interpretationen beider Werke durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester von Publikum und Presse mit vielem Beifall und vielem Lobe quittiert wurde, so klang der Applaus des ersten Abends doch mehr verwundert und bewundernd — der des zweiten aber um eine gute Nüance herzwärmer und besitzfreudiger.

Arthur Smolian



LEMBERG: Unter der Hut der gottseligen „Philharmonie“ birgt sich eine Konzertagentur, die durch die Mithilfe eines gut „dressierten“ Militärorchesters die Abgründe unseres gesunkenen Musiklebens auszufüllen sucht. Die Saison begann mit Sliwinski, dessen Erfolg diesmal minder glänzend war als sonst; wir scheinen uns an seinen Zauber gewöhnt zu haben. — Die „italienische Grösse a. D.“ Gemma Bellincioni versammelte viel Zuschauer um sich; zu hören gab sie wenig: sie wirkt durch die dem Publikum reichlich gespendete Freundlichkeit und Schmeichelei; der Rest ist Schweigen. — Einige Wohltätigkeits- und National-Occasions-Konzerte ergänzen das düstere Bild. Dr. N. Hermelin

LIVERPOOL: Unsere Saison begann mit einem interessanten Abend der „Philharmonie Society“: Beethovens vierte Symphonie, Mendelssohns Melusine-Ouverture Pugno excellierte im Vortrag von Beethovens Konzert in c-moll. Conrat

LONDON: Die Hochflut der Konzerte ist hereingebrochen und beschränkt sich nicht nur auf die der Musik geweihten Haupttempel im Westend, sondern erstreckt sich weit hinaus über die meisten Vororte, wo mit der bewundernswerten Zunahme eines nicht nur musikliebenden, sondern auch musikverständigen Publikums Konzertgeber einen immer dankbareren Boden finden. — Die Promenadenkonzerte in der Queens Hall kamen bereits vor einigen Tagen zu Ende und brachten im letzten Konzert noch Karl Goldmarks Ouvertüre „In Italien“ zur verspäteten Erstaufführung in London. — Die mit dem Ausfall dieser populären Konzerte eingerissene Lücke ist aber durch anderweitige tägliche Veranstaltungen voll ausgefüllt. In erster Reihe verdienen da die Symphonie-Konzerte erwähnt zu werden, in deren Programm die moderne Schule besonders bedacht erscheint. Das erste Konzert brachte neben der Introduction und dem Trauermarsch aus Elgar's „Grania und Diarmid“, Webers „Oberon-“ und Tschaikowsky's „Manfred“-Ouvertüre, Mozarts Klavierkonzert in d-moll, das von Raoul Pugno in einer über alles Lob erhabenen Weise gespielt wurde. Das zweite Konzert wurde mit Beethovens Fünfter eröffnet. Ihr folgte Brahms' von Maurice Sons gespieltes Violinkonzert; Hugo Wolfs „Penthesilea“ und Wildenbruch-Schillings' von Tita Brand (einer Tochter Marie Bremas) vorzüglich deklamiertes „Hexenlied“ machten den Beschluss. — In der Bechstein-Halle eröffnete der „Curtius Konzertklub“ seine Saison recht erfolgreich. Das Programm war reichhaltig und interessant. Es brachte u. a. Wagners fünf Lieder und Hugo Wolfs „Nixe Binsenfuss“, die von Blanche Marchesi vortrefflich vorgetragen wurden. In den folgenden Konzerten werden u. a. Marie Brema, Dr. Lierhammer, von Zur Mühlen, Benno Schönberger und Ferruccio Busoni mitwirken. Dr. A. R.

MONTREUX: Die Symphoniekonzerte der Kurkapelle unter Oskar Jüttners Leitung erfreuen sich einer stets wachsenden Gunst. Werke von Beethoven, Mozart, Wagner, Lassen, Bizet, Grossmann, Tschaikowsky, Lalo, Saint-Saëns, Weber, Massenet, Berlioz usw. standen auf den Programmen. Der Dirigent, der seit dem Jahre 1889 an der Spitze der Kapelle steht, zeigt, dass ihm die Welt der Empfindungen und Gedanken der klassischen, ebenso wie der modernen Meister sympathisch und vertraut ist. Die Kurkapelle ist aus ganz vorzüglichen Kräften zusammengestellt; ihre Leistungen verdienen volle Anerkennung. Kapellmeister Jüttner hat seit 1889 eine Fülle von Neuheiten vorgeführt, die viel Erfreuliches und Fesselndes boten, und somit das reizende Montreux zu einem musikalischen Mittelpunkt der romanischen Schweiz gemacht. Prof. H. Kling

MÜLHEIM a. R.: Im ersten Abonnementskonzert des Gesangvereins bildete einen besonderen Anziehungspunkt Max Schillings, dessen „Hexenlied“ unter seiner Leitung — mit Gerhäuser als Rezitator — einen tiefen Eindruck hinterliess. Das Orchester unter Diehl's Leitung bewährte sich aufs beste in Strauss' „Tod und Verklärung“, während „Nänie“ von Brahms zu eindrucksvollster Wirkung kam. J. Germann



MÜNCHEN: Das Hauptereignis der letzten Wochen war das erste Akademiekonzert Felix Mottl erschien hier zum ersten Male als Dirigent; die erste Nummer des Programms war Bachs Kantate „Wer weiss wie nahe mir mein Ende“, die im allgemeinen zu guter, aber leider nicht durchweg stilvoller Aufführung gelangte. So wurde z. B. das Tenorrecitativ „Mein Leben hat kein ander Ziel“ statt von der Orgel, vom gesamten Streichorchester begleitet u. dgl. Die darauf [folgende Kantate von Beethoven auf den Tod Josephs II. erwies sich als eine schwache Gelegenheitsarbeit, die höchstens vom historischen Standpunkt aus Anspruch auf Interesse erheben kann; das gleiche gilt von dem recht unbedeutenden Frauenchor aus Schuberts „Zauberharfe“, der der Beethovenschen Komposition folgte. Der Rest des Programms gehörte der musikalischen Moderne. Er bot den „Chor der Toten“ von Fritz Neff, dem kürzlich verstorbenen jungen Münchener Komponisten, ein schwungvolles, interessantes Werk und den 13. Psalm von Liszt, dessen Tenorsolo Carl Burrian mit seiner prachtvollen Stimme herrlich zur Geltung brachte. In dem letzteren Werk namentlich glänzte auch Mottl durch seine geniale Direktion. Das zweite Kaimkonzert war ein Mozartabend; Weingartner brachte u. a. eine brillante Wiedergabe der Jupitersymphonie, sowie ein kleines scherzhaftes Stück, betitelt „Musikalischer Spass“, das viel Heiterkeit erregte. — Die Solisten-Konzerte sind heuer zahlreicher als je. Viel Interesse fand der 12jährige Geigenkünstler Elman, ferner ein „Goetheabend“ von Hermann Gura bei dem Loewe, Schubert und Wolf vertreten waren. Lamond spielte Beethovens letzte Klaviersonaten, Risler veranstaltete einen Klavierabend mit alten und neuen Werken, wobei von den letzteren namentlich eine Sonate in es-moll von Paul Dukas erwähnt sei. Felix Berber spielte mit Bernhard Stavenhagen Violinsonaten von Mozart, Brahms und Beethoven und fand dabei ebenso wie sein pianistischer Genosse reichlich Gelegenheit zur Entfaltung künstlerischer Vorzüge. Endlich sei noch der beiden Liederabende von Johanna Dietz und Else Widen gedacht. Eugen Schmitz

PETERSBURG: Unsere Konzertsaison hat nunmehr begonnen, und zwar mit dem ersten Abonnementskonzert unter Alexander Siloti. Sechs Novitäten bescherte das Programm. Die bedeutendste, „Variationen auf ein Thema von Tschairowsky“ für Streichorchester von Arensky, erfreute sich der wärmsten Aufnahme. Paul Dukas „Der Zauberlehrling“, ob man nun mit ihm als Musikstück sympathisieren wollte oder nicht, zeigt sich jedenfalls den andern Neuheiten an glänzender äusserer Wirkung überlegen. Für eine symphonische Dichtung „Psyche und Eros“ von César Franck empfanden wir mehr Interesse, doch hätte sich der Komponist kürzer fassen sollen. Von unseren Meistern war Händel mit seinem „Concerto Grosso“ und Wagner mit der „Faust-Ouvertüre“ vertreten. Als Solist erfreute der phänomenale Kontrabassvirtuose Herr Kuszewitzki mit dem Konzert von Händel. Das zweite Konzert unter Siloti brachte zunächst Rimsky-Korssakow's Symphonie 3 und ein „Scherzo“ von Liadow. Ausgezeichnet spielte das Orchester als Novum die raffiniert gemachten, aber höchst interessanten „Variationen“ (op. 36) von Elgar. Die solistischen Darbietungen von Frau Fleischer-Edel (Bruchstücke aus „Götterdämmerung“ und „Tristan und Isolde“) wurden mit einhelligster Begeisterung entgegengenommen. — Die Symphoniekonzerte der kaiserl. russ. Musikgesellschaft wurden mit einer pietätvollen Erinnerung an Glinka eröffnet. Das Konzert, das ausserdem noch die „Pastorale“ und Sibelius' „Der Schwan von Tuonela“ und „Valse triste“ enthielt, wurde von Alexander Chessin dirigiert. — Trotz der geringen Pflege der Kammermusik wird die Literatur für diese Musikgattung immer grösser. Im ersten Quartettabend (Auer, Krüger, Korgujew, Wierschbielowicz) wurde ein Quartett op. 30 von A. Tanejew (nicht zu verwechseln mit Sergei Tanejew aus Moskau) zum erstenmal gespielt. Das Werk dieses nicht unbekanntenen Komponisten, ist zwar einfach und harmlos, interessant aber durch seine Elastizität in der Durcharbeitung. Am selben



Abend hörten wir noch Beethovens Es-dur Quartett op. 127 und Schumanns d-moll Trio (Frau Wyssotskaja am Klavier.) Bernhard Wendel

POSEN: Die im Vorjahre begründete „Posener Orchestervereinigung“ hat in ihren beiden diesjährigen Konzerten unter der verständnisvollen Leitung von Oskar Hackenberger und Arthur Sass überwiegend Vortreffliches geleistet und sich an die Spitze unseres Konzertlebens gestellt. — Auch die Kammermusik hat in der neuen „Posener Kammermusikvereinigung“ (die Herren Schlesinger, Fasshauer, Sass und Schilf) eine Heimstätte gefunden. — Im Verein junger Kaufleute gefielen Frau Saenger-Sethe und Herr Mayer-Mahr durch ihr gediegenes Zusammenspiel wie auch Frl. Ettinger durch ihren kunstvollen Koloraturgesang. Das Waldemar Meyer-Quartett glänzte durch die ans Raffinierte streifende Wiedergabe der Quartette Mozarts D-dur (Köchel 499) und Brahms a-moll, op. 51. A. Huch

ROSTOCK: Das Konzertleben brachte schon viel Abwechslung: einen Wagner-Liszt-Abend und Bruckners romantische Symphonie durch Musikdirektor Schulz, Bergers „Euphorien“ in der Singakademie durch Prof. Thierfelder, der dabei eine neue und praktische Aufstellung von Orchester und Chor im Sinne der Konzertsaalreform einführte, ein Kirchenkonzert des Berliner Domchors. Von Solisten hörten wir Hermann Gura in einem künstlerisch hochvollendeten Goethe-Abend, Felix v. Kraus und seine Frau in einem Lieder- und Duetten-Abend, den Violinvirtuosen Oliveira und die Geigerin Frl. Wanoschek. Der Frauenverein veranstaltete einen Schubert-Abend.

Prof. Dr. W. Golther

SAN FRANCISCO: Von manchen Künstlern wird die Stadt am Goldenen Tore deshalb als unmusikalisch verschrien, weil sie ihre Konzerte nicht so besucht sahen, wie sie es, auch wohl mit Recht, erwarten konnten. Aber der flau Besuch hatte dann eine ganz andere Ursache: da San Francisco nicht weniger als zwei Tagereisen von der nächsten konzertmöglichen Stadt, Denver, und sogar drei Tagereisen von Chicago entfernt ist, so richten die Herren Manager ihre Konzerte für den Westen Amerikas fast durchweg so ein, dass sie erst nach Erledigung ihrer Geschäfte im Osten herauskommen. So trifft es sich diesen Winter, dass nur ein einziger auswärtiger Künstler, Josef Hofmann, im Oktober vier starkbesuchte Konzerte gab, dass wir bis zum Januar niemanden hören werden, und dass dann in den Monaten bis April Johanna Gadschi, Wladimir Pachmann, Eugen d'Albert, Franz von Vecsey, David Bispham, Creatore, Fritz Kreisler, Eugène Ysaye, Nellie Melba, das Kneiselquartett und vielleicht Paderewski hier auftreten werden. Ausserdem wird die „Savage English Grand Opera Company“ und die „Metropolitan Oper“ unter Conried während derselben Zeit für je drei Wochen Vorstellungen geben. Das ist natürlich, zumal jeder Künstler mindestens drei Konzerte gibt, viel zu viel in der kurzen Spanne Zeit. Wären die Konzerte über den ganzen Winter verteilt, so hätten Künstler und Publikum mehr davon. Unter den obwaltenden Umständen ist es unmöglich, dass ein jeder mit gefüllten Taschen davonzieht. San Francisco hat immerhin erst eine halbe Million Einwohner, von denen doch nur ein verschwindend kleiner Teil regelmässig die Konzerte besucht. Wer hierher in der ersten Hälfte der Saison kommt, kann mit ziemlicher Sicherheit auf ein gutes Geschäft rechnen. — Auch sonst ist es unrichtig, San Francisco eine unmusikalische Stadt zu nennen. Das beweist die ungezählte Menge von Lehrern und Lehrerinnen jeder Art, die hier ihren Lebensunterhalt verdienen. Und doch fehlt es an wirklich allerersten Kräften, die hier ein glänzendes Dasein fristen könnten. Kaum eine andere Stadt in den Vereinigten Staaten bietet wohl solche Aussichten. San Francisco ist in den letzten drei Jahren um 25 % seiner Einwohnerzahl gewachsen und der Zuzug hält an. Dabei sind die Lehrkräfte fast nur Durchschnitt und darunter. Ein ausgezeichneter Geiger, Otto



Spamer, einer der besten Schüler August Wilhelmj's, wird sich vielleicht hier niederlassen, noch aber fehlt ein erstklassiger Klavierspieler und ein Cellist. Bedingung für eine glänzende Zukunft ist natürlich: wirkliches Können. Ich selbst bin jederzeit gerne bereit, jede weitere Auskunft zu geben. — Die vier Konzerte Josef Hofmanns erfreuten sich eines starken Beifalls. Mit Recht: Hofmann gehört zu den Künstlern, die man desto lieber hat, je öfter man sie hört. Wer ihm zum ersten Male im Konzertsaal begegnet, der bewundert wohl seine phänomenale Technik, die wunderbare Behandlung des Pedals, aber er wird vielleicht die Innerlichkeit seines Vortrages vermissen. Wer ihm aber öfters lauscht, der wird erkennen, wieviel Innerlichkeit und Poesie gerade Hofmann in seine Stücke legt, es ist nur nicht so leicht zu erkennen unter der sehr objektiven Art seines Vortrags. Er hat eine wunderbare Art, Chopin zu spielen; so habe ich die Polonaise-Phantasie niemals vollendeter gehört. Mehr als hierüber geriet aber das grosse Publikum über die Tannhäuser-Ouvertüre und die Don Juan-Phantasie ausser sich, da hier im Lande immer noch die Leistung der Muskeln mehr bewundert wird als die des Geistes.

Dr. A. Wilhelmj

STETTIN: Die Konzertzeit begann mit einem herrlichen Konzert des Berliner Domchors. Schlossorganist Hildebrandt wirkte mit und deutete uns wundervoll klar Regers gewaltige d-moll Toccate und rührendes Kyrie. Seine Reger-Bestrebungen fangen an, hier Frucht zu bringen. — Teresa Carreño hatte sich mit Julia Culp zusammengetan. Carreño, die immer noch Junge! Das gleiche kann man von Joachim sagen, der mit d'Albert gemeinsam uns Tiefen erschloss. Ihre Wiedergabe von Brahms' g-dur Sonate op. 78 war eine Offenbarung. — Marta Münch und Lederer-Prina gaben einen recht beachtenswerten Liederabend; Lederer als Komponist, wenn auch nicht mit tiefgehendem Erfolg. — Lorenz bescherte uns mit dem Musikverein eine tüchtige Aufführung von „Paradies und Peri“. Solisten: Frau Grumbacher-de Jong, Frl. Münch, Frl. Philippi (neue markante Erscheinung), Ludwig Hess und Pastor Hoppe. Hans Hoppe

STUTTGART: Später als sonst kam die Saison über uns; aber dann mit Wellengewalt. Im Hinblick auf die bekannte Erklärung der M. N. N. muss ich wiederum betonen, dass alle Konzerte unmöglich hier zu verzeichnen sind, sondern nur solche, die nach Ausführung oder Programm Wertvolles bieten. Dies beides trifft auf den ersten Symphonieabend der Hofkapelle zu, an dem Pohl die Leonorenouvertüren I—III, Eroica und „Die Himmel rühmen“ (nach Mottl) aufs hingebendste dirigierte. Mit dem Kaimorchester machte Weingartner Bruckners Siebente, der er innerlich nicht gewachsen ist, Wolfs italienische Serenade, die zur Wiederholung verlangt wurde, Boehes „Ausfahrt und Schiffbruch“, ein Werk, das zu grossen Hoffnungen berechtigt; der Abend war als „moderner“ angekündigt: Bruckner gehört keinesfalls, Wolf sehr bedingt zu den Modernen. Weingartners schönes Sextett erlebte im Kammermusikabend Wendlings eine erfolgreiche Aufführung. Neues aus alter Zeit bot das Trio von Singer, Pauer und Seitz. Ebenso in seinem prächtigen Mozartabend der Orchesterverein unter Rückbeil. Den Wunsch nach sinnvollen Programmen erfüllt auch der Tonkünstlerverein, der mit Pauer und Pohl als Pianisten, und Frl. Schweicker als Sängerin ein Liszt-Konzert gab. Seyffardt, Dirigent des Neuen Singvereins, griff zurück auf Schumanns „Faust“, der ja edelste Perlen enthält. Dass die hervorragendsten Künstler: Edouard Risler, Therese Behr, Otie Chew, Gottfried Galston u. a. auch Stuttgart berühren, ist selbstverständlich.

Dr. K. Grunsky

WEIMAR: Den Reigen der Konzerte eröffnete die Hofkapelle mit ihrem ersten Abonnementskonzert (Mozarts g-moll Symphonie, Schuberts Rosamunde, Liszts Tasso), das durch Mitwirkung von Hermine Bosetti besonderen Reiz erhielt. Ein Klavierabend von Bruno Hinz e-Reinhold brachte Choralvorspiele von Bach, Beethovens A-dur



Sonate op. 2, Sätze von Chopin und Liszts *Pélérinage* (Italie), die Sonate so reizend wie plastisch, die Werke Bachs und Liszts voll empfunden und virtuos ausgeführt. — Dann folgte Karl Scheidemantel mit einem Liederabend, begleitet von Walter Bachmann, in dem wir einen gediegenen Pianisten kennen lernten. — Den höchsten Genuss bot ein Sonatenabend von Bernhard Stavenhagen und Felix Berber (Mozart e-moll, Brahms d-moll op. 108, Beethoven c-moll). — Eine kirchliche Maria Paulowna-Feier unter Direktor Degner interessierte durch einen schlichten, doch abgerundeten Chorsatz (Psalm 100) der Fürstin und zwei fein gesetzte, eigenartige Chöre op. 31, 1 und 2 von Georg Schumann, die sehr präzise ausgeführt wurden. — Am 13. November veranstaltete die Firma Römhildt, Hofpianoortefabrik, aus Anlass der Herstellung ihres ersten Konzertflügels eine Matinee, in der Stavenhagen diesen durch den Vortrag einer Reihe von Sätzen Schumann's, Chopin's, Liszt's glänzend einweihte. Prof. Bachmann

WIEN: Felix Mottl hat durch die bereitwillige Übernahme der Leitung der Wiener Philharmonischen Konzerte in Wahrheit eine Wiedereinsetzung in den vorigen Stand (*restitutio in integrum*) des berühmten Unternehmens herbeigeführt. Das war der unbestrittene Eindruck des ersten von ihm dirigierten Konzertes. Er bot eine musterhafte Aufführung der dreisätzigen D-dur Symphonie von Mozart (Köchel 504), als Novität Pfitzners geistreiches Orchesterscherzo und eine Wiedergabe der „Eroica“, wie sie seit Richters Zeiten in Wien nicht erlebt worden ist. Das Publikum feierte den berühmten Dirigenten als Neubeleber eines Instituts, das den Wienern tief ins Herz gewachsen ist. — Zweimal schon hat der Wiener Konzertverein anregende und gelungene Aufführungen veranstaltet. Die zweite brachte Gustav Mahlers erste Symphonie in D-dur. Das in Wien vom Komponisten in einem philharmonischen Konzert eingeführte Werk brachte es bei dieser Wiederholung zu einem Erfolg, den eine sinnlose Zischopposition zu einem sehr lebhaften steigerte. Das Problematische des Werkes wurde aber auch von denen empfunden, welche die Ungezogenheit eines Teiles der Zuhörer zur Parteinahme für den jedenfalls hochstrebenden Komponisten drängte. — Die „Kammerkonzerte“, die Moriz Violin, Paul Fischer und Julius Klengel seit zwei Jahren veranstalten, beschreiten einen Weg, der in Zukunft hoffentlich häufiger betreten werden wird. Sie suchen — bei vorzüglicher Ausführung — zunächst durch das Programm zu interessieren, dessen Zusammenstellung eingehendes Befassen mit der Musikliteratur, Geschmack und Mannigfaltigkeit bezeugt. Diesmal war es Philipp Em. Bachs a-moll Klavierkonzert, mit dem die ausgesprochene Besonderheit seines Schöpfers, sein Hinüberlenken in die Bahnen des kommenden Mozart einem weiteren Kreise von Musikfreunden überraschend zum Bewusstsein gebracht wurde. — Eugen d'Albert hat durch den vollendeten Vortrag der beiden Beethovenkonzerte in Es-dur und G-dur seine bezwingende Meisterschaft wieder bewährt und als Komponist mit vier illustrierenden Liedern, die durch seine Gattin eine kaum zu übertreffende Wiedergabe erfuhren, grossen Erfolg gehabt. — Der Zug von Ernst und Grösse, der Frédéric Lamond's Spiel auszeichnet, verfehlte auch an seinem letzten Klavierabend den Eindruck auf die Zuhörer nicht. Mit Beethovens Sonate (op. 111), diesem untrüglichen Proberstein für die Darstellung eines bedeutenden Gedankengebaldes, brachte er die tiefste Wirkung hervor. — Glatt und unterstützt von einem klangvollen Anschlag spielte Ludwig Breitner aus Paris eine Reihe von Stücken mit Orchester, unter denen ihm Eduard Schütts geistreiches, aus echtem Klaviergeist geborenes Konzert am besten gelang. — Den tieferen Musiksinn befriedigte die erste Veranstaltung des a-cappella Chores unter Eugen Thomas' Leitung, in der Chöre von Vittoria, Palestrina, Orlando Lasso in vortrefflicher Ausführung zu Gehör gebracht wurden und Josef Labor durch sein eminentes Orgelspiel erfreute. Gustav Schoenaich



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

- Willibald Leo Frhr. von Lütgendorff:** Die Geiger und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. (Mk. 28.) Verlag: Heinrich Keller, Frankfurt a. M. 1904.
- J. C. Lobe:** Katechismus der Musik. 28. Auflage. Durchgesehen von Richard Hofmann. (Mk. 1,50.) Verlag: J. J. Weber, Leipzig 1904.
- Philipp Langmann:** Leben und Musik. Roman. (Mk. 3,50.) Verlag: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart u. Berlin 1904.
- Luigi Forino:** Il violoncello, il Violoncellista, ed i Violoncellisti. (L. 4,50.) Verlag: Ulrico Hoepli, Milano 1905.
- G. G. Bernardi:** Contrappunto. (L. 3,50.) — Armonia. (L. 3,50.) Ebenda.
- Friedrich Vogt und Max Koch:** Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 2. neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. I und II. (à Mk. 10.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig u. Wien.
- Stephan Krehl:** Allgemeine Musiklehre. (Mk. 0,80) Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1904.
- Otto Neitzel:** Richard Wagners Opern. In Text, Musik und Szene erläutert. 3. Auflage. (Mk. 4.) Verlag: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart u. Berlin 1904.
- Karl Söhle:** Schlummerstunde. Bilder und Gestalten aus der Lüneburger Heide. (Mk. 3.) Verlag: B. Behr, Berlin 1905.
- Andreas Moser:** Joseph Joachim. Ein Lebensbild. 3. Auflage. (Mk. 3.) Ebenda.
- Eugène Rapin:** Histoire du Piano et des Pianistes. Verlag: Georges Bridel & Co., Lausanne.
- Max Martersteig:** Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. (Mk. 15.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

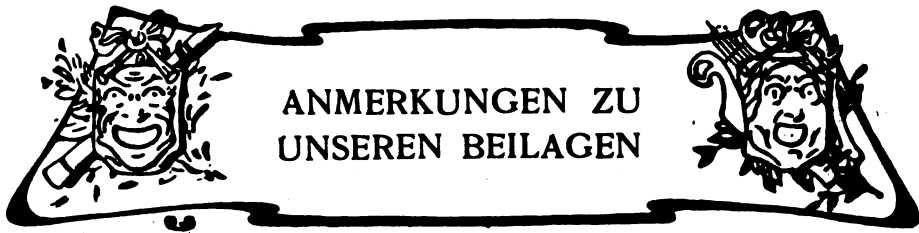
MUSIKALIEN

- W. A. Mozart:** Davide penitente. (Klavierauszug mit Text Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- H. Grädener:** Der Spielmann. Rhapsodie für gemischten Chor, Sologeige und grosses Orchester. (Klavierauszug Mk. 3.) Ebenda.
- Paul Lacombe:** Fliegende Blätter. Kleine Stücke für Klavier. op. 112. (5 Hefte à Mk. 1.) Ebenda.
- Otto Dorn:** Drei Waldlieder für zwei Singstimmen und Pianoforte. op. 49. (à Mk. 1.) Ebenda.
- Franz Liszt:** Hungaria. Symphonische Dichtung. — Tasso. Symphonische Dichtung. Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen von August Stradal. (à Mk. 3.) Ebenda.
- C. M. von Weber:** Romanze und Arie „Einst träumte meiner sel'gen Base“ aus „Freischütz“ für eine Singstimme mit Viola und Pianoforte bearbeitet von Ernst Naumann. (Mk. 1,30.) Ebenda.
- Edvard Grieg:** Menuett aus der Klaviersonate e-moll op. 7 für Harmonium und Klavier bearbeitet von Otto Taubmann. (Mk. 1,30.) — Allegretto Tranquillo aus der Sonate für Violine und Pianoforte op. 13 für Harmonium und Pianoforte bearbeitet von Otto Taubmann. (Mk. 1,30.)



- Hector Berlioz: Liebeszene aus „Romeo und Julie“ op. 17 für Pianoforte bearbeitet. (Mk. 1.) Ebenda.
- Friedrich Hegar: Ahasvers Erwachen. Für Baryton-Solo, gemischten Chor und Orchester. op. 34. (Klavierauszug Mk. 4.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich.
- Ernst Heuser: Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 44. (No. 1 und 3 à Mk. 1,20, No. 2 Mk. 1,50.) Verlag: Hans Kessler, Trier.
- Max Reger: Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres. No. 1. „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Partitur. Mk. 3); No. 2. „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ (Partitur. Mk. 5); No. 3. „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Partitur. Mk. 5.) — 18 Lieder. op. 75 (à Mk. 1.) — Schlichte Weisen für eine Singstimme und Klavier. op. 76. Bd. I. No. 1—15 (Mk. 3.) — Zwei Trios. op. 77. a) Serenade für Flöte, Violine und Viola (Stimmen Mk. 5; Partitur Mk. 0,50); b) Trio für Violine, Viola und Violoncello (Stimmen Mk. 5; Partitur Mk. 0,50.) — Andante semplice con Variazioni. Aus op. 77a für Klavier übertragen (Mk. 1,50.) — Sonate für Violoncello und Klavier op. 78. (Mk. 6.) — Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach. Für Klavier. op. 81 (Mk. 3.) — Aus meinem Tagebuche. op. 82. Zwölf kleine Stücke für Klavier (Mk. 2.) — Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. op. 86. Für zwei Klaviere zu vier Händen. (Mk. 4.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.
- Theodor Streicher: Vier Kriegs- und Soldatenlieder für Solo, Männerchor und Blasorchester (oder Klavierbegleitung.) (Klavierpartitur Mk. 3.) — Sechs Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ (Mk. 2.) Ebenda.
- Ludwig Hess: Liedlein aus der Heimat. op. 14. (Mk. 3.) Ebenda.
- Joseph Haas: Drei Lieder. op. 1. (à Mk. 1.) — Fünf Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 2. (Mk. 2.) Ebenda.
- Anton Bruckner: Vierte (romantische) Symphonie (Es-dur). Erleichterter Klavierauszug zu zwei Händen von Cyrill Hynais. (Mk. 6.) Verlag: Albert J. Gutmann, Wien.
- James Rothstein: Das Grab im Busento. Für vierstimmigen Männerchor, Tenorsolo und grosses Orchester. Klavierauszug, bearb. von Hugo Rahner. (Mk. 2.) Verlag: Ch. Friedr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.
- V. F. Skop: Suite für Streichorchester, Klavier und Harmonium. op. 15. (Partitur Mk. 15.) Ebenda.
- Jos. Heckmann: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. (Heft I und II à Mk. 2,50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.
- Felix vom Rath: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 12. (Mk. 2,50.) — Drei Klavierstücke. op. 13. (Mk. 3.) Ebenda.
- B. Bock: Fünf Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 9. (Mk. 3.) Ebenda.
- Gustav Götze: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 5. (Mk. 1,80.) — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 10. (Mk. 1,20.) Ebenda.
- C. Müllerhartung: 25 Kirchengesänge zu den christlichen Festzeiten. Für vier-, sechs- und achtstimmig gemischten Chor. Ebenda.
- Gustav Mahler: Symphonie No. 5. (Partitur Mk. 6.) Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu dem Aufsatz von Carl Hagemann über Wilhelmine Schröder-Devrient gehören die drei Bilder der genialen Frau, mit denen wir unsere diesmaligen Beilagen beginnen. Das erste, die Wiedergabe einer Lithographie von Franz von Hanfstaengl nach dem Original von Kietz aus dem Jahre 1840, als der bekannte Lithograph in Dresden weilte, um auf Staatskosten die Nachbildung der vorzüglichsten Gemälde der dortigen Galerie in Lithographien auszuführen, zeigt uns die Künstlerin im Alter von 36 Jahren. Das zweite Blatt, nach einem seltenen bunten Kostümbild gefertigt, stellt die Sängerin als „Fidelio“ dar, mit dem sie 1822 in Wien ihren Weltruf als eines der ersten dramatischen Genies begründete. Dem dritten Porträt, das uns die Tragödin im schlichten Hauskleid vorführt, diente ein seltener Stahlstich zur Vorlage.

Das nächste Bild, eine Illustration zum Artikel von Dr. Nossig, stellt Frédéric Chopin im jugendlichen Alter von 22 Jahren dar.

Es folgt die Abbildung des am 23. Oktober in Paris enthüllten Denkmals von César Franck, dem bedeutenden Musiker, dessen Werke erst nach seinem Tode die verdiente Anerkennung gefunden haben. Das sehr geschmackvolle Denkmal ist eine Schöpfung des Bildhauers Lenoir. Ein Genius beugt sich über die lebensvoll modellierte Figur des Tondichters, um ihm die Melodien zu seinen Kompositionen zuzufüstern.

Am 1. Dezember sind 90 Jahre seit der Geburt von Karl August Röckel vergangen, dessen Porträt wir auf dem folgenden Blatt erblicken. In Graz geboren, bildete er sich unter seinem Onkel Hummel in Weimar zum Pianisten aus. Frühzeitig nahm er das lebhafteste Interesse an der Politik und an den Reformbewegungen seiner Zeit. 1830 war er in Paris Zeuge der Juli-Revolution, kehrte 1838 nach Deutschland zurück, wurde 1843 Musikdirektor an der Dresdner Hofoper und nahm mit seinem Freunde Richard Wagner 1848 tätigen Anteil an der Revolution. 1849 als Mitführer der Volkspartei zum Tode verurteilt, verbrachte er 13 Jahre im Zuchtbause von Waldheim. Seit 1863 lebte er in Frankfurt, später in Stuttgart, München und Wien, nur mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Er starb am 18. Juni 1876 in Pest.

Es ist uns endlich gelungen, ein Bild des berühmten Blasinstrumentenbauers Antoine Joseph Adolphe Sax (geb. 6. November 1814) zu bekommen, des Erfinders der nach ihm benannten Saxhörner und Saxophone, die besonders in der französischen und belgischen Militärmusik Eingang gefunden haben. Wir verdanken die Vorlage seinem Sohn, Herrn Adolphe Sax in Paris, dem jetzigen Chef der grossen Musikinstrumentenfabrik. — Im ersten November-Heft brachten wir ein Bild eines Mr. Distin und seiner vier Söhne, Virtuosen auf dem Saxhorn, über die wir keine näheren Angaben zu machen imstande waren. Herr P. N. Cossmann teilte uns nun in liebenswürdigster Weise mit, dass sein Vater — der bekannte Cellist Bernhard Cossmann — die fünf Virtuosen 1843 in Baden-Baden gehört habe und von ihrem Spiel sehr entzückt gewesen sei. Benazet (der Spielpächter) hatte sie für die ganze Saison engagiert.

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. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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



Wilhelmine Schroeder Devrient

* 6. DEZEMBER 1804

1107 11



IV. 5

Digitized by Google



IV. 5

WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT ALS FIDELIO

U. P. M.

1906



WILHELMINE. SCHRÖDER-DEVRIENT



IV. 5

...

1111



CHOPIN IM ALTER VON 22 JAHREN



IV. 5

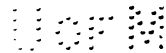
110711

৪৩১



DAS CÉSAR FRANCK-DENKMAL IN PARIS

IV. 5



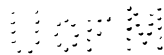
1761



AUGUST RÖCKEL
* 1. DEZEMBER 1814



IV. 5



1111



ADOLPHE SAX
★ 6. NOVEMBER 1814



IV. 5

110711

1700




DIE MUSIK



Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderbarlich stehen muss. ○ ○ ○ ○ ○

Goethe über Beethoven



IV. JAHR 1904/1905 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

Dr. Emil Jacobs

Beethoven, Goethe und Varnhagen von Ense
(Mit ungedruckten Briefen von Beethoven, Oliva, Varnhagen u. a.)

Dr. Ernst Decsey

Hugo Wolfs „Fest auf Solhaug“ und „Christnacht“

Dr. Ferdinand Scherber

Arabische Lieder

Friedrich Kerst

Beethoven im eigenen Wort

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire,
Konzerte, Tageschronik, Totenschau)

Kritik (Oper und Konzert)

Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien)

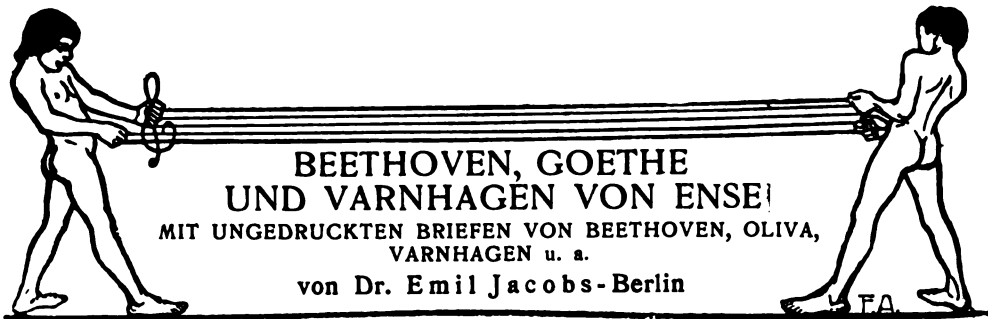
Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Das Verhältnis zwischen Beethoven und Goethe ist Gegenstand einer Anzahl von Untersuchungen gewesen,¹⁾ die Beziehungen zwischen Rahel und Varnhagen einerseits und Beethoven andererseits sind in einer besonderen Abhandlung bearbeitet worden.²⁾

Ich habe es mir nicht zur Aufgabe gestellt, das Problem Goethe-Beethoven, das persönliche wie das musikalische, von neuem eingehend zu untersuchen; nicht die alte Frage nach der Echtheit und Zuverlässigkeit der brieflichen Berichte Bettinas will ich wieder aufrollen, nicht nach dem Grunde forschen, den die Verstimmung zwischen Goethe und Beethovens gehabt hat. Ich will auch nicht neue Erwägungen anstellen darüber, warum die Freundschaft zwischen Rahel-Varnhagen und Beethoven in die Brüche gegangen.

Es war ein äusserer, fast zufälliger Umstand, der mir Anlass gab, die Angaben über die Begegnung Goethes und Beethovens in Teplitz 1812 von neuem zu untersuchen. Es zeigte sich, dass nicht einmal die vorliegenden gedruckten Quellen dafür genügend ausgeschöpft, ja dass die wichtigsten, Goethes Tagebücher und Briefe von 1812, bisher überhaupt unbeachtet geblieben sind. Für die Beziehungen Rahel-Varnhagen zu Beethoven ergab sich das gleiche, und hier fand sich auch neues, bisher unbekanntes Material in alten Papieren und Briefen aus Varnhagens Nachlass. Zeitlich — und nicht nur zeitlich — gehören die Begegnungen Goethes und Rahel-Varnhagens mit Beethoven zusammen. Im Laufe der Untersuchung ergaben sich neue und wichtige Resultate für die Chronologie der Jahre 1811 und 1812 in Beethovens Leben. So lege ich denn im folgenden vor, was ich gefunden, Neues und Altes — zur besseren Kenntnis jener Tage.

¹⁾ Vgl. Th. Frimmel, *Beethoven und Goethe*. Wien 1883; — Ders., *Neue Beethoveniana*, Neue Ausgabe. Wien 1890, S. 335 ff.; — Ders., in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1889 Nr. 49; — W. Nagel, *Goethe und Beethoven*. Langensalza 1902 — *Musikalisches Magazin* Heft 6.

²⁾ Dr. Alf. Ch. Kallscher, *Beethoven und der Varnhagen-Rahel'sche Kreis* in: *Der Bär* XIV. Jg., 1887, S. 8 ff., 22 ff., 35 ff., 48 ff.



Varnhagen, 25 Jahre alt und Leutnant in österreichischen Diensten, kam am 17. Juni 1811 in Teplitz an.

„Vorgestern Abend“ — so schreibt er am 19. an seinen Obersten, den Grafen Wilhelm Belgicus von Bentheim — „bin ich mit meinen Damen¹⁾ wohlbehalten in Teplitz eingetroffen. Viele Bekannte von mir kommen noch hierher, manche neue Bekanntschaften hoff ich zu machen, jedoch reizt mich keine so sehr, als die Goethes, der jetzt in Karlsbad ist und später hierherkommt, ich fürchte nur, ihn durch frühere literarische Scherze gegen mich eingenommen zu finden . . .“

Die Hoffnung freilich hat Varnhagen betrogen, dafür lernte er im Spätsommer Beethoven kennen. Er schreibt darüber in seinen Denkwürdigkeiten:²⁾

„Doch in derselben Zeit war ich mit einem Musiker bekannt geworden, gegen welchen mir jene ganz in den Schatten traten. Es war Beethoven, dessen Anwesenheit wir schon lange wussten, aber niemand hatte ihn noch gesehen. Seine Harthörigkeit machte ihn menschen-scheu, und seine Eigenheiten, die sich in der Absonderung nur immer schroffer ausbildeten, erschwerten und kürzten bald wieder den wenigen Umgang, auf den ihn der Zufall etwa stossen liess. Er hatte aber im Schlossgarten auf seinen einsamen Streifereien einigemal Rahel gesehen und ihr Gesichtsausdruck, der ihn an ähnliche, ihm werthe Züge erinnerte, war ihm aufgefallen. Ein liebenswürdiger junger Mann, Namens Oliva, der ihn als treuer Freund begleitete, vermittelte leicht die Bekanntschaft. Was Beethoven den dringendsten Bitten hartnäckig versagte . . ., das gewährte er jetzt gern und reichlich, er setzte sich zum Fortepiano und spielte seine noch unbekanntenen neusten Sachen oder erging sich in freien Phantasieen. Mich sprach der Mensch in ihm noch weit stärker an als der Künstler, und da zwischen Oliva und mir bald enge Freundschaft entstand, so war ich auch mit Beethoven täglich zusammen, und gewann zu ihm noch nähere Beziehung durch die von ihm begierig aufgefasste Aussicht, dass ich ihm Texte zur dramatischen Komposition liefern oder verbessern könnte.“

Viel frischer und unmittelbarer als diese späte Aufzeichnung in den Denkwürdigkeiten, die 1837 im Druck erschienen, spricht uns die briefliche Mitteilung Varnhagens an, die er unter dem 4. September 1811 von Teplitz aus an Bentheim gelangen lässt:³⁾

„ . . . Beethovens Bekanntschaft habe ich gemacht, der wilde Mann war gegen mich sehr freundlich und mild, sprach mancherlei sehr Treffendes und will gern für die Robert⁴⁾ einen Nachmittag spielen, nur soll es geheim bleiben. Der sonderbare Mann lebt ganz in seiner Kunst, ist sehr fleissig, und um anderes unbekümmert. Sie können es sich daher desto höher anrechnen, dass er mit wahrer Freundlichkeit Sie grüssen und sich dringend wegen seines damaligen Vergessens entschuldigen lässt aber solcherlei kann ihm wohl öfters begegnen. Er komponiert eine Oper für das Ofener Theater, wozu Kotzebue den Text geschrieben.⁵⁾ Wegen der Robert ist mir seine Bekanntschaft doppelt und dreifach lieb . . .“

¹⁾ Rahel und Frau von Crayen.

²⁾ II², S. 345.

³⁾ Original in der Kgl. Bibliothek, Berlin: Sammlung Varnhagen.

⁴⁾ Rahel Levin.

⁵⁾ Das Vorspiel „Ungarns erster Wohltäter“, das Drama „Belas Flucht“ und das Nachspiel „Die Ruinen von Athen“.



Und wenige Tage später, am 9. September, schreibt Varnhagen an Bentheim:¹⁾

„... Tiedge, den ich als Menschen verehere, als Dichter aber gern dahingestellt sein lasse, sagte gestern zu mir und Beethoven ein herrliches Wort, es war von Napoleon die Rede, „man kann den Menschen gar nicht sehn, sagte er, wegen des Glücks, das vor ihm steht“.

Friedrich Wilhelm Belgicus Fürst zu Bentheim-Steinfurth, geb. am 17. April 1782 als dritter Sohn des Reichsgrafen Ludwig Wilhelm von Bentheim-Steinfurth, trat 1799 beim Ausbruch des Krieges als Kapitänleutnant im Inf.-Reg. Graf Wenkheim in die österreichische Armee ein und zeigte sich bei Hohenlinden, Salzburg und Frankemarch als ein Offizier von höherer militärischer Einsicht. 1807 zum Major befördert, 1809 Oberstleutnant im Regiment Reuss-Plauen, tat er sich in der Schlacht bei Aspern in glänzender Weise hervor. Freiwillig stellte er sich an die Spitze der Sturmkolonnen und rückte im heftigsten Kartätschenfeuer vor. Sein Adjutant ward an seiner Seite erschossen, ihm selbst das Pferd unter dem Leibe getötet, schwer verwundet wurde er vom Schlachtfeld gebracht. Die Ernennung zum Obersten und Kommandeur des Inf.-Reg. Vogelsang war die nächste Folge dieser Taten. Nach der Schlacht bei Wagram (5. u. 6. Juli 1809), in der er sich mitten in das in Unordnung gebrachte, schon wankende Regiment stürzte und es, die Fahne in der Hand, von neuem gegen den Feind führte, erhielt er den Maria Theresiaorden. 1818 ward er in den Fürstenstand erhoben, 1825 zum Feldmarschall-Leutnant ernannt. Während der Unruhen im Kirchenstaate (1831) und auch nach denselben war Bentheim in Italien tätig. 1839 starb er plötzlich. Er besass einen durch sorgfältige Erziehung, vorzüglich aber durch fortgesetztes Selbststudium wissenschaftlich gebildeten Geist.²⁾

Varnhagen stand zu Bentheim in dem freundschaftlichsten Verhältnis, er hatte seinen Obersten in schwerer Krankheit ärztlich behandelt und war sein persönlicher Adjutant und Vertrauter geworden.

„Gegen die Mitte des Septembers reiste Rahel nach Dresden . . .“ — so beschliesst Varnhagen das Kapitel Töplitz 1811 in seinen Denkwürdigkeiten II³, 350 — „Der Abschied brach mir das Herz . . . Die Teilnahme des guten Oliva, des braven Beethoven half mir über die nächsten Tage hinweg, dann war auch meine Zeit um, und ich kehrte zu dem Regiment nach Prag zurück.“

Rahel verlies Teplitz am 14. September.

„Grüsse ja Beethoven's und unsern liebsten Oliva, B'hüt ihn Gott!“

¹⁾ Original in der Kgl. Bibliothek, Berlin: Sammlung Varnhagen. Vgl. Denkwürdigkeiten II³, S. 347.

²⁾ Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. II. Teil, Wien 1856, S. 282f.



schreibt sie am 16. von Dresden an Varnhagen.¹⁾ Dieser war in der traurigsten Stimmung:

„nur Oliva konnte ich längere Zeit um mich leiden;“ so berichtet er der Geliebten am 18. September — „er nahm gütig Teil an mir, aber er selbst war von heftigen Auftritten, die er mit Beethoven gehabt, tief erfüllt.“²⁾

Am 16. September reisten Oliva und Varnhagen zusammen von Teplitz ab und kamen am 17. in Prag an.³⁾

In Teplitz hatte Varnhagen Beethoven einen Operntext versprochen, einen andern, den Beethoven schon bearbeitete, sollte er verbessern.⁴⁾ Er machte sich gleich in Prag daran. In dem eben erwähnten Brief an Rahel vom 18. September heisst es:⁵⁾

„Vielleicht übersetz' ich ein französisches Stück für Beethoven in eine Oper, der andere Text könnte doch erst späterhin geschrieben werden, jenes aber bietet schon alle szenische Ordnung an; es heisst „Giagar“ und könnte vielleicht 8—10 Dukaten bringen. Oliva reist in einigen Tagen nach Wien. Er grüsst Dich von Herzen. Beethoven hat sich noch sehr an mich angeschlossen . . . Oliva liest neben mir in Goethes neuem Buche über Hackert, das ich in der Buchhandlung geborgt . . . Ich soll Dich tausendmal von Oliva grüssen, er liebt Dich innig!“

Der Gruss, den Rahel am 23. September sendet, erreichte Oliva jedenfalls und Beethoven aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr in Prag.

„Grüsse sehr Oliva“ — schreibt Rahel⁶⁾ — „Grüss nur den armen Beethoven; und ich gedenk ihm stets seine unerwartete Gefälligkeit, dass er mir gleich etwas vorspielte. Wieso hält er aber soviel von mir? Den Plan der Oper will ich durchsehen, er soll ihn mir nur schicken; und aufrichtig will ich sein, ich kann gar nicht anders.“

Oliva war am 23. September schon nach Wien abgereist⁷⁾ und auch Beethoven hat sich nicht länger in Prag aufgehalten.

„Beethoven, der von Teplitz in Begleitung seines und meines Freundes Oliva nach Wien zurückreiste, hielt sich nicht lange in Prag auf.“⁸⁾

Er ging von Prag erst nach Grätz bei Troppau zum Fürsten Lichnowsky, war aber schon Anfang Oktober wieder in Wien.⁹⁾ An Rosa Maria Assing schreibt Varnhagen unter dem 5. November 1811:

¹⁾ Aus dem Nachlass Varnhagen's von Ense. Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel. II. Bd., Leipzig 1874, S. 146, im folgenden kurzweg „Briefwechsel“ zitiert. Das Datum von Rahels Abreise ergibt sich aus dem Briefe.

²⁾ Briefwechsel II, S. 147.

³⁾ Diese Daten ergeben sich aus Briefwechsel II, S. 147.

⁴⁾ Denkwürdigkeiten II³, S. 351.

⁵⁾ Briefwechsel II, S. 148 f.

⁶⁾ Briefwechsel II, S. 151.

⁷⁾ Briefwechsel II, S. 154.

⁸⁾ Denkwürdigkeiten II³, S. 352.

⁹⁾ Thayer III, S. 180.



„Gegen Ende September, nachdem ich mich noch in den letzten Tagen der innigen Bekanntschaft Beethovens erfreut, kehrte ich nach Prag zurück.“¹⁾

In bezug auf die „Arbeit für Beethoven, die mir auch etwas Geld bringt,“²⁾ änderte Varnhagen seinen Plan.

„Wenn ich acht Dukaten dafür bekommen kann, so übersetze ich vielleicht ein Racine'sches Trauerspiel in deutsche Jamben; besonders wenn Oliva nichts wegen der Oper für Beethoven schreibt.“

So berichtet er unter dem 7. Oktober an Rahel,³⁾ und in der Tat liess er die „Arbeit für Beethoven“ liegen und beendete binnen kurzem eine Übersetzung des Britannicus, da er weder von Beethoven noch von Oliva während des ganzen Winters auch nur ein Sterbenswort hörte; sie schwiegen beide vollkommen.⁴⁾

„Von Beethoven und Oliva hör' und seh' ich nichts;“ — schreibt er am 24. Oktober an Rahel⁵⁾ — „der letztere muss die Oper, die ich aus einem französischen Melodrama machen sollte, und ein anderer unglücklich angefangen hatte, nicht herausbekommen können.“ Und am 8. Dezember:⁶⁾ „Von Beethoven und Oliva höre ich kein Sterbenswort; ich hatte gerechnet, eine oder zwei Opern diesen Winter zu schreiben, für einiges Geld, das scheint aber fehlzuschlagen.“

Varnhagens Vermutung wird richtig gewesen sein, jedenfalls verging auch das erste Viertel des neuen Jahres, 1812, ohne dass Varnhagen das geringste von Beethoven oder Oliva vernommen hätte. Am 7. März 1812 endlich schrieb Varnhagen an Oliva.⁷⁾ Er erhielt die folgende Antwort:

Oliva an Varnhagen von Ense

[Berlin. Kgl. Bibliothek. Sammlung Varnhagen.]

[Von Varnhagens Hand: Wien, den 25. März 1812.]

Dein Brief, mein theuerer Varnhagen, hat mir unendliche Freude gemacht. Verzeihe mir, dass ich nicht früher an Dich schrieb. Ich weiss wohl, dass ich es Dir schuldig gewesen wäre, aber es traf so vieles zusammen was mich verhinderte, dass ich überzeugt bin, Du wirst mich deshalb entschuldigen, wenn ich Dir die unangenehmen Zufälle erzähle, die mich seit meiner Ankunft hier betrafen. Freilich wären sie mir durch eine Mittheilung leichter erträglich geworden, aber ich konnte mich nicht entschliessen meinen ersten Brief an Dich mit einer Jeremiade anzufangen; ich hoffte immer auf bessere Stimmung und so verzog es sich. Du sprichst von einem frühern

¹⁾ Original in der Kgl. Bibliothek. Berlin. Sammlung Varnhagen.

²⁾ Briefwechsel II, S. 152.

³⁾ Briefwechsel II, S. 161.

⁴⁾ Briefwechsel II, S. 173, 24. Okt.; S. 183, 8. Dez.; S. 205, 14. Dez.

⁵⁾ Briefwechsel II, S. 173.

⁶⁾ Briefwechsel II, S. 190.

⁷⁾ Nach Angabe von Varnhagens Briefbuch in der Kgl. Bibliothek in Berlin. Der Brief selbst hat sich nicht erhalten, auch ein früherer Brief an Oliva ist nicht mehr nachzuweisen. Der Brief vom 7. März 1812 ist der erste an Oliva, den Varnhagens Briefbuch verzeichnet.



Brief an mich den ich nie erhalten habe. Wahrscheinlich hast Du darin etwas von Willisen erwähnt dessen Bekanntschaft ich gerne machte wenn ich nur wüsste wo ich ihn auffinden könnte. Schreibe mir etwa darüber. — Ich danke Dir sehr für die Bekanntschaft mit Mad. Brede, die ich schon einigemahle besuchte. Sie ist höchst liebenswürdig; ich wünschte ihr näher zu kommen, sehe aber wenig Hoffnung dazu; sie ist immer von Menschen umgeben unter denen ich mich eben nicht gut ausnehme. — auch bleibt sie nur kurze Zeit mehr hier. — Was macht die theure Freundin in Berlin! Du schreibst mir, dass Sie krank war; ist sie wieder hergestellt? Wenn Du ihr schreibst so grüsse sie doch ja gewiss aufs freundlichste von mir. — So wenig ich sie auch kannte, so ist doch ihr Bild nie aus meiner Erinnerung verschwunden — Nie werde ich die wenigen Tage vergessen, die ich unter euch in Töplitz verlebe. — Theurer Varnhagen, bleibe mir gut sey von meiner Anhänglichkeit und Wärme überzeugt. — Ich möchte Dir noch so vieles schreiben, was mich sehr betrübt von Stoll, Beethoven und noch vieles andere, aber ich muss es verschieben — ich war erst unlängst sehr krank, es ergreift mich so sehr von Gegenständen zu schreiben, die mir so wehe thun —

Darum genug für heute nächstens mehr — Schreibe mein theurer Varnhagen! Bald und viel. Dein Brief wird mir einige heitere Tage verschaffen. —

25. März 1812.

Ewig Dein

Oliva

Adresse: Wien. Herrn K. A. Varnhagen von Ense. — k. k. Offizier im Regiment Vogelsang. auf der Neustadt bey dem Hopfenstock — Prag.

Bei der Persönlichkeit des Schreibers dieses Briefes müssen wir nunmehr, nachdem sein Name auf den vorhergehenden Blättern bereits des öfteren genannt, einen Augenblick verweilen. In dem „Rückblick auf die Jahre 1807—1809“ erzählt Thayer,¹⁾ Beethoven habe nach dem vollständigen Bruche mit seinem Bruder Karl eines Genossen bedurft,

„der für ihn manche kleinen Besorgungen übernehmen konnte, welche er schicklicher Weise von Zmeskall, Gleichenstein oder Röckel nicht fordern konnte... Infolgedessen bildete sich gerade um diese Zeit eine Verbindung mit einem gewissen Franz Oliva, einem Schreiber im Dienste von Offenheimer & Herz am Bauernmarkt No. 620. Es ruht ein eigentümliches Dunkel auf den persönlichen Verhältnissen dieses Mannes und der Natur seiner Beziehungen zu Beethoven, ein Dunkel, welches zu beseitigen auch den unermüdlichen Forschungen Ferdinand Luib's nicht gelungen ist.“

Es steht fest, dass die Beziehungen zwischen Beethoven und Oliva sehr enge waren bis zum Frühling 1812; ihm sind die im Jahre 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Variationen über das Thema des türkischen Marsches in den „Ruinen von Athen“ (op. 76) gewidmet. Später waren diese Beziehungen nicht mehr ganz so, aber sie wurden nie völlig abgebrochen, bis Oliva 1820 im Dezember Wien verliess. Thayer sagt, er sei nach Petersburg gegangen und habe dort Sprachunterricht gegeben.²⁾

¹⁾ Thayer III, S. 114.

²⁾ Thayer a. a. O., S. 114.

Nohl nennt ihn einen „Philologen“. Aber er war weder ein „Schreiber“, wie Thayer will, noch ein „Philologe“. Auf einem kleinen Blatt,¹⁾ das vor den Briefen Olivas liegt, hat der sorgsame Varnhagen bemerkt: „Oliva, Freund Beethovens, Kaufmann in Wien, später Lehrer in Russland (Reval).“ Wie wäre wohl auch ein „Schreiber“ in so herzliche Beziehung zu einer Rahel und in so durchaus vertrauliches Verhältnis zu den österreichischen Offizieren von Willisen und Varnhagen von Ense gekommen? Und Varnhagen fährt auf eben jenem Blättchen fort:

„Ein feinsinniger, dichterischer und musikalischer junger Mann, den ich mit Beethoven im Jahr 1811 zu Töplitz kennen lernte, und leider dann nie wiedersah.“

Es ist eine weiche, zarte Empfindung — in der Tat, — die uns aus dem vorliegenden Brief Olivas an Varnhagen und den beiden folgenden anspricht. Die Resignation einer treuen, aufopfernden und durch fremde Einmischung gefährdeten Freundschaft, voll tiefster Verehrung, redet aus ihnen. Es sind die einzigen Briefe Olivas, die bisher bekannt geworden. Eine Feuersbrunst hat die Briefe Beethovens an Oliva vernichtet, wie seine Tochter 6 Jahre nach dem Tode des Vaters (1848) an Otto Jahn berichtet.²⁾ Aber nicht nur die Persönlichkeit Olivas erscheint aus diesen Briefen, wenn auch in schwachen Umrissen, auch neue Tatsachen erfahren wir aus ihnen. Gleich dieser Brief lehrt, wer der Störenfried in der Freundschaft zwischen Beethoven und Oliva gewesen: Stoll. Joseph Ludwig Stoll,³⁾ der Dichter, der Sohn des berühmten Wiener Arztes. Joseph Ludwig Stoll — und hier lassen wir wieder Varnhagen das Wort,⁴⁾ der ihn in Wien 1809 durch Frau von Pereira kennen lernte und meisterhaft charakterisiert — kam 1807, nachdem er sein grosses väterliches Vermögen verbraucht, nach Wien zurück, um dort von seiner poetischen und kritischen Arbeit zu leben.

„Wo ein wahrer, innerer Antrieb ihn beseelte, war sein Talent kräftig und reich. Aber dasselbe würdig zu nähren und sittlich zu verwalten, fehlte ihm jedes Geschick. Goethes Gunst hatte er erworben⁵⁾, Fichte war ihm wohlgesinnt, aber für ihn war auch solcher Vorzug und Anhalt fruchtlos. Losgebunden von aller Ordnung, nur der Laune des Augenblicks lebend, von jedem Einfall fortgerissen und immer Neues ergreifend, hatte er im phantastischen Herumtreiben sein ererbtes Vermögen und zum Teil auch seine Gesundheit zugesetzt und lebte jetzt kümmerlich von dem Ertrage, den er als Theaterdichter und durch andere literarische Aushilfen erwarb. Faul und unlustig, ja wirklich unvermögend, wenn es irgend eine nötige Anstrengung galt, war

¹⁾ Original in der Kgl. Bibliothek. Berlin. Sammlung Varnhagen.

²⁾ Thayer III, S. 115.

³⁾ Über ihn Thayer III, S. 123 ff.

⁴⁾ Denkwürdigkeiten II², S. 182 f.

⁵⁾ „Pandoras Wiederkunft. Ein Festspiel von Goethe“ erschien in dem von Stoll herausgegebenen Bande: Prometheus. Eine Sammlung deutscher Originalaufsätze berühmter Gelehrter. Wien und Triest 1810.



sein Gemüt doch gleich erweckt und zu jedem Handeln fähig, sobald seine Eitelkeit gereizt, seine Gedichte oder sein Dichternamen gerühmt wurde. Wer ihm schmeichelte, der konnte mit ihm machen, was er wollte, wer von seinen Versen nichts wusste, der, mochte er sonst noch so ausgezeichnet und merkwürdig sein, war für ihn nicht da.“

Beethoven dachte anders von ihm und verwendete sich sogar für ihn bei Hammer-Purgstall.¹⁾

Auch von den ausser Stoll in Olivas Brief noch genannten Persönlichkeiten, Mad. Brede und Willisen, muss ein Wort gesagt werden.

Auguste Brede geb. Eulner war geboren zu Berlin als uneheliches Kind. Bildschön und lieblich, heiter und begabt, kam sie früh zur Schaubühne und heiratete noch sehr jung den Schauspielersdirektor Brede, von dem sie aber sich bald wieder losmachte. Sie spielte im Lustspiel mit wunderbarer Anmut und Feinheit, im Trauerspiel mit scharfer und hoher Auffassung, nur reichte in späterer Zeit die Kraft ihrer Stimme nicht völlig aus. Ihre Liebschaften, obschon öfters wechselnd, waren stets Herzensangelegenheiten, sie flösste Neigungen ein, oft leidenschaftliche, und immer zugleich Achtung, sie selbst liebte stets wahrhaft, und ihre Liebhaber blieben auch später stets ihre Freunde.

„Sie ist eine der anmutigsten, einfachsten, klarsten Holdseligkeiten, die ich in der Welt getroffen habe“

schreibt am 10. Dezember 1811 Clemens Brentano an Achim von Arnim.²⁾

Willisen, dessen Bekanntschaft Oliva ersehnt, ist ein naher Freund Varnhagens gewesen.

Karl Wilhelm von Willisen, geboren am 30. April 1790, war am 14. Oktober 1806 als Fähnrich im Infanterie-Regiment Herzog von Braunschweig Nr. 21 in der Schlacht von Auerstädt schwer verwundet und am 20. Oktober 1807 bei der nach dem Frieden von Tilsit vorgenommenen Verringerung des preussischen Heeres „dimittiert“ worden. Er studierte darauf in Halle, schloss sich 1809 der Schillschen Schar an, nahm mit dieser an dem Gefechte von Dodendorf teil und ging dann in österreichische Dienste, in denen er als Leutnant bei einem Jägerbataillon Aufnahme fand, aber im Generalstab verwendet wurde. Er focht bei Wagram mit. Sein Name ist in Preussen, dessen Armee er später wieder angehörte, bekannt geworden durch die Sendung nach Posen 1848 und durch die unglückliche Führung der schleswig-holsteinischen Armee. Er war übrigens der Lehrer Moltkes, der von ihm urteilte, er sei ein geistreicher und

¹⁾ Thayer III, S. 124f.

²⁾ An Auguste Brede ist der in Clemens Brentanos Briefe aufgenommene Brief an eine Schauspielerin: Brentanos gesammelte Briefe und Lebensbeschreibung. Frankfurt a. M. 1855. T. I S. 175. Das Datum „1815 oder früher“ ist näher zu bestimmen: Herbst 1811.



tüchtiger Mann, aber ein Theoretiker. Er starb als Ehre senior der Ritter vom Eisernen Kreuz I. Klasse, das er 1815 beim Sturm auf Namur erworben.

Auf Olivas Brief vom 25. März hat Varnhagen am 6. April 1812 geantwortet.¹⁾ Darauf schrieb ihm Oliva wieder den folgenden Brief:

Oliva an Varnhagen von Ense

[Berlin. Kgl. Bibliothek. Sammlung Varnhagen.]

[Von Varnhagens Hand: Wien, den 3. Juni 1812.]

Mein theurer Varnhagen!

Nur die vielen unangenehmen Dinge, die mich neuerlich betroffen haben, können mich einigermaßen entschuldigen, dass ich Dir so lange nicht geschrieben habe, ich weiss, Du wirst es so nehmen und es mir nicht übel auslegen. Mit Deinem Freund Willisen bin ich auch noch sehr wenig zusammen gekommen, bis gestern, wo wir den Abend zusammen zubrachten; es ist ein sehr liebenswürdiger Mensch, von dem ich recht sehr wünschte, dass ich ihm nur zur Hälfte so wohl gefiele wie er mir. — Ich hoffe, die kurze Zeit, die er noch hier zubringen wird, recht oft mit ihm zu sein; er erzählte mir, dass er Dich in Prag abholen und dann nach Berlin reisen wollte, ich bedauere es recht sehr, dass ich durch so vieles verhindert ihn nicht früher näher kennen lernte. Er geht fort und wir sehen uns vielleicht nie wieder. Wie traurig ist doch das in unserm Leben!

Liebster Freund, ich habe Dich für Beethoven um eine Gefälligkeit zu ersuchen. — Du weisst wahrscheinlich, dass der Erzherzog Rudolph, der Fürst Kinsky und Lobcovitz zusammen ihm einen jährlichen Gehalt von f. 4000 als Ersatz eines engagements in Westphalen von 600 \ddagger in Gold, welches B: ausschlug, festsetzte; dieses geschah vor 3 Jahren und sein Gehalt wurde ihm bisher in Bancozetteln bezahlt. Bey der gegenwärtigen Veränderung unserer Valuta suchte nun B: bey dem Erzherzog an, dass ihm sein Gehalt in Einlösungsscheinen bezahlt würde und erhielt es, wie Du aus dem beyliegenden Billet des Kammerherrn des Erzherzogs ersehen wirst; dasselbe sucht nun B: auch bey dem Fürsten Kinsky an und lässt Dich recht sehr bitten, dem Fürsten den einliegenden Brief zu übergeben, ihm das Billet des Baron Schweiger zu zeigen und bey ihm zu sollicitiren, dass er sich bald entscheide; B: wird Dir bey seiner Durchreise nach Töplitz selbst seinen Dank abstaten. — Wie sehr Du mich dadurch verbindest, weisst Du, da Du meine Anhänglichkeit an B: kennst. — Das Billet des Baron Schweiger wirst Du uns gefällig wieder zurückschicken. — Ich schliesse den Brief an Kinsky unversiegelt und ohne Adresse bey, damit Du ganz au fait der Sache seyst, und weil ich die Titulatur des Fürsten nicht genau weiss, Du wirst also die Güte haben, den Brief zu couvertiren und zu siegeln. —

Von meinen fatalen Verhältnissen kann ich Dir blos melden, dass die Of.—²⁾ sich sehr schlecht gegen mich benehmen und ich dadurch gezwungen bin, mir ein anderes engagement zu suchen, vielleicht nehme ich die erneuerte Anerbietung des Beethoven an und reise mit ihm nach England. — Stoll hat mich auf eine sehr elende Art betrogen und sogar mit B: zu entzweien gesucht, was ihm auch beinahe gelungen wäre, ich bin ganz getrennt von ihm. Wie wehe es mir thut mich von zweien meiner Freunde

¹⁾ Laut Briefbuch in der Kgl. Bibliothek Berlin. Sammlung Varnhagen. — Der Brief ist nicht erhalten.

²⁾ Offenheimer.



auf einmal so elend behandelt zu sehen, kannst Du Dir vorstellen, ich leide sehr dabey. Der junge Of. wird nächstens nach Prag kommen, um die junge Lämél zu heyrathen. Du wirst ihn vielleicht da antreffen, mach Dir nicht viel mit ihm zu schaffen, er ist ein gemeiner Kerl. — Der Posttag drängt mich diesen Brief zu schliessen, bald schreibe ich Dir recht viel, ich weiss, dass Du Antheil an meinem Schicksal nimmst. Leb wohl, ich umarme Dich herzlich! Schreibe bald wegen Kinsky.

Ewig Dein Freund

3. Juny 1812.

Oliva

Die Tatsache, dass Varnhagen durch Olivas Vermittelung angegangen wurde, Beethoven beim Fürsten Kinsky einen wichtigen Dienst zu erweisen, ist neu. „Die junge Lämél“ ist die Tochter von Goethes Bankier, Simon Edler von Laemel in Prag. Wenige Wochen später, am 12. Juli 1812, schreibt Goethe¹⁾ unter einen Brief an Leopold von Laemel, ihren Bruder:

„. . . Der ich unter den aufrichtigsten Wünschen für das junge Ehepaar, und den besten Empfehlungen an Ihre verehrten Eltern, die Ehre habe mich zu unterzeichnen . . .“

Ganz neu und überraschend ist die Mitteilung Olivas, dass Beethoven ihn aufgefordert, mit nach England zu gehen. Bereits seit dem Februar²⁾ plante Beethoven diese Reise mit Leonhard Mälzl, für dessen Panharmonicon-Vorführung in England später Beethovens Komposition „Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria, 1813“ ursprünglich bestimmt wurde. Bekanntlich ist aus dieser Reise nichts geworden.

Wie Varnhagens Verwendung für Beethoven ausgefallen, erfahren wir aus einem Bruchstück seines Briefes an Oliva:³⁾

Varnhagen von Ense an Oliva

[Abschrift in Olivas Brief vom 27. Januar 1813. Darüber von Varnhagens Hand:
Aus Varnhagens Brief.]

[Berlin. Kgl. Bibliothek. Sammlung Varnhagen.]

Doch ich will, um den Brief nicht aufzuhalten, Dir für jetzt nur eilig sagen, wie es mit dem Auftrage steht, den ich gestern pünktlich ausgerichtet; der Fürst Kinsky speyste bei uns zu Mittag und ich hatte eine gehörige Unterredung mit ihm. Unter den grössten Lobsprüchen für Beethoven gestand er augenblicklich dessen Forderung zu und will demselben von der Zeit an, dass Einlösungsscheine aufgekommen sind, die rückständigen und die zukünftigen Summen in dieser Währung bezahlen. Der Kassier erhält hier die Weisung, und Beethoven kann bey seiner Durchreise hier alles erheben, oder falls es ihm lieber ist, in Wien, sobald der Fürst nach einiger Zeit dahin zurückgekommen sein wird. — B. soll doch ja nicht versäumen, zu mir zu kommen, ich wohne etc. etc.

Prag, d. 9. Juny 1812.

¹⁾ Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung. 23. Band. Briefe. Mai 1812—August 1813. Weimar 1900. S. 42, 20 f.

²⁾ Thayer III, 251.

³⁾ An diesen, nicht an Beethoven, wie Kalischer a. a. O. S. 23 annimmt, ist Varnhagens Brief gerichtet.



Und Beethoven versäumte nicht, Varnhagen in Prag aufzusuchen.

Donnerstag, den 2. Juli 1812, kam Beethoven in Prag an; es scheint, dass er die Reise von Wien mit Willisen, den er möglicherweise durch Oliva kennen gelernt, gemeinsam gemacht hat.¹⁾ Jedenfalls entspann sich zwischen Willisen, Oberst Graf Bentheim, bei dem Willisen als Gast wohnte,²⁾ und Varnhagen ein sehr freundlicher Verkehr. In diesen Tagen schreibt Varnhagen an Goethe und empfiehlt seinen Freund Beethoven:

Varnhagen von Ense an Goethe
[Goethe-Jahrbuch. XIV. Band S. 60f.]

Prag 5. Juli 1812.

Ew. Excellenz

möge gütig die Mittheilung eines Gedichts aufnehmen, das nicht ohne ihren Einfluss entstanden ist, ja sogar, in gewissem Sinne, wenn nur die dichterische Vollkommenheit es zulassen wollte, Ihnen angehört . . .

Nach einigen Wochen gedenke ich eine Reise nach Berlin anzutreten; die Aussicht, meine verehrte Freundin wiederzusehen, erfüllt mich mit einer Freude, welche das lebhafteste Verlangen, die persönliche Bekanntschaft Ew. Excellenz zu machen, nur erhöht. Vielleicht bin ich so glücklich, dies auf der Durchreise durch Töplitz zu erreichen; die Gelegenheit, Ihnen die reichen Schätze eines der in der Anlage ausserordentlichsten Leben zu eröffnen, würde mir die heiterste Zufriedenheit geben. [Folgt eine Mitteilung über das Gastspiel der Mlle. Maass in Prag.]

Mein Freund Beethoven trägt mir auf, Ew. Excellenz seine Verehrung zu bezeugen; er wird aufs neue die Heilkräfte des Töplitzer Bades gegen seine unglückliche Taubheit versuchen, die seiner angeborenen Wildheit nur zu günstig ist und ihn für Solche, deren Liebe er nicht schon vertraut, fast ungesellig macht; für musikalische Töne behält er nichtsdestoweniger die leiseste Empfänglichkeit, und von jedem Gespräch vernimmt er, wenn auch nicht die Worte, doch die Melodie.

Am folgenden, spätestens am nächstfolgenden Tage, ist Beethoven in Teplitz angekommen. Das Verzeichnis der Fremden des Sommers 1812 meldet unter den Angekommenen am 7. Juli:³⁾ Herr Ludwig von Beethoven, Compositeur aus Wien, wohnt in der Eiche, No. 62. — Einige Tage darauf schreibt er an Varnhagen:

Beethoven an Varnhagen von Ense
[Abschrift: Berlin. Kgl. Bibliothek. Sammlung Varnhagen.]

Teplitz, am 14. Juli 1812.

Hier, lieber Varnhagen, das Packet für Wilms (Willisen)⁴⁾ — ich lasse ihn bitten

¹⁾ Briefwechsel II S. 296: Prag, Donnerstag, den 2. Juli 1812. Varnhagen an Rahel: Diesen (Brief) hier schreibe ich, nachdem eben Beethoven und Willisen angekommen sind.

²⁾ Briefwechsel II, S. 297.

³⁾ Thayer III, S. 203.

⁴⁾ Beethoven hatte den Namen vielleicht nicht richtig verstanden. Vielleicht hat auch der Abschreiber B.'s Hand nicht lesen können. Jedenfalls ist Varnhagen der geistige Urheber dieses Zusatzes.



mir die drei Theile von Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre hierher mit dem Postwagen zu schicken, da sich der vierte fehlende gefunden hat — sollten Sie bald selbst hierher kommen, so wäre das freilich nicht nöthig, daher überlasse ich dieses Ihrer Weisheit. — Von Teplitz ist nicht viel zu sagen, wenig Menschen, und unter dieser kleinen Zahl nichts Auszeichnendes, daher leb' ich allein — allein! allein! allein! Es war mir leid, lieber Varnhagen, den letzten Abend in Prag nicht mit Ihnen zu bringen zu können, ich fand es selbst für unanständig, allein ein Umstand, den ich nicht vorhersehen konnte, hielt mich davon ab — halten Sie mir dieses daher zu Gute — mündlich näher darüber. — Recht viel Schönes an General Bentheim — ich wünschte ihn und Sie vorzüglich hier — wenn Sie auch an mir einen Sonderling finden, so könnte ich ja wieder etwas anders nicht Sonderliches an Ihnen finden — wenn sich nur wenigstens einige gute Seiten berühren, dies ist hinlänglich, der Freundschaft den Weg zu bahnen. —

Leben Sie wohl! wohl! wohl! Zertrümmern Sie das Ueble und halten Sie sich oben.
Ihr Freund

Beethoven

N.E. Schreiben Sie mir, und schicken mir gefälligst Ihre genauere Adresse.

An Herrn von Varnhagen in Prag. Abzugeben sammt Packet bei Herrn General, Grafen von Bentheim.

[Von Varnhagens Hand: Das Original dem Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy geschenkt, der es aber verloren hat.]

An eben demselben Tage, da dieser Brief Beethovens an Varnhagen abging, kam Goethe in Teplitz an. Sein Tagebuch meldet:¹⁾ Juli 14. In Töplitz 1 Uhr. — Und wenige Tage darauf erscheint Beethovens Name in seinem Tagebuch:

19. Gebadet IV. Mit Serenissimo und Ambrosi Gesundheit der Kayserinn. Visiten. Gerstner. Beethoven. Gr. Boukuoj. v. Kettenb. Graf Schimmelmänn. Gr. Clary. Pr. de Ligne bey mir. Mittag für mich. Bey Fr. Hofr. Becker von Berlin. Meine Frau nach Carlsbad.
20. Gebadet. Um 9 Uhr mit F. Lignowski in dem Gartentempel der Kayserinn vorgelesen. Elegien II — besonders gut aufgenommen. Mittag an Tafel. Abends mit Beethoven nach Bilin zu gefahren.
21. Nicht gebadet. Spazierfahrt die Biliner Strasse. Auf der Chaussee Klingstein, Quarzgestein, gebrannter Thon. Mit Sereniss. im Garten Hofr. Gerstner. In dem Gartensaale vorgelesen aus Pandora, der neue Pausias. Zur Tafel. Nachher im Hüttchen. Abends bey Beethoven. Er spielte köstlich. Br. an Bury nach Dresden.
23. Nicht gebadet. Biographie. Schlossers Bilderstürmer. Bey lhro Maj. das Leben ein Tr. Bey Fürst Clary zur Tafel. F. Paul Esterhazy pp Spazieren gefahren. Bey Beethoven. Diels Obstorangerie. War ich in's dritte Stock gezogen.

An dem Tage aber, an dem wir Beethovens Namen zum ersten Male in Goethes Tagebuch lesen, schreibt Goethe an seine Frau:²⁾

¹⁾ Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. III. Abteilung. 4. Band. Tagebücher 1809—1812. Weimar 1891.

²⁾ Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung. 23. Band. Briefe Mai 1812—August 1813. Weimar 1900. S. 45, 14 f.



„Sage Prinz Friedrich Durchl., dass ich nicht anders mit Beethoven seyn kann, ohne zu wünschen, dass es im goldnen Strauss geschehen möge. Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderbarlich stehen muss.“

Am 27. Juli war Beethoven bereits nicht mehr in Teplitz.

„Es ist Herr von Beethoven von hier einige Tage nach Karlsbad gegangen“ — schreibt Goethe an diesem Tage an seine Frau¹⁾ — „wenn ihr ihn finden könnt, so brächte mir der am schnellsten einen Brief. Wäre er schon wieder fort; so geht Fürst Moritz von Lichtenstein in einigen Tagen hierher, durch diesen wünschte ich eine umständliche Nachricht zu erhalten wie es euch geht und was ihr beschliesst“.

Und einige Tage später schreibt Goethe in einem Brief an seine Frau, der den Vermerk trägt:²⁾ Abgesendet d. 2. Aug. 1812:

„Wenn ich die Sendung durch Bethoven [sic] erhalte, schreibe ich noch einmal, dann wirds nicht mehr nötig seyn“.

Am 5. oder 6. August gab Beethoven mit Polledro in Karlsbad das Konzert zum Besten der abgebrannten Stadt Baden.³⁾ Zwischen diesen Tagen und dem 2. August ist er sicher nicht in Teplitz gewesen und auch nach dem 6. August zunächst nicht. Am 9. August schreibt er aus Franzensbrunn⁴⁾ an Breitkopf & Härtel:

„Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt“.

und am 12. August aus Franzensbrunn an den Erzherzog Rudolph:⁵⁾

„In Töplitz hörte ich alle Tage 4mal Türkische Musik, den einzigen musikalischen Bericht. Mit Goethe war ich viel zusammen. Von Töplitz aber beorderte mich mein Arzt Staudenheirn nach Karlsbad, von da hierhin und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Töplitz zurück . . . Von einer Akademie, welche ich zum Besten der abgebrannten Stadt Baden gegeben, mit Hilfe des Herrn Polledro, werden I. K. H. gehört haben“.

Goethe hatte Teplitz bereits am 11. August verlassen,⁶⁾ Beethoven kehrte erst Mitte September dorthin zurück,⁷⁾ aus Karlsbad aber ging Goethe bereits am 12. September weg.⁸⁾ Varnhagen aber, der am 18. August noch in Prag war,⁹⁾ hielt sich nur ganz flüchtig zusammen mit Willisen in Teplitz auf, wo ihn die Fremdenliste unter dem 19. September anführt.¹⁰⁾ Am 29. September meldet er bereits Bentheim seine Ankunft in Berlin.¹¹⁾

¹⁾ Werke IV, Band 23, S. 47, 6f.

²⁾ Werke IV, 23, S. 49, 8 f.

³⁾ Thayer III, S. 206.

⁴⁾ La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. II, S. 12.

⁵⁾ Thayer III, S. 207.

⁶⁾ Werke III, Band 4, unter dem 11. August 1812.

⁷⁾ Brief vom 16. September 1812 aus Teplitz: Thayer III, S. 212.

⁸⁾ Werke III, Band 4, unter dem 12. September 1812.

⁹⁾ Briefwechsel II, S. 299; Denkwürdigkeiten II³, S. 365: „In Töplitz, wo wir . . . ein paar Tage verweilten.“

¹⁰⁾ Thayer III, S. 204.

¹¹⁾ Originalbrief in der Kgl. Bibliothek. Berlin. Sammlung Varnhagen.



Erst Anfang November kehrte Beethoven aus Linz, wohin er sich von Teplitz begeben, nach Wien zurück¹⁾. Zu derselben Zeit starb Kinsky eines plötzlichen Todes und es begann für Beethoven eine Zeit peinlicher Verlegenheit. Graf Bentheim schreibt an Varnhagen:

Bentheim an Varnhagen
[Berlin. Kgl. Bibliothek. Sammlung Varnhagen.]

[Prag] den 6. November [1812].

Mein lieber Varnhagen! Von einer der traurigsten Fahrten, die ich in meinem Leben gemacht, erkältet und unpässlich in der Nacht zurückgekehrt, schreibe ich Ihnen diese Zeilen aus meinem Bette, um die heutige Post nicht zu versäumen.

Ich war gestern in Budenitz und habe die Leiche des Fürst Ferdinand Kinsky zur Rubestädte begleitet. Dieser als Mensch, Patriot und Freund so seltene Mann, der vor Kurzem Oberst des Schwarzenbergischen Regiments geworden, und von Wien auf einige Wochen mit Urlaub hierherkam, starb auf eine so unglückliche Art, die mich und alle die ihn kannten, unbeschreiblich betrübte. Er eilt seiner ehemals bey Klenau comandirten Division nach Weldus entgegen, ass in dem Wirtshaus bey seinen alten Cameraden und ersuchte den Major Nesselrode, ihn eins seiner Lieblingspferde reiten zu lassen. Es geschieht und Nesselrode, aus einer Ahndung vielleicht, will ihn ein anderes reiten lassen, doch er entetiert sich auf dieses. Sie reiten und Kinsky, der gleich in carriere fällt, last den Nesselrode etwas zurück — er folgt indessen und bemerkt, dass die . . . Gurten gerissen und . . . rechts und links vom Sattel herunterhengen. Er schreit auf Kinsky, dieser hört nicht oder konnte nicht hören und bey einer kleinen Biegung im Weg fällt Kinsky vorwärts mit samt dem Sattel hinunter. Nesselrode und noch ein Offizier steigen ab und finden ihn ganz ohne Besinnung und ohne Bewegung. Er wird ins Wirtshaus gebracht nachmittags 3 Uhr fangt gleich an zu röcheln und stirbt 3 Uhr Nachts . . .

Ganz Prag ist in Trauer versetzt und die Fürstin, die einige Meilen von dort war, ist unbeschreiblich unglücklich, doch ist man nicht mehr um ihr Leben besorgt. Eine schreckliche Begebenheit, von der auch Sie sehr ergriffen sein werden.

Welche Schwierigkeiten sich nun für Beethoven ergaben, erzählt ein Brief Olivas an Varnhagen:

Oliva an Varnhagen von Ense
[Kgl. Bibliothek. Berlin. Sammlung Varnhagen.]

[Von Varnhagens Hand: Wien, den 27. Januar 1813.]

Den gegenwärtigen Brief wirst Du durch den Grafen von Bentheim erhalten den Beethoven ersuchte, ihn Dir zuzuschicken. Ich muss Dich um eine Gefälligkeit für ihn bitten, die ihm wahrscheinlich grosse Dienste leisten kann. — Du wirst Dich wohl erinnern, dass Du im Monathe Juny des vorigen Jahres dem Fürsten Kinsky eine Bittschrift von B. wegen Auszahlung seines Gehaltes in E: S: übergabst und dass der Fürst gleich dessen Verlangen bewilligte. — B: kam darauf nach Prag, der Fürst bestätigte ihm, was er früher Dir zusagte und gab ihm etwas a Conto bis er nach Wien zurückkäme, wo die Sache dann ganz in Ordnung kommen sollte. B: blieb länger als er früher dachte in Töplitz und gab mir den Auftrag, mit dem Fürsten hier

¹⁾ Thayer III, S. 218.



zu sprechen. — Der Fürst wiederholte mir, was er Dir und dem B: versprach, und wollte einige Tage darauf den Gegenstand regulieren; Er musste aber fort ohne ihn geordnet zu haben und starb auf der Jagd. [!] — B: ist durch diesen unglücklichen Vorfall in einer schlimmen Lage und muss nun sein Recht bei den Landständen in Prag ansuchen; Er bedarf aber hierzu das Zeugnis, dass der Fürst ihm wirklich das Versprechen geben liess, ihm sein Gehalt in Einl. Sch. zu bezahlen. — Ich habe also bereits ein solches Zeugnis gegeben und bitte Dich nun im Nahmen des B:, ein Gleiches zu thun. Ich erwarte von Deiner Freundschaft, dass ich keine Fehlbitte thun werde, umso mehr, wenn ich Dir sage, dass auch mein Schicksal viel von der glücklichen Beendigung dieser Sache abhängt — denn die Offenheimer behandeln mich sehr übel, ich will das Contor verlassen und mit B: nach London gehen, da er nun neuerdings Briefe von dort mit Einladungen erhalten hat, und blos von dem guten Ausgang der Kinsky Angelegenheit sein Entschluss abhängt. Um Dir die Sache ganz ins Gedächtniss zurückzurufen, schreibe ich wörtlich Deinen Brief an mich v. 9. Juny v. J. ab und bitte Dich, das Zeugnis danach zu verfassen und es mir sobald als möglich unter meiner Adresse, bey Gebrüder Offenheimer No. 620 zu überschicken. — Verzeihe mir, dass ich Dir so viele Mühe mache. Ich wünsche mir nur eine Gelegenheit, Dir beweisen zu können, wie sehr ich Deine Güte gegen mich erkenne. — Lebe wohl. Ich umarme Dich von ganzem Herzen.

Dein

Wien, d. 27. Jan. 1813.

Oliva

Im Original folgt nun die Abschrift aus Varnhagens Brief vom 9. Juni 1812, die ich oben an ihrer Stelle eingereicht habe. Von diesem Schreiben Varnhagens an Oliva hatte Beethoven bereits eine wörtliche Abschrift seinem Briefe an die verwitwete Fürstin Kinsky am 30. Dez. 1812 beigelegt.¹⁾ — — —

Damit schliesst der briefliche Verkehr zwischen Varnhagen und Oliva ab. Ob ein näherer Verkehr zwischen ihnen 1814 in Wien noch stattgefunden hat, und wie sich dieser gestaltet, wissen wir nicht. Es ist aber nach Varnhagens oben angeführter Notiz ganz unwahrscheinlich, dass Varnhagen Oliva nach Teplitz und Prag 1811 noch einmal wiedergesehen hat. Daraus wäre zu schliessen, dass sich Oliva 1814—1815 nicht in Wien befand. Sicherlich hätte die Erkaltung des Verhältnisses zwischen Rahel und Varnhagen einerseits und Beethoven andererseits, die tatsächlich statt hatte, sich auch auf Oliva übertragen.

Das „Problem“ eben dieser Erkaltung der Beziehungen zwischen Rahel-Varnhagen und Beethoven will ich hier nicht berühren, noch weniger die Frage nach dem Ursprunge und dem Anfangspunkte der Verstimmung zwischen Goethe und Beethoven. Nur Tatsachen, neue und übersehene wollte ich aus ungedruckten und gedruckten Dokumenten anführen. Und ich komme zum Schluss: Goethe schreibt an Zelter kurz nach seiner Begegnung mit Beethoven, 2. September 1812:

¹⁾ Thayer III, S. 234.
IV. 6.



„Beethoven habe ich in Töplitz kennen lernen. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für Andere genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem gesellschaftlichen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.“

Von diesem Urteil ist man wieder und immer wieder in der Frage Beethoven-Goethe ausgegangen. Mit Unrecht: denn menschliche Verstimmungen haben hier einen ersten mächtigen Eindruck bereits beeinträchtigt. Goethe ist dem Genius Beethovens durchaus gerecht geworden, in dem einzigen Satze ist alles in vollendeter Weise gesagt:

„Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderbarlich stehen muss.“





HUGO WOLFS
 „FEST AUF SOLHAUG“
 UND „CHRISTNACHT“
 von Dr. Ernst Decsey-Graz ¹⁾



Der Winter 1890 kam. Und wie jedesmal, wenn die Natur zum Schlafe ging, das Laub von den Bäumen herabdorrrte, die Winterstürme den ersten Schnee ins Land fegten, Wolfs Inneres sich öffnete, und es in den Gärten der Seele zu keimen und zu spriessen begann, so auch diesmal. Im Spätherbst war sein Wonnemond. Seit dem 11. November im alten Döblinger Häuschen eingenistet, schuf er am 13. und 14. November ein köstliches Trifolium: drei neue Gesänge des Italienischen Liederbuches. Es waren dies: Wer rief dich denn und Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben, beide am 13. entstanden, wozu sich tags darauf gesellte: Nun lass' uns Frieden schliessen. Es sieht aus wie ein Ansatz zu einem neuen Produktionsausbruch. Aber es blieb nur bei dem Ansatz. Die Arbeit wird unterbrochen, die hervorbrechende Fülle zurückgestaut. Und über ein Jahr lang sollte das angefangene Werk ruhen. Denn zunächst schob sich ein anderes Werk dazwischen, das vollendet werden musste, weil es bestellt war: die Musik zu Henrik Ibsens „Fest auf Solhaug“.

Das Fest auf Solhaug war die erste Musik, die Wolf im Auftrag schrieb, aus äusserem, nicht aus innerem Zwang; und sie blieb die letzte. So sehr ihn die Bestellung ehren mochte, so schwer wurde es ihm, sie auszuführen. Er fühlt sich unbehaglich. Selbst seine Wohnung, dieselbe, in der er das Jahr vorher hochbeglückt die Goethelieder geschrieben, ist ein unbequemes Asyl:

¹⁾ Im Einverständnis mit Autor und Verlag entnehmen wir diesen Beitrag dem gleichzeitig erscheinenden dritten Bande der grossen Hugo Wolf-Biographie von Ernst Decsey. Der Verfasser ersucht bei dieser Gelegenheit, folgende Druckfehler in dem zweiten Bande seines Werkes „Hugo Wolfs Schaffen“ zu berichtigen: Seite 60, Zeile 6: zu fällig statt gefällig. — Seite 60, Zeile 17: der Klagenden statt des Klagenden. — Seite 71, letzte Zeile (Anmerkung): Diatonismen statt Dissonanzen. — Seite 106, Zeile 7 von unten: verinnigt statt vereinigt. — Seite 113, Zeile 2: Schumanns statt Schuberts. — Seite 151, Zeile 9 von unten: Schubart statt Schubert. — Seite 154, Zeile 15 von unten: Duisberg statt Duisburg. — Seite 163, Zeile 17 (Anhang. „An die Geliebte“): 11. Oktober statt 10. Oktober.

Die Redaktion



„Meine Behausung gefällt mir übrigens ganz und gar nicht. Sie ist so klein wie ein Menageriekäfig, und wenn ich darin spazieren will, ergeht es mir nicht anders als meinem bekannten Namensvetter *Canis lupus*, der bald rechts, bald links mit der Schnauze an die Wand stösst. So muss ich mich mit einem Pianino begnügen, und, du lieber Himmell mit welch einem Pianino! Ich möchte auf einem Totengerippe ebensogern spielen. Ob forte, ob piano — immer nur

„Klippert's und klappert's munter hinein
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte.“

Wenn Berlioz schon die besten Pianinos mit röchelnden Kommoden vergleicht, womit nur soll ich dieses Luder von meinem Pianino vergleichen, das an Miserabilität es mit dem elendesten aufnimmt? Ich bin verzweifelt. — Zudem fühle ich mich momentan zum Arbeiten gar nicht aufgelegt und doch soll ich demnächst dem Direktor unseres k. k. Hofburgtheaters eine Arbeit liefern: eine Musik zu Ibsens ‚Das Fest auf Solhaug‘. Der Teufel soll da musizieren. Wenn Gelegenheit Diebe macht, so möge man mir's nicht verübeln, wenn ich die Musik zu diesem Gelegenheitsstück irgendwo stehle. Ich wäre fast imstande, bei [. . . .] eine Anleihe zu machen nach Loges untrüglichem Sophisma: Was der Dieb stahl, das stiehlt du wieder dem Dieb. Ach, Humperdinck, Komponisten sind arme, geplagte Narren, und wenn das Schicksal und die Menschen sich nicht plagen, sie narren sich selbst. O weiser, weiser Goethe!“ (An Humperdinck, 11. November 1890.)

Es scheint, dass er seine Umgebung im Lichte seiner Stimmung sah, dass ihm Zimmer und Pianino diesmal nur darum zuwider waren, weil es die neue Arbeit war, deren Widerstand ihm deutlich zu Bewusstsein kam: hatte er doch auf derselben röchelnden Kommode drei der herrlichsten Italienischen komponiert, und man hätte mit Mörike sagen können:

Hört ihn und seht sein dürftig Instrument!
Die alte, klepperdürre Mähre,
An der ihr jede Rippe zählen könnt,
Verwandelt sich im Griffe dieses Knaben
Zu einem Pferd von wilder, edler Art,
Das in Arabiens Glut geboren ward!

So hingen schon von vornherein Wolken, trüb und missfarben, über der Komposition, die da entstehen sollte.

Es war der treue Gustav Schur gewesen, der den neuen Direktor des Wiener Hofburgtheaters, Dr. Max Burckhard bestimmt hatte, sich an Hugo Wolf zu wenden, damit dieser die Incidenzmusik zu dem Ibsenschen Schauspielen schreibe, das Burckhard aufzuführen beabsichtigte. Die Sache wurde abgeschlossen. Im Anfang hatte Wolf sogar viel Gefallen an dem Buche gefunden, ja mit seinem musikalischen Instinkt sofort gewittert, dass das Schauspiel, in dessen Mitte die nächtliche Szene auf dem Sonnenhügel steht, seiner ganzen Anlage nach nur eine verkappte Oper sei. Und in der Tat: das Ganze macht, wie ein Ibsenbiograph bemerkt, „mit seinen Chören, Liedern und Deklamationen, die vollständig im Charakter von Arien



gehalten sind, mehr den Eindruck einer Oper als eines Stückes. Und ich kann mir wirklich kaum einen besseren Opernstoff denken.“¹⁾

Ja einen Augenblick dachte Wolf, der ewig Textbedürftige und Textsuchende, daran, ein Libretto daraus zu formen. Allein je länger und eingehender er sich mit der Dichtung befasste, desto rascher verflüchtigte sich sein Interesse. Er kam in keine Tiefe. Alsbald findet er sogar, dass das Stück „recht brav gestümpert“ sei, und „verdammte wenig Poesie“ enthalte. „Ich weiss wirklich nicht, wo ich den Mörtel hernehmen soll, diese hausbackene Zimmermannsarbeit musikalisch zu verkleistern.“ (An Grohe, 14. November 1890.)

Langsam und zäh zieht sich denn auch die Arbeit hin. Es war kein Vorwärtkommen. Denn wie Wolf einmal beanlagt war, konnte er nicht Töne zu Versen finden, die ihn nicht nur nicht anregten, sondern die ihm sogar recht abgeschmackt und glatt vorkamen. Er verliert die Lust trotz allen Zuredens der Freunde. Dennoch — die Bestellung musste ja ausgeführt werden — bringt er es soweit, dass bis Mitte Dezember acht von den zehn Nummern der Musik fertig vorlagen. Es waren dies: der Erste Gesang Gudmunds (Ich wandelte sinnend allein auf der Halde), Marsch und Chor in A-dur (1. Akt, 12. Auftritt: Bei Sang und Spiel sind wir vereint), Einleitung und Chor in G-dur (2. Akt: Nun streichet die Fiedel), Chor in A (2. Akt, 8. Auftritt: Es locket ins Freie der duftige Wald), Zweiter Gesang Gudmunds in a-moll (2. Akt, 8. Auftritt: Ich fuhr wohl übers Wasser), Einleitung zum 3. Akt, in F-dur, Chor in F-dur (3. Akt, 1. Auftritt: Wir wünschen Freud' und Glück) und der feierliche Schlusschor in G-dur, a cappella (Gottes Auge wacht).

Nur mit der Ouvertüre und mit Margits Ballade (Bergkönig ritt in die Lande weit), den beiden ersten Stücken, wollte es gar nicht gehen. Es wurde Ende Januar 1891, bis er die Ballade „ausgeschwitzt“ hatte, und an der Ouvertüre arbeitete er gar bis in den Mai herum.

Endlich war die Partitur fertig. Und trotz der grossen Mühe, die er gehabt hatte, hielt er auf die Musik grosse Stücke: er fand sogar, dass sie mit Bühnen-Routine entworfen, echtste Theatermusik voll Leben und Anschaulichkeit sei, und gewiss ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen werde. So verständlich es ist, dass mit der Anstrengung, die wir an eine Sache wenden, auch ihr Wert für uns wächst — wer sich eines Kiesels willen auf den Ararat bemühen muss, sagt Maxim Gorki, hält den Stein für ein Juwel — so nachdenklich muss es uns gerade bei Wolf machen, wenn er das Produzieren als eine Last empfand, die er schliesslich froh war, ab-

¹⁾ Rudolf Lothar: Ibsenbiographie, S. 26. — Ein „Gildet på Solhaug“ von Vilhelm Stenhammar wurde in Stuttgart 1899 aufgeführt. Ein Operntext „Margit“ (nach Ibsen) wurde von F. J. Brackl in München für R. Genée geschrieben



geschüttelt zu haben. Trotz hoher Schönheiten wirkt die Musik auf dem Theater wenig, und sie dürfte sich eher für den Konzertsaal als für die Bühne eignen. Schon Humperdinck, dem Wolf die Partitur im April 1891 in Mannheim vorspielte, fand, dass sie für eine begleitende Schauspielmusik zu fein durchgearbeitet sei, so ausserordentlich sie ihm auch sonst gefiel.

Und gelegentlich einer Aufführung im Grazer Stadttheater, am 21. März 1904 ¹⁾, konnte man mühelos beobachten, dass nur ein einziges Stück lebendig mit sich fortriss und denn auch einschlug: die grosse feurige Orchester-einleitung (in F) zum dritten Akt, deren Mittelstück Gudmunds zweiter Gesang mit den klagenden chromatischen Holzbläserstimmen bildet. Darin steckt etwas von Wolfs dämonischer Kraft. Gudmunds Gesänge sprachen freundlich an, obwohl ihnen der *al fresco*-Stil fehlt und das Theater-Publikum die feinen Pinselstriche kaum würdigen kann. Der Schlusschor des ersten Aktes machte einen festlich-rauschenden kraftvollen Eindruck; allein der Kraft des Stückes schien die letzte Steigerung zu fehlen, weil es nicht in A, der Haupttonart ausklingt, sondern nach D-dur, in die Unterdominante absinkt, was vielleicht realistisch gedacht ist, aber musikalisch so wirkt, als ob das Stück nur aufhöre, nicht schliesse. Fein und duftig hörte sich das Chor-Notturmo im zweiten Akte an. Leichte A-dur Melodik, südliche, warme Luft, ein reizvolles Ineinander von Frauen- und Männerstimmen. Zuerst die jungen Mädchen, Sopran und Alt, von Pizzicati der Violoncelle und ersten Violinen begleitet, von Flöten und Klarinetten in den letzten Takten *pp* imitiert:

Es lok-ket ins Frei-e der duft-ge Wald usw.

Vcl. pizz.

Dann hinzutretend die jungen Burschen, Tenor und Bass in kräftiger Tiefe, zuletzt die Gesangsfiguren der Frauenstimmen in der Imitation wiederholend.

Diese südliche Helle und Leichtigkeit kontrastiert stark zu der nordischen Schwere und Gedrücktheit der einleitenden Overture, die die Tragik in Margits Seele verkündet. Auffällig ist das Hauptmotiv, das eine Reminiscenz an Beethovens c-moll Sonate op. 111 wachruft:

¹⁾ Diese Bühne dürfte die erste gewesen sein, die Wolfs Musik im Original zu Gehör brachte. Die Aufführung war vollständig; es fehlte nur Margits Ballade, deren Text von der Darstellerin rezitiert wurde. — Eine Musik zum „Fest auf Solhaug“ hat auch Hans Pfitzner geschrieben.



Bis auf die zornigen Sechzehntelroller Beethovens, die Tonart und Lage, unterscheidet sich Wolfs Motiv nicht von dem Thema des ersten Allegro der c-moll Sonate. Die melodische Linie ergibt sich aus den gleichen Intervallensprüngen:



Dennoch — der gleiche melodische Umriss ist nicht entscheidend; es handelt sich vielmehr um den Inhalt des Motives. Und dieser ist ein ganz anderer. Oder wie es Wolf selber einmal in einem ähnlichen Falle ausdrückte: „Bei Reminiscenzen kommt es nicht soviel auf die gleichlautende Tonreihe an, als vielmehr auf den Periodenbau, und vor allem auf den Charakter.“ (An Grohe 17. Februar 1896.) Entscheidend ist dabei, was vorausgeht und was nachfolgt, und so bleibt das Solhaug-Motiv so gut Wolfs, als das op. 111-Motiv Beethovens Eigentum verbleibt.¹⁾

Im ganzen genommen, fingen die Zuhörer jener Grazer Aufführung nur beim dritten Vorspiele Feuer; sonst gefiel wohl einiges, aber ein rechtes Verhältnis wollte sich, wie es schien, nicht bilden. Keineswegs aber will damit gesagt sein, dass sich durch eine noch feinere Darstellung bessere Wirkung nicht doch ergeben könne.

Auch als die Musik überhaupt zum ersten Male aufgeführt wurde, gelegentlich der Premiere des Stückes am 21. November 1891, im Wiener Hofburgtheater, schien das Publikum kein Verhältnis zur Wolfschen Musik zu finden. Das darf aber nicht wundernehmen. Denn es war nur das Publikum da, nicht die Musik. Die Hauptsache fehlte also. Was man spielte, war nur zum kleinsten Teil von Wolf, das übrige soll irgend einem nordischen Komponisten angehört haben. Unter anderem war Wolf von

¹⁾ Von Interesse ist, was Richard Wagner zu solchen Fällen einmal meinte: dem dramatischen Komponisten seiner Richtung ergebe sich das musikalische Motiv, der Einfall aus der wirklich erschaute Handlung. Die Personen, die den gestaltenden Musiker natürlich lebhaft interessieren müssen, riefen ihm das Motiv wie mit einer „Geisterstimme“ zu, „wie der steinerne Gast, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte.“



der Direktion des Burgtheaters Müllers Musik zum „Fest auf Solhaug“ eingehändigt worden, um ihm „einen Einblick in das Genie des dänischen Komponisten zu verschaffen. Was ich daraus ersehe, war allerdings wenig erfreulich — pure Schablone.“ (An Humperdinck, 27. Mai 1891.) Doch hinderte dieses Quiproquo einen Kritiker nicht, von der Musik des „talentvollen“ Hugo Wolf zu sprechen. Was dieser Hugo Wolf aber mit seiner Musik angestrebt hatte, konnte das Burgtheater überhaupt nicht leisten. Denn der Komponist hatte schon bei der Konzipierung von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln dieses Theaters Abstand genommen. Er sollte eine praktische Bühnenmusik schreiben, und ihm schwebte „eine gut studierte, mit allen Mitteln ausgestaltete Konzertaufführung vor Augen: ein grosses Orchester und ein grosser Chor; im anderen Falle kann dieses Werk nur verstümmelt zu Gehör gebracht werden.“ (An Kauffmann, 13. März 1891.) Er hatte also die Arbeit mit vollem künstlerischen Ernst angepackt, und die Partitur aus dem Vollen heraus instrumentiert; da aber hatte er die Rechnung ohne das Burgtheater-Orchester gemacht. Zwar gab sich dessen Dirigent, Herr Kossel, redliche Mühe, aber die Kräfte waren ganz unzulänglich,

„wenn man das Wort Kräfte in diesem Falle überhaupt gebrauchen darf. Das Burgtheaterorchester steht bedauerlicherweise belläufig auf dem künstlerischen Niveau der sogenannten Bratjelger. Zudem ist ihre summarische Grossmacht, wie beim russischen Militär nur auf dem Papier vorhanden; in Wirklichkeit sind es nicht einmal dieselben Leute, und gewöhnlich versehen irreguläre musikalische Truppen den Dienst. Dementsprechend ist auch die Besetzung: 2 Hörner, 1 Trompete, 1 Posaune (o du heilige Dreizahl!) usw. Was soll ein moderner Komponist mit einer Posaune beginnen, wenn er nicht gerade sein Trübsal darüber blasen lassen will? Sie ersehen daraus, dass meine Situation dem Burgtheater gegenüber nichts weniger als beneidenswert ist.“ (An Kauffmann, 22. Dez. 1890.)

Die Lieder konnten überdies von den Schauspielern nicht bewältigt werden, obwohl der Darsteller des Gudmund, wie mir Dr. Burckhard mitteilte, sogar „Vorstudien“ mit Harfenbegleitung gemacht hatte, und so wurde die Aufführung eine wahre Exekution. Wolf hatte nichts geringeres verlangt als eine Verstärkung des Orchesters durch Kräfte des Hofopernorchesters, Beteiligung des Opernchores und dgl. m., was ihm der Direktor natürlich nicht gewähren konnte; wohl aber erwirkte er ihm von der Intendanz ein Honorar. Das Burgtheater habe ihm 300 Gulden zu „blechen“, die ihm hoffentlich in Bälde auch ausbezahlt werden würden, meint er (am 27. Mai 1891) an Humperdinck; Schur dagegen erinnert sich, dass es bloss 200 Gulden waren, mit der man eine Musik honorierte, die man nur schreiben, nicht aber spielen liess. Wie immer, das Geld war willkommen. Das Burgtheater blieb aber auf Ibsen-Kompositionen überhaupt nicht lange mehr angewiesen. Der Besuch liess bald nach, und nach vier Aufführungen verschwand das Stück vom Spielplan, und damit auch die Musik, die sich

im Archive von den ausgestandenen Strapazen fortan erholen konnte. Die Ibsenianer, oder die, die es zu sein vorgaben, hatten die Nase gerümpft, dass man einen alten Ibsen gebe — das Stück stammt aus dem Jahre 1855 — die Gegner, dass man überhaupt schon wieder einen Ibsen gebe; so wurde durch Absetzung beider geholfen.

Auf den Komponisten machte dies alles natürlich keinen erhebenden Eindruck; auch war er nicht zu bewegen, noch einmal Hand an das Werk zu legen und die „Burgmusik“, ¹⁾ wie er es mit scherzhafter Geringschätzung zu nennen pflegte, stellenweise umzuarbeiten. Also wieder eine Enttäuschung mehr. Doch wurde das Werk späterhin, wie er es wünschte, in Originalbesetzung im Konzert aufgeführt, und zwar vom Wagnerverein während der Wiener Theater- und Musikausstellung am 15. Juni 1892. Schalk dirigierte. Aber die Solhaug-Musik schien schon fürs Unglück geboren worden zu sein.

„Die Pièce wurde sozusagen prima vista vom Orchester gespielt, da der Kopist mit dem Ausschreiben der Stimmen nicht rechtzeitig fertig ward. Ausserdem sang bei der Aufführung die Altistin die Ballade mit rührender Beharrlichkeit stets um einen halben Ton zu hoch und der Sänger (ein scheusslicher Dilettantenbariton) blieb beständig um einen halben Ton hinter dem Orchester zurück. Dass die Aufnahme meines Stückes unter solchen Umständen keine glänzende sein konnte, werden Sie wohl begreifen. — Hingegen hatte die Brucknersche Es-dur-Symphonie unter Schalks Direktion einen geradezu kannibalischen Erfolg. Es war eine förmliche Demonstration zugunsten des anwesenden Komponisten, der unzählige Male gerufen wurde.“ (An Siegfried Ochs, 28. Juni 1892.)

Dass die freiwilligen chromatischen Beiträge der Sänger — offenbar eine Chromatik des Unvermögens — die Solhaug-Musik nicht gerade verschönern halfen, ist Wolf aufs Wort zu glauben. Natürlich musste er es entgelten; er errang einen Achtungserfolg und ein Kritiker glaubte konstatieren zu müssen, dass das Publikum die Musik „mit stillem Ingrimm über sich ergehen liess.“ Bruchstücke daraus wurden später im Wagnerverein aufgeführt; im Jahre 1897 liess Wolf die drei Sologesänge: Gudmunds ersten und zweiten Gesang und Margits Ballade gesammelt bei Heckel erscheinen, wo auch die Orchesterpartitur seither erschienen ist.

Im Ganzen zeigt auch die Musik dieses schwächeren Werkes Wolf in seiner Urwahrhaftigkeit. Die Bedeutung seiner Kompositionen hob sich und sank jedesmal mit der Bedeutung der Texte, und da er als echter Wortmusiker nicht imstande war, mit prahlerischen Einfällen hohle Dichtungen zu maskieren, so gilt wohl auch von ihm der Sinn des schönen Wortes, das Richard Wagner über Mozart sprach: „O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum ‚Titus‘ eine Musik wie die des ‚Don Juan‘, zu ‚Cosi fan tutte‘ eine wie die

¹⁾ Ein in Wien gebräuchlicher Ausdruck, mit dem die Militärkapelle bezeichnet wird, die täglich zur Wacheablösung in der Hofburg aufzieht.



des ‚Figaro‘ zu erfinden: wie schmäzlich hätte dies die Musik entehren müssen!“ Darf man die Solhaug-Komposition, die erste Musik, die Wolf für das Theater schrieb, als ein Präludium zu seiner Oper betrachten, so zeigt sich schon hier gleichsam der Vorschatten des tragischen Verhängnisses: dass er den ihm echtbürtigen Stoff nie finden konnte, den Stoff, der alle seine musikalische Energie ausgelöst und die Grundelemente seines Naturells befreit hätte. Oder wie er selbst formulierte: dass er einem Frauenzimmer gleich, das niemals an den rechten Liebhaber kam. Die Solhaug-Musik ist der zweite Versuch Wolfs, sich der Bühne zu nähern, wie es der erste im Grunde die „Christnacht“ war. Hier ist der Weg über das Drama eingeschlagen, dort war es der über die Musik. So ergänzen einander beide Werke. Das „Fest auf Solhaug“ bereichert nicht die Geschichte der Musik, die „Christnacht“ würde Wolfs Bedeutung nicht steigern. Und dennoch musste er beide erleben, und dennoch bleiben beide uns teuer. Denn sie sind Zeugen dafür, wie schwer eine Künstlerseele mit sich rang, und die Geschichte dieser Werke ist die Geschichte von zertrümmerten Hoffnungen, zerronnenen Mühen. Sie haben nicht den höchsten musikalischen, aber vollen Persönlichkeitswert.



Am 16. April 1890 hatte Wolf an Grohe — es war der erste Brief, den er an ihn richtete — geschrieben: „Es sind noch keine 24 Stunden her, dass ich einem Freunde gegenüber mich äusserte: Mannheim sei ein besonders empfänglicher Boden für meine Liedersaat, es würde sich wohl verlohnen, diesen gesunden musikalischen Boden selber zu bepfügen. Ich berief mich auf eine von Ihnen herrührende und an meinen Kommissionär (Lacom) gerichtete Karte, darin auch Hofkapellmeisters Weingartners Erwähnung geschehen und wie reges Interesse er meiner Sache entgegenbringe. Ich führte des weiteren aus, dass es gar nicht so unmöglich sein dürfte, Orchesterwerke unter Weingartners Leitung zur Aufführung zu bringen.“ Nun teilt ihm dies alles Grohe selber zu seiner freudigen Überraschung schwarz auf weiss mit, alles, was er phantasiert, und er zählt die Werke auf, die sich für Mannheim eignen dürften. „Ein anderes Werk, auf das ich grosse Stücke halte, wäre die Christnacht, eine Hymne von Platen für Chor und Soli und grosses Orchester komponiert. Die Partitur ist ziemlich schwierig, dafür ist das Werk kurz und dürfte eine grosse Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen. Ich kann es mit bestem Gewissen empfehlen.“ Wir wissen, dass er die Partitur im Koffer hatte, als er seine erste Reise nach Mainz und nach Mannheim antrat, und dass er das Werk Dr. Strecker vorgespielt hatte.

Durch Grohes Bemühungen war es auch bald so weit gekommen, dass

die „Christnacht“ in das Programm der Mannheimer Abonnementskonzerte aufgenommen wurde. Die Originalpartitur war dem Leiter der Gürzenichkonzerte in Köln, Dr. Franz Wüllner, zur Aufführung übergeben worden, so dass Wolf im Augenblicke, als man die Orchester- und Chorstimmen in Mannheim benötigte, sie nicht ausschreiben lassen konnte. Die Aufführung, die Wolf wegen des Charakters der „Christnacht“ gerne zur Weihnachtszeit gesehen hätte, verzögerte sich; auch das Konzertprogramm, das ursprünglich Bruckners Achte Symphonie enthielt, wurde geändert, und nach mehreren Zwischenfällen kam das Konzert erst am 9. April 1891 zustande. Wolfs Werk stand in der Mitte, ihm voran ging Beethovens zweite Symphonie, den Beschluss des Konzertes machte Liszts Faustsymphonie.

Es sollte das erste Mal sein, dass Wolf eine seiner Kompositionen für Chor und Orchester hörte, seine Aufregung zittert durch die Briefe hin, die er um diese Zeit an Grohe schrieb, und endlich entschliesst er sich, selbst nach Mannheim zu fahren, als Weingartner ihn „förmlich invitiert“ hatte, der Aufführung beizuwohnen. Als Vorreiter kommt ein Brief, in dem Wolf auf Grohes Aufforderung selbst einige Daten über sein Werk gibt, Daten, die durch biographische Notizen ergänzt im Mannheimer Generalanzeiger am Tage der Aufführung erschienen, um das Publikum in das neue Werk einzuführen und es über den unbekanntenen Komponisten zu unterrichten. Freund Grohe hatte wacker vorgearbeitet.

Um die „Christnacht“ zu hören, war auch Engelbert Humperdinck von Frankfurt herübergekommen. Er traf Wolf am Morgen in der Probe, wo er „etwas verstimmt“ über die Aufführung zu sein schien. In der Tat hat das Konzert und sein Ausgang Wolf nicht vollkommen befriedigt. Die Berichte der Mannheimer Blätter waren im allgemeinen recht günstig gehalten. Sie sprachen von einem „eigenartigen, nicht gewöhnlichen Talent“, origineller Erfindung, interessanter motivischer Arbeit, gewandter Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel; tadelten dagegen die Auffassung der Grundstimmung als „zu mächtig und pompös für das bescheidene Erscheinen des Heilands im Stalle zu Bethlehem“, warfen dem Komponisten „Ungelenkigkeit in der Verwendung der menschlichen Stimme“ vor, und „eine bis zum äussersten gehende Rücksichtslosigkeit in der Anwendung harmonischer Übergänge und Verwandlungen“. Kurz, aber sachlich zutreffender, sprach sich Humperdinck aus, der für die Frankfurter Zeitung einen Bericht schrieb, der, in der Nummer vom 10. April abgedruckt, folgendermassen lautet:

„Zum letzten Male hat Hofkapellmeister Felix Weingartner, welchen eine ehrenvolle Berufung an die Berliner Hofoper schon in allernächster Zeit einer voraussichtlich glänzenden Zukunft entgegenführt, gestern als Leiter der Mannheimer Abonnements-Konzerte den Dirigentenstab geschwungen und in den ihm bei dieser Gelegenheit dargebrachten Huldigungen die sichtbaren Zeichen allgemeiner Anerkennung für seine ebenso verdienstvolle wie erfolgreiche Tätigkeit empfangen. Das



Programm des gestrigen Konzertes durfte in hohem Grade Interesse beanspruchen, da es sich darum handelte, das neue Werk eines vielverheissenden jungen österreichischen Tonsetzers zum ersten Male dem deutschen Publikum vorzuführen. Hugo Wolf, dessen bedeutendes Talent nicht minder durch seine aussergewöhnliche Fruchtbarkeit als durch Gedankentiefe und Reichtum der Erfindung seit Kurzem in weiten Kunstkreisen Aufsehen erregte und uns noch Anlass zu eingehender Besprechung bieten wird, hat aus Platens Christnacht ein eigenartiges, farbenprächtiges Tongemälde geschaffen, das, mit einem geistvoll entwickelten Orchestervorspiel beginnend, durch neue, fesselnde Tonkombinationen und durch hohen dithyrambischen Schwung sich auszeichnet. Mit grosser Meisterschaft weiss Wolf die Farbenpalette des Chores und des Orchesters zu handhaben, doch er hat sich, was bei angehenden Orchesterkomponisten der neueren Zeit nicht selten wahrgenommen wird, in der reichlichen Anwendung der Kunstmittel bisweilen etwas weit vorgewagt, so dass einige nachträgliche Reduktionen für die Gesamtwirkung zweckdienlich sein würden. Der Chor zeigte sich seiner nicht gerade leichten Aufgabe gewachsen und sang mit ersichtlicher Begeisterung, auch die beiden Soli für Sopran (Engel der Verkündigung) und Tenor (Hirte) fanden durch Fräul. Clauss und Herrn Erl eine durchschnittlich recht wirksame Wiedergabe. Das Publikum spendete der Novität reichen Beifall und rief den von Wien herübergekommenen Tonsetzer auf das Podium . . . E. H.“

Selbst Freund Humperdinck, dessen Kritik im Wiener Fremdenblatt vom 23. April wiederabgedruckt wurde, konnte sich also gewisser Bedenken nicht ent schlagen. Und auch Wolf nicht.

„Es war nur ein Achtungserfolg, der der gestrigen Aufführung meiner Christnacht zu teil wurde. Die Schuld daran dürfte sowohl mir, als dem Mannheimer Orchester beizumessen sein. Jedenfalls aber lag das Übel im Orchester, wo mitunter kuriose Dinge zu hören waren. Mag sein, dass manche Stellen wegen Überladenheit schlecht klangen und somit die Schuld auf mich fällt, das Orchester hat jedenfalls gar nichts dazu beigetragen, durch Diskretion und massvolles Zurückhalten diese Mängel zu verdecken. So wurde ich einstweilen nur mit zwei Lorbeerkränzen abgespeist, die ich leider nicht einmal für meine Wirtschaft verwenden kann.“ (An Rauchberg, Mannheim, 10. April 1891.)

Ähnlich äusserte er sich auch, nachdem er aus Mannheim zurückgekehrt war, zu Ferdinand Löwe in Wien. Schimpfte über die Aufführung, an deren Misslingen er aber mitschuldig sei, erklärte, dass er nun die Instrumentations-Mängel seines Werkes erkenne, und liess die Absicht laut werden, die „Christnacht“ wie die „Penthesilea“ umzuarbeiten.

Gewiss ist, dass die Überladenheit des Christnactorchesters nur davon herrührte, dass Wolf vorher nie Gelegenheit gehabt hatte, sich im Orchester selbst zu hören. Wäre es ihm vergönnt gewesen, eine Aufführung der „Penthesilea“, die er vor der „Christnacht“ komponierte, zu erleben, so hätte er höchst wahrscheinlich an der Dicke der Instrumentation manches geändert, die Partitur ein wenig gelüftet. Später hat er sich mit dem Werk nicht mehr befasst, auch nicht befassen wollen. Der Beifall, den er fand, meint Schur, machte ihm keine Freude; eine Umarbeitung betrachtete er



als „unerlässlich“. Damit war eigentlich das „Todesurteil“ über das Werk verhängt, denn Umarbeitungen waren nicht nach seinem Geschmack. Mit wenigen Ausnahmen galt ihm die erste Niederschrift als die letzte. Auch die Aufführung in Köln kam nicht zu stande. Denn im Oktober liess Dr. Wüllner dem Komponisten die Mitteilung zukommen, dass die Instrumentation und Chorbehandlung zu „raffiniert“ sei, um es wagen zu dürfen, dergleichen dem Kölner Publikum vorzuführen — „und Wüllner muss es doch wissen“. (An Kauffmann, 12. Okt. 1891.) „Enthaltamer“ aber konnte Wolf nicht schreiben. Auch eine Aufführung in Wien, die eingeleitet wurde, blieb Projekt, und Schotts Absicht, das Werk in den Verlag zu übernehmen, blieb Absicht.

Der ganze Orchestersatz dürfte, so wie der der „Penthesilea“, ¹⁾ nur an wenigen Stellen den Intentionen Wolfs entsprochen haben. Was er später in der Instrumentalbehandlung erreicht hat, zeigen die Partituren des „Elfenlied“ und des „Feuerreiter“. Einem erfahrenen Dirigenten, dem freilich die Eigenart Wolfs innig vertraut sein musste, konnte es nicht sonderlich schwer fallen, für einen — stellenweise — reineren Satz, weniger dicke und eben darum deutlichere Instrumentation, sorgfältigere dynamische Bezeichnung u. dgl. m. Sorge zu tragen. Dieser Dirigent fand sich in Ferdinand Löwe. Er revidierte die Partitur in diesem Sinne und — siehe da! — der Erfolg gab ihm recht. Am 13. Dezember 1903 führte er das Werk im (ersten) Wiener Gesellschaftskonzert auf — es war zugleich die erste Aufführung in Wien — und es schlug ein. Der Hymnus, erklärte Dr. Richard Wallaschek, gibt uns Gelegenheit, auch unsererseits einen Hymnus auf Wolf zu singen, denn in diesem Werke hat er sich selbst übertroffen:

„Noch nie erschien er mir so majestätisch und feierlich, so himmlisch klar und überirdisch wie in dieser herrlichen Christnacht. Schon die Art, wie Wolf die Engelsgesänge mit den heiteren Chören der Hirten vereinigt, ist ein Meisterstück in der Behandlung der Kontraste, die er tatsächlich in einem „höheren Dritten“ zu vereinigen versteht. Der üppigste Wohlklang entströmt dem prächtigen Chor- und Orchestersatz, liebliche Schalmeyenklänge umgaukeln in sinnigen Figuren die Stimme der Hirten, die Verkündigung der Engel, und klingen im Schlusschor in hellen Jubel aus. Auch das Publikum hat dieser Jubel ergriffen, aber die Anerkennung, die es dem Komponisten gezollt, kommt zu spät, viel zu spät, um ihm noch die verdiente Freude zu bereiten. Das ist das Los des österreichischen Tonkünstlers.“

Das war das Los W. A. Mozarts, das Los Franz Schuberts, Anton Bruckners und Hugo Wolfs, dass man die Hymnen der Anerkennung sang, als sie sie nicht mehr hörten. Zwölf Jahre nach der Mannheimer Uraufführung und ihrem Halberfolg erlebte die „Christnacht“ also erst ihre Auferstehung und ihren Erfolg: möge sie nun auch weiterleben in der Chorliteratur des deutschen Volkes ad multos annos.

¹⁾ Löwe wollte von der „Penthesilea“ eine Klavierbearbeitung anfertigen, worüber Wolf sehr erfreut war. Bald nahm Wolf die Partitur aber wieder an sich. Er müsse sie doch einmal recht ordentlich durchfeilen; insbesondere bezüglich der Instrumentation.



Beobachtungen und Schilderungen der heutigen Musik der Araber sind selten, was um so mehr Wunder nehmen muss, als die arabische Musik, die auf Grund historischer Forschungen, ältester Manuskripte eindeutig konstruiert wird, noch immer ein angenehmes Angriffsobjekt der Theoretiker bildet.

So beschäftigen sich die grundlegenden Abhandlungen von Kiese-wetter, Kosegarten, J. P. N. Land, auch Dechevrens, vorwiegend mit dem historischen und, wie es scheint, heute gänzlich abgestorbenen und in handschriftlichen Traktaten vergrabenen Teil der arabischen Musik.

Mehr der Gegenwart dienende Werke dürften Salvador Daniels, eines praktischen, in Algier tätig gewesenen Musikers „La musique arabe“ und die „Notes sur la Poésie et la musique Arabes“ von G. Delphin und L. Guin sein.

Selbst bei Wallaschek, einem für solche ethnographischen Studien schon unentbehrlichen Werke („Anfänge der Tonkunst“), findet man die heutige arabische Musik nicht näher geschildert. Reisebeschreibungen, soweit sie mir zur Hand waren, ignorieren die Musikübung entweder gänzlich oder finden gerade zur rechten Zeit einige Worte, die sich fügsam einstellen, ohne in ihrem Gewande die rechten Begriffe zu bergen. Ausserordentliche Dienste leisten auch für den wissbegierigen Musiker Werke, wie Gustav H. Dalmans „Palästinischer Diwan“.

Einer liebenswürdigen Einladung der Herren Prof. Dr. H. Müller und Dozenten Dr. Rhodokanakis danke ich die Möglichkeit, von einem auf Kosten der Akademie eine Zeitlang in Wien als Studienobjekt weilenden Araber Volkslieder aufnehmen zu können, ohne den Umweg über das Rote Meer machen zu müssen, der wohl bisher das grösste Hindernis für solche musikalischen Forschungen bildete.

Leider standen mir für diese Arbeit nur einige Stunden zu Gebot, so dass ich mich bei der Auswahl des Aufzunehmenden vor allem vom rein künstlerischen Standpunkt leiten liess, d. h. nur solche Stücke zu fixieren trachtete, die einen Stimmungsinhalt möglichst deutlich zum Ausdruck brachten oder sonst durch vorgeschrittene Melodiebildung, Rhythmik oder Modulationstendenzen hervorragten.



Dieser Wüstensohn namens Mohammed ben Sälim aus Dafär im äussersten Osten Südarabiens, seines Zeichens ein Beduine und Weihrauchsammler, ein schlichtes Kind aus dem Volke, war auch ein primitiver Natur-sänger, der seine Lieder ohne den erdrückenden und verzerrenden Wust von Verzierungen der Berufssänger zum Besten gab.

Was den Vortrag der Gesänge im allgemeinen betrifft, so war das Näselnde, Fistulierende der Stimme auffallend, eine Vortragsmanier, die Wallaschek auch von anderen Völkern mitteilt, ebenso Maltzan von den Arabern in Marokko, Dalman von den arabischen Einwohnern Palästina's. Diese Vorliebe für das Fistulieren geht so weit, dass Mohammed, als ich ihm die Lieder behufs Identitätsbestätigung mit natürlicher Stimme vorsang, mir diese Bestätigung meiner vollen Stimme wegen einfach verweigerte, und erst, als ich sie in das näselnde Falsett überschlug, lebhaft-beifällig mit dem Kopfe nickte und die ersehnte Bestätigung gab. Ein ausserordentliches Hindernis für die Aufnahme war das grosse Schwanken in den einmal mitgeteilten Melodien. Es blieben nur immer einige Tonfolgen gewissermassen als Säulen des Ganzen fest, das übrige wechselte fast stets und machte den Eindruck, als stünde es im momentanen Stimmungsbelieben des Sängers. Merkwürdigerweise waren diese eisernen Bestände solche Tonfolgen, die auch nach unseren europäischen Ohren die Macht grösserer Popularität in sich trugen. So blieb z. B. beim Liede No. 6¹⁾ die Stelle:



— die übrigens einem unserer Kinderlieder sehr ähnelt — immer gleich, während der Anfang einmal e—f, ein andermal e—e klang, die Überleitung zur 2. Strophe bald:



bald wie weiter hinten mitgeteilt, lautete. Am ärgsten war die Willkür bei No. 5, dessen Anfang Mohammed gar einmal:



sang.

¹⁾ Der Leser findet die Lieder gegen Schluss dieses Aufsatzes mitgeteilt auf den Seiten 418—422.

Ähnliches berichtet Stumpf von den Indianern, die beliebig die kleine Terz zur grossen machten. Oft glaubte ich eine ausgesprochene Modulation nach der Quinte entdeckt zu haben, gleich enttäuschte mich der Sänger wieder, indem er die Tonphrase in der Obersekunde, das drittemal in der Unterterz, das viertemal wieder anders sang. Das Gefühl für die Qualitätsdifferenzen der Töne schien ihm gänzlich fremd. Den ureigensten Eindruck auf mich machten die Lieder stets beim allerersten Vortrag. Gelang es da der Erinnerung nicht, sich mit einem Schlage der Melodie zu bemächtigen, so musste man den Sänger diplomatisch auf Umwegen zum betreffenden Lied zurückführen, um ein doch wenigstens fast gleiches Melodiebild zu erhalten.

Was die berühmten Dritteltöne betrifft, die Ed. W. Lane gehört, auch Villoteau in Ägypten verbreitet gefunden hat, und die sich aus Teilung der Oktave in 18 Töne beziehungsweise 17 Intervalle ergeben, so hat bekanntlich J. P. N. Land nachgewiesen, dass diese 18 Töne bloss das Reservoir darstellen, aus denen die einzelnen Tonarten gespeist werden, ähnlich unserer (enharmonisch) chromatischen Tonleiter, weist jedoch an anderer Stelle („Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem Muhammed-Mittelalter“) ebenso wie Kiesewetter darauf hin, dass das Verständnis der alten Musiklehre den heutigen Orientalen längst verloren gegangen sei. Das ganze kunstvolle System stellt sich wie ein graues Spinnennetz dar, das einige Theoretiker in der Abgeschlossenheit ihrer Studierstuben emsig woben. Die praktische Kunstausbübung dürfte es kaum umgarnt haben, ebenso wenig wie heute ein Komponist nach den Schwingungszahlen der Töne komponiert. Tatsächlich habe ich von den Dritteltönen, als wären sie eine prinzipielle Erscheinung, nichts vernehmen können. Der Sänger, dessen Stimme vom Tonansatz nichts wusste, sang natürlich sehr häufig falsch, aber ebenso gut könnte ein Forscher, der unsere Volkslieder am Kirchweihstage aufnimmt, sagen, wir sängen in Dritteltönen. Der Begriff des Falschsingens dürfte ja auch den Arabern nicht unbekannt sein. Wenn man aber jede Distonation als Botin eines Systems begrüsst, dann gäbe es lauter systemmässige Sänger.

Als Dalman einen Hofmusiker, also wohl einen bedeutenderen Künstler, um Aufweisung einiger der 17 Stufen der Oktave in den Kompositionen bat, wusste dieser keine rechte Antwort. Auch die orientalische Zither (Kanun) ist nach dem System unserer Durtonleiter gestimmt und die Flöten haben auch nur ganze und halbe Töne — tout comme chez nous.

Musik und Text scheinen, für Mohammed wenigstens, innig verbunden, jedoch so, dass der Text wohl selbständig existieren kann, die Musik aber ohne Hilfe des Textes bedeutungslos und hinfällig ist. Wenigstens erklärte Mohammed, als ich ihm die Melodien ohne Text zur



Agnoszierung vortrug, nur beim Singen mit dem Text könne er die Richtigkeit beurteilen.

Der Sinn für Rhythmus war sehr lebhaft, das Taktgefühl sicher vorhanden: es bedurfte beim Niederschreiben der Lieder keines heftigen Einstimmens von Taktstrichen, sie hatten fast alle schon nach dem Vortrag ihre festen Stellungen. So sehr der Sänger in bezug auf die Melodie schwankte, in bezug auf Rhythmus und Takt blieb er treu und unbeirrt von momentanen Einflüssen.

Die Lieder sind nur kurze, wenig entwickelte Stücke. Ich habe jedoch bemerkt, dass einige Lieder, die viele Strophen mit steigendem oder verändertem Stimmungsinhalt aufweisen, nicht strophisch, sondern durchkomponiert sind. Eines Liebesliedes mit ca. 20 Strophen entsinne ich mich, bei dem jede Strophe vollständig komponiert war, wobei der Sänger in jeder weiteren Strophe seine Stimme in immer bedeutendere Höhen drängte und sie dabei schliesslich heftig forcierte. Von den mitgeteilten Liedern ist No. 5 und No. 6 durchkomponiert, alle übrigen sind strophisch. Bei der Kürze der Zeit musste ich mich lediglich auf Mitteilung der ersten Strophe, die auch stets die markanteste war, beschränken.

Im allgemeinen wird man bei den Liedern das Bestreben nach Tonalität (Rückkehr zum Ausgangspunkt) finden; eine Ausnahme bildet ausser No. 4 das Lied No. 5, in dem nur bei der Überleitung zur nächsten Strophe auf dem dominierenden *d* geschlossen wird, beim Abschluss aber auf *e*, eine Steigerung, die sich vielleicht aus der Verwendung des Liedes ergibt (siehe S. 420/21). Dieses Stück ist auch am reichsten an modulatorischen Bestrebungen.

Die Textverwendung ist, von den wenigen Melismen abgesehen, fast durchwegs streng syllabisch. Es finden bei strophischer Komposition allenfalls Tonwiederholungen statt, um mit derselben Tonphrase mehreren Silben gerecht zu werden, wie z. B. im Liede No. 1 Strophe 2:



Zwischen dem Text in der blossen Deklamation und im Gesang herrscht oft ein bedeutender Unterschied; es werden Silben eingeschoben, Vokale eliminiert, um zwei Silben auf einen Ton drängen zu können, so dass die Anzahl der Töne mit der Anzahl der Silben im Text, wie ihn die Philologen nach der schlichten Rezitation aufgenommen hatten, fast nie in Übereinstimmung war. Im Liede No. 6 z. B. heisst der Text bei der Rezitation: Eš-šyâ^ér yibdi bidikr el-murtefa^é, beim Singen: Eš-syâr in yibdi bidikr el murtefâ; im Liede No. 5: statt al Bûheif in der Rezitation,



ale Bûheif im Gesang, während das: la raha u la gut zein in: la rahu la gut zein abgeschliffen wird.

Jedes der mitgeteilten Lieder ist entweder ein Habot, ein Gelegenheitsgedicht, insofern es bei bestimmten Gelegenheiten (z. B. einer Beschäftigung) gesungen wird, oder eine Qaside, wenn es sich an ältere, klassische Formen anlehnt. Nur diese haben ein Metrum, jene kann man bloss einer einfachen Silbenzählung unterwerfen. Es stimmt in diesem Falle die Betonung in der Rezitation und in der Musik regelmässig überein.

Lied No. 1, ein Sologesang in arabischer Sprache, hebt sich inhaltlich aus einer kleinen Erzählung im Šhauri-Dialekt heraus, die ich nach einer von Prof. D. H. Müller mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellten wörtlichen Übersetzung auszugsweise mitteile:

„Es waren zwei Brüder, Sultane, der eine älter, der andere jünger. Der jüngere beneidete den älteren. Der ältere hatte einen Sohn, der Maktub hiess, und hatte die Macht in Händen. Eines Tages schlief der ältere Bruder. Da kam zu ihm der jüngere, schoss auf ihn aus einer Flinte, tötete ihn und begrub ihn und folgte ihm in der Herrschaft. Dessen kleiner Sohn blieb bei ihm. Eines Tages spielt er mit den anderen Kindern und singt ihnen folgendes Lied vor:

wu-n hámel er-rawáí
la bud ba-tiškun
ná hod gadana wáfi
be-ainch kelisun.

Wenn er euch Schafe raubt,
so werdet ihr doch klagen.
Wir wollen Rache nehmen vollauf
vor deinen Augen, die schauen.

Er wird daraufhin vor seinen Onkel zur Rechtfertigung geführt und gesteht nach kurzem Leugnen, folgendes Lied gesungen zu haben (2. Strophe):

wu-názeluh murtefáí
bet saar yibnún
wu-ráseh táleh báí
min gaul li-yiflún.

Seine Haarabteilung ist hoch
Sie bauen ein Haus aus Haar
Sein Kopf ist eine Spanne lang,
Wie die, die ihn lausen, erzählen.

Der Sultan verbannt ihn darauf, er kehrt aber zurück, erobert das Reich und vergilt gleiches mit gleichem.“

Die Geschichte hat, wie man sieht, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Hamletstoff.

Der Aufbau des Liedchens, das sich aus dieser Stimmung heraushebt, ist abzüglich der Wechselnoten und Vorhalte ein durchaus ebenmässiger. Das Lied schliesst mit demselben Ton, mit dem es begonnen; der eigentlich dominierende Ton ist jedoch a, auf den das gis mit Fingern weist, um das sich auch die übrigen Töne wie um einen fixen Punkt drehen.

No. 1.

Allegro moderato

Wun ha mel erra waí - - - - - la bu(u)d ba



Lied No. 2 (Text und Übersetzung mitgeteilt von Prof. Müller).
Es ist ein Chorgesang, ein Arbeitslied, weil es beim Schlachten und den sonstigen Zubereitungen zum Opfer gesungen wird. Erste und zweite Zeile haben die gleiche Melodie.

Ébser bengzerót belu eydét
ber adóden his enskin bendbet.

Meldet von der geschlachteten (Kamelin)
der fetten,
wir haben hergerichtet Messer und Herd.

No. 2.



Lied No. 3 (Text und Übersetzung wie No. 2).
Das Lied wird in einer Erzählung einem gefürchteten Räuber in den Mund gelegt, der es sang, als er noch vor seinem Ende, verwundet, sich zu Grabe tragen liess.

Wa-hayúm min-sén dehéyret
tešgedan wétmata
Wa-hayúm min-sén dehéyret
tégbenek bé-greda.

Mancher Tag hat sein Geheimnis,
Bringt dir Freude und Glück.
Mancher Tag hat sein Geheimnis,
Niederdrückt dich das Geschick.

No. 3.



Lied No. 4 (Text und Übersetzung mitgeteilt von Prof. Müller).
Ein Chor- und Tanzliedchen für Frauenstimmen. Zu Beginn des Winters kommen die Frauen eines Gaus zusammen und stellen sich in Gruppen von 10 Personen auf; eine jede legt die Hand auf die Schulter der nächsten, dabei tanzen und singen sie das Liedchen:

E gétí biš e gétí
belé azíz(e) hóref
wu ná a danu seyrib
qedómek(e) le-ólef.

O, Schwester, Schwester mein,
die Herbstzeit möge schön sein.
Bricht der Winter dann herein
werde ich gut versorgt sein.



No. 4.
Moderato

E ge - ti biş e geti be-le a - zi ze ħoref

Lied No. 5 (Text und Übersetzung zu No. 5—6 mitgeteilt von Dr. Rhodokanakis).

| | |
|----------------------------------|--|
| yâ bid ħezenein ál(e) Buheif we | Die weissen (Frauen) sind betrübt über (den |
| taättalein. | Tod des) Buheif |
| Men baád Búheif la raħa u la gut | und sind herabgekommen (aus Kummer). |
| zein. | Nach Buheif (nach seinem Tode) gibt es keine |
| | Ruhe und keine gute Nahrung mehr. |

Das Lied hat als Habot kein Metrum. Vom Standpunkt des Wortakzentens aus der Vertonung genommen, stellt es sich in seiner regelmässigen Gestalt also dar:



Der Refrain des Liedes ist das bedeutungslose Wort „le“ syllabisch auf eine Reihe von Tönen gelegt, eine bei Naturvölkern beliebte Textunterlage, in gewissem Sinn ähnlich unseren Jodlern, die ebenfalls nur klingende, aber inhaltslose Worte verwenden. Seinem Inhalt nach ein Trauerlied auf Buheif, einen unlängst verstorbenen Sultan, wird es als Arbeitslied beim Antreiben der Kamele zum Wasserschöpfen gesungen. Da gewöhnlich nur ein Treiber bei einem Brunnen das Kamel antreiben wird, so ist dieses Lied ein Sologesang. Verfasser und Komponist sind unbekannt.

No. 5.
Andante

Yâ bid ħeze nein á - le Bú heif we ta at - ta - lein men
ba ád Bú heif la raħa ũ la gut zein

Refrain im Falle des Absingens der nächsten Strophe:

le le le - - - - -



Refrain im Falle des Absingens bloss der ersten Strophe:



Lied No. 6. Ein Liebeslied.

Eš-šyā ʿér (in) yibdi bidīkr el-murtfā
rā 'i-l-kerām wel-gōda gāli dargetab.

Refrain:

(a) šill ena bizen(a) gāli nisbetuh.

Der Dichter beginnt mit der Erwähnung des Erhabenen, des Hochherzigen und Gütigen, dessen Rangstufe hoch ist. Refrain: Ich will preisen mit einem Loblied den Hochansehnlichen.

Das Lied beginnt wie üblich mit der sog. Doxologie, der Anrufung des Propheten. Der „Hochansehnliche“ des Refrains ist der Vater des geliebten und besungenen Mädchens. Das Gedicht ist eine Qaside und hat folgendes Metrum:

— — — — | — — — — | — — — —
— — — — | — — — — | — — — —

Refrain:

— — — — | — — — — | — — — —

Musikalisch:

— — — — | — — — — | — — — — | — — — — | — — — —
— — — — | — — — — | — — — — | — — — — | — — — —

Refrain:

— — — — | — — — — | — — — — | — — — — | — — — —

Nach der Vortragsweise möchte ich es nach den Mitteilungen meines Gewährsmannes am ehesten einen Wechselgesang nennen. Die Strophen werden vom vortragenden Sänger gesungen, der Refrain aber von einem aus der zuhörenden Corona. Verfasser des Textes ist 'Abūd. Komponist unbekannt.

Moderato
No. 6.

Eš syā'ér in yib di bi dī - krel mur te fa rā 'i - ke rām wel
gō da gā - li dar ge - tuh.



Refrain im Falle des Absingens der nächsten Strophe:



Refrain im Falle des Absingens bloss der ersten Strophe



Es ist natürlich leicht möglich, dass die Kompositionen zu No. 5 und 6 auf ältere Zeiten zurückreichen, wenn auch die Texte jüngeren Datums sind, da sich das, wie erwähnt, sehr weiche, biegsame Wortmaterial durch Zusätze oder Elisionen leicht an eine halbwegs passende Melodie adaptieren lässt.

Ein sichereres Urteil über die Lieder liesse sich wohl erst nach Anhörung derselben auch von anderen arabischen Natursängern geben, um zu eruieren, ob gewisse Manieren nationale Eigenschaften oder individuelles Merkmal sind. Da ich nur die eine Quelle — Mohammed ben Sälim — hatte, so fehlte mir die Möglichkeit einer vergleichenden Untersuchung. Und so musste ich seinen Launen oder seinen Irrtümern ohne Kampf unterliegen.

Die Herren Prof. D. H. Müller und Dr. Rhodokanakis haben mich in denkbar liebenswürdigster Weise mit ihrem Wissen unterstützt. Ich kann meine Arbeit nicht besser als mit einem herzlichen Danke an sie schliessen.





Vom eigenen Wesen und Charakter



Ich versichere Sie, dass ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewusstsein zu malen, dachte ich doch nicht, dass ich durch mein eigenes Gesicht noch in Verlegenheit kommen könnte.

Etwa 1803 an Christine Gerardie wegen eines Porträts, das ohne sein Wissen, irgendwo, etwa in einem Café, gezeichnet worden war.

Schade dass ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde Napoleon doch besiegen!

Zu Krumpholz, dem Geiger, als dieser Beethoven die Nachricht vom Siege Napoleons bei Jena überbrachte.

Wenn ich als General von der Strategie verstünde, was ich als Komponist vom Kontrapunkt verstehe, dann wollte ich euch schon etwas zu schaffen geben.

Mit geballter Faust hinter einem französischen Offizier ausgerufen, als die Franzosen am 12. Mai 1809 Wien eingenommen hatten. Mitgeteilt von dem Zeugen W. Rust.

— — Camillus, so hiess, wenn ich nicht irre, der Römer, der die bösen Gallier von Rom wegjagte; um diesen Preis möchte ich auch so heissen, wenn ich sie allenthalben vertreiben könnte, wo sie nicht hingehören.

An Verleger Pleyel in Paris. 26. April 1807.

Das ist was anderes, wenn ein deutscher Mensch ohne Wort zu geben, etwas übernimmt, als so ein Ungarischer Graf.

An Baron Zmeskall. Beethoven schickte für ein Wohltätigkeitskonzert einige Kompositionen an Kammerprokurator Varenna in Graz.

¹⁾ Dieser Beitrag ist dem soeben bei Schuster & Loeffler erschienenen Buche „Beethoven im eigenen Wort“ (einer Art Beethoven-Brevier) von Friedrich Kerst entnommen. Der Verfasser macht den dankenswerten Versuch, durch eine anschauliche Gruppierung der bedeutsamsten Aussprüche des Meisters eine erschöpfende Darstellung des Charakterbildes des Tonheros zu bieten. Bei der Sichtung des Stoffes ergaben sich für den Herausgeber folgende dreizehn Abteilungen: Über Kunst. Über Natur. Über Texte. Vom Komponieren. Vom musikalischen Vortrag. Über eigene Werke. Vom Künstlertum. Urteil über andere. Über Erziehung. Vom eigenen Wesen und Charakter. Der Leidenvolle. Der Weltweise. Gott. Anmerkung der Redaktion

Mir ist das geistige Reich das Liebste, und die oberste aller geistigen und weltlichen Monarchieen.

Sommer 1814 an Advokat Kauka. Vorher hatte er von den Monarchieen gesprochen, die im Wiener Kongress vertreten waren. — Mit „geistigen“ Monarchieen sind offenbar „geistliche“ gemeint.

Ich komme nicht selbst, da es immer eine Art von Abschied nehmen wäre, und dergleichen habe ich von jeher vermieden.

24. Januar 1818 an del Rio, als er Karl aus dessen Institut fortnahm.

Ich hoffe noch einige grosse Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschliessen.

7. Oktober 1826 an Wegeler.

Alle Morgen bringe ich mit den Musen zu — und sie beglücken mich im Gehen auch.

12. Oktober 1825 aus Baden an Neffen Karl.

Von mir nichts — das heisst vom Nichts nichts.

19. Weinmonat 1815 an Gräfin Erdödy. Eins seiner Wortspiele.

Beethoven kann schreiben, Gott sei Dank, — sonst freilich nichts in der Welt.

20. Dezember 1822 an Ferdinand Ries in London.

Im Kopfe mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich die Feder meistens weg, weil ich nicht so zu schreiben imstande bin, wie ich fühle.

7. Oktober 1826 an Freund Wegeler in Koblenz; er entschuldigt sich wegen Schreibfaulheit. „Ich denke, dass die besseren Menschen mich ohnehin kennen.“

Ich habe die Gabe, dass ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, so platze ich auch stärker aus, als jeder andere.

24. Juli 1804 an Ries, dem er über sein Zerwürfnis mit St. von Breuning berichtet.

Die X. ist ganz umgeändert, seit ich ihr das halbe Dutzend Bücher an den Kopf geworfen. Es ist wahrscheinlich durch Zufall etwas davon in ihr Gehirn oder ihr schlechtes Herz geraten.

An Frau Streicher, die in Beethovens Häuslichkeit oft Ordnung schaffen musste.

Mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehen.

Um 1798 zu Fürst Lobkowitz, in dessen Salon ihm ein Kavalier nicht mit der erforderlichen Hochachtung begegnet war.

Mir entfällt manchmal ein herzliches freies Wort, dafür hält man mich für toll.

Sommer 1820 zu seinem Besucher Dr. Müller aus Bremen.



Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht. — O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben!
16. November 1801 (oder 1800). An Wegeler.

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.

In einer Zuschrift an den Freund Baron Zmeskall.

Auch ich bin ein König!

Als Holz ihn bat, den Brillantring vom König Friedrich Wilhelm III. nicht zu verkaufen, indem er sagte: „Meister, behaltet den Ring. Er ist doch von einem König.“ (Der König hatte ihn statt Geld oder Orden für die IX. Symphonie [ihm gewidmet] geschickt.) Beethoven sagte es mit „unbeschreiblicher Würde und Selbstbewusstsein“.

Zum kleinen Gerhard von Breuning äusserte er auf dem Sterbebette: „Ich weiss, ich bin ein Künstler“. Zur Zeit der Rossini-Schwärmerei (1822) sagte er zu Freunden: „Nun, den Platz in der Kunstgeschichte können sie mir doch nicht nehmen“.

Fürst, was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt; was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt's nur einen!

Der Überlieferung nach in einem Briefe, den er zorn erfüllt an den Fürsten Lichnowsky schrieb, als dieser ihn während des Aufenthaltes auf dessen Gut bei Grätz in Schlesien hatte zwingen wollen, vor französischen Offizieren zu spielen. Beethoven war noch nachts nach Troppau gegangen, wobei die mitgenommene Handschrift der „Appassionata“ (Sonate op. 57) durch Regen litt.

Mein Adel ist hier und da. (Brust und Kopf.)

Berichtet von Schindler. Im Gerichtsverfahren gegen die Schwägerin (Mutter des Neffen Karl) wurde Beethoven aufgefordert, seinen Adel („van“) zu beweisen.

Du schreibst, dass ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preussen angeführt bin; man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen; ich habe mir aber zum Grundsatz gemacht, nie weder etwas über mich zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden.

7. Oktober 1826 an Wegeler. „Ich überlasse dir, die Rechenschaft meiner Eltern und meiner Mutter insbesondere der Welt bekannt zu machen.“ Die betreffende Notiz hatte das Konversationslexikon von Brockhaus gebracht.

Meine Ehre ist mir nächst Gott das Höchste.

26. Juli 1822 an Verleger Peters in Leipzig.

Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muss heraus, und darum schreibe ich.

Äusserung gegen Karl Czerny, berichtet in dessen Selbstbiographie 1842.

Nicht als Künstler sollt Ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt Ihr mich besser vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen.

Wien, 29. Juni 1800 an Wegeler in Bonn, als Beethoven von der Heimkehr an den Rhein schreibt.



Vielleicht ist das einzige Geniemässige, was an mir ist, dass meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden und doch niemand imstande ist, als ich selbst, da zu helfen.

22. April 1801, an Kapellmeister und Verleger Hofmeister in Leipzig, als er sich wegen verspäteter Zusendung von Kompositionen (Solosonate op. 22, Symphonie op. 21, Septett op. 20, Konzert op. 19) entschuldigt.

Frei bin ich von aller kleinlichen Eitelkeit; nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Teil meines Lebens zu opfern.

9. September 1824 an Hans Georg Nägeli in Zürich.

Da dem Unterzeichneten von jeher nicht so sehr Broterwerb, als vielmehr das Interesse der Kunst, die Veredlung des Geschmacks und der Schwung seines Genius nach höheren Idealen und nach Vollendung zum Leitfaden auf seiner Bahn diene, so konnte es nicht fehlen, dass er oft den Gewinn und seine Vorteile der Muse zum Opfer brachte.

L. von Beethoven.

Dezember 1804 an die Hoftheater-Direktion. Antrag eines Engagements, das nicht zustande kam.

Nie von meiner ersten Kindheit an liess sich mein Eifer, der armen leidenden Menschheit irgendwo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderm abfinden und es braucht nichts anderes als das innere Wohlgefühl, das dergleichen immer begleitet.

An Prokurator Varenna, der um Kompositionen für ein Wohltätigkeitskonzert in Graz bat.

Für mich gibt es kein grösseres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen.

16. November 1801 (1800?) an Wegeler.

Ich kenne keine andern Vorzüge des Menschen als diejenigen, welche ihn zu den besseren Menschen zählen machen; wo ich diese finde, dort ist meine Heimat.

Teplitz, 17. Juli 1812 an seine zehnjährige Verehrerin Emilie M. in H.

Von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist.

An Frau Marie Bigot. Etwa 1808.

Es ist einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehn, nicht möchte ich durch solch ein Verhältnis meine Brust mit Misstrauen gegen diejenige, welche vielleicht einst mein Geschick mit mir teilen wird, anfüllen — und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben.

An Frau Marie Bigot, als sie eine Spazierfahrt mit ihm ausgeschlagen hatte.

Meinen Zimmergesellschafter vermiss ich in der Einsamkeit hier wenigstens abends und zu Mittage, wo ich das, was nun einmal das



menschliche Tier zu sich nehmen muss, um das Geistige hervorzubringen, gern in einiger Gesellschaft zu mir nehme.

Teplitz, 6. September 1811 an Tiedge („abzugeben bei der Gräfin Elisa von der Recke“.)

Es war keine absichtliche ausgedachte Bosheit von mir, die mich so gegen dich handeln liess, es war mein unverzeihlicher Leichtsin.

An Wegeler in Wien. (Dessen Aufenthalt dort 1794—96.)

Ich bin nicht schlimm — heisses Blut
Ist meine Bosheit, mein Verbrechen Jugend;
Schlimm bin ich nicht, schlimm wahrlich nicht;
Wenn auch oft wilde Wallungen mein Herz verklagen,
Mein Herz ist gut. —

Symb. Wohltuen, wo man kann,
Freiheit über alles lieben,
Wahrheit nie, auch sogar am
Throne nicht verleugnen.

Denken Sie auch ferner zuweilen

Ihres Sie verehrenden Freundes

Ludwig Beethoven

aus Bonn im Kölnischen.

Wien, den 22. May 1793.

Einem Herrn Vocke ins Stammbuch geschrieben.

Es ist ein eignes Gefühl, sich loben zu sehen, zu hören und dann dabei seine eigene Schwäche fühlen wie ich. Solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch ist.

An Mademoiselle de Gerardi, die ihn in einem Gedicht besungen hatte.

Es ist mein aufrichtiger Wunsch, dass, was einstens über mich gesagt werde, strenge der Wahrheit getreu, nach allen Beziehungen hin, gesagt werde, gleichviel, ob sich dieser oder jener dadurch getroffen fühle, oder betreffe es selbst die eigene Person.

Von Schindler berichtet, der auch erzählt, dass Beethoven in der letzten Woche vor seinem Tode zu ihm und Breuning sagte, als er ihnen Papiere für die Biographie übergab: „Doch in allem streng die Wahrheit, dafür mache ich euch beide verantwortlich.“

Nun kannst du mir helfen eine Frau suchen; wenn du dort in F. eine schöne findest, die vielleicht meinen Harmonieen einen Seufzer schenkt, — doch müsste es keine Elise Bürger sein — so knüpfe im voraus an. Schön muss sie aber sein, nichts als Schönes kann ich nicht lieben, sonst möchte ich mich selber lieben.

1809 an Baron von Gleichenstein in Freiburg i. B. — Beethoven hatte vielleicht Elise Bürger, des Dichters G. Aug. Bürger zweite Gattin, nach ihrer Ehescheidung als Vortragskünstlerin kennen gelernt. Am Schluss die beliebte doppelte Verneinung.



Bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Not? — Keiner meiner Freunde darf darben, solange ich etwas habe.

1801. An Ferdinand Ries, dessen Vater sich einst beim Tode von Beethovens Mutter im Jahre 1787 um die Familie verdient gemacht hatte.

Ich vergesse lieber, was ich mir schuldig, als was ich andern schuldig bin.

An Frau Streicher im Sommer 1817, als er von Heiligenstadt wieder nach Wien übersiedelte.

Rache übe ich nie aus; in Fällen wo ich muss gegen andere Menschen handeln, tue ich nichts mehr gegen sie, als was die Notwendigkeit erfordert, mich vor ihnen zu bewahren, oder sie verhindert weiter Übles zu stiften.

An seine Gönnerin Frau Streicher mit Bezug auf sein Dienstbotenelend, das er allerdings zum guten Teile selbst verschuldete durch seine (bei einem Kranken leicht erklärliche) Launenhaftigkeit und durch vielleicht nichtimmer gerechtfertigtes Misstrauen.

Seien Sie überzeugt, dass mir die Menschheit auch in ihrem Falle immer heilig bleibt.

An Magistratsrat Czapka. August 1826. In Sachen seines vom Selbstmordversuch genesenen Neffen Karl.

H. ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, und ich betrachte ihn und Y. als blosse Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele: aber nie können sie edle Zeugen meiner innern und äussern Tätigkeit, ebensowenig als wahre Teilnehmer von mir werden; ich taxiere sie nur nach dem, was sie mir leisten.

Sommer 1800 an seinen Jugendfreund Pfarrer Amenda in Kurland. H. ist vielleicht der getreue Baron Zmeskall von Domanowectz.

Amüsiert es die Leute, ähnliches von mir zu sagen oder zu schreiben, dann lasse man sie nur immerhin gehen.

Berichtet von Schindler. Bezieht sich auf Kritiker, die ihn reif fürs Tollhaus erklärten.

Ihren Herren Rezensenten empfehlen Sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde. Was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt, mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel verträge; doch war das Geschrei Ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, dass ich mich, indem ich mich mit andern anfang zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte: sie verstehen's nicht; umsomehr konnte ich dabei ruhig sein, wenn ich bedachte, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den besseren in loco wenig bedeuten — und hier fast verschwanden, so brav sie auch übrigens sein mochten — doch nun pax vobiscum, Friede mit Ihnen und mir —



ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wär's nicht von Ihnen selbst geschehen.

Am 22. April 1801 an Breitkopf und Härtel in Leipzig, Eigentümer der Leipziger Allgem. Mus. Zeitung.

Wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte; und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen?

15. September 1787 von Bonn an Dr. Schade in Augsburg, der ihn auf der Rückreise von Wien nach Bonn unterstützt hatte. Die Mutter starb am 17. Juli 1787.

Ich gehe beinahe nirgends hin, da es mir von jeher nicht möglich war, mit Menschen umzugehen, wo nicht ein gewisser Umtausch der Ideen stattfindet.

15. Februar 1817 an Brentano in Frankfurt.

Nichts von Ruhe! — Ich weiss von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug tut mir's, dass ich ihm jetzt mehr schenken muss, als sonst.

16. November 1801 (1800?). An Wegeler. In Homers „Odyssee“ hat Beethoven die Stelle „Auch vieles Schlafen ist schädlich“ (XV, 393) dick angestrichen.

Seien Sie versichert, dass Sie es mit einem wahren Künstler zu tun haben, der es zwar liebt, anständig bezahlt zu werden, der jedoch noch mehr seinen Ruhm und auch den Ruhm der Kunst liebt — und der nie mit sich selbst zufrieden ist und immer weiter zu kommen und noch grössere Fortschritte in seiner Kunst zu machen bestrebt ist.

23. November 1809 an George Thomson in Edinburgh, für den Beethoven die Schottischen Lieder setzte.

Es heisst bei mir immer: *nulla dies sine linea* und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger erwache.

7. Oktober 1826 an Wegeler.

Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre — ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der Bessern und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen.

2. November 1809 an Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ohne mich im mindesten Ihnen als ein Muster darstellen zu wollen, kann ich Ihnen versichern, dass ich in einem kleinen unbedeutenden Orte gelebt und — fast alles, was ich sowohl dort als hier geworden bin, nur durch mich selbst geworden bin — dieses Ihnen nur zum Trost, falls Sie das Bedürfnis fühlen, in der Kunst weiter zu kommen.

Baden, 6. Juli 1804 an Herrn Wiedebein in Braunschweig, der anfragt, ob eine Übersiedlung nach Wien als Musiklehrer und Musikstudierender zu raten sei.

Vieles ist auf Erden zu tun, tue es bald! — Nicht mein jetziges Alltagsleben fortsetzen, die Kunst fordert auch dieses Opfer — — in der Zerstreuung ruhen, um desto kräftiger zu wirken! —

Tagebuch 1814.



Das Tagtägliche erschöpft mich.
An den Neffen Karl. Baden, 23. August 1823.

Über eigene Werke

Keinen Freund hab' ich, ich muss mit mir allein leben; ich weiss aber wohl, dass Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.

Zu Bettina von Arnim. (Brief Bettinas an Goethe 28. Mai 1810.)

Die Variationen werden etwas schwer zum Spielen sein, besonders die Triller im Coda. Das darf Sie aber nicht abschrecken. Es ist so veranaltet, dass Sie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil sie in der Violinstimme auch vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben; aber ich hatte schon öfter bemerkt, dass hier und da einer in Wien war, welcher meistens, wenn ich des Abends phantasiert hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete.¹⁾ Weil ich nun voraus sah, dass nun bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. — Eine Ursache war auch dabei, die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit zu setzen, nämlich: Manche davon sind meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen, weil ich voraus wusste, dass man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren sich dann übel dabei produzieren würden.

Wien, 2. November 1793 an Eleonore von Breuning, als er ihr die Variationen in F-dur („Se vuol ballare“, ohne Opuszahl) dedizierte.

Jene Zeit, in der ich meine Sonaten (der ersten und zweiten Periode) geschrieben, war poetischer als jetzt (1823); daher solche Andeutungen damals überflüssig. Jedermann fühlte damals aus dem Largo der dritten Sonate in D (op. 10) den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen, ohne dass eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern musste, und jedermann fand damals in den zwei Sonaten op. 14 den Streit zweier Prinzipien oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt.

Auf Schindlers Frage, warum er bei den einzelnen Sätzen seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe.

Diese Sonate (op. 22) hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!

¹⁾ Abbé Gelinek



Januar 1801. An Kapellmeister und Verleger Hofmeister in Leipzig, dem er die Sonate für 20 Dukaten überlassen will.

Immer spricht man von der cis-moll Sonate (op. 27. No. 2), ich habe doch wahrhaftig Fesseres geschrieben. Da ist die Fis-dur Sonate (op. 78) etwas anderes!

Bemerkung gegen Czerny. Die cis-moll Sonate hat später, ohne Beethovens Veranlassung, von Rellstab die Bezeichnung „Mondscheinsonate“ erhalten, die nur auf das Eingangs-Adagio passen könnte.

Was der Herr Bruder von mir bekommen könne, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violincello, contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati; denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen bin.

Brief 15. Dez. 1800 an Verleger Hofmeister in Leipzig. Am Schluss eine seiner beliebten scherzhaften Bemerkungen, die sich gewöhnlich als Wortspiel kennzeichnen.

Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.

Berichtet von Karl Czerny in dessen Selbstbiographie 1842, wo über den Zeitpunkt der Äusserung noch erwähnt: „Um das Jahr 1803, als Beethoven op. 28 (Klaviersonate in D) komponiert hatte, seinem Freund Krump Holz (Geiger) gesagt. Kurz darauf erschienen seine drei Sonaten op. 29 (jetzt allgemein op. 31), in welchen man die teilweise Erfüllung seines Entschlusses verfolgen kann.“

Lesen Sie nur Shakespeare's „Sturm“!

Auf Schindlers Frage nach der poetischen Idee in den Sonaten op. 57 (f-moll) und op. 29 (d-moll). Den kleinen Sohn seines Jugendfreundes Breuning, der ihm in der letzten schweren Zeit treu beistand, nannte er nach dem flinken Luftgeist im „Sturm“ scherzhaft „Ariel“, weil er ihn gern als Boten benutzte.

Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viel Überschriften selbst denken, was der Autor will. Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen.

Bemerkung in den Skizzen zur Pastoral-Symphonie in der Berliner Bibliothek.

Mein Fidelio ist vom Publikum nicht verstanden worden, aber ich weiss es, man wird ihn noch schätzen; dennoch, obgleich ich recht gut weiss, was mein Fidelio wert ist, so weiss ich doch ebenso klar, dass die Symphonie mein eigentliches Element ist. Wenn es in mir klingt, so höre ich immer das volle Orchester; Instrumentalisten kann ich alles zumuten, bei der Gesangskomposition muss ich mich stets fragen: „Lässt sich das singen?“

1823 oder 1824 zu Griesinger geäussert.

Die Solo-Sonaten (op. 109—11?) sind wohl das beste, aber auch das letzte, was ich für das Klavier geschrieben habe. — Es ist und bleibt ein ungenügendes Instrument. — Ich werde künftig nach der Art meines Grossmeisters Händel jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert für



irgend ein Streich- oder Blasinstrument schreiben, vorausgesetzt, dass ich meine zehnte Symphonie (c-moll) und mein Requiem beendet habe.

Von Holz 1858 mitgeteilt als „Beethovens Worte“. Bezüglich der erwähnten zehnten Symphonie siehe die Bemerkung weiter unten.

Gott weiss es, warum auf mich immer noch meine Klaviermusik den schlechtesten Eindruck macht, besonders, wenn sie schlecht gespielt wird.

2. Juni 1804 in den Leonorenskizzen.

Nie hat meine eigene Musik einen solchen Eindruck auf mich hervorgebracht; selbst das Zurückempfinden dieses Stückes (B-dur Quartett op. 130) kostet mich immer eine Träne.

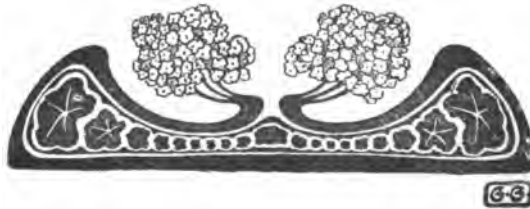
Von Holz 1858 berichtet betreffs der Kavatine in Es aus dem Quartett; für Beethoven die Krone aller Quartettsätze und sein Lieblingsstück. Sehr gern spielte Beethoven in seinen stillen Stunden sein Lieblingsandante, aus der Klaviersonate op. 28.

Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, dass ich doch bloss ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust.

Konversationsheft 1823. Zu Bühler, Erzieher in einem Kaufmannshause, der sich nach einem Oratorium erkundigt, das von Amerikanern in Boston bestellt war.

Ha, Faust! Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! — Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Symphonieen und jede anders; jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange; aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so grosser Werke. Bin ich drin: da geht's wohl.

Sommer 1822 in Baden zu Rochlitz. — Die Symphonieen sind die IX. und die X. Letztere nur skizziert; in ihr will er moderne und antike Weltanschauung verschmelzen. „Im Adagio Text griechischer Mythos, cantique ecclesiastique — im Allegro Feier des Bacchos.“ (Skizzenbuch 1818.) — Das Oratorium sollte heissen „Sieg des Kreuzes“ (nicht geschrieben). Schindler schreibt an Moscheles in London über Beethoven in dessen letzter Lebenswoche: „Er sagte mir viel über den Plan der 10. Symphonie. Wie sich dieses Werk jetzt in seiner Phantasie gestaltet, dürfte es ein musikalisches Ungeheuer werden, wogegen seine anderen grossen Symphonien nur Opuskula sind.“





BÜCHER

63. Erich Kloss: Ein Wagnerlesebuch. Volkstümliches über Wagner und Bayreuth. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig 1904.

Kloss hat in einem handlichen Bändchen einige Aufsätze gesammelt, die dazu geeignet sind, Wagners Persönlichkeit, sein Kunst- und Kulturwerk, den Gedanken von Bayreuth weiteren Kreisen an anschaulichen Beispielen verständlich zu machen. Der erste Abschnitt behandelt Bayreuth, die Festspiele unter Wagner und nach seinem Tode. Wagners Briefe an Muncker, Feustel, Levi vervollständigen die Geschichte der Festspiele, indem sie die hilfreichen Freunde und Mitarbeiter uns vorführen. Gerade hieraus erhellt am schönsten der Bayreuther Gedanke, der tief ethische Grund der Kunst Richard Wagners. Im zweiten Teil erzählt Kloss aus Wagners Jugend, aus der Dresdner und Züricher-Zeit. Tiefer greifen die Aufsätze über Liszt, die Fürstin Wittgenstein und Hans von Bülow. Wagners Liebe zur Natur und Tierwelt wird schlicht und ergreifend geschildert. Die Briefe an Pusinelli und Schindelmeisser zeigen Wagner wieder von anderen Seiten. Ein Blick ins Eisenacher Museum beschliesst die „Wagneriana“. Die „Humoristica“, öde Parodien und alberne Auswüchse der Bayreuther Industrie hätten füglich wegbleiben können. Die Bayreuther Sache ist einmal so hehr und heilig, dass sie nichts Niedres und Gemeines verträgt. So trefflich die zwei ersten Abschnitte sind, den letzten empfinde ich als Missklang. Zweimal, S. 164 und 198, wird der schicksalsschwere Abschied Wagners aus Zürich vom 17. August 1858 ins Jahr 1859 verlegt. Überhaupt steht das Züricher Kapitel mit Frau Heim, dem „Urbild der Sieglinde“ noch etwas im Zeichen Bélarts. Der Wotan auf dem Bild über dem Eingang zu Wahfried trägt die Züge von Schnorr, nicht von Franz Betz, wie Kloss S. 290 behauptet. Aber das sind kleine Versehen und Mängel, im ganzen ist das Lesebuch eine schöne Gabe, die viel Gutes wirken kann.

Prof. Dr. W. Golther

64. Ernst Jentsch: Musik und Nerven. I. Naturgeschichte des Tonsinns. Verlag: J. F. Bergmann, Wiesbaden 1904.

Der Titel, insbesondere der weitfassende Begriff des Untertitels wird bei vielen Voraussetzungen hervorrufen, denen die 46 Seiten starke Broschüre des Verfassers nicht gerecht werden kann. Im ersten Teil entwickelt er seine Ansicht von der Evolution des Hörorgans im engsten Sinne des Wortes bis zu jener Stufe, da aus den Geräuschen die Differenzierung des Einzelements, des Tons, möglich wurde. Im zweiten Abschnitt folgt ein gedrängener, aber genügender Abriss über die Hörorgane des Menschen in anatomischer und physiologisch-psychologischer Beziehung. Der Tonsinn in der Tierwelt bildet den Inhalt des nächsten Abschnitts: nichts Neues, aber gut zusammengestellt. Der schwächste Teil ist der letzte: „Die musikalischen Rassen“, die auf zwölf Seiten abgehandelt werden. Der Abschnitt über die Zigeuner ist unmotiviert lang und unoriginell; die Behauptung, dass die spanischen Zigeuner in ihrer Musik einen der ungarischen gleichen Höhepunkt erreichen, entspricht den Tatsachen ganz und gar nicht. So unkritische und unkritisierbare Berichte, wie die über die Musik der Buschmänner sollten nicht aufgenommen werden.



Der zweite Teil der Jentschschen Arbeit muss viel besser werden, wenn er gut sein soll.

Dr. Flatau

65. Moriz von Schwind: Die Hochzeit des Figaro. 30 Zeichnungen. Verlag: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien.

Mit einer kostbaren, die Kunstempfänglichen unter den Musikfreunden überraschenden Publikation tritt soeben der Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien hervor, der in die glückliche Lage versetzt wurde, die Zeichnungen zur „Hochzeit des Figaro“ von Moriz von Schwind herausgeben zu können. Diese Folge von Blättern war des Meisters erstes Hauptwerk. In pietätvoller Eifersucht hatte seine Tochter Frau Marie Baurneind den köstlichen Schatz treu verwahrt; nur hier und da wurde dem Publikum auf Ausstellungen ein flüchtiger Einblick in diese zarten Gebilde verstatet. Nun kommt der Zyklus, den der 21jährige Schwind geschaffen, als nachträgliche Festgabe zum 100. Geburtstage, von dem auch die „Musik“¹⁾ gebührend Notiz genommen, ans Tageslicht. — Die Veranlassung zu seiner Arbeit gab dem jungen Künstler eine Aufführung von Mozarts Oper, über deren Eindruck er am 22. Dezember 1823 seinem Freunde Franz von Schober begeistert zuruft: „Die Erfindung und die Musik, obwohl ich sie schon etwas kannte, setzten mich in Erstaunen. Wie notwendig jedes ist und wie wahr!“ Im März 1825 hatte Schwind seine Arbeit beendet: „Ich bin eben mit einem langen Hochzeitszug fertig geworden, der auf 30 Blättern viel Ernsthaftes und Lustiges enthält“. An seinen Freund Franz Schubert aber berichtet er am 25. Juli 1825: „Ich weiss nicht, ob ich Dir geschrieben habe, dass ich bei Grillparzer war. Er zeigte viele Freude über meine ‚Hochzeit‘ und versicherte mich, in zehn Jahren würde er sich noch jeder Figur erinnern“. Noch stolzer als auf dieses Lob des Dichters wird der werdende Künstler wohl aber darauf gewesen sein, dass kein Geringerer als Beethoven seinen Hochzeitszug geschätzt hat; denn das Titelblatt trägt in Schwinds Handschrift den Zusatz: „Dieses Heft hatte der alte Beethoven in seiner letzten Krankheit bei sich: Nach seinem Tod bekam ich es erst wieder zurück“. Wie innig Schwind mit der Musik verwachsen war, ist allbekannt. Seinem Triumvirat mit Schubert und Franz Lachner hat er die 1862 entstandene sog. „Lachner-Rolle“ gewidmet, in der er die Laufbahn Lachners in ergötzlichem Behagen mit leichtem Griffel darstellte. Hier der Zug eines Künstlerlebens, in dem Figaro-Blattwerk der Zug einer Hochzeitsgesellschaft. Beiden diene wohl Albrecht Dürers unerreichter Triumphzug Kaiser Maximilians I. als Vorbild; diesen Vermutungen hat Schwind selbst durch einige Äusserungen, die er während der Arbeit am Figaro tat, Bestätigung verliehen. Während aber aus der Lachner-Rolle (aus der die „Musik“ im Jahrgang III, Heft 13 einige verkleinerte Abschnitte brachte) der spätere und echtere Schwind mit seinem breiten, etwas philiströsen Humor herauschaut, finden wir in seinem Hochzeitszug eine graziöse Feinheit der Linie von wahrhaft melodischem Schwung. Der spätere grosse Humorist gibt uns hier einige Vorproben seiner erheiternden Kunst, die derbe Charakteristik der Lachner-Rolle findet hier ihre sanften Vorstudien. Musik, Tanz, fröhliches Schreiten, lustiges Musizieren zeigen ein von aller Behäbigkeit freies genussfreudiges Dasein: in lichten Konturen marschieren Schwinds Figuren auf, nur hier und da von einigen ernsten und sentimentalsten Festgenossen unterbrochen. Sie alle zeigen einen virtuosen Zeichner und ein sonniges Temperament, das nie die Schönheitslinie verliert. Schwinds Phantasie haben jedoch die von da Ponte zur Hochzeit Figaro's und Susannes geladenen Gäste nicht genügt; mit seinen über 100 Figuren zählenden Festgenossen geht er über den engen Rahmen hinaus; so verdanken wir seiner Künstlerlaune eine lange Schar von Masken, die seine Erfindungsgabe köstlich ausstaffiert, selbst Don Juan, sein Ständchen singend,

¹⁾ Siehe Heft 11 des III. Jahrgangs.



wird als Hochzeitsgast entboten, auch Papageno und Papagena müssen mittanzen. Diese Antizipation nehmen wir ebenso willkommen hin, wie wir erfreut sind, den jungen Künstler sich selbst dem Festzuge anschliessen zu sehen. Das schöne Werk ist von der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien hervorragend wiedergegeben. Die 30 Lichtdrucke sind Beweise vollendeter Reproduktionskunst. Für Mozartfreunde kann es kein edleres Geschenkwerk geben.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

66. **Granville Bantock:** *The Timespirit* (der Zeitgeist), Rhapsodie für Chor und Orchester. Gedicht von Helen F. Bantock. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unwillkürlich wird man an Gustav Brechers symphonische Dichtung „Aus unserer Zeit“ über Mackays Worte: „Unsre Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not“ erinnert. Ein Unterschied aber entfernt beide Schöpfungen wieder von einander; aus Brechers Werk spricht Todesernst; aus dem „Zeitgeist“ dionysisches Lebensgefühl, selbstvertrauendes Kraftbewusstsein. Bantocks Rhapsodie ist aus echten und starken Empfindungen geboren, der musikalische Ausdruck ist ein überzeugender und bedeutender, die Klarheit und Sicherheit der Zeichnung sind bewundernswert.

67. **Josef Holbrooke:** *Queen Mab* (Shakespeare), op. 45. Für grosses Orchester und Chor (ad lib.). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Geht von Bantocks Werk eine erwärmende, auferbauende Wirkung aus, so gilt von dem vorliegenden das Gegenteil. Holbrooke's „Königin Mab“ erscheint als das Erzeugnis einer überreizten, kraftlos zerfahrenen, durchaus dekadenten Phantasie.

Dr. Hermann Stephani

68. **Julius Röntgen:** *Altniederländische Tänze* für Orchester op. 46. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Diese Tänze sind in einer im Jahre 1551 in Antwerpen erschienenen Sammlung enthalten und Proben der ältesten niederländischen Instrumentalmusik. Röntgen hat sie für ein modernes kleineres Orchester gesetzt und harmonisch vollständig unverändert gelassen. Wer die altniederländischen Volkslieder (in der bekannten Kremerschen Bearbeitung) kennt, der wird auch rasch mit dem einfachen, herbfrischen Charakter dieser Tänze vertraut sein, deren Kürze es nicht nur ermöglicht, sondern sogar ratsam macht, sie alle in der Weise einer Suite als eine Programmnummer zum Vortrag zu bringen. Eines guten Eindrucks ist diese ganz und gar nicht altertümlich wirkende, lebendige und gesunde Musik sicher.

69. **Georg Göhler:** *Zehn ausgewählte Orchesterstücke* von Johann Adolph Hasse, für den praktischen Gebrauch neu herausgegeben. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.

Göhler lenkt hier mit Nachdruck die Aufmerksamkeit auf einen mit Unrecht fast vergessenen Meister und bewährt gleichzeitig eine sehr glückliche Hand für die Wiedergewinnung dieser Stücke für die musikalische Praxis von heute; seine Partitur ist für die Zwecke eines besseren „Hausorchesters“ ebenso dienlich, wie für Vorführungen in grösserem Rahmen. Die Stücke selbst sind durchweg den Hasseschen Opern entnommen; besonders aus „Pyramus und Thisbe“ liegt eine reiche Auswahl durchaus charakteristischer Orchestersätze und Tänze vor. Ein aufschlussreiches Nachwort des Herausgebers hebt noch den Wert der Sammlung, deren Inhalt sich die Dirigenten volkstümlicher Unternehmungen (wie z. B. der Münchner Volkskonzerte) recht bald zunutze machen sollten.



70. J. S. Bach: Sechs Suiten für Violine solo nach den Suiten für Violoncello bearbeitet von Ferdinand David, durchgesehen von Dr. W. Altmann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sicherlich geben diese für den Studiengebrauch sorgfältig revidierten und mit allen nötigen Bezeichnungen versehenen Suiten einen vorzüglichen Lehrstoff ab und dienen ihrem besonderen Zweck als Vorstudien zu Bachs grossen Violinsonaten in erschöpfender Weise. Um dieses pädagogischen Vorzugs willen darf man wohl die Frage, ob die Abänderung der Originaltonart auch künstlerisch zu rechtfertigen ist, offen lassen.

Hermann Teibler

71. Hugo Wolf: Lieder aus der Jugendzeit für eine Singstimme mit Klavier. Herausgegeben von F. Foll. — Bescheidene Liebe. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Jugendlieder von Wolf! Es wird gestrenge Musiker geben die da meinen: lasst das doch ruhen, bis die reifen Hauptwerke des Liedmeisters zum Gemeingut geworden sind. Dann mag es den Kennern seiner Kunst ein Vergnügen machen, Wolf zu sehn wie er war und ward. — Wohlgesprochen! Aber ehe Hugo Wolf beim grossen Haufen verstanden wird — Verständnis und Mode sind ja zweierlei — wird's lange dauern, und seine eigensten Gesänge werden wohl stets nur eine Gemeinde haben, kein Publikum. Auf dieses braucht man also nicht zu warten. Für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers sind die Lieder insgesamt sehr interessant. Wir sehen, wie tief er damals (1877/78) in Schumann stak und beobachten, wie er leise aus dessen Gehege herauswächst. In No. 10 „Ernst ist der Frühling“ hören wir schon Wolfs volle persönliche Note. In der „dankbaren“ No. 1 „An * *“ begegnet uns eine Schumannade von reinstem Wasser. Übrigens scheinen mir manche dieser Lieder aus der Jugendzeit zur Propaganda Wolfs bei solchen, die ihn noch gar nicht kennen, sehr geeignet zu sein. Hätte man dem Publikum von Anbeginn das „Wiegenlied“, „Mausfallensprüchelein“, „Morgentau“ u. dgl. vorgesungen, so hätte das Märchen von dem „unmelodischen“ Wolf nie aufkommen können. Sie hätten dem Komponisten bei der Laienwelt sogleich etwas sehr Wichtiges gewonnen: Zutrauen. Die Zahl solcher nicht eben künstlerisch „bedeutender“, aber liebenswürdiger, für den Konzertsaal wertvoller Gesänge wird durch No. 2, ein frisches „Wanderlied“ und durch das reizende „Ich bin wie andre Mädchen nicht“ in dankenswerter Weise vermehrt. Hervorgehoben seien noch No. 3 „Traurige Wege“, No. 8 „Das ist ein Brausen und Heulen“ sowie No. 6 „Über Nacht“, dessen Schluss leider nicht hält was der Anfang verspricht. Also: echte Jugendlieder eines werdenden Genies mit allen Mängeln, aber auch mit allen frischen, knospenden Reizen solcher Erstlinge. „Der Lenz der sang für ihn!“

Dr. Richard Batka

72. Leopold Suchsland: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 17. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Der Komponist hat Heines „Und wüssten's die Blumen“ noch einmal zu vertonen gesucht. Wozu? Schumann hat diese Dichtung melodisch vollständig erschöpft. Julius Sturms „Komm, o Nacht“ ist durch den $\frac{1}{4}$ Taktrhythmus vollständig verzerrt. Ein $\frac{3}{4}$ oder $\frac{9}{8}$ Rhythmus wäre hier das Richtige gewesen. Die Vertonungen von Eichendorffs „Schalk“ und der anderen Dichtungen sind rein äusserlicher Art. Text und Musik laufen neben einander her, ohne in eine organische Verbindung zu treten.

Adolf Göttmann





FREISTATT (München) 1904, No. 31—35. — Aus dem reichhaltigen Inhalt seien zunächst die „Ketzerbriefe aus Bayreuth“ von Fritz Erbach hervorgehoben. Der erste Brief behandelt nach einer stimmungsvollen Einleitung den „Tannhäuser“, von dem gesagt wird, er vertrage seiner „festlich-dekorativen“ Musik und seinem ganzen Wesen nach keine Aufführung im „Bayreutherstil“, und dem u. a. hauptsächlich eine dramatisch-theatralische Wirkung zugeschrieben wird. Der zweite Brief befasst sich mit dem „Parsifal“, in dessen Musik der Verfasser Gestaltung vermisst, sondern bloss Stimmung findet; sie wird als „raffiniert sinnliche Verführungskunst“ bezeichnet und in ihr sowie in der Dichtung bloss Schwächlichkeit gefunden. Dadurch, dass uns diese „Stimmungswelt“ in ihren Bann zieht verlieren wir den eigenen Willen ganz unmerklich und leben uns in die Vorherrschaft der Stimmung ein. — Sehr schön ist Walther Riezlers Artikel „Die Mozart-Festspiele“, der zahlreiche vortreffliche Bemerkungen über Mozarts Kunst und seine Opern enthält. Mit vollem Recht brandmarkt Riezler die unglaubliche Tatsache, dass ein Münchner Kritiker die „Zauberflöte“ für nicht würdig erklärte, bei Festspielen aufgeführt zu werden!! Ebenso birgt Riezlers Artikelreihe „Die Wagnerfestspiele im Prinzregenten-Theater“ viel wertvolle Gedanken in sich.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1904, No. 9. — Das Heft enthält ausser Vereinsnachrichten u. a. die Fortsetzung des Aufsatzes „Die Ausbildung der Lehrer zu Organisten und Chorleitern“ von Friedrich Anschütz.

— No. 10. — Die Nummer bringt u. a. den Schluss von Friedrich Anschütz: „Die Ausbildung der Lehrer zu Organisten und Chorleitern“, worin der Verfasser eine Besserung der Verhältnisse auf diesem Gebiet einzig und allein in der Begründung eines „Instituts für Kirchenmusik“ im Rheinland erblickt.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 405. — Die Fortsetzung von E. Prout's Artikelreihe: „Some forgotten operas“ beschäftigt sich mit der Oper „Romeo und Julie“ von Daniel Steibelt. Viele Musiker wissen überhaupt nicht, dass Steibelt, der Schöpfer des berühmten „Sturm-Rondo“, vieler Konzerte, Sonaten und Klavier-Etüden auch eine Oper geschrieben hat. Sie wurde als „Roméo et Juliette“ 1793 auf dem Théâtre Feydeau in Paris aufgeführt, wohin Steibelt, der 1765 in Berlin geboren wurde, gekommen war. Prout lobt die herrliche Musik, die Steibelt zu dem erbärmlichen Text geschrieben hat; er sagt, die Oper sei voll von Schönheit und halte den Vergleich mit allen zeitgenössischen Opern ausser denen Mozarts aus. Keine andre Reminiszenz findet sich in ihr als mitunter der Einfluss Glucks und Mozarts. Die orchestrale Begleitung ist stets dem Sinn angemessen und nie überladen. Die Instrumentation ist mit Berücksichtigung der Entstehungszeit besonders bemerkenswert: die Partitur enthält die Stimmen für Posaunen, Instrumente, die in den Opern des 18. Jahrhunderts selten angewendet wurden und die sich bloss in der „Zauberflöte“ finden. Die Ouvertüre,



die Prout „a masterpiece which I feel no hesitation in placing by the side of the best overtures of Cherubini“ nennt, beginnt mit einem 19taktigen Adagio maestoso für volles Orchester einschliesslich der Posaunen; Prout sagt von ihr u. a.: . . . „this very fine overture, which is strictly classical in form and almost symphonic in its proportions“ und wünscht eine Wiederaufführung. Sie ist 45 Partiturseiten lang. Seltsame Ähnlichkeiten bestehen in der Stimmung des ersten Aktes (Garten der Capulet, Romeo, Julia, Cécile) mit dem 2. Akt des „Tristan“. — Noch seien genannt die Artikel „On musical festival“ von E. A. Baughan, „Of the dominant seventh“ von Edmondstone Duncan, „Peter Cornelius“ von Margaret E. Bache.

IL TIRSO, GIORNALE DEI TEATRI (Rom) 1904, No. 11. — In dem reichen Inhalt der Nummer befinden sich ein Artikel über den „Fiesco“ („Per Federico Schiller“) von Ugo Falena, ein kleiner Aufsatz („Il popolo Romano, il tirso e la musica sacra“), der die Frage der italienischen Kirchenmusik berührt, und ein Aufsatz („Gli „à côtés“ del conservatorio“) über das Pariser Konservatorium von J. Conti.

BRESLAUER ZEITUNG 1904, 1. September. — „Engelbert Humperdinck“ begrüsst zum 50. Geburtstage Paul Ehlers als einen „Meister der gemütvollen Musik“, der Schubert und Schwind, Ludwig Richter und den Brüdern Grimm verwandt ist; als „einen Epigonen Wagners, aber einen Epigonen besonderer Art“, der die Wagnersche Polyphonie der Dramatik ganz selbständig für einen einfachen Märchenstoff verwendete. „Meister Engelberts Muse ist aus dem Kinderlande“; er selbst hat die Not der Zeit gelindert, indem er uns den Rückweg zur goldenen Märchenwelt zeigte und führte.

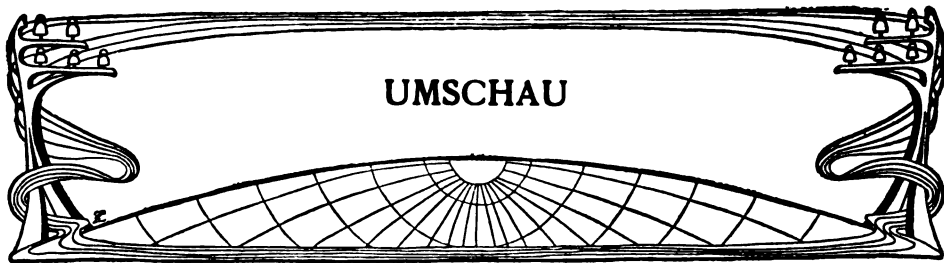
GENERALANZEIGER FÜR LEIPZIG 1904, 17. August. — Max Arend ergreift hier das Wort „Zur Bedeutung Glucks“. Er knüpft an die traurige Tatsache an, dass die Werke Glucks auf unseren Spielplänen höchst stiefmütterlich bedacht erscheinen, und er zeigt, wie vieles von dem, was wir den Errungenschaften Wagners zuzählen, schon durch Glucks Werke, jene „klassischen Musiktragödien“, geschaffen worden ist. Auch mit Mozarts Verhältnis zu Gluck befasst sich Arend. Den Kern des Artikels bildet der Satz: „Wir müssen Gluck unserer Bühne wiedererobern“.

STRASSBURGER POST 1904, No. 844. — „Deutsche Musik in Paris“ von Eugène de Solenière — ein überaus interessanter und inhaltsreicher Aufsatz, aus dem hervorgeht, dass die französische Musik, von der italienischen und von der deutschen Musik in gleicher Weise abhängig, auch heute noch nicht eine wirkliche Selbständigkeit errungen hat. Sollte der germanische Einfluss in Frankreich wieder sinken, so würde das ein Wiederaufleben des italienischen Einflusses bedeuten. Und so schliesst der Artikel mit Berlioz' Worten: „Vale Germania!“

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1904, No. 20. — „Colognais und Wacht am Rhein“ von Wilhelm Tappert behandelt die zahlreichen Kompositionen dieser beiden nationalen Gedichte. Ferner enthält die Nummer die Artikel „Eine achtzigjährige Primadonna“ (Aloyse Krebs-Michalesi) von Adolph Kohut; „Eduard Hanslick“ von Max Kalbeck („Kritik, wie sie Hanslick ausübte, darf als der Gegenpol der künstlerischen Produktion betrachtet werden; denn durch die Art seiner Beurteilung erhob er die Kritik selbst zur Kunst“); „Luther über die Tonkunst“; „Musik-Plagiat“, eine Fürsprache von Franz Dubitzky (ein vortrefflicher Aufsatz, was Fülle des Inhalts wie den Grundgedanken anbelangt) und „Theaterzensur“.



- SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** (Leipzig) 1904, No. 44, 45, 46. — Aus dem Inhalt dieser Nummern muss vor allem der sehr mass- und wertvolle Nachruf „Eduard Hanslick“ von Max Steuer hervorgehoben werden, der mit lobenswerter Objektivität Licht und Schatten verteilt und Hanslicks Fehler aus dem Milieu, in dem er lebte, zu erklären sucht, auch mit ehrlicher Sympathie für den Menschen nicht zurückhält. — Ausserdem behandelt Walter Niemann in einer Abhandlung „Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des neunzehnten Jahrhunderts“. — Ein Aufsatz von M. Steuer gilt „Aloyse Krebs-Michalesi“, Charles Carlyle berichtet über „Die Saison in Coventgarden“.
- TAGESFRAGEN** (Bad Kissingen) 1904, No. 9. — Das Heft enthält eine kurze Biographie des Musikdirektors Char in Thorn („Fritz Char“) und einen Artikel „Das Normal-Harmonium“ von C. Hoischen.
- FESTSCHRIFT ZUR 50JÄHRIGEN JUBELFEIER** des Tonkünstlervereins zu Dresden. — In dieser vortrefflichen kleinen Schrift gibt Otto Schmid eine kurze, übersichtliche Geschichte des Dresdener Tonkünstlervereins von 1854—1904, die er mit dem Hinweis auf die Devise des Vereins beschliesst: „Über allem der Dienst der Kunst, der einen, der grossen, der heiligen!“
- LEIPZIGER TAGEBLATT** 1904, 7. u. 8. September. — Sehr lesenswert ist Eugen Segnitz' Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte „Anselm Feuerbach und Richard Wagner“, der nach durchaus glücklich und ergebnisreich durchgeführter Parallele zu dem Satze führt: „Wie einst Phidias neben Perikles, Giotto neben Dante, Bach neben Luther und Beethoven neben Goethe stand, so Feuerbach neben Wagner. Die Sehnsucht, die einst den Kreis weniger Auserwählter ergriffen hatte, sollte durch das Schaffen der beiden Meister Erfüllung finden.“
- BRESLAUER ZEITUNG** 1904, 10. September. — „Wider die falschen Propheten“ benennt sich ein mit „P. S.“ unterzeichnetes Feuilleton, das als ein Beitrag zur Bewertung von Eduard Hanslicks kritischem Wirken gedacht ist. Schonunglos wird hier das Mäntelchen von dem betrübenden Treiben des „berühmten Wiener Kritikers“ gerissen und auch das Brimborium, mit dem man seine „kritische“ und stilistische Meisterschaft umgibt, auf die richtige enge Umgrenzung zurückgeführt. Was dabei über die Wiener Musik-Zustände gesagt wird, ist bitter, aber voll auf wahr!
- GENERAL-ANZEIGER FÜR DÜSSELDORF UND UMGEGEND** 1904, No. 243. — In dem Artikel „Musikalisches und Unmusikalisches vom Schauplatze der letzten Musikfeste“ von A. Eccarius-Sieber wird unter anderem über die Bayreuther Spiele ohne fanatische Wagnerbegeisterung, aber voll ehrlicher Liebe zur deutschen Kunst gesprochen. Der Verfasser tadelt die internationale Besetzung der urdeutschen Werke, die Bayreuth zu einer internationalen Opernschule macht; er beklagt es, dass dem geistigen Leben zur Festspielzeit von jeher ein rechter Sammelpunkt fehlte; er verdammt den abscheulichen Billetwucher und die Ausbeutung der „Weihe“-Festspielbesucher durch gewissenlose Hoteliers, so dass heuer eine grosse Anzahl der Festspielgäste in Nürnberg wohnte, später vielleicht alle in München bleiben werden. Er warnt vor der Verdrängung des Geistes des Gründers von der Bayreuther Stätte: „Nicht von dem Ablauf der Schutzfrist für Wagners Vermächtnis, sondern von dem Wert der Darbietungen im Festspielhause hängt dessen zukünftiges Geschick ab. Kein Cohnried entreisst Bayreuth die Palme, solange Haus Wahnfried sich fähig zeigt, die übernommene Mission voll und ganz zu erfüllen!“



NEUE OPERN

Eduard Levy: „Die Braut von Messina“, musikalische Tragödie in einem Vorspiel und drei Akten, Text mit Benutzung des Schillerschen Werkes frei bearbeitet vom Komponisten.

Max Wiese: „Nuscha“, volkstümlich-dramatische Oper in zwei Aufzügen, Text von A. Th. Kolbe, wird Mitte Januar am Kieler Stadttheater zur Uraufführung gelangen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Dortmund: Max Vogrichs Oper „Der Buddha“ wurde nach ihrer erfolgreichen hiesigen Aufführung von Direktor Gaillard für die Pariser Grosse Oper und von Otto Lohse für Köln erworben.

Elberfeld: In Vorbereitung befinden sich die Opern „Die schwarze Nina“ von Emil Kaiser und „Zwiderwurz'n“ von Ernst Korten (Uraufführungen).

Modena: „Matelda“ von Abbate fand bei ihrer Uraufführung im Teatro Storchi Beifall.

KONZERTE

Braunschweig: Am 13. Dezember konnte Prof. Heinrich Schrader mit dem von ihm begründeten a cappella-Chor auf eine 25jährige gesegnete Tätigkeit zurückblicken.

Brieg: Die Singakademie brachte unter Leitung von Paul Hielscher Händels „L'allegra, il pensieroso ed il Moderato“ erfolgreich zur Aufführung.

Glessen: Der Konzertverein hat für sein 114. Vereinsjahr zehn Abonnementskonzerte mit folgendem Programm in Aussicht gestellt: drei Kammermusik-Abende der Herren G. Trautmann (Klavier), Adolf Rebner (Violine), Joh. Hegar (Violoncello) unter Mitwirkung von Elsa Hensel-Schweizer, Frau Cerny-Hallwachs u. a. Solisten: Teresa Carreño, Hans Vaterhaus, Franz Ondricek, Josef Famera, Emilie Herzog, Otto Neitzel, Helene Ferchland, August Leimer. Ferner zwei Orchester-Abende (Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven; Parsifal-Vorspiel; „Tod und Verklärung“; Violinkonzert von Ed. Lalo). Schliesslich zwei Chor-Konzerte unter Mitwirkung des Akademischen Gesangvereins: Mendelssohns „Paulus“ (Solisten: Tilly Hinken-Cahnbley, Hedwig Schweicker, Oscar Noë, Otto Besser-Freytag) und Franz Liszts „Heilige Elisabeth“ (Solisten: Frau Hensel-Schweizer, Frau Prof. Schmidt und Otto Süsse). Dirigent: Universitätsmusikdirektor G. Trautmann.

Teplice-Schönau: In den „Philharmonischen Konzerten“ gelangen u. a. folgende Werke zur Aufführung: Mozart (Symphonie D-dur), Brahms (Violin-Konzert), Tschaikowsky („Francesca da Rimini“), Schumann (Vierte Symphonie), Bach (Brandenburgisches Konzert No. 4), Beethoven (Leonoren-Ouvertüre No. 3), Raff („Im Walde“), Goldmark („In Italien“), Strauss („Don Juan“; „Tod und Verklärung“; Sonate für Violine und Klavier),

Liszt (Dante-Symphonie), César Franck (Symphonische Variationen für Klavier und Orchester), Boehe („Die Klage der Nausikaa“). Als Solisten sind gewonnen: Fritz Kreisler, Johannes Messchaert, Lilli Lehmann, Richard Strauss, Frau Strauss-de Ahna, Bernhard Dessau, Karl Friedberg, das Henri Marteau-Quartett. — Im Rahmen der Volkskonzerte führt Musikdirektor Zeischka mit dem Kurorchester die neun Symphonien Beethovens auf.

TAGESCHRONIK

Die Reichsmusikbibliothek (vgl. „Die Musik“ Bd. 10, 266 ff.) scheint dank der Energie, mit der der Verein der deutschen Musikalienhändler, insbesondere dessen Vorsitzender Kommerzienrat Felix Siegel die Anregungen der Firma Breitkopf & Härtel und unseres Mitarbeiters Dr. Wilh. Altmann zu verwirklichen sucht, wirklich zur Tatsache zu werden. Fast sämtliche grossen Firmen haben sich bereit erklärt, ihren gesamten Verlag der zu gründenden Reichsmusikbibliothek, die allgemein als ein Kulturbedürfnis empfunden wird, zur Verfügung zu stellen. Es steht zu erwarten, dass die wenigen noch säumigen Firmen bald gleichfalls ihre Zustimmung erklären. In allernächster Zeit soll dann dem Reiche das grossartige Geschenk der deutschen Musikalienhändler angeboten werden. Seiner Annahme wird sich das Reich kaum entziehen können, obwohl die Organisation und die Verwaltung dieser Reichsmusikbibliothek, wie sie kein anderes Land aufweisen dürfte, mit nicht unbedeutlichen Kosten verknüpft ist.

Eine Adresse an Felix Weingartner, die ihn zum Verbleiben in dem Dirigentenamt der Symphoniekonzerte der königlichen Kapelle in Berlin auffordert, ist auf Wunsch von Abonnenten der Symphonieabende in der Musikalienhandlung von Bote & Bock ausgelegt worden. Die Adresse hat zahlreiche Unterschriften gefunden.

In Mainz haben „Liedertafel“ und „Damengesangverein“ mit Unterstützung des Grossherzogs von Hessen eine „Kaiserin Friedrich-Stiftung“ ins Leben gerufen zum Zwecke der alljährlichen Veranstaltung grosser Oratorien-Aufführungen.

Zum neuen Direktor des Elberfelder Stadttheaters ab Spielzeit 1905/06 wurde der jetzige Direktor des Zwickauer Stadttheaters, Julius Otto, gewählt.

Kapellmeister Georg Schnéevoigt in Riga ist vom Herbst 1905 ab als erster Kapellmeister des Kaimorchesters in München engagiert worden.

Bei den Wiener Philharmonikern soll die Absicht bestehen, im nächsten Jahre die Leitung der Konzerte wieder Felix Mottl zu übertragen.

Hermann Gausche in Kreuznach ist vom Hochstetterschen Konservatorium in Wiesbaden als Lehrer für Sologesang verpflichtet worden.

Eugenio von Pirani und Alma Webster-Powell haben in New York ein Konservatorium für Musik eröffnet.

Frau Krzyzanowski-Doxat ist die erbetene Entlassung aus dem Verbands der Weimarer Hofoper bewilligt worden.

Eine Gedenktafel für den Komponisten Immanuel Faisst wurde in Esslingen, dem Geburtsort Faissts, enthüllt. Das Denkmal besteht aus einer von Bildhauer Kiemlen-Stuttgart geschaffenen Reliefbüste.

Der Wiener Stadtrat beschloss, das Strauss-Lanner-Denkmal, ein Werk des Bildhauers Franz Seifert, im Rathauspark aufzustellen.

Kammersängerin Emilie Herzog-Welti von der Königlichen Hofoper in Berlin erhielt den „Anhaltischen Verdienst-Orden für Wissenschaft und Kunst“.



Prinz-Regent Luitpold von Bayern verlieh der Opernsängerin Louise Grandjean, Mitglied der grossen Oper in Paris, und dem Opernsänger Albert Reiss in Newyork die Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst.

Universitätsmusikdirektor Jenner in Marburg und Prof. Barth-Hamburg sind gelegentlich der Philippsfeier von der philosophischen Fakultät der Universität Marburg zu Ehrendoktoren ernannt worden.

Prof. R. Heuberger in Wien ist von der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Der Erbprinz-Regent von Reuss j. L. verlieh der ersten dramatischen Sängerin der Leipziger Oper, Paula Doenges, den Titel „Kammersängerin“ und dem Oberregisseur derselben Bühne, Herrn Goldberg, das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft.

Joseph Joachim wird demnächst auf eine sechzigjährige Lehrtätigkeit zurückschauen können. Seinen zahlreichen Schülern wird ein Werk willkommen sein, das seine Anschauungen vom Wesen des Violinspiels in ein methodisch geordnetes System bringt. Von diesem Werk (Violinschule in 3 Bänden), das der Meister im Verein mit seinem früheren Schüler und langjährigen Mitarbeiter Andreas Moser fertig gestellt hat, erscheint der erste Band im Anfang des nächsten Jahres bei N. Simrock, Berlin.

Berichtigung. In meinem Aufsatz „Alte und neue Opern“ (im 1. Novemberheft des laufenden Jahrgangs der „Musik“, S. 163, Zeile 19 ff. von oben) habe ich von der Oper „Der Evangelimann“ gesagt, ihr „Glanz“ beginne schon seit einiger Zeiterheblich zu verblasen. Herr Dr. W. Kienzl legt nun Wert auf die Konstatierung, dass nach Ausweis der Aufführungsstatistik die Anzahl der jährlichen Aufführungen des „Evangelimann“ sich andauernd auf der gleichen Höhe hält, ja in den zwei letzten Jahren sogar um 14% gestiegen ist. Ich „berichtige“ dies gern, jedoch mit dem Beifügen, dass auch diese Tatsachen nicht imstande sind, mein an erwähnter Stelle fixiertes, wohlüberlegtes Urteil über den „Evangelimann“ wesentlich zu verändern.

Richard Braungart

TOTENSCHAU

Am 22. Oktober starb in Haigersloch (Hohenzollern) Musikdirektor August Reiser, der sich als Komponist und Musikpädagoge erfolgreich betätigte.

Im 52. Lebensjahr verschied am 7. November Musikdirektor Hermann Zimmermann in Stendal.

Der langjährige Musikkritiker der „Triester Zeitung“, Bernhard Kitke, ist am 9. November im 76. Jahre aus dem Leben geschieden.

Der Direktor des schlesischen Konservatoriums in Breslau Friedrich Reinhold Starke ist gestorben.

Am 16. November starb, 51 Jahre alt, in Berlin Kammersängerin Anna Sachse-Hofmeister, zur Zeit ihres Glanzes eine Zierde des Königl. Opernhauses in Berlin. Sie gehörte zu den ausgezeichnetsten Wagnersängerinnen der deutschen Bühne und wirkte u. a. in Frankfurt a. M., Leipzig und Berlin.

Aus Bremen kommt die Nachricht vom Tode des Konzertmeister Ferdinand Schleicher, ersten Geigers des philharmonischen Orchesters.

In Graz ist der Inhaber der Konzertagentur Tendler, Hof-Kunst- und Musikalienhändler Karl Tendler, im Alter von 79 Jahren gestorben.



KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Nach mehrjähriger Pause wird die Italienische Oper unter der Leitung des geschäftskundigen Herrn de Hondt ihre Vorstellungen wieder aufnehmen. Die Stagione wird binnen kurzem mit Puccini's „Tosca“ eröffnet, hieran schliesst sich Mascagni's „Iris“, zu deren Aufführung der Komponist sein Erscheinen zugesagt hat. Die Nord-Niederländische Oper erhält somit eine starke Konkurrenz, zu deren Bekämpfung sie die Wiedereinstudierung der „Herbergsprinzess“ von Jan Blockx in Angriff genommen, der unter Leitung des Komponisten eine Reihe von Aufführungen beschieden sein dürfte. Einen guten Griff hat die Direktion mit dem Engagement eines neu entdeckten Bariton mit Namen Heydhekk'er getan. Hans Augustin

BRAUNSCHWEIG: Die erste Neuheit „Alpenkönig und Menschenfeind“ von Blech erzielte dank der guten Besetzung durch die Damen Lautenbacher und Hübsch, sowie die Herren Spies, Greis, Grabl und Cronberger bedeutenden Erfolg und scheint sich im Spielplan zu halten. Gegenwärtig gastiert der Bassbuffo Herr Neumann-Zürich auf Engagement. Ernst Stier

BRESLAU: Zu den wenigen Aufführungen, die sich trotz der stetigen qualitativen Minderung unseres Opernpersonals noch immer hören lassen können, gehört Wagners „Siegfried“. Das ist in erster Linie ein Verdienst Theodor Konrads, der jetzt alle Elemente der Titelgestalt, Kraft, Schönheit, poetisches Empfinden, harmonisch in sich vereinigt. Um einen Grad tiefer stand der „Rheingold“-Abend. Mit Wehmut musste man früherer „Rheingold“-Vorstellungen gedenken! Bis zur Unerträglichkeit sank eine „Waffenschmied“-Aufführung hinab. Leistungen, wie die der Marie und des Georg, sollten an einem Theater, das noch etwas auf sich hält, unmöglich sein.

Dr. Erich Freund

CHARLOTTENBURG: Welch ein Meister Johann Strauss auf seinem Gebiet war und welch unverwüstlicher Zauber seinen Melodien innewohnt, geht schon daraus hervor, dass sich die Fälle mehren, in denen wortgewandte Librettofabrikanten seinen ursprünglich nur für die unteren Extremitäten bestimmten Weisen einen Text unterlegen und um dieses Gerüst so eine Art von Handlung zimmern. Mit der Operette „Wiener Blut“, nach Straussschen Motiven zusammengestellt von Adolf Müller, die das Theater des Westens jüngst in neuer Einstudierung brachte, hatte es einen sehr gelungenen Abend zu verzeichnen. Kapellmeister Max Roth ist ein trefflicher Interpret der leichtgeschürzten Muse, und Lina Doninger (Pepi) und Reinhold Wellhof (Karusellbesitzer) bewiesen sich wiederum als zuverlässigste Stützen des Operettenensembles.

Willy Renz

DARMSTADT: Bemerkenswerte Neueinstudierungen erfuhren „Carmen“, deren Titelrolle Cilla Tolti mit schönem Erfolg erstmalig sang, „Die Regimentstochter“, worin Clara Roediger eine entzückende Leistung bot, und Smetana's „Dalibor“. Wiederbelebungen der Operetten „Die schöne Galathee“ und „Gasparone“ hatten keinen besonderen Erfolg. H. Sonne

DRESDEN: Eine Neueinstudierung der „Feuersnot“ hat unser Publikum nicht zu interessieren vermocht, so dass sie wieder vom Spielplan verschwand, der sich bei dem Mangel an Neuheiten in den ausgetretenen Bahnen bewegt. Da der Bassist, Herr

Rains krankheitshalber ausscheiden musste, gastierte Herr Poppe (Riga) auf Engagement und gefiel dem Publikum sehr gut. Die Entfaltung eines grossen Bühnentalents kann man bei Eva v. d. Osten beobachten, die seit Jahresfrist der Hofoper angehört.

F. A. Geissler

ELBERFELD: Die Vorbereitungen der in Aussicht genommenen Novitäten haben bisher den Spielplan ungünstig beeinflusst; er blieb im November auf „Freischütz“, „Undine“, „Fliegender Holländer“, „Martha“, „Faust“, „Trompeter“ beschränkt. Die vornehme Künstlerschaft Cäcilie Rüsches bildet in dem diesjährigen Ensemble einen wohlthuenden Lichtpunkt. Hans Mohwinkel (Kühleborn, Holländer) und Hedy Kaufmann (Martha, Margarete) waren gern gesehene Gäste. — Das Chordrama „Sängerweibe“ von Otto Taubmann, das hier seine Uraufführung erlebte, hat als Neuerung die Einfügung eines ausserhalb der dramatischen Handlung stehenden, im Zuschauerraum aufgestellten Chors gebracht, die indes nicht als Weiterbildung oder Entwicklung der Kunstform des Wagnerschen Musik-Dramas gelten kann; wird doch diesem damit ein fremdes, oratorienhaftes Element einverleibt. Der allegorische, viel zu viel philosophierende Text von Christian Frhr. von Ehrenfels enthält zu wenig Handlung. Der Komponist wandelt bei seiner grösstenteils zu stark instrumentierten Musik in Wagnerschen Bahnen. Eine eigenartige Profillinie besitzt das grosszügig angelegte, aber ermüdende Längen enthaltende Werk nicht, wohl einzelne Schönheiten, besonders in den Chören, die an geeigneten Ruhepunkten einsetzen. Wie dem Orchester werden auch den Singstimmen grosse Schwierigkeiten aufgebürdet, die unser Chor unter Karl Hirsch glücklich überwand. Fritz Cassirer leitete das Ganze geschickt. Hermann Wiedemann überraschte als Hofnarr Taraspo durch eine darstellerisch bedeutende Leistung, während dem von Wilhelm Otto dargestellten Minnesänger Baldomar in jedem Betracht der Nimbus fehlte. Cäcilie Rüsche vertrat die Königin Violante gesanglich und darstellerisch vortrefflich. In der Inszenierung war durch Direktor Gregor und Oberregisseur Goldberg das hier Mögliche geschehen.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Der Mangel an einem Tenoristen, der sich für das Grenzgebiet zwischen rein lyrischen und rein heldischen Aufgaben eignet, hatte zu verschiedenen Aushilfgastspielen, neuerdings aber zu der ohne vorheriges Gastspiel erfolgten Einstellung des Herrn M. Borregaard (Berlin) geführt, der in jugendlichen Jahren den Übergang vom Gesangshumoristen zur Oper bewerkstelligt hat und nun als Gounodscher Faust debütierte. Die Stimme ward angenehm aber klein, die gesamte künstlerische Art intelligent befunden. Herr Schneider (Aachen) gastierte als Mephisto auf Engagement und machte sich auch nicht übel. — Mit anerkennenswerter Sorgfalt ist Charpentier's „Louise“ wieder einstudiert worden, wobei in der Vaterrolle Dr. Pröll durch Breitenfeld guten Ersatz gefunden hat. Sorgfältig ist auch die zweite Novität der Spielzeit, die Operette „Das Schwalbennest“ von Henri Herblay vorbereitet worden; sie hat auch Applaus gefunden, aber dabei vieles Schütteln des Kopfes, da sowohl die geringwertige Musik wie die niederen Possen der Handlung auf einer Bühne wie der des Opernhauses sehr wenig am Platz erscheinen.

Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Das einzig bemerkenswerte des Repertoireverlaufs war das zweimalige Gastspiel von Erika Wedekind im „Barbier“ und „Schwarzen Domino“.

Victor August Loser

GENUA: Ende November. Puccini's „Madama Butterfly“, über die ich nach der ziemlich stürmisch verlaufenen Mailänder Uraufführung im letzten März an dieser Stelle berichtete, ist inzwischen vom Tondichter überarbeitet worden, und hat in diesem ihrem neuen Habitus zu Brescia eine freundliche und neuerdings zu Genua eine warme Aufnahme gefunden. Einige Themen, die gar zu deutlich an Motive seiner „Bo-



bème“ erinnerten, modelte Puccini mit geschickter Hand um. Dagegen gereicht die neuerdings vorgenommene Zweiteilung des zweiten Aufzuges dem Werke keineswegs zum Vorteil; die ohnedies äusserst dünn gesponnene Handlung wird dadurch unerträglich langweilig. Auch zeigt die durchgesehene Fassung leider keine Bereicherung des melodischen Gehaltes: er ist noch kärglicher als der der „Tosca“. Dagegen lässt sich der Partitur eine gewisse suggestive Stimmungskunst, die auch anspruchsvollere Hörer neuzeitlich-fortschrittlich anmutet, nicht absprechen. Für eine Weile gibt man sich dem Reiz der feinen, etwas wagnerisch und etwas exotisch angehauchten Akkordwirkungen und Instrumentationsmischungen gern hin. Dann aber überkommt einen ein gesunder Hunger nach polyphoner Gestaltung, den Puccini wohl kaum je mehr befriedigen wird. Dem guten Genueser Erfolg der „Madama Butterfly“ erwies sich die Besetzung der Titelrolle durch Frl. Kruszeniski sehr förderlich — eine in respektabler Mailänder Schule erzogene, durch den warmen Timbre eines ausgiebigen Mezzosoprans und lebhaftes, bühnensicheres Spiel sich viele Sympathieen gewinnende Polin. — Gemäss der den deutschen Theaterdirektoren eigenen Logik werden sie sich wohl beeilen, die wenig wirksame „Madama Butterfly“ zu erwerben, wasmassen sie, teils aus Unkenntnis der besseren modernen Opernliteratur, teils dem gleichnamigen faden Massenetschen Grisettenstück zuliebe, die vornehmlich in ihren ersten beiden Akten recht frische „Manon“ Puccini's bisher vernachlässigten.

Paul Marsop

HALLE a. S.: Ein grosses Verdienst hat sich die Direktion durch die Aufführung von Verdi's „Othello“ erworben. Das grossartige Werk erlebte eine überraschend gute Aufführung. Für den orchestralen Teil bürgt der Name unsres ersten Kapellmeisters Tittel. Aber auch die Darsteller boten prächtige, fein durchdachte Leistungen. Weitere bemerkenswerte Aufführungen waren „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Rheingold“, „Fidelio“. Ein Doppelgastspiel der Schwestern Gabriele und Emilie Christman enttäuschte. Die einzige Novität ist eine Operette nach Motiven von Josef Strauss, zusammengestellt von Reiterer, die sich „Frühlingsluft“ betitelt und nun bereits seit einem Monat wöchentlich wenigstens einmal über unsere Bühne hinwegweht. Martin Frey

HAMBURG: Unsere Oper überanstrengt sich nicht. In keiner Beziehung. Dass man sich's mit Premièren bequem macht, wäre zu entschuldigen, denn woher nehmen und nicht stehlen? Und fragwürdige Neuheiten nur herausbringen, ut aliquid fieri videatur, darin kann ich nun einmal gar nichts Verdienstvolles erblicken. Aber auch das eigentliche Repertoire ist ärmlich, eintönig. Die Aufführungen, die Gustav Brecher leitet, erheben sich dabei wenigstens in Episoden, in denen die Gestaltungskraft des Dirigenten von entscheidendem Einfluss sein kann, zu einer stilvollen Bedeutsamkeit. Aber Brecher dirigiert verhältnismässig wenig, Gille, der eine feine musikalische Witterung hat, dirigiert gar nicht und Herr Stransky dirigiert sehr viel. Über die gebräuchlichsten Dinge des allgemeinen eisernen Bestandes eines deutschen Opernspielplans kommen wir im ganzen nicht hinweg. Das heisst also: sehr viel Wagner — darunter als Bestes der „Holländer“ unter Brecher, wenn Dawson den Holländer, Birrenkoven den Erik und die Fränkel-Claus die Senta singen — oft Bizet's „Carmen“, etwas Meyerbeer, wenig Mozart und gar keine gute Konversationsoper. — Als Gast erschien zuerst im November die Calvé. Sie sang die Carmen und verdankt ihrer genialen, wenn auch auf anderen künstlerischen Voraussetzungen beruhenden Darstellungskunst, einen vollen Erfolg. Die Stimme machte hier den Eindruck starken Abblühens; vor allem in den dramatischen Schlussakten. In den ersten Szenen half der Künstlerin ein köstliches, von aller Erden-schwere freies Parlando. Als Tamino gastierte auf Engagement Herr Aichele (Stettin). Er blieb soweit hinter unseren berechtigten Ansprüchen zurück, dass mich's wundern sollte, wenn er nicht doch noch plötzlich als Mitglied der Hamburger Oper auftaucht.



Die einzige Novität des Winters war Weinbergers „Schlaraffenland“. Eine ganz triste Sache, die niemandem weh, aber erst recht niemandem wohl tut. Weinberger, der Operettenkomponist, hat sich maskiert und kommt uns als ernsthafter Musiker, d. h. er versucht es. Aber der Tarnhelm, den er sich zurecht gemacht, taugt nicht viel. Die Operettenphysiognomie seiner Musik bleibt unverkennbar, trotzdem diese Musik sich polyphon gebärdet und den Tanzrhythmen entsagt. Zum Verräter wird die Harmonik, diese leidige primitive Harmonik der Wiener gefühlsreichen Operette. Der Text, nach Ludwig Fulda, ist trotz der Vorlage missraten und namentlich in seinem Ausgang ein Hohn auf alle Poesie. Die Aufführung der sentimentaligen Oper gelang recht nett. Anerkennung verdienen vor allem Frau Fleischer-Edel und Herr Strätz; auch des Regisseurs, der so süsse Bildchen stellte, wäre zu gedenken.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Die Leistungen der Vereinigten Stadttheater geben zur vielfach bemerkbaren Verstimmung von Publikum und Presse reichlichen Grund, und die dem zwischenzeitlichen Direktorium bisher entgegengebrachte Nachsicht büsst an Begründung ein. Älteste Opern in zum Teil ganz unzulänglicher Besetzung! Keine einzige Novität vor Januar! Dabei banges Zagen in der Stadtvertretung vor der dringendst gebotenen endlichen Wahl eines neuen Pächters. — Rheinische „Kunstmropole“!

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Neben einer Fortsetzung des Heroldschen Gastspiels, u. a. mit einer Aufführung der wirklich jetzt veralteten Gounodschen Oper „Romeo und Julie“, brachte die Königl. Oper als Neuheit Cornelius' reizendes Werk „Der Barbier von Bagdad“. Die Vorführung war musikalisch gelungen, obgleich man ein bischen die jugendliche Leichtigkeit vermisste und die Auftretenden durchgängig die Sache etwas zu ernst nahmen. Die Musik gefiel sehr und ist fast einstimmig von der Kritik gefeiert worden. Doch konnte man von einem entschiedenen Erfolg nicht reden, und das Schicksal des „Barbier“ in Kopenhagen ist etwas zweifelhaft. Der Grund mag sein, dass das Publikum sich nicht recht für den minimalen und ausserdem fast kindischen „Inhalt“ der Oper erwärmen konnte. Helge Nissen befriedigte gesänglich als Barbier, Herr Kjerulf (ein debütierender Sänger) weniger als Nureddin.

Dr. William Behrend

LINZ: Goldmark steht gegenwärtig im Mittelpunkt unseres Operninteresses. Vor kurzem wurde sein „Götz von Berlichingen“ zum erstenmal hier aufgeführt. Mit einiger Spannung erwartete man das Werk, weil der greise Komponist persönlich die Proben leitete. Wenn man auch gegen die Szenenfolge sowohl wie gegen ihre musikalische Durchbildung einige Bedenken äussern könnte, so muss man doch konstatieren, dass das Werk in seiner Ganzheit genommen wert ist, auch von grossen Bühnen aufgeführt zu werden. Goldmark errang sich einen glänzenden Erfolg. Ein hervorragendes Verdienst um das prächtige Gelingen der Aufführung muss man unserem Kapellmeister Friedrich Sommer zuschreiben, der mit sicherer Hand die vielen sich ihm entgegenstellenden Hindernisse zu bemeistern verstand.

Alois Königstorfer

MAGDEBURG: Ein grösseres Ereignis von irgendwie weittragender Bedeutung hat unsere Oper noch nicht zu verzeichnen. „Sigurd“ von Reyser steht auf dem Spielplan, doch erfährt man bei dieser Gelegenheit die immerhin bemerkenswerte Tatsache, dass die Oper des Franzosen noch gar nicht ins Deutsche übersetzt worden ist und dass man noch nach einem Übersetzer sucht. Arthur Friedheim ist dadurch, dass er das Kölner Stadttheater bei Erwägungen, wem er seine neue Oper „Die Tänzerin“ anvertrauen solle, bevorzugte, um unser Theater gekommen. Nun bringt sie, wenn ich recht berichtet bin, Köln auch nicht. Was den Wagnerkultus betrifft, so stand ein grosser



Abend mit der „Walküre“ (Brünnhilde: Frl. Günther, Siegmund: Herr Brunow, Sieglinde: Frl. Seltmann, Hunding: Herr Stephani) am Vorabend grösserer Taten.

Max Hasse

MAINZ: Das Repertoire zeigt die letzte Zeit in reicher Abwechslung eine Reihe guter wohlvorbereiteter Darstellungen. Direktor Steinert lässt es nicht an Mühe und Arbeit fehlen, das, was er bringt, auf ein künstlerisches Niveau zu bringen. Als Novität gab es Goldmarks „Königin von Saba“. Ob sich aber dieses Werk trotz der vortrefflichen Ausführung lange halten wird, bezweifle ich; es hat neben grossen Schönheiten doch auch recht viel Veraltetes, über das auch alle Dekorationskunst nicht hinwegtäuschen kann. In den Hauptpartien zeichnet sich Frau Materna ganz besonders aus, ferner unser Heldentenor Bolz und der Baritonist von Manoff. Zur Feier des Geburtstages des Grossherzogs erschienen die „Meistersinger“ in sehr guter stimmungsvoller Vorführung unter E. Steinbachs hervorragender Leitung. Erwähnt sei noch die Operette „Der Rastelbinder“, die bei guter Vorbereitung freundliche Aufnahme fand.

Fritz Volbach

MOSKAU: Der hundertjährige Geburtstag Michael Glinka's wurde in würdigster Weise durch eine glänzende Neueinstudierung seiner Oper „Das Leben für den Zar“ begangen. Sämtliche Mitwirkende boten Leistungen, wie man sie nicht oft in der grossen kaiserl. russ. Oper zu sehen und zu hören bekommt. Der hochbegabte Kapellmeister Rachmainoff verstand es, seine Begeisterung und sein Feuer auf die ganze Künstlerschar, von der in erster Linie Schaljapin (Bass) und die Damen Sbrujewa (Sopran) und Neschdavowa (Alt) zu nennen sind, zu übertragen. — Aus Anlass des Todestages Tschaikowsky's (7. November) war eine ganze Woche seinem Andenken gewidmet. Das Ballet „Der schwarze See“ machte den Beginn; hierauf folgten seine Opern, darunter „Dame Pique“ zum 100. Mal (die Uraufführung hatte am 4. November 1891 stattgefunden). Der Zyklus schloss mit „Eugen Onégin“. Eine feierliche Stimmung lag über der ganzen Veranstaltung, um die sich neben Rachmainoff besonders die Damen Neschdavowa, Sallina, Sbrujewa, Ermolenko und die Herren Schaljapin und Sawostjanoff verdient machten.

E. von Tideboehl

NEW-YORK: Die englischen Parsifal-Aufführungen unter Direktion von Henry W. Savage, die für 8 Wochen geplant waren, kamen schon nach der dritten Woche wegen Teilnahmslosigkeit des Publikums zum Abschluss. Die Erwartungen wurden nicht erfüllt, obgleich sich mancherlei Gutes sagen lässt. Die Dekorationen waren prächtig, die Chöre sangen fast vollkommen, die Stimmen der Blumen-Mädchen waren ohne Ausnahmen herrlich, die Maschinerien funktionierten vorzüglich, die Kostüme aber und die Regie erinnerten in allem und jedem an gewöhnliche Opern-Vorstellungen, die Blumen-garten-Szene und die Gruppierungen der Mädchen sogar an die Operette! Das Orchester war in den Streich-Instrumenten viel zu schwach besetzt (4 Kontrabässe, in der dritten Woche nur 2, die anderen Instrumente im Verhältnis). Die Dirigenten Moritz Grimm und Walter H. Rothwell leisteten damit das Möglichste. Von den Solisten waren wirklich hervorragend nur Francis MacLennan (Parsifal), ein junger Amerikaner mit ausnahmsweise schöner Stimme und viel Darstellungstalent für diese Partie, und Johannes Bischoff (Amfortas). Alois Pennarini's Parsifal, obgleich voll glücklicher Momente, ist nur Routine-Arbeit. Ein guter Gurnemann war Putnam Griswold. Als Kundry alternierten die Damen Kirkby-Lunn und Hanna Mara, von denen die erste die gewaltigere Stimme, die zweite ausdrucksvolleres Spiel besitzt. Auf besonderer Höhe standen sie beide nicht. Auch den Amfortas von Franz Egenieff will ich nicht unerwähnt lassen. Der lächerliche Versuch, Parsifal acht Mal wöchentlich zu geben, ist zum Heile der Kunst kläglich gescheitert. Auch im Metropolitan-Operahouse soll die Nachfrage nach Eintritts-



karten für die bevorstehenden Parsifal-Aufführungen sehr schwach sein. Parsifal ist keine Repertoire-Oper. Wagner war völlig im Recht, als er sein letztes Werk einzig und allein für Bayreuth reserviert haben wollte! — Frau Schumann-Heink, die hier einige Wochen in der langweiligen Operette „Liebeslotterie“ von Edwards auftrat, dürfte über kurz oder lang zur grossen Oper zurückkehren, da der Erfolg wohl ihren Hoffnungen nicht entspricht.

Arthur Laser

NÜRNBERG: Eine alte Neuheit ist herausgekommen: Offenbachs köstliches Spätwerk „Hoffmanns Erzählungen.“ Die Darstellung war so übel nicht, wenn auch die feinste Grazie dieser Musik nirgends erschöpft worden ist. Herr Weigmann hing zu sehr am pendelnden Rhythmus; es sang zu wenig im Orchester. Zurzeit ist Frau Fleischer-Edel als gefeierter Gast hier.

Dr. Flatau

PARIS: „Don Juan“ ist ein seltener Gast auf den Pariser Opernbühnen, aber es ist beinahe Regel, dass er gleichzeitig in der Grossen und in der Komischen Oper erscheint. So ist es auch diesmal. Die Don Juans beider Häuser sind übrigens sehr verschieden. Die grosse Oper hält an der zu fünf Akten ausgedehnten, mit einem aus Mozartschen Instrumentalsätzen zusammengestückten Ballet versehenen Bearbeitung fest. Die komische Oper hat sich dagegen seit etwa zehn Jahren der zweiaktigen Originalgestalt möglichst genähert und sogar für die Rezitative ein Spinett in das Orchester gestellt. — Einen interessanten Versuch der Dezentralisierung innerhalb der Pariser Wälle hat die Komische Oper gemacht. Da sie sehr viel wenig beschäftigte Kräfte besitzt, so veranstaltet Direktor Carré seit einem Monat wöchentliche Vorstellungen in den drei Vorstadtbühnen Montparnasse, Grenelle und Gobelins. Den Luxus eines wahren Orchesters gönnt man sich da freilich nicht. Ein Klavier wird mit sechzehn Spielern einer lokalen Musikerbande vereinigt. Bisher wurden gegeben Gounod's „Mireille“ und „Médécine malgré lui“, „Die Regimentstochter“ und „Das Glöckchen des Eremiten“. Ausser dem künstlerischen war auch ein materieller Erfolg zu konstatieren, so dass sich das Unternehmen noch weiter ausdehnen dürfte.

Felix Vogt

PRAG: Die bei uns in der Herbstsaison übliche Aufführung des „Ring“ fand mit der „Götterdämmerung“ einen sehr befriedigenden Abschluss. Fr. v. Mildenburg (Wien) bot uns das Bild einer „sezessionistischen“ Brünnhilde. Nicht die leuchtende Kraftgestalt Wagners, sondern das leidende Weib, dieses aber in jedem Zuge psychologisch wahr und jenseits aller rhetorischen und posierten Effekte. Unsere Altistin Fr. Langendorf gravitiert nun ins Heroinefach. Sehr schön gelang ihr die Walkürenbrünnhilde. Für die „Königin von Saba“ ist ihr Wesen zu herb und glanzlos. — Emma Calvé sang auch bei uns ihre Carmen. Der Charme ihrer Wiedergabe liess uns fast vergessen, dass eine Bellincioni und Gutheil-Schoder uns die Rolle unendlich lebenswahrer, wenn auch kaum lebendiger gestaltet haben. — Einen rauschenden Erfolg bei seiner Premiere errang der „Kobold“, den Siegfried Wagner selbst dirigierte, dank einer vorzüglichen Aufführung. Der erste Akt gefiel sehr und mit Recht als ein organisches, lebendiges Ganzes. Im weiteren Verlauf kommt man über Gefallen an Details nicht hinaus. Die übermässige Länge schädigt den Gesamteindruck, der bei den zahlreichen sympathischen, burlesken oder gemütvollen Zügen sonst viel besser wäre.

Dr. R. Batka

RIGA: Ein Ereignis, das über die alltäglichen künstlerischen Begebenheiten weit hinausging und vom Publikum mit aussergewöhnlichem Interesse entgegengenommen wurde, bildete die jüngst stattgehabte Erstaufführung von „Tristan und Isolde“, womit zugleich der Schlussstein Wagnerscher Werke gelegt ist, denn vom Rienzi bis zum Nibelungenring sind nunmehr sämtliche Schöpfungen des Meisters endlich Repertoire-eigentum unseres Theaters geworden. Um das Zustandekommen des Unternehmens haben sich wiederum die Herren Direktor Richard Balder und Kapellmeister Karl

Ohnesorg hohes Verdienst erworben. Auch die Einzelleistungen: Herr Kurz-Stolzenberg (Tristan), Frau Rogers (Isolde), Frau Mosel-Tomschick (Brangäne), Herr Schwarz (Kurwenal), Herr Poppe (Marke), waren vom besten Gelingen gekrönt.

Carl Waack

SCHWERIN i. M.: Wolf-Ferrari's „Die neugierigen Frauen“ ging über unsere Hofbühne. Die nichtige Handlung ist hübsch im Geist und Schmuck des Rokoko gehalten, aber das Stück wird kaum eine Repertoireoper im gewöhnlichen Sinne des Wortes werden, weil die lustige Musik trotz der tüchtigen Arbeit des Komponisten sich nicht als so wertvoll erweisen wird, dass sie dem schwachen Text zu dauerndem Siege verhelfen kann. Die umsichtige Direktion Paul Prills, der brillante szenische Verlauf unter Regisseur Sattler und die ausgezeichnete Darstellung unserer Sänger verhelfen dem Werke zu grossem Erfolg, der auch den sämtlichen Wiederholungen treu geblieben ist. Die letzte Meistersinger-Aufführung mit Gura als Sachs, Lang als Walther und Fr. Burchardt als Eva verdiente grosses Lob.

Fr. Sothmann

WIEN: Die Hofoper brachte in diesem Monat Délibes' ein Vierteljahrhundert alte „Lakmé“. Vergangenheitsmusik, die aber noch immer ihr Publikum hat. Musikalisch ist aus dem matten, süsslichen, konventionell orientalisierendem Produkt nicht viel zu holen. Die Oper wurde gegeben, um Selma Kurz Gelegenheit zu geben, ihre Kunst und ihre Stimme in der Titelrolle glänzen zu lassen. Der Zweck wurde erreicht, Fräulein Kurz errang einen grossen Erfolg. Herr Slezak besorgte den männlichen Part dieses durch drei Akte immer wieder anhebenden Liebesduetts verflochtenen Stils mit schönen Mitteln und gutem Vortragsgeschmack. Die Aufführung unter Kapellmeister Walters Leitung war tadellos.

Gustav Schoenaich

ZÜRICH: Die schlimmsten Tage sind vorübergegangen; das Theater sieht nicht mehr wie bis in den November hinein einer Klause für stille Beschaulichkeit gleich und die Presse darf, ohne der Schmeichelei bezichtigt zu werden, einen andern Ton anschlagen als anfangs der Saison, wo ihr von den „Verantwortlichen“ Gehässigkeit vorgeworfen wurde. Und das hat Carl Burrian, der Übertenor, getan. Die Gastspielwoche gipfelte im „Siegfried“, bei dem ihn Schramm von Frankfurt als Mime in hinreichender Weise unterstützte. Natürlich konnte aus dem Anfängertum der engagierten Mitglieder in ein paar Wochen kein gediegenes Personal werden, aber trotz allem ist eine schöne Entwicklung zu konstatieren. Das Repertoire nimmt auf alle Ansprüche Rücksicht und verdient Lob.

W. Niedermann

KONZERT

AMSTERDAM: Der Monat November stand auch in der Kunst im Zeichen des Verkehrs; das oft sehr spärliche Publikum musste eine ganze Reihe erstklassiger Konzerte an sich vorüberziehen lassen, die finanziell leider meistens recht betrübende Resultate ergaben. Das Aufeinanderschlagen der Völker, weit hinten in der Mandschurei, scheint sich in Niederland besonders fühlbar zu machen, wo unheimliche Mengen russischen Kapitals engagiert sind. — In zwei eigenen Konzerten erwies sich Nina Faliéro-Dalcroze als Liedersängerin ersten Ranges, besonders im Vortrag neuer französischer Lieder. — Franz Ondricek glänzte nicht nur in technischer Beziehung, sondern zeigte im Verein mit seinem vortrefflichen Partner Famera in der Sonate von Richard Strauss, dass ihm auch deutsche Kunst ans Herz gewachsen ist. — Die erste Kammermusikgabe der Gesellschaft „Tonkunst“ bestand in einem Dvořákabend zum Andenken des verstorbenen Meisters und brachte sein Klavierquintett und Streichsextett. Ausserdem spielte Carl Flesch mit hinreissendem Feuer die Violin-Sonatine. — Das Pariser Streichquartett gab eine Reihe von Konzerten, kann jedoch trotz aus-



gezeichneter Leistungen hier noch nicht recht Fuss fassen. — Als Pianist von bedeutenden Fähigkeiten zeigte sich Ernst Schelling. — Der „Oratorien-Verein“ brachte in zwei ausverkauften Volkskonzerten Berlioz' „Requiem“ (mit vier Nebenorchestern) unter Leitung von Anton Tierie zu erfolgreicher Aufführung.

Hans Augustin

BERLIN: Die Singakademie (Georg Schumann) hatte am Totensonntag das Requiem von Mozart und drei Bachsche Kantaten auf ihr Programm gesetzt. Von diesen gehört „Gottes Zeit“ längst zum eisernen Bestand des Chores; auch die zweite „O Jesu Christ“ mit der für schwere Blechinstrumente gesetzten Begleitung, wurde bereits früher vorgeführt. Zum ersten Mal erklang die dritte, „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“, bei der auffallenderweise dem Chor nur eine fast nebensächliche Aufgabe zufällt. Die Hauptsache bringt das Orchester: zu dem beharrlichen Pizzikato der Streicher sind zwei ganz ausserordentlich reizvoll behandelte Oboi d'amore gesetzt. Ganz eigenartig, lieblich-naiv ist die Klangwirkung; in der Musik gibt es kein Todesgrauen, sie geleitet uns wie im anmutigen Reigen hinüber ins Paradies. Chor und Philharmoniker standen fest im geistigen Besitz der Musik. Unter den vier Solisten war nur Johannes Messchaert sicher im Stil Bachs und Mozarts. — Weingartner brachte mit dem Kgl. Orchester an den beiden letzten Symphonieabenden ausser bekannten Werken am ersten zwei Novitäten: den zweiten Satz „Über allen Zaubern Liebe“ aus der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ von F. Klose und Georg Schumanns „Variationen über ein lustiges Thema“. Aus seiner Umgebung herausgenommen blieb das lang ausgespinnene Bruchstück des Kloschen Werkes ziemlich wirkungslos. Die Variationen Schumanns erfreuen durch die Frische der Erfindung, durch den Humor, der das Ganze von den ersten Takten des flotten Themas bis zum breit ausladenden Finale durchzieht. Am zweiten Abend hörten wir als Novität eine Ouvertüre „Im Süden“ von Edward Elgar. Erkennbar ist die Ouvertürenform keineswegs; viel zu lang ausgedehnt das Ganze, zumal wenn man den Mangel an Originalität der Motive dagegen hält. Aber Elgar versteht seine Ideen durch kontrapunktische Arbeit interessanter zu machen, und über das moderne Orchester herrscht er ganz souverän. Die Neuheit fand nur geringen Anklang, desto enthusiastischer war der Beifall nach der Schumannschen Manfred-Ouvertüre, Mendelssohns Symphonie in a-moll, nach der in D von Brahms und in C von Beethoven. — Die Meininger Hofkapelle hat drei Konzerte gegeben; aber notwendig war der Besuch diesmal ganz gewiss nicht. Der jetzige Dirigent Wilhelm Berger hat zu wenig persönliche Individualität und im Orchester macht sich der Mangel an Streichinstrumenten empfindlich bemerkbar, das Blech dominiert grausam. Dass, wenn Joachim und Frau Norman-Neruda das Konzert von Bach für zwei Violinen spielen, die Wirkung auf das Publikum eine enthusiastische ist, liegt auf der Hand. — Busoni brachte am zweiten Orchesterabend seine zweite „geharnischte“ Orchestersuite zu Gehör, bei der wieder vor lauter Lärmen keine Musik zum Vorschein kommen konnte. Auch was sonst noch gespielt wurde, „Le chasseur maudit“ von César Franck, ein Nocturne von Egon Petri und zwei von Claude Debussy, wirkte geradezu abstossend durch die Roheiten oder die gallertartige Verschwommenheit. Die kleine Sinfonietta für acht Blasinstrumente von Rudolph Nováček, die der Komponist selbst dirigierte, erfreute durch die Natürlichkeit der Erfindung, die Knappheit der Form. — Yvette Guilbert trug an zwei Abenden altfranzösische Chansons aus dem 17. u. 18. Jahrhundert im Pompadour-Kostüm zur Begleitung eines zweimanualigen Clavecin (Marguerite Delcourt) mit unnachahmlicher Grazie vor. Und doch interessierte diesmal noch mehr, was von alter Kammermusik auf dem Clavecin mit einer Viola d'amour (Henry Casadesus), einer Viola da Gamba (Marcel Casadesus), einem Kontrabass (Ed. Nanny) und einem Quinton (Mme. Casadesus) vorgeführt wurde. Der Ton des Clavecin verbindet sich



mit dem der Streichinstrumente so intim, dass daraus ein wirklich einheitliches Ganzes hinsichtlich der Färbung entsteht. Übrigens ist jeder der französischen Herren ein fertiger Künstler auf seinem Instrument. — Moriz Rosenthal hat auf seinen ersten Klavierabend noch einen zweiten und dritten folgen lassen. — Sandra Droucker spielte eine Reihe der von Liszt für Klavier bearbeiteten Paganini-Studien. Die Pianistin erfreute wieder durch Klarheit der Gestaltung, durch Schönheit des Klaviertones. — Von ihren Liederabenden hat Lilli Lehmann den ersten gegeben mit einem gemischten Programm. — Susanne Dessoir zeigte sich, trefflich disponiert, wieder als geistvolle Interpretin Hugo Wolf'scher, Schumann'scher, Mendelssohn'scher Lieder, aber gleich 5 Lieder von Karl von Kaskel sollte die Künstlerin wirklich nicht singen.

E. E. Taubert

Das vierte philharmonische Konzert, das sich durch lobenswerte Kürze auszeichnete, eröffnete Arthur Nikisch mit der frisch dahinfließenden, geistreich gemachten Ouvertüre zum „Improvisator“ von Eugen d'Albert, der auch als Solist mit dem Vortrag seines E-dur Konzerts seine einzigartige Meisterschaft wieder glänzend bekundete. Die Novität bildete die 4. Symphonie in G-dur op. 88 von Anton Dvořák, der unter den Werken des verstorbenen Meisters nur eine untergeordnete Bedeutung zuzuerkennen ist. Dvořák's eminentere Kraft der Erfindung, seiner rhythmischen Verve und dem hochentwickelten Klangsinn steht hier ein Mangel an Konzentration störend im Wege, der auch im Scherzo und dem letzten Satz, in denen sich der Tonsetzer seiner ureigensten Sprache, des böhmischen Idioms, bedient, keinen rechten Genuss aufkommen lässt. Brahms' „Akademische Festouvertüre“ machte den wirkungsvollen Beschluss.

Willy Renz

Mit neidischen Augen sehe ich auf andere Städte, wo moderne Kammermusikwerke zur Genüge aufgeführt werden, während hier in letzter Zeit das Joachim-Quartett, das vortreffliche Pariser Streichquartett, ja auch die Böhmen nur bekannte Werke, freilich in vorzüglicher Wiedergabe, boten (letztere u. a. Smetana's Trio mit Max Pauer am Klavier). Eine rühmliche Ausnahme bildete nur Waldemar Meyer, der ein schön gearbeitetes, wenn auch nicht in neuen Bahnen wandelndes Streichquartett von Felicia Tuczek vorführte. Auch die beiden Trio-Vereinigungen Friedberg-Rebner-Hegar (Frankfurt) und Barth-Wirth-Hausmann hatten für unsere modernen Komponisten kein Plätzchen in ihren Programmen. — Unter den Geigern, die mit Orchester spielten, nahm sich nur Hans Lange eines seltener gespielten Werkes, des Goldmarkschen Konzerts, übrigens mit bestem Gelingen an; die übrigen: Florian Zajic, Franz von Vecsey (Beethovenkonzert unter Joachims Leitung!), Ingeborg Malkin, die mit ihrem Bruder Joseph, dem ausgezeichneten Violoncellisten konzertierte, und Burmester hielten sich an landläufige Werke. — Unter Klavierbegleitung absolvierten Fritz Kreisler, Aldo Antonietti, Ossip Schnirlin, drei zur Genüge bekannte Künstler, ein vorwiegend vorklassisches Programm, spielte Mischa Elman ganz wunderbar Tschaikowsky's Konzert. Ziemlich verfehlt war das erste Auftreten von Josef Kiesel, wogegen seine Partnerin am Klavier, Gisela Springer, wieder einen vortrefflichen Eindruck hinterliess.

Dr. Wilh. Altmann

Die Durchsicht der beiden letzten Wochen ergab einen befriedigenden Abschluss. Da interessierte ein rassiges Virtuosen-talent von rhythmischem Feuer, künstlerischer Phrasierungsgabe und eleganter, gelöster Gewichtstechnik: Hugh del Carril. Lag ihm das Brahms'sche Konzert d-moll auch nicht sonderlich, so bestach doch im Tschaikowsky- und Liszt-Konzert die feine, nervöse Art der Spielgebung. — Frédéric Lamond wandelte im Schattenhaine Chopin's. Wer seine zähe, schwerflüssige Natur und den tiefen Sachernst zu schätzen weiss, musste sich über den Ikarusflug bass verwundern. Dass er auch hier eine ehrliche Kunst geben würde, war gewiss. Aber lyrische Grazie, die



feine rhythmische Schwebung, die Welt der Dämmerung, der stark duftenden Heliotrop Stimmungen, die liegen nun einmal seiner schweren Artikulation nicht. Für die largoartige Verbreiterung des Andante-c-moll Nocturne und das gemächliche „Doppio movimento“ muss man ihm jegliche Verantwortung überlassen. — An Georg Bertram war alles höchst musikalisch, flüssig und klar. Aber über das Diesseits des rein Pianistisch-Spielerischen kam's nirgends recht hinaus. — Lily von Márkus sprang etwas unvorsichtig mit dem Instrument um. Virtuose Salontechnik ergibt eben nicht den Begriff „Musik“, geschweige denn — Kunst. — Rosa Olitzka macht mehr Aufhebens von sich als von ihrem Gesang. Die blendenden Reize sinnlicher Kopftöne decken weder die mangelhafte Mittellage noch die brüchige Tiefe. Auch der Vortrag schmeckt nach „Bühne“. — Toni Kunz war diesmal besser, litt aber noch immer an alten knödeligen Formen. — Leo Gollanin bestätigte mein vorjähriges Urteil. Unter den jüngeren der Besten einer wird er seine echte Kunst zum Siege führen. — Ich nenne noch: Nina Faliero-Dalcroze, die liebenswürdige und elegante, und Otto Süsse, ein nicht ungeschöner Bariton. Als Rest im Siebe bleiben: Johanna Becker, Emmy Schaum, Marie Henke, Marie Berg, Hilda M. Rose und Anna Stephan. Amalie Birnbaum und Marie Bergwein spielten etwas hausbacken mitsammen Sonaten von Brahms, Mozart und Grieg. — Zum Schluss noch drei Chorkonzerte. Der Blochsche Verein leistete sein Menschenmöglichstes und bewies die gute Zucht und seine alte Tüchtigkeit. Besonders erweckten einige ältere Stücke, wie das Madrigal von Luca Marenzio, ein Minnelied von der Wende des 13. Jahrhunderts und „Der Kuckuck“ von Laurentius Lemblin grösseres Interesse. — Ausgezeichnetes gab auch die Berliner Liedertafel zur Verabschiedung ihres Chorleiters Adolf Zander. Hegars „Totenvolk“ habe ich selten in gleich prägnanter Charakteristik gehört. Gegenüber dem Arrangement der „Allmacht“ von Schubert muss ich mich jedoch ablehnend verhalten. Das gleiche Los trifft leider auch Emilie Herzog als Liedersängerin. Musste mein Ohr schon mit Befremden Klänge wahrnehmen, deren Ursprung in einer falschen Nasenresonanz zu suchen, so war es noch weniger erbaut über die keineswegs stilgemässe Behandlung Schubertscher Gesänge. — Der Berliner Lehrerinnen-Gesangverein brachte die hübschen Chöre von Brahms mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe. Doch fehlt's dem Verein an guten ergiebigen Altstimmen, wie an rechtem Schwung und echter Begeisterung.

Rudolf M. Breithaupt

Carl Hugo Müller kann man ausser seinem guten Material nichts Rühmenswertes nachsagen. Im Gegenteil: seine wunderliche Sprachbehandlung und die dilettantische Vortragsweise wirkten mitunter derb komisch. Besser steht es mit Johann Paul Haase, der das Zeug dazu hat, seinen von Hause aus gut dotierten Bariton durch reges Weiterstudium zu einem Werkzeug wahrer Kunstbetätigung zu machen. Bei Willy Stuhlfeld vereinigt sich ein voluminöses Organ mit Geschicklichkeit im musikalischen Vortrag. Die Sängerin Claire Heinemann stand mit hilfloser Unfähigkeit den Aufgaben ihres Programms gegenüber. Eine anständige Gesangkunst, wenn auch durch ein kleines und wenig ausdrucksvolles Organ nicht günstig unterstützt, bot Elisabeth Sommerhalder, während Gertrud Köhne mann-Zin now im Vortrag äusserlich und maniert wirkte. Von den Klavierspielern, die ich hörte, interessierte besonders Wanda Landowska mit ihren Vorträgen „auf dem Klavier“. Hier wirkten ihre stilgemässen beseelten Reproduktionen alter Meister wahrhaft erfreuend. Ihre „Clavecin“-Darbietungen dagegen — wenn auch gewiss zum Verständnis für die Schreibart alter Meister beitragend — vermochten ein höheres ästhetisches Behagen, schon in Anbetracht des für die Art dieses Instrumentes akustisch ungünstig wirkenden modernen Konzertsales, nicht zu erwecken. Musikalisch nicht ausgereift, wenn auch mit brauchbarem technischen Rüstzeug, erschien



Josa Hrdlicka. Indifferent wirkte Maria Hugen. Antonie Geiger gehört noch ins Konservatorium und Hedwig Buschmann wird wohl nie mit Ehren vom Konzertpodium heruntersteigen, wenn ihr nicht eine grössere Fähigkeit der Selbstkritik die Wege zeigt, die sie zu gehen hat, um eine rechte Künstlerin zu werden. — Joseph Achron ist ein Violinvirtuose mit glänzender Technik, viel Schmiss und Gewandtheit. Darf er mit seiner Technik getrost zufrieden sein, so wird er desto mehr an seiner musikalischen Vertiefung zu arbeiten haben. — Schliesslich wäre noch die erste Aufführung des „Berliner Volkschor“ zu erwähnen, als ein durchaus gesundes und erfreuliches Zeichen der künstlerischen Entwicklung unseres Volkes auch in den Kreisen der Arbeiter. Nicht „für Arbeiter“ — „aus hoher Meisterwerk“ — sondern von Arbeitern ist eine Aufführung von „Paradies und Peri“ zustande gekommen. Der Chor besteht kaum ein Jahr und schon jetzt zählt er über 200 Mitglieder. Fast 3000 Menschen füllten den Saal der „Neuen Welt“. Eine glückliche Dirigentenwahl, Dr. E. Zander, sowie das sichtlich regste Interesse an der Aufgabe von seiten des Chores brachten eine Aufführung zu Wege, die in Anbetracht der Jugend des Chores als durchaus lobenswert bezeichnet werden muss.

Walter Fischer

BRAUNSCHWEIG: Die Hofkapelle brachte als Solisten Frl. Culp, die Herren Petschnikoff und Gabrilowitsch; der Verein für Kammermusik ältere Werke; in den populären Konzerten Wegmanns hörten wir Frau Carreño, die „Böhmen“ mit Frau Wegmann (Klavier-Quintett von Schumann), Frl. Ruegger und Berg. Von weiteren Konzerten sind erwähnenswert das des Chorgesangsvereins („Die Schöpfung“ mit Johanna Dietz und den Herren Bergen und Büttner), der Akademie für Kunstgesang von Settekorn und die der grossen Männergesangsvereine. Klavierabende veranstalteten Frederic Lamond und Lutter mit Frau; von hoffnungsvollen jungen Sängern sind zu erwähnen Frl. Jungren und Schöpffer. Ernst Stier

BRESLAU: Der Orchesterverein führte im dritten Konzert die Suite für Streichorchester, 2 Oboen und Fagott in C-dur von Bach, die Serenade op. 16 von Brahms und die achte von Beethoven auf. Das vierte Konzert, das in Vereinigung mit der Singakademie stattfand, brachte: Brahms' Requiem, Georg Schumanns „Totenklage“, die Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ von Bach. Dr. Dohrn hatte beide Konzerte gewissenhaft vorbereitet. Hervorragend war der Eindruck der Bachschen Kantate, in der Johannes Messchaert den Solopart mit reifster Kunst meisterte. Starke Wirkung erzielte auch Schumanns „Totenklage“. — Hugo Wolfs d-moll Streichquartett (die Herren Himmelstoss, Behr, Herrmann, Melzer) erfüllte nicht ganz die gehegten grossen Erwartungen. Dagegen hatte Dr. Dohrn mit den Diabelli-Variationen von Beethoven stürmischen Erfolg. — Zwei Volkskonzerte des Orchestervereins unter Hermann Behr übten bei einem Entrée von 20 Pfennig enorme Anziehungskraft aus. Das zweite Konzert war von etwa 2000 Personen besucht. Die humane Einrichtung, bei der der Orchesterverein ein beträchtliches Defizit im Interesse der künstlerischen Bildung des Volkes gern in Kauf nimmt, soll nach Möglichkeit weiter ausgebaut werden. — Willy Burmester entzückte mit Stücken klassischer Prägung, Bronislaw Hubermann durch seine glutvolle Kantilene. Erwähnt seien noch die Klavierabende von Borwick und Lamond. Gering war die Zahl der Liederabende. Rose Loening gefiel am besten in Liedern von Franz, und Martha Schauer-Bergmann hatte mit einem universellen Programm grossen Erfolg.

J. Schink

DRESDEN: Die orchestrale Neuheit des zweiten Symphoniekonzerts der Serie B war die „Symphonia domestica“ von Richard Strauss, die unter Ernsts v. Schuch elektrisierender Leitung eine hinreissende Wiedergabe fand und mit lautem einmütigen Beifall aufgenommen wurde. Kann man sich auch der Überzeugung nicht verschliessen,



dass der Komponist hier zur Schilderung des Innigsten, was es auf Erden gibt, des Familienlebens, sich einer Stärke des instrumentalen Ausdrucks bedient, die mit dem Charakter des Gegenstandes in Widerspruch steht, so hat man vielleicht ein Recht anzunehmen, dass Strauss damit den Typus des modernen Nervenmenschen schildern wollte, dem selbst in seinen vier Pfählen die behäbige Gemächlichkeit vergangener Zeiten fremd geworden ist. Von diesem Standpunkt aus betrachtet erscheint das in der Pracht seiner Farben und der vollendeten Durchführung des polyphonen Prinzips bewundernswerte Werk geradezu als ein zeitgeschichtliches Dokument, das nur ein im besten Sinne moderner Künstler schaffen konnte. Im zweiten Symphoniekonzert der Serie A kamen vier slawische Tänze Anton Dvořáks zur ersten Aufführung und erzielten unter Adolf Hagen einen vollen Erfolg. — Höchst genussreich war der Abend, an dem Felix Weingartner das erste „moderne Symphoniekonzert“ des Eilers-Orchesters dirigierte. Was er aus dieser Privatkapelle in zwei Proben gemacht hatte und wie er die Musiker mit sich fortzureissen und zu ungewohnten Leistungen zu begeistern verstand, das war in Wahrheit bewundernswert. Weingartner dirigierte nach der „Coriolan“-Ouvertüre seine neue Symphonie in Es-dur, ein Werk von grosser gedanklicher und formaler Schönheit. Solist war Richard Burmeister, der das von ihm selbst für Klavier und Orchester bearbeitete pathetische Konzert von Liszt mit beträchtlicher Wirkung vortrug. — Bemerkenswert war eine sehr gelungene Aufführung der selten gehörten Bachschen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ für achtstimmigen gemischten Doppelchor a cappella. Das grandiose Werk, das in seinen vier Sätzen gleichsam eine Symphonie für Chor darstellt, erfuhr durch die Dreyssigsche Singakademie unter Kurt Hösel eine vortreffliche Wiedergabe. — In der Dreikönigskirche brachte die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs einige Sätze aus einer Totenmesse des altböhmisches Meisters Franz Tuma erstmalig zur Aufführung, dessen Werke durch den hiesigen Musikschriftsteller Otto Schmid der Vergessenheit entrissen worden sind. — Durch den ausgezeichneten Chor der Martin Luther-Kirche wurde das Requiem von Georg Henschel unter Leitung des Kantors Römheld zum ersten Male aufgeführt und erwies sich als ein sehr schönes, tief empfundenes Werk. — Im zweiten Philharmonischen Konzert erzielte das Sängerehepaar Felix und Adrienne von Kraus einen freundlichen und Leopold Godowsky einen sehr starken Erfolg, während die symphonische Phantasie „Hiob und wir, seine Tröster und Trösterinnen“, von Gerhart v. Keussler, deren musikalischer Inhalt ebenso absonderlich war wie ihr Titel, unzweideutig abgelehnt wurde. — In einem Symphoniekonzert der Gewerbehauskapelle, die unter dem neuen Kapellmeister Willy Olsen sich im alten, wohlbegründeten Ansehen hält, hatte eine a-moll Symphonie der schwedischen Komponistin Elfriede André unter ihrer eigenen Leitung sich einer sehr herzlichen und wohlverdienten Aufnahme zu erfreuen. — Von Solistenabenden seien nur die von Willy Burmeister und Max Lewinger hervorgehoben.

F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Edouard Risler hat in zwei Veranstaltungen des „Museum“ meisterlich und unter grossem Beifall Klavier gespielt. Auch Bruckners achte Symphonie wurde hier eingeführt, aber die kraftvolle Eigenart des Scherzo, das tief nach innen gekehrte Adagio konnten den „nichtendenwollenden“ Schlusssatz nicht vor dem Verhängnis retten, in halbgeleertem Hause zu erklingen. — Das Kaimorchester konnte bei seinem zweiten Gastabend mit seinem Dirigenten Fritz Steinbach nicht recht auskommen — oder vice versa. In Beethovens „Achter“ fehlten die humoristischen Lebensgeister; selbst bei Brahms' „Zweiter“ fühlten sich Hörer, die von Steinbachs Brahms-Spezialität Erfahrung hatten, diesmal nicht ganz zuhause. — Die h-moll Messe erfuhr durch den Cäcilienverein unter A. Grütters und mit Zuziehung vorzüglicher



Solisten (Rob. Kaufmann, Felix v. Kraus, Frau v. Kraus-Osborne, Frau Seyff-Katzmayr) eine Wiedergabe, die der Würde des Werkes angemessen war. — Die kleineren Veranstaltungen in dieser Berichtszeit sind kaum übersehbar. Nur im Vorüberstreifen kann man da tüchtige Produktionen erwähnen, wie den ersten Abend des Hockschen Streichquartetts, an dem auch eine neue Cellosone von Robert Kahn, ein solides und nobel klingendes Stück, eingeführt ward, oder die Matinee des Quartetts Post-Keiper-Schmidt-Schlemmüller, das gelegentlich auch längst Vergessene wieder zu Ehren bringt, wie jüngst den alten Joh. Stamitz mit einem von Riemann bearbeiteten Trio für 2 Violinen, Cello und Klavier. Unter den jüngst gegebenen Liederabenden zeichnete sich der unseres Heldenentors Forchhammer und Anna Ulsackers durch stilvolles Programm „Schubert-Goethe“ aus; die Ausführung aber verwechselte mitunter zu ihrem Nachteil den Stil des Konzertsaaus mit dem der Oper.

Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Noch immer beherrscht die Winderstein-Kapelle aus Leipzig das musikalische Feld. In ihren beiden ersten Konzerten brachte sie u. a. die „Symphonie pathétique“ von Tschaiowsky, und Dvořáks „Heldenlied“. Das Arno Hilf-Quartett spendete die edelsten Genüsse an seinen beiden Kammermusik-Abenden. Besonders zu erwähnen ist Volkmanns g-moll- und Tschaiowsky's es-moll Quartett. Unser Lehrer-gesangverein machte mit Wagners „Liebesmahl der Apostel“ bekannt. Lebhaftes Interesse erweckten die „Meininger“ unter Wilhelm Berger.

Martin Frey

HAMBURG: Die Philharmonie gab ihr Volkskonzert in Gemeinschaft mit der Singakademie und brachte dabei Schumanns „Faustszenen“ sehr glücklich zur Aufführung. Diese Konzerte bilden das musikalische Altenteil, auf das sich Prof. Dr. R. Barth zurückgezogen hat. Mit besonderer Freude begrüßte man in diesem Konzert Herrn Scheidemantel. — Arthur Nikisch ärgerte eine grosse Anzahl seiner Abonnenten, indem er unerhörter Weise Bruckners Neunte wiederholte — diese Neunte, die sich des Ehrentitels der „Verworrenen“ von Stumpfsinns Gnaden erfreuen darf. Und ganz eigenmächtig, ohne die bewährten Hüter der Brahmslade um die geschätzte Erlaubnis zu fragen, riskierte Nikisch diese kühne Wiederholung. Welch ein Verbrechen! — An einem Liederabend Helene Staegemanns konnten wir Nikisch als einen überaus feinfühligem Begleiter am Flügel kennen lernen.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Das dritte Gürzenich-Konzert bildete einen Richard Strauss-Abend und war geeignet, des Tonsetzers Schaffen auf verschiedenen Gebieten beobachten zu lassen. „Tod und Verklärung“ machte den Anfang. Die beiden für Bariton und Orchester komponierten Gesänge „Notturmo“ (Richard Dehmel) und „Nächtlicher Gang“ (Friedrich Rückert) litten in ihrer Wirkung dadurch Einbusse, dass Richard Breitenfeld gegenüber allem Geistigen völlig versagte und auch stimmlich nicht ausreichte. Bram Eldering spielte die Sologeige ungemein stimmungsvoll. In der gedankenreichen, mit grösstem Geschick aufgebauten „Burleske“ für Klavier und Orchester (d-moll) benutzte Wilhelm Backhaus die dankbare Gelegenheit zur Betätigung seiner Kunst in bravouröser Weise. Nun folgte die genial erdachte und hinsichtlich kompositorischer Technik kaum zu überbietende „Symphonia domestica“, der man wohl nachsagen darf, sie sei das geistreichste unter den vielen geistreichen Werken des grossen Symphonikers. Reicher Beifall lohnte die hervorragenden Ausführungen unter Fritz Steinbach. Der anwesende Komponist wurde herzlichst gefeiert.

Paul Hiller

LEIPZIG: Über einen erfreulichen Vortragsabend des Holländischen Vokal-Quartetts (E. Lokoff, E. Wansink, J. Dijker und J. Sontendijk), dem besonders für die Neubelebung prächtiger alter Gesänge von Isaac, Waerlant, Lassus, Gastoldi und Friederici gedankt wurde, — über ein gut gelingendes Konzert des von



G. Wohlgemuth geleiteten „Leipziger Männerchor“, bei dem auch Bruchs „Frithjof“ (Solisten: Frau Schmidt-Köhne und Alfred Kase) wieder einmal vorgeführt wurde, — über Klavierabende der Teresa Carreño und der ihr an Bravour und Grosszügigkeit verwandten, an Wärme und Vertiefung aber noch nachstehenden Alice Ripper, — über Gesangsabende des noch nicht ganz fertigen, durch Stimmittel und künstlerische Intelligenz aber zum Balladensänger praedestinierten Hermann Brause und der vornehm-sensitiven Liederkünstlerin Susanne Dessoir, und über ein ziemlich erfolgreiches Debüt zweier einheimischen Kunsteleven, des Violoncellisten Fritz Brückner und der jugendlichen Pianistin Milly Burckas hinweg kam man zunächst zum dritten Philharmonischen Konzert, in dem Hugo Kaun seinen im Ausdruck wenig bestimmten, stark dissonanten „symphonischen Prolog zu Hebbels Maria Magdalena“ erstmalig vorführte und einen Achtungserfolg erzielte, und in dem weiterhin die Geigenmeisterin Wilma Norman-Neruda — trotz ihrer 65 Jahre — Beethovens Konzert und Tartini's Teufelsonate in Begeisterung wachrufender Weise vortrug, — dann aber zum Busstagskonzert des von Georg Göhler geleiteten Riedel-Vereins, als welches diesmal, unter schätzenswerter solistischer Mitwirkung von Minnie Nast, Luise Geller-Wolter, Fritz Rapp, Ulrich Bruck Händels „Israel in Ägypten“ in chorisch vortrefflichster — durch Chrysanders Chorstriche und solistische Einfügungen aber um einen Teil seiner kolossalischen Wirkung gebrachter Weise zur Wiedergabe gelangte. Auch mancher folgender Vorkommnisse, so eines feierlich-schönen Konzerts, das der von Gustav Schreck geleitete Thomanerchor unter Mitwirkung von Dorothea Rossteuscher (Gesang), Hugo Hamann (Violine) und Karl Straube (Orgel) in der Thomaskirche abhielt, — so des sympathisch aufgenommenen Liszt-Liederabends, den der mit schönen Stimmitteln und künstlerischer Gediegenheit über einen gewissen Mangel an subtilster Vortragsverinnerlichung hinweghelfende Tenorist Emil Pinks zu prächtiger Klavierbegleitung Alfred Reisenauers gab, — so der hellloernden Begeisterung, die Willy Burmester mit einem zweiten Konzert wachrief, — der vollen künstlerischen Achtung, die sich Fritz von Bose neuerdings mit einem Klavierabend erspielte, — kann hier nur ganz in Kürze gedacht werden, da schliesslich noch von den bedeutsamen Besuchen berichtet werden muss, die zwei schaffende Geister unserer Zeit, der Tondenker Max Reger und der Tondichter Eugen d'Albert jüngst Leipzig abstatteten. Dem gewaltigen Pianisten und edel-liebenswürdigen Komponisten d'Albert war der erste Teil des sechsten Gewandhauskonzertes, das weiterhin eine geistvoll belebte Wiedergabe der C-dur Symphonie von Schumann brachte, eingeräumt worden, und da errang er sich denn mit der Vorführung seiner frisch-pulsierenden „Improvisator-Ouvertüre“ (Karneval in Padua), mit dem leidenschaftlich-kühnen Vortrag des Lisztschen Es-dur Konzertes, mit einigen sehr schön gespielten Solostücken von Chopin, denen er als stürmisch begehrte Zugabe sein eigenes reizvolles Scherzo op. 16 No. 2 folgen liess, und mit seinen zwischen den Klaviernummern von Hermine d'Albert-Fink ausdrucks schön vorgetragenen „Vier Gesängen mit Orchester“ viel herzlichen Zuspruch. Bewegt sich der Komponist d'Albert auch in einer Tonwelt, in der wir uns seit dem bahnbrechenden Vordringen der klassischen und romantischen Komponisten heimisch fühlen, so weiss er uns doch immer wieder an noch unbetretene, oftmals recht liebtrauliche oder seltsam belichtete Plätzchen derselben zu führen. Ganz anders Max Reger, der, mit dem zweiseitigen Beil eines kontrapunktisch-harmonischen Allvermögens ausgerüstet, sich und seinen Hörern Pfade in eine völlig neue Tonwelt hauen will, in ein Neuland, das vorläufig allerdings unserer vielleicht altbeschränkten Anschauung grösstenteils als ein schreckenstarrender, blütenarmer Urwald erscheinen muss. Max Reger beteiligte sich hier an einem von der kernfesten, einheimischen Pianistin Clara Birgfeld unter Mitwirkung der sympathischen Münchner



Altistin Clara Rahn veranstalteten Max Reger-Abend, wobei denn die sehr eigenartige As-dur Sonate für Klarinette (Herr Heyneck) und Pianoforte, viele, zum Teil freundlich berührende Lieder- und Klavierstücke, und geistvoll-kraftige „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven“ den vor lauter Verwunderung hochbegeisterten Hörern vorgeführt wurden, — und er interpretierte zwei Tage später in der zweiten Gewandhauskammermusik zwischen Haydns g-moll Quartett und Schuberts C-dur Quintett als ganz hervorragender Klavierspieler und trefflich sekundiert von Konzertmeister Wollgandt seine C-dur Sonate op. 72 für Violine und Klavier. Dieses Werk, in dem eine den Hörer geradezu hypnotisierende ganz ungeheure tondenkerische Willenskraft sich in bislang ganz unerhörter Weise äussert, ist in den beiden Ecksätzen mit den aus ihnen hervorpoldernden Themen Es-c-h-a-f und A-f-f-e vom bayerisch-derben Autor zweifelsohne als Philippika gegen alle die, die ihm nicht begeistert in sein Neuland folgen wollen, konzipiert worden. An der Durchführungsstelle des letzten Satzes stehen einige vierzig Takte, die eine Tonumschreibung folgender liebenswürdig-geistvollen Ansprache ergeben: „Schaf! Schaf! Schaf! — Schaf! Schaf! — Schaf-Affe! — Schaf! Affe, Affe, Affe, Affe, Affe, Affe usw.“ ergeben. Bei Ausserachtlassung der bereits erwähnten schöpferischen Energie, der zumeist sehr geistvollen Satztechnik und — der neuorthographischen Schreibweise des Wortes „Schaf“ — hätte man wahrlich guten Grund, Herrn Regers neuesten Sonaten-Ausbruch von einem vornehm-künstlerischen Standpunkt aus schlichtweg als „ungebildet“ zu bezeichnen.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Von grösseren Taten unserer Chorvereinigungen ist zu berichten. Der Reblingsche Kirchen-Gesangverein (Fritz Kauffmann) führte das Requiem Henschels mit hochbedeutendem Erfolge zum zweiten Male auf. Die Aufführung griff gewaltig an die Herzen der Zuhörer. — Der Brandtsche Gesangverein (Ad. Brandt) hatte sich noch einmal dem Oratorium Bruchs „Gustav Adolf“ zugewandt. Die Tondichtung stösst hier in unserer von Grund aus protestantischen Stadt auf viel Entgegenkommen und inneres Verständnis. — Der Magdeburger Männerchor unter Göllrich führte endlich ebenfalls mit viel Erfolg Wagners „Liebesmahl der Apostel“ auf. — Dazu wöchentlich ein, zwei grosse Symphoniekonzerte: Winderstein mit seinem Orchester und seinen trefflichen Solisten, der hier seine auf ihn eingeschworene grössere Gemeinde hat, ferner ausgezeichnete Gesellschaftskonzerte, die Krug-Waldsee leitet. Im „Kaufmännischen Verein“ die neue, trefflich gearbeitete, bereits besprochene Symphonie des Dirigenten in C-dur; daneben als Solisten Tilly Koenen und Konzertmeister Koch. Weiter im Kasinokonzert Winderstein mit seiner Kapelle und der d-moll Symphonie Schumanns. Als Solistin Karin Lindholm aus Stockholm (zu empfehlen!). In den beiden letzten Stadttheaterkonzerten (Krug-Waldsee) Reisenauer, Eva Lessmann, in den Orchesternummern vorwiegend konservativ, heute aber eine Wiederholung der Domestica-Symphonie. Als Solistin Rose Ettinger. Man sieht, die Musikbäume wachsen hier wirklich in den Himmel.

Max Hasse

MAINZ: Die Konzerte der Bläservereinigung führen sich immer besser ein, wie der letzte gut besuchte Abend bewies. Von den vorgetragenen Werken gelang Rubinsteins Quintett, ein ziemlich ungleiches Werk, sehr gut. In dem letzten Kammermusikabend der Liedertafel spielte das Heermannsche Quartett Werke von Mozart, Cherubini und Dvořáks interessantes, temperamentvolles Es-dur Quartett. Gewissermassen als Vorspiel zu den im April stattfindenden Beethoven-Abenden unter Weingartner, fand jüngst ein Klavierabend statt, in dem Eugen d'Albert nur Werke des Meisters vortrug. Der Künstler schien äusserst gut disponiert, besonders die As-dur Sonate spielte er unübertrefflich und entwickelte eine Klangsönheit, die geradezu zauberhaft genannt werden darf. Ebenso erfolgreich war ein in denselben Zyklus fallender



Liederabend Messchaerts. Er sang die ganze „Dichterliebe“ Schumanns und eine Reihe der grösseren Schubertlieder, darunter die „Gruppe aus dem Tartarus“, „Meeresstille“ und „Nacht-Träume“. Besonders die beiden letzteren waren Meisterleistungen von höchster Schönheit und Vollendung. In den drei seit meinem letzten Bericht stattgefundenen Symphoniekonzerten bildete den Hauptziehungspunkt R. Strauss' geniale „Symphonia domestica“. Die Aufführung war eine durchaus gelungene. E. Steinbach brachte es fertig, die vielen reichverschlungenen Fäden dieses einzigartigen polyphonen Gewebes zu entwirren, dass das Ganze von seltener Klarheit der Darstellung war, ich möchte fast behaupten, mehr als bei der Uraufführung in Frankfurt. Mit trug dazu bei, dass die Besetzung der Streicher und Bläser sich vortrefflich die Wage hielt, während in Frankfurt erstere die letzteren an Volumen doch allzusehr überwogen. Eine Besetzung mit 16 Primgeigen scheint mir die idealste auch für moderne Werke; sie lässt auch die Holzbläser, selbst bei einfacher Besetzung, noch klar und bedeutungsvoll hervortreten. Das war auch die Ansicht Brahms', die er mir einmal gelegentlich eines Konzerts in Frankfurt äusserte. Von symphonischen Werken kamen noch zur Aufführung Beethovens vierte Symphonie und Brahms' dritte. Als Novität erschien eine Romantische Ouvertüre von Thuille, ein frisches, natürliches Werk von bester Wirkung. Als Solistin wirkte in diesem Konzert mit die Violoncellistin Frl. Suggia und errang mit Dvořáks prächtigem Konzert einen bedeutenden und verdienten Erfolg, während die Pianistin Berthe Marx mit Schumanns Konzert wenig zu interessieren vermochte. Ausgezeichnet spielte Petschnikoff, und erzielte grossen Erfolg.

Fritz Volbach

MOSKAU: Ungeachtet des Waffenklanges im fernen Osten haben wir bereits eine Menge Konzerte gehabt. Das erste Abonnementskonzert der kaiserl. russ. Musikgesellschaft brachte unter W. Safonoff Beethovens „Zweite“, „Don Juan“-Ouvertüre und die Ouvertüre „Ostersonntag“ von Rimsky-Korsakoff. Emil Sauer spielte mit sprühender Kraft aus tiefer Empfindung sein Klavierkonzert e-moll „À la mémoire de mon grand maître Nicolas Rubinstein“, eine wundervolle Ehrung für den so früh Dahingeschiedenen, um das Musikleben unserer Stadt so hoch Verdienten. In seinem Klavierabend, in dem Frau Redel mitwirkte, brachte Sauer ausschliesslich eigene Kompositionen zu Gehör. — Eine Glinka-Feier wurde vom „Verein der Liebhaber russischer Musik“ veranstaltet. Gegen 40 Lieder und Romanzen des Meisters wurden von den hervorragendsten Künstlern unserer Stadt vorgetragen, beinahe etwas zu viel des Guten. Der Verein ist trotz des verhältnismässig kurzen Bestehens auf eine stattliche Mitgliederzahl angewachsen und hat sieben Konzerte angemeldet, davon zwei Orchesterkonzerte unter Rachmaninoff. — Das Konzert der kaiserl. russ. Musikgesellschaft zum Besten der Witwen- und Waisenkasse der Künstler brachte „Egmont“ (mit der gesamten Deklamation und Gesang) unter Safonoff. Schaljapin sang Lieder von Glinka, Rubinstein, Tschaikowsky. — Was die Kammermusik anbetrifft, so hörten wir zuerst das herrliche Brüsseler Streichquartett mit Werken von Beethoven, Glazounow, Tschaikowsky, das Quartett der kaiserl. russ. Musikgesellschaft mit Mendelssohn, Paderewski, Beethoven. Das Moskauer Trio der Herren Schor, Krein, Ehrlich veranstaltet acht Abonnementskonzerte. Ihr Programm ist sinnreich und verständnisvoll in historischer Reihenfolge zusammengestellt. Im ersten Konzert kamen Bach, Tartini, Veracini, Haydn zum Vortrag, im zweiten Haydn und Mozart, im dritten Beethoven. Das Trio spielte mit gewohnter Gleichmässigkeit der Tongebung und Klarheit im Zusammenspiel.

E. von Tideboehl

MÜNCHEN: Im zweiten Abonnementskonzert des Königl. Hoforchesters brachte Felix Mottl als Neuheit für die Besucher des Odeons Boches „Klage der



Nausikaa“ zur Aufführung; das Werk, das im vorigen Winter bei Kaim aus der Taufe gehoben wurde, ist im Stil der auf Liszts und Wagners Orchestersprache fussenden Programmsymphonie mit lockerer Hand gearbeitet, aber ohne den persönlichen Zug, der in der ersten Dichtung des Komponisten „Des Helden Ausfahrt“ eine selbständige Entwicklung erhoffen liess. Ausserdem dirigierte Mottl noch die Berlioz'sche Ouvertüre „König Lear“ und die „Eroica“; seine ungemein anregenden Darbietungen weckten begeistertsten Widerhall. — Im vierten Kaimkonzert, das französische Meistern gewidmet war, kam die zweite Symphonie von d'Indy zur Erstaufführung, ein von der ersten bis zur letzten Note extravagantes Werk; der unvorbereitete Hörer wird mit raffinierten Orchesterwitzen regelrecht geohrfeigt und in den Ecksätzen mit einer gehörigen Tracht Stimmungstupser aus der Fassung gebracht. Hat man aber im Hören einige Übung, so wird man bald hinter dieser kuriosen Musik einen geistreichen Kopf gewahren; freilich das dazu gehörige Herz sucht man vergeblich; starke, innerliche Affekte sind dem Werk vollständig fremd. Im gleichen Konzert brachte Weingartner auch das frische, aber etwas angesäuerte Violinkonzert von Jaques-Dalcroze zur Aufführung; Henri Marteau spielte den Violinpart mit zündender Verve. — An Kammermusikabenden waren die letzten Wochen fast überreich. Es spielten allein drei berühmte Quartettvereinigungen: die Böhmen, das Rosé-Quartett und das Münchener Streichquartett. Letzteres brachte ein neues Trio op. 77 in a-moll von Reger zum Vortrag, ein prächtiges Werk, voll Laune und Leben, mit einer imponierenden Sicherheit hingestellt. — Von den zahlreichen Solistenabenden seien die zum Teil sehr interessanten Klavierabende der Herren Lamond, Borwick, Reisenauer, sowie der Damen Carreño und Marx-Goldschmidt, ein Liederabend der feinsinnigen Dessoir, die u. a. sehr wirksame Gesänge des Münchener Komponisten von Kaskel zu Gehör brachte, ein wieder recht gut besuchter Wüllner-Abend und eine Soiree des stimmbegabten Bassisten Martin besonders erwähnt.

Dr. Theodor Kroyer

NEW YORK: Die Konzert-Saison begann wegen der das allgemeine Interesse beanspruchenden Präsidenten-Wahl aussergewöhnlich spät. Das erste Philharmonische Konzert dirigierte Gustav F. Kogel aus Frankfurt a. M. Er ist kein Genie, jedoch ein äusserst gediegener Kapellmeister, der Tschaikowsky's vierter Symphonie zu ihrem Rechte verhalf. Die beste Leistung war ein Concerto Grosso in D-dur von Händel in etwas modernisierter Ausgabe von Kogel, worin Richard Arnold das Geigen solo vorzüglich spielte. Dvořák's Hussitzka-Ouvertüre war ein glänzender Abschluss. Josef Hofmann trug Beethovens G-dur Konzert akademisch trocken vor. — Ein Ereignis war die erste Aufführung in Amerika eines Werkes von Gustav Mahler. Walter Damrosch spielte mit dem New Yorker Symphonie-Orchester die vierte Symphonie in G-dur. Sie enthält erhabene Schönheiten, Geist und Anmut, aber auch viele Banalitäten. Die Themen sind meist Mozartscher oder Haydnscher Art, man fühlt sich oft um einige Generationen zurückversetzt. In der Verarbeitung erscheinen diese Themen in einem zu ihrem bescheidenen und einfachen Charakter wenig passenden, modernen Aufputz. Schwer zu lösende Probleme sind nicht vorhanden, alles ist melodios und leicht zu verstehen. Der erste Satz ist der bedeutendste, der zweite ist ihm etwa ebenbürtig, das Adagio und der Schlusssatz mit dem Sopran-Solo zeigen ein Nachlassen der Erfindungskraft. Es ist viel Eigenart in der Symphonie, der Zuhörer wird zu spannendster Aufmerksamkeit gezwungen. Einen überaus günstigen Eindruck hinterliess die das Konzert eröffnende neue Ouvertüre „Im Süden“ von Edward Elgar. — In höchster Vollendung brachte das Kneisel-Quartett die „Italienische Serenade“ von Hugo Wolf zur ersten New Yorker Aufführung. Das reizende, originelle Stück fand grossen Beifall. Im Quintett von Dvořák wirkte Walter Damrosch als Pianist mit. — Einen ganz immensen Erfolg errang



der neue Konzertmeister des Bostoner Orchester, Willy Hess, mit dem Ungarischen Konzert von Joachim. — Zwei interessante Novitäten gab es auf dem ersten Vortrags-Abend des Tonkünstler-Vereins. Die Violin-Sonate in G-dur op. 44 von Louis Victor Saar ist ein hochbedeutendes Werk, das mitunter phantasiemässig erscheint. Am eigenartigsten ist der erste Satz; der letzte bildet mit seiner Keckheit einen wirksamen Kontrast zu dem grossen Ernst des zweiten. Überraschende Klangeffekte finden sich in dem Quintett für drei Violinen, Viola und Cello von A. W. Lillenthal (Manuskript). Anfänglich erhält man einen orchestralen Eindruck, später jedoch nähert sich das Werk immer mehr dem Kammermusikstil. Der letzte Satz ist trotz kontrapunktischer Künsteleien nie langweilig. Auch mehrere neue Lieder von Carl Hauser sind erwähnenswert. — In Recitals traten auf: Fannie Bloomfield-Zeisler (die beste amerikanische Pianistin), David Bispham (Bariton), Hans Schroeder, ein junger vielversprechender Sänger mit trefflich geschulter Bariton-Stimme, Elfriede Stoffregen, eine lokale Pianistin von bemerkenswerter Begabung, Wladimir von Pachmann, dessen Exzentritäten den Genuss an seinem Spiel schmälern. Johanna Gadschi, die leider der Oper dieses Jahr fern bleibt, gab Lieder-Rezitals. Ihre Stimme klang herrlich, ihre Gesangkunst ist gross, aber ihr Feld ist dennoch die Oper. — Im ersten „Arion“-Konzert unter Julius Lorenz feierte der Cellist Anton Hekking einen grossen Triumph, hauptsächlich als Servais-Spieler. Auch die Sopranistin Anita Rio erregte grosses Aufsehen. Der Männerchor sang wundervoll. — Josef Hofmanns erstes Recital in Carnegie-Hall fand vor gänzlich gefülltem Saale statt. Arthur Laser

NÜRNBERG: Zwei Philharmonische Konzerte machten uns mit dem Tenoristen Nurlus (Leipzig) und mit Marcella Prega bekannt; die Kunst der letzteren war für Nürnberg zu keusch und ernst. Wilhelm Bruch, unser Kapellmeister, hat etwas nachgelassen; der Versuch, Hugo Wolfs reizend-pikante Serenade zu bringen, endete wegen einer geradezu unbegreiflichen Verballhornung mit einer reinen Blamage. Es hat Weingartner offenbar Spass gemacht, durch eine ganz köstliche Darbietung desselben Stückchens dessen wahren Charakter zu zeigen und ein da capo zu erzwingen. Sonst kam noch Bruckners E-dur Symphonie, in den Einzelheiten sehr fein ziseliert, doch fehlte über dem Ganzen ein grosser Legatobogen. Boehms „Odysseus“ zeugt mehr von malerischem Können, als von melodisch-intensiver Erfindungskraft. Das zweite Kaimkonzert hat Steinbach (Köln) geleitet: Beethovens Achte gut, aber nicht aussergewöhnlich, Bach lebendig und Brahms prachtvoll; die tragische Ouverture wurde förmlich geöffnet. Unter den Solisten hat nur die Carreño ein grösseres Publikum zu fesseln und hinzureissen vermocht. Unser Chorgesangverein (Leitung Dorner) hat sich an Liszts „Graner Messe“, Wolfs „Christnacht“ und Bruckners „Te deum“ versucht. Da die Grundbedingungen des Chorgesanges, dynamische Ökonomie und wahrer Rhythmus fehlten, das Orchester ohne den geringsten Schliiff spielte, war der Eindruck für den feinfühligsten Musiker meistens peinlich. Im Solo-Quartett fiel Fräulein Ravoth angenehm auf, nicht minder der hiesige Tenorist Grosch. Dr. Flatau

PARIS: Die Stadt Paris verteilt seit ungefähr fünfundzwanzig Jahren einen Kantatenpreis, dessen letzter Empfänger der Organist Charles Tournemire, César Francks Schüler und Nachfolger in Sainte-Clotilde ist. Ausser dem Preis bezahlt die Stadt auch die erste Aufführung. Diesmal erhielt das von Georges Marty geleitete Orchester der alten „Société des Concerts“ den Auftrag. „Le Sang de la Sirène“ nennt sich dieses Preiswerk eigentlich mit Unrecht, denn es handelt nur von bretonischen Nixen, die der fernen Deszendenz einer ungetreuen Schwester gefährlich werden. Die ganze angebliche Legende läuft darauf hinaus, dass ein Fischerweib seinen Mann im Meere verliert und dass darüber ausgiebig gewehklagt wird. Tournemire's Musik ist nicht



ganz so langweilig wie das Textbuch, aber es fehlt nicht viel. Er malt nicht unfein, aber immer grau in grau. — Als erste grössere Neuheit brachte Chevillard die dritte Symphonie von Albéric Magnard. Das Andante nennt sich „Pastorale“ und das Scherzo „Danses“, aber auch in den beiden Ecksätzen waltet das bukolische Element vor, wenn es auch hier durch ernstere, teils choralartige Motive eingerahmt wird. Magnard ist besonders in der rhythmischen Gestaltung glücklich, bevorzugt dagegen in der Instrumentation die Streichinstrumente zu sehr. Dem letzten Satz, der besonders günstig aufgenommen wurde, lässt sich Kraft und Schwung nicht abstreiten. Chevillard brachte auch das letzte Werk Saint-Saëns', ein „Caprice Andalous“ für Geigen solo und Orchester, zur ersten Aufführung. Johannes Wolff fand da zwar hinreichend Gelegenheit, seine sichere Technik bewundern zu lassen, aber an musikalischem Wert ist das Werk doch ziemlich arm. Von anspruchsloser Kürze, aber recht hübsch gemacht sind die drei „Impressions Pyrénéennes“ von Coquard. Die Trompete durchblitzt eine Art von Trauermarsch zu Ehren Rolands, die Klarinette dudelt ein Hirtenlied und die Oboe spielt zum Tanz auf. Viel raffiniertere und geistreichere Programmmusik bot freilich im gleichen Konzert Rimsky-Korssakow's „Märchen“, das für Paris nicht ganz neu war, aber von Chevillard sehr glänzend erneuert wurde. In der Amerikanerin Lilian Blauvelt lernten wir eine ungewöhnlich begabte Koloratursängerin von klassischer Schulung kennen. — Bei Colonne wurde zunächst die viersätzig „Gotische Suite“ von Périlhou vervollständigt, aber es zeigte sich, dass die vorausgenommene Allerseelenmusik das beste der vier Stücke ist und das Festhalten an liturgischen Motiven durch die Wiederholung des Verfahrens nicht an Interesse gewinnt. Debussy, in dem man seit „Pelléas et Mélisande“ den originellsten der jüngeren Komponisten Frankreichs sehen will, liess bei Colonne zwei „Danses“ betitelte Stücke für chromatische Harfe und Orchester hören, die recht wenig sagen und ausserdem einen neuen Beweis darbringen, dass die chromatische Harfe, bei der das lästige Pedaltreten bei jeder Modulation wegfällt, an Tonschönheit hinter der alten Harfe weit zurückbleibt. Den Erfindern steht das Feld immer noch offen. Merkwürdig gnädig war das „höhere“ Publikum Colonne's, das gegen instrumentale Sololeistungen meist so eingenommen ist, gegen eine Fantaisie-Caprice für Klavier und Orchester, die der Komponist André Bloch, ein erster Rompreis von 1893, mit mässiger Virtuosität selbst vortrug. Hier, wo man füglich gegen unnötige Passagendrescherei hätte protestieren können, wurde ohne Widerspruch geklatscht. Da Colonne einer Einladung nach Boston gefolgt ist, um dort Berlioz' „Faust“ zu dirigieren, vertrat ihn Gabriel Pierné in den zwei letzten Sonntagskonzerten. Es war fast ein Missbrauch des Gastrechts, dass Pierné bei dieser Gelegenheit eine eigene Orchesterbearbeitung des bekannten Klavierwerkes von Franck „Prélude, Choral et Fugue“ zur Aufführung brachte, denn nur der Choral verlor nichts bei dieser ungerufenen Einmischung. Im gleichen Konzert überstürzte Pierné das Finale der c-moll Symphonie, aber gleichzeitig fiel auch Chevillard in diesen Fehler im ersten Satze der C-dur Symphonie Schumanns, deren Adagio er dagegen um so entzückender wiedergab. Felix Vogt

PRAG: Auch bei uns ist das Duell der beiden Geigerknaben Vecsey und Elman ausgefochten worden, und hat mit dem Siege des Russen (Elman) geendet. Temperament siegt immer, auch über gesündere Kraft. — Im zweiten philharmonischen Konzert, wo Blech nach vieljähriger (!) Pause wieder einmal Brahms (mit der zweiten Symphonie) zu Worte kommen liess, gab Eugen d'Albert den Ton an. Seine Orchesterlieder, darunter das sehr stimmungsvolle „Wie wir die Natur erleben“, übten auf das Publikum keine besondere Wirkung aus, weil man im Vortrag durch seine Gattin dem Text zu wenig folgen konnte. Liszts Es-dur Konzert spielte er mit dämonischer Gewalt. — Das Pariser Streichquartett fiel mit Mozart ab, fand aber mit Saint-Saëns Glauben



und entzückte mit Schumann. — Nur mässigem Interesse begegnete der tüchtige Geiger Wittenberg, Sensation erregte die Wiener Hofopernsängerin Selma Kurz im Konzertsaal. — Im Hausmusikabend des Dürerbundes wurde das Stamitzsche Klaviertrio No. 1 gespielt, das Riemanns Behauptung von der Lebensfähigkeit dieses neuentdeckten Klassikers vollauf bestätigte.

Dr. R. Batka

WIEN: In den beiden vergangenen Wochen ist hier viel und vielfach gut musiziert worden. Leider lässt das unglücklich Hastende der modernen Konzertsaison eine eigentliche Vertiefung der Eindrücke nicht zu. Ein Bild verlöscht das andere, und wer die Pflicht hat, möglichst alle zu besichtigen, empfindet die Not, sie festzuhalten. Die Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde ist Franz Schalk übertragen worden. Er führte sich mit bestem Erfolg ein durch eine lebendige Aufführung des Requiem von Dvořák, eines Werkes, in dem der Komponist sich von dem grossen Stoff zwar nicht sehr tief berührt zeigt, das aber seine erfinderische Kraft nicht verleugnet. Im zweiten philharmonischen Konzert errang Anton Bruckners fünfte (B-dur) Symphonie einen gewaltigen Erfolg durch die überzeugende Wiedergabe unter Felix Mottls genialer Leitung. Der in diesem Jahre gebildete „Verein schaffender Tonkünstler“ veranstaltete in der Vorwoche sein erstes grosses Orchesterkonzert. Er hat seine mutmasslich höchste Karte sofort ausgespielt. Richard Strauss' „Domestica“, die ja auch das Defizit der „Schaffenden“ der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt grösstenteils gedeckt hat, wurde unter der Leitung Gustav Mahlers vom Orchester des Wiener Konzertvereins mit seltener Vollendung zur Aufführung gebracht. Das Werk fand auch hier grossen Beifall und zweifellos wird es in Zukunft als typisch gelten für die Richtung, die die Instrumentalmusik zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, in der Überzeugung, auf diesem Wege ein weiter als bisher gestecktes Ziel zu erreichen, eingeschlagen hat. Ob sie nicht trügerisch ist? Die unheimliche Steigerung der Orchestertechnik, das Raffiniert-, nicht natürlich Kombinatorische der Anlage, und das irrümliche Missverhältnis zwischen dem darzustellenden Inhalt und den aufgewandten Mitteln erregen Bedenken, die nicht jeder zu unterdrücken vermag. Muss der Streit über die Erziehung des Kindes als Vexierbild erscheinen, das auch als „Schlacht von Salamis“ gesehen werden kann? Bedarf ein „häusliche Angelegenheiten“ behandelndes Tonstück eines Orchesters von hundert Mann und der Einführung von allerlei exotischen Instrumenten? Es will mir vorläufig nicht einleuchten. Sigmund von Hauseggers „Dionysische Phantasie“ bedeutet ein Versprechen für die Zukunft, und Hermann Bischoffs orchestergepanzerte Lieder, die Dehmels Lyrik in illustrativer Absicht wortweise erwürgen, sind eine aufreizende Versündigung wider den guten Geschmack. Als hervorragender, technisch und stilistisch den Besten an die Seite zu stellender Geiger erwies sich Henri Marteau. Er spielte die beiden grossen Konzerte von Beethoven und Brahms mit hoher Vollendung. Conrad Ansoerge führte sich mit schönem Erfolg hier ein. Man erkannte den durchaus ernsten Künstler, der grossen Aufgaben, wie Beethovens E-dur Sonate op. 109 und der h-moll Sonate Liszts sich technisch und seelisch vollkommen gewachsen zeigte. Ernst von Dohnányi ist nun auch der Lieblingspianist des Publikums geworden, nachdem er schon lange die Bewunderung der intimen Musikkreise hervorgerufen. Er gab zwei Konzerte unter grossem Zudrang. Im letzten triumphierte er auch als Komponist mit vier Rhapsodien, die durch Reichtum der Erfindung, Leidenschaft, Poesie und Klangsinn hinreissend wirken. Emma Calvé vereinigte durch Pariser Eleganz, schlechte Musik und schöne Kopftöne „ganz Wien“ in einem Sensationskonzert. Lula Mysz-Gmeiner versammelte das ernste Musikpublikum vollzählig, und Tilly Koenen machte einen kleinen Mangel an Innerlichkeit für die Vielen mehr als ausreichend wett, die einen solchen einem so königlichen Organ gegenüber gar nicht empfinden. Gustav Schoenaich



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

- Alfr. Chr. Kalischer: *Wagneriana*. Zwei Dialoge und zwei Abhandlungen über Richard Wagners Schriften und Dichtungen. Selbstverlag, Berlin 1904.
- Gottfried Niemann: *Richard Wagner und Arnold Böcklin oder über das Wesen von Landschaft und Musik*. Verlag: Julius Zeitler, Leipzig 1904.
- Jules et Edmond de Goncourt: *Ideen und Impressionen*. Autorisierte Übertragung. Ebenda.
- Meyers *Grosses Konversationslexikon*. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 8. (Mk. 10.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.
- Friedrich Kerst: *Beethoven im eigenen Wort*. (Brosch. Mk. 3; geb. Mk. 4.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

MUSIKALIEN

- Joh. Seb. Bach: *Deutsches Magnifikat*. Kantate No. 10 „Meine Seel' erhebt den Herrn“. (Klavierauszug Mk. 1,50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Hans Pfitzner: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 15. (No. 1, 3 und 4 à Mk. 1,20, No. 2 Mk. 1.) Verlag: Julius Feuchtinger, Stuttgart.
- K. Moor: *Lied des Einsamen für Pianoforte zu zwei Händen*. (Mk. 1,50.) Verlag: Em. Wetzler, Prag.
- Albert Eilers: *Die blauen Frühlingsglocken*. Duett für Sopran und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Mk. 2.) — „Jugendzeit“. Lied aus der Oper „Die St. Johannsnacht“. (Mk. 1,50.) Ebenda.
- Jos. Löw: *Jugend-Album*. 12 charakteristische Tonstückchen für das Pianoforte. op. 35. (Mk. 3.) Ebenda.
- Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss: 2. Sonate für Pianoforte und Violine. op. 21. (Mk. 5.) — Sonate für Pianoforte und Viola. op. 22. (Mk. 5.) — Zwei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. op. 23. (No. 1 g-moll Mk. 7,50; No. 2 Es-dur Mk. 7,50.) Verlag: C. Schmidt & Co., Wien.
- Bartolomeo Campagnoli u. A.: *Etuden und Studien*. Ausgewählt und herausgegeben von Paolo Felis. (Mk. 3.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
- Georg Schumann: *Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor*. op. 31. (Partitur Mk. 3,60.) Ebenda.
- Ludwig Thuille: *Drei Gesänge für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung*. op. 31. (Partitur No. 1 und 3 à Mk. 1,50, No. 2 Mk. 1.) Ebenda.
- Wilhelm Berger: *Vier Lieder für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung*. op. 84. (Klavierpartitur No. 1 und 2 à Mk. 1,50, No. 3 und 4 à Mk. 1.) — *Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung*. op. 92. (Klavierpartitur Mk. 3.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Reihe unserer Beilagen eröffnen zwei auf Beethoven bezügliche Bilder, die, wenn auch künstlerisch nicht ersten Ranges, unseren Lesern zur Vervollständigung der von der „Musik“ bisher gebrachten Beethoven-Abbildungen immerhin willkommen sein dürften: ein Porträt des Meisters nach dem Stich von A. Brückner (1854), der nach einer „ganz getreuen Zeichnung“ angefertigt sein soll, und die naive Wiedergabe des Beethoven-Monuments in Heiligenstadt bei Wien.

Zum Artikel von Dr. Ernst Decsey gehört das folgende Blatt: die erste Partiturseite von Hugo Wolfs „Christnacht“ im Faksimile. Dieses nachgelassene Jugendwerk des grossen Lyrikers entstand in den Jahren 1886—1889 und scheint gerade in unseren Tagen seiner Wiederauferstehung entgegenzugehen. Alles nähere über das Werk findet der Leser in dem Artikel.

Es folgt die Abbildung des Hugo Wolf-Denkmal auf dem von der Gemeinde Wien dem Tondichter gestifteten Ehrengrabe, eines Werkes des Bildhauers Prof. Eduard Hellmer. Es besteht aus einem $3\frac{1}{4}$ m hohen Marmorblock, an dessen beiden Seiten sich allegorische Figuren erheben, die Liebe und Schmerz, Lust und Leid versinnbildlichen. Die Stirnfläche des Monoliths trägt des Tondichters Reliefsporträt.

Der am 25. Oktober in Paris erfolgte Tod von Teresa Milanollo-Parmentier ruft die Erinnerung an die Triumphe wach, die die Verstorbene und ihre Schwester Marie als Violinvirtuosinnen und musikalische Wunderkinder gegen Ende der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der ganzen Welt feierten. Teresa Milanollo (am 18. August 1827 im Piemontesischen geboren) konzertierte vom neunten Lebensjahre an und von 1840 im Verein mit ihrer fünf Jahre jüngeren Schwester. Diese starb bereits 1848. Dem Doppelporträt diente der wundervolle Kriehubersche Stich von 1843 zur Vorlage, dem Porträt Teresa's ein Stich von M. Adolphe.

Es folgen zwei Blätter aus Moriz' von Schwind „Die Hochzeit des Figaro“, über welches Werk der Leser aus der Besprechung auf S. 434 das Nähere erfährt. Der Grundgedanke dieses Meisterwerks ist der ideal-phantastische Hochzeitszug des Figaro. Auf den beiden für Schwinds köstlichen Humor zeugenden Bildern erblicken wir eine den Zug eröffnende Musikantengruppe und das zweite Brautpaar Marzeline und Dr. Bartolo.

Es gereicht uns zu besonderer Freude, unseren Lesern mit der diesmaligen Musikbeilage ein Werk des in jüngster Zeit viel genannten hochbegabten Hans Pfitzner darbieten zu können. Die schalkhaft-neckische Rokokograndezza des Eichendorffschen Gedichts ist vom Tonsetzer mit feinstem Humor festgehalten worden. Auch die anderen Gaben dieses op. 15, dem unsere Musikbeilage entnommen ist: „Leierkastenmann“ (Carl Busse), „Zorn“ (Joseph von Eichendorff), „An die Mark“ (Ilse von Stach-Lerner) zeugen von der unfehlbaren Charakterisierungsfähigkeit und der reichen Erfindungsgabe des Komponisten. Unbedenklich gehören diese vier Lieder Pfitzners zu dem Bedeutendsten, was die moderne musikalische Lyrik in jüngster Zeit hervorgebracht hat.

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 genügen Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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



IV. 6

○ LUDWIG VAN BEETHOVEN ○
NACH DEM STICH VON A. BRÜCKNER



1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885



DAS BEETHOVEN-MONUMENT IN HEILIGENSTADT BEI WIEN



200

Chausstracht.
eine Symphonie von Platen.

Vorspiel.

3 Flöten

4 Klarinetten

4 Fagotte

4 Hornen

3 Trompeten

Hornen
 Tenor
 Bass
 Violinen
 Violen
 Klarinetten
 Fagott
 Hornen
 Trompeten
 Pauken
 Becken

DIE ERSTE PARTITURSEITE VON HUGO WOLFS „CHRISTNACHT“



IV. 6



IV. 6

UOP

DAS HUGO WOLF-GRABDENKMAL IN WIEN

1001



IV. 6

TERESA UND MARIE MILANOLLO
O NACH DEM STICH VON J. KRIEHLER O

U. 6. 11

1911



TERESA MILANOLLO
† 25. OKTOBER 1904

UOPW



IV. 6

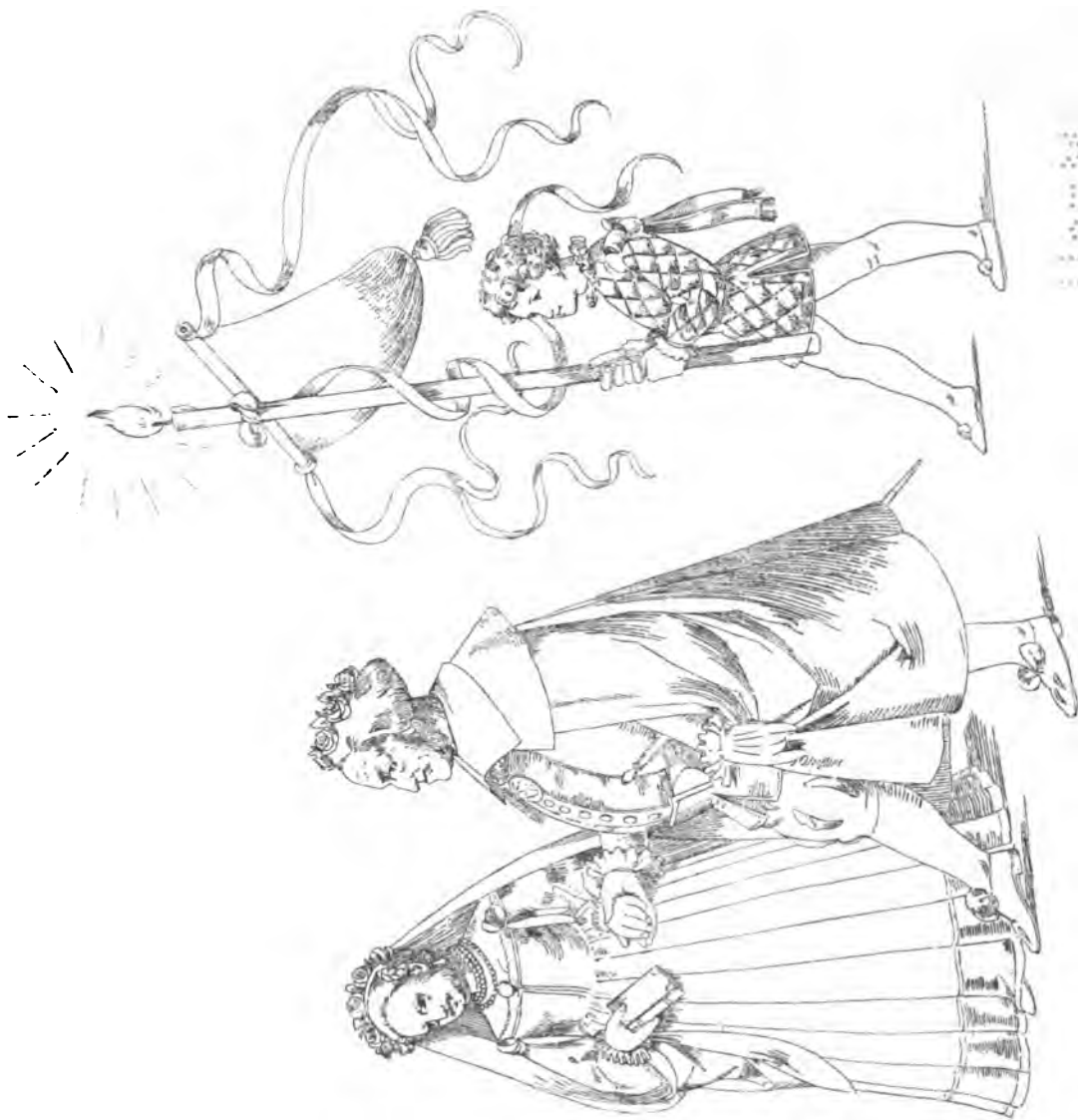
111



EIN BLATT AUS MORIZ' VON SCHWIND: DIE HOCHZEIT DES FIGARO



100



EIN BLATT AUS MORIZ' VON SCHWIND: DIE HOCHZEIT DES FIGARO

IV. 6

32

SONST

(Gedicht von Joseph von Eichendorff)

Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Von

HANS PFITZNER

op. 15 Nr. 4

Mit Genehmigung des Verlegers

JULIUS FEUCHTINGER in STUTT GART

IV.



6.

Andante grazioso.

mf

Es

glänzt der Tul - pen - flor durch - schnit - ten von Al - leen wo zwi - schen Ta - xus

still die wei-ßen Sta-tuen stehn; mit gold'-nen Ku-geln spielt die

Was-ser-kunst in Bek-ken, im Lau-be lau-ert Sphinx, an-

- mu-tig zu er-schrecken. Die schö-ne Chlo-ë heut spa-

tranquillo

zie-ret in dem Gar-ten. Zur

Selt' ein Ca-va-lier ihr höf-lich auf-zu-war-ten

un poco più mosso
pp

und hin-ter ih-nen leis' Cu -

pi-do kommt ge - zo-gen, bald duckend sich im Grün, bald zie-lend mit dem

Bo-gen.

p

Es

ritard. al - tempo primo
mf

p

neigt der Ca - va - lier sich in ga-lan-tem Ko-sen, mit ih-rem Fä-cher

schlägt sie manchmal nachdem Lo-sen, es rauscht der taff'-ne Rock, es

legato

blit - zen fei - ne Schnal-len, du - zwi - schen hört man oft ein

art'-ges La - - chen schallen.

rit.

Jetzt a - ber hebt vom Schloss, da sich's im West will rö - ten,

die Spiel-uhr schmach tend an ein Me - nu - ett zu

(siehe unten)

flö-ten.

p

pp

p

trquillo

Die Lau-be ist so

still, *cresc.* er wirft sein Tuch zur Er-de und stürzt auf ein Knie mit

mf *cresc.*

zärt-li-cher Ge-bär-de.

p *cresc.* *f* *espr.* *quasi Recitativo*

Anmerkung des Komponisten: Diese Melodie ist nicht von mir, sondern nach dem Gedächtnis an ein Spielzeug meiner Kinderjahre aufgeschrieben; dieses „Spielrad“ liess, wenn man es in Bewegung setzte, ein Stückchen hören, von welchem obige 8 Takte der Schluss sind.

„Wie wird mir ach ach ach, es fängt schon an zu dunkeln“ „so an-ge-nehmer

nur seh'ich zwei Sterne funkeln“ „verwegner Ca-va-lier“

Allegro.
„ha, Chlo-ë, darf ich hof - fen“

da schiesst Cu-pi - s - do los und

Andante. *ff* *mf*

cresc *glissando* *mf*

hat sie gut ge - trof-fen..

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF TORONTO,
FEB 18 1905



4. JAHR HEFT 6
Zweites Dezemberheft

Digitized by Google

Breitkopf & Härtel

== Ein Weihnachtsgeschenk. ==

Geistliches Liederbuch

für das musikalische Haus.

146 der besten geistlichen Lieder aller Zeiten
für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

herausgegeben von **Karl Schmidt**.

Mk. 4.—, in Leinwand geb. Mk. 5.50.

Die Sammlung enthält für jede Stimmelage passende Lieder, einfache sowohl wie auch solche, die etwas höhere Anforderungen an die Ausführenden stellen. Doch ist stets auf die Mittel Rücksicht genommen, die im Hause und bei Kirchenkonzerten zur Verfügung stehen.

Wir empfehlen das „Geistliche Liederbuch“

als Gegenstück zu dem kürzlich hier
angezeigten „Weltlichen Gesangbuch“

allen Freunden echter Hausmusik, sowie den Herren Kantoren und Organisten in Stadt und Land.

LEIPZIG
BRÜSSEL



LONDON
NEW YORK



Th. Mannborg

LEIPZIG-Lindenu, Angerstrasse 32.

Prämiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Borna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898. Paris 1900.

Fabrik für

Harmoniums

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Berliner Musikalien-Druckerei

... G. m. b. H. ... **Berlin-Charlottenburg.**

Charlottenburg, Wallstr. 22. * Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. Notendruck Lithographie.
Autographie. Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.
Noten-Schreibpapier in allen Liniaturen.

Berlin O., Warschauerstr. 58

nahe den Stadt- u. Hochbahnstationen
Warschauerstrasse resp. Warschauerbrücke
in meinen eigenen, neuerbauten
u. bedeutend erweiterten
Geschäftsräumen

Wilhelm Menzel, Pianoforte- u. Flügel-Fabrik

Gegründet 1890.
Erstklassige Pianos
in ca. 50 verschiedenen Mustern.
Spezialität: Pianos und Flügel
nach Zeichnung in jeder Holzart zu Möbeleinrichtungen
resp. Salonausstattungen passend in künstlerischer Ausführung.
„Janko“-Pianos nach eigenem Patent. * Jahresproduktion ca. 2000 Pianos

** **Gast Flügel-Pianos und Pianofolas** **

Alleinige Niederlage
Verkauf und Vermietungen der Kaiserl. und
Königl. Hofpianoforte-Fabrikanten ○ ○ ○
Carl Mand, Carl Scheel, Ernst Kaps,
Julius Feurich

nur bei **KARL KUBE NACHF. GAST**
BERLIN 3. W. 62, Lützow-Platz 1.

Coulante Bedingungen.

Verlag von **Julius Feuchtinger** in **Stuttgart.**

Neue Kompositionen

von

Hans Pfitzner

Opus 13. **Quartett in D** für 2 Violinen, Viola u. Cello Partitur | M. 4.50 netto.
Stimmen | M. 7.50 „



Ständig auf dem Programm des Böhmischen,
der beiden Münchener u. Dresdener Quartetts.



Opus 14. **Die Heinzelmännchen** für tiefe Bassstimme und grosses Orchester.
Klavier-Auszug M. 4.—. Orch.-Part. M. 9.— no. Orch.-Stimmen M. 12.— no.

== Bericht anlässlich der Aufführung beim diesjährigen Tonkünstlerfest: ==

„Dieses kleine Werk ist eine ganz kostbare Perle wahrhaft genialen Humors und Witzes. Wie er das Legen und Plagen der Faulen, die emsige Tätigkeit der Heinzelmännchen, das Bauen, das Schneidern, das Werden der Wurst und dann das Purzeln schildert, das muss man gehört haben, um den Jubel des Publikums zu begreifen, mit dem es dieses Heinzelmännchen immer wieder hervorrief.“

Opus 15. **Vier Lieder** für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung.

No. 1. **Leierkastenmann** für mittlere Stimme M. 1.20

„ 2. **Zorn** für Bariton „ 1.—

„ 3. **An die Mark** für Alt „ 1.20

„ 4. „**Sonst**“ für hohe Stimme (orig.) „ 1.20

„ für mittlere Stimme „ 1.20

No. 1, 2 und 4 vor Kurzem erstmals in München von Frl. Staegemann und Herrn Loritz zum Vortrag gebracht. „Sonst“ musste dreimal und Zorn zweimal wiederholt werden. Leierkastenmann wirkte mit der tief traurigen Stimmung ergreifend.



Für Orchester zum Konzertgebrauch

Das Fest auf Solhaug. Vorspiel zum I., II. und III. Akt. Orchester-Partitur
M. 20.— netto. Orchester-Stimmen M. 30.— netto.

Bereits in folgenden Städten mit grossem Erfolg aufgeführt:

Berlin, München, Frankfurt a. M., Mannheim, Bremen, Magdeburg, Hannover, Freiburg i. B., Prag, Amsterdam, Bern, Mainz, Essen a. R., Innsbruck, Konstanz, Gera etc.

Scherzo. Orchester-Partitur M. 5.— netto. Orchester-Stimmen M. 10.— netto.

Weihnachtsgeschenk
für Beethovenfreunde!



Das prächtige, sich besonders zu Geschenken an
Beethoven-Verehrer eignende Werk kostet ...
— geheftet 3 M., gebunden 4 M. —
Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Verlag von **CARL KONEGEN** in **Wien.**

Das beste Blatt für alle Freunde der Photographie ist:

DER
 **AMATEUR**

Illustrierte Monatsschrift für
Amateur - Photographie und
==== Projektion ====

Herausgegeben unter Mitwirkung
bewährter Fachmänner von
HUGO LÖCKER

Jährlich 12 Hefte mit zahlreichen Kunstbeilagen
Preis für den ganzen Jahrgang Kronen 6.— oder Mark 5.—.

Probenummern gratis.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen sowie direkt vom

Verlag Carl Konegen, Wien 1, Opernring 3.

Musikhandlung C. SCHMIDL & Co., WIEN und TRIEST

DIE BESTE KLAVIER-SCHULE DER JETZTZEIT

Heinrich von Bocklet

Neue populäre Klavier-Schule (Dritte vollständige Umarbeitung der früheren Ausgaben).



Eine leicht fassliche, leicht fortschreitende, streng systematische Unterrichts-Methode für den Schul- und Privatgebrauch bei Kindern, sowie zum **Selbstlernen** für Erwachsene, als Frucht vieljähriger Lehrtätigkeit und mit Rücksicht auf die **Methode Theodor Leschetizkys**.

Mit naturgrosser **Klaviatur-Tabelle** und 15 photographischen Abbildungen der wichtigsten Hand- und Fingerstellungen.

Broschiert netto Kronen 4.20.

Eingeführt in allen besseren Musik-Schulen, Konservatorien etc.

~~~~ *Die beste Klavierschule der Neuzeit.* ~~~~

 **Neue Kammermusik!** 

## Heinrich XXIV., Fürst Reuss

Op. 23 No. 1. **Quartett** (G-moll) **2 Violinen, Viola und Cello.**  
Partitur netto Mk. 5.—, Stimmen netto Mk. 7.50.

Op. 23 No. 2. **Quartett** (Es-dur) **2 Violinen, Viola und Cello.**  
Partitur netto Mk. 5.—, Stimmen netto Mk. 7.50.

Ferner ist soeben erschienen:

Op. 21. **Sonate für Violine und Pianoforte** . . . . . netto Mk. 5.—

Op. 22. **Sonate für Viola und Pianoforte** . . . . . netto Mk. 5.—

Op. 24. **Variationen und Fuge über ein eigenes Thema.**  
**Pianoforte 2 ms.** . . . . . netto Mk. 2.50

Beide Quartette sind dem **Joachim-Quartett** gewidmet.

C. SCHMIDL & Co., (Mozarthaus) in WIEN und TRIEST

**Otto Seifert** = Atelier für =  
Kunst-Geigenbau

Berlin O. 25, Kaiserstr. 39/40

Spezialität:

**Erstklassige Meistergeigen,  
Bratschen und Cellis**

nach den akustischen Prinzipien  
der alten italienischen Meister

• • (Dr. Grossmanns Theorie) • •

Seit 1894 baue ich meine Streich-Instrumente nach der von Dr. Grossmann aufgestellten Theorie der harmonischen Abstimmung der Resonanzplatten, die sich in der Praxis in jeder Beziehung bewährt hat und bereits von mehreren Fachmännern als richtig anerkannt worden ist. Die Idee dieser harmonischen Abstimmung ist die richtige gegenseitige Anpassung von Boden und Decke in ihren Schwingungen. Meine Instrumente sind sofort nach Vollendung denen der hervorragendsten Ital. Meister durchaus gleichwertig und zeichnen sich durch leichte Ansprache, Weichheit und grossen, runden, edlen Ton ganz besonders aus. Diese vorzüglichen Eigenschaften sind unvergänglich, und übernehme ich hierfür die weitgehendsten Garantien. Wiederholt sind aus Konkurrenzprüfungen mit wertvollen echten italienischen Instrumenten I. Ranges meine Instrumente siegreich hervorgegangen. Diesbezügliche Gutachten und Anerkennungen liegen in grosser Anzahl vor und können von Interessenten jederzeit in meinem Atelier eingesehen werden.

Prospekte stehen zur Verfügung.

„Meistersinger“

vollständiger Klavierauszug, neu,  
billig zu verkaufen.

Wagner, Berlin, Postamt 48.

**Klavier-  
Lehrerin**

für die Oberstufe einer  
Musikschule wird gesucht.  
Gehalt: 1200—1500 Mark.  
Meldungen sub M. S. 12  
an die Expedition der  
„Musik“.



Neuer Verlag von Ries & Erler in Berlin.

**„Ein himmlisch Wiegenlied“**

(Aus dem Cöln. Gesangbuche 1623)

für Sopransolo und gemischten Chor

mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung  
bearbeitet und gesetzt von

**Bernhard Reichel.**

Partitur 2 Mark no. Jede Stimme à 30 Pfg no.

Dom Kgl. pr. Domchor in Berlin unter Leitung des  
Herrn Musikdirektor Prüfer mit grossem Erfolg am  
2. Dezember in einem seiner Konzerte aufgeführt.

Die „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“ in  
Langensalza schreiben darüber:

Das Sopransolo erheischt einen grossen Um-  
fang, es wird das hohe B verlangt, die Anforde-  
rungen an den Chor halten sich in angemessenen  
Schranken. Die Bearbeitung verdient Verbreitung  
und wird sie wohl auch finden, da auch bei diesem  
Werk die Mühe der Einstudierung klein und der  
Lohn dafür sehr gross ist.

Die Firma

**C. A. KLEMM,**

Kgl. Sachs. Hof-Musik.-Handl.

Leipzig \* Dresden \* Chemnitz  
(1806) (1840) (1847)

umfasst alle Zweige des Musikalien-  
und Instrumentenhandels.

Kataloge stehen gratis zu Diensten.

**Hermann Protze, Op. 22**

**Praktische Harmoniumschule**

mit gross. Auswahl von Vortrags-  
u. Unterhaltungsstücken  
(210 Seiten qu. 4<sup>o</sup>) Preis M. 6.—  
Von Autoritäten als bestes Werk  
für Harmoniumunterricht  
bezeichnet.

Verlag von Hermann Protze,  
Leipzig-Reudnitz.

**Concert-Bureau Basel** (Duthaler & Vortisch)

Gerbergasse 24 I (Schmiedenhof)

Arrangements von Concerten \* \* \* Vertretung hervorragender Künstler

Soeben erschien

der III. Band der grossen

# Hugo Wolf-Biographie

von

**Ernst Decsey**

betitelt:

## Der Künstler und die Welt

Decsey zeigt in diesem Bande Hugo Wolfs erstes Bekanntwerden in Wien, den Beginn des Interesses für den genialen Lyriker, das Eintreten Jos. Schalks und Ferdinand Jägers für ihn, Hugo Wolfs Reisen nach Deutschland, seinen Verkehr mit dem Verlagshause Schott in Mainz, die Komposition des „Festes auf Solhaug“ und der „Christnacht“; er bringt die Schilderung des Verkehrs Hugo Wolfs mit Weingartner, Kauffmann, Grohe, Humperdinck, Wette, Arnold Mendelssohn, Franz von Lipperheide, Paul Müller und Hugo Faisst, die Charakteristik des I. Bandes der Italienischen Lieder und stellt sein tragisches Ringen um einen Opernstoff dar.

Der Band ist wiederum mit ca. 15 Bildern, Faksimiles etc. geschmückt und kostet wie Band I und II geheftet 3 M., gebunden 3½ M.

**Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.**



# CARL SIMON

HOFMUSIKALIENHÄNDLER SR.  
HOHEIT DES ERBPRINZEN VON ANHALT.

BERLIN SW. 12 00  
MARKGRAFENSTRASSE 101  
NAHE DER LINDENSTRASSE.

== FERNSPRECHER IV, 2312. ==

## MUSIKVERLAG.

Spezialitäten: Harmonium- und  
Orgelmusik, Instrumental-, Klavier-,  
Ensemble- und Harfenmusik, Ein-  
und mehrstimmiger Gesang,  
Männerchöre u. s. m.

VERLAGSKATALOGE unentgeltlich.

## MUSIKSORTIMENT.

Antiquariat und Abonnement.  
SPEZIALFÜHREN (Sortiments-  
Kataloge) durch die Musikliteratur  
mit Angabe des Schwierigkeits-  
grades zu den billigsten Preisen.

AUSWAHL-SENDUNGEN.

## HARMONIUM-MAGAZIN.

Lager aus ersten Fabriken des In-  
und Auslandes, für die Kirche,  
Schule, das Haus und Konzert.

GEBRAUCHTE HARMONIUMS  
zu Kauf und Miete in allen Preis-  
lagen von den einfachsten bis zum  
Kunstharmonium.

Meine Firma, seit 1867 bestehend, ist stets bestrebt gewesen in den obigen 3 Abteilungen das Beste, Zeitgemässe und Billigste zu bieten.

Die wachsende Aufnahme des Harmoniums in den Familien, Anstalten, Schulen und Konzerten macht es zur Notwendigkeit, dem geehrten Publikum Gelegenheit zu bieten, bei vorzukommenden Störungen und Mängeln an den Instrumenten fach- und sachgemäss Abhilfe zu schaffen; daher habe ich als 4<sup>te</sup> Abteilung meiner Firma eine

## REPARATURWERKSTATT FÜR HARMONIUMS

eingerrichtet. Die Leitung dieser Werkstatt liegt in den Händen eines erprobten Fachmannes

Ausgestattet mit den modernsten Einrichtungen bin ich imstande, zu billigsten Preisen Reparaturen jeder Art an Harmoniums aller Systeme unter weitgehendsten Garantien zu übernehmen; hauptsächlich wird für gute Intonation und Stimmung Sorge getragen.

Indem ich gleichzeitig mein grosses Lager von Harmoniums aller Art bestens empfehle, erlaube ich mir, aufmerksam zu machen, dass auch GEBRAUCHTE HARMONIUMS zu Kauf und Miete in grösserer Auswahl stets vorhanden sind, welche, in tadellosen Zustand gesetzt, unter Garantie zu billigsten Preisen abgegeben werden.

Bei Ankauf neuer Instrumente nehme ich alte Harmoniums in Zahlung.

Musik-Kataloge, Harmonium-Preislisten nebst Lieferungsbedingungen bitte zu verlangen.

Um BESICHTIGUNG des Harmonium-Lagers (ohne Verbindlichkeit) wird höflichst gebeten.

Hochachtungsvoll

CARL SIMON, MUSIKVERLAG.

\*) Sämtliche Bestandteile für Druck- und Saugluft-Harmonium: Harmonium-Zungen, Registerknöpfe, Trittbeläge, Windladen, Stimmstöcke etc. sowie Aufpolieren der Gehäuse billigst. — Klaviaturbleiche.



# Zur Weihnachtszeit.

Schlichte Lieder für den häuslichen Kreis für eine Singstimme und Klavier

komponiert von

## Karl Zuschneid

op. 67.

1. Der Tannenbaum. 2. Vögleins Winterlied. 3. Weihnachtslied von Aug. Sturm.

Preis **M. 1.50** no.

## Daheim. Ein Weihnachtslied

von P. Baehr, für eine Singstimme und Pianoforte, komponiert von

**Karl Zuschneid**, op. 64

hoch und tief, Preis je **M. 1.20**.

## Karl Reinecke

### Weihnachtslied

„Es senkt sich hehr und leise  
Die heil'ge Nacht herab“

1. Für höhere Stimme u. Klavier M. 1.—
2. Für tiefere Stimme u. Klavier „ 1.—
3. Für eine Singstimme und Harmonium . . . . . „ 1.—
4. Phantasie für Klavier, 2-händig „ 1.50
5. Phantasie für Klavier, 4-händig „ 2.—
6. Für Harmonium-Solo übertragen „ 1.—

**Chr. Friedrich Vieweg, Musikverlag, Berlin-Gr. Lichterfelde W.**

### Musikalien-Cataloge

gratis u. franco

- |                                 |                                       |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| N <sup>o</sup> 306 Gesang Musik | N <sup>o</sup> 317 Streichinstrumente |
| • 311 Bücher über Musik         | ohne Pianoforte.                      |
| • 313 Pianoforte,               | • 318 Streichinstrumente              |
| Harmonium u. Orgel              | mit Pianoforte.                       |
| • 314 Harmonie                  | • 319 Orchestermusik                  |
| (Militär-) Musik                | • 320 Größere u. kleinere             |
| • 315 Blas-Instrumente          | Chorwerke.                            |
| 316 Kirchenmusik jeder Art.     |                                       |

**C. F. SCHMIDT, HEILBRONN a. N.**  
Musikh. Verlag u. Antiquariat.

## F. Fiorillo

### 36 Etuden oder Capricen

nach den technischen Ansprüchen der Neuzeit, mit genau systematischem Fingersatz, Stricharten, dynam. Zeichen und erläuternden Bemerkungen versehen von

**Emil Kross.**

(Deutsch und englischer Text.)

3. Auflage \* \* \* netto Mk. 2.—

## Tonleiter

und

### Akkord-Studien

nebst

### melodischen Lagenübungen

von der II. bis zur VII. Position mit Vorstudien zum Lagenwechsel

von **Richard Neubert.**

60 pag. Folios \* netto Mk. 3.—

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

**C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, Heilbronn a. N.**

**Alte Violinen**  
 Violas, Violoncellos  
 in grosser Auswahl.  
 Umtausch innerhalb drei Monaten  
 gestattet.  
 Vorzügliche neue Streich-  
 Instrumente und Saiten.  
**A. E. Fischer, Bremen,**  
 Musikinstrumenten-Fabrik.  
 Gegründet 1864.  
 Catharinenstrasse 30/31.

**Konzert-  
 Arrangements**  
 für ganz Russland übernimmt  
**C. Jaschtschewski**  
 (In Firma Idzikowski)  
**Kieff.**

**Neue  
 Beethoven-  
 Briefe**  
 herausgegeben von  
**A. Chr. Kalischer**  
 geb. 5 M.

**CARISCH & JÄNICHEN**



Via G. Verdi 9. Milano (Italien)  
 Musikalien- und Instrumenten-Handlung.  
 Musikverlag  
 Grosses internationales Musikalienlager

Versand nach allen Erdteilen.

**Neue**  
 gediegene Chöre für höhere  
 Schulen und Gesangvereine.

**3 stimmige Frauenchöre:**

- Krausz, Gustav, Rákoczy-Marsch**  
 Part. M. 1.50, Stimmen M. —.60  
**Major, J. Julius, Armes Gretchen**  
 — Vöglein singt  
 — Schäfer sitzt  
 Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50  
 — Abendfeier  
 Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50  
 — Frühlingsstimmungen  
 Part. M. 2.50, Stimmen M. —.50  
 — 3 Kuruzenlieder  
 — Lied ungarischer Galeeren-  
 sträflinge  
 — Kuruzenkriegslied  
 — Gsinom Palko  
 Part. M. 1.50, Stimmen M. —.40

**Gemischte Chöre:**

- Kössler, Hans, Letzter Wille**  
 Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50  
**Krausz, G., Rákoczy-Marsch**  
 Part. M. 1.50, Stimmen M. —.40  
**Major, J. J., Abendfeier**  
 Part. M. 2.40, Stimmen M. —.50

**4 stimmige Männerchöre:**

- Krausz, G., Rákoczy-Marsch**  
 Part. M. 1.50, Stimmen M. —.40

Alle obigen Chöre sind seit einem Jahre  
 Repertoirestücke der hervorragendsten  
 Musikinstitute und der ersten ungarischen  
 höheren Staatsschulen, sowie einer grossen  
 Anzahl von Gesangvereinen.

**Musikverlag u. Konzertbureau**  
**Béla Méry, Budapest.**

Konzertdirektion

**Ad. Henn**  
 Genf (Schweiz).

Telegr.-Adr. **Henn-Genf** O Telephon 827.

Engagements bei Konzert-Gesell-  
 schaften des In- und Auslandes.

Besetzungen von Oratorien.  
 Arrangements von Konzerten in  
 allen Ländern.

Auskünfte in allen Konzert-  
 Angelegenheiten unentgeltlich.

**Konzert-Arrangements**

für ganz Russland übernimmt zu  
 den günstigsten Bedingungen

**Arthur von Gیزیcki**

Riga, Gr. Sandstrasse 36.

**Musikliterar. Blätter.**

Preis pro Quartal 2 M., erscheinen 3 mal  
 im Monat. Adm. Wien VIII, Neudeggerg. 20.

Verlag des Universal-Handbuches der  
 Musikliteratur

Inhalt der Nrn. 16 u. 17: 1. Biographien  
 mit Abbildungen: a) August Ludwig, b) Mili  
 Alexejewitsch Balakirew, c) Alexis Hollaen-  
 der, d) Mieczislaw Tadaus Soltyz, e) Jenő  
 Hubay, f) Josef Wihol, g) Gustav Láska,  
 h) Alexander Konstantinowitsch Glazounow,  
 i) Amely Maria Heller. 2. Die erste Lie-  
 ferung des Universalhandbuches d. Musik-  
 literatur. 3. Zur Ausführungsrechtsfrage.  
 4. Ein gerichtliches Urteil über die Auf-  
 führungssteuer. 5. Musikliteratur.

Inhalt der Nrn. 18 u. 19: 1. „Scottish  
 Legend“, Original-Komposition von Mrs.  
 H. H. A. Beach, 2 Biographien mit Ab-  
 bildungen: a) Fritz Char, b) Karl Rorich,  
 c) Friedr. Wilh. Lorenz Trautner, d) Adolf  
 Ruthardt, e) Vinc. Franz Faltis, f) Alexis  
 Dawidow, g) Karl Wahl, h) Ferdinand  
 Rebay. 3. Die erste Lieferung des Uni-  
 versalhandbuches der Musikliteratur. 4. Zur  
 Ausführungsrechtsfrage. 5. Kompositionen  
 von A. Glazounow.

Die Abonnenten erhalten als Gratis-  
 prämie die bereits erschienene erste Lie-  
 ferung des Universal-Handbuches d. Musik-  
 literatur. Preis für Nichtabonn. M. 3.40.

**Moderne  
 Dirigenten**

von

**ARTHUR SEIDL**

Mk. 0.75

Schnster & Loeffler Berlin u. Leipzig

Vorzügliche Festgabe für Sänger und Sängerinnen.

# LISZT Lieder

Neue sorgfältig revidierte Ausgabe

Album-Format für 3 Stimmlagen berechnet — hoch, mittel, tief —

- Band I. Lieder No. 1—16<sup>bis</sup> . . . . . hoch, mittel, tief.
- Band II. Lieder No. 17—36 . . . . . hoch, mittel, tief.
- Band III. Lieder No. 36—57 . . . . . hoch, mittel, tief.

Originalausgabe in 3 Bänden.

Preis: Jeder Band einzeln broschiert M. 3.60 netto, gebunden M. 4.50 netto.

Zu haben in allen Musikalienhandlungen.

Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

## DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH.

Publikationen der Ges. z. H. v. D. d. T. i. Ö.  
unter Leitung von Prof. Dr. Guido Adler.

Jährlicher Subskr.-Preis M. 17.—.

Für Einzelbände erhöhter Preis laut Verzeichnis, das auf Verlangen unberechnet versandt wird. — Bisher liegen 11 Jahrgänge mit 22 stattlichen Bänden vor. Der letzte Jahrgang (1904) enthielt:

1. Halbband: Sechs Trienter Codices, Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Zweite Auswahl bearb. v. Prof. Dr. Guido Adler u. Prof. Oswald Koller. Mit Vorbemerkung und Revisionsbericht. VIII und 139 pag. Einzelpreis für Nichtmitglieder M. 12.—.
2. Halbband: Muffat, Georg. „Auserlesene, mit Ernst und Lust gemengte Instrumental Music“ 1701. Sechs Concerti grossi, mit einem Anhang aus „Armonico Tributo“ 1682. Bearb. v. Dr. Erwin Luntz. Mit Einleitung, Revisionsbericht, Bildnis des Dedikaten. XIV und 147 pag. Einzelpreis für Nichtmitglieder M. 12.—.

VERLAG von ARTARIA & Co. in WIEN.

In Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Zu bez. d. alle Buch- u. Musikalienhandlgn.

Für Wagnerfreunde!

Hans von Wolzogen:

Der starke Mann.

1 Mark.

## UNTERRICHT

### Kammermusik - Institut Hutschenreuter

Unterricht nach besonderer Methode für Anfänger u. Fortgeschrittene im Klavier-, Violin- u. Violoncellfach.  
Honorar 10—30 Mk. monatlich  
Berlin W., Lutherstrasse 44

Wer lehrte in Wirklichkeit noch heutzutage den richtigen Tonsatz? **Brieflichen Schnellunterricht in Kontrapunkt** (wirklich strenger Tonsatz nach Kunstregeln nur massgebender Meister), **Komposition, Instrumentation** u. s. w. erteilt mit Erfolg O. Hanssen, Musikdirekt. in Kötzigberg i. Pr.

### George Armin

Stimmbildner

### Berlin-Lichterfelde

Sternstr. 23 A.

(Anmeldungen bitte nur schriftlich an mich zu richten.)

### Paul Joh. Haase

Konzert- u. Oratorien-  
sänger (Bass-Bariton)

Lehrer der Tonbildung  
nach Müller-Brunow

Berlin W.

Kurfürstenstrasse 113

# BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR INSTRUMENTE

## O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW.  
Kochstr. 7.

CHARLOTTENBURG  
Uhlandstr. 193.

Gegründet 1869.

**Pfeifen-Orgeln und Kewitsch-Orgel-Harmoniums,**  
eigenes System ist das vorzüglichste **Konzert-, Haus-, Schil- u. Kirchen-Instrument,**  
empfiehlt von **Mark 160-3000** und **Pianos 500-1000.**

**Johannes Kewitsch,**  
BERLIN W.  
Potsdamerstr. 27b. (a. d. Potsdamerbrücke).  
**Beste u. billigste Bezugsquelle.**  
Fernsprecher Amt 9 No. 12943.  
— Reparatur-Werkstatt aller Systeme. —

## Straube's HARMONIUM.

Gesetzlich geschützte, anerkannt bequemste u. dynamisch vollkommene Windgebung.

BERLIN SW., Schönebergerstr. 27.  
Kataloge umsonst.



## Ludwig Glaesel, Charlottenburg

Geigenbauer

Grolmanstr. 68.

Lager von alten und neuen Geigen, Cellis etc.  
Feinste italienische u. deutsche Saiten. Reparaturen sorgfältig u. künstlerisch.

Ein von mir selbst erfundener Apparat setzt mich in den Stand, vollständig quintenreine Saiten herzustellen, für welche ich jede Garantie übernehme.



**Alte Streichinstrumente,** vorzüglich repariert,  
grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie  
**neue Musikinstrumente jeder Art**  
in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt

**Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.**

Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.



## Atelier für Geigenbau

Bogen und Reparaturen  
verbunden mit Instrumenten-  
und Saitenhandlung von

**Carl Schulze,**

BERLIN W. o Potsdamerstrasse 110.

## Stradivaris Geheimnis

Ein vollständiges Lehrbuch des  
Geigenbaues von Carl Schulze, Geigenbauer.  
Fussingers Buchhandlung, Berlin W. 35.

Das Werk behandelt den Geigenbau wissenschaftlich und praktisch nach den bisher unbekanntesten Grundsätzen der grössten Meister. Preis 8 Mk.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

## Musikinstrumente

für Orchester, Schulen, Haus.

Neu erschienene  
Preisliste frei.



Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.  
Geschäftshäuser: Petersburg, Moskau, London.

Freitag & Co. Kommandanten-Str. 50



## August Hermann

Berlin-  
Charlottenburg,  
Knebeckstrasse 14,  
Nähe Savignyplatz.

Grösstes Lager  
in alten

## Violinen

in jeder Preislage zu billigsten  
Preisen. \* Volle Garantie.  
Umtausch jederzeit gestattet.

## Del Perugia-Schmidl- Mandolinen

Mandölen

Lauten

Gitarren



anerkannt die beste Marke  
(nur echt,  
wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet  
für die ganze Welt

**C. Schmidl & Co., Triest**  
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.  
Wiederverkäufer gesucht.

# Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel

Direktor: Professor Gustav Hollaender

BERLIN SW.

Gegründet 1850

Bernburgerstr. 22 a

**Vollständige Ausbildung  
in allen Fächern der Musik**

Eintritt jederzeit.

Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat.

Sprechzeit 11—1 Uhr.

## UNSERE KÜNSTLER

|                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>K. Gruenberg-Wigand</b><br/>Oratorium- u. Konzertsängerin<br/>Künstler. Ausbildg. d. Stimme<br/>Ausbildung i. höh. Klavierspiel<br/>Berlin NW.<br/>Perlebergerstrasse 46 III.</p> | <p><b>Inka von Linprun</b><br/>Violinvirtuosin<br/>Perman. Adresse: <b>Bad Reichenhall</b><br/>Luitpoldstrasse 4 (Bayern)</p>                                                                | <p><b>Gertrud Wijs-Meyer</b><br/>akad. geprf. Gesanglehrerin<br/>(Schultzen v. Asten-Schülerin)<br/>Konzertsängerin (Mezzo-<br/>sopran und Sopran)<br/>Berlin, Claudiusstr. 16 II.</p> |
| <p><b>Marta Sandal</b><br/>Liedersängerin<br/>Konzertdir. Hermann Wolff,<br/>Berlin W. 35.</p>                                                                                          | <p><b>Alfred Apel</b><br/>Pianist<br/>Berlin W.<br/>Potsdamerstrasse 80<br/>Teaches Concertplaying<br/>Technic, Improvisation</p>                                                            | <p><b>Hans Hermann</b><br/>Berlin W.<br/>Uhlandstrasse 138/139<br/>Theorie<br/>Komposition</p>                                                                                         |
| <p><b>Alice Ripper</b><br/>Klavivirtuosin<br/>Alleinige Konzertvertr.<br/><b>Hugo Sander, Leipzig.</b></p>                                                                              | <p><b>Emilie v. Cramer</b><br/>Berlin, Bayreutherstr. 27</p>                                                                                                                                 | <p>Gesangunterricht<br/>(Meth. Marchesi).</p>                                                                                                                                          |
|                                                                                                                                                                                         | <p><b>Adolph Schulzes</b><br/>Gesangsschule</p>                                                                                                                                              | <p>Stimmbildung. Ausbildung<br/>für Oper und Konzert.<br/>Berlin W., Lutherstrasse 29 III.</p>                                                                                         |
|                                                                                                                                                                                         | <p><b>Jan Sol</b><br/>Bass-Bariton aus Amsterdam<br/>übernimmt sämtliche Oratorien-<br/>Parteien besonders in Werken<br/>von Bach &amp; Händel<br/>Konzertdir. Herm. Wolff, Berlin W. 35</p> | <p><b>Georg Ritter</b><br/>Tenor, früher Kgl. Hofopera-<br/>sänger<br/>Berlin W., Hohenstaufenstr. 26<br/>Über 100 gesung. Oratorien-Parteien</p>                                      |

# UNSERE KÜNSTLER

|                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Jeanne Blyenburg</b><br/>Konzert- und Oratoriensängerin<br/>Alt-Mezzosopran<br/>Frankfurt a. M.<br/>Oederweg No. 112, II</p>                                                     | <p><b>Johanna Dietz</b><br/>Herzogl. Anh. Kammersängerin<br/>(Sopran)<br/>Frankfurt a. M.<br/>Schweizerstrasse No. 1</p>                                                                  | <p><b>Eduard E. Mann</b><br/>Konzert-Tenor und Gesang-<br/>Lehrer am Kgl. Konservatorium<br/>Dresden-A.<br/>Eigene Adresse:<br/>Ostraallee 23</p>                            |
| <p><b>Julia Hansen</b><br/>Gesang-Pädagogin<br/>Schülerin von Mathilde<br/>Marchesi Paris<br/>Dresden-A.<br/>Schnorrstr. 9, II.</p>                                                    | <p><b>Johannes Schaeffer</b><br/>Konzertmeister der Hofkapelle<br/>Gera (Reuss)</p>                                                                                                       | <p><b>Theodor Paul's</b><br/>Breslauer Gesangs-Akademie<br/>Breslau<br/>Herrenstrasse 5 (Ring 6)</p>                                                                         |
| <p><b>Albert Fuchs</b><br/>Lehrer a. Kgl. Konservatorium.<br/>Dir. d. Rob. Schumann'schen<br/>Singakademie.<br/>Dresden-A.<br/>Struvestrasse 27.<br/>Gesang- u. Theorieunterricht.</p> | <p><b>Robert Settekorn</b><br/>(Bass-Bariton)<br/>Braunschweig<br/>Schleinitzstr. 5<br/>Konzert- u. Oratorien-Sänger<br/>Vertretung: Eug. Stern,<br/>Berlin W., Lützowstr. 99 II.</p>     | <p><b>J. M. Lepanto</b><br/>Dram. Unterricht und Stimm-<br/>bildung auf physiolog. Grund-<br/>lage f. Sänger u. Schauspieler<br/>Berlin W.<br/>Bayreutherstrasse 27 III.</p> |
| <p><b>Heinrich Arenson</b><br/>(Violinvirtuose)<br/>St. Petersburg<br/>Hoforchester Sr. Majestät</p>                                                                                   | <p><b>Martha Günther</b><br/>(Konzertsängerin Sopran)<br/>Plauen i. V.<br/>Karlstr. 48<br/>Konzertdir. Herm. Wolff</p>                                                                    | <p><b>Marie von Rappard</b><br/>Pianistin<br/>Klavier-Unterricht nebst<br/>Theorie<br/>Berlin W. 50<br/>Lutherstrasse 18</p>                                                 |
| <p><b>Alfred Schattmann</b><br/>Theorie, Komposition<br/>Instrumentation<br/>Berlin S.W.<br/>Fürbringerstrasse 20</p>                                                                  | <p><b>Traugott Ochs</b><br/>Bielefeld<br/>Dir. des Städt. Orchesters und des<br/>dies. angegliederten Konservatoriums.<br/>Beste Ausbildung von Dirigenten und<br/>Orchestermusikern.</p> | <p><b>Elisabeth Kürwitz</b><br/>Sopran<br/>Konzert- u. Oratoriensängerin<br/>Weimar<br/>37, Junkerstrasse I.</p>                                                             |
| <p><b>Anna Hartung</b><br/>Konzert- u. Oratorien-Sängerin<br/>Sopran<br/>Leipzig<br/>Marschnerstrasse 2</p>                                                                            | <p><b>Martha Fischer</b><br/>Konzert- u. Oratoriensängerin<br/>— hoher Sopran —<br/>Leipzig-Reudnitz<br/>Götschenstrasse 20</p>                                                           | <p><b>Rudolf Moest</b><br/>Kgl. Opersänger. Bassbariton<br/>Hannover<br/>Hildesheimerstr. 45a.</p>                                                                           |
| <p><b>Adele Otto-Morano</b><br/>Konzert- und Oratoriensängerin<br/>(Mezzosopran)<br/>Gesangunterricht<br/>Berlin W. 30<br/>Luitpoldstr. 3</p>                                          | <p><b>Otto Süsse</b><br/>Oratorien- und Liedersänger<br/>Bariton<br/>Wiesbaden<br/>Dotzheimerstrasse 106<br/>Konzertdir. Herm. Wolff</p>                                                  | <p><b>Otto Bake</b><br/>Pianist und Konzertbegleiter<br/>Berlin-Schöneberg<br/>Hauptstr. 5/6<br/>IX, 5051</p>                                                                |
| <p><b>Carl Friedberg</b><br/>Pianist<br/>Frankfurt a. M.<br/>Eschersheimerlandstr. 79, III</p>                                                                                         | <p><b>Serafine Détschy</b><br/>Schule für tadellose Textaus-<br/>sprache u. Atemgymnastik<br/>Berlin W.<br/>Bülowstrasse 101 I</p>                                                        | <p><b>Willy Deckert</b><br/>Violoncell-Virtuose<br/>Luxemburg<br/>Rue d'Esch</p>                                                                                             |

# Adolf Göttmann

**Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen.**

Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.

Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

|                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Paula Meyer</b><br/>Konzert- u. Oratoriensängerin<br/>Sopran<br/>Friedenau<br/>Cranachstr. 10<br/>Konzertvertr.: Jul. Sachs, Berlin</p>                                                                                 | <p><b>Amadeo v. d. Hoya</b><br/>Grossherzog. sächs. Konzert-<br/>meister<br/>Technische Grundlegung<br/>und Ausbildung für das<br/>höhere Violinspiel. Aus-<br/>gleichendetechn. Schulung<br/>angehender Virtuosen, so-<br/>wie Ausbildung für den<br/>höheren Lehrberuf<br/>Linz a. D.</p> | <p><b>Carl Barleben</b><br/>Violinvirtuose<br/>Bremen<br/>Hildesheimerstrasse 20<br/>Konzertvertr.: E. Stern, Berlin</p>           |
| <p><b>Marie Busjaeger</b><br/>Konzertsängerin (Sopran)<br/>Bremen<br/>Fedelhören 62<br/>Konzertdir. Herm. Wolff</p>                                                                                                           | <p><b>Prof. Felix Schmidt</b><br/>Gesanglehrer<br/>Berlin W.<br/>Tauenzienstr. 21<br/>Vollst. Ausb. f. Oper u. Konzert</p>                                                                                                                                                                  | <p><b>Richard Fischer</b><br/>Konzert- und Oratorien-Tenor<br/>Frankfurt a. Main<br/>Lenastr. 76<br/>Konzertdir. Herm. Wolff</p>   |
| <p><b>Frau Felix Schmidt-<br/>Köhne</b><br/>Konzertsängerin (Sopran)<br/>Berlin W.<br/>Tauenzienstr. 21<br/>Sprechst. f. Schülerinnen 3—4</p>                                                                                 | <p><b>Julie Ertl</b><br/>Konzert- u. Oratoriensängerin<br/>(Alt)<br/>Stuttgart<br/>Silberburgstrasse 89a</p>                                                                                                                                                                                | <p>Frau<br/><b>Anna von Bertram</b><br/>Konzert- u. Oratoriensängerin<br/>(Alt)<br/>Bonn<br/>Konzertdir. Herm. Wolff</p>           |
| <p style="text-align: center;"><b>Süddeutsches Streichquartett</b><br/>Weber, Zeise-Gött, Dr. Thomas, Jackson<br/>Pftewerke mit Helene Thomas-San-Galli * Freiburg i. B.</p>                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p><b>Agnes Fahlbusch</b><br/>Flötenvirtuosin<br/>Leipzig<br/>Bayerschestrass 34</p>                                               |
| <p><b>Brigitta Thielemann</b><br/>Konzert- und Oratoriensängerin<br/>Alt Mezzosopran<br/>Berlin W.<br/>Neue Winterfeldstr. 12. III<br/>Konzertdir. Herm. Wolff</p>                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p><b>Franz Harres</b><br/>Konzertsänger (Bass)<br/>Darmstadt<br/>Kiesbergstr. 60</p>                                              |
| <p style="text-align: center;"><b>Frankfurter Quartettvereinigung</b><br/>(Streichquartett, gegründet 1894)<br/>Herm. Hock, F. Dippel, A. Allekotte,<br/>H. Appunn.<br/>Adresse: H. Hock, Frankfurt a/M., Koselstrasse 53</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p style="text-align: center;"><b>Charlotte<br/>Huhn</b><br/>Opern- und<br/>Konzertsängerin<br/>Berlin W.<br/>Kleiststrasse 27</p> |

Das II. Quartal des IV. Jahrgangs der MUSIK eröffnet ein

# Richard Strauss-Heft

mit ausserordentlich bemerkenswerten  
Beiträgen und etwa 15 Kunstbeilagen

Es empfiehlt sich, Einzelbestellungen sogleich aufzugeben und die Quartals-Abonnements unverweilt zu erneuern!

Verlag der ‚MUSIK‘, Berlin SW. 11.

## Konzerte der Konzertdirektion Hermann Wolf, Berlin.

**Saal Bechstein:** 19. Dezember **Clara Wobsehal** (Ges.); 20. Dezember **E. v. Dohnányi** (Klav.) **II**; 21. Dezember **Hollaender, Nicking, Rampelmann, Sandow**; 27. Dezember **Isabella Timar** (Ges.); 28. Dezember **Elisabeth Denzel** (Ges.); 30. Dezember **Ciska Schattka** (Ges.); 2. Januar **Marg. Eussert** (Klav.); 3. Januar **Ossip Schnirlin II** (Viol.); 4. Januar **Margaretha Bruntsch** (Ges.).

**Beethoven-Saal:** 19. Dezember **Myrtle Elvyn** (Klav. m. Orch.); 20. Dezember **Herman Martonne** (Viol. m. Orch.); 21. Dezember **Issay Barmas** (Viol.); 28. Dezember **H. Rubin** (Viol.) **II**; 30. Dezember **Jan Hambourg** (Viol. m. Orch.); 2. Januar **Wladyslaw Waghaller** (Viol. m. Orch.); 3. Januar **George Hamlin** (Ges.); 4. Januar **George Fergusson** (Ges.).

**Singakademie:** 21. Dezember **Ernesto Drangosch** (Klav. m. Orch.); 27. Dezember **Barth-Madrigal-Vereinigung**; 28. Dezember **Susan S. Metcalfe** (Ges.); 29. Dezember **Joachim-Quartett IV**; 30. Dezember **Elsa Sant** (Ges.) u. **Nellie Smith** (Klav.); 2. Januar **Willy Hutter** (Klav.); 3. Januar **Max Modern** (Viol.) u. **Dr. Mark Günzburg** (Klav.); 4. Januar **Clara Rahn** (Ges.).

**Philharmonie:** 18. Dezember **Öffentliche Hauptprobe** (mitt. 12 Uhr) und 19. Dezember **Konzert der Neuen Orchester-Vereinigung**, Mitw.: **Mischa Elman** (Viol.).

Der Billeterverkauf für die einzelnen Konzerte wird durch die jeweiligen Annoncen in den Tageszeitungen bekannt gegeben.



# Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

St. Pauli, Schanzenstrasse 20—24.



Neues Piano-Modell 5  
M. 1200.— netto.

## Flügel u. Pianinos.

Hof-Pianofortefabrikanten



Neues Flügel-Modell 00  
M. 2100.— netto.

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.  
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.  
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.  
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.  
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.  
Sr. Majestät des Schah von Persien.  
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.  
Sr. Majestät des Königs von Italien.  
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.  
Sr. Majestät des Königs von Schweden und Norwegen.  
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.  
etc. etc. etc.

---

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgend einer der hervorragenden Eigenschaften nahe, welche sie dem Künstler und Publikum gleich wert machen. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters. Eugen d'Albert.

Es macht mir ein ganz ausserordentliches Vergnügen, Ihnen selbst zu sagen, dass meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit unbegrenzt sind.

14. Mai 1901.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere ist unbegrenzt.

I. J. Paderewski.

Bei einer tadellosen Klaviatur, einer physikalisch denkbarst richtigen Konstruktion, vereinen Ihre Flügel im Klange die Kraft, die Weichheit und die Brillanz, sowie die längste Tondauer, und sie ermöglichen die grösste Verschiedenheit der Anschlagarten.

Ferruccio Busoni.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, dass Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muss.

Sofie Menter.

