

Werk

Titel: Heft 20 : IV. Jahr 1904/1905 Zweites Juliheft

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_004_04_16|LOG_0024

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK



So lange der Künstler aus Lust an dem Gegenstand arbeitet und schafft, so lange ist er auf gutem Wege; wenn aber die Freude an der erworbenen Fertigkeit ihn treibt, ist die rechte Bahn schon verloren. ○ ○ ○ ○ ○

Ludwig Richter

Den Schatz der Kunst halt' höher denn Reichthum.

Erasmus von Rotterdam

Wer schaffen will, muss fröhlich sein.

Theodor Fontane



IV. JAHR 1904/1905 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

Lilli Lehmann

Zu meiner „Gesangskunst“

Helene Raff

Tristan als Briefschreiber

Nachgelassene Briefe von Ludwig Schnorr von Carolsfeld
an Joachim Raff

Dr. Edmund von Freyhold

Die Technik der musikalischen Deklamation. II.

**Das 41. Tonkünstlerfest des Allgemeinen
Deutschen Musikvereins**

Titel zum III. Quartalsband des vierten
Jahrgangs der MUSIK

Register zum III. Quartalsband des vierten
Jahrgangs der MUSIK

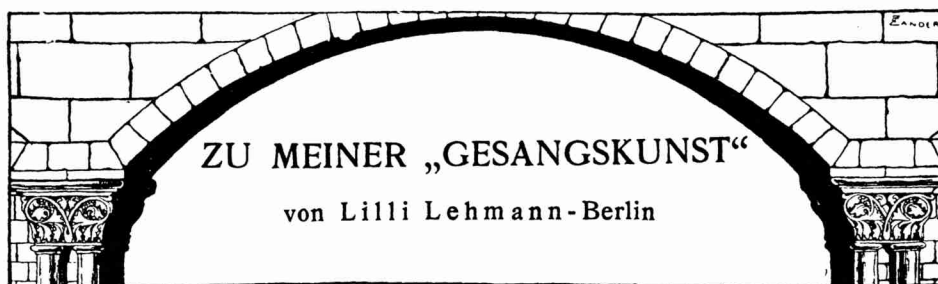
Kritik (Konzert)

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 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.



Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass meine einzeln erscheinenden Gesangsartikel nur Beobachtungen einzelner Funktionen des Stimmapparats berühren, die, ganz besonders schwierig, auch ganz besonderer Anschauung und Besprechung bedürfen.

Gut wäre es, wenn das vollständige Bild der Tonform vor den Blicken der Lehrenden und Lernenden bei jeder Gelegenheit wieder erschiene, damit es sich um so sicherer einprägte. Da der Wiederholungen aber kein Ende würden, muss ich mich darauf beschränken, es nur dort zu bringen, wo es durchaus notwendig.

Meine Stimmempfindungen sind durch mein Gehör, und dieses wieder durch die Stimmempfindungen so fein ausgebildet, dass ich alles, was Sänger oder Schüler machen, mit meinen Organen unwillkürlich mitempfinde, daher genau sagen kann, woran der Fehler liegt, der da ist oder kommen wird, oder woraus das Gute, das sie bieten, besteht. Ja, beim Ansetzen des ersten Tons einer Skala oder einer Phrase weiss ich, was sich beim dritten, vierten oder fünften Ton ereignen wird. Ich kenne es aus eigener Erfahrung, durch die ewig korrigierende Kontrolle, die ich im Studium meiner Kunst und meiner langen Sängerlaufbahn unaufhörlich an mir geübt habe und noch übe.

Darum konnte ich die Sprache des Sängers in meiner „Gesangskunst“ einführen, die niemand vorher gesprochen hatte, obwohl es an Versuchen dazu nicht fehlte. Bisher hatten wir aber von keinem Sänger klar beobachtete Stimmempfindungen niedergeschrieben gesehen, die sich praktisch hätten verwerten lassen. Immer nur Theorie und unaufgeklärte Wortbilder wie z. B. decken, nach vorne singen usw. Niemals erklärte jemand, wie diese Dinge zu machen wären, wie sie empfunden sein sollten. Überall ist nur die Rede vom Ton, vom Atem, nirgends von der Form für beide. Wenn ich beide sage, meine ich natürlich doch nur eins; denn Ton und Atem sind beim Singen eins.

Zweifellos streben alle Sänger und Gesanglehrer nach demselben Ziel, wenn auch mit verschiedenen Mitteln und Begriffen. Schon die mannigfaltigen Benennungen der Organtätigkeiten beim Singen, die unaufgeklärten



Wortbilder, sind ein Hindernis unbequemster Art für das Gesangsstudium im allgemeinen; sie machen die Förderung der Gesangkunst zur Unmöglichkeit.

Je schneller sich Lehrende und Lernende an die von mir — von einer praktischen und wohl zu kontrollierenden, weil noch in der Öffentlichkeit stehenden Sängerin — gewählten Benennungen der Stimmempfindungen und Organstellungen gewöhnen könnten, desto schneller kämen wir zu dem von allen Vernünftigen erstrebten Ziel, einer Einigung der Gesangsmethoden. Nicht die sind die besten, die der Gewohnheit am bequemsten sind, sondern diejenigen, durch die wir Ausdauer und Ausdruck erlangen, denen wir unbeschadet grosse Anstrengungen zumuten dürfen. Übrigens erschiene eine Einigung und Klarheit über die technischen Ausdrücke auch dann wünschenswert, wenn die von mir gewählten Worte sich nicht durchsetzen sollten.

Ich wählte die Benennungen praktisch, wie sie der Denkgewohnheit der Singenden entsprechen, die fasslichste Leitung durch Vokale und Vokalmischungen. Da die Erhaltung des Stimmmaterials mit der technischen Gesangkunst Hand in Hand geht, hoffe ich, dass man meinem Rufe möglichst schnell folgen wird. Mit vereinten Kräften könnten wir mehr erreichen, wenn nicht auch hier die „Gewohnheit“ dagegen spräche. Die dem Lehrenden für manches Praktische fehlenden Begriffe würden sich gewiss nach und nach einstellen.

Wem das komplizierte Phänomen des Singens in einem Bilde, wie ich es in meiner „Gesangkunst“ und in einzelnen Artikeln entwerfe, zuerst vor Augen tritt, der muss unwillkürlich ausrufen: „das lerne ich ja nie!“

Künstlerisch vollendet zu singen, lernen auch nur sehr wenige, weil sich nicht immer alle Charaktereigenschaften zusammenfinden. Nur diejenigen, in denen sich ein hervorragendes Gesangstalent mit Fleiss, Intelligenz, Geduld und Energie verbindet, dürfen Hoffnungen auf eine Zukunft setzen, die oft leichtsinnig auf blosses Stimmmaterial, körperliche Reize, oberflächliches Studium usw. gegründet wird, die jedoch allein niemals einen grossen Künstler ausmachen. Alle diejenigen, die von der Kunst nur Angenehmes, Reichtum und Vergnügen erwarten, werden sich endlich daran gewöhnen müssen, die Kunst als einen Gläubiger zu betrachten, dessen Schuldner sie zeitlebens bleiben, der gleich einem Wucherer unbarmherzige Forderungen an sie stellt.

Vollkommene und unvollkommene Töne.

Im Sinne der vollendeten Gesangkunst nenne ich Töne unvollkommen, die in der Lage von



nur mit Falset oder



Kopfstimme — beides ist eins — gesungen werden. Um das zu begreifen, um unvollkommene Töne beurteilen zu können, bedürfen wir in erster Linie des Erkennens des vollkommenen Tons.

Der vollkommene Ton nimmt die Totalwirkung aller richtig zu einander gestellten Atem- und Resonanzwerkzeuge in Anspruch.

Wir bilden ihn, indem wir

- I. die Tonhöhe, d. h. den rein musikalischen Ton, in Gedanken mittels des Gehörs feststellen (Tongedanke);
- II. a) das Zwerchfell leicht herunterziehen,
b) den weichen Gaumen gegen die Nase hochheben (wie beim Gähnen), ihn nach hinten, unter, an die Augen, gegen die Ohren ziehen, je nach Tonlage, Wort oder Vokal,
c) den Kehlkopf mittels des Vokals u so tief als möglich und weich stellen, um die ganze Brustresonanz mitklingen zu machen. Mir ist's, als schlosse der Kehlkopf die Brustresonanz durch Tiefstellung so ab, wie ein Deckel den Topf. In tiefen Lagen hilft der weiche Gaumen dabei den Deckel bilden.

Die wie beim Gähnen auseinandergehende Gaumen- und Kehlkopfstellung spannt die Stimmbänder. Die vier obengenannten Operationen zusammen bereiten jene Form für den Atem, d. i. der Ton, die ich die Vorbereitungsform¹⁾ nenne. In dieser Vorbereitungsform singen und sprechen gute Sänger und Schauspieler, gute Redner immer, im Leben wie im Beruf. Sie wird während eines ganzen Gesangsstücks, einer Rede usw. konsequent beibehalten. Selbst bei erneutem Atemholen darf sie nicht zerfallen. Es wäre ein Unding, die notwendige Form bei jedem Atemzuge durch Erschlaffenlassen der Muskeln aufgeben zu wollen, da dann der Sänger oder Schauspieler nie Zeit genug fände, sich für das Kommende genügend wieder vorzubereiten. Darum muss sie dem Künstler durch die Macht der Gewohnheit zur zweiten Natur werden. Das könnte in den Schulen schon den Kindern beigebracht werden, wenn man darauf sähe, sie so tief wie möglich sprechen zu lassen.

Nur das Zwerchfell, das in gemessener Entfernung dem Atem nachläuft, wird beim Atemholen neuerdings heruntergezogen (früher nannte man es „einziehen“), ohne die obere Form zu zerstören oder zu verändern; Gaumen und Kehlkopf bleiben während der neuen Einatmung in gegeneinander gespannter Stellung.

Wollen wir nun den Ton erklingen lassen, d. h. zum Singen ansetzen, so haben wir noch Vokal oder Wort zu wählen, was nach angenommener Gewohnheit mit dem Tongedanken zusammenfällt. Der Kehlkopfeingang

¹⁾ Siehe „Meine Gesangkunst“.



öffnet sich, und der klingende Atem entflieht als bestimmter Ton mit Vokal oder Wort dem Munde. Ton und Wortgedanke sind also jetzt schon eins.

Nur in einer vollendeten Form kann ein vollendet schöner Ansatz des Tons und der Ton selber zu Gehör gebracht werden.

Damit können wir aber noch lange nicht gut singen, daraufhin dürfen wir unsern Organen noch keine dauernde Anstrengung zumuten. Es fehlt noch das Leben und die Kontrolle.

Sobald der Ton begonnen hat, fängt auch die wohlgespannte Vorbereitungsform an, Leben zu gewinnen. Bliebe die Form tot oder starr, würde auch der Atem und mit ihm der Ton tot und starr werden müssen. Sämtliche zur Spannung herangezogenen Muskeln, die in mehr oder minder hohem Grade kontrahiert sind, werden langsam durch feinste Vokalveränderungen — die niemals als brutaler Vokalwechsel, sondern als weiche Tonfärbung zu Gehör kommen dürfen — in bestimmtem Grade weich abgespannt, aufs neue weicher kontrahiert und wieder ab- und angespannt, so lange man den Ton lebendig färben will. Z. B. spielt der weiche Gaumen, trotz seiner u-Stellung zum Kehlkopf nach andern, hellen Vokalen hin. Die Nasenflügel blähen sich, mit ihnen das Gaumensegel mittels Vokal a, eine für die Lebendigkeit und Fortpflanzung des Tons notwendige, äusserst wichtige Operation. Der Kehlkopf kontrolliert mit u seine weiche tiefe Stellung für das Mitklingen der Brustresonanz und die freie Bahn für die Kehlkopfbewegungen. Die Zungenwurzel wird sehr weich gehalten, der Zungenrücken steht immer in fühlbarer Verbindung mit dem weichen Gaumen, die Spitze liegt an den Unterzähnen. So führt der Zungenrücken Vokale, Konsonanten und Worte ihrer Lage gemäss bedächtig an allen Klippen vorbei, ihren Resonanzplätzen zu. Alles das zusammengefasst lenkt als Kontrolle das Gehör, das keinen Augenblick seinen Wachtposten verlassen darf.

Wodurch wird das möglich, ohne die Form im wesentlichen zu verändern, ohne die Spannungen aufzuheben? Ohne Tonhöhe, Tiefe, Stärke oder die Ruhe des Tons zu beeinträchtigen? Wodurch gewinnen wir die Sicherheit, alles das zu dirigieren und zu kontrollieren? Durch die

Einstellung des Kehlkopfs.

Sobald wir den Ton angesetzt haben, eigentlich schon in der Vorbereitung dazu, haben wir noch einen letzten Prozess zu vollziehen, der dem Ton Festigkeit gibt und uns die Sicherheit bietet, eine musikalische Phrase, eine ganze Arie usw. in einer bestimmten Lage, hoch, tief, stark oder schwach, mit vollendetem Ton und mindestens Atemverbrauch durchzuführen.



Es ist die Fixierung, die Einstellung des Kehlkopfs. Sobald nur ein Wortbild, ja selbst nur ein bestimmter Vokal zum Tongedanken hinzutritt, bedingen sie, dass in der Vorbereitungsform noch eine letzte Feststellung des Kehlkopfs für Tonhöhe und Tiefe, für Ton und Wortlage stattfindet, die wir mit dem Gedanken an Tonhöhe und Wortlage ganz willkürlich einzustellen vermögen, sobald wir aller andern Stellungen sicher sind. Dieser Stellgedanke konzentriert jetzt Ton und Wortgedanke.

Hat man erst die Gewohnheit des Zusammendenkens und Stellens von Wort und Ton angenommen, geht der Prozess des Fixierens schnell vor sich. Schüler hingegen haben mit grösster Vorsicht und Genauigkeit jeden einzelnen Prozess zu beobachten und langsam zu erlernen, ehe sie daran denken dürfen, den letzten, das Fixieren des Kehlkopfs, für jede Lage in Anwendung zu bringen. Die Gefahr der Übertreibung liegt hier sehr nahe.

Das Fixieren des Kehlkopfs geschieht physiologisch durch die Muskeln, die an Ring-, Schild- und Giesskannknorpel herantreten.

Uns Sängern steht folgendes Mittel zur Fixierung zu Gebote. Wir stellen zu dem Grundvokal u, den wir in der Vorbereitungsform immer erst zu bilden und als Kontrolle zu bewahren haben, einen zweiten, hellen Vokal in diesen ein. Nehmen wir z. B. das Wort: la ben, in der Mittellage zu singen. Um das offene a zu vermeiden, haben wir ja schon fast ausschliesslich nur auf u gesungen. Da sich der Stellvokal immer nach der Höhenlage und demjenigen richtet, der das Wort beherrscht, müssen wir in dem Wort la ben daran denken, den Vokal a zu Gehör zu bringen. Das geschieht folgendermassen: Wir denken vorerst u als Grundvokal, blähen die Nasenflügel, auf dass das Gaumensegel durch den Vokal a flexibel gemacht wird, und stellen a dadurch in den Vokal u ein. Bei dem Gedanken an a ziehen sich Bänder und Kehlkopf schon von selbst nach rückwärts, was auf e und i noch stärker geschieht. Das a ist also hier der Stellvokal. Die Stellung gibt uns die gewünschte Festigkeit und gleichzeitig auch die Bequemlichkeit für Fortpflanzung und Bindung.

In der höheren Mittellage stellt man in der u-Grundform über a nach e oder auf e ein, was sehr genau abgepasst sein muss, da eins zu wenig, das andere zu viel sein kann. Auch hierfür ein Beispiel: Nehmen wir den Anfang der Gräfinarie aus dem Figaro: Heil'ge Quelle usw. Die Arie liegt unbequem in der oberen Mittellage, nahe am Übergang, sie kann also nicht stark gesungen werden; trotzdem verlangt sie Ausdruck, und da die Melodie nicht zerrissen werden darf, eine fortwährende Bindung aller Töne und Worte. Sie fängt an mit: heil'ge — ein Wort, aus dem wir ein a bringen und hören sollen. Fingen wir aber in der Lage mit a allein an ohne Vorsichtsmassregel für Höhe, Tiefe und



Stärke, würden wir bei der dritten Note schon zu tief sein. Wir müssen also den zu hörenden Vokal a auf e einstellen und die ganze Arie ungefähr so durchführen:

Heilige	Quelle	reiner Triebe
i hinten darüberschwingen		i hörbar ganz weich formen
a hörbar, aber	a drüberschwingen	
auf e einstellen	e einstellen hörbar	e weich darunter stellen
mit u kontrollieren	u kontrollieren	u kontrollieren.
(Der Vokal a ist immer mit dem Vokal i wegen der gefährdeten Tonhöhe verbunden!)		

In der höchsten Lage lassen sich Zwischenvokale nicht mehr fixieren (auch der Vokal i ist unfixierbar, dabei überwiegt die Energie der Zwerchfelmuskeln.) In höchsten Lagen singen wir mit der u-Grundform und mit dem Gedanken an i allein. Trotzdem spielen minimal auch hier alle Vokale der Weichheit halber mit.

Das Fixieren des Kehlkopfs macht sich bei starken Anlässen dem Sänger durch die Empfindung bemerkbar, als legte sich der Kehlkopf gegen die zurückgezogene Nase und beide zusammen auf das Zwerchfell, so dass sie alle ganz weich aufeinander gebunden scheinen, als schoben sich die Töne in dieser Position ineinander, d. h. ohne sie zu „schmieren“! Doch sind der unterschiedlichen Stellgrade dabei so unendlich viele, dass sie demjenigen, der ihre subtile Weichheit nicht ganz genau kennt, manchmal kaum zum Bewusstsein kommen. Der praktische, feinfühlende Sänger, der seine Organe zu bewältigen und nach seinem Gehör zu kontrollieren versteht, empfindet sie immer, so subtil sie auch in einzelnen Fällen zur Verwendung gelangen.

Die Stellung ist z. B. mit meinem Gehör so verbunden, dass ich wohl behaupten darf, sie ist mein Gehör, und mein Gehör die Stellung. So operiere ich mit meinen Muskeln, als wären sie und mein Gehör nur ein einziges Organ.

Der untere Teil der Zunge, die Zungenwurzel, die mit dem Kehlkopf eng verbunden ist, hat mit dem Zungenrücken zusammen bei diesen Stellungen einen Hauptanteil an der Arbeit, indem — wie ich schon in meiner „Gesangskunst“ sagte — die Zunge den Atem, d. h. den Ton nach seinen Höheresonanzen lenkt. Die Zunge kann gerade an der Wurzel, in nächster Nähe des Kehlkopfs, gar nicht weich und gelenkig genug gehalten werden, um seine Stellung nicht zu stören. Sie darf sich in solch „weichstem Zustand“ sogar manchmal auf den Kehlkopf legen, soweit es die Lage gestattet, und die Freiheit des Tons nicht beeinträchtigt, was aber wieder nur fertige Künstler sich unterstehen dürfen. Der Zungenrücken, d. h. der Zunge mittlerer Teil, muss, weil er für das Decken der Töne unaufhörlich zu sorgen hat, ebenso weich und gelenkig ver-



stellbar bleiben. Der Zungenspitze fällt fast ausschliesslich das Aussprechen vieler Konsonanten in der auf dem Stellvokal bereits klingenden Form zu. Da die Zunge die Stellung, d. i. die Höhenlage des Tons zu wahren hat, darf sie beim Aussprechen nicht die kleinste falsche Bewegung machen, die den Ton abbrechen könnte. Der Ton hat fortzuklingen, und nur Konsonanten wie sch, t, p, st, erfahren eine gewisse Unterbrechung; sie werden durch vorangehende Tonpausen erst aussprechbar gemacht, damit die dazu notwendige Zungenlagenveränderung nicht hörbar, der Ton also nicht beeinträchtigt wird, und keine falschen Zwischentöne zu Gehör gelangen. Darüber einmal ein Extrakapitel.

Solange die Gaumenspannung und der Kehlkopf durch seine Tiefstellung die Stimmbänder allein spannen, arbeiten nicht alle Muskeln des Kehlkopfs. Ein Teil seiner Tätigkeit bleibt unerledigt. Erst wenn die Muskeln der Stellknorpel diese zur Feststellung heranziehen, ist seine Tätigkeit vollkommen. Sie produzieren einen ganz bestimmten Grad von Energie, die dem Ton die geeignete Festigkeit gibt. Und diese Energie ist durch die Einstellung der äussern und innern Kehlkopfmuskulatur allerfeinsten und doch auch kräftigen Stärkegraden zugänglich.

Man irrt also gewaltig, wenn man sich diese letzte, energische Kehlkopfeinstellung als etwas steifes, krampfhaftes vorstellt, das festgehalten werden müsse; dann wäre der Sänger ganz gewiss verloren. Gleich dem ewig lebendigen Muskelspiel, das sich während des Singens in der Vorbereitungsform, d. h. der Tonform abspielt, wodurch Ton und Wort erst Leben gewinnen, ist auch die Fixierung des Kehlkopfs, die sich wie jede andere Muskeltätigkeit in bestimmtem Grade allen andern Organen mitteilt, voller Leben, voll lebendiger, geschmeidiger Arbeit.

Einer empfindlichen Wage gleich gibt sie uns das Mass an für Tonstärke, Schwäche, Höhe und Tiefe. Sie beschützt uns vor der Geschmacklosigkeit des Übertreibens und vor Unkorrektheit. Sie verbietet uns geradezu, die Grenzen des einzig Schönen zu übertreten, sie leitet uns, nicht übermässig stark, nicht kraft- und saftlos zu singen. Übertrieben festgehalten würde ein forzierter, ohne ihre energische und gleichzeitig weiche Stellungnahme ein ganz gleichgültiger, nichtssagender, gewiss auch unkorrekter Gesang zustande kommen. Erst mit der letzten Heranziehung des Stellknorpels gelangt also der vollkommene Ton zum Abschluss, der das künstlerische Ebenmass des Sängers beherrscht und seiner seelischen Empfindung jeden künstlerischen Ausdruck gestattet.

Das Fixieren des Kehlkopfs durch mitgedachte Vokale wird uns bei langsamen Trillerübungen, wobei sich der Kehlkopf nicht locker bewegen darf, sondern in festgezwängter Stellung zum Gaumen verbleibt, ganz besonders klar, weil diese hier besonders stark, fast übertrieben gebildet



werden muss. Hierbei tritt das Gefühl, als legte sich der Kehlkopf direkt unter die energisch hinauf und zurückgezogene Nase, ja, als stemme er sich dagegen, ganz besonders stark hervor. Während das Gaumensegel, mit a weich verbunden gehalten, sich von einem zum andern Organ — von der Nase zum Kehlkopf — wie ein rundes Dach spannt, werden Zunge und Kehlkopf direkt auf e gestellt und beide eng aneinander liegenden halben oder ganzen Töne des Trillers scheinbar auf ein und demselben Platz gesungen. Der Kehlkopf darf sich aus der engen Verbindung mit Nase und Gaumensegel nicht befreien. Die beiden so eng verbundenen Töne werden — immer vom oberen auf den unteren — der obere stärker akzentuiert — von der fixierten Stellung, bei der sehr viel e mitklingt, so stark wie möglich an einander geschoben. Der Kehlkopf selbst kann während der Trillerübung sowohl, als auch beim fertigen Triller gar nicht steif genug gehalten werden. Sobald die Übung richtig gemacht wird, hält die starke Verbindung von Nase und Kehlkopf, die sich bis auf das Zwerchfell erstreckt, beim fertigen Triller dann nur einen einzigen Ton fest und zwar den unteren. Der obere bei der Übung stark akzentuierte wird losgelassen und schwingt nun allein, nur vom Gehör kontrolliert, ohne dass man sich viel um ihn zu kümmern brauchte. Das Gaumensegel sorgt für Weichheit und Färbung mit a, und u singt man tatsächlich auch dazu. Das gibt einen schön gebundenen Triller, wie man ihn leider so selten hört; gewöhnlich ist es nur Gehopse von einem in der Luft herumfliegenden Kehlkopf.

Ohne fixierte Stellung kann man auch keine gebundene Skala singen. Ich kann nicht unterlassen, hier nochmals zu bemerken, dass die Empfindung vom Anstemmen des Kehlkopfs gegen die Nase resp. den Gaumen so stark nur beim Triller hervortritt und in keiner anderen Art von Gesang vorkommt. In Skalen, z. B. die auf u-Form angesetzt werden müssen, worin aber a als der hörbar wahrzunehmende Vokal die fixierende Stellung übernimmt, bleibt diese äusserst weich und flexibel. Noch subtiler und elastischer in fortschreitender Melodie, auf der Worte ausgesprochen werden müssen. Hier gleicht die Fixierung einem elastischen Boden, den man zwar betreten muss, und dessen Vorhandensein man beim Auftreten fühlt, auf dem man aber nur schwebend schreiten darf. Das wird möglich, wenn wir auf die u-Grundform in tieferen Lagen ein a, in höheren Lagen ein e einstellen, dabei aber unaufhörlich bestrebt sind, das Gaumensegel so weich zu spannen, dass die Nasenresonanz fortwährend die Töne deckt.

Das Decken der Töne geschieht, indem man den Zungenrücken weich und breit gegen den Gaumen wölbt, während die Zungenspitze an den untern Zähnen liegen bleibt. Gaumen und Zungenrücken schliessen den Mund fast in zwei Hälften ab. Dahinter klingt u, davor liegt a. Diese



ovale o-Resonanzform, in die sämtliche gedeckten Vokale zu liegen kommen, die durch Zunge und Gaumen vom Rachen getrennt sind, ist das, was man allgemein mit „vorne singen“ bezeichnet. Selbstverständlich ist auch diese Tondeckung fortwährend lebendig und wechselt unaufhörlich an Stärke und Färbung. Da der Ton niemals ganz offen gesungen werden darf, sind und bleiben Kehlkopf und Zunge immer vom Gaumen abhängig, und dürfen auch die Zusammengehörigkeit mit dem Zwerchfell nie verlieren. Das Gefühl ist also beim vollkommenen Gesang mit oder ohne Worte: als lägen Gaumen, Kehlkopf und Zwerchfell weich und breit aufeinander.

Aus dem vorhergesagten ergibt sich klar, dass der Sänger dem fortwährend ausströmenden Atem verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit zu widmen gezwungen ist, wenn man die Bedeutung in Erwägung zieht, die der Form für den Atemverlauf, und der bewussten Stellung der Organe zu einander bei der Aussprache oder den verschiedenen Ton- und Wortfärbungen zukommt, die sich auf das leitende Gehör konzentrieren. Die lebendige Form ist der Leiter des Atems durch das Gehör, an das sich sämtliche Vokalstellungen eng anschliessen, und das ihm jedes Hindernis und Hemmnis rechtzeitig aus dem Wege räumt, d. h. die Organe allen Anforderungen im voraus gefügig stellt. Haben wir endlich den vollkommenen Ton mit Hilfe aller uns zu Gebote stehenden Mittel ausführen und beurteilen gelernt, so lernen wir auch schliesslich — nicht früher — den vollkommenen Ton vom unvollkommenen unterscheiden.

NB. Bei dem eingestellten Vokal der entweder das Wort beherrscht, oder als unterstellter Vokal die Höhenlage lenkt, müssen wir auch alle übrigen Vokale zur einschiebbaren Verfügung bereit halten, und dürfen während des Singens keinen einzigen ganz ausschalten.

Der unvollkommene Ton. Das Falset.

Ich spreche hier nicht von den vielen unvollkommenen Tönen vieler Singenden, die durch Unwissenheit oder tausend Zufälligkeiten falscher Organstellungen und deren Anwendung entstehen, sondern von einem natürlichen unvollkommenen Ton, den jeder leicht erkennen kann: vom Falset der Männer und der Kopfstimme der Frauen. Weil aber das Falset auffallender klingt, also leichter zu unterscheiden ist, wähle ich dieses, die Kopfstimme des Mannes, zu meiner Besprechung.

Das Falset ist vielen Männerstimmen zu eigen. Das hängt damit zusammen, dass nur wenig Menschen gewöhnt sind, ihren Kehlkopf beim Sprechen oder Singen tief zu stellen, Falset und Kopfstimme aber nur mit weichgehaltenem nicht tiefgestelltem Kehlkopf zustande kommen. Der Kehlkopf hat immer die Neigung in die Höhe zu steigen, und kann nur durch



beständiges Denken an den Vokal u tief gehalten werden. Darum begegnet man dem Falset und der Kopfstimme ebenso oft wie dem Gegenteil, d. i. dem starken Druck auf den Kehlkopf, wo dann gar keine Kopfstimme mehr aufzutreten vermag und nur Bruststimme allein zur Anwendung kommt.

Da die meisten Sangbeflissenen aber weder Zeit noch Geduld haben und es ihnen auch gewöhnlich an Geschicklichkeit gebricht, so lernen sie die schwere Verbindung von Kopf- und Bruststimme — falls sie nicht von Natur vorhanden ist — gar nicht kennen. Die Gewohnheit ist gegen sie. Sie können im besten Falle eins oder das andere. Die Bruststimme allein hält aber in den hohen Lagen auf die Dauer nicht aus und die Kopfstimme allein ist körperlos und ausdruckslos; beide Arten nenne ich deshalb unvollkommene Töne im Bereiche der Gesangkunst. Die Hauptschwierigkeit liegt darin, einen Falsetton anschwellen und einen Brustton abschwellen zu lassen.

Aus einem Brustton ins Falset oder aus dem Falset in Brustton überzugehen gelingt nur wenig Sängern. Wenn es unbewusst geschieht, bleibt es immer ein Zufall, der glücken, aber auch noch wahrscheinlicher missglücken kann. Weil es dabei auf die Organstellung ankommt, habe ich nicht nur den vollkommenen Ton zuerst, sondern noch ganz besonders das Fixieren des Kehlkopfs beschrieben, wie es durch die Heranziehung des Stellknorpels resp. seiner Muskel ausgeführt wird.

Wir wollen einmal sehen, was dabei zu tun ist, um z. B. aus der gemischten Stimme, dem vollkommenen Ton, ins reine Falset, den unvollkommenen Ton, überzugehen und nehmen zu diesem Experiment das hohe b



Wir setzen es vorerst als vollkommenen Ton an: dazu bedürfen wir der auf hohe Lage gestellten Vorbereitungsform. Wir stellen unsern weichen Gaumen dicht hinter der Nase, die hoch und zurückgezogen wird, auf i (des Falsets, der Kopfstimme halber), setzen den Kehlkopf so tief wie in der Lage möglich auf u, der Bruststimme wegen, stellen unsern Zungenrücken sehr weich und weit nach hinten gegen den Gaumen auf e, um den Atem nach der Kopflage zu lenken, und fixieren das u der Empfindung nach mit dem Zwerchfell. Am Segel kann sogar noch etwas a mitklingen. Jeder der Vokale hat den besondern Zweck, die betreffenden Organe elastisch-lebendig zu erhalten; unser Hauptaugenmerk bleibt aber auf u und i gerichtet. Wir setzen gleichzeitig tief in der Brust mit u und hoch im Kopf mit i an, so dass beide Vokale und mit ihnen die ganze Form in der Empfindung einer glatt und längsgespannten Saite gleichkommen, an der der Atem vorbeistreicht.



Zu hören bekommt man einen runden a-Laut.

So erhalten wir einen vollkommenen Ton mit starker Stellung, Mischung aller notwendigen Kräfte und Klänge und kontraktionsfähige weiche Muskeln.

Um nun ins Falset überzugehen, müssen wir die Bruststimme von der Kopfstimme zu lösen suchen, was durch Hochstellen des Kehlkopfs, also durch Loslassen desselben von der Gaumenspannung zu erreichen wäre. Geschieht so etwas unvermittelt, so dass ein plötzliches Hinaufschnellen des Kehlkopfs durch plötzliche Auflösung der ganzen Form eintritt, so hat es bei Ungeschickten das Umschlagen des Tons zur Folge. Ein sehr unkünstlerisches Experiment, wie man sieht, das leider recht oft vorkommt und früher — als man noch grössere Ansprüche an die Gesangkunst der Tenöre machte — das laute Hohngelächter des Publikums hervorrief. (Heutzutage ist man nachsichtiger und nennt es unrichtigerweise „Indisposition“.)

Um das zu verhüten, muss der Prozess also wohl vorbereitet sein. Wir fangen an, vorsichtig, sehr langsam unsere Kehlkopfstellmuskeln mittels Vokal a weich zu machen, um die von den Knorpelmuskeln produzierte Energie auszuschalten. Da aber die Gaumenspannung nicht vom Kehlkopf getrennt werden darf, wird vorerst nur das tief auf dem Zwerchfell fixierte u (d. h. die Bruststimme), das uns den Kehlkopf tief gehalten hat, wirklich gelöst. Die Zungenstellung e erweicht sich noch mehr, geht höher an den Gaumen — der Ton wird stärker dadurch gedeckt — und der Kehlkopf legt sich ziemlich dicht aber überaus weich nach und nach gegen die Nase wie beim Triller, nur recht weit nach hinten gedacht. Alle Vokale mischen sich untereinander, ohne einen zu fixieren, nur die Höhe wird mit i besonders im Auge behalten. Während dieses Vorgehens ist dem Kehlkopf die Möglichkeit gegeben, aus einer tiefen in eine hohe Stellung, d. h. in eine unfixierte überzugehen. Indem sich die Muskeln lösen, nimmt die Bruststimme stetig ab, bis die Kopfstimme, das reine Falset, der unvollkommene Ton, allein noch übrig bleibt. Der Prozess geht in der u-Grundform von u nach a über e nach i. — Der Vokal i wird allüberall vom Zwerchfell stark unterstützt.

Der Kehlkopf ist nun bis zu einem gewissen Grade ausgeschaltet; er verrichtet nur noch partielle Arbeit durch die Spannung der Stimmbänder. Meine Empfindung dabei ist, als hinge der Kehlkopf — nach hinten geschoben — sehr weich mit dem Gaumensegel zusammen und fiele gegen vorne, unter dem Kinn, schlaff herunter.

Die Fixierung irgendeines Vokals ist unmöglich geworden, trotzdem das i in allen hohen Lagen vorherrschend klingt. Die Vokale mischen sich am besten alle untereinander, um allen übermässigen, also unvorteilhaften Spannungen vorzubeugen.



Während die Stellmuskeln abgespannt werden, kommt es zu einer neuen Erscheinung. Wir müssen den abzuspannenden Ton immer mehr und weicher decken. Wie das am besten geschieht, beschrieb ich bereits, indem sich der Zungenrücken gegen den Gaumen, der Gaumen gegen den Zungenrücken hebt (wie beim Aussprechen des *jot*), die Nase weich verschleiert und die Mundhöhle vom Rachen abschliesst. Wird die Deckung des abzuspannenden Tons langsam sehr weich und vorsichtig begonnen, so kommt auch ein reicher Tonfarbenwechsel zu Gehör und der Übergang vollzieht sich unmerklich. Die Deckung kann noch einen ganz besondern Effekt hervorbringen, wenn wir nach und nach den Mund ganz schliessen, den Ton aber hinten im Kopf weiterklingen lassen und, ohne den Ton zu stören, den Mund langsam wieder öffnen. So gleicht es einem Echo aus weiter, weiter Ferne und wirkt je höher desto schöner.

Wir haben so den Übergang von der Brust zur Kopfstimme künstlerisch gemacht und wissen nun, dass zwar die Stimmbänder durch die Vorbereitungsform beim Singen des Falsets oder Kopftons gespannt bleiben müssen, der Kehlkopf abhängig vom Gaumen, dass aber eine Fixierung des Kehlkopfs nicht mehr stattfindet. Die einfache Verbindung der beiden Organe erscheint dem Sänger sehr weit nach dem Nacken gezogen. Das reine Falset ist dünn und spitz. Ein unvollkommener Ton, weil es keine Mischung von Bruststimme mehr mit sich führt.

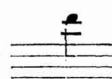
In beiden Fällen ist es rätlicher, in der von mir angegebenen Höhen-

lage  den Ton als vollkommenen Ton entweder stark anzusetzen und abschwellen zu lassen, oder umgekehrt schwach ansetzen und anschwellen zu lassen.

Fast noch schwieriger ist es, aus dem Falset in Brust überzugehen, denn das langsame Ausschalten der Kehlkopfenergie lässt sich leichter ausführen als das Wiedereinschalten.

Dass man bei allen gesanglichen Experimenten vorsichtig zu Werke gehen muss, versteht sich von selbst. Die geringste Steifheit der Organmuskeln, oder auch übermässige Schlaffheit, ein hartes Aussprechen von Vokal oder gar Konsonant, können nicht nur, sondern müssen jeden Erfolg zum Scheitern bringen.

Die Weichheit, die man der ganzen Tonskala entgegenzubringen hat, wird bei den hohen und höchsten, sowie bei den tiefen und tiefsten Tönen verzehnfacht werden müssen. Die allerhöchsten Grenztöne über

das hohe  und  hinaus werden fast ausnahmslos immer



nur unvollkommene Töne sein können. Sie klingen und dringen wohl auch durch, aber ausdrucksfähig sind sie nicht mehr, vertragen weder ein crescendo noch decrescendo. Nur durch sehr geschickte Deckung (sagen wir „Zungenspiel“) können sie allenfalls gefärbt werden.

Die alten Italiener waren grosse Künstler auf dem Gebiet der Übergänge und des effektvollen Umschlagens der Stimme — besser gesagt des Kehlkopfs — aus einer Lage in die andere. Die Jungen sind es nicht mehr. Nur selten verirrt sich ein grosses Gesangstalent dorthin, trotzdem sie durch ihre Muttersprache soviel vor uns voraus haben. Ich erinnere mich sehr wohl an Italiener, die das schnelle Umschlagen des Kehlkopfs in hohen Lagen als Effekt benützten; wir haben es bei meiner Mutter auch noch gelernt, die in allen Gesangsstilen gleichmässig gross war.

Das Hinaufschlagen in grösseren Intervallen, wie es im italienischen Gesangsstil Mode war, ist nichts anderes. Es beruht auf dem schnellen Loslösen und Hinaufschnellen des Kehlkopfs, der durch Deckung verbunden bleibt. Ist der zweite Ton angeschlagen, wird der Kehlkopf sofort wieder

fixiert. Z. B.  Das kann natürlich nur
Brust-Mittelstimme Mittel-Kopfstimme

durch die verschiedenen Lagen zum Ausdruck kommen.

Eine andere Verzierung italienischen Gesangsstils ist das Wiederanschlagen gebundener (legato) Noten, das deutsche Sänger gar nicht zu machen verstehen und das zu besonders feinen Nuancen im deutschen Gesang genau so nötig wäre, wie im italienischen. Im „Troubadour“ z. B.

heisst es:  Das Zwerchfell erweicht sich
zau - - be - risch
gesungen: zau - (h)aubé - risch

beim Lösen des Kehlkopfs ebenfalls, es wird gefügig und führt dem 2ten f, das hier, anstatt stumm gehalten, nochmals angeschlagen wird, beim neuen Fixieren des Kehlkopfs neue Atemströme zu.

Werden die Töne von , wie ich sie anfangs gebe, nur

mit Kopf- oder nur mit Bruststimme gesungen, dann sind sie unvollkommen; denn beide sollen gemischt sein mit dem wesentlichen, der Energie des Kehlkopfs, die dem Falset Körper leiht durch Hinzuziehung des Brustklangs, und die Bruststimme, indem sie die Kopffresonanz für den Höheklang ausbeutet. Die Kunst des Gesanglehrers beruht darauf, alle Stimmlagen ineinander ausgleichend zu verschmelzen, ohne der natürlichen Anlage die Rechte zu verkümmern, ohne sie zu Registern zu schrauben. Mit vollster



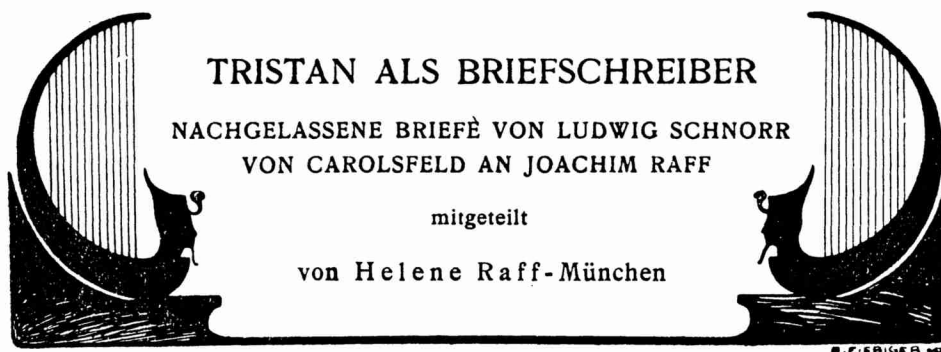
Rücksichtslosigkeit gegen den Schüler, der zu lernen hat, und dem vollsten Bewusstsein der Verantwortung sowie der Ansprüche, welche die Gesangkunst an uns Sänger stellt. Dennoch muss jeder Künstler auch die reine Kopfstimme, resp. das Falset zu Effekten verwerten lernen, ebenso wie die Bruststimme der Frauen bei besonderen Veranlassungen in den unteren Lagen hochgetrieben werden darf, sobald es für den Ausdruck zur Notwendigkeit geworden ist.

Manch einem mag es lächerlich erscheinen, dass man so vielerlei Vokale auf einmal denken, stellen, singen können soll. Da es aber nur von der Geschicklichkeit der Sänger oder Schüler abhängt, kann man es wirklich gut erlernen. Nicht schnell. Geduldig müssen wir uns einem bedachten Studium unterziehen, das uns die Schwierigkeiten der Gesangkunst überwinden lehrt. Ehe nicht alle Fehler abgetan sind, kann an ein wirkliches Fortschreiten nicht gedacht werden. Ehe die Gewohnheit des Zusammenstellens und -Denkens nicht angenommen ist, kann von einem künstlerischen Gesang nicht die Rede sein.

Selbst intelligente Schüler glauben vorerst nicht an die Möglichkeit des Zusammenklagens aller Vokale auf einmal, weil sie von der Lenkbarkeit ihres Stimmapparats keinen Begriff mitbringen und niemals Versuche daraufhin gewagt haben.

Nur Schritt für Schritt können wir uns vervollkommen. Um die allerletzte, ideale Vollendung zu erlangen, dazu ist die Gesangkunst zu schwer und unser Leben zu kurz.





Legabt mit dem grössten dramatischen Ausdrucksvermögen — musikalisch bis in die Fingerspitzen — von selbstlosester Begeisterungsfähigkeit, dabei heiter und liebenswürdig wie ein Kind.“ So ungefähr lautete die Schilderung, die mein Vater von dem unvergesslichen „ersten Tristan“, Ludwig Schnorr v. Carolsfeld zu entwerfen pflegte. Er war für ihn eingenommen wie für wenige Menschen; dass Schnorr ihm dies vergalt, beweisen die nachstehenden Briefe. Als ich sie durchblätterte, hatte ich wieder das Gefühl, das ich infolge der Erzählungen der Meinigen schon als Kind gehabt, das Gefühl, mit Schnorr persönlich bekannt gewesen zu sein. Wusste ich doch sogar von einzelnen kleinen Zügen seiner Darstellung, so dass noch jetzt, wenn ich eine seiner Lieblingsrollen in anderer Verkörperung sehe, mir an bestimmten Stellen einfällt: „Hier machte Schnorr das so.“ Wohlgefällig verweilte mein Vater bei der Beschreibung von Schnorrs Stimmklang: „ein richtiger hoher Tenor, aber nichts Trompetenhaftes, sondern weich und männlich bis in den letzten Falsetton.“ Seine körperliche Schönheit trotz starker Fülle ist bekannt; Form und Gebärde seiner Glieder war so edel, dass (wie seine Witwe uns erzählte) ein Schüler seines Vaters, im Begriff, irgendeine göttliche Frauengestalt in grossem Masstabe zu malen, die Arme des jungen Schnorr zum Vorbild nahm. —

Ludwig von Schnorr, bekanntlich ein Sohn des berühmten gleichnamigen Malers, war geboren zu München am 2. Juli 1836. Er hatte, seiner Begabung folgend, die Laufbahn des Musikers erwählt, noch ehe die Entdeckung seiner glänzenden Stimmittel ihn für die des Sängers entschied. Wo und wann seine erste persönliche Bekanntschaft mit Joachim Raff stattgefunden, vermag ich nicht genau zu sagen; doch ist es wahrscheinlich, dass sie schon in Karlsruhe begann, wo Schnorr bei Eduard Devrient, den Raff mehrmals besuchte, seiner dramatischen Ausbildung oblag. Übrigens gastierte Schnorr während seines nachmaligen Engagements in Karlsruhe auch einmal in Wiesbaden, Rauffs Wohnort. Die



gefeierte Sängerin Natalie Frassini¹⁾ (später als Baronin Grünhof einem Herzog von Württemberg angetraut) hatte zu ihrem Benefiz die Elsa im „Lohengrin“ gewählt; Schnorr kam und sang den Lohengrin. Er sang ihn so, dass die Frassini denen, die sie im Zwischenakt zu ihrer Leistung beglückwünschten, auf gut Frankfurterisch erwiderte: „Ach, gucke Se doch net auf mich! Ich guck un hör alsfort blos auf den Schnorr — der is zu wundervoll.“ —

Die nachfolgenden Briefe Schnorrs an Raff, die ich mit gütiger Einwilligung der v. Schnorr'schen Familie der Öffentlichkeit übergebe, stammen aus den Jahren 1862—65; der erste ist datiert:

Dresden, den 15. April 1862.

Sehr geehrter Herr!

Ohne Umwege ans Ziel! Können und wollen Sie mir die Partitur Ihres „Samson“²⁾ auf einige Zeit anvertrauen? Wir lechzen nach einem deutschen Werke, das uns nach Verdi und Gounod den Magen wieder gesund machen soll. Sie erinnern sich vielleicht, dass ich durch Schauspieler Wilcke vor einigen Jahren in den Stand gesetzt war, die Oper kennen zu lernen, leider aber meinen lebhaften Wunsch, sie zur Darstellung gelangen zu sehen, an den etwas beschränkten Verhältnissen des Karlsruher Theaters scheitern sah. Ich will nun nicht behaupten, dass die Dresdener Theaterverhältnisse so schöner Art wären (von welchem deutschen Theater könnte man das heute sagen), aber das weiss ich, dass, wenn die Oper mit unserem Personal zu besetzen ist (und gut muss sie besetzt werden, sonst darf sie gar nicht gegeben werden), sie nirgends mit dem Fleiss einstudiert werden und mit der Pracht in Szene gehen kann, als hier.

Ich habe natürlich mit niemand noch über Ihre Oper in Beziehung auf eine hiesige Aufführung gesprochen; konnte ich doch nicht wissen, ob es Ihnen recht wäre, sie hier gegeben zu sehen; ausserdem wäre es zweckmässig, vor einer Einreichung der Oper genau zu erwägen, ob sie mit unserem Personal wirkungsvoll besetzt werden könne oder nicht? Deshalb tun Sie mir den Gefallen, vertrauen Sie mir die Partitur auf einige Zeit an. Ich schreibe Ihnen dann (ohne jemand die Partitur zu zeigen) meine Ansicht über die Besetzungsmöglichkeit und dann erst schiessen wir offiziell los. Mir wird ganz warm ums Herz, wenn ich an die Möglichkeit denke, die Oper käme hier heraus.

¹⁾ Die „Musik“ brachte ein Bild der Künstlerin in Heft 18 (II. Juni-Heft) des IV. Jahrgangs.

²⁾ „Samson“, musikalisches Drama in 3 Abteilungen, von Raff 1857 vollendet. Schon Liszt hatte sich vergeblich um die Aufführung dieses Werkes, für das er ein „aufrichtiges und besonderes Interesse“ hegte, bemüht; und Bülow mahnte Raff im September 1862: „Lass den Samson nicht liegen! Dass der einschlägt, ist für mich sicher.“ (H. v. Bülow's Briefe, III. Bd., S. 496.) Das Werk bedurfte nämlich verschiedener bühnenmässiger Umarbeitungen, zu denen Raff damals nicht kam und später, nach Schnorrs vorzeitigem Tode, die Lust verlor, so dass das Werk heute noch Manuskript ist. — Schnorr hatte durch Schauspieler Wilcke, einen literarisch sehr gebildeten Künstler, der (nach den Erinnerungen meiner Familie) von Wiesbaden nach Karlsruhe kam, wahrscheinlich nur das Textbuch des „Samson“ kennen gelernt.



Und kein Buchstabe soll dem Gesagten noch hinzugefügt werden, wird mir doch fast bange, Sie könnten meine etwas rasche Tat übel aufnehmen. Sei's darum! Ich hab's getan, weil ich's nicht lassen konnte!

Mit dem freundlichsten Grusse und der Bitte um baldige Antwort
Ihr ergebenster

Schnorr v. Carolsfeld

Wienerstrasse No. 3.

Dresden, am 1. Juli 1862.

Verehrter Herr!

Endlich erlaubt mir die Feststellung meiner Reisepläne, Ihnen auf Ihr freundliches Schreiben, das ich in Karlsruhe erhalten hatte, zu antworten. Dass ich Sie so lange warten liess, hat darin seinen Grund, dass ich bis heute Ihnen für eine Zusammenkunft keinen bestimmten Tag angeben konnte. Nach Empfang Ihres Briefes hatte ich mit Richard Wagner¹⁾ verabredet, vor dem Kölner Musikfest einen Tag in Biebrich zu leben, und Wagner wollte Sie ersuchen, zu ihm zu kommen, wo wir dann ein Stündchen Zeit gefunden hätten, über unsere Angelegenheit zu reden. Ein Unwohlsein, das ich mir durch eine heftige Erkältung zugezogen hatte, hinderte die Ausführung dieses Planes; ich reiste nach Dresden direkt, um mich hier auszukurieren und habe nun hier mit der Beantwortung Ihres lieben Briefes gewartet, bis ich zugleich Ihnen einen bestimmten Tag für ein Zusammentreffen angeben konnte. Jetzt bin ich mit meiner Reise soweit im reinen, dass ich Ihnen anzeigen kann, dass ich am 5. Juli abends hier abreise und am 6. Juli nachmittags in Wiesbaden eintreffen werde, wo ich hoffe, Sie zu finden. Von Wiesbaden aus würde ich am 7. Wagner auf den ganzen Tag besuchen (Bülow kommt auch, um mit uns „Hans Sachs“ vorlesen und einiges aus den Nibelungen vorspielen und singen zu hören), vielleicht begleiten Sie uns?²⁾ Am 8. geht es dann weiter mit der Frau nach Basel, Luzern, um auf Rigi-Kaltbad einige Wochen zuzubringen. Das sind unsere Pläne, die hoffentlich zur Ausführung gelangen. Wenn Sie mir nichts mehr wissen lassen, nehme ich an, dass ich Sie in Wiesbaden antreffe, andernfalls ich Sie um einige Zeilen bitte, da ich dann von Frankfurt aus den Abstecher nach Biebrich machen würde.

Der Durst nach einem guten Werke wächst hier im Lande täglich. Der eine unserer guten Herren Kapellmeister sucht im Staube der Registratur nach dieser Quelle, der andere lauert auf Zufuhr vom italienischen oder französischen Gemüse-

¹⁾ Seinerzeit war Wagner heimlich nach Karlsruhe gefahren, um Schnorr als Lohengrin zu hören, heimlich, damit er im Fall einer Enttäuschung auf ihn als Sänger verzichten konnte. Die Wirkung, die der Meister da empfing, war so „wie er sie in seinem frühesten Jünglingsalter fürs ganze Leben bestimmend von der grossen Schröder-Devrient“ empfangen. Er hatte „einen befähigten Tenoristen“ gesucht und „einen singenden wirklichen Musiker und Dramatiker“ gefunden. — (Wagners Gesammelte Schriften, VII. Bd.)

²⁾ Aus „einem Tage“ wurden deren vierzehn, in welchem Zeitraum das Schnorr'sche Paar mehrmals Bruchstücke aus „Tristan“ vortrug. Von einer dieser Privataufführungen berichtet W. Weissheimer in seinem Buche „Erinnerungen an Wagner“ folgendes: „Ich übernahm die Begleitung, und obwohl vorher nicht die geringste Verständigung zwischen uns stattgefunden — ich lernte Schnorr's ja selbst eben erst kennen — wurde dennoch diese schwierige Nummer (das grosse Duett des 2. Aktes) ohne den geringsten Anstoss bewältigt. Von dem wundervollen Vortrag beider war Wagner ganz hingerissen, umso-



markt. Wie herrlich nun, wenn wir diese Philister mit Ihrem Samson aufwecken; sind wir doch hier nur allzunahe an der Quelle eisenfester Eselskinnbacken; auf! geben wir Ihnen ihr eigenes Kauwerkzeug zu kosten!

Also am 6. Juli in Wiesbaden! Ich habe bei meinem früheren Aufenthalt in Wiesbaden ganz nahe am Bahnhof ein hübsches Hotel gesehen, da wollen wir absteigen!

Meine Frau grüsst einstweilen unbekannterweise, wie ich Ihre Frau und freut sich auf die Erneuerung der Bekanntschaft mit Ihnen.¹⁾

Mit dem freundlichsten Grusse Ihr

Schnorr v. Carolsfeld

Dresden, den 27. August 62.

Verehrter Freund!

Dass ich bei meiner Rückreise aus der Schweiz nicht noch einmal nach Wiesbaden kommen konnte, hat mir, wie meiner Frau sehr leid getan. Schlechtes Wetter in der letzten Woche unseres Aufenthalts auf dem Rigi liess uns erst am letzten Tage,

mehr, als er selbst sein grosses Duett soeben zum erstenmal hörte. Bewegt rief er dann aus: 'Jetzt ist mir um das Schicksal meines Tristan nicht mehr bang, da ich euch gehört habe.' Nach einer kurzen Pause wurde der Akt bis zum Schluss durchgemacht. Wagner sang den König Marke, und ich markierte während des Spiels den Melot. Geradezu hinreissend trug Wagner das grosse Solo Markes vor. Die Stelle, allerdings eine der schönsten des ganzen Werkes: 'Die so herrlich, hold erhaben — Mir die Seele musste laben' — klingt mir heute noch in den Ohren. Auf die sinnige Frage nach dem 'geheimnisvollen Grund', die so beredt die Musik beantwortet, kam nun Schnorr wieder an die Reihe. Sein Vortrag der Glanzstelle: 'Dem Land, das Tristan meint' mit dem herrlichen Schluss war unsagbar schön, aber nicht minder schön erklang die Antwort Isoldens; denn Frau v. Schnorr war eine ganz ausgezeichnete Sängerin, von welcher ihr etwas jüngerer Gemahl ausserordentlich viel gelernt hatte." — Hans v. Bülow, der mit seiner Gattin gleichfalls in Biebrich eingetroffen war, schrieb an Pohl (Bülow's Briefe, III. Bd., S. 481) „Schnorrs — ein prächtiges Künstlerpaar. Kann den Tristan bereits ziemlich auswendig.“ — Auch Raffs Witwe bestätigt, mit ihrem Gatten das Künstlerpaar in Wagners Zimmer den „Tristan“ singen gehört zu haben, wobei jedoch niemand sonst zugegen gewesen wäre und Wagner selbst begleitet hätte, unter fortwährendem scherzenden Protest gegen sein eigenes mangelhaftes Spiel.

¹⁾ So viel ich weiss, hatte Raff Schnorrs Gattin schon als Frä. Garrigues kennen gelernt, und zwar in Gotha, wo sie von 1850—53 engagiert war. In der Oper „Casilda“, vom Herzog von Coburg sah er sie (März 1851) und hielt von da an ihre Künstlerschaft sehr hoch. Früher noch als Raff hatte dessen späterer Schwiegervater, Eduard Genast, die Bekanntschaft der Künstlerin gemacht. Er schreibt in seinem „Tagebuch eines alten Schauspielers“ (kürzlich von Rob. Kohlrausch sehr glücklich neu herausgegeben) anlässlich einer Schilderung des Breslauer Opernensembles vom Jahre 1847: „Vor allem fiel mir eine junge Sängerin auf, die höchstens neunzehn Jahre zählen konnte und bildschön war, Fräulein Garrigues. Ihre Eglantine und Agathe, in welchen beiden Rollen ich sie zuerst hörte, waren zwei Charakterbilder, wie ich sie nie besser gesehen. Leider war ihre Stimme, namentlich in der Mittellage, sehr angegriffen, was sie auch selbst fühlen mochte, denn sie schlug meinen Engagementsantrag nach Weimar mit dem Bemerken aus, dass sie sich auf längere Zeit von der Bühne zurückziehen werde.“



den uns mein Urlaub erlaubte, heruntersteigen, so dass wir keine Zeit mehr erübrigen konnten, Ihnen und Ihrer verehrten Frau noch einen kleinen Besuch abzustatten, was wir beide so gern getan hätten. So bin ich denn wieder im Joche und ziehe Verdi, Donizetti, Gounod, Rossini und Flotow und, obwohl diese Herren sämtlich nicht zu den am tiefsten gehenden Fahrzeugen gehören, so quält man sich doch ab, bis man sie zum Ziele bringt. Es ist eben eine Arbeit, bei der man nicht froh wird! Als nächste Novität ist hier Lalla Rookh von Rubinstein¹⁾ angenommen, eine kleine niedliche, merkwürdig fleissig und sauber ausgearbeitete, total undramatische d. h. lyrische Oper desselben Komponisten, der in seinen Kindern der Heide noch so ungebündelt und wild, aber doch so dramatisch belebt auf Kosten der musikalischen Einheit gewütet hat. Mir war fast der Ungar auf ungebändigtem Rosse durch seine heimatlichen Steppen dahinbrausend lieber als dieser glatte schulereitende, schulgerechtsitzende Reiter. Zwar eine Seite hat Lalla Rookh mit den Heidekindern gemein und das ist eine merkwürdig glücklich getroffene landschaftliche Charakteristik. Die Chöre und Ballets, wie auch einzelne Gesänge sind äusserst charakteristisch; man sieht diese eigentümlichen poesievollen Täler von Hindostan mit den schönen Menschen darin! Aber Sympathie kann man für solche Stoffe nicht haben, besonders wenn sie so leidenschaftslos behandelt sind. — Freilich hat Dichter und Komponist „lyrische Oper“ auf den Titel geschrieben, aber diese Entschuldigung zieht nicht, wenn der Vorhang aufgezogen ist und die Aufführung stattfindet. Da wird man die Leidenschaft schmerzlich vermissen, man wird die Oper anhören, wie man eine unbelebte Landschaft aus dieser Gegend ansieht, d. h. ohne warm zu werden. Schade um die Sorgfalt, die diesesmal Rubinstein an dieses Werk gewendet hat.

Wie freue ich mich auf Ihren Samson! Wie steht es denn damit? Haben Sie nicht ein Stückchen fertig? Kann man vielleicht bald das Textbuch haben? Sie glauben gar nicht, wie ungeduldig ich auf diese Oper bin; ich freue mich schon im voraus auf den Eindruck, den die Kenntnissnahme derselben auf unseren Kapellmeister Rietz²⁾ machen wird; hier wird seine kritische Natur Stoff zu den befriedigendsten Untersuchungen finden. Schicken Sie mir doch ja recht bald, was Sie fertig haben! Nicht wahr?

Wenn Sie manchmal Ihrer allerdings sehr besetzten Zeit eine halbe Stunde abgewinnen könnten und mir dann und wann ein paar Zeilen zukommen liessen, würden Sie mich glücklich machen, ich möchte gar zu gern meine Bekanntschaft mit Ihnen lebendig erhalten.

Verzeihen Sie, dass ich so gerade heraus diese Bitte wage, da ich Ihnen so wenig bieten kann!

Meine Frau schaut mir über die Schultern und trägt mir auf, die schönsten Grüsse an Sie und Ihre Frau beizufügen.

In treuer Verehrung Ihr

Schnorr v. Carolsfeld

Lieber Freund!

Tausend Dank für Ihre Beantwortung meiner Zeilen. Sie werden sich denken: jetzt kommt der schon wieder mit seinem Wischiwaschi; glaubt denn der, ich hab' die Zeit, solche Briefe zu lesen oder gar zu beantworten?! Ich will Ihnen was sagen,

¹⁾ Anton Rubinstein, 1830—1894. Seiner Oper „Lalla Rookh“, später „Feramors“ betitelt, liegt Thomas Moore's erstnamige epische Dichtung zugrunde.

²⁾ Jul. Rietz, Komponist und Dirigent, 1812—77; von 1860 an Hofkapellmeister zu Dresden.



liebster Freund, Zeit zum Lesen, die findet sich; Zeit zum Antworten, die sollten Sie sich unter keiner Bedingung rauben, deshalb bitte ich Sie, nicht zu glauben, dass ich nach gewöhnlichem Begriffe vom Briefschreiben auf jeden Brief 'ne Antwort erwarte. Gott bewahre! Wenn Sie einmal Zeit haben, dann schreiben Sie mir einen so liebenswürdigen Brief wie den letzten. Und wenn Sie weiter nichts geschrieben hätten als: „siehe opus 91“,¹⁾ ich wäre doch glücklich und zufrieden gewesen und wäre, als ich das Opus als Novität mit anderen Sachen zugeschickt bekam, darüber hergefallen, wie über einen dicken Brief mit bekannter Handschrift und hätte drin gelesen, was Raff schreibt und hätte gefunden, wie ernst er denkt und handelt. Die Cavatine hat keinen Text, und doch fang' ich immer an zu singen, wenn ich sie spiele und ärgere mich schliesslich, dass ich den Marsch nicht im rechten Tempo spielen kann. Aber nicht „ich hätte mich gefreut“ heisst es, sondern „ich habe mich unendlich gefreut“ über Ihr Neuestes und bin sehr gespannt auf das Gesangswerk, was hier noch nicht eingetroffen ist.

Nächster Zeit gibt Weissheimer²⁾ ein Konzert im Leipziger Gewandhause, in welchem Wagner seine Einleitungen zu Lohengrin und den Meistersingern dirigieren und Hans³⁾ das Lisztsche Konzert spielen wird.

Im übrigen besteht das Konzert aus Kompositionen des Konzertgebers: Ritter Toggenburg, symphonische Dichtung und Gesänge für Tenor mit Orchesterbegleitung, welche ich zu singen übernommen habe.

Heute Abend ist mit „Wilhelm Tell v. Rossini“ der zweite Abend für die „hier versammelten deutschen Kapellmeister“ wegen Beratung einer gemeinsamen Stimmung. Wir haben durch die katholische Kirche noch Instrumente, die ungefähr in der Stimmung zur Zeit Mozarts stehen, so dass ein Versuch, die Klangwirkungen verschiedener Stimmungen zu studieren, hier leicht ausgeführt werden kann. Es wurde deshalb von hiesiger Intendanz eine Einladung an sämtliche Orchestervorstände erlassen, sich hier einzufinden und zu diesem Zwecke vier Opernvorstellungen (teils in Mozartscher, teils in unserer Stimmung aufzuführen) aufs Repertoire gesetzt. So war neulich Iphigenie in Aulis in tiefer alter und ist heute Tell in Dresdener Stimmung. Nun wäre die Sache an und für sich sehr wünschenswert, da nicht nur eine gemeinsame Stimmung für Deutschlands Orchester von grossem Vorteil wäre, sondern auch bei dieser Gelegenheit die über alles Mass hinaufgeschraubte Stimmung wieder zu reduzieren. Natürlich ist die Mozartsche Stimmung allzutief, wenn man nicht das Repertoire auf Gluck, Mozart, Cherubini und einige wenige, kaum Beethoven, beschränken will. Wagner, Weber, Marschner, Meyerbeer sind unmöglich, wenigstens in ihren letzten Werken: Euryanthe, Tannhäuser, Lohengrin, Hugenotten, Templer usw. — Nun kommt aber das Komische an der Sache:

Von allen deutschen Kapellmeistern sind bis heute eingetroffen: Abt⁴⁾ aus Braunschweig, Scholz⁵⁾ aus Hannover, Reiss⁶⁾ aus Kassel, Riccius⁷⁾ aus Leipzig und ein paar obskure Musikdirektoren! Was meinen Sie? Sie lachten wohl? Ich auch.

¹⁾ Klaviersuite in D von J. Raff, damals eben veröffentlicht und Frau Cosima von Bülow gewidmet, von Hans v. Bülow oft und mit Vorliebe in Konzerten gespielt.

²⁾ Wendelin Weissheimer, Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller, geb. 1838.

³⁾ Natürlich Hans v. Bülow, 1830—94.

⁴⁾ Franz Abt, Liederkomponist und Dirigent, 1819—85.

⁵⁾ Dr. Bernhard Scholz, Komponist, Dirigent und Theoretiker, geb. 1835, wirkt jetzt als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M.

⁶⁾ Karl Heinr. Reiss, Dirigent und Komponist, geb. 1829, lebt in Frankfurt a. M.

⁷⁾ Aug. Ferd. Riccius, Dirigent und Komponist, 1819—86.



Im übrigen schicke ich Ihnen das Programm unserer sechs Symphoniekonzerte der Kapelle, die sich durch aussergewöhnlich hundemiserable Wahl auszeichnen. Mir ist es recht, man braucht ja nicht hinzugehen.

Vor einer Woche hatten wir hier eine Schauspielnovität, die vor und nach der Aufführung viel von sich reden machte: Die „Brunhild“ von Geibel.¹⁾ Brunhild verhält sich zu Emanuel wie Iphigenia auf Tauris zu Faust v. Gounod. In Wahrheit ist mir noch nie ein Werk von einem in seiner Art bedeutenden Lyriker, also Poeten, so misslungen vorgekommen. Der gute Mann hat mit einer staunenswerten Geschicklichkeit jede dramatische Szene umgangen. Alles wird erzählt und fast immer von Hagen! Siegfried ist zum blonden Schwächling, Hagen zum eifersüchtigen schwätzrigen Hofmann, Gunther zum Hund, Chrimhilde zur keifigen (alles eher als unschuldsvollen) Jungfrau d. h. besser gesagt Ehefrau, da sie schon verheiratet ist, als das Stück beginnt, und Brunhilde zur verletzenden, sich widersprechenden, sich wiederholt Siegfried an den Hals werfenden — die Worte fehlen mir leider — geworden. Es ist gewiss der herrlichste Beruf, den man sich denken kann, jene Gestalten, die aus dem Volke erstanden sind, dem deutschen Publikum auf der Bühne zu zeigen. Der Deutsche muss ihnen entgegenjauchzen, wie man einem verloren geglaubten Kinde entgegenjubelt, er erkennt ja in jedem den verwandten Zug! Aber dazu muss man berufen sein. Geibel beschäftigt sich seit 20 Jahren damit und hat es nicht weiter gebracht, als dass er der Sage alles Sagenhafte genommen, indem er den Tarnhelm, den Nibelungenhort, die Hornhaut usw. verbannt, sie gleichwohl im Heidentume spielen lässt und nur das Obscöne, höchst schwierig zu Behandelnde der Handlung lässt.²⁾

Doch halt! Das wird zuviel. Deshalb leben Sie wohl! Meine Frau grüsst mit mir Ihre verehrte Frau.

In treuer Freundschaft

Ihr

Schnorr von Carolsfeld

Verehrter Freund!

Wir leben augenblicklich in einer wahren Sintflut von Konzerten, in der man nicht weiss, ob das Publikum oder die Kunst gestraft werden soll; jedenfalls wird letztere geschunden, wenn sie auch nicht umgebracht werden kann. Symphoniekonzerte der Kapelle (trotz des Ihnen bekannten nüchternen Programms überfüllt), Quartettsoiren der Konzertmeister, Elias und andere religiös-christlich-jüdische Kirchenmusik, Virtuosenkonzert von Jaëll³⁾ und Laub⁴⁾ (Konzert v. Schumann Jaëll und Beethoven — Laub mit grossem Erfolge), Konzert von Ludw. Hartmann⁵⁾, worin Frau Bürde-Ney⁶⁾ zwei Wagnersche Gesänge mit grossem Beifall gesungen (No. 1 und 4) usw. usw. Die einzige Rettung ist: in seiner Arche mit Familie und Freundschaft zurückgezogen zu leben und nur von ferne das Getreibe anzuhören. Alle Montag bekomme ich eine

¹⁾ Emanuel Geibel, 1815—84.

²⁾ Die Wärme und Heftigkeit, mit der Schnorr hier ins Zeug geht, zeigt recht, wie er die Gestalten der Heldensage sich als ganz nah, gleichsam als Blutsverwandte empfand. Beim Sohne seines Vaters wohl zu begreifen!

³⁾ Alfred Jaëll, Pianist, 1832—82.

⁴⁾ Ferdinand Laub, Violinist, 1832—75.

⁵⁾ Ludwig Hartmann, Komponist und Kritiker, geb. 1836, lebt in Dresden.

⁶⁾ Jenny Bürde-Ney, Bühnensängerin, 1826—86.



Sendung Novitäten vom Musikalienhändler, wobei ich mich stets freue, Ihren Namen zu finden. Das „Wachet auf“¹⁾ ist so schön, dabei so urdeutsch, einfach und — darf ich's sagen — zeitgemäss im besten Sinne, dass ich es bei der ersten Gelegenheit (Liedertafelkonzert) zum Vorschlag bringe. — Diese Woche bekomme ich auch die Lalla Rookh von Felicien David²⁾, die mich sehr interessierte, da der französische Komponist und der russisch-deutsche Rubinstein dasselbe Sujet behandeln. Der Vorzug der französischen Textbearbeitung liegt nur in der Zusammenziehung der ganzen Geschichte in zwei Akte, wo Rubinstein (d. h. Rodenberg) drei Akte hat, ohne wesentlich mehr geschehen zu lassen. Sonst strotzt aber der französische Text von Trivialitäten und anderem Schmutz, abgesehen davon, dass er mit gesprochenem Dialog (einer Form, die unmöglich geworden ist) und coupletähnlichen Gesängen gemacht ist. Die Musik hat einige hübsche und charakteristische Nuancen, hält aber im ganzen den Vergleich mit der von Rubinstein nicht aus. Auf jeden Fall ist letzteres vorzuziehen.

Die Herausgabe von den fünf Wagnerschen Gesängen macht hier grossen Effekt; sie werden stark gekauft und schwach verstanden. Was das heissen soll: „Studie zu Tristan“ versteht natürlich niemand und wiederum natürlich gefällt das bedeutendste in d-moll No. 3 am wenigsten und das wenigst bedeutende in G-dur No. 1 am meisten, woran wohl auch das einfache und sinnige Gedicht daran schuld ist. Von den Leuten wird Wagner auch als Autor der Gedichte angenommen, woran wohl der Titel schuld ist.³⁾

Merkwürdigerweise kam er selbst mit demselben Zuge an, der die erste Sendung dieser Lieder mitführte. Wagner blieb fünf Tage sehr zurückgezogen hier, ging dann wieder zurück nach Biebrich und nach ein paar Tagen nach Wien, von wo ich am 16. Brief bekam. Das Leipziger Weissheimersche Konzert ist ziemlich flau ausgefallen. Vor nicht vollem Saale kamen Tannhäuser- und Meistersinger-Ouvertüre zur Aufführung, letztere wurde da capo verlangt und gespielt . . . Leider waren wir abgehalten, nach Leipzig zu gehen, da mir jeder Urlaub ausser meinem kontraktlichen verweigert wird, eine Massregel, die mit der neuen Intendanz eingeführt wurde. Hier liess sich Wagner nirgends sehen, machte bei den Ministern Beust und Behr Besuche, war bei uns, bei Tichatschek⁴⁾ und noch einigen seiner Freunde, las in seiner Wohnung (die übrigens höchst bescheiden gewählt war und natürlich nicht, wie die Zeitungen sagten, mit gleichen Möbeln ausgestattet war), den Meistersingertext vor einigen Freunden vor und drückte sich dann, ohne Aufsehen zu machen. In Wien gehen nun die Proben⁵⁾ wirklich vor sich; Gott weiss, wie alles kommen wird. Den Monat Januar, den ich als ersten Urlaubsmonat erhalten habe, werde ich wahrscheinlich nach Wien gehen und mir die Geschichte ansehen.

Kapellmeister Rietz ist nun schon drei Monate dienstunfähig. Er hat sich einen Bruch gefallen, das angelegte Band verursachte einige Geschwüre, die operiert werden

¹⁾ „Wachet auf“, Kantate für Männerchor mit Orchester, op. 80 von Raff, Text von Geibel.

²⁾ Félicien David, französischer Komponist, 1810—76.

³⁾ Bekanntlich stammten die Gedichte von Frau Mathilde Wesendonk und die „Studien zu Tristan“ sind „Das Treibhaus“ und die „Träume“. Vergl. „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk“ S. 22.

⁴⁾ Jos. Tichatschek, Heldentenor, 1807—1886, von 1838—1872 in Dresden.

⁵⁾ Die Proben zum „Tristan“, denen keine Aufführung folgte. Vergleiche über die ganzen damaligen Wiener Vorgänge Glasenapps Wagnerbiographie und Edgar



mussten. Er ist schon seit Wochen in der Besserung; die Schnittwunde heilt so schwer. Natürlich, dass unsere Oper keine besondere Taten tut, da die Aufgabe, für einen Kapellmeister, Kirche, Theater und Konzerte zu dirigieren, furchtbar ist. — Die Versammlung der Kapellmeister hat die sogenannte Pariser Stimmung, die Sie wohl von der „Diapason normale“, die durch Musikalienhandlungen zu bekommen ist, kennen, als Normalstimmung auch für Deutschland angenommen. Da nun die bisherige Dresdener Kammerstimmung nur um einen Gedanken höher als diese französische ist, so behalten wir die alte und sparen ein paar tausend Taler an Instrumenten. Ein wesentlicher Triumph für mich!, da ich voriges Jahr, als das erstemal davon die Rede war, der einzige von der Oper war, der für die Pariser Stimmung gesprochen hatte, als einer Stimmung, unter der keine Möglichkeit mehr ist, ein a zu hören. Wenn Sie's interessiert, so schicke ich Ihnen eine geeichte Dresdener Stimmgabel . . .

Die Oper von Rubinstein wird Anfang Februar gegeben. Die Kostüme und Dekorationen, von einem Franzosen entworfen, sind trotz der auf 6000 Taler veranschlagten Kosten von der Intendanz bewilligt: Wie freue ich mich, wenn ich Ihnen das einmal vom Samson schreiben darf! Sie sehen, ich störe Sie nicht mit lästigen Anfragen über meinen Samson, obwohl ich gar zu oft daran denke und danach seufze. Ich warte eben, bis Sie mir einmal schreiben, so und so weit bin ich usw.

Sie fragen in Ihrem lieben Briefe mich, ob ich an eine wirkungsvolle Aufführung des Tristan glaube? Die Kräfte dazu haben wir in Deutschland! Entschieden! Dass sie in Wien nicht vereinigt werden sollen oder können, ist der Sache von grossem Schaden, denn ohne eine überzeugende Kraft der Darstellung ist der Erfolg mehr als zweifelhaft. Die Oper muss mit der grössten, aufopferndsten Pietät gesungen und gehört werden. Letzteres kann man nur durch ersteres erzielen und ersteres nur dadurch, dass man niemand zur Übernahme einer Partie zwingt. Die Aufgaben sind so ausserordentlicher Art, dass ihre Lösbarkeit nicht mit den alten Geschichten von Stimmumfang usw. beurteilt werden kann und darf, sondern eine individuelle Begeisterung für dieses Werk muss in Verbindung mit dem tiefsten Verständnis und natürlich der physischen Kraft vorhanden sein, fehlt das, so gebe man es auf. Ich habe in meinem Leben noch nicht gehört, dass man einen Menschen hundert Fuss hoch springen lassen kann, nur weil er sich verpflichtet hat, überhaupt zu springen und ich glaube auch nicht, dass da das Zureden hilft. Gott gebe seinen Segen dazu! Die Hauptsache für Wagner ist eine Aufführung des Tristan so oder so! Das Publikum wird betäubt sein, im Rausche aber Wagners Namen rufen und die Sache ist vorbei. Führt aber einmal das Werk auf, wie ich es mir denken kann, dass es aufzuführen ist, so kann die Wirkung auf ein feines Nervensystem nicht ausbleiben, es muss mit Tristan jubeln, mit ihm schreien, mit Isolde zürnen, mit ihr lieben. Aber — lasst es genug sein mit solchen Werken, lasst's bewenden bei diesem! Nur nicht am Saume des Abgrundes spazieren gehen, das kann das Leben kosten. Dies Werk wird stets geachtet werden, ich halte es für ein tief erregendes Studienwerk für Musiker, denn es ist doch voller wahrhaft bedeutender Ideen. Steckt es in den Schrank und holt es fleissig heraus!

Sie lächeln vielleicht über mein Geschwätze und dass ich mit Ihnen so rede! Verzeihen Sie, wenn ich schwach scheine, reden Sie aber einmal von etwas, was Sie lieb haben und übertreiben Sie nicht! Und ich habe das Stück lieb, denn es ist ein

Istels Abhandlung „Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels“, in der „Musik“ Jahrg. I, S. 1347 ff., 1623 ff., 1718 ff. und 1851 ff., die auch als Broschüre erschienen ist.



Stück Menschenleben, ein Stück Nachtseite des Gemütslebens darin und so etwas zieht unheimlich aber unwiderstehlich an.¹⁾

Dass Ihrer verehrten Frau es wohl geht, hat uns sehr gefreut zu hören; wir zwei beide machen es ebenso und lassen schönstens grüssen.

Endlich haben wir Schnee! Wenn nur schon wieder Frühjahr wäre; ich möchte wieder in die lieben Berge, wo's so heimlich ist und nicht alles so aufgeschlagen da liegt, wie in einem Lexikon!

Wenn Sie in die Nähe kommen, können Sie nicht gerade den Januar umgehen? Es wäre doch zu schändlich, wenn wir uns verfehlen sollten?

Mit treuem Freundesgruss

Ihr

Schnorr von Carolsfeld

21. November 1862.

Verehrter Freund!

Mich drängt es schon seit längerer Zeit, mit Ihnen wieder einmal zu plaudern, und nur der Mangel an einer Ihnen interessanten Neuigkeit hat mich bis heute abgehalten, diesem Gefühle Folge zu leisten und Sie mit ein paar Seiten zu belästigen. Die Aufführung der Rubinstein'schen Oper „Lalla Rookh“ (die hier „Feramors“ nach dem Sängernamen des Königs genannt wurde, um einer Verwechslung mit Davids gleichnamiger Oper vorzubeugen) und ihre Aufnahme wird Sie jedoch interessieren, und deshalb sei der Bericht darüber der Hauptinhalt dieses Schreibens. — Wir hatten sehr lange mit dem Studium zu tun, denn (wenn ich auch das nicht von mir sagen kann) die Musik hat so viel Fremdartiges in Melodie und Rhythmik und so viel Undeutsches in der Deklamation, dass unsere Sänger und Sängerin fürchterlich daran zu kauen und zu verdauen hatten. Mir hatte, offen gestanden, die Musik gleich von Anfang an so viel Anziehendes und Interessantes, dass ich sie sehr rasch überwand; überhaupt wird mir originelle Musik stets am leichtesten und nichts gleicht meiner Mühe und Arbeit, wenn ich italienische Musik memorieren muss. Endlich kam sie dann zur Aufführung. Wenn ich mir nun ein umfassendes Urteil über diese Oper erlaube und sagen soll, ist diese Oper eine gelungene oder nicht gelungene, so muss ich mich auf die letztere Seite hin entscheiden. Natürlich lege ich den höchsten Masstab und zwar vom allgemeinen Standpunkt aus an, der sich um „lyrische Oper“ usw. nicht kümmert, sondern eben nur eine Oper kennt, das ist das musikalische Drama. Um letzteres sein zu können, geht dem „Feramors“ alles dramatische Leben ab. Der Text ist vorwiegend lyrisch. Der Konflikt zu schwach und ungefährlich für alle Teile. Ein König, der, als Sänger verkleidet, seine ihm bestimmte Braut auf diesem Wege erst kennen und schätzen lernen will und sich als Sänger das Herz der Prinzessin gewinnt, bei dieser Gelegenheit aber bei einem Rendezvous ertappt wird und gehängt werden soll — dieser König macht einem nicht bange. Er braucht nur seine Würde zu erkennen zu geben, und alles liegt auf der Nase. Die Gefahr wird dadurch noch geschwächt, dass ein Grossvezier des Königs zur Stelle und mit der List vertraut ist. Dieser lässt nun auch vor dem Galgen Seine Majestät entkommen, wonach dieser dann als König der Sache ein Ende dadurch macht, dass er seine Lalla Rookh zum Weib nimmt. Eine komische Figur, die des Grossveziers der

¹⁾ „Ich fühle mich so eng verwachsen mit diesem Werke, dass eine lebendigere Teilnahme, als ich sie empfinde, undenkbar ist.“ (Schnorr an Weissheimer, siehe des Letzteren Wagnererinnerungen S. 217).



Prinzessin, ein verliebter dicker Osmine, nebst der Vertrauten der Prinzessin, einem Blondchen, das wieder den Khosru (den Grossvezier des Königs) liebt, bilden das ganze Ensemble. Nachdem ich den Gegenstand als für die Behandlung einer Oper in drei Akten untauglich entschieden verworfen, muss ich jedoch bekennen, dass, was nun noch hat geschehen können, um dem Musiker alle Gelegenheit zu geben, vom Dichter Rodenberg¹⁾ getan wurde, und mit wahrer Poesie. Wie der Text so die Musik. Rubinstein erhebt sich nicht einmal zu leidenschaftlicher Höhe des Ausdrucks. Der Stoff erlaubt es nicht, und gibt es denn ein undramatischeres Volk als diese schönen aber langweiligen Inder, die unser Paradies bewohnen? Aber, wie beim Text: sieht man vom dramatischen Teil der Musik ab, so haben wir einen grossen Schatz ganz origineller Melodien und Gedanken. Ein sorgfältiges Studium der indischen Musik zeigt sich in der Behandlung der Rhythmen, die durchaus eigentümlich sind. Die Instrumentation ist sehr pikant, aber zu pikant fürs Theater. Es kommt zu keinem Forte. Alles prickelnd und zart. Im ganzen kann man wohl sagen, dass der Stil der Oper ein zu genrehafter ist und es an Grösse fehlt. Deshalb war die Wirkung auf das Publikum auch keine durchgreifende, obwohl sich alles vortrefflich unterhielt. Dass die Oper auf dem Repertoire bleiben wird, wird der nicht bezweifeln, der unsere Ausstattung gesehen. In der Besetzung und Ausführung besonders der munteren, komischen Partien ist vieles zu wünschen übrig geblieben. Aber die Ausstattung hat, obwohl keine einzige Maschinerie vorkommt, also nur für zwei Dekorationen und die Kostüme 7000 Taler gekostet. Die Vorbereitung hat ungefähr 20 Klavierproben, 2 Arrangierproben auf der Bühne, 2 Orchesterproben mit Sänger im Saal und 4 Generalproben verlangt. — Da haben Sie einen Bericht über Feramors. Wenn Sie nicht bald mir Samson schicken, dann weiss ich nicht, was ich tue! Ich habe gerade die letzte Zeit wieder täglich daran denken müssen.

Die besten Grüsse von

Ihrem

Schnorr v. Carolsfeld

Dresden, den 13. Januar 64.

Liebster Herr Raff!

Das war mal ein schönes „Prosit Neujahr“ von Ihnen; Sie glauben gar nicht, wie wir aufgejubelt haben, als wir Ihre Handschrift erkannt haben! Und dann dieser Liederschatz!!²⁾ Natürlich fielen wir darüber her wie die Raben und haben sie seit dem Empfang wohl sechsmal alle durchgenommen und manche schon zu ausgewählten Lieblingsliedern gemacht. Die Scheidung für Tenor und Sopran erfolgte ohne weiteres Nachdenken. „Blätter und Lieder“ schmetterte ich hinaus in die Welt; ich wollte, Sie könnten meine Frau „Keine Sorg' um den Weg“, „Erstes Mutterleid“, „Das verlassene Mädchen“, „Leb' wohl“, „Die Winde wehn so kalt“, „Betrogen“, „Hochzeitsnacht“, „Mein Herz“, „Die Nonne“, „Schön Ännchen“, „Schön Elschen“ usw. singen hören! Die übrigen meist habe ich mir zugelegt und unentschieden ist es noch, wer das grössere Vergnügen empfindet: der, der den andern eins von den Liedern singen hört, oder der, der es selbst singt. Denn sie hören sich und singen sich gleich entzückend schön. Haben Sie unsern warmen innigen Dank für diese Gabe; sie hat

¹⁾ Julius Rodenberg, Schriftsteller, geb. 1831, seit 1874 Herausgeber der „Deutschen Rundschau“.

²⁾ „Sangesfrühling“, op. 98.



uns jetzt schon unaussprechliche Freude gemacht und wird uns, so lange wir singen und leben, noch viele Freude wie unsern Zuhörern machen.

Ich möchte nur noch das Datum zu den Liedern kennen! „Die Hochzeitsnacht“ und „Keine Sorg' um den Weg!“ — die zwei entgegengesetzten, aber vielleicht in ihrer Art vollendetsten; ob diese in einer und derselben Zeit entstanden sind? Die ernsten und die humoristischen! Und wie reizend sind letztere! Wir können sie nicht satt bekommen und wiederholen sie immer und immer wieder! Das müssen Sie mir mal gelegentlich anvertrauen, so ungefähr!

Wissen Sie, was ich zuerst dachte, als Ihr Paket ankam? Das ist ein Akt aus „Samson“. Und das rief ich laut aus! Denn vergessen kann ich den Helden nicht und wenn ich Ihren Namen höre und lese, so muss ich an Samson denken und daran, was wir an ihm haben und nicht haben. Und da wünsch' ich Ihnen immer, dass ein Goldregen über Ihrem lieben Hause sich ergösse und Sie acht Tage nichts tun könnten, als scheffelweise die Dukaten aufzuspeichern. Dann würden Sie das Stundengeben aufgeben und nur die Hälfte dieser gewonnenen Zeit auf unsern Samson verwenden! Wohl regnet es allerlei ausser Schnee und Regen vom Himmel, aber Dukaten habe ich noch nie fallen sehen, und wenn ich davon gehört habe, dass es irgendwo geschehen, so hat's stets den getroffen, der es nicht nötig oder es nicht vermisst hat.

Ihre herrliche e-moll Sonate für Violine pauke ich, seit ich sie im November in Breslau von Damrosch¹⁾ gehört habe, fleissig ein und hoffe sie in nächster Zeit mit Lauterbach²⁾ spielen zu können; ich habe ihn durch Übersendung der Sonate mit ihr bekannt gemacht und nun interessiert er sich natürlich lebhaft dafür. Leider haben wir aber keinen Klavierspieler mehr hier, der sich und andern die Freude machen könnte, so privatim etwas der Art zu musizieren, und so muss der Sänger auf dem Klaviere stümpfern und darf niemand zuhören lassen von wegen dieses Stümperns.

Mit dem Tristan wird's, wie es allen Anschein hat, in diesem Jahre ernst. Ich habe am Neujahrsabend in einem Weimarer Hofkonzert gesungen und bei dieser Gelegenheit die Einladung zum Tristan für Juni dieses Jahres angenommen. Meine Frau singt Isolde.³⁾ Wir sind so ziemlich fertig mit den Rollen; wir haben die Oper aber auch keine acht Tage ruhen lassen, sondern immer wieder einmal 'ne Stunde getristant und uns isoldiert.⁴⁾ Da Wagner die Sache nicht direkt in die Hände bekommt, so zweifle ich auch weniger an einer Ausführbarkeit als sonst. Denn, wenn auch Wagner zu einer endlichen Aufführung die Leitung entschieden übernehmen muss, so ist er doch zu den Vorarbeiten entschieden hinderlich wegen seiner allzugrossen Quälerei in bezug auf das szenische Arrangement. Es kann nicht alles so ausgeführt werden, wie er es will und er muss sich gefallen lassen, dass von seinen Angaben abgewichen wird. Gott gebe seinen Segen dazu; wir wollen diesmal alles tun, was in unsern Kräften steht. Gelingt es aber diesmal wieder nicht, oder macht es Wagner

¹⁾ Leopold Damrosch, Dirigent und Violinist, auch als Komponist tätig, 1832—1885, lebte damals in Breslau, starb zu New York.

²⁾ Johann Lauterbach, Violinist, geb. 1832, war 1861—1889 Konzertmeister in Dresden.

³⁾ Es kam, wie man weiss, nicht dazu.

⁴⁾ Frau v. Schnorr schildert in ihren diesbezüglichen Veröffentlichungen im 8. Jahrgang der „Deutschen Revue“ drastisch die Schwierigkeiten des Einstudierens. Eben diese Schwierigkeiten, wohl auch die Rücksicht auf ihre etwas geschwächten Stimmittel, sollen sie bewogen haben, sich der Möglichkeit einer Tristan-Aufführung in Karlsruhe 1859 zu widersetzen.



selbst wieder durch irgendeine Schrulle unmöglich, dann rühre ich kein Glied mehr, um diese Aufgabe zu bewältigen.

Mit Wagner hatte ich wieder schönes Pech. Im November 1863 wollte er ein paar Konzerte mit mir geben und zwar in Wien. Ich sagte zu und nahm für Anfang November in Wien die Einladung zu einem Oratorienkonzert des „Musikfreunde“-vereins an, um mich bezahlt zu machen, da ich mit Wagner darüber nicht reden wollte. Als ich nach Wien kam, war Wagner nicht mehr dort, sondern gab in Prag Konzert. Zur gleichen Zeit hatte ich eine Einladung nach Löwenberg angenommen, daselbst in Wagners Konzert mitzuwirken. Als ich hinkam, hatte er abgesagt und war in Karlsruhe und Gott weiss wo!¹⁾ Zu gleicher Zeit musste ich hören, dass Wagner mich „unzuverlässig“ fand! — Also habe ich auf Weimar in Beziehung auf die Tristan-aufführung mehr Hoffnung, wenn Wagner nicht von Anfang an dabei ist. Übrigens ist es der Grossherzog²⁾ selbst, der, wahrscheinlich durch das scheinbar Unmögliche der Sache angespornt, alles daran setzt, die Aufführung auf seiner Bühne zu ermöglichen. Er drückte sich mir gegenüber so aus, dass er es für eine Schande hielt, bei dem Schein einer möglichen Ausführung nicht alles zu opfern, um ein solches Werk zur Aufführung zu bringen.

Jedenfalls also sehen wir uns bei dieser Gelegenheit wieder, und ich darf Ihnen persönlich meinen Dank für Ihren Brief sagen und Ihnen die Hand schütteln. Wenn Sie früher nach Dresden kommen, so wollen wir Ihnen vorsingen „30 Kompositionen für Gesang mit Klavierbegleitung von Raff“. Kennen Sie den Mann? O, er ist ein tüchtiger Harmoniker! Hat auch eine Oper im Schrank! Will sie aber nicht fertig machen! Gibt viel zu viel Unterricht und gewinnt viel zu viel Preise in Klavier- und Konzertmusik, als dass er sich noch mit einer Oper beschäftigen sollte. Aber wenn erst der bewusste Goldregen eintritt — dann — bekomme ich einst auch ein Paket mit dem 1. Akte des Samson revidiert vom Komponisten — und dann vom 2. Akte usw. Und in Dresden wird die Oper einstudiert und Freund Raff sitzt in der dunklen Parterreloge während der Probe und in der hellen Intendantenloge während Aufführung und — ja wenn wir ihn nur erst so weit hätten — den Raff! Wenn Sie den Mann sehen, bitte, grüssen Sie ihn und seine verehrte Frau von mir und meiner Frau und sagen Sie ihm, dass wir nie aufgeben, den „Samson“ hier zu haben!

Mit treuem Freundesgruss Ihr

Schnorr von Carolsfeld

¹⁾ In W. Weissheimers mehrerwähntem Buche wird erzählt, Schnorr habe in Prag „Tristan“ singen sollen, sich aber durch den Drohbrief eines unbekannten österreichischen Namensvetters, der ihm „das Auftreten unter seinem Namen innerhalb der Monarchie“ untersagte, so verstimmen lassen, dass nichts aus der Sache wurde. Weissheimer erwähnt noch bedauernd, dass er sich daraufhin dazu hergegeben habe, in Wagners Auftrage Schnorr einen unfreundlichen Brief zu schreiben. Wie man sieht, steht diese Fassung mit Schnorrs obigem Bericht nicht im Einklang; vielleicht widerstrebte es Schnorr, den peinlichen Vorfall Raff anzuvertrauen? Jedenfalls schreibt Wagner unterm 31. Januar an Thomé, dass Schnorr ihm „einen sehr eigentümlichen, in seinen Familienverhältnissen beruhenden Grund mitgeteilt habe, der, wie er fürchtete, ihn abhalten dürfte, das vorgeschlagene Engagement zunächst anzunehmen.“

²⁾ Der vor zwei Jahren verstorbene kunstsinnige Grossherzog Karl Alexander. Auch Liszt, der bekanntlich seinen Dirigentenstab in Weimar tief verstimmt im Jahre 1859 niedergelegt hatte, wollte ihn für den „Tristan“ jeden Augenblick wieder ergreifen. (Siehe A. v. Schorns Buch „Zwei Menschenalter“.)



Dresden, den 23. Februar 1865.

Verehrter Freund!

Mit Freuden ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen zu schreiben, die Gelegenheit, die veranlasst wird durch eine Bitte meines Kollegen Schloss hier, dem Regisseur der Oper: seine Tochter, eine talentvolle Pianistin für nächsten Juni zu einem Engagement betreffs der Mitwirkung in einem Kurhauskonzert zu empfehlen. Ich kenne Ihren Einfluss und versprach zu tun, was ich mit bestem Gewissen kann, dieses junge Mädchen warm zu empfehlen. Herr Schloss ist mit Barth¹⁾ genau bekannt — wenn Sie also Barth noch ein Wörtchen sagen wollten, dass Ihnen das junge Mädchen empfohlen worden ist — so liesse sich das wohl machen, dass im Laufe des Juni dasselbe einmal spielen könnte. Sie spielt die gewöhnlichen Konzerte von Beethoven, Chopin, Mendelssohn usw. und verschiedentliches an Salon- und anderer Musik. Das wäre geschehen! —

Nun lassen Sie mich aber noch meine unaussprechliche Freude über Ihren letzten Besuch bei uns Ihnen andeuten — aussprechen, das habe ich schon gesagt, lässt sie sich nicht. Wir zehren noch von Ihrem belebenden anregenden Gespräch — wollte Gott, wir hätten Sie hier — es stünde wohl alles anders. Unsere Festvorstellung, die hundertmal verdammt sein soll und noch einmal besonders, da sie mich verhindert hat, Sie noch einmal zu sehen, ist glücklich oder eigentlich unglücklich überstanden. Sie kostete mir wieder ein Stückchen Gesundheit — denn ich habe mich auf der letzten Probe dermassen erkältet, dass ich drei Tage zu Bette liegen musste und heute noch nicht wieder ganz wohl bin. Mein Trost ist, dass wir die Oper deshalb noch nicht repetieren haben können. Übermorgen reisen wir nach München — mit dem Hauptzweck, alles für die Tristanaufführung zu ordnen und einiges beim König zu musizieren. Sie werden die Räuber- und Mordgeschichten gelesen haben und können sich denken, wie gespannt wir sind, die Wahrheit zu ergründen. Ich muss gestehen, dass ich Allerlei in diesem Genre von Wagner erwartet habe — erwarten musste, doch schmerzt es mich sehr und wohl alle, die es redlich mit der Kunst meinen. Doch hüte ich mich wohl vor dem Eindruck, den mir alle diese Nachrichten machen — ich will mich selbst überzeugen. Ein einzigesmal mit Wagner beim König zusammen — und es kann mir nichts verborgen bleiben. Hoffentlich gewinnt der König den richtigen Standpunkt Wagner gegenüber — dass es ihm gelingt, „Kunst und Natur“ zu trennen. Da ich annehmen muss, dass Sie auch gespannt sind, Wahres zu hören, so will ich Ihnen ein Briefchen von München aus schreiben — wir bleiben dort bis zum 8. März. —

Wenn Sie können, erfüllen Sie meine Bitte, die ich oben Ihnen ans Herz gelegt habe und behalten Sie lieb Ihren Verehrer

Schnorr von Carolsfeld

Gruss von Haus zu Haus!

München, den 3. März 1865.

Verehrter Freund!

Hundemüde, abgehetzt, in meine vier ungemütlichen, mit schlechten Bildern dekorierten Wände mit der Frau gesperrt, durch einen tyrannischen Sturm mit obligatem Regen und Schnee zum Schweigen verdammt, da meine Kehle angegriffen ist und

¹⁾ Vermutlich Gustav Barth, 1812—97, Komponist und Pianist, auch kritisch tätig, lebte zuletzt in Frankfurt a. M.



noch manches schwere Stück zu besiegen hat, was könnt' ich Besseres tun, als mit Ihnen schriftlich ein Stündchen zu plaudern?

Was ich gedacht, hat sich bestätigt — an allen Gerüchten, sowohl über Ungnade¹⁾, als über die Ursachen zu einer solchen ist nicht ein wahres Wort. Wagners Verhältnis zum König ist felsenfest und dergestalt, dass er es auch mit dem besten Willen nicht missbrauchen könnte, wovon er übrigens weit, weit entfernt ist. Nein — er hat allen Grund, an ein Wunder zu glauben, an das Wunder, das ihm diesen König hat geboren werden lassen und er glaubt an dieses Wunder. Jetzt hat er nichts im Sinne, als seine Werke und deren Aufführung — sein ganzes Streben geht nur dahin und die Aufgaben sind so gross, dass kein Raum für andere Interessen vorhanden ist. Der König gewährt alle Mittel, die mit Geld zu haben sind, und so scheint denn, wenn der liebe Gott uns das Leben und Gesundheit bewahrt, im Mai die erste Aufführung vom Tristan vor sich gehen zu können.

München ist ein schweres Terrain und speziell Wagner stellen sich mehrere Parteien, die unter sich wieder feindlich sich gegenüber stehen, entgegen: die Partei der Hofschranzen — Kabinet — diese sieht in Wagner eine „Lola Montez“ an Verschwendungsgelüsten und fürchtet lächerlicherweise politischen Einfluss. Die zweite Partei sind die Pfaffen, zu deren Bannerträger sich R. gemacht hat, von dem auch die Artikel in der Allgemeinen Zeitung herkommen sollen. Diese fürchtet, und gewiss mit Recht, in Wagner den Feind aller kirchlichen Finsternis. Die dritte und nicht schwächste ist die Partei der Musikanten: Lachner an der Spitze, obwohl letzterer Wagner durch ein gewandtes Benehmen täuscht, so dass dieser ihn für eine gute Haut hält.

Das sind die drei Parteien. Sie sind mit ihrem ersten Versuch gescheitert und haben Wagner sehr viel genützt, da das Publikum einen verdeckten Angriff nicht billigt, und wenigstens nach Wagners und Bülow's Erklärungen offenes Visier erwarten konnte. Diese Herren blieben aber im Nebel und Wagner hat viel gewonnen damit. Ich habe ihn jetzt öfter im Verkehr mit allerlei Leuten gesehen, die nicht zu seinen Freunden zählen, und kann nur sagen, dass ich sein Wesen fein und passend finde. Wie gesagt, die endliche Realisierung seiner Pläne raubt ihm das rauhe abstossende Wesen, da er nur ein Ziel vor Augen hat und Positives ihm nicht in den Weg gelegt werden kann.

Bülow's Stellung halte ich für eine sehr schwere und ermüdende. Doch hoffe ich, dass, wenn Bülow sich einigermaßen körperlich erholt haben wird, er auch Kraft und Ausdauer finden wird, seinerseits alle Hindernisse zu besiegen. Freilich gehört viel Selbstverleugnung dazu, nicht nur eine vollständig reproduzierende Stellung einnehmen zu müssen, sondern auch in einer solchen noch einmal von vorne anzufangen und sich Schulzeugnisse ausstellen lassen zu müssen. Die Münchener sind nicht gastlich — sie sind misstrauisch gegen alles Fremde und für sie ist Bülow auch seinem Rufe nach ein Fremder. Nicht etwa, dass sie ihr eigenes Urteil sich bilden wollen, — nein — die Leute hiezulande lesen keine Zeitung und die sie lesen, bringen keine auswärtigen Berichte. Doch wer unüberwindliche Waffen mit sich trägt, wie Bülow, braucht nicht an solche Schwierigkeiten zu denken. Und gewiss würde Bülow lächeln über Münchens barbarischen Standpunkt — er ist aber krank und recht krank. Er kann sich nicht erholen und ist, wie er sagt, seit acht Monaten krank. Dazu kommt das raue Klima — der lange Winter und solche gemeine

¹⁾ Gerüchte, die hauptsächlich auf einen Artikel der „Augsb. Allg. Ztg.“ vom 14. Februar jenes Jahres zurückgingen. (Siehe Glasenapp, Leben Wagners, III. Bd. S. 55.)



hämische Angriffe. Wahrhaftig: es ist zu beklagen, und ihm wohl zu verzeihen, wenn er seinen Blick nicht immer klar halten kann.

Was nun unsern Besuch auf diesem brennenden Boden betrifft, so glaube ich nicht Unwesentliches damit erreicht zu haben. Mehrere vorbereitende Klavierproben zu Tristan haben Wagner sichtlich erhoben und gestärkt. Reicht auch unsere Kraft nicht hin, alle seine Intentionen zu erreichen, so glaube ich doch, dass er mit uns zufrieden sein darf, da wir mit voller Hingabe unsere Aufgabe zu lösen suchen. Und so sehe ich mit freudigem Herzen dem Mai entgegen.¹⁾

Nächsten Sonntag werden wir den Tannhäuser geben — leider hindern uns alle möglichen Schwierigkeiten an der Ausführung der projektierten Konzertaufführung — dazu hat sich meine Frau auf dieser Winterreise erkältet, so dass manches unterbleiben musste, was uns Freude gemacht hätte. Das sind ja aber alles Nebendinge, die Hauptsache bleibt, dass das Tristanprojekt in feste Umriss gestellt worden.

Noch bin ich Ihnen eine Erklärung schuldig, warum ich so müde bin, und da will ich Ihnen eine Geschichte erzählen, nicht wie man Präsident wird, sondern wie man leichtsinnig in der Fremde wird. Als ich gestern morgen, etwas müde schon von dem Abend vorher, in die Stadt ging und nur so beiläufig zu Hause gesagt hatte, dass ich zu einem Schneider gehen wollte, um mir einen leichteren Paletot zu machen (das nennt man detaillierte Schilderung — eigentlich müsste ich nun auch erzählen, was für einen Schnitt derselbe bekommen sollte) und ich mir eben bei einem solchen Mass hatte nehmen lassen, sagte man mir, dass der Intendant eben im Laden gewesen sei, um sich zu erkundigen, ob der Sänger Schnorr nicht dagewesen sei — er suche ihn bei allen Schneidern Münchens, da die Festvorstellung für diesen Abend gestört worden wäre. Ohne weiteres mir merken zu lassen, ging ich aufs Bureau und wurde feurig empfangen. Der Titus hatte sein sollen — der Tenorist hat abgesagt — wollen Sie nicht einspringen? Nein — Titus nicht — aber vielleicht lässt sich was Anderes geben? Norma? Troubadour? Freischütz? Die weisse Dame? Warum dieses nicht? Schleunigst wird eine Probe zusammengetrommelt und die Oper nur allzu gewissenhaft für menschliche Kräfte durchprobiert. In den Pausen suche ich nun ein Kostüm zusammen — ich — mit meinem corpus ein Kostüm finden — doch in der Not frisst der Teufel Fliegen — man stoppelt eins zusammen. Schon abgehetzt, komme ich um halb 3 Uhr nach Hause, um nach zwei Stunden wieder ins Theater zu fahren. Und, bei Gott, ich habe den „George“ gesungen und gar nicht schlecht — aber — nun fangen wir wieder von vorne an: hundsmüde, abgehetzt usw. Morgen Generalprobe zu Tannhäuser — Sonntag Aufführung. Gott gebe seinen Segen dazu und mir eine recht frische Kehle von der Kuh weg. So geht's, wenn man einmal leichtsinnig ist — ist es gelungen — dann ist's so übel nicht.

Und nun, bester Freund, leben Sie wohl, grüssen Sie Ihre verehrte Frau, wie auch die meine bestens grüssen lässt und vergessen Sie nicht Ihren dicken

Schnorr v. Carolsfeld

¹⁾ Frau von Schnorr erzählte später von gemeinsamen Spaziergängen, die sie beide mit Wagner in jener Zeit im Englischen Garten unternommen hätten und der quecksilberigen Lebhaftigkeit, die er dabei entfaltete. „Wenn die Aussichten gut standen oder mein Mann ein paar Takte aus ‚Tristan‘ sumnte, — hupp! kletterte Wagner vor Vergnügen an einem der Parkbäume hinauf und lachte wie ein Koboldchen über unsern Schreck.“ Auch die Ankunft des Schnorr'schen Paares in Biebrich hatte Wagner durch Kopfstehen auf einer der Vasen seines Balkons begrüsst — siehe Glasenapp II 2, S. 380.



Verehrter Freund!

Eigentlich habe ich keine Zeit zum Briefschreiben, denn wir stecken hier in der dicksten Arbeit bis an den Hals, aber für den Komponisten jener Lieder, mit denen ich neulich mein Publikum hinriss — für den muss ich Zeit finden und müsst ich sie stehlen. Ich berichte Ihnen also, dass ich neulich in einem Konzert, das der Klarinettist Bärman gab, zwei Lieder von Ihnen gesungen habe: „Der Ungetreuen“ und „Geständnis der Liebe“. Beide haben ausserordentlich gefallen und die Leute ruhten nicht, bis ich das zweite da capo gesungen hatte. Ich kann, ohne mir zu schmeicheln, Ihnen dies berichten, weil ich kein Verdienst dabei habe, als eben das: die Lieder gesungen zu haben, und das ist wieder weiter nichts, als eine ganz gemeine gewöhnliche Klugheit, weil ich wusste, dass sie gefallen würden — was wiederum sehr natürlich ist, weil sie ganz wunderschön und originell und dabei leicht verständlich sind. Da haben Sie die Bescheerung! Dieses grosse Faktum hatte ich Ihnen zu berichten und darum Räuber und Mordbrenner! werden Sie sagen. Sagen Sie's immerhin! Schreiben musst' ich's Ihnen — also werden Sie nicht grob!

Wir haben heute die 13. Orchesterprobe zu Tristan — Sie sehen, wir machen Ernst. Die Aufführung ist wohl jetzt zweifellos und wird wohl am 15. Mai stattfinden. Wenn Sie kommen können — kommen Sie! Schreiben Sie mir — ich reserviere Ihnen ein Billet oder noch lieber zwei, in der Hoffnung, Ihre verehrte Frau auch hier zu haben — und Sie bekommen dann einige Tage vor der Aufführung noch einmal bestimmte Nachricht von mir. Ich denke, die Aufführung dieses Wunderwerkes muss Sie genug interessieren, um das Opfer zu bringen. Und glauben Sie mir: wenn keine Krankheit uns heimsucht — so kommt sie zustande! Also, bester Freund, Sie kommen!

Sie haben wohl gehört, dass Bülow wieder Vater eines Töchterchens geworden. Frau von Bülow befindet sich wieder ganz wohl, und wir haben neulich Taufe gehabt, in der die Kleine Isolde¹⁾ getauft wurde. Hoffentlich geht die Geburt und die Taufe, die wir vorhaben, ebenso glücklich von statten.

Nun aber sehen Sie — die Zeit ist da, die uns wieder in die Probe ruft, ich muss schliessen, und zwar ohne alle Schlussbemerkung.

Leben Sie also wohl — grüssen Sie Ihre verehrte Frau von uns!

Ihr

Schnorr v. Carolsfeld

München, den 29. April 1865.

Dieser Brief Schnorrs war der letzte, den er an Raff schrieb; und nur Weniges, Allbekanntes bleibt der Herausgeberin hinzuzufügen. Die für den 15. Mai bestimmte Erstaufführung musste wegen einer Erkrankung der Frau v. Schnorr verschoben werden. Unter den herbeigeeilten enttäuschten Gästen befand sich auch Raff, dem es nicht möglich war, zum 10. Juni, dem wirklichen Tage der Aufführung, wiederzukehren. — Es wäre von Überfluss, hier nochmals darauf einzugehen, welchen gewaltigen Eindruck das endliche Gelingen des Werkes hervorrief, welcher Triumph auch dem unvergleichlichen Künstlerpaar, das die Hauptrollen verkörperte, bereitet

¹⁾ Isolde v. Bülow, bei Glasenapp (S. 202 und Namensregister des III. Bandes) irrtümlich als Isolde Wagner bezeichnet, ist vermählt mit Hofkapellmeister Beidler.



ward. Wagners hingerissenen Dank an sie Beide (am Tage nach der dritten Aufführung) hat Malwina v. Schnorr seinerzeit nebst anderen Briefen im VIII. Jahrgang, 4. Band, der „Deutschen Revue“ veröffentlicht: „Das Unvergleichliche ist getan . . . Von Eurer Tat ging der Frühling aus, der meinem Werke Wärme, meinem Triebe Kraft und Licht gab.“ Es fehlen in der hier zitierten Veröffentlichung der Brief des Königs an Wagner, den der Meister als Dankeszeichen dem Schnorrschen Paar schenkte, sowie die Handbillete des Königs an Beide. Da mir die Originale nicht vorliegen, wage ich es, ein paar Stellen aus dem Gedächtnis anzuführen. Der Monarch betonte gegen Ludwig v. Schnorr seinen freudigen Stolz darüber, „dass Bayern das Land ist, in dem der Stern Tristans aufgegangen und zugleich sein grösster Darsteller geboren worden ist.“ Einem prachtvollen Armband für Malwina v. Schnorr — ein Diamant von Rubinen umgeben — war die sinnige Deutung beigelegt: „Möge der lautere Demant Ihnen ein Sinnbild der unvergleichlichen Klarheit Ihrer wundervollen Leistung sein, und die Rubinen mögen das verzehrende Feuer der Liebe bedeuten, das Sie wie Keine sonst zum Ausdruck zu bringen wissen.“

Von der Mittagshöhe des Ruhmes jäh hinab in die lange letzte Nacht — das war des ersten Tristan Los. Eine Erkältung, die er sich in seinem Berufe zugezogen, warf ihn, kurz nachdem er Anfang Juli in den Dresdener Wirkungskreis zurückgekehrt war, aufs Krankenlager. Es entwickelte sich Gelenkrheumatismus — nach seinem Lebensbilde in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ wäre es typhöses Fieber gewesen. Am 21. Juli schied er, der Tristans Sterbeszene so wundervoll zu gestalten gewusst, für immer von hinnen.¹⁾ Ein einziger lauter Weheschrei ging durch die gesamte deutsche Kunstwelt. „Welch furchtbarer Schlag, schlimmeres für Wagner, für uns alle hier, für unsere künstlerischen Pläne konnte sich nicht ereignen!“ schrieb Bülow an Raff.

Schnorrs Witwe erzählte, er habe in seinen Fieberdelirien beständig gesungen, so laut und rein, dass sie, obschon ihr das Herz brechen gewollt, doch für Minuten ihm selbstvergessen gelauscht habe. — Sie selbst hat ihn um 39 Jahre überlebt: am 9. Februar 1904 ist die erste Isolde nach schwerem Leiden gleichfalls zur Ruhe eingegangen.²⁾

¹⁾ Schon im Jahre 1859 war er von einer schweren Herzerkrankung heimgesucht worden.

²⁾ Die „Musik“ brachte in Heft 11 des III. Jahrgangs ihr Bild.





Fortsetzung

A. Die Behandlung einzelner Silben.

I.

Kurze Silben sollen nicht mit unverhältnismässig langen Noten belegt werden. Lange, gedehnte Töne dürfen nur auf lange Silben fallen.



Man sollte meinen, diese Regel habe als die natürlichste von der Welt von jeher Beachtung gefunden. Dem ist aber durchaus nicht so. Ein zwingender Grund zu solcher Missachtung des natürlichen Sprachwohlklanges liegt im einzelnen Falle nicht vor. Die Beispiele zeigen vielmehr, dass von den Tonsetzern kein besonderes Gewicht auf die Prosodie und Quantität der Silben gelegt wurde, wenn sie der einmal gewählten Melodie die zur Verfügung stehenden Textworte „unterlegten“, wie der höchst bezeichnende Kunstaussdruck lautet.

Man begegnet prosodisch unrichtiger Behandlung kurzer Silben hauptsächlich in folgenden Fällen:

1. Es werden kurze einsilbige Wörtchen wie „an“, „das“, „des“, „ich“, „in“, „mit“, „von“, „was“ und viele ähnliche mit mehr oder weniger langen Noten ausgestattet, mit 4, 5, 6 Vierteln, die zuweilen noch durch Halte verlängert erscheinen. Das gibt eine ebenso unnatürliche, wie unschöne Dehnung dieser Wortzwerge, die nun gleichzeitig auch akzentuiert auftreten, was sie an und für sich gewöhnlich gar nicht sind. Auch die Deutlichkeit der Sprache kann darunter leiden. Ein Beispiel statt vieler. Es ist aus Bungerts „Odysseus' Heimkehr“ genommen, pag. 4 des Klavierauszuges. Pallas Athene hebt an:



Man versteht nicht, wie das kurze „Was“ zu 5 Vierteln kommt, während



daneben das lange „le“ in „lebet“ mit einem abgespeist wird. Es wäre da doch viel besser gewesen:



Was da le - bet und we - bet

Selbst bei Wagner finden sich ähnliche Stellen künstlich gedehnter kurzer Wörtchen, namentlich in der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit. So z. B. im „Fliegenden Holländer“ pag. 154 und 164 des Klavierauszuges:



bis — zum Tod, bis in den Tod —

oder ebendasselbst pag. 40:

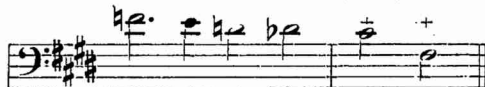


Dann werde ich — in nichts ver - gehn —

Um auch einen der Neuesten zu nennen, will ich auf Hugo Wolfs „Wächterlied“ verweisen, wo Stellen wie:



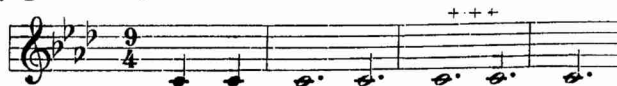
in der Werks-tatt wie am Pflug netz an des Jahr-



hun-derts Wende sie mit

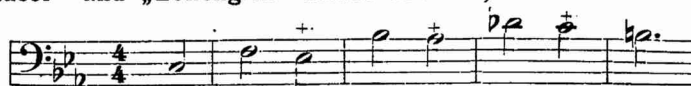
wohl auf jeder Seite zu finden sind. Was vom logischen Standpunkt über die prosodische Behandlung solcher und analoger Wörter zu sagen ist, findet man in Regel VIII.

2. Noch häufiger kommt bei zweisilbigen Wörtern mit kurzer Endsilbe wie „Auge“, „Liebe“, „nennen“, „Treue“, und zahllosen ähnlichen prosodisch gleiche Behandlung beider Silben mit nicht selten unerträglich langen Noten vor. Je 9 Viertel braucht Pallas in Bungerts „Odysseus' Heimkehr“ pag. 4. auf jede der beiden kurzen Silben des Wortes „Götter“:



in der Göt - - ter — Hand

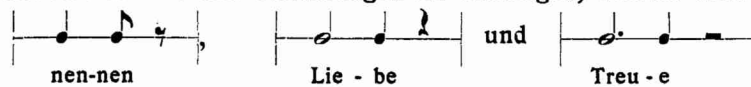
Halbe Noten sind in ähnlichen Fällen auch bei Wagner im „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nichts seltenes, z. B.:



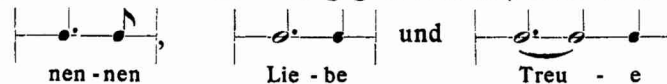
Wann al - le To - ten auf - er - stehn,



in der erstgenannten dieser drei Opern. Wir haben da überall neben dem prosodischen Fehler auch einen rhythmischen, da die unbetonten Endsilben auf gutem Takteil liegen, was ihnen einen ungehörigen Nachdruck verleiht. Beispiele wie die angeführten findet man in unerschöpflicher Fülle wohl bei jedem Tonsetzer. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Wortbehandlung um so mehr den Eindruck einer gewissen Sprachunbeholfenheit macht, je langsamer das Tempo und je grösser die Notendauer ist. Um das Missverhältnis in den Silbenlängen zu beseitigen, schrieb man wohl:



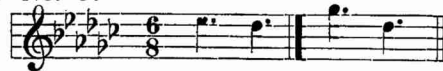
Vom Standpunkt der reinen Prosodik ist das schon einwandsfrei. Da aber die unangebrachte Endsilbenbetonung geblieben ist, zieht man vor:



zu setzen oder behandelt das letzte Wort noch etwas gedrängter, nämlich:



Das hängt dann natürlich vom melodischen Zusammenhang der ganzen Stelle ab. Wagner hat in seinen späteren Werken der Prosodik solcher zweisilbigen Wörter grosse Aufmerksamkeit geschenkt. Die späteren Tonsetzer sind aber meist wieder zu dem alten sorglosen Gebrauch zurückgekehrt. Auch bei Richard Strauss findet man oft genug Stellen, wie im Lied „Barcarole“, op. 17 No. 6:



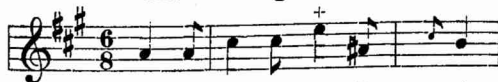
ih - rer wie - gen

3. Am unangenehmsten wirkt ungehörige Dehnung bei gewissen den Wörtern angehängten Silben, sei es, dass diese der Flektion dienen, sei es, dass sie zur Bildung neuer Wörter und Formen nötig sind. Dahin gehört das „lich“, „ig“, „sam“, „haft“ und ähnliche bei Adjektiven und das „end“ bei Partizipien. Gibt man ihnen lange Noten, so entsteht dadurch auch immer eine sprachwidrige Betonung jener Endungen. Beispiele sind die Dativendungen:



mit züch-ti-gem Ge - ba - ren

aus dem „Lohengrin“ und:



mit un-end - li-cher Ge - walt

aus Beethovens Lied „Neue

Liebe, neues Leben“.



Wie man die fraglichen Adjektivendungen nicht behandeln darf, lehren folgende drei Beispiele aus „Lohengrin“, aus Liszts „Loreley“ und der „Heimkehr des Odysseus“ von Bungert:

so tu-gend-licher Rei-ne das hat eine wunder-sa-me
nach un - säg - li - - chen Lei - den

In dem Bungertschen Beispiel pag. 72 des Klavierauszuges fällt von den 10 Vierteln, die dem Wort „unsäglichen“ zugewiesen worden sind, genau die Hälfte auf die armselige Silbe „li“. Ja, die Quantität der Silben ist hier wirklich zur „quantité négligeable“ geworden. Es genügt, auf die Stelle in Schuberts „Leiermann“:

wun-der-li-cher Alter

zu verweisen, oder auf solche aus Wagners späteren Werken, z. B. pag. 208 des Klavierauszuges vom „Parsifal“:

un - se - li - ges Weib!

wenn man zeigen will, wie solche Adjektiva fehlerfrei deklamiert werden können. Von verunglückten Partizipialendungen seien als Proben genannt

aus Schuberts „Erlkönig“: das äch - zen-de Kind

Wagners „Holländer“ die Stelle der letzten Szene:

den flie - gen - den Hol - län - der, was durch: flie - gen - den

besonders leicht hätte vermieden werden können. Auch hier wieder zeigt uns der spätere Wagner an zahlreichen Beispielen, wie bequem man es hat, Partizipien der Gegenwart richtig zu betonen. Es genüge aus „Parsifal“ pag. 212:

Stürz er die trü - gen-de Pracht!



4. Auch die kürzesten Präfixe, wie z. B. die Silbe „ge“ findet man gelegentlich wohl lang und betont behandelt. Doch ist das immerhin schon etwas besonders Seltenes. Ein schönes Beispiel bietet:



in dem Gesange der Pallas zu Beginn des Bungertschen Musikdramas „Odysseus' Heimkehr“. Gesungen klingt das wie „Licht, geh, funkel!“

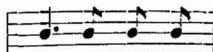
II.

Lange, gedehnte Silben dürfen nicht mit kürzeren Noten belegt werden als in ihrer Nachbarschaft stehende kurze Silben.

Ohne Frage bieten lange, gedehnte Wortsilben dem Tonsetzer kaum nennenswerte Schwierigkeiten bei der musikalischen Behandlung. Sind sie nicht gerade allzusehr mit Konsonanten belastet, so dürfen sie selbst mit Noten von mässiger Dauer belegt werden, sofern sie sich immer noch genügend von wirklich kurzen Silben prosodisch abheben. Wird hiergegen gefehlt, so leidet das sprachliche Ebenmass, vielleicht sogar die Deutlichkeit. Ein Beispiel bietet die Behandlung des Wortes „Ratsherrn“ im Liede „Therese“ op. 86 No. 1 von Brahms:

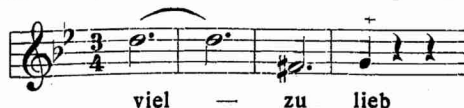


Ein Grund, die lange Silbe „Rats“ kürzer zu gestalten als „in“ und „der“, lag nicht vor, wohl aber besteht jetzt die Gefahr, dass das Wort gesungen wie „razern“ klingt. Die richtige Fassung des betreffenden Taktes wäre gewesen:



Ratsherrn in der

Steht endlich eine zu kurz behandelte lange Silbe am Ende der betreffenden musikalischen Phrase, so klingt das Ganze gewaltsam abgehackt. So ist es z. B. fehlerhaft, wenn Rubinstein op. 32 No. 4 schreibt:



Die Wörter „viel“ und „lieb“ sind prosodisch gleichwertig. Vom logischen Standpunkt kommt aber dem „lieb“ als dem Träger des Gedankens ein grösseres Gewicht zu als dem „viel“. Letzteres ist jedoch vom Tonsetzer mit 6 Vierteln überreich bedacht, das „lieb“ dagegen mit einem einzigen abgespeist. Das wirkt um so ungünstiger, als das unmittelbar vorher-



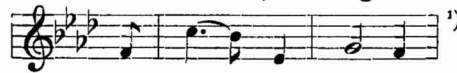
gehende Wörtchen „zu“, dem trotz des langen Vokales nur geringes Gewicht beizumessen ist, die dreifache Länge des „lieb“ erhalten hat.

Wenn wir bei einem jüngeren Komponisten Max Kretschmar in einem Liede „Sapphische Ode“ der Stelle begegnen:



als je am Ta ge

so fällt uns das kurz abgehackte Wort „Tage“ mit seiner langen Hauptsilbe um so unangenehmer auf, als ihm dem Sinne nach ein gewisser Nachdruck zukommt. Das hätte sich im Einklang mit der Begleitung des Liedes in leichtester Weise erreichen lassen, wenn geschrieben worden wäre:



als je — am Ta - ge

III.

Man vermeide alle rhythmisch-prosodischen Gewaltsamkeiten, namentlich auf kurzen Silben.

Man mag für volle Freiheit im Gebrauch aller künstlerisch wirkenden Mittel eintreten, wenn nur das Ergebnis ein schönes und natürliches bleibt. Das scheint mir nun bei gewissen Gepflogenheiten nicht mehr der Fall zu sein, denen man in den Gesangskompositionen einiger unserer Zeitgenossen begegnet. Ich rechne dahin z. B. synkopische Tonverlängerungen, die sich selbst bei mässiger Dauer auf kurzen, unbetonten Silben nicht schön ausnehmen, weil sie den letzteren oft ganz besonders auffällige, unnatürliche Akzente verleihen. Man findet sie bei manchen Tonsetzern so oft und so sehr ohne jegliche Begründung, dass ihr Gebrauch zu einer Art von Manier geworden zu sein scheint. Etwas ähnliches sind auch sogenannte Duolen im dreiteiligen Takt, wenn statt dreier Noten von einfacher Dauer zwei von anderthalbfacher gesetzt werden. Fallen solche Duolen auf Wörter mit kurzer Endsilbe oder überhaupt zwei kurzen Silben, so erscheint die unschöne Breitquetschung der Silben in der Tat gewaltsam mit den Haaren herbeigezogen. Beispiele findet man in Bungerts Liedern und Musikdramen, z. B. in „Tanzen“, op. 31, No. 2:



wollen bald sie Männer haben.

Wenn die Männertan - zen gehn,

¹⁾ Die Rücksicht auf den Raum verbietet mir die Behandlung der hier einschlagenden Regel: Die Ausstattung einzelner Silben mit einer unverhältnismässigen Zahl von Tönen zur Erzielung tonmalerischer Zwecke oder Nachahmung instrumentaler Figuren ist nicht gerechtfertigt.

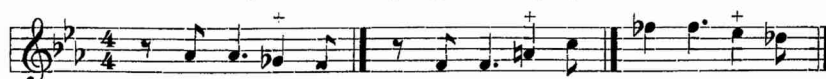


oder im Liede „Mir ist's wie dem Waldbach“, op. 31, No. 3:



Mir ist's — wie dem Waldbach

Synkopen auf hierzu wenig geeigneten Silben kann man in Mengen bei Hans Sommer finden, z. B. in „Jung Anne“, op. 18, No. 1:

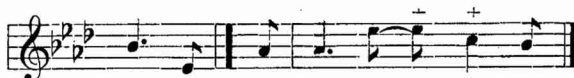


da brach sie die und gab sie mir wehküsst ich die

oder in „Die junge Königin“, op. 25, wo ich deren zehn zählte, z. B.:



Auf dem Thro-ne sass mit träu - men-dem Sinn — und der



Her-zog und seg - net — sei - ne

Auch Richard Strauss scheint ähnlichen Wendungen keineswegs abhold zu sein. „Lob des Leidens“, op. 15, No. 3:



als im Früh-ling

„Nur Mut“, op. 17, No. 5:



blen - det und die Trä - nen die ent-schwunden

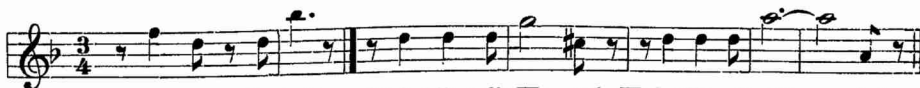
sowie „Morgen“, op. 27, No. 4:



bieten mehr

den ich ge - hen

oder weniger reichlich Belegstellen solcher Art. Ganz anders zeigt sich hier Wagner, bei dem überhaupt Synkopen, und ganz besonders solche auf leichten Silben, grosse Seltenheiten sind. Allerdings finde ich eine auf „und“ auch im „Parsifal“ pag. 205 des Klavierauszuges. Aber niemals wird solches bei ihm zum stehenden Gebrauch. Dagegen weiss er bei leidenschaftlichen Ausrufen auf langen Silben vortrefflichen Gebrauch von synkopischen Wendungen zu machen, z. B. pag. 209 im „Parsifal“:



Hil - fe! Herbei! Wehrt ihm die We - ge! Wehrt ihm die Pfa - de!



Hier sehen wir auch, nebenbei bemerkt, die mit Bewusstsein angewendete, prosodisch und rhythmisch richtige Behandlung kurzer Endsilben in „Wege“ und „Pfade“, von der seine Nachfolger leider wieder abgekommen sind, wie wir noch an geeigneter Stelle wahrnehmen werden.

B. Die Behandlung des einzelnen Wortes.

IV.

Jedes mehrsilbige Wort ist entsprechend seiner Betonung dem Taktgefüge einzugliedern; seine unbetonten Silben dürfen weder auf gute Taktteile fallen, noch melodisch auffällig hervorgehoben werden.

Besitzt ein einfaches Wort mehrere Silben, so heben wir beim Sprechen stets eine davon durch Betonung hervor. Welches im gegebenen Falle diese Nachdruckssilbe ist, darüber kann bei jedem, der seine Muttersprache beherrscht, kein Zweifel obwalten. Ebenso wenig bietet es irgend welche Schwierigkeit, ein Wort demgemäss richtig musikalisch zu behandeln. Nichtsdestoweniger finden wir häufig Verstösse dagegen. Sie sind bald rhythmischer, bald melodischer Art, sehr häufig aber beides gleichzeitig. Dazu können sich dann noch prosodische Fehler, hauptsächlich unverhältnismässige Dehnungen kurzer Silben, gesellen. Hier einige Stichproben, deren Zahl beliebig vermehrt werden könnte:

1. Nur rhythmisch fehlerhaft ist die Betonung des Wortes „Nachtigall“ in Hugo Wolfs „Elfenlied“; er hat die unbetonte Endsilbe

auf guten Taktteil gelegt:  Die richtige Rhyth-

Nach-ti - gall mit

misierung des Wortes hätte nach dem Schema  erfolgen müssen. Richard Strauss hat in seinem „Ständchen“ op. 17, No. 2 den gleichen Fehler begangen. Da finden wir die tonlose kurze Endsilbe mit 9 Achteln ausgestattet, auf die drei gute Taktteile fallen, also neben dem rhythmischen Fehler noch einen prosodischen:



die Nach - ti - gall —

Nicht nachahmenswert ist hier beiläufig gesagt auch die Dehnung des Wortes „die“ auf drei Achtel, wo ein einziges gerade genug gewesen wäre und dem Wort die gebührende Stellung als Auftakt verliehen hätte. Überhaupt ist das Wort „Nachtigall“ und seine Mehrzahl oft eine wahre Crux der Tonsetzer gewesen. Man findet es fast stets nach der einen oder anderen Richtung hin verunglückt.



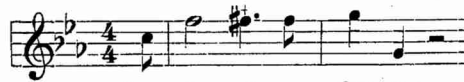
In Hugo Wolfs „Gebet“ wird die Endsilbe des Wortes „wollest“ beide Male betont:



wol-⁺lest mit Freu-⁺den und wol-⁺lest mit

Dieser rhythmische Fehler wird das erstemal gesteigert durch die Stellung der Anfangs- und Nachdruckssilbe auf schlechtem Taktteil, das zweitemal durch melodische Hervorhebung der Endsilbe. Auch die Behandlung des Wortes „barmherzige“ in der ersten Szene von Mozarts „Zauberflöte“ ist nur als rhythmischer Fehler anzusehen, der darin besteht, dass die kurze, unbetonte Silbe „zi“ auf guten Taktteil fällt und mit zu langem

Notenwert ausgestattet wurde:



barm-her-zi-ge Göt⁺ter

Die Erhöhung des Tones f auf fis ist hier melodisch durchaus berechtigt und gibt wegen des darauf folgenden g eine vortreffliche Wirkung. Der Fehler wäre sofort behoben, wenn man die Stelle abändern würde in:



barm her - zi - ge Göt⁺ter!

So käme auch die fatale Klanggleichheit der beiden im Original dem Ton fis unterlegten Silben mit dem Wort „Ziege“ nicht mehr zum Vorschein.

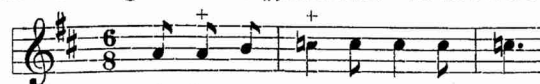
2. Nur melodisch fehlerhaft ist bei Hugo Wolf im „Mausfallen-Sprüchlein“ die Behandlung des Wortes „Tänzchen“:



Tänz-chen ein Tänzchen

3. Rhythmisch und melodisch falsch sind endlich folgende Wortbehandlungen:

In Pedrillo's Gesang das Wort „jammerte“ in Mozarts „Entführung“:



den jam-mer-⁺te das Mädchen sehr

Ebenso in Brahms' „Therese“ op. 86 No. 1 das Wörtchen „etwas“:

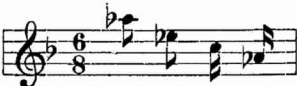


dann hörst du et-⁺was

Der an und für sich schon vielseitige Fehler wird hier noch durch die unnatürliche Dehnung der Endsilbe fühlbarer gemacht.

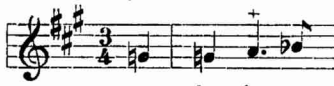


In „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck, pag. 12 des Klavierauszuges, ist jede der drei ersten Silben von „leibhaftige“ rhythmisch und

das ganze Wort melodisch verkehrt behandelt: 
leib-haf-ti-ge

In Humperdincks Vertonung klingt es wie „Leib Haff Tiege“. Wie naheliegend wäre hier nicht die allen Schwierigkeiten aus dem Wege

gehende Wendung: 
leib-haf-ti-ge gewesen!

Bungert verwendet in „Odysseus' Heimkehr“ pag. 77 beim Wort „erhabener“ die Phrase: 
er-ha-be-ner Die Dehnung des

„be“ neben der auch melodisch zu kurz gekommenen Hauptsilbe bedingt die schlechte Wirkung. Das Wort hat seine Klangplastik völlig eingebüsst.

Ganz allgemein wird endlich in bezug auf Wortrhythmik bei unbetonten Endsilben gefehlt. Es ist fast ein durch Alter geheiligter Brauch geworden, solche Endsilben unbedenklich auf die besten Takteile zu verlegen, und die Tonsetzer tun ersichtlich nichts, um dem aus dem Wege zu gehen. Und doch handelt es sich um einen durchaus vermeidlichen Missbrauch, der um so mehr ins Gewicht fällt, als es sich in den betreffenden Fällen meist um Silben handelt, die beim Sprechen so tonlos wie nur irgend möglich erscheinen, so dass man oft geradezu ihren Vokal fast verschluckt. Ich meine Wendungen wie die folgenden, die so allgemein verbreitet und häufig sind, dass ich darauf verzichte, bestimmten Werken entnommene Beispiele anzuführen:


ge-we-sen treu ge-lie-bet so lieb dich ha-be.

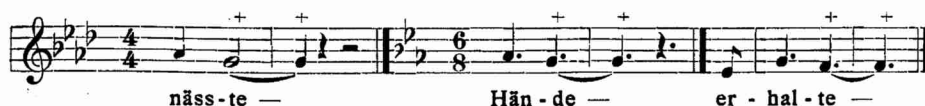
Selbst Wagner verschmähte den Gebrauch solcher Stellen nicht, wenn er auch später bei ihm allmählich seltener wurde.

Die hier unnatürlich betonten Endsilben¹⁾ bekommen in allen diesen Fällen etwas Aufdringliches, gewaltsam Hervorgestossenes, was ihnen sprachlich ganz und gar nicht eigen ist. Ganz unleidlich wird aber die Sache, wenn dann noch obendrein das winzige Endsilblein durch Ausstattung mit

¹⁾ Den Einwurf, dass der Sänger durch seinen Vortrag den Fehler zu mildern und möglichst unbemerktbar zu machen vermöge, lasse ich hier nicht gelten, da wir es nur mit dem Schaffen des Tonsetzers zu tun haben.



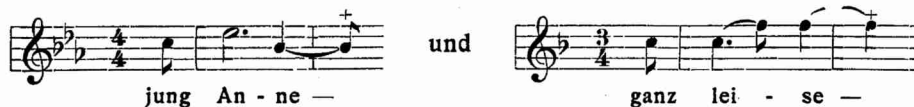
einer lang ausgehaltenen Note künstlich aufgebläht erscheint. So finden wir in zwei Liedern von M. Kretschmar „Sapphische Ode“ und „Du bist wie eine Blume“ die Stellen:



Leider können sich bei Deklamationsverstößen die Kleinen immer auf die Grossen berufen. So begegnen wir denn auch in Beethovens „Neue Liebe neues Leben“, op. 75, No. 2, der Wendung:



Einige der Neueren geben der tonlosen Endsilbe, die gebührend auf schlechtem Taktteil liegt, dadurch künstlichen Nachdruck, dass sie sie durch Bindung auf die folgende gute Taktzeit hinüberklingen lassen. Man fragt sich vergeblich, warum? So finden wir bei Hans Sommer in den Liedern „Jung Anne“ op. 18, No. 1 und „Ganz leis“ op. 14, No. 2 die Stellen:



Ähnlich schreibt auch Strauss im Liede „Barcarole“, op. 17, No. 6:



Der Gebrauch, unbetonte, leichte Endsilben unbedenklich auf gute Taktteile zu verlegen, stammt, wie ich vermute, vom Volksliede her, wo er allerdings meist unvermeidlich und entschuldbar ist. Wenn hier Strophen oder Satzperioden auf leichte, unbetonte Silben ausgehen, so ist es gar nicht anders möglich, als dass die unbegleitete Singstimme, die mit einem guten Taktteil den Gesang abschliesst, auf diesen jene Silben legt. Hieran hat sich unser Ohr mehr oder weniger gewöhnt, und die Sache ist in den Kunstgesang um so leichter übergegangen, als sich dessen Begleitung anfangs nur auf eine notdürftige Beigabe von Akkorden beschränkte. Irgend-eine Notwendigkeit, jene Gepflogenheit auch jetzt noch beim Vertonen eines Textes beizubehalten, liegt bei den heutigen selbständigen Formen, in denen sich die Gesangsbegleitungen zu bewegen pflegen, gar nicht vor.

Man kann 1) die betreffende leichte Endsilbe auf schlechtem Taktteil vor der Endnote bringen, auf die man sie verlegen wollte, so dass



die letztere nunmehr nur der Begleitung zufällt. Nimmt man hieran Anstoss, so lässt sich 2) die jener Endsilbe vorhergehende Hauptsilbe durch Bindung oder in sonst einer geeigneten Weise auf die Schlussnote verlegen, wo dann auch noch auf schlechtem Taktteil jene schliesslich passenden Platz findet. 3) Man kann die ganze Phrase der Singstimme nach Einschaltung einer entsprechenden Pause etwa um einen halben Takt verschieben. Dann fällt, wenn die Begleitung unverändert stehen blieb, ganz zwanglos die letzte Hauptsilbe auf die musikalische Schlussnote, wo dann auch noch die Endsilbe als rhythmisches Anhängsel ihre entsprechende Stelle gewinnt. Dass in diesem Falle die Melodie der Singstimme unter Umständen einer gewissen Änderung bedarf, liegt auf der Hand.

Wir wollen alle drei Änderungen an demselben Beispiel vornehmen. Es liege etwa die zu verbessernde Stelle vor:



Es soll in ihr die Endsilbe des Wortes „Wangen“ vom guten Taktteil auf einen schlechten gebracht werden. Wir erhalten alsdann bei völlig unveränderter Begleitung nach den oben angeführten drei Möglichkeiten für die Singstimme:



Ich gestehe, dass ich im vorliegenden Falle No. 1 den Vorzug gebe. Das ist die natürlichste Lösung der Aufgabe. Dass die Singstimme im zweiten Takt beim Eintreten des D-dur Akkordes schon mit ihrer Phrase fertig ist, fällt nicht störend ins Gewicht. An No. 2 ist nur der Tonwechsel auf der Silbe „Wan“ auszusetzen, der etwas gezwungen klingt. Hätten hier beide Akkorde dieses Taktes einen gemeinsamen jener Silbe zuzuweisenden Ton, so fiel der Übelstand fort. No. 3 ist zwar tadellos im Klange, doch bleibt hier die durch die Anfangspausen bewerkstelligte Trennung der Phrase von den vorhergehenden Satzteilen zu bemängeln.



Am besten ist es freilich schon, wenn bei der Vertonung einer Dichtung von vornherein Akzentfehler vermieden werden. Dann spart man alle nachträglichen heiklen Korrekturen. Überhaupt schärft sich, wenn man alle Klippen kennt, an denen die richtige Deklamation scheitern könnte, und sie stets im Auge behält, sehr bald der Sinn für die Erkenntnis begangener Verstösse. Nicht nur das Ohr wird empfindlich für sie, nein, auch das auf ein Notenblatt gerichtete kritische Auge.

V.

Für Wörter mit fallender Rhythmik, d. h. unbetonter Endsilbe, ist im allgemeinen steigende Melodik nicht zu empfehlen.

Es gibt eine natürliche Sprachmelodik für das mehrsilbige Wort sowohl, wie für den ganzen Satz. Nur die erstere kommt an dieser Stelle für uns in Betracht, und der Tonsetzer, der nach einer schönen, geschmackvollen und ungezwungenen Deklamation strebt, wird sie nicht ausser acht lassen dürfen. Nun sind aber die Möglichkeiten richtiger und wirkungsvoller Melodik für das einzelne mehrsilbige Wort so zahlreiche, dass wir einfacher und kürzer zum Ziele kommen, wenn wir gleich das ins Auge fassen, wovor man sich im allgemeinen zu hüten hat.

Ich meine das unbegründete Emporschnellenlassen der Stimme bei unbetonten Endsilben. In manchen Gegenden ist ja eine solche Sprechweise, die man eine „singende“ genannt hat, ziemlich allgemein üblich.

Noch klingt mir aus meiner Jugendzeit das:



im Ohr, das ich jahrelang auf Morgenspaziergängen von der begegnenden Landbevölkerung, namentlich dem weiblichen Teil derselben, zu hören bekam. Das lautet ja nicht gerade übel, aber allgemein gebräuchlich ist eine solche Redemelodik nicht. Man pflegt sonst die Stimme am unbetonten Wortende sinken zu lassen.

Bei manchen Tonsetzern hat sich aber der gegenteilige Gebrauch mehr oder weniger selbst da eingebürgert, wo er nicht im einzelnen begründet ist. Ob da vielleicht Anklänge an die heimatliche Sprechweise der Betreffenden vorliegen, wollen wir hier nicht erörtern. Begründet ist sonst das Erheben der Stimme am unbetonten Wortende bei Fragesätzen, beim Ausdruck des Befremdens oder der Verwunderung und schliesslich im allgemeinen auch dann, wenn die steigende Wortmelodik ein Teil der steigenden Satzmelodik ist. Aber selbst dann sind grosse Intervallensprünge nach aufwärts an solchen Stellen wenig empfehlenswert. Sie können sogar eine gewisse komische Wirkung haben, die am richtigen Platze wohl angebracht ist, sonst aber besser vermieden wird.



Brahms gehört wohl nicht zu denen, die steigende Melodik bei unbetonten Endsilben besonders lieben, aber er hat in einem seiner bekanntesten Lieder „Vergebliches Ständchen“ von dieser Singweise so reichlichen Gebrauch gemacht, dass die Komposition dadurch eine Menge verkehrter melodischer Betonungen erhalten hat. Es kommen darin folgende Einzelfälle der Art vor:



Umgekehrt hat Wagner z. B. die Rolle des „Mime“ mit manchem feinen Zug ausgestattet, der sich auf die Anwendung steigender Intervalle an unbetonten Wortenden gründet. Aber er wendet diese Schreibweise auch sonst überaus häufig an Stellen an, wo von einer bewussten Absicht um so weniger die Rede sein kann, als dort steigende und fallende Melodik miteinander abwechseln. Er hält offenbar das eine für ebenso gut und berechtigt als das andere. Nach dem allgemein herrschenden Redetonfall scheint mir das jedoch nicht ganz zutreffend. Immerhin wächst sich der Gebrauch steigender Melodik in solchen Fällen bei Wagner kaum je zu störend wirkenden falschen melodischen Akzenten heraus.

VI.

Zusammengesetzte Wörter sind als solche rhythmisch und melodisch kenntlich zu machen. Vor allem ist die sprachgesetzlich richtige Betonung des ersten oder zweiten Wortbestandteiles streng zu beachten.

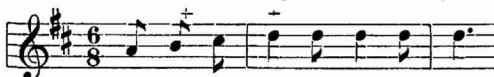
Bekanntlich liegt bei Wortzusammensetzungen wie „Blumenpracht“, „Edelsinn“, „Zwischenfall“, „grossmütig“, „anbeten“, „vortragen“ usw. der Nachdruck auf dem ersten, dem sogenannten Bestimmungswort. Der umgekehrte Fall, die Betonung des zweiten oder Begriffswortes, ist weit seltener — „Charfreitag“, „Graubünden“, „Kleinasien“, „allnächtlich“, „übertragen“, „unterstreichen“ usw. mögen als Beispiele dienen. Wir wollen hier diese beiden Wortgruppen als *vortonig* und *nachtonig* von einander unterscheiden. Mitunter verhalten sich analog gebildete Wörter bezüglich ihrer Betonung verschieden. Das sieht man z. B. bei „unschuldig“ und „unzählig“. Es kommt aber auch vor, dass beide Betonungsarten nebeneinander bestehen, in welchem Falle mit jenen auch die Wortbedeutung wechselt, wie bei „übersetzen“ und „übersetzen“, bei „überlegen“ und „überlegen“, bei „dahin“, „daher“ und „dahin, daher“ usw.

So selbstverständlich es ist, dass bei der Vertonung auf alle diese



Verhältnisse Rücksicht genommen werden muss, so ist doch von den Komponisten auffällig oft hiergegen gesündigt worden. Wir müssen uns mit einer kleinen Auswahl von Beispielen begnügen.

Mozart lässt in der „Entführung“ den Pedrillo singen:



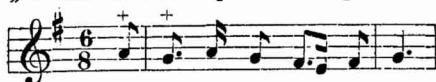
In Mohren - land ge - fan - gen sass

Hier ist die Betonung von „Mohrenland“ völlig verunglückt, rhythmisch sowohl, wie melodisch. Nur beiläufig sei bemerkt, dass auch der Versanfang mit dem sprachwidrig betonten „in“, das zu einem Auftakt hätte gemacht werden müssen, anfechtbar ist. In der „Zauberflöte“ finden wir

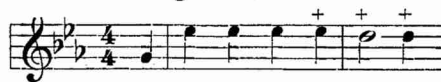
im ersten Rezitativ der Königin: , ein
Du bist unschuldig,

Fehler, der auf der Hand liegt, da „unschuldig“ nachtonig behandelt worden ist.

Von Loewe seien zwei Beispiele aus der „Uhr“ und „Des armen Kindes heiliger Christ“ genannt. In dem einen ist „grossmütig“, im anderen „Weihnachten“ sprachwidrig mit dem Nachton belegt werden:



grossmü - tig sie wie - der auf



Am Abend vor Weih - nachten

Dass ferner sowohl bei Loewe, wie bei Franz Schubert neben der richtigen Betonung Erlkönig auch die falsche „Erlkönig“ vorkommt, darf ich als bekannt voraussetzen.

In Heines Gedicht „Am leuchtenden Sommermorgen“ kommt das Wort „mitleidig“ vor. Schumann sowohl, wie Robert Franz betonen es in ihren Kompositionen des Textes falsch. Bei Schumann heisst es:



und schau - mit - lei - dig mich an

Das wäre sehr leicht zu vermeiden gewesen, wenn er geschrieben hätte:



und schau - mit - lei - dig mich an

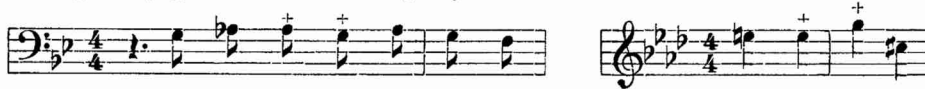
Franz beging den gleichen Fehler, der sich aber bei ihm weniger glatt und einfach beseitigen lässt. Er schreibt mit Umwandlung des „schau“ in „schauen“:



und schau - en mit - lei - dig mich an



Bei den Neueren kommt ähnliches ebenfalls vor. So finden wir bei Bungert pag. 85 und 152 in „Odysseus' Heimkehr“ die Stellen:



mit dreistscham-lo - sen Wor - ten

der Treu - lo - sen

Rhythmisch verkehrt behandelt ist bei Wolf das Wort „Singvögelein“ im „Wiegenlied im Sommer“. Es legt nicht nur sprachwidrig den Nachdruck auf das Begriffswort, sondern betont auch noch überdies dessen Endsilbe:



Sing - vö - ge - lein



zwei - ge - züngt

Etwas anders liegt bei Wolf im „Elfenliede“ die nicht ganz einwandfreie Behandlung des Wortes „zweigezüngt“. Hier ruht der melodische Nachdruck unberechtigterweise auf „gezüngt“. Rhythmisch richtig einsetzend zeigt das Wort eine zu kurze Behandlung des Bestimmungswortes „zwei“. Infolgedessen setzt die Silbe „züngt“ zu früh ein und muss erst durch Bindung auf den guten Taktteil, auf den sie gehört, gebracht werden. Durch all das verliert das Wort an Verständlichkeit. Man glaubt „Zweige, züngt!“ zu hören. Diesen Eindruck hätte man nicht, wenn entsprechend dem oben Gesagten abgesehen vom Zusammenhang der Stelle gesetzt worden wäre:



zwei - ge - züngt

In allen angeführten Beispielen sind vortonige Wortzusammensetzungen irriger Weise als nachtonig behandelt. Das Gegenteil kommt seltener vor.

Es ist hier der Ort, näher auf die Theorie einer richtigen deklamatorischen Behandlung zusammengesetzter Wörter einzugehen:

I. Gar keine Schwierigkeit bieten zunächst Verbindungen einsilbiger Wörter wie „Mondschein“. Der Nachdruck liegt auf „Mond“. Beide Silben sind lang. Da der melodische Tonfall der Sprache eine Bevorzugung des Bestimmungswortes verlangt, erhalten wir etwa:



Mondschein Mondschein Im Mondschein glit - zert die Wel - le

Die Wendung No. 3 zeigt, dass auch steigende Melodik bei solchen Wörtern eine gute Wirkung geben kann, wenn durch die Linienführung der ganzen Phrase der Eindruck beseitigt wird, als solle das Begriffswort „schein“ melodisch hervorgehoben werden. No. 2 gibt trotz des Viertels auf „schein“ namentlich bei langsamem Tempo eine fehlerlose Wirkung. Bei schnellerem kann man eine prosodische Verlängerung durch Bindung



an das erste Viertel des nächsten Taktes eintreten lassen, sofern hier der gleiche Ton vorliegt. Eine Änderung des Tones würde dort weniger gut wirken.

II. Ist mindestens einer der beiden Wortbestandteile selbst wieder mehrsilbig, so wird es schon etwas schwieriger, namentlich in melodischer Hinsicht das Richtige zu treffen. Ich verweise hier auf das gelegentlich der Besprechung melodischer Akzente ausführlich behandelte Beispiel „Nachtigallenchor“ hin. Wir sahen dort, dass ungeeignete Führung der Wortmelodik völlig den Eindruck verwischen kann, dass man es mit einem zusammengesetzten Wort, nicht mit zwei getrennten zu tun hat. Wenn der Tonsetzer auch die Wahl zwischen vielen befriedigend wirkenden Möglichkeiten hat, so ist doch nicht zu verkennen, dass unter diesen im allgemeinen diejenigen die besten sind, die gewissen Bedingungen entsprechen. Diese sind:

A) für den am häufigsten vorkommenden Fall, dass die Zusammensetzung vortonig ist, z. B. Liebessehn:

1. Die Tonhöhe des Begriffswortes darf nicht höher liegen als diejenige des Bestimmungswortes.

2. Der Ton, mit dem bei tieferer Lage das Begriffswort einsetzt, ist geeignet vorzubereiten, d. h. schon am Ende des Bestimmungswortes zu bringen.

3. Das Begriffswort kann unbeschadet richtiger Prosodik vorteilhaft durch Noten kürzerer Dauer dargestellt werden als das Bestimmungswort.

Alle diese Bedingungen dienen dem gleichen Zweck, nämlich dem Ausdruck einer gewissen akzentuellen Unterordnung des Begriffswortes und damit auch des festen Zusammenhanges desselben mit dem Bestimmungswort. Ein paar Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Es

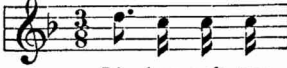
klingen z. B. die Wendungen:  besser
Lo - tos - blu - me Lo - tos - blu - me

als jede der drei folgenden, die einzeln der Reihenfolge nach den oben aufgezählten drei Bedingungen nicht entsprechen:

1  2  3 
Lo - tos - blu - me Lo - tos - blu - me Lo - tos - blu - me

während endlich: 4  gleichzeitig allen dreien wider-
Lo - tos - blu - me

spricht und so klingt, als laute der Text: „Lotos, Blume!“ Ebenso ist:

 besser und zutreffender als:
Lie - bes - seh - nen



welche Wendungen alle den Eindruck der Worte „liebes Sehnen“ machen.

Zu ganz anderen, teilweise entgegengesetzten Verhältnissen kommen wir

B) bei nachtonigen Wortzusammensetzungen, z. B. bei „Allerseelen“ oder „Blaublümelein“. Hier ist

1. gleichgültig, ob sich die Melodik des Begriffswortes in höherer oder tieferer Lage bewegt, als diejenige des Bestimmungswortes.

2. Eine Vorbereitung des Tones, mit dem das Begriffswort einsetzt, ist ganz gegenstandslos.

3. Auf keinen Fall darf aber das Begriffswort in Noten kürzerer Dauer dargestellt werden, als sie dem Bestimmungswort zugewiesen sind.

4. Das Bestimmungswort muss auf schlechtem Takteil einsetzen. Folgende gut klingenden Wendungen bestätigen das:



Andererseits widersprechen:



den Bedingungen 3 und 4 und erscheinen daher fehlerhaft. Das dritte Beispiel erweckt hier unverkennbar den Eindruck der Worte „aller Seelen“.

C) Es liegt auf der Hand, dass der Tonsetzer bei Wortzusammensetzungen, deren Bedeutung je nach der Betonung wechselt, sorgfältigste Rücksicht auf diese zu nehmen haben würde. Ein Blick auf die Vertonungen:



genügt, um zu wissen, welches Wort in jedem einzelnen Falle gemeint ist. Umgekehrt kann es aber auch im Zusammenhange eines Textes niemals zweifelhaft sein, ob jedesmal das vor- oder nachtonige Wort vorliegt.

Nichtsdestoweniger gibt es einige auffällige Beispiele von Verwechslung. In dem Lied „Kennst du das Land“ spricht Mignon das Verlangen aus: „Dahin, dahin möchte ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn“. In den bekannteren Vertonungen des Gedichtes ist nun fast von allen Komponisten das hier nicht zutreffende nachtonige „Dahin, dahin“ gesetzt worden, so von Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt und neuerdings auch vom Übersetzer der Oper „Mignon“ von



Ambroise Thomas. Der einzige, der an dieser Stelle das Richtige getroffen hat, ist meines Wissens Anton Rubinstein, bei dem überhaupt dieses Lied eines seiner bestdeklamierten ist.

Merkwürdigerweise ging es Wagner genau umgekehrt mit dem nachtonigen Worte „Dahin“. Nachdem er es im 1. Akt des „Holländer“ wiederholt richtig behandelt hatte, verfiel er pag. 56 auf die fehlerhafte vortönige Form „dahin“, indem er schrieb:



III. Es kommt endlich auch der Fall vor, dass sich bei der Zusammensetzung mehr als 2 Wörter beteiligen, wie bei „Räuberhauptmann“, „Lenzesblumenpracht“ und ähnlichen. In solchen Fällen ist zu erwägen, welches Einzel- oder Doppelwort als Bestimmungswort, welches als Begriffswort aufzufassen ist, und demgemäss zu verfahren. Bei dem ersten Beispiel ist das Begriffswort „Hauptmann“ betont, mithin das Ganze nachtonig und etwa wie „Allerseelen“ zu behandeln, nur mit dem Unterschiede, dass die Prosodik von „Räuber“ nicht mit derjenigen von „Aller“ übereinstimmt.

Eine gute Notierungsweise wäre also etwa:



Räu - ber-hauptmann

Ganz falsch ist dagegen das Wort von Robert Franz in dem Liede „Volker spielt auf“ op. 27, No. 1 vertont:



Er hat

Räu - ber-hauptmann mit

die erste Silbe ohne Grund auf den besten Taktteil gelegt. Das ist hier schon ganz unstatthaft.¹⁾ Ferner liegt die am stärksten betonte und lange dritte auf schlechter Taktzeit und ist nur mit einem kurzen Achtel ausgestattet. Das ist durchaus verfehlt. Dazu kommt dann noch eine sinnwidrige Betonung und Dehnung der letzten. Das andere Beispiel „Lenzesblumenpracht“ bietet noch weniger Schwierigkeit, wenn wir es nach den unter A angegebenen Gesichtspunkten behandeln und namentlich bei jedem Wortübergange den neuen Ton vorbereiten. So erhalten wir etwa:



Len-zes-blu-menpracht

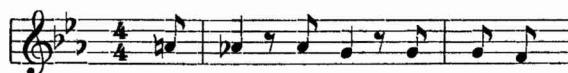
¹⁾ Hätte Franz nur den Fehler begangen, „Räuber“ auf gutem Taktteil einsetzen zu lassen, dann aber gebührend auch die Silbe „haupt“ auf solchen, „mann“ auf schlechten gelegt, — so hätte sich als Gesamtergebnis „Räuber Hauptmann“ herausgestellt, d. h. ein Räuber mit Namen Hauptmann.



VII.

Der Wortzusammenhang ist nicht durch Pausen zwischen den Silben zu unterbrechen, es sei denn, dass der Textcharakter solches begründet erscheinen lässt.

Das Verlangen, auch der Singstimme gewisse der Instrumentalmusik eigene reizvolle Wirkungen abzugewinnen, liess es früher ganz unbedenklich erscheinen, zusammengehörige Wortsilben durch eingestreute Pausen zu trennen. Bei Mozart begegnet man z. B. Stellen wie etwa der folgenden aus „Figaros Hochzeit“:



und sü - sses Schmachten, Sehnsucht

Es ist ja nicht zu bestreiten, dass unter Umständen eine solche Schreibweise einer dramatischen Situation oder dem Charakter der betreffenden Person entspricht. Ob eine solche Begründung im einzelnen Falle zutrifft, wäre zu erörtern. Die Textworte lediglich um der äusseren musikalischen Wirkung willen so zu gestalten, widerspricht den natürlichen Sprachgesetzen. Daher ist man auch im allgemeinen davon abgekommen. Nichtsdestoweniger bietet auch die neuere Literatur vereinzelte Beispiele eines Strebens nach rein instrumentalen Wirkungen der Singstimme. Brahms lässt in seinem Liede „Am Sonntagsmorgen“ op. 49, No. 1 singen:



Am Sonn - tag Mor - gen zier - lich an - ge - tan

Wenn hier die Begründung der Wortzerspaltung in einer gewissen Tonmalerei gesucht werden soll, was ja nahe liegt, so bleibt wieder zu entgegnen, dass eine solche in der Singstimme nur dann erlaubt ist, wenn sie das Wort unangetastet stehen lässt. In seiner Ballade „Edward“ lässt Loewe die Mutter zweimal fragen:



Und was soll dei - ne Mut-ter tun

Auch das ist schwerlich zu rechtfertigen. Wenn die Mutter bei dieser Frage, was nun aus ihr werden solle, zu zittern und stammeln anfängt, so passt das vielleicht nur wenig zu ihrem Charakter, — jedenfalls hätte es sich aber auch ohne die Zerstückelung des Wortes „deine“ bewerkstelligen lassen.

Kurz, eine Sprachwidrigkeit bleibt das Verfahren in der Mehrzahl der Fälle.

Schluss folgt

DAS 41. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS



GRAZ

(31. Mai bis 4. Juni.)

Herpfen, rotten und fiedeln
Dez wart da der paumgart voller,
pusaun, pfeiffer und Holler
Dez wart so vil da gehört;
ain chranks Haupt wer betört
wer es gewesen da na.



Welche Kritik hat einst der steirische Reimchronist Ottokar an der festlichen Musik geübt, die man zu Graz machte, als der Markgraf Hermann von Brandenburg Hochzeit hielt mit der Prinzess Anna, Herzog Albrechts Tochter, und über 600 Jahre sind seither vergangen. Jetzt, in diesen heissen Spätfrühlungstagen, da der Allgemeine Deutsche Musikverein sein Fest hier feierte, war es anders nicht, als wie der wackere Ottokar weiland es kundgetan. In dem weiten „Paumgart“ der Industriehalle drängten sich die Tausende wie die Völker bei einer Fürstenhochzeit, und drinnen in dem weissen grüngeschmückten Saale schallte es von „Herpfen, rotten und fiedeln“, dröhnte es von „pusaun und pfeiffer“; vielleicht mag auch — Holler „so vil da gehört“ worden sein, jedenfalls aber war für ein „chranks Haupt“ der Aufenthalt gefährlich: es gehörten sehr gesunde Nerven dazu, die vier grossen Orchesterkonzerte samt zwei öffentlichen Generalproben, die beiden Kammerkonzerte im Stefaniensaal, die Festoper, und alles was noch drum und dran hing, mitzumachen und heil zu überstehen.

Zu viel Musik! So starke und vielseitige Anregungen das Fest auch gab, so sehr es die Kraft des kritischen Zuhörens steigerte, es schwächte die Fähigkeit und Wonne des Empfangens, ja auf der Generalversammlung gestand ein Mitglied mit naiver Offenherzigkeit: die himmlisch-langen Konzerte zerstören einem eigentlich den ganzen Abend. Ein Geständnis, das man in seiner Schwere erst begreift, wenn man die Landschafts-Romantik der Feststadt kennt, und weiss, wie viel heimliche Feste die Natur gerade hier dem Wanderer bereitet hat, Feste, an die die Kunst nur mit ihren höchsten Gipfeln heranreicht. Gewiss hätte man die Zahl der Konzerte verringern können, denn manches konventionelle Werk war von Überfluss, gewiss hätte man die Stunde des Beginnes früher ansetzen und durch eine lange Pause nach bayreuthischem Vorbild die Abende „festlicher“ und — erträglicher machen können, vorausgesetzt, dass einige Komponisten im Drange des Aufgeführtwerdens nicht von vornherein die Dauer ihrer Stücke vielfach kürzer veranschlagt hätten, als sie tatsächlich war. Aber all dies lässt sich nachträglich leichter rügen, als von Haus aus vermeiden, und über all dies muss man hoch das äussere Ergebnis stellen: dass das



erste auf österreichischem Boden abgehaltene Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ein befruchtendes künstlerisches Ereignis war und in schöner Form die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten der deutschen und österreichischen Kultur zum Ausdruck brachte. Bis zum letzten Akkorde hielt das Publikum — die Säle waren immer bis auf das berühmte letzte Plätzchen gefüllt — tapfer aus, und die Ovationen für die Beteiligten und Teilnehmer nahmen kein Ende. Namentlich der Festchor griff öfters aktiv ein, und es war ein Zeichen seiner österreichischen Musizierfreude, seines südlichen Temperaments und künstlerischen Mitlebens, dass er, ohne die Stimme des Publikums erst abzuwarten, junge Komponisten, wenn sie auf dem Podium erschienen, mit einem Beifalls- und Blumenregen übergoss, so dass mancher homo novus in Österreich Triumphe feierte, wie sie keinem Meister in Deutschland je passiert sind, und man mit Rückert denken mochte: „Viel Gesellen sind gesetzt, Keiner wird gering geschätzt, und wer kann, soll Meister sein.“ Die Programme hatten eine besondere Note erhalten durch die grosse Zahl von neueren Komponisten österreichischer, zum Teil steirischer Herkunft, von denen man nicht weniger als acht begegnete: Anton Bruckner, Siegmund von Hausegger, Wilhelm Kienzl, Gustav Mahler, Roderich von Mojsisovics, Guido Peters, Theodor Streicher und Hugo Wolf. Leider fehlte ein bemerkenswertes österreichisches Talent, nämlich Josef Reiter, dessen Name zwar nicht in den Programmen, desto öfter aber in den Vorverhandlungen genannt wurde, und dessen Requiem ursprünglich das Fest eröffnen sollte. Das geplante Kirchenkonzert aber entfiel; für einen kleinen Frauenchor Reiters (*La régine Avrillouse*) wollte sich kein Plätzlein finden lassen, und so fehlte der Künstler, obwohl er ein gutes Anrecht auf Aufnahme gehabt hätte.

Man liess das erste Konzert mit dem letzten Satze einer Romantischen Phantasie für die Orgel von Roderich von Mojsisovics beginnen. Ein Fest mit einem Finale eröffnen, heisst, es ein wenig skurril eröffnen, und in der Tat: da die Wirkung eines letzten Satzes nur aus den vorhergegangenen beurteilt werden kann, hält es schwer, über das Stück des begabten Anfängers besseres zu sagen, als dass es mehr Harmonik als Thematik, mehr Farbe als Zeichnung gibt, und dass seine Schwierigkeiten vom Brünner Konzertorganisten Burkert mit Geschick überwunden wurden. Auf ein ähnliches Teillurteil muss man sich bei Peters beschränken, von dem die Ecksätze einer E-moll Symphonie gemacht wurden, so dass man aus dem Finale nicht klug werden konnte, weil man die das Finale bedingenden Zwischensätze nicht gehört hatte; der erste Satz dagegen zeugte von bürgerlicher Tüchtigkeit, von Formsinn und (wenn auch nicht modernem) Klangsinn. Für einen Instrumentalkoloss wie Paul Ertels sinfonische Dichtung „Der Mensch“ dürfte der Stefaniensaal zu klein gewesen sein, und die Orgel, die der Grazer Organist Kofler trefflich bediente, tat ein übriges dazu; doch wurde der Versuch, die Form einer symphonischen Dichtung mit der der Tripelfuge zu verschmelzen, vom Publikum nicht ohne Interesse aufgenommen. Das Hauptinteresse haftete an den neuen Gesängen Gustav Mahlers, den Wunderhorn- und den Rückertliedern, die die Hofopernsänger A. Moser, Fr. Weidemann, E. Schmedes und Fritz Schrödter nach dem Willen des Komponisten und unter dem Beifalle des Publikums vortrugen. Man schien sich nicht daran satt sehen zu können, wie Mahler dirigierte; mehr noch: nicht daran satt hören zu können, was er dirigierte. Man war fasziniert, vielleicht auch abgestossen. Jedenfalls stand man vor einer Persönlichkeit, unbezweifelt vor einer artistischen Persönlichkeit. Denn der Mache nach ist jedes der Mahlerschen Lieder ein Phänomen, und kein Orchester, weder das Wagnersche, noch das Lisztsche, oder das Straussche klingt so wie das Kammerorchester Mahlers, dessen Eigenart die quarrenden gestopften Trompeten, die tiefen Holzbläser, die leise



gellenden gestopften Hörner, die klirrenden kleinen Trommeln, die stossenden Sforzati, die rhythmischen Rucke, die nervöse Energie u. dgl. m. sind. Ob diese Instrumentation immer Empfindungsausdruck sei, ist fraglich; aber in ihr ruht das Geheimnis aparter Wirkungen, ein Geheimnis, das oft nur Ökonomie heisst. So ist „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ eine ganz geniale Humoreske, und die schielenden chromatischen Terzen, die Rutenschläge, die schäumenden Tschinellenwirbel, der täppische Rhythmus sind die wahrhafte Charakteristik des stupiden Behagens einer schuppig glänzenden Fischwelt. („Kein Predigt niemals den Stockfisch' so g'fallen“.) Zuweilen wurde man jedoch misstrauisch gegen das Raffinement, und hielt für Attitüde, was vielleicht echt ist; und doch hielt man wieder ergriffen den Atem an bei den Kindertotenliedern oder bei dem auf tiefen Harfentönen ruhenden „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Man ist auch ergriffen worden von den Wehelauten des symbolischen „Irdischen Lebens“ (Mutter, ach Mutter, es hungert mich); war aber am Schlusse verblüfft von dem leisen — Tamtamschlag, der statt des Akkordes eintritt. Man witterte die Pointe, die Nervenkunst, und wollte dem Künstler nicht glauben, dem Musiker nicht gehorchen. Aber selbst wenn wir daran festhalten, dass nur die Kunst elementarer Naturen nicht sterben kann, wird dieser gewählten Pointenmusik die Anerkennung nicht versagt werden können, dass sie in ihrer Art neue Werte schaffe. Für den Musiker Mahler spricht es, dass er nur gute und tiefe Texte vertonen kann; den feineren Beobachter aber macht es stutzig, dass das Modepublikum der Weltstadt seinen stärksten Anhang bildet.

Eine ganz andere Welt öffnete sich, als am nächsten Abende Ferdinand Löwe die dem Kaiser Franz Josef gewidmete Achte Symphonie von Anton Bruckner, dieses eines Kaisers wahrhaft würdige Werk, auführte. Nicht ohne Schwierigkeiten war es gelungen, Bruckner unterzubringen; aber dem Feste hätte, wie viele empfanden, sein Gipfel gefehlt, hätte Bruckner gefehlt. Denn wie beglückend erschüttert und erhebt in einer Zeit der überwiegenden technischen Kultur und des instrumentalen Raisonnements gerade der Künstler, dessen Kunst eine Naturkraft ist, und dessen Musik dorthin wirkt, wohin zu wirken sie sich eigentlich nicht zu schämen braucht: ins Gemüt. Freilich ist die reine Persönlichkeit dieses Meisters, der nur durch musikalische Qualitäten, also ohne Nachhilfe von Programmen wirkt, der den modernsten Inhalt in die altüberkommene Form zusammendrängt, nicht zu vielen klar, und deshalb bedurfte es eines Dirigenten wie Ferdinand Löwe, der das Werk mit jener Grösse darstellen konnte, die so häufig von brucknerunkundigen Dirigenten wegdirektiert wird. Was Löwe in der Herausarbeitung der weiten kühnen Architekturen Bruckners leistete, fühlte man im Adagio — wer schrieb ein ähnliches nach Beethoven? — besonders aber im Finale, das zwar nicht gedanklich, aber baulich zu den schwächeren Sätzen des Meisters gehört, und dem Löwe eine sichere Formgestalt zu geben wusste, so zwar, dass die Hörer am Schlusse, wo die Themen der vorangegangenen Sätze zyklopenhaft übereinandergetürmt werden, von der Gewalt dieses Augenblicks geradezu niedergeschmettert wurden. Viele Gäste gestanden, dass ihnen nun der österreichische Symphoniker als ein abgeklärter, aus sich heraus verständlicher Künstler erst „aufgegangen“ sei, und in diesem Geständnis findet der Allgemeine Deutsche Musikverein den schönsten Lohn dafür, dass er einen toten Meister propagiert hat, der als lebendige Kraft noch in eine weitere Zukunft hineinwirken wird!

Der Brucknerschen Symphonie konnte es nichts anhaben, dass ihr das umfangreiche Chorwerk eines jungen Komponisten, Otto Naumann, der gewiss auch Propaganda verdiente, vorangestellt worden war. „Der Tod und die Mutter“ — dies der Titel des Werkes — wurde um seiner effektvollen Ausstattung wegen vom



Publikum mit lebhafterer Begeisterung aufgenommen, als von den engeren musikalischen Kreisen, die die Kongruenz zwischen Musik und Dichtung stellenweise vermissten. Kein Zweifel, dass Naumann ein starker Könnner ist und sich auf wirksame Stimmungen versteht. Es sei nur an den schön empfundenen Schluss erinnert, wo selige Kinderstimmen (ein Fernchor) eintreten, und süsse Himmelsruhe das leidende Mutterherz umfängt. Das wirkte in seiner diatonischen Einfachheit und Schlichtheit umso tiefer, je unruhiger, mitunter wüster das Vorausgegangene war. Die poetische Unterlage bildet das Märchen von der Mutter, die dem Tode ihr Kind abjagen will, ein Andersenscher Stoff, der, wie ich glaube, schon als Drama behandelt wurde, dessen Zartheit und rührende Einfachheit aber in der Naumannschen Bearbeitung öfters erdrückt wird. Ein modernes Riesenorchester, überdies allzu gleichmässig dick, geteilte Chöre, Kinderchor, Soli, das ergibt jedenfalls ein äusseres Zuviel. Trotzdem die Solisten Josef Loritz (Dornbusch), Max Gillmann (Tod), Leopoldine Ullmann (Grabfrau) und namentlich die ausgezeichnete Mezzosopranistin Frau Drill-Orridge (die Mutter) manche Klangabwechslung boten, wurde die andauernde „Schwarzmalerei“ des breiten ersten Teiles doch zur Monotonie. Immerhin sind Eingebungen in Naumanns Musik, wie etwa das schwungvolle Liebesthema der Mutter, die auf Begabung sowie auf die Hoffnung schliessen lassen, dass Naumann die deutsche Instrumentalmusik befruchten werde, wenn er sich in den Mitteln bescheidet und seinen Sinn für die musikalische Ökonomie noch verfeinert.

Im eingeschobenen Ausserordentlichen Konzert standen „Ein Heldenleben“ von Richard Strauss und die hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten“ von Max Schillings. Wenn ein modernes Tonwerk neben Liszts „Idealen“ Friedrich Schillers wert und würdig ist, dann ist es Schillings' Hymnus für Chor, Solo und Orchester. Eine feine Hand hat verschiedene Schillersche Texte zu einem Ganzen gerundet, der Geist eines vornehmen und warmen Musikers hat ihnen erhöhtes Pathos, erhöhte Feierlichkeit gegeben. Den Meister erkennt man an der Form — zwischen zwei Chorsätzen der kontrastierende Gesang eines Rhapsoden —, seine Eigenart an den aparten Vorhaltsbildungen der Harmonik und Melodik. Schillings, der selbst dirigierte, wurde samt dem kraftvollen Solisten Josef Loritz stürmisch gerufen. Das „Heldenleben“ (nur für die Feststadt neu) dirigierte nicht Strauss, sondern Löwe, und nicht ohne tiefere Bewegung gedachte man des abwesenden Meisters, dem der Widersacher Schicksal den Vater geraubt, gerade als das Fest begann.

Das letzte Konzert war den Jungen und Jüngsten gewidmet: man hörte die Hoffnungen und Versprechungen der deutschen Musik. Der Jüngsten einer, Ernst Boehe aus München, führte eine symphonische Dichtung „Odysseus' Heimkehr“ auf und riss alles mit sich fort; dieser Feuerkopf entzündete dirigierend Publikum und Orchester. Sein Werk heisst „Episode“, ist eine vollständige vierteilige Symphonie in einem Satz und selbst wieder das Finale einer grossen aus vier „Episoden“ bestehenden Odyssee, also eine ziemlich ausgiebige Episode. Man braucht keinen Kommentar, um die gute Gliederung des Stückes zu fühlen, kein Programm, um seinen musikalischen Inhalt zu verstehen, denn Boehe ist zum Glück mehr Symphoniker als „Dichter“. Und doch ist er heute noch mehr Virtuose als Künstler. Seine Beherrschung des Apparates, sein Kombinationstalent — siehe die drei Themen, davon eines zugleich in Verkleinerung und zugleich in Engführungen, auf S. 85 und 86 der Partitur — ist so enorm, als die Gefühlsmacht des Stückes gering. Vielleicht liegt dies am Stoff. Gewiss aber ist Boehe ein so reicher Musiker, dass er über die „technische“ Musik hinauswachsen und mit einer Kunst ergreifen lernen wird, deren instrumentale Wirkungen ihre Ursache in einem mächtigen Gefühlsinhalt haben.



Auch bei Hauseggers „Liedern der Liebe“, die Kammersänger Hess mit Heldenkräften vortrug, vermisste man zum Teile eine Kongruenz zwischen dem Innen und dem Aussen: die Übereinstimmung zwischen der tief versunkenen Poesie Nicolaus Lenaus und dem lauten grossen symphonischen Orchester. Man mochte fast glauben, dass der Autor der „Dionysischen Phantasie“ und des „Barbarossa“ zu seinem Schaden das Gebiet der Orchestermusik verlassen habe, wenn er nicht unter diesen Liedern eines gegeben hätte, die „Stumme Liebe“, die die süsse, reife Frucht eines Lyrikers ist. Umgekehrt bei Theodor Streicher. Er ist über die Grenzen seiner Eigenart hinausgegangen und hat zwei Kriegerchöre mit Blasorchester geschrieben, in denen die herbe Kräftigkeit alter Texte mit einer beabsichtigten Klobigkeit trefflich vertont ist, denen aber die al fresco-Behandlung abgeht, welche die „Musik der Massen“ einmal erfordert. Allerdings litt die Aufführung von Streichers bestem Chore, dem Kriegerlied gegen Karl den Fünften, darunter, dass sie von der Zensur verboten wurde.

In die Herzensnähe aller kam an diesem Abend Julius Weismann mit seiner reizenden Märchenballade „Fingerhütchen“. Der junge Komponist, ein Schüler Thuilles in München, bewies, dass man sehr gut moderner Musiker sein und doch einen einfachen klaren melodischen Satz schreiben kann, dass noch mehr als harmonische Finessen die Erfindung von Themen wiegt, die — welches Wunder der Zeit! — leicht nachzupfeifen sind, ohne dass sie banal seien. Weismann hat C. F. Meyers feine Märchenpoesie ganz getreu widergespiegelt, das Naiv-Humoristische und die Grazie der Dichtung so rein wiederklingen lassen, dass man mit Fug von ihm noch einmal eine echte moderne komische Oper erwarten darf. Der Komponist wurde mit dem Solisten Anton Dressler, der prachtvoll, vielleicht ein wenig zu pathetisch sang, stürmisch gefeiert. Gerade der Erfolg Weismanns müsste jüngeren Musikern sagen, dass das Heil nicht in den achtfach geteilten Streichern, den zischenden Becken, den unvermeidlichen Harfenglissandi zu suchen sei, sondern in der Natürlichkeit. Der Wert der gesteigerten Technik ist nicht zu verkennen, und sehr wohl kann man die modernen Mittel, wie Anton Bruckner zeigt, anwenden, wenn nur alle Instrumentation, alle Farbe, kurz alles Aussen aus dem Innen kommt; denn — nochmals sei auf Anton Bruckner gewiesen — die Kraft des Gedankens macht die Kraft der Instrumentation, nicht umgekehrt. Das wusste schon, lange vor Wagner, E. T. A. Hoffmann in den Kreisleriana: „Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik“. Es ist auch Hoffnung vorhanden, dass die „maschinelle“ Strömung in der Tonkunst wieder abfliesse, und dass man von der „Instrumentationsmusik“ zur „singenden Musik“, von einer Aussenkunst zu einer Innenkunst zurückkehre: — dies wäre das innere Ergebnis der grossen Orchesterkonzerte.

Die beiden Kammerkonzerte brachten Körbe voll Früchten des Fleisses oder Talentes, je nachdem. Josef Loritz sang Lieder von O. Taubmann; Chormeister Victor Zack dirigierte mit Verve zwei effektvolle Männerchöre von R. Buck, (dem „Berlioz“ des Männerchores), und musste einen, die „Wilde Jagd“ wiederholen; Prof. Rosé und seine Genossen spielten ein formschönes Streichquintett von Draeseke, das von der mitwirkenden Stelznerschen Violotta einige neue Klangreize bekommen hatte, dann eine Serenade für Streichquartett von Dalcroze, in der zwar keine Rachegeister beschworen wurden, die aber um ihrer romanischen Grazie, ihrer echt serenadenhaften Gefälligkeit willen ein angenehmes Divertimento war. Tiefere Bedeutung hatte ein Streichquartett Hans Pfitzners, das Werk eines charaktervollen Empfinders und feinen Humoristen. Von besonderer Bedeutung waren die op. 81 und 86



von Max Reger, dem Meister aus dem bayrischen Wald. Hier stand man wieder vor einer Natur. Die Variationen und die Fuge über ein Bachsches Thema, die Prof. Schmid-Lindner spielte, noch mehr aber die Variationen und die Fuge über ein Beethovensches Thema, die Reger selbst mit Schmid-Lindner (auf zwei Klavieren) spielte, sind das, „was man „erschaffene Musik“ nennen darf. Wer die gewaltige innere Steigerung der Beethoven-Variationen aufbauen kann, ist ein Förderer und Mehrer der Kammerkunst. Wie Carl Loewe so ging Max Reger vom Ernste des Chorales aus, und seine Kunst ist verknüpft mit der Vergangenheit durch die Thematik, die über aller Koloristik steht, und weist in die Zukunft durch die kühne, doch organische Erweiterung der Tonalität. — Hugo Wolf bedurfte allerdings der Förderung durch das Tonkünstlerfest nicht mehr, und man hatte ihn mehr als einen Steiermärker, denn als einen Unsterblichen aufs Programm gesetzt. Aber die Gelegenheit war günstig, um abseits liegende Lieder, den unbekannteren Wolf, nicht bloss den Komponisten der „Verborgenheit“ zu fördern, und in stilvoller Anordnung trug Ferdinand Löwe, ein wundervoller Wolfspieler, Mörike-, Goethe-, Michelangelo-, spanische und Eichendorffgesänge vor, und mit ihm teilten sich die innige Frau Amalie Löwe, Kammersänger Hess und Konzertsänger Dressler in die Ehren dieser kleinen Wolffeier, deren 14 Lieder dem Publikum, wie es schien, noch zu wenig waren.

Noch eines Meisters sei gedacht, der in einem sehr ausserordentlichen Kammerkonzerte zu Worte kam. Es war nach der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, als auf Dr. Paul Marsops Vorschlag in dem vom Architekten Friedrich Hoffmann kunstverständlich eingebauten unterirdischen Orchester das Larghetto aus dem Klarinettenquintett von Mozart gespielt wurde. Man prüfte den Klang und fand, dass er gar schön entmaterialisiert sei. Einige aber fanden, dass dieser Klang sie zurückführte in die alten halbvergessenen Paradiese der Unschuldsmusik . . .

Am Schlusse des letzten Orchesterkonzertes, nachdem Wagners Kaisermarsch verklungen war, vereinigte sich alles zu einer spontanen Ovation für Ferdinand Löwe. Und wenn die nachhumpelnde Kritik noch ihr „bravo!“ anfügen darf, so darum: weil der Allgemeine Deutsche Musikverein keinen idealeren Festdirigenten hätte ausfindig machen können, als diesen seltenen Mann, der als menschliche wie künstlerische Persönlichkeit mehr geleistet hat, als man mit Worten würdigen kann. In kürzester Zeit hat Löwe das Festorchester, das aus dem Grazer Opernorchester, den Lehrern des Steiermärkischen Musikvereins und 23 Mitgliedern des Wiener Konzertvereins bestand, zu einem einheitlichen, exakten Ensemble erzogen, dessen Hauptvorzug eine warme, singende Melodik war. Nicht als ob — um auch diesen Punkt zu streifen — die Orchesterkräfte der Feststadt technisch nicht hingereicht hätten; sie reichten, nur auf Berufsmusiker beschränkt, rein numerisch für moderne Werke nicht aus, weshalb Verstärkungen aus Wien mussten requiriert werden. Allgemein ist die Frische und Fülligkeit des grossen Festchores aufgefallen, der aus dem Grazer Singverein, dem Grazer Männergesangsverein, dem Deutsch-Akademischen Gesangsverein, dem Deutsch-Evangelischen Gesangsverein und dem Männerchor Typographia bestand; wer die natürliche Begabung des Steirers kennt, der sozusagen als Sänger geboren wird, wird sich weniger gewundert als gefreut haben. Ein Wort noch den vorbereitenden Dirigenten, deren selbstlose Mitarbeit es fordert, dass man wenigstens ihre Namen nennt; es waren dies die Chormeister Franz Weiss, Victor Zack, Leo Dobrowolny, Vincenz Ortner, Musikdirektor Wickenhauser und die Theaterkapellmeister Paul Ottenheimer und Arnold Winternitz.

Nach zwei Versuchen (1862 und 1892) gelang es das erstemal, dass der Allgemeine Deutsche Musikverein in Österreich festen Fuss fasste, und nicht leicht hätte



er eine geeignetere Stadt wählen können als Graz: — eine Mittelstadt, die durch ein Ereignis wie das Tonkünstlerfest als ganze mobilisiert wird, während die grosse oder die Grossstadt sich kühler zu verhalten pflegt. Und die Hauptstadt eines Landes, das von einer alten Musikkultur gesättigt ist, wo ein Johannes de Cleve, ein Hannibal Paduano, ein Hannibal Perin in den Zeiten der höfischen Musikpflege wirkten, wo die Landstände durch das (1776 erbaute) Theater, der Bürgerstand durch den (1815 gegründeten) Steiermärkischen Musikverein auf eine künstlerisch angelegte Bevölkerung segensvoll einwirkten. Für die Stadt war das Fest eine Kraftprobe und ein lange nachklingendes Erlebnis; möge der Name Graz auch in der Chronik des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seinen guten Klang bewahren. — —

Als Festoper wurde im Grazer Stadttheater die dreiaktige Tragikomödie „Don Quixote“ von Wilhelm Kienzl unter der Leitung des Kapellmeisters Arnold Winternitz aufgeführt, eine Vorstellung, deren Hauptstützen der klassische Sancho Pansa des Herrn Koss und der grossangelegte Don Quixote des Herrn Jessen waren. Um das Weltepos des Cervantes als musikalisches Drama wieder zu gebären, bedurfte es vielleicht eines Genius, in dem sich der Wagnersche Tiefsinn mit dem Offenbachschen Leichtsinne vermählt — wenn man mit diesem Gedanken überhaupt spielen darf. Immerhin bleibt Kienzls Oper — das Lebenswerk des Komponisten — ein beachtenswerter Versuch, den gewaltigen Stoff zu meistern, und sein ehrliches Ringen wurde durch einen Lorbeerkrantz und durch Hervorruf anerkannt und gewürdigt.

Dr. Ernst Decsey

WIEN

(5. bis 7. Juni.)

Das Wiener Hofoperntheater hat für die aus Graz zurückkehrenden Besucher des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins drei Vorstellungen von Werken der modernen Richtung veranstaltet, die sicher geeignet waren, von dem Ernst der Führung und der Leistungsfähigkeit des Institutes einen vorteilhaften Begriff zu erwecken. Die erste — Richard Strauss' „Feuersnot“ — war die vollendetste. Direktor Mahler hatte alle Teile und Teilchen des von Strauss verwendeten Apparates blank geputzt und die leisesten Friktionen, die ihr Ineinandergreifen erschweren konnten, entfernt. Solisten, Szene, Beleuchtungswirkungen und Orchester unterstützten sich gegenseitig und brachten den höchst erreichbaren Gesamteindruck hervor. Über die Natur des letzteren kann angesichts einer so vollendeten Aufführung keine Frage mehr sein. Strauss beschäftigt den Verstand, ruft die Freude am Detail hervor und hält den Zuhörer durch die staunenerregende Ausbildung seiner Technik in Atem. Gemüt und Phantasie werden weniger in Anspruch genommen. — Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“, die, zum zehntenmal wiederholt, eine immer wachsende Schar warmer Anhänger gewinnt, war die zweite dieser Vorstellungen. Im Schwung der Wiedergabe nicht ganz auf der Höhe der vorhergehenden, vom Komponisten geleiteten Aufführung, erzielte das Werk nichtsdestoweniger einen schönen Erfolg. Den grössten Eindruck an diesem Abend machte Fräulein von Mildenburg, deren Minneleide als eine wahrhaft geniale, den dichterischen Gehalt der Figur tief ausschöpfende Leistung allgemein anerkannt wurde. — Abschliessend wurde Liszts „Heilige Elisabeth“ in der seit Jahren hier eingelebten szenischen Ausführung gegeben. Unter der sensitiven Hand Franz Schalks gelang der orchestrale Teil vorzüglich und die Bühnenwirkung stellte sich dort ein, wo Dichtung und Musik eine solche begünstigen. Also am eindringlichsten im vierten Bilde, dem Tode der Heiligen, das Liszt mit den tiefsten und verklärendsten Tönen ausgestattet hat.

Dr. Gustav Schoenaich



KONZERT

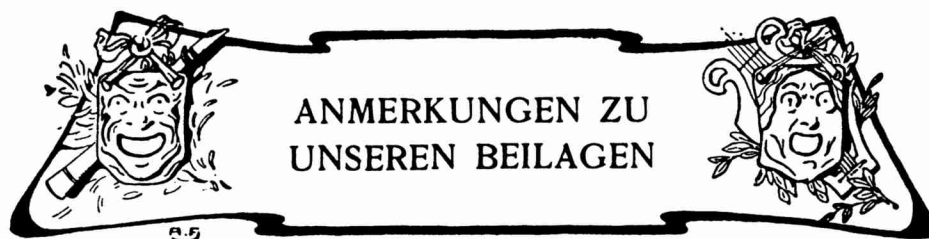
DÜSSELDORF: Das 82. Niederrheinische Musikfest. Unleugbare Tatsache ist, dass sich die Niederrheinischen Musikfeste überlebten. Glanzleistungen wie die, welche schon vor 50 Jahren bei diesen Anlässen geboten wurden, als Ferdinand Hiller Schumanns „Paradies und Peri“ als Neuheit brachte, Ferdinand David am ersten Violinpult des 165 Mann starken Orchesters sass, 654 Stimmen im Chore sangen, sind selbst heute nicht mehr zu überbieten, reizen nicht mehr. Ohne Reorganisation, Verjüngungskur gehen diese Pfingstfeste rettungslos zugrunde. Voriges Jahr war der Gürzenich in Köln, diesmal die Tonhalle in Düsseldorf schwach besucht. Prof. Buths verzichtete auf die Mitwirkung eines berühmten Festdirigenten; er blieb Selbstherrscher ohne Konkurrenz. Uraufführungen gab es auch nicht, mit Ausnahme einer recht sehr verspäteten, der „Sinfonia à 2 Travers, 2 Violini, Viola e Basso“ vom „verkommenen Genie“ Wilh. Friedemann Bach (1710—1784), einem historisch interessanten, aber hier am un rechten Platze gebotenem Werk. Ein grosser Zug belebte die Vortragsfolge des ersten Konzertes. Die festlichen Klänge der „Sonata pian e forte“ für zwei Bläserchöre und Violon von Giovanni Gabrieli bereiteten geschmackvoll die Stimmung für Händels „Israel in Ägypten“ vor. Der zirka 400 Stimmen zählende gemischte Chor sang prachtvoll; das Orchester glänzte; besonders rühmend wert legten die Bläser die heiklen Stellen der (Original-)Partitur aus. Die Sopransoli sang Irene Abendroth (Dresden), in der kolorierten „Halleluja“-Arie (Einlage) ihr Bestes bietend; Muriel Foster (Alt) musste das von Prof. F. W. Franke genial instrumentierte, von Siegfried Ochs einer „Cantate con stromenti“ entlehnte Arioso, längst heimatberechtigt in dem von Haus aus an Soli armen Oratorium, wiederholen. J. Urlus (Tenor) übernahm die Rolle des Erzählers; Paul Knüpfer und G. Waschow bemühten sich mit vollem Erfolg um die Wiedergabe der Bass-Soli; Prof. Franke versah die Orgelpartie. Das zweite Konzert sollte der absoluten, der formvollendeten Musik gewidmet werden. Da erschien die „Pfingstkantate“ von J. S. Bach als ein Missgriff, weil nicht wirksam im breiten Rahmen des Festes und mit Frau Abendroth ungenügend besetzt; die Dame kann nicht Bach singen; selbst Paul Knüpfers vornehme Kunst ging unter solchen Umständen eindrucklos vorbei. Auch die schon zitierte W. Friedemann-Bachsche Komposition, sowie die von Fritz Kreisler tüchtig, klangschön gespielte Tartini-Violinsonate („Teufels-triller“) waren billige Gaben. Viel Genuss bereitete dafür Ernst v. Dohnanyi's plastische, klare, tonschöne Ausdeutung des Brahms'schen Klavierkonzertes. Mahlers zweite Symphonie in c-moll, grosszügig interpretiert von Buths, bildete den Clou des Festes. Das Andante ward da capo gespielt; Muriel Foster sang den vierten Satz, das Altsolo „Urlicht“ ergreifend; der Chor nicht minder sein „Auferstehen“ in dem gigantischen Finale. Der dritte Tag brachte die „Appalachia“, symphonische Dichtung für grosses Orchester, Bariton, Chor von Frederik Delius. Der Autor will die eigenartigen Landschaftsreize der Tropenwelt, das Negerleben in den Plantagen am Mississippi schildern. Als geschickter Tonmaler erfindet er aparte Stimmungsmomente, aber seine Gestaltungskraft scheitert an dem zu wenig konzis gefassten Vorwurf. Zudem fehlt dem Leitmotiv, das schliesslich zu einem Negergesang ausgesponnen wird, jede individuelle Färbung, Charakteristik. Der Autor war Zeuge einer sehr guten Vorführung seines eindruck-



armen Werkes. In G. Martucci's Liederzyklus „La Canzone dei Ricordi“ stellte sich Muriel Foster aufs neue als tüchtige Künstlerin vor. Dann folgte auf die etwas nervöse, aber edelempfundene Musik des Bologneser Meisters das A-dur Violinkonzert von Mozart, etwas äusserlich vorgetragen von F. Kreisler. Und darauf musste Richard Strauss' „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ folgen! Wahrlich auch eine Eulenspiegelei! Umso mehr, als der Dirigent sich verpflichtet glaubte, das Orchesterschizzo — da capo zu dirigieren! Wahrlich, das Orchester hatte so prachtvoll gespielt, dass es ungerecht war, eine Wiederholung der ermüdenden Aufgabe im Rahmen eines überlangen Konzertes zu verlangen. Das Publikum war verblüfft ob dieser Strafe für seinen ehrlich gemeinten Applaus. Als zweiter Strauss folgte „Das Tal“, ein bisschen matt erfunden, von Knüpfer aber so prächtig gesungen wie die „Vätergruft“ von Cornelius (mit a cappella-Chor). Noch ein Duett aus „Gunlöd“ von Cornelius, eine warmblütige Komposition melodischen Charakters, von Irene Abendroth und Jacques Urlus temperamentvoll gesungen; dann brachte in fünfter Konzertsunde endlich das „Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen“ in Beethovens „Chor-Phantasie“ den ehrlich herbeigesehnten Schluss einer Tonfeier, die im allgemeinen wenig inneren Selbstzweck aufzuweisen hatte. A. Eccarius-Sieber

LIEGNITZ: Mit einer orchestral nicht ganz reinlichen, solistisch und in den Chören aber vorzüglichen Wiedergabe der „Matthäus-Passion“ eröffnete das vierte Liegnitzer Musikfest unter Wilhelm Rudnick, dem als Komponisten vielbemerakter Oratorien vorteilhaft bekannten Tonsetzer. Die etwa 400 Köpfe starken Chöre erfreuten durch glockenklare Einsätze, Wohllaut und wechselvolle dynamische Abschattungen. Sowohl die kantablen Sätze („Ich bin's“, „O Haupt voll Blut und Wunden“, „Wenn ich einmal soll scheiden“) wie die polyphonen Partien traten angemessen in die Erscheinung. Dazu gesellte sich eine treffliche Besetzung der Soli durch die Damen Jeannette Grumbacher-de Jong, Luise Geller-Wolter und die Herren Richard Fischer, dem eine meisterliche Behandlung der so reich beseelten Evangelistenrezitative nachzurühmen ist, Max Rothenbücher und Anton Sistermans (Jesus), der allerdings dank seinen sinnlich quellenden Mitteln das decorum sacrale nicht durchweg zu wahren wusste. Sonst wirkten an der Aufführung die Herren Albert Dollmeyer (Orgel), Franz Kauf (Klavier) und Hermann Behr (Violine). — Rechten lassen dürfte sich mit Rudnick, der im übrigen als ein höchst unterrichteter Kenner der einschlägigen Literatur zu gelten hat, über die Wahl der anfechtbaren Bearbeitung von Robert Franz: wir trachten heut allenthalben danach, Bach in der Ursprache, nicht aber in den freien und umgefärbten Nachbildungen geistvoller Übersetzer zu Worte kommen zu lassen. Dass die prächtige und jedenfalls hochmusikalische Liegnitzer Aufführung nicht auch in diesem Punkt dem Zeitgeist Rechnung getragen hatte, blieb zu bedauern. — Der Leitung des Herrn Marinus Salomons unterstanden die übrigen Darbietungen des Festes. Neben einer in den Zeitmassen etwas gemächlichen Aufführung der „Ne unten“ mit den Damen Grumbacher-de Jong, Geller-Wolter und den Herren Fischer und Sistermans als Soloquartett gab es Verwandlungsmusik, Abendmalsszene und Vorspiel „Parsifal“, sowie Richard Strauss' op. 14 „Wanderers Sturmlied“. Lauter und wohlverdienter Beifall lohnte den Solisten, dem Dirigenten wie dem Chor, der selbst der verzwickten und überaus polyphon angelegten Arbeit von Strauss (sechs Stimmen und zwölf Instrumente ergehen sich da zuzeiten in völlig selbständiger Führung) in keiner Hinsicht etwas schuldig blieb. — Im ganzen wird man dieses Festprogramm als den Ausdruck einer ernsten und gefestigten musikalischen Kultur zu nehmen haben, die es gestattet, die grüne Vaterstadt Benjamin Bilses im Verein mit Görlitz und Loewenberg jener Gruppe niederschlesischer Städte einzureihen, deren schönggeistige Interessen in einer unverhältnismässig regen und trefflich organisierten Musikpflege gipfeln.

Edwin Neruda



Von den zum Artikel von Helene Raff gehörenden Porträts Ludwig Schnorrs von Carolsfeld ist das erste die Wiedergabe einer Zeichnung von F. Gonne aus dem Tristanjahr, im Besitz des Herrn Eduard Schnorr von Carolsfeld. Das zweite ist nach der einzigen im Besitz der Familie Schnorr befindlichen Photographie gefertigt und stellt den Sänger als Tristan dar. Wir zitieren einige Stellen aus Wagners Aufsatz „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“, die die gewaltige künstlerische Persönlichkeit des ersten Tristan ins hellste Licht setzen. „Wer ermisst, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war!“ „In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorrs als Tristan, wie sie im dritten Akt meines Dramas ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht.“ „In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir vom ‚Tristan‘ erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheure Tat meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen.“ „Mit der Erkenntnis der unsäglich Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffungsfrühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte.“ An die denkwürdige Erstaufführung des „Tristan“ erinnert der Theaterzettel, den wir im Faksimile verkleinert anreihen.

Das Porträt Anton Bruckners stammt ungefähr aus der Zeit, als er mit der Schaffung seiner achten Symphonie beschäftigt war, die auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest nach einstimmigem Urteil einen ungeheuren Erfolg davontrug.

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag (28. Juli) der ausgezeichneten dramatischen Sängerin Giuditta Grisi, die bis 1834 auf italienischen Bühnen und in Paris glänzte, bringen wir ihr Porträt. Unser Bild zeigt sie in Gemeinschaft mit ihrer Schwester Giulia (1811—69), die, als Sängerin noch bedeutender, 1834—49 gleichzeitig zu Paris und London als Primadonna engagiert war. Bellini schrieb für die beiden Schwestern seine „Montecchi e Capuletti“. Zur Vorlage diente uns ein Steindruck von A. Kneisel nach einer Zeichnung von Cäcilie Brandt.

Ihren 70. Geburtstag begeht am 21. Juli die hervorragende Sängerin Désirée Artôt, deren Bild nach einem Stich von A. Hüssener gefertigt ist. Ihre Triumphe erreichten den Höhepunkt, als sie 1859 mit der Lorinischen Operntruppe nach Berlin kam. Ende 1868 war sie die Verlobte von Peter Tschaikowsky, verheiratete sich aber 1869 mit dem spanischen Bariton Padilla.

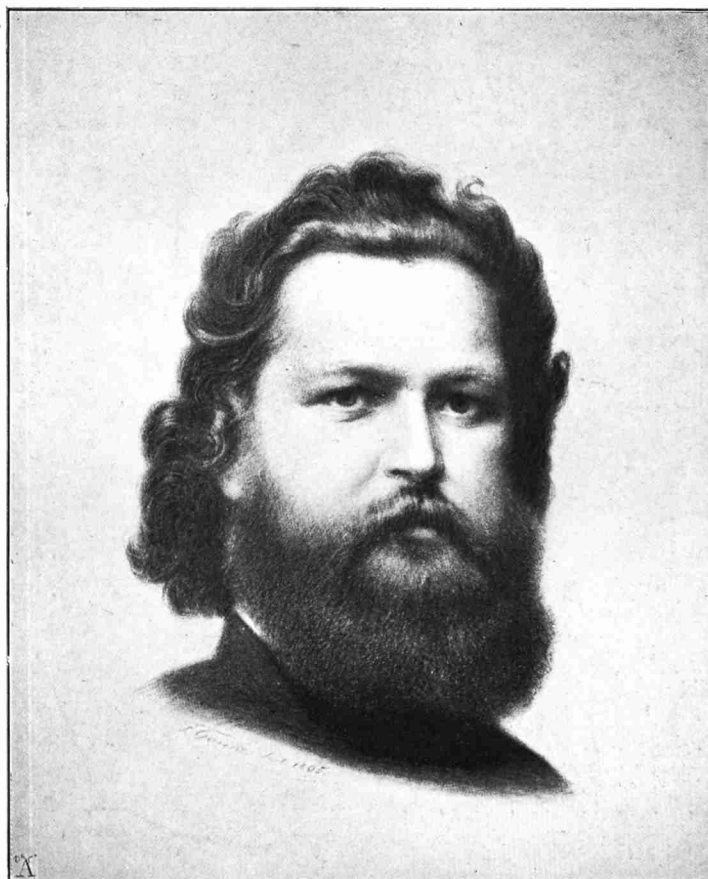
Es folgt eine Abbildung des am 21. Juni im Rathauspark zu Wien enthüllten Lanner-Strauss-Denkmal von Franz Seifert. Die architektonische Umrahmung stammt von Robert Oerley. Das schöne Denkmal trägt die Inschriften: „Den Schöpfern unvergänglicher, herzinniger Wiener Weisen errichtet im Jahre 1905 von den dankbaren Wienern“, sowie den Bauernfeldschen Vers: „Das ist ein Geigen und Blasen, — Ist eine tönende Flut, — Die Männer und Frauen, sie rasen — In stürmisch jubelnder Glut“.

Zum Schluss dedizieren wir unseren Lesern das Ex libris zum XV. Quartalsband.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

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



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD
† 21. JULI 1865

IV. 20



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD
ALS TRISTAN



München.
Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von
Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Jommayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kunsmal	Herr Winterwitzer.
Brangäne	Herr Heinrich.
Ein Hirt	Bräulein Dietrich.
Ein Struermann	Herr Simon.
Schiffsvoll. Ritter und Knappen. Isolde's Frauen.	Herr Hartmann.

Terzbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Sigl.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Felsartiges Gemach auf dem Verdeck eines Schiffes.

Im zweiten Aufzuge: Part der Isolde's Gemach, vom R. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom R. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

Neue Kostüme

nach Angabe des R. Hoftheater-Kostümiers Herrn Seib.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr.

Preise der Plätze:

Eineloge im I. und II. Rang	15 fl. — kr.	Eineloge im IV. Rang	9 fl. — kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. 24 kr.	Ein Vorderplatz	1 fl. 24 kr.
Ein Rückplatz	2 fl. — kr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 kr.
Eineloge im III. Rang	12 fl. — kr.	Ein Gallerieplatz	2 fl. 24 kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. — kr.	Ein Parterre	2 fl. — kr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 kr.	Ein Parterre	1 fl. 48 kr.
		Galerie	1 fl. 24 kr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von
Tristan und Isolde gelösten Billets gültig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben
und wird ohne Kaffabillet Niemand eingelassen.

Reperitoir:

Samstag den 11 Juni: (Im R. Hof- und National-Theater) Werthe, Oper von Hieton.

Montag den 12 " : (Im R. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Hoff.

Dienstag den 13 " : (Im R. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt:

Tristan und Isolde, von Richard Wagner.

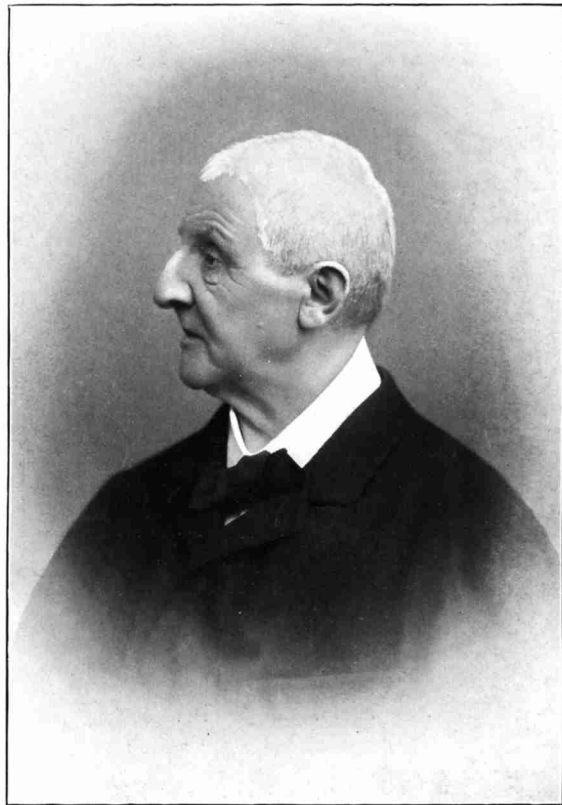
Donnerstag den 15. " : (Im R. Hof- und National-Theater) Ballo Koth, Oper von Heinrich Desch.

Der ganze Festsitz kostet 2 fl.

Druck von Dr. G. Wolf & Sohn



THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG
VON TRISTAN UND ISOLDE



ANTON BRUCKNER

IV. 20



GIUDITTA UND JULIA GRISI



IV. 20



DÉSIRÉE ARTÔT
★ 21. JULI 1835



IV. 20





EXLIBRIS FÜR BAND XV DER MUSIK



IV. 20

