

700

600

500

400

### Nutzungsbedingungen

300



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

### Terms of use

200



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

100

100

200

300

400

500

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

[info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## **Kontakt/Contact**

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# DIE MUSIK



Bach: Weihnachts-Oratorium

V. JAHR 1905/1906 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

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





# INHALT

---

**Fritz Erekmann**

Weihnachtslieder

**Dr. Richard Hohenemser**

Das Triviale in der Musik

**Dr. Alfr. Chr. Kalischer**

Ein Konversationsheft von Ludwig van Beethoven  
zum ersten Male vollständig mitgeteilt und erläutert  
(Fortsetzung)

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

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

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Anzeigen

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





ur Weihnachtszeit herrscht Ruhe im Konzertsaal. Die Geiger packen ihre Instrumente ein, die Sänger schweigen des „Jammers jauchzenden Schwall“, und die Pultvirtuosen geben sich der wohlverdienten Ruhe hin.

Dafür steigen andere Klänge empor, in die alt und jung einstimmt. Die Weihnachtslieder halten ihren Einzug.

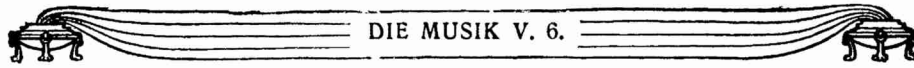
Schon unsere germanischen Vorfahren feierten das Julfest,<sup>1)</sup> dessen heidnische Gebräuche auf das seit dem achten Jahrhundert eingeführte Weihnachtsfest übertragen wurden. Ob man in jenen frühen Zeiten schon Weihnachtslieder sang, ist nicht erwiesen. Deutsche Weihnachtslieder durften beim Gottesdienst nicht erklingen, da die deutsche Sprache lange Zeit vom Kultus ausgeschlossen blieb, und das Volk neben dem lateinischen Priester- gesange nur das „Kyrie eleison“ anstimmen durfte.

„Das Volk soll,“ wie der Abt Pirminius<sup>2)</sup> sagt, „schweigend beten und nur im Herzen singen“.

Es waren Bestrebungen vorhanden, das Volk zum Kirchengesang, wenigstens zum Mitsingen des Gloria patris und des Sanctus, heranzuziehen. Sie scheiterten aber an der fest eingebürgerten lateinischen Sprache. Die spätere Zeit bildete die „Laise“ oder das Lied aus, das besonders in Prozessionen Verwendung fand, und bald bürgerte sich die Sitte ein, an

<sup>1)</sup> Religiöse Feste vieler Völker finden und fanden gegen das Ende des Monats Dezember statt: Die Christen, Chinesen und Römer feierten den 25. Dezember als die Geburt Jesu, Buddha's und das Fest „Natalis Solis Invicta“; zur Wintersonnenwende feierten die Druiden das Fest des Nolagh, die Griechen die Geburt von Demeter, Dionysos und Herakles, und die Mexikaner das Fest des Capacrame; zahlreiche indische Stämme halten Ende Dezember religiöse Feste ab; die Perser feierten die Geburt Mithra's, des höchsten der 28 Götter zweiter Ordnung und Herrschers der Welt, die Ägypter diejenige des Horus, Sohn von Isis, und die Skandinavier schliesslich hielten das Yulfest zum Andenken an Freya.

<sup>2)</sup> Pirminius Abbas bei Mabillon, Ves. Analecta (Paris 1723). Hoffmann: Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. (Hannover 1854.)



solchen Festtagen, an deren Gottesdienst sich eine Prozession anreihete, ein deutsches Kirchenlied ertönen zu lassen. Von da bis zur Verlegung des Volksgesanges in den Gottesdienst selbst war nur ein Schritt. Weihnachtslieder gehören in dieser Hinsicht zu den ersten Liedern, die in der Kirche erklangen. Sie sind auch an Schönheit und Volkstümlichkeit den Liedern, Hymnen und Lobgesängen der andern christlichen Feste bedeutend überlegen. Das freudige, poesieumflossene Weihnachtsfest war so recht geeignet, der Sangeslust zu ihrem Recht zu verhelfen.

Die Entstehungszeit der ersten Weihnachtslieder ist nur schwer zu ergründen. Einige bezeichnen die Franziskaner-Mönche, andere Franz von Assisi als die Schöpfer. Sehr wahrscheinlich müssen wir aber weiter in der Geschichte zurückgehen und zwar in das 10. Jahrhundert. Aberglawe und Sünde herrschten allenthalben, und der Gedanke hatte sich eingenistet, dass mit dem Jahr Tausend das jüngste Gericht stattfände. Mit Schrecken sah man diesem Jahr entgegen. Die Kirchen wurden nie leer. Hymnen und Psalmen ertönten aus angstbeklommenen Herzen, und am Ende jeder Verszeile hörte man den Ausruf: Kyrie eleison — Herr erbarme dich unser! Viele Leute gaben ihr Hab und Gut der Kirche, da sie keine Verwendung mehr dafür hatten, verbargen sich in Höhlen oder pilgerten nach Palästina. Andere verbrachten aus Verzweiflung die Zeit in Prasserei und Wohlleben. Das Jahr Tausend kam und ging wie jedes gewöhnliche Jahr vorüber. Nichts ereignete sich, und das Volk erwachte aus der dumpfen Verzweiflung. Die Reaktion setzte ein, und eine Welt voll Lust und Sonnenschein lachte jedem entgegen. Die „Kyrie eleison-Lieder“ verloren ihren Schrecken und Charakter, und wo früher die Klage erschallte, da mischten sich Freudentöne ein — man sang von einer neuen, einer fröhlichen Zeit. Konnten die geängsteten Leute eine fröhlichere Zeit verherrlichen als das Weihnachtsfest?

So entstanden sehr wahrscheinlich wohl die ersten Weihnachtslieder.

Das älteste, uns bekannte Weihnachtslied ist das einst am Niederrhein in niederdeutscher Sprache gesungene Lied: „Nun sei uns willkommen, Herre Christ“.

Chr. Quix teilte den Text in seinem Buche: „Historische Beschreibung der Münsterkirche und Heiligtumsfahrt in Aachen“ (1825, Seite 119) zum ersten Male mit und schrieb dazu folgendes:

In der Christnacht versammelten sich die Herren Scheffen auf ihrer Gerichtsstube, gingen dann in die Münsterkirche, wo sie die Chorstühle auf der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Scheffenmeister folgendes Lied an, welches vom Chore fortgesungen wurde:

Nun siet uns willekomen, Herr kerst,  
Dir ihr unser aller Herr siet,

## ERCKMANN: WEIHNACHTSLIEDER

Nun siet uns willekomen, lieber Herr,  
Die ihr in den Kirchen schöne stiet.  
Kyrieleyson!

Nun ist gott geboren, unser aller trost,  
Der die höllische pforten mit seinem creutz aufstoos.  
Die Mutter hat geheischen Maria,  
Wie in allen kersten bucheren geschrieben steht.  
Kyrieleyson!

Lange Zeit hatte man von einer dazugehörigen Melodie nichts gewusst, bis im Jahre 1886 der Domdirigent Böckeler in Aachen ein Melodiefragment in einem Evangelarium des Kaisers Otto III. (980—1002) entdeckte, in dem der katholische Kirchenliedforscher, Wilhelm Bäumker, den Anfang der gesuchten Melodie erkannte. Später hatte der letztere das Glück, auf ein altflämisches Weihnachtslied<sup>1)</sup> zu stossen, dessen erster Teil mit jenem Fragment übereinstimmte und das sich mit dem Originaltext deckte.

In deutscher Übertragung<sup>2)</sup> lautet dieses niederdeutsche Weihnachtslied mit der niederdeutschen Melodie folgendermassen:

No. 1.



1. Nun sei uns will-kom-men, Her-re Christ, der du un-ser  
2. Chris-tus ist ge-bo-ren, un-ser al-ler Trost, der die Höl-len-

al-ler Her-re bist! Will-kom-men uns auf Er-den, du  
pfor-ten mit sei'm Kreuz verschloss. Lasst Gott uns fröh-lich dan-ken und

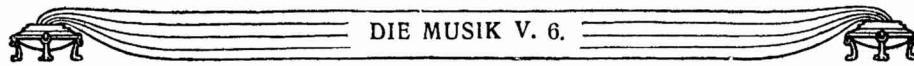
lie-ber Hei-land! Zieh ein in uns-re Her-zen, in al-le  
dem Herrn Je-su, — der für al-le See-len bracht' Fried' und

Land. Eh-re sei Gott!  
Ruh'. Eh-re sei Gott!

Aus dem 14. Jahrhundert sind mehrere schöne Weihnachtslieder erhalten, wie das folgende Schifferlied, das Tauler (gestorben 1361) zugeschrieben wird:

<sup>1)</sup> Zu finden in dem flämischen Gesangbuche: „Het Paradys der Geestelijcke en Keerckelijcke Lof-Sangen, Op de principaelste Fest-Dagen des gheheelen Jaers.“ (Antwerpen 1648.)

<sup>2)</sup> Siehe Chorgesang 1889 No. 6.



## No. 2.



Der älteste Text dieses Liedes wird von Hoffmann von Fallersleben nach einer um 1470—80 geschriebenen Handschrift des Jungfrauenklosters zu Inzkofen mitgeteilt. Er lautet:

Es kempt ein Schif geladen  
recht uf sin höchstes bort,  
es bringt uns den sun des vaters,  
bringt uns das ewig wort.

Uf einem stillen wage  
kumt uns das schiffelin,  
es bringt uns riche gabe,  
die herren künigin.

Maria du edler rose,  
aller sälden ein zwi,  
du schoener zitelose,  
mach uns von sünden fri.

Das schiflin das geht stille  
und bringt uns richen last,  
der segel ist die minne,  
der heilig geist der mast.

Von den vielen Krippen- oder geistlichen Wiegenliedern des 14. Jahrhunderts sei folgendes angeführt:

## No. 3.



Es war ein Wechselgesang mit Chor, über den die Originalhandschrift des Liedes folgendes bringt:

Zu den weihnachten der froelich hymnus: A solis ortus cardine, vnd so man das kindel wigt über das Resonet in laudibus hebt unser frau an ze singen in einer person: Joseph, lieber neve mein. So antwort in der andern person Joseph: Gerne, liebe mueme mein. Darnach singet der kor die andern vers in einer diener weis, darnach der kor.

Das Kindelwiegen war vielfach üblich. Hoffmann von Fallersleben<sup>1)</sup> schreibt darüber:

Bildliche Darstellungen der Geburt Christi waren schon frühzeitig in den Kirchen Frankreichs üblich. Zu Rouen wurde nach dem Te Deum am heiligen Weihnachtstage die Anbetung der Hirten also gefeiert: Hinter dem Altare ist eine Wiege erbaut, darauf das Bildnis der heil. Jungfrau. Vor dem Chor auf einer Erhöhung steht ein Knabe, welcher den Engel darstellt, und verkündet die Geburt Christi. Durch die grosse Tür des Chores treten die Hirten ein und gehen auf die Krippe zu, unter dem Gesange: Pax in terris usw., sie begrüßen die Jungfrau und beten das Kind an. Vor dem Altare wird eine Messe gelesen; nachdem sie der Priester geendet, wendet er sich zu den Hirten und fragt: Quem vidistis pastores? Die Hirten antworten: Natum vidimus.

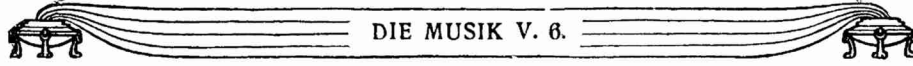
Manche Weihnachtslieder wurden halb lateinisch, halb deutsch gesungen, wie das bekannte „In dulci jubilo“, das aus dem 14. Jahrhundert stammt. Ausser dem Originaltext möge auch ein verdeutschter Text beigefügt sein, der der schönen volkstümlichen Melodie in Trillers Singbuch (1555) mitgegeben ist:

No. 4.

In dul-ci ju-bi-lo sin-get und sit vro, al-ler un-ser  
In ei-nem süs-sen Ton — nun sin-get und seid froh! — Al-ler un-ser  
won-ne layt in pre-se-pi-o, sy leuchtet vor dy son-ne mat-  
Wonne liegt in der Krippen da — und leuchtet für die Son-ne, der  
ris in gre-mi-o, qui al-pha est et o.  
rei-nen Jungfrau Sohn —, er ist der Gnaden Thron, er ist der Gna-den Thron.

Aus dem 15. Jahrhundert stammt eine köstliche Liederperle, der „canticum vulgare“: „Gelobet seist du, Jesu Christ“. Nach der Schweriner

<sup>1)</sup> Geschichte des Kirchenliedes.



Kirchenordnung von 1519 stimmt ihn das Volk während der Zelebrierung des Sakramentes an. Das Lied gehört zu den wenigen geistlichen Volksliedern, die vor der Reformation in deutscher Sprache gesungen wurden. Zu der einen Originalstrophe, die Luther aus Volksmund aufgezeichnet hatte, dichtete er noch weitere sechs Strophen hinzu. Text und Melodie erschienen zum ersten Male in Johann Walthers Gesangbüchlein 1524 (No. 22) und dann in allen folgenden lutherischen Gesangbüchern. Auch in katholischen Gesangbüchern ist es zu finden.

Das Kölner Gesangbuch von 1599 überliefert den herrlichen Weihnachtsgesang: „Es ist ein Reis entsprungen.“ Damit sei zugleich auf einen Druckfehler hingewiesen, der sich in dem Lied eingebürgert hat. Vielfach liest man nämlich: „Es ist ein Ros entsprungen.“ Dass es Reis heißen muss, wird klar, wenn man dem Gedankengang der ersten Strophe nachgeht. Unter dem Reis (Zweig, Spross) aus der Wurzel Jesse (aus Davids Stamm) ist nur Maria, die Mutter Jesu, zu verstehen, und Jesus selbst ist das „Röslein“.

Ad. Walasser („Ein edel Kleinot der Seelen“, 1568) übersetzt die betreffende Bibelstelle: „Es wird aufgehn ein ruth von Jesse und ein blum wird aufgehn von seiner wurtzel.“

Luther aber sagt: „Und es wird eine Ruthe aufgehen von dem Stamm Isai und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.“

Böhme tritt für die Leseart „Ros“ ein, weil sie poetischer und weil die Mutter Jesu vielfach mit einer Rose verglichen worden sei.<sup>1)</sup> Diese Ansicht ist indessen hinfällig, da logische und theologische Gründe dagegen sprechen.

Der zarte, anmutige Text gehört wahrscheinlich in das 15. Jahrhundert, Dichter und Komponist sind unbekannt. Text und Weise erschienen zum erstenmal im Druck in dem Speierschen Gesangbuch (1600).

Die beiden bekanntesten Weihnachtslieder sind: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ und: „O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit!“ Ersteres namentlich ist dermassen in Fleisch und Blut des deutschen Volkes übergegangen, dass man wähnen könnte, einem alten Liede gegenüber zu stehen. Doch stammt es aus dem Jahre 1818. Der Dichter — Joseph Mohr — war Hilfsgeistlicher in Oberndorf bei Salzburg; er starb 1848 als Pfarrer in Wagram. Der Komponist — der Lehrer Franz Gruber — starb 1863 als Chorregent in Hallein, 76 Jahre alt.

In der Nikolaikirche zu Oberndorf wurde das Lied, das ursprünglich

<sup>1)</sup> In Dante's göttlicher Komödie heisst Maria „die Rose“, in der das Wort Fleisch geworden. Er lässt auch in dem letzten Gesange seiner Dichtung den heiligen Bernhard im Gebet von ihr rühmen: „In deinem Schoss entzündet sich die Liebe, durch deren Glut in ewigem Frieden diese Blume uns erblühte.“

sechs Strophen hatte, am Weihnachtsabend des Jahres 1818 zum ersten Male gesungen. Mohr sang die Melodie mit Guitarre-Begleitung, da die Orgel unbrauchbar geworden war; Gruber sang die zweite Stimme, und einige Sängerinnen übernahmen den Chor, d. h. die Wiederholung der beiden Schlusszeilen.

Lange Zeit galt das Lied als ein Volkslied aus dem Zillertal, denn die von dort stammenden Geschwister Strasser trugen es überall vor, und im Jahre 1840 erschien es bei Friese in Leipzig zusammen mit drei andern „echten Tirolerliedern“ aus den Repertoire der Familie Strasser.

Ludwig Erk, der das Original des vollständigen Gedichtes besass, brachte erst die Wahrheit an den Tag.

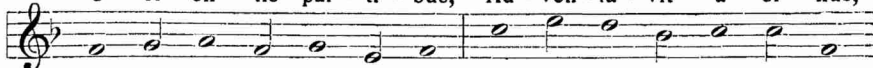
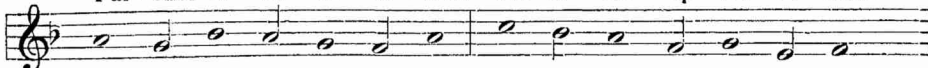

Das andere Weihnachtslied „O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit“ hat zum Dichter den im Jahre 1826 zu Weimar verstorbenen Legationsrat Joh. Falk, der es im Jahre 1816 auf eine seit etwa hundert Jahren bekannte Melodie, das sogenannte „Sizilianische Schifferlied“:

„O sanctissima,  
O piissima,  
Dulcis virgo Maria!“

schrieb. Es erschien im Druck im Jahre 1819 und hat sich seitdem in alle Herzen eingesungen. —

Eines der interessantesten der älteren Weihnachtslieder ist das französische „Prose de l'âne“. Dieses merkwürdige Lied stammt aus dem 12. Jahrhundert und wurde jährlich am Fest der Beschneidung in Beauvais und Sens in Frankreich gesungen. Dort bildete der Vortrag des Liedes einen wichtigen Teil eines Volksfestes, des „Fête de l'âne“, bei dem, zur Erinnerung an die Flucht aus Ägypten, ein Mädchen, mit einem Kind auf dem Arm, auf einem reichgeschmückten Esel durch die Strassen der Stadt nach der Kathedrale ritt, wobei das Volk folgendes Lied sang:

No. 5.

O - ri - en - tis par - ti - bus, Ad - ven - ta - vit a - si - nus,  
  
 Hez, sire As - nes, car chan-tez, Bel - le bou-che re - chig - nez  
 Pul - cher et for - tis - si - mus Sar - ci - nis op - tis - si - mus.  
  
 vous au - rez du foin as - sez, et de l'avoine à plantez  
 Hez, sire As - nes, hez!  
  
 Hez, sire As - nes hez!

Seinen Stil ersieht man aus dem Anfang des folgenden Weihnachts-  
liedes:

No - ël — — No - ël No - ël No-



USW.



Wie in Deutschland, so ist auch in England Weihnachten das herrlichste Fest des Jahres. Während aber dort das Fest sich nur auf Familie und Kirche beschränkt, bestehen in England eine Reihe von Gebräuchen, die auf Einflüsse geistigen, religiösen und gesellschaftlichen

<sup>2)</sup> Marenzio ist der Vater des deutschen Kirchenliedes: „Nun danket alle Gott“.

<sup>2)</sup> Marenzio ist der Vater des deutschen Kirchenliedes: „Nun danket alle Gott“. Crüger (1598—1662) hat es in ein festliches Gewand gekleidet.



Charakters der verschiedenen Perioden hindeuten, die das Volk durchlebt hat.

Die Dekoration der Häuser mit Efeu, Mistel und Stechpalme z. B. ist ein Überbleibsel aus Druidenzeiten. Wo der „Yule log“ — ein mächtiges Scheit Holz — verbrannt wird, huldigt man einem Gebrauch aus noch älteren Zeiten, möglicherweise der Zeit unserer arianischen Vorfahren, die die Sonne anbeteten. Die Weihnachtspastete,<sup>1)</sup> das luxuriöse Essen und die Trinklieder<sup>2)</sup> stammen aus der Zeit der dänischen und sächsischen Oberherrschaft. Die Mummereien wurzeln in den malerischen Aufzügen wie den Mysterien und Moralitäten des Mittelalters.

Diese verschiedenen Gebräuche werden durch Musik verschönt und idealisiert. Viele englische Weihnachtsmusik hat, wie wir sehen werden, mit Religion nichts zu tun. Wenn, wie manche Geschichtschreiber behaupten, der Ursprung der Weihnachtsfreude und Ausgelassenheit in den römischen Saturnalien zu suchen ist, dann stammen die weltlichen Weihnachtslieder Englands von den fescenninischen Gesängen, den Trinkliedern und volkstümlichen Balladen ab, die in Rom während jenes Festes gesungen wurden. Die fescenninischen Lieder waren satirisch-humoristische Verse, die in unbarmherziger Weise alles ins Lächerliche zogen, gerade wie es in manchen Liedern der heutigen englischen Pantomimen der Fall ist.

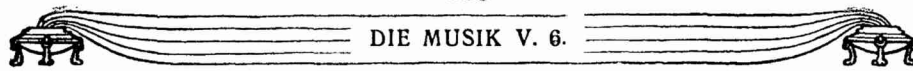
Die in England am besten bekannte Weihnachtsmusik bezeichnet man mit dem Namen „The Waits“. Der Ausdruck ist sehr alt. Bailey (Etym. Dict. 1790) erklärt ihn als „eine Art Musik oder Musiker, die Magistratspersonen bei feierlichen Gelegenheiten aufwarten (to wait), oder die während der Nacht wachen“.

Die „Waits“ sind Sänger und Musiker, die, namentlich auf dem Lande, während der Weihnachtszeit von Haus zu Haus ziehen, Weihnachtslieder singen und dafür Gaben in Empfang nehmen. Möglicherweise stammt dieser Gebrauch erst aus dem 15. Jahrhundert, denn damals pflegten Könige Musiker und Sänger zu unterhalten, die zu gewissen Zeiten des Jahres die Nachtwache auf der Runde begleiteten und hier und da zur Beruhigung der Bürger ihre Weisen ertönen liessen. Ausser den Königen stellten auch die reichen Städte solche Musiker an; dann ahmten es die Zünfte nach, und als das Amt nicht mehr als solches von der Behörde unterstützt und besoldet wurde, bildeten sich Privatmusiker und Sänger, die von der Wohltätigkeit ihrer Mitmenschen lebten und zu einer Zeit, wo jedermann froh ist, reichlich unterstützt wurden.

Als das Amt noch offiziell anerkannt wurde, bewarben sich geschickte Musiker darum. Der Vater des berühmten englischen Komponisten Or-

<sup>1)</sup> Mince-pie.

<sup>2)</sup> Wassail songs.



lando Gibbons, der im Jahre 1625 starb, stand in Diensten der Stadt Cambridge.

Der Ausdruck „waits“ bedeutete ferner Musikinstrumente und besonders die Oboe, deren schrille Töne für den Zweck, überall gehört zu werden, sehr geeignet schien.

Die englischen Weihnachtslieder nennt man „carols“, welcher Ausdruck, wie einige behaupten, von dem italienischen carolare (Freudenlieder singen) herzuleiten ist, nach Bailey aber von dem sächsischen ceorl<sup>1)</sup> (bäurisch) abstammt. Italienische Komponisten haben sich des Motivs bemächtigt und vorzügliche Weihnachtslieder geschaffen. In England dagegen ist das Weihnachtslied ein Produkt des Volkes, es ist ein Volkslied. Nur eine Sammlung englischer Weihnachtsgesänge ist bekannt geworden, deren Lieder Anspruch erheben können auf einen Kontrapunkt primitivster Form. Diese Sammlung ist von D. A. Fuller Maitland nach dem Original einer in Trinity College, Cambridge, befindlichen Pergamentrolle veröffentlicht worden. Die Lieder besitzen keine besondere melodische Schönheit, sind aber deswegen interessant, weil sie fast die einzigen Kompositionen sind, die England aus der Zeit 1250 bis 1500 besitzt.

Eines dieser Lieder möge als Beispiel dienen:

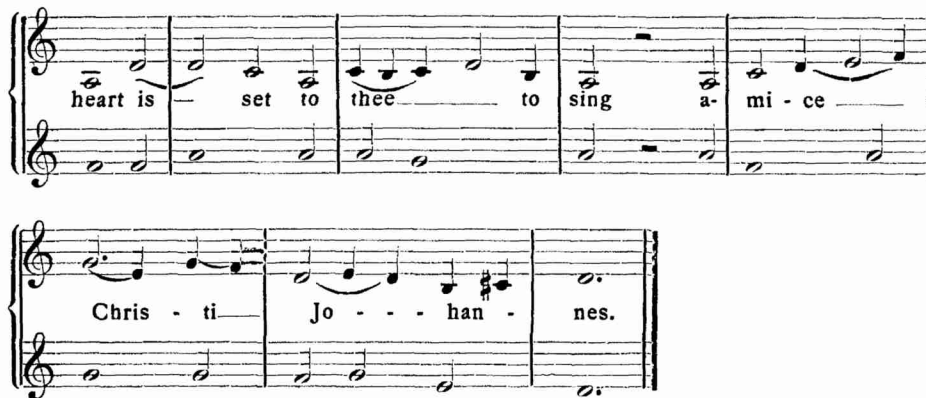
No. 7.

Pray for us — the — Prince of — Peace, A — mi — ce

Chri — sti Jo — — — han — — — nes. To thee — now Christ — es

dear — — dar — ling, that wert a mai — den both old and young, my

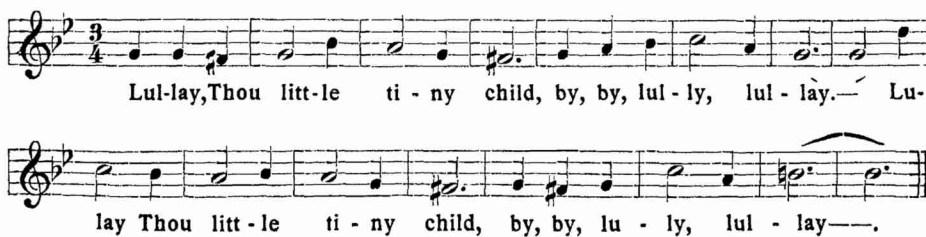
<sup>1)</sup> Davon stammt das englische churl — Bauer, Grobian, Flegel.



Die mannigfachsten Szenen bilden Themen zu englischen Weihnachtsliedern. Hier spricht der Dichter von drei Schiffen, die, mit Maria und Jesus an Bord, nach Bethlehem segeln; dort melden sich die drei Könige aus dem Morgenlande und bieten, in je einer Strophe, Gold, Weihrauch und Myrrhen an; hier träumt ein Knabe von der Geburt Jesu; dort hören wir, wie einstens der Knabe Jesu, von seiner Mutter bewacht, im Schlaf die Arme in der Form eines Kreuzes übereinanderlegte; ein anderes Mal wollte der Knabe Jesu mit den Kindern reicher Eltern spielen, wurde aber, seiner geringen Herkunft wegen, nicht zugelassen; als seine Mutter ihm auftrag, jene sündigen Kinder in die Hölle zu schicken, entgegnete Jesus, das dürfe er nicht tun, da sie seiner Hilfe bedürften.

Von den vielen Krippen- und Wiegenliedern sei das alte „Coventry Carol“ als Beispiel angeführt:

No. 8.



Das Lied: „Der gute König Wenzeslaus“ nimmt keinen direkten Bezug auf das Weihnachtsfest. Es ist ein Dialog zwischen dem König, der einem armen Bauersmann Fleisch, Wein und Holz bringt, und seinem Pagen, den er ermahnt, sich nicht vor der Kälte zu fürchten und in seine Fuss-tapfen zu treten. Der letztere tut es und spürt von der Kälte nichts mehr. Die Schlusstrophe enthält die Mahnung: wer die Armen segnet, dem wird selbst Segen zuteil.

DIE MUSIK V. 6.

Die schöne Melodie mit der ersten Strophe lautet folgendermassen:

No. 9.

{ Good King Wenceslas looked out on the Feast of Ste-phen, } brightly shone the  
 { When the snow lay round a - bout, deep and crisp and e - ven; }  
 moon that night though the frost was cru - el, when a poor man came in sight  
 gath' - ring win - ter fu - - - el.

In dem „Carol for Christmas Eve“ wird vom ersten Sündenfall und der Erlösung durch Jesum berichtet. Von den sechs Strophen möge die erste genügen:

No. 10.

Der Herr er-schuf im An - be - ginn den Menschen aus Staub und Erd, den  
 Le-bens-o - dem er blies in ihn, wie es die Bi - bel lehrt. Er gab ihm dann das  
 Pa-ra-dies, den Gar-ten Wunder - hold, da - rin er woh-nen und den er be-  
 bau'n und pfl-e-gen sollt. Nun hö - ret, al - le Christenleut', und machteu'r Leben  
 rein, dies ist die heil'-ge Weihnachtszeit, und Freu-de zieht jetzt ein!

Eines der bekanntesten und beliebtesten Weihnachtslieder ist das viel gesungene „God rest jou, merry Gentlemen!“:

No. 11.

Schlaft wohl, ihr Herrn, und denkt daran, dass grad in die-ser Nacht, der lie-be Gott aus  
 sei-nem Reich den Sohn uns dar-ge-bracht; zu ret-ten uns aus Teu-fels Macht, wenn

## ERCKMANN: WEIHNACHTSLIEDER

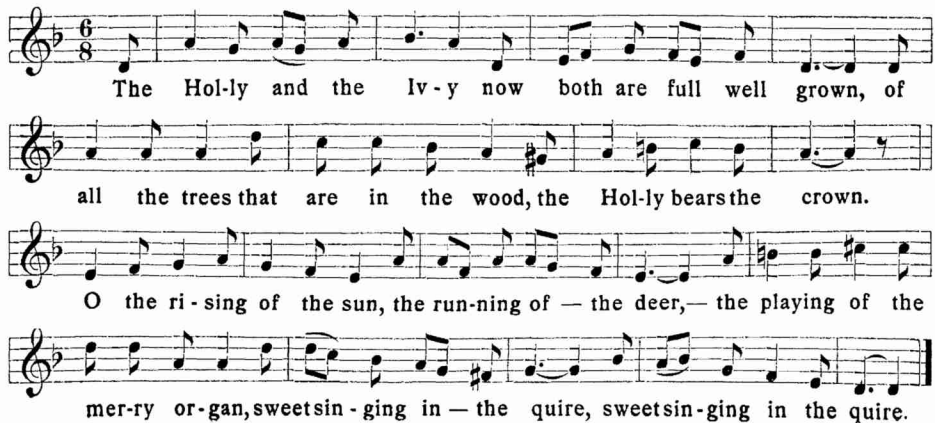


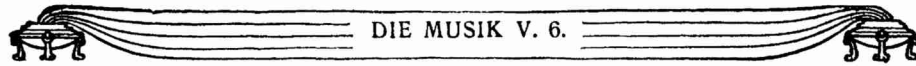
Mistel, Efeu und Stechpalme spielen, wie bereits erwähnt, bei der Dekoration der Häuser zur Weihnachtszeit eine grosse Rolle. Dieser Gebrauch wurzelt in grauen Zeiten. Baldur, der Apollo der skandinavischen Mythologie, wurde durch einen Mistelzweig getötet, den Loki, der Gott des Unheils und Herr der Erde, dem blinden Hödur in die Hand gegeben hatte. Baldur wurde ins Leben zurückgerufen, die Mistel aber der Göttin Fricka übergeben, die bestimmte, dass sie nie mehr Unheil anstiften solle, es sei denn, dass sie die Erde, das Gebiet Lokis, berühre. Es ist noch heute in England üblich, dass zur Weihnachtszeit ein Mistelzweig an der Zimmerdecke befestigt wird, und wenn sich junge Leute verschiedenen Geschlechts darunter begegnen, küssen sie sich.

Die Dekoration der Zimmer mit Zweigen der Stechpalme stammt aus der Zeit der römischen Saturnalien, als die Römer guten Bekannten solche Zweige mit Wünschen zu deren Wohlergehen übersandten. Dieses Fest fiel in die Zeit des Weihnachtsfestes, und die Christen Roms übertrugen die Sitte der Dekoration auf ihr Fest, möglicherweise zuerst in der Absicht, um die Römer zu täuschen und der Verfolgung zu entgehen.

Das Einheimsen und Anbringen von Mistel und Stechpalme wird in mehreren Weihnachtsliedern besungen. Sehr bekannt ist das traditionelle: „The Holly and the Ivy,“ in dem die verschiedenen Teile der Stechpalme mit Maria und Joseph verglichen werden. Melodie und erste Strophe lauten also:

No. 12.



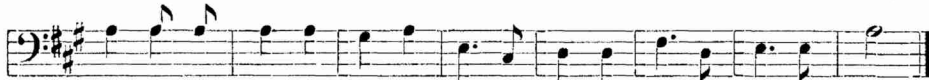


Eine uralte Weihnachtssitte hat sich in Oxford erhalten. Wenn bei den studentischen Weihnachtsfesten in Queen's College der Kopf des Wildschweins in die Halle getragen wird, stimmt ein Bassist folgenden Gesang an:

## No. 13.

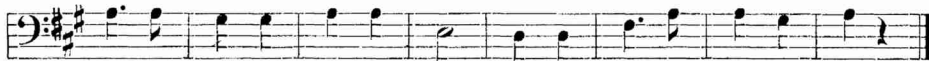


1. Des Wildschweins Kopftrag ich he - rein im Lorbeerschmuck und Rosmarin, und
2. Der Wildschweinskopf in meiner Hand ist's be - ste Gericht im ganzen Land, mit
3. Der Koch hat die - sen her - ge - stellt, da - mit wir ehr'n den Herrn der Welt, der



1. heu - te muss je - der fröh - lich sein Quot es - tis in con - vi - vi - o.<sup>1)</sup>
2. ihm bin ich zu euch ge - sandt, lasst uns ser - vi - re can - ti - co.<sup>2)</sup>
3. sich uns heu - te zu - ge - sellt in re - gi - nen - si a - tri - o.<sup>3)</sup>

Nach jeder Strophe singen alle Anwesenden folgenden Chor:



Ca - put ap - ri de - fe - ro, red - dens lau - des Do - mi - no.<sup>4)</sup>

Während in diesem Lied das Essen verherrlicht wird, gibt es andere Lieder, die das Trinken besingen. Damit sind wir zur letzten Gruppe der englischen Weihnachtslieder gekommen. Von den vielen Trinkliedern — wassail songs — möge das folgende diese Betrachtungen beschliessen:

## No. 14.



Here we come a wass - ai - ling a - mong the leaves so



green, here we come a wandering so fair— to be seen. —



Love and ivy come to you and to you your wassail too, and God bless you and



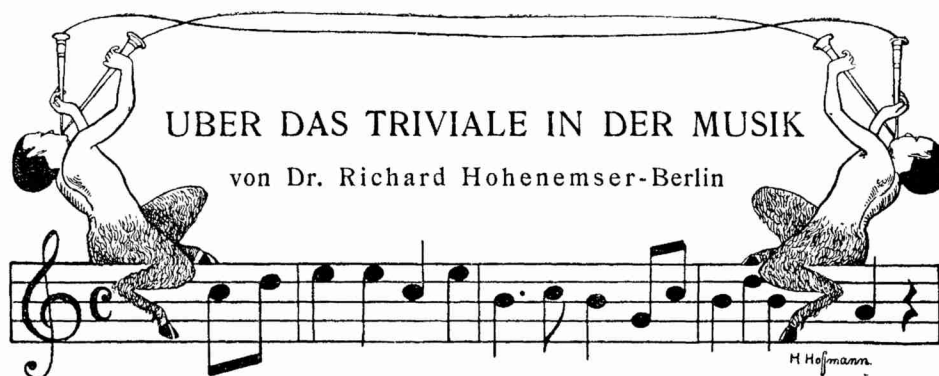
send you a hap - py New year, and God send you a hap - py New year.

<sup>1)</sup> Wer bei dem Festmale anwesend ist.

<sup>2)</sup> Dienen mit einem Lied.

<sup>3)</sup> In dieser fürstlichen Halle.

<sup>4)</sup> Den Kopf des Wildschweins bringe ich, wobei ich Gott Dank darbringe.



Jeder gebildete Musiker und Musikfreund, etwa jeder, der im wesentlichen mit den Werken unserer klassischen und romantischen Meister gross geworden ist, weiss gefühlsmässig, wenn ich mich so ausdrücken darf, was unter trivialer oder gemeiner Musik zu verstehen ist. In der Regel drängt sich ihm das Urteil, dass eine Melodie trivial sei, mit grosser Bestimmtheit auf, und solche Melodien, wie etwa Gassenhauer, fallen für ihn ohne weiteres nicht in das Gebiet der eigentlichen Kunst. Zweifellos wird er mit dieser Beurteilung in den meisten Fällen das Richtige treffen. Aber was ist triviale Musik? Wie muss eine Melodie oder ein Tonstück beschaffen sein, wie muss es auf uns wirken, damit wir es als trivial bezeichnen können?

Vielleicht sagt man, indem man sich auf die Analogie mit der Dichtkunst beruft, trivial sei jede Art von Gemeinplatz. Aber zur Zeit Bachs und Händels waren gewisse Kadenzen geradezu formelhaft und zur Zeit Haydns und Mozarts wieder andere, die an sich durchaus nicht trivial sind und auch niemals trivial wirken. Ohne einen gewissen Vorrat an Formeln ist überhaupt kein ausgedehnteres künstlerisches Schaffen denkbar.

Aber man könnte meinen, überall da, wo der Fortgang des Tonstückes nicht eine Formel, sondern einen wirklichen musikalischen Gedanken verlange, sei ein Gemeinplatz trivial. Gewiss kann man die Anbringung eines solchen Gemeinplatzes als Trivialität bezeichnen. Aber darum braucht doch wieder der musikalische Gedanke an sich nicht trivial zu sein. Wir würden unsere Untersuchung nur verwirren, wollten wir nicht streng daran festhalten, dass es sich uns ausschliesslich darum handelt, festzustellen, ob und inwiefern ein musikalisches Gebilde selbst, seiner eigensten Natur nach, trivial sein könne. Darum wollen wir auch alle Analogieen mit anderen Künsten aus dem Spiele lassen; denn überall, wo in gewissem Sinne die Wirklichkeit dargestellt wird, wie in der Poesie und der bildenden Kunst, würde sich unsere Frage nur komplizieren, während uns gerade die Musik, weil sie nichts Wirkliches darstellt und weil ihre Wirkung insofern



eine unmittelbare ist, wie häufig sonst, so auch hier einen verhältnismässig leichten und tiefen Einblick in das seelische Getriebe ermöglicht.

Dass eine triviale Melodie oder Wendung leicht ins Ohr fallen, leicht eingänglich sein müsse und daher leicht im Gedächtnis behalten werde, wird allgemein anerkannt. Aber ebenso sicher ist doch auch, dass durchaus nicht jede leicht eingängliche Melodie trivial ist. Wo bliebe sonst, um nur ein Beispiel anzuführen, die doch unbestreitbar echt künstlerische Wirkung unserer besten komischen Opern?

Man wird nun vielleicht geneigt sein, die leichte Eingänglichkeit trivialer Melodien näher dahin zu charakterisieren, dass man bei ihnen zu einer begonnenen Phrase den Fortgang und Schluss oder zu einer Periode die korrespondierende Periode schon im voraus hinzudenken könne, dass man immer schon vorher wisse, was kommt; dieser Mangel an Neuem sei der Grund der unlustvollen Wirkung, um deretwillen wir eine Melodie als trivial bezeichnen. Wir werden bald sehen, dass hierin etwas Richtiges liegt. Aber wer sich in eine bestimmte Richtung oder in die Schreibweise eines bestimmten Komponisten eingearbeitet hat, der wird, wenn er ein ihm bis dahin unbekanntes Werk dieser Richtung oder Schreibweise kennen lernt, auf Schritt und Tritt derartige Vorwegnahmen vollziehen. Auf diesem Voraussehen, diesem Mitschaffen beruht ja die geradezu unglaubliche, nicht nur technische, sondern auch künstlerische Fertigkeit im Vomblattspielen, die beispielsweise Männer wie Mendelssohn und Liszt besaßen. Die Möglichkeit, im Geiste Teile eines Tonstückes vorwegzunehmen, kann also für dessen Beschaffenheit und Wirkung keineswegs ausschlaggebend sein.

Ganz allgemein gesprochen, scheint mir ein musikalisches Gebilde dann trivial zu sein, wenn die Beziehungen, in denen seine Elemente zueinander stehen, von besonders grosser Aufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit sind. Daraus würde sich sowohl die leichte Fasslichkeit trivialer Melodien und Wendungen, als auch die geistige Vorwegnahme, die bei ihnen mit grösster Regelmässigkeit stattfindet, ohne weiteres erklären. Zugleich aber hätten wir in der besonderen Aufdringlichkeit der Beziehungen der musikalischen Elemente ein Merkmal gefunden, durch das sich die triviale Melodie von jeder anderen unterscheidet. Freilich bedarf diese Aufdringlichkeit der Beziehungen noch der näheren Erläuterung und Bestimmung.

Scheinbar stehen Elemente, die einander zeitlich folgen, dann in den engsten Beziehungen zu einander, wenn sie sich völlig gleichen. Demnach könnte man meinen, die fortgesetzte Wiederholung eines Tones von gleicher Dauer, gleicher Stärke und gleicher Klangfarbe sei das denkbar trivialste musikalische Gebilde. Aber dem ist nicht so. Vielmehr würden wir eine solche Wiederholung als das denkbar langweiligste Gebilde be-

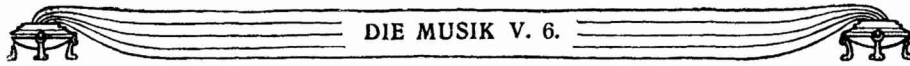


zeichnen. Alles Langweilige zerstreut uns, weil gerade die Gleichförmigkeit der Elemente nicht imstande ist, die Seele in ihrem gesamten Umfang zu ergreifen und auf einen bestimmten Punkt, d. h. auf die zwischen den Elementen herrschenden Beziehungen zu konzentrieren. Sie gibt zwar der seelischen Betätigung eine Grundrichtung, lässt ihr dabei aber doch einen weiten Spielraum zu freier, d. h. durch die individuelle Neigung und den augenblicklichen Seelenzustand bedingter Entfaltung. Daraus erklärt sich z. B. die ins Weite gehende, sich gleichsam ins Unendliche verlierende Stimmung, die das Glockengeläute in uns hervorruft, oder auch der Zauber, den das Spiel des Dudelsackes auf Italiener und Schotten ausübt, obgleich in beiden Fällen keine absolute Gleichförmigkeit vorliegt.

Sollen die Beziehungen deutlich hervortreten, so müssen die Elemente mannigfaltig sein, damit das eine auf das andere hinweisen, es gleichsam hervorrufen kann. Dieser Forderung kann auch die blosser Wiederholung einer Tonfolge nicht genügen; denn wenn wir auch beim Beginn der Wiederholung auf bekannte Tonbeziehungen stossen und daher erwarten, dass die Phrase ebenso verlaufen werde wie das erste Mal, so weist doch die erste Tonfolge nicht auf ihre Wiederholung hin. Sie bildet mit dieser nicht eine Einheit, sondern wir haben es nur mit zwei neben einander stehenden Einheiten von gleicher Beschaffenheit zu tun.

Was es heisst: zwei oder mehrere Elemente stehen so in Beziehung zu einander, dass sie auf einander hinweisen und daher eine Einheit bilden, kann man sich vielleicht am klarsten durch Betrachtung des Rhythmus verdeutlichen. Der einfachste Takt beispielsweise, der zweiteilige nämlich, besteht aus einem betonten und einem unbetonten Schlag. Indem sich der letztere eben infolge seiner Unbetontheit dem ersteren unterordnet, bilden beide zusammen eine Einheit, ein gegliedertes Ganzes. So sind alle Arten von Takten und rhythmischen Perioden und alle Versfüsse, Verszeilen und Strophen mehr oder weniger geschlossene Einheiten, die aus den Beziehungen der verschieden betonten Elemente (Töne oder Silben) hervorgehen.

Wird ein grösseres rhythmisches Gebilde, etwa eine Strophe, heruntergeleiert, so machen sich die Beziehungen seiner Elemente mit besonderer Deutlichkeit und Aufdringlichkeit geltend; denn das Leiern besteht ja in der übertriebenen Hervorhebung der Betonungsverhältnisse. Eine so gesprochene Strophe erscheint uns trivial und um so trivialer, je regelmässiger sie gebaut ist; denn wenn die gleichen Betonungsverhältnisse an korrespondierenden Stellen wiederkehren, treten sie naturgemäss in noch engere Beziehung zueinander als es sonst der Fall wäre, und wir erwarten ihre Wiederkehr mit noch grösserer Bestimmtheit. Eine Strophe, in welcher die 3. Zeile der 1. und die 4. der 2. gleicht, ist regelmässiger gebaut als



eine solche, in welcher die 4. Zeile der 1. und die 3. der 2. entspricht. Man vertausche nur einmal in den 4 ersten Verszeilen des „Liedes von der Glocke“ die 3. und 4. Zeile und überzeuge sich, dass das so entstandene Gebilde auch bei leierhaftester Deklamation nicht so trivial wirkt wie die ursprüngliche Form, womit selbstverständlich gegen diese nicht der geringste Vorwurf erhoben werden soll. Für das Gebiet des Rhythmus haben wir also das Triviale in möglichster Hervorhebung der Betonungsverhältnisse bei möglichster Regelmässigkeit des rhythmischen Gebildes erkannt. Wir hätten nun an bestimmten rhythmischen Kombinationen im einzelnen zu zeigen, worin die ihnen anhaftende Trivialität begründet ist. Da sich aber in der Musik Rhythmus und Tonfolge fortwährend ergänzen oder modifizieren, so wollen wir dies erst tun, wenn wir wirkliche Melodien, d. h. rhythmisch geordnete Tonfolgen betrachten.

Wie der Rhythmus, so ist auch die Tonfolge ein blosses Element des eigentlich musikalischen Gedankens. Auch auf ihrem Gebiete ist es nicht schwer, ganz im allgemeinen festzustellen, worin das Triviale besteht. Zwischen den verschiedenen Tönen und demnach auch zwischen verschiedenen Tongruppen herrschen sehr enge und verschiedenartige Beziehungen. Innerhalb eines musikalischen Zusammenhanges kann ein Ton auf einen anderen hinweisen, ja hindrängen, und einem dritten fremd gegenüberstehen. Um sich die Natur und Macht dieser Beziehungen mit einem Male klar zu machen, braucht man nur an die 7. Stufe der Durtonleiter zu denken, die man ja wegen der Kraft, mit der sie auf die folgende Stufe als auf die Oktave des Grundtones hinweist, Leitton genannt und auch in die Molltonleiter übertragen hat. Ebenso drängt der auf der 7. Stufe errichtete verminderte Dreiklang und in noch höherem Masse der Septimenakkord und der Septnonenakkord der 5. Stufe auf den Dreiklang des Grundtones hin.

Damit haben wir die Harmonie, d. h. das gleichzeitige Erklängen mehrerer Töne berührt. Ein Zusammenklang an sich kann zwar übelklingend, aber niemals trivial sein; denn wenn auch seine Töne in bestimmten Beziehungen zu einander stehen und einander mehr oder weniger gut angepasst sind, so besteht doch die eigentümliche Wirkung, die wir als trivial bezeichnen, gerade darin, dass das Nachfolgende dem Vorangegangenen gegenüber zu aufdringlich und selbstverständlich erscheint, mit anderen Worten: der Begriff des Trivialen findet auf in unserem Bewusstsein gleichzeitig gegebene Inhalte keine Anwendung. Wohl aber kann es demnach triviale Harmoniefolgen geben. Eine solche ist vor allem der Lieblingsschritt der Ziehharmonika, der Schritt vom Septimenakkord der 7. oder vom Septnonenakkord der 5. Stufe in den Grunddreiklang; denn auf diesen haben die vorangegangenen Töne wie mit Fingern hingewiesen.

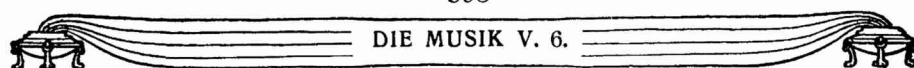


Dass bei dem allgemein als Schlusskadenz verwendeten Schritt vom Dominantseptimenakkord in die Tonika die triviale Wirkung nicht eintritt, ist kein Widerspruch; denn wo sie anfängt, d. h. wo die Beziehungen aufdringlich genug sind, lässt sich naturgemäss nicht a priori, sondern nur aus der Erfahrung ermitteln. Auch ist für den Unterschied der Wirkung wohl eine Erklärung möglich, die uns aber hier zu weit führen würde.

Was als Harmoniefolge trivial wirkt, wird nicht besser, wenn es eine einzige Stimme in gebrochenen Akkorden bringt. Wohl aber nähert sich in diesem Falle der zuletzt genannte Schritt sehr leicht dem Trivialen und zwar um so mehr, je länger die Melodie auf dem Dominantseptimenakkord verweilt und je stärker sie dessen Terz und Septime, die beiden Hauptleittöne, hervorhebt. Verleiht schon allein das allmähliche Entstehen dem Akkorde ein besonderes Gewicht, weil uns sein Sinn vielleicht schon klar ist, wenn wir nur erst Grundton und Quinte gehört haben, so wirkt das Verweilen der Melodie in ihm naturgemäss in der gleichen Richtung, und wenn er, wie wir voraussetzen, in einem musikalischen Zusammenhang steht, treten durch die Betonung der Terz und Septime seine Beziehungen zum Grunddreiklang mit besonderer Aufdringlichkeit in den Vordergrund. Die ausschliessliche Verwendung des Wechsels zwischen dem Dreiklang der 1. und dem Septimen- oder Septnonenakkord der 5. Stufe ist in einer Unmenge von Jodlern und Alpenliedern die Ursache ihrer Trivialität. Diese ist also auf dem Gebiete der Tonfolge, naturgemäss dem veränderten Material angepasst, in derselben Weise begründet wie auf dem Gebiete des Rhythmus.

Es war unerlässlich, hier gleich die Harmonie und Harmoniefolge mit zu berücksichtigen; denn die harmonischen Beziehungen der Töne wirken auch im Nacheinander weit stärker auf uns als diejenigen, welche sich aus der blossen Tonhöhenverschiedenheit ergeben. Daher wird die Trivialität einer Tonfolge stets auf diesen harmonischen Beziehungen beruhen. Treten sie in einer Melodie sehr stark zurück, indem dieselbe etwa stufenweise und in Tönen von gleicher Dauer verläuft, und indem auch die Betonungsverhältnisse wenig markiert sind, und haben wir, unserer Gewöhnung zum Trotz, gelernt, keine Harmonieen hinzuzudenken, so wird eine solche Melodie, deren Typus sich heute am ausgeprägtesten in dem liturgischen Priestergesang der katholischen Kirche findet, wohl kaum trivial erscheinen können.

Wenn wir oben sagten, die Beziehungen der Elemente müssten mannigfaltig sein, um aufdringlich und selbstverständlich zu wirken, so haben wir jetzt gesehen, dass diese Mannigfaltigkeit doch eine sehr begrenzte ist, dass es gerade auf hervorstechende Regelmässigkeit, freilich auf eine Regelmässigkeit im Wechsel, ankommt. Hört sie in Rhythmus und Tonfolge auf,



hervorstechend zu sein, verbirgt sie sich vielmehr gleichsam hinter einer Fülle immer neuer Beziehungen, so sind wir aus dem Reich des Trivialen in das Reich des Schönen gelangt. Ihr Fehlen dagegen würde unseren seelischen Bedürfnissen direkt zuwiderlaufen und das Tonstück verworren und ungeniessbar machen.

Betrachten wir nun einen wirklichen musikalischen Gedanken, dessen Trivialität wohl über jeden Zweifel erhaben ist, und versuchen wir aufzuzeigen, worin sie in diesem bestimmten Falle besteht. Ich denke an die nur zu bekannte Stelle aus Millöckers „Bettelstudent“:



Man sieht sofort, dass der Eindruck des Trivialen vor allem an den Ruhepunkten dieser Melodie haftet. Das ist ganz natürlich; denn Rhythmus und Tonfolge, wie überhaupt jede Zeitfolge, wirken wie Bewegungen von einem festen Punkte fort oder zu einem solchen hin. Im Gebiete des Rhythmus entspricht einem festen Punkt die stärkste Betonung innerhalb einer Einheit. Da sich aber rhythmische Glieder zu Takten, Takte zu Perioden verbinden können usw., mit anderen Worten, da sich die Einheiten einander unterordnen und auf diese Weise grössere Einheiten bilden, gibt es Punkte, an denen sozusagen absolute und andere, an denen relative Ruhe herrscht. Welche Töne in der Melodie den Ruhepunkten entsprechen, hängt, wenn man von der rhythmischen Gliederung absieht, die hier eine äusserst wichtige Rolle spielt, von den harmonischen Beziehungen der in der Melodie verwendeten Töne und von den ihr zugrunde liegenden, sei es wirklichen, sei es hinzugedachten Harmonieen ab. Nun ist es ganz naturgemäss weniger selbstverständlich für uns, dass eine Bewegung beginnt, als dass sie, wenn sie einmal begonnen hat, wenn also die Ruhelage verlassen ist, wieder in diese oder in eine analoge Ruhelage zurückkehrt, dass das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Nirgends treten also die Beziehungen der Elemente deutlicher hervor als da, wo eine Bewegung in die Ruhelage zurückkehrt, zu einem gewissen Abschluss gelangt, und je klarer sich die Art dieser Rückkehr aus der Bewegung selbst ergibt, je energischer diese gerade auf einen bestimmten Abschluss hindrängt, um so selbstverständlicher, nichtssagender, trivialer muss auch das Ganze erscheinen.

In unserem Falle tritt der erste eigentliche Ruhepunkt, d. h. der Abschluss der ersten Phrase, nicht mit dem ersten Niederschlag, sondern mit

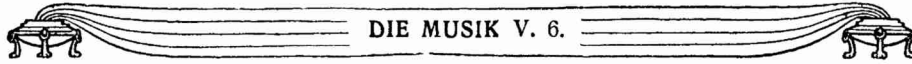
dem vierten Achtel ein. Der hier zugrunde liegende Rhythmus ergibt sich zwar schon aus der Melodie selbst, wird aber durch die Begleitung, die sich leicht hinzudenken lässt, noch ganz besonders markiert, indem sie die vier Achtel einzeln anschlägt. Da das Anfangsachtel den Ton hat, die beiden folgenden aber unbetont sind, so erscheint uns nun für das vierte Achtel als für die Rückkehr der Bewegung in die Ruhelage, als Herstellung des Gleichgewichtes eine starke Betonung ganz selbstverständlich. Sie muss stärker sein als beim Anfangsachtel, weil die Bewegung, die in diesem zur Ruhe kam, weniger ausgiebig war, als diejenige ist, um die es sich hier handelt. Das alles gilt in vollem Umfang natürlich nur, wenn, wie in unserem Beispiele, die rhythmischen Beziehungen nicht von der Führung der Melodie oder Harmonie durchkreuzt werden. Also der Umstand, dass die starke Betonung des vierten Achtels so gut vorbereitet ist und daher mit solcher Selbstverständlichkeit eintritt, ist es, was unsere Phrase so trivial macht.

Gerade der dreiteilige Takt ist, weil in ihm die Bewegung durch zwei unbetonte Schläge fortschreitet (dabei kann die Frage, ob nicht doch der dritte Schlag stärker betont ist als der zweite, hier ausser Betracht bleiben) und daher mit besonderer Macht auf die neue Betonung hindrängt, der Gefahr der Trivialität in besonders hohem Masse ausgesetzt. Es ist merkwürdig, dass sich in der sonst so schönen und vornehmen Oberonouvertüre von Weber einmal in der Begleitung genau der Rhythmus unseres Beispiels findet. Es ist die bekannte Stelle, die in der Oper selbst für Rezia's jubelnden Ausruf „O Hüon, mein Gatte“ benützt ist. So oft ich sie höre, kann ich mich des Eindruckes der Trivialität und des Bedauerns hierüber nicht erwehren. Nicht die hüpfende Bewegung, deren Verwendung am falschen Ort man Rossini, Verdi und vielen anderen italienischen Opernkomponisten mit Recht zum Vorwurf gemacht hat, sondern das plumpe und selbstverständliche Einfallen des nachfolgenden Ruhepunktes ist die Ursache der Trivialität so vieler im dreiteiligen Takte gehaltener Stücke. Beides zusammen dagegen ist es, was die meisten im dreiteiligen Takt stehenden Choräle als für den kirchlichen Gebrauch unpassend erscheinen lässt, ein Umstand, den die Verfechter des rhythmischen Choralgesanges durchaus nicht berücksichtigen.

Will man sich überzeugen, dass in unserem Beispiel wirklich ein grosser Teil der Trivialität an der Betonung des vierten Achtels haftet, so setze man die Melodie in den zweiteiligen Takt um, etwa so:



und man wird zugeben, dass sie jetzt, wo die in Rede stehende Betonung weggefallen ist, weit weniger trivial klingt. Es ist klar, dass auch im zwei-



teiligen Takt eine Bewegung, die durch einen unbetonten Schlag hindurchgeht, nach einem Ruhepunkte hinstrebt. Aber eben weil sie nur einen einzigen unbetonten Schlag zu durchlaufen hat, ist diese Tendenz weniger ausgesprochen, weniger aufdringlich. Dabei muss man bedenken, dass im doppelzweiteiligen, also im vierteiligen Takt der 3. Schlag, obgleich er schwächer betont ist als der 1., doch deutlich wie ein Ruhepunkt wirkt.

Die besprochene triviale Betonung findet sich in unserer Melodie nicht weniger als siebenmal (nur am Schlusse fehlt sie) und zwar immer in gleichen Abständen, da das Ganze acht völlig gleiche Abschnitte hat. Es ist leicht einzusehen, wie durch diese erschreckende Einförmigkeit des Baues, zumal jeder Abschnitt mit den anderen rhythmisch genau übereinstimmt und nur aus drei Tönen besteht, die Trivialität erhöht werden muss.

Aber auch die Melodieführung selbst trägt das ihrige dazu bei. Was ist selbstverständlicher, als dass der 2. Abschnitt, nachdem er ebenso begonnen hat wie der 1., eine Stufe tiefer schliesst als dieser? Und weiter bringt der 7. Abschnitt, indem er ebenso beginnt wie der 3., aber eine Stufe höher schliesst, eine aufdringliche Steigerung, die um so unangenehmer wirkt als sie, der rhythmischen und der melodisch-harmonischen Struktur zufolge, mit Macht auf den Schluss des Ganzen hindrängt.

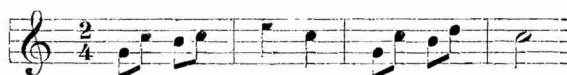
Betrachten wir die Harmoniefolge, so fällt uns gleich zu Anfang der Schritt von der 6. nach der 1. Stufe auf. Bekanntlich haben die Verbindungen solcher Dreiklänge, deren Grundtöne um eine Terz von einander entfernt sind, den Charakter einer gewissen Schwächlichkeit und Unentschiedenheit, wovon man sich durch Vergleichung mit Dreiklangsfolgen, bei denen der Abstand der Grundtöne eine Quarte oder Quinte beträgt, leicht überzeugen kann. Naturgemäss müssten, wo die weniger energischen Schritte zur Anwendung kommen, auch Rhythmus und Melodieführung mit ihnen in Einklang stehen, wie dies z. B. sehr schön in Lohengrins Lied an den Schwan hervortritt. In unserem Falle dagegen würde dem klotzigen Rhythmus und dem Umstand, dass Eintritt und Wechsel der Harmonie auf die Endtöne der Abschnitte fallen, weit eher eine kräftige Akkordfolge entsprechen. Wir haben hier jene widerwärtige Vereinigung von Aufdringlichkeit und Schwächlichkeit vor uns, die in den häufigen Fällen ihres Auftretens der Trivialität ein ganz eigenartiges Gepräge aufdrückt. Wie wir einen rohen Scherz leichter ertragen als einen solchen, der unser feineres Gefühlsleben streift ohne aber darum weniger roh zu sein, so können wir auch zwischen einer gesunden und rohen und einer krankhaften und schwächlichen Trivialität unterscheiden.

Eine andere Eigentümlichkeit, die sich leicht dem Trivialen beigesellt und es dann in bestimmter Weise charakterisiert, die aber in

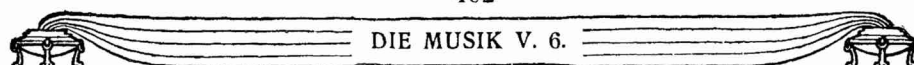


unserem bisherigen Beispiel nicht anzutreffen ist, besteht darin, dass durch die Melodie dissonierende Töne hervorgehoben werden, die das Ganze, man möchte sagen, klirrend oder blechern erscheinen lassen. Zwar haben sich die Begriffe des Konsonierens und Dissonierens an Zusammenklängen herausgebildet, da hier, wie bereits gesagt, die harmonischen Tonbeziehungen weit intensiver wirken als im Nacheinander. Bei stufenweiser Fortschreitung einer Melodie haben wir kein Bewusstsein davon, dass je zwei einander folgende Töne, wenn sie gleichzeitig erklingen, scharf dissonieren würden. Springt aber die Melodie aus einem Ton in einen anderen, der mit ihm, gleichzeitig angegeben, dissoniert, oder bezeichnet sie auch nur durch ihre Haupttöne einen solchen Sprung, so macht sich das dissonierende Verhalten nun auch im Nacheinander sehr deutlich geltend, falls nicht Rhythmus oder Harmonie dagegenarbeitet. Wird eine solche sukzessive Dissonanz durch die im Trivialen herrschende Aufdringlichkeit und Regelmässigkeit in irgendwelcher Weise gleichsam festgenagelt, so lässt sich leicht denken, wie peinlich sie wirken muss. Beispiele hierfür finden sich nicht selten in Strauss'schen Walzern.

Die bereits mehrfach erwähnte Abhängigkeit, die hinsichtlich der Erzeugung oder Vermeidung der trivialen Wirkung zwischen Rhythmus, Melodie und Harmoniefolge besteht, möge durch folgende Vergleichung noch besonders veranschaulicht werden. Ein Gassenhauer, der vor etwa 10 Jahren in Mode war, beginnt:



Hier ist der Rhythmus nicht geradezu trivial, übt aber doch eine ähnliche Wirkung aus, da die vier ersten Achtel auf das folgende Viertel hindrängen und ihm dadurch eine besonders starke Betonung verleihen. Dieser Vorgang wiederholt sich und erscheint, die Repetition mitgerechnet, sogar viermal unmittelbar nacheinander. Gemildert wird die Wirkung nur dadurch, dass der 1. Abschnitt am Schluss eine Note und zwar eine unbetonte mehr hat als der 2. Was die Melodie im Verein mit diesem Rhythmus tatsächlich trivial erscheinen lässt, ist der Mangel an Harmoniewechsel. Zwar sagten wir früher, die Gleichförmigkeit könne niemals trivial sein. Aber hier ist eben infolge der scharfen rhythmischen Gliederung eine wirkliche Gleichförmigkeit ausgeschlossen. Vielmehr verlangt der Umstand, dass die Melodie in zwei deutlich getrennte Abschnitte zerfällt und dass in jedem von ihnen eine nach einer besonders starken Betonung hinderdrängende Bewegung stattfindet, auch Wechsel der Harmonie, während diesem Verlangen nur ein einziges Mal, nämlich unmittelbar vor dem Schluss, wo die Dominantharmonie eintritt, Rechnung getragen wird. Überall sonst herrscht



der Tonikadreiklang. Man wird staunen, wieviel die Melodie an Trivialität verliert, wenn man nur ihren 4. Ton eine Stufe höher nimmt, also:



Auf diese Weise ist als Harmonie für den 3. und 4. Ton der Dominantdreiklang eingetreten, und so wird es sinnvoll, dass die nun folgende starke Betonung auf den Grunddreiklang fällt. Die Plumpheit, die auch diese neue Gestalt der Melodie noch aufweist, rührt daher, dass dem Beginn des 2. Abschnittes dieselbe Harmonie zugrunde liegt wie dem Ende des 1. Nun vergleiche man aber die folgende Stelle aus Smetana's „Verkaufter Braut“:



Rhythmus und Harmoniefolge sind hier genau so, wie wir sie in dem vorangehenden Beispiel annahmen, und doch wird man der Melodie nicht Trivialität, sondern im Gegenteil Leichtigkeit und Anmut zusprechen. Der vorhin gerügte Mangel an Harmoniewechsel zwischen dem Ende des 1. und dem Anfang des 2. Abschnittes ist hier durch den Septimensprung der Melodie ausgeglichen; denn dieser ist so eigenartig und überraschend, bringt schon in den 1. Abschnitt so viel Leben und Abwechslung, dass es nicht stört, wenn der 2. Abschnitt nicht mit einer neuen Harmonie beginnt. Der Dissonanzcharakter der Septime macht sich hier deshalb nicht unangenehm geltend, weil die beiden sie bildenden Töne verschiedenen Harmonieen angehören, wodurch naturgemäss die an sich zwischen ihnen bestehende harmonische (in diesem Fall disharmonische) Beziehung in den Hintergrund treten muss. Setzen wir die beiden Schlussstöne des 1. Abschnittes eine Oktave tiefer, nämlich:

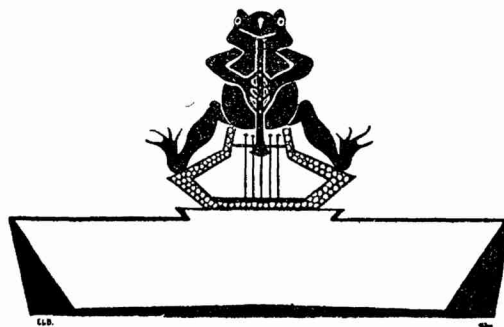


so wird die Melodie sofort trivial, teils weil nun in beiden Abschnitten die stärkste Betonung auf die gleiche Note fällt, teils aber auch, weil jetzt, wo der 1. Abschnitt nichts Auffallendes und besonders Anziehendes enthält, der Mangel an Harmoniewechsel beim Einsatz des 2. störend fühlbar wird.

In der Weise, wie wir es hier versucht haben, müssen sich, wenn unser Prinzip richtig ist, alle musikalischen Trivialitäten analysieren und begründen lassen. Dabei wird man zweifellos auf eine Unmenge von Umständen und Komplikationen stossen, die der rein abstrakten Erwägung entgehen würden, die aber nichts desto weniger ihre theoretische, d.h. psychologische Rechtfertigung finden müssen. Was sich jeder, der sich von



trivialer Musik abgestossen fühlt, schon selbst sagen kann, das tritt uns aus unserer Untersuchung als eine aus der Natur unseres Seelenlebens erklärbare Tatsache entgegen, dass nämlich die Freude am Trivialen in der Aufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit und in der sich daraus ergebenden bequemen Übersichtlichkeit der Beziehungen der Elemente besteht, dass aber eben diese Eigenschaften nur Menschen von rohem Geschmack zusagen werden, die immer nur an der Oberfläche bleiben und darum an die Kunst nur niedrige Anforderungen stellen, und endlich, dass triviale Musik, häufig gehört, wenn sie nicht Widerwillen erregt, den Geschmack nur ab stumpfen oder noch mehr verrohen kann, mithin gerade das Gegenteil von dem bewirkt, was die Kunst bewirken soll. Welche Pflichten hieraus jedem ernstesten Freunde der Tonkunst erwachsen, darüber bedarf es keines weiteren Wortes.





Fortsetzung

[Bl. 53a] Er will für Hacken [?] 2 f, und für [von naht?] schneiden 4 f.

$$\begin{array}{r|l} 2 & \\ \hline 4 & \\ \hline 6 & \end{array}$$

---

Ich glaube, es ist nicht ganz richtig, denn sie hat am Sonntag immer noch zugelegt

---

[Bl. 53b] Sie sagt, es sey nicht der Mühe werth —

---

Ich kann alle Donnerstag kommen

[Beethoven selbst.] Löschpapier

---

[Neffe.] Lässt sich die Mutter nicht mehr dort sehen?

28,878 [Beethoven.]

22,803

26,119

[Bl. 54a] 73,180

139,452

Auf diese 5 Nummern fielen die bedeutendsten Gewinne.

---

Es ist hier<sup>59)</sup> in Wien eine abscheuliche Geschichte vorgefallen. Vor zwey Jahren hat eine hier bekannte Gräfin ihr Gesellschaftsfraulein, die sehr schön war, für todt ausgegeben und sie nach der Thür [Bl. 54b] key an einen türkischen Juden verkauft, der sie ins Serail verhandeln wollte. Ein Engländer hat sie ihm aber abgekauft, und nun kommt sie hierher, Man hat in Baden statt dieser fraulein das Stubenmädchen begraben, und der Doktor, welcher den falschen Todtenschein ausgestellt, [Bl. 55a] hat sich im vergangenen Sommer in Baden erhängt. Man glaubt, das Stubenmädchen sey vergiftet worden.

---

<sup>59)</sup> Hier schreibt Peters.

Sie ist der des Odechalchi<sup>60)</sup> mit des Hofraths Schwarz Tochter ähnlich, die

[Beethoven dicht darunter.] Seife, Hands. Löschpapier

[Bl. 55b] Bänder für die Binde, Kaffeschale [?] und Kaffelöffel Löschpapier — Balbierglass Seifen-Seife [?] Bückling [Bis hierher Beethoven.]

Es ist als eine Beförderung anzusehen — Er geht nicht gern nach Erf. [?Erfurt?]

Wie geht es denn Oliva.

[Bl. 56a] Die Leute, wo er zu Mittag gegessen, haben ihm viel Gutes gethan

Wegen Ihrer Akademie nicht zu vergessen.

In der Brünner Zeitung steht, dass er [noch im?] März seinen feyerlichen Einzug in Ollmütz<sup>61)</sup> halten wird.

[Bl. 56b] Eh er fortzieht, wird er wohl sich äussern.

Vorgestern war ich auch krank.

Es giebt auch einen Gebel, der ein Mahler ist.

[Beethoven] Eine lahme Regierung.

[Bl. 57a; der Besucher schreibt] Ich bin eingeladen

Seit dem Sonntag bin ich schon das 4 Mal eingeladen, man hat nicht Zeit, und muss es am Ende abbestellen.

An Czerny werden Sie einen schlechten Gast haben, er isst sehr wenig und trinkt bloss Wasser zu Mittag.

[Bl. 57b] Ich bin ja schon eingeladen

Das alles kennen wir nicht

Sie sind gar zu gescheut. Der Adel kann das Ding nicht leiden. Es ist hier eben jetzt noch so

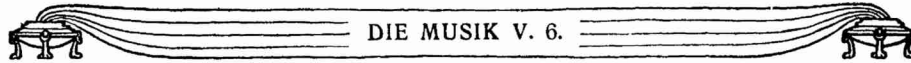
[Bl. 58a] Sie kennen diese Leute nicht. Auch die jungen Officiere sind so Sie kennen diese Leute nicht.

Die ganze Generation ist so überall. Dass lässt sich nicht damit vergleichen. Karlsbader Befellen [?]<sup>62)</sup> zerstäuben [?zuerst üben]

<sup>60)</sup> Vergl. S. 316 und Anmerkung 53.

<sup>61)</sup> Der Erzherzog Rudolph.

<sup>62)</sup> Vielleicht war hier von den Karlsbader Beschlüssen vom März und Juli 1819 — gegen die Revolutionen — die Rede.



## DIE MUSIK V. 6.

[Bl. 58b] Brindisium<sup>63)</sup> suique susque [?] usque ubique, ich halte es auch nicht für gut, dass die Universitäten isolirt sind [zwei Zeilen sind ganz ausgestrichen] Beatus ille qui procul negotiis<sup>64)</sup> Wenns möglich ist, so komme ich bis 2 Uhr — wenn ich um diese Zeit nicht da bin, so komme ich nicht — man muss Freyheit haben und Zeit, um abzusagen zu schicken, Antwort zur [zwei letzte Worte unleserlich]

[Bl. 59b] Wir werden es schon machen. [2 Zeilen durchstrichen] Er braucht keins, er hat schon eins. Sie haben mir Ihr Denkmahl noch nicht gezeigt — Wir als Zeitungsschreiber haben

[Bl. 60a] die Pflicht auf mir [auch nur?] selbiges Denkmahl<sup>65)</sup> der Welt bekannt zu machen

---

Und dann eine grosse oper *fff*

---

Es wird ohnehin einen Abschnitt in Ihrer Biographie ausmachen. Hr. Starke<sup>66)</sup> wünscht [60b] auch eine Messerspitze voll davon in seinem neuesten Werke.

Er will auch einige Zeilen von Ihrer Biographie dazu

Wir müssen ihm etwas geben. Er ist bey allen seinen grossen musikalischen und schrift [Bl. 61a] stellerischen Verdiensten doch immer äusserst bescheiden, fleissig u. demüthig.

---

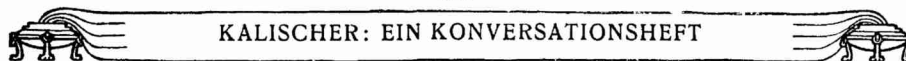
<sup>63)</sup> Der Aufzeichner dieser lateinischen Worte scheint kein grosser Lateiner gewesen zu sein. Der Name Brundisium (Brundisium) selbst, das heutige Brindisi, war ein für Beethoven bedeutsames, geläufiges Wort. In den Briefen an Schindler findet es seine humoristische Anwendung, z. B.: „Sehr bester L—k—I von Epirus und nicht weniger vom Brundisium.“

<sup>64)</sup> Aus Horatius Epodon liber, carmen II, Anfang:

Beatus ille, qui procul negotiis,  
Ut prisca gens mortalium,  
Paterna rura bobus exercet suis,  
Solutus omni fenore, —

<sup>65)</sup> Hier dürfte von dem Denkmal die Rede sein, das die Gräfin von Erdödy, Beethovens „Beichtvater“, ihrem Freunde und Meister in Jedlersee errichten liess. Anton Schindler weiss in der I. Ausgabe seiner Beethovenbiogr. (Münster 1840, S. 69) zu erzählen, dass die Gräfin v. Erdödy ihrem Lehrer und Freunde im Parke eines ihrer Schlösser in Ungarn einen schönen Tempel erbaute, dessen Eingang mit einer bezeichnenden Inschrift geziert war, die sinnig dem grossen Künstler ihre Huldigung aussprach. Vielleicht dachte Beethoven an diesen Tempel, als er der Gräfin einmal schrieb (am 19. Maimonat 1815): „Gott gebe Ihnen weitere Kraft zu Ihrem Isis-tempel zu gelangen, wo das geläuterte Feuer alle Ihre Übel verschlingen möge und Sie wie ein neuer Phönix erwachen mögen.“ (Vgl. auch L. Nohl: Neue Briefe Beethovens, S. 102). — Ich nehme an, dass sich dieses Denkmal in der Gräfin Schloss Jedlersee befand.

<sup>66)</sup> Über Starke und seine Pianoforteschule siehe Anm. No. 42.



## KALISCHER: EIN KONVERSATIONSHEFT

Er versteht die Kunst gut zu kompilieren.

Es gibt halt überall Schwache, selbst unter den Starken.

Er ist dicker Hausherr von lauter Häuser [Haufen?]

[Bl. 61b] Jetzt gehen wir nach Hause

Das dicke gemästete Schweinchen, sie ist ein ganz unverdorbenes Kind, das mit der Zeit noch nicht dick und verdorben werden wird.

Er fragt, ob man auch die Schalen bei [Bl. 62a] den Mandeln mit bezahlen muss, ich sage nein, denn die Schalen muss man zurückgeben.

Haben Sie schon nachgesehen, ob Ihr Loos ein Treffer ist? Haben Sie es nicht bey sich.

Das Orchester an der Wien hat 10000 Gulden gewonnen.

[Bl. 62b] Palfy,<sup>67)</sup> welcher 40000 Lose hat, hat gar nichts gewonnen. Sie sind ihm übrig geblieben und spielen mit.

Die Lotterie ist übrigens ein unmoralisches Mittel,<sup>68)</sup> sich wieder herzustellen. Der Einzelne ist nicht [Bl. 63a] betrogen, aber alle Mitspieler zusammen sind betrogen. Jetzt wollen wir aber nach Hause gehn.

Es ist noch eine übrig gebliebene Frucht schlechter Finanzkunst.

[Bl. 63b] Von 6 Uhr ab [das übrige des Satzes ganz verwischt, es scheint von Carl die Rede zu sein]

Mir liegt an dem Kaffee so wenig, dass ich ihn ganz entbehren kann. Wenn man aber [Bl. 64a] mit [2 oder 3 Worte unleserlich], so muss man doch etwas trinken.

Sie ist die Schwester von unserer kleinen Dicken

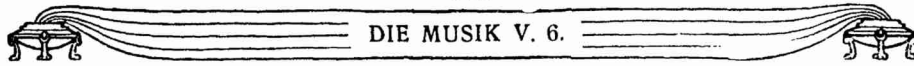
Die[s] hier war Grog

[Bl. 64b] Der Vater von der Klavierspielerin Bühler<sup>69)</sup> ist der Wirtschaftsath bey F. Lichtenstein.

<sup>67)</sup> Graf Ferd. v. Palfy gehörte zu den Direktoren der kaiserlichen Theater; seit 1814 besass er die Oberleitung, um die Zeit (1820) war er Direktor des Theaters an der Wien.

<sup>68)</sup> Diese Wahrheit gilt auch für unsere Zeit.

<sup>69)</sup> Klavierspielerin Bühler? Ich konnte nur eine Klavierspielerin und Komponistin Ludmilla Biehler ausfindig machen. Diese ist jedoch nach Wurzbach (I, 388) erst im Jahr 1834 in Wien geboren. Ihr Vater wird als Gemeinderat der Stadt Wien und als Kunstsammler angegeben. Vielleicht ist das Geburtsdatum falsch — und Ludm. Biehler ist doch die hier angeführte Klavierspielerin „Bühler“. Oder diese Klavierspielerin ist das von Boekh (Wiens lebende Schriftsteller und Künstler S. 364) angeführte Fräulein Franciska von Biler „Dilettantin auf dem Pianoforte“.



Der Linke ist auch brav.

---

Der Linke<sup>70)</sup> hat keinen Fehler, als dass er krumm ist.

[Bl. 65a] Ich hab

Ich höre, Kraft hat schon etwas abgenommen,

Ich kenne die familie Romberg recht gut.

---

Romberg hat einen grösseren Nahmen, wie Kraft.

---

Er hat hier die Circe, eine Oper, an der Wien aufgeführt, die nicht gefallen hat.

[Bl. 65b] Er sucht den Theil auf Kosten des Ganzen hervorzuheben, welches ein falsches Bestreben ist. In diesem Verhältniss sind beyläufig auch die Schauspieler gegen den Dichter.

[Bl. 66a] Wir Kunstphilosophen urtheilen nur aus dem Gesichtspunkt des Ganzen

---

Ich habe aus einer Rolle gar nicht viel gemacht, und diese auch nicht nur den Schauspielern, die in der Regel weit unter dem Künstler stehen [Bl. 66b] der sein Instrument zur Vollkommenheit gebracht hat.

[Ein anderer]<sup>71)</sup> Mit der Mathematik geht es auch bereits besser, er denkt aber wenig, und ist früher durch Auswendiglernen zu sehr verdorben worden.

Er war vergangene Woche 1 Tag im Bette, weil über Kopfschmerz klagte

Es ist bey gehöriger Diät [Bl. 67a] den folgenden Tag schon wieder gut geworden.

Seyen Sie ganz unbesorgt, ich werde in jeder Hinsicht thun, was nöthig ist. Wie sieht es denn mit dem Vormundschaftsprozess aus?

Soll ich Carln kommen lassen?

Am 14ten hat Carl seine Semesterprüfung.

---

<sup>70)</sup> Joseph Linke (Lincke), berühmter Violoncellist, enthusiastischer Verehrer Beethovens, lebte von 1784–1837. Hier ist von drei hervorragenden Violoncellisten die Rede, von Kraft (dem Älteren), Linke und Bernhard Romberg. — Siehe den einzigen Brief Beethovens an Romberg. Neue Beethovenbriefe, S. 58 f. — Bernh. Rombergs hier genannte Oper „Circe“, genau: „Ulysses und Circe“, ein Singspiel in 3 Akten nach Calderon, ward zuerst in Berlin 1807 aufgeführt, sie erschien später als op. 26 in Leipzig bei Kühnel.

<sup>71)</sup> Hier ist von Karls Erziehung die Rede; vielleicht schreibt dieses Kudlich, in dessen Institut ja der Neffe ebenfalls unterrichtet wurde. In den Konversationsheften dieses Jahres ist von Kudlich vielfach die Rede. Vgl. auch den grossen von mir im III. Beethovenheft der „Musik“ (Dezember 1902) veröffentlichten Brief Beethovens an den Wiener Magistrat.

[Bl. 67b]<sup>72)</sup> Ich werde ihm die Stunde geben um 3 Uhr, jedoch geh' ich immer 2 mahl nach Harnaks und zu Blahetka; wenn Sie aber für Ihren kleinen 3 Stunden wünschen, so muss ich 3ten mahl extra kommen.

An dem schlechten Fortgang in Mathematik ist unser Schulplan Schuld, diesen Augenblick wird er alle Augenblicke verändert [Bl. 68a] man weiss nicht, was man anfangen soll, Director Schönberger<sup>73)</sup> ist todt, sein Schulplan fällt nun durch und von der Regierung wird wieder ein neuer geschmiedet.

[Wahrscheinlich wieder Kudlich] Der Plan unserer renomierten Schulen greift gar nicht in einander, so z. B. haben die Schüler der 3ten gramatical-classe die nämlich[en] arithmetik Aufgaben, welche die Schüler der 3ten Normalclasse schon haben

[Bl. 68b] Sie sollten immer Ihre Karte zum Kammel mitschicken. Dann bekommen Sie die Sachen echt.

Mittwoche

Der Bühler<sup>74)</sup> liebt Sie sehr —

Die Frau und der Bühler haben ein Herz der letztere ist aber melancholisch. —

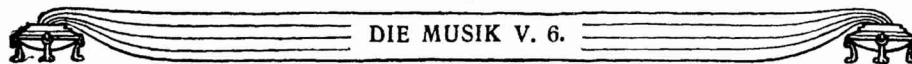
Der Graf Bentheim,<sup>75)</sup> der noch immer den grossen absoluten Herrn gespielt hat, hat sich eines Tags [Bl. 69a] frisiren lassen, sein Kammerdiener war zugegen, ein grosser Spiegel vor ihm, worin sich der Graf

<sup>72)</sup> Das schreibt wahrscheinlich Czerny, da ja bald danach Blahetka erwähnt ist, nämlich: Leopoldine Blahetka, die Pianistin und Komponistin, die jetzt von Czerny unterrichtet ward, — ein Wunderkind; jetzt — 1820 — mochte sie etwa 10 Jahre alt gewesen sein.

<sup>73)</sup> Dir. Schönberger. Es ist der berühmte Schulmann und Fachschriftsteller Franz Xaver Sch., geb. zu Pressburg 1754, gest. Wien 1820. Er ward 1808 Gymnasialpräfekt und Vizedirektor der Gymnasialschulen in Niederösterreich, 1816 Direktor des k. k. Konvikts. Er hat viele philolog. Werke verfasst, Editionen klassischer Werke, vieles mit deutscher Übersetzung. Er gehörte mit Pinterics, Hohler zu den ausgewählten philologischen und pädagogischen Freunden des Tondichters.

<sup>74)</sup> Das ist der beethovenbegeisterte J. A. Bihler: er gehörte zu den Unterzeichnern und Überbringern jener denkwürdigen Adresse an den Tondichter im Jahre 1824. — Beethoven erwähnt ihn nicht selten in seinen Briefen, so im Jahre 1817 an den Freund von Zmeskall-Domanovecz als Hofmeister und Erzieher, dann an den Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee, und 1824 an Georg Nägeli in Zürich.

<sup>75)</sup> Der hier genannte Graf von Bentheim gehörte zu Beethovens persönlichen Bekannten; namentlich in den Jahren 1811—13, als der Tonmeister viel mit Oliva und Varnhagen von Ense verkehrte, taucht auch dieser Graf nicht selten in Beethovens Leben auf. — Über das Geschlecht derer von Bentheim sind auch nach den Zeiten



## DIE MUSIK V. 6.

besah. Eine Locke war zu tief, da sagte er zu dem Kammerdiener: George sag er dem Friseur, dass die rechte Locke zu tief liegt. Vater.

Er hat in seinem Audienzzimmer nur einen Sessel gehabt, damit sich Niemand vor ihm [Bl. 69b] niedersetzen könnte.

Sie schämen sich jetzt vor den Bürgerlichen

Er sucht immer alles in Einklang zu bringen; eine sehr schöne Beschäftigung.

Sie haben ja den Klopstock.

[Bl. 70a] Ich habe eine Sammlung Lieder zu Hause, die in Hamburg für die Hanseatische Legion<sup>76)</sup> gemacht worden ist, darunter finden sich viele treffliche Lieder zur Composition

[Hier schreibt wohl wieder Czerny.]

Haben Sie von meiner zweyten Blahetka [: Fanny Sallamon :/<sup>77)</sup> nichts erfahren? Es ist ein Kind von 8 $\frac{1}{2}$  Jahren welche schon im Theater mit vielem Beyfall [Bl. 70b] gespielt hat, und die auch ausser den gewöhnlichen Bravour Sachen Ihre Compositionen spielt.

Es ist ein vorzügliches Talent

Wollen Sie ihm etwas sagen?

Der Stein<sup>78)</sup> lässt sich Ihnen empfehlen und wird Sie nächstens besuchen.

des Dr. v. Wurzbach verschiedene Schriften erschienen. Danach dürfte dieser Graf von Bentheim der Linie Bentheim-Bentheim, nicht wie Wurzbach in seinem Lexikon angibt, der Linie Bentheim-Steinfurt angehören. Dieser Graf, seit 1817 Fürst (nach Wurzbach 1818) ist der Feldmarschalleutnant (Friedrich) Wilhelm Belgicus, der von 1782—1839 lebte; nach Wurzbach starb er zu Verona, nach neueren Forschern zu Villafranca, am 12. Oktober 1839.

<sup>76)</sup> Über die Hanseatische Legion erhalte ich von Seiten des Herrn Prof. H. Budy in Altona folgende Aufklärung: „Die Hanseatische Legion wurde vom General Tettenborn, dem Befreier Hamburgs 1813, aus freiwilligen Kämpfern gebildet, späterhin unter das Oberkommando von Wallmoden gestellt, der auch das Lützowsche Freicorps führte. Die Hanseatische Legion kämpfte in Mecklenburg, eroberte Bremen und zog mit nach Frankreich“ etc. Diese Stelle des Konversationsheftes beweist, dass der Ruhm der Hanseatischen Legion noch 1820 in Wien lebendig gewesen sein muss.

<sup>77)</sup> Fanny Sallamon. — Über dieses Wunderkind ist in den Musiklexicis nichts zu finden. Eine Francisca Salomon, Virtuosin auf dem Pianoforte, nennt Boeckh in seinem mehrfach erwähnten Buche, S. 378.

<sup>78)</sup> Das wird Andreas Stein gewesen sein, ein Bruder der in der Geschichte Beethovens so vorteilhaft bekannten Nanette Streicher, geb. Stein. Er gehörte zu den Mitinhabern der Steinschen Pianofortefabrik in Wien.



[Bl. 71a] Die Flasche ist gesprungen

Der Mann sagt Sie hatten mit ihm accordirt Monathweis für 2 Instrumente gewöhnlich für 4mal stimmen 6 f. Er verlangt ja nur 6 f., da Sie ihm 12 geben wollen, 1 f. 30 für einmal stimmen

[Bl. 71b] Beym Carl war 3mal — er verlangt ja nur 1 fl. 30 4mal stimmen alle 14 Tage.

Heut ist es das 3 mal, und 3 mal bey Karl ist 6mal

[Bl. 72a] Bei mir war er 3Mahl [Karl?]

Ich zahle für einmal stimmen 2 f. und der von Stein verlangt nur 1 f. 30 † [= Kreuzer]

Das Schwatzen ist sein Naturfehler.

Die Leute sind nicht anders [Karl?]

Ich brauche auch keinen.

[Bl. 72b] Er sagt, der Kaffee sey bey Ihnen besser, als bey unserm dicken Schweinchen.

Wegen der frühlingfeyer haben mich die Professoren einmal vom Gymnasium austossen wollen, weil sie mich desswegen für einen Freygeist gehalten haben

[Bl. 73a] Ich war in allen Schulen erster Prämiant [? Prämiert] das Prämium hat man mir in feyerlicher Versammlung der Professoren abgenommen, und ich musste mich ins schwarze Buch einschreiben. Am Ende des Jahres mussten sie mir das erste Prämium doch wiedergeben, da sie mir keinen meiner Mitschüler vorziehen konnten

[Bl. 73b] Als ich zur böhmischen Legion<sup>79)</sup> ging, hat einer meiner Professoren geweint und gesagt: So haben alle meine guten Lehren nichts gefruchtet! —

Es ist aber immer noch besser als in Russland —

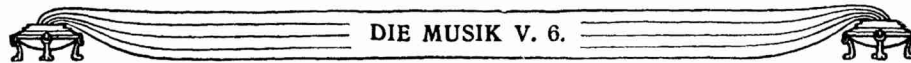
Man fürchtet sie auch heute.

[Bl. 74a] Man hat aber kein Recht, einer Nation ihre Sprache zu rauben,<sup>79a)</sup> weil man sie dadurch vernichtet

Sie hat die Rechnung gehabt

<sup>79)</sup> Wem sollte hierbei nicht der Sprachvernichtungskrieg gegen Polen einfallen!

<sup>79a)</sup> Was mag die „böhmische Legion“ bedeuten? Die böhmische Legion mag mit den Karlsbader Beschlüssen zusammenhängen, die nach den Attentaten



Es wird jetzt hier auf dem Congress an einem Gesetz gearbeitet, wodurch vorgeschrieben wird, wie hoch die Vögel fliegen, und wie schnell die Hasen laufen sollen.

[Bl. 74b] Sie sollen nur fleissig die Aktenstücke von den pädagogischen Umtrieben bekannt machen, bessern können sie nichts für den Zweck schon [?], gegen den sie arbeiten.

---

Das Volstische [?] <sup>79b)</sup> ist noch vor 20 Jahren fast überall gelehrt worden

---

Feder ist noch schlechter, sein Schulbuch ist aber bis 1806 noch gebraucht worden

[Bl. 75a] Kufferatte <sup>80)</sup> war erschöpfender — er hat ganz nach Kant vorgetragen

---

Ich habe vor 8 Tagen mit mehreren Professoren der hiesigen Universität im heiligen Kreuz - Kloster bey den Geistlichen zu Mittag gegessen. Auch der Professor der Philosophie war dabey; er erweckt keine grossen Hoffnungen.

[Bl. 75b] Auch Littrow <sup>81)</sup> Direktor der Sternwarte war dabey; der ist ein ganzer Mann; aber ein Böhme:

Auch der Pole — [? Kalemücke] Trottinck hatte sich eingefunden

[Bl. 76a] 1) In 14 Tag verreise ich nach Dresden und Berlin. [Rest leer.]

---

gegen von Kotzebue und Ibell im Jahre 1819 gefasst wurden. Die antirevolutionären Tendenzen werden eine akademische Verbrüderung als Gegenwirkung hervorgerufen haben. Im Revolutionsjahre 1848 wurden ja all diese Ausnahmebestimmungen wieder aufgehoben. In diesem Jahre 1848 entstand in Österreich die „akademische Legion“, von welcher der Sohn der Toni Adamberger, Alfred Ritter von Arneth, mancherlei in seinen Memoiren erzählt. So im I. Bande vom Jahre 1891: „Meines Vaters Chef, der Oberstkämmerer Graf Moriz Dietrichstein, wurde noch am Abend des 26. Mai (1848), des Tages des Barrikadenbaues, der den momentanen Sieg der Revolutionspartei entschied, in seiner Wohnung, welche in der heutigen Habsburgergasse lag, obgleich er sich an der politischen Bewegung in gar keinem, auch nicht in reaktionärem Sinne beteiligt hatte, von der akademischen Legion aufgehoben und als Gefangener, wie sie sagten, als Geisel gegen etwaige aggressive Massregeln des Hofes nach der Aula abgeführt.“

<sup>79b)</sup> Was soll „Volstische“ bedeuten? Vielleicht sollte es Volskische heissen. Sollte das Volskische, ein Zweig der italienischen Sprache, gelehrt worden sein?

<sup>80)</sup> Kufferatte oder Kufferat — was ist das für ein philosophischer Schriftsteller?

<sup>81)</sup> Joseph Johann von Littrow, der Astronom, ist zu Bischofleinitz in Böhmen 1781 geboren, war längere Zeit Professor in Kasan, Ofen und seit 1819 Professor der Astronomie und Direktor der Sternwarte in Wien, also in der hier in Frage kommenden Zeit etwa ein Jahr in Wien; 1836 geadelt, stirbt von Littrow im Jahre 1840.

Schluss folgt im II. Januarheft



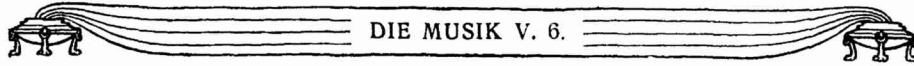
## BÜCHER

30. **Karl Grunsky:** Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Verlag: Götschen, Leipzig 1905.

Es wird immer ein schwieriges Unternehmen bleiben, auf etwa zehn Bogen ein so mannigfaltiges, buntes und bedeutendes Leben zu schildern, wie es sich in der Musikgeschichte des angegebenen Zeitraumes darstellt; schwierig auch darum, weil es sich um eine grosse Menge von Namen handelt, die Berücksichtigung verlangen, von denen aber doch nur ein kleiner Teil wirklichen Führern gehört; schwierig auch, weil die verbindenden Fäden von Land zu Land greifen, besonders schwierig aber deshalb, weil der Zeitraum die allmähliche Konsolidierung vorher nicht oder nicht viel oder in anderem Sinne gebrauchter Formen sah. Die Entwicklung der Form muss jede derartige historische Erörterung in den Vordergrund stellen. Hier und in der Anlage des Ganzen hat Grunsky gefehlt: die Fäden werden nicht entwirrt, die Land mit Land, Tonsetzer mit Tonsetzer verbinden, historische Irrtümer im einzelnen fehlen nicht, und es tritt das Bestreben, jeden einzelnen Komponisten durch ein kurzes Beiwort ästhetisch zu werten, in den Vordergrund, ein Bestreben, das schlechterdings abzulehnen ist, zumal mit dergleichen Epitheta ornantia nichts gesagt ist. In seiner im gleichen Verlag erschienenen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts hat Grunsky den einzelnen grossen Meister viel mehr in den Vordergrund treten lassen, die kleineren mehr beiseite schiebend; hätte er hier das gleiche Prinzip befolgt, so wäre das Buch brauchbarer geworden. Auch hätten sich die historischen Irrtümer unschwer vermeiden lassen. Der Grundfehler der Arbeit ist aber doch wohl der, dass der Verfasser zu viel auf dem engen Raume sagen wollte und dass er die Disposition nicht klar und übersichtlich fixierte. Prof. Dr. Wilibald Nagel

31. **Max Battke:** Elementarlehre der Musik, II. Aufl. — Primavista, II. Aufl. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Auf den ersten Blick unstreitig die wertvollsten Beiträge praktischer Pädagogie. Man darf sagen, dass es das Verdienst Battkes ist, die Forderung Hermann Kretzschmars, Riemanns u. a., betreffend die Einführung des Diktates als einer der ersten praktisch verwirklicht zu haben. An seinen Namen knüpft sich ein ganzes System, und mögen auch Künstler und Fachleute, vor allem die akademischen Gelehrten und Besserwisser spötteln und die Nase rümpfen: der Erfolg eines Lebens wiegt schwerer als alle graue Theorie. Heute ist das Diktat schon halb obligatorisch. Keine Schule kann seiner mehr entraten, und es wird die Zeit nicht mehr fern sein, wo die musikalische Erziehung und Schulung des Ohrs durch das Diktat etwas Selbstverständliches ist. Das verdanken wir denen, die wie Battke das Talent des echten Volksbildners besitzen; denn ein anderes ist es, musikalisch Begabte und Vorgebildete eine ihnen vertraute Sprache zu lehren, ein anderes, die breite Masse in eine ihr völlig fremde Welt mit völlig fremden Begriffen und Werten leicht und sicher einzuführen. Die Kunst Battkes liegt in der Verschmelzung von Wort und Leben. Die ganze Theorie löst sich gleichsam in lebensvolle Vorgänge von höchster Anschaulichkeit und Greifbarkeit auf. Schon äusserlich ragt die Battkesche „Elementarlehre“ hervor: sie ist frei von dem un-



sagbaren sprachlichen Schwulst und der logischen Unklarheit so vieler, ja der meisten bisher erschienenen Harmonielehren. Wesentlich ist hier: die Erziehung zum Rhythmus durch die „Klopfmethode“; d. i. die Verlebendigung aller rhythmischen Werte durch Klopfen mit den Fingern oder mit einem Bleistift. Die Übungen werden vom Lehrer vorgeklopft, von dem Schüler nachgeklopft, aufgeschrieben und revidiert. So werden die schwierigsten Rhythmen in wechselseitigem Spiel durchgeschult. Es folgen die Übungen in den einzelnen Intervallen und das Diktat ganzer Choral- und Liedmelodien. Abschnitt III behandelt die Zweistimmigkeit, über die praktisch nicht hinausgegriffen wird. Auf 30 Tafeln ist ein reichhaltiges Material zum Diktat zusammengestellt. Auch die „Primavista“-Methode darf wegen ihres praktischen Gehaltes auf weitestgehende Beachtung rechnen. Wie hier die Beziehungen der einzelnen Intervalle, das Umdeuten eines Tones, die freinsetzenden Töne usw. behandelt sind, ist ebenso originell wie anschaulich und einfach. Die Ziffernsingerei, das Ableiern der abc-Studien, die weder grosse noch kleine Ganztöne, grosse noch kleine Halbtöne auseinanderhalten, dürften hoffentlich damit zu Grabe getragen werden. Die praktische Erfindung der „Wandernote“, des „beweglichen Notensystems“, der „Tonleiterkämme“ u. a. m. zeigen, wie leicht sich selbst ein spröder Stoff aus einem lebendigen Anschauungsunterricht entwickeln lässt und dem Volksbedürfnis nach Einfachheit und Klarheit angepasst werden kann. Auch die Reformbedürftigkeit unserer Vorzeichnungen wird immer brennender. Aber hier möchte ich Battke trotz der Einfachheit seines Vorschlages, die Vorzeichnung durch grosse Buchstaben (E = E-dur mit 4 Kreuzen, As = As-dur mit 4 Be's) zu ersetzen, nicht folgen, wenigstens solange nicht, als sich die zivilisierte Menschheit nicht (wie in punkto Längenmasse und Gewichtsverhältnisse) auf einem internationalen Kongresse geeinigt und von der zwingenden Macht der Gewohnheit losgelöst haben wird. Hier klafft's noch zwischen Theorie und Volkspraxis.

Rudolf M. Breithaupt

## MUSIKALIEN

32. **Willem de Haan:** „Das Lied vom Werden und Vergehen“ für Chor, Orchester und Orgel. op. 22. Verlag: Georg Thiess, Darmstadt.

Hat sich der Dichter seine Worte komponiert, oder hat der Komponist sich einen Text gedichtet? Die Frage ist schwer zu beantworten, denn sowohl dem Dichter als dem Komponisten eignet in gleichem Maasse ein gewisses Pathos, das auf den ersten Augenblick imponiert. Da ich als Musikkritiker aber nur mit dem Komponisten de Haan zu tun habe, so lehne ich jede Würdigung seiner Verse, die mir persönlich recht gut gefallen haben, ab. Das Werk beginnt mit einem sehr prägnanten Motiv, das leider allzu grosse Ähnlichkeit mit dem Anfang des ersten der „ernsten Gesänge“ von Brahms hat und dadurch zum Vergleich herausfordert. Und da muss ich leider sagen, dass ich von der Tiefgründigkeit, mit der Meister Johannes das ähnliche Problem erfasst, hier nichts sehe. Es ist Pathos darin ohne Frage, düstre Färbung im ersten Teil, das Rosenrot der Hoffnung im zweiten Teil, alles bestens gegenübergestellt, aber mit einer Oberflächlichkeit, die immer mehr verstimmt. Jeder Anlauf polyphoner Vertiefung weicht nur zu bald der Homophonie; eine Strecke basso obstinato wirkt darum um so eindringlicher. Im zweiten Teil muss der übermässige Dreiklang die Kosten des Ausdrucks tragen. Kurz, das ganze Werk mutet mich an, wie eine sehr wirkungsvolle Theaterdekoration — sieht prächtig aus und ist doch nur bemalte Leinwand.

33. **Emil Sjögren:** „Du vana ros!“ (Du Rose noch im Sommerglanz) für drei Frauenstimmen und Piano. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Sinnig, ohne sentimental zu sein, von herber, nordischer Frische und dabei wohlklingend. Urgesunde Musik.

34. **Wilhelm Berger:** Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 84. — Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 92. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

op. 84. Das holde Spiel der Frauenstimmen ist so recht der Tummelplatz für die kanonische Form. Die anmutigen Verschlingungen und Überschreitungen täuschen glücklich über die Kargheit der Ausdrucksmittel, an der diese Kunstform nun einmal leidet. Tritt nun eine kunstvolle Klavierbegleitung hinzu, die der Zeichnung Farbe verleiht, so entstehen feine Werke einer Kleinkunst, wie das vorliegende opus eines ist, dessen kontrapunktischen Vorzüge zum grössten Teil darin bestehen, dass man vom Kontrapunkte kaum etwas merkt, so natürlich ist alles entwickelt. — op. 92. Auch hier der intime Reiz, den Berger seinen Frauenchören zu verleihen weiss. Man beachte als Beleg in No. 1 die Vertonung des Wortes „wehn“! Wie ein klagender Windhauch! Und nicht nur mit Tändeleien gibt sich Berger ab. Wie greift er in No. 2 in die Saiten und schafft in Tönen ein Stück Leben, wie es die alten Niederländer auch auf kleiner Leinwand zu schaffen wussten. So wenden sich auch diese vier Gesänge an feingestimmte Naturen, die sie zu singen und — zu hören verstehen. Nichts für die Menge; aber in einem kleinen, erlesenen Kreise sind sie berufen, wunderbare Stimmungen auszulösen.

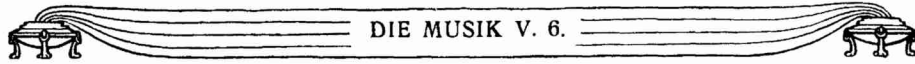
35. **Peter Cornelius:** Chöre im Auftrage seiner Familie erstmalig herausgegeben von Max Hasse. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Männerchöre. In Deutschland feiern die grossen Geister immer eine Art Renaissance, wenn sie frei, d. h. ihre Werke billig geworden sind. Jetzt ist Cornelius an der Reihe. Seine Hymne „O Venus“ gäbe einem grossen akademischen Gesangverein eine dankbare Aufgabe. Ich stehe zwar der Verwendung logarödischer Metren in der neuen Musik sehr skeptisch gegenüber (Mendelssohn ist der erste gewesen, der daran scheiterte), unsere Zeit verlangt laut Wagner eben den Wortakzent, dennoch findet sich viel Schönes und Interessantes darin. Herrlich ist sein — ganz unliturgisches — „Requiem aeternam“, sowie sein „Absolve Domine“, während „Sonnenaufgang“ veraltet ist. Heines „Es war ein alter König“ ist dagegen wirklich ein „altes Liedchen — süss und trüb“ — so eigenartig verschlossen. — Gemischte Chöre. Die vorliegende Sammlung bietet zunächst ein interessantes, archaisierendes Liedchen „Blaue Augen“ über verschiedene Chormotive. Das zweite, „Freund Hein“, ist mit Benutzung von Beethovens Adagio aus op. 132 (in modo lidico) in der ganzen träumerischen Weichheit dieser Tonart geschrieben. Im dritten Liede stören mich zwei Härten auf S. 5, Takt 6 und 8, die sicherlich einem Schreibfehler entstammen. Bei der harmonischen Weichheit des ganzen Satzes ist eine Absicht hier nicht einzusehen. Auch das „Requiem“ nach dem Hebbelschen Texte „Seele vergiss sie nicht“ scheint mir bei aller düsteren Grösse, die dem Ganzen zugrunde liegt, doch noch der letzten feilenden Hand zu bedürfen. Der Herausgeber hat verdienstvollerweise ein Streichquintett hinzugesetzt, da eine Aufführung a cappella, wie vom Komponisten gedacht, nur unter ganz ausnahmsweis günstigen Verhältnissen möglich sein dürfte. Erklären lässt sich ja heutzutage alles, aber meine bescheidenen Zweifel, ob Cornelius eine Drucklegung in der vorliegenden Form gut geheissen hätte, werden dadurch nicht beseitigt.

Paul Hielscher

36. **Paul Juon:** Quartett (a-moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Verlag: Schlesinger, Berlin.

Noch weit mehr als den übrigen Werken Juon's merkt man diesem Quartett an, dass der Komponist in Russland gross geworden ist; die sehr gefälligen Themen machen fast sämtlich den Eindruck, als ob sie der russischen Volksmusik entnommen oder nach-



gebildet sind. Überaus klar und quartettmässig ist der erste Satz, dessen drei Themen sich durch Plastik auszeichnen; das dritte (Buchstabe C) ist ungemein schwungvoll. Gar keinen Geschmack kann ich dem langsamen Satz, der mir wie eine rhythmische Studie erscheint, abgewinnen; er stellt so ungemein hohe Ansprüche an das Zusammenspiel, dass der melodische Gehalt unter dem Figurengestrüpp nur schwer zum Vorschein kommt. Der dritte in langsamer Menuettform gehaltene Satz bringt wieder echte Volksmusik; er ist sehr wirkungsvoll und bietet namentlich für den Bratschisten sehr dankbare Aufgaben. Dem Finale ist eine Einleitung vorausgeschickt, die auf dem langsamen Satz beruht, aber wesentlich einfacher als dieser gehalten ist. Das eigentliche Finale, das einen etwas virtuellen Zuschnitt hat, im übrigen wieder Juon's Vorliebe und meisterhafte Behandlung der kanonischen Form zeigt, bringt wieder sehr plastische Themen; als Intermezzo wird eine Fuge eingeschoben, deren Thema aus dem ersten Thema des ersten Satzes gewonnen ist. Die Arbeit in diesem Quartett ist ganz hervorragend; es lohnt sich sehr, sich näher mit ihm zu beschäftigen.

37. **Giuseppe Buonamici:** Quartetto (Sol) per 2 Violini, Viola e Violoncello. —

38. **Renato Brogi:** Quartetto (Si minore) per 2 Violini, Viola e Violoncello. —  
Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

Streichquartette neuerer italienischer Komponisten sind nur in ganz geringer Zahl nach Deutschland gedrungen. Dass aber in Italien die Kunst, Quartette zu schreiben, auch jetzt nicht ausgestorben ist, beweisen die beiden obengenannten Werke. Dem von Buonamici, das übrigens Meister Joachim gewidmet ist, möchte ich in Bezug auf melodische Erfindung, Klang und Formenschönheit den Vorzug geben; von dem ersten bis zum letzten Takt folgt man ihm mit freudiger Teilnahme. Der erste Satz kann als Muster eines feinen, in seinem Aufbau überaus klaren Quartettsatzes gelten. Ohne bedeutend zu sein, fesselt auch das mit feinen harmonischen Einzelheiten ausgestattete Adagio. Frisch und pikant ist das Scherzo. Das Hauptthema des Finales ist grosszügig. — Das Quartett von Brogi leidet in seinem ersten Satz unter einem etwas matten Hauptthema. Weit günstiger repräsentiert sich das Andante espressivo durch seine edle Melodik. Ein reizendes Kabinetsstück ist das Minuetto lento, das sehr wohl ein Repertoirestück auch für Streichorchester werden könnte. Schwung- und kraftvoll klingt dann das Werk aus.

39. **E. Wolf-Ferrari:** Sonate für Violine und Pianoforte. op. 1. Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.

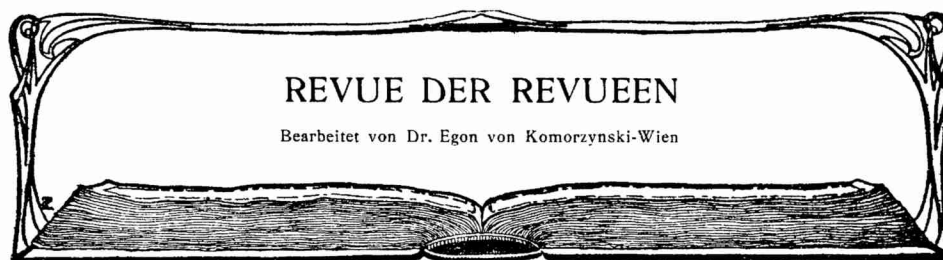
Diese dreisätzige Sonate, die später als des Komponisten Sonate op. 10 veröffentlicht worden ist, verdient wegen ihrer ungemeinen Frische und Klangschönheit den Vorzug vor dem späteren Werke, enthält aber auch Anklänge an Brahms und Wagner. Auch als Vortragsübung dürfte dieses Werk, namentlich wegen des im freiesten Tempo vorzutragenden rezitativartigen Mittelsatzes sehr verwendbar sein.

40. **Fr. d'Erlanger:** Concerto pour Violon. op. 17. Edition pour Violon et Piano.  
Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.

Dieses Konzert, das von Professor Hugo Heermann schon wiederholt erfolgreich zum Vortrag gebracht worden ist, zeichnet sich durch dankbare Behandlung der Solostimme aus. Wenn auch die Gesangsthemen etwas weichlich sind, so verschwindet dieser kleine Übelstand angesichts des kraftvollen Hauptthemas des ersten und der Munterkeit des letzten Satzes. Aus dem langsamen Satz lässt sich viel machen. Statt immer wieder die bekannten Konzerte zu spielen, sollten unsere konzertierenden Geiger es wohl einmal mit diesem Werke versuchen.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann





LEIPZIGER TAGEBLATT 1905, No. 514. — „Camille Saint-Saëns“ von Paul Zschorlich: der „inkarnierte Formensinn“ Saint-Saëns' wird als eine spezifisch französische Eigenschaft gepriesen.

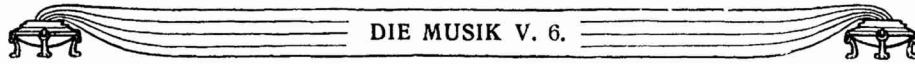
ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1905, No. 467. — „Operndirektion und Opernregie“ betitelt sich ein Aufsatz von Paul Marsop, der in geistvoller Weise dartut, was eigentlich für ein Operntheater wichtig ist: „Es hat vorzügliche Regisseure gegeben, die sich um die Inszenierung einer Oper oder einer Gruppe von Opern aussergewöhnliche, sehr hoch anzuschlagende, bleibende Verdienste erwarben — und die dennoch, während sie zu schieben vermeinten, von ihren Kapellmeistern geschoben wurden. An den kleinen Zeichen des Dirigentenstabes hängt in Proben und Aufführungen schliesslich alles; die noch so fein ersonnenen Bewegungen und Gegenbewegungen, Stellungen, Aufzüge und Schlussgruppen bleiben steif und unwirksam, sofern der führende Musiker nicht den Odem des Komponisten in sie einströmen lässt.“

BLATTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1906, No. 1. — Mit der Überschrift „Robert Franz“ veröffentlicht August Wellmer interessante persönliche Erinnerungen. Wie rührend ist, was Wellmer von einer Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri“ in Halle 1867 erzählt: Franz sass in einer Ecke und konnte infolge seines schweren Hörleidens nur wenig hören, „aber verstohlen wischte er sich oft genug mit dem bekannten grossen, rotgeblühten Taschentuch die Tränen aus den Augen.“ Eine historische Arbeit von Hugo Riemann nennt sich „Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrhundert.“ W. Casparis Skizze „Zur Naturgeschichte des Scherzo“ befasst sich mit der Wandlung des Menuetts ins Scherzo (Haydn-Beethoven).

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14779. — Wilhelm Kleefelds Feuilleton „Saint-Saëns und die Wagnerianer in Frankreich“ feiert den französischen Komponisten als einen Gegner der Wagner-Nachahmung, des „Wagnerianismus, der trotz alledem in seiner Heimat manche Talente auf falsche Fährte leitet, wie er auch bei uns die Kräfte der Nachstrebenden über das Mass ihres Könnens spannt.“

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 37—39. — M. C. van de Rovaart setzt seine Abhandlung „Muziek als middel van bestaan“ fort und zeigt, wie selbst anerkannte Meister der Gegenwart vergeblich nach Verlegern suchen müssen; er spricht dem Musikliebhaber und Dilettanten mehr Zufriedenheit zu als dem Berufsmusiker, der von seiner Kunst leben zu können glaubt.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 418. — J. S. Shedlock bespricht („Nelson“) anlässlich des Todestages Nelsons dessen Bedeutung für das historische Volkslied in England. Ein vortrefflicher Aufsatz von Herbert Antcliffe behandelt „The programme-music of Weber“ in ihrer Bedeutung für die moderne Programmmusik: die „Aufforderung zum Tanz“ — „one of the most delightful of drawing-room stories without words“, das „Konzertstück“ und das hier-



her gehörige aus den Opern. W. von Herbert berichtet über „The military bands of the Balkan countries“ in einem kulturhistorisch bedeutsamen Artikel.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905/6, No. 24, 1, 2. — Erich Kloss betont in seinem Aufsatz „Bayreuth und seine Stilbildungsschule“ den kulturellen Wert der Bayreuther Festspiele. Edvard Grieg liefert einen interessanten Ausschnitt aus einer Selbstbiographie u. d. T. „Mein erster Erfolg“. Wolfgang Golthers „Parsifal“ besteht in einer prächtigen ästhetischen Analyse von Wagners Bühnenweihfestspiel. An biographisch-kritischen Aufsätzen enthalten die Hefte „Camille Saint-Saëns“ von Gaston Knosp („S.-S. hat nie dem Sensationserfolge geopfert; er lebt und wirkt als edler Künstler, den wahren Musikern ein Muster, ein reines Vorbild edlen Strebens!“), „Felix Draeseke und sein Mysterium Christus“ von Bruno Weigl und „Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn von Raimund Heuler. Ausserdem die Aufsätze „Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers“ von Karl A. Pfeiffer; „Hat der Schulgesangsunterricht einen Einfluss auf die Sprache der Kinder?“ von Artur Liebscher; „Musikalische Menagerie“ (Tiere in der Musik) von Ernst Otto Nodnagel; „Die Musikpflege in den Jesuitenmissionen Südamerikas“ von Oskar Canstatt (hochinteressante Beobachtungen über den Musiksinne der südlichen Indianerstämme, wie der Chiquitos, deren Männer den Gesang ihrer Weiber und der Vögel belauschen und die so gehörten Melodien mit ihrer Geige aufnehmen und festhalten); „Rhythmus der Anerkennung“ (Berlioz) von Karl Grunsky; „Der Nachtwächter im musikalischen Drama“ von Josef Wenisch.

WESTERMANN'S ILLUSTRIERTE MONATSFESTE (Braunschweig) 1906. No. 1. — Karl Storck bespricht in seinem Artikel „Die musikalische Erziehung des Volkes“ insbesondere Dalcroze's Kompositionstätigkeit und hofft, die Musik werde für die Jugend der Zukunft wieder zu einem wirklichen Lebenswert werden.

REVUE DES DEUX MONDES (Paris) 1905, No. 29 IV. — Camille Bellaigue führt in einer „L'évolution musicale de Nietzsche“ überschriebenen Abhandlung sehr geistvoll aus, dass Nietzsche zwar immer nur als Dichter urteilt, sein Urteil aber dennoch sehr wertvoll sei.

DER TÜRME (Stuttgart) 1906, No. 1. — Ernst Bischoff behandelt das Thema „Die Musik im Volk“. Ein sehr beherzigenswerter Artikel wendet sich „Wider die Wunderkinder“, an deren Züchtung durchaus nichts Deutsches sei. Die Notiz „Zum Spielplan der Kgl. Oper in Berlin“ redet einer stärkeren Pflege Glucks das Wort.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1905, No. 8. — Enthält die Abhandlung „Unsere Dialektdichter und ihre Sprache“ von Primus Lessiak.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 32—43. — Über „Das Rittersche Reformstreichquartett und seine Schattenseiten“ spricht Wolfgang Thomas. Technische Fragen behandeln F. H. Clark-Steiniger („Die Befreiung von der Mechanik des Klavierspiels“) und Wilhelm Eylau („Schwierige Hände und ihre Behandlung“). Von modernen Musikern werden biographisch-kritisch behandelt: „Reinhold Becker“ von H. Platzbecker, „Gustav Mahler als Liederkomponist“ von A. Schering, „Hans Sommer“ von Ernst Stier, „R. Strauss“ von L. Schmidt, „R. Strauss als Dirigent“ von R. Wanderer, „Claude Debussy“ von Gaston Knosp, „A. Scriabine“ von W. Niemann, „E. Elgar“ von M. Hehe- mann, „E. Bossi“ von W. Weber, „F. Draeseke“ von G. Göhler. Mit Draeseke befasst sich auch Scherings Studie „Christus“; Draeseke selbst schildert seinen



ersten „Besuch bei Franz Liszt“ (im Sommer 1858). „Jacques Offenbach“ wird von Julius Korngold als einer von den „Toten, die im Sarge wachsen“ bezeichnet; seine geniale Begabung, seine Fruchtbarkeit und Unerschöpflichkeit lobt Korngold mit knappen und feinen Worten; er verweist auf das Nachhallen der deutschen Heimat in allen den französischen Weisen und preist das Andenken dieses „Spötters, der ein Künstler war.“

FLIEGENDE BLÄTTER FÜR KATHOL. KIRCHENMUSIK (Regensburg) 1905, No. 10. — Enthält: „Von der Editio Vaticana“ und „Richtpunkte zur Aufstellung von Orgeldispositionen“.

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, Nr. 10. — Enthält: Müller, „Zur Organistenfrage“ und Beckmann, „Die Bachkonzerte der Berliner Singakademie“.

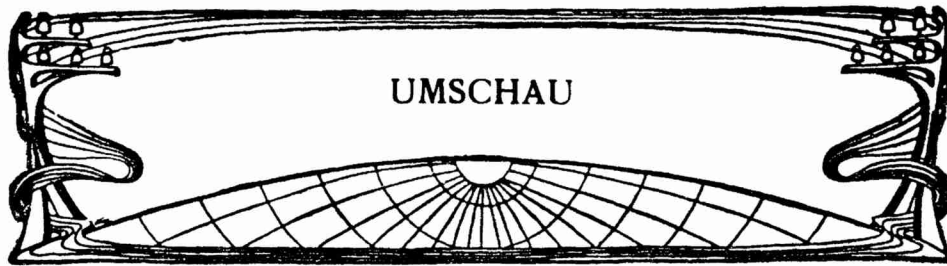
RÉVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 18—19. — Das an originellen Einzelheiten reiche Blatt bringt „La musique et la magie“ von J. Combarieu und „Mélodies orientales harmonisées“ von Polak. Ausserdem bespricht Michel Brenet „La science musicale en Allemagne“, anknüpfend an Eitners Tod.

LE MÉNESTREL (Paris) 1905, No. 40—42. — Durch die Hefte zieht sich die ausgedehnte Abhandlung „Schiller. L'enfance et les débuts d'un poète dramatique; les œuvres musicales qu'il a inspirés.“ Eine hübsche Kleinigkeit ist Julien Tiersots „Ouverture du Corsaire“ (von Berlioz).

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1905, No. 7—12. — Das Heft enthält ausschliesslich den Schluss der Liste: „Das deutsche Lied in mehrstimmigem Tonsatz aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Druck und Manuskript“.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1905, No. 3. — A. Canetti beendet seine Studie „Donizetti a Roma“. A. Gastoué bespricht „La musique à Avignon et dans le comtat du 14. au 18. siècle“. A. Barilli's Artikel „Claudio Merulo e Ottavio Carnese“ entrollt die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. G. Tebaldini's Aufsatz „Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi“ und „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825“ vervollständigen den historischen Inhalt, während die Artikel „Jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame?“ von M. Griveau und „Il contratto di claque“ von N. Tabanelli moderne Fragen behandeln.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 34—41. — „Felix Weingartner und seine neuesten Werke“ bespricht Arno Kleffel und hofft, man könne in Zukunft noch weitere Meisterschöpfungen von Weingartner erwarten. A. John-Laungnitz kommt („Neue Beiträge zur chinesischen Musik-Ästhetik“) zu dem Ergebnis, dass die Chinesen in der Musik-Ästhetik zwar eine Reihe interessanter Ideen, aber kein vollständiges System zustande gebracht haben. Ferner schreiben über „Die Musik und die Psycho-Physiologie“ Elsbeth Friedrichs, „Richard Wagner als Dichter“ J. Vianna da Motta, „Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout“ Egon Wellerz (als für ein modernes Publikum besonders geeignet bezeichnet), „Richard Wagners Dramen und das Melodrama“ A. Schütz und „Nietzsche pro und contra Wagner“ Fritz Alafberg. U. d. T. „Erinnerungen eines old amateur“ veröffentlicht H. Conrat Interessantes aus den 1824 erschienenen „Musical reminiscences“ von Graf Mount-Edgumche (1764—1839).



## NEUE OPERN

**Heinrich Berté:** „Die Schneeflocke“, eine einaktige Oper, wurde von der Wiener Volksoper zur Uraufführung erworben.

**Giuseppe Galli:** „Marie Antoinette“ heisst eine neue Oper, die noch im Laufe des Winters in Petersburg und dann in Paris zur Aufführung kommen soll.

**Wilhelm Mauke:** „Der Taugenichts“ betitelt sich eine dreiaktige heitere Oper, deren Partitur der Komponist beendet hat. Carl Ettlinger hat das Buch nach Eichendorffs klassischem Roman „Aus dem Leben eines Taugenichts“ geschrieben.

**Italo Montemezzi:** „Giovanna Gallurese“, eine historische Oper in drei Akten, das Erstlingswerk des jugendlichen Tonsetzers, hat im „Teatro dal Verme“ in Mailand sehr gefallen.

**Ludwig Thuille:** „Der Heiligenschein“, das neue Bühnenwerk des Münchner Tonsetzers, soll noch im Winter das Licht der Rampen erblicken.

## AUS DEM OPERNREPERTOIRE

**Bologna:** Am 21. November ging im Stadttheater Humperdincks „Hänsel und Gretel“ zum erstenmal in Szene und fand stürmischen Beifall. Die Titelpartrollen wurden von den Damen Bel Sorel und Eigherson gesungen.

**Mailand:** Das Repertoire der Scala für die kommende Stagione, von Weihnachten bis Ostern, soll mit sieben Opern und zwei Balleten bestritten werden. Die deutsche Musik ist darin ganz vernachlässigt. Während das Teatro Regio in Turin „Salome“ von Richard Strauss zur Aufführung bringen wird, hat sich die Direktion der Scala darauf beschränkt, von nichtitalienischen Tonsetzern nur zwei Franzosen (Auber und Gounod) zu Wort kommen zu lassen, und Tschaikowsky, dessen „Piquedame“ zum ersten Male in italienischer Sprache gegeben werden wird.

## KONZERTE

**Görlitz:** Für das XVI. Schlesische Musikfest (Juni 1906) ist folgendes Programm aufgestellt worden: Faustszenen von Robert Schumann, Tedeum von Bruckner, Sehnsucht von Georg Schumann, Sinfonia domestica von Richard Strauss und die achte Symphonie von Beethoven. Das Orchester bildet die verstärkte Königl. Hofkapelle Berlin.

## TAGESCHRONIK

Dem neunten Jahrgang des Deutschen Bühnen-Spielplans entnehmen wir nachstehende Angaben über die Aufführungen, die vom September 1904 bis August 1905 an den am Deutschen Bühnenspielplan beteiligten Bühnen erfolgt sind. — Opern: Adam, Der Postillon von Lonjumeau, 58 Aufführungen, d'Albert, Die Abreise 29, Auber, Fra Diavolo 90, Die Stumme von Portici 30, Beethoven, Fidelio 182, Bizet, Carmen 341, Boieldieu, Die weisse Dame 79, Brüll, Das goldene

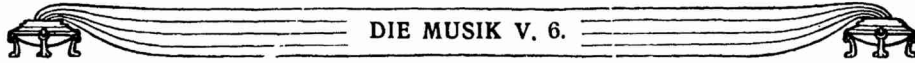
Kreuz 25, Cornelius, Der Barbier von Bagdad 27, Donizetti, Die Regimentstochter 100, Flotow, Stradella 67, Martha 187, Goldmark, Die Königin von Saba 47, Götz, Der Widerspenstigen Zähmung 28, Gounod, Faust 220, Romeo und Julie 26, Halévy, Die Jüdin 87, Humperdinck, Hänsel und Gretel 158, Die Heirat wider Willen 12, Kienzl, Der Evangelimann 55, Kreutzer, Das Nachtlager in Granada 75, Leoncavallo, Der Bajazzo 218, Der Roland von Berlin 31, Lortzing, Undine 185, Der Waffenschmied 179, Der Wildschütz 62, Zar und Zimmermann 201, Maillart, Das Glöckchen des Eremiten 126, Marschner, Hans Heiling 34, Mascagni, Cavalleria rusticana 229, Massenet, Manon 26, Meyerbeer, Die Afrikanerin 62, Die Hugenotten 88, Der Prophet 42, Robert der Teufel 22, Mozart, Don Juan 80, Die Entführung aus dem Serail 35, Figaros Hochzeit 136, Die Zauberflöte 175, Nessler, Der Trompeter von Säckingen 127, Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor 154, Offenbach, Hoffmanns Erzählungen 182, Puccini, Die Bohème 41, Rossini, Der Barbier von Sevilla 142, Tell 50, Saint-Saëns, Samson und Dalila 53, Smetana, Die verkaufte Braut 24, Thomas, Mignon 241, Tschaikowsky, Eugen Onegin 26, Verdi, Aïda 148, Ein Maskenball 30, Rigoletto 47, Der Troubadour 197, Violetta (La Traviata) 85, Wagner, Der fliegende Holländer 218, Götterdämmerung 89, Lohengrin 341, Die Meistersinger von Nürnberg 192, Das Rheingold 96, Rienzi 42, Siegfried 127, Tannhäuser 326, Tristan und Isolde 68, Die Walküre 168, Siegfried Wagner, Der Kobold 19, Weber, Der Freischütz 261, Oberon 47, Weingartner, Orestes 7, Weis, Der polnische Jude 39, Wolf-Ferrari, Die neugierigen Frauen 131, Zoellner, Die versunkene Glocke 22. — Operetten und Singspiele: Audran, Die Puppe 142, Bayer, Der Polizeichef 31, Berté, Die Millionenbraut 32, Dellinger, Don Cesar 55, Jadwiga 55, Eysler, Bruder Straubinger 128, Pufferl 48, Felix, Madame Sherry 79, Gilbert, Das Jungfernstift 41, Hellmesberger, Das Veilchenmädchen 123, Herblay, Das Schwalbennest 203, Mam'zelle Nitouche 113, Heuberger, Der Opernball 53, Holländer, Die Herren von Maxim 47, Jones, Die Geisha 164, Lehár, Die Juxheirat 119, Der Rastelbinder 158, Mader, Das Garnisonsmädels 34, Millöcker, Der Bettelstudent 187, Gasparone 57, Jung Heidelberg 201, Das verwunschene Schloss 27, Der Vizeadmiral 22, Offenbach, Fritzchen und Lieschen 30, Orpheus in der Unterwelt 61, Die schöne Helena 63, Die Verlobung bei der Laterne 20, Planquette, Die Glocken von Corneville 39, Raimann, Das Waschermädl 69, Reinhard, Der Generalkonsul 45, Das süsse Mädels 136, Strauss, Johann, Die Fledermaus 422, Der lustige Krieg 31, Eine Nacht in Venedig 22, Waldmeister 20, Wiener Blut 113, Der Zigeunerbaron 209, Strauss, Josef, Frühlingsluft 459, Strauss, O., Die lustigen Nibelungen 42, Sullivan, Der Mikado 35, Suppé, Boccaccio 99, Donna Juanita 49, Fatinitza 71, Flotte Bursche 31, Die schöne Galathée 52, Zeller, Der Obersteiger 45, Der Vogelhändler 136, Ziehrer, Die drei Wünsche 24, Die Landstreicher 69.

Die Errichtung einer Musikfesthalle in Görlitz wurde beschlossen. Die Gesamtkosten sind mit 810 000 Mk. veranschlagt. Die Halle wird nach dem Projekte des Baumeisters Sehring in Berlin erbaut werden. Zum nächstjährigen schlesischen Musikfeste soll sie fertiggestellt sein.

Die Züricher Tonhallengesellschaft wählte an Stelle des Ende der Wintersaison zurücktretenden Dr. Friedrich Hegar zum Kapellmeister Volkmar Andreae, den Dirigenten des Gemischten Chors und des Männerchors Zürich.

Kammermusiker Hugo Rüdel, Chordirigent an der Berliner Hofoper, hat den Antrag angenommen, künftig bei den Festspielen in Bayreuth die Einstudierung und Leitung der Chöre als Nachfolger Prof. Knieses zu übernehmen.

Aus New York kommt die traurige Nachricht, dass Edward Mac Dowell



geistig unheilbar erkrankt ist. Das Amerika-Heft der „Musik“ brachte in dem Artikel von Henry T. Finck näheres über sein Leben und Schaffen, wie auch sein Bild. Mac Dowell war der hervorragendste der amerikanischen Komponisten.

Frau Schumann-Heink hat der Operettentätigkeit in Amerika  $1\frac{1}{2}$  Jahre vor Ablauf ihres Kontraktes entsagt und wird sich wieder der Oper und dem Konzert widmen. Im Sommer wird sie in Bayreuth mitwirken.

Joachim Andersen, der Leiter der Palais- und Tivolikonzerte in Kopenhagen, erhielt das Ritterkreuz des dänischen Dannebrog-Ordens verliehen.

Das Kaiserl. Konservatorium in Petersburg ist auf Befehl des Präsidenten der kaiserl. russ. Musikgesellschaft Grossfürst Konstantin infolge der dort stattfindenden Unruhen auf unbestimmte Zeit geschlossen worden.

Soeben erschien No. 83 der Mitteilungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Im Hinblick auf W. A. Mozarts 150. Geburtstag am 27. Januar 1906 gewinnt die soeben erschienene 2. Auflage von Köchels weltbekanntem chronologisch-thematischen Verzeichnisse sämtlicher Tonwerke Mozarts und die 4. Auflage Teil I von Otto Jahns klassischem, biographisch-kritischem Werke „W. A. Mozart“ besondere Bedeutung. Die von Ritter von Köchel geförderte Gesamtausgabe von Mozarts Werken ist schon vor einer Reihe von Jahren fertiggestellt, sie wird aber ergänzt durch Supplemente, die bisher verschollene oder als echt nicht verbürgte Werke enthalten. Gerade jetzt werden 5 Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott wieder ans Tageslicht gebracht. Wenn mit einer gewissen Vorliebe die Werke alter Meister berücksichtigt werden, so wird doch auch den zeitgenössischen, lebenden Komponisten ein breites Feld eingeräumt. Davon zeugen u. a. die Werke des auch in Deutschland gut eingeführten finnischen Komponisten Jean Sibelius, die zum grössten Teil von genannter Firma zum alleinigen Verlag erworben wurden. Unter den angekündigten musikgeschichtlichen Werken befindet sich als besonders interessant eine Sammlung altarabischer und maurischer Musik. Wagner-Freunde werden gern vernehmen, dass die längst gewünschte Taschen-Ausgabe der Partitur von Tristan und Isolde noch in diesem Monat erscheinen wird. Auf die numerierte Prachtausgabe sei dabei besonders hingewiesen. Die Mitteilungen werden von der Verlagshandlung an alle Musikfreunde kostenfrei verschickt.

Freiherr Rud. Prochazka stellt mit Bezug auf den in Heft 18 des IV. Jahrgangs der „Musik“ veröffentlichten Artikel „Robert Franz zum 90. Geburtstag“ von Hermann Erler fest, dass „die Bekanntgabe dieser Betrachtungen“ dortselbst nicht zum ersten Male geschieht, sondern bereits 1894 in der bei Reclam erschienenen Rob. Franz-Biographie von Prochazka<sup>1)</sup> erstmals erfolgte, und zwar nach eben jenen von Herrn Erler benutzten Originalbriefen Franzens, die der Besitzer Herr Karl Osterwald in Berlin seinerzeit Freiherrn Prochazka zur ersten Benutzung und Veröffentlichung anvertraut hatte, und dass diese erste Publikation unter genauester Quellenangabe streng historisch-kritisch und auf Grund vergleichender Briefforschung durchgeführt wurde.

## TOTENSCHAU

In Wiesbaden † am 30. November Hofrat Otto Dornewass, langjähriger Opernregisseur am Königl. Theater, im Alter von 65 Jahren.

In Wien † der artistische Direktor des Brünner Stadttheaters A. C. Lechner, der früher die Stadttheater von Teplitz und Salzburg geleitet hat, 61 Jahre alt.

<sup>1)</sup> Herr Erler teilt uns mit, dass ihm die Franz-Biographie von Prochazka bis auf den heutigen Tag völlig unbekannt geblieben ist. Anm. d. Redaktion



## KRITIK

### OPER

**A**ACHEN: Die Direktion des Stadttheaters hat Heinrich Adolphi übernommen. Während Schauspiel und Operette eine ganz erhebliche Besserung aufweisen, sind die Grosstaten auf dem Gebiete der Oper noch der Zukunft vorbehalten. Der neue Herr ist von bestem Willen beseelt, und die Sympathie des Publikums wendet sich ihm zu, wie dies der regere Theaterbesuch erweist.

Jos. Liese

**B**ERLIN: Königl. Opernhaus: „Leonore“. — Am 20. Nov. 1905 waren 100 Jahre vorüber, dass Beethovens „Fidelio“ zum ersten Male über die Bühne ging. Noch nicht in der uns allen bekannten Fassung, sondern in einer dramatisch minder kraftvollen, mehr Cherubini sich nähernden. Herr von Hülsen fasste den Entschluss, zum Festtag diese erste Ausgabe der „Leonore“ (hoffentlich wird das Werk fortan immer nur noch so benannt, der Titel „Fidelio“ war, wie hier ausführlich dargetan, gegen Beethovens Willen) neu herauszubringen. Das geschah in einer an sich sehr guten Aufführung. Im übrigen kann man ohne Prophetengabe voraussagen, dass das gelehrte Experiment nicht von Dauer sein kann. Beethoven selbst hat in reiferen Jahren die Umarbeitung vorgenommen, und wem es Freude macht, kann sich beim Vergleich der Partituren Seite für Seite überzeugen, dass das spätere Werk tatsächlich mehr Beethoven entspricht als das frühere (ich verweise auf den Hehemannschen Aufsatz im IV. Beethovenheft der „Musik“). Das Publikum hat über 90 Jahre Zeit gehabt, die endgültige Fassung der Oper in allen Teilen kennen zu lernen — und es wird ganz gewiss nicht einer schwächeren Sache zuliebe umlernen wollen. Aber vielleicht hat sie den einen Vorteil gehabt, dass man die wirkliche „Leonore“ nun wieder wie etwas Neues kennen lernt und das Werk nicht mehr als blosses Repertoirestück unter Repertoirestücken behandelt.

Komische Oper: „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach; „Der Gaukler unserer lieben Frau“ von Massenet. — Ein Bericht, der getreu nach dem Stärkegrad der empfangenen Eindrücke schildern will, darf diesmal nicht mit der Musik anfangen. In erster Linie wird er die vortrefflichen szenischen Bilder erwähnen, die nach Entwürfen des Malers Karl Walser angefertigt wurden. Besser, stilreiner ist Offenbachs wehmütig schönes Spätwerk sicher nie gesehen worden. Ferner ist der Regie ein Loblied zu singen, die mit grosser künstlerischer Gewissenhaftigkeit darauf hielt, dass das Spiel in jeder noch so flüchtigen Einzelheit sich streng dem Stil des Ganzen unterordnete. Dann erst ist von der Musik zu sprechen und anzuerkennen, dass sie gut wiedergegeben war, nicht gerade zur Begeisterung hinreissend, aber sicher das, was man so „durchaus anständig“ nennt. Es ist kein Zufall, dass die Eindrücke sich just so gruppieren. Vor einigen Monaten bereits hatte die Direktion sich über ihre Absichten geäussert und dabei betont, dass in ihrer Anstalt der Kapellmeister weniger, der Regisseur mehr zu sagen haben werde. Das Programm wurde seinerzeit vielfach belächelt. Nach der Vorstellung „Hoffmanns Erzählungen“ dürfte sich das Urteil geändert haben. Der Direktor Gregor hat ganz recht. Dass eine Oper nicht nur Musik, sondern auch ein Schauspiel ist, wird nur zu oft übersehen. Wagner hat so eindringlich vom Allkunswerk gesprochen und zu einer Zeit getan, was irgend zu leisten war, um auch dem Drama im Musikdrama gerecht zu werden. Seit 22 Jahren ist nun Wagner tot. Was hat die Bühnentechnik nicht alles in dieser Zeit gelernt! Und was haben die Opernleiter getan, um ihren In-

stituten diese Entwicklung zugute kommen zu lassen? Bei der sogenannten Neueinstudierung des Nibelungenrings im Berliner Opernhaus konnte man wieder einmal feststellen, dass an der musikalischen Durcharbeitung fort und fort geschafft wurde, das szenische Bild aber von einem Jahr ins andere unverändert blieb. Wer nicht nur Ohren hat zu hören, sondern auch Augen zu sehen, dem klang das Versprechen des Herrn Gregor wie eine gute Verheissung, und dass er sich in der Regie das vorzüglichste Vorbild wählte, das heute überhaupt nur zu haben ist, das Vorbild Reinhardt, das war wahrhaftig aller Anerkennung wert. Aber, aber — warum lernt er von Reinhardt nicht auch ein wenig Geschmack in der Auswahl der Stücke! Reinhardt würde es als schwere Beleidigung empfinden, wollte man ihm zumuten, im Deutschen Theater etwa ein Ohnetsches Stück zu spielen. Mehr als ein komponierender Ohnet aber ist Massenet mit seinem „Le jongleur de Notre-Dame“ wahrhaftig nicht. Möchte sich Herr Gregor diese grundsätzlichen Dinge klar machen, ehe es zu spät ist! Aufgaben findet er in einem intimen Theater mehr als genug. So gut Reinhardt mit Shakespeare, könnte Gregor mit Mozart (den man in Berlin noch nicht vollendet erlebte) volle Häuser machen. Es gälte ferner, der Spieloper ein Heim zu schaffen. Und endlich die Neueren, die in letzter Zeit sich ja gerade in dem kleineren Formensatz am grössten zeigten, dem deutschen Volk vorzuführen. Vollbringt die „komische Oper“ in Zukunft solche Taten, so wird sie eine Bedeutung weit über Berlin hinaus gewinnen. Arbeitet sie jedoch mit Massenet, Saint-Saëns, Leoncavallo und anderen Halb-göttern der Regievirtuosen, so wird ihr schliesslicher Erfolg nur der sein, dass sie eine an sich gute Sache in bösen Ruf bringt.

Willy Pastor

**B**RAUNSCHWEIG: Das Hoftheater bot als zweite Neuheit „Die neugierigen Frauen“ in vorzüglicher Wiedergabe. Der Lustspielcharakter wurde gut getroffen; so entwickelte sich die völlig zerflatternde Handlung flott, ohne indessen tiefer anzuregen: eine für das musikalisch übersättigte Publikum vorzüglich geeignete Kost, die auch hier gut mundete. Als Gast erschien Aino Acté; Gretchen (Faust) sang sie französisch, Elsa (Lohengrin) deutsch, beide Rollen mit mehr äusserem als künstlerischem Erfolge. Ernst Stier

**B**RESLAU: Von Taten unserer Oper ist immer noch nichts zu berichten, nur, nach wie vor, von zahllosen Gastspielen zu den verschiedensten Zwecken. Dabei sind aber die vorhandenen Personal-Lücken noch immer nicht gedeckt. Es ist zwar eine Dame engagiert worden, die sich als Koloratursängerin bezeichnet, indes ist sie seit ihrer Verpflichtung nicht mehr aufgetreten, und es kommen immer wieder neue Damen des Ziergesanges gastweise zum Vorschein. Ganz ähnlich steht es mit dem Fach der Opersoubrette. Auch hier ist ein Engagement und zwar auf Grund eines unangekündigten Sonntagnachmittag-Debuts erfolgt, aber die Kritik hat seitdem noch keine Gelegenheit gehabt, auch ihrerseits das Fräulein kennen zu lernen. Zwischen durch finden auch schon Engagements-Gastspiele für die nächste Saison statt. Unter diesen Kandidaten befand sich ein sehr beachtenswerter junger Wagnersänger, Fritz Trostorff aus Königsberg, der als Siegmund eine ungewöhnlich schöne und kräftige Tenorstimme offenbarte. Von demselben Opern-Institute, das offenbar viel besser „assortiert“ ist, als das unsrige, stammt auch eine vornehme, ungewöhnlich gut geschulte Koloratursängerin Fr. Rollan, die sich als Königin in den „Hugenotten“ vorstellte. Neuerdings gastiert Frau Fleischer-Edel aus Hamburg als „Attraktion“. Ihre Elsa enttäuschte die Erwartungen empfindlich. Bei stimmlich mässiger Disposition zeigte ihre brabantische Herzogstochter in der Darstellung keinen Zug, der über die Grenzen der Opernkonvention hinausgewiesen hätte. Der südländische Baritonist Amato hat nun endlich den Breslauer Staub von seinen Füßen geschüttelt. Vierzehn Mal hat er in wenigen Wochen inmitten unseres deutschen Ensembles italienisch singen dürfen. Wie regel- und ziellos unser Opernspielplan in allen diesen Gastspielfluten dahintreibt, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. Dr. Erich Freund



**CHARLOTTENBURG:** Theater des Westens. Yvonne de Tréville, „erste Koloratursängerin der Opéra comique in Paris“ gastierte als Rosine im „Barbier“ und als Lucia in Donizetti's Oper; zu welchem Zweck ist nicht recht ersichtlich. Die Dame hat eine Menge gelernt und verfügt über ein respektables technisches Können, zumal im staccato; in der Höhe klingt die Stimme scharf, und was das Spiel anbelangt, bleibt uns die Sängerin so gut wie alles schuldig. Jedes deutsche Hof- oder Stadttheater, das etwas auf sich hält, hätte mehr Grund, seine erste Koloratursängerin der „Opéra comique“ auszuborgen. Der immense Beifall, den der franco-italienische Gast erzielte, ist nur ein Beweis mehr für die nachgerade sprichwörtlich werdende Genügsamkeit des hiesigen Opernpublikums, das sich auch an dem greulichen Sprachenmischmasch durchaus nicht zu stossen schien. Anderswo könnte man auch mit Recht verlangen, dass von seiten der Regie einzelnen Darstellern ein Privatissimum darüber gelesen würde, dass denn doch ein Unterschied besteht zwischen einer Vorstadtposse und Rossini's Meisterwerk. „Opera buffa“ und Disziplinlosigkeit sind doch keine sich deckenden Begriffe.

Willy Renz

**DARMSTADT:** Im Hoftheater befindet sich das Opernrepertoire infolge der langwierigen Erkrankung unseres ersten Baritons seit Wochen in bedenklicher Stagnation. Als Gäste traten für ihn mit bemerkenswertem Erfolg ein: Schütz (Leipzig), Brinkmann und Breitenfeld (Frankfurt a. M.). Hervorhebung verdienen zwei Neuinszenierungen unseres Oberregisseurs Valdek: „Tannhäuser“, den man, auch ohne Pariser Bearbeitung, dem Bayreuther Muster (namentlich im zweiten Akte) möglichst angenähert hatte, und die „Zauberflöte“, die szenisch und dekorativ in prachtvollem neuem Gewande nach Münchener Vorbild erschien. Die ursprüngliche Einteilung in zwei Akte war beibehalten, und sämtliche Verwandlungen vollzogen sich bei geöffnetem Vorhang. Auch ganze Dialogszenen waren bei dieser Gelegenheit nach dem Originaltext wieder hergestellt worden. Beethovens der Auffrischung recht bedürftiger „Fidelio“, der am hundertjährigen Gedenktage der ersten Aufführung als Schüler- und Volksvorstellung in Szene ging, wurde allerdings noch ganz „in der Gewohnheit tragem Geleise“ dargestellt. Meyerbeers „Prophet“, den man recht überflüssig wieder aufgewärmt hatte, zeigte bedenkliche Spuren des Alters.

H. Sonne

**DESSAU:** Durch zahlreiche Neuengagements ist im Personalbestande der Hofoper ein starker Wechsel eingetreten. Frl. Delsarta sang bisher das Evchen und die Troubadour-Leonore, Herr Jakobs den Figaro im „Barbier“, Luna, den Jäger („Nachtjäger“) und Nevers, Herr Nietan, ein vielversprechender junger Tenor, den Almaviva, Manrico, Frl. Abt die Recha, Frl. Wünsche die Azucena und Frl. Forti die Valentine. Als Isolde gastierte erfolgreich Josephine Reinl (Berlin). Der 5. November brachte die Uraufführung von Morold-Reiters Tanz- und Singspiel „Der Totentanz“. Der Stoff, einer schlesischen Sage entstammend, ist von Max Morold nicht unwirksam dramatisiert worden. Betreffs der Musik wandelt der Komponist Josef Reiter im volkstümlich-modernen Stil eigene Pfade. Er zeigt reiche Erfindungsgabe, versteht Stimmung zu machen, aufzubauen und wirksam zu steigern. Die Aufführung ging unter Franz Mikoreys feinsinniger Führung trefflich vonstatten.

Ernst Hamann

**RESDEN:** Da die Hauptkräfte der Kgl. Hofoper durch die höchst anstrengenden Vorarbeiten zu Richard Strauss' „Salome“ in Anspruch genommen sind, so ist der Spielplan der letzten Wochen alles andere als interessant gewesen. „Gäste kamen und Gäste gingen“, aber sie vermochten sämtlich uns nicht zu der Überzeugung zu bringen, dass ihnen der Schnabel hold gewachsen sei, mit Ausnahme der Altistin Frl. Neisch, deren Azucena den Wunsch nach einem weiteren Gastspiel rege machte.

F. A. Geissler

**ELBERFELD:** Der neue Direktor Julius Otto sorgt mit Kapellmeister Oskar Malata und Oberspielleiter Georg Thoeke für gut vorbereitete und im Ensemble gut durchgearbeitete Aufführungen, wie dies im November wieder der neu ausgestaffte „Freischütz“, „Fliegende Holländer“, „Evangelimann“ und die Zentenarfeier des „Fidelio“ bewies. Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen“ haben in ihrer musikalischen Komik, dank der Darsteller, die sich den Ton der Rokokotändelei trefflich zu eigen gemacht, auch hier eine freundliche Aufnahme gefunden.

Ferdinand Schemensky

**FRANKFURT a. M.:** Gewiss hat die kleine Balletnovität „Der verlorene Groschen“ mit der Musik, die Johannes Doebber zum Teil aus dem bekannten Beethoven-Rondo nahm, nicht mit Unrecht hier sehr freundliche Aufnahme gefunden, denn die Ausführung, bei der sich auch neuengagierte Kräfte angenehm bemerkbar machen, lässt nichts zu wünschen übrig, und die Partitur zeigt mehr Sorge für das Detail der Ausgestaltung, als dem Genre gewöhnlich widerfährt. Eine unwillige Regung kann man gleichwohl nicht unterdrücken, wenn hier nach jetzt recht beliebter Praxis sans façon ein Stück Musik seinem ursprünglichen künstlerischen Zweck entfremdet wird.

Hans Pfeilschmidt

**GRAZ:** D'Andrade's Don Juan hat unsere Alten durch den schönen Bariton fasziniert; uns fasziniert die grosse Persönlichkeit, der dramatische Sänger. Er hat die Tragödie des sinnlichen Übermenschen gesungen und doch die Buffo-Elemente des Werkes lächeln lassen. Er gibt immer Mozartsches Drama, nie Mozartsche Konzertnummern: ob er nun die Secco-Rezitative in elegantem Italienisch hinrollen macht — und wie wirken sie italienisch! — oder ob er im unmittelbaren Anschluss ans Rezitativ „Lá ci darem la mano“ verführend flüstert. Die Champagnerarie sprühte elektrische Funken; das Haus schrie förmlich auf. Leider bewirken die Stars immer, dass das Publikum hernach nur ungern die einheimischen (gastlosen) Vorstellungen aufsucht; auch wenn es sich um eine Fidelio-Aufführung handelt, die immer (hier sind Jenny Korb als Leonore und A. Winternitz als Dirigent zu nennen) und in jeder Form Gottesdienst ist.

Dr. Ernst Decsey

**HALLE:** Humperdincks „Die Heirat wider Willen“ enttäuschte das Publikum; einerseits kann die Novität von unserer Bühne nicht gut besetzt werden, dann ist das Publikum an derlei Kost noch zu wenig gewöhnt und drittens traf der sonst ausgezeichnete Kapellmeister Eugen Gottlieb den Lustspielton nicht immer, so dass das musikalische Geäder und Gespinst etwas zu grob erschien. Am besten reüssierte noch Herr Muth als Duval und Herr Soomer als König Philipp. Eine glänzende Siegfried-Aufführung mit Dr. Banasch in der Titelrolle, Frl. Stoll als Brünnhilde und Herrn Soomer als „Wanderer“ entschädigte für manches Mindergute. Augenblicklich gastiert mit wechselndem Erfolge für das Fach des Heldenentors Rupert Gogl aus Erfurt. Dr. Banasch geht unter glänzenden Bedingungen nach Magdeburg.

Martin Frey

**KIEL:** Am hiesigen Stadttheater fand „Der Bärenhäuter“ von Siegfried Wagner eine beifällige Aufnahme, obschon das Publikum etlichen Parteen der Oper mit Befremden gegenüberstand. Wesen und Inhalt der Oper ist sattem bekannt. Jedenfalls ist es ein kluger Gedanke von Siegfried Wagner, in die deutsche Märchenwelt zu greifen, den gefundenen Stoff aber heroisch, jedenfalls nicht ohne heroische Züge umzudichten und damit ein eigenartig wirkendes Genre zu schaffen. Man tut Siegfried Wagner kein Unrecht und stempelt ihn keineswegs zum Kopisten, wenn man die verwandten Züge zwischen dem Bärenhäuter und dem „reinen Thoren“ hervorhebt. Es geht im übrigen ein volkstümliches Element durch dieses Werk, sowohl im dramatischen Stoff, wie in der Musik. Gerade in den volkstümlichen Episoden zeigt sich Siegfried Wagner von der stärksten Seite. Insgesamt steckt viel Geist, viel Pointe in dieser schildernden,



malenden und die Szene tragenden Musik. Unsere Bühne fand sich in Anbetracht eines geringen künstlerischen Vermögens überraschend gut mit dem Werk ab. Besonders zeichneten sich die Herren Grusin (Hans Kraft), Schenk (Der Fremde) und Hungar (Teufel), sowie Frä. Röthig als Luise aus. Hans Sonderburg

**KÖLN:** Zu den beliebtesten Erscheinungen des Repertoires gehört Offenbachs phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen“, deren solistische Besetzung hier wie wohl überall nicht in allen Teilen die wirklich entsprechende ist, deren musikalisches Ensemble und Inszenierung aber voll auf die Höhe der Aufgabe erreichen. Weiter sei „Tristan und Isolde“ genannt, womit Otto Lohse eine wahrhaft glänzende Dirigentenleistung bietet. Als „Brangäne“ und Anwärterin für das durch Juana Hess nur schwach besetzte erste Altfach trat Auguste Müller-Hannover auf und erzielte vorwiegend vorteilhafte Eindrücke. Als hervorragende Isolde bewährte sich Alice Guszalewicz ausgezeichnet, während der Tristan jedenfalls, wenn er auch nicht einwandfrei ist, zu Theodor Konrads besten Rollen gehört. Eine Kölner Sopranistin Emilie Dowerk hat als Santuzza eklatanter Weise dargetan, dass sie nicht das Zeug dazu hat, zur eventuellen Entlastung der ersten dramatischen Sängerin im Rahmen der Kölner Bühne mit Aussicht auf einige Zweckdienlichkeit Verwendung zu finden. Die „Fidelio“-Hundertjahrfeier wurde in pietätvoll-würdiger Weise begangen. Auf Einladung Max Martersteigs, dessen stilvolle Inszenierung sich trefflich bewährte, leitete Fritz Steinbach die Aufführung des mit den besten Einzelkräften (Leonore: Alice Guszalewicz) besetzten Werks und erzielte zumal mit dem Orchester — C-dur Overture No. 3 —, wie schon bei den sommerlichen Festspielen, wundervolle Wirkungen. Paul Hiller

**MAGDEBURG:** Ausser Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen“, die eine willkommene Abwechslung des Spielplans bedeuten, aber kaum eine dauernde Bereicherung sein werden, ist hier noch keine Novität eingezogen. Es gastierten Franz Naval als George Brown und als Don José; Bertram als Holländer und Don Juan, Anna Sutter als Carmen. Der Beethoven-Gedenktag wurde durch eine Aufführung des „Fidelio“ gefeiert. Max Hasse

**MÜNCHEN:** Die Sensation der bisherigen Saison war die Erstaufführung der Märchenoper „Ilsebill“ von Friedrich Klose. Der Erfolg, den das Werk erzielte, war ein grosser und im allgemeinen auch ein berechtigter. Der dramatische Gehalt des allbekannten Märchens vom Fischer und seiner Frau scheint auf den ersten Anblick nicht sehr bedeutend, allein der Textdichter Hugo Hoffmann hat durch geschickte Konzentration eine packende Steigerung zu erreichen gewusst, und der Komponist verstand diese Anlage seines Libretto's aufs beste auszunützen. Der Beginn in der ärmlichen Fischerwohnung am See, das lustige Leben auf dem reichen Bauernhof, die Szene auf der Ritterburg, endlich der Pomp der Kirche gaben zu immer reicherer Entfaltung der Tonsprache Anlass, und bei der Peripetie, die aus der prunkvollen Kathedrale wieder in das schlichte Milieu des Anfangs überleitet, erklingt zwar die Einleitungsmusik wieder, aber ungemein vertieft und im Ausdruck verstärkt, so dass die Steigerung bis zum Schluss fortdauert. In dieser Schlusszene hat Klose sein Bestes gegeben und einen starken Eindruck erzielt; weit weniger ansprechend ist die Kirchenszene, in der eine Orchesterdynamik sich entfaltet, die an der Grenze des Erträglichen steht. Die Bauern- und Ritterszenen bringen einzelne schöne Details, von denen namentlich das Auftreten des Kreuzzugspredigers, der durch seine Macht über die Gemüter der Ritter in Ilsebill den Wunsch nach der Gewalt der Kirche erregt (auch dichterisch ein feiner Zug), Anlass zu einer musikalisch durch den eingestreuten Choralgesang sehr wirkungsvollen Episode gibt. Die Aufführung unter Mottl war vorzüglich; die Hauptpartien der Ilsebill und des Fischers waren durch Frau Burk-Berger und Herrn Pauli (vom Hoftheater in

Karlsruhe) trefflich vertreten, dem Zauberfisch lieb Herr Bauberger seine mächtige Stimme und unter den Episodenrollen ragte Herr Holzapfel als Kreuzzugsprediger hervor. — Ausser dieser Premiere ist noch erwähnenswert eine flotte Neueinstudierung der „Lustigen Weiber“ unter Fischers Direktion mit Herrn Sieglitz als Falstaff.

Dr. Eugen Schmitz

**N**ÜRNBERG: Es ist selbstverständlich, dass bei Neuzusammenstellung eines komplizierten Opernkörpers in allen seinen Teilen ein Repertoire sich nur langsam entwickeln kann. Immerhin konnten wir jetzt Carmen, Zar und Zimmermann, Cavalleria und Pagliuzzi, Freischütz und Tannhäuser hören. Alles ordentlich, nichts hervorragend. Zu dem bisherigen Sängerpokal ist Fräulein Wallfried getreten: eine Anfängerin zwar noch, aber eine Sängerin mit so grossem Reichtum an Können und Stimme, dass man begreifen kann, wenn sie vorläufig noch verschwendet. Die Regie unserer Oper hat in Herrn Toller einen ebenso kunstsinnigen wie erfahrungsreichen Sachwalter gefunden.

Dr. Flatau

**P**ARIS: Die Komische Oper brachte schon am 8. November ihre erste bedeutende Neuheit, „Miarka“ von Alexandre Georges, heraus, und hatte einen ansehnlichen Erfolg zu verzeichnen. Schon vor 20 Jahren hatte Georges, der an der Privatmusikschule Niedermeyer Kompositionsunterricht erteilt, die Zigeunerlieder komponiert, die der Dichter Jean Richepin seiner romantischen Erzählung, „Miarka, la fille à l'ourse“, einverleibt hatte. Er versah sie mit Orchesterbegleitung, und ihr Erfolg war gross im Konzert Lamoureux. Später wollte aber dem Komponisten nichts mehr recht gelingen. Eine grosse Oper aus der Revolutionszeit, „Charlotte Corday“, erwies sich als starker Fehlgriff. So kam er auf den Gedanken, auf jene Erstlinge zurückzugreifen und sie zu einer Oper zusammenzukitten. Richepin war gern bereit, aus seinem Roman das Textbuch selbst herzustellen, und so entstand die Oper „Miarka“, wo zwar diese unregelmässige Entstehungsgeschichte nicht ganz verwischt ist, aber immerhin eine annehmbare Handlung und zwei fesselnde Charaktere zu konstatieren sind. Die Gattung der Liederoper entspricht zwar nicht den höchsten Anforderungen des Musikdramas, hat aber ihre volle Berechtigung, wenn die poetische Anlage, wie dies hier der Fall ist, den gehäuften Liedervortrag rechtfertigt oder wenigstens entschuldigt. Der prologartige erste Akt ist der mindest gelungene der vier Akte, weil er nur am Schlusse zwei Lieder bringt, womit die Zigeunerin Vougne ihre Enkelin im Flusse tauft. Die vorhergehende Dorfszene zwischen Wäscherinnen, Korbfllechtern und Schulkindern hätte Georges zum Kontrast mit dem Eintreten der wilden Zigeunerin möglichst idyllisch halten sollen, aber, als ob er fürchtete, als Dramatiker nicht ernst genommen zu werden, hat er gleich hier eine solche Aufregung Platz greifen lassen, dass nicht einmal ein ruhiger Chorsatz zustandekommt. Der zweite Akt zeigt, dass auch eine Zigeunerprinzessin etwas lernen muss, um ihren hohen Beruf auszuüben. In dem verschneiten Hofe des Maire weckt die Grossmutter Miarka, die im Rollwagen eingeschlafen ist, damit sie bei einem mageren Feuer die „Chanson de la Parole“ und die ganz besonders reizende „Chanson de l'eau qui court“ singe. Sie selbst trägt dann dem neugierigen Maire das „Lied vom Wissen“ vor, aus dem hervorgehen soll, warum sie ihm ihre Zauberbücher nicht zeigen darf. Der königliche Bräutigam erscheint hierauf der Miarka im Traum, und das gibt zu einem allerliebsten Ballet Anlass, das die Freuden eines grossen Zigeunerlagers schildert. Weniger glücklich ist der hinzutretende Gesang des berittenen Königs, der bis ans Ende der Oper eine handlungslose schemenhafte Figur bleibt. Im dritten Akt weist zwar Miarka den liebenden Vogelsteller Gleude in die Schranken eines getreuen Hundetieres zurück, aber die Grossmutter sieht, dass Gefahr im Verzuge ist. Sie will nicht länger im Hause des Maire bleiben, wo sie ungern den Winter zugebracht hat,

und, damit Miarka nicht dahin zurückkehren kann, steckt sie das Haus vor der Flucht in Brand. Im letzten Akt kampieren die beiden Zigeunerinnen samt dem getreuen Vogelsteller auf der Landstrasse. Hier singt Miarka das Wolkenlied, weitaus die Perle des ganzen Werkes, und die Alte, die den Tod nahen fühlt, das tragische Totenlied. Während sie stirbt, hat sie noch die Genugtuung, zu sehen, dass der vorüberziehende Zigeunerkönig Miarka erkennt, und sofort als Königin krönen lässt. Das gibt auch für die Musik und die Ausstattung ein packendes Schlussbild ab. Für die Altpartie der Vougne liess sich Frau Heglon von der Grossen Oper eigens verpflichten, und sie braucht das Herabsteigen an die Komische Oper nicht zu bereuen, denn noch selten hat ihr eine Partie so sehr gestattet, ihr erstaunliches Brustregister und ihr hervorragendes dramatisches Gestaltungsvermögen zu entfalten. Auch für die Gattin des Direktors, Marguerite Carré, darf die „Miarka“ zu den glücklichsten Schöpfungen zählen. Die schwache Seite sind die Männerrollen. Keiner der ersten Tenöre der Bühne, denen man deswegen keinen Vorwurf machen kann, wollte die Partie des Königs übernehmen, und darum fiel sie dem Anfänger Lucazeau zu, der mit viel Überzeugung kräht, aber trotz seines Preises im Konservatorium noch zu singen lernen muss. Der unglücklich liebende Vogelsteller hat wenigstens eine anziehende schmerzliche Ballade zu singen, die bei dem Tenorbariton Jean Périer gut aufgehoben war. Die Partie des Maire zeigt bloss, dass die rezitativische Deklamation nicht die starke Seite des Komponisten bildet. Die Hauptsache bleibt, dass „Miarka“ eine ganze Reihe geschlossener Gesangstücke enthält, und dass diese allein den Erfolg erstritten haben.

Felix Vogt

**P**ETERSBURG: Nachdem unsere Kaiserl. Nationaloper im Laufe der letzten Jahre „Siegfried“, „Walküre“, „Götterdämmerung“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Freischütz“ u. a. Werke ausländischer Meister herausgebracht, erblickte in dieser Saison nach sorgfältiger Vorbereitung und in würdiger Aufführung der hundertjährige „Fidelio“ das Rampenlicht der Hofoper. Um die Hauptrolle machte sich Frau Tscherkasskaja und Herr Jerschow hochverdient, besonders erstere bot eine dramatisch und gesänglich gleich vollendete Leistung. Das Ensemble unter Eduard Naprawnik's Direktion liess nichts zu wünschen übrig, ebensowenig die Ausstattung. — Die „Neue Oper“ im Kaiserl. Konservatorium ist der rühmlichen Tradition vom vorigen Jahre treu geblieben, mit interessanten Neuheiten bekannt zu machen. Zur Eröffnung der Saison gelangte Baron Franchetti's Oper „Deutschland“ zur Aufführung. So interessant es auch ist, Franchetti's Werk kennen zu lernen und so viele musikalische Schönheiten es enthält, — Eindruck macht es in keiner Weise, und von nachhaltigem Erfolg ist nicht die Rede.

Bernhard Wendel

**P**RAG: Das Deutsche Theater war diesmal besonders rührig. Es kam zunächst mit den beiden italienischen Einaktern der Sonzognokonkurrenz: „Cabrera“ und „Mannuel Menendez“ heraus, ohne damit Erfolg zu haben. Sehr günstig war hingegen die Aufnahme der beiden Urnovitäten: der deutschen Einakter „Flauto solo“ und „Zierpuppen“. Das erstere Werk d'Alberts ist ein Meisterwerk, und wird seinen Weg über die deutschen Bühnen um so sicherer machen, als ihm ein treffliches Buch von Hans von Wolzogen zugrundeliegt. Man wäre versucht, es „die kleinen Meistersinger“ zu nennen, weil sein Thema die Kunst und der Kampf um Kunstrichtungen ist, freilich nicht an der Pegnitz, sondern drei Jahrhunderte später an der Spree, wo der deutsche Kapellmeister und der welsche Maestro rivalisieren. Die Anekdote, die Wolzogen verarbeitet, ist historisch. Kapellmeister Pepusch hat für das Tabakskollegium bzw. den derben Geschmack seines Herrn den „Schweinekanon“ für sechs Fagotte komponiert, zum Abscheu des feineren, um den Kronprinzen gescharten, der italienischen Musik ergebenden Teiles der Hofgesellschaft. Um Pepusch zu blamieren, befiehlt ihm der Prinz,

bei einer glänzenden Soiree den Kanon spielen zu lassen. Aber Pepusch weiss sich vor dem Ausgelachtwerden zu schützen, indem er die Melodie der Kantate seines Nebenbuhlers als Flötenstimme rasch dazukontrapunktirt. In dieses allerliebste Lustspielchen platzt eine recht theatrale, innerlich unwahre Gestalt hinein, die Sängerin Peppina, die abwechselnd bald als Artistin ihren Ziergesang, bald als Tiroler Naturkind ihre heimatlichen Schnadahüpfel zum besten gibt. Zu dem mit Humor und Geist und grosser Formgewandtheit verfassten Libretto schrieb d'Albert eine entzückende Musik. Sie ist liebenswürdig, schalkhaft, graziös, herzlich, zierlich, wie es der Stoff bzw. die Situation erfordert, und dabei so deutsch, so natürlich und gesund. Ein köstliches Zeitbild in Tönen. Die Zeit der schwärmerischen Serenaden, zärtlichen Menuetten, kernigen Grenadiermärsche, schnörkelhaften Arien und kanonischen Zwiegesänge. Aber nicht nur das geschichtliche Kolorit trifft d'Albert als Meister. Auch den Dialog auf symphonischer Grundlage, dieses Hauptproblem der modernen Oper, weiss er musterhaft zu behandeln. Manche dieser Dialoge sind aber zu lang, weil ihre textlich oft sehr fein pointierte Wirkung zu sehr vom genauesten Verständnis der Worte abhängt. Jedenfalls aber hat d'Albert hier ein Pendant zu seiner „Abreise“ geschaffen und einen stürmischen Erfolg errungen, der auch den Reprisen treu blieb. Freilich half eine musikalisch auf das feinste ausgearbeitete Aufführung unter Leo Blech (Sänger: Förstel, Hunold, Boos) nicht wenig mit. — Über die zweite Uraufführung: die „Zierpuppen“ von Anselm Götzl muss ich, als Verfasser des Buches, mich auf wenige tatsächlichen Mittheilungen beschränken. Nämlich, dass es sich stofflich um Molière's „Précieuses ridicules“ handelt, dass der Komponist es auf dem Wege der absoluten Melodie versucht, und auf dem Grenzpfade zwischen komischer Oper und Operette sich tummelt. — Neu ins Repertoire wurden aufgenommen: „Samson und Dalila“ und „Die Fledermaus“ mit Opernkräften.

Dr. Richard Batka

**R**OSTOCK: Unsere Bühne steht nun unter Adolf Wallnöfers Leitung. Der bekannte Sänger und Komponist hat sich eine Aufgabe gestellt, die nur einer ausserordentlichen Arbeitskraft und unermüdlichen Ausdauer möglich ist. Er trat bisher als Tannhäuser, Florestan, Evangelimann, Fra Diavolo und Eleazar mit grossem Beifall auf. Von den neu gewonnenen Mitgliedern zeichneten sich besonders Gustav Bergmann (Lohengrin, Erik), Max Barth (Holländer, Telramund, Wolfram), Elisabeth Otto (Fidelio, Senta), Bertha Vollmer (Ortrud) aus. Die Spielleitung führt Hr. Eilers mit Verständnis. Trefflich bewährt sich Gottfried Becker als Kapellmeister. — Die Vermeidung aller bösen Theaterstriche und der strenge Bayreuther Stil, wodurch die Rostocker Bühne bisher über den Durchschnitt weit hervorragte, muss aber als oberster künstlerischer Grundsatz auch fernerhin gefordert werden, wenn unsere Wagneraufführungen auf der alten Höhe bleiben sollen.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

**S**CHWERIN: Mit einer vortrefflichen Aufführung der Zauberflöte unter Prills Direktion wurde die Spielzeit eingeleitet. Als Königin der Nacht führte sich die neue Koloratursängerin Frl. Hempel aufs vorteilhafteste ein. Sie ist eine schätzenswerte Erwerbung für unsere Bühne. Auch in den lustigen Weibern, Rigoletto, Traviata und in den Hugenotten erntete sie warme Huldigungen. In den genannten Opern sowie in Alessandro Stradella erzielte auch der lyrische Tenor Heinrich Kraze beachtenswerte Erfolge. Aus dem Kreise der „Marmorbilder“ Glucks war „Armida“ neu einstudiert worden.

Fr. Sothmann

**W**ARSCHAU: Die wichtigen politischen Ereignisse haben das künstlerische Leben in Warschau länger als einen Monat Stillstand gebracht. Inter arma silent musae; die allgemeine Gärung hat aber auch hier in gewisser Beziehung geholfen, und zwar wird aller Voraussicht nach aus der durch die russische Bureaucratie sinnlos

geleiteten und durch italienische Kapellmeister und Sänger zu persönlichen Zwecken ausgenützten Oper eine neue Nationaloper entstehen. In der öffentlichen Versammlung aller Theatermitglieder und Mitarbeiter wurden dieses System und seine Folgen entsprechend beleuchtet. Es hat sich dabei gezeigt, dass die jetzige Administration 108000 Rubel den Künstlern (die Gage wurde manchen seit drei Monaten nicht gezahlt) und 37000 Rubel der privaten Künstler-Aushilfskasse schuldig ist. Vorläufig fangen die Vorstellungen wieder an; der Rücktritt der bisherigen Administration wird aber nächstens, nach der Beendigung der seitens der Regierung eingeleiteten Revision stattfinden, und sämtliche Theater werden dann der Stadt Warschau übergeben werden. — Im Monat Oktober fanden drei Kapellmeister-Debuts statt. Die drei Opernrepetitoren Elszyk, Sledzinski und H. Opienski haben nacheinander Hoffmanns Erzählungen, Pan Wojewoda (von Rimsky-Korssakow) und „Halka“ von Moniuszko erfolgreich dirigiert. A. Z.

**WIEN:** Direktor Mahler bereitet einen die Hauptwerke Mozarts umfassenden Zyklus für das Jubiläumsjahr vor. Er begann mit einer musterhaften Aufführung von „Cosi fan tutte“. Als Mozartdirigent tut es Mahler bekanntlich nicht leicht einer zuvor. Ein unfehlbares Tempogefühl, feinfühligste Delikatesse in der Anwendung der Dynamik und der melodischen Linienführung lassen ihn die ganze Zauberkunst der Mozartschen Klänge hervorlocken. So brachte er mit Hilfe der ausgezeichneten Solisten Selma Kurz (Fiordiligi), Frau Hilgermann (Dorabella), Frau Gutheil-Schoder (Despina), Leo Slezak (Fernando), Demuth (Guglielmo) und Hesch (Don Alfonso) eine Musteraufführung zustande, die nur bedauern liess, dass Mozarts musikalisch überreiches Werk, niedergehalten von dem albernen Text Da Ponte's, zwar jederzeit wiedererweckt, aber nicht dauernd am Leben erhalten werden kann. Gustav Schoenaich

**WIESBADEN:** „Die Barbarina,“ Oper in drei Aufzügen und einem Vorspiel von Otto Neitzel, erlebte hier am 15. November ihre Uraufführung. Es ist ungemein schwierig, dem Fernstehenden von diesem Werk ein festumrissenes Bild zu geben oder gar ein abschliessendes Urteil über es zu fällen. Denn es ist vieles in Neitzels Oper, was anreizt und näher aufhorchen macht, vieles, was abschreckt und verstimmt. Eines ist sicher, dass in dem „Barbarina“-Stoff alle Vorbedingungen für eine lebendig wirkende Operndichtung gegeben sind: wie die kleinen Liebeleien der schönen Tänzerin zu einer wahren Liebe emporwachsen; wie die Übermütige ihrem König (Friedrich II.) ein Schnippchen schlägt und hernach durch ihren Tanz die Verzeihung des Königs erringt: — was will man besseres von einer „Oper“ wünschen! Neitzels Textbuch ist leider etwas ungeschickt: die Leute kommen und gehen; der Zufall ist in Permanenz erklärt; die Verse sind zum Teil abscheulich: trotz alledem hat der Stoff seine innere Kraft immer noch wirksam genug erwiesen. Es wäre noch mehr der Fall gewesen, wenn Neitzels Musik ein mehr einheitliches Gepräge, eine feinere stilistische Durchbildung trüge. In der Hauptsache zeigt er sich als moderner Symphoniker, und sein breit ausladendes und umständlich arbeitendes Orchester widerspricht nur zu oft dem zierlichen Wesen des Rokoko, und lässt den Singstimmen zu wenig freien Spielraum. An sich ist das Orchester aber auch wieder mit Geist, Witz und Laune behandelt und zeigt sich oft genug dramatisch-schlagfertig. Das Beste bietet der Komponist da, wo er ältere Tanzformen des Rokoko in seine Musik verwebt. In dieser Hinsicht ist besonders die Figur des berlinisierenden Schusters Rösicke (der zu Barbarina's Kammerdiener avanciert) freundlich bedacht; und am wirksamsten das Nachspiel, wo Barbarina tanzt und der (immer nur pantomimisch sich äussernde) König verzeiht. Hier weht echt musikalisch-poetische Stimmung, und hier erwärmte sich auch das im ganzen etwas laue Publikum. Ende gut — alles gut? Otto Dorn



**ZÜRICH:** Der Schlusssatz des letzten Berichtes entspricht auch dem Resümee des jetzigen. Nach recht kühler Aufnahme des gut gegebenen „Werther“ von Massenet blieb es bei der bisherigen Scheu vor Novitäten. Auch die Gäste plagten uns nicht sonderlich. Die Spanierin Gay überragte als Carmen kaum unsre heimischen Kräfte; einen Ersatz für den lyrischen Tenor zum nächsten Winter konnte man nicht einmal am zweiten Abend auftreten lassen. Um so befriedigender ist die ständige Entwicklung des Helden Tenors Merter; auch die Soubrette Holms überragt ihre Vorgängerin. Das Fidelio-Jubiläum stand mit Frä. v. Szekrenyessy und der übrigen Besetzung auf der Höhe jedes guten Stadttheaters. Herr Kempter fährt fort, neben Herrn L'Arronge der sorgfältigen Vorbereitung alle Kräfte zu widmen. So hatten wir neben Götz' „Widerspenstige“ z. B. in Operetten wie „Don Cesar“ ein glänzendes Ensemble. Die Operette erfreut sich überhaupt der Gunst aller Gattungen von Besuchern, während Klassiker wenig ziehen.

W. Niedermann

### KONZERT

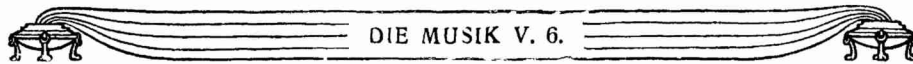
**AACHEN:** Das erste Abonnementskonzert brachte Werke von Brahms: sein Klavierkonzert (Katharina Goodson), acht Lieder (Lula Mysz-Gmeiner), drei Chöre für gemischten Chor a cappella op. 62, Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor a cappella und die c-moll Symphonie. Boten schon die Solisten, sowohl die klar phrasierende Pianistin wie die im Vortrag unerreicht dastehende Altistin, Anlass zu regem Beifall, so scheint mir doch die Arbeit, die Prof. Schwickerath leistete, grössere Beachtung zu verdienen. Die a cappella Chöre erstrahlten in wunderbarer Tonfülle; in makelloser Reinheit rauschten die schwierigen Gedenksprüche durch den Saal. Auch die Leitung der Symphonie stand unter einem günstigen Stern. Das Orchester, durch weitere Kräfte erheblich verstärkt, entwickelte lebhaften Schwung der Rhythmen und besonders im letzten Satz tiefe Auffassung und Edelfülle des Klanges.

Jos. Liese

**BARMEN:** Der Allgemeine Konzertverein-Volkschor eröffnete seine Saison unter der Leitung Hopfes durch die glanzvolle Aufführung des Händelschen „Saul“ mit den Solisten: Marie Seyff-Katzmayr, Adrienne von Kraus-Osborne, Richard Fischer, Dr. Felix von Kraus, dem Orgelmeister Wessel und dem Cembalisten Kleinpaul. — Im Mittelpunkt des zweiten Konzertes standen die Darbietungen von Bram-Eldering, der Brahms' Violinkonzert sowie die Saint-Saëns'sche „Havanaise“ mit technisch vollendetem und seelisch empfindungsvollem Spiel zur Wiedergabe brachte. Wirkungsvoll war auch die „Symphonie in f-moll“ von Georg Schumann, die von dem Tondichter selbst dirigiert wurde. — Im ersten Konzert der Konzert-Gesellschaft gelangte unter Stroncks Leitung „Fausts Verdammung“ von Berlioz unter Mitwirkung des trefflichen Chores, sowie des Solistenquartetts Nina Faliero-Dalcroze, Kurt Sommer, Rudolf Moest und Ernst Pack zu tadelloser Wiedergabe. — Das zweite Konkordia-Konzert brachte u. a. die „Johannisnacht“ von Anton Krause, das G-dur Konzert von Beethoven, bei dessen Wiedergabe Frieda Kwast-Hodapp durch sinnlich klangschönes und technisch meisterhaftes Spiel entzückte, wie auch Hertha Dehmlows Liederspenden sich durch feinsinnige Auffassung und wirkungsvollen Vortrag auszeichneten. Bruckners „Vierte“ erfuhr eine fein abgeklärte und charakteristische Wiedergabe. — Die von Ellen Saatweber-Schlieper veranstaltete erste Soiree bot neben dem Scheinpflugschen Stimmungsbild „Worpswede“ und einem Violinsolo von Bram-Eldering noch die B-dur Sonate von Mozart und die E-dur Sonate von Röntgen, die von der Veranstalterin in grosszügiger Form zur vollendeten Wiedergabe gebracht wurden.

Heinrich Hanselmann

**B**ERLIN: Die Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten zur Leitung ihres Konzertes wieder Hofkapellmeister Karl Pohligh aus Stuttgart herberufen, der uns die B-dur Symphonie von Bruckner so geistvoll und lebendig nuanciert, so wirkungsvoll in dem hymnenartigen Schluss des Finale vorführte, wie wir das Werk noch nicht in Berlin gehört haben. Auch in der grosszügigen Gestaltung des Meistersingervorspiels, der Tannhäuser-Ouvertüre bewährte sich der Dirigent als Meister des Taktstocks. Ludwig Hess sang die von ihm für Tenor und Orchesterbegleitung komponierte Szene „Hussens Kerker“ (nach einem Gedicht von C. F. Meyer) mit dem ihm eigenen fortreissenden Feuer des Ausdrucks; auch sein symphonisches Tonbild „Himmelskönig mit musizierenden Engeln“, durch ein Altarbild Memmlings inspiriert, zeigte, dass der Autor die Farben des modernen Orchesters geschickt zu verwenden weiss. Dass die törichten Lieder von Alexander Schwarz von Frl. von Linsingen in diesem Konzert gesungen werden konnten, war ein arger Missgriff. — Das vierte Nikisch-Konzert war zu einem Beethovenabend gestaltet: Fidelio und dritte Leonoren-Ouvertüre, c-moll Symphonie und G-dur Konzert, das d'Albert mit vollendeter Schönheit des Klaviertones, mit wahrhaft ergreifender Innerlichkeit der Empfindung aus dem Bechstein herausdichtete. — Weingartner gab am dritten Symphonieabend der Königlichen Kapelle „Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch“ von E. Boehe und die italienische Serenade von Hugo Wolf. Während das erstere Werk auch hier keinen tieferen Eindruck hinterliess, eroberte sich das andere einen stürmischen Dacaporuf. Schumanns B-dur Symphonie und die in D von Beethoven vervollständigten das Programm. — E. von Reznicek's zweites Orchester-Kammerkonzert begann mit Mozarts Haffner-Serenade, in der Konzertmeister Witek das wichtige Violinsolo meisterhaft spielte, und schloss mit der B-dur Serenade von Brahms' op. 11. Dazwischen war Beethovens elegischer Gesang gelegt, dessen vokalen Teil die Damen Dora Moran und Eva Reinhold sowie die Herren Jungblut und Lederer-Prina weich im Ton, zart in der Färbung zur Begleitung des Streichorchesters durchführten. Auch mit den vier Liedern des Dirigenten, der am Klavier begleitete, hatte die Sopranistin einen schönen Erfolg. — Am Totensonntag sang die Singakademie vier Werke von Brahms. Das erste, Begräbnisgesang für gemischten Chor und Blasinstrumente, vermutlich auf äussere Veranlassung als Gelegenheitsmusik entstanden, hinterliess keinen bedeutenden Eindruck. Darauf folgte der bekannte Parzengesang, die Nänie, und den Beschluss machte das deutsche Requiem in herrlicher Ausführung; auch die beiden Solisten, Herr von Milde und Anna Kappel, leisteten Treffliches. Namentlich die Sopranstimme erfreute durch die klare, ruhige Tongebung; in idealer Verklärung schwebte sie tröstlich über dem Chor und Orchester. — Der Gesangverein „Harmonie“, unter Leitung von A. Rössler, liess sich in einem Konzert hören, dessen Programm allerlei interessante Stücke von Schubert, Rob. Kahn, Max Stange u. a. enthielt; die Arbeit des Dirigenten mit seinem gemischten Chor ist jedenfalls erfolgreich, denn es wurde rein, rhythmisch sicher gesungen, die Textaussprache war deutlich artikuliert. — Auch über das Konzert der Berliner Liedertafel (Max Werner) ist Erfreuliches zu berichten. Die meisten Stücke, wie das sechsstimmige „media vita“ von Max Bruch, dann Bearbeitungen aus dem Lochheimer Liederbuch von Schreck u. a., wurden von dem wohldisziplinierten Chor zum erstenmal gesungen. Sehr viel Beifall gewann auch Frieda Hempel, von Robert Erben am Klavier begleitet, mit der Lakmé-Arie und einigen Liedern von Schumann. — Mit seinem Liederabend zeigte sich Herr van Eweyk wieder als trefflicher Liedersänger von Herz und Gemüt. — Ludwig Wüllner hatte für seinen dritten Liederabend ausser Franz Schubert, Loewe und Strauss auch Neues von Gottlieb-Noren und Hermann Zilcher angesetzt. Für die moderne Lyrik mit ihrem Schwerpunkt in der Begleitung und dem mehr deklamatorisch behan-



delten Dichterwort steht Ludwig Wüllner als berufener Interpret da, und er brachte namentlich die Zilcherschen Stücke zu starker Wirkung. E. E. Taubert

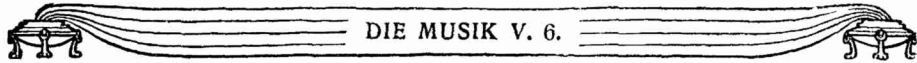
Wohl um den ungünstigen Eindruck seiner Sinfonietta abzuschwächen, hatte Max Reger für seinen Kammermusikabend nur Werke gewählt, die auf wenig Widerspruch stossen konnten: die völlig im Geiste von Brahms gehaltene Sonate für Klarinette (Prof. O. Schubert) und Klavier op. 49 No. 1, die reizenden *Quatre pièces pittoresques* für Klavier zu vier Händen op. 34 (Ella Jonas in der Unterstimme) und die mittlerweile im Druck erschienene, hier schon mehrfach besprochene Sonate für Klavier und Violine op. 84 (Prof. Halir), mit deren ersten Satz ich mich noch nicht befreunden kann. Dazwischen sang Klara Rahn einige seiner Lieder. Ganz wunderbar spielte Reger wieder Klavier; erst unter seinen Händen wirkt so manches in seinen Kompositionen. — Nicht weniger als 11 Mitglieder zählt die meist aus Mitgliedern der Königlichen Kapelle bestehende Kammermusikvereinigung, die sich um die treffliche Pianistin Vera Maurina und den ihr ebenbürtigen Geiger Adalbert Gölzow scharf. Ausser Werken von Beethoven und Mozart wurde — hier erstmalig — von dieser sehr leistungsfähigen Vereinigung einem stattlichen Zuhörerkreis die Kammer-symphonie von Wolf-Ferrari für 11 Instrumente vorgeführt, die sehr schöne melodische Gedanken in den drei ersten Sätzen enthält, während das Finale recht abfällt. — Die Brüder Mark, Jan und Boris Hambourg gaben einen Trio-Abend, in dem sie u. a. die Lebensfähigkeit eines Trio's (Concert royal in A-dur) von Couperin darlegten. — Das Böhmisches Streichquartett führte Robert Kahns hier schon mehrfach besprochenes Klavierquartett op. 41 mit dem Komponisten am Klavier auf, spielte ausserdem Borodins erstes und Beethovens letztes Streichquartett. — Felix Berber bot mit dem hochinteressanten, früher ausführlich von mir gewürdigten Violinkonzert von Jaques-Dalcroze eine grossartige Leistung und vereinigte sich mit Julius Klengel zu einer vortrefflichen Wiedergabe des Brahms'schen Doppelkonzerts unter Zuziehung des von Bernhard Stavenhagen geleiteten Philharmonischen Orchesters. — Aldo Antonietti entzückte wieder einmal seine zahlreichen Freunde durch seinen herrlichen Ton; er spielte u. a. mit Begleitung des philharmonischen Orchesters ganz vortrefflich Lalo's Sinfonie espagnole, mit der er sich vor 6 Jahren hier eingeführt hatte. — Julius Ruthström, ein ebenso tüchtiger Geiger wie Musiker, hatte leider ein minderwertiges Orchester herangezogen; er spielte Richard Strauss' Konzert und ein noch ungedrucktes, stark national angehauchtes Konzert von P. E. Lange-Müller (unter dessen Leitung), ausserdem mit seinem andern weit bekannteren Landsmann Emil Sjögren zwei von diesem komponierte Stücke mit Klavierbegleitung; die mitwirkende Sängerin bleibt am besten unerwähnt. — Issay Barbas geigte hier zum erstenmal Regers zweite Solosonate und die herrliche g-moll Fuge von Bach mit beziffertem Bass, an der unsere Geiger bisher leider vorübergegangen sind. — Karl Flesch hat seinen Zyklus beendet: es ist erstaunlich, wie stilgerecht er die verschiedensten Werke vorträgt; seine Tongebung und Technik ist eine geradezu ideale. — Willy Burmester nahm sich des zweiten Konzerts des heute viel zu wenig beachteten Raff an und konnte seine begeisterten Zuhörer mit vier Zugaben noch nicht befriedigen; sein Begleiter Alfred Schmidt-Badekow kam als Solist auch zu seinem Recht. — Ein junger Geiger, Albert Spalding, in dessen Konzert der Tenorist Felix Senius mitwirkte, hätte sein Auftreten ruhig noch hinaus-schieben können; dagegen wird sein dreizehnjähriger Rival Jos. Szigeti, der zunächst einem geladenen Publikum vorgestellt wurde, berechtigtes Aufsehen erregen. — Fanni Opfer interessiert allenfalls durch ihren Vortrag; ihre Stimme ist schon verblüht; in ihrem Konzert wirkte statt der in Russisch-Polen sitzen gebliebenen Geigerin Irene Schwartz die vortreffliche Harfenistin Nettie Wolff mit. — In Charlottenburg hat sich



eine Musikgesellschaft gebildet, die durch Kapellmeister Zimmer Orchester-Konzerte veranstalten lässt. In dem ersten grösseren Konzert dirigierte sogar Dr. Karl Muck das Meistersinger-Vorspiel; Emmy Zimmermann-Burg vom Hamburger Stadttheater sang erfolgreich.

Wilhelm Altmann

Es kam ein Meistersänger zu uns. Der ward uns zur grossen Freude. Johannes Messchaert ist nach Gura wohl der letzte Ritter von echtem musikalischen Sängergadel. Wie ein Fürst steht er über unserer dekadenten, nervösen Zeit, die über dem Charakterisieren das Singen verlernte. Diese ruhige, vornehme Gebung, diese Schlichtheit und innerliche Rührung, dies einfache Hinstellen und Schöpfen des Liedes aus dem Menschlichen heraus, ohne Akzente und Grimassen, ohne jede individualistische Stilmeierei — dies herzliche Singen, das nichts weiter will, als Schönheit des Tones und eine edle Linienführung — das sind Güter, die uns ein gütiges Geschick bewahren möge, und die den Kommenden wahrlich als Muster dienen sollten. Insgleichen wünschte ich, dass sich die Technik dieses wahren und einzigen Meistersängers vererbte. Die Weichheit des Ansatzes, die ruhige, sichere Atemführung, die Behandlung der voix mixte, die vollendeten legati und portati können gross und klein beweisen, was „Singen“ heisst. — Davon könnte zunächst Antonia Dolores lernen, deren vollendete Atemtechnik im umgekehrten Verhältnis zu ihren künstlerischen und musikalischen Qualitäten steht. Dazu hat sich der „französische“ Knödel im letzten Jahre derart herausgebildet, dass die Gesamtleistung wesentlich beeinträchtigt wird. Wollen sehen, ob dies technische Phänomen zu einer höheren Stufe des Kunstgesanges aufzusteigen vermag. — Bei Hertha Dehmow vermisste ich noch immer die Sicherheit und Präzision eines schlüssigen Stimmgriffs. Da ihr schönes Material zu dem bedeutendsten zu rechnen ist, das sich unter dem jüngeren Nachwuchs findet, so sind gerade die höchsten Ansprüche an dieses zu stellen. Ich erwarte, dass die weitere Kultur und zunehmende technische Reife die Schwächen des Ansatzes und der Detonation beseitigen, und der glänzenden Stimme mehr Energie und inneren Halt verleihen werden. Die neuen Orchesterlieder von Rudolf Buck schienen lediglich Farbenskizzen zu sein, die als solche wohl nur einen Übergang bilden. Von Bruno Hinze-Reinhold hörte ich das A-dur Konzert von Liszt, technisch sehr reif, aber ohne Feuer und Brillanz, und mit einer etwas spröden, trocknen Tongebung. — Bleiben zwei junge, nicht unschöne Stimmen: Sophie Molenaar und Katarina Hiller, die noch sehr der technischen und künstlerischen Durchbildung bedürfen. — Die Klavierkunst repräsentierte Clotilde Kleeberg. Ich muss sagen, nicht zu ihrem und der Kunst Vorteil. Die Grazie ihrer Hand ist noch immer zu bewundern, das Läuferwerk von seltener Feinheit und Klarheit, und die Figuren von höchstem instrumentellen Schliff. Aber ihr Temperament ist mittlerweile schlafen gegangen, und was schlimmer, es fehlt ihr der sinnliche Reiz und die Warmblütigkeit. Ihr Ausdruck ist recht altlich und — Verzeihung! — herzlich langweilig geworden. — Leopold Godowsky spielte ältere Franzosen, von denen ich ein „Capriccio“ von Dandrieu (1684—1740), und eine „Gigue“ von Loeilly (1660—1728) erwähne. Er spielte auch sämtliche 24 „Präludien“ von Chopin mit teilweise höchst anfechtbaren Finessen, Nuancen, Vorhalten, Zerlegungen usw., und bewies damit nur aufs neue, wie zutreffend meine einstige Charakteristik war. Er ist ein Spezialist, aber seine Musik ist und bleibt für mich ungeniessbar. — Dagegen stand Teresa Carreño auf der alten ragenden Höhe. Ein Klavierkonzert von Mac Dowell sowie ein Konzertstück von F. H. Cowen sagten mir jedoch nicht zu. Reflexion und erfinderische Kraft sind zwei Grössen, die miteinander nie recht aufgehen wollen. Man belegt solche Werke meist aus Verlegenheit gern mit den Beiwörtern: „geistreich“, „interessant“ usw., und sagt damit doch nichts anderes, als dass das Herzblut matter fliesst, und an die Stelle melodischer oder thematischer Säfte



die Verstandeskombinationen eines geschulten Kopfes und gebildeten Musikers treten. Tschaikowsky's b-moll Konzert und Liszts XIV. Rhapsodie in der Orchesterbearbeitung sind als Glanzleistungen dieses ewig jungen und sieghaften Spielgenies zu bekannt, als dass man sie besonders ins Licht zu setzen braucht. — Von den jüngeren nenne ich Mark Hambourg, den parforce-Techniker, Gisela Grosz, deren Technik eleganter und reifer geworden, und Ignaz Friedmann, eine feine künstlerische Natur von grosser Delikatesse des Anschlags und reicher Mannigfaltigkeit der piano-Tönung.

Rudolf M. Breithaupt

Zwei mit sehr schönen Stimmen begabte Norwegerinnen, die Sopranistin Maja Gloersen-Huitfeldt und die Altistin Magnhild Rasmussen, boten wenig Erfreuliches in Duetten, während sie als Solosängerinnen sich äusserst vorteilhaft einführten. Besonders Frl. Rasmussens heroischer Alt gefiel mir. — Der ungarische Pianist Nagy Géza fordert augenscheinlich einen Vergleich seiner Leistungen mit denen eines mechanischen Klavierspielapparates heraus. Der letztere bleibt dabei jedoch Sieger, da er das Pedal nicht so unaufhörlich in Anwendung bringt. — Sehr glatte Technik und modulationsfähigen Anschlag besitzt die Pianistin Jeanie Buchanan, die mit Orchester unter der feinfühligsten Leitung ihres Lehrers Xaver Scharwenka die Konzerte in b-moll von Scharwenka, Es-dur von Beethoven und Es-dur von Liszt spielte. Sie liess auch Individualität durchblicken, doch überstieg das Riesenprogramm wohl ihre Kräfte. Beethovens Grösse kam noch nicht zum Vorschein. — Matja v. Niessen-Stone, eine warmblütige, charakterisierende Sängerin, verscherzt sich den Erfolg durch unleidliches Tremolo. Sie kann keinen Ton gleichmässig halten und neigt zum Detonieren. Schade um das Talent! — Neben vielen guten finden sich zahlreiche sehr schwache Momente im Klavierspiel von Lilli von Roy-Höhen. Ihr Beethoven ist trocken pedantisch. — Mit Seele, aber ohne Feinheit singt Fränzi Tiecke. Imposanter Alt, gutes Legato. Ihr Programm enthielt einige auffallend interessante, teilweise kraftvolle Lieder von Rudolph Bergh, auch mehrere nicht weniger schöne von Max Marschalk. — Josef Weiss ist ein trefflicher Musiker. Trotzdem bereitet sein Klavierspiel keinen „musikalischen“ Genuss. Er kehrt zu sehr den wissenschaftlichen Forscher hervor. Infolge Missverständens Bülow'scher Genialität seziert er alle Werke bis ins Kleinste und arbeitet nur mit dem Verstande bei vollständiger Unterdrückung jeglichen Wohlklangs. Ausserdem sollte Herr Weiss nicht auswendig spielen, da seine grosse Nervosität ihm zu viele unangenehme Streiche spielt. — Emil Otto Hasse spielt äusserst roh und ungeschliffen. — Ebenso kann ich mich über seinen Klavier-Kollegen Desider Szántó aussprechen. Beethovens „Appassionata“ nach Art einer ungarischen Rhapsodie! — Die hervorragend talentierte Paula Szalit beeinträchtigt die Wirkung ihrer farbenreichen und von Verständnis durchtränkten Klaviervorträge durch äusserliche Effekthaschereien. — Zu den jugendlichsten Sängerinnen gehört Hedwig Zimmer. Sie hat einen silberhellen Sopran, muss aber noch lange studieren. Die Koloraturen sind verwischt, die Stimme flackert. Von Auffassung noch keine Spur. Margarete Roedel unterstützte sie durch solides Klavierspiel. — Manches Schöne gab es im Konzert des Bloch'schen Gesangsvereins. Mit Ausnahme eines dem Empfinden der Sänger wohl zu fern liegenden Madrigals von Palestrina wurden die Chöre mit fein abgestuften Nuancierungen gesungen. Die Sopranistin Elisabeth Ohlhoff machte einen sehr sympathischen Eindruck, abgesehen von leichtem Tremolo in gehaltenen Tönen. Wohlverdienten Erfolg hatte sie mit einigen innig empfundenen Liedern von E. E. Taubert. Der zweite Solist, Joseph Weintraub, spielte eine Polonaise von Wieniawski sehr sauber. — Echtes Künstlerblut besitzt die junge Violonistin Mimy Bussius. Über ihrem Spiel liegt ein poetischer Hauch. Der nicht als Zweck gepflegte Ton ist gross, schön und beseelt, die Bogenführung elegant,

die Technik, wenn auch leicht, noch nicht absolut zuverlässig, Phrasierung überlegt. Die Pausen zwischen ihren Vorträgen füllte die Sopranistin Carola Hubert ziemlich annehmbar aus. — Im Konzert von Marie Schunk liess sich wieder die ausgezeichnete Pianistin Thekla Scholl hören, die ohne Frage in Bälde als Star ersten Ranges glänzen wird. Auch ihre Begleitungen waren vollendet.

Arthur Laser

**B**OSTON: Das Bostoner Symphonieorchester hat seine 25. Saison begonnen. An Stelle Krasselts ist Heinrich Warnke vom Kaim-Orchester als Führer der Celli in unser Orchester getreten. Er spielte das Dvořák-Konzert und errang damit allgemeinen Beifall. Leiter des Orchesters ist auch in dieser Saison Wilhelm Gericke. Als Solisten hörten wir ferner den Pianisten Lütshg, der sein Heim in Chicago aufgeschlagen hat. Er spielte Liszts A-dur Konzert. Sein Empfang war sehr warm. Madame Homer hat die Eigenschaft, im Augenblicke des Affekts den Ton übermässig zu forcieren. Sonst weiss sie ihre schöne Stimme verständig zu gebrauchen. Frau Gadsby war hinreissend in der Schlusszene der „Götterdämmerung“. Weniger konnte ihr Partner, der Tenor Ellison van Hoose begeistern, mit dem sie die erste Szene sang. Das Orchester brachte als Neuheiten Dvořák's „Waldtaube“ und Smetana's „Libussa“-Ouvertüre, beides Werke, die interessant aber nicht aufregend sind. An grösseren Werken wurden Strauss' „Tod und Verklärung“, Tschaikowsky's f-moll Symphonie, Schuberts Unvollendete und die Eroica gespielt. Die Leistungen des Orchesters waren hervorragend. Das Hess-Quartett hat es schwer. Im vorigen Jahr bekam es einen neuen Primgeiger, diesmal einen neuen Cellisten, Warnke. So kommt die Feinheit des Ensembles noch nicht recht heraus. In Brahms' B-dur Sextett wurden die Tempi überhitzt, Schuberts a-moll Quartett geriet besser, am besten aber 3 Stücke aus Glazounoff's „Novelletten für Streichquartett“, Kompositionen, die interessant sind, aber an akuter Zerfahrenheit leiden.

Dr. George S. Schwarz

**B**UDAPEST: Die Herzen auf, die Taschen auf, geschwinde! Wollte man aus dem Grade der Bereitwilligkeit, mit der unser Konzertpublikum dieser Aufforderung Folge leistet, einen Schluss auf die Kunstliebe oder gar auf das Kunstverständnis unseres Auditoriums ziehen, man käme gar leicht zu der leider irrigen Annahme, dass Budapest eine der musikgebildeten Städte des Kontinents sei. Der Zyklus der Philharmoniker ist nahezu ausverkauft — fünfzigtausend Kronen eingelaufener Abonnementsbeträge klingen in eine liebliche Ouvertüre zusammen — und auch bei den Quartettvereinigungen Grünfeld-Sabathiel-Berkovits-Bürger und Kemény-Kladivko-Szerémi-Schiffer gibt es dichtbesetzte Säle. — Kapellmeister Kerner, der künstlerisch immer höher wächst, eröffnete mit Beethovens Vierter, der Glücksheiteren, wenig Verstandenen. Es folgte Liszts symphonische Dichtung „Die Ideale“, mit ein Riesendenkmal der schöpferischen Impotenz des grössten Weltvirtuosen, Goldmarks herrliche „Sakuntala“ und als solistischer Vortrag die meisterhafte Interpretation des Schumannschen Klavierkonzerts durch Dohnányi, den wir nun glücklich und endgültig an Berlin verloren haben. — Mit einem neuen Symphonieorchester debütierte der Kapellmeister des Lustspieltheaters Ladislaus Kun. Die ad hoc zusammengestellte Körperschaft will populäre Konzerte geben. Bei dem ersten und bisher einzigen Abend wagte man sich mit schönem Erfolg selbst an Beethovens Fünfte, an Wagner, Tschaikowsky und Mihalovich heran. — Grünfeld und Kemény brachten bisher je eine Novität. Dort hörten wir das jugendlich heitere skrupellos leichtfertige Klavierquintett von Ermanno Wolf-Ferrari, ein nachsichtsbedürftiges opus 6 — hier des Franzosen Godard A-dur Quartett: süssen, seichten Schaumwein in vier zierlich geschliffenen Kelchen. — Erhebungsvolle künstlerische Andacht weckte ein Abend Willy Burmesters. Die Mozartsonate in C, Gavotte von Rameau, Menuett von Mozart weckten frenetischen Beifall. Man wurde fast irre. War

das dasselbe Publikum, das in der Oper den üppigen Primadonnen um eines hohen C willen alle Stilderbheit, allen blutigen Naturalismus applausjubilend verzeiht?

Dr. Béla Diósy

**CHEMNITZ:** Zwei Abonnements- und vier Symphoniekonzerte der Stadtkapelle (Max Pohle) brachten in üblich vorzüglicher Ausarbeitung an symphonischen Wertobjekten: Cowen's „Skandinavische“ c-moll, Raffs „Leonore“, Volkmar Andreaes „Schwermut — Entrückung — Vision“ und Beethovens „Zweite“ und „Fünfte“ sowie programmatische Werke von Berlioz (Benvenuto Cellini), Liszt (Tasso), Volkmann (Richard III.), Grieg (Peer Gynt), Vierling (Maria Stuart) und Nicodé (Bilder aus dem Süden). Solistisch vertraten Deklamation: Ludwig Wüllner (Hexenlied), Violine: Hans Meyer (Lalo Symphonie espagnole), Rudolf Bauerkeller (Saint-Saëns h-moll Konzert), Gesang: Edith Walker (Weber, Brecher, Richard Strauss), Cello: Bruno Mann (Bruchs „Kol Nidrei“), Klavier: Margarete Löhnert (Reinecke h-moll Konzert), 2 Klaviere: Franz Mayerhoff und der Unterzeichnete (Fantasia appassionata des letzteren). — Relativ schwachen Besuch, aber dafür starken Erfolg hatten eine Grieg-Soiree von Kronke-Wedekind-Giessen und ein Lieder- und Rezitationsabend von Marie Hertzner-Deppe (Brahms, Schubert, Schillings, Reger) und Oskar Rössler-Groteck (Hofmannsthal, Liliencron, Goethe). In einem Extrakonzert fanden die Gesangssoli von Eva Lessmann (Händel, Bach) lebhaften, Franz Mayerhoffs „Lenzfahrt“ für Chor und Orchester erneut stürmischen Beifall.

Oskar Hoffmann

**DESSAU:** Der erste Kammermusikabend der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber vermittelte in gediegener Ausführung Beethovens Streichquartett op. 18 No. 2 und als Novität Wolf-Ferrari's Klavierquintett Des-dur, das ebenfalls in trefflicher Weise zu Gehör gebracht wurde. Zwischen beiden Piècen sang Herr Jakobs drei Brahmslieder mit gutem Gelingen. Das erste Hofkapellkonzert bot Glucks Alceste-Ouvertüre mit Weingartners Schluss, Bachs drittes brandenburgisches Konzert und Liszts Faust-Symphonie mit dem Schlusschor, den die Dessauer Liedertafel stellte. Sämtliche Werke erfreuten sich unter Franz Mikoreys genialer Leitung trefflichster Ausführung. Als Gesangssolistin spendete Helene Staegemann in entzückender Wiedergabe eine Jahreszeitenarie und Lieder von Liszt, Weingartner und Pfützner. Ernst Hamann

**DORTMUND:** Die Saison begann mit dem 1. Solistenkonzert des philharmonischen Orchesters, in dem die Wiedergabe von Brahms' e-moll Symphonie bezeugte, dass Hüttner tief in den Geist dieser Werke eingedrungen ist. Das Sängerpaar Kraus-Osborne häufte durch Lieder von H. Wolf, Brahms, Schubert neue Ehren zu den alten. Der Pianist O. Voss (Hornungskonzert) ist in seinem Virtuosentum noch gewachsen, allerdings auf Kosten der Klarheit und Vornehmheit seines Spieles. van Eweyk glänzte in Liedern, die auf den Kraftton gestimmt waren. Eine hervorragende Aufführung erfuhr der „Elias“ durch den Musikverein unter Janssen. Solistisch standen Frau Cahnbley-Hinken und Frä. Bengell auf künstlerischer Höhe, während Kohmann und Metzmaker genügten. Besonderes Interesse erweckte ein Vortrag Neitzels über einige Beethovensche Sonaten mit nachfolgender musterhafter Reproduktion.

Heinrich Bülle

**DRESDEN:** Im zweiten Symphoniekonzert der Serie B im Kgl. Opernhause kam als Neuheit eine Orchestersuite (op. 126) von Enrico Bossi zur Gehör, vermochte aber keinen Erfolg beim Publikum zu erzielen. Die Suite, deren drei Sätze mit den Bezeichnungen Präludium, Fatum und Kirmes versehen sind, entbehrt ebenso sehr des geistigen Zusammenhangs dieser Teile wie der melodischen Frische und thematischen Durchsichtigkeit. Die glanzvolle Instrumentation kann für diese schwerwiegenden Mängel nur zum Teil entschädigen. Solist war Eugen d'Albert, der mit Beethovens G-dur

Konzert und der Wanderer-Phantasie seinen Ruhm wieder glänzend bewährte. Ich möchte bei dieser Gelegenheit einmal dem Wunsch Ausdruck verleihen, dass die Leiter der Symphoniekonzerte künftig wieder mehr Wert auf die Vorführung von Neuheiten legen als es jetzt der Fall ist. — Von Bedeutung waren in der Berichtszeit noch ein Liederabend von Lilli Lehmann, ein Konzert des St. Petersburger Streichquartetts und eine von der Robert Schumannschen Singakademie unter Albert Fuchs veranstaltete, höchst eindrucksvolle Aufführung der „Seligpreisungen“ von Cesar Franck. Max Pauer erregte in einem eignen Klavierabend wieder durch seine glänzende Virtuosität und bedeutende Gestaltungskraft Aufsehen, während Berthe Marx-Goldschmidt mit ihrem Phantasieen-Abend keinen grossen Anklang fand. Ein junger Pianist Theodor Lemba erwies sich weder technisch noch künstlerisch als genügend ausgereift; dagegen erzielte Gisela Springer mit ihrem Klavierabend einen schönen Erfolg. Bemerkenswert war weiter ein Liederabend von Helene Staegemann und das in einem Konzert des „Dresdener Männergesangsvereins“ erfolgte Auftreten der hier noch unbekannten Koloratursopranistin Elfriede Martick.

F. A. Geissler

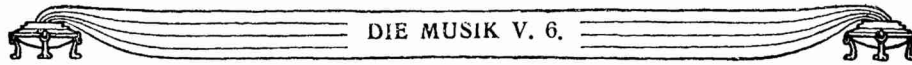
**ESSEN:** Im Musikverein erschien Ernst Boehe als Dirigent zweier seiner Odyssee-Episoden „Odysseus Ausfahrt“ und „Nausikaas Klage“ und weckte als solcher grössere Erwartungen wie durch seine bei allem technischen Können doch recht unpersönliche Tonsprache. Strauss' „Domestica“ unter Prof. Witte litt durch die nicht einwandfreie und rhythmisch unsichere Orchesterleistung. Dagegen entzückte Prof. Messchaerts reife Kunst im Vortrag selten gehörter Lieder und Balladen von Loewe und Schubert. Köstliche Genüsse vermittelte uns ferner ein Konzertabend des Böhmisches Quartetts, den der Musikverein veranstaltete. Max Hehemann

**FRANKFURT a. M.:** Der nahenden Mozartfeier brachte der Cäcilienverein würdigsten Tribut dar, indem er bei seinem ersten Konzert des Meisters unvergleichliches Requiem tonschön und sicher im Gefüge aufführte. Danach folgte die aus Mozarts Jünglingszeit stammende, daher manch italienischen Anklang aufweisende Litanei „de venerabili altaris sacramento“, die man hier noch nie gehört hatte, das holdselige „ave verum“, zum Beschluss das wiederum aus frischer Jugendinspiration geschaffene Offertorium „venite populi“ für Doppelchor. Alles zeigte sich seinen Aufgaben gewachsen. Solisten waren Anna Kappel, Frau Drill-Orridge, Anton Kohmann und Carl Weidt, Dirigent August Grütters. Am zweiten Konzertabend des Opernhauses hatte Hugo Reichenberger die Leitung, unter der u. a. die Eroica straff und markig herauskam; die als Neuheit gebotene Orchesterdichtung „Die Insel der Kirke“ von Ernst Boehe bot dem Ohr einen intensiven, aber nicht lange haftenden Klangrausch; stark begeisterte sich das Publikum für Erika Wedekinds graziöse Gesangkünste. Sonst sind noch zu nennen unser früherer Operntenor Max Pichler als Liedersänger, der nie ein blendender Stimmvirtuos war, aber immer wieder durch die Vornehmheit und Weisheit in der Behandlung seiner Mittel mustergültig erscheint, und Bruno Hinze-Reinhold, der für sein eigenes Konzert ein sehr apartes Programm erfunden hatte. Die von ihm für Klavier übertragene und herausgegebene c-moll Violinsonate darf, auch wenn sie nicht vom grossen Bach (dem sie zugeschrieben wird) stammen sollte, als eine interessante Erscheinung im Bachstil gelten, und prächtig war der Gedanke, auch einmal einen (unzweifelhaft echten, aber sehr wenig vernommenen) Bach: dessen Capriccio über die Abreise seines Bruders in den Konzertsaal zu bringen. Dass auch bei dem herrlichen Johann Sebastian der Humor neben der genialen Grösse stand, wird in Konzerten leider nur selten in Erinnerung gebracht.

Hans Pfeilschmidt

**GENÈVE:** Die Herren Willy und Adolphe Rehberg gaben eine vortreffliche Vorführung der fünf Sonaten für Piano und Violoncello von Beethoven. — Das Pro-





gramm des ersten Abonnementskonzerts enthielt die dritte Symphonie von Brahms, dann das Violoncell-Konzert von d'Albert (Pablo Casals). Ferner kam u. a. Berlioz' Overture Corsaire zum Vortrag. — Das Marteau-Quartett brachte Beethovens Quartette No. 14, 6, 15, 11 und 13, der Reihe nach, zum Vortrag. Daneben enthielten die Programme noch: Sonaten für Piano und Violine von E. Moor, Hans Huber und G. Samazeuilh. — Der achtjährige Pianist Harold Colombatti (Sohn des hiesigen Konservatoriumsprofessors) gab ein wohl gelungenes Konzert. Die Mitwirkenden, Frau M. L. Debogis-Bohy, Konzertsängerin, sowie R. Pollac, Violinist, ernteten reichlichen Beifall. — Emil Jaques-Dalcroze hielt einen populären Vortrag über „Le Piano et l'éducation musicale“. Die Reklame für die musikalische Erziehung entbehrte wirklich nicht eines gewissen genialen Zuges. — Unter dem Titel „Autour de Bayreuth“ veranstaltete Prof. G. Humbert eine öffentliche Konferenz, die allgemeinen Beifall erzielte.

Prof. H. Kling

**G**RAZ: Mahlers Vierte Symphonie (G-dur) hat im Steiermärkischen Musikverein unter R. Wickenhauser Aufsehen gemacht. Ein Werk der Traulichkeit und des Herzensfriedens, oft von Haydn'scher Einfachheit. Keine Posaunen und Tuben, aber greifbare symphonische Themen. Kein Takt ohne thematische Bedeutung; alles quillt von Musik. Wie lebenskräftig doch die gute alte Symphonieform ist, auch wenn nicht ein elementarer Geist, wie Bruckner, sondern ein aparter Kopf, wie Mahler, sie gebraucht. Die Symphonie ist wie ein Fra Angelico: lichte, zarte Farben auf Goldgrund, dann wieder wie ein Klimt raffiniert. Schade dass der Variationensatz das tonale Gleichgewicht verliert. Frau Berzé-Brandis sang das zierlich-naive Sopransolo des letzten Satzes mit Wärme. — Von den vielen Tenören und Baritönen, die sich hier versammelten, sei Jörn erwähnt, der mehr als Bühnensänger wirkte, und Pennarini, der als warmer lyrischer Vortragskünstler (namentlich Wolf-Sänger) selbst seine Freunde überraschte.

Dr. Ernst Decsey

**H**ANNOVER: Ausser dem zweiten Abonnementskonzert der kgl. Kapelle, in dem unter Kotzkys diesmal besonders anregender Leitung Beethovens A-dur Symphonie und Strauss' „Don Juan“ geboten wurden, das ferner solistische Gaben von Moriz Rosenthal enthielt, brachten die letzten vier Wochen eine ganze Anzahl bedeutender Künstler: Godowsky, Flesch und Ludwig Hess. Ferner hielt Dr. Neitzel einen seiner anregenden Klavier-Vortragsabende, und Berthe Marx-Goldschmidt absolvierte ein historisch-chronologisches Programm in höchst gediegener Form. Von unseren heimischen Künstlern und Genossenschaften traten auf: die Sängerinnen A. Brunotte (mitwirkend Petschnikoff) und M. Woltereck, die Pianisten Prof. Lutter (mitwirkend Franceschina Prevosti und W. Burmester) und Evers, sowie das Riller-Quartett und das Schmidt-Trio, die beide ihre ersten Kammermusiksoireen mit echt künstlerischem Erfolg absolvierten.

L. Wuthmann

**H**EIDELBERG: Mit dem üblichen Geplänkel ist die Campagne dieses Winters eröffnet worden, nicht ohne dass zu den gewohnten Erscheinungen unseres Musiklebens eine neue getreten ist: Winterkonzerte des städtischen Orchesters, deren Einrichtung auf Initiative der städtischen Musikkommission zurückgeht. Der erste Abend brachte neben bekannteren Stücken von Saint-Saëns, Schubert, Wagner als Neuheiten für Heidelberg Overtüren von Enna und Dvořák sowie Griegs „Norwegischen Brautzug“. Natürlich ist noch abzuwarten, wie sich diese Abende einführen. Ihre Leitung liegt in Paul Radigs bewährten Händen. Kern und Mittelpunkt des musikalischen Lebens bildet nach wie vor der Bachverein. Seine erste Aufführung brachte mit Reisenauer als Solisten ein geistreiches Programm: Beethovens Pastoralsymphonie und Es-dur Klavierkonzert, Schuberts Zwischenaktsmusik aus „Rosamunde“, Schu-

manns Karneval (op. 9) und Webers Konzertstück (op. 79). Von einheimischer Kunstpflege sind zu erwähnen ein Sonatenabend von Otto Seelig (Klavier) und Anna Ballio (Cello) mit „klassischem“ Programm, sowie der Brahmsabend von Porges, Mina Tobler (Klavier), Minna Neumann-Weidele (aus Zürich). Die von Seelig geleiteten Kammermusikkonzerte eröffnete das Brüsseler Streichquartett mit Glazounow, Beethoven und Mozart. Für die modernste Nuance sorgte eine Wiedergabe des R. Strauss'schen „Enoch Arden“ durch Wassermann (Karlsruhe) und Th. Pfeiffer (Baden-Baden).

Hermann Voss

**KÖLN:** Das dritte Gürzenich-Konzert galt ausschliesslich Bach. Fritz Steinbach brachte zunächst mit wirksamer Unterbrechung durch das zweite Brandenburger Konzert (F-dur) die beiden Kantaten „Wachet, betet, seid bereit allezeit“ und „Gleich wie der Regen“ zu stimmungsvollster Ausführung. Es folgte die Ouvertüre D-dur für zwei Trompeten, zwei Oboen und Streichorchester, und den Abschluss bildete der „Streit zwischen Phöbus und Pan“. Während an der Spitze der Solisten Meister Messchaert in seiner einzigartigen Weise jedes künstlerisch empfindende Ohr so recht erfreuen musste, bot auch der sympathische Tenorist Felix Senius Ausgezeichnetes. Mehr allgemein verdienstlich, als gerade hervorragend, wirkten Meta Geyer und Agnes Hermann, indes sich im letztgenannten Werke Tilman Liszewsky nur so halb, Reinhold Batz von der hiesigen Oper aber gar nicht stilgemäss zu behaupten wusste. Paul Hiller

**KRAKAU:** Für den seit dem letzten Triennium progressiv sich steigernden Aufschwung des hiesigen Musiklebens spricht die Tatsache am beredtesten, dass die neubegonnene Saison uns bis jetzt acht Solistenabende brachte. Die glanzvollsten waren jene van Liers, Sliwiński's und Slezaks. Alle drei Künstler entfesselten hier noch nicht erlebten Enthusiasmus. Den weiteren Konzertreigen bildeten die hervorragendste kleinrussische Sängerin Kruszelnicka, die Bellincioni, Thomson, Lamond und Friedmann.

Bernard Scharlitt

**LEIPZIG:** Das sechste Gewandhauskonzert mit Euryanthe-Ouvertüre, „Tanz in der Dorfschenke“, einer prächtigen Nikisch-Interpretation der Tschaikowsky'schen „Pathétique“ und mittelguten Gesangsvorträgen von Johanna Kiss, — eine Riedel-Vereins-Aufführung (Dr. Georg Göhler) des von Chrysander eingerichteten „Messias“ mit vortrefflichen Chorleistungen und guten Solovorträgen von Eva von der Osten, Adrienne von Kraus-Osborne und Felix von Kraus, — das dritte Philharmonische Konzert mit der Harold-Symphonie (Solobratsche: Bernhard Unkenstein), der zwar prickelnden aber nicht hervorragend kostbaren W. von Baussnerschen Ouvertüre „Champagner“ und der Hochsingerin Mary Münchhoff als Solistin, — ein unter schätzenswertester Mitwirkung von Julius Klengel und Karl Straube veranstaltetes Kirchenkonzert des von Gustav Schreck geleiteten Thomanerchores, das in vorzüglicher Ausführung Motetten und Chorlieder von J. S. Bach, Reinecke, Draeseke, Herzogenberg, Müller-Hartung und Alb. Becker brachte, — und die zweite Gewandhaus-Kammermusik, bei der erst Beethovens A-dur Quartett aus op. 18, als beifällig aufgenommene Novität Dvořák's Es-dur Klavierquartett op. 87 (mit Télémaque Lambrino am Flügel) und dann Schuberts F-dur Oktett op. 166 folgte, — diese fünf gleichsam verfassungsgemässen Musikvorführungen bildeten feste Punkte innerhalb einer wilddaherbrausenden vierzehntägigen Hochflut von Kompositions-Konzerten, Kammermusik-Vorträgen, Klavier- und Lieder-Abenden und Vereinskonzerten der Männerchöre. Lebhaftem Interesse begegneten in einem Max Reger-Konzert, das der Komponist selbst unter Mitwirkung der tüchtigen Pianistin Henriette Schelle und der sympathischen Sopranistin Adele Münz veranstaltete, mehrere Lieder Regers (besonders aus op. 43, 76 und 83) und das sehr bedeutende zweiklavierige Variationenwerk über ein Thema von Beethoven (op. 86),

während dem gewaltigen op. 81: Variationen und Fuge über ein Thema von Bach bei nicht ganz zureichender Interpretation die volle Wirkung versagt blieb. Max Pauer vollbrachte eine schöne künstlerische Tat, indem er seine Hörer mit dem Vortrag aller drei Klaviersonaten von Brahms (fis-moll, f-moll und C-dur) fesselte; Ferdinand Thieriot hatte in einem Kompositionskonzert, das er unter Mitwirkung einer singenden und zweier klavierspielenden Damen mit dem Winderstein-Orchester veranstaltete, nichts von Bedeutung zu sagen, wogegen Carl Friedberg und Johannes Hegar sich mit der sehr vollkommenen Vorführung aller fünf Beethovenschen Sonaten für Klavier und Violoncello freudigen Dank erspielen konnten, und Felix Berber, der mit Begleitung des Windersteinschen Orchesters Mozarts D-dur Konzert, ein interessantes Manuskript-Violinkonzert von Konrad Heubner und das Konzert von Brahms ganz vorzüglich schön spielte, stürmisch gefeiert wurde. An Liederabenden gab es neben mancherlei verfrühten Versuchen das verheissungsvolle Debüt eines ungarischen Baritonisten János Babrik und ein beglückendes Scheidemantel-Konzert, an dem der Pianist Walter Bachmann mit einigen Solostücken wirksam sekundierte. Schlimm war es zumeist um die Klavierabende bestellt. Der fein-künstlerische Spieler Fritz von Bose konnte sein Konzert dadurch interessant gestalten, dass er ein neues, achtunggebietendes Werk von Wilhelm Berger: Variationen und Fuge op. 91 erstmalig vorführte und dass er Carl Reinecke zur Mitwirkung an einigen Vorträgen für zwei Klaviere gewonnen hatte. Dagmar Walle-Hansen liess feinere Durchbildung eines bedeutenden pianistischen Rohmaterials vermessen. Karl Roesger flüchtete sich mit seiner etwas dunklen Kunst hinter Brahms, und in ähnlicher Weise suchte Clara Birgfeld Deckung für ihr unzulängliches pianistisches Können in den Händel-Variationen von Brahms und in den Bach-Variationen op. 81 von Reger, deren Auswendigspielen allerdings auf grosse geistig-musikalische Begabung schliessen liess. Berthe Marx-Goldschmidt fehlten für ihren „Phantasieen-Abend“ volle Meisterschaft im Technischen, Beherrschung der verschiedenen Stilarten und Phantasie, und ihr gegenüber wirkte Anny Eisele, die mit dem Winderstein-Orchester Chopin's e-moll Konzert und Liszt's A-dur Konzert und dazu noch einige Solostücke vortrug, jedenfalls als ein der Aufmunterung würdiges pianistisches Talent und Temperament. Mehr Erfolg als alle die Singenden und Spielenden hatte Isadora Duncan mit ihrer edelschönen Tanzdarstellung der aulidischen Iphigenie von Gluck. Arthur Smolian

**L**EMBERG: Die Saison eröffnete Ignaz Friedmann. Der Künstler, der u. a. Griegs a-moll und Liszt's Es-dur Konzert spielte, besitzt sehr grosse Technik und Fingerfertigkeit, Chopin jedoch sollte er lieber nicht spielen. — Josef Sliwinski dagegen imponierte geradezu durch sein Chopin-Spiel. — Theodor Pollak interpretierte besonders Schuberts „Erlkönig“, Chopin's Valse cis-moll sowie eigene Kompositionen meisterhaft. — Salomea Kruszelnicka besitzt eine sehr schöne, kräftige Stimme, und die Vortragsweise lässt nichts zu wünschen übrig. — Gemma Bellincioni hingegen ist nicht mehr das, was sie einst gewesen. — Den grössten Triumph feierte unstreitig Leo Slezak mit Liedern von Schubert, Beethoven, Liszt und Wolf. — César Thomson liess sich nach einer Reihe von Jahren wieder hier hören. — Das Orchester des 15. Inf.-Reg., das bei uns die Stelle eines Philharmonischen einnimmt, verdient mit vollem Recht diesen Platz. Der verdienstvolle Dirigent Konopasek hat es auf eine achtunggebietende Höhe gebracht. Wir hörten u. a. in vollendeter Ausführung Noskowski's „Meerauge“, den Karfreitagszauber, Vorspiel zu „Tristan“ und Bruchstücke aus Berlioz' „Damnation“.

Alfred Plohn

**L**IVERPOOL: Unsere neu gegründete Gesellschaft, das „Liverpool Symphonie Orchester“ begann seine Tätigkeit unter Mr. Vasco's Leitung mit einer prächtigen Aufführung von Tschaikowsky's fünfter Symphonie. Gertrud Ross hatte mit ihrem



ersten Auftreten als Violinistin wohlverdienten Erfolg. Die „Philharmonie“ brachte in ihrem ersten Konzert Beethovens „Achte“ zu Gehör. Fritz Kreisler und Miss Nielson waren die Solisten. Auch die ersten Besuche der musikalischen Wandervögel sind eingetroffen. Allen voran: Mme. Melba und die jugendlichen Geiger Mischa Elman und Franz von Vecsey.

H. C.

MÜNCHEN: Das vierte Kaimkonzert brachte unter Schneevoigts Leitung eine prachtvolle Aufführung der grossen C-dur Symphonie von Schubert. Tilly Koenen bewährte ihre bekannte Gesangkunst an Beethovens Arie „Ah! perfido“ und Schuberts „Allmacht“. Cherubini's Abenceragen-Ouvertüre leitete den Abend ein. Weit weniger günstig verlief das fünfte Kaimkonzert, bei dem Schneevoigt offenbar schlecht disponiert war, denn die Beethovensche siebente Symphonie stand nicht auf der gewohnten Höhe seiner Dirigentenleistungen. Smetana's symphonische Dichtung „Sárka“ stand an der Spitze des Programms und erwies sich als ein gelegentlich interessantes, hin und wieder aber auch (namentlich rhythmisch) banales, im grossen und ganzen nicht sehr bedeutendes Tonstück. Eine Novität, W. Lampes „Tragisches Tongedicht“ (unter Leitung des Komponisten) fand wohlverdienten Beifall; es ist ein ansprechendes Erzeugnis moderner Orchester-musik und erhebt sich namentlich auch in seinem lieblichen Mittelsatz zu nicht geringer melodischer Erfindung. Lalo's gefällige aber vielfach recht äusserliche Symphonie espagnole für Violine und Orchester gab Konzertmeister Heyde Gelegenheit, sein musikalisch intelligentes und sauberes Spiel zu zeigen. Im zweiten Akademiekonzert gab es neben einer abermaligen Aufführung der Schubertschen C-dur Symphonie und der Berlioz'schen Karneval-Ouvertüre eine neue Bläserserenade von W. Lampe, die sich als ein thematisch nicht uninteressantes, klanglich aber ziemlich reizloses Stück erwies, dem grosser Zug und Schwung fehlt. — Unter den vielen Solistenkonzerten verdient das erste Auftreten der „Deutschen Vereinigung für alte Musik“ besonders hervorgehoben zu werden; es wurden Kammermusikwerke von Stamitz, Abel, Erlebach, Mozart, sowie Lieder von Neefe, Telemann, Neubauer, Bach, Erlebach u. a. gegeben, und die Mitwirkenden, die Damen: Johanna Bodenstein, H. Frey, M. v. Stubenrauch, die Herren Chr. Döbereiner und Ludwig Meister boten durchaus vornehme Kunstleistungen. Bemerkenswert war auch der Violin- und Klavierabend von H. Studeny und Lilly Rezabek, der u. a. die Es-dur Sonate von Rich. Strauss brachte, ferner der Klavierabend von Mark Hambourg, an dem wir die Apassionata, rhythmisch prägnant und sauber, aber ohne feinere Nuancen hörten. Grosse Anziehungskraft übten die beiden Orgelkonzerte von Karl Straube aus, der sich in Werken Buxtehudes und Bachs als stilvoller Interpret alter Musik erwies, und daneben an Liszt und Reger zeigte, dass ihm auch moderne Sachen hervorragend gelingen. Grossen Erfolg hatte auch der Abend des Böhmisches Streichquartetts, an dem namentlich Dvořáks Es-dur Quartett op. 51 zu genialer Wiedergabe gelangte. Lautenmusik und Volkslied gab es auch im Übermass: Sven Scholander, Laura Wolzogen und Anna Zinkeisen waren auf diesem Gebiet mit mehr oder weniger Glück tätig. Nicht vergessen sei schliesslich das Konzert des Chorschulvereins, in dem Werke von Dulichius, Schütz und Palestrina besonderes Interesse erregten.

Dr. Eugen Schmitz

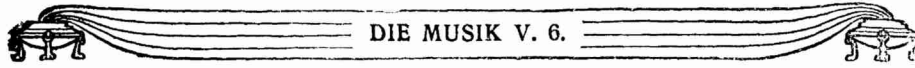
NEW YORK: Man könnte glauben, Konzerte vor dem ersten November seien in New York bei Todesstrafe verboten, so ängstlich vermeiden es die Künstler, früher aufzutreten. Vor Jahren war das anders; da gab es auch im Oktober Konzerte zu hören und zu kritisieren. Die Saison wird überhaupt immer kürzer; sie fängt später an und hört früher auf. Es hängt das mit der Gewohnheit der reicheren Leute zusammen, den Aufenthalt auf dem Lande immer mehr auszudehnen. Das hat gewiss seine Vorteile vom hygienischen Standpunkt, ist aber schlimm für die Künstler (auch die Lehrer leiden bei dieser Ver-

kürzung), mit Ausnahme derjenigen Sänger, Geiger und Klavierspieler, die nach der hiesigen Saison sicher sind, mit offenen Armen in Europa empfangen zu werden. Für solche ist es bequem und profitabel, dass die Europäer auch in den sechs Monaten (oder wenigstens vier davon), in denen die amerikanischen Ohren ausruhen, Musik hören wollen. Andererseits verleitet gerade der Umstand, dass z. B. in London die Opernsaison einige Wochen nach dem Schluss der unsrigen anfängt, manche Sänger dazu, ihren Stimmen zuviel zuzumuten. Es gibt aber Ausnahmen; Frau Sembrich z. B., die, anstatt die Londoner und sonstige Offerten anzunehmen, den ganzen Sommer ausruht und jeden Tag einige Stunden spazieren geht. Auf diese Weise hat sie ihre Stimme bis ins 47. Lebensjahr in fast voller Jugendfrische erhalten. Sie kann sich allerdings lange Ferien schon leisten, denn hier verdient sie jedes Jahr in sechs Monaten mehr als eine Viertelmillion Mark; damit kann man ja zur Not schon auskommen! Zumeist hören wir die Sembrich natürlich in der Oper (die erst am 20. November anfängt und in der ersten Woche „Gioconda“, „Königin von Saba“, „Rigoletto“, „Hänsel und Gretel“ — in Anwesenheit des Komponisten — und „Tannhäuser“ bringen wird); aber jedes Jahr, bevor die Oper beginnt, gibt sie ein Song Recital, das als ein Hauptereignis der Saison betrachtet wird und immer gestopft volle Häuser macht. Auch dieses Jahr hat sie zwei Stunden lang Arien und Lieder vorgetragen — italienische, deutsche, französische, englische; auch zwei amerikanische, darunter eins von Mac Dowell, unserem bedeutendsten Komponisten, der aber, obwohl erst 43 Jahre alt, nie mehr etwas schreiben wird; sein Geist ist umnachtet, und er wird das Schicksal von Donizetti, Schumann und Hugo Wolf teilen. — Kurz vor dem Sembrich-Konzert hörten wir eins von Emma Calvé, die eigentlich in die Oper gehört, denn ihr ganzes gesangliches und sonstiges Wesen ist schauspielerisch beanlagt. Ich halte sie, obgleich sie niemals Wagner gesungen hat, für eine der grössten Sängerinnen im Wagnerischen Sinn; aber wenn man sie im Konzertsaal hört, denkt man eben leider auch an — Wagner im Konzertsaal. — Von den Orchester-Konzerten ist das wichtigste bisher das erste philharmonische unter Leitung von Mengelberg gewesen, in dem der ausgezeichnete Amsterdamer Dirigent mit einer famosen Aufführung von Strauss' „Heldenleben“ — das er auswendig dirigierte — Sensation machte. Die Philharmonische Gesellschaft verlässt sich seit zwei Jahren gänzlich auf Gastdirigenten. Dieses Jahr werden wir noch Steinbach, Fiedler, Kunwald und Safonoff hören, während Weingartner acht Konzerte der Symphony Society dirigieren wird. Auch Vincent d'Indy, den das Bostoner Orchester aus Paris importiert hat, wird zu uns kommen und zwei französische Programme interpretieren. An Abwechslung fehlt es also hier nicht!

Henry T. Finck

**P**ARIS: Etwas spät ist das Konzertleben in Gang gekommen, aber um so intensiver ist es gleich geworden. Das hervorstechendste Merkmal ist ein Beethoven-Kultus, wie er noch nicht da war. Als äusserer Anlass dient zwar auch hier der hundertjährige Bestand des „Fidelio“, aber gerade er kommt am wenigsten zu Wort. Colonne gab zwar im gleichen Konzert die beiden Ouvertüren zur Leonore und zum Fidelio und liess dazwischen von der beliebten Frau Kutscherra die grosse Arie der Leonore singen, aber weder die Grosse noch die Komische Oper haben an eine feierliche Wiederaufnahme gedacht. Schon im Frühjahr hatte die Saison mit der vollständigen Serie der Symphonieen geschlossen, für deren Leitung Weingartner eigens herbeigerufen worden war. Kurz zuvor hatte Joachim mit seinen drei Getreuen in der Société Philharmonique sämtliche Streichquartette zu Gehör gebracht. Der Erfolg war derart, dass schon jetzt für April eine Wiederholung vorausgesehen worden ist. Was Weingartner betrifft, so hat sein erfolgreiches Beispiel sofort Colonne zur Nacheiferung gereizt. Er begann in seinem dritten Sonntagskonzert eine Beethovenserie, die sich nicht auf die

Symphonien beschränkt. Der Zulauf war so gross, dass er im fünften Konzert die Dosis verdoppelte. Die vierte Symphonie wurde zu Anfang, die fünfte am Ende gespielt. Dazwischen trug Alois Burgstaller die Lieder an die entfernte Geliebte vor, mit denen er freilich nicht soviel Erfolg hatte, als mit den üblichen Wagnerfragmenten. Am vorhergehenden Sonntag war die dritte Symphonie vom G-dur Klavierkonzert und von den Gellertschen Liedern begleitet worden. Hier hatte übrigens Colonne immerhin auch etwas Neues hinzugefügt. Im ersten Satze des Konzertes spielte der vortreffliche, aber immer etwas kalte Diémer eine wenig bekannte Kadenz von Saint-Saëns, wo das Hauptthema in wirksamer Weise in den tiefsten Bass verlegt wird. Saint-Saëns hat damit geradezu eine Ergänzung der Beethovenschen Idee geschaffen. Für die geistlichen Lieder, die der holländische Bassist Reder in deutscher Sprache wirksam vortrug, hatte Colonne durch den Komponisten Rabaud eine Orchestrierung vornehmen lassen, die sich zu eng an die Originalbegleitung für Klavier klammert und daher den Gesang beeinträchtigt. Immerhin fand Colonne in diesem Konzert auch Raum für eine Neuheit, nämlich eine Ballade für Flöte, Harfe und Orchester von Périlhou, wo zwar die Harfe nicht mehr zu sagen hat, als ein gewöhnliches Begleitungsclavier, und das Orchester auf wenige stützende Klänge beschränkt ist, aber die Flöte angenehme Variationen vorträgt. Das für Virtuosenleistungen so ungnädige Publikum Colonne's war an dem Tage gut aufgelegt, denn es bejubelte den Flötenbläser Blanquart nicht minder, als den berühmten Louis Diémer. Acht Tage später wurde dagegen wieder über das Klavier gemurrt, als Frau Roger-Miclos ein in letzter Zeit mit einer Orchesterbegleitung versehenes, aber für Klavier allein schon früher komponiertes Allegro appassionato von Saint-Saëns vortrug. Da dieses Werk kurz und unterhaltend ist und gut gespielt wurde, war dazu eigentlich kein Grund gewesen. — Chevillard hat sich bis jetzt dem systematischen Beethovenkultus ferngehalten und dafür lieber etwas für die Komponisten von heute getan. In jedem Konzert brachte er irgendeine neue Komposition für Orchester. Am besten wurde wohl mit Recht die „Chevauchée de la Chimère“ von Gaston Carraud aufgenommen. Nach dem Titel dieses Chimärenrittes erwartete man allgemein eine Nachahmung des Walkürenrittes, aber Carraud hat nur im grossen und ganzen mit wagnerschen Mitteln gearbeitet und das Walkürenmotiv geflissentlich umgangen. Er ist selbst ein geschätzter Musikkritiker in der „Liberté“, und daraus erklärt sich vielleicht sein kluges Anstandsgefühl. Nur für das Konzert Chevillard neu war der „Schwan von Tuonela“ des Finnen Sibelius, der jedenfalls das englische Horn sehr schön bedacht hat. Zwei Symphonien Schumanns, Es-dur und d-moll, das von Capet sehr gut gespielte Geigenkonzert von Brahms, und das überaus pikante spanische Capriccio von Rimsky-Korssakow bildeten die übrigen Grosstaten Chevillard's. — Die Société Philharmonique hat ihren fünften Jahrgang mit dem üblichen Erfolg angetreten. Sie ist ihrer Sache nun schon so sicher, dass sie zum voraus bis in den April hinein ihr Programm feststellt. Deutsche und andere ausländische Kräfte werden wieder in jedem der fünfzehn Konzerte auftreten. Das in Paris noch nicht bekannte Berliner Streichquartett Dessau-Gehwald-Könecke-Espenhahn und die auch hier immer gern gehörte temperamentvolle Sängerin Marie Brema machten den Anfang. — Eine belgische Liedersängerin Elisabeth Delhez gab zwei eigene Konzerte, das eine mit dem Geiger Ten Have, das andere mit dem Cellisten Dressen. Sie ist ganz im Gegensatz zu Frau Brema nur für das Leichte und Gaziöse geschaffen. — Eine neue Konzertgesellschaft für Kammermusik „Les Soirées d'Art“ hat sich ebenfalls unter das Panier Beethovens gestellt, indem sie die Quartette chronologisch vortragen lässt. Ich hörte im dritten Wochenkonzert das fünfte und letzte Quartett in A-dur und B-dur in sorgsamster Ausführung. Die Herren Capet, Tourret, Bailly und



## DIE MUSIK V. 6.

Hasselmans haben es jedenfalls nicht an gemeinsamen Studien fehlen lassen. Jeder Spieler weiss genau, wenn er hervortreten und wenn er zurückweichen muss. Die Rhythmen sind sehr präzise. In den schnellen Sätzen wird freilich die Schnelligkeit meist übertrieben und die Eleganz der Tiefe vorgezogen. Lazare Lévy, einer der besten Schüler Diémer's, spielte in diesem Konzert die letzte As-dur Sonate und zeigte die gleichen Vorzüge und Schwächen, wie das Quartett Capet. Die Franzosen haben sich nun einmal ein Ideal der Korrektheit für klassische Musik zurechtgemacht, das den deutschen Hörer nie völlig befriedigt. Selbst Risler, der mehr Persönlichkeit und Kraft besitzt als andere, verfällt in seiner Serie der Klaviersonaten hier und da in den Fehler kalter Korrektheit. — Das weitest gehende Beethovenprogramm hat jedoch weder Colonne noch Capet noch Joachim aufgestellt, sondern Armand Parent, der schon seit einigen Jahren regelmässige Kammermusikkonzerte veranstaltet, die einen guten Ruf geniessen. Er verspricht seinen Freunden und Abonnenten, in vier Jahren alle Werke Beethovens, soweit sie sich für den Vortrag in einem kleinen Saale und ohne Orchester eignen, vorzuführen.

Felix Vogt

**P**ÖSEN: Die Posener Orchestervereinigung brachte in dem ersten Symphoniekonzert unter Paul Geislers temperamentvoller Leitung Schumanns Manfred-Ouvertüre, das Parsifalvorspiel, Liszts Mephistowalzer und Mendelssohns dritte a-moll Symphonie, in dem zweiten Konzert unter Oskar Hackenberger u. a. Beethovens Zweite und die „Italienische Serenade für kleines Orchester“ von Hugo Wolf. Teresa Carreño spielte im „Verein junger Kauffleute“ u. a. Schumanns symphonische Etüden brillant und Beethovens Appassionata technisch glänzend, während Alexander Heinemann Loewe, Brahms, Marschall, Lederer-Prina und E. E. Taubert zu Worte kommen liess. Sliwinski spielte im eigenen Konzert Tschaikowsky's G-dur Sonate op. 37 und Schumanns Davidsbündlertänze, ohne besonderes Interesse zu erwecken, hatte aber mit Chopin und Liszt grossen Erfolg.

A. Huch

**S**TETTIN: Das Vorwort sprach der Berliner Domchor. Auf einem Saalpodium, verbrämt mit Sololiedern der zurückgegangenen Tilly Koenen, schien er stark deplaziert. — In unsere Orchesterlücke sprang diesmal Hans Winderstein mit seinen Leipziger Philharmonikern ein. Mit der „Eroica“ und der Aufsehen machenden Neuheit „L'après-midi d'un faune“ von Debussy legte er vorwiegend Ehre ein. Der mitwirkende Pianist Moriz Rosenthal blendete mehr als er anregte. Beides tat Conrad Ansoerge im Kaufmännischen Verein. Den Sieg aber trug die feurige Teresa Carreño davon. — Ausser der graziösen Geigerin Laura Helbling und dem tonprunkenden Cellisten van Lier hielten die Streicher (einschliesslich der Kammermusik) noch Ruhe. Desto mehr wurde gesungen. Die beiden geistesverwandten Altistinnen Maria L. Walter und Anna Stephan boten erstere vornehme Brahms-, letztere poesievolle Schumann-Vorträge. Die verinnerlichten Eva Lessmann und Elisabeth Schumann ergänzten den Glanz Emilie Herzogs. Gemischte Gefühle erweckten die Ausländer Karin Lindholm und Jackson Norris. Zum Schluss ein neuer Stern: die rassige Elena Gerhardt.

Ulrich Hildebrandt

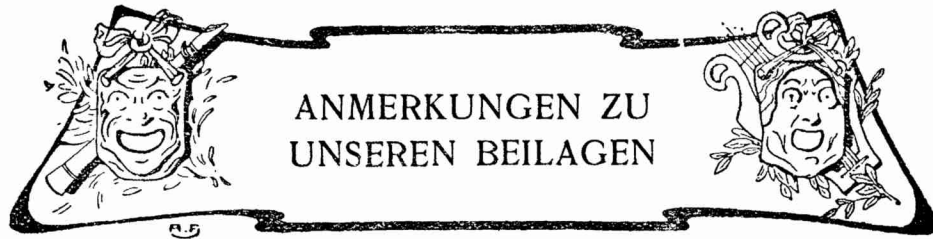
**W**EIMAR: Unsere Konzertsaison wurde eingeweiht durch das Röthigsche Quartett mit feinem stilgemässen Vortrag älterer geistlicher Gesänge. An Solisten hatten wir: den ernst strebenden doch noch nicht ausgereiften Pianisten Hafeld; Hinze-Reinhold mit fesselndem, poesievoll ausgeführtem Programm (u. a. Liszts Schweizer Wanderjahre); Wanda von Trzaska, trefflich geschult und anmutig vortragend, neben der weniger befriedigenden Sängerin F. Halbe; d'Albert, der grossartig, teilweise überstürzend, eine Passacaglia Bachs, die Appassionata und Liszts h-moll Sonate vortrug; last not least Scheidemann mit dem Pianisten Walter Bachmann. Das Krasselt-

Quartett brachte eine Chaconne (Bach-Busoni) und Sindings Klavierquintett op. 5 mit Vera Maurina, der virtuose Technik, Temperament, Grosszügigkeit eigen; das erste Theaterkonzert Bruckners Es-dur Symphonie und des Geigers Manén vollendete Kunst des Strichs und der Form. Schönes bot das Quenselsche Vokalquartett, reinen Genuss an zierlicher Musik und Wohllaut die „Société des instruments anciens“, die „Zeitgenössische Tonkunst“ hübsche, charakteristische Klaviersätze von Henriques, Karganoff u. a. und eine schweifende, doch stimmungsvolle Violinsonate sowie Lieder von Wolf-Ferrari. Ein Abend des Vereins für Kunst interessierte musikalisch durch Gesangskompositionen von Nietzsche. Prof. Paul Bachmann

**WIEN:** Das erste Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde brachte Edward Elgar's „Traum der Gerontius“. Ein Werk, an dem eine bedeutende musikalische Begabung und echtfarbige katholische Gesinnung gleichen Anteil haben. Ein betäubender Weihrauchdunst umfängt den Hörer von der ersten bis zur letzten Note. Elgar geht auf den Inhalt des mehr rechtgläubigen als künstlerisch reifen Gedichtes des Kardinals Newman mit eifernder Inbrunst ein, und belebt dessen lehrhafte Züge durch mystische Klänge von grosser Innigkeit und eigenartigem seraphischen Zauber. Ein hervorragender Musiker spricht aus dem ganzen Werke. Modern in der Anwendung glänzender Orchesterfarben, des ariosen Rezitatives und im Verzicht auf die geschlossenen Formen, verleugnet er als Engländer dennoch nicht den Zusammenhang mit Mendelssohn, dessen reinliche und klare, meist homophone Stimmführung und Streben nach Durchsichtigkeit der Chorstimmwirkungen das ganze Oratorium erkennen lässt. Lange genug versteht es hier der Musiker, das Interesse aus einem lebensfeindlichen, der Sterbensseligkeit gewidmeten Werke aufrecht zu erhalten. Zum Schlusse ermattet der Hörer, nicht der Musiker, durch die Monotonie des immer kühler und scholastischer sich entwickelnden Gedichtes und die Leere der Vorstellung vom Himmel, der einzig von lobsingenden Engeln erfüllt ist. Die Aufführung unter Franz Schalks Leitung war eine ganz ausgezeichnete. Chor und Orchester wirkten trefflich zusammen und liessen weder Präzision der Einsätze noch feine Abtönung der Klangfarben vermissen. Die Soli waren durch Felix Senius aus Petersburg, Rosa Stwertka und Richard Mayr bestens vertreten. Senius dürfte heute mit Recht als der beste lebende Oratoriensänger bezeichnet werden. Das zweite Konzert unserer Philharmoniker stand unter der Leitung Dr. Carl Mucks. Die Ausführung der Haydn'schen Symphonie in D-dur (Br. u. H. No. 2) brachte alle Delikatessen, Feinheiten und Humor dieses reizvollen Werkes zur Geltung. Brahms' bedeutende, sich in das Herz des Hörers noch immer tiefer einsenkende c-moll Symphonie erfuhr eine ebenso eindringende als klangschöne Wiedergabe. Der Wiener Konzertverein hatte mit Edward Elgar's Introduction und Allegro für Streichinstrumente einen durchschlagenden Novitätenerfolg. Eine neue Erscheinung auf dem Gebiete der Kammermusik war das Sevčikquartett. Es steht zwar nicht, wie nach Ankündigung zu erwarten wäre, der berühmte Leiter der Prager Virtuosenfabrik an der Spitze dieser Vereinigung. Es sind vier Schüler Sevčik's, die sich mit Autorisation ihres Lehrers als Quartett seinen Namen beigelegt haben. Aber — was die Hauptsache ist — die Herren Schotzky, Prochaska, Moravec und Waska spielen in der Tat sehr gut. Unter ihren Darbietungen war Beethoven (op. 18 No. 2) sogar die beste. Klangsönheit, Sauberkeit der Ausführung und echte Leidenschaft zeichnen ihren Vortrag aus. Unter den Klavierproduktionen sind die Abende Dohnányi's, d'Albert's und — in gemessener Entfernung — des neu aufgetauchten Wieners Bruno Eisner zu erwähnen. Gustav Schoenaich

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Braunschweig, Breslau, Chicago, Elberfeld, Haag, Halle, Helsingfors, Magdeburg, Mainz, Nürnberg, Petersburg, Prag, Schwerin, Warschau, Zürich (Konzert).





Durch Adolph von Menzels Beethovenbildnis, das in starker Verkleinerung zu reproduzieren uns der Berliner Verlag gestattete, sei des Geburtstages (16. Dezember) unseres Altmeisters gedacht. (Das Bild ist eben als Gravüre erschienen und in Passepartout für 3 Mk. käuflich.) Zweifellos hat sich Menzel durch Schimons Bildnis anregen lassen, ja dieses als Vorlage benutzt. Doch zeigt seine Zeichnung besonders in der Partie der Augen und der flatternden Haare durch merkbare Abweichungen seine freischaltende Auffassung, die uns dieses Bild besonders wert macht.

Auch Ludwig Nohl, der am 15. Dezember vor 20 Jahren starb, gehört durch seine Beethovenforschungen, die, wenn auch überholt, dennoch für viele spätere Arbeiten die Grundlage bildeten, in den Beethovenkreis. Nohl studierte erst Jura, habilitierte sich 1860 als Privatdozent für Musikgeschichte in Heidelberg, wurde 1880 Professor und war seit 1875 auch Dozent an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. Als glühender Wagnerfreund ist er jedermann bekannt.

Arnold Mendelssohn ist ein Weihnachtskind: am 26. Dezember 1855 geboren, studierte auch er anfänglich Jurisprudenz, dann in Berlin Musik. Seit 1890 ist er Gymnasialmusiklehrer und Kirchenmusikmeister in Darmstadt, seit 1899 Professor. Mendelssohn (übrigens Sohn eines Neffen von Felix M.) ist ein bemerkenswerter Tonsetzer, der sich besonders durch seine Opern „Elsi, die seltsame Magd“ und „Der Bärenhäuter“ einen Namen gemacht hat.

Die Gräfin d'Agoult hat nur durch ihre Freundschaft mit Liszt engere Beziehungen zur Musik. Als feinsinnige Schriftstellerin (ihr Pseudonym war Daniel Stern) wird sie noch heute geschätzt. Wir gedenken ihrer zu ihrem 100. Geburtstage (31. Dezember) vornehmlich, weil sie, die Mutter von Cosima Liszt, unserm Bayreuther Meister die echte, die rechte Lebensgefährtin schenkte.

Warum wir Ludwig Richters reizendes Weihnachtsbild diesem Heft beilegen, brauchen wir nicht zu sagen. Als Gegenstück zeigen wir Sandro Botticelli's, des genialen Quattrocentisten, Madonna mit den singenden Engeln. Als heiteres Spiel gedacht, klingt es dennoch wie ein mittelalterliches Glaubensbekenntnis in seiner sehnsuchtsvollen Träumerei und herben Süßigkeit. Keine grössere Kluft als zwischen den singenden Kindern auf Richters Blatt und auf dem Gemälde Meister Sandro's — und doch wie eng verwandt sind sie in ihrer Innigkeit und weihnachtlichen Stimmung.

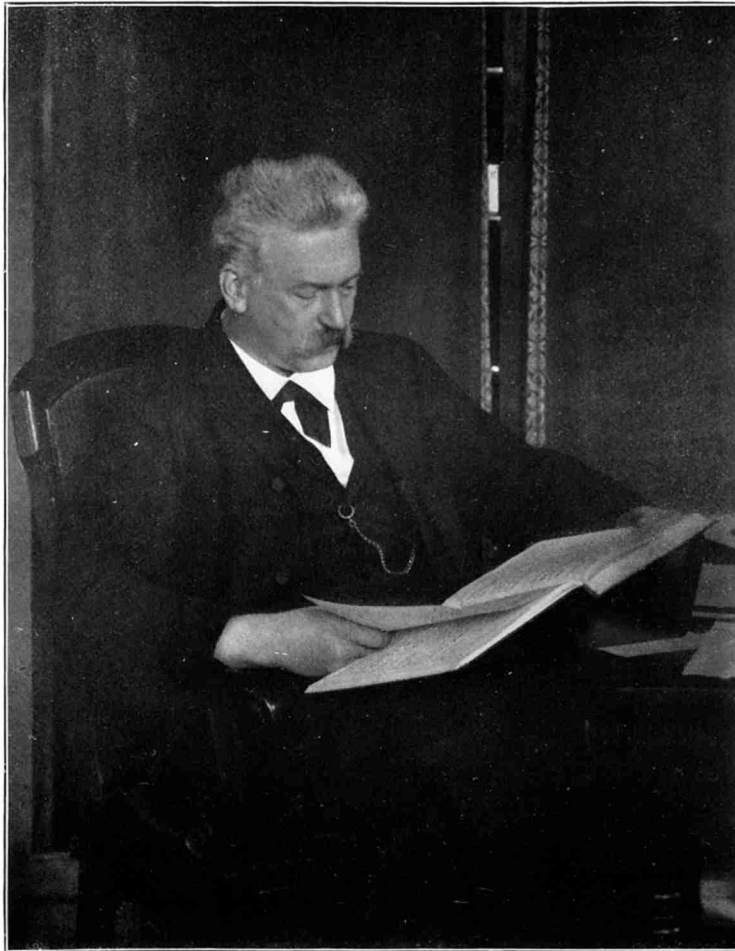
Unsern Lesern sei für den mit diesem Heft abschliessenden 17. Band der „Musik“ auch noch das Exlibris beschert. Hans Lindloff ist der Zeichner, der diesmal, frisch und flott, den Humor zu seinem Recht kommen lässt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

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



V. 6

ARNOLD MENDELSSOHN

✱ 26. Dezember 1855







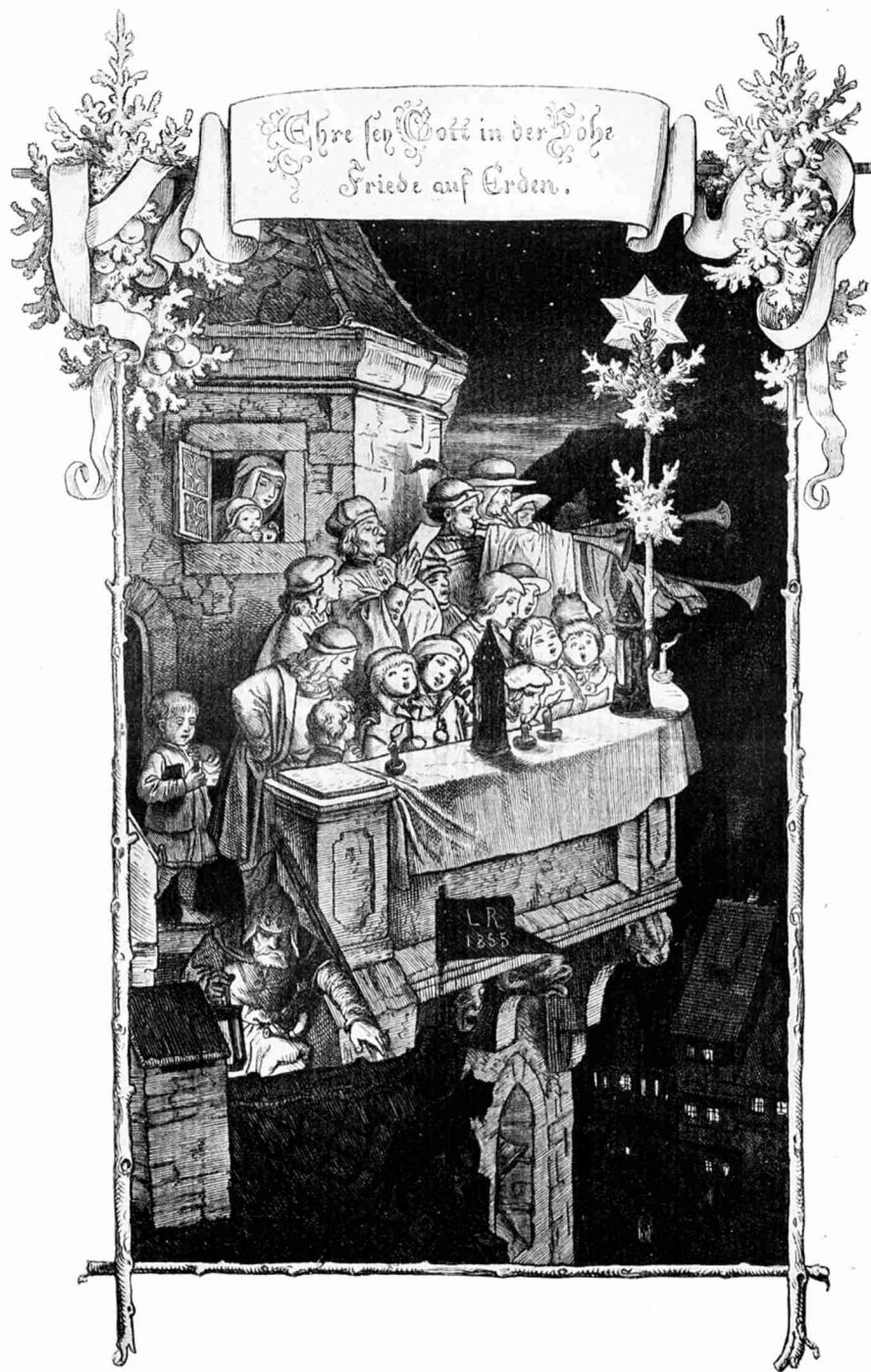
GRÄFIN MARIE D'AGOULT

✱ 31. Dezember 1805



V. 6





V. 6

LUDWIG RICHTER FEC.





DIE MADONNA MIT DEN SINGENDEN ENGELN  
von Sandro Botticelli



V. 6







BEETHOVEN  
VON ADOLPH V. MENZEL



V. 6

Stark verkleinerte Buchdruck-Reproduktion nach der  
soeben im Berliner Verlag erschienenen Gravüre





LUDWIG NOHL  
† 15. Dezember 1885



V. 6





Für den 17. Band der „MUSIK“ (Heft 1—6 des V. Jahrgangs)