

Werk

Titel: Heft 5 : VII. Jahr 1907/1908 Erstes Dezemberheft : Moderne Tonsetzer: Heft 2

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1908

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_007_01_25|LOG_0056

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 2

Die Tonkunst hätte gar keine Berechtigung
zu existieren, wenn man das, was sie aus-
spricht, ins klare Wort übersetzen oder in
Öl malen könnte.

Ferdinand Hiller

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

F. A. Geissler

August Bungert

August Bungert

„Warum? — Woher? — Wohin?“
Ein Mysterium in drei Teilen,
nach Worten der Bibel, für
Chor, Soli und Orchester

Arno Kleffel

Max Bruch

Julius Röntgen

Edvard Grieg's musikalischer Nachlass

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revuen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tages-
chronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten)
und Anzeigen

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



Es gibt wohl kaum unter den zeitgenössischen deutschen Tonsetzern einen, der mit so starken Anfeindungen zu kämpfen gehabt hat und noch hat wie August Bungert. Das wird aus seiner eigenartigen Persönlichkeit und aus seinem ganzen Schaffen vielleicht begreiflich, aber doch kann der Allgemeinheit, die sich ja sonst so dicht um allerlei Tagesgrößen schaaert, der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie diesem Tonsetzer gegenüber noch eine große Schuld einzulösen hat. Aus tausendfältigem Irrtum, den sich die Welt schon in so vielen Fällen Künstlern gegenüber hat zu Schulden kommen lassen, hat sie eben noch immer nicht die richtige Lehre gezogen; vielmehr muß auch heute noch jeder Schaffende, der abseits von dem vielbetretenen Pfade nach eigener Weise wirkt, darauf gefaßt sein, durch Unverstand und geringe Einsicht in das Wesen der künstlerischen Tätigkeit gehindert, ja vielleicht sogar lahmgelegt zu werden. Eine solche bittere Erfahrung hat der Tondichter machen müssen, von dem im folgenden die Rede sein soll. Gegen ihn und seine Schöpfungen ist mit Waffen gekämpft worden, wie man sie seit dem „Fall Wagner“ nicht mehr hätte für möglich halten sollen. Die mächtige Gegnerschaft einflußreicher Persönlichkeiten hat es zuwege gebracht, daß Bungerts Name in den letzten zehn Jahren bei weitem nicht so oft auf den Konzertzetteln zu finden war, wie dies — ganz abgesehen von seinen Musikdramen — seine Lieder und Kammermusikwerke verdient hätten. Ich begrüße darum die vom Herausgeber der „Musik“ an mich ergangene Aufforderung, einen Essay über Bungert zu schreiben, als hochehrfreuliches Anzeichen dafür, daß sich die Erkenntnis seiner Eigenart und seines Wertes als schaffender Künstler in den maßgebenden Kreisen einzustellen beginnt. Möchten die nachstehenden Zeilen, in denen jede vielleicht bei diesem Falle besonders naheliegende Polemik vermieden werden soll, das ihrige dazu beitragen, um einer großen Leserschär einen Begriff von dem zu geben, was die Kunst des so vielgeschmähten Tonsetzers bedeutet, und sie darauf hinzuweisen, daß in bezug auf Bungert, der sein großes Werk nach dem Worte



Wagners „Deutsch ist, die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben“ geschaffen hat, gerade deshalb auch die Mahnung des Hans Sachs gelten muß: „Verachtet mir die Meister nicht!“

Lebensgang

Bungert ist am 14. März 1846 in Mülheim a. d. Ruhr geboren und hat sich der Tonkunst schon frühzeitig in die Arme geworfen. Gegen den Willen des Vaters, der bestimmt hatte, daß sein Sohn Kaufmann oder Arzt werden solle, zog er als 14jähriger Knabe heimlich nach Köln, wo Hiller in einer ernsthaften Prüfung seine außerordentliche Begabung feststellte. Zwei Jahre genoß er in Köln einen gründlichen Unterricht, den er von 1862 bis 1868 am Pariser Konservatorium fortsetzte. Dort war besonders der Chopinschüler Mathias sein Lehrer. Diese Pariser Zeit war für den Kunstjünger reich an Entbehrungen und Sorgen und lehrte ihn, in ernsten Tagen sich selbst zu finden. Obwohl er einige Male als Pianist mit großem Erfolge auftrat, entschloß er sich doch nicht zu der Virtuosenlaufbahn, da das Wirken als schaffender Tonsetzer die Krone seiner Wünsche war. Er überließ sich diesem Drange um so bereitwilliger, als er auch an seiner beträchtlichen dichterischen Begabung nicht mehr zu zweifeln brauchte, und ihm so die Möglichkeit winkte, die beiden redenden Künste in seinem Schaffen nach Wagners großem Vorbilde zu vereinigen. Denn, gleich hier sei das ausgesprochen, Bungert ist von Anfang an ein begeisterter Verehrer Wagners gewesen und kennt die Werke des Bayreuther Meisters aus dem Grunde. Nur böswillige Leute konnten ihm später Aussprüche zuschreiben, die geringschätzige Wendungen über Wagner enthalten; Bungert ist viel zu sehr Musiker und allgemein gebildeter Künstler, als daß er so törichte Äußerungen je getan haben könnte. Nachdem er in Kreuznach einige Zeit einen Chorverein geleitet und dadurch die Praxis kennen gelernt hatte, begab er sich nach Berlin, um bei Friedrich Kiel seine abschließenden kontrapunktischen Studien zu treiben. Auch zu Franz Liszt trat er in Beziehungen. Da seine äußeren Umstände sich mit der Zeit günstig gestalteten, durchzog er die Welt und verbrachte besonders schöne Jahre in Italien, wo er noch heute in Pegli bei Genua ein Landhaus besitzt. Sein deutsches Heim liegt am Rhein, in Leutesdorf. Epochemachend im Leben des Künstlers war die Bekanntschaft mit Carmen Sylva, der gekrönten Dichterin, in deren Gesellschaft er sowohl im fürstlichen Schlosse zu Neuwied als auch auf den königlichen Besitzungen in Rumänien Zeiten des künstlerisch anregendsten Verkehrs genoß. So ist der Lebensgang Bungerts einfach, aber doch innerlich so reich gewesen, wie er sein mußte, um ihn die ungeheure künstlerische Arbeit vollbringen zu lassen, die er geleistet hat.



Instrumentalkompositionen

Eine der ersten öffentlichen Anerkennungen, die Bungert zuteil geworden sind, war die Zuerkennung des Florentiner Kammermusikpreises, den er für sein Klavierquartett Es-dur (op. 18) erhielt. Diese Auszeichnung wiegt um so schwerer, als sie durch zwei Meister, wie Johannes Brahms und Robert Volkmann, zuerkannt wurde, deren Richterspruch denn auch seine volle Bestätigung durch die Praxis fand. Denn das Quartett, das durch edle Schönheit der Themen und klare durchsichtige Anlage und Ausführung nicht minder hervorragt wie durch reichen Stimmungsgehalt und einen großen, oft geradezu dramatischen Zug, hat in vielen Aufführungen seine Lebenskraft dargetan und gehört unstreitig zu den wenigen neuzeitlichen Kammermusikwerken, die von bleibendem Werte sind. Man kann angesichts dieses schönen Werkes nur lebhaft bedauern, daß Bungert auf dem Gebiete der Kammermusik nicht mehr geschaffen hat. Gerade er wäre vermöge seiner reichen, frischen und edel-volks-tümlichen Melodik, die sich mit reifstem technischen Können und der Fähigkeit aparten Ausdrucks paart, vielleicht der Mann gewesen, den die Kammermusik gebraucht hätte, um nicht in den Zustand der Vernachlässigung zu verfallen, in den sie leider seit geraumer Zeit versunken ist.

Von Klavierkompositionen sind die Albumblätter „Aus jungen Tagen“ (op. 9) zu erwähnen, zwölf Klavierstücke von wechselnder Empfindung, aber stets gleichbleibender Vornehmheit des Ausdrucks und einer Feinheit der Komposition, die um so wertvoller ist, je natürlicher sie sich gibt. Einige Stücke aus dieser Sammlung hat der Komponist in das Heft „Aus meinem Wanderbuche“ (op. 53) übernommen. Die bedeutendste Klavierkomposition Bungerts ist unstreitig sein op. 13: „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“. Ein wie aus Stein gemeißeltes, kraftvolles Thema wird hier mit so vollendeter Meisterschaft variiert, daß man den unerschöpflichen Reichtum der Phantasie ebenso anstaunen muß wie die glänzende technische Ausführung, die in der prachtvollen Fuge ihre Krönung erfährt. Franz Liszt, dem Bungert diese Variationen vorspielen durfte, äußerte sich darüber voll rückhaltloser Anerkennung, und seitdem ist diese Komposition mit vollem Recht oft den monumentalen Händel-Variationen von Brahms an die Seite gestellt worden.

Auch Orchesterwerke größeren Umfangs hat Bungert, da ihn seine ganze Beanlagung zum Lied und zum Musikdrama drängte, nur wenige geschaffen. Das bedeutendste ist die symphonische Ouvertüre „Torquato Tasso“, mit der er sich als ein Tonsetzer von ausgesprochener Eigenart bewährt. Die Ouvertüre ist gleichsam eine musikalische Schilderung der psychologischen Vorgänge in dem Goetheschen Drama, an dessen



Verlauf sie sich im Aufbau eng anschließt. Die Art der Themenbildung und -verarbeitung weist bereits in diesem op. 14 auf die großen Musikdramen der späteren Zeit hin, und auch in der Instrumentation findet sich schon jener eigentümliche Gesamtklang, der mit seiner oft herben Nebeneinanderstellung der gegensätzlichen Orchesterfarben ebenso auffällt wie durch die häufige Hervorhebung eines Themas durch neuartige Instrumentalkombinationen, die in den Musiktragödien des Künstlers später so manchem „fremd vorm Ohr“ klangen. Man hat im Laufe des hitzigen Kampfes, der gegen Bungert geführt wurde, ihm u. a. auch den Vorwurf gemacht, daß er die moderne Polyphonie nicht beherrsche. Wie unbegründet dieser Tadel ist, kann jedermann schon aus dem geradezu meisterhaften Durchführungsteile der Tasso-Ouvertüre ersehen, in dem die vier Hauptthemen (Tasso, Leonore, der Herzog und Antonio) in glänzendster Weise miteinander verwebt sind. Das andere große Orchesterwerk Bungerts ist das symphonische Gedicht „Auf der Wartburg“, ein Tongemälde, in dem die Schatten einer ehrwürdigen Vergangenheit sich beleben und endlich das Lutherlied „Ein' feste Burg ist unser Gott“ siegesgewaltig erklingt als Kennzeichen der unvergänglichen Kulturtat, die mit Luthers Bibelübersetzung auf der Burg der heiligen Elisabeth vollbracht wurde. Die beiden genannten Orchesterwerke liefern übrigens den Beweis dafür, daß Bungert sich die von Liszt geschaffene Weiterbildung des orchestralen Stils durchaus zu eigen gemacht hat, also auch in dieser Hinsicht ein moderner Musiker im wahrsten Sinne des Wortes ist.

Da es nötig sein wird, die Musikdramen der „Homerischen Welt“ in einem besonderen Abschnitt zu behandeln, so sei gleich hier die Musik zu Goethes „Faust“ genannt, die der Meister vor einigen Jahren auf Einladung des Rheinischen Goethe-Vereins für dessen erstes Goethe-Festspiel in Düsseldorf geschrieben hat. Mit Begeisterung ging der Tondichter an die Arbeit, die ihm allerdings dermaßen unter den Händen wuchs, daß sie die Verteilung des ganzen „Faust“ auf vier Abende nötig macht. Man kann selbstverständlich darüber sehr verschiedener Meinung sein, ob eine so breite Ausgestaltung des musikalischen Elements dem rein dichterischen Eindruck des „Faust“ dienlich ist. Aber das bleibt eine Prinzipienfrage, die jeder nach seinem persönlichen Empfinden entscheiden mag. Tatsache ist, daß die „Faust“-Musik, die Bungert geschaffen, auf die Mehrzahl der Festspielbesucher einen sehr bedeutenden Eindruck gemacht hat, was am besten daraus hervorgeht, daß man den „Faust“ mit Bungerts Musik für das nächste Jahr wieder viermal auf das Düsseldorfer Festspielprogramm gesetzt hat. Während die meisten früheren Faust-Musiken nach alter Weise teils den Text unmittelbar in Liedform umwandelten, teils melodramatischer Art waren, hat Bungert im modernen Sinne eine Musik zu



schreiben versucht, die den Stil des Musikdramas, soweit dies ohne fortlaufende Singstimmen möglich ist, auf das Goethesche Werk überträgt, so daß die Tonkunst nicht nur als gelegentliche Helferin, sondern als ebenbürtige Schwester neben die Dichtkunst tritt. Natürlich wird dadurch der musikalische Teil ziemlich umfangreich, und es ist kein Wunder, daß alle, die den „Faust“ lediglich als rezitierendes Drama betrachtet wissen wollen, das Bungertsche Prinzip für unrichtig halten. Jedenfalls hat Bungert auch mit seiner „Faust“-Musik einen neuen Weg gefunden, und das sollte ihm doch gerade in unseren Tagen, in denen Selbständigkeit der Gedanken so selten ist, hoch angerechnet werden.

Lieder

Wenn Bungerts sonstiges Schaffen oft auf starken Widerspruch gestoßen ist, so hat man ihn auf dem Gebiete des Liedes rückhaltlos als Meister anerkannt, ja, in vielen Fällen ist sogar der Liederkomponist Bungert gegen den Musikdramatiker gleichen Namens ausgespielt worden. Bei genauerer Betrachtung aber wird man finden, daß gerade aus der Klavierbegleitung seiner Lieder, in der der Künstler mit Vorliebe das ganze Milieu des vertonten Textes zeichnet, so manche Brücke zu den Musikdramen hinüberführt. Wie Bungerts erste Veröffentlichung die „Jungen Lieder“ (op. 1—7) waren, so ist er dieser Kunstform sein ganzes Leben hindurch treu geblieben und hat hier eine Fruchtbarkeit des Schaffens bekundet, die allein schon eine Lebensarbeit für so manchen Musiker darstellen würde. Enthalten doch z. B. die drei Hefte der „Volks- und Handwerkerlieder“ nicht weniger als neunzig Kompositionen.

Die Lieder Bungerts, die im einzelnen hier zu charakterisieren aus Gründen des Raumes unmöglich ist, haben bei all ihrer individuellen Verschiedenheit doch eine gemeinsame Eigenschaft: die Einfachheit der Melodik. Während die Entwicklung des modernen Liedes sonst eine Richtung eingeschlagen hat, die sich von der schlichten Gesangsweise immer mehr entfernt, die Singstimme meist bloß deklamierend verwendet und den Schwerpunkt der ganzen musikalischen Konzeption in die Begleitung verlegt, ging Bungert auch hier insofern eigne Wege, als er die kurze, knappe, volkstümlich-einfache Melodie in seinen Liedern als grundlegendes Element beibehält und in vielen Fällen für alle Strophen der Dichtung gleichmäßig unterlegt, also dem durchkomponierten Gesangsstück mit vollem Bewußtsein das Strophenlied gegenüberstellt. Dazu gehört natürlich eine Plastik der Melodie, die es ermöglicht, dasselbe Thema nur durch den Vortrag oder durch kleine Schattierungen in der Begleitung zur verschiedenartigsten Wirkung zu bringen. In diesem Punkte liegt auch zum großen Teile der Grund für die volkstümliche Wirkung der Bungertschen Lieder. Wer diesem



Prinzip gegenüber etwa den Vorwurf der kunstlosen Einförmigkeit erheben wollte, der sei nur an Carl Loewe erinnert, in dessen unsterblichen Balladen ja auch die Beibehaltung einer durchgehenden und immer aufs neue wiederkehrenden Melodie so häufig zu bemerken ist.

Übrigens hat Bungert bei diesen seinen Strophenliedern sich in den Vor- und Zwischenspielen glänzende Mittel zur Stimmungsmalerei geschaffen. Mit wenigen aparten Akkorden zeichnet er zwingend das Milieu oder die Situation, und die Nachspiele, die das Lied ausklingen lassen, enthalten oft überraschende Schönheiten und Feinheiten.

Wie modern dabei Bungert in seinen Liedern ist, das erkennt man aus seiner Harmonik, seiner Rhythmik und besonders aus der ruhigen Sicherheit, mit der er für jedes Lied die Grundstimmung festzuhalten weiß. Im Gegensatz zu denjenigen Liederkomponisten, die jedes Wort des Textes musikalisch zu illustrieren sich bemühen und deshalb vor lauter feiner Kleinarbeit nur schwer zu einer großen Linie, zu einem Ganzen gelangen, legt Bungert den Hauptwert auf die musikalische Totalität jedes Liedes und läßt sie durch die Einzelheiten der Begleitung nur verstärken. Wie das gemeint ist, ersieht man am deutlichsten aus den „Handwerkerliedern“, in denen jedes Lied von dem Geräusche begleitet wird, das für das betreffende Handwerk charakteristisch ist. Der Schuster wird durch kurze, pochende Schläge charakterisiert; der Töpfer durch ein Summen, das uns die rasch umlaufende Drehscheibe fast sichtbar vor Augen führt; den Schmied erkennen wir an den wuchtigen Schlägen und dem metallischen Klingen, und den Seiler an einem eigenartigen Schwirren — alle diese überraschend naturgetreuen Wirkungen werden mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht. Diese musikalische Nachahmung von Naturklängen gibt überhaupt den Bungertschen Liedern eine eigenartig lebendige Färbung und tritt auch in den großangelegten Balladen und Hymnen nicht ganz zurück, in denen der Tonsetzer seiner Neigung zum Pathetischen, stark Bewegten freien Lauf läßt. Ferner gelingt es dem Komponisten meist ganz überraschend, die Lokalfärbung der von ihm komponierten Gedichte zu treffen. Wie in den „Italienischen Liedern“ der Charakter des Landes unverkennbar gezeichnet ist, so auch in den „Serbischen Liedern“ (op. 56), unter denen besonders „Mädchen und Pferdchen“ als Perle gerühmt werden darf. Da es unmöglich ist, dem verschwenderisch reichen Liederschatze Bungerts hier auch nur annähernd gerecht zu werden, so seien im folgenden nur einige dieser Schöpfungen genannt, die geeignet sind, dem Fernstehenden einen Begriff von der Vielseitigkeit Bungerts als Liederkomponisten und seiner Bedeutung als solchen zu geben: „Liebesbriefe in Liedern“ (op. 26) sind Lieder von ganz neuartiger Färbung, das „Vaterunser“, das Karl Scheidemantel oft gesungen



hat, zeugt von der Gemütsiefe und dem Empfindungsreichtum seines Schöpfers ebenso wie „Maria an der Wiege“, der vielgesungene, ergreifende „Sandträger“ oder die „Bettlerliebe“ aus den „Gestalten und Erinnerungen“. Sehr bekannt sind ferner „Die Scheuerfrau am Christabend“, „Sein Weib“ aus den „Dramen in Liedern“, „Über die Haide“ und „Schwanengesang“ aus dem Zyklus „Verlorene Liebe, verlorenes Leben“, „Trunkene Hände“ und „Holdes Wissen“ aus den „Liedern aus der Verschollenheit“ (op. 55), sowie die Lieder des „Carmen Sylva-Albums“.

Als Liederkomponist hat Bungert früh allgemeine Anerkennung gefunden. Äußerte doch schon der in seinem Urteil so scharfe Hans v. Bülow: „Von den lebenden Komponisten hat außer Johannes Brahms keiner eine solche Visitenkarte abzugeben wie August Bungert“ und gestand doch Richard Pohl, der bekannte „älteste Wagnerianer“, ein, daß er seit Wagner und Liszt keinen so tiefgehenden Eindruck gehabt habe als durch die Bungertschen Gesänge. Doch trotz dieser günstigen Beurteilung der Fachleute drangen die Lieder erst dann in das große Publikum, als Meisterinnen des Liedergesanges wie Lilli Lehmann und Lillian Sanderson sich für sie einsetzten und ganze Abende ausschließlich mit Bungertschen Liedern veranstalteten. Seitdem stand der Name Bungert oft auf dem Programm eines Liederabends, bis die leidenschaftliche Gegnerschaft, die sich der Tonsetzer durch seine Musikdramen erwarb, auch auf seine übrigen Schöpfungen übergriff. Die Sänger und Sängerinnen befürchteten wohl, irgend einen einflußreichen Bungertgegner zu verstimmen, wenn sie dessen Lieder sängen — und so ist es gekommen, daß gerade in den letzten Jahren eine Vernachlässigung der Bungertlieder zu verzeichnen war, die angesichts ihres künstlerischen Wertes ebenso unbegreiflich wie bedauerlich erscheint. Doch wird sich auch das sicherlich wieder ändern; seine Rheinlieder klingen im Rheinland fast allerorten, ja das Lied „Bonn“ ist beinahe so volkstümlich geworden wie „Alt-Heidelberg, du feine“, und jenseits des Weltmeers ist sein „Chorlied der Deutschen in Amerika“ (Text von Rittershaus) zum stolzen Bekennerliede unseres Volkstums geworden, während sein Chor „Erinnerung“ aus den „Mondscheinliedern“ beim Deutschen Sängerfeste in New York als Preislied gesungen wurde und dem Tondichter die Ehrenmitgliedschaft des Deutschen Männergesangsvereins Philadelphia eintrug.

Wenn man die Lieder Bungerts in ihrer Gesamtheit betrachtet, so wird man erkennen, daß die darin zum Ausdruck kommende unbeschränkte Wandlungsfähigkeit und Vielseitigkeit des Komponisten einerseits zwar Zeugnis von seiner bewundernswerten Schaffenskraft ablegt, andererseits aber auch bewirkt, daß man von einem einheitlichen Bungertschen Liedersstil nicht sprechen kann. Die Proteusnatur des Komponisten, die sich



jedes Stoffes in anderer Art zu bemächtigen weiß, scheut naturgemäß vor einer bestimmten Formel zurück. Es gibt Leute genug, die darin einen Mangel sehen; ich aber glaube, daß sich diesen Verzicht auf eine feststehende Schreibart ein Künstler wohl gestatten kann, der aus einer Überfülle von Gedanken das Recht auf unbedingte Freiheit des Ausdrucks herzuleiten vermag.

Musikdramen

Bungert hat nie einen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß er in den Musiktragödien (die Bezeichnung stammt von ihm) der „Homerischen Welt“ seine Lebensarbeit gesucht und gefunden hat. Darum muß diesen Werken im Rahmen der vorliegenden Studie auch eine ausführlichere Betrachtung zuteil werden. Dabei sei gleich im voraus betont, daß dem Schreiber dieser Zeilen nur die vier Dramen der Odyssee („Kirke“ mit dem Vorspiel „Polyphemos“, „Nausikaa“, „Odysseus' Heimkehr“ und „Odysseus' Tod“) bekannt sind, während er in die beiden Ilias-Dramen „Achilleus“ und „Klytämnestra“ noch keinen Einblick hat nehmen können.

Darüber, daß in den Gesängen des Homer Stoffe ruhen, die sich zur Bühnendarstellung vorzüglich eignen, und daß die Gewinnung dieser Stoffe für die Bühne eine gewaltige Bereicherung bedeutet, sind die Meinungen wohl kaum mehr geteilt. Die Homerischen Epen sind ein künstlerisches Weltgut, dessen Umwertung in musikdramatische Form schon so manchen großen Geist beschäftigt hat. Die gewaltige Schwierigkeit lag nur darin, die breite epische Erzählung dramatisch zusammenzufassen und psychologisch dermaßen zu vertiefen, daß die Musik, entsprechend den modernen Anschauungen, nicht als eine äußere Zutat, sondern als das Bindemittel erscheint, durch das die einzelnen Teile zu einem organischen Ganzen zusammengefügt werden.

Schon die Tatsache, daß Bungert sich dem so lange unbenutzt gelassenen Stoffe zuwandte und ihn mit starker Hand in sechs großen Dramen zu gestalten vermochte, bedeutet ein Verdienst, das man ihm angesichts der nach Wagner eingetretenen Stagnation nicht abstreiten sollte. Denn er hat dadurch fast ein künstlerisches Neuland entdeckt, da doch schon die einfachste Betrachtung seiner Dichtungen lehrt, wie innig er, im Gegensatz zu den Dichtungen der Gluckschen klassischen Opern, den antiken Stoff mit modernem Geist und Empfinden zu durchdringen gewußt hat. Während die Wagnerepigonon in der nordischen Sagenwelt umher suchten, aber trotz aller Bemühungen dort nichts Großes und Lohnendes mehr fanden, wandte Bungert diesem Schauplatz kühn den Rücken und zog in das Land, in dem Homers Sonne lächelt. Als ein genauer Kenner nicht nur Homers, sondern auch aller sogenannten „Zykliker“, in deren



Dichtungen sich die Ergänzung oder Fortführung der Homerischen Epen findet, arbeitete er seine Texte unter sorgfältigster Verwendung aller vertiefenden Motive aus. Ja, so mancher klassische Philolog, der sich über „Willkürlichkeiten“ in den Bungertschen Bühnendichtungen entrüstet, würde beschämt verstummen, wenn er aus den mit Randbemerkungen und Vergleichsstellen bedeckten Handexemplaren des Künstlers ersehen könnte, wie dieser die eindringendsten Studien gemacht und dazu antike Schriftsteller herangezogen hat, die tausend Gebildeten kaum dem Namen nach bekannt sind.

Nun finden sich unzweifelhaft in den Textbüchern der „Homerischen Welt“ zahlreiche Stellen, die sprachlich oder dichterisch nicht einwandfrei sind; aber ihnen gegenüber stehen auch wieder Parteen, deren dichterische Schönheit anerkannt werden muß. Einige Proben mögen das beweisen.

So zeichnet die einsam in Sehnsucht des ihr verheißenen Helden wartende Kirke ihren Seelenzustand mit folgenden Versen:

Einsam Leuchten ist Verzehren!
Urkraft heil'ger Gottesgaben
Will ich liebend, schaffend mehrern,
Heldenliebe soll mich laben.
Was gilt mir die Kraft
Der Sonne im Blut,
Wenn jubelnd ein Held
Mir im Arme nicht ruht?

Und als Odysseus an das goldene Gitter der Zauberin pocht, tut er es mit dem markigen Spruch:

Schwertesknauf, Schwertesknauf
Sprengt alle Tore auf.

Den Anblick des Sonnenreiches der Kirke begrüßt der Held mit den Worten:

Sonne, Sonne blendet mein Auge,
Urquell des Lebens strömt auf mich ein!
Lachende Ströme heiligen Lichtes
Schüttern und rütteln durch Mark und Bein.
Lacht mir das Licht in melodischen Tönen?
Strahlen die Töne klingenden Schein?

Auch der Widerstrebende wird zugeben müssen, daß in solchen Worten nur eine Dichtung redet, die weit über dem steht, was uns seit Wagner an Opernbüchern geboten worden ist. Und zum Beweise dafür, wie Bungert seine Gestalten seelisch vertieft, wie er aus dem griechischen Mythos das allgemein Menschliche herauszulösen und im Sinne deutschen Gemüts zu gestalten bestrebt ist, sei im folgenden noch der Wechsel-



gesang angeführt, den Kirke und Odysseus anstimmen, als sie einander in Liebe gefunden haben. Aber es ist nicht die wilde, sinnlich-begehrende Liebe, sondern jene edlere, die im geliebten Gegenstande die Ergänzung des eigenen Wesens sucht. Den Menschen zieht es hinauf in reinere Höhen, die Göttin aber muß sich zum Menschentume herabneigen, um glücklich zu sein. Odysseus singt:

Was ist Menschsein, als das Sehnen,
Sich zur Gottheit aufzuschwingen
Und im Arme höh'rer Wesen
Menschenleides zu genesen,
Höh'res Dasein zu erringen,
Reinern, höhern Tons zu klingen
Und im Kampf auf dunkler Erden
Sel'ger Übermensch zu werden?

Und Kirke antwortet dem himmelstürmenden Helden mit dem tiefen Bekenntnis:

Was ist Gottsein als das Brennen,
Sich im Menschen zu ergründen
Und im holden Mensch-Erkennen
Eignes Ebenbild zu finden,
Tief aus treuen Menschaugen
Erdenlust und Schmerzen saugen
Und in seligem Vereinen
Weinen können, wie Menschen weinen?

Wenn ich weiter nur an die Einführung der rührenden Figur des Hyperion in der „Heimkehr“, an des Odysseus großen Monolog im selben Werke: „Ist das Ithaka, ist das mein Herd?“, sowie an den ganzen prachtvollen Aufbau des Schlußakts der „Heimkehr“ erinnere, über dessen Wucht und innerer Größe man vollkommen das Gemetzel vergißt, das der Held unter den Freiern anrichtet; wenn ich die schönen Worte anführe, mit denen Telegonos, der Sohn des Odysseus und der Kirke, zu Anfang des Vorspiels zu „Odysseus' Tod“ nach seinem unbekannten Erzeuger fragt:

Sind Väter stets
Von ihren Söhnen fern?
Muß ich allein den Speer,
Die Lanze werfen
Und schwingen das Schwert
Nur mir zur Lust?

und wenn ich den kurzen Rachegefang der Despoina noch anführe:

O Meere und Erde,
O Vater und Mutter!
Laßt mir's gelingen, ihn mir zu fesseln,
Gönnt mir die Rache an seinem Sohn!



Laßt ihn mich fangen
Den milchbärtigen Helden,
Zu meinem Sklaven
Zwing' ich ihn mir;
Mitleid, Mitleid schürzt mir das Netz —

so glaube ich durch diese kurzen Proben schon dargetan zu haben, daß die Textdichtungen Bungerts Anspruch auf hohe Bewertung erheben dürfen. Allerdings sind die Beziehungen der einzelnen Personen und Szenen zu einander oft recht dunkel und mystisch, der Dichter hat, in dem Bestreben, überall innere Verknüpfungen zu schaffen, vielleicht etwas zu viel in seine Bücher „hineingeheimnist“ — aber das kann ihren dichterischen Wert an sich nicht beeinträchtigen, sondern zwingt nur jeden, der in die innersten Fäden der vielfach verschlungenen Handlung Einblick gewinnen will, zu eingehenden Studien und liebevollem Sichversenken — eine Forderung, die ja schließlich jedes Kunstwerk stellt, das nicht für die Vielzuvielen geschaffen ist.

Es leuchtet jedem Unbefangenen ein, daß die Musik zu einem unter südlichem Himmel in griechischer Heroenzeit sich abspielenden Dramenzyklus ganz anders in Melodik und Klangfarbe geartet sein muß als die zu einem nordisch-mythologischen Bühnenwerke. Das ist eigentlich eine Binsenwahrheit, und doch wird sie anscheinend von vielen Leuten nicht begriffen. Man hätte es sonst Bungert nicht zum schwersten Vorwurfe machen können, daß seine musikalische Ausdrucksweise von der Wagners beträchtlich abweicht, wenn sie auch im Prinzip, d. h. in der Verwendung von Leitmotiven, die in verschiedenartigsten Umbildungen das Werk beherrschen, ganz auf dem Grunde Wagnerscher Anschauungen aufgebaut ist. Wenn der Komponist der „Homerischen Welt“ seine Leitmotive nicht mit der eisernten Konsequenz durch sein ganzes Werk führt, sondern sie oft durch neue Themen ersetzt oder ergänzt, wenn er der Polyphonie nicht die ausschließliche Herrschaft in seinen Partituren einräumt, sondern oft genug seine Motive nur unter Begleitung eines Tremolos erklingen läßt, so hat er dafür ebenso seine guten Gründe gehabt, wie dafür, daß er auf die Pracht großer Ensemblesätze nicht verzichtete und die theoretisch verpönte „Melodietrompete“, von der übrigens selbst Wagner häufig Gebrauch macht, in ausgedehntem Maße verwendet. Um bei letztgenanntem Umstande gleich ein wenig zu verweilen, so möchte ich sagen, daß der metallisch bebende Trompetenton vielleicht sogar eine Notwendigkeit war, denn Bungert stand vor der schweren Aufgabe, seinem Orchester einen bestimmten, eigenartigen Klang zu verleihen, der dem Wesen seines Stoffes entsprach. Und die eiserne Zeit, in der seine Dramen spielen, glaubte er eben durch den bebenden Erzton der Trompeten am sichersten



zu charakterisieren. Daß er des polyphonen Stils Meister ist und als Kontrapunktiker es mit jedem anderen aufnimmt, dafür zeugen die glänzenden Ensemblesätze, z. B. das Finale des ersten Aktes der „Heimkehr“, das sich als eins der bedeutendsten Stücke erweist, die seit Wagner für die Opernbühne geschrieben worden sind. Und welche Kraft der musikalischen Milieuschilderung ihm zu Gebote steht, das lehrt die Hadesszene in der „Kirke“ jeden, der Ohren hat, zu hören.

Was die an Wagners Musik gewöhnten Ohren wohl am meisten befremdet und deshalb vielleicht den Anlaß zu dem Vorwurfe gegeben hat, Bungerts Motive seien nicht tief genug empfunden und nicht psychologisch fein genug erdacht, dürfte der Umstand sein, daß die Themen Bungerts meist auf diatonischer Grundlage beruhen, während sie bei Wagner meist chromatischer Art sind. Aber auch dieser Unterschied liegt in der verschiedenen Art der Stoffgebiete begründet. Keinesfalls ist der oft geäußerte Tadel berechtigt, daß die Bungertschen Motive der Plastik, Klarheit und charakteristischen Eindringlichkeit entbehrten. Zum Beweise des Gegenteils seien im folgenden einige der wichtigsten Themen angeführt. Vater Haydn hat einmal gesagt, den rechten Wert einer Melodie erkenne er daran, daß sie ganz für sich allein, ohne jede Begleitung ihre Wirkung tue; darum seien die folgenden Motive auch nur in dieser Form hier wiedergegeben, damit jeder Leser ohne weiteres die Probe machen kann.

So wird man dem durch das ganze Werk gehenden Hauptmotiv des kämpfenden und siegenden Odysseus:

Energico



Kraft, Wucht und höchst charakteristischen Ausdruck nicht absprechen können. Und das Sehnsuchtsmotiv:



ist in seiner Kürze und Eindringlichkeit ebensowenig zu verkennen, wie das Motiv des edelgesinnten Freiers Hyperion, den tiefste Liebe zu Penelopeia erfüllt:

Appassionato





Und wie schlicht und edel ist die „Heimatsweise“:



aus der sich, in Verbindung mit anderen Motiven, in grandioser Steigerung das schon erwähnte erste Finale der „Heimkehr“ entwickelt.

Die Art, in der Bungert ganz nach dem großen Vorbilde Wagners einen szenischen Vorgang durch motivische Arbeit innerlich zu verstärken und musikalisch zu erläutern weiß, sei an einem kurzen Beispiele aus der großen Szene im letzten Akte der „Heimkehr“ dargetan, die den Bogenschuß des Odysseus auf die Bühne bringt. Der als Bettler verkleidete Held erhebt sich und schilt die Freier, daß sie auf seltsame Art ein Weib umwerben. Dazu grollt tief in den Bässen sein Heldenmotiv, mit dem sich das Sehnsuchtsmotiv verwebt, als der vermeintliche Bettler der Trauer Penelopeias gedenkt. Und als er den alten Bogen wieder in der Hand hält, bricht das Bogenmotiv jubelnd durch:



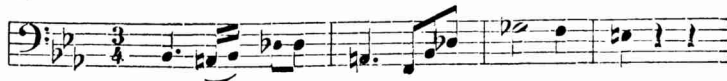
Während ein neues Thema, das „Bogengrußmotiv“, auftritt, herrscht doch im ganzen Orchester das Kampfmotiv, das in hellem Dur im Fortissimo erdröhnt, nachdem der Pfeil, durch ein Harfenglissando überraschend in seinem Schwirren gezeichnet, durch die Äste hindurchgeflogen ist.

Von dem reichen thematischen Material der „Odyssee“ sei weiter als Beweis für die Plastik und edle Schönheit der Erfindung das Zeusmotiv angeführt, das meinem Empfinden nach Erhabenheit mit Milde in glücklichster Weise verbindet:

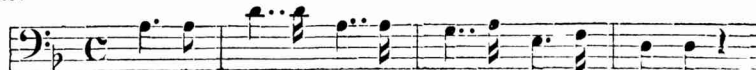
Maestoso



Als sehr charakteristisch sei hier weiter das Bettlermotiv des Odysseus angeführt: -



und ferner das Mißtrauensmotiv des Helden, das in der „Heimkehr“ eine so große, für die Charakteristik des Odysseus ausschlaggebende Wichtigkeit hat:





Auch das Motiv Polyphems:



ist zweifellos ebenso knapp und bezeichnend wie das der „Vatersehnsucht“, mit dem in „Odysseus' Tod“ der Held des Sohnes gedenkt, den ihm Kirke geschenkt:



Und wie innig die Verwebung aller Motive mit der Handlung ist, das beweist die Sterbeszene des Helden, in der sämtliche Themen, die sein Leben und seine Taten, sowie sein Verhältnis zu Kirke kennzeichneten, erklingen und dadurch gleichsam sein ganzes Leben an dem Sterbenden vorüberziehen lassen, bis sein Auge bricht.

Ich muß hier mit der Wiedergabe der Motive abbrechen, sonst würde des Aufzählens kein Ende werden. Wer sich mit den dramatischen Themen Bungserts eingehend beschäftigt, der wird erkennen, daß sie außerordentlich verwandlungsfähig sind und daß der Komponist von der Möglichkeit, durch sie den inneren Zusammenhang der Situationen klarzulegen und die Charaktere psychologisch zu analysieren, den ausgiebigsten Gebrauch im Sinne der Wagnerschen Grundsätze macht.

Jeder Künstler ist „nach seiner Art“ und darf nicht mit dem Maße anderer gemessen werden. Gerade daran aber hat man es bisher Bungert gegenüber fehlen lassen. Und doch hat dieser in sechszehn langen Lebensjahren eine künstlerische Arbeit geleistet, mit der er bis zum letzten Takte der von ihm einmal gewählten Art, also sich selbst, treu geblieben ist. Einem solchen großen Werke gegenüber ist es mit schnellem Aburteilen nicht getan, ja, man darf sagen, daß die oft an Gehässigkeit streifende Art des Kampfes gegen Bungert als Musikdramatiker nur ein Beweis für den inneren Wert seiner Werke ist. Denn etwas Belangloses hat noch niemals so heftigen Widerstand hervorgerufen. Und auch die Tatsache, daß das Publikum überall für die „Homerische Welt“ Partei genommen hat, wo eines der Werke zur Aufführung kam, müßte den Gegnern, an deren künstlerischem Ernste nicht gezweifelt werden darf, zu denken geben. Man halte doch einmal Umschau unter den unzähligen Musikdramen und Opern der neueren Zeit: Bungerts „Homerische Welt“ stellt sich dem suchenden Blicke in der Tat als das in Anlage und Ausführung Größte und Bedeutendste dar, was seit Wagner geschaffen wurde. „Sucht davon erst die Regeln auf!“ möchte man darum allen den Widersachern zurufen, die vergessen, daß eine Zeit, die



Weingartners Opern, Siegfried Wagners Bühnenwerke und Schillings' Musikdramen mit dem Respekt aufnimmt, der jeder künstlerischen Arbeit gebührt, kein Recht hat, diesen Respekt der Bungert'schen Riesenarbeit zu versagen, in der — man sage dagegen, was man wolle — ein gewaltiges Wollen durch ehrliches deutsches Schaffen seinen Ausdruck fand.

Die Dresdener Hofoper wird es sich künftig gewiß als großes Verdienst anrechnen, als erste Bühne die vier Odysseusdramen herausgebracht zu haben. Leider hat sie dieses Verdienst dadurch bereits wieder wett gemacht, daß sie nicht Charakterstärke genug besaß, um, allen Gegeninflüssen zum Trotz, an Bungert und seinem Werke festzuhalten.

Wenn also August Bungert auch noch längst nicht an dem Ziele ist, das sich jedes Künstlers Wunsch in der allgemeinsten Anerkennung seiner Hauptwerke steckt, so darf er doch voll Befriedigung auf sein Leben und Wirken zurückschauen, denn er hat nach eigenem Sinne schaffen dürfen, was ihm am Herzen lag, und mag alles weitere der Zeit überlassen, der mächtigen Verbündeten alles dessen, was in der Kunst ehrlich und groß ist.





Meine Absicht war, in der Form eines Chorwerkes für die Dauer eines Konzertabends ein Werk zu schaffen, in dem die ewigen Fragen, soweit es überhaupt möglich, erörtert und beantwortet werden, und zwar lediglich in Aussprüchen und mit Worten der Bibel.

Denn welche Philosophien auch herrschten, welche auch kommen mögen, sie werden die alten Urfragen nicht lösen, das „Woher“ und das „Wohin“! Sie werden keine Antwort finden auf das „Warum“.

Wenn der Mensch, der die Verwesung seinen Vater und die Würmer seine Mutter und seine Schwestern nennen muß — dahingeht: — Es wird einer wie der andere zu der „Erkenntnis“ kommen müssen — er wird sich zu Füßen der Mutter Natur wiederfinden, als Geschöpf dessen, der die Erde hält.

Diese Erhaltung der Welt, der Weltordnung: die Kraft, ist das Sichtbare im Unsichtbaren, das Unsichtbare im Sichtbaren.

Der das Sichtbare einsieht, muß nicht bloß glauben an das Unsichtbare, sondern er muß die menschliche Erkenntnis erfahren: Gestützt auf das Sichtbare, das Unsichtbare einsehen, — sehen — erkennen! —

Erkennen wie Hiob!

In dieser Erkenntnis ruht der Grundzug des uralten Gedichtes.

Hiob ist der ewig revoltierende Charakter, — der die Natur in ihrer ewig unerklärlichen Macht und Lenkung nicht ergründende — arme, armselige Mensch, der sich gegen Gott in Verzweiflung aufwirft — doch nur an seinem Schleier zupft — und dann resignierend niedersinkt vor dem Naturgesetz! —

„Zupft er heute am göttlichen Schleier,
Schlägt er morgen verzweifelt die Brust!“¹⁾

¹⁾ Siehe „Odyssee-Tetralogie“, I. Teil: „Kirke“.

Anmerkung der Redaktion. Wir bringen hiermit als Erstabdruck die Vorrede eines großen Chorwerkes von August Bungert, das sich zurzeit im Druck befindet und in kurzem erscheinen wird. Das Werk wird voraussichtlich um so mehr interessieren, als Bungert bisher in diesem Stile noch nichts veröffentlicht hat.



Diese seelische Entwicklung, die mehr oder weniger in jedem Menschenleben vorgeht, sei es nun, daß sie nach Verlust irdischer Güter oder bei Todesfall im menschlichen Gemüte sich erhebt, oder daß sie in einem nach Wahrheit ringenden, forschenden Geiste sich gestaltet —: diese seelische Entwicklung wird bis ans Ende der Welt und aller Philosophien Ende sich in immer ähnlicher Weise vollziehen, wie der Autor des vorliegenden Werkes durch Zusammenfügung von Stellen der Bibel, in wohlüberlegter Anreihung sie geformt hat, meistens aus dem Alten Testament, vielfach mit Zugrundelegung des „Hiob“-Textes.

Es ist also, seitens des Leidtragenden, durchaus kein Bejahen jener obenerwähnten Fragen, sondern es soll die dramatische Entwicklung der inneren Empfindungen des Leidgetroffenen zu den großen Fragen gegeben werden und zwar so, daß dieser in seinem Leid fragt — seinem leidenschaftlichen Charakter gemäß in seiner Verzweiflung sich empört; während der ruhig bejahende und wohl noch nicht persönlich geprüfte Mensch auch seiner Naturanlage gemäß weniger Kampfnatur, ihm Gegenrede führt.

Wo nun wären in irgend einem anderen Gedichte oder Werke diese Gegensätze glänzender und herrlicher, breiter und gewaltiger, in gleich lapidarer Sprache je ausgeführt als im „Hiob“?

Wenn die neue Zeit eine Reihe der im Gedicht vorkommenden Bilder durch die Wissenschaft klar gestellt hat, so daß die Tatsachen dieser Bilder uns kein Geheimnis mehr erscheinen, so ist dies nebensächlich — denn bei jeder neuen Entdeckung rücken neue Geheimnisse in den Vordergrund — die Geheimnisse verschwinden — das Geheimnis bleibt — das Unsichtbare wird uns durch das Sichtbare immer gewaltiger.

Und daß „Gott“ den ringenden, nach Wahrheit dürstenden und suchenden Geist dem müßigen Menschengestalt vorzieht, geht aus dem Schlusse des Gedichtes klar hervor.

Hiob verlor nicht bloß sein irdisches Gut, sondern auch seine Gesundheit, seine Kinder. Er ist also gewissermaßen der ewige Repräsentant des nach allen Seiten hin leidgetroffenen Menschen dieser Welt.

Und er war „fromm“, „gottesfürchtig“ — so lobt ihn Gott seinen Freunden gegenüber er lobt den nach Erkenntnis Ringenden!

Es läßt sich leicht durchschauen, wie, abgetrennt von dem Besitz der irdischen Güter, bei dem Verscheiden eines geliebten Menschen, dem leidtragenden, gegen Gott aufschreienden Menschenkind die Frage „Warum?“ kommen muß — denn er sieht in seiner Nichtigkeit nicht den letzten Weg, nicht die Ursache, und steht in seiner ganzen Erbärmlichkeit der ewig schaffenden, ihm nicht sich offenbarenden Kraft gegenüber.¹⁾

¹⁾ „Du Liebhaber des Lebens!“ „Es ist seine Lust, wo er etwas verderbt!“



Indes ewig für alle Zeiten wird und muß die Erkenntnis kommen, die Hiob am Schluß des großen Lehrgedichtes ausspricht, in welcher Form der „Gott“ bei aller Menschheit, in welchem Lande, auf welchem Planeten er auch angebetet, verachtet, belächelt wird.

Der Mensch beugt sich dem ewigen Naturgesetz und kniet im Staube. Er ist von Erde und muß wieder zu Erde werden, und wenn Arbeit sein Teil ist, um nicht beim Grübeln über diese Fragen „Warum?“ — „Woher?“ — und „Wohin?“ zugrunde zu gehen, so muß er angesichts der erhabenen, geheimnisvollen Weltordnung zu dem Ergebnis kommen, wie es in der Bhagavad-Gita heißt —: „Denn außer dem Sichtbaren gibt's ein unsichtbares ewiges Sein, das, wenn auch alle Wesen untergehen, nicht untergeht, — das Unsichtbare, Einfache genannt; das heißt der höchste Weg.“

In diesem Sinne ist das vorliegende Werk: Das „Mysterium“ „Warum? — Woher? — Wohin?“ ein Drama, ein dramatisches, ein tragisches Requiem, insofern als es uns darstellt die Entwicklung des Zweifels in einem Menschen an die Allweisheit und Gerechtigkeit einer bestehenden göttlichen Kraft, dann ein harmonisches Sichabfinden desselben — durch die Erkenntnis „des letzten Weges“, der Kraft, — die uns durch das Wissen, trotz aller fortschreitenden Wissenschaft, verschlossen bleiben wird, und der wir, wenn auch noch so sehr aller Wunder baar, wenn wir sie nicht verehren und glauben mögen, so doch unbedingt uns beugen müssen.

Es ist ein deutsches Requiem nur, weil es in deutscher Sprache erscheint.

Es ist eine Totenfeier in dem Sinne, wie jeder echte, strebende, nach harmonischer Weltanschauung ringende Mensch ein Hiob sein wird.

Der einzige Trost des Leidtragenden und seine Freude wird sein: Der Herrlichkeiten dieser Welt sich freuen, sie zu besingen — und seine einzige schönste Hoffnung wird sein, indem er das Unsichtbare im Sichtbaren „erkennt“, daß „das Verwesliche muß anziehen das Unverwesliche, und das Sterbliche muß anziehen die Unsterblichkeit!“





Nennt man die besten Namen,
So wird auch der seine genannt.
(Nach Heine)

1.



uweilen machen wir die Erfahrung, daß wir ein teures Gut, dessen Besitz uns immer mit besonderem Stolz erfüllte, im Drang der Tagesereignisse eine Zeitlang unbeachtet lassen, bis irgend eine Veranlassung es uns wieder vor Augen führt, und wir, die wir in unserem Urteil seitdem reifer und erfahrener geworden, erst jetzt seinen Wert und seine volle Bedeutung erkennen. So ungefähr erging es dem Publikum, als es im zweiten Konzert des Philharmonischen Chors in Berlin im verflossenen Winter drei Messensätze „Kyrie, Sanctus und Agnus Dei“ von Max Bruch hörte und dem Komponisten nach jedem Satze mit demonstrativem Beifall zujubelte. Galt dieser Beifall zuerst dem aufgeführten Werke, so klang doch noch ein anderes, mächtigeres Moment in diesen Jubel mit hinein: es war die Freude, daß der Meister, der dem deutschen Volk eine so stolze Reihe blühender und formvollendeter Werke geschaffen, noch unter uns weilt und zugleich die Erinnerung an die vielen erhebenden Stunden, die wir seiner Muse bisher schon zu verdanken haben. Bruchs Bedeutung als Volkskomponist im besten, edelsten Sinne muß man in heutiger Zeit doppelt schätzen, weil der Sinn für gute Volksmusik in weiten Kreisen im Schwinden begriffen ist. Zum großen Teil ist dieser Niedergang durch die gänzlich veränderten Lebensverhältnisse zu erklären. Seitdem wir nicht mehr die trauten Posthornklänge, nicht mehr die fröhlichen Wanderlieder auf den Straßen hören, seitdem die heiteren Gesänge der Schnitter auf dem Felde, der Mägde am Brunnen, der Frauen in der Spinnstube dem Pfauchen der Dampfmaschinen, dem Gerassel der Räder und dem nerven- und ohrenbetäubenden Getöse der Automobile weichen mußten, sucht das Volk sein musikalisches Bedürfnis auf andere Weise zu befriedigen. Früher entstanden die Volkslieder beim fröhlichen Hantieren während der täglichen Arbeit wie von selbst und fanden in der gemütvollen und melodischen Musik der damaligen Komponisten ihre reiche



Nahrung. Heute ist dies alles anders geworden. Die Unrast unsrer Zeit hat allmählich auch die Kunst in ihre Kreise gezogen. Klagt man auf anderen Kunstgebieten über die hereinbrechende Disziplinlosigkeit, so macht sich in der Musik schon eine völlige Anarchie bemerkbar. Wir laufen Gefahr, das Richtmaß für das Große und Ideale in der Kunst gänzlich zu verlieren und sind den goldnen Worten Schillers, daß der Künstler nur durch das Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land zu dringen vermöge, längst untreu geworden. Daß aber dieses Schöne in der Kunst auch heute noch seine unverminderte Kraft auf das Publikum auszuüben imstande ist, bewies die Aufnahme des Bruchschen Werks an jenem Abend und der Jubel, den es entfachte.

Bruch gehört zu den glücklichen Komponisten, die nicht jahrelang um Anerkennung zu ringen brauchten. Gleich sein Op. 1, die komische Oper „Scherz, List und Rache“ (nach dem bekannten Goetheschen Text, der seinerzeit mehrfach, u. a. auch von E. T. A. Hoffmann in Musik gesetzt worden war), erregte in der Musikwelt allgemeine Aufmerksamkeit. Wenn man bedenkt, daß Bruch kaum 18 Jahre zählte, als er dies Erstlingswerk komponierte, so muß man nicht nur darüber staunen, mit welcher Sicherheit er damals den Stil und die Kompositionstechnik beherrschte, sondern auch darüber, wie das volkstümliche Element und der Stimmungsreichtum seiner Melodik sich damals schon in jeder Nummer auf das Deutlichste ausprägten. Diesen volkstümlichen Zug hat er nun als wertvolles Angebinde von seiner rheinischen Heimat empfangen. Wer Gelegenheit hatte, das rheinische Volksleben in seinen verschiedenen Abstufungen kennen zu lernen, wer beobachten konnte, wie dort auch die unbedeutendsten Vorgänge durch die Musik Leben und Bedeutung erhalten, wird leicht begreifen, wie lebhaft diese buntbewegten Bilder auf Bruchs jugendliche Phantasie einwirken mußten, und wie gerade die Frohnatur der Rheinländer so recht geeignet war, der Bruchschen Melodik jene frische Natürlichkeit, jene sinnliche Blutwärme zu verleihen, die seine Musik so lebendig und eindrucksvoll gestaltet.

2.

Max Bruch wurde am 6. Januar, dem heiligen Dreikönigstag, 1838 in Köln a. Rh. geboren und stammt aus einer alten protestantischen Familie, in der das Studium der protestantischen Theologie seit mehreren Jahrhunderten erblich war. Sein Vater war Jurist, und seine Mutter, geborene Almenräder, ging aus einer Musikerfamilie hervor. Ihre drei Brüder waren Musiker und sie selbst eine so ausgezeichnete Sängerin, daß sie dem Sohne den ersten musikalischen Unterricht erteilen konnte. Mit besonderer Vorliebe beschäftigte sich Bruch in seinen Jugendjahren



mit Zeichnen, und bis zu seinem zehnten Jahre war es noch zweifelhaft, ob er sich der Malerei oder der Musik widmen sollte. Als er aber von Ferdinand Hiller Unterricht in der Komposition und im Kontrapunkt erhielt, entwickelte sich sein musikalisches Talent so schnell, daß er 1852, mit 14 Jahren, das Stipendium der Frankfurter Mozartstiftung erhielt. Jetzt erst wurde die Wahl der Musik zu seinem Lebensberuf definitiv beschlossen.

Einen Wendepunkt seines Lebens bildete eine größere Reise, die ihm 1861 nach dem Tode seines Vaters durch die Unterstützung des mit der Bruchschen Familie verwandten Großindustriellen Alfred Krupp in Essen ermöglicht wurde. Auf dieser Reise lernte er in München u. a. auch Emanuel Geibel kennen, der zu dem jungen Künstler ein so großes Vertrauen faßte, daß er ihm die Komposition der von Mendelssohn unvollendet gebliebenen Oper „Die Loreley“ übertrug. Der glückliche Komponist unterzog sich dieser ehrenvollen Aufgabe mit solchem Feuereifer, daß die Oper bereits Ende nächsten Jahres vollendet war und am 14. Juni 1863 in Mannheim unter Vincenz Lachners Leitung zur ersten Aufführung gelangte. Schnell machte sie die Runde über alle größeren Bühnen Deutschlands und Hollands und erlebte allein in Köln im Lauf des ersten Winters 16 Aufführungen vor ausverkauften Häusern. Während der Jahre 1862 bis 1864, die Bruch teils in Mannheim, teils in Heidelberg verlebte, entstanden u. a. „Die Flucht der heiligen Familie“, „Der Gesang der heiligen drei Könige“, die ersten Männerchöre mit Orchester, von denen besonders „Der römische Triumphgesang“ (Dichtung von H. Lingg) durch die gedrungene Kraft und die volle Ausnützung der chorischen Massen zu imposanter Wirkung gelangt, und endlich die Szenen aus der „Frithjofsage“ von Tegnér. Mit letzterem Werk hat sich Bruch sofort eine internationale Position geschaffen. Zuerst am 20. November 1864 in Aachen von zehn Vereinen mit nahezu 400 Sängern aufgeführt, fand es allenthalben, wo deutsche Weisen ertönen, begeisterte Aufnahme und bildet noch heute ein Lieblingsstück der Männergesangsvereine. Im Jahre 1865 finden wir Bruch in Hannover, wo er mit Joachim befreundet wurde und in der reichhaltigen Bibliothek von Hermann Kestner, einem Enkel von Goethes Lotte (Buff), Gelegenheit fand, die Volksliederschätze der verschiedenen Kulturvölker kennen zu lernen und sich in ihr Studium zu vertiefen. Auf einer größeren Reise durch Deutschland und Frankreich erhielt er in Paris den Ruf als städtischer Musikdirektor in Koblenz, eine Stellung, die er von 1865—67 bekleidete. Hier schrieb er zwei seiner populärsten Werke: sein berühmtes Violinkonzert in g-moll und das Chorstück „Schön Ellen“. In beiden Werken werden Töne von bezwingender Anmut und Innigkeit angeschlagen, und mit dem Violinkonzert stellte sich Bruch nun



auch auf instrumentalem Gebiet in die Reihe der ersten Meister. Das Werk beginnt mit einem träumerischen, von nordischem Anhauch durchwehten Motiv:



dessen melodischer Flexion wir noch mehrmals in Bruchschen Werken begegnen. Die Violine setzt mit einem kräftigen Rezitativ-Introitus ein und scheint ihre fessellose Freiheit auch weiter behaupten zu wollen, als plötzlich durch die Pizzicati der Bässe:



die Bewegung ein scharf prononziertes Gepräge erhält und von nun an diese pochenden Schläge durch die Art, wie sie von anderen Instrumenten aufgenommen und dynamisch gesteigert werden, dem ganzen Vorspiel Charakter und rhythmische Geschlossenheit verleihen. Auch das Adagio (Es-dur) weicht gleich am Anfang von der üblichen Form ab, indem das zweite Thema:



nicht in der Dominante erscheint, sondern unmittelbar in der Haupttonart sich dem ersten Thema anschließt. Die Solo-Violine erhält unerwartet in dem festgeprägten Motiv:



in dem der Hörer unschwer eine Abwandlung des rhythmischen Motives aus dem Vorspiel erkennt, eine wertvolle Stütze. Nachdem nun beide Themen sich eine Zeitlang um die Herrschaft gestritten, tritt allmählich Beruhigung ein, aber in ihrer Vereinigung hatten sie zuletzt ihre Kräfte so erstarken gefühlt, daß sie sich mit schwerem Herzen trennen und nun zum Schluß wehmütig von einander Abschied nehmen:

8 vo.

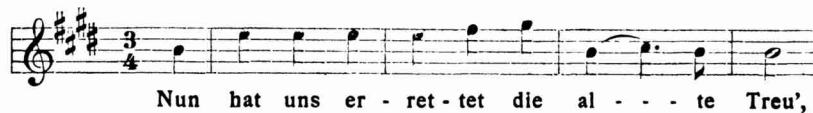




Dieses Adagio ist in seiner meisterhaften Faktur und seiner förmlich in Wohllaut getauchten Innigkeit von so zauberischer Wirkung, daß es allein schon hinreichen würde, dem ganzen Konzert, das von Joachim 1868 auf dem Niederrheinischen Musikfest in Köln mit glänzendstem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, eine bleibende Stätte im Spielplan der Violinspieler zu sichern. Ein weiteres Beispiel, wie eigenartig und zielbewußt Bruch seine Themen zu gestalten weiß, liefert das Chorstück „Schön Ellen“. Aus dem Kriegsmarschthema der Campbells:



entwickelt sich wie von selbst, Note für Note, nur mit Verlängerung der Zeitwerte Ellens Siegeshymnus:



Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, im Entwicklungsgang unserer Tonmeister die Grenze zu verfolgen, wo sich die Jugend zur Meisterschaft erhebt. Wagners „Tannhäuser“, Nicolais „Lustige Weiber“, Lortzings „Zar und Zimmermann“, Mendelssohns „Sommernachtstraum-Ouvertüre“, Goldmarks „Königin von Saba“ u. a. bezeichnen solche Entwicklungsetappen. Sind auch meist die späteren Werke dieser Meister tiefer und gehaltvoller angelegt, so enthalten sie doch nicht den entzückenden Duft, der wie Morgentau auf jeder Note der ersteren ruht. Zu diesen in Jugendschönheit strahlenden Werken gehören auch Bruchs „Frithjof“, „Schön Ellen“ und das g-moll Konzert.

Eine Art pragmatischer Übungszeit im Dirigentenberuf bildeten für Bruch die Jahre 1867—70, die er als Hofkapellmeister in Sondershausen verlebte. Hier bot sich ihm täglich Gelegenheit, mit einem tüchtigen und gut disziplinierten Orchester zu verkehren und auf instrumentalem Gebiet die reichsten Erfahrungen zu sammeln, und hier fand er auch in der musikliebenden Prinzessin Elisabeth von Schwarzburg-Sondershausen eine lebenswürdige und geistvolle Förderin seiner künstlerischen Intentionen. Das Resultat dieser anregenden Kapellmeistertätigkeit in Sondershausen bildeten die beiden Symphonieen in Es-dur und f-moll und die Vollendung der bereits erwähnten drei Messensätze. Wie er in den Symphonieen nunmehr mit voller Sicherheit die weite Skala der Orchesterfarben und ihrer Ausdrucksnuancen beherrscht, so zeigt sich in den Messensätzen seine kunstgeübte Hand auch in der vollkommenen Beherrschung des strengsten polyphonen Stils. Besonders der Des-dur Mittelsatz des „Sanctus“ mit seinem ausdrucksver-



klärten, zuerst von zwei Sopran-Soli kanonisch geführten, darauf vom achtstimmigen Chor ebenfalls meist kanonisch beantworteten Thema ist in seinem Aufbau bei aller kunstvollen Arbeit von tieferschütternder Wirkung. Außer dem „Normannenzug“, der insofern in der Musikliteratur ein Unikum bildet, als er für Bariton-Solo und einstimmigen Männerchor mit Orchester komponiert ist, entstand in der Sondershausener Zeit noch die große Oper „Hermione“ (nach Shakespeare's „Wintermärchen“), die eine Zeitlang an größeren Bühnen, u. a. auch 1872 am Königlichen Opernhaus in Berlin, gegeben wurde. Nach Ausbruch des 70er Kriegs siedelte Bruch nach Berlin über und privatisierte hier bis 1873, um die Berliner Musikverhältnisse kennen zu lernen. Die Sommermonate verlebte er regelmäßig bei Freunden im Bergischen Lande und vollendete hier sein erstes großes Werk für gemischten Chor: „Odysseus“. Mit diesem Werk und dem 12 Jahre später (1885) erschienenen „Achilleus“ betrat Bruch ein Stoffgebiet, das seiner poetischen Anschauungswelt und seinem ästhetischen Gefühl am bereitwilligsten entgegen kam und auf dem er zugleich seine Meisterschaft in der Behandlung der Chormassen wie seine immer mehr herangereifte Instrumentierungskunst aufs höchste entfalten konnte. Erwiesen sich bisher alle Versuche, die althellenische Götter- und Sagenwelt für die reale Bühne dramatisch zu verwerten, als undurchführbar, so mußten sich einzelne Szenen des hochpoetischen und großartigen Stoffes in ihren mannigfaltigen Stimmungsphasen doch für ein großes Tonwerk als außerordentlich geeignet erweisen. Und so ist in der Tat die Homerische Welt durch die Bruch'sche Musik nicht nur unserem modernen Empfinden wieder näher geführt worden, sondern wir stehen oft unter dem Eindruck, daß wir jetzt erst die Poesie verschiedener Szenen durch ihre musikalische Einkleidung in ihrer ganzen Tiefe und Reinheit zu erkennen und nachzufühlen imstande sind. Von den vielen Schönheiten, die sich in der Partitur des „Odysseus“ in jeder Nummer vorfinden, sei nur auf zwei Szenen besonders hingewiesen. Die erste betrifft Odysseus' Aufenthalt in der Unterwelt. Die tiefen Lagen der Singstimmen mit den wie von bleierner Schwere niedergedrückten Akkorden der Blasinstrumente lassen uns Odysseus' Grauen vor den lemurenhafte Erscheinungen des düstern Totenreichs aufs tiefste mitempfinden, und in der Darstellung des Seesturms zeigt sich Bruch ebenso als Meister der Instrumentationstechnik auf voller Höhe. Während unsere Ultra-Modernen zum Ausmalen des Sturms ohne Zweifel ganze Batterieen von Schlag- und Lärminstrumenten ins Feld geführt hätten, hat Bruch auf die kleinste Erweiterung der üblichen Orchesterbesetzung verzichtet und ohne einen einzigen großen Trommel-, oder Beckenschlag uns die Schrecknisse des Seesturms in ihrem ganzen Umfang mit realistischer Treue geschildert. Tritt uns Odysseus durch seine Leiden und Schicksals-



prüfungen menschlich näher, so wird uns im „Achilleus“ mit leuchtenden Farben die Gestalt des größten Helden des griechischen Altertums vor Augen geführt. Alles ist hier markiger, sieghafter, wie in eherner Form gegossen. Wenn Achilleus in den Kampf zieht, um den Tod seines Freundes Patroklos zu rächen, fühlen wir den Erdboden unter seinen Füßen erbeben. Sein Wettlauf mit Hektor, der Aufschrei der Trojanischen Frauen über Hektors Tod und die unmittelbar darauffolgenden Jubelrufe der Griechen sind in ihrer Gegensätzlichkeit und in ihrer hinreißenden Melodik von überwältigender Steigerung. Aber diese Steigerung erzielt der Komponist auch hier wieder mit den einfachsten Mitteln.

Das Thema:



bringt zuerst der Männerchor in H-dur, darauf übernimmt es der Alt in G, bis dann der Sopran auf dem Quartsextakkord das nunmehr von vollsten Harmonieen getragene Thema in der Haupttonart wieder aufnimmt. Als alle Mittel erschöpft scheinen, setzt der Sopran plötzlich eine Terz höher ein und führt so in abermaliger Steigerung den Satz in dithyrambischem Jubel zu Ende. Beide Werke, die sich in kurzer Zeit in verschiedenen Übersetzungen über die ganze Welt verbreiteten, bezeichnen nicht nur den Höhepunkt in Bruchs Schaffen, sondern bilden einen Markstein in der Chorliteratur überhaupt. Wurde der Chor bisher in den Oratorien und Kantaten als kompakter, in sich abgeschlossener Teil verwandt, so wird er jetzt von Bruch mitten in die Aktion hineingestellt, er bleibt auf diese Weise nicht nur Zuschauer oder Erklärer, sondern beteiligt sich unmittelbar an der Handlung selbst. Dadurch hat sich sein Ausdrucksgebiet erweitert, und seine Verwendung ist mannigfaltiger und interessanter geworden. „Odysseus“ wurde 1873 zuerst in Barmen, das damals in dem von Musikdirektor A. Krause geleiteten Verein einen der sangesfreudigsten und bestgeschulten Chöre der Rheinprovinz besaß, und „Achilleus“ 1885 zuerst bei Gelegenheit eines Musikfestes in Bonn unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

3.

Nachdem Bruch mit dem „Odysseus“ den Boden betreten, der sich zur Entfaltung und Potenzierung seiner Begabung als der günstigste und fruchtbarste erwies, schuf er außer „Achilleus“ im Laufe der nächsten Jahre noch folgende Chorwerke: „Arminius“ (1875), Schillers „Lied von der Glocke“ (1878), „Das Feuerkreuz“ (1888), das Oratorium „Moses“ (1894)



und „Gustav Adolf“ (1898). Besonders „Das Lied von der Glocke“ ist schnell in die weitesten Volkskreise gedrungen und gelangte bei Gelegenheit der Gedächtnisfeier von Schillers hundertstem Todestag in nahezu 100 Städten des In- und Auslandes zur Aufführung. Von kleineren Chorwerken, deren Entstehung zum größten Teil einer früheren Zeit angehört, seien der Reihe nach angeführt: „Jubilate, Amen“ (op. 3), „Die Birken und die Erlen“ (op. 8), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“, Szene für Bariton-Solo und Frauenchor (op. 27), „Rorate coeli“ (op. 29), „Die Flucht nach Egypten“ und „Morgenstunde“, für Sopran-Solo und Frauenchor (op. 30), „Römische Leichenfeier“ (op. 34), „Das Lied vom Deutschen Kaiser“ (op. 37), „Dithyrambe“ von Schiller (op. 39), „Gruß an die Heilige Nacht“ (op. 72), und „Damajanti“, Szenen aus der indischen Sage, für Sopran-Solo und gemischten Chor (op. 78). Auch zwei Konzertarien mit Orchester: „Die Priesterin der Isis in Rom“ (für Frau Joachim geschrieben) und „Szene der Marfa“ aus Schillers „Demetrius“, Bruchs neueste Komposition, mögen hier Erwähnung finden.

Nach einem dreimaligen Winteraufenthalt in Berlin kehrte Bruch 1873 nach dem Rhein zurück, wo er in Bonn bis 1878 privatisierte. In diese Zeit fallen zwei große Reisen nach England. Die erste unternahm er 1877 mit Sarasate, der sein zweites, in Bonn entstandenes Violinkonzert (op. 44) zuerst in London und später in verschiedenen deutschen Städten einführte, während Bruch selbst die Aufführung des „Odysseus“ in Liverpool dirigierte. Auf seiner zweiten Reise (1878) veranstaltete er mehrere große Konzerte mit eigenen Kompositionen. In demselben Jahre übernahm er die Leitung des Sternschen Gesangvereins in Berlin, folgte aber bereits im Herbst 1880 einem Rufe als Direktor der Philharmonischen Gesellschaft in Liverpool. Das Jahr 1881 bildete für ihn einen wichtigen Lebensabschnitt, indem er sich am 3. Januar mit Fräulein Klara Tucek, einer Nichte der ausgezeichneten, zu ihrer Zeit hochgeschätzten preußischen Kammersängerin Leopoldine Herrenburg-Tucek verheiratete. Von Liverpool aus unternahm er 1883 auf Einladung mehrerer deutsch-amerikanischen Vereine eine Reise nach Amerika und leitete in Boston, New York und Cleveland eine Anzahl seiner großen Instrumental- und Chorwerke. Dasselbe Jahr führte ihn auch zum erstenmal nach Rußland, wo u. a. Sarasate in Petersburg unter seiner Leitung das g-moll Konzert spielte. (Eingeschaltet sei hier, daß Bruch 1890 zum zweitenmal den russischen Boden betrat und als Gast verschiedener deutscher Vereine in Riga und Reval den „Frithjof“ und das „Feuerkreuz“ dirigierte.) Im Jahre 1883 kehrte er definitiv nach Deutschland zurück und trat im September die Direktorstelle des Orchestervereins in Breslau an, die er bis 1890 bekleidete. In demselben Jahr siedelte er nach Berlin über, wo er 1891 Vorsteher der Meisterschule für musikalische Komposition bei der Akademie der



Künste, 1899 Mitglied des Direktoriums der Königlichen Hochschule, 1907 erster Vorsitzender des Senats der Königlichen Akademie der Künste (Sektion für Musik) und am 4. Oktober 1907 Nachfolger Joachims als Vizepräsident der Akademie wurde. Wenn ich noch erwähne, daß Bruch auch Mitglied der Akademien in Paris und Stockholm, korrespondierendes Mitglied der Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der großen Schweizer Musikgesellschaft, der Philharmonischen Gesellschaft in London und einer ganzen Anzahl deutscher Vereine ist, und daß er 1893 von der Universität Cambridge in England (nicht, wie die meisten Konversationslexika irrtümlich melden, von der Breslauer Universität) zum Dr. honoris causa ernannt wurde, so glaube ich, die wichtigsten der Bruch zuteil gewordenen öffentlichen Ehrungen genannt zu haben.

4.

Auf dem Gebiet der Bruchschen Instrumentalmusik ist noch nachzutragen, daß im Jahre 1886 seine dritte Symphonie in E-dur erschien, in der hauptsächlich das Adagio (G-dur) in seinem breit dahinströmenden Melos und seiner Abweichung vom konventionellen Satzbau besondere Beachtung in Anspruch nimmt. Von einem Choral eingeleitet, dem sich scheinbar das Hauptmotiv des Satzes anschließt, beginnt seine eigentliche Entwicklung erst, wenn mit der Ausweichung nach Es-dur das Horn mit einem neuen, ausdrucksvollen Thema einsetzt, das von den Holzbläsern entweder weitergeführt oder kontrapunktisch verwoben wird. Nachdem auch die Violinen an diesem Wechselspiel teilgenommen, wendet sich der Satz wieder zur Haupttonart, aber nicht, um, wie man erwartet, das erste Thema wieder in seine Rechte einzusetzen, sondern es tritt der seltene Fall ein, daß das Seitenthema (jetzt in G-dur) plötzlich in glänzender orchesterlicher Rüstung die Führung an sich reißt und siegreich bis zum Schluß behauptet. Wie mit einem Nachklang aus ferner Zeit tönt der Satz mit dem, jetzt verkürzten, Anfangschoral aus. Von größeren Instrumentalwerken sind außer dem meisterhaft geformten dritten Violinkonzert (op. 58) und dem bekannten, von breiter Kantilene getragenen Adagio für Violoncell „Kol Nidrei“ (op. 47) noch folgende, aus seiner Jugendzeit stammende, zum Teil interessante und wichtige Zwischenstationen in Bruchs künstlerischem Entwicklungsgang darstellende Kompositionen zu nennen: ein Klaviertrio (op. 5), zwei Streichquartette op. 9 (c-moll) und op. 10 (E-dur), eine Phantasie für 2 Klaviere (op. 11), sowie eine Anzahl kleinerer Klavierstücke.

Es bleibt noch übrig, auf eine Reihe wertvoller a cappella-Chöre, sowohl für Männerstimmen wie für gemischten Chor gesetzt, hinzuweisen.



Besonders mehrere Hefte Schottischer und Wallisischer Lieder, die Bruch unter dem Titel „Denkmale des Volksgesangs“ bearbeitet hat, dürfen, was Reinheit des Stils und Mustergiltigkeit der Stimmführung betrifft, als Perlen edlen Volksgesangs bezeichnet werden.

Überblicken wir das weite Gebiet der musikalischen Schöpferfähigkeit Bruchs, so erhalten wir das Bild einer frühzeitig in sich gefestigten und abgeschlossenen Persönlichkeit und empfinden schon vom ersten Werke an das Walten eines nach idealen Zielen ringenden Geistes. Zwei Eigenschaften geben seinen Schöpfungen besondere Bedeutung und individuelles Gepräge: Ebenmaß der Form und Klarheit und Einpräglichkeit der Melodik. Während unsere jungen Ultramodernen in erster Linie darauf bedacht sind, mit neuerfundenen Instrumenten, mit immer neu ausgeklügelten Klangeffekten, womöglich mit etwas noch nie Dagewesenem auf das Publikum zu wirken, begnügt sich Bruch, wie ich schon beim „Odysseus“ hervorhob, mit den einfachsten Mitteln. So schildert er in „Moses“, um noch zwei Beispiele anzuführen, durch leise, 20 Takte lang andauernde Paukentriolen die pochende Angst der Israeliten in überzeugendster Weise, und so werden wir vom Tode des Glaubenshelden, der nur von Unisonobässen im Flüsterton erzählt und von Posaunen und Orgel leise begleitet wird, aufs tiefste ergriffen. Das sind kleine Züge, die aber nur ein mit allen Geheimnissen der Orchestrierungskunst völlig vertrauter Meister zu erzielen imstande ist. Wie eigenartig und doch harmonisch abgeklärt Bruch auch die Form zu behandeln weiß, habe ich an verschiedenen Notenbeispielen gezeigt. Wenn er im Finale des dritten Violinkonzerts das Thema:



plötzlich als Kontrapunkt für die Kantilene der Solo-Violine verwendet, so erhält durch dieses scheinbar unerhebliche Moment der Satz sofort rhythmische Schärfe, größere Lebendigkeit und daher größere Bedeutung. Es ist dieselbe Freiheit in der Formbehandlung, deren sich alle großen Meister von Bach bis Wagner und Brahms bedienten, und die auf dem ersten aller Kunstgesetze beruht: Einheit in der Mannigfaltigkeit, und Mannigfaltigkeit in der Einheit. Die Formen also wechseln tausendfältig im Wandel der Zeiten, an die Form selbst aber ist die Lebenskraft des Kunstwerks gebunden.

Seit Jahrzehnten wogt nun der Kampf, der die Musikfreunde in zwei feindliche Lager spaltet. Heute gilt es aber keinen Kampf mehr, wie zu Schumanns Zeiten zwischen Fortschritt und Philistertum, sondern zwischen



Fortschritt und Anarchie. Kein vernünftiger Musiker wird sich heutigentags mehr gegen den Fortschritt auflehnen, im Gegenteil, er wird ihn mit aller Macht herbeisehnen. Denn Fortschritt bedeutet Leben, und in der Kunst fortschreiten, heißt an der Kunst weiterbauen, aber nicht sie zerstören. So dürfen wir auch in Max Bruch einen Mehrer der deutschen Kunst erblicken, nicht allein, weil er der deutschen Musik neue Gebiete zu bleibendem Besitz erschlossen, sondern auch weil die heranwachsende Jugend an den Vorbildern, die er gegeben, das Wesen guter und edler Volksmusik erkennen lernen kann. Sie wird dann finden, daß nie eine Bruchsche Melodie von trivialen Anwandlungen getrübt, nie eine Bruchsche Harmonie von häßlichen, unlogischen Dissonanzen entstellt wird, vielmehr jede melodische Linie ihre plastische Abrundung und dadurch ihre unmittelbare Zündkraft erhält, sie wird mit einem Worte inne werden, daß nur eine dem natürlichen Boden entsprossene und aus innen schöpfende Musik imstande ist, Eingang in der Menschen Herzen zu finden.

So wird der 6. Januar 1908, an dem Bruch das Fest seines 70. Geburtstags begeht, nicht nur in deutschen Landen, sondern überall, wo Deutsche wohnen und deutsche Lieder erklingen, als ein Ehren- und Freudentag gefeiert werden.





„Wie gern hätte ich meiner geistigen
Entwicklung bis in der letzten Zeit
einen Ausdruck in Tönen geben mögen!
Körperliche Leiden waren unübersteig-
bare Hindernisse.“¹⁾



iese wehmütigen, kurz vor seinem Tode geschriebenen Worte bestätigen sich bei der Betrachtung der musikalischen Skizzen und Entwürfe Edvard Grieg's, die er in drei Mappen aufbewahrt hat und denen die folgenden Zeilen gewidmet sind.

Er führte diese Mappen stets auf seinen Reisen mit sich, und die Skizzen zeigen deutlich, daß er sich oft und aufs neue damit beschäftigt hat.

Sie umfassen den Zeitraum von 1864 bis 1907 — geben also ein vollständiges Bild der künstlerischen Entwicklung des Tondichters.

Ein reicher Schatz liegt hier unverwertet da, für immer der musikalischen Welt verloren. Wieviel Angefangenes, das den vollen Stempel von Grieg's Persönlichkeit trägt, hat vergebens auf Vollendung warten müssen, wieviel Blüten, die keine Früchte werden sollten!

„Wir sind Lieder, du solltest sie singen“ — so klingt es, wie die „Stimmen in der Luft“ am Schluß von „Peer Gynt“, auch aus diesen Blättern. Das reichste Material war vorhanden, aber — „körperliche Leiden waren unübersteigbare Hindernisse“.

Nur wenig ganz Vollendetes, das zur Herausgabe geeignet ist, findet sich vor. Und wenn die Versuchung auch groß ist, von den nicht vollendeten Werken verschiedenes zu veröffentlichen, so gebietet doch die Pietät gegen den Meister, der selbst von größter Selbstkritik erfüllt war, nicht weniger streng zu sein, als er selbst. Wieviel Mißbrauch ist schon getrieben worden mit dem Nachlaß berühmter Männer! Brahms hatte einen wahren Abscheu gegen das Herausgeben von „nachgelassenen Werken“ und sagte bei einem derartigen Fall: „von mir soll man einmal nicht viel finden!“ —

¹⁾ Aus einem Brief Edvard Grieg's. Siehe zweites Oktoberheft der „Musik“.



Er hat auch alles vernichtet, was er nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hat.

So geschieht es gewiß auch im Sinne Edvard Grieg's, wenn viele seiner unvollendeten Werke und Skizzen nicht durch den Druck bekannt gemacht werden.

Als Material für eine Biographie hingegen sind die Skizzen von größtem Werte, und vieles kann dort einmal seinen geeigneten Platz finden.

Der Inhalt der drei Mappen besteht zum Teil aus Entwürfen zu Kompositionen, die durch den Druck bekannt geworden sind, zum größeren Teil aber aus nicht vollendeten Skizzen. Oft sind nur wenige Takte notiert. Grieg's Eigenart spricht sich aber auch in der kleinsten Skizze auf frappante Weise aus. Auch ohne zu wissen, von wem diese Noten herrühren, würde man überall den Autor mit unfehlbarer Sicherheit erkennen.

Nur wenig findet sich in Reinschrift vor. Darunter eine Reihe Lieder aus den Jahren 1865—1905, deren Herausgabe Grieg selbst beabsichtigt hat. Sie liegen druckfertig vor und werden in zwei Heften erscheinen. Das erste Heft enthält Lieder aus den Jahren 1865 und 1867, das zweite Heft bringt eine Auswahl aus den Jahren 1880—1905.

Ferner ist in Reinschrift vorhanden ein Andante für Klavier, Violine und Violoncell in c-moll, datiert 17. Juni 1878. Ob Grieg dieses Triofragment herausgegeben haben würde, ist zweifelhaft — der musikalische Wert des Satzes berechtigt jedenfalls dazu.

Anders verhält es sich mit einem unvollendeten Streichquartett aus dem Jahre 1891, von dem die beiden ersten Sätze — ein Allegro vivace e grazioso und ein Allegro scherzando — in Reinschrift vorliegen. Zum Andante und Finale finden sich nur Skizzen.

Aus den vielen Korrekturen in den beiden ersten Sätzen ist deutlich zu erkennen, daß die Arbeit als nicht abgeschlossen betrachtet wurde. Aus diesem Grunde würde eine Herausgabe bedenklich sein, obgleich die beiden Sätze — auch so wie sie jetzt vorliegen — zu dem Reizvollsten gehören, das Grieg geschrieben hat.

Das Quartett bildet einen vollkommenen Gegensatz zu dem bekannten g-moll Quartett (op. 27), sowohl dem Inhalt, wie der Form nach. Der erste Satz ist ganz im klassischen Quartettstil geschrieben und macht in dieser Beziehung — formell! — fast einen tendenziösen Eindruck. Von der phantastisch-leidenschaftlichen, vom gewöhnlichen Quartettstil so weit entfernten Art des ersten „norwegischen“ Quartetts keine Spur. Alles durchaus klar, heiter und anmutig, mehr dänisch als norwegisch.

Der Satz beginnt mit einer kurzen Einleitung:



Sostenuto

Nach vier Takten setzt die erste Violine mit dem Hauptthema ein:

Cant. Allegro vivace e grazioso



Ein Übergangsthema in a-moll:



in d-moll wiederholt, führt zu einer reizenden Episode in Es-dur:

p dolce

p

p

p

usw.

die in C-dur wiederholt wird. Darauf folgt das zweite Thema:

p

p

p

p

mf

mf

mf

mf



Mit einem kräftigen Motiv schließt der erste Teil ab:





Eine sehr motivisch bearbeitete, interessante „Durchführung“ folgt, darauf Wiederholung in der bekannten Form und eine kurze Coda, aus dem Hauptthema gebildet. Der zweite Satz — $\frac{3}{4}$ Takt d-moll — ist wieder mehr norwegisch, in der Weise eines „Springdans“, besonders im Trio, mit dem echten Heimatsmotiv:

più vivo

Viol. I

Bratsche.

p

segue

Von Entwürfen zu größeren Werken finden sich Skizzen zu einem Klavierkonzert in h-moll und zu einem Klavierquintett in B-dur. In beiden eine Fülle der interessantesten Motive!

Das Klavierkonzert fängt mit einer Introduction für Orchester an, das Klavier fällt kadenzartig ein und leitet über in ein Allegro:

Klavier

Orchester

Dann bricht die Skizze ab.

Vom Finale ist nur das Thema skizziert. Es ist wieder echter Grieg:



Das Quintett ist nur bis zum Teilschluß des ersten Satzes entworfen.

Der Anfang lautet:



Das zweite Thema ist von großer Schönheit:

Cello

Klavier

Viola

Cello

Klavier

poco rit.



Viol.
I u. II

Viola

Cello

Klavier



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is in alto clef with a key signature of two flats. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are slurs and ties across measures.

The second system of musical notation continues the piece with measures 5 through 8. It follows the same four-staff layout as the first system. In measure 7, the word "cresc." (crescendo) is written above the top staff. The notation includes slurs, ties, and various note values, maintaining the two-flat key signature.



Bei der verhältnismäßig geringen Anzahl der Grieg'schen Kammermusikwerke ist es um so mehr zu beklagen, daß dieses — nach dem ersten Satz zu urteilen — im großen Stile konzipierte Werk nicht über den Anfang hinausgekommen ist.

Grieg hatte auch die Komposition eines größeren Oratoriums geplant. Bjørnstjerne Bjørnson schrieb auf seinen Wunsch den Text. Es heißt „Fred“ (Friede). Der Tondichter hat aber nur ein Stück daraus komponiert, das einen Platz unter den oben genannten Liedern finden wird. Wie aus einem Brief Griegs an den Dichter Otto Benzon hervorgeht¹⁾, verlor Grieg die Lust zur weiteren Arbeit an dem Oratorium, weil Bjørnson sein Manuskript gedruckt haben wollte, ehe die Musik geschrieben war. In dem Briefe heißt es: „... und eine solche Mimose bin ich, daß damit der Duft verschwand, obschon er [Bjørnson] auf meine Aufforderung das Gedicht schrieb.“

Das bedeutendste Werk, das Edvard Grieg nachgelassen hat und eines seiner hervorragendsten überhaupt, ist die Musik zu Ibsens dramatischem Gedicht „Peer Gynt“, von der allein die beiden Orchestersuiten und die zwei Solveiglieder veröffentlicht worden sind.

Über das ganze Werk gibt Grieg eine genaue Mitteilung in dem ersten der Briefe, die in dem zweiten Oktoberheft der „Musik“ stehen. Aus diesem Brief geht auch hervor, daß Grieg eine Veröffentlichung der ganzen Partitur und eine Bearbeitung des Werkes zu Konzertaufführungen

¹⁾ Veröffentlicht in Gads Danske Magasin Oktober 1907.



gewünscht hat und auch sicherlich selbst veranlaßt haben würde. Hier ist es also geradezu eine Pflicht, das zu tun, was der Tod des Meisters verhindert hat.

Es kann nicht genug darauf hingewiesen werden, daß die „Peer Gynt“-Musik erst in Verbindung mit dem Gedicht ihre volle Wirkung ausüben kann.

Die große Popularität, die gerade die „Peer Gynt“-Suiten genießen, wird gewiß dazu beitragen, daß eine Konzertaufführung des ganzen Werkes, mit verbindendem Text — am liebsten nur mit den Ibsen'schen Originalworten — überall mit dem größten Interesse aufgenommen werden würde.

Und wieviel tiefer werden Stücke, wie Aases Tod und der herrliche Schlußgesang „Solveigs Wiegenlied“ wirken, wenn der Zuhörer sie im Rahmen des Gedichtes hört und dann erst ihre wahre Bedeutung verstehen kann. Stand doch „Solveigs Lied“ einmal als „Solfege Lied“ auf einem Konzertprogramm vermeldet!

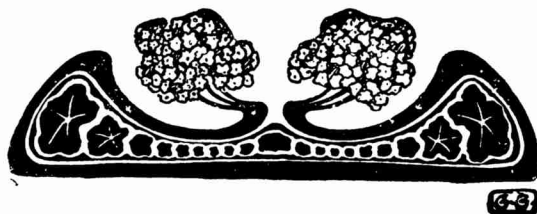
Solveigs Wiegenlied wird gewöhnlich als eine Art „Berceuse“ aufgefaßt; man denkt dabei an die Mutter, die ihr Kind in den Schlaf singt und ahnt nicht, daß es den Tod Peer Gynts bedeutet, den er am Ende seines abenteuerlichen Lebens in den Armen der Jugendgeliebten findet, die ihm treu geblieben ist und durch die er — wie Faust durch Gretchen — endlich erlöst wird.

Dies drückt „Solveigs Wiegenlied“ auf wunderbare Weise aus.

Zunächst muß die nicht leichte Aufgabe gelöst werden, zwischen den einzelnen Musikstücken einen Zusammenhang herzustellen.

Die Teile der Dichtung, zu denen keine Musik geschrieben ist, müssen natürlich weggelassen oder nur soweit angedeutet werden, als es zum Verständnis des Ganzen notwendig ist. Es ist zu hoffen, daß das Werk bald in dieser Gestalt vorliegen wird: die ersten Schritte dazu sind bereits getan.

Damit wäre ein Lieblingswunsch des verstorbenen Meisters erfüllt!





BESPRECHUNGEN

BÜCHER

59. Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe, ausgewählt und erläutert von Ernst Wolff. (Meister-Briefe, herausgegeben unter Mitwirkung von Max Friedlaender.) Verlag: B. Behr, Berlin.

In musikalischer Hinsicht bietet das vorliegende Buch, das mit vier Porträts ausgestattet ist, so gut wie gar keine Ausbeute, dagegen spiegelt es die schönen Charaktereigenschaften, das freundliche und liebenswürdige Wesen des viel zu wenig geschätzten Tondichters ungetrübt wieder. Gerade so, wie er in seinen Briefen uns gegenübertritt, denkt man sich den Komponisten der „Lieder ohne Worte“. Da findet sich kein kränkendes Wort über Kunst-Rivalen. Erwähnt er eines solchen überhaupt, so geschieht es in zarter und schonender Weise. Der bekannte Musikhistoriker und Theoretiker Franz Magnus Böhm tat einst den Ausspruch, daß Mendelssohn, bevor er zum Komponieren sich an den Schreibtisch setzte, wohl immer erst Glacéhandschuhe angezogen habe! So glatt und alle Unebenheiten vermeidend, zeigt er sich auch in seinen Briefen. Die sorgfältige Auswahl enthält Briefe an Zelter, Goethe, Ignaz und Charlotte Moscheles, Julius Schubring, Wilhelm Schirmer, F. Hiller, F. David, E. H. Verkenius und drei Familienbriefe. Das Buch wird viele Freunde finden.

Arthur Laser

60. Axel Sandberg: Empirische Gesangsschule in Dialogform für Lernende und Lehrende. Populär-wissenschaftliche Untersuchungen über die Naturgesetze für die Funktion der Stimme. Stuttgart, 1906.

Im Jahre 1896 erschien unter dem Titel „Eine natürliche und vernünftige Tonbildungslehre“ eine kleine, anregend geschriebene Gesangstheorie, die Axel Sandberg nach dem schwedischen Original seines Lehrers Fritz Arlberg übersetzt und bearbeitet hatte. Diesem theoretischen Schriftchen hat Sandberg nun eine ausgeführtere praktische Gesangsschule, zunächst für Frauenstimmen, folgen lassen, die auf denselben Grundanschauungen beruht. Wie schon der alte Kontrapunktiker Fux in seinem „Gradus ad parnassum“, bedient sich Sandberg der Dialogform und erzielt dadurch neben einer gewissen behaglichen Breite auch eine größere Lebendigkeit des Vortrags. Da indeß der Untertitel auch populär-wissenschaftliche Untersuchungen verheißt, und diese sich gelegentlich einmal bis in das Gebiet der Differentialrechnung versteigen, so trägt natürlich der „Lehrer“ die Hauptkosten der Unterhaltung, während in der Schülerin mehr „der Frauen Sinn, gar unbelehrt“, in diesem Fall also der gesangliche Instinkt, zu Worte kommt. Sandberg huldigt der von den meisten Gesanglehrern festgehaltenen Dreiregistertheorie und erklärt die Register wie üblich durch die Verschiedenartigkeit der Stimmbandfunktionen: die Bruststimme durch totale Schwingungen, das Falsett durch Verdünnung, die Kopfstimme durch Verkürzung der Stimmbänder. Zwischen Bruststimme und Falsett nimmt er ein Grenzgebiet an, das er „verdünnte Bruststimme“ nennt und stufenweise durch allmähliche Verdünnung des schwingenden Teils der Stimmbänder entstehen läßt. In der Festsetzung der oberen Registergrenzen ist der Verfasser sehr vorsichtig und nimmt sie etwas tiefer an als wohl die Mehrzahl seiner Fachgenossen;



so findet er die obere Grenze des Falsetts bei a^1 oder b^1 . Den Resonanzverhältnissen, auf denen bekanntlich der Vokalismus und die künstlerische Tonbildung beruhen, widmet Sandberg feinsinnige und eindringende Untersuchungen. Sehr vernünftigerweise sieht er im Rachen und in der Mundhöhle die Hauptresonanzräume und hält sich frei von der heute so beliebten Überschätzung der Kopfresonanz, die er durchaus treffend als Fortpflanzung der Tonschwingungen in der Mundhöhle nach den Nasenräumen erklärt. Auch der Brustresonanz mißt er nur eine untergeordnete Bedeutung bei (S. 107). Besonderen Wert legt er auf eine energische Mitwirkung der Lippen bei der Tonbildung; sie sollen ihm nicht nur zur Erzeugung der eigentlichen Lippenvokale (o, u, ö, ü), sondern überhaupt als wesentliches Werkzeug der Färbung des Tones dienen. Neben dieser sind ihm Weichheit, Fülle und Schärfe die Haupteigenschaften des Gesangstons, die durch das Tonbildungsstudium zu einer harmonischen Gesamtwirkung gebracht werden sollen; den Weichheitsapparat der Stimme findet er im Gaumengewölbe, die Fülle läßt er durch Schlunderweiterung (wie im ersten Stadium des Gähns) erzielen und die Schärfe erklärt er durch den Anprall des Tons an die freigelegten Zähne. Der Ausdruck „Schärfe“, der im Deutschen von Stimmen zumeist in tadelndem Sinne gebraucht wird, wäre besser durch: Metall, Glanz, Intensität oder ein ähnliches Synonym zu ersetzen. Die einzelnen Vokale werden genau auf ihre Beziehungen zu den vier oben genannten Tonqualitäten untersucht und bieten so den Stoff für die individuelle Behandlung und Erziehung des zu bildenden Gesangorgans. Im allgemeinen beginnt Sandberg die Tonstudien mit dem Lippenvokal u und läßt dann ö, ø, a und ē folgen. Der mißverständlichen Bezeichnung „kurze“ und „lange“ Vokale (S. 21) würde ich die üblichen Ausdrücke „offen“ und „geschlossen“ vorziehen, da ja in der Musik Kürze und Länge von der Geltung der Noten abhängt. Schon bei der elementaren Tonbildung berücksichtigt Sandberg den ästhetischen Eindruck der Lippen- und Mundstellung auf den Zuhörer und das psychologische Moment im Gesichtsausdruck, und in einem fortgeschrittenen Stadium widmet er der Mitwirkung der Mimik zugunsten des Vortrags und der spannungsbefreienden Wirkung, die dramatische Posen auf die Stimmbänder ausüben, hübsche Betrachtungen. Vor den Gefahren des einseitigen piano-Kultus wird mit Recht ebenso gewarnt wie vor eigentlichen Trainingsversuchen mit den Lungen, um einen „langen Atem“ zu erzielen, da ein solcher ebensosehr von energischer Stimmbandschließung wie von der Kapazität der Lungen abhängt. Das schwierige Kapitel der Stimmbandfunktionen und des Verhältnisses von Spannung und Triebkraft ist mit Sachkunde und eindringendem Nachdenken behandelt; die komplizierten Vorgänge bei einer „messa di voce“ (Schwellton), die sich aus dem Zusammenwirken und Ineinandergreifen der Stimmbandfunktionen und der Resonanzfaktoren ergeben, finden eine klare, durchdachte Darstellung. — Im allgemeinen wird man dem Verfasser zugestehen müssen, daß er seinem Grundsatz: „der Gipfel der Kunst ist die Natürlichkeit“, dem wir am Anfang und am Schluß seines Buches begegnen, treu geblieben ist. Er entwickelt den Gesang aus der Sprache und erklärt den Gesangston als „eine Summation gleich hoher Sprech-töne“, den Ansatz beim Sprechen und Singen als identisch und warnt davor, durch Künsteleien in die wunderbaren automatischen Leistungen des menschlichen Stimmorgans, wie es die Natur vorgebildet hat, einzugreifen; die Gesangsschule soll nur da nachhelfen, wo die Natur versagt, und das „Prinzip des geringsten Kraftverbrauchs“, das in der Natur gilt, soll auch den Kunstgesang beherrschen. So wird sich also wohl jeder Gesangslehrer, der nicht geradezu auf irgendeine verzwickte „Methode“ eingeschworen ist, mit Sandbergs Grundanschauungen einverstanden erklären können. Anfechtbare Einzelheiten, wie etwa in der Verzierungslehre (S. 97), bei der Besprechung der Atemteilung (S. 99), des Trillers und der schnellen Koloratur, die beide als angeboren bezeichnet werden



(S. 161 ff.), können den günstigen Gesamteindruck des Werkes nicht beeinträchtigen. Gewiß handelt es sich bei dem Triller weniger darum, durch andauerndes, sportsmäßiges Üben eine schwierige Fertigkeit zu erwerben, als ihn „herauszulocken“, d. h. experimentell den richtigen Kunstgriff dafür zu finden; aber das „Vorspielen“ und „Vorpfeifen“ des Lehrers (warum nicht Vorsingen?) und der „intensive Wunsch“ und die „unwiderstehliche Lust“ der Schülerin können doch eine methodische Anleitung nicht ersetzen. Und bei der Koloratur, auch bei der schnellsten, muß doch jeder einzelne Ton der Kontrolle des Ohres unterworfen und somit das Ergebnis eines bestimmten, wenn auch blitzschnellen Willensaktes sein. Schwerere Bedenken lassen sich dagegen geltend machen, daß Sandberg von der Verschiedenheit der weiblichen Stimmgattungen fast ganz absieht und nur auf S. 143 dieses Problem flüchtig streift. Während er an dieser Stelle innerhalb der Region des Kopfreisters bei Sopran, Mezzosopran und Alt geringfügige Höhenunterschiede des Klangepräges („offen“ oder „geschlossen“) feststellt, nimmt er im übrigen bei allen Frauenstimmen die Registergrenzen als übereinstimmend an, womit er bei der Mehrzahl der Fachgenossen auf Widerstand stoßen dürfte. Im ganzen aber darf sein Werk als wertvolle Bereicherung der gesangspädagogischen und stimmtheoretischen Literatur begrüßt werden. Ernst Wolff

61. Ernst Kreowski und Eduard Fuchs: Richard Wagner in der Karikatur.
Verlag: B. Behr, Berlin.

Es war wichtig, die Karikaturen von Wagner einmal in einem Bande zu vereinigen. Zwar existiert schon eine frühere Zusammenstellung, 1891 in Paris erschienen, und herausgegeben von John Grand-Carteret. Das französische Buch ist mäßig gedruckt, erschien in kleinem Format und bot literarisch wenig Bemerkenswertes. Der deutsche Band ist dagegen ein Muster guter Ausstattung, erfreut uns durch ein wohlgetroffenes Format und präsentiert sich in würdigem Gewande. Ernst Kreowski und Eduard Fuchs haben sich zu gemeinsamer Arbeit vereinigt. Dem ersteren fiel der Textteil zu, Fuchs beschaffte das Bildermaterial, sorgte für das druckerische Arrangement und erläuterte die Karikaturen, von denen 230 Stück sich vorfinden. Natürlich deckt sich der größte Teil der Abbildungen mit denen in jenem französischen Buch, doch ist die Fuchssche Auswahl nicht nur um 100 Stück reicher, sondern die Bilder haben eine sicherere Wirkung durch den guten Druck und die angenehmen Größenverhältnisse. Kreowski gibt eine kurz gefaßte, sehr würdige Darstellung von Wagners Lebensgang in trefflichem Deutsch, und überrascht durch eine wirksame Anordnung seines Stoffes. Natürlich ist seine Arbeit so angelegt, daß sie die Momente in Wagners romantischem Leben besonders betont, die besondere Angriffspunkte für den Karikaturisten bieten konnten. Die Dresdener Revolution, der Pariser Tannhäuser-Skandal, die Wiener Notzeit, des Meisters Stellung zu König Ludwig, die Freundschaftsverhältnisse mit Liszt und Bülow, die Bayreuther Festspiele und viele andere exponierte Momente in Wagners äußerem Leben boten dem spottsüchtigen Stift des Zeichners willkommene Gelegenheit, satirisch zu verfahren. Die rein künstlerische Ausbeute ist eigentlich nicht groß: heute sind wir durch glänzende Karikaturenzeichner verwöhnt. Die alten Bilder des „Kladderadatsch“, des „Charivari“, des Münchener „Punsch“, des „Kikeriki“, der „Wespen“, des „Ulk“ schmecken uns heute nicht mehr recht. Die Karikaturen im englischen „Punch“, im Züricher „Nebelspalter“ bleiben matt. Amüsanter sind einige Blätter aus dem Wiener „Floh“ und aus der „Bombe“, weit geistreicher der Franzose Blass in „Le Triboulet“, Vilette, Jossot und Beardsley, dann besonders aber Gaul und Oberländer und endlich die Jungen: Wilke, Bruno Paul, Gulbranson und Schmidhammer schießen den Vogel ab. Die Karikatur ist in den letzten fünfzig Jahren auf eine ganz andere Stufe gerückt! Menzel mit seinen famosen Chargen fehlt leider. Jedenfalls ist das Buch — einer Idee des B. Behrschen Verlages entsprungen — ein wichtiger Beitrag zur Kulturgeschichte, das in einer lückenlosen Wagner-Bücherei auf keinen Fall fehlen darf.

Richard Wanderer



MUSIKALIEN

62. Walter Courvoisier: Das Schlachtschiff *Téméraire*. Für Männerchor und großes Orchester. op. 12. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Der von Detlev von Liliencron frei nach Henry Newbolt geschaffene dramatische Sang „Das Schlachtschiff *Téméraire*“ hat durch Walter Courvoisier eine Vertonung gefunden, die mit außerordentlichem Glück den Schwung und die Kraft dieses Lobliedes auf die englischen Seehelden von 1796 musikalisch unterstreicht und zu einer ähnlichen vaterländischen Hymne macht, wie wir sie in Curtis „Die Toten vom Iltis“ bereits besitzen. Wenn wir den einzigen Vorwurf, den man eventuell dem Komponisten machen kann, schon jetzt nennen sollen, so ist es der etwas große instrumentale Aufwand, der mit der Länge des Opus nicht in normalem Verhältnis steht und der Verbreitung des Werkes im Wege sein dürfte. Und das ist bedauerlich. Mag sein, daß Courvoisier den Vokalsatz vielleicht zu anspruchsvoll und schwer behandelt und manches in ihm auf eine Wirkung abstimmt, die eigentlich schon der orchestralen Programmusik angehört, mag auch sein, daß der Instrumentalsatz manchmal überladen erscheint, das muß ihm doch freudig zugestanden werden, daß er in der vorliegenden Komposition ein Werk geschaffen hat, dem in der Männerchorliteratur ein bemerkenswerter Platz im Vordergrunde gebührt. Die Gründe dafür sind schnell aufgezählt. Courvoisier ist bei aller programmusikalischen Neigung ein Melodiker von Originalität und kraftvollem Ausdruck, er weiß dem Chorklange überall sein altangestammtes Recht zu wahren, wenn er auch — wie oben bereits angedeutet — manchmal die Macht seines hundertstimmig gedachten Chores nur als einen instrumentalen Wert in das Tutti-Klangbild einstellt. Er kennt schließlich nicht nur eine durch die Rhetorik wirkungsvoll gemachte, scharf rhythmisierte Sprache, sondern ist von Haus aus der geborene Dramatiker, und das läßt ihn mit einer Wucht deklamieren und Steigerungen anlegen, die auf den Kulminationspunkten dem Hörer Feuer aus der Seele schlagen müssen. Auch die rein instrumentale Seite des Chorwerkes ist höchst interessant. Courvoisier weiß geistreich die Farben zu mischen und zu schildern, wo dem Orchester das Feld ganz allein überlassen ist, er versteht dann weiter die Gesangstimmen instrumental zu stützen, ohne deren vokale Bedeutung aufzuheben oder lahmzulegen, und vermag schließlich mit einem virtuoson Raffinement sondergleichen zwischen dem Vokalsatze und dem Orchester Kontraste zu schaffen, deren nachdrückliche Wirkung ebenso auf dem Kolorit, wie auf der Dynamik beruht. Diese Künste erzielen im Verein mit den rein musikalischen Qualitäten der Courvoisierschen Eigenart denn auch in lyrischen, wie in dramatischen Momenten eine ungemein tiefgehende Wirkung. Das „Schlachtschiff *Téméraire*“ sei deshalb allen großen Männergesangsvereinen dringend zur Aufführung empfohlen, nur sei von einer Wiedergabe dieser Chorballade mit Klavierbegleitung abgeraten, da das Bild in einer mit schwarz und weiß bestrittenen verkleinerten Reproduktion nicht so wirken kann, wie von der Orchesterpalette koloriert.

Paul Mittmann

63. Rudolf Dost: Sonate f-moll für Orgel. op. 21. Verlag: Rieter-Biedermann, Leipzig.

Wir haben hier ein ernst zu nehmendes tüchtiges Werk vor uns, das mit bemerkenswertem Können hinsichtlich Formenbeherrschung und Kontrapunktik vor allem orgelmäßig geschrieben ist. Es verschlägt nichts, wenn wir hier und da Reminiscenzen aus der vorausgegangenen Literatur begegnen. Offenbar ist das erste Thema im ersten Satz, sowie der ganze zweite Satz eine Huldigung für J. Rheinberger, und das wohlbekannte „Pedalmotiv“, im ersten Satze öfters auftauchend und dann im zweiten



Thema der Doppelfuge mit benutzt, für J. S. Bach (siehe Fuge d-moll, Peters IV). Weniger zusagen will uns das „Gesangsthema“ im ersten Satz, wohingegen die kleine Coda wieder sehr ansprechend ist. Der Modulationsgang im ersten Satz und in der Fuge hält sich durchaus nicht an herkömmliche Regeln, wir treffen öfters auf überraschende Ausweichungen, die allerdings zuweilen willkürlich erscheinen, wie z. B. im dritten Teil der Fuge, deren Kontrapunkt im übrigen fast durchweg sehr gewandt und glatt geschrieben ist. Die Sonate, von nur mittlerer Schwierigkeit, verdient die Beachtung der Konzertspieler.

64. Orgel-Kompositionen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche.

Herausgegeben von Willy Herrmann. Zwei Bände. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der erste Band enthält 11 größere, in erster Linie für Konzertzwecke geschriebene Stücke, die teilweise schon anderwärts veröffentlicht sind, der zweite 31 fast durchweg festlich gehaltene größere Nachspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch. Für den Wert der beiden Bände sprechen die bewährten Namen eines Albert Becker, A. Egid, N. W. Gade, V. Gluth, A. Guilmant, J. G. Herzog, Edmund Kretschmer, Liszt, Matthison-Hansen, Robert Radecke, M. Reger, E. Tinel u. a. Wir haben vor uns Proben der Orgelkomposition der letzten Jahrzehnte, vereinzelt steht in Band II No. 2 eine sehr ansprechende frischgeschriebene Fuge von M. G. Fischer (1773—1829), in der noch Bachsche Tradition (Kittel) lebendig ist. Vereinzelt steht auch auf der andern Seite Max Regers Präludium zu „O Haupt voll Blut und Wunden“, das durch seinen tiefen Gehalt alle übrigen bedeutend übertrifft, womit Regers nahe Verwandtschaft mit Bach aufs neue dargestellt wird. Als vortreffliche Nummern seien unter den übrigen hervorgehoben im ersten Band: No. 8 bis 11, unter denen wieder Franz Wagners Phantasie „Trionfo della vita“ als schwungvolles Konzertstück sich bemerkbar macht — übrigens das einzige Stück der Sammlung, an dem der Einfluß von Max Regers Orgelkunst offenkundig nachzuweisen ist. Unter den Nummern des zweiten Bandes zeichnen sich aus: No. 1 von Victor Gluth durch lebendige Frische, in der Harmonik etwas Rheinbergerisch; ferner Kretschmers festlich-glanzvolles Nachspiel No. 6; Albert Beckers energisches „Ein feste Burg“; Egidis kunstvolles Nachspiel „Es ist das Heil“. Der Wert der Sammlung wird durch einige mehr akademisch korrekte als musikalisch ansprechende Kompositionen kaum beeinträchtigt.

65. Hermann Stephani: Große Fuge in c-moll für Orgel. op. 12. Verlag C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eine Fuge mit deutlich fühlbarem Programm, ein eigentümliches Werk, das ein persönliches Gepräge trägt und deshalb trotz zahlreicher Härten, ja selbst einiger musikalischer Unverständlichkeiten unser Interesse in Anspruch nimmt. Alle Fugenkünste werden aufgeboten; das Thema führt einen harten Kampf gegen immer neue Gegenmotive. Die Fuge bringt zwei Durchführungen, die durch lange Zwischensätze getrennt sind. Die zweite schließt auf der Dominante. Der folgende, lang ausgedehnte Schluß ist ungewöhnlich: das Thema tritt in Verkürzung und Umkehrung zugleich auf, die Form der Fuge ist völlig durchbrochen. Ausgelassener Humor und Ironie greifen Platz in tollem Jagen — wir glauben fast, ein wenig Richard Strauß zu hören. Das Thema in Verkürzung und Umkehrung erscheint jetzt basiert auf einer Skala aus Ganztönen; es türmen sich Engführungen auf einem ostinato in Achteln; noch einmal bringt das Pedal fortissimo das so eigentümlich entstellte Thema, bis das Ganze einlenkt und schnell normal diatonisch dem Schluß zueilt. Die Fuge bringt Schwierigkeiten namentlich für eine entsprechende Registrierung wegen der öfters sehr tiefen Lage der Manualstimmen und Überkreuzung mit dem Pedal.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

KRITIK

OPERA

ANTWERPEN: Was dem größten flämischen Tonsetzer Benoit vor mehr als zwanzig Jahren ein Traum, eine Idee war, an deren Verwirklichung seine Jünger seit 15 Jahren tatkräftig arbeiteten, ist zur Tatsache geworden: vor einigen Tagen wurde hier das neue Flämische Operntheater eröffnet. Am Nachmittag des 17. Oktober wurde das Haus in Gegenwart aller Notabilitäten der Stadt von der Behörde abgenommen und feierlichst der Direktion übergeben, bei welcher Gelegenheit der Konservator der hiesigen Museen Pol de Mont eine begeisterte Festrede hielt, einige ältere Mitglieder der Truppe Solovorträge und der Theaterchor Benoit's „Hymne an die Schönheit“ vortrugen. Am Abend kam als Festvorstellung unter Leitung des Komponisten Blockx' „Herbergsprinzessin“ zur Darstellung, jenes Werk der neuern flämischen Schule, das in den letzten Jahren nicht nur einen ausgesprochen lokalen Erfolg hatte, sondern auch an vielen Bühnen des Auslandes mit großem Erfolg zur Aufführung kam. Da alle Darsteller, in erster Linie Frau Judels und der Tenor Swolfs, die mit frischen Stimmen verjüngten Chöre, das verstärkte Orchester und die Regie Engelen's ihr bestes Können einsetzten, so fand die Vorstellung eine begeisterte Aufnahme und brachte dem Komponisten viele erneute Ehren ein. Das neue Theater präsentiert sich nach außen wie im Innern auf das vorteilhafteste und stellt dem Erbauer, Stadtbaumeister van Mechelen, das günstigste Zeugnis aus. Die Bühne ist nach den neuesten Errungenschaften eingerichtet und bietet durch ihre Breite, Höhe und namentlich Tiefe Gelegenheit zur Entfaltung prächtigster dekorativer Kunst. Eine spezielle Bemerkung verdient das hiesige Haus Schäffer, das die Einrichtung für die elektrische Beleuchtung in geradezu idealer Weise gelöst hat. Der Zuschauerraum, nicht übermäßig groß — er hat 1490 Sitzplätze — ist ebenso praktisch eingerichtet, wie reich, ohne überladen zu sein, ausgestattet. Der tiefliegende Orchesterraum bedarf noch einer Verbesserung; die Streichinstrumente klingen nicht genügend und werden durch das Blech gedeckt. Auch die Aufführungen der folgenden nationalen Opern: Wambach's „Quinten Massys“, Blockx' „Seebraut“, Schrey's „Adlerhorst“ — alle bei früheren Anlässen von mir besprochen — bestätigten vollkommen den am ersten Abend gewonnenen günstigen Eindruck. Die Direktoren Judels und Tokkie, die viel versprechen, u. a. Wagners „Siegfried“ und Zöllners „Faust“ unter Leitung des als Kapellmeister engagierten Komponisten, sind ganz die Leute, ihr Wort einzulösen und die Saison äußerst glänzend zu gestalten. — Im neuen Flämischen Theater wird fleißig gearbeitet. Nachdem in den ersten Wochen nur Werke nationaler Komponisten, so auch mit erneutem Erfolge Raylaendi's „Cecilia“, zur Aufführung kamen, bereitete die erste deutsche Oper, Lortzings köstlicher „Wildschütz“, in vorzüglicher Darstellung dem Publikum eine ganz besondere Freude. In rascher Reihenfolge werden wir u. a. „Walküre“, „Lohengrin“, „Freischütz“ erhalten,

also für hiesige Verhältnisse ein interessantes Repertoire. A. Honigsheim

BERLIN: Königliches Opernhaus. Die Hofoper sucht, nachdem Frl. Destinn mehr und mehr in das „hochdramatische“ Fach aufgerückt ist, und Frl. Ekeblad zu den unbeschäftigten Mitgliedern gehört, nach einer Vertreterin der jugendlich-dramatischen Partien. Unter diesem Gesichtspunkt war auch das Gastspiel einer jungen Künstlerin aufzufassen, die neulich die Elsa im „Lohengrin“ und die Agathe im „Freischütz“ sang. Frl. Fabry kommt vom Stadttheater in Augsburg und ist dort gewiß ein sehr nützliches Mitglied; für das Opernhaus ist sie noch nicht reif. Ihr hübsch klingender und ziemlich ausgiebiger Sopran ist technisch nicht so durchgebildet, um den dramatischen und musikalischen Gehalt einer Rolle einwandfrei wiedergeben zu können. Namentlich in der Mittellage drückt die Sängerin auf den Ton, der infolge seines zu weit rückwärts gebildeten Ansatzes leicht tremoliert und unrein wird. Auch in der Darstellung ist noch nicht die Freiheit gewonnen, die eine nennenswerte Gestaltungsgabe zum Durchbruch kommen ließe. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß Frl. Fabry, deren Erscheinung und Wesen sympathisch berühren, weitere Entwicklungsmöglichkeiten in sich trägt. — Die Komische Oper hatte mit ihrer Erstaufführung der „Verkauften Braut“ von Smetana einen unbestrittenen und in gewisser Hinsicht auch verdienten Erfolg zu verzeichnen. Ein Vergleich mit den Aufführungen der Hofoper und eines österreichischen Ensembles, das uns einst die Bekanntschaft des liebenswürdigen Werkes vermittelte, liegt nahe. Er fällt zugunsten Gregors aus, soweit die Inszenierung und die Herausarbeitung wirksamer Pointen in Frage kommen. In sehr hübschen dekorativen Bildern spielte sich die lustige Komödie flott und ungezwungen ab. Wo es sich aber um intimere Stimmungen und feinmusikalische Wirkungen handelte, erschien alles vergrößert und seiner eigentümlichsten Reize einigermaßen entkleidet. Nur ab und zu gab Naval, der natürlich auch schauspielerisch der Figur des Hans nichts schuldig blieb, in seinen Solostellen etwas von dem poetischen Hauch dieser Musik zu verspüren, während das sonst so sympathische Frl. Artôt als Marie gar zu unbedeutend blieb. Schließlich spielt die Handlung doch unter derben Bauern und bedingt eine gewisse Gesundheit der tonlichen Grundlage. Gerade daran aber haperte es zu bedenklich in den wichtigsten Ensemblesätzen, so in dem schönen Sextett des letzten Aktes. Die tragende Rolle des Heiratsvermittlers kam bei Herrn Mantler auch mehr schauspielerisch als gesanglich zur Geltung. Seiner Stimme fehlt die behagliche Tiefe und der üppige Wohlklang, auf die der Komponist als Kontrast zu der Humoristik des Ausdrucks gerechnet hat. Mit dem stotternden Trott der Herrn Kreuder konnte man sehr zufrieden sein, während die übrigen Partien mehr oder minder zu wünschen ließen. Bedauerlich ist, daß ein so entzückendes Stück wie das Tanzduettchen mit der Esmeralda in seinem Charakter so ganz verkannt und seine schwebende Grazie zu derbem Ulk entstellt wurde. Fehlte es hier dem Dirigenten an Einsicht oder an



Macht der Regie gegenüber? Franz Rumpel dirigierte im übrigen (namentlich die Ouvertüre) nicht ohne Geschmack, konnte aber natürlich dem vokalen Klangkörper keine Fülle und Anmut einhauchen, noch die Auffassung des Ganzen auf einen wohligeren Ton herabdämpfen. Das Publikum amüsierte sich ausgezeichnet, rief alle Beteiligten wiederholt an die Rampe, und namentlich nach dem prachtvollen und famos vorgetragenen Buffoduet des zweiten Aktes herrschte eine animierte Stimmung, wie man sie in der Komischen Oper kaum jemals erlebt hatte.

Dr. Leopold Schmidt

Lortzing-Oper. Verhältnismäßig gut gelang der Versuch, Mozarts „Entführung aus dem Serail“ dem Repertoire einzufügen; für die Konstanz mußte freilich eine geeignete Kraft in Frau Boer-Gruselli vom Hallenser Stadttheater verschrieben werden. Ein prächtiger Pedrillo war der junge stimmbegabte Tenorbuffo Max Kuttner. — Völlig überflüssig und unzulänglich war die Aufführung von Verdi's „Rigoletto“. Mit solch fragwürdiger Aufführung kann das Publikum doch nur verscheucht werden.

Wilh. Altmann

BUDAPEST: Die erhoffte, trompetenhaft versprochene Besserung in der artistischen Verwaltung der königlichen Oper will sich nicht einstellen. Man durfte erwarten, daß mit der Überweisung des Institutes an das Unterrichtsministerium nunmehr wirklich ehrliche künstlerische Prinzipien zur Geltung kommen, ernste, zielbewußte Arbeit inauguriert werde. Statt dessen erschöpft sich die vielgerühmte Energie des neuen Direktors Mészáros in zwecklosen Reprisen und in zum Teil ganz verfehlten Neubesetzungen. So war es sein Erstes, um die ein wenig fadenscheinig gewordene Toilette der von der Oper soutenierten Muse zu ergänzen, ihr einen neuen Luxushut zu kaufen. Unser klassisches Repertoire zeigt Lücken an allen Ecken und Enden, und nun verwendet man zwei Monate, um — die Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser“ zur Aufführung zu bringen, auf die man an den meisten namhaften Bühnen wieder verzichtet hat. Die Vorstellung, um die sich namentlich Frau Vasquez (Elisabeth) und die Herren Anthes (Tannhäuser) und Takáts (Wolfram) verdient machten, stand übrigens auf demselben vornehmen Niveau, wie die bisherigen „veralteten“ Reprisen des Werkes. Eine zweite geniale Tat des neuen Kunstverwesers war die Umbesetzung der „Walküre“, in der Herr Mészáros zu dem einzigen Siegmund (Anthes), dem einzigen Wotan (Beck) unserer Bühne die fast durchwegs unzulänglichen Gestaltungen je einer vierten Brünnhilde und Sieglinde und einer fünften Fricka fügte. Durch diese und ähnliche Arbeitsverschwendung ist die Direktion mit all ihren Novitäten und sonstigen Versprechungen im Rückstand und freut sich einstweilen, daß die Gunst des Publikums, die sein Vorgänger erworben, dem Theater noch treu bleibt.

Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Nach dreijährigem Bestehen hat sich die Theatervereinigung Dortmund-Essen wieder gelöst. Alois Hofmann hat die hiesige Direktion übernommen und führt die Oper einer erfreulichen Entwicklung entgegen. Die fast gänzlich neuen Kräfte sind durchweg

musikalisch intelligent, zum Teil vorzüglich. Daher waren „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ mit Schirmer in der Titelrolle, Frl. Daniela als Elisabeth, Frl. Wehrenfennig als Ortrud, und Stury als Wolfram und Telramund, ebenso „Aida“, „Troubadour“, „Hoffmanns Erzählungen“ gute Vorstellungen. Strauß' „Salome“ erlebte mit obigen Kräften eine hervorragende Aufführung und fand beifällige, nicht begeisterte Aufnahme. Der Direktor ist ein feinsinniger Regiekünstler. Als erster Kapellmeister fungiert Wolfram, dem Becker und Goldschmidt zur Seite stehen. Das Orchester stellen Hüttners Philharmoniker.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Hofoper hat sich zu einer neuen Tat noch nicht aufgerafft. Das einzig bemerkenswerte Ereignis der Berichtszeit war das Gastspiel von Sigrid Arnoldson, die als Violetta, Mignon und Carmen auftrat. Als Herodes in „Salome“ gastierte Curt Sommer von der Berliner Hofoper, ohne jedoch in Spiel und Gesang unsern heimischen Vertreter entfernt zu erreichen. An diesem Abend erkannte man übrigens mit Erstaunen, wie rasch das seinerzeit von mir vorausgesagte Verblässen der „Salome“-Wirkung eingetreten ist. Man bleibt jetzt, nach kaum zwei Jahren, dem Werke gegenüber schon vollständig kühl, da ihm die inneren Werte doch allzusehr mangeln.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Caruso's Gastspiel war diesmal das große Ereignis. Die Billetstellungen für die beiden Abende, die ihn als Rhadames und als Herzog im „Rigoletto“ zeigten, waren etwa zehnfach „überzeichnet“; dies und der weitere Umstand, daß der Künstler pro Abend 10000 Mark erhielt, hat schon manchen im voraus mit Hochschätzung für seine Kunst erfüllt. Beifallsstürme lohnten die dankbarsten Nummern seiner Rollen, und auch die kritischer beanlagten Zeugen seines Auftretens rühmen ihm ungewöhnlichen Wohlklang der Stimme und deren weise Behandlung, besonders die gute Atemtechnik, nach, außerdem auch Temperament und gewisse individuelle Züge in der schauspielerischen Behandlung der Aufgaben. Ungenügsame Hörer bemängeln aber sehr die Qualität der „Rigoletto“-Aufführung, soweit sie nicht von dem Gast allein besorgt wurde.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Nun hat Richard Strauß' „Salome“ auch bei uns ihren verspäteten Einzug gehalten. Grund der Verzögerung war wohl weniger eine künstlerische Abneigung der Theaterleitung gegen das spekulative, aus Mitteln der Sensation seine Wirkung schöpfende Werk, als vielmehr der Umstand, daß der Einstudierung und Aufführung dieser musikalischen Excentrizität der Umbau unseres Orchesterraumes vorangehen mußte. Für diesen so notwendigen Umbau, dessen Vorteile wir noch genießen werden, wenn längst die Schmerzen der Salome verwunden sein werden, war aber unsere sparsame Stadttheater-Gesellschaft nur langsam und schwer zu gewinnen; ihn durchzusetzen bedurfte es der ganzen Überredungskünste von Direktion, Kapellmeister und sonstigen Persönlichkeiten und einiger mehr energievoller als freundlicher Nachhilfe in der lokalen Kritik. Da es sich dabei in unserer Millionen- und Millionärstadt im Grunde um ein



Objekt von ein paar tausend Mark handelte, steht man also wieder einmal vor einem hübschen Exempel hanseatischen Kunstgeistes. Daß schließlich das größte deutsche Stadttheater die erfolgreiche Oper nicht dauernd ignorieren durfte, bedarf keiner weiteren Ausführungen. Zu neuen Schlüssen in der Einschätzung der „Salome“ konnte man freilich auch angesichts der wirklich vortrefflichen Aufführung, die ihr hier zuteil wurde, nicht gelangen: indem er sich bewußt von der Wagnernachfolge im Musikdrama und zugleich von Wagner selbst entfernte, geriet Strauß in die noch viel bedenklichere Nähe Meyerbeers. Mit ihrem sensationell sich gebärdenden Amerikanismus, mit all ihren unbegrenzten Möglichkeiten präsentiert sich die „Salome“ musik zuletzt doch nur als die moderne Meyerbeeriade insofern, als sie in ihrem innersten Wesen eine einzige große Konzession bedeutet. Und Konzession war eben auch das entscheidende Merkmal der Oper Meyerbeers. Daß nach der „Salome“, so geistvoll sie auch erdacht und mit so sicherem Instinkte sie auch geschrieben sein mag, die Musiker — und nicht die schlechtesten unter ihnen — von Strauß abgefallen sind und weiter abfallen, darf bei der nur schlecht verhüllten effekthaschrigen Art des Werkes nicht in Erstaunen setzen. Unser Premierenpublikum, das der „Salome“ zunächst unter allen Anzeichen begegnete, die auf das bewußte Mühlrad im Kopf hinweisen, bereitete schließlich der Erstaufführung einen Triumph. Aber es ist nicht ausgemacht, ob er nicht in erster Linie der phänomenalen gesanglichen und darstellerischen Leistung der genialen Edyth Walker galt. Daß neben ihr und dem ausgezeichneten Herodes des Herrn Birrenkoven Gustav Brecher, der superiore Dirigent, mit Enthusiasmus gefeiert wurde, war nicht mehr als recht und billig. Wie „Salome“ bei einer weniger faszinierenden Wiedergabe auf unser Publikum wirken wird, das zu erleben haben wir — leider! — begründete Aussicht.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Zwei Hauptmomente ergaben in den jüngsten Wochen des Opernhauses Méhul und Weingartner. Des erstern nunmehr hundertjähriger „Joseph“ erstand unter Otto Lohses vielvermögender Hand in denkbar abgeklärtester Interpretierung unserer Oper als neugewonnener, wertvoller Besitz (mit Fritz Rémond, Julius vom Scheidt und Clarence Whitehill als Joseph, Simon und Jakob). Felix Weingartner leitete eine der trefflichen Aufführungen seines „Genesius“ und wurde herzlich gefeiert.

Paul Hiller

LONDON: Die Herbstsaison der italienischen Oper in Covent Garden wird verlängert werden müssen. Ein neuer Stern auf dem Londoner Opernhimmel ist nämlich in Signora Tetrassini aufgegangen, die von der ganzen Presse als zweite Patti gepriesen wird. Die Dame trat zum ersten Male am 2. November als Violetta in „La Traviata“ auf. Ihr Name erregte kein Interesse; das Haus war schwach besucht. Ihre Leistungen aber waren nicht nur als Sängerin, sondern auch als Darstellerin so außerordentlich, daß alles enthusiastisch war. Die Folge war, daß zwei Tage später, bei Wiederholung derselben Oper, nicht nur das Haus vollständig ausverkauft war, sondern auch, daß

Hunderte, die Zutritt suchten, zurückgewiesen werden mußten. Dasselbe wiederholt sich seitdem bei jedem Auftreten der Künstlerin. Alle Plätze sind bis zum Ende der Saison ausverkauft. Was im übrigen das Repertoire betrifft, so ist Wagner von ihm ganz ausgeschlossen. Mozart ist mit „Don Giovanni“ und Verdi mit „Aïda“ vertreten. Der Rest gehört den Italienern und Franzosen. Eine starke Konkurrenz hat übrigens Covent Garden in Daly's Theater, wo sich „Die lustige Witwe“ eines ungewöhnlich langen Daseins erfreut.

A. Z.

MÜNCHEN: Außer ein paar vorzüglichen Repertoirevorstellungen, darunter „Fidelio“ mit Knote (Florestan), Morena (Fidelio) und Feinhals (Pizarro), und einer „Salome“-Aufführung (unter Kapellmeister Cortolezis' befeuernder und umsichtiger Leitung), bei der die Salome an Stelle von Frl. Larsen nunmehr Frau Burk-Berger mit gutem Erfolg übernommen hat, gab es bis jetzt nichts Bemerkenswertes als eine Neueinstudierung von Verdi's „Aïda“. Den musikalischen Teil dieser Neueinstudierung hatte Hofkapellmeister Röhr übernommen und führte ihn sehr gründlich und mit vollem Gelingen durch. Auch die Besetzung mit Frl. Ulbrig (Aïda), Walter (Radames), Frau Preuse (Amneris) und Feinhals (Amonasro) stand auf schöner Höhe. Besonderer Wert jedoch war auf die Ausstattung und Inszenierung gelegt worden; für die letztere verdient Wirk hohes Lob; die Ausstattung aber ist geradezu eine Sehenswürdigkeit an Pracht und Echtheit. Kunstmaler Buschbeck und Maschineriedirektor Klein haben da geradezu Großartiges geleistet.

Dr. Eduard Wahl

ST. PETERSBURG: Die russische Privatoper im großen Saale des Konservatoriums hat sich ein großes Verdienst erworben, indem sie Moussorgsky's Oper „Chowantchina“ und Wagners „Holländer“ gegeben hat. Der „Holländer“ wurde vor mehreren Jahren in der Kaiserlichen Moskauer Oper mit großem Erfolg aufgeführt, im hiesigen Kaiserlichen Marien-theater ist er bis jetzt noch nicht zur Aufführung gelangt. — Der Direktion der Kaiserlichen Oper kann es zum Vorwurf nicht gemacht werden, daß eine nationale Oper wie „Der Gefangene im Kaukasus“ von Cesar Cui bei fast leerem Hause vor sich ging, eine für das Marien-theater sehr seltene Erscheinung.

SCHWERIN: Wie kurz die heurige Spielzeit auch ist, so zeigt sie doch (seit Mitte September) des Segens eine Fülle, und es lohnt sich, aus dem erledigten reichhaltigen Repertoire die trefflichen Leistungen zu nennen. Neben der klassischen Oper fand die heitere Muse ihr Feld. Für Frida Hempel, die als Gast in „Traviata“ und „Lucia“ ihre bei uns oft bewunderte Kunst darbot, ist Fräulein Strauch als Koloratursängerin gewonnen, die mit ihrem Debüt als „Königin der Nacht“ ihren ersten Bühnenversuch nicht übel ausführte. Eugen d'Albert's „Tiefeland“, das im verflossenen Jahre ungewöhnlichen Anklang fand, erscheint aufs neue als Zugstück. — „Sāwitri, die Königstochter“ Oper in drei Aufzügen von Herman Zumppe. Uraufführung. Ferdinand Graf Sporck hat für das Textbuch die idyllische Erzählung von der treuen Sāwitri aus dem indischen



Sammel-Epos „Mahabhārata“ verwertet. Der Schlußgesang der Himmelsmädchen: „Des Todes Allmacht ist überwunden in todestrotzender Liebestreu“ gibt das ethische Motiv der sehr einfachen Handlung, der es an bewegtem, dramatischem Leben fehlt. In der Diktion sucht die Dichtung mit wortreichen Reden und altertümlichen Wendungen ihre Sprache dem antiken Stoffe anzupassen, legt aber durch Längen auch die Musik lahm. Die exotische Stimmung hat der Tondichter klar getroffen, diese Charakteristik ist sein Eigenes. Häufig erinnert Zumpes Musik an Wagner, aber er schlägt in reizvoller Melodik auch eine eigene Note an; darüber können einzelne Wendungen, die wie ein Echo aus anderer Gegend klingen, nicht täuschen. Von den Leitmotiven macht er nur mäßigen Gebrauch; das düstere Todesmotiv zeigt eine scharf ausgeprägte Physiognomie. An Stelle der Ouvertüre führt eine kurze Orchestereinleitung mit Berechnung fremdartiger Klangeffekte zu den rituellen Opfergesängen, während vor dem dritten Akt ein längeres Vorspiel die Bedeutung des mystischen Todesgottes illustriert. Das Orchester bringt den eigentlich musikalischen Stoff, es bietet dem Gesange eine breite Unterlage. Eine Fülle polyphoner Arbeit wird hier geboten, deren knappe Formen mit moderner Harmonik und einer charakteristischen, häufig sehr klangschönen Instrumentation überkleidet sind. Die vorkommenden Längen haben im redseligen Text ihren Grund. Bei den an sich wirkungsvollen Chören ist durch Überanstrengung der Soprane die Sangbarkeit geopfert, mehrstimmige Ensemblesätze der Solisten sind kaum vorhanden. Zu einem musikalischen Höhepunkt der Oper wurde das große Liebesduett des zweiten Aktes durch Fr. Hummels temperamentvolle Wiedergabe der sympathischen Titelrolle; von hochdramatischer Wirkung war ihre Szene mit dem Todesgott im Schlußakt. Hofkapellmeister Kaehler erfaßte mit künstlerischem Verständnis den Stil des allerdings nicht in allen Teilen gleichwertigen Werkes. Hermann Guras Regie bewährte sich in ihrer Initiative und Großzügigkeit. In der Pracht der szenischen Dekoration und der Kostüme wurde vor dem Auge des Zuschauers das Wunderland Indien lebendig; ein entzückendes Schlußbild bietet Sāwitri inmitten des Blütenknospenregens. Die Vorstellung fand in dem festlich erleuchteten Theater eine sehr beifällige Aufnahme. Sie bot für die Stunde des Zuhörens und Zuschauens starke und schöne Reize, mochte auch dem Werke der im Geiste nachwirkende Totaleindruck mangeln. Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Wenn die vorige Saison etwas flau gewesen ist, was teils durch die inneren üblen Verhältnisse des Königlichen Theaters, teils durch die Vorarbeiten zur ersten hiesigen Aufführung der „Götterdämmerung“ (Premiere am 28. Februar) bedingt war — im übrigen wurden mehr als 40 Opern während der Spielzeit gegeben —, so scheint man diesmal um so energischer ans Werk gehen zu wollen. Schon am 7. Oktober hatten wir die erste Novität hinter uns: das zweiaktige Drama „Daria“ von Georges Marty. Obgleich die französische Opernkunst seit alters hier immer eine verständnisvolle Aufnahme gefunden hat und es wohl nirgends einen französischeren Spielplan gibt, kann man

die letzte Neuheit nicht als eine Bereicherung des Repertoires bezeichnen. Die Personen dieses lyrischen Dramas waren uns zu unsympathisch; die Musik, wenn auch fein und sogar warm empfunden, zu wenig individuell. Am meisten fesselten die eigenartigen kleinrussischen Volkslieder und -tänze. Die Herren Forsell und Nyblom boten ihr Bestes, die Daria war (auch hier) einer Debutantin anvertraut, Fr. Walleni, die ihrer von gesanglichen Schwierigkeiten strotzenden Partie nicht gewachsen war. Dirigent war Armas Järnefelt, nach dem Weggang Hennebergs jetzt als Hofkapellmeister engagiert. — Eine Reprise der „Neugierigen Frauen“ von Wolf-Ferrari (am 15. Mai d. J. hier zum ersten Male gegeben) erweckte nur geringes Interesse. Enthusiastisch wurde dagegen dem „Rigoletto“ zugejubelt, der nach langjähriger Vergessenheit aus dem Theaterarchiv hervorgeholt worden war. Vor kurzem ist auch Peterson-Bergers „Ran“, ein Drama nach schwedischem Text und schwedischen Motiven, wieder auf dem Spielplan erschienen. Ansgar Roth

STUTT GART: Kloses „Isebill“ wird dank der ausgezeichneten Interpretation der Frau Senger-Bettaque auf dem Spielplan erhalten. Ebenso verdienstlich ist, daß jährlich zwei bis vier Aufführungen der „Heiligen Elisabeth“ von Liszt stattfinden; Fr. Wiborg ist eine muster-gültige Darstellerin der Elisabeth. Schmerzlich vermißt man die Künstlerin im „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, in denen sie Elsa und Elisabeth sang; bei aller Anerkennung für Fr. Bartsch muß doch auch gesagt werden, daß sie weder in der Auffassung noch im Gesang (kein Legato!) Fortschritte zu machen scheint. In Max Marschalks neuem Liederspiel „Aucassin und Nicolette“ hatten Fr. Bartsch und Herr Kanzow die Titelrollen. Das niedliche und anmutige Werk, schon unter Pohlig zur Aufführung angesetzt, wurde von Pitteroff dirigiert, von Löwenfeld sehr hübsch und stimmungsvoll ausgestattet. Niemand versah sich einer zischenden Ablehnung, die leider beiden Aufführungen zuteil wurde. Wenn auch das einfache Liederspiel keine großen Spannungen auslöst, so vermittelt es doch Stimmungen, die besonders im ersten, zweiten und sechsten Bild wirken. Ausserdem handelte es sich um eine Stilprobe: Marschalk bedient sich neben dem Lied sowohl des melodramatischen, als des musikdramatischen Fortgangs, und flicht noch Dialog dazwischen. Zum mindesten war dieser Versuch, selbst wenn er mißglückte, interessant und lehrreich. Auch sollten, denken wir, Werke ohne nervöse Aufregung willkommen sein. Auf jeden Fall aber wäre Seiner Majestät dem Großstadtpublikum zu empfehlen, Ablehnungen huldvoller und vornehmer zu vollziehen, oder alles, was nicht Meisterwerk ist, vielleicht weit unter „Aucassin und Nicolette“ steht, folgerichtig mit Strenge abzuweisen. Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Die beschränkten räumlichen Verhältnisse unseres kleinen Interimstheaters erschweren in jeder Weise die Aufführung größerer Werke, so daß bis jetzt nur, einige Ausnahmen abgerechnet, Duodezöperchen zur Aufführung kamen. Im Vordergrund des Interesses stand der neu engagierte Hofkapellmeister Peter Raabe. Als Debüt wählte er Donizetti's



„Don Pasquale“ (in der Neubearbeitung Klee-
felds und Bierbaums) und führte sich damit als
zielbewußter, energischer Dirigent ein. Unge-
mein sympathisch berührte, daß er der Neuein-
studierung der folgenden kleinen Werke die
denkbar größte Sorgfalt widmete: Adam's „Nürn-
berger Puppe“, Götz's „Zierpuppen“, Paladilhe's
„Im Vorübergehen“, Gounod's „Philemon und
Baucis“. Unter Krzyzanowski's routinierter
überlegener Leitung kam Lortzings „Wildschütz“
und Strauß' „Fledermaus“ heraus. Auch eine
kleine Uraufführung hatten wir zu verzeichnen:
„Der Müller von Sanssouci“, ein Singspiel
in einem Aufzug von C. Berg, Musik von
K. Goepfert. Der lose zusammengesetzte In-
halt des anspruchslosen Werkchens besteht aus
einer Reihe der bekanntesten Episoden aus dem
Leben des alten Fritz und erreicht seinen Höhe-
punkt mit dem Erscheinen des großen Preußen-
königs. Goepfert hat dazu eine ansprechende,
dem Stile der Zeit gemäße Musik geschaffen
und begnügte sich mit ganz kleinem Orchester
(einfache Holzbläser). Das unterhaltende Werk-
chen erfreute sich dank seiner vorzüglichen
Wiedergabe eines vollen Erfolgs. Die übrigen
Abende brachten noch: Offenbach's „Verlobung
bei der Laterne“ und „Fortunio's Lied“, sowie
den „Teufelsbanner“ unter Chordirektor Saals
Leitung.

Carl Rorich

WIEN: In der Hofoper: Puccini's „Madame
Butterfly“. Ein neuer Beleg für die Seltsam-
keit der Puccini'schen Begabung, die keine dra-
matische ist und sich doch einzig im Dramatischen
auszusprechen vermag, weil es ihm an Ge-
staltungsfähigkeit fehlt, um seine melodisierenden
— nicht melodischen — verschwimmenden
Einfälle in geschlossene, gleichviel ob kleine
oder große, Form zu drängen. So ist er aufs
Theater angewiesen: aber daß er für die Man-
sardenstimmung der „Böhme“, die Foltern der
„Tosca“, den japanischen Blumen- und Liebes-
rausch der „Butterfly“ dieselben Töne anwendet
— so verwandt, daß man ganze Stücke der drei
stofflich so wenig ähnlichen Opern unter-
einander vertauschen könnte, ohne daß es als
stillschreiend aufzufallen vermöchte — ist ein Be-
weis für das spezifisch Undramatische seines
Wesens. Man tröstet sich mit dem schimmernden
Glanz des immer anregenden und geist-
reichen Orchesters, mit einigen lieblichen Wen-
dungen, deren rein musikalischer Gehalt
strengerer Untersuchung freilich kaum stand-
hält, und mit ein paar Stimmungsstücken
von erlesener, fast raffinierter Delikatesse: am
schönsten mit dem schmerzlich hoffnungsvollen,
verhaltenen Schluß des zweiten Aktes. Und er-
freut sich an den wundervollen japanischen
Bildern, die Rollier mit subtilem Geschmack,
leuchtender Farbensattheit und außerordent-
lich zarter Abtönung auf die Bühne gestellt
hat. Weniger an der Aufführung: das herrliche
Organ von Selma Kurz ist für ihre seelische
Teilnahmslosigkeit und für die Undeutlichkeit
ihres Wortes kein genügendes Äquivalent, und
die andern alle — Fr. Kittel, Herr Maikl,
Herr Weidemann — sind zur Statisterie ver-
dammt. Kapellmeister Spetrino dirigierte mit
schöner Verve und gewissenhafter Detaillistik.
— In der Volksoper: Neuaufführungen des
„Fidelio“ und des „Lohengrin“. Beides

ehrenvollste Zeugnisse für den rastlosen Fleiß,
mit dem der Spielplan des Instituts ausgebaut
wird, und der die Teilnahme bisher musik-
und opernfremder Publikumsschichten an wert-
vollen Werken in edelster Weise gefördert hat.
Beide Aufführungen auf sehr tüchtigem Niveau;
besonders die des „Fidelio“, in der — neben
zwei dekorativen Neuerungen von glücklichstem
Erfolg — Frau Stagl durch die innige, das
Weibliche nicht geflissentlich heroisch ver-
meidende Jünglingshaftigkeit eine rührende
Leonore gestaltet hat, zu der die markanten
Gestalten Pizarro-Hofbauer — vielleicht zu
sehr Reptil und zu wenig Raubtier — und
Rocco-Lordmann gute Kontraste gaben.
Matter in dieser Beziehung ist der neue „Loheng-
rin“. Überaus gewissenhaft studiert, aber in
den Hauptpartien durch Anfänger verkörpert,
deren Begabung noch lange zu reifen hat, bis
sie derartigen Aufgaben gewachsen sein mag.
Dazu eine bedenkliche Unverständlichkeit der
Deklamation und oftmals ein szenisches Über-
nuancieren, das besonders an Stellen ärgerlich
wird, wo des Meisters Vorschrift unbeachtet
oder mißverstanden geblieben ist. Zu nennen:
der König des Herrn Lordmann, die gesang-
lich vorzügliche, aber in der Haltung unvor-
nehme Ortrud der Frau Drill-Orridge und
der besonnene und geschmackvolle musikalische
Leiter, Kapellmeister Gille. Für das Dekora-
tive zeichnet auf dem Zettel Professor Lefler.
Es wäre hinzuzusetzen: sehr unfrei nach Rollier,
dessen Lohengrin-Szenenbilder mit sehr ge-
ringen und durchaus nicht verbessernden Ab-
änderungen einfach für die kleinere Bühne
„nachempfunden“ worden sind.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Florenz Werner, der an der Spitze
unserer Philharmoniker die Neunte Sym-
phonie (d-moll) von Bruckner und die Erste in
c-moll von Brahms dirigierte, zeigte sich als
temperamentvoller Führer; was an Klangschön-
heit in einer Partitur steckt, weiß er herauszu-
holen, wie auch den thematischen Gedanken-
gang klar zu legen. — Wenn Karl Panzner
das Mozartorchester dirigiert, klingt's ganz an-
ders, als unter den andern jüngeren Dirigenten.
Sein zweites Konzert war ein Beethoven-Abend:
Coriolan-Ouvertüre, c-moll Symphonie, Schot-
tische Liedergesungen von Lula Myscz-Gmeiner,
deren Begleitung von dem russischen Trio
(Wera Maurina-Preß, Michael und Josef Preß)
feinsinnig ausgeführt wurde. Diese Künstler-
vereinigung spielte auch die Solopartien des
selten gehörten Beethovenschen Tripelkonzertes.
Frau Myscz-Gmeiner sang außerdem noch vier
Lieder mit Klavierbegleitung. — Unter Oskar
Fried's Leitung veranstaltete der Sternsche
Gesangverein eine Mendelssohnfeier:
„Lobgesang“ ohne die ersten rein instrumentalen
Sätze und die „Walpurgisnacht“ fielen auf den An-
teil des musikalisch sicheren Chores; als Solisten
lauter bedeutende Künstler wie Johannes
Messchaert, Felix Senius, Klara Erler,
Else Schünemann, Emmy Mohr. Am
stärksten wirkte auch diesen Abend die „Wal-
purgisnacht“, die Fried in der Tat ganz genial



herausbrachte, während Willy Burmester mit dem durchweg überhasteten Violinkonzert weniger gut abschnitt. — Den letzten Symphonieabend der Königlichen Kapelle dirigierte statt des erkrankten Weingartner Leo Blech. Das Programm war aus vielen Kleinigkeiten zusammengestellt. Grieg's „Peer Gynt“-Suite No. 2 mit drei kurzen, nicht inhaltschweren, aber wohlklingenden Sätzen, deren letzter in ein vielgesungenes Lied ausmündet, dann drei einfache Stücke für kleines Orchester: „Fröhliches Wandern“, „Elegie“ und Scherzo op. 76 von Hugo Kaun, Liszts „Préludes“ und Beethovens Erste Symphonie in C-dur. Das Lisztsche Werk mit seinem glänzenden Orchestersatz nahm sich in dieser Umgebung besonders stattlich aus. Leo Blech ist, wie ich meine, besser als Operndirigent an seiner Stelle: für das Konzert fehlt ihm die feinere Empfindung, das richtige Verhältnis zu der reinen Instrumentalmusik. — Von der Paul Kuczynski-Stiftung wurden zum Andenken an den zehnjährigen Todestag des feinsinnigen Musikers eine Reihe seiner Werke aufgeführt, unter denen sich die „Seligpreisungen“ wieder als besonders gelungen bewährten. Traugott Ochs dirigierte noch eine symphonische Dichtung „Die Fahrt zum Licht“, zwei ernste Lieder für Bariton (Albert Fischer) und ein Opernbruchstück aus der unvollendeten „Margarita“. Der Mengeweinsche Oratorien-Verein hatte die Chorpharie übernommen. — Der Lehrergesangsverein (Chormeister Felix Schmidt) trug eine längere Reihe Chorlieder aus dem Volksliederbuch vor, das auf Anregung unseres Kaisers jüngst herausgegeben worden ist. Meist sind es ja ältere deutsche Volksweisen aus dem späteren Mittelalter und der nachfolgenden Zeit, die von den verschiedensten lebenden Tonsetzern mit mehr oder weniger Geschmack für den Gebrauch der Männergesangsvereine bearbeitet worden sind. Mit Intelligenz hatte Felix Schmidt das Programm aus Liedern ernsteren und launigen Inhalts geordnet, so daß die Monotonie vermieden wurde. Der Verein sang vieles vollendet schön in der Stimmung, in der Klangwirkung. Deutlichere Aussprache bei solcher Chormasse ist kaum zu denken, selbst bei flottstem Tempo. — Lula Mysz-Gmeiner sang ihrem zahlreichen erschienenen Publikum Liedergruppen von Schubert, Hugo Wolf, Eduard Behm und Brahms vor. Behm begleitete und hatte die Freude, daß fast jedes einzelne seiner Lieder da capo begehrt wurde. Es waren in der Tat Schlager, die von der Sängerin mit ersichtlicher Liebe, in der dynamischen Schattierung und im Stimmungsgehalt aufs feinste ausgearbeitet, dargeboten wurden. — Im letzten Nikischkonzert feierte die Faustsymphonie Liszts einen glänzenden Triumph. Nikisch hat das Werk wirklich hinreißend schön dirigiert; die Philharmoniker, der Männerchor und Felix Senius als Vertreter des wichtigen Tenorsolos gaben ihr Bestes unter des Dirigenten genialer Leitung. Ich hatte diesen Abend stets das Gefühl des Bedauerns, daß wohl der Schöpfer des Werkes zu Lebzeiten seine Musik niemals in so wunderbarer Vollendung, bis ins kleinste poetisch ausgedeutet, gehört hat. Merkwürdig, wie gerade Felix Senius den Ton für

das Tenorsolo trifft, um das Werk zu krönen. Der Lisztschen Tondichtung vorausgegangen war das Brahms'sche Klavierkonzert d-moll, mit dessen Solopartie indessen der kurze, spindeldürre Ton Galstons nichts anzufangen wußte. Die feierlichen Klänge der Gluckschen „Alceste“-Ouvertüre in der Bearbeitung von Weingartner hatten das Programm eingeleitet.

E. E. Taubert

Die neue Gesellschaft der Musikfreunde konnte an ihrem ersten Kammermusik-Abend gar nichts Besseres bieten als das rühmlichst bekannte Brüsseler Streichquartett, das Beethovens F-dur Quartett op. 59 und das in a-moll vollendet zum Vortrag brachte. — Solide Leistungen bot das englische, von Nora Clench, Lucy Stone, Cecilia Gates und May Mukle gebildete Damenstreichquartett. Besondern Dank verdient es für die Vorführung des geistvollen, sehr eigenartigen Quartetts von Debussy op. 10; gern hörte man auch wieder einmal die Serenade für Streichtrio von Ernst von Dohnanyi. — Das Petersburger Streichquartett, das sich hier bereits einen großen Kreis von Verehrern erworben hat, wußte wieder lebhaft mit Glazounow's op. 64 (A-dur) und dem erstaunlich reifen e-moll Quartett von Max Schillings, das dieser als Unterprimar geschrieben hat, zu interessieren. — Florian Zajic und Heinrich Grünfeld brachten unter Zuziehung von Mitgliedern der Königlichen Kapelle Tschaikowsky's prächtiges Sextett „Souvenir de Florence“ und Mendelssohns immer noch wirkungsvolles Oktett zur Aufführung; wer sich dabei langweilte, wird sicherlich bei den Liedervorträgen Mary Münchhoffs auf seine Rechnung gekommen sein. — Bietet die Société de Concerts d'instruments anciens in der Hauptsache auch nur bessere Unterhaltungsmusik, wozu ich jedoch das ganz prächtige Quartett Nr. 2 des alten Hasse keineswegs rechnen möchte, so lassen die Meisterschaft, mit der Henri Casadesus (Viola d'amour), Alfred Casella (Clavecin), Édouard Celli (Quinton), Marzel Casadesus (Gambe) und Maurice Devilliers (Basse) die alten Instrumente spielen, und das wundervolle Ensemble jedes kritische Bedenken verstummen; nicht vergessen seien auch die geschmackvollen Chansonvorträge von Marie Buisson. — Der unermüdliche Vorkämpfer für Blaskammermusik Gustav Bumcke brachte Reineckes frisches Oktett op. 216, das reizende Rondino von Beethoven und die Oktett-Serenade Nr. 11 von Mozart mit tüchtigen Kräften zur Aufführung und ließ dazwischen Susanne Dessoir einige Lieder singen. — Das Steinmann-Trio, bestehend aus dem 13jährigen Kurt (Violine), dem 12jährigen Helmut (Violoncell) und dem 10jährigen, wohl am meisten begabten, Wolfram (Klavier) bot recht Befriedigendes mit dem E-dur Trio von Mozart und Ed. Schütts Trio-Walzer-Märchen. Die Solovorträge des Geigers und des Cellisten überschritten aber noch die Kräfte der talentvollen Kinder, die hoffentlich nicht von Konzert zu Konzert geschleppt werden. — Henri Marteau und Ernst von Dohnanyi, zwei ebenbürtige Künstler, absolvierten in vortrefflicher Weise den ersten der drei Abende, an denen sie Beethovens sämtliche Sonaten für Violine und



Klavier zum Vortrag bringen wollen. — Der reichbegabte junge Geiger J. Mitnitzky spielte mit Begleitung des Mozart-Orchesters Lalo's spanische Symphonie, Mozarts Es-dur- und Tschaiowsky's Konzert. Die Bevorzugung der weichlichen Kantilene erklärt sich durch seine Jugend und seine Nation. Wird sich zu seinen Vorzügen nun noch innere Vertiefung gesellen, so dürfen wir höchste Leistungen von ihm erwarten. — Ganz hervorragend spielt der 18jährige Geiger Efreim Zimbalist, ein Schüler Auers; merkwürdig langsam nahm er aber das Zeitmass des ersten Satzes des Brahmskonzerts. Er konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester, ebenso wie Franz von Vecsey, der, soweit ich es nach der als Zugabe gespielten Berceuse von Juon und Vieuxtemps' d-moll Konzert beurteilen kann, gehalten hat, was er als Knabe versprach, d. h. unseren besten Geigern beizuzählen ist. — Solides bot der junge Geiger Fritz Hirt, der mit dem begabten Pianisten Emil Frey und dem hoffnungsvollen Baritonisten Rudolf Jung in der Hauptsache Werke Baseler Komponisten zu Gehör brachte. — Mit seiner langjährigen Partnerin Berthe Marx-Goldschmidt konzertierte wieder einmal Pablo de Sarasate; außer Solosachen eigener Komposition spielte er die von ihm bevorzugte Suite op. 44 von Ed. Schütt. Sein Bestes gab er in Zugaben. — Martin Leeser vermag darüber nicht hinwegzutäuschen, daß ihm die Stimme nicht mehr gehorchen will. Er wurde von Klemens Schmalstich am Klavier trefflich unterstützt, während die Geigerin Irene v. Brennerberg besonders in einer Mozartschen Sonate manches schuldig blieb. — Eine rassige Pianistin und vortreffliche Chopinspielerin ist die Engländerin Ethel Leginska. Wilh. Altmann

Nicht zu leugnen ist's: Leopold Godowsky arbeitet stark an sich. Er schreitet vorwärts, auch in geistiger Beziehung. Seine Musik ist durchaus einwandfrei und anständig. Die Tongebung bescheiden und ruhig, nobel und im piano von großer Zartheit. Schumanns Novellen op. 21, No. 8 und 2 zeigten sogar eine gewisse Kraftentwicklung, so etwas wie Temperament. Jedoch: wir vermögen zu dieser Art „Kunst“ nach wie vor keine engere Fühlung zu gewinnen. Sie ist zu sehr das Produkt reinen Fleißes. Was erarbeitet werden kann, wird Godowsky erarbeiten. Was angeboren sein, was persönlich und menschlich empfunden und erlebt sein muß, wird er schwerlich gewinnen. Dazu „übt“ er viel zu viel. Kunst ist aber keine „Übung“, sondern im letzten und höchsten Sinne: Emanation „einer von der Technik befreiten Phantasie, — eine Schöpfung oder Improvisation. Was konstruktiv erreichbar, was diesseits der Technik liegt, wird sein Übungsgenie vollenden, — was dagegen jenseits menschlicher Berechnung liegt, wird ihm, fürcht' ich, dauernd versagt bleiben. „Die Kunst liegt im Auge des Betrachtenden.“ Wer op. 109 von Beethoven und Chopin's b-moll Sonate so betrachtet, sieht und hört eben zu wenig. Instrumentell war vieles schön. Aber auch Photographen machen gute „Bilder“, und dennoch werden es keine „Gemälde“. Das Spaßigste an der Sache bleibt, daß es Leute gibt, die sich krampfhaft bemühen, uns diese Dreifarbendrucke als echte Gemälde aufzu-

schwätzen und ihr Machwerk mit Hilfe von Presse, Reklame und Agententum künstlich in die Höhe zu schrauben. Als ob aus Herrn Galston je ein Liszt, aus Herrn Godowsky je ein d'Albert werden könnte! R. M. Breithaupt

In Otto Weinreich, der mit dem Cellisten Julius Klengel einen Nicodé-Abend veranstaltete, lernte man einen ganz ausgezeichneten Pianisten kennen, vor allem einen anregenden Kammermusikspieler. Das Programm enthielt außer der sehr dankbaren Cellosone op. 23 in b-moll (besonders der zweite Satz übt starke Wirkung aus) noch eine zweite Cellosone op. 25 in G-dur und Variationen für Klavier op. 18 in Des-dur. Die technischen Schwierigkeiten im letzten Satz des ersten Werkes wurden seitens des Cellisten leider nicht einwandfrei bewältigt; die Kantilenen hätten durch wärmere Tongebung sicherlich gewonnen. — Einen sehr erfreulichen Kontrast dazu bildete das Debüt der noch sehr jungen Cellistin Sara Gurowitsch, die schon jetzt zu den vollendetsten Vertretern ihres Instruments gezählt werden muß, obgleich ihrem Ton vorläufig noch die Fülle abgeht. Doch scheint daran das sehr kleine Format ihres Cellos schuld zu sein. Der Ton ist wohlgepflegt und feinsten Nuancierungen fähig. Sie ist ganz entschieden eine fertige Künstlerin. Kleine Unebenheiten in der Auffassung und Phrasierung, die sie übrigens mit vielen ihrer berühmtesten Kollegen gemein hat, dürfte sich bei ihrem fraglos bedeutenden Musiksinne noch verlieren. Der Vortrag ist im allgemeinen sehr verständig und geschmackvoll, die Technik absolut fehlerfrei, das Staccato im Auf- und Abstrich, die Triller usw. sind geradezu mustergültig. Eine glänzende Zukunft ist diesem Talente sicher. Georg Schumann dirigierte die Begleitungen zu Kompositionen von d'Albert, Tschaiowsky, Bruch und Saint-Saëns hervorragend ruhig; er hätte jedoch das Orchester in seiner Kraftentfaltung etwas mäßigen können. — Die angenehme Pflicht, aus vollem Herzen loben zu dürfen, möchte ich auch auf das Konzert des Dortmunder Philharmonischen Orchesters ausdehnen. Das aus sehr tüchtigen Kräften bestehende Orchester hat in seinem Dirigenten G. Hüttner einen ersklassigen Künstler, der durch sein stark ausgeprägtes subjektives Empfinden die vierte Symphonie in e-moll von Brahms im herrlichsten Lichte erstrahlen ließ. Er lieferte den Beweis, daß die oft bemängelte Brahms'sche Instrumentation dem Gedanken durchaus angepaßt ist. Eine bravouröse Meisterleistung war die Wiedergabe von Richard Strauß' unübertrefflicher Orchesterhumoreske „Till Eulenspiegel“. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß das Orchester einen vorzüglichen Paukenvirtuosen besitzt, der im „Eulenspiegel“ fast alle Schlaginstrumente allein bewältigte. Außerordentlich schön wurde die Melodie des zweiten Brahms'schen Satzes vorgetragen. Sinding's wenig originelles A-dur Violinkonzert spielte Henri Marteau mit seiner schon häufig gerühmten vollendeten Künstlerschaft. — Rose Loening brachte mit ziemlich dünner, aber geschulter Sopranstimme Volkslieder und andere Gesänge ansprechend zum Vortrag. — Auch Gertraut Langbein ließ manche Vorzüge erkennen, in erster Linie den, daß sie ohne das



geringste Tremolo singt. Diese Tugend allein würde sie über das Gros der Sängerinnen erheben, wenn die Auffassung ungezwungener wäre. Es klingt alles zu einstudiert. Das Portamento müßte mehr gepflegt werden. Sie hat einen hellen, angenehmen Sopran. — Einen seltenen Genuß durch ausgezeichnete Ausführung gewährte die von Oscar Schubert und Eduard Behm gespielte Sonate für Klarinette und Klavier op. 120 No. 1 in f-moll von Brahms. Das Werk ist knapp in der Form, gehört nicht zu den inspirierten und erinnert eigentlich nur im Adagio an die Größe des Meisters. Ob es Brahms mit dieser Sonate gelungen ist, der Klarinette einen der Violine oder dem Cello ebenbürtigen Rang zu verschaffen, ist mehr als zweifelhaft. Selbst in so vorzüglicher Ausführung haben die hohen Töne einen peinlich scharfen Klang, der im Orchester oder in Kammermusikwerken mit mehreren anderen Instrumenten sich nicht so unangenehm bemerkbar macht. — Der Kotzoltische Gesangsverein unter Leitung von Leo Zellner bewies seine technische Leistungsfähigkeit in dem sehr schwierigen, aber uninteressanten und nicht klangschönen „Hochzeitslied“ von Gustav Schreck, dessen Wirkung durch häufiges Detonieren der Soprane noch abgeschwächt wurde. Dem Chor ist deutliche Aussprache und Präzision nachzusagen. Gute Mitwirkende hatte der Verein in der Sopranistin Susanne Dessoir und dem Pianisten Wladimir Cernikoff. — Lucie Harden-Cervini ist eine tüchtige Klavierspielerin mit sympathischem Anschlag, aber etwas schwerfälliger Technik. Der Heldentenor Max Gießwein verfügt zwar über eine kräftige und klangvolle Stimme, eignet sich aber infolge seiner rein theatralischen Vortragsart ganz und gar nicht fürs Konzert.

Arthur Laser

Mit der Anwendung alterierter Harmonik allein ist es noch nicht getan, das bewies Nicolaus Medtner in seinem Kompositionsabend. Schreibt er auch nicht die heute „moderne“ Durchschnitts-Allerwelts-Harmonik, die schließlich bereits Gemeingut geworden ist, sondern fällt ihm hier und da manches Aparte ein, so versagt er doch zumeist nach der rein musikalischen Seite hin. Seine Gedanken sind an sich nicht kräftig, seine Phantasie geht häufig in die Irre (Drei . . . „Dithyramben“!), und er findet am ehesten etwa in ganz schlichter Ausdrucksmusik („Zwei Märchen“) den rechten Ton. Im übrigen, besonders in seinen Goetheliedern, bleibt es bei geschraubtem, innerlich unfruchtbarem Musizieren. — Die Sängerin Hedwig Marck täte besser, nicht öffentlich zu singen. Denn sie bildet nur auf sehr gequälte Art Töne, aber Ausdruck, Empfindung und Aussprache gleichen bei ihr einer tabula rasa. — Dagegen verspricht Ilona K. Durigo, wohl eine Ungarin, eine Größe zu werden. Ihre Stimme, einen prachtvollen, vorwiegend lyrischen Mezzosopran, behandelt sie ausgezeichnet, und weiß bereits jetzt im Ausdruck und Vortrag beträchtliche Tiefen aufzuspüren. Das E und die S-laute gibt sie mit etwas fremdem Akzent, aber ihr Italienisch ist tadellos. Ich glaube, diese Sängerin hat eine Zukunft. Dr. Jenő Kerntler spielte in ihrem Konzert viel zu feinfühlig, fast „neurasthenisch“ anmutend, obwohl er keines-

wegs danach aussieht, Brahms und Beethoven. Letzteren (Es-dur Sonate) rhythmisch zu locker. Technisch wurde er ihnen eher gerecht.

Alfred Schattmann

Von den Klavierspielern, die ich jüngst hörte, steht Anton Foerster als Techniker weitaus an erster Stelle. Er ist ein Virtuos ersten Ranges und überragt durch Präzision und die Geläufigkeit, mit der er den technischen Apparat handhabt, bekanntere und berühmte Spieler. Aber nur die Blitzesschnelle und Zielsicherheit, mit der die mechanischen Antriebe erfolgen, sind bewundernswert, die Psyche gibt nichts dazu, nur der Verstand beteiligt sich noch, erzielt aber ohne den inneren Drang warmen Empfindens nur nüchtern kalte und gewollte Wirkungen. Raffinierte Details interessieren wohl und ärgern je nachdem, aber um diesen Erfolg höre ich nicht gern Musik. — Weit ärger noch steht es in dieser Hinsicht mit Desider Szántó. An Technik mangelt es kaum — aber die Art, wie er Beethoven und Schubert behandelt, kann nur lieblos genannt werden. Sein Hauptmanko ist rhythmische Zügellosigkeit. — Auf einer soliden Grundlage steht Gisela Springer. Sie spielte Mozart und Volkmann und bekundete allein schon durch diese Wahl einen feinen Sinn. Die Darstellung dieser Musik gelang ihr recht angemessen, etwas trocken zwar und unplastisch, aber doch gesund und natürlich. Größere Akkordmassen bleiben aus technischen Gründen vorweg noch ziemlich ungeformt. — Marie Bergweins sympathische Spielkunst ruht auf einem soliden technischen Können und zarter, graziöser Auffassungsgabe. Diese kam ihr bei einigen Partien der Schumannschen fis-moll Sonate gut zustatten. Das Stürmische des Werkes blieb freilich unausgesprochen. Beethoven klang etwas müde. Und für die Behandlung der weiblichen Motivendungen schien der Künstlerin das rechte Verständnis zu fehlen. — Im Blüthnersaale sang Leo Gollanin. Bedenkt man, daß sein Bariton nicht sehr ergiebig und wohlklingend ist, in der Höhe öfter versagt, und daß die Schulung dieses Organs manche ernstlichen Mängel aufweist, so muß man den Grund für den lebhaften Beifall, den der Sänger fand, in seinem Vortragstalente suchen, das der Künstler auf Wüllnerschen Pfaden recht ansprechend vorzuführen versteht.

Hermann Wetzel

Franz Navals Liederabend war eine Erfrischung. Seine Behandlung der Mittellage, zumal des Vokales a, ist wundervoll und seine Wiedergabe der „Forelle“ z. B. ein künstlerisches, ungetrübtes Erlebnis. — Auch Irene Abendroth verfügt über eine höchst achtbare Technik, die sie im großen und ganzen sehr geschmackvoll zu verwenden versteht. Nur nicht zu viel Piano! — Mit ihrem Material, ihrem Ernst und ihrer Vortragsbegabung müßte Hetta von Schmidt sehr Schönes leisten, wenn ihr die Kopffonführung nicht zu sehr fehlte. Bei der mitwirkenden Pianistin Elisabeth Lange vereitelt vorläufig Mangel an Auffassung oder Befangenheit noch jeden Erfolg der Arbeit. — Paula Weinbaums Technik befähigt sie vielleicht zum Sprachgesang, aber nie zum Kunstgesang und also nie zu einem Brahmsabend. — Auch Antonia Dolores'



Leistung ist nicht viel höher zu bewerten, denn was sie an Technik voraushatte, das fehlte ihr reichlich an Poesie. — Wenn Elena Gerhardt sich der Mühe unterzöge, gänzlich umzuarbeiten, könnte sie eine erste Stellung leicht einnehmen. So geht sie einem schnellen Verfall entgegen. — Julia Culp ist eine große Vortragskünstlerin, von der eine suggestive Kraft ausgeht, die alle technischen Bedenken zunichte macht. — Susanne Dessoir dagegen gelang es trotz schönen Vortrags nicht, überzeugend zu wirken, mochte es nun an dem sehr einförmigen Programm oder an den schlechten, nie mildernden Resonanzverhältnissen des Mozartsaales liegen, denen die arg verbildete Stimme der Sängerin in keiner Weise gewachsen war. Richard Hahn

Hjalmar Frey, Kaiserlicher Hofopernsänger aus St. Petersburg, ein Baßbariton mit prächtiger Tiefe, sang russische und deutsche Lieder. Zum deutschen Liedersänger eignet er sich keineswegs, da ihm eine feinere Auffassung fehlt; auch detoniert er, wenn er nicht direkt von der Begleitung — Herr Weidenbrück begleitete vortrefflich — unterstützt wird, oder wenn er mit halber Stimme singt, was leider oft der Fall ist. Von den vier zum ersten Male gesungenen Liedern (Sibelius und H. Hermann) ragt keines über das Mittelmaß hinaus. — Anna Laidlaw aus Paris gab einen Klavierabend. Sie bringt so gut wie nichts mit, was sie berechtigte, hier aufzutreten. Die cis-moll Sonate von Beethoven, die sie außer vielen Effektstücken und -stückchen „auch“ spielte, war ihre größte Sünde. — Albert Hufeld ist ein Pianist von guten Qualitäten. Die Präzision seines Spiels (bei Bach und Häßler), sein guter Vortrag (der Variationen F-dur von Beethoven und der d-moll Ballade von Brahms), die Selbstständigkeit der Hände (in der schönen, wirksamen Ballade op. 3 von C. Ansorge) und in allem seine gediegene Technik erweckten die volle Sympathie der Hörer. Nur die „Appassionata“, die für einen guten Pianisten jedesmal ein Fest bedeuten sollte, faßte er müheles nüchtern an und verdarb so für eine Weile die gute Meinung. — Lissi Kurz sang mit sympathischer Stimme (Mezzosopran) und sauberer Intonation mehrere Lieder von Liszt und einige neue von C. Schmalstich. Ihr Vortrag ist noch unfrei, doch würde sie eine viel anhaltendere Wirkung erzielen, wenn sie die Schlußakte der Lieder besser zur Geltung brächte. Die Lieder von Schmalstich sind zwar zumeist auf den Effekt berechnet, aber sauber gearbeitet. Eleganz und ein guter Klaviersatz sind auch seinen Variationen für zwei Klaviere nachzurühmen. G. Enders „sekundierte“ diskret brav. Arno Nadel

Im populären Mittwochs-Konzert (6. November) des Philharmonischen Orchesters erlebte das kürzlich von dem hochverdienten Vorsteher der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek, Professor Dr. Albert Kopfermann, herausgegebene siebente Violinkonzert von Mozart seine erste Berliner Aufführung. Über die interessante Geschichte der Wiederaufindung der 130 Jahre alten „Neuheit“ wie über die nunmehr beglaubigte Urheberschaft Mozarts hat Ernst Lewicki in seiner ausführlichen Anzeige der wichtigen Kopfermannschen Erstherausgabe im vorigen Heft der „Musik“ (S. 233ff.) alles Wissenswerte mitgeteilt. Das

neue D-dur Konzert stellt sich in der Tat ebenbürtig seinen fünf Geschwistern zur Seite, ja, es übertrifft sie sogar hinsichtlich der reicheren Gliederung und des breiteren thematischen Aufbaues. Mag auch der erste Satz, ein festlich-prunkendes Allegro maestoso, im einzelnen manches Zugeständnis an den Zeitgeschmack, manches Konventionelle aufweisen, der entzückende Liebreiz des Andante, der lebenswürdige Humor des in Grazie und Fröhlichkeit getauchten Rondo-Finale müssen unseres Erachtens im Hörer jeden etwa noch vorhandenen Zweifel an der Echtheit des Werkes tilgen: was unser Ohr da schmeichelnd umwirbt, ist unverfälschter Mozart, ist Geist von seinem Geiste. Die Ausführung des Soloparts durch Anton Witek ließ leider davon nicht allzuviel verspüren. Mit Ausnahme der Kadenzen spielte er das Ganze mit bei einer solchen „Uraufführung“ durchaus nicht angebrachter, bemerkenswerter Gleichgültigkeit, dabei technisch nicht einmal einwandfrei. Wenn es, wie wir zur Entschuldigung annehmen wollen, an Zeit fehlte, das Werk gründlich vorzubereiten, so hätte man die Erstaufführung lieber hinausgeschoben sollen. Willy Renz

BRÜSSEL: Zwei englische Streichquartette: das Quatuor Grimson und das Nora Clench-Quartett eröffneten die Wintersaison. Beide machten durch gutes Zusammenspiel, reine Intonation und sorgfältige Nuancierung einen vortrefflichen Eindruck. — Das Königliche Konservatorium beging am 10. November die Feier seines 75jährigen Bestehens durch ein Konzert, in dem nur belgische Komponisten zu Worte kamen. Der Minister der schönen Künste, Baron Descamps, hielt eine schwungvolle Rede, in der er der großen Künstler gedachte, die sich um das Emporblühen der Anstalt Verdienste erworben. Insbesondere feierte er den jetzigen, 78jährigen Direktor Gevaert, der seit 1871, als Nachfolger von Fétis, seinen Geist und seine Energie in den Dienst des Konservatoriums gestellt und es zu einer Musteranstalt erhoben hat. Felix Welcker

DRESDEN: Die Königliche Kapelle macht es sich dies Jahr in ihren Symphoniekonzerten der Serie A etwas zu leicht, denn sie brachte im zweiten als Neuheit die recht belanglose Ouvertüre zu Hans Pfitzners Märchenspiel „Christelflein“ heraus, die man überdies bereits vom Tonkünstlerverein her kannte. Haydns Symphonie „Le Midi“ und Schumanns Es-dur Symphonie sind gewiß höchst genüßreiche Darbietungen, aber etwas mehr Wagemut und Neuheitslust muß doch für die Zukunft dringend gefordert werden, sonst laufen die Hoftheaterkonzerte, deren es ja ohnehin nur 12 gibt (im Gegensatz zu den 26 Gewandhauskonzerten Leipzigs) Gefahr, an künstlerischer Bedeutung einzubüßen. — Der Mozart-Verein führte in seinem ersten Konzert mit Henri Petri als Solisten das neu herausgegebene Mozartsche Violinkonzert D-dur vor, das einen sehr starken Eindruck hinterließ. Die Sängerin Elisabeth Ohlhoff hatte mit ihren Liedervorträgen einen sehr schönen Erfolg, während ihr eine Arie aus „Idomeneo“ weniger gut gelang. Haydns selten gehörte c-moll Symphonie, die im Todesjahre Mozarts geschrieben ist und merklich



unter dessen Einfluß steht, bereitete in der vorzüglichen Wiedergabe unter Herrn v. Haken den Hörern einen besonderen Genuß. — Das Konzert von Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt brachte als bemerkenswerteste Neuheit das Konzertstück „Afrika“ für Klavier und Orchester von Saint-Saëns. Das ist ein seltsames Werk, wie es wohl nur ein französischer Musiker schreiben kann, ohne musikalische Tiefe, mit raffinierten harmonischen und orchestralen Effekten äußerlichster Art, und manchmal fast banal in der Erfindung. Aber dabei ruht darin doch ein eigener Reiz, eine bunte, lärmende, glühendheiße Farbenpracht. Sarasate erzielte mit der „Rhapsodie asturienne“ von Rich. Villa und zwei eignen neuen Kompositionen (Nocturne-Serenade und Jota de Pablo) den gewohnten stürmischen Erfolg, während das Mozartsche Violinkonzert A-dur seiner Eigenart doch viel zu fern liegt, als daß er es befriedigend hätte wiedergeben können. — In einem Konzert des Königlichen Konservatoriums wirkten Hedwig Meyer (Köln) und Frl. Perak (Koloratursopran) unter lauter Anerkennung mit; das Anstaltsorchester unter Kurt Striegler verdiente für seine Wiedergabe von Liszts „Hunnenschlacht“ aufrichtiges Lob. — In einem eignen Konzert bewährte sich die Geigerin Carlotta Stubenrauch als temperamentvolle, technisch hervorragende Vertreterin ihres Instruments; sehr genußreich war ein Nicodé-Abend der Herren Julius Klengel und Otto Weinreich, die zusammen zwei Cellosolanten des Dresdner Meisters vortrefflich zu Gehör brachten. Herr Weinreich erzielte mit der glänzenden Interpretation der Variationen über ein Originalthema (op. 18) noch einen Sondererfolg. — Die Petri'sche Kammermusik-Vereinigung leitete ihren zweiten Abend mit Felix Draeskes bedeutendem Streichquartett cis-moll ein und brachte sodann als Neuheit ein Streichquartett F-dur (op. 14) von Julius Weismann heraus, ein klangschönes, gut gearbeitetes Werk, das anfangs Mendelssohnsche Glätte in Melodik und Schreibweise zeigt, bald aber in slawisch-nationale Eigenart verfällt und diese bis zum Schlusse immer stärker hervortreten läßt. Befreiend schön wirkte nach alledem Brahms' herrliches Streichquartett B-dur op. 67, dessen Andante als eine der Perlen nachklassischer Kammermusik zu bezeichnen ist. — Ein Klavierabend von Emil Sauer und ein Liederabend von Marie Alberti verdienen noch ernsthafte Erwähnung. Dagegen kann man das Konzert, in dem sich Max Vogrich als höchst mittelmäßiger Tonsetzer und als völlig unfähiger Klavierspieler zeigte, höchstens als eine Kuriosität des Musiklebens bezeichnen.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Eine gediegene Aufführung des Verdi'schen „Requiem“ durch den Rühlschen Gesangverein, als Volkskonzert mit teilweise anderen Solisten wiederholt, darf in unserer heutigen Rundschau erster Stelle genannt werden. Der Vereinsdirigent Siegfried Ochs ward diesmal durch unseren Opernkapellmeister Dr. Rottenberg vertreten, und das Werk opernhafter Züge nicht entbehrt und — cum grano salis — auch opernhafte Behandlung verträgt, so war der Behelf

ganz angebracht. Unter den Solisten der ersten Wiedergabe zeichnete sich neben Frau Metzger-Froitzheim auch der Bassist W. Soomer aus. — Von den jüngsten Unternehmungen des Museums beanspruchte die Einführung von Max Regers op. 100, Orchestervariationen über ein Thema des alten Singspielkomponisten Joh. Ad. Hiller, vorwiegendes Interesse, nicht eben weil es allenthalben so erbaulich und anmutend geraten wäre, wohl aber weil es sich bestrebt, das alte Genre aus seiner etwas spielerischen, genüssamen Art auf ein höheres Niveau zu heben. Doch dieses Streben finden wir auch schon bei Brahms, und schließlich zeigen uns schon unsere Klassiker, wie hold und geistreich sich's musikalisch „mit dem Spiele spielen“ läßt. Regers freie Behandlungsweise erweist wieder ein eminentes Können, vor allem in der Schlußfuge, strahlt aber dabei wenig Licht und Wärme aus und umschreibt so das bisherige künstlerische Charakterbild des Mannes, dessen Musik imponiert und dabei doch nicht so recht bezwingen und beglücken will, mit umständlichen aber nicht gerade neuen Zügen. Zum Andenken an Joseph Joachim spielte man an diesem Abend seine Gozzi-Lustspielouvertüre, ein Kabinettstückchen von graziöser Munterkeit, das sehr ansprach. Henri Marteau spielte Beethovens Violinkonzert mit vollendeter Eleganz und Feinheit, die freilich nicht in alle Tiefen hinabreichte. — Kammermusik-Veranstaltungen haben wir jetzt in Fülle. Zu den einheimischen, unter denen eine neue Triovereinigung (Frl. L. Mayerhofer, und die Herren A. Böhm und E. Peters) auftrat, kamen zwei auswärtige, von denen das schon früher gehörte Flonzaley-Quartett wieder gut bestand, während von Nora Clench und ihren drei Londoner Genossinnen nur die erstere höheren Ansprüchen genügte. — Eine andere musizierende Engländerin, Amy Castles von Melbourne, ließ sich im zweiten Opernhauskonzert als kehlfertige Koloratursängerin hören. Noch wertvollere Gaben bot das Orchester unter Hugo Reichenberger mit dem zweiten Teil von Berlioz' „Romeo und Julia“. — Als Neuheit von vielleicht symptomatischer Bedeutung verzeichne ich noch einen von dem jetzt hier wirkenden Klavierspieler und -pädagogen Willy Rehberg veranstalteten Abend, dessen Programm aus drei großen Konzerten mit Orchesterbegleitung (Brahms' d-moll, Mozarts D-dur, Liszts Es-dur) bestand. Übrigens ein Unternehmen, dem es weder an Zuspruch noch an Beifall gefehlt hat, obschon die Assistenz der Palmengartenkapelle nicht über jeden Zweifel erhaben war.

Hans Pfeilschmidt

GENÈVE: Das erste Abonnements-Konzert des Städtischen Theaterorchesters fand unter Leitung von Ed. Risler statt. Beethovens A-dur Symphonie No. 7 wurde in sehr gediegener Ausführung geboten. Als Solist erschien der Pariser Pianist Diemer und stand mit seinen Vorträgen (u. a. Saint-Saëns' Konzert in c-moll) ganz auf der Höhe. Den Schluß des Konzertes bildete Wagners Vorspiel zu den „Meistersingern“ in temperamentvoller, farbensprühender Wiedergabe. — Die jüngste Genfer Quartettvereinigung der Herren Eugène Reymond, Maurice Darier, W. Pahnke und Ad. Rehberg brachte an ihrem ersten



Kammermusik-Abend ein Quartett von Haydn, eine Sonate für Violine und Piano von Paul Juon, sowie ein Klavierquintett von Giuseppe Martucci zum Vortrag. In Max Behrens, der als Begleiter brillant fungierte, haben die Herren einen ebenbürtigen Partner gefunden. — Das treffliche Lausanner Symphonie-Orchester unter Leitung von Alex. Z. Birnbaum hat bis jetzt schon vier große Konzerte gegeben. Im ersten trat Ignaz Paderewski auf und wurde von der zahlreichen, beifallsfreudigen Zuhörerschaft nach dem Vortrag des Beethovenschen Es-dur Konzerts mit Enthusiasmus applaudiert. Auch als Komponist erntete Paderewski mit Bruchstücken aus seiner Oper „Manru“ vielen Beifall. Das zweite Konzert verlief sehr gut. Im dritten Konzert hörten wir Carl Flesch, der in dem Brahmschen Violinkonzert eine verblüffende Technik entwickelte. — Anlässlich der Reformationsfeier gab Domorganist Otto Barblan in der Cathedralkirche ein geistliches Konzert. Als Solist fungierte der Pariser Baritonist Cruz-Froehlich. Das reichhaltige Programm brachte Werke von Bach, Händel, César Franck, Beethoven, sowie eine Chaconne über den Namen Bach für Orgel von Barblan. Lobende Erwähnung verdienen auch die interessanten zehn Orgelkonzerte von Otto Wend, dem Organisten an der Magdalenakirche, die sich einer großen Beliebtheit erfreuen. Prof. H. Kling

KÖLN: Charakteristisch für die sogenannte Musikmetropole am Rhein, deren Konzertfreunde sich allmählich auf eine immer kleinere Zahl zusammenziehen, und vor deren Besuch man ehrlicherweise alle auf eigenes Risiko reisenden Künstler warnen muß, war auch wieder der pekuniäre Ausfall des vom Flonzaley-Quartett im Hotel Disch veranstalteten Kammermusik-Abends. Um diese Streicher zu hören, die doch eine erstklassige Vereinigung bilden, haben in Köln drei Leute je ein Billet gekauft! Im übrigen boten die Herren vor in letzter Stunde zusammengetrommelten Freischaren in Werken von Mozart, Chausson, Reger und Dvořák ausgezeichnete Proben ihrer Kunst. — Hans Pfitzner, von dem hier noch nichts gehört wurde, war gekommen, um 20 seiner Lieder von Rudolf Moest singen zu lassen und diesen am Flügel zu begleiten. Kein einziges Billet wurde gekauft, und die Künstler konnten mit ihrer Spesenrechnung und einer wertvollen Erfahrung unverrichteter Dinge von dannen ziehen. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte der Elberfelder Cellist Henri Son mit dem Konzert von Haydn und kleinen Stücken einen mehr in Eigenschaften weitreichender Technik als in sonstigen Qualitäten begründeten lebhaften Erfolg. Weit weniger vorteilhaft schnitt die Altistin Clara Lion aus Frankfurt ab, deren gesangliches Können nicht recht auf der Höhe der Situation stand. An gleicher Stelle wurden Marianne Geyers Lieder zur Laute und zum Klavier (Das Volkslied bei den Nationen) als sehr reizvolle und anregende, mit Gemüt und Laune gespendete Vorträge mit warmem Beifall aufgenommen. — Das Gürzenich-Quartett brachte bei seinem zweiten Abend das Schubertsche a-moll Quartett, das Beethovensche Es-dur Quartett und im Verein mit Lazzaro

Uzielli als ausgezeichnetem Pianisten das Klavierquartett Es-dur von Iwan Knorr, eine mehr durch Form und Ausgestaltung als hinsichtlich der Erfindung hervorragende Arbeit, zu Gehör und erzielte namentlich mit den beiden ersten Werken prachtvolle Wirkungen. — Das dritte Gürzenich Konzert nahm Bezug auf das fünfzigjährige Bestehen der Konzerte im Gürzenich, in dessen neuerbautem großen Saale am 17. November 1857 die erste Aufführung der Gesellschaft stattfand. Wie damals, so bildete auch jetzt Beethovens Fünfte Symphonie das erhabene Hauptwerk. Fritz Steinbach, der zu Anfang die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ eindrucksvoll dargestellt hatte, dirigierte die Symphonie auswendig und schuf mit dem so recht pietätvoll spielenden Orchester eine wunderschöne Ausführung des herrlichen Werks. Seiner Amtsvorgänger gedachte Steinbach, indem er Ferdinand Hillers As-moll Konzert für Klavier und Orchester — mit Paula Stebel als sehr feinfühlig und vornehm-virtuos spielender Solistin am Ibach-Flügel — und Franz Wüllners Tedeum aufführte und beiden Tonsetzern hingebendste künstlerische Sorgfalt angedeihen ließ. Paul Hiller

LEIPZIG: Das mit Nicolais Ouvertüre über „Ein feste Burg“ eingeleitete vierte Gewandhauskonzert brachte zwischen Schuberts prächtig interpretierter h-moll und Mendelssohns gleichgültig abgespielter a-moll Symphonie ein von Jacques Thibaud wohlbemeisteres, mehr durch pikante Details als durch wirkliche Gestaltungsgröße interessierendes G-dur Violinkonzert op. 62 von Emanuel Moór, während das ganz auf den Namen Bachs eingestellte fünfte Gewandhauskonzert, abgesehen von der wenigstens klangkernigen Einleitung mit dem Anfangschor aus der Reformationskantate, von dem schönen Erklingen des „Air“ aus der sonst zu grobschrötig ausgeführten D-dur Orchestersuite und von dem schönen, echt Bachischen Vortrage des zweiklavierigen c-moll Konzertes durch Max Reger und Philipp Wolfrum, an den allerdings auch durch Indisposition einzelner Solisten — es wirkten mit Meta Geyer, Maria Philippi, Ludwig Hess und Arthur van Eweyk — behinderten Reproduktionen der Kreuzstabkantate und der teilweise absurden Gelegenheitskantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ keinerlei sonderliches Vertrautsein mit dem Geiste Bachs wahrnehmen ließ. — Im zweiten Philharmonischen Konzert, in dem solistisch Erika Wedekind mit der Thomas'schen Ophelienszene und Florizel von Reuter mit der fein-virtuoson Wiedergabe eines Vieuxtemps-Konzertes glänzten, stellte sich der von Sondershausen nach hier verzogene Carl Schroeder mit Liszts' Bergsymphonie und einem bröcklig-bizarren „Scherzo fantastique“ von Josef Suk als sehr routinierter, energischer Orchesterleiter vor, und im dritten Philharmonischen vermochte neben dem Schumanns a-moll Konzert und mehrere Solostücke klangschön virtuos ausführenden Solisten Emil Sauer auch Hans Winderstein sein Publikum mit Tschaiowsky's „Pathétique“ und der Erstaufführung von Pfitzners lebenswürdig-romantischer „Christelflein-Ouvertüre“ gar wohl zu interessieren. — Einen recht anregenden Verlauf nahm das erste



der von Hans Winderstein erstmalig unternehmenen Orchester-Kammerkonzerte, in dem neben dem zumeist interessierenden B-dur Orchestertrio op. 1 No. 5 von Job. Stamitz (bearbeitet von Hugo Riemann) das eben erst aufgefundene siebente Violinkonzert von Mozart (Solopart: Katharina Bosch), Beethovens Oktett-Rondo für Blasinstrumente und „Elf Wiener Tänze“ (erstmalig herausgegeben von Hugo Riemann) sowie schließlich Händels Streichkonzert in F-dur vorgeführt wurden. — In überraschend tüchtiger stimmungseiner Weise hat die von Gustav Wohlgemuth geleitete Leipziger Singakademie unter Mitwirkung dreier trefflicher Solisten (Emma Tester, Anna Hartung und Emil Pinks), der sich bestens bewährenden Kapelle des 107. Infanterie-Regiments und eines Monate hindurch vorbereiteten zweihundertstimmigen Kinderchores die besonders in den ersten zwei Teilen eigenartig schöne Legende „Der Kinderkreuzzug“ von Gabriel Pierné zur Aufführung gebracht. Der in der Thomaskirche stattgehabten ersten Aufführung haben sich zwei Wiederholungen — eine davon lediglich für Schulen — anreihen können. — Der mit seinem trefflichen Dirigenten Hans Sitt von der herbstlichen Rheinfahrt sieghaft heimgekehrte Leipziger Lehrergesangsverein erfreute im ersten Winterkonzert mit besonders schönen Darbietungen des „Altdeutschen Hymnus“ von Volkmann; des „Spielmannsliedes“ von Heuberger und des tonmalerischen „Im Herbst“ von Schwartz, und führte die zartstimmige Liedersängerin Maria Seret und den gediegenden Pianisten Willy Rehberg mit ins Treffen. — Zu einer in Wahrheit Bachs würdigen, durchaus stilgerechten und liebedurchseelten Bachfeier geriet unter Karl Straube das erste Kirchenkonzert des Bach-Vereins, das nach einem einleitenden schönen Orgelvortrag von M. G. Fest und nach der nur in ihren Chorsätzen bleibend wertvollen Rathswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ mit den wunderbar leid- und freudedurchklungenen Kantaten „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“ und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und mit dem in einzelnen Teilen gleichfalls ganz herrlichen „Magnificat“ zu den Ewigkeitshöhen Bachscher Kunst emporführte. Als rühmensewerte Gesangssolisten wirkten dabei mit: Meta Geyer, Maria Philippi, George A. Walter und A. van Eweyk. — Das Brüsseler Streichquartett, an dessen Abende die lediglich gut dilettierenden Duett-sängerinnen Martha Beines und Elisabeth Diergart beteiligt waren, erspielte sich seinen schönsten Erfolg mit Borodin's A-dur Quartett —, das Nora Clench-Streichquartett debütierte in hochachtunggebietender Weise mit sehr sauber-herzhaftem Zusammenspiel —, das Hilfs-Quartett trat erfolgreich für ein interessierendes A-dur Quartett op. 17 von Stephan Krehl ein und bewährte an Beethovens cis-moll Quartett beträchtliche Auffassungs- und Spielreife, und das in dem kleinen Gewandhausaal eingekehrte St. Petersburger Streichquartett ließ nicht nur Werke von Beethoven und Schumann, sondern auch das e-moll Quartett von Max Schillings in reicher Klangschönheit erschimmern. — An Flügeln saßen der mehr durch sein Gebaren als durch sein Spiel an Wladimir von Pachmann

erinnernde Josef Weiß, der immer noch etwas stürmische Anton Foerster, die gleichfalls mehr durch gesunde Spielkraft und Temperament als durch Interpretationsreife fesselnde Alice Ripper und der in manchen Lisztiana und Chopiniana wahrhaft vornehm virtuose Klavierspielkunst betätigende Arthur Friedheim, während Frederic Horace Clark, am erhöhten Flügel stehend, wohl den Beweis erbrachte, daß seine Methode des Klavierspiels mit ausschließlich rotierenden Muskel- und Gelenkbewegungen praktisch durchführbar ist, nicht aber selbst als musikalisch und pianistisch vollwertiger Repräsentant seiner Methode erscheinen konnte. — Von Klara Erlers hübschem Sopransingen und ihres Partners, des Baritonisten Hjalmar Arlberg, noch allzu unausgeglichener Stimmbehandlung, von Dr. Otto Briesemeisters verspätetem Debütieren als Konzertsänger, von einem zweiten Schubert-Abende Robert Spörrys, von einem Liederabende des allem Anschein nach gerade etwas indisponierten Tenoristen Glenn Hall und von neuerdings wieder sehr beifällig aufgenommenen Volkslieder- und Balladenvorträgen des Lautenbarden Robert Kothe sei hier nur kurz Notiz genommen, und ebenso auch von einem neuerlichen Konzert Joan Manéns, der die Zuhörer mit seinem Geigenspiel entzückte, mit einer selbstgemachten spanischen Konzertsymphonie für Violine und Orchester aber schauern und lachen machte, von einem sehr erfreulichen Wiederbegegnen mit dem nach Chemnitz übersiedelten vortrefflichen blinden Orgelspieler Bernhard Pfannstiel und von Ernst von Possarts durch Cornelia Rider begleiteten tiefergreifenden Rezitationen der Melodramen „Enoch Arden“ und „Mozart“. — Alfred Reisenauer, dem eine offizielle Gedenkfeier in Leipzig versagt geblieben ist, galt eine vom Hofmusikverleger Ernst Eulenburg offiziös vor eingeladenen Freunden und Verehrern des verstorbenen Klavierpoeten veranstaltete Matinee, bei der zwischen dem von Anatol von Roessel, Edgar Wollgandt und Julius Klengel stimmungsvoll gespielten Pezzo elegiaco aus Tschaiowsky's a-moll Trio und Schuberts vom Gewandhausquartett sehr schön gespielten Variationen über „Der Tod und das Mädchen“ Emil Pinks und Anna Hartung mehrere Lieder und die beiden Reisenauerschüler Arthur Reinhold und Anatol von Roessel zwei vierhändige Reisebilder Alfred Reisenauers zum Vortrag brachten.

Arthur Smolian

LONDON: Die so beliebten Promenadenkonzerte in der Queens Hall sind zu Ende und haben nun den Symphoniekonzerten sowohl des Queens Hall-Orchesters, als auch des London Symphony-Orchesters Platz gemacht. Ein Rückblick auf die Promenadenkonzerte mit ihrem reichhaltigen Programm, das dem Geschmack aller Teile des musikliebenden Publikums gerecht wird, ist in Beziehung auf Geschmacksbildung und Durchführung erfreulich. Gelobt muß auch werden, daß der Leiter des Orchesters, Henry Wood, auf die jungen britischen Komponisten Bedacht nimmt und ihnen Gelegenheit bietet, ihre Werke dem Publikum vorzuführen. Keine Woche verging, ohne daß zwei oder drei dieser Kompositionen



zur Aufführung gelangten. So reich aber die Quantität war, so muß leider doch gesagt werden, daß die Qualität hinter der Menge des Geschaffenen weit zurückstand und daß auch kein einziges der vorgeführten neuen Werke die Grenzen der Mittelmäßigkeit überschritt. (Das so beliebte Queens Hall-Orchester, beziehungsweise dessen Promenadenkonzerte, werden übrigens von der nächsten Saison ab bei der Eröffnung der neuen St. James' Hall eine Konkurrenz erhalten und zwar in Gestalt eines aus 60 Mitgliedern bestehenden Damenorchesters unter der Leitung von Lyell Taylor, für das hervorragende Kräfte im ganzen Lande angeworben wurden und das jetzt schon in London versammelt ist und täglich Proben abhält, obgleich diese Promenadenkonzerte erst zu Anfang März ihren Anfang nehmen werden.) Das Hauptereignis auf dem Konzertboden war jedenfalls das zweite Konzert des London Symphony-Orchesters unter der Leitung von Dr. Hans Richter, der übrigens jetzt schon mit den in der nächsten Saison stattfindenden Aufführungen des Nibelungenrings in englischer Sprache so stark beschäftigt ist, daß er die Leitung der Manchester Hallé-Konzerte zeitweilig niederlegen mußte. — Ferner hörten wir Jan Kubelik und Fritz Kreisler, der in einem Konzert vor seiner Abreise nach den Vereinigten Staaten vom Publikum Abschied nahm und einen wahren Triumph feierte. Julia Culp, die sich im vorigen Jahre beim Londoner Publikum sehr vorteilhaft einführte, ist wiedergekehrt und im ersten Symphoniekonzert des Queens Hall-Orchesters mit solchem Beifall aufgetreten, daß sie alsbald auch für ein Sonntagskonzert in der Albert Hall gewonnen wurde und auch noch ein eigenes Konzert in der Bechstein Hall geben mußte, um den Wünschen des Publikums zu entsprechen.

A. Z.

MÜNCHEN: Wenig Erfreuliches, viel Mittelmäßiges, dessen Nennung nicht vonnöten — das ist bis heute die Signatur der Saison. Zum Erfreulichen gehört ein Liederabend von Frau Schnabel-Behr (mit dem genialen Artur Schnabel als unübertrefflichem Begleiter), der durch das bewundernswerte Zusammenwirken der beiden Künstler in seltenem Maße hinreißende Eindrücke vermittelte, ebenso ein Klavierabend Artur Schnabels mit sehr interessantem Programm (Weber-Schumann-Brahms), ein Beethovenabend der Brüsseler, der Eröffnungsabend des Münchener Streichquartetts mit Haydn, Beethoven und Mozart, ferner Liederabende der noch immer großen Lilli Lehmann und der hervorragenden Wolf-Sängerin Hedwig Schmitz-Schweicker. — Mit Auszeichnung ist ferner zu nennen Helene Staegemann, die wie alljährlich die Hörer durch ihren anmutigen Vortrag entzückte, und Dr. Hassler, der mit seinem schönen gutgebildeten Organ besonders Loewesche Balladen ausgezeichnet zu gestalten versteht. — Beethovenabende scheinen Mode zu werden. Der der Brüsseler wurde schon erwähnt; jener der Pianistin Anna Hirzel-Langenhan zeigte wieder all ihre Vorzüge, eminente Technik und sehr feinfühliges Erfassen der Eigenart jedes Kunstwerkes. Die Violinistin Marie Stubenrauch und Prof. Schwartz (Klavier) haben sich

in gleicher Weise wie der Geiger Hegedüs und die Pianistin Lilli Henkel zusammengetan, um Beethovens Violinsonaten an je drei Abenden zu interpretieren. Beide Vereinigungen bieten achtenswerte Leistungen. — Zwei recht gute Geiger hatte man in den Herren Edelman und Sieben Gelegenheit zu hören. Von zwei Wunderkindern, die auftraten, ist der „zwölfjährige Wundersänger“ Moses Mirski unter allen Umständen abzulehnen, während Miccio Horszowski (Klavier) in einem mit dem Kaim-Orchester gegebenen Konzert wohl zu interessieren vermochte; seine Glanzleistung war Chopins Nocturne op. 27 No. 2. — Unser vielgefeierter Heldenchor Heinrich Knote gab zum Abschied vor seiner amerikanischen Tournee einen Liederabend und errang vor ausverkauftem Saale hauptsächlich mit Liedern von Strauß einen vollen Erfolg; gerade diese brachte er auch mit seinem glänzenden Organ und temperamentvollen Vortrag sehr gut zur Geltung, während anderes naturgemäß weniger befriedigen konnte. — Hervorzuheben ist ferner eine Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn durch die Musikalische Akademie unter Felix Mottl, mit Frau Bosetti und den Herren Felix von Kraus und Dr. Walter als Solisten und dem vereinigten Lehrergesangsverein und Lehrerinnen-Singchor als schon an Zahl imposantem Chor. Man wird selten die „Schöpfung“ so wundervoll zu hören bekommen, wie dieses Mal; Orchester (das Königliche Hoforchester) und Chor leisteten beide Unübertreffliches, und Mottl verstand mit diesem Material ebenso die feinsten wie die gewaltigsten Wirkungen herauszubringen. Unter den Solisten ragte Felix v. Kraus durch seine herrliche Stimme und seinen durchgeistigten Vortrag hervor; nicht minder Erfreuliches boten aber auch Frau Bosetti und — in den Grenzen seiner Stimmittel — Dr. Walter. — Felix v. Kraus gab bald darauf, mit Mottl am Klavier, einen Schubertabend, der trotz einer leichten Indisposition des Sängers tiefgehende Genüsse brachte. — Von guten Liederabenden wäre ferner zu nennen der von Elsa Flith, deren modernes Programm interessante Stücke enthielt, unter anderen von Schillings, Strauß, Karl v. Kaskel und Pfitzner; letzterer hatte die Begleitung selbst übernommen. Schönen Erfolg erzielte wieder Julius Schweitzer (Bariton), nicht minder Else Widen und Josef Loritz mit einem wohl gelungenen Duettabend; Tilly Koenen erwies sich von neuem ihres festgegründeten Ruhmes würdig. — Unter den Pianisten gebührt hohes Lob Wassily Sapellnikow, der mit eminenter Technik vorzügliche Qualitäten vereint. Lamonds Beethovenabende sind in ihrer Eigenart allbekannt, und auch Max Pauer zeigte sich wieder als Beethovenspieler ersten Ranges, während Schumann seiner männlichen, verschlossenen Natur ferner liegt. — Einen vielversprechenden jungen Geiger lernte man in einem Schüler Marteau's, Dr. W. Bülow, kennen; weit fortgeschrittene Technik paart sich bei ihm mit temperamentvoller Durchdringung seiner Aufgaben. Georg Knauer ist hier bekannt als gediegener und vortrefflicher Violinvirtuose. Sarasate, der mit Berthe Marx nach längerer Pause wieder erschien, ist technisch naturgemäß



nicht mehr so unfehlbar; aber er versteht immer noch seine Zuhörer zu entusiasmieren. — Von den Volks-Symphonie-Konzerten, die dieses Jahr unter der abwechselnden Leitung zweier hoffnungsreicher junger Dirigenten, Ernst Boehe und Dr. Walter Courvoisier, stehen, soll später eine größere Reihe gemeinsam besprochen werden, ebenso von den Kaim-Abonnementskonzerten. Dr. Eduard Wahl

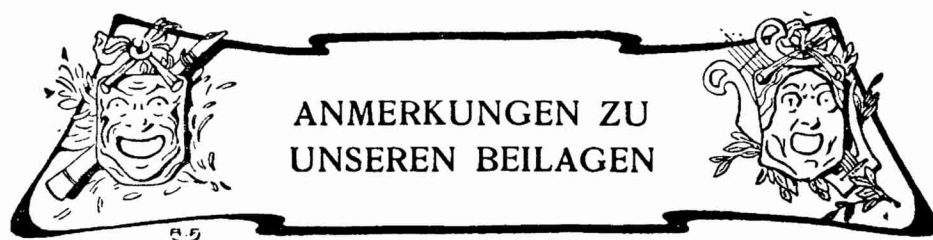
STUTT GART: Im ersten Abonnementskonzert der Hofkapelle dirigierte Dr. Obrist (als Gast) drei Symphonien, deren Reihenfolge höchst interessant war: von Stamitz die in D-dur, die auf dem Mannheimer Musikfest zum erstenmal aufleuchtete; von Haydn die selten gehörte C-dur „Le Midi“ (1761 Eisenstadt); als dritte Beethovens A-dur Symphonie. Alle drei Werke erschienen in feiner Ausarbeitung. Diesem Abend werden in geschichtlichem Zusammenhang (Entwicklung der deutschen Symphonie!) ein zweiter mit Brahms und Bruckner, ein dritter mit Liszt und Strauß folgen. Bruckners erste Symphonie in c-moll (von Obrist dirigiert) ist inzwischen in Tübingen von einem erlesenen Publikum schon mit freudigster Zustimmung begrüßt worden; die dortige Museums-Gesellschaft gewinnt seit einigen Jahren die Hofkapelle für reine Orchesterabende. Prof. Dr. Kauffmann, jetzt in den Ruhestand getreten, hat den Boden für Bruckner vorbereitet. — Das Kaim-orchester besucht Stuttgart diesen Winter nur ein einziges Mal; Schneevoigt bot die dritte Symphonie von Brahms, Wolfs Italienische Serenade, Vorspiele von Wagner und eine „Dreingabe“ (solche ist sonst nur in Solistenkonzerten üblich!), Georg Schumanns neue Variationen über ein lustiges Thema — ein herzlich schwaches Werk! — Das Cannstatter Kurorchester unter Rückbeil veranstaltete einen Grieg-Abend, an dem außer Orchesterwerken auch das Chorwerk „Landerkennung“ aufgeführt wurde; letztere dirigierte Prof. Schwab. Das erste Konzert des von Rückbeil geleiteten Orchester-vereins brachte u. a. die Ouvertüre zu „Paris und Helena“ von Gluck. — Zwei Kammermusik-Abende von Waghalter (mit Künzel, Presuhn und Seitz) waren Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms gewidmet; mit Bachs Solosonate in g-moll führte sich Waghalter erfolgreich als Violinisten ein. Übrigens ist es auffallend, daß trotz des Mangels reiner Quartett-abende so wenig Quartettvereinigungen nach Stuttgart kommen. Ein neues gutes Gesangs-quartett hat sich aufgetan: Frau Rückbeil-Hiller, Frä. Diestel, die Herren Sattler und Freytag-Besser; sie sollten nur auch unbegleiteten Gesang pflegen! — Unter den vielen Solistenkonzerten ragt Pauers Unternehmen hervor, der an fünf Abenden, wie schon einmal, Beethovens Klaviersonaten spielt.

Dr. K. Grunsky

WIEN: Über die „Wiederkehr alles Gleichen“ zu berichten, auch wenn dies Gleiche bedeutend ist, wäre zwecklose Wiederholung. Es hat keinen Sinn, bei Lamond, Ansorge oder Burmester die gleichen Vorzüge und Schwächen alljährlich neu zu konstatieren. Auch bei Lilli Lehmann nicht, die jüngst ihren Liederabend zelebriert hat und deren Würde und Höhe bei aller Größe schon lange jene schöne Vertraulichkeit verscheucht hat, die der eigentlichste und persönlichste Genuß bei lyrischer Interpretation ist. — Als neu anzumerken: Mark Günzburg, dessen schattenhaftes, ohne jegliches innerliche Mitschwingen fast mechanisch anmutendes Spiel, unter dem die stolzen Herrlichkeiten der Chopin'schen h-moll Sonate zu belanglos langweiligen Arabesken wurden, niemals auf einen Sauer Schüler schließen ließe; dann, weit erfreulicher, Otty Reiniger, eines der frischesten und geradest gewachsenen Geigentalente der jüngsten Zeit: unvergrübelt das Rechte treffend, gesund ohne Derbheit, mit ruhiger Bogentechnik und klarem, warmem Ton, rhythmisch fest und — trotz aller Jugend — mit reifer Vornehmheit vortragend. Wogegen ich lieber von Vivien Chartres nicht mehr sprechen möchte, bis die außerordentliche Begabung des Kindes wieder auf musikalische Wege geleitet und nicht mehr von wenig gewissenhaften Führern den nichtssagenden Eitelkeiten der Virtuosität ausgeliefert werden wird. — Zu erwähnen: eine mit ehrfürchtiger Liebe vorbereitete Aufführung von Bachs h-moll Messe unter Franz Schalk im Gesellschaftskonzert, mit dem unvergleichlichen Felix Senius als führendem Interpreten der Tenorsoli; ein Kammerkonzert des Wiener Tonkünstlervereins, in dem Anna von Mildenburg mit stärkster Ergriffenheit Mahlers „Kindertotenlieder“ sang, vom Wiener Tonkünstlerorchester unter Bruno Walters feuriger Leitung vorzüglich begleitet; daneben ein Mozartsches Bläserquartett mit Streichorchester, ein Notturmo von Dvořák und eine amüsante Suite von Gounod, von Herrn Karbach mit Liebe dirigiert. Schließlich Aufführungen der Philharmoniker und des Konzertvereins. Beide auf festlicher Höhe wiedergebender Kunst. Aber verdrießlich durch die Programme, die allzu geschäftige und wenig erfreuliche Konkurrenz beweisen. Das Tonkünstlerorchester bringt Schuberts „Unvollendete“; flugs spielt sie der Konzertverein nach. Der Konzertverein beginnt mit einem Brandenburgischen Konzert und Beethovens c-moll Symphonie, worauf die Philharmoniker ein Brandenburgisches Konzert und die c-moll auf ihr erstes Programm setzen. Es ist wohl nicht nötig, sich über solches Wett- und Besserspiel weitläufig auszulassen. Aber es verstimmt, weil es kleinlich und schon deshalb unfruchtbar ist.

Richard Specht





Wir beginnen mit einem Porträt August Bungerts nach einer Photographie aus jüngster Zeit. Von den beiden Bildern des nächsten Blattes zeigt uns das eine (links) den Künstler im Alter von 29, das andere (rechts) im Alter von 32 Jahren. Als Probe von Bungerts Notenschrift bringen wir in Faksimile eine Partiturseite aus dem ersten Akt des Musikdramas „Kirke“.

Von den Porträts Max Bruchs stammt das erste aus neuerer Zeit (1903). Dem interessanten, seltenen Jugendbild des Zwölfjährigen reihen wir noch ein Bild an, das den Tonsetzer im Alter von 35 Jahren darstellt. Daran schließen sich in Faksimile die ersten zwanzig Takte des zweiten Satzes aus dem vielgespielten ersten Violinkonzert in g-moll von Bruch.

Den Beschluß bildet die Ansicht der am 17. Oktober eingeweihten neuen Flämischen Oper in Antwerpen, einer Schöpfung des Stadtbaumeisters van Mechelen. Nähere Einzelheiten über das Haus findet der Leser in dem Antwerpener Opernbericht auf S. 306 dieses Heftes.

Als Musikbeilage bieten wir ein Lied von August Bungert „Den Hut schwenkend: Avanti!“ aus dem Liederzyklus „Unter der Blume“, Lieder vom Rhein von Carmen Sylva, ein treffliches Beispiel für den volkstümlich-einfachen Stil des Lyrikers Bungert. Von Max Bruch konnten wir leider kein ungedrucktes Lied oder Klavierstück veröffentlichen, da der Künstler, wie er uns mitteilt, keine Manuskripte dieser Art besitzt.

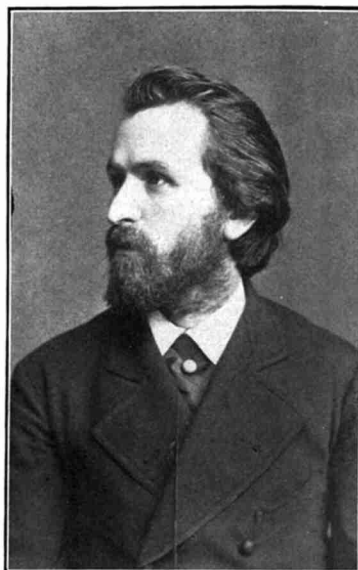
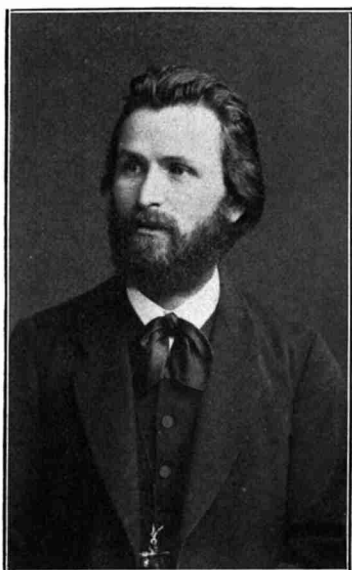


Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

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 W. 57, Bülowstrasse 107¹.



AUGUST BUNGERT



VII. 5

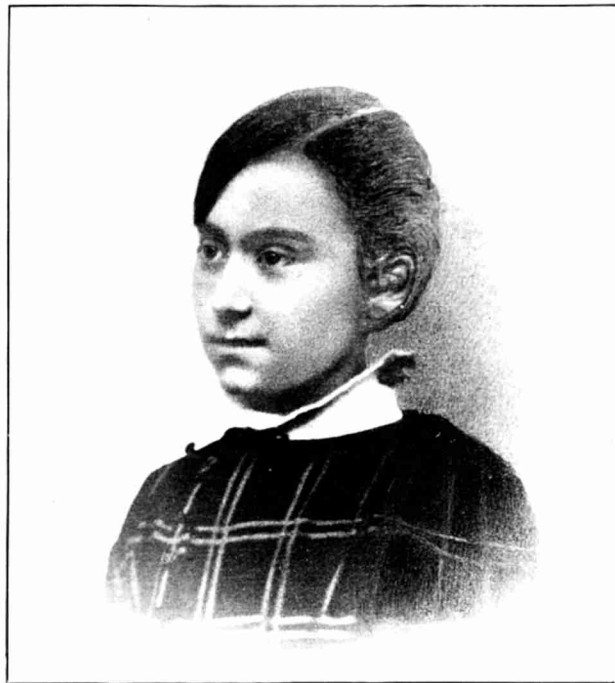


Reichard & Lindner, Berlin, phot.



VII. 5

MAX BRUCH



JUGENDBILD VON MAX BRUCH



MAX BRUCH



VII. 5



VII. 5

DIE NEUE FLÄMISCHE OPER IN ANTWERPEN

II. Adagio.

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The staves are labeled as follows:

- V. Solo:** Violin Solo, marked *espress.* (expressive) and *cres.* (crescendo).
- V. I:** Violin I, marked *mp* (mezzo-piano).
- V. II:** Violin II, marked *mp*.
- Bz:** Bassoon, marked *pp* (pianissimo).
- Vc:** Violoncello, marked *pp*.
- B:** Bass, marked *pp*.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves. The key signature remains three flats and the time signature is 3/8. The staves are labeled as follows:

- (Hörner in Es):** Horns in E-flat, marked *mp*.
- Piano:** The piano part, marked *mp* and *pp*, with a section marked *sempre mp* (always mezzo-piano).
- Violoncello:** Marked *pp*.



This is a handwritten musical score for the first 20 measures of the second movement of Max Bruch's Violin Concerto in G minor. The score is written on ten staves. The first three staves are for the woodwinds: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The fourth staff is for the Horns (Hörn.). The fifth staff is for the Violin Solo (V. Solo). The sixth staff is for the Violoncello (Vcllo). The seventh staff is for the Double Bass (Kontrabaß). The eighth, ninth, and tenth staves are empty. The music is in G minor, indicated by three flats in the key signature. The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "cres." (crescendo) is written at the end of the Violin Solo staff in measure 19. The word "arco." (arco) is written below the Violoncello staff in measure 19. The word "pizz." (pizzicato) is written above the Violoncello staff in measure 20.

AUTOGRAPH DER ERSTEN ZWANZIG TAKTE DES ZWEITEN SATZES
AUS DEM VIOLINKONZERT IN G-MOLL VON MAX BRUCH

Den Hut schwenkend : Avanti!

Aus: „Unter der Blume“ Lieder vom Rhein
von CARMEN SYLVA

für eine Singstimme und Klavier

von

August Bungert

Op 57 No 19

— Alle Rechte behält sich der Autor vor —



Marschtempo

Singstimme *mf* *Frisch und kräftig*

Mein Freund, das ist der Wan-der-

Pianoforte *ff* *mf*

cresc.

stabil! Mein Glück das ist die Son - ne!

mf *cresc.*

Mein Ru - hebett, das ist das Grab, mein Ablass ist die — Ton - ne!

mf

Der Er - de Blut, der Son - ne Glut muss durch die A - - dern

mf

rit.

flie - gen, und wo mein Fuss nur flüchtig ruht:

cresc. *rit.* *f*

f rit.

Da muss ein Gold-schatz lie - gen!

f rit. *ff*

mf *f*

Schlag ich den Stab ans Fels-ge-stein: da quillts in star-ken Lie - dern!

sfz *mf* *mf* *f*

mf

Und ruf ich nur den Sonnen-schein, muss er den Gruss er—

mf

mf

wie - dern! Mein Freund das ist der Wan-der-stab,

mf

rit.

der hat mich nie be - tro - gen! Durch Wald und Flur, - berg-auf, bergab:

rit. colla voce

rit. 3

Da strömen des Le-bens Wo - gen!

rit. *ff* 3 8