

Werk

Titel: Heft 3 : VIII. Jahr 1908/1909 Erstes Novemberheft : Moderne Tonsetzer: Heft 7

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1909

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_008_01_29|LOG_0035

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK



MODERNE TONSETZER: HEFT 7

Es hat doch im Grund niemand einen rechten Begriff von der
Schwierigkeit der Kunst, als der Künstler selbst.

Goethe



VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Hippolyte Fierens-Gevaert

Edgar Tinel

Der Mensch — Der Künstler

Edgar Tinel

Offener Brief

Wilhelm Mauke

Ermanno Wolf-Ferrari

Ermanno Wolf-Ferrari

Offener Brief an die Redaktion der „Musik“

F. A. Geißler

Edmund Kretschmer †

Rudolf M. Breithaupt

Heinrich van Eyken †

Richard Oehmichen

Viertes Deutsches Bachfest in Chemnitz 3.—5. Oktober

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, 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 Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



EDGAR TINEL
DER MENSCH — DER KÜNSTLER
von Hippolyte Fierens-Gevaert¹⁾Brüssel¹⁾

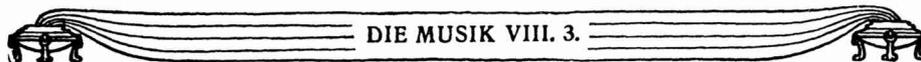


Seine Gesichtszüge sind in Belgien allgemein bekannt. Man wird unwillkürlich beim ersten Blick durch den edlen, ernsten und zugleich jugendlichen Ausdruck seines von langen Locken umrahmten Antlitzes gefesselt, auf dem eine Dichter- und Gelehrtenstirne thront: eine „sprechende“ Stirne. Ein Abglanz hoher Vergeistigung verklärt dieses Gesicht, dessen eigenartiger Schnitt nicht in die gegenwärtige Zeit, ja nicht einmal zu seiner Rasse zu gehören scheint. Ich habe Tinel gern mit Gestalten von Memling verglichen; ich erblickte in ihm eine sprechende Verkörperung jener mystischen Glut, die im flämischen Volkstamm den Gegensatz bildet zu der derben, farbenfrohen Sinnlichkeit, die man mit etwas zu großer Hartnäckigkeit als das unterscheidende Merkmal unserer großen alten Meister betrachtet. Und in der Tat, ich bin nach wie vor der Ansicht, Tinel verkörpere mit seiner Kunst, mit seiner Lehre, mit seiner ganzen Persönlichkeit, was an Bestem und Reinstem in der flämischen Seele schlummert. Er stammt von Memling ab, von Ruysbroek l'Admirable; er ist der Geistesbruder unseres großen westflämischen Dichters, des Priesters Guido Gezelle. Aber er ist auch mit den großen Geistern seiner Zeit verwandt; die geistigen Ideen der Gegenwart sind ihm wohlvertraut, und dieser hervorragende Kirchenmusiker, der mit nie schwindender Zärtlichkeit an seinem Heimatswinkel hängt, könnte, wenn er Dante's Stolz besäße, wohl von sich behaupten: „Mein Vaterland ist die Welt.“ Auf Grund seiner außerordentlichen Kultur und in Folge der ganzen Richtung seiner Kunst, gehört Tinel zu den Modernen. Er lauscht der Vergangenheit, betrachtet die Gegenwart und wird, ohne daß er daran denkt, ein Beispiel für die Zukunft. Deswegen preisen wir ihn als einen Meister, der gegen die zeitweiligen Maßstäbe der profanen Ästhetik geschützt ist, weil er glücklicherweise mit den ewigen Gesetzen der Schönheit in Frieden lebt.

**Kindheitseindrücke und Jugend — Das Konservatorium —
Reise nach Deutschland — Rom-Preis**

Edgar Tinel ist geboren in Sinäi, einem ostflandrischen Dorfe nicht weit von St. Nicolas, am 27. März 1854. Sein Vater war Lehrer und

¹⁾ Aus dem Französischen von Willy Renz.



erzog seine neun Kinder mit bewunderungswürdigem Mut. Selbst etwas musikalisch, unterwies der Vater Tinel den kleinen Edgar — „Edgarke“, wie er in der Familie hieß — in den Anfangsgründen der Musik. Die Gaben des späteren Schöpfers der „Heiligen Godoleva“ traten schon früh zutage: mit sechs Jahren komponierte Edgar Tinel kleine Stücke, mit sieben bediente er die Orgel in der Kirche, mit acht ließ er sich als Pianist hören — auf was für einem Klavier, auf was für einem Überbleibsel vergangenen Luxus läßt sich denken! Des Sonntags ging die Familie im Dorf, auf den Feldern spazieren; „Edgarke“ hing im Garten seinen Träumen nach, wo ihn seine Eltern abends beim Nachhausekommen immer in tiefes Nachdenken versunken antrafen. Man brachte ihn zu Bett, aber er konnte nicht einschlafen. Mitternacht schlug, und die ausdrucksvollen Klänge der nächtlichen Glocke setzten sein Herz in tiefe Bewegung . . . Die Eindrücke des Landlebens senken in empfängliche Kinderherzen eine Fülle von Poesie und Schönheit, die durch nichts zu ersetzen ist und sie um einen Schatz bereichert, dessen die Stadtkinder immerdar entbehren müssen.

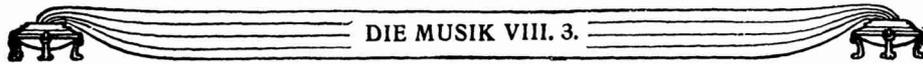
Dreimal in der Woche begab sich Edgar in die Musikschule der benachbarten Stadt St. Nicolas. Er konnte bald mehr als seine Lehrer, und im Jahre 1863, als er neun Jahre alt war, brachte man ihn auf das Konservatorium in Brüssel. Fétis war damals Direktor. Die außerordentlichen Fähigkeiten des jungen Tinel zogen sofort seine Aufmerksamkeit auf sich. „Er wird der größte Klavierspieler seiner Zeit werden,“ prophezeite er, und wenn sich diese Weissagung auch nicht buchstäblich erfüllt hat, so hat Fétis mit seiner Voraussage der großen Zukunft des Kindes doch sicherlich recht behalten. Der Organist Lemmens seinerseits erklärte, er könne den jungen Tinel so lange nichts weiter lehren, bis die Füße des Kleinen nicht bis zum Pedal reichten! Dieser ungewöhnliche Schüler trat infolgedessen schnurstracks in die Kontrapunktklasse von Fétis ein, trotz der Bestimmung, daß die Schüler dieser Kurse das achtzehnte Jahr erreicht haben müßten; unser Wunderkind zählte damals erst etwas über zwölf Jahre. Sein älterer Bruder besuchte gleichfalls das Konservatorium, beeilte sich aber, nach dem Heimatdorf zurückzukehren. An seiner Stelle schickte man den jüngsten Tinel nach Brüssel, dessen sich Edgar als Mentor annahm. Die beiden Jungen vervollständigten schlecht und recht ihre Ausbildung in traurigen, Gefängnissen gleichenden Schulen und hatten die meiste Zeit über gerade nur so viel zu essen, um nicht zu verhungern.

Das ging so nicht länger weiter. Eines Tages — er zählte damals dreizehn Jahre — schrieb Edgar Tinel seinem Vater einen langen Brief, in dem er ihn um die Erlaubnis bat, sich ausschließlich seinen Musikstudien widmen zu dürfen. Die Genehmigung wurde erteilt; der junge Tinel konnte sich ganz seiner Kunst weihen. Aber du lieber Gott, was

ist das Leben schwer, wenn man arm ist und sich sein bißchen Unterhalt selbst verdienen muß! „Edgarke“ erteilt wacker Klavierstunden und vermehrt seine Einnahmequellen, indem er Solosopranist an der Singschule von St. Gudule wird. Die Geschäfte gehen nicht allzu schlecht, aber es ist ein gar anstrengend Handwerk. Am Weihnachtstag singt man bis zu acht Messen und neun Salus! Und während dieser Unterrichtsstunden, dieses Kirchendienstes, während dieser Sorgen um den Unterhalt dürfen die Studien am Konservatorium keinen Augenblick außer acht gelassen werden. Diese gehen allerdings glänzend von statten. Im Jahre 1873 holt sich Tinel den ersten Preis im Klavierspiel in der Klasse von Brassin, und als er eines Tages im Musikerverein mit phänomenalem Erfolg ein Chopin'sches Werk spielt, ruft Brassin, der immerhin vor Schwierigkeiten nicht gerade zurückzuschrecken pflegte: „Wir anderen verstecken unsere falschen Noten in der Tonfülle der Erard-Flügel! Dieser Tinel ist ein Teufelskerl! Ich für meine Person würde mir nicht getrauen, dieses Konzert in der Öffentlichkeit zu spielen!“

Seine Erfolge als Klavierspieler können dem jungen Künstler indessen nicht genügen. Von Gevaert, der soeben Fétis' Nachfolger geworden, ermutigt, widmet sich Tinel sofort wieder der Komposition. Auch ist er von der Notwendigkeit durchdrungen, eine Reise in das Land der Musik zu unternehmen. Und trotz des ziemlich schmalen Geldbeutels begibt er sich nach Deutschland. Mit Empfehlungsbriefen von Gevaert versehen, besucht er Ferdinand Hiller in Köln, Joachim Raff in Wiesbaden; und wie ein Pilger, der sich am Grabmal eines Apostels verneigt, grüßt er pietätvoll Robert Schumanns Grab . . .

Bei seiner Rückkehr von Deutschland findet der Künstler seinen Vater in Brüssel, wo er eine schlechtgehende Papierhandlung betreibt. Die trüben Tage erneuern sich. Der Vater wird bald von einer Herzkrankheit hinweggerafft; der ältere Bruder folgt ihm kurz darauf, ein Opfer des Typhus. Um sein Leben zu fristen, ist Edgar Tinel gezwungen, bei Tanzkränzchen aufzuspielen, zu zwei Francs die Sitzung! Wann wird diese Hölle zu Ende sein? Mit unbezwinglicher Energie setzt der junge Künstler seine Kompositionsstudien unter Gevaert fort und erringt mit 23 Jahren (1877) den Rom-Preis, mit einer Kantate, die die berühmte Sturmglocke von Gent, „Roeland“, verherrlicht, jene Glocke, die während der Volkswirren ihre grollende Stimme erschallen ließ, aber an Festtagen in den Jubel der frohen Menge mit einstimmte. Ein edler jugendlicher Schwung durchzieht dieses Werk, in dem sich die flämische Seele des jungen Musikers offenbarte. Und ein uns überlieferter Zug zeigt uns, welche Richtung von da ab der Künstler einzuschlagen beabsichtigte. Während der von den Konkurrenten um den Rom-Preis geforderten Klausur trug Tinel, um immer



daran zu denken, das wundervolle Buch bei sich, in dem das Mittelalter sein geistiges Testament niedergelegt hat: „Von der Nachfolge Christi“.

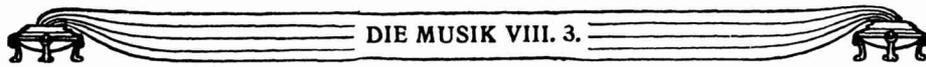
Das Oratorium „Franziskus“ — „Die heilige Godoleva“, geistliche Oper — Die fünfstimmige Messe

Es war notwendig, die Anfänge des Meisters zu erzählen, um zu verstehen, wie sein Wesen sich durch die mannigfachen Prüfungen hindurch zu läutern vermochte, und in welchen Quellen er gleichsam die Existenzberechtigung seines Schaffens entdeckte. Selbst seine Eheschließung war von nicht eben alltäglichen Umständen begleitet. Kurz nachdem er den Rom-Preis errungen hatte, heiratete er ein junges Mädchen aus St. Nicolas, Fräulein Emma Coekelberegh, eine Dichterin, von der er Verse in Musik gesetzt hatte, und die er beim ersten Zusammentreffen zur Frau zu nehmen entschlossen war. Auch sein erstes bedeutendes Werk, der „Franziskus“, wurde unter ziemlich dramatischen Verhältnissen geschaffen. Von einer schweren Krankheit heimgesucht, mußte sich Tinel zwei Operationen nacheinander unterziehen. Die zweite hatte Erfolg, und der Meister hatte sein berühmtes Oratorium zu schreiben angefangen, als der Arzt eine dritte Operation für unbedingt notwendig erachtete. Tinel erklärte sich damit einverstanden unter der Bedingung, zuerst sein Werk vollenden zu dürfen. So leidend, wie er war, begab er sich nach Lourdes, wo eine der schönsten Stellen seiner Partitur entstand: Marias Gesang. Viel weniger leidend kam er zurück, fühlte sich immer wohler, und als gegen Schluß des Jahres der „Franziskus“ beendet war, hielt man eine dritte Operation für unnötig.

Es entspricht nicht meiner Absicht, hier eine ins einzelne gehende Analyse der Tinel'schen Werke zu geben; es genügt vielmehr, wenn ich ihre Hauptmerkmale aufzeige. Der Meister betitelt seinen „Franziskus“ selbst als „Oratorium“, und man kann in der Tat sagen, daß die breite Schreibweise, die religiöse Einfachheit mancher Stellen und die bestimmte Kraft des Ausdrucks diese Bezeichnung rechtfertigen. Aber die Orchesterpolyphonie und die dramatische Wahrheit der Deklamation stempeln Tinel zu einem Musiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu einem Fortsetzer oder vielmehr zu einem Nacheiferer Liszts und Wagners. Der „Franziskus“ zerfällt in drei Teile. Der erste schildert die weltliche Jugend des „poverello“, dann die Szenen der Entsagung. Ein breites Vorspiel; ein Fest, unterbrochen von dem Vortrag der „Ballade vom Armen“ durch Franz und beendet durch eine von Engelchören und Harfenklängen begleitete Vision — das ist das erste Gemälde des breiten musikalischen Triptychons. Das zweite beschwört das klösterliche Leben des Heiligen herauf; es zeigt uns den Mönch von Assisi inmitten seiner Brüder, und wir hören ihn die

„Hymne an die Sonne“ singen, eine der feurigsten, strahlendsten Eingebungen Tinel's. Der Tod und die Verklärung des Heiligen bilden den dritten Teil. In ihm finden sich ein Trauermarsch, Chöre von Clarissinnen und Franziskanern; er gipfelt in einem wundervollen Ensemble voll himmlischen Jubels, das die Betrübnis verstummen macht und die Seele zu göttlicher Glückseligkeit emporhebt. Das ist, mit flüchtigen Strichen skizziert, der Inhalt dieses liturgischen Dramas, das den Ruf Tinel's endgültig befestigte. Das Werk wurde bald in Deutschland bekannt. Bernhard Scholz hatte ein Bild von Tinel gesehen; er hielt den Künstler für einen Priester und meinte sogleich, der „Franziskus“ sei sicherlich eine „außerordentliche Schöpfung“. Er ließ sich den Klavierauszug kommen, stieß auf die „Hymne an die Sonne“ und entschloß sich sofort zur Annahme des Werkes. So erfuhr der „Franziskus“ am 17. November 1890 in Frankfurt a. M. seine erste Aufführung in Deutschland. Der Reihe nach folgten dann solche u. a. in Berlin, Köln, Breslau, Leipzig, München, Aachen, später auch in England und sogar in Amerika.

„Die heilige Godoleva“, geistliche Oper in drei Akten, folgte binnen kurzem dem „Franziskus“. Dieses Werk entspringt der gleichen ästhetischen und ideellen Quelle: eine mystische Seele singt ihre Entzückungen und ihre Leiden inmitten der Gärungen der Welt. Mehr noch: dieses Mal spielt sich die Handlung inmitten des heimatlichen Milieus des Tondichters ab, und es werden diesmal Bilder einer Religiosität aufgerollt, die zu derb-realistischer Lebensfreude in Gegensatz gebracht sind, — ganz wie im flämischen Leben selbst. Die heilige Godoleva ist eine volkstümliche Figur in den flandrischen Gauen, und der Meister tat einen glücklichen Griff, als er sie sich als Heldin erkor. Die Ouvertüre, „breit und episch“, zeigt Tinel im Vollbesitz einer meisterhaften orchestralen Technik voll Schmiegsamkeit und Kraft. Im ganzen ersten Akt überwiegt eine fröhliche Stimmung; inmitten des derb-lustigen Volkstreibens wirkt Godolevas Auftritt mit bezaubernder Frische und Naivität. Aber im zweiten Akt verdüstern sich die Farben: Godoleva ist weniger die Gattin als das Opfer des Tyrannen Bertholf, dem seine Mutter als Helfershelferin dient. Die Grausamkeit der Henker äußert sich in einem stürmischen Zwiegespräch und im entfesselten Toben des Orchesters, über dem das strahlende Heiligenthema schwebt. Die ganze Wirkung des zweiten Bildes beruht auf dem Gegensatz zwischen dem zarten, wie auf Kirchenfenstern gemalten Bild Godolevas und der dämonischen Silhouette ihrer Verfolger . . . Im dritten Bild tröstet die Heilige die von dem Schloß des verruchten Bertholf verjagten Bettler; in dem Choral, mit dem die Armen Godoleva ihre Dankbarkeit bezeugen, hat Tinel, wie bei gewissen Stellen des „Franziskus“, wirklich das innerste Wesen der Armut und was der Armut an Göttlichem



innewohnt, in die undefinierbare Sprache der Töne zu übersetzen verstanden. Einen Augenblick lang kann Godoleva in diesem Bild glauben, durch ihre Milde den Sieg über ihren rohen Gemahl davontragen zu können: das von Bertholf im ersten Akt gesungene Liebeslied taucht von neuem auf und erscheint in verschiedenen orchestralen Modulationen. Aber im dritten und letzten Akt hat sich Bertholf, trotz des Bannfluchs des Bischofs Radbod, trotz der flehentlichen Bitten Godolevas, wieder zum Henker der Heiligen gewandelt. Ihr Martyrium vollzieht sich; hierbei ist zu loben, daß Tinel die Ermordungsszene mit diskreter Hast behandelt hat, um unverzüglich die prachtvolle Musik der Apotheose auf uns wirken zu lassen. Ich kann nichts Besseres tun, als hier die poetische Schilderung anzuführen, die Herr von Golesco nach der geradezu glänzenden Aufführung der „Heiligen Godoleva“ in Loewen im Jahre 1901 von diesem Schlußteil entwarf:

„Von fernher ertönt ein Ruf himmlischer Wesen. Köstliche Stimmen verbreiten im Azurblau Gottes ihren weichen und zugleich vollen Wohlklang. Die ewigen, aus Gold gefügten Pforten der himmlischen Heimat sind vor der Heiligen aufgesprungen; sie lassen aus dem halbgeöffneten Himmel Düfte von Glückseligkeit entströmen, süß wie Küsse von Engeln. Das ganze Orchester ist Ein Glanz; unendlicher Friede hüllt die Seele in seinen wohligen Mantel. Der wiegende Lobgesang tönt stärker, erklingt immer machtvoller. Der Himmel nähert sich . . . Ein rosiger Schimmer läßt das Unendliche ahnen und blendet den entzückten Blick. Und inmitten der friedvollen Symphonie, die die Apotheose der Güte darstellt, horch — da erschallt die Orgel: das gigantische Thema der Stimme der Kirche durchdringt das orchestrale Gewebe, beherrscht die Chormassen und thront siegreich über Erde und Tod . . . Dieses ganze Stück ist unwiderstehlich in seiner Größe, Macht und Majestät.“¹⁾

Es war mir das hohe Glück vergönnt, der bemerkenswerten Aufführung dieses Werkes beizuwohnen, die im Jahre 1901 unter den Auspizien des „Davids-Fonds“ in Loewen stattfand. Das war ein erhebendes, großes Fest für das flämische Volk, und wenn man Tinel an der Spitze des Orchesters und der Ghöre erblickte, glaubte man einer wunderbaren Wiedermenschwerdung jener großen Polyphoniker des 15. Jahrhunderts beizuwohnen, die den Ruhm der flämischen Musik in alle Welt trugen.

Ein anderes Mal hörte ich in der prachtvollen Erlöserkirche von Brügge, deren Chor mit ungeheuren Brüsseler Teppichen behängt war, die fünfstimmige Messe, die Tinel zu Ehren der Mutter Gottes von Lourdes schrieb, und die als ein „Muster des modernen figurierten Gesangs“²⁾ betrachtet werden kann. Auch dieses Mal ergriff eine festliche Stimmung tief die Seele des Hörers: eine kraftvoll-menschliche, friedlich-religiöse ernste Festesstimmung. Die ganze gläubig-mystische Vergangen-

¹⁾ de Golesco, „St. Godelive“, Durendal, Juli 1901.

²⁾ Jean de Muris, „Tribune de St. Gervais“, April 1902.

heit des flämischen Volkes ist in diese Musik übertragen, die wie ein Bauwerk von van Eyck entworfen scheint und von dem Kraftvollsten und Lebendigsten der modernen Kontrapunktiker stammt. Und nur diejenigen, die in dem Werke jene Versöhnung der Vergangenheit mit der Gegenwart wahrzunehmen vermochten, — nur sie konnten die seelische Eigenart seines Schöpfers ganz erfassen.

Tinel's Reden und Lehrtätigkeit — Die Kirchenmusikschule in Mecheln

Die soeben erwähnte fünfstimmige Messe kam durch die „Schola cantorum“ bei Gelegenheit der Tagung der im Jahre 1902 begründeten Vereinigung für kirchliche Musik in Brügge zur Aufführung. Edgar Tinel war der Vorsitzende dieses Kongresses und hielt hierbei eine bemerkenswerte Rede über den fugierten Stil, die die denkbar beste Erläuterung seiner Messe zu Ehren der Mutter Gottes von Lourdes bildet. In jener Ansprache spiegelt sich klipp und klar das Ideal des Meisters in bezug auf die Kirchenmusik wider. Tinel zeigte die geschichtliche Entwicklung der Messe seit Palestrina bis auf unsere Zeit. Die palestrinische Manier, bei der die Vielheit der Melodie dem Text jede Klarheit raubt, scheint ihm durchaus kein nachahmenswertes Vorbild zu sein. Die seit etwa 50 Jahren sehr beliebte Nachahmung des Stiles von Palestrina, Lassus, Vittoria und anderen hat tatsächlich nichts gezeitigt. Der Meister aller Meister ist — Bach, und der Leser wird wohl mit Recht einigermaßen erstaunt sein, daß ich den Namen des Thomaskantors noch nicht erwähnt habe, wenn er erfährt, daß Johann Sebastian der Gott von Tinel ist. Und da ich eben von „Ideen“ des großen belgischen Musikers sprach, so ist es nur natürlich, wenn ich einige Worte über Tinel's Lehrtätigkeit anschließe. Seit einer Reihe von Jahren ist er Professor für Theorie und Kontrapunkt am Brüsseler Konservatorium. Außerdem ist er der Leiter der berühmten, von dem Organisten Lemmens in Leben gerufenen Kirchenmusikschule in Mecheln. Vor einigen Jahren, als die jetzt von der Schule benutzten Räumlichkeiten eingeweiht wurden, hielt Tinel eine Ansprache — dieser Musiker ist ein tiefgründiger, über eine blumenreiche Ausdrucksweise verfügender Redner —, in der er die Geschichte der Schule erzählte, die „im Dunkel der Kirche selbst, in der Nähe der Ewigen Lampe“ entstand. Die Orgel war so jämmerlich schlecht, daß man versucht war, sie „für eine Art Kleidungsstück einer bedürftigen Familie“ zu halten. Trotzdem verbreitete sich der Ruf der Anstalt sehr schnell, ja, es geschah sogar, daß nach Lemmens' Tode auch ausländische Schüler — es sei hier nur der Abbé Perosi genannt — sich meldeten, zu Tinel's großer Bestürzung, der sie nicht aufnehmen wollte, um ihnen nicht die

ärmliche Schule zeigen zu müssen . . . Was Tinel in jener Rede nicht sagen konnte, ist die Tatsache, daß dank ihm die Schule heutzutage ein Institut ersten Ranges ist, in dem nur solche Musik in Ehren steht, „die zur Verherrlichung Gottes dient und zur Erbauung der Gläubigen“. Die Schule hat eine große Anzahl belgischer und ausländischer Kirchen mit Kantoren und Organisten versorgt. Es kommt vor, daß manche dieser Musiker in allen Sätteln gerecht sein müssen, und daß man, als Ausgleich einer miserablen Bezahlung, die verschiedenartigsten Talente von ihnen verlangt: „Orgelspielen wie Bach, Klavier wie Liszt, singen wie Lablache oder Mario, Kenntnis des Baues der Orgel wie Cavallé-Coll . . . und die Toten begraben wie Shakespeare's Totengräber!“ (Tinel's eigene Worte). Aber es ereignet sich auch, daß Schüler der „*École épiscopale et interdiocésaine de Musique d'Église*“ die höchsten Stufen erreichen, wie z. B. Desmedt, Professor für Orgelspiel am Brüsseler Konservatorium, an dem er als würdiger Amtsbruder seines hervorragenden Lehrmeisters wirkt.

Der Apostel

Es fehlt mir an Raum, die anderen Schöpfungen Tinel's zu besprechen: seine Lieder, sein mächtiges Tedeum, das gelegentlich des 75. Jahrestages der belgischen Unabhängigkeitserklärung aufgeführt wurde. Verfrüht wäre es natürlich, von seiner Oper „Die heilige Katharina von Siena“ zu sprechen, die der Meister den Direktoren des Monnaie-Theaters in Brüssel anvertraut hat, und die demnächst zur Aufführung gelangen wird. Ich habe bei einigen Werken verweilt, die mir für Tinel's Kunst charakteristisch erscheinen, und ich wollte in dieser kurzen Skizze hauptsächlich die künstlerische Physiognomie des Tondichters festhalten. Aus diesem Grunde habe ich einiges aus seiner Kindheit erzählt und habe ihn Schritt um Schritt, leider etwas sehr summarisch, als Tonsetzer, als Dirigenten, als Lehrer, als Ästhetiker, als Redner vorgeführt. Ich wollte, wie ich offen gestehe, in erster Linie für den Menschen um Liebe bei meinen Lesern werben. Es gibt keinen anziehenderen als ihn. Ich habe Tinel bei manchen öffentlichen Anlässen gesehen. Aber es ist ein wahres Fest, ihn im intimen Kreise zu sehen und zu hören, wenn er mit leidenschaftlicher, rachedrohender Stimme den Kopf solcher Priester fordert, die eine Schwäche für Opernarien haben, oder wenn er gegen die jungen Burschen donnert, die den Respekt vor den Göttern verlieren: vor Bach, Händel, Beethoven . . .

Bibliographie:

1. „Ein Sankt Franziskus-Oratorium“, in „Stimmen aus Maria Laach“, Freiburg i. B., 1888.
2. „Edgar Tinel“. Eine biographische Skizze von Bernhard Scholz. „Illustrierte Deutsche Monatshefte“, Juni 1895. G. Westermann, Braunschweig.
3. „Edgar Tinel“. Eine biographische und musikgeschichtliche Skizze von P. Th. Schmid, Sonderabdruck aus „Alte und Neue Welt“ No. 1 und 2 (1897/98). Benziger, Einsiedeln.
4. Ernest Closson „Thematische Analyse von St. Godelive“. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1897.
5. „Edgar Tinels neues Musikdrama Godoleva“. Sonderabdruck aus den „Stimmen aus Maria Laach“, 1898, Heft 1 und 2. Freiburg i. B.
6. „La Tribune de St. Gervais“, März 1899: „Don Lorenzo Perosi à Paris“.
7. Edgar Tinel's „Godelieve“, overzicht van tekst en muziek door Joz van den Eynde, met portret van den toondichter. Bij Delille, Maldeghem 1901.
8. „Edgar Tinel“, door Alb. van der Elst, overgedrukt uit „Dietsche Warande en Belfort“. A. Siffer, Gent 1901.
9. „La musique figurée à l'église“, discours prononcé par Edgar Tinel aux assises de musique religieuse et classique tenues à Bruges par la Schola Cantorum de Paris le 7, 8, 9 et 10 août 1902. Paris, au bureau d'édition de la Schola, 269 rue St Jacquet, 1902.
10. Musica Sacra. Revue de chant d'église et de musique religieuse — Bulletin de la Société de St. Grégoire. Namur, Wesmael Charlier.
11. de Golesco: Ste. Godelive. Durendal, juillet 1901.





Malines (Mecheln), 16. November 1907

Sehr geehrter Herr Redakteur!

In Verbindung mit dem Aufsatz meines verehrten Essayisten, Professor Hippolyte Fierens-Gevaert, soll ich selbst zu Worte kommen? Soll meinen Entwicklungsgang schildern, oder von innen heraus diktieren,

„was mir der Geist der Liebe
„will auf die Lippen legen,“

wie es in der „Katharina“ heißt?

Für Ihre gütige Absicht danke ich Ihnen verbindlichst, allein mein Gemüts-Kodak ist mir leider abhanden gekommen, und mir mangelt es an Zeit, selbigen in der Rumpelkammer meiner Jugendillusionen wieder aufzustöbern.

Ob dies jedoch ein Schaden für Sie ist, Verehrtester, bezweifle ich sehr, denn meine moralische Photographie dürfte Ihnen weniger willkommen sein, als Sie vielleicht meinen, und Ihnen ein ganz anderes Menschenkind vorstellen, als Sie erwarten:

nicht etwa einen Komponisten, der in ungestörter Schaffensfreudigkeit das heilige Feuer im Busen hüten darf,

sondern einen vielgeplagten Berufsmusiker, der jahraus jahrein als Inspektor, als Direktor und als Professor mit größter Kontrapunktlichkeit musikalische Zwangsarbeit verrichtet.

Allerdings ist dieser Überfluß an „sauren Wochen“ und dieser Mangel „froher Feste“ in den Augen mancher nichts anderes als *mea maxima culpa*.

Warum?

Weil ich mir keinerlei Mühe gebe, der vielköpfigen Hydra zu gefallen; weil mir der Sinn abgeht für sogenannte philosophische Musik, und


 TINEL: OFFENER BRIEF

mein Glaubensbekenntnis noch viel weniger auf die heutzutage geradezu alleinseligmachende neurasthenisch-erotische Musik lautet;

weil mein Kunstideal seinen Ausdruck findet in der christlich-apologetischen Musik, die meines Erachtens nicht allein höheren Zielen dienlich ist, sondern auch das unendlich weite Gebiet rein menschlicher Empfindungen in sich schließt;

weil ich in der Wahl meiner poetischen Vorwürfe ein geschworener Feind merkantiler Bestrebungen und industrieller Hintergedanken bin;

weil ich die Kunst überhaupt als ein Sacerdotium betrachte;

weil ich mir keine andern Lorbeeren wünsche als die erforderlichen Dienstjahre, um als Pensionsberechtigter in der trauten Abgeschlossenheit meines Arbeitszimmers — *ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet* — endlich dem innern Schaffensdrang folgen zu dürfen.

Hab ich's Ihnen nicht gesagt, daß Sie enttäuscht sein würden?

Mit freundlichster Empfehlung

Ihr

Edgar Tinel





eber einen Idealisten will ich schreiben, einen Poeten und Priester der musikalischen Schönheit, einen Künstler, mit dem's das Schicksal wohl sonderbar vorhat. Denn es hob den Jüngling in frühen Jahren schon auf die leuchtende Welle des Erfolges heraus aus dem Meer des Unbekanntseins; es ließ ihn sich eine Weile sonnen im Glanze raschen Ruhmesglückes; dann warf es ihn zurück hinter ein Riff, das Vorurteil und Gehässigkeit, Verblendung und Dünkel errichtet hatten, und — ehe noch ein Lustrum vergangen ist! — wird es ihn wieder hochgestellt haben auf einen dauernden Ehrenplatz im Herzen aller wahren Musikfreunde. Denn daß ich es in zwei Worten sage: dieser junge deutsch-italienische Musiker hat uns wieder die Melodie gebracht. Die Melodie, die singende Seele der Musik, nach der wir uns so lange sehnten, und die wir nie so schmerzlich entbehrten, als in dem nun langsam zu Ende gehenden Interregnum des brutalen Orchesterterrorismus der Nur-Ausdrucks-musiker und der breiigen Gefühlsstammelei dekadenter Tonimpressionisten. Doch wohin auch die Moira das Lebensrad Wolf-Ferraris stoßen wird, es wird ihn nicht innerlich treffen. Denn er gehört zu den seltenen Glücklichen, die ihres Schicksals Sterne in der eigenen Brust leuchten sehen. Sie sind unerschütterlich und gehen als gefestete Fatalisten durch alle Höllen und alle Himmel des Lebens. Der Glaube an ihre Kunst hält sie aufrecht und feilt sie gegen alle Stöße und Versuchungen von außen.

Rasse und Persönlichkeit, Schule und Leben

An der Adria stand des kleinen Ermanno Wiege, und Venedig, die ewigjunge Königin aller italienischen Städte, sah seine Jugendspiele. Sein Vater ist der deutsche Kunstmaler August Wolf, die Mutter Emilia Ferrari. Die glücklichste Blutmischung, auch in der Kunst: südliche Heiterkeit, blauer Himmel, leichtbewegliche Phantasie, *gaja scienza*, angeborene Sanges- und Melodieenfreude auf der „ultramontanen“ Seite; Gründlichkeit, Gemühtiefe, Ernst, Idealismus und transzendentaler Trieb als germanisches Erbteil. Mit dieser seltenen Harmonie sich ausgleichender

und ergänzender Naturgaben ausgerüstet, zog der Jüngling 1893, nachdem er bis zum 17. Jahre in den Spuren des Vaters wandelnd (von dem eine Reihe hervorragender Kopien in der Münchener Schackgalerie hängt) die „Kunstmalerie“ erlernt und sich in der Musik autodidaktisch vorgebildet hatte, über die Alpen nach München, dessen Musikschule (jetzt vornehmer: „Akademie der Tonkunst“ geheißen) damals noch einen guten Ruf hatte. Zu Füßen Rheinbergers, des gütig-strengen Kontrapunktisten und Meisters des „reinen Stiles“, saßen wir damals, Anfang der neunziger Jahre, selb-ander. Meister Ludwig Abel † lehrte die Geheimnisse des Partiturspiels und des Dirigierens, Prof. Hieber † saß auf der Orgelbank und führte uns nach der ideellen Methode des alten Franz Wüllner in die Kunst des vielstimmigen a cappella-Chorschulgesanges ein. Der junge feurige Wolf-Ferrari lernte mit Leichtigkeit und Hingebung. Er galt rasch als der Befähigtste in der oberen Kontrapunktklasse, und seine „im strengen Stil“ geschriebenen Chor-, Kammer- und Orchesterkompositionen, die ziemlich regelmäßig bei den Prüfungskonzerten zur Aufführung kamen, erregten bald Aufsehen auch außerhalb der Mauern unserer „musikalischen Formreitschule“. Dann verloren wir uns jahrelang aus den Augen. Bis eines Tages ein bärtiger Geselle in meine Arbeitsstube stürmte; unter dem schwarzen straffen Haar des Italieners funkelten ein Paar lebhaft, feurige Augen in die Welt, die wissend und sehend geworden waren in den paar Jahren, seit er die glatt gerutschte Bank des doppelten Kontrapunkts verlassen. Aus einer deutschen Musikerfamilie hatte sich der junge Künstler eine tapfere, hübsche und energische Lebensgefährtin geholt. Ein Büblein war auch schon da und eine gesicherte Lebenslage, die es dem jungen Künstler ermöglichte, im heiligen Frieden seiner geistigen Werkstatt, ungestört vom Lärm des Tages, ohne Sorge um Erwerbsfron, seinem künstlerischen Schaffenstrieb zu folgen, immer tiefer in die Welt Johann Sebastian Bachs einzudringen und über philosophischen, poetischen und musikalischen Problemen zu grübeln.

Ja, der sorgenlose, wohlbestallte Komponist, der glückliche Familienvater war im Nebenfache ein Philosoph geworden. Und mehr als einmal mußte ich ihn von einem elektrischen Straßenbahnwagen wegreißen, in den er im eifrigsten Disputieren und Peripatetisieren über das Wesen der Melodie, über den Zwitterstil der literarischen und Programmmusik, über die Phantasie als Urquell alles Schaffens, über die barbarische Behandlung der Singstimme in neudeutschen Opern und was weiß ich noch alles, unhaltbar hineingerannt wäre. Und er sprach gut und fließend über die tiefsten Dinge, aber nicht ledern wie ein Buch, nein, hinreißend, begeistert, sprühend von Jugendtitanismus oder rasend in Empörung und Verachtung landläufiger Banausen. Bach und Goldoni waren damals seine Lieblings-

götter. Wie oft klangen Bachsche Fugen und Kantaten an holden Sommerabenden aus seinem geöffneten Fenster in die Stille der zur Ruhe gegangenen Großstadtstraße! Wie oft sah ich ihn, den einen Goldoni in der Hand, die anderen Goldoni in den Rocktaschen, eifrig lesend, wie einen geistesabwesenden Träumer über die Straßen Schwabings ziehen! Selber ein Goldoni in guter lustiger Gesellschaft, Lachstürme entfesselnd durch sein starkes Talent, zu karikieren wie ein echter Truffaldino, durch seine witzigen Improvisationen und grotesken Clownsprünge. Und wie er aus dem venezianischen Lustspieldichter die Stoffe seiner beiden besten Opern schöpfte, so gingen andererseits Bachscher Ernst und Bachsche Formenstrenge, Bachsche Melodik und Bachsche Architektonik in ihn über, und seine geistlichen Oratorien „Sulamith“ und „Vita nuova“ legen feierliches und lautes Zeugnis ab für die seltene Verbindung Bachschen Geistes mit romanischem Pathos. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß des Künstlers methodische tiefgründige Bachstudien durchaus aus eigener Initiative entsprangen und keineswegs aus dem Lehrgang der staatlichen Tonkunstschule. Denen dort war Bach außer dem „Wohltemperierten Klavier“, einigen Partiten und Tokkaten, selbst ein Buch mit sieben Siegeln, dafür wurde der kalte nachklassische Formalismus Mendelssohns, Hauptmanns, Lachners, Rheinbergers propagiert.

Kammermusik und Lyrik

Das Schaffen Wolf-Ferraris gliedert sich in drei große Gruppen: Kammermusik einschließlich Klavierstücke und ein dünnes Lyrikheft: „Rispetti“, Chorwerke und Opern. Sein Entwicklungsweg geht über Schumann, Wagner, Rossini, Verdi mit aller Entschiedenheit zurück zu Bach. Fast unberührt bleibt er von Wagner-Lisztschen Einflüssen. Was er auch schrieb, aus jeder Zeile spricht das eine deutlich: die Sehnsucht nach Schönheit, der Trieb zur reinen, blühenden Melodie, die Freude an sinnlichem Klangzauber. Er ist ein geborener Musiker, ein Nur- und Naturmusiker und empfindet niemals Musik aus zweiter Hand, auf literarisch-poetischen Umwegen. Das Wort — wir sehen das später deutlich bei seinen Chorwerken — ist ihm, der hier ganz italienisch empfindet, nur Sklave des Tons, er deklamiert nicht, er singt nur, und noch dazu im Bel canto-Stil, der heute fast verrufen ist, unter Entfaltung aller vokalen Schönheit der italienischen Sprache, oft unter Vernachlässigung des Worts und der rezitierten Phrase.

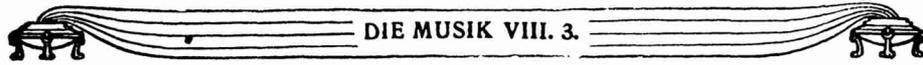
Man hat bei der Musik Wolf-Ferraris niemals das Gefühl: das könnte auch anders heißen; alles ist notwendig unter dem natürlichen Zwang einer melodietreibenden Phantasie entstanden. Dieser naive Naturtrieb

— welch seltenes Wunder in unserer Zeit der dekadenten Genialitätstüfteleien! — leitet überall, in allen musikalischen Formen, seine Hand mit köstlicher Sicherheit. Eine seltene Beherrschung der Form. Reine Linien, breite Melodiebögen, gesunder, geschlossener Aufbau des Ganzen mit voller Entwicklung aller struktiven Teile, so daß das Tonbild stets als ein organisches „Auseinander“, nie als ein mechanisches Nacheinander erscheint.

Das Gefühl für die Harmonie und Reinheit der Form, das der junge Maler Wolf-Ferrari besaß, kam dem Musiker zugute. Er skizziert die Entwürfe, die Entwicklungslinie neuer Kompositionen direkt zeichnerisch und deutet die Höhepunkte farbig an. Ruhe, Sturm, Leidenschaft, Trauer, Stolz und Ergebung: alle diese Empfindungen sieht der Künstler als wahrhaftiger „Tonmaler“ vorher in Bildern, ehe er sie musikalisch zum Ausdruck bringt. Als ich ihn einst besuchte, saß er an einem schrägen Pult und zeichnete auf einer langen Papierrolle ein Kornfeld und Gewitterwolken. Was er da treibe? fragte ich verblüfft, um noch mehr zu erstaunen, als er diese Zeichnungen als die Vorarbeit, die formale Disposition der im Entstehen begriffenen „Dante-Symphonie“: „Vita nuova“ erklärte. So findet die geheimnisvolle Erregung des künstlerischen Schaffensprozesses mitunter die Auslösung in der Betätigung einer anderen Kunstgattung. Der Musiker wird zum Maler, der Dichter hört Melodien, und die mit abnormen Nervenkreuzungen Begabten hören gar Farben und sehen Töne.

An reiner Kammermusik hat Wolf-Ferrari bisher geschrieben: zwei Violinsonaten op. 1 und op. 10, zwei Klaviertrios op. 5 und op. 7, ein Klavierquintett op. 6 und die sogenannte Kammersymphonie für zwölf Instrumente. Schlagen wir die seinem Schwager, dem ausgezeichneten Münchener Geiger Theodor Kilian, gewidmete Sonate op. 1 in g-moll auf (komponiert 1895), so finden wir vollauf bestätigt, was oben über die musikalische Entwicklung und die formale Sicherheit des Künstlers gesagt wurde. Ein frisch-fröhliches Musizieren aus kraftvoll springenden Quellen, erstaunlich reif in allem Technischen, durch und durch ästhetisch gebildet, nie von des Gedankens Blässe angekränkt, melodisch teils im Zeichen Schumanns stehend, wie in den lebhaft figurierten Ecksätzen, teils homophon-choralmäßig, wie im Lento, das frei präludierend *senza tempo* beginnt. Der romantisch-liebenswürdige Geist Schumanns erscheint hin und wieder auch noch im ersten Klaviertrio in D-dur.

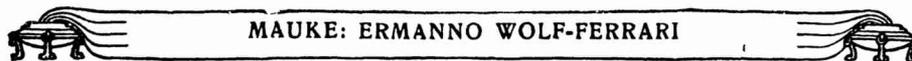
Das Trio in Fis (komponiert August 1900) ist schon ganz „Eigenbau“, eine meisterliche Schöpfung im italienischen Kolorit, voll melodischer Schönheit, voll Jugendkraft, und ganz aus dem Wesen der drei Instrumente heraus erfaßt. In diesem leidenschaftlichen, schwärmerischen Tongedicht, das sich von allen Fesseln der Schulform bereits losgerissen hat, spricht



Wolf-Ferrari auch rhythmisch schon seine ganz eigene Sprache; vergleiche die synkopierten, seltsam pochenden Akkorde im Sostenuto $\frac{6}{8}$ über und unter der chromatisch bewegten Melodie der Streichinstrumente. Ein herrliches Stück Musik ist das Largo, eine Elegie im Nokturnostil mit einer italienischen Kantilene, die mit einem charakteristischen Nonensprung beginnt. Als Harmoniker empfindet Wolf-Ferrari ganz „modern“ (um dieses Fluchwort auch einmal anzubringen), aber seine „vertikale Melodie“ und ihre modulatorischen Veränderungen sind empfundene Notwendigkeiten und keine Gebilde von zügelloser Willkür ohne Regel. Als Beispiel diene ein Sätzchen aus dem Fis-dur Trio:

Welch rätseltiefes Raunen dunkler Stimmen, und dabei welch besonnenes Suchen nach dem erlösenden Fis-dur!

Im Fis-dur Trio ein sinnenheißer Schwelger in Farben, Düften, Träumen, in brennender Sehnsucht nach dem Unfaßbaren, steht der Künstler wie verwandelt da in der zweiten Violinsonate op. 10 in a-moll, (zwei Sätze, komponiert 1901, seinem Vater August Wolf in Venedig gewidmet). Weit geschwungen ist die Bahn, die der Tondichter hier durchläuft. Wie eine große, kraftvolle Bachsche Orgeltokkata mutet der erste Satz mit seinem pathetischen, stürmenden Hauptthema an, wie eine Huldigung an den Liszt des „Hamlet“ die aufsteigenden Vorhaltsakkorde im Adagio-Rezitativ, das den herrlichen zweiten Satz einleitet. Nach Bach, nach Liszt (im Stile dieser beiden, niemals im Sinne von Reminiszenzen oder direkten Anlehnungen!) kommt dann in den beiden Gesangsthemen



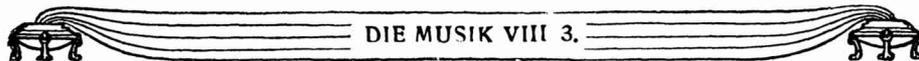
des Schlußsatzes der eigene Wolf-Ferrari mit seinem persönlichsten Gesichte daher. Ich meine die anmutige und zugleich ritterlich-stolze Melodie der Violine im *sostenuto con amore*:



die getragen wird von den klingenden Achtelfiguren des Klaviers. Das schöne Thema erhebt sich im Verlauf zu einem äußerst leidenschaftlichen Aufschwung, zieht dann ruhiger seine Bahn und erklingt zuletzt im zarten Wechselspiel der Instrumente. Die a-moll Sonate hat im Kammermusiksaal zuerst den Ruhm des jungen Komponisten verkündet; als das Reifste und Größte, was Wolf-Ferrari in diesem intimen Stil schuf, sollte sie von fortgeschrittenen und vorwärtsblickenden Kammermusikern eifrig kultiviert werden. Freilich, sie verlangt zwei musikalisch und technisch vollendete Spieler, und dann noch gibt sie ihre Schönheiten nur langsam, nicht auf den ersten Blick preis. Sie verlangt viel entgegenkommende Liebe und sympathische Seelenstimmung des Hörers, wie jedes persönliche Kunstwerk.

„Sulamith“ und „Dante“

Zwei größere Chorwerke hat Wolf-Ferrari bis jetzt geschrieben: „La Sulamith“, canto biblico in due parti per Soli, Coro, Orchestra ed Organo (op. 4, komponiert 1898, seinem Gönner, dem italienischen Unterrichtsminister Pascolato gewidmet) und „La vita nuova“, cantica su parole di Dante per Baritono, Soprano, Orchestra, Organo e Pianoforte (op. 9, comp. 1901). In beiden Werken sind wiederum Bachsche Einflüsse unverkennbar, aber namentlich im „Neuen Leben“ („meine Dante-Symphonie“, wie Wolf-Ferrari im Hinblick auf Liszt mir einmal halb scherzend, halb selbstbewußt erklärte) erscheint die strenge Gotik Bachscher Architektur verwandelt in die weitere Formensprache romanischer Renaissance. Der ästhetische Schwerpunkt liegt hierbei durchaus in der Behandlung der Singstimme, die der Komponist, sich den feinsten prosodischen Biegungen der Sprache Dante's anschmiegend, in rhythmisch erstaunlich vielgestaltiger Weise erklingen läßt. Während „Sulamith“ an einer gewissen Monotonie und stilistischen Unfreiheit leidet und sich keineswegs mit Enrico Bossi's „Sulamith“ oder „Canticum canticorum“ messen kann, ist „Vita nuova“ ein wundervolles, von einer unerhört sensitiven Mystik beschattetes Werk. So oft auch diese in blauen zarten Farben gemalte schmerzreiche Legende von Dante's Jugendgeliebter Beatrice im Konzertsaal zur Aufführung kam, diese Musik in ihrer fast unirdischen Keuschheit und Reinheit hat noch stets die Herzen der Hörer mit Andacht und Rührung erfüllt. Dante schildert



in dem merkwürdigen kleinen Büchlein die schmerzlich-selige Liebe zu einem unschuldigen, schönen, engelhaften Mädchen, das mit 24 Jahren starb. Wer dieses Mädchen war, wissen wir nicht. Im Anfang des Buches nennt der Dichter sie „die erklärte Herrin meines Geistes, die von vielen, die nicht erraten, wie sie sie nennen sollten, Beatrice genannt wurde“. Ihre Verherrlichung war auch das Motiv zur Abfassung der „Divina Commedia“; dort sendet sie dem irrenden Dichter als Geleiter den Schatten Virgil's, sie selbst hat ihren Sitz in den innersten Reihen zunächst der Dreieinigkeit: den ersten Platz nimmt dort Maria ein, den zweiten Eva, den dritten Rahel, den vierten aber Beatrice. „Vita nuova“ ist vielleicht das lieblichste Buch des Mittelalters und zugleich das psychologisch tiefste, aber es ist auch erfüllt von der gleichen furchtbaren Heftigkeit der Empfindung, wie die „Divina Commedia“. Die Liebe ergreift und beherrscht nicht nur Dante's Seele, wie Dr. Karl Federn in der deutschen Buchausgabe sagt, sie tritt aus ihm heraus, sie flutet durch alle Gassen, sie verschönt den Himmel und vergoldet die Kirchen von Florenz; sie dringt mystisch ein in das ganze Weltgebäude, das Dante sieht — die übrigen Menschen verschwinden ihm, verlieren alle Wichtigkeit, er ist allein mit seiner Liebe, sie beide erfüllen die Welt, und „jenseits der Sphäre, die am größten kreiset“, bei Gott und den Engeln ist von ihr die Rede. — Wie mußte dieses Dante'sche Seelenbrevier einen Musiker im Innersten aufwühlen, einen Musiker, der noch dazu Italiener war und hier ganz aus der brünstigen Mystik der romanischen Volksseele heraus das Goethesche Wort: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan“ deuten konnte durch eine Musik, die mit verhältnismäßig einfachen Mitteln — man sehe die elementare Tonmalerei des Erdbebens, die Schilderung von Beatrices Tod und Verklärung — das Herz so unmittelbar ergreift. Das Geheimnis liegt zum Teil in der abgeklärten Verwendung des technisch-kontrapunktischen Apparats, dann aber in dem schmerzlichen Sensitivismus der Leidenschaft, der in den Balladen und Sonetten am stärksten zum Ausdruck kommt, und in der deklamatorischen Lyrik der Rezitative. Das Orchester hat der Komponist hier mit vielen saftigen Farben ausgestattet, ein besonderer Effekt sind die siebenstimmigen Paukenharmonieen in dem Engelreigen (zwei Harfen, Klavier, Streicher *consord.*, alles in *pp* bis zu *pppp*).

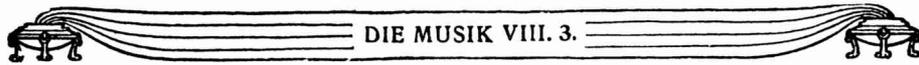
„Zurück“ zu Mozart

„Rückkehr hinter Beethoven, Rückkehr zu Mozart! Das ist schließlich unser Endergebnis. Nicht einfaches Reproduzieren und Kopieren, sondern Neuschaffen in der Art Mozarts. Einschränkung des Inhalts, Vereinfachung der Form, Wiederherstellung von Gleichmaß zwischen Inhalt und Form. Wir sind an der Stelle angelangt, es ist Zeit dazu: ein Natur-

zwang.“ Es ist, als ob Professor Karl Schmalz auf unseren Künstler geblickt hätte, als er am Ende seiner Trilogie: *Annus confusionis* (Erstes Novemberheft 1907 der „Musik“) diese retrospektive Prognose stellte. Denn die beiden Opern des eigentlichen Wolf-Ferrari (eine Jugendoper: „Aschenbrödel“, [Cenerentola] gelegentlich in Bremen und Breslau aufgeführt, bleibe hier außer Betracht), sie gehen zurück zu Mozart, sie streben eine stoffliche Beschränkung, eine Vereinfachung der musikalischen Form an, sie sind vor allem ausgezeichnet durch eine vollkommene künstlerische Harmonie zwischen Inhalt und Form, zwischen Idee und Ausdruck.

Die beiden Opern sind: „Die neugierigen Frauen“ (*Le donne curiose*), musikalische Komödie in drei Aufzügen, und „Die vier Grobiane“ (*I Quattro Rusteghi*), musikalisches Lustspiel. Beide nach Stoffen des italienischen Molière, des venezianischen Komödiendichters Carlo Goldoni, und beide von dem zu früh verstorbenen, vortrefflichen Münchener Musikschriftsteller Hermann Teibler mit feinfühligem Wahrung der Kongruenz von Ton- und Wortakzent, mit kongenialer Anpassung an den Geist und Stil des italienischen Originals ins Deutsche übertragen. Beide erblickten das Licht der Bühnenwelt am Münchener Hoftheater, wo 1903 Hofkapellmeister Reichenberger die „Neugierigen Frauen“, im März 1906 Felix Mottl das venezianische Philister- und Rüpelspiel aus der Taufe hob. Das Schicksal beider Opern war sehr ungleich. Während Rosaura und Florindo ihre köstlichen Arien und Duette im reinsten süßesten Mozart-Rokoko an fast allen größeren Bühnen Deutschlands und Österreichs singen konnten, und die „Venezianische Nacht“ im zweiten Akt mit ihrer *canzone popolare*: „Le biondina in gondoleta“ ebenso schnell populär wurde wie das Intermezzo in „Hoffmanns Erzählungen“ (Offenbach in der Komischen Oper, „Die neugierigen Frauen“ im Theater des Westens haben zwei Berliner Musikwinter beherrscht!), war es dem Quartett der Brummbäre Lunardo, Mauricio, Simon und Cancian seltsamerweise nicht oft vergönnt, ihr trockenes Loblied auf die behagliche Enge des tugendhaften bürgerlichen Familienlebens anzustimmen. Seltsamerweise, denn als musikalisches Kunstwerk, an Einheit und Rundung des Stils stehen die „Vier Grobiane“ fast noch höher als die „Neugierigen Frauen“. Aber freilich das Textbuch Giuseppe Pizzolato's ist nicht ohne Fehl. Es steigt in Stimmung, Situationskomik und Spannung an bis zum zweiten Aktschluß und setzt schon hier mit der Entdeckung der genasführten Grobiane durch die überlegene Weiblichkeit die Peripetie, hinter der es im absteigenden Schlußakt recht leer aussieht, der eigentlich nichts bringt als die weise Resignation der vier gezähmten Widerspenstigen: „Alles Revoltieren der Männer hilft zu nichts; das Weib ist uns überlegen, also genießt es, wie es einmal ist.“

Waren die „Neugierigen Frauen“ ein reizendes, schelmisches Kapitel



aus der Tragikomödie der Ehe mit dem Siege der weiblichen Schlaubeit, so sind die „Vier Grobiane“ eigentlich ein Preis des Philistertums, ein Loblied auf die enge Sittenwelt des internationalen Spießbürgertums in der barocken Färbung Goldoni's. Lunardo, Mauricio, Simon und Cancian, vier wackere venezianische Bürger, sind im Grunde die gutmütigsten Patrone von der Welt, die ihre Frauen und Töchter und Söhne zärtlich lieben. Nur glauben sie diese Zärtlichkeit unter der Maske von Grobianen, Polterern und Brummbären verbergen zu müssen, damit „Zucht und Ordnung im Hause sei“. Sie brüllen, poltern und schimpfen im Hause herum und haben Manieren wie Menschenfresser, sie verloben ihre Kinder mit einander und verbieten ihnen dabei, sich vor der Hochzeit zu sehen. Die Frauen greifen natürlich zu Listen; sie haben Galane, ermöglichen es durch Karnevalsmaskeraden, daß das Brautpaar sich sieht; die Brummbären von Männern kommen dazu, der Teufel geht los. Aber das listige Weibchen triumphiert doch; um am Kinn sich ein wenig krabbeln zu lassen, werden die Lümmel zahm und kommen zur vernünftigen Einsicht, daß mit Grobheit sich keine Liebe und kein häuslicher Frieden erzwingen läßt. Man gibt sich die Hand und das Brautpaar sich den ersten Kuß. Warum soll denn die Ehe immer ein Krieg sein? Nein, ein Maskenball ist sie, meint Goldoni, zuletzt demaskiert man sich und geht zufrieden zusammen zum Souper. Das war so, als der Großvater die Großmutter nahm, und wird noch so sein, wenn Filipeto die Wiege schaukeln muß, in der das junge Ebenbild seiner Lucietta schlummert. Item: „Ach ja, Jungens, seid lustig; so heulen wir nicht mehr, lebt hoch denn alle — das Essen wird schon kalt“, sagt drollig der bekehrte Lunardo, einst der größte der vier Grobiane.

Man hat Wolf-Ferrari in seiner dritten Oper Armut, Geistlosigkeit vorgeworfen. Wie unrecht! Was man hier als Armut bemäkelt, ist doch nur Selbstzucht, Treue gegen den Textdichter, dramatische Wahrheit, Harmonie zwischen Inhalt und Form. Kann man deutlicher und sinnfälliger die enge Welt der Kleinbürger, ausgefüllt durch Poltern über schwindende Zucht und Sitte, Respektabilität und Schnupftabak bei den Männern, Putz, Kichern, Beten und Kokettieren bei den Weibern, charakterisieren als durch solche Melodien?:

Lucietta

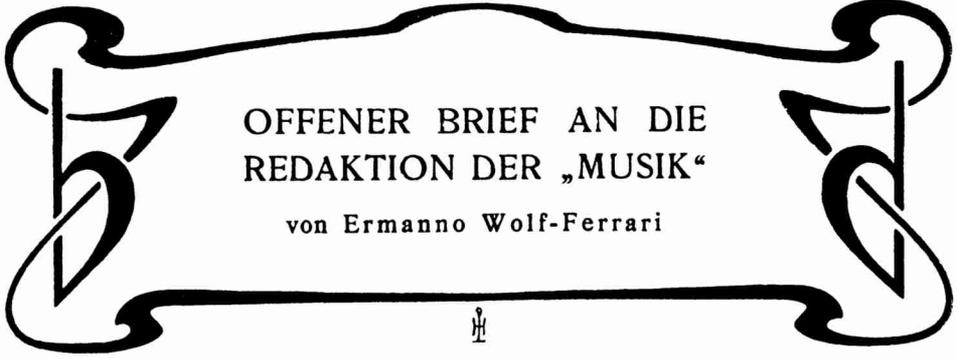
usw. oder:

C-dur ————— G ————— C

————— C V₇ F C ————— 8g c VII₀ CI — ⁶/₄ CI

Ich wenigstens kann mir keinen adäquateren Tonausdruck für die Sphäre der moralisierenden bürgerlichen Komödie Goldoni's denken. Witz, groteske Komik, hausbackenen Humor, dazu die schöne Sinnlichkeit venezianischer Kanzenen, eine ganz verblüffend realistische Sprachbehandlung bei den vier Grobsäcken, das finden wir in dieser Partitur aufs glücklichste verbunden, die bei aller Leichtigkeit, Keckheit der Konturen doch viel zu wohlherzogen ist, um je die Grenzen des feinen musikalischen Konversationsstils zu überspringen. Wie erfrischend ist nicht die Naivität, mit der Wolf-Ferrari seine graziösen Melismen drei, vier, ja, ein halbes Dutzend Mal wiederholt, ohne dabei zu langweilen oder geschwätzig zu erscheinen, mit der er das Ureinliche, z. B. eine Melodie in den Tönen des C-Dreiklangs bringt, bis ein kleines Fis, eine kleine Dissonanz als besondere Würze erscheint. Wie differenziert und persönlich ist sein rhythmisches Gefühl! Wie primitiv in allem die Mittel! Wie natürlich und dabei wirkungssicher baut er seine Ensemblesätze auf vom Terzett bis zum kunstvollen „Decett“ in der stürmischen Schlußszene des zweiten Aktes, einer Art Prügelchor, mit dem Trompetenthema (das ideelle Leitmotiv der ganzen Oper): „Als der Großvater die Großmutter nahm“ als orchestralem Kontrapunkt! Wie anmutig die Farben seines Orchesters in der Besetzung Mozarts!

Der Wolf-Ferrari des Klavierquintetts, der zweiten Violinsonate, der Kammersymphonie und der „Vita nuova“, noch mehr der Wolf-Ferrari der beiden Goldoni-Opern (er schreibt zurzeit an einer dramatischen Oper: „Der Schmuck der Madonna“) hat bewiesen, daß er viel mehr ist als eine bloße Reaktionserscheinung gegen die gewaltsamen und brutalen Orchesterkünsteleien der wagnerisierenden Ausdrucksmusiker, gegen die amelodischen Wiederkäufer der ewigen Melodie. Nein, soweit der Fortschritt und die Zukunft auf der Linie Bach-Mozart liegt, ist Wolf-Ferrari der „reaktionäre Fortschritt“. Und soweit die moderne Oper vom Pathos zum Melos genesen kann, repräsentiert der Halbtaliener Wolf-Ferrari eine neue Entwicklungsstufe der deutschen heiteren Oper. Was dem schwerblütigeren d'Albert als Ideal in „Flauto solo“, „Abreise“ und „Improvisator“ vorschwebte, hier ist's erreicht: Mozart-Melodien durch Mozart-Sänger und ein Mozart-Orchester. Wenn auch die Gegenwart, die sich schnöde von ihm abgewendet hat, uns nicht Recht gibt — wir für unser Teil erblicken in Wolf-Ferrari, der heute als Direktor des Liceo Marcello Benedetto in Venedig lebt, ganz unbekannt dem modernen musikalischen Italien, mit dessen führenden Geistern ihn auch kein Atemzug verbindet, auch für die Zukunft eine große Hoffnung für die Gesundung der deutschen Musik. Die Sonne Italiens durchbricht wieder einmal nordisches Nebelgrau. Und wir sind glücklich in ihren heiteren Strahlen.



OFFENER BRIEF AN DIE REDAKTION DER „MUSIK“

von Ermanno Wolf-Ferrari



 Bitte zu entschuldigen, wenn ich so viele Monate gebraucht habe, um meinen Beitrag für Ihre Zeitschrift zu liefern. So ehrend Ihre Aufforderung war, so schwer war es für mich, . . . irgend etwas zu schreiben. Sie wollten noch dazu etwas ganz Persönliches erhalten. Wie sollte das stimmen mit meiner festen Überzeugung, daß jeder Komponist zwar komponieren darf, wenn er durchaus will, aber nicht selber mit Worten dreinreden? Kritik und Publikum mögen sich um ihn herum austoben, und er soll froh sein, wenn man sich überhaupt um ihn kümmert. Aber er soll schweigen, weil auch er keine Klarheit bringen kann, wenn er redet: die Meinungen können nur verschieden bleiben. Ich war auf dem Punkt, Ihnen zu schreiben, um mich zu entschuldigen, falls ich gar nichts liefere, als ich mich eines kleinen Spaßes erinnerte, den ich ganz für mich einmal aufschrieb. Ich schicke Ihnen diesen Beitrag schließlich deshalb, weil da zwei entgegengesetzte Persönlichkeiten sich gegenseitig aussprechen, während ich selber schweige, und das Schicksal, in Gestalt einer Lokomotive, auf alles pfeift. Deswegen vernichtet der Dialog sich selbst, und ich schicke etwas und schicke zugleich nichts. So sind wir allesamt zufrieden, nicht wahr?

Hochachtungsvoll

Ermanno Wolf-Ferrari

Ein liebles Gespräch zwischen zwei Musikern

Personen:

Ein Musiker.

Noch ein Musiker.

Ich.

Ort des Gespräches: Im Eisenbahnwagen, spät abends.

Ich: ¹⁾ (Ich . . . möchte gern schlafen, kann aber nicht, weil die anderen zwei Herren, die vor mir sitzen, eifrig sprechen. — Ich höre nicht zu, aber plötzlich fängt der eine an:)

¹⁾ Pardon, wenn ich mit mir beginne.

- Der erste Musiker (zu dem anderen): So, so, Sie komponieren auch?
- Der andere Musiker: Jawohl, zuweilen . . .
- Ich (passe von da an, ohne daß man es mir anmerkt, auf).
- Der erste Musiker (wie vorher): Und . . . welche Richtung, wenn ich fragen darf?
- Richtung? — Mein Gott, was weiß ich? — Ich . . . spüre nichts von Richtung an mir.
- Ho! ho! am Ende gar . . . (spöttisch) „Selber aner“?
- Sie sind spitz! — Ich bin eher . . . Fatalist und glaube, daß man eben nicht aus der eigenen Haut schlüpfen kann. Wer wird sich selber los? Wer ist also nicht „Selber aner“, wenn auch noch so miserabel? Denke nicht über dich und schaffe, das ist meine . . .
- . . . Richtung. Sehr praktisch. Famos. (Eine Pause.)
- Und Sie? — Haben Sie . . . „Richtung“? —
- (Wichtig): Ich will mich „künstlerisch ausleben“: meine Persönlichkeit künstlerisch realisieren.
- Bewußt?
- Bewußt. (Eine Pause.)
- Halten Sie sich für so wichtig . . . für die anderen?
- He?
- Ich meine, ob Sie glauben, daß andere Leute sich für Ihre Persönlichkeit so interessieren sollen?
- Mein Herr, Sie werden ja persönlich . . .
- Pardon, wir sind ja beim Thema der Persönlichkeit. Ich spreche ganz im allgemeinen. Nehmen wir an, Sie wären eine sehr unsympathische Persönlichkeit. Eine solche Persönlichkeit müßte, künstlerisch realisiert, falls es sich um einen Musiker handelt, eine scheußliche Musik als Resultat haben. Glauben Sie, daß sich andere darüber freuen würden?
- Freuen? Was hat die Kunst mit Freude zu tun? Sie sind doch hoffentlich kein altmodischer Ästhetiker? Sie wollen doch keine sssschöne Musik? — Was ist denn schön? und . . . was sprechen Sie überhaupt von anderen? Andere? — Was gehen mich andere an, ob die sich freuen über mich?
- Bitte, ich meine ja nicht Sie.
- Man komponiert nicht für die anderen. (Dogmatisch.) Man schreibt bloß für sich, für die Kunst. Das Rindvieh von einem Publikum muß müssen.
- Herrenmoral?
- Herrenmoral! (Eine Pause.)
- Wie kommt es nun, daß gerade diejenigen Komponisten, die, nach ihrer kako-poly-psycho- und sonstig -phonen Musik beurteilt, Ihnen am

ähnlichsten sein müssen, so stark mit Reklame arbeiten und sich so sehr bemühen, damit dieses Rindvieh von Publikum ja einsieht, daß es ein Rindvieh ist, das Maul halten soll und als Dank dafür — . . . zahlt? — Ist es nicht so? —

— Sie sind boshaft. Alles Neue, was von kühnen Geistern entsteht, kann unmöglich von der Masse kapiert werden: nun soll sie lernen zu kapieren. Sie muß.

— Sie muß? Warum? — Wozu? — Komponiert der große Geist für sich, warum behält er nicht seine Werke für sich? Ist das Publikum ein Idiot, was kümmert er sich darum, ob dieser Idiot kapiert oder nicht? Was hat er da für eine Genugtuung? —

— Aber Donnerwetter, wir leben in einer Welt, die wir nicht selber geschaffen haben, mitten in einem Publikum, das uns mißfällt, und das wir eben verbessern müssen: es muß eben so lange gequält werden, bis es . . .

— Bis es so tut, als ob es ihm gefällt.

— Wir wollen nicht gefallen —

— Ihr gefällt auch nicht, aber Ihr wollt doch, daß man so tut, als ob Ihr gefiele. Ihr spekuliert auf die Eitlen, die intelligenter als die anderen erscheinen wollen, und auf die Angst, die die anderen haben, sich zu blamieren, wenn sie nicht loben, was sie im Grunde häßlich finden. Kennen Sie Andersens Märchen? Der Prinz in Unterhosen? Gerade so, bis ein Kind kommt und es merkt. Ihr seid bewußt persönlich? Kennen Sie die Fabel vom Fuchs und den Trauben?

— Aber, ich bitte Sie — Sie werden ja angreifend —

— Ich sage bloß, daß es nicht immer ein Zeichen von Mut ist, häßlich zu komponieren, auch wenn man ein großer Geist ist. Keine Dissonanz ist so unangenehm wie eine Ohrfeige: es gehört gar kein persönlicher Mut dazu, ein unschuldiges Publikum, das man verblüffen will, weil man ihm nicht gefallen kann, mit Dissonanzen und sonstigem musikalischen Unrat zu bewerfen. Es gehört weit größerer Mut dazu . . .

— Schön zu sein?

— Ja, schön zu sein.

— Klassisch? — Eine reaktionäre Richtung? Eine Lügenrichtung?

Wo bliebe da der Fortschritt? (Seine Augen funkeln vor Zorn.)

— Es gibt keinen Fortschritt außer in den technischen Mitteln. Alles übrige ist nur Persönlichkeit, aber eine gottbegnadete: diese ist wirklich voller innerer Freude, schafft wirklich im Stillen, versteht wirklich keine Reklame, weiß von keinem „Fortschritt“, fühlt sich innig verwachsen mit den liebsten großen Toten, die jenseits der Eitelkeit wie Fixsterne alle Modekometen überdauern, ist aber so wahrhaftig, daß sie

sich nicht schämt, sich über jede ungesucht in Anderen bewirkte Freude zu freuen; ja, solche Individualitäten sind so empörend wahrhaftig, daß sie nichts von List wissen, und darum in weltlichen Dingen so dumm, daß sie übervorteilt werden, von Neidern beschimpft, verdunkelt, so daß sie meistens erst nach dem Tode zur Geltung kommen. Diese werden ehrlich verkannt, durch ehrliche Dummheit, durch ehrliche Bosheit, durch ehrliche . . . Unehrlichkeit, brauchen aber weder durch ihre Töne, noch durch ihre Stimme, noch durch die Stimme ihrer Anhänger mit Gewalt zu arbeiten, um anerkannt zu werden. Sie werden es eben von selbst, langsam, aber sicher. Die Besten aller Zeiten erkennen sie an und reichen sich über Jahrhunderte die Hände.

— Ah! Welche Gemeinplätze! Sie salbungsvoller Prediger der Naivität, Sie!

— Keine Spur! Denn keiner kann aus seiner Haut, keiner ist nicht naiv: auch der nicht, der sich für den Bewußtesten, für den Zynischsten hält. Aber weg mit der Lüge, die im Namen des Fortschrittes Häßlichkeit mit Neuland verwechselt!

— Und weg mit Ihrer Lüge, die uns zwingen möchte, Kadaver zu beleben! Wir sollten wieder altmodisch werden? Wir sollten tonikadominantselig werden? Sie wollen, daß wir umgekehrt lügen! Unsere Naivität ist unsere Häßlichkeit, wenn Sie wollen: aber wenn wir pervers sind, wollen wir lieber eine perverse Musik schreiben, anstatt uns, trotz des Bewußtseins unserer Perversität, wie unschuldige Kinder zu gebärden. Das wäre die infamste Lüge und auch die höchste Perversität!

— Also prosit! Ich wünsche Gesundheit, damit Ihr ohne Lüge schön seid. Kein Dogma irgendwelcher Mode kann verhindern, daß irgendwo irgendein gesundheitstrotzender, wahrhaftiger Musiker entstehe, der sich gar nicht um die Mode kümmert . . .

— Der reine Tor!

— Und unbewußt das Richtige schafft! —

— In Keuschheit —

— Und Wahrheit —

— Amen —

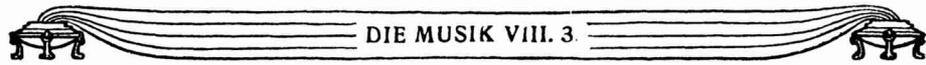
— Spotten Sie nur: ich habe doch Recht.

— Komponieren Sie nur danach!

— Und Sie nach Ihrer Fassung! Schicken Sie bitte einen Teil Ihres Publikums zu mir: es wird nach Ihrer Musik sehr empfänglich sein für eine

— Hausmannskost — eine recht solide — gewürzfreie —

— Besser wenig gesalzen, als unappetitlich!



- Sie werden beleidigend!
- Sie auch!
- Nun habe ich's dick!
- Ich habe es noch dicker!
- Schluß!
- Schluß! (Der Zug hält.) Habe die Ehre! (Er steht auf.)
- Auf Nimmerwiedersehen! —
- Pfui! (Steigt aus dem Eisenbahnwagen.)
- Pfui! — (noch ganz rot vor Zorn sich zu mir wendend, der die ganze Zeit unbeweglich war) -- Ist das nicht ein unausstehlicher Mensch?

Ich: Bitte sehr, ich verstehe nichts von Musik, habe auch nichts gehört (Der Zug fährt weiter) und bin sehr friedliebend. Wollen wir lieber auslöschen — und schlafen? — (Die Lokomotive pfeift auf uns alle drei.)





Mit dem am 13. September 1908 in das Reich der ewigen Harmonie eingegangenen Edmund Kretschmer ist ein Tonkünstler dahingeshieden, dessen Andenken noch lange lebendig bleiben wird, weil es ihm vergönnt war, Werke von dauernder Bedeutung zu schaffen. Und es ist eine besondere Gunst des Geschicks gewesen, daß der Verewigte in seinem Schaffen auf zwei Gebieten, die so oft unüberbrückbar getrennt zu sein scheinen, seine größten Erfolge erzielt hat: in der kirchlichen Musik und in der Oper.

Diese Vereinigung scheinbarer Gegensätze erklärt sich schon aus seiner Landsmannschaft als Oberlausitzer. Die Bewohner dieses sächsischen Landesteils, der lange Zeit mit Österreich verbunden war, sind in ihrer überwiegenden Mehrheit nicht nur sehr musikalisch beanlagt, sondern zeigen auch ein überraschendes Talent für dramatische Aufführungen aller Art; fast in jedem Dorfe der Oberlausitz tritt ein Verein alljährlich mit Theateraufführungen hervor, die vor allem um die Weihnachtszeit ihren Höhepunkt erreichen.

In seinem Vaterhause zu Ostritz, einer kleinen Stadt im katholischen Teile der Oberlausitz, fand der daselbst am 31. August 1830 geborene Edmund schon reiche künstlerische Anregung. Nach dem Wunsche des Vaters, der das Amt eines Schuldirektors bekleidete, sollte sich Edmund ebenfalls dem Lehramt widmen, aber seine Neigung für die Tonkunst war bereits so stark geworden, daß er sie zum Lebensberufe erwählte und in Dresden bei Julius Otto, dem damaligen Kantor der Kreuzkirche, und Johannes Schneider, dem Organisten der evangelischen Hofkirche, ernsthafte und erfolgreiche Studien trieb. Seine Begabung fand bald die erhoffte Anerkennung, denn schon im Jahre 1854 wurde er Organist an der Dresdner katholischen Hofkirche, in deren Dienst er bis zum Jahre 1900 verblieben ist. Nachdem er im Jahre 1863 den Titel als Königlicher Hoforganist erhalten hatte, wurde er später Leiter des Königlichen Kapellknabeninstituts und Dirigent der Vokalmusik der katholischen Hofkirche, in welcher Stellung er Titel und Rang eines Königlichen Kapellmeisters erlangte. Der Professor- und später gar der Hofrattitel bezeugten ihm die Würdigung, die die maßgebenden Stellen seinen künstlerischen Leistungen zuteil werden ließen. Seine amtliche Tätigkeit hier zu würdigen, ist unmöglich. Es genüge, zu sagen, daß es Kretschmers unablässigen Bemühungen gelang, die Vokal-

musik seiner Kirche auf der Höhe ihres alten Ruhmes zu erhalten, und daß ihm sein Amt den willkommenen Anlaß bot, Kompositionen kirchlichen Stils zu schaffen, von denen später noch ausführlich gesprochen werden soll.

Den ersten glänzenden Erfolg als Komponist erzielte Kretschmer beim ersten Dresdner Sängerbundesfest im Jahre 1865. Hier wurde seine groß angelegte Komposition für Männerchor und Orchester „Die Geisterschlacht“ preisgekrönt und unter ungeheurem Jubel aufgeführt. Als vor zwei Jahren der Dresdner Lehrgesangverein dieses Werk wieder vorführte, hatte man Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, daß es durchaus noch nicht veraltet ist, sondern dank seiner kühnen Harmonik, großen Anlage und glühenden Begeisterung auch heute noch in unverminderter Frische strahlt. Die Männergesangsvereine Deutschlands können dem heimgegangenen Meister, dessen Andenken in der bevorstehenden Konzertzeit zu ehren sie sich nicht nehmen lassen werden, keine schönere Huldigung darbringen als durch eine Aufführung der „Geisterschlacht“, zumal da dieses Werk, ganz abgesehen von seinem hohen Eigenwerte, für den deutschen Männergesang eine bleibende geschichtliche Bedeutung als Preischor des ersten Sängerbundesfestes besitzt. Mit dem deutschen Sängertum ist Kretschmer in steter Verbindung geblieben. Für dreistimmigen Männerchor mit Orgel schrieb er die in ihrer klanglichen Eigenart wohl einzig dastehende Messe, mit der er im Jahre 1868 bei einem internationalen Wettbewerb in Brüssel den Preis errang (Verlag von Schott Söhne), und zahlreiche Männerchöre bekunden die Vorliebe, die er für diesen Zweig volkstümlicher Kunstausübung besaß. Lange Jahre leitete Kretschmer in Dresden den Lehrgesangverein und die an der Technischen Hochschule bestehende Sängerschaft „Erato“, die seinem Herzen ganz besonders nahestand. Auch einen Cäcilienverein begründete Kretschmer in Dresden, doch fand diese Vereinigung in der sächsischen Hauptstadt keinen Boden und ging wieder ein.

Seine amtliche Tätigkeit brachte es mit sich, daß er auf dem Gebiete der geistlichen Musik eine große Fruchtbarkeit entfaltete. Seine Messen sind Kunstwerke von hervorragendem Werte und, weil sie aus der Praxis heraus geboren wurden, verhältnismäßig leicht aufführbar, da sie kein Orchester verlangen, sondern nur mit Orgelbegleitung versehen sind (obligat oder ad libitum). Die Messen Edmund Kretschmers zeichnen sich in erster Linie durch eine ebenso reiche wie edle und weihevoll Melodik aus und ferner durch bewundernswerte Klarheit und Knappheit des Aufbaues. Da ist kein überflüssiger Takt, keine leere Phrase, kein breites Schwelgen in unwichtigen Einzelheiten, nein, mit festen Schritten geht der Komponist stets auf sein Ziel los, Messen als Teile der gottesdienstlichen Handlung, nicht aber als Konzertstücke zu schaffen. Aber dabei ist er doch von allem musikalischen Asketentum weit entfernt. Er verleiht seinen

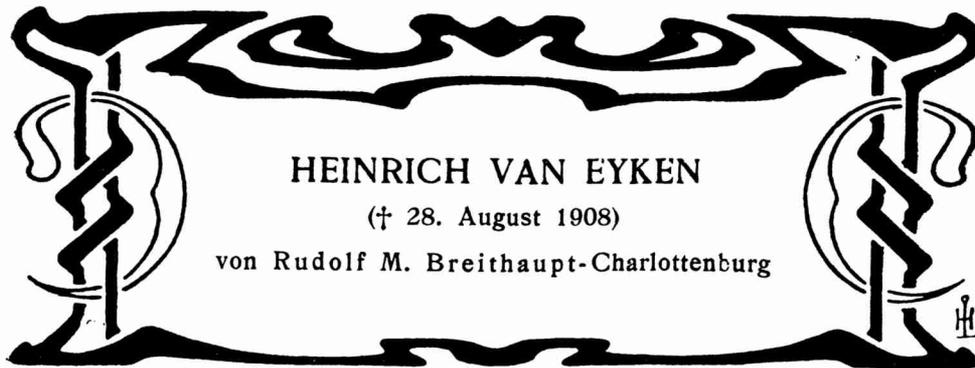
Kirchenwerken im Gegenteil einen ganz besonderen Klangreiz durch die wundervolle Führung der Mittelstimmen, denen er einen großen Teil der Gesamtwirkung anvertraut. Seine Kontrapunktik zeigt stets den Meister des polyphonen Stils; sie ist immer reizvoll und natürlich und selbst in ihrer höchsten Entfaltung niemals aufdringlich. In den Hauptsätzen seiner Messen (Gloria und Credo) liebt es der Komponist besonders, seine kontrapunktische Kunst aufs glanzvollste zu entfalten, wobei er oft eine an Bach gemahnende Kraft und Pracht des Ausdrucks erzielt. Die zarten Sätze neigen mehr nach mozartischer Schlichtheit und Innigkeit hin. Zu gewaltigen Wirkungen erhebt sich Kretschmer vor allem dann, wenn er für Doppelchor, bzw. zwei Chöre schreibt. Dann weiß er Choreffekte wahrhaft orchestraler Art hervorzubringen und setzt durch harmonische Wendungen von großer Kühnheit in Erstaunen, wie er denn überhaupt in der Harmonik als Kirchenkomponist den modernen Tonsetzer nicht verleugnet. Die Messen in d-moll und As-dur, sowie ein Requiem in c-moll und eine achtstimmige Messe für zwei Chöre sind die Hauptwerke seines kirchlichen Schaffens. Neben ihnen geben zahlreiche Antiphonen und Gradualien, sowie viele kleinere Kompositionen, die er bei allerlei Gelegenheiten für die Kapellknaben schrieb, Zeugnis von seinem unermüdlichen Fleiße und seiner künstlerischen Schaffenskraft. In dem Nachlasse des Meisters hat sich noch eine ungedruckte achtstimmige Vesper für zwei Chöre a cappella gefunden. —

Wer Kretschmers Kirchenmusik genauer studiert, der wird in ihr, obwohl gedämpft und mit Mäßigung und reifem Stilgefühl zurückgehalten, einen starken dramatischen Zug finden. Und so wird es verständlich, daß derselbe Meister, der in seinem Amte sich zu einem der bedeutendsten Vertreter der neueren geistlichen Musik entwickelte, auch der Opernbühne eins der erfolgreichsten Werke der ganzen nachwagnerischen Periode besichert hat. Es ist die fünftaktige große Oper „Die Folkunger“ (Textbuch von S. H. Mosenthal), die im Jahre 1874 im Dresdner Hoftheater mit Therese Malten als Marie ihre Uraufführung erlebte und seitdem über alle namhaften Opernbühnen gegangen ist. Daß dieser Siegeslauf nicht nur vorübergehend war, sondern daß „Die Folkunger“ in mehr als dreißig Jahren sich auf dem Spielplan gehalten und so manche Neueinstudierung erfahren haben, ist ein Beweis dafür, daß diesem Werke eine starke Lebenskraft innewohnt, die sich, da die Handlung ziemlich spröde ist, nur auf den musikalischen Wert stützen kann. Dieser liegt meiner Meinung nach vor allem darin, daß die Musik zu den „Folkungern“ den großen Schwung, das Pathos der historischen Oper ihr eigen nennt, ohne dabei in kalte Äußerlichkeit zu verfallen. Dazu kommt die ohrenfällige Melodik einzelner Nummern und eine Instrumentation, die dem Ganzen einen eigenartigen Ton verleiht. Nur von verschwindend wenigen Opern

des letzten Menschenalters kann man sagen, daß Teile ihrer Musik so volkstümlich geworden sind wie der allbekannte „Krönungsmarsch“ aus den „Folkungern“. Den erfolgreichen Zug dieses Werkes über die Bühnen zu verfolgen, war für den Meister eine der großen, beglückenden Freuden seines Daseins. Er scheute selbst Reisen nicht, um einer auswärtigen Aufführung der „Folkunger“ beizuwohnen, und ließ sich durch die stetig wachsende Volkstümlichkeit dieses Werkes darüber trösten, daß seinen anderen Opern ein ähnlicher Erfolg nicht beschieden war. „Heinrich der Löwe“, zu dem Kretschmer den Text selbst geschrieben, ging nach der Leipziger Uraufführung (1877) zwar auch über zahlreiche Bühnen, konnte sich aber an eindringlicher Wirkung nicht mit der Erstlingsoper vergleichen, obwohl darin Parteen enthalten sind, die hinter den „Folkungern“ nicht nur nicht zurückstehen, sondern sie sogar an Plastik des dramatischen Aufbaus noch übertreffen. Die reizvolle Spieloper „Der Flüchtling“ (1881) und die romantische Oper „Schön Rotraut“ (Dresden 1891) vervollständigen die Zahl seiner Bühnenwerke. —

Wenn man das Leben und Schaffen des verewigten Meisters im Zusammenhange betrachtet, so darf man sagen, daß es so glücklich war, wie es nur wenigen Künstlern zuteil geworden ist. Nach schneller, freudig aufstrebender Entwicklung gelangte er in jungen Jahren zu einer Lebensstellung, die seinen Neigungen entsprach, ihm den sicheren Halt im bürgerlichen Dasein gab und seine Kraft doch nicht vollständig in Anspruch nahm, so daß er Muße zum eigenen Schaffen auf den verschiedensten Gebieten fand. Durch künstlerische Erfolge rasch bekannt geworden, durfte er eine reiche, gesegnete Wirksamkeit ausüben, sich der mannigfachsten wohlverdienten Ehren und Auszeichnungen erfreuen und endlich im Alter von 70 Jahren in der Fülle der Kraft von seinen Ämtern zurücktreten, um dann noch fast acht Jahre lang einen Lebensabend zu genießen, der zwar durch körperliches Leiden bisweilen getrübt, aber doch reich an Freude und Genugtuung war. Kein Wunder, daß Kretschmer eine sonnige Natur war, die in der naiven Freude am eigenen Erfolge hilfreich und menschenfreundlich, heiter und von künstlerischer Begeisterung erfüllt blieb bis in die Tage des spätesten Alters. — Ein Bändchen Gedichte, das er nach seinem Eintritt in den Ruhestand herausgab, kann, wenn es auch höhere literarische Ansprüche nicht befriedigt, doch als glückliche Ergänzung seines Lebenslaufes als Musiker gelten und lehrt ihn in seinem innersten Wesen verstehen.

Nun ist er heimgegangen nach wohlvollbrachter Lebensarbeit. Seine Werke werden seinem Namen Dauer verleihen. Vor allem mit seinen Kirchenkompositionen wird Edmund Kretschmer sicherlich noch oft eine fröhliche Auferstehung als Künstler feiern.

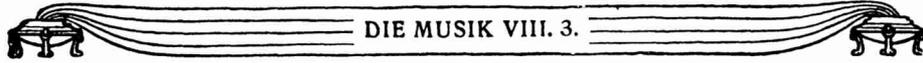


Als der Sommer zur Neige ging, schied er von uns, der liebe Mensch. Just als seiner Kunst die volle Ernte winkte, als seine fleißigen, rastlosen Hände die reifen Früchte in seinem Sonnengarten pflücken wollten, wurde er von seiner geliebten Arbeit abberufen.

Mit Eyken¹⁾, dem Komponisten, ist uns einer der feinsten und tüchtigsten Köpfe verloren gegangen. Er war ein echter Liedersänger, ein Künstler von Geblüt und Geschmack. Seine Kräfte waren beschränkt, aber seine Ziele gingen ins Weite, Große, denn sein Herz war heiß, und sein Geist rege und wach. Was die Natur ihm versagt hatte — es war ein schwächliches, zerbrechliches Gefäß von Körper, den er sein eigen nannte —: robuste Kraft, Härte und wildes Wagen, das gleich sein Feuerkopf mit Geduld, eisernem Fleiß und klugem Wägen aus.

Eyken gehörte zu jenen feinen Musikern, bei denen Verstand und Gefühl, Kopf und Herz eine glückliche Einheit bildet. Ich erinnere an sein größeres Vorbild Peter Cornelius und von den Neueren an seinen ebenso früh verstorbenen süddeutschen Kollegen Ludwig Thuille. Er war keine elementare Natur, wohl aber bewegten Bildung und Geschmack, Kunstverstand und kritischer Sinn seine innersten Kräfte. Ursprünglich keineswegs reich veranlagt, gehörte Eyken zu den klugen Gärtnern, die durch sorgsame Pflege und Züchtung, durch ruhige Sachkenntnis, Selbstzucht und Erfahrung die edelsten Kulturen gewinnen. Er hat sich seine geachtete Stellung erarbeitet. Alles, was er vor sich geschafft hat, ist Schritt für Schritt kämpfend errungen worden.

¹⁾ Heinrich van Eyken wurde geboren am 19. Juli 1861 als fünftes Kind des Orgelvirtuosen und Komponisten J. A. van Eyken zu Elberfeld. Er besuchte zuerst das Konservatorium zu Leipzig, war der erste „Rabe“ im Holsteinstift. Sein erster Lehrer wurde Papperitz, dem er viel verdankt. Später Privatschüler Heinrichs von Herzogenberg, bei dem er seine hervorragenden contrapunktischen Kenntnisse und die Beherrschung des Kirchenchorstiles erwarb. Ging mit v. Herzogenberg nach Berlin, wohin dieser als Vorsteher der Meisterschule an die Hochschule berufen war. Studierte von 1886 bis 87 noch ein Jahr auf der Meisterschule und ließ sich dann als Lehrer für Klavierspiel, Theorie, Komposition in Berlin nieder. Die ersten Kompositionen erschienen 1887.



Sein Leben wie seine Kunst zerfallen in zwei Hälften: in eine akademische und eine schöpferische Periode. Blättert man die Werke durch, so kann man sich einer gewissen Rührung nicht enthalten. Bis Werk 15 hängt ihm der klassische Schulzopf noch an. Dann mit Werk 16 (zwei Gesängen: „Die Geister am Mummelsee“ und „Lied der Walküre“) tritt er ins freie Leben hinaus. Alles, was vorher geschaffen, ist mit wenigen Ausnahmen Schablone, gut gemacht und solid gearbeitet, — nichts mehr und nichts weniger. Überall merkt man die Bravheit und Korrektheit des wohlgezogenen Musikers, den Leipziger Konservatoriumstil, die akademische Faktur der Papperitz, Herzogenberg u. A. Die Melodie ist unfrei, die Deklamation eng, ohne kühnen Schwung, ohne große Bögen und dramatische Kraft. Wie einfach sind Bässe und Begleitungen gesetzt, wie grau wirken die Modulationen! Es ist, als ob kein Leben in den Stücken wäre. Es fehlt der Nerv, der schöpferische Funken, das Intuitive. Bis ihn ein Blitz traf und seinen Geist erleuchtete!

Mit Werk 16 ist die Evolution fertig. Ein Neuer, ein Freier tritt vor uns hin, der nicht nur weiß, daß er etwas kann, sondern von nun an nur leben und erleben will, um zu gestalten. Dies Erwachen der Selbstherrlichkeit, der individuellen Freiheit muß man ihm hoch anrechnen. Es gehört diese Tat zu jenen großen Geschehnissen im Leben des Einzelnen, die in der Stille vor sich gehen, von denen man selten oder niemals spricht, die aber nicht minder bewundernswert sind, als die Heldentaten des öffentlichen Lebens. Mit der Freiwerdung des künstlerischen Elementes wandelten sich Mensch und Stil. Nach Werk 16 herrscht nicht mehr die Wohlanständigkeit der Setzweise, das Erlernte vor, sondern das Komponieren wird zum menschlichen Erlebnis. Die von Reflexion und sogenannter musikalischer Bildung gebundene Phantasie wurde frei. Er besann sich auf seine eigene Natur und lernte es, sich stolz auf sich selbst zu stellen und nur noch aus dem menschlichen Untergrunde aller Dinge zu schöpfen.¹⁾ Einmal in Berührung gekommen mit dem Leben, mit Sängern und Sängerrinnen, mit dem lebendigen Klang, wurde er ein wirklicher Lieddichter. Er erfand nicht mehr musikalische Themen, sondern er erlebte jede Dichtung musikalisch. Und nun schuf er in kurzer Folge eine Reihe Lieder, die in der Einheit von schöpferischer Plastik und musikalisch-

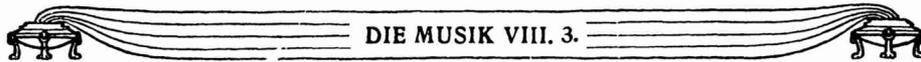
¹⁾ Der förmliche Bruch mit seiner akademischen Laufbahn war nur die notwendige Folge dieser inneren Entwicklung. Er wandte der Königlichen Hochschule frohen Herzens den Rücken wie einer, dem eine große Last abgenommen. Denn er wurde kein „Moderner“ aus Mode oder Gesinnungslosigkeit, sondern aus innerster Notwendigkeit und dem Gefühl heraus, nur so, d. h. frei, leben und schaffen zu können.

technischer Meisterschaft zu den besten Erzeugnissen der nach-Wolfschen Periode gehören.

Eykens Werke bestehen zumeist aus Liedern. Hier hat er sein Bestes gegeben. Sie sind teils lyrischen, teils dramatischen Inhaltes. Als Lyriker liebte er mehr die beschauliche und betrachtende Weise. Klaus Groth, Storm, Keller, Mörike, Wilhelm Raabe standen ihm nah. Das sogenannte Stimmungslied, wie auch das rein lyrische Liebeslied lagen ihm nicht sonderlich. Dagegen sprach ihn das Volkhafte außerordentlich an (vgl. „In der Früh, in der Früh“ op. 6 No. 1, „Schottisches Volkslied“ op. 10 No. 3, den Zyklus „Frau Musika“ op. 11, auch „Verlorenes Leben“, Lieder eines fahrenden Schülers op. 18, besonders „Prinzessin“ op. 23 No. 4, „Vogelliedchen“ op. 28 und die drei holländischen Lieder aus op. 31). Unter seinen rein lyrischen Liedern befinden sich einzelne Stücke von ruhiger, weicher Schönheit. So Werk 21 („Dunkel“, „Idylle“ — ein entzückendes Pastell —, „Morgenbitte“), — Werk 22 („Unser Glück“ und das bedeutende, tiefe „Armseelchen“ — wohl eine seiner schönsten Weisen von wirklicher volkstümlicher Einfachheit und Kraft). Aus Werk 23 ragen „Tochter der Heide“ und „Frage“ hervor. Dieses Lied um deswillen von seltener Eigenart, weil die Melodik rezitativisch behandelt ist und just dadurch die glücklichste Stimmung ausgelöst wird.

Für das beste lyrische Stück halte ich „Im Kahn“ op. 27 No. 1. Wie hier ein kleines Stimmungsmotiv modulatorisch durchgeführt und der Grundton des Ganzen im leise wiegenden Rhythmus sicher gefaßt ist, das zeugt von echter künstlerischer Liedempfindung. Nenne ich noch das schelmische Volkslied „An den Mai“, das entzückende „Spinnlied“ und das wundersame „Eine stille Tröstung“ op. 29, so ist wohl das Wertvollste dieser Gattung erwähnt.

Die zweite Kategorie umfaßt seine großen Gesänge dramatischen und epischen Charakters, wie „Die Geister am Mummelsee“, „Lied der Walküre“ op. 16, „Judiths Siegesgesang“ op. 20, „Schmied Schmerz“ und „Ikarus“ op. 26. Sie sind sein Bestes, — Stücke voll Blut und mit Glut geschrieben, die den Tag überdauern werden. Hier zeigt er, was der Künstler, was der Mensch in ihm zu leisten vermag. Der Rhythmus wird frei. Kühn und stolz wie in einem Wurf wird die Skizze fertiggestellt. Kein enge Taktgrenzgefühl beherrscht ihn mehr. Frei strömt der Gesang einher. Das achttaktige Formgefühl erweitert sich. Organisch entwickelt sich das Lied ins Breite, Flächige. Der volle Atemstrom der Wagnerschen, bzw. Hugo Wolfschen Diktion ist vorherrschend geworden. Das Motivische ist nicht mehr um seiner selbst willen da, sondern dient der dramatischen Entwicklung. An die Stelle kleiner takt-



artiger Bildungen tritt die große Linienführung, eine einheitliche Aufwärtsbewegung bis zum Kulminationspunkt. Ein Stück wie „Schmied Schmerz“ ist inhaltlich, wie formal ein vollendetes Meisterwerk, würdig, den besten Sachen der jungdeutschen Schule an die Seite gestellt zu werden.

Nirgends in der modernen Liedproduktion (Richard Strauß einbegriffen) findet sich eine gleiche Einheit von rhythmischer, deklamatorischer und harmonisch-modulatorischer Formenkunst. Welche Plastik des Ausdruckes, welche Gedrungenheit im Aufbau, welche Prägnanz in den Mitteln! Das ist Handschmiedekunst von ehrlicher, deutscher Arbeit. Dieselben Vorzüge spiegeln sich wider in „Judiths Siegesgesang“ und „Ikarus“, die beide auch für Orchester gesetzt sind, während im „Lied der Walküre“ mehr eine äußerliche opernhafte Wirkung zutage tritt. Aber alle zeigen den Meister der Deklamation, eine wirkliche Gesangkraft und eine Schärfe der Charakteristik, die um so wohlthuender wirkt, als sie stets ein edles Maß einzuhalten weiß und nie die Grenzen vokaler wie instrumenteller Schönheit überschreitet.

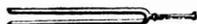
Das ist überhaupt das Schätzenswerteste an Eyken: er ist ein Moderner, aber kein Kakophonist. Er charakterisiert, aber er bleibt melodisch. Er war eben ein Mann von Geschmack und Bildung, ein Ästhet, der stets das Ideal formaler Schönheit vor Augen hatte und dem Liede das zu erhalten wußte, was ihm erhalten werden muß: den echten Gesangswert.

Die Instrumentalkompositionen stehen der Liedschöpfung inhaltlich wie zahlenmäßig etwas nach. Nicht daß er hierzu weniger Begabung gehabt hätte. Seine ganze Entwickelung drängte ihn vielmehr zum Drama, zur Oper. Aber es gebrach ihm an Zeit und Mitteln, größere Pläne zur Ausführung zu bringen. Seine Klavierkompositionen („Walzer und Ländler“ op. 1, „Zwei Fugen“ op. 5, „Klavierstücke“ op. 4 u. a.) sind noch Schablonenarbeit, daher ebenso wie eine „Arie“ für Violine und Klavier op. 35 ohne größere Bedeutung. Neben der Orchestrierung der beiden obenerwähnten Lieder („Judiths „Siegesgesang“ und „Ikarus“) sowie zweier anderer Gesänge: „Lied der Walküre“ und „Eine stille Tröstung“ (seine beste Instrumentationsskizze) ist ein „Orchesterstück im Charakter einer Serenade“ vollendet worden, dessen Uraufführung Wiesbaden vorbereitet. Kurz vor seinem Tode sprach er von einer symphonischen Dichtung: „Berg op. Zom“, deren Skizze er fertig im Kopfe mit sich herumtrug. Dagegen hat er sich als Chorkomponist ein bleibendes Denkmal gesetzt in der Chorordnung für die evangelische Landeskirche. Es ist das jene Sammlung bzw. Neuschaffung von Kirchenliedern und Gesängen für das laufende Kirchenjahr, deren textliche Bearbeitung in den Händen von Rochus Freiherrn von Liliencron lag, während van Eyken die Redaktion von Kompositionen älterer Musiker

bzw. die Neuschöpfung solcher Texte übertragen war, zu denen sich keine geeigneten Gesänge älterer Lesart finden ließen. Die Arbeit war dornenvoll und hat Eyken wohl über sechs wertvolle Jahre in Anspruch genommen.¹⁾ Außer diesem dreibändigen Sammelwerk sind noch zu nennen: „Altdeutsche Liebeslieder“ op. 9 (für a cappella-Chor), „Gnädig ist der Herr“ op. 2 für drei Frauenstimmen und die beiden „Männerchöre“ op. 30 („Die drei Fischer“ und „Kirchengesang“). Zwei weitere Männerchöre sind Manuskript geblieben, desgleichen die Komposition des 98. Psalmes für gemischten Chor und Orchester. Als zur musica sacra gehörig, möchte ich schließlich noch das vielgesungene „Vater unser“ nicht vergessen. —

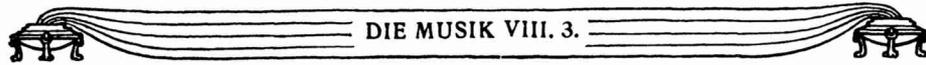
Im ganzen 35 Werke, — wenig, wenn man die Zahl, viel, wenn man den Inhalt bemißt. Manche Musiker bringen es auf Hunderte von Werken und sind zu nichts nütze. Eyken aber war zu etwas nütze. Er hatte etwas zu sagen und hätte uns noch manches reife Werk beschert, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. Da er sich selber ein Führer in der Kunst und im Leben geworden, konnte er auch Anderen ein guter Führer sein. Wir verlieren mit ihm einen der vorzüglichsten Theoretiker und einen glänzenden Lehrer, der es verstand den Schüler ohne Kleinlichkeit und Engherzigkeit der Begriffe, rasch und sicher aufwärts zu führen.²⁾ Das Schöne nehmend, wo er es fand, das Große verehrend, von wem es auch sei, schritt er mit der Zeit vorwärts, nach neuen Formen, nach neuen Inhalten suchend. Er bewunderte Richard Strauß und wußte auch Max Regers gute Seiten zu schätzen. Sicherlich gab er einem jeden die rechte Nahrung und künstlerische Anregung, auch als Mensch und Freund helfend und fördernd, wo er nur konnte. Das soll ihm unvergessen bleiben.

Ging er zu früh von hinnen, der stille, kluge Mensch mit dem ewig jungen Herzen und dem fröhlichen Humor, er bleibt in seinen Werken dennoch der Unsere. Sein Körper unterlag, aber sein Geist wird Sieger bleiben.



¹⁾ Die offizielle Einführung der neuen Chorordnung in die preußische Landeskirche steht noch aus. Seit 3 Jahren ruht das Werk, — aus Gründen, die uns unbekannt sind.

²⁾ Eine mit seinem Schüler Oscar Wappenschmitt kurz vor seinem Tode verfaßte „Harmonielehre“ wird demnächst der Öffentlichkeit unterbreitet.



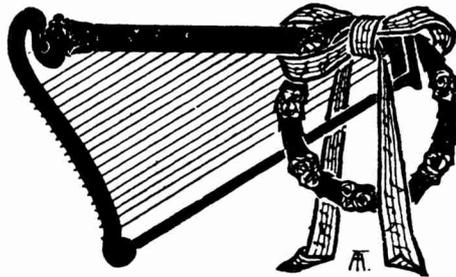
Verzeichnis der Werke:

- op. 1: „Walzer und Ländler“ für Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Rieter-Biedermann.
- op. 2: „Gnädig und barmherzig ist der Herr“, für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. Berlin, Raabe & Plothow.
- op. 3: Vier Lieder im Volkston mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. Berlin, Raabe & Plothow.
- op. 4: Sieben kleine Klavierstücke.
- op. 5: Zwei Fugen (f und e). Berlin, R. Sulzer.
- op. 6: Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Raabe & Plothow.
- op. 7: Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Raabe & Plothow.
- op. 8: Romanze für Klavier (Studie für die linke Hand allein). Berlin, Raabe & Plothow.
- op. 9: „Altdeutsche Liebeslieder“. Zyklus nach Originalmelodien und Texten für gemischten Chor a cappella. Leipzig, Gebrüder Reinecke.
- op. 10: Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin, Raabe & Plothow.
- op. 11: „Frau Musika“. Die neuen Fiedellieder von Theodor Storm. Für Bariton und Klavier. Berlin, Ed. Bote & G. Bock.
- op. 12 = op. 35.
- op. 13: Streichquartett (Manuskript).
- op. 14: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Berlin, Bote & Bock.
- op. 15: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Berlin, Georg Plothow.
- op. 16: Zwei Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung.
- op. 17: Drei Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung.
- op. 18: „Verlorenes Leben.“ Lieder eines fahrenden Schülers aus dem Roman „Der Liedermacher“ von Julius Stinde. Für eine Singstimme mit Klavier.
- op. 19: Vater unser. Für eine Singstimme und Orgel oder Klavier.
- op. 20: „Judiths Siegeslied“. Für eine mittlere Frauenstimme mit Orchester.
- op. 21: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 22: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 23: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 24: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 25: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 26: „Ikarus“. Für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 27: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 28: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
- op. 29: „Eine stille Tröstung“. Für eine Singstimme und Klavier (und Orchester).
- op. 30: Zwei Männerchöre.
- op. 31: Drei Liederen voor Zang met Pianobegeleiding.
- op. 32: „Armseelchen“, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers.
Die Werke op. 16 bis 32 sind sämtlich im Verlag Dreililien-Berlin erschienen.
- op. 33: Zwei geistliche Lieder mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers (Manuskript).
- op. 34: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.
- op. 35: Arie für Violine mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel. Verlag Laudy & Co., London.

- op. 36: Serenade für Orchester (Manuskript).
op. 37: 98. Psalm für großen Chor und Orchester (Manuskript).
op. 38: Zwei Männerchöre (Manuskript).

Ohne Opuszahl:

1. Geistliches Lied, einstimmig mit Begleitung des Klaviers oder für vierstimmigen a cappella-Chor (Dreililien).
 2. Sechs Schubert-Lieder als Duette bearbeitet (Leuckard-Leipzig).
- Chorordnung für die Sonn- und Festtage des Evangelischen Kirchenjahres. Entworfen und erläutert von R. Freiherrn von Liliencron. Vier Bände. Verlag Dreililien-Berlin.





VIERTES DEUTSCHES BACHFEST
IN CHEMNITZ
 3.—5. OKTOBER
 von Richard Oehmichen-Chemnitz



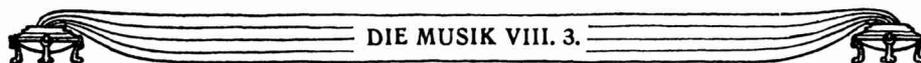
Bachfest in Chemnitz! Manch einer liest und hört das mit Kopfschütteln und ironischem Lächeln. Ja, ein Bachfest in der alten Bachstadt Leipzig, an der durch die Wirksamkeit des Thomaskantors geweihten Stätte, oder im wartburggekrönten Eisenach, dem Geburtsort des großen Sebastian — aber was soll es in der traditionslosen Arbeiter- und Industriestadt Chemnitz? Nun, wir haben's in der Stadt der Arbeit, wo der Wille zur Tat so mächtig ist, gewagt. Und mich will's bedünken, der Charakter der Stadt paßt recht wohl zu dem des großen Sebastian, zu dieser starken Kampfnatur aus Stahl und Eisen, zu diesem energischen, leidenschaftlichen, stolzen Mann, der trotzig gegen Widersacher aufbeehrte und kühnen Mutes neue Wege ging. Wie die Stadt der Arbeit, so verschmäh't auch Bach äußeren Prunk und Schein, und sinnenfällige Schönheit ist selten das Charakteristische seiner Musik. An dieser Stelle (Zweites Juniheft der „Musik“, Seite 352) wurde der Wunsch ausgesprochen, Leipzig möge mit der Zeit zu einem Bayreuth der Bachschen Kunst, zur Stätte regelmäßig wiederkehrender Bachfeste mit stilgerecht groß angelegten Aufführungen Bachscher Schöpfungen werden. Wenn dieser Wunsch so zu deuten wäre, es möchten die regelmäßig wiederkehrenden deutschen Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft immer in Leipzig stattfinden, so würde ich ihm keine Erfüllung gönnen. Der Verein leistet viel mehr segensvolle Pionierarbeit, wenn er mit seinen Musikfesten in den deutschen Landen wandert und auch in Städten einkehrt, die nicht zu den bekannten Kunstzentren gehören. Von den Bachfesten, die nach dem Willen der Veranstalter den Zweck haben, Musteraufführungen großer Werke und Einführung von bisher so gut wie unbekannt gebliebenen Kompositionen Bachs und seiner Zeitgenossen zu bringen, erhoffen wir gerade für solche Orte wirksamste Anregung und nachhaltigste Befruchtung des musikalischen Lebens. Freilich wird sich diese Hoffnung nur dann erfüllen, wenn der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft bei Feststellung der Eintrittspreise die jeweiligen Verhältnisse des betreffenden Festortes berücksichtigt. Hier blieben weite Kreise der Bevölkerung, und zum Teil gerade die musikliebendsten, von der Teilnahme an den Bachkonzerten ausgeschlossen, weil man versäumt hatte, Plätze zu den hier sonst üblichen niedrigen Preisen zur Verfügung zu stellen. Es ist nicht im Sinne Bachs, dem bekanntlich das Verhältnis der Musik in ihrer Stellung zum täglichen Leben so sehr am Herzen lag, wenn sich nur Bemittelte zu allen Bachkonzerten Zutritt verschaffen können und der musikhungerige Mann aus dem Volke, aus dem Mittelstande draußen stehen muß. Ein Bachfest denke ich mir als ein Volksfest im edelsten Sinne des Wortes, und das ist das vierte Deutsche Bachfest, wie seine Vorgänger, leider nicht geworden, so reich es sonst auch an Erfolgen war.

Der erste Festtag brachte unter Leitung des Kantors Stolz-Chemnitz, der die Anregung gegeben, daß das vierte Bachfest hierher komme, eine wohlgelungene Aufführung der h-moll Messe. Die virtuosen und künstlerischen Leistungen des Kirchen-

chores von St. Lukas nötigten allen Gästen Erstaunen und Bewunderung ab; die Ausdrucksfähigkeit und seelische Vertiefung ist vollkommener kaum zu denken, wenn man auch über die Wahl manches Zeitmaßes verschiedener Meinung sein kann. Nur in der Begleitung mußten Orgel und Bässe des Orchesters zur besseren Fundierung und Füllung stärker herangezogen werden. Den führenden Stimmen gegenüber trat der *basso continuo* zu sehr zurück. Unter den Solisten: Emilie Buff-Hedinger, Leipzig (Sopran), Agnes Leydhecker, Berlin (Mezzosopran), Adrienne von Kraus-Osborne, München (Alt), George Walter, Berlin (Tenor), Dr. Felix von Kraus, München (Baß), überragte das Ehepaar Kraus die übrigen; sie standen souverän über dem Stoffe und meisterten ihn auch seelisch vollkommen.

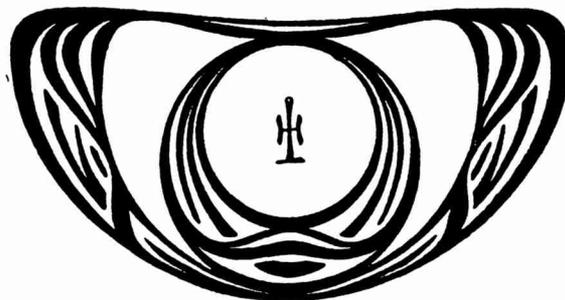
Eine reiche und köstliche Vortragsordnung, die das Herz jedes musikalischen Feinschmeckers höher schlagen ließ, bot das Kammermusikkonzert am Sonntag, dem 4. Oktober. Professor Richard Buchmayer, Dresden, die Seele dieser Veranstaltung, hat praktisch gezeigt, wie Bach und seine Zeitgenossen der deutschen Hausmusik zurückerobert werden können. Daß Buchmayer die reizvollen Variationen über „die lieblichen Blicke“ a-moll von Matthias Weckmann (1621—1674), die norddeutschen Tanzstücke unbekannter Meister aus der Zeit von 1640—1660, darunter einen „Bauerntanz“ voll derben Humors, die herrliche Suite in c-moll von Georg Böhm und die pikante Polonäse, Es-dur von Georg Philipp Telemann wieder ans Licht gezogen, sichert ihm einen ehrenvollen Platz unter den Bachforschern. Die Weckmannschen Variationen, sowie die alten Tanzstücke sind den von Buchmayer wiederaufgefundenen Tabulaturbänden der Lüneburger Stadtbibliothek, die Stücke von Böhm und Telemann dem der Leipziger Stadtbibliothek angehörenden Andreas Bach-Buch entnommen und bisher noch nicht veröffentlicht worden. Als Pianist gehört Buchmayer zu den Künstlern, die ihr bedeutendes Können ganz und gar nur in den Dienst der musikalischen Idee stellen; jeder Ton atmete den Geist seines Schöpfers. Neben Buchmayer wurde mit Recht Professor Halir, Berlin, (Violine) stark gefeiert, der, mit jenem vereint, die Sonate in G-dur No. 6 für Klavier und Violine zum ersten Male in der ursprünglichen Gestalt spielte. Ein süßer und keuscher Hauch lag über diesem Werke, besonders über dem dritten Satz, dem Kernpunkt der Sonate, entzückende Feinheit über dem Violinpart des Tripelkonzertes in D-dur für Klavier, Violine, Flöte und Streichorchester von Seb. Bach. Zu einer Festmusik idealster Art gestaltete Frau Buff-Hedinger dessen Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ A-dur für Sopran und Begleitung. Die Kantate stellt an die Technik, Höhe und Ausdauer der Sängerin die höchsten Anforderungen. Spielend wurden sie überwunden und die poetische Idee in ihrer ganzen Lieblichkeit und Anmut herausgearbeitet. Julius Klengel, Leipzig, (Cello) spielte die Suite in Es-dur No. 4 für Violoncello solo anfangs ziemlich kühl, doch nahm die wundervolle Sarabande mit ihrer süßen Schwärmerei aller Sinne gefangen.

Wie die Kammermusik, so brachte auch das zweite Kirchenkonzert in der Jakobikirche unter Franz Mayerhoffs feinsinniger Leitung zunächst gehaltvolle Werke von Vorgängern Seb. Bachs. Die geistes- und gemütsstiefen Orgelsätze von Matthias Weckmann interpretierte Organist Bernhard Pfannstiehl, Chemnitz, meisterhaft. Die Chorkantate „Mein Freund ist mein“ von Georg Böhm, die Buchmayer in einem Sammelband der Berliner Königlichen Bibliothek aufgefunden und selbst bearbeitet hat, darf als die bedeutendste aus der Zeit vor Bach gelten. Es ist kaum auszusagen, welchen Reichtum an Gedanken und Empfindungen Böhm aus den Worten der Überschrift geschöpft hat. Der imposante Musikverein und der Kirchenchor von St. Jakobi sangen den Chor wie die doppelchörigen Motetten „Herr, ich



warte auf dein Heil“ von Joh. Mich. Bach und „Unseres Herzens Freud“ von Joh. Christ. Bach mit großer Klangsönheit. Eine charaktervolle Auffassung gab Dr. von Kraus der intimen Kantate „Ich bin ein guter Hirt“, während die fast moderne Anmut der Kantate „Du Hirte Israels“ dem Stimmcharakter George Walters entgegenkommt. Die Herren Buchmayer, Pfannstiehl und Hasse, Heidelberg, griffen fördersam am Flügel und an der Orgel ein; die städtische Kapelle stand auf beachtenswerter Höhe. Ihre Hauptleistung war dem Orchesterkonzert vorbehalten, das den machtvollen, brausenden Schlußakkord des Bachfestes und zugleich einen Beweis von der staunenswerten Universalität des großen Sebastian brachte. Bach war nicht bloß Verherrlicher des Gottesdienstes, wenn auch der Größte der protestantisch-deutschen Kirche, er hat auch dem Konzertsale Unvergängliches gegeben; ja, die weltfrohe Seite und das Allgemein-Menschliche seines Wirkens und Schaffens wird erst die Zukunft, der die Neue Bachgesellschaft auch hierin vorarbeitet, voll erkennen und würdigen. Aus dem Programm war der ganze Bach zu konstruieren: Im Brandenburgischen Konzert Nr. 3 G-dur steht er vor uns als der ungezügelt Vorwärtsdrängende, im Konzert E-dur für Klavier mit Begleitung des Streichorchesters als der Hausmusikant, der ganz naiv zum Selbstvergnügen und zur Befriedigung der Familie in Tönen plaudert, träumt und schwärmt, im Violinkonzert a-moll als der deutsche Meister kräftiger, körniger Melodie und Harmonie voll Dürerscher Herbheit und Strenge, in der Motette „Singet dem Herrn“ und der Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ als der glaubenssichere Protestant von echt Lutherscher Kraft, Kühnheit und Demut. Und die Vortragenden, Professor Pohle, Chemnitz, mit dem städtischen Orchester, Kantor Stolz mit seinem Kirchenchor, Georg Schumann, Berlin, am Klavier, Halir (Violine) waren die verständnisvollen Interpreten solch Bachscher Kunst. Die Kapelle bot außerdem die hochbedeutsame Sonate in d-moll von Joh. Fr. Fasch.

Auch für dieses Bachfest hatte Dr. Alfred Heuß im Fest- und Programmbuch wertvolle Erläuterungen verfaßt. Der Anhang enthielt eine für die musikwissenschaftliche Welt interessante Skizze des Lebens Georg Böhms von Richard Buchmayer, der auch die von ihm veröffentlichten Werke erläutert hatte.





BÜCHER

27. **Hugo Riemann:** Kleines Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Band der „Handbücher der Musiklehre“, herausgegeben von Xaver Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Ein musterhaft praktisches Übersichtsbuch mit der neuen Periodisierung der Musikgeschichte: 1300 bis 1600 Renaissance, 1600 bis 1750 Generalbaßzeitalter. Die innere Geschichte der Kunstformen selbst ist darin mit der Geschichte der Persönlichkeiten und äußeren Ereignisse des Kunstlebens aufs glücklichste vereinigt. Gegen den Schluß hin sind einige Notizen ungenau, so über G. Mahler (S. 263), „Matthäuspassion“ in Berlin 1819 (statt 1829, S. 284), H. Pfitzner, geb. 1860 (statt 1869, S. 292).

28. **Otto Keller:** Geschichte der Musik. Ein Hand- und Lehrbuch nach der dritten, vermehrten und verbesserten Auflage des illustrierten Hauptwerkes. Verlag: A. H. Müller, München 1908.

Ein gutes und durch seine weltmännisch gleichbleibende Objektivität angenehm zu lesendes Lehrbuch der Musikgeschichte. In der Charakterisierung der Hauptgrößen möchte man wohl hier und da einige lebhaftere Farben aufgetragen wünschen. Gewiß wüßte der Autor z. B. etwas zu sagen über die Eigenart der Innerlichkeit eines Bach oder über die inneren Gründe, aus denen Verdi's „Rigoletto“, „Troubadour“ und „Traviata“ als dramatische Meisterwerke gelten. Leicht mißverständlich ist durch ihre Kürze die Darstellung der Bedeutung von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. Befremden mag bei Aufzählung der großen Dirigenten, daß unter ihnen Heinrich Porges, der als solcher gewiß ideale Vorkämpfer des Fortschritts, angeführt, Fritz Steinbach dagegen ungenannt ist. Zu revidieren wäre das Urteil über Haydns Sonaten, die doch ganz gewiß „irgendwie eigentümlich“ sind, sowie über Offenbachs harmonische Kenntnisse, die seinen Werken nach unmöglich „auf dem Nullpunkt stehen“ konnten.

29. **Felix Krüger:** Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. Verlag: Joh. Ambros. Barth, Leipzig 1907.

Dieser Separatabdruck aus dem Bericht über den zweiten Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg 1906 läßt uns in den Abgrund von Bienenfließ blicken, mit dem man von den verschiedensten Seiten an der Arbeit ist, den unübersehbaren Reichtum menschlicher Sprachlaute zu fixieren, zu ordnen, darzustellen. Nicht weniger als 125 wissenschaftliche Arbeiten zieht der verdienstvolle Verfasser dafür heran. (Wer sich indes dafür interessiert, inwieweit diese Bestrebungen auch von Gesangspädagogen gefördert werden könnten, lese die Mitteilungen aus dem phonetischen Kabinett der Universität Marburg in Heft 8, 13 und 14 der Beilage zum „Klavierlehrer“, Berlin, Jahrgang 1907.)
Dr. Max Steinitzer

30. **Sigo Garsó:** Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. Mit praktischen Übungen. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Warum die vielzuvielen schon vorhandenen Gesangschulen noch durch die vorliegende vermehrt worden sind, ist um so weniger einzusehen, als ihr Verfasser ver-

schiedentlich betont, daß man aus Büchern nicht singen lernen könne. Wozu also schreibt er ein Buch? Denn eine klare wissenschaftliche Auseinandersetzung über stimmphysiologische Vorgänge oder einen verständig vorgezeichneten Lehrgang für die gesangliche Ausbildung wird man darin vergebens suchen. Eine einleuchtende Definition der Ausdrücke Deckung, Brustton, Register usw. fehlt vollkommen, die unklare Vermischung der Stimmbandfunktionen mit den Resonanzerscheinungen drückt der kleinen Schrift den Stempel des Unwissenschaftlichen, Dilettantenhaften auf, und die Tonverbindungsübungen mit untergelegten Worten bieten hundertmal Dagewesenes, wie es jeder Gesanglehrer fertigbringt. Der Verfasser beginnt sein Vorwort mit den Sätzen: „Die Genialität eines Arztes dokumentiert sich dadurch, daß er bei seinen Kranken eine sichere Diagnose stellen kann“ und „Gleiche Sicherheit des Urteils verlangen wir von einem Gesangsmeister“. Das ist doch sehr einseitig; der geniale Arzt zeigt sich mindestens ebensowohl in der Prognose und der rechten Therapie. Aber warum sollen wir überhaupt jeden Jünger der Gesangkunst mit einem Kranken vergleichen? Nur der Quacksalber erklärt den Gesunden für krank, um an ihm seine Kuren probieren zu können. Der im ersten Kapitel aufgestellte Grundsatz „Singe ohne Anstrengung“ ist zwar richtig, aber keineswegs neu. Der Verfasser teilt uns auf Seite 6 mit, daß er sich während vieljähriger Tätigkeit als Bühnensänger und Gesanglehrer das „tadellose Leichtsingen“ zu eigen gemacht habe, und fährt dann fort: „Diese Fähigkeit ist selten zu finden, und nur wenige auserwählte Künstler sind so glücklich, sie zu besitzen.“ Eine ähnliche Selbstbespiegelung finden wir auf Seite 22, wo das bewundernde Urteil eines Schülers (!) über die „weichen, vollen Prachttöne Garsó's“ angeführt wird. Gesangstheorie und Reklame sollte man hübsch auseinanderhalten! Nach dem Verfasser ist die Ausübung des Kunstgesanges von vier Faktoren abhängig; als die drei ersten nennt er: leichte und elastische Öffnung des Halses, Losigkeit (!) des Tones, Kopftone (?). Bezüglich des ersten Faktors heißt es: „Die Stimmbildung beruht lediglich auf der von Ohr und Gefühl naturgemäß geleiteten Gymnastik der Halsmuskulatur“ (Seite 11). Daß die Atemmuskeln, die Stimmbänder und die Resonanzhöhlen des Kopfes bei der Stimmbildung auch ein Wörtchen mitzusprechen haben, scheint den Verfasser nicht anzufechten. Als vierten Faktor nennt er „das Vorziehen des Tones auf die Lippen, von wo er sich allerdings erst nach längerer Zeit, also gegen Ende des Studiums, mit vornehmer Klangschönheit, Fülle und Stärke ablösen (?) läßt“. Ob sich der Verfasser bei diesem orakelhaften Satz überhaupt etwas gedacht hat, bleibe dahingestellt. Sicher aber ist, daß diese tief sinnig klingende Phrase dem Gesanglehrer Garsó neue Anhänger zuführen wird; denn nichts imponiert dem Tonbildungsadepten so sehr wie die vollkommene Unverständlichkeit.

Ernst Wolff

31. Paul Stoeving: Von der Violine. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Groß-Lichterfelde-Berlin.

So unentbehrlich und wertvoll auch Wasielewskis nunmehr schon in vierter Auflage vorliegendes Buch „Die Violine“ ist, so ist es doch in erster Linie ein Nachschlage- und Studienwerk. Ganz verschieden davon ist Stoevings Buch. Es will zwar auch belehren, aber tut dies in so frischer, amüsanter Weise, daß man bei der Lektüre gar nicht müde wird und gar nicht davon loskommt. Dabei führt der Verfasser uns in die ältesten Zeiten der Musik, spricht über alle Vorläufer der Violine, verbreitet sich über die Geheimnisse des Geigenbaues, erzählt allerlei von den großen Geigenkünstlern aller Zeiten und Länder und auch von ihren Kompositionen. Was dem vortrefflich ausgestatteten, als Geschenk für jeden Geiger sehr geeigneten Werk noch einen ganz besonderen Reiz verleiht, sind die mancherlei illustrativen Beigaben. Ein Register zum Nachschlagen fehlt nicht.

32. **Albert Fuchs:** *Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelle, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Ein sehr nützliches Werk, das die Preise eher zu niedrig als zu hoch ansetzt und beim Ankauf und auch Verkauf von Instrumenten immer zu Rate gezogen werden sollte. Interessant ist namentlich die Preissteigerung, die die Geigen der verschiedenen Guadagnini neuerdings erfahren haben. Hoffentlich machen die nach Angaben von Dr. Großmann neuerdings gebauten Instrumente, die in diesem Buche noch fehlen, der großen Überschätzung der italienischen Instrumente ein für allemal bald ein Ende.

Wilh. Altmann

MUSIKALIEN

33. **Edgar Tinel:** „Katharina“. Dramatische Legende in drei Bildern. op. 44. (Klavierauszug.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Über Namen läßt sich streiten! Das vorliegende Werk hat seinen Namen „Dramatische Legende“ vielleicht daher, weil es weder Drama noch Legende ist. Für ein Drama besonders fehlt der Dichtung, die von Leo van Heemstede herrührt und reich an sprachlichen Schönheiten, an poetischen Bildern und an Pracht der Farben ist, so ziemlich alles: Schlagkraft der Handlung, psychologische Entwicklung der Charaktere, Zurücktreten der breiten lyrischen Elemente zugunsten der dramatischen. Die Handlung ist kurz erzählt: sie spielt im Jahr 307 in Alexandrien unter dem Kaiser Maximin. Der Patrizierin Katharina, die im Kreise ihrer Gespielinnen sich sinnenden Gedanken hingibt, tritt der Einsiedler Ananias entgegen und bringt ihr Kunde von dem einen, allmächtigen Gott, eine Kunde, die in der Seele der sinnenden Jungfrau einen fruchtbaren Boden findet. Katharina hat eine Vision: die Jungfrau Maria erscheint ihr, und Katharina gelobt: „Für die Ehre des himmlischen Bräutigams will ich leben, kämpfen und sterben!“ Das zweite Bild bringt die effektvolle und theatralische (nicht „dramatische“) Darstellung des Opferfestes. Die Feier wird unliebsam unterbrochen durch Appianus, einen Christen, der sich nicht scheut, seine Glaubensbrüder zurückzuhalten, als diese eben im Begriff sind, ihren Gott zu verleugnen und den heidnischen Göttern zu opfern. Darob großer Aufruhr: die Abtrünnigen sollen „ad bestias“ geworfen werden! Da verrät einer der Verehrer Katharinas, Lucius, dem Statthalter, wie weit schon das Übel vorgeschritten sei; selbst Katharina sei der Christen eifrigste Freundin. Unterdessen kommt sie selbst und bekennt sich zum Entsetzen des Volkes und der Priester zum Christentum. Der Kaiser ist von ihrer Schönheit berauscht: „Dein Wort ist Glanz und süße Melodie und Feuer, drin der Demant schmelzen möchte!“ Der Kaiser zieht sich nunmehr zur Beratung des Falles mit seinen Weisen in den Palast zurück, während die Priester mit Gesang und Tanz in der Opferfeier fortfahren. Jäh wird auch hier wieder die Situation unterbrochen durch den Kaiser, der wutentbrannt aus dem Palast stürzt: Katharina hat an den Weisen das Wunder der Bekehrung vollbracht. Die Weisen, die in Lobgesänge auf Christum einstimmen, fallen als erste Opfer kaiserlicher Wut und priesterlichen Fanatismus. Katharina aber will der Kaiser retten, wenn sie sich entschließt, die Seine zu werden. Da sie nicht will, so wird sie in den Kerker, die Weisen auf den Scheiterhaufen geschleppt. Im zweiten Bild hat die dramatische Kurve, wenn man von einer solchen reden will und kann, ihren Höhepunkt erreicht; von nun ab löst sich alles in weiche und breite Lyrik auf. Engelchöre, Visionen Katharinas, der Ananias die heilige Wegzehrung reicht, bilden die erste Szene. Ein Besuch der Kaiserin im Kerker wird rauh gestört durch Likatoren, die Katharina vor das Tribunal führen, wo der Kaiser noch einmal versucht, sie zu bekehren —

vergeblich! Sie wird aufs Blutgerüst geschleppt — aber das Rad, das sie töten soll, springt in Stücke und tötet ihren Henker. Dieses Wunder führt wieder einen Teil des Volkes zur Bekehrung, während Kaiser Maximin, an allem verzweifelnd, den Schierlingsbecher leert. Die vom Schwert des Henkers nunmehr getroffene Katharina aber wird von Engeln zum Himmel getragen. — Man sieht, daß der ganzen Anlage nach das Werk ins Gebiet des Oratoriums fällt, und die Betrachtung der Musik gibt uns recht. Freilich dürfen wir nicht an die Idealgestalt des Händelschen Oratoriums denken. Dafür ist die Beteiligung des Chores eine zu geringe; dafür ist ferner der Text zu lyrisch — es weht nicht die herbe, kraftvolle Luft darin, wie in den Wettergründen des Alten Testaments. Doch wirkt andererseits gerade in diesem Falle die Musik ausgleichend, insofern als es Tinel ein paar Mal gelungen ist, Händelschen Schwung im Chorsatz zu erreichen, z. B. in den Opferchören des zweiten Bildes. Im allgemeinen zeichnen die Chöre sich aus durch eine schöne, gesunde Stimmführung; meistens sind sie homophon gehalten; wendet sich Tinel einmal einer polyphonen Schreibweise zu, wie in dem Schlußdoppelchor des zweiten Bildes, dann leidet merkwürdigerweise die innere Wärme der Musik darunter. Was nun die Musik des Werkes überhaupt anlangt, so darf man ihr ohne Zaudern das höchste Lob ausstellen! Vor allen Dingen schreibt Edgar Tinel einen höchst persönlichen Stil; selbst an das beliebte Vorbild Wagner lehnt er sich direkt nur in ein paar Parsifal-Harmonieen an; indirekt hat er von Wagner natürlich die reiche und gesteigerte Harmonik, den Reichtum der Modulation, eine besonders im ersten Teil hervortretende Neigung zu „Rosalien“, und endlich die Vorliebe für Trugschlüsse. Aber im übrigen geht Tinel seine eigenen Wege, und diese führen ihn und den Hörer häufig genug in die Gefilde reinster Schönheit. Über den ganzen ersten Teil ist Weichheit und Wohlklang ausgegossen: von zartem Schmelz gleich der einleitende Chor mit den sanft rollenden Terzen im Orchester; süß und schmelzend die Liebeswerbung des Lucius — allerdings sehr hoch, aber das ist eine Eigentümlichkeit von Tinel, die auch in den Chören häufig auffällt; von wundervoller Hoheit der Auftrittsgesang des Ananias; sehnsüchtiges Schmachten webt in den weich gerundeten Kantilenen der Vision; selbst die Verzweiflungsszene Katharinas ist von dem milden Glanz der Schönheit angestrahlt. Ganz wundervoll aber ist die Bekehrungsszene „O Katharina, kniee nieder, aus Tausenden du auserwählt“, die sich zu einer herrlichen Steigerung auswächst, auf die die keusche Musik der folgenden Engelchöre um so ergreifender wirkt. Im zweiten Teil werden ganz andere Töne angeschlagen; den pomphaften Glanz der Chöre erwähnte ich bereits. Trotz der Stürme, die im Orchester brausen, trotz der wilden Flammen, die hier aus dem Streicherchor emporzüngeln, ist immer ein weises Maßhalten der Stimme gegenüber beobachtet — das ist ein Vorzug, der doppelt hoch zu werten ist, weil er bei unseren Zeitgenossen so selten zu finden ist. Von den beiden selbständigen Orchesterstücken ist das zweite, ein Reihentanz — obwohl er sich an Berlioz anlehnt — höher zu werten als der Opfertanz, den ich für die schwächste Partie des Werkes halte und bei einer Aufführung unbedingt weglassen würde. Vom dritten Teil will ich nur noch die einleitenden Chöre erwähnen, die von zartestem Schmelz der Farbe sind; ferner Katharinas Gesang: „Mein Bräutigam usw.“, der viel schöne Musik mit herrlichen Steigerungen bringt, und endlich den grandiosen Verzweiflungsausbruch Maximins. Ich bin überzeugt, daß das schöne Werk sich viele Freunde erwerben wird; es spricht in ihm ein Meister, der wirklich etwas zu sagen hat, und das in einer gesunden, vom Geist der Schönheit umstrahlten Sprache tut.

34. Edgar Tinel: Le 150^e Psaume pour Choeur à quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue. op. 47. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bei dem tatsächlichen Mangel an guten kirchlichen Kompositionen großen Stils für Männerchor wird sich das vorliegende Werk Tinel's um so schneller Freunde er-

werben, als es auch von kleinen Vereinen leicht zu bewältigen ist und weder an die Treffkunst noch an das stimmliche Können der Sänger allzu große Anforderungen stellt. Damit soll aber die Güte des Werkes selbst durchaus nicht disqualifiziert werden; im Gegenteil! Die ungezwungene Natürlichkeit der Tonsprache, die Tinel hier redet, wirkt ungemein wohltuend, besonders da sie auf einem trefflichen technischen Können basiert. Die Anlage des Werkes sondert sich in drei, allerdings untereinander fest verkettete Teile. Der erste behandelt eine mit einem energischen Auftakt beginnende Phrase imitatorisch; der zweite stellt zwei Themen in Gegensatz: zu dem ersten, den Tenören übertragenen, ehernen „*Laudate eum*“ liefern die Bässe einen flüssigen Kontrapunkt, während die Orgel bewegliche Achtelpassagen wie Rosengirlanden darum flicht. Hieran schließt sich ein in weicheren Linien (*in psalterio et cithara*) gehaltener Canon zwischen erstem Tenor und Bariton — aber es bleibt nur beim Ansatz, dann gesellen sich die anderen Stimmen dazu, um in jubelnden Akkorden und prachtvollen Harmonieen eine Steigerung herbeizuführen, die nach einem kurzen fugierten Anlauf einen ganz gewaltigen Gipfel erklimmt: *Laudate eum in cymbalis jubilationis*. Hieran schließt sich dann nach einem a cappella Übergang das jubelnde Schluß-Animato. — Das einzige, was man vielleicht störend empfinden könnte, ist die unveränderliche Achtelbewegung der Oberstimme in der Orgel. Indessen kann das durch geschickte Registermischung wohl ausgeglichen werden. Im ganzen haben wir, wie schon gesagt, das Werk eines mit Meisterhand gestaltenden, kernhaft und gesund fühlenden Musikers vor uns.

Dr. Max Burkhardt

35. **Karl Bleyle:** „Lernt lachen“ (aus „Also sprach Zarathustra“ frei zusammengestellt) für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester. op. 8. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

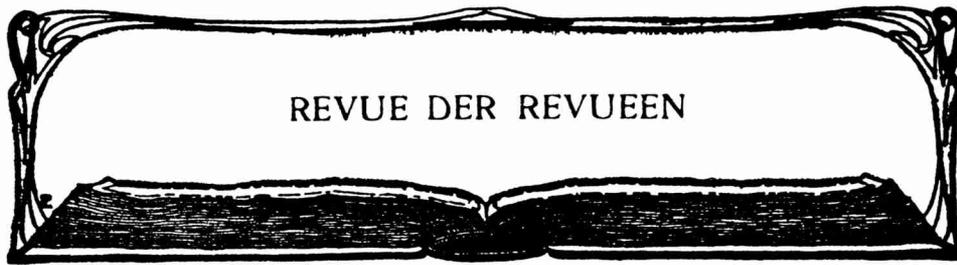
Bleyle gehört zweifellos zu den Erscheinungen, von deren Weiterentwicklung man Erfreulichstes für die Tonkunst erhoffen darf. Sein „Flagellantenzug“ (op. 9) erwarb sich vor wenigen Monaten in München Freunde und — (was oft noch bedeutsamer für einen Künstler) Feinde. Zu Angriffen gibt das vorliegende, früher entstandene Werk keinen Anlaß, falls man nicht mit Beckmesserohren hört. Die viersätzig, eine halbe Stunde dauernde Komposition bewegt sich im großen Ganzen in klassischen Bahnen; von Brahms entfernt sich der Tondichter nicht allzuweit. Tristanklängen begegnet man nur selten, doch immer erweist sich das harmonische Gewand interessant und charakteristisch. Daß Bleyle über eine ausdrucksvolle Tonsprache verfügt und treffliche Steigerungen zu erzielen weiß, zeigt gleich der erste Satz: „Und ich sahe eine große, große Traurigkeit über die Menschen kommen.“ Poetischen, geheimnisvollen Duft, Nachtzauber atmet der dritte Sang: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen.“ Ein keckes, lebensfrohes, übermütiges, im vokalen und instrumentalen Teil gleichermaßen wohl gelungenes Bild („Das gute Lachen“), in dem grübelnde Tonfolgen verbannt und gelegentlich Haydn-Töne angeschlagen werden, beschließt das Werk. Die Singstimmen sind geschickt behandelt; wohl läßt sich nicht alles „vom Blatt“ singen, doch stellt der Komponist keine unlösbaren Aufgaben. Ein gutes Werk, eine ehrliche und gesunde Schöpfung!

Franz Dubitzky

36. **Eugen Eschwege:** Ausgewählte Lieder. op. 1. Zwei Hefte. Kommissionsverlag von Kittlitz-Schott & Bieger, Mainz.

In diesen 13 Liedern gibt sich hie und da ein kleines, für das im Volkston gehaltene Lied begabtes Talent kund, dem einige einwandfreie Lieder einfachster Art gelingen könnten, wenn das technische Können auf höherer Stufe stünde.

Adolf Göttmann



Aus deutschen Kunst- und Literaturzeitschriften

KUNSTWART (Dresden), 1908, Heft 10—20. — In dem Aufsatz „Der Opernregisseur“ (Nr. 10) fordert K. Serroda, daß man das Amt des Regisseurs „nur an ganz hervorragende Menschen ver gebe“, denen „es vergönnt war, als Sänger und Darsteller eine bedeutende künstlerische Höhe zu erringen und die auf Grund ihrer Erfahrung und Sachkenntnis befähigt sind, nun als Erzieher einer jüngeren Generation zu wirken“. Dann führt Serroda eine Menge Eigenschaften und Fähigkeiten an, die der Regisseur besitzen solle. — Ferdinand Avenarius bedauert in dem Aufsatz „Von der Nachfolge Wagners“ (Nr. 12), daß die Anhänger Wagners diesen noch selten „historisch“ und „unvoreingenommen“ betrachten, insbesondere, daß „die Wagner feindliche Literatur“ selten „ruhig und sachlich“ besprochen werde. Es müsse untersucht werden, warum Männer wie Hebbel, Vischer, Böcklin und Nietzsche „sich von irgendwelchem Wagnerischen abgestoßen fühlten“ oder ihn nicht „verstanden“. Dann spricht Avenarius von verschiedenen Arten der „Suggestion“, die von Wagner ausgeht, von der „Tempelkunst“, von dem Weihfestspiele, von der „Befriedigung der ‚Not‘ eines Volkes“ durch die Kunst, von der „Überschätzung der unmittelbaren Wichtigkeit des Festlichen für das Volk im Verhältnis zu der erzieherischen Wichtigkeit des Alltäglichen“ und vielem andern. — Georg Göhler sagt in dem Aufsatz „Missa solemnis und Neunte Symphonie“ (Heft 14): „Die Missa solemnis op. 123 ist das Vorspiel zur Neunten op. 125. Wie der erste Teil des Faust keinen Abschluß hat, so die Missa. Wie beim Faust der zweite in der Konstruktion nicht den ersten erreicht, aber doch die eigentliche Lösung gibt, so ist die Neunte in ihrem Schlußsatz nicht technisch einwandfrei (zerrissen wie der zweite Faust, wenn auch viel vollkommener als dieser), bringt aber doch erst die Lebensfragen zur Klarheit, die schon die Missa bewegt hatten.“ Göhler sucht eingehend den Zusammenhang der beiden Werke aufzudecken und spricht dabei ähnliche Gedanken aus, wie sie = t = in dem, in der „Revue“ des Heftes VII, 2 der „Musik“ angezeigten Aufsatz in der „Leipziger Volkszeitung“ ausgesprochen hat. — Unter der Überschrift „Wider die Konzertagenten“ (Heft 15) veröffentlicht Ferdinand Avenarius ein Rundschreiben, das der Arbeitsausschuß des Dürerbundes „als vertrauliches Manuskript an unsere hervorragendsten Tonkünstler und Konzertdirigenten verschickt“ hat und das von diesen „durchweg zustimmend“ beantwortet worden ist. In dem Rundschreiben wird nach einem Hinweis auf die Mißbräuche in der Geschäftspraxis der Konzertagenten gesagt: „Die Aufgabe der Befreiung vom Agentenwesen kann nur darin liegen, daß es in die Hände der Künstler selbst gespielt wird.“ „Die bildenden Künstler haben sich schon lange selbst organisiert; die den Agenturenleistungen entsprechenden Einrichtungen werden von den Kunstausstellungen besorgt, und die Ausstellungen werden von den Künstlern selbst teils ohne Vermittlung der Kunsthändler, teils unter Benutzung der Kunsthändler im Auftrage der Künstler veranstaltet, so daß diese, wenn sie in unserm Geschäftszeitalter auch selbstverständlich nicht fehlen, doch

immerhin eine Nebenrolle spielen.“ Die Künstlergenossenschaften, die an die Stelle der Konzertagenturen treten sollen, würden keine Konzerte von unfähigen Leuten veranstalten, und infolgedessen würde durch sie „die Zahl der Konzerte sich verringern, ihr Wert . . . steigern“. — In dem Aufsatz „Operettenkoller“ (Heft 17) sagt Richard Batka, daß früher alle Wiener Operetten auf Girardi zugeschnitten gewesen seien, und daß, seit dieser Schauspieler sich von dem „Theater an der Wien“ abgewendet hat, „die Operettenproduktion tatsächlich in eine neue Ära getreten“ sei. „Die Wiener Operette ist sozusagen nicht von der Bühne, sondern vom Tanzsaal aus verfertigt. Sie hat nie eine kulturfördernde Tendenz gehabt, hat nie an der Bildung neuer Weltauffassungen mitgewebt, sie hat, wenn sie auch schon fleißig mit Sezessionsstil, Automobilen usw. operiert, doch einen vormärzlichen, einen reaktionären Charakter . . . Eine Erscheinung wie Offenbach, der mit unwiderstehlichem Witz die klassizistische Phrase in Frankreich verspottete, ist Österreich bisher versagt gewesen . . . Statt auch einmal die Schwächen der heimischen Zustände zu geißeln, hätschelt die Wiener Operette einen oberflächlichen Lokalpatriotismus und gipfelt am liebsten in der Verherrlichung des goldnen Wiener Herzens und der angestammten Leichtlebigkeit . . . Wie weit sind ihnen [den Wiener Operettisten] da die Engländer überlegen, welche z. B. im Mikado die Wirklichkeit erst grotesk ad absurdum führten und dann tüchtig lachten über diese Absurdität. Die Wiener Operette serviert uns immer wieder, nur auf verschiedenen Tellern, den altgekochten Kohl, höchstens, daß man den Zuschuß von Eindeutigkeiten jetzt reichlicher bemißt und unverschämter zuspitzt als früher. Und dieses Gemengsel von Blödsinn und Sentimentalität hält wieder einen Siegeszug durch die Welt.“ Nur ein „deutscher Aristophanes“, der ein satyrisches „Spiegelbild des Zeitlebens“ schüfe, könnte der Operette wieder eine „Kulturmission“ geben; durch ihn würde sie zu einer Großmacht werden, die „durch ihre Unmittelbarkeit stärker als die Presse“ wäre. — Am Anfang seines Aufsatzes „Schulz-Beuthen“ (No. 18) erklärt Friedrich Brandes alle Künstler für „modern“, deren Werke den Stempel der Echtheit, des Nichtanderskönnens, der Wahrheit, der Sachlichkeit und der Ehrlichkeit tragen. Modern in diesem Sinne sei auch Heinrich Schulz-Beuthen, den er „eine der seltsamsten Erscheinungen am Musikerhimmel der Gegenwart“ nennt, weil er mitten im „Lärm der Reklame-trommeln“ ein „vor der Sensation zurückbebender, ganz dem Innenleben hingebener Priester der Kunst“ geblieben sei. Brandes bespricht die Werke Schulz-Beuthens und spricht die Hoffnung aus, daß der nun 70jährige Komponist noch zur Zeit seines Lebens zu größerer Anerkennung gelange. „Diese Programmmusik ohne gebundene Marschroute (mit stimmunggebenden Überschriften, im Gegensatz zu ganzen Dichtungen) wird vielleicht noch einmal als die endgültige Synthese der Antithesen Beethoven-Schubert-Brahms-Bruckner und Berlioz-Liszt angesehen werden.“ — Paul Ottenheimer schildert in einem kurzen Aufsatz „Bruckners ‚Neunte‘“ (No. 19) als ein Werk, das „durch Leben zum Tode“ führe. — Der fesselnde Aufsatz „Stimmen der Stille“ von Richard Batka (No. 20) handelt von der „Musik als reinem sinnlichen Klangeindruck, als Urstoff, dessen die ‚Kunst‘ sich erst bemächtigt, um ihn umzuschaffen oder zu gestalten“, der „elementaren Musik, die im Donner rollt, im Winde pfeift, im Grase lispelt und aus tausend Vogelkehlen schmetterert“, der „Musik der Sphären“, den „leisen, hohen, schwirrenden Tönen, die uns im Ohre singen, wenn alles um uns schläft,“ usw. Am Schluß berichtet Batka, daß der Spanier Juan Dominguez Berrueta einen Apparat erfunden hat, der „die kaum oder gar nicht vernehmbaren Töne und Geräusche so sehr verstärken

soll, daß sie sonor an unser Ohr gelangen“. Batka meint, dieser „Kosmograph“ werde uns vielleicht einmal erkennen lassen, „daß die Verschiedenheit des Charakters der Nationalgesänge in der landschaftlichen Verschiedenheit der Lebensgeräusche ihre Ursache habe, daß tiefe Zusammenhänge zwischen der natürlichen und künstlichen Musik bestehen“.

NEUE REVUE (Berlin), 1907—8, Heft 1—5. — Richard Batka veröffentlicht unter der Überschrift „Ein unveröffentlichtes Opernfragment Richard Wagners“ (Heft 1) die einzigen bekannt gewordenen Fragmente des von Wagner im Jahre 1832 in Prag gedichteten Operntextes „Die Hochzeit“. — In Heft 5 teilt Richard Batka unter dem Titel „Zur Musik von Richard Wagners ‚Hochzeit‘“ einige Seiten der Partitur in faksimilierter Wiedergabe mit und schreibt eine kurze Einleitung dazu. — In einem unter dem Titel „Ein deutscher Kaufmann in Südwest-Afrika“ (Heft 2) veröffentlichten Brief aus Lüderitzbucht heißt es: „Musikalisch veranlagt sind fast alle Eingeborenen. Es ist eine wahre Freude für den Musikfreund, zu sehen, wie ein Kaffer eine Harmonika, Konzertina, Gitarre usw. behandelt, wie ein Hottentott die Mundharmonika spielt, und wie er beim Einkauf seines Instrumentes ganz genau weiß, was er will und es auch zu beurteilen versteht. Der Händler, der einem Eingeborenen eine Harmonika verkaufen könnte, an der auch nur eine Stimme unrichtig ist, oder eine Gitarre, an der auch nur eine falsche Saite ist, müßte erst geboren werden.“ — Richard Batka berichtet in dem Aufsatz „Der lustige Mozart“ über einige der „Kompositionen, die Mozart zum Spaß für seine Familie, bezw. für die fröhlichen Gesellschaften des befreundeten Jacquinschen Hauses schuf.“ „Es sind vokale Ensembles für drei oder vier Stimmen, rasch hingeworfen, aber con amore komponiert, und in ihrer sprühenden Laune und genialen Narrheit spüren wir Mozarts heiteren Geist unmittelbarer, sozusagen menschlicher und persönlicher als in seinen für ein Publikum geschriebenen Schöpfungen.“ — Georg Göhler sagt am Anfang des Aufsatzes „Richard Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller“ (Heft 3), daß Strauß' Ansehen schon geringer werde. „Es gibt noch ein paar kleine Musik- und große Tageszeitungen, die sich auf Strauß eingeschworen haben, aber die Hauptpositionen sind bereits verloren.“ Um sich gegen Angriffe besser verteidigen zu können, habe Strauß sich als Herausgeber der Monographien-Sammlung „Musik“ und als Mitherausgeber der Zeitschrift „Morgen“ „in das Getriebe der musikschriftstellerischen Produktion gestellt.“ Dann beurteilt Göhler sehr ungünstig die Redaktion der Büchersammlung „Musik“ und den Aufsatz von Strauß: „Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?“. Insbesondere führt Göhler viele Tatsachen aus der Musikgeschichte an, die beweisen, daß der Ausspruch Strauß': „Träger jeglichen Fortschrittsgedankens ist . . . neben den Schöpfern, von denen er ausgeht, nicht die kleine Zahl von Zunftgenossen, die als Parteigänger dem Führer folgen, sondern die große Masse des Publikums“, falsch ist. Auch Strauß selber sei nicht „von plebis Gnaden Haupt und Herr der deutschen Musik geworden“, sondern „nur durch ‚einen engeren fachmännischen Kreis‘, durch Parteigänger in die Höhe gekommen.“ „Es hat zu allen Zeiten Fortschrittsparteien gegeben, und alles Echte hat sich stets dadurch Bahn gebrochen, daß sich eine Anzahl begeisterter Vorkämpfer dafür fanden.“ — (Fortsetzung in unsrer nächsten Revue.)

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Beide großen Opernbühnen Berlins stehen jetzt im Zeichen Giacomo Puccini's. Die Königliche Oper brachte, wohl anlässlich des bevorstehenden Caruso-Gastspieles eine Neueinstudierung der „Bohème“, in der Komischen Oper fand kurz darauf die hiesige Erstaufführung von „Manon Lescaut“ statt. Leider begnügt sich dieser Puccini-Kultus mit einer rein äußerlichen Auffrischung der Werke. Künstlerisch Eigenartiges wurde weder in der Königlichen, noch in der Komischen Oper geboten, und infolgedessen war auch der Erfolg der Stücke nur sehr mäßig. In beiden Theatern besitzt man nicht die geeigneten Darsteller für die Hauptrollen; der Königlichen Oper insbesondere fehlen Sänger, die ihre Partien in gutem, einwandfreiem Deutsch zu Gehör zu bringen vermögen. Dies gelingt weder Herrn MacLennan, dessen beachtenswertes Organ zu wenig Glätte und Biegsamkeit, zu wenig lyrischen Charakter für den Rudolf besitzt, noch gelingt es Fr. Farrar (Mimi), deren einst so maßlos überschätzte stimmliche Qualitäten sich erheblich zu vermindern beginnen. Am wenigsten aber gelingt es Fr. Easton (Musette), deren Verwendung in einer führenden Partie dem Ansehen unserer Oper wenig Vorteil bringen kann. Besseres boten die Herren Hoffmann (Marcel), Bronsgeest (Schaunard) und Bachmann (Collin), das Beste aber leistete unsere Königliche Kapelle unter der feinfühligsten, schwungvollen Leitung Leo Blechs. Die Regie hatte einige hübsche, von früher bekannte Interieurs arrangiert, störte aber die Wirkung der Volksszenen durch übertriebene Massenanhäufungen und nebensächliches Episodenwerk.

Puccini's „Manon Lescaut“ ist dasjenige Werk, auf das sich die europäische Berühmtheit des Komponisten gründet. Vor 15 Jahren entstanden und damals bereits an einer Anzahl deutscher Bühnen aufgeführt, zeigte es all die charakteristischen Eigenheiten des Italieners noch im Keime. Spätere Werke, vor allem „Bohème“ und „Tosca“ sind ebenso unterhaltsam und anregend, tragen aber den Stempel größerer Reife. „Manon“ wirkt, gegen die folgenden Opern gehalten, wie eine hervorragende Talentprobe, der trotz erkennbarer Originalität des Komponisten noch die völlige Selbständigkeit mangelt. Die Formen sind geschlossener, die Melodik läßt hier und da noch fremde, namentlich (in der Schlußszene) Wagnersche Einflüsse erkennen, die Instrumentation ist noch nicht durchgängig so fein und geschickt, wie in den späteren Schöpfungen. Einzig an Temperament und Leidenschaft ist „Manon“ vielleicht das am reichsten ausgestattete Werk, ein heftiger südländischer Pulsschlag belebt diese Partitur und verleiht ihr den Vorzug der Jugendlichkeit. Hier lassen sich auch die Unterschiede zwischen Massenet's und Puccini's „Manon“ aufdecken. Massenet behandelt den Stoff als Franzose, stattet ihn mit all der leicht koketten Rokoko-grazie und schmachtenden Sentimentalität aus, deren ein oberflächliches gallisches Talent fähig ist. Puccini nimmt die Sache tragischer, er braucht heftige dramatische Konflikte, Aufregungen, äußere Steigerungen; seine Tendenz

nach dem schauerlichen Sensationsstück, die in „Tosca“ am schärfsten hervortritt, versucht sich auch hier schon nach Möglichkeit Geltung zu verschaffen. Die Handlung ist bei ihm daher auch schärfer konzentriert als bei Massenet, der Familienkonflikt des jungen Des Grieux wird gar nicht erwähnt, und nur die eigentliche „Manon“-Handlung in ihren wichtigsten Entwicklungsphasen skizziert. Als Musikstück zweifellos wertvoller und ursprünglicher wie das Massenet'sche Werk, steht Puccini's Oper doch vielleicht insofern unter der Konkurrentin, als diese sich dem charakteristischen Stil des typisch-französischen Sujets besser anpaßt. Die Aufführung war dekorativ nicht unüblich, namentlich die Wirtshausszene des ersten und das Gefängnis des dritten Aktes wirkten sehr eindrucksvoll. Die Darstellerin der Titelpartie, Henny Linkenbach, versagte dagegen fast gänzlich und damit sank auch das Interesse an der Vorstellung. Otto Marak, der junge, reichbegabte Tenorist, hielt sich als Des Grieux sehr brav, wenn er auch darstellerisch in konventioneller Schablone befangen blieb. Das Orchester leistete, von einigen unsauberen Intonationen abgesehen, recht Tüchtiges, und Egisto Tango leitete die Aufführung umsichtig.

Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Elsa Norden, die neuverpflichtete Koloratursängerin, brachte kurz vor Beginn die Intendantur des Hoftheaters in große Verlegenheit, denn sie zog die Ehe der hiesigen Stellung vor. In dem neu eröffneten Wettbewerb siegte Carlotta Roeder (Düsseldorf), die sich auch in der Folge als vollwertiger Ersatz erwies. Weniger Glück hatte Margot Murbach (Danzig). Die ersten Neuheiten: „Die Abreise“ von d'Albert und „Mara“ von Hummel erzielten dank der trefflichen Vorbereitung durch die Herren Frederikg und Clarus, sowie den ausgezeichneten Leistungen von Fr. Kurt und Roeder, der Herren Abel, Cronberger und Spies großen Erfolg. Der anwesende Komponist des letzten Einakters wurde sehr gefeiert. Zerlett, der seine „Strandhexe“ selbst dirigierte, vermochte dem Werk kein neues Leben einzuhauchen.

Ernst Stier

BREMEN: Mit Beginn der neuen Saison erhielt das Bremer Stadttheater am 1. September einen neuen Direktor, Hubert Reusch aus Hannover, dem der Ruf eines ausgezeichneten Schauspiel-Regisseurs und Bühnenleiters vorausging. Unter seiner Direktion werden hoffentlich die alten Klagen, die über die Opernzustände in unserer Stadt vielfach geführt wurden, verstummen. Und in der Tat berechtigt das bisher von Reusch in der Oper Gebotene zu den besten Hoffnungen. Schon die Eröffnungsvorstellung „Fidelio“ atmte einen neuen Geist und ließ die Gediegenheit der Regie in einer stillvollen Inszenierung, die Sorgfalt der Vorbereitung und vor allem echt künstlerischen Ernst erkennen. Von Wagners Opern wurden bislang „Tannhäuser“ in einer neuen glänzenden Ausstattung, „Lohengrin“ und „Der fliegende Holländer“ gegeben. Die Massenszenen boten prachtvolle Bilder; der Chor ist verstärkt und gegen früher bedeutend besser und sicherer. Auch sonst sind einige Verbesserungen zu erwähnen. Der Or-

chesterraum ist im Laufe des Sommers vergrößert worden, und das Theaterorchester hat eine starke Vermehrung erfahren. Zwar brachte der Spielplan nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Opern, allein auch dies darf als ein Vorteil gelten gegenüber der Hast der Vorjahre, unter der die Darbietungen so häufig zu leiden hatten. Als Kapellmeister wirken Egon Pollak, der von der jetzigen Direktion übernommen wurde, Felix Lederer vom Stadttheater in Barmen, und Mathäus Pitteroff, vom Königlichen Hoftheater in Stuttgart. Über sie sowie über die ersten Gesangskräfte ein andermal. — Ein Ereignis für Bremen war das Gastspiel von Enrico Caruso am 10. Oktober. Bei enormen, kaum dagewesenen Preisen sang der Gast den Canio im „Bajazzo“ vor ausverkauftem Hause. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Königl. Monnaie-Theater eröffnete seine Pforten Mitte September mit einer nach Bayreuther Muster inszenierten, sehr gelungenen Aufführung von „Lohengrin“. Es folgten „Aida“, „Tell“, „Mireille“, „Carmen“, „Werther“, „Le Chemineau“, „Marie-Magdeleine“ (Massenet), „Regimentstochter“, „Cavalleria“, „Faust“, „Lakmé“. In Vorbereitung: „Salome“, „Louise“, „Orpheus“, „Walküre“, „Siegfried“, „Romeo“. Von den wiederengagierten Künstlern sind die Damen de Tréville, Croiza, Mazarin, Pacary und die Sänger Lafitte, Morati, Verdier (Tenöre), Decléry, Bourbon (Bariton) erstklassig. Ihnen gesellen sich neu als hervorragend hinzu: die Sopranistinnen Dupré, Seroen, Olchansky, der Tenor Saldon, der Bariton Lestelly und der Bassist Billot. Orchester unter Sylvain Dupuis vorzüglich.

Felix Welcker

DRESDEN: Obwohl nun schon mehr als zwei Monate seit Wiedereröffnung des Königlichen Opernhauses verflossen sind, war doch noch weder eine Neuheit noch eine Neueinstudierung zu verzeichnen, während wir in früheren Jahren gleich im Anfang der Saison von neuen Taten reden konnten. Eine Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen“ unter v. Schuchs Leitung stellte bis jetzt den Höhepunkt des Geleisteten dar, im übrigen kam der Kritiker meist nur ins Theater; um zu Gastspielen oder Neubesetzungen wichtiger Rollen seinen Spruch zu sprechen, da eine Reihe neuer Mitglieder in den Verband der Hofoper eingetreten ist. Zunächst Anna Zoder, deren Isolde die Hoffnungen zum guten Teil erfüllte, die sie durch ihr Gastspiel erweckt hatte. Elisabeth Boehm-van Endert, deren angenehmer Sopran sich wesentlich gekräftigt hat, fügte ihren bisherigen Rollen noch die Pamina erfolgreich hinzu. Frl. Tervani, deren gesangliche Kunst hinter ihrem darstellerischen Talente leider noch sehr zurücksteht, sang erstmalig den Gluckschen Orpheus, und Frl. Wolf (Halle a. S.) sang und spielte als Gast eine so prächtige Sieglinde, daß man ihre Gewinnung für Dresden nur befürworten kann, zumal da das Ausscheiden der Damen Wittich und Krull in nicht allzuferner Zeit bevorstehen soll. Joseph Sembach sang sich als Walther von Stolzing und Hün immer fester in die Gunst des Publikums ein, dagegen rechtfertigte der junge, neu verpflichtete Tenorist Fritz Soot die Erwartungen nicht, die er anfangs durch seine helle Stimme und sein

frisches Spiel rege gemacht hatte. Dem Tamino war er in keiner Weise gewachsen. Aussichtsreich gestaltete sich das Gastspiel von Michael Reiter (Crefeld), der als Rhadames und Manrico einen hellen Tenor von schönem Glanze entfaltet. Der mit Beginn der Spielzeit tätige Kapellmeister Albert Coates hat zwar noch keine Gelegenheit gehabt, künstlerische Taten zu vollbringen, sich aber doch als befähigter Dirigent gut eingeführt. Friedrich Plaschke, dessen herrlicher Bariton in vollster Blüte steht, hatte als Nelusko einen so großen Erfolg, daß man in ihm mit Sicherheit den künftigen Wotan und Hans Sachs der Hofoper erblicken darf, zumal da auch seine darstellerische Begabung eine auffallende Steigerung erfahren hat.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Ein zweimaliges Gastspiel Caruso's hat auch hier den schon früher gewonnenen Eindruck befestigt, daß der Mann doch weit mehr ist als ein Stimmvirtuos, sondern künstlerisch ganz ernst genommen werden darf. Er gab den Rudolf in Puccini's erst kürzlich neueinstudierter „Bohème“ und den Canio im „Bajazzo“, namentlich hier mit packender, erschütternder Wirkung.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Unsere Oper, die während der letzten Jahre der künstlerischen Kulturarbeit des jungen, energievollen Kapellmeisters Gustav Brecher und der erfreulich bewährten Stabilität des Ensembles einen schönen Aufschwung zu verdanken hatte, steigt in der laufenden Spielzeit leider von der damals gewonnenen Höhe merklich wieder hinab. Eine Reihe bewährter und sehr tüchtiger Kräfte ist aus dem Verbande ausgeschieden und zum großen Teil durch Anfänger ersetzt worden, die selbst bei größerer Talentierung doch einen schädigenden Einfluß auf den Organismus unserer Aufführungen ausgeübt haben würden. Aber der Schaden, den wir erlitten haben, ist um so größer, als es nicht gelungen ist, für die von uns Gegangenen einen ausreichenden Ersatz zu beschaffen. Weder der Bassist Herr Lattermann, ein Sänger von zwar ergiebigen, aber leider ziemlich verwilderten stimmlichen Mitteln, noch der Baritonist Herr Burrian, der über eine ganz hübsche, aber im Ausdruck wenig ergiebige, kleine Stimme verfügt; weder der lyrische Tenor Herr Decker, der Typus eines braven und korrekten, aber an künstlerischer Initiative nicht reichen Sängers, noch Herr Paczina, der kleinere Partien singt, entsprechen auch nur einigermaßen den Anforderungen, die wir hier zu stellen berechtigt sind. Bleibt also als Akquisition nur Bella Alten, die das Erbe Josephine von Artners angetreten hat und in einigen umfangreichen Partien große Routine, sichere Beherrschung des theatralischen Effektes, leider aber auch allerlei Neigungen zu Kulissenreißerischem und äußerlich Posierendem dokumentiert hat. — Zu den bemerkenswertesten Aufführungen, die während der ersten fünf Wochen der neuen Spielzeit stattfanden, hat man eine vollkommen mißglückte Aufführung der „Meistersinger“ zu zählen, in der ein neuer Baritonist, Herr Kies, im Zustande vollkommener Heiserkeit sein Engagement antrat; ferner dürfen wohlgelungene Wiederholungen

der „Salome“ und des „Fidelio“, beide Werke unter Brecher, und endlich als Festabende der Oper zwei Aufführungen zu erwähnen sein, an denen Arthur Nikisch den Taktstock führte. „Die Walküre“ geriet dabei dem genialen Dirigenten in so imponierender Größe, daß das Werk, dessen hiesige Aufführung überhaupt zu dem Besten gehört, was unsere Oper zu vergeben hat, in bezug auf dramatische Plastik und auf musikalischen Schwung weit über das hinausging, was uns der letzte Festspielsommer in Bayreuth bescheert hatte. Als erste Novität gab man, sehr post festum, die „Bohème“ von Puccini in recht sorgfältiger Einstudierung unter Stransky's Leitung und mit den Damen Fleischer-Edel, Hindermann und den Herren Pennarini und Dawison in den Hauptrollen. Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper, die seit Beginn der Saison dem neuen Leiter unseres Königlichen Theaters, Ludwig Barnay unterstellt ist, herrscht andauernd frisches Leben. Neben zwei bedeutsamen Neueinstudierungen, die sich mit dem völlig neu und überaus glänzend ausgestatteten „Oberon“ und mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ befaßten, gab es als örtliche Novität Puccini's „Madame Butterfly“. Das interessante und ergreifende Werk des talentierten Neuitalieners fand hier eine sehr sympathische Aufnahme, die nicht zum kleinsten Teil der äußerst glanzvollen und naturgetreuen Ausstattung sowie der musikalisch gediegenen Aufmachung zu danken ist. Marga Burchardt als Cho-cho-san (Butterfly) verdient für ihre zu Herzen gehende Verkörperung der unglücklichen Japanerin volles Lob; daneben sind zu nennen Herr Lange als Linkerton, Herr Hummelshelm als Goro und Frl. Kappel als Dienerin. Unser neu engagierter Heldenbariton Herr Kronen hat sich in verschiedenen Rollen, u. a. als Holländer, Sebastiano, Kurwenal, Hans Sachs, Don Juan, Don Pizarro, Escamillo, als ein äußerst schätzbarer Ersatz für den von hier an die Berliner Hofoper übergegangenen Herrn Bischoff erwiesen. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Die Hofoper brachte an Neueinstudierungen zunächst Verdi's „Maskenball“, der freilich mehr die Schwächen als die Vorzüge der musikalischen Schreibweise des italienischen Meisters zeigt und für dessen Neuaufnahme in den Spielplan zwingende Gründe wohl kaum vorlagen. Um so freudiger begrüßt wurde Mozarts „Don Juan“, zumal die von Alfred Lorenz geleitete Wiedergabe auch hochgestellte Ansprüche durchaus befriedigte. Lebhaften Anklang fand ferner d'Albert's auf feinen Lustspielton gestimmte „Abreise“, die mit denselben Komponisten „Flauto solo“ — für Karlsruhe Novität — und der Uraufführung von J. Knorrs komischer Oper „Durchs Fenster“ einen Einakter-Abend bildete, für den Dr. Göhler als musikalischer Leiter zeichnete. „Flauto solo“ erzielte mit der hübschen musikalischen Umrahmung einen durch die Liebenswürdigkeit der Tonsprache und den ihr innewohnenden Humor wohlgerechtfertigten Beifall. Knorrs „Durchs Fenster“ dagegen konnte nur einen Achtungserfolg erringen. Zu dem lustigen, bühenwirksamen Libretto steht die in schwerer Rüstung einerschreitende Musik nicht im richtigen Ver-

hältnis, und auch die Singstimmen sind — wenigstens in den beiden ersten Dritteln — etwas zu kurz gekommen. Die meisterliche Beherrschung des Satzes, die farben- und abwechslungsreiche Behandlung des Orchesters interessieren wohl den Musiker, vermögen aber der Oper in ihrem jetzigen Gewande kaum zu längerem Bühnenleben zu verhelfen. Die Wiedergabe der drei Werkchen, für die sowohl die Mitwirkenden als auch der Leiter das beste Können einsetzten, ist zu loben. Mit der neuen Spielzeit sind in den Verband der Hofbühne neu eingetreten: Frau Hofmann-Bielfeld als hochdramatische, und Frau Kallensee als Koloratur-Sängerin. Erstere erwies sich bis jetzt als Amelia im „Maskenball“, Donna Anna und Venus als eine recht brauchbare Kraft von gutem stimmlichen Vermögen und gediegener gesanglicher Schulung. Frau Kallensee ist eine geschickte, über gesangliche Routine und entwickeltes Darstellungsvermögen verfügende Künstlerin. Erwähnung verdient ferner eine mit prächtigen Stimmmitteln begabte Altistin, Frl. Bruntsch, die aber noch sehr an ihrer gesanglichen Vervollkommnung zu arbeiten hat.

Franz Zureich

KÖLN: Der Spielplan des Opernhauses ist bis jetzt ein ungemein reichhaltiger gewesen. Das vielseitige, gewaltige Pensum wäre kaum zu bewältigen gewesen, wenn nicht des unermüdlich arbeitenden Opernchefs Otto Lohse eifriges Bestreben, ein stabiles Solistenensemble auf längere Jahre hinaus zu sichern und dadurch das künstlerische Niveau der Durchschnittsaufführungen zu heben, schon erfreuliche Resultate zeitigt hätte. Gleich der Anfang brachte Verdi's „Falstaff“, der in der ausgezeichneten Einstudierung mit dem einheimischen Personal, zu dem sich damals nur Leopold Demuth von Wien gesellte, bei den diesjährigen Festspielen so großen Erfolg erzielt hat. Otto Lohses bewundernswerte Vorbereitungskunst trieb in den Leistungen der Sänger jetzt da und dort noch feinere Blüten, weil unsere Künstler diesmal ruhiger waren und mehr über der Sache standen, und unter seiner genialen Leitung hielten sich alle, mit dem für die Falstaff-Partie aufs glücklichste beanlagten Julius vom Scheidt an der Spitze, mustergültig. Das Orchester ging mit aller Liebe an seine interessante Aufgabe, die Ausstattung ist pompös, und so haben wir in des alten Verdi Meisterwerk eine höchst schätzbare Repertoireoper gewonnen. Lohses stets fesselnde Dirigentenart vermittelte uns weiter in „Tristan“, „Othello“, „Fidelio“ und „Tannhäuser“, in der „Salome“, in Wagners komplettem „Ring“, dann weiter auch in Charpentier's einigermaßen aussichtslos wieder einmal aus der Bibliothek geholter „Louise“ besondere Genüsse. Die immense Leistungsfähigkeit der Primadonna Alice Guszalewicz feierte neue Triumphe mit der für Köln einzig dastehenden Durchführung der Isolde, der Venus, der Leonore, der Ortrud, Salome und Brünnhilden. Lebhaftem Interesse begegnete wie immer die graziöse Kunst der mit ihren bekanntesten Rollen aufwartenden Sigrid Arnoldson, die aber leider nicht müde wird, den Hörern mit gleichbleibender Grazie künstlerische Ohrfeigen zu versetzen, indem sie, obwohl der deutschen

Sprache mächtig, inmitten der deutschen Berufs-genossen französisch und italienisch singt. Wenn schon die theaterleitenden Geschäftsmänner sich das gefallen lassen, — unser Publikum sollte sich endlich energisch gegen diesen in anderen Ländern unmöglichen Unfug verwahren, und ein diesbezüglicher Zusammenschluß der deutschen Presse wäre aufs wärmste zu begrüßen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Während es im Spezifisch-Musikalischen der hiesigen Opernaufführungen bei einer durch den allzu eiligen Stadttheaterbetrieb, durch unzulängliche Besetzung einiger Fächer und durch nicht immer zureichende interpretatorische Suggestionkraft der Dirigenten bedingten Mittelmäßigkeit des Vollbringens bleibt und nur ganz selten mit Reprisen Wagnerscher Werke und Neueinstudierungen älterer oder Erstaufführungen neuer Opern ein höheres Kunstniveau erreicht und wirklich Achtunggebietendes geleistet wird, scheint in allem Szenischen die durch Wilhelm von Wymetal bewirkte Aufwärtsbewegung zu stilgerecht-schöner Anlage der Bühnenbilder und völlig sinngemäßer Herausarbeitung der Handlungsvorgänge auch unter dem neuen Opernregisseur Dr. Hans Loewenfeld einen erfreulichen Fortgang zu nehmen. Bislang haben Neuvorführungen dreier satzsaft heterogener Werke, des Auber'schen „Fra Diavolo“, des Verdi'schen „Othello“ und des Mozartschen „Don Juan“, mit der gleicherweise stilentsprechenden und fesselnden Ausgestaltung der ganzen mise en scène Dr. Loewenfeld als einen kenntnisreich-denkenden und bühnenkundig-geschmackvollen Regisseur erkennen und schätzen gelehrt, und als solcher wird er sich demnächst an der Neueinstudierung von Puccini's „Bohème“ und an den hiesigen Erstaufführungen von Poldini's „Der Vagabund und die Prinzessin“ und Kloses „Ilsebill“ zu erweisen haben. Die „Fra Diavolo“-Aufführung nahm unter Kapellmeister Porsts Leitung und bei ansprechender Besetzung der Hauptpartien mit dem singewandten Herrn Jäger (Fra Diavolo), der tüchtigen Soubrette Frl. Fladnitzer (Zerline), dem hochstimmigen Herrn Grunow (Lorenzo), der stimmhaften Frau Osborn-Hannah und dem feinsingenden Herrn Kase (Lord und Lady) sowie den sehr ergötzlichen Herren Marion und Kunze (Banditen) auch in musikalischer Hinsicht einen recht zufriedenstellenden Verlauf, wogegen beim „Don Juan“, für dessen Bühnenverlebendigung Herr Kase in der Titelpartie nur gesanglich zureichte, und neben den stellenweise sehr respektabel singenden Frl. Schubert (Donna Anna), Herrn Jäger (Don Octavio) und Herrn Rapp (Komtur) und der sich mit der ihr zu hoch liegenden Elvira-Partie leidlich abfindenden Altistin Frl. Urbaczek die Herren Kunze (Leporello) und Luppertz (Masetto) und Frl. Fladnitzer die plebejischen Figuren der Oper wirksam repräsentierten, Kapellmeister Porst und das Orchester eine lebensvoll-schöne Wiedergabe der Mozartschen Tonsprache mehrfach vermissen ließen. Als sehr wirksam erwies sich die Benutzung eines Cembalos für die Begleitung der Secco-Rezitative. Hier und da etwas zu deutsch-pathetisch und allzuwenig rassig, sonst aber klangrecht und gut abgetönt, brachte Kapellmeister Hagel die hier nach einer Pause

von fünfzehn Jahren erstmalig wieder erklingende Oper „Othello“ heraus, wobei Herr Urlus (Othello), Herr Soomer (Jago) und Frl. Marx (Desdemona), ohne durchweg den Anforderungen des Verdi'schen Parlando-Gesanges entsprechen zu können, viel Vorzügliches leisteten.

Arthur Smolian

LONDON: Seit dem Abschluß der Covent Garden Opernsaison ist bisher nur ein Gastspiel der Moody-Manners-Operngesellschaft, das zudem nur ganz kurze Zeit währte, zu verzeichnen gewesen. Um so reichlicher ist die leichtest geschürzte Tonmuse, die man hier „comic opera“ nennt, obschon sie mit dem, was wir unter komischer Oper verstehen, meist nur den läppischen Text gemein hat, auf unseren Bühnen vertreten. Der Zusammenhang zwischen diesem Kunstgewerbe und dem Brettli wird ja schon durch den durchaus internationalen Charakter gekennzeichnet; ganz so wie man dieselben Typen und Tricks im „Empire“ wie im Berliner „Wintergarten“ und im Wiener „Ronacher“ in regelmäßigem Turnus sieht, so gibt das Repertoire der Operette ungefähr die nämlichen Namen wieder, die die Anschlagssäule in Berlin auf der grellen Affiche verkündet. „Die Dollarprinzessin“, „Die lustige Witwe“, „Havana“, „Mikado“, „Coppelia“, die hier mit der Delibes'schen Musik und lokalen Einlagen ganz in die Sphäre der musikalischen Posse heruntergezerrt wird, und ein großer Aufwand szenischer Effekte, wunderbare Toiletten und das kontradiktorische Gegenteil und vor allem ein totaler Mangel an Gesangsfähigkeit bilden die augenfälligsten Merkmale der Aufführung: tout comme chez nous!

a. f.

LUZERN: Das Kursaaltheater inszenierte während der Sommersaison 1908 u. a. die Ballette „A l'Académie de Danse“, Musik von Cuneo, „Coppelia“, Musik von Delibes, „Javotte“, Musik von Saint-Saëns, die je 14 bis 20mal gegeben werden mußten. Der Kursaal Luzern verfügt über Tanzsolisten von den ersten Balletbühnen, ein sechs Quadrillen zählendes italienisches Corps de ballet und ein 56 Mitglieder starkes Orchester, über tüchtige Balletmeister und Kapellmeister und ist somit in der Lage, während der Sommermonate das internationale Fremdenpublikum in künstlerisch gediegener Weise auch mit noch nicht aufgeführten oder neuen choreographischen Arbeiten bekannt zu machen.

A. Schmid

MAINZ: Den seltenen Fall einer Uraufführung haben wir schon in den ersten Tagen der Saison zu verzeichnen gehabt: „Die versunkene Glocke“, Musikmärchen von Alexis Davidoff. Gerhart Hauptmanns Drama mit seiner mangelhaften Vertiefung des Konfliktes in das Allgemein-Menschliche hat sich als ein keineswegs vorteilhaftes Sujet erwiesen, so geschickt auch Kürzungen und Vereinfachungen der Handlung vorgenommen sind. Die überreiche Lyrik des Schlesiens findet eine verwandte Saite bei dem russischen Komponisten, der das märchenhafte Element des Werkes mit besonderer Liebe behandelt. Im übrigen ist die Musik fast durchweg koloristischer Natur; in der Form der „unendlichen Melodie“ komponiert, mit slavischen Motiven durchsetzt und frei von modernen Exzentrizitäten, ermangelt sie immer-

hin der zwingenden gedanklichen Erfindung und eines ausgesprochenen einheitlichen Stils. So ergab sich nicht mehr als ein Aufführungs-Erfolg, zu dem die Ausführung des orchestralen Parts unter Emil Steinbachs Leitung den Hauptteil beisteuerte. — Im weiteren steht der Opern-Spielplan bislang auf erprobten Stützen: „Lohengrin“, „Freischütz“, „Rigoletto“, „Undine“, „Wildschütz“, „Bajazzo“, „Cavalleria“ und — „Lustige Witwe“. Die Personalveränderungen haben sich im wesentlichen als vorteilhaft erwiesen. Zu früher erprobten Kräften, wie Hedwig Materna, Karl Bara, sind u. a. Josefine Gerder, Fritz Rupp und Franz Schwarz getreten.

Edg. Classen

STOCKHOLM: Am 14. April ging die längst versprochene „Salome“ als erste Novität der Saison endlich in Szene. Allen Unglückspropheten zum Trotz erfreute sich das Straußsche Werk auch hier eines durchschlagenden Erfolgs und erlebte in kurzer Zeit eine große Anzahl künstlerisch hervorragender und einträglicher Vorstellungen. Einer bezaubernd schönen Inszenierung, dem vorzüglichen Orchester, das seine schwierige Aufgabe unter Leitung Järnefelts glänzend bewältigte, vor allem aber der Heldin des Dramas verdanken wir dies überraschend glückliche Resultat. Frau Oscar bot als singende, spielende und tanzende Prinzessin Vorzügliches. Im Gegensatz zu ihrer Landsmännin und Nebenbuhlerin Signe Rappe hebt sie die perverse Laszivität der Fürstentochter viel stärker hervor. Sven Nyblom gab ein durch Realistik packendes Bild des Herodes. Forsell in der Rolle des Propheten brillierte wie immer mit seinem schönen Bariton. — Vom letzten Teil des Spieljahrs gibt's wenig zu melden. Frieda Hempel aus Berlin gastierte, und eine erlesene Ballettruppe vom Kaiserlichen Marien-theater zu Petersburg begeisterte durch ihre liebliche Kunst.

Ansgar Roth

STUTTGART: Mit hochgespannten Erwartungen gehen wir der Opern- und Konzertsaison entgegen. Es liegen künstlerische Ereignisse in der Luft, die einen lebhafteren Pulsschlag unseres Musiklebens hervorrufen werden. An die Spitze der Hofoper und der wichtigsten Konzertunternehmung ist Max Schillings getreten, und sein Name erweckt hier und in der ganzen musikalischen Welt schon an sich die lebhafteste Anteilnahme, die freilich für den Kenner der Abgrenzungen künstlerischer Betätigungsbereiche mit etwas Skepsis gemischt ist. Hervorragende Dirigenten und reproduzierende Künstler sind unter den Schaffenden erfahrungsgemäß seltene Ausnahmen. Wir stehen nun vor der Frage, ob Schillings recht daran tat, seine Kraft auf schöpferische und vermittelnde Tätigkeit zu verteilen und ob er zu den gedachten Ausnahmen gehört. Was er bis jetzt in der Oper geboten hat, bewies, daß er uns auch in der Wiedergabe ernster Kunst aus seiner, im Schaffen vertieften künstlerischen Erkenntnis heraus wertvolle Aufschlüsse über das innerste Wesen der Werke geben kann und daß er auch die Fähigkeit besitzt, diese Erkenntnis auf die Ausführenden zu übertragen. Er hat in der kurzen Zeit seines Hierseins „Holländer“, „Walküre“, „Lohengrin“ und „Heilige Elisabeth“ geboten; schon quantitativ für einen zum ersten Male

in den Opernbetrieb eintretenden Dirigenten eine starke Arbeitsleistung. Neu und vielversprechend ist auch die Regie, die der, dem musikalischen Oberleiter künstlerisch und freundschaftlich vertraute Emil Gerhäuser übernommen hat, und auch die eigentliche Repertoireoper ist bei dem tatenlustig eintretenden jungen Kapellmeister Paul Drach, nach den bisherigen Leistungen zu urteilen, gut aufgehoben. Der bewährte Erich Band scheint zunächst in dieser neuen, tatenfrohen Umgebung etwas im Hintergrund zu stehen, aber er wird zweifellos wieder mehr zum Hervortreten veranlaßt werden, denn eine künstlerische Kraft, die so viel Bedeutendes hier schon geleistet hat, läßt man nicht feiern. Seine Leistungen in „Fidelio“, „Freischütz“ und „Fra Diavolo“ zeigten wieder seine künstlerische Zuverlässigkeit.

Oscar Schröter

WIEN: Nach dem zu lautem Protest herausfordernden Unterfangen, die „Walküre“ mit Kürzungen aufzuführen, die ein Unterbinden des dramatischen Geäders, ein Vernichten der Zusammenhänge und einen Verzicht auf einzelne musikalische Kostlichkeiten bedeuteten, hat Weingartner durch eine ungestrichene Aufführung des „Siegfried“ ein stillschweigendes Bekenntnis seines Irrtums abgelegt. Besser, wenn es nicht so stillschweigend gewesen wäre; womit nicht das Verlangen nach tönenden Worten besserer Einsicht ausgesprochen sein soll, sondern das nach einer Tat der Selbstverleugnung: nach einer neuen, ungekürzten Darbietung der „Walküre“, — statt, wie es jetzt geschieht, die Aufführung des Werkes, auf das doch keiner für längere Dauer verzichten will, einfach zu vermeiden und all jene, die sich nach der teuren Schöpfung sehnen, vor die bittere Wahl zu stellen, sie entweder verstümmelt oder gar nicht vorgeführt zu bekommen. Hoffentlich aber wird Weingartners Künstlerschaft seinen Eigensinn besiegen und er wird sein zweites Bekenntnis in dem Sinn ablegen, in dem er es jetzt mit dem „Siegfried“ getan hat, den er mit Ernst und Würde, im Waldweben und in der Schlußszene etwas nüchtern, im ersten Akt aber mit wundervoller Frische dirigiert hat und — bei allem Klangzauber des Orchesters — mit schöner Unterordnung gegenüber der Singstimme, so daß Ton und Wort zu unvergleichlicher Deutlichkeit gelangten. Roller hat herrliche, nur manchmal durch die dem Sinn der Musik und des Dramas widersprechende und den mimischen Ausdruck verwischende Dunkelheit beeinträchtigte Bühnenbilder von höchstem Stimmungsreiz geschaffen: die Höhle Mimes mit den Kontrasten des leuchtenden Waldes und der hereinspielenden Lichter mit der beim Schwertschmieden machtvoll auflodernden Herdflamme; einen Wald von keuscher Unberührtheit, und die wunderbar erhabene mystische FelsentemPELLandschaft der Erdszene. Leider ist auch der neue Drache unfreiwillig komisch, und wenn schon die Heiterkeit, die das Untier weckt, nicht zu vermeiden ist, so sollte sie durch Märchennaivität direkt herausgefordert werden. Wie denn das Ganze überhaupt viel zu pathetisch stilisiert ist, statt bis zum dritten Akt das Waldmärchen vom Knaben, der das Fürchten lernen soll, von furchtbaren Lindwürmern, boshaften Zwergen und dem

von alledem in schwermutvoller Heiterkeit und Entsagung abgeschiedenen, von anderen Welten zur Götterdämmerung schreitenden Wanderer zu verkörpern, in seiner köstlichen, unberührten Frische und trotzig froher Kraft. Bis auf jenes allzu Heroische ist Erik Schmedes ein prachtvoll herber und ungestümer Siegfried voll unbändiger Knabenhaftigkeit: seine Wandlung zum Manne durch Brünnhilde freilich ist kaum angedeutet. Diese Brünnhilde ist die Mildenburg, von einer hoheitsvollen Reinheit sondergleichen und von allen Götlichkeiten und Menschlichkeiten durchflutet. Weidemann ist, besonders im ersten Akt, ein wuchtig erhabener Wanderer; Breuer ein ausgezeichnet, nur vielleicht noch zu wenig dämonischer und manchmal zu grotesker Mime. Daneben ein unmöglicher Alberich (Herr Helvoirt-Pel) und eine matte Erda der Madame Cahier. Am schönsten das Orchester, manchmal freilich ein wenig trocken und schwunglos, im ganzen aber von bezwingendem Glanz und fleckenloser Reinheit. Und nicht wiederzuerkennen in der neu-szenierten „Djamileh“ — unter Herrn Reichenbergers derber Hand: so unvornehm im Klang, so undifferenziert und unrhythmisch, von den unglaublich vergriffenen Tempi gar nicht zu reden. Dafür eine szenisch nachlässige und gesanglich eindrucklose Vorstellung: das innige Fräulein Kittel ist zu unpersönlich und reicht stimmlich in der hohen Lage nicht aus; Herr Senner — der beste David, den ich kenne — singt den Harun mit einem Gleichmut, einer schlimmen Tenorhaftigkeit und gesangstechnisch durchaus einwandvoll. Ein Ärgernis, das sich nicht wiederholen sollte. Wenig erfreulich auch trotz aller Pracht der Ausstattung die Auf-führung des Strauß'schen „Aschenbrödel“-Ballets. Gerade die Verehrer des Strauß'schen Genies müßten hier opponieren; so roh instrumentiert, so dick verkleistert sind die offenbar sehr spärlichen Skizzen, die sich im Nachlaß des Meisters fanden. Man kann taktweise die Provenienz dieser Tanzweisen bestimmen; feststellen, wie hier ein Motiv von fremder Hand weitergeführt wird, dort ein echt Strauß'scher Einfall, der sicherlich andere Bestimmung hatte, notdürftig in das Mosaik kurzatmiger Pantomimemusik gepreßt wird. Sicher aber ist nur der kleinste Teil dieser Musik von Strauß — und auch dieser niemals auf „Fledermaus“- oder „Zigeunerbaron“-Höhe —, und für den Rest dürften vielfach plumpere Hände verantwortlich sein, als Josef Bayer, der seinen Namen dafür hergegeben hat und dem man so flüchtige, dilettantische und im Orchestralen so unfeine Arbeit nicht gerne zutrauen möchte. Mahler hat, als wirklicher Straußverehrer, wohl gewußt, warum er das Werk ablehnte. Freilich ist ihm auch keine Ehrung zuteil geworden, wie die, mit der sein Nachfolger überrascht wurde: er hat niemals vom corps de ballet einen silbernen Taktstock bekommen. Geschieht ihm schon recht.

Richard Specht

ZÜRICH: Eine Neuinszenierung des „Freischütz“ leitete die Spielzeit würdig ein. Liane Pricken (Agathe) und Bernardo Bernardi (Max), unser lyrischer Tenor, der große Fortschritte gemacht hat, sorgten für Stimmung, Regisseur Hans Rogorsch für Einheitlichkeit

im Bühnenbild. Als Norma gefiel die neue dramatische Sängerin Emmy Schwabe. Ein außerordentlicher Erfolg war Charles Dalmorès' Gastspiel als Lohengrin.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

BERLIN: Am 12. Oktober hat Arthur Nikisch sein erstes Konzert in dieser Saison dirigiert. Der Abend begann mit der Leonoren-Ouvertüre No. 2 und schloß mit der A-dur-Symphonie von Beethoven; dazwischen war das Variationenwerk von Brahms über das Haydn'sche Thema gelegt worden. Wie Nikisch das Zeitmaß in der Beethoven'schen Symphonie behandelte, darüber könnte man füglich anderer Meinung sein, aber anerkannt werden muß, daß er diesen Abend das Variationenwerk von Brahms mit besonderer Liebe ausgearbeitet und zu hinreißend schöner Geltung gebracht hat; geradezu faszinierend wirkte das Finale mit der glänzenden Klangsteigerung, in der das Grundthema triumphierend mit voller Wucht einerschreitet. Als Solistin war Julia Culp gewonnen, die die große Arie aus der „Ariadne“ Monteverdi's und später eine Gruppe Lieder von Hugo Wolf mit Orchesterbegleitung vortrug. Daß der Wert der schönen Lieder durch die Orchesterbearbeitung der Klavierbegleitung gehoben wurde, muß entschieden bestritten werden. Der feine charakteristische Klaviersatz von Hugo Wolf war bedenklich vergrößert durch die Umarbeitung. Gesungen hat Julia Culp indessen herrlich, ihr Organ klang überaus großartig in dem altitalienischen Musikstück, das auch stark modern ausgemalt war durch den Bearbeiter; jedes einzelne der Wolfschen Lieder gestaltete die Sängerin zu einem Charakterbild von vollendeter Schönheit.

E. E. Taubert

Der schon mehrfach, zuletzt im vergangenen Winter, unternommene Versuch, hier ein zweites ständiges Konzertorchester von Rang ins Leben zu rufen, hat mit der Begründung des Blüthner-Orchesters seine Fortsetzung gefunden. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, scheint dieses Unternehmen, dem man, wie jedem ernstesten Bemühen um qualitative Bereicherung des Berliner Musiktreibens, nur durchaus sympathisch gegenüberstehen kann, diesmal wirklich Aussicht auf Erfolg zu haben. Als Grundstock für die neue Körperschaft diente das Mozart-Orchester, das ja in den Panzner-Konzerten bereits Rühmliches geleistet hat; in den Bläsergruppen sind offenbar verschiedene Neubesetzungen vorgenommen worden, die der Gesamtwirkung sehr zum Vorteil gereichen. Am bedeutsamsten aber für die Entwicklung des Unternehmens ist jedenfalls die Wahl von Oskar Fried zum ständigen Dirigenten der 24 Symphoniekonzerte, die im Blüthnersaal an den Sonntagen dieses Winters unter Mitwirkung von Solisten stattfinden. Was Zusammenspiel, klangliche Ausgeglichenheit und besonders dynamische Abstufungen anbelangt, so blieben, wie dies ja ganz natürlich, manche Forderungen vorläufig noch unerfüllt, aber im großen Ganzen hinterließ dieser erste Abend einen überwiegend günstigen Eindruck und legte von neuem Zeugnis ab für die außerordentliche Dirigentenbegabung Oskar Frieds. Ebenso für den frischen Wagemut, gleich mit einem so an-

spruchsvollen Programm zu beginnen: „Meistersinger“-Vorspiel, Brahms' Erste, Beethovens Klavierkonzert Es-dur und Strauß' „Don Juan“. Weitaus am besten gelang das letzte Werk; bei Brahms schlug das noch etwas ungebändigt dahinstürmende Temperament des Dirigenten zuweilen über die Stränge. Waldemar Lütsch spielte den Klavierpart schlicht-korrekt, in allem Technischen musterhaft.

Willy Renz
Ungemein dankbar müssen wir Frida Kwast-Hodapp für den Kammermusik-Novitäten-Abend sein, den sie uns im Verein mit dem hier noch unbekanntem, durch Geschmack im Vortrag und schönen Ton ausgezeichneten Geiger Gustav Havemann und mit dem auch hier sehr geschätzten Violoncellisten Johannes Hegar beschiederte. Sie begann mit Regers Klaviertrio in e-moll op. 102, das an Tonschönheit und Klangreiz alle früheren Kammermusikwerke dieses unermüdet schaffenden Tonsetzers übertrifft und an Klarheit und Übersichtlichkeit im Aufbau seinem prächtigen Streichtrio op. 77 a gleichkommt. Ich sehe in diesem Klaviertrio, das uns im Druck zugegangen ist (Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig), einen entschiedenen Fortschritt im Schaffen Regers, da es gesunde, natürliche, nicht bloß auf dem Papier ausgeklügelte Musik enthält. Ungemein geistvoll und geistreich ist er darin in seiner Harmonik; der Anfang des Werkes wird später sicherlich in den Lehrbüchern als besonders eigenartig angeführt werden. Die Herbe und Leidenschaftlichkeit des sehr ausgesprochenen ersten Satzes, dessen Durchführungsteil die ganze kontrapunktische Kunst des Komponisten wieder einmal sehr deutlich erkennen läßt, hat unstreitig etwas Elementares an sich. Ganz eigenartige Klangeffekte bringt das gespensterhafte Scherzo, dessen Mittelsatz durch einen melodiös geradezu entzückenden Canon der beiden Streichinstrumente gebildet ist. Gedankenreich und großzügig ist das Largo, in dem der Harmoniker Reger zeitweise über den Melodiker triumphiert. Pikant ist das Hauptthema des Finale, das im übrigen schöne gesangreiche Stellen aufweist. Auch Dilettanten werden dieses Trio gern spielen und sehr bald sicherlich meiner Ansicht zuneigen, daß die nähere Beschäftigung mit ihm sich sehr lohnt. Nach diesem gewaltigen Werk mußte die andere Novität, die der Abend brachte, etwas abfallen. Es war dies das zweite Trio op. 14 des reichbegabten Schweizer Komponisten Volkmars (Verlag: Hug & Co., Leipzig), der lieber freundliche als ernste Tonbilder uns entrollt. Ein reicher Strom sonniger Melodik, die freilich nicht immer eigenen Ursprungs ist, durchzieht das klangschön geschriebene und in seinem ganzen Aufbau durchaus einfach gehaltene Werk. Man wird es gern von Zeit zu Zeit an sich vorrüberrauschen lassen, aber unser Inneres wird es kaum aufwühlen, wie unstreitig jenes Regersche Trio. Sehr flott ist das Scherzo Andreaes, das Finale interessiert durch schwungvollen Rhythmus, während der langsame Satz verhältnismäßig kühl läßt und der erste nicht viel mehr als ein sehr anmutiges Spielen mit Tönen bildet. — Vor einigen Jahren hat Karl Halir mit seinen Quartettgenossen Exner, Ad. Müller und Dechert sämtliche Quartette Beethovens an fünf Abenden vorgetragen. Dieses höchst

verdienstvolle Unternehmen, für das es auch nicht an Publikum fehlt, wiederholt er jetzt; hoffentlich vergißt er diesmal nicht das F-dur-Quartett, das Beethoven nach seiner E-dur Klavier-Sonate op. 14 No. 1 selbst bearbeitet hat (vgl. „Die Musik“ V, 4). Der erste Abend brachte das F-dur op. 18, das große Es-dur op. 127, dessen Variationen besonders gut gerieten, und das e-moll op. 59. — Die von Kammervirtuos Adalbert Gülzow, dem trefflichen Geiger, begründete Kammermusik-Vereinigung der Königl. Kapelle (W. Cavallery 2. Viol., M. Freund Bratsche, P. Treff Violoncell, G. Krüger Kontrabaß, E. Prill Flöte, Flemming Oboe, L. Kohl Klarinette, Gütter Fagott und Rembt Horn) hat jetzt in Robert Kahn einen ganz ausgezeichneten Pianisten gewonnen und wird in dieser Saison drei Konzerte veranstalten. Das erste brachte zwischen Beethovens Klavierquintett mit Bläsern und dem immer noch höchst wirkungsvollen Septett eine Aufführung des hier kaum schon öffentlich gespielten Trios von Carl Maria von Weber op. 63 für Klavier, Flöte und Violoncell, dem ich selbst in seinem gelungensten Satze (Schäfers Klage) bei weitem nicht solchen Wert beimessen kann wie Webers Klavierquartett op. 8. — Eine neue Trio-Vereinigung haben der Pianist Richard Kursch, der Geiger Felix Gutdeutsch und der sehr leistungsfähige Violoncellist Willy Deckert gebildet, tüchtige und gediegene Musiker, die u. a. Schumanns d-moll Trio und ein schwungvolles Trio op. 28 des Pianisten vortrugen. — Der bekannte Violoncellist Anton Hekking hat sich wieder mit dem Geiger Alfred Wittenberg vereinigt und als Ersatz für den ihm verlorenen Artur Schnabel jetzt Vienna da Motta als Klavierspieler gewonnen. Ich berichte nur diese Tatsache, da zum ersten Konzert dieser alten-neuen Trio-Vereinigung der „Musik“ keine Karten zugegangen waren. — Viel Beifall, aber leider nicht den entsprechenden Besuch fand der erste populäre Kammermusik-Abend von Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert. Auf Dvořáks großartiges, ausgezeichnet wiedergegebenes f-moll Trio ließen die Künstler das A-dur Quartett von Brahms folgen, in dem Ad. Müller mit gewohnter Tonschönheit und wohlüberlegtem Vortrag die Bratsche spielte. — In dem Konzert des jungen Geigers William Morse Rummel, der noch sehr auf Veredelung seines Tons hinarbeiten muß, erregten seine Geigenvorträge weit weniger Interesse als die noch ungedruckte Sonate für Violine und Klavier seines Bruders Walter Morse Rummel, der den Klavierpart sehr gut vertrat. Selbständigkeit der Erfindung ist in dieser Sonate, in der namentlich Anklänge an Raff und Grieg begegnen, nur in bescheidenem Maße zu finden, allein ein gewisser großer Zug, der namentlich dem energievollen Finale nicht abzuspochen ist, und Gewandtheit im Satz lassen für die Zukunft des vorläufig noch in harmonischen Sonderbarkeiten und sonstigen musikalischen Exzessen schwelgenden jungen Komponisten Günstiges erhoffen; so schwülstig, wie das der Sonate unterlegte Programm, ist diese selbst freilich größtenteils. — Kammermusikwerke brachte auch Willy Burmester in seinem ersten populären Konzert: im Verein mit dem sehr beachtenswerten Pianisten Emeric Stefaniai

trug er die G-dur Sonate von Brahms, die D-dur Sonatine von Schubert und an Stelle des abgesetzten Tschaikowsky'schen Konzerts die D-dur Sonate von Beethoven vor. Sein weiteres Programm bestand in einer Reihe kleiner von ihm bearbeiteter Stücke, die er bekanntlich ganz besonders reizvoll vorträgt. — Florizel von Reuter, der mitunter etwas ungleiche Leistungen bietet, konnte sich schon, meist erfolgreich, an Wieniawski's fis-moll Konzert wagen, das er leider nur mit Klavierbegleitung spielte. Die mitwirkende Sängerin Elsa Karitch, die von Fritz Lindemann anschmiegend begleitet wurde, hat eine gutgebildete weiche Stimme, die feine lyrische Wirkungen erzielt. Die Gestaltungskraft des Vortrags läßt noch zu wünschen. — Der Meistergeiger Fritz Kreisler erfreute den großen Kreis seiner Verehrer wieder einmal durch den Vortrag des a-moll Konzerts von Viotti und des Mendelssohnschen unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und verblüffte durch die spielende Überwindung der kolossalen Schwierigkeiten, die er in einem von ihm für Geige allein komponierten burlesken Scherzo niedergelegt hatte. — Vor seiner Abreise nach Amerika konzertierte Alexander Petschnikoff mit dem Philharmonischen Orchester unter Dr. Kunwald, das diskreter hätte begleiten können. Der Konzertgeber spielte zwischen dem von A. Kopfermann im Vorjahre nach einer Abschrift erstmalig herausgegebenen 7. Violin-Konzert von Mozart, dessen Solostimme, wie sie jetzt vorliegt, meiner Meinung nach zum mindesten überarbeitet sein muß, und dem ihm besonders gut liegenden Konzert von Tschaikowsky zwei noch ungedruckte „Skizzen aus dem Orient“ von Hermann Zilcher (Gesang eines Muezzin und Tanz der Derwische), die mit höchst einfachen orchestralen Mitteln uns die eigentümliche Farbenpracht des Orients deutlich hervorzaubern und eine entschiedene Bereicherung der Literatur bedeuten; besonders der meist auf der G-Saite vorzutragende Gesang des Muezzin ist ein wertvolles und höchst dankbares Vortragsstück. Endlich spielte Petschnikoff noch mit vielem Geschmack und brillanter Technik die Bratsche in der bekannten Konzertante von Mozart, während seine Gattin nicht minder vortrefflich darin die Geige vertrat. — Das Philharmonische Orchester hat nach seiner Rückkehr von Scheveningen unter der Leitung seines ständigen Dirigenten Dr. Ernst Kunwald, der kein gewöhnlicher Taktschläger ist, an musikalischer Empfindung, Temperament und Energie sogar seinesgleichen sucht, seine Populären Konzerte wieder mit größtem Erfolg aufgenommen. Im Bestand des Orchesters sind wenige Veränderungen eingetreten; ein Gewinn scheint der neue erste Flötist zu sein; der neueste Solovioloncellist Beyer-Hané hat schon Ende April hier Proben seiner Tüchtigkeit abgelegt.

Wilh. Altmann

Anlässlich der Hauptversammlung des evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland fanden einige große Chorkonzerte in der „Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche“ und der „Marienkirche“ statt, die das hohe Streben und die durchschnittlich vorzüglichen Leistungen der Berliner Kirchenchöre im besten Lichte zeigten. Konnten schon die Einzelchöre

bei der Vorfeier großen Genuß bereiten, so taten es in noch höherem Grade die vereinigten Chöre beim Festkonzert unter Leitung von Arthur Egidi. Der fein abgeionte Vortrag und die gute, durchdachte Berechnung der Wirkung verdienen vollste Anerkennung. Auch die Organisten Walter Fischer und Bernhard Irrgang zeichneten sich durch Wiedergabe schwieriger Kompositionen aus, wenn auch die Stimmführung in der Bachschen Passacaglia etwas klarer hätte sein können. Doch vielleicht lag das an der Akustik. — Der Baritonist Theodor Hess van der Wyk besitzt eine ausgiebige, aber ein wenig raue Stimme. Er ist ein tüchtiger Sänger, obgleich er einer Mozartschen Arie nicht ganz gerecht wurde. Das war zuviel Oratorienstil, auch das Rezitativ wurde nicht parlandomäßig gesungen. Lieder lagen ihm besser. Der mitwirkende Violinist Robert Reitz zeigte sehr flüssige Technik im fis-moll Konzert von Ernst; der Ton ist nicht übel, wirkliches Talent konnte ich jedoch nicht feststellen. — Ähnlich muß ich über die Pianistin Lois Adler urteilen, deren großer Fleiß lobend hervorzuheben ist. Das Spiel ist zu mechanisch; Bachs italienisches Konzert klang durchaus etüdenhaft. Überaus starke Nervosität schien die Technik und das Gedächtnis der Dame ungünstig zu beeinflussen. — Hingegen scheint es, daß die Sängerin Marie Luise Nößler-Betke das Konzertpodium erobern wird. Die klangvolle Stimme von ausgesprochenem Alt-Charakter, gute Schule und Intelligenz dürften ihr zu Erfolgen verhelfen. Aber Geschmacklosigkeiten bei Vorhaltsnoten und im Tempo, wie z. B. in der Gluckschen Arie, sind abzustreifen. — Die Koloratur-Sopranistin Jenny Dufau bringt viel Talent für heitere Gesänge mit, während es ihr für sentimentale doch an dem richtigen Ausdruck fehlt. Dem „Erlkönig“ von Loewe wurde sie nach keiner Richtung gerecht, Lieder von Wolf sang sie reizend. — Der Baritonist Gustav Franz wird durch glänzende Höhe wirksam unterstützt. Sein Vortrag ist verständig, aber nicht besonders eindringlich. Das interessante Programm war sehr modern gehalten und begann mit einigen herrlichen Liedern von Grieg, denen sehr schöne von Sinding folgten, des weiteren solche von R. Wintzer, W. Rabl, L. Blech, R. Kursch, H. Sommer und G. Henschel. — Einen Brahms-Abend veranstaltete Elisabeth Becker, an dem sie nur die beiden Konzerte op. 15 und op. 83 unter Leitung von Gustav Hollaender zu Gehör brachte. Die noch junge Pianistin spielte temperamentvoll, ohne ihre Ruhe dabei zu verlieren. Sie hat eine leichtflüssige Technik und gesunden Anschlag. Erfreulich war die klare Disposition des Vortrages. — Einen guten Erfolg ersang sich Henrik Bolin mit seinen Lieder-vorträgen zur Laute, den er aber mehr seinem hübschen Bariton als seinem Lautenspiel verdankt. — Sophie Arnheim bewältigte ein umfangreiches Programm, das aus Bach, Beethoven, Schumann und Chopin bestand. Sie spielt Klavier mehr elegant und graziös als groß. Dabei phrasiert sie mit Geschmack.

Arthur Laser

Als ein außergewöhnlich begabter Pianist gab sich Egon Petri in seinem ersten Konzert

zu erkennen. Er spielte mit dem Philharmonischen Orchester, das Ferruccio Busoni (der Lehrer des Pianisten) leitete. Den größten Eindruck rief bei mir das technische Können des noch jungen Spielers hervor. Hier ist alles bereits im Zustande höchster Reife, und Petri zeigt sich als Techniker sonder Fehl und Tadel. Über seine Eigenschaften als nachschaffender Musiker wage ich mich nur mit Vorbehalt zu äußern. Das Mozartsche Konzert in d-moll wurde schlicht und natürlich gespielt, höchstens störte eine Neigung zu unruhiger Temponahme. Es kam vor, daß der Pianist seine Einsätze in schnellerem Tempo brachte, als das begleitende Orchester einhielt. Für das zweite Werk, ein Konzert von Busoni op. 39, fehlt mir jedes Verständnis, daher kann ich auch den Vortrag dieser Musik nicht beurteilen. Sicher aber ist Petri, so viel zeigte schon sein erstes Auftreten, bereits einer unserer ersten Pianisten. — Auf gleicher technischer Höhe steht Rudolph Ganz. Er spielt noch brillanter, blendender, effektvoller als jener. Neben höchsten Bravour- und Kraftleistungen kann man an seinem Spiel die eleganteste Ausführung alles Kleinwerkes bewundern. Wenn das Brahms'sche d-moll Konzert nicht ernst und schwer genug erklang, so kann man vielleicht vermuten, daß dem Talente des Künstlers hier Grenzen gesteckt sind. Doch das bleibt zunächst eine Vermutung, die vielleicht durch spätere Leistungen nicht bestätigt wird. — Der älteren Generation gehört bereits Alberto Jonás an, ein ausgereifter Künstler von immensem technischen Können und feinen musikalischen Vortragsgaben, die selbst bei Beethovens op. 111 nur teilweise versagen. Es handelt sich hier um den Variationensatz dieser Sonate, in dem der Künstler den Zusammenhang des Themas mit einigen kleinen Umformungen nicht mehr herzustellen wußte. — Carl Salewski ist ein solider Spieler, der über eine respektable Technik verfügt. Seinem Vortrage haftet allerdings etwas Nüchternes an. Getragene Partien verschleppt er gern und verweichlicht ihre Physiognomie durch gehäufte rubati und Nachklappen.

Hermann Wetzel

Kurt Lietzmann verfügt über einen sehr hübsch ansprechenden lyrischen Tenor (nicht Bariton!), dem bei genügendem Studium eine gute Theaterkarriere beschieden sein könnte. Dramatische Lieder und besonders Johann Sebastian Bach sind jedoch zum mindesten vorläufig außerhalb seiner Grenzen. — Arthur van Eweyk ist von der Natur ungemein gütig bedacht: ein sehr schönes und sehr großes Organ, das jedoch durch einen hervorragenden Tonbildner zu noch größerer Vollkommenheit gebracht werden könnte, musikalische Intelligenz und gute Vortragsbegabung. — Elyda Russel bietet wenig Erfreuliches. Ihrem Vortrag haftet keine besondere Note an, und auch stimmlich führt sie nicht viel mehr als Trümmer ins Feld. — Auch das Auftreten von George Meader hätte getrost unterbleiben dürfen. Sein Vortrag ist ja nicht schlecht, wenn auch unpersönlich, aber seine Tonbildung ist so unentwickelt und sein Bestreben, durch Näseln den Ton aus dem Hals zu schaffen, so fruchtlos, daß der Sänger für die Öffentlichkeit in keiner Weise als ausreichend

zu bezeichnen ist. — Unter einem ganz anderen Stern stand der Liederabend von Franz Steiner. Die Tontechnik ist bei ihm so ideal schön, daß man wohl sagen darf: endlich mal eine Hoffnung im Konzertsaal. Da er auch musikalisch, temperamentvoll und intelligent ist, wird er die kleinen Schlacken, die ihm anhaften, wie seine Manier, den Atem gelegentlich sehr hörbar einzuziehen oder das teilweise Dehnen der Phrasen bald abstreifen können. Aber tonlich hat er heute schon im Konzertsaal nicht seinesgleichen. Die Frage ist nur, ob der rauhe Norden solche Blumen im Konzertsaal halten kann, oder ob der junge Sänger nicht vorziehen wird, der Oper treu zu bleiben, wo solche Qualitäten aus zwingenden Gründen ganz anders eingeschätzt werden.

Richard Hähn

Jan Sol aus Amsterdam hat kein übles Material (Bariton); dieses aber kommt nur im Forte zur Geltung, im Piano hingegen ist sein Singen nichts weniger als erfreulich, und schon darum — sein Vortrag ist zumeist hausbacken — war Schumanns „Dichterliebe“ das Ungeeignetste, was er wählen konnte. — Käte Neugebauer-Ravoth hinterließ als Liedersängerin, die über einen schön ausgeglichenen Mezzosopran und einen sehr gefälligen Vortrag verfügt, einen guten Eindruck. — Bei Ilda Pepperschörfling (kleiner Mezzosopran) kommt alles gequält heraus, namentlich ist es bei den höheren Tönen der Fall. Lieder wie „Von ewiger Liebe“ (Brahms) liegen ihrer Natur nicht. Was ihre Ausbildung betrifft, hat die Kunst getan, was möglich war. — Hermann Weißenborn steht ein sonorer, sympathischer Bariton zu Gebote; besonders die Tiefe ist von prächtigem Wohlklang. Seine Auffassung zeugt von feiner Kultur und Intelligenz, namentlich wuchtige Akzente gelingen ihm. Nur die Aussprache könnte deutlicher sein. Er sang auch zum ersten Male ein Manuskriptlied „An die Sonne“ von C. Schmalstich. Es ist zu wenig aufrichtiger Jubel in diesem Hymnus und zu viel naive Kleinmalerei; der Eindruck ist daher konventionell und matt. — Otto Weinreich weist als Pianist trotz seiner soliden Technik und seines sehr exakten Spiels keine hervorragenden Qualitäten auf. Er möchte Eigenes bieten, aber es gelingt ihm nicht; Empfindsames (so das Andantino aus der A-dur-Sonate von Schubert) bringt er viel überzeugender heraus als Ernstes und Kompliziertes. Sehr störend ist auch sein harter Anschlag; es ist so, als ob er alles mit fixierten Fingern spielte. Weit aus am meisten bot er in der Wiedergabe von Brahms. Ihn unterstützte die Liedersängerin Margarete Knüpfer. Wie ich schon im Vorjahre bemerkte, liegen ihr ganz besonders Lieder gefälligen Genres, wobei ein reizvolles Mienenspiel ihr nicht wenig zu statten kommt. — Otto Süsse ist ein gutgeschulter Sänger, nur ist sein Baß-Bariton weder ausgiebig, noch klingschön. Sein Vortrag zeugt von Verständnis für den lyrischen Gehalt der Gesänge, doch fehlt ihm die Wärme. Er sang u. a. vier Lieder mit Harfenbegleitung von G. Bumcke. Das war eine sehr erfreuliche Abwechslung; die Lieder selbst sind, abgesehen von einigen banalen Wendungen, sehr empfehlenswert. Emmy Schaum-Frankfurt a. M., eine sehr intelligente,

routinierte Altistin wirkte mit. Ihr gediegenes Können erweckte volle Sympathie.

Arno Nadel

DRESDEN: Das Jubelfest des fünfzigjährigen Bestehens ihrer Symphoniekonzerte konnte zu Beginn der gegenwärtigen Saison die Königliche Kapelle begehen. Schon Carl Maria v. Weber hatte i. J. 1821 als sächsischer Hofkapellmeister den Versuch gemacht, ständige Musikaufführungen zu begründen, aber damit keinen Erfolg erzielt. Glücklicher war Richard Wagner, der in den Jahren 1848/49 nicht weniger als acht Konzerte mit der Hofkapelle veranstaltete und dabei sogar der „Neunten“ Beethovens zu jener denkwürdigen Aufführung mit seinen bekannten, auf Goethes „Faust“ bezugnehmenden Erläuterungen verhalf. Aber nach Wagners Flucht im Revolutionsjahre fehlte der leitende Geist, und erst i. J. 1858 traten die Hofkapellmeister Reißiger und Krebs sowie der Konzertmeister Schubert mit dem Plane von sechs ständigen Konzerten hervor, die sich auch rasch in der Gunst des Publikums festsetzten und bis heute ihre Eigenart gewahrt haben. Denn nachdem i. J. 1896 die Hoftheaterleitung eine Konzertserie B mit Heranziehung namhafter Solisten begründet hatte, hielten die Kapellvorstände doch daran fest, für die alten Kapellkonzerte (jetzt Serie A) grundsätzlich auf jeden solistischen Schmuck zu verzichten. Wenn früher die A-Konzerte in ihren Programmen als sehr konservativ gelten mußten, so ist seit etwa zehn Jahren insofern ein Wandel eingetreten, als neben der Pflege der alten Meister auch den Modernen ihr Recht wird. Das Jubiläumsprogramm war genau dasselbe wie beim ersten Konzert vor fünfzig Jahren: Overtüre zu „Anakreon“ von Cherubini, Joseph Haydns prächtige und in Harmonik und motivischer Arbeit noch heute fast modern anmutende Symphonie B-dur, Webers „Euryanthe“-Overtüre und Beethovens Symphonie c-moll. In die Leitung des Abends teilten sich die Herren Hagen und v. Schuch. Die Königliche Kapelle war Gegenstand herzlicher Kundgebungen. — Der Berliner Lehrergesangverein stellte sich in einem Konzert unserem musikliebenden Publikum als ein Männerchor von prachtvollen Mitteln und achtungsgebietendem Können vor. Die Vortragsordnung legte wohl zu viel Gewicht auf ruhige und zarte Wirkungen, wie denn der Liedermeister Felix Schmidt sich mehr als vorzüglicher Gesangspädagog wie als feuriger Dirigent gab. Die Solistin des Abends, Paula Stebel, ist eine Pianistin von beachtlicher Technik, aber ohne persönliche Eigenart in Anschlag und Auffassung. — Eine Klavierspielerin von ebensoviel Temperament wie technischer Reife ist Else Gipser, die einen eigenen Klavierabend mit großem Erfolge gab. — Egon Petri, der in seinem eigenen Konzert an vier Beethovenschen Klaviersonaten sein erstes Wollen erprobte, ist in der Beherrschung aller technischen Einzelheiten sicherlich ein fertiger Künstler und weiß auch durch selbständige Auffassung zu interessieren. Aber seinem Anschlag fehlt die blühende Schönheit, seinem ganzen Spiel Poesie und Phantasie, es herrscht der Verstand darin dermaßen vor, daß man nicht ergriffen und fortgerissen wird. — Lotte Kreisler

erbrachte an ihrem Liederabend den Beweis, daß sie gesangstechnisch fortgeschritten und auch zu einer Verinnerlichung gelangt ist, wodurch sie einen sehr befriedigenden Gesamteindruck erzielte.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Mit dem Eintritt in die neue Saison hatte die Museumsgesellschaft, der stärkste und wichtigste Faktor im Musikleben unserer Mainstadt, auf ein hundertjähriges Bestehen zurückzublicken. Das Institut entwickelte sich aus einer sog. „Akademie“ heraus, die von drei geistig regen und kunstempfänglichen Freunden, den Frankfurter Bürgern Legationsrat Vogt und Stadtbaumeister Heß und dem Fuldaer Oberbaurat Coudray ins Leben gerufen und vom Fürstprimas des Rheinbundes Karl v. Dalberg protegirt, in vier „Klassen“ gelehrten, literarischen und künstlerischen Bestrebungen dienen sollte. Wie die von Iwan Knorr verfaßte Festschrift zum Zentenarjubiläum eingehend dartut, führte diese Vielseitigkeit in den anfänglichen Versammlungen der sehr exklusiven Gesellschaft zu ganz abenteuerlichen Programmen, in denen künstlerische und dilettantische Produktionen, Vorträge von Dichtungen und musikalischen Kompositionen mit „Kunstbeschauungen“, d. h. Bilder- und Bücherbetrachtungen bunt vermischt waren. Mit den Jahren aber klärte sich der Most, die musikalischen Bestrebungen gewannen die Oberhand und schufen am Ende ein ausschließliches Konzertunternehmen, das sich unter der Leitung von Karl Müller (1860 bis 1891) zum Rang der Leipziger Gewandhauskonzerte hob und durch Gustav Kogels Dirigentenstab (bis 1903) zur Höhe moderner Kunstanschauung gefördert wurde. Seit langen Jahren haben das Museumsorchester und die eigene, leider nun aufgelöste Kammermusikvereinigung des Instituts als Muster gegolten und manche wertvolle Neuheit eingeführt, öfter auch unter persönlicher Beteiligung der Komponisten, wie Brahms und Richard Strauß. Die künstlerische Leitung, nach Kogel drei Jahre von Sigmund v. Hausegger besorgt, ruht seit dem Vorjahr in Willem Mengelbergs Hand, die nun auch über dem Beethoven-Programm waltete, das den Jubiläumskonzertabend ausfüllte. Große Leonoren-Overtüre, Es-dur Konzert, gespielt von Eugen d'Albert, der dem Feste zu Ehren sich ausnahmsweise in dieser Saison als nachschaffender Künstler vernehmen ließ, endlich die Neunte Symphonie mit ihrem zu dem feierlichen Anlaß so gut stimmenden Schlußjubel, dessen Nachhall später in Bankettreden und Becherklang bis zum nächsten Morgen fortgetragen ward. Die Chöre des Schlußsatzes und das Vokalquartett (die Herren E. Pinks und de la Cruz-Frölich und die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan) zeigten bei Wiederholung der Symphonie im folgenden Sonntagskonzert wohl noch bessere Haltung; diesmal wurde ihr ein französisches Programm vorausgeschickt, bestehend aus Berlioz (Overtüre „Römischer Karneval“), Saint-Saëns (Klavierkonzert g-moll) und César Franck (ein Satz der symphonischen Dichtung „Psyche“, sowie symphonische Variationen für Klavier und Orchester), wobei Germaine Arnaud den Flügel — man darf das

Wort unbedenklich brauchen: meisterte. Der dritte Museumsabend der Saison war ganz Richard Strauß gewidmet, der sich mit seiner Frau, dem Violinisten Karl Halir und dem Cellisten Hekking in die Ausführung des Sonaten- und Liederprogramms teilte. — Kammermusikgenüsse stehen diesmal fast in Überfülle bevor; mit ungeteilter Freude durfte man auf diesem Gebiete wieder die Herren des Rebner-Quartetts (Ad. Rebner, W. Davison, L. Natterer, J. Hegar) mit ihrem Beethoven-Programm und ihrem voll ausgereiften Vortrag begrüßen, während ein neues Trio mit dem Pianisten Willy Rehberg an der Spitze sich noch einzuspüren haben wird. — Bemerkenswert erschien unter den sonstigen Produktionen ein dem großen Balladenmeister Carl Loewe gewidmeter Abend, an dem Otto Süße aus Berlin erst als Redner, dann als Sänger in mehreren der herrlichsten Schöpfungen des Stettiner Meisters auftrat und in beiden Eigenschaften überzeugend dardar, daß ihm für seine Sache Herz und Hirn, außerdem auch schön geschulte Stimmittel in reichlichem Maße zu Gebote stehen. Eine Carl Loewe-Propaganda, von so berufener Seite und auf solche im besten Sinne moderne Art betrieben, hat Aussichten, wie wir sie seit Eugen Guras Hinsichten nicht mehr ahnen konnten.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Die ersten Konzerte der neuen Saison liegen bereits hinter uns. Nach einem, vorwiegend lokales Interesse beanspruchenden, Liederabend der Frau Kraus-Sonderhoff machten Elena Gerhardt und Arthur Nikisch mit einem Liederabend in der neuen Musikhalle den Anfang. Neues brachte das Programm nicht, und Neues ist ebensowenig über die entzückende, wenn auch ein klein wenig kühle Kunst der Gerhardt, wie über das meisterliche, poesievolle Klavierspiel Arthur Nikischs zu sagen. — Eine neue Institution in unserem Konzertleben: „Populäre Sonntagskonzerte“, wurden mit einem Richard Strauß-Abend sehr heißungsvoll inauguriert. Frau Strauß-Abend sang an diesem Abend eine vielleicht allzu stattliche Anzahl von Liedern ihres Gatten, und im Verein mit den Herren Corbach, Sakon und Konzertmeister Dessau spielte Strauß die bekannten Jugendwerke: die Sonate in Es-dur und das Klavierquartett in c-moll. — Walther Armbrust, der sich jetzt als Dirigent einer etwas mysteriösen Hamburger Brahms-Gesellschaft, die mit der Deutschen Brahms-Gesellschaft nichts zu tun hat, entpuppt hat, brachte in seinem ersten Konzert als Novität Ertels „Der Mensch“, ohnedies etwas robusten Opus hier besondere Sympathien erwerben zu können. Lamond spielte Liszts Es-dur Konzert, und als orchestrales Hauptwerk stand die pathetische Symphonie von Tschaiowsky auf dem Programm.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Von bedeutsamen Konzerten fand bislang nur das erste Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle unter Leitung unseres ersten Kapellmeisters Bruck statt. Mit großer Akkuratess und trefflicher Herausarbeitung des thematischen Gewebes erstand Bruckners vierte Symphonie (romantische) zu blühndstem Leben, und außerdem glänzte das Orchester als begleitender Teil in den von

Henri Marteau vorgetragenen Solowerken — Violinkonzert von Beethoven und Phantasie von Schumann — durch wundervolles, tonliches und rhythmisches Anschmiegen an den Solopart.

L. Wuthmann

KÖLN: Beim Eröffnungsabend der Musikalischen Gesellschaft erzielte der Leipziger Pianist Joseph Pembaur mit Chopin und Liszt lebhaften Beifall. Zwei melodisch recht anmutende, fein gesetzte piemontesische Tänze von Leone Sinigaglia wurden durch Fritz Steinbach, den man beim Erscheinen stürmisch feierte, mit dem Orchester aufs reizvollste interpretiert.

Paul Hiller

LEIPZIG: Mit einem „Requiem“ hat diesmal die Saison begonnen, und zwar mit Brahms' „Deutschem Requiem“, das der Riedel-Verein unter seinem neuen Dirigenten Kapellmeister Hagel als von der vorigen Saison rückständiges viertes Abonnementskonzert auf allerdings nicht in allen Teilen gleich subtil herausgearbeitete, aber doch recht tüchtige Art in der Thomaskirche zur Aufführung brachte, trefflich assistiert von dem die Baritonsoli sehr schön singenden Herrn Kase, und weniger glücklich unterstützt durch Frl. Siems, der für das Sopransolo die ruhevollen Hochtöne fehlten. — Wahrhaft begeisternd wirkten als Anfang und als Schluß des ersten Gewandhauskonzertes das „Meistersinger“-Vorspiel und Beethovens siebente Symphonie, an deren Ausführung Arthur Nikisch und das städtische Orchester alle neu gewonnene Kunstfreudigkeit und Arbeitsfrische setzten, und zwischen stimmblendenden Gesangsvorträgen von Carl Burrian, der mit einer etwas theatralischen Arie „Von allen Gütern dieser Welt“ aus Smetana's „Dalibor“ und mit einem orchesterbegleiteten, nur im ersten Stücke „Vöglein Schwermut“ wirklich stimmungstiefen, sonst aber geräuschreich-äußerlichen Liederkreis „Aus fernen Welten“ von Felix Weingartner aufwartete und reichen Beifall erntete, wurde da den Manen des jüngst verstorbenen Rimsky-Korssakow mit der Erstaufführung von drei Sätzen aus der koloristisch-reizvollen, sonst aber durch Monotonie der Stimmung und der orientalisierenden Melismen ermüdenden symphonischen Märchensuite „Antar“ ein Opfer dargebracht. — Um dieses erste Gewandhauskonzert herum gab es auch schon einige Kaufhausabende. Der technisch wohlbeanlagte Geiger Ferencz Hegedüs produzierte sich von neuem, ohne diesmal größere geistige Künstlerreife erweisen zu können, und brachte mit sich ein Deutsch und Russisch singendes Frl. Anna El-Tour, deren Stimmbehandlung viel, und einen Klavierbegleiter A. Plantenberg, dessen Spiel noch mehr zu wünschen übrig ließ. Dagegen lernte man in der am hiesigen Königlichen Konservatorium ausgebildeten Senta Wolschke, die mit von Max Reger begleiteten Liedervorträgen debütierte, eine mit sehr sympathischer Stimme und ebensolchem Äußern begabte, vielversprechende junge Konzertsängerin kennen und hatte am gleichen Abend noch den nicht mühelosen, schließlich aber doch ernsthaft bereichernden Genuß, Max Reger im Verein mit dem tüchtigen Gewandhausviolinisten Carl Wolschke seine in den letzten zwei Sätzen wahrhaft fesselnde fis-moll Sonate op. 84 vor-

tragen zu hören. Elga Waldorf-Lutze hat an einem eigenen Liederabend trotz geringer Ausgeglichenheit ihres etwas strapazierten und nur in der Höhe leuchtkräftigen Sopranes mit einer gewissen persönlichen Ausdrucksenergie ihrer aussprache deutlichen und mimisch-belebten Vorträge einiges Interesse wachrufen können. — In der Thomaskirche hat der Meisterorganist Karl Straube mit seinen dieswinterlichen vier Orgelkonzerten begonnen und sich gleich am ersten Abend, da er mit wunderbar sieghafter Technik, moderner Durchgeistigung und reizvollster Registrierung vier Präludien und Fugen und die c-moll Passacaglia von J. S. Bach zum Vortrag brachte, begeisterungsvollen Dank einer ansehnlichen Kunstgemeinde erspielt.

Arthur Smolian

LUZERN: Die Concerts modernes des Kursaals haben während der Sommersaison 1908 das internationale Publikum in hohem Grade interessiert. Als Solisten beteiligten sich die Sängerinnen Eve Simony vom Brüsseler Monnaie-Theater, Jeanne Raunay aus Paris, Hedwig Francillo-Kaufmann von der Wiener Hofoper, die „Freia“ des ersten diesjährigen „Ring“-Zyklus in Bayreuth, Lilly Hafgren-Waag aus Stockholm, Lola Artôt de Padilla, die Violoncellistin Elsa Ruegger, die ungarische Geigerin Stefi Geyer, die polnische Violinistin Ira Novi, die Pianistin Anny Eisele aus Leipzig. Das 60 Musiker, größtenteils Mitglieder des Orchesters der Mailänder Scala, zählende Kursaalorchester brachte unter A. Fumagalli's Direktion u. a. zur Aufführung: die Ouvertüren zu „Rienzi“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „König Enzo“, das „Erresinola“-Intermezzo und „Sérénade bizarre“ von Louis Lombard (unter Leitung des Komponisten), Humperdinck's „Hänsel- und Gretel“-Vorspiel, Intermezzo „Nella Foresta Nera“ aus der Oper „Germania“ von Alberto Franchetti, „Roi d'Is“-Ouvertüre von Edouard Lalo, die Konzerteinrichtungen von Wagners „Feuerzauber“ und „Walkürenritt“, sowie Richard Strauß' „Tanz der Salome“, Weingartners Bearbeitung der Weberschen „Aufforderung zum Tanz“, die stimmungstiefe symphonische Dichtung „Der Schiffbrüchige“ von Peter Faßbänder (Erstaufführung), Prélude und Fileuse aus der Orchestersuite des Pariser Konservatoriums-direktors Gabriel Fauré (unter Leitung des Komponisten).

A. Schmid

MAINZ: Unsere Konzertsaison wurde in diesem Jahre früher begonnen, da man die hier tagende „Association Littéraire et Artistique Internationale“ mit einer besonderen Veranstaltung ehren wollte. Das Festkonzert bildete einen verheißungsvollen Auftakt. Die drei zur Mitwirkung entbotenen Solisten lösten ihre Aufgaben vortrefflich. Angèle Vidron (Köln) sang mit bedeutender Kehlfertigkeit die berühmte Bravour-Arie aus der „Entführung“, Felix Senius (Berlin) mit reichlich sentimentalem Einschlag die Lensky-Arie aus „Eugen Onégin“ und Karl Braun (Wiesbaden) mit prächtiger Stimmfaltung Sachsens Anrede. Die Euryanthe-Ouvertüre, schwungvoll von der städtischen Kapelle gespielt, und der „Herbst“ aus Haydns „Jahreszeiten“ figurierten ferner auf dem Programm, um dessen gelungene Durchführung sich die Mainzer Liedertafel und Kapell-

meister Naumann verdient gemacht haben. — Das erste Symphoniekonzert unter Emil Steinbachs Leitung brachte die Eroica in künstlerischster Durcharbeitung, als Novität „L'après-midi d'un Faune“ von Debussy, die ohne Erfolg blieb, und die Oberon-Ouvertüre. Elena Gerhardt, die Solistin, wurde für ihre ausgezeichneten Liedergaben von Wagner, Brahms, Hugo Wolf und Bunge stürmisch akklamiert.

Edg. Classen

REVAL: Einer der ersten, die im September 1907 unser Konzertpodium betraten, war Alfred Reisenauer. Er begeisterte wie immer — und wenige Tage nach seinem Konzert traf die erschütternde Trauerkunde von seinem Ableben hier ein. Reisenauer wird in Reval in Zukunft ganz besonders schmerzlich vermisst werden. — In ihrem bald auf das Auftreten Reisenauers folgenden Konzert ehrten die Böhmen das Andenken des großen Toten, indem sie vor ihrem eigentlichen Programm die Trauermusik aus Tschaiowsky's es-moll Quartett spielten. In dieser Nummer, wie in den programmäßigen Streichquartetten von Mozart, Beethoven und Schumann leisteten die Böhmen in gewohnter Weise Hervorragendes. Reihen wir hier gleich die beiden Liederabende Ludwig Wüllners an, so sind die Hauptergebnisse der musikalischen Saison fixiert. — Nächst dem seien Helene Staegemann als ganz hervorragend sympathische Sängerin von stimmlich wie vortraglich gleich großer Kunst, die Technik und Temperament in faszinierender Weise vereinigende Geigerin Carlotta Stubenrauch und die sympathische Sopranistin Eva Lissmann genannt. Entzückendes an Stilkunst boten wieder die „anciens instruments“ aus Paris — nicht zu häufig genossen. Von baltischen Künstlern verdient der Baritonist Smolian mit seinem warm timbrierten Organ und seiner impulsiven Vortragsweise zuerst genannt zu werden. Auch die Geigerin Edith Waldhauer erfreute, obgleich nicht in demselben Maße wie bei ihrem ersten Auftreten. Der englische Baritonist Pitt-Chatham ist im Liedergesang noch Anfänger, verspricht aber viel für die Zukunft. Das Klavier war nicht allzureich vertreten: Oskar Springfeld ist ein durch und durch musikalischer, technisch gründlich durchgebildeter und geschmackvoller Musiker. Die jetzt als Lehrerin am Odeon zu Athen wirkende Sigrid Hoerschmann bekundete dieselben Eigenschaften. Der Wiener Sänger Steger brachte einen recht gut erhaltenen Bariton mit, erwies sich jedoch in Programm und Vortrag als vieux jeu. Fast hätten wir Bronislaw Huberman vergessen. Gegen seine im höchsten Grade virtuose Technik läßt sich natürlich nichts sagen. In seiner musikalischen Eigenart fand er im allgemeinen beim slawischen Publikum mehr unbedingte Begeisterung als beim deutschen. Für das humoristische Genre sorgten Lamborg und Sven Scholander in bekannter wirkungsvollster Weise. — Als minimalen Ersatz für Symphoniekonzerte, die uns diesmal auch im sonst als Orchestermusikmonat erscheinenden Mai fehlten, veranstaltete Kapellmeister Kirschfeld ein Konzert unter Mithilfe auswärtiger Orchesterkräfte, das uns in unter diesen Umständen bemerkenswert gelungener Ausführung unter

anderem Dvořák's Symphonie „Aus der neuen Welt“ und Beethovens G-dur Klavierkonzert (von Else Hoffmann feinsinnig gespielt) brachte. Von den Vereinsaufführungen erwähnen wir: Bachs Weihnachtsoratorium, durch den Jäkel'schen Gesangsverein unter Kirschfeld und Mozarts c-moll Messe, durch den Nikolai-Gesangsverein unter Türnpuu dargeboten. — Kammermusikaufführungen veranstaltete neben dem Kammermusikverein, der einen Freitagabend gab und als Neuheiten unter anderem Weingartners Serenade für Streichorchester und eine Cello-sonate von Rachmaninow herausbrachte, auch das Lehrpersonal der hiesigen Musikschule.

Otto Greiffenhagen
STUTTGART: Im Konzertsaal herrscht noch ziemlich Ruhe. Es ist aber aus den sich überstürzenden Voranzeigen zu ersehen, daß es die Ruhe vor dem Sturm ist. Außer einem Kammermusik-Abend, in dem der wieder zurückgekehrte Carl Wendling im Verein mit Max Pauer, Presuhn und Seitz Beethoven op. 97, Brahms op. 60 und die beifällig aufgenommene Trio-Caprice op. 39 von Paul Juon vorführte, lag noch nichts von allgemeinerem Interesse vor.

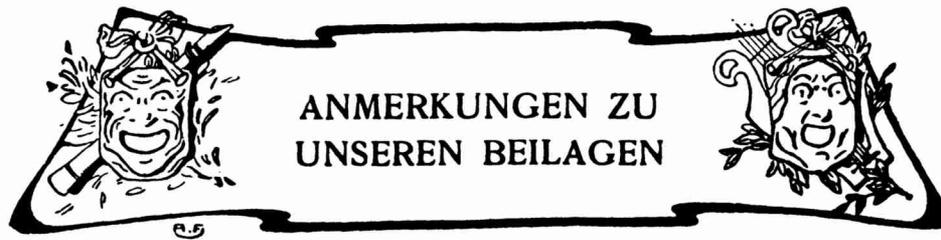
Oscar Schröter
WIESBADEN: Hier fand in der Woche vom 4. bis 10. Oktober das von der Kur-Direktion arrangierte „Richard Strauß-Musikfest“ statt. Vier Konzerte; nur Strauß'sche Werke, und der Komponist hatte die persönliche Leitung übernommen. Der erste Abend, bei noch etwas schwach besuchtem Hause, brachte das offenbar noch auf Wagnerschen Spuren wandernde „Guntram-Vorspiel“, den einer heiter-anregenden Wirkung stets sichern „Till Eulenspiegel“ und das „Heldenleben“ — alle drei in klangprächtiger Ausführung, von Strauß in großem fortreißenden Zug dirigiert. Sehr genußreich war der zweite Abend, ausschließlich mit Werken aus Strauß' erster Schaffensperiode: das Klavierquartett, die Violin- und die Cello-Sonate — lauter vornehm gehaltene, noch fast ganz von romantischem Geist erfüllte Werke. Wunderschön spielte Strauß selbst die Klavierpartien: ist doch sein Anschlag in Poesie getaucht; die Anmut und Milde selbst! Halir mit seinem Quartett und unser Wiesbadener Cello-Virtuos Brückner zeigten sich als echte gottbegnadete Kammermusiker. Der dritte Abend brachte wieder Orchestergaben: die Tondichtung „Don Quixote“ und die „Sinfonia Domestica“ — also ziemlich tumultuarische Werke; dazu die Klavier-„Burleske“, die Elly Ney, als glänzende Virtuosin, mit leidenschaftlichem Feuer spielte. An all diesen drei Abenden sang außerdem Frau Strauß-de Ahna Lieder ihres Gatten: ihren Vortrag fanden wir reichlich manieriert. Der letzte Abend trug in der Tat ein fast musikfestliches Gepräge: ein ausverkauftes Haus; das Kur-Orchester auf etwa 120 Mann verstärkt; ein Chor von über 300 Singenden (Mitglieder aller möglichen hiesigen Vereine). Zunächst bekamen wir den schwungvollen „Don Juan“ zu hören, und danach die Schlußszenen: das Duett, die Anrede Kunrads und den Feuerzauber aus der Oper „Feuersnot“ — eine Musik, die sich auch im Konzertsaal als höchst malerisch und von dramatischer Leuchtkraft erwies. Sie

blieb nicht ohne Eindruck, obschon der Baritonist d'Arnalle seiner anspruchsvollen Aufgabe nicht ganz gewachsen war; glücklicher schnitt Frau Hafgren ab, deren kerniger Sopran und ziel-sichere Deklamation für sich einnahmen. Nächst der schon bekannten „Taillefer“-Ballade (Hensel sang die Tenorpartie) weckte dann der „Bardengesang“ für Männerchor und Orchester als eine der neuesten und noch seltener gehörten Strauß'schen Kompositionen das meiste Interesse. Das durch den enormen Aufwand an äußeren Mitteln tollkühn zu nennende Werk wächst in seinem Aufbau zu kolossalen klanglichen Steigerungen an und versetzt den Hörer in die ungeheuerste Spannung; es sind drei vierstimmige Chöre gegen- und miteinander geführt, davon allerdings die Mittelstimmen in dem Prasseln und Krachen, Dröhnen und Donnern des Orchesters, das das Kampfgewühl mit förmlich greifbarer Deutlichkeit malt, ziemlich verloren gehen; nur einzelne weichere Partien erscheinen mehr aus der Idee des eigentlichen Männerchorstils emporgewachsen. Daß sich in der Erfindung übrigens die großartigen Züge der Strauß'schen Kunst wiederum glänzend offenbaren, wurde mit Freuden bemerkt. Der Komponist wurde an allen Konzertabenden enthusiastisch gefeiert. Vieles hat er uns hören lassen und zugleich viel —: das ist nur die Kunst Weniger; ist die Kunst des Genies. Und so salutiert die Kritik, der Lessingschen Mahnung eingedenk, mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd vor dem Meister. — Während des Musikfestes hielt Musikdirektor H. G. Gerhard an den Vormittagen jedes Konzertabends Vorträge über die zu Gehör kommenden Werke mit erklärenden Analysen am Klavier. Ein besonders voraufgeschickter Vortrag verbreitete sich über „Richard Strauß und die neue Kunst.“ Die von Geist und Wissen zeugenden Ausführungen des Redners fanden allgemeinen Beifall.

Otto Dorn

ZÜRICH: Der herbstliche Musikbetrieb reichte schon in die letzten Sommertage herein. Wir hatten keinen Mangel an musikalischer Unterhaltung. Ein badischer, in Zürich lebender Komponist, Oskar Ulmer, brachte kürzlich talentvolle Lieder- und Klavierkompositionen. Die Zürcher Pianistin Anna Roner ehrte das Andenken ihres Lehrers durch einen trefflichen Anton Urspruch-Abend, bei dem das Frankfurter Damenquartett (Ruth Waldauer, Henriette Schneider, Fanny Urspruch und Klara Lion) mitwirkte. — Das erste Abonnementskonzert leitete mit alter Beweglichkeit und Heiterkeit — man spielte Beethovens „Zweite“ und das Meistersinger-Vorspiel — Dr. Friedrich Hegar. — Eine fatale Überraschung war eine Erklärung der Konzertdirektion der „Neuen Tonhalle-Gesellschaft“: Das Publikum hat sich an den allzu reich mit Orchesterwerken beladenen (einheitlichen!) Konzertprogrammen geärgert, insbesondere verlangt es mehr Solisten mit Klavierbegleitung und Wiedereinführung der Zugaben. Dem müsse man künftig Rechnung tragen. (So?)

Dr. Hermann Kesser



**ANMERKUNGEN ZU
UNSEREN BEILAGEN**

Dank dem Entgegenkommen von Edgar Tinel und Ermanno Wolf-Ferrari sind wir in der Lage, auch das vorliegende Heft durch eine stattliche Reihe von Bilderbeigaben zu schmücken, die zum überwiegenden Teil hier ihre erste Veröffentlichung erfahren. Beiden Künstlern sei dafür auch an dieser Stelle unser Dank ausgesprochen. Wir beginnen mit der wundervollen Büste Edgar Tinel's von Arsène Matton. Die photographische Aufnahme, die uns zur Vorlage diente, ist die erste, die von der Büste überhaupt gemacht wurde: sie wurde hergestellt, als das Kunstwerk das Bildhaueratelier seines Schöpfers noch nicht verlassen hatte. Die im Jahre 1907 geschaffene Büste ist, wie uns versichert wird, von einer „geradezu erstaunlichen moralischen und physischen“ Portätähnlichkeit. Auf dem nächsten Blatt befinden sich zwei Porträts des belgischen Meisters, aus den Jahren 1903 und 1905. Vom Jahre 1866 stammt das folgende Bild: der zwölfjährige Tinel mit seinem Vater. Selbstverständlich haben wir dem Wunsch des Künstlers Rechnung getragen, der uns ans Herz legte, das seltene Bild zu veröffentlichen „sans séparer l'un d'avec l'autre, à raison de l'admiration passionnée que l'enfant professait à l'égard de son père et qu'aujourd'hui, devenu homme et ayant des cheveux gris, il professe encore“. Als Probe von Tinel's Notenschrift bringen wir den Brautgesang aus der dramatischen Legende „Katharina“ in Faksimile.

Das erste Porträt von Ermanno Wolf-Ferrari stammt aus neuerer Zeit, aus dem Jahre 1906. Ihm schließen sich zwei seltene Bilder aus jüngeren Jahren an: das eine vom Juli 1895, aus der Münchener Studienzeit, das andere 1889 in Bayreuth aufgenommen. Daran reiht sich als Probe seiner Notenschrift eine Partiturseite aus Wolf-Ferraris viel gespielter komischer Oper „Die neugierigen Frauen“.

Leser, die etwa Porträts von Edmund Kretschmer und Heinrich van Eyken vermissen sollten, deren Schaffen in diesem Heft gleichfalls eine Würdigung erfährt, seien daran erinnert, daß die „Musik“ beide jüngst verstorbene Künstler bereits im Bild gebracht hat: Kretschmer in Heft 22 des 4., Eyken in Heft 18 des 6. Jahrgangs.

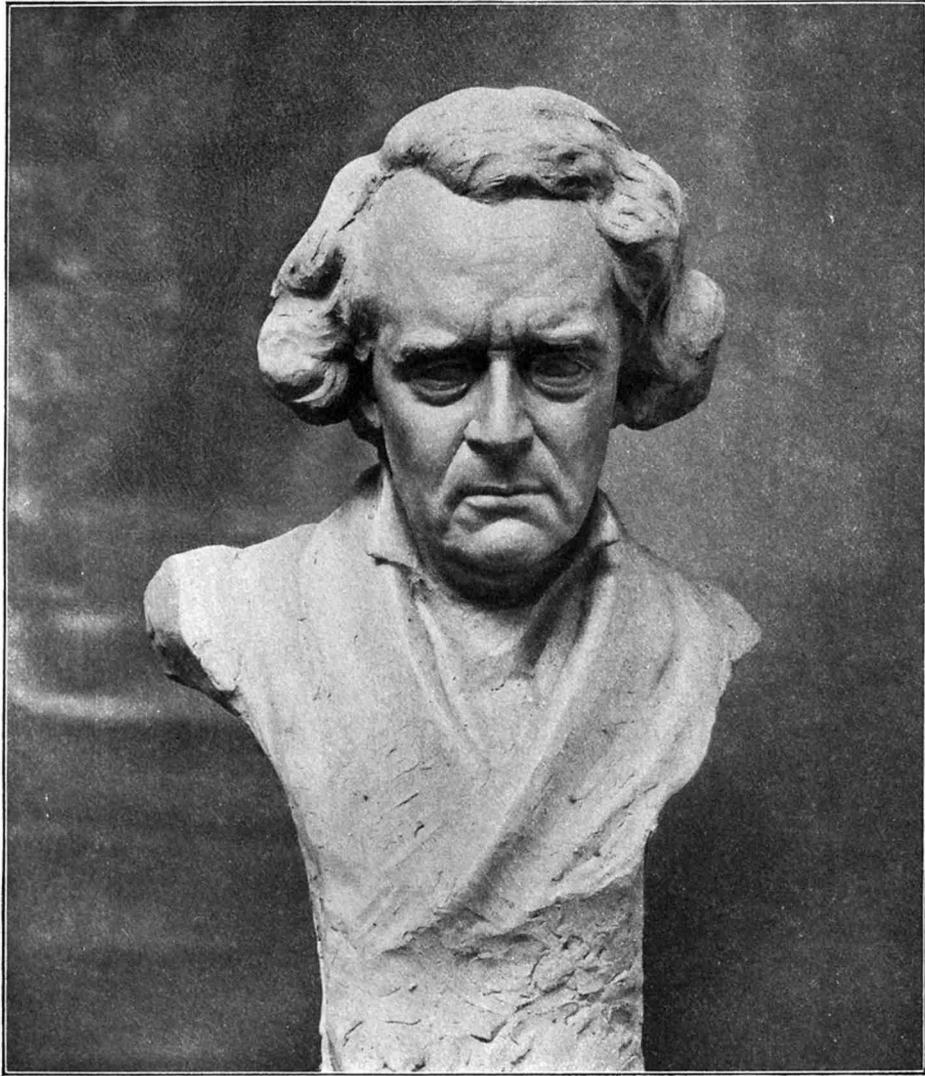
Als Musikbeilagen bieten wir den Brautgesang aus der dramatischen Legende „Katharina“ (Schlußszene des ersten Bildes) von Edgar Tinel (mit Genehmigung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig) und eine Romanze für Klavier von Ermanno Wolf-Ferrari, op. 14, No. 3 (mit Genehmigung des Verlegers D. Rahter in Leipzig).

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

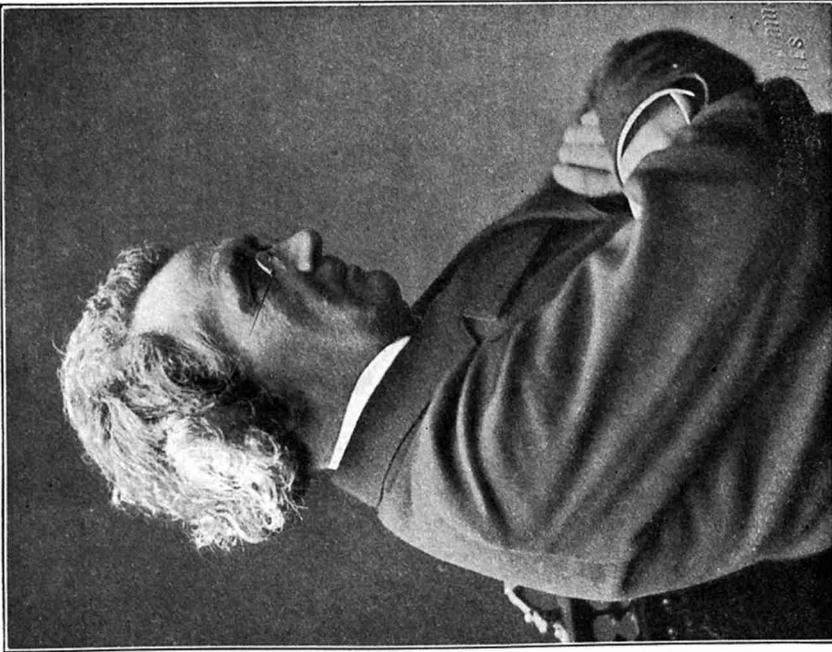
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

**Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107¹.**



VIII. 3

EDGAR TINEL
nach der Büste von Arsène Matton

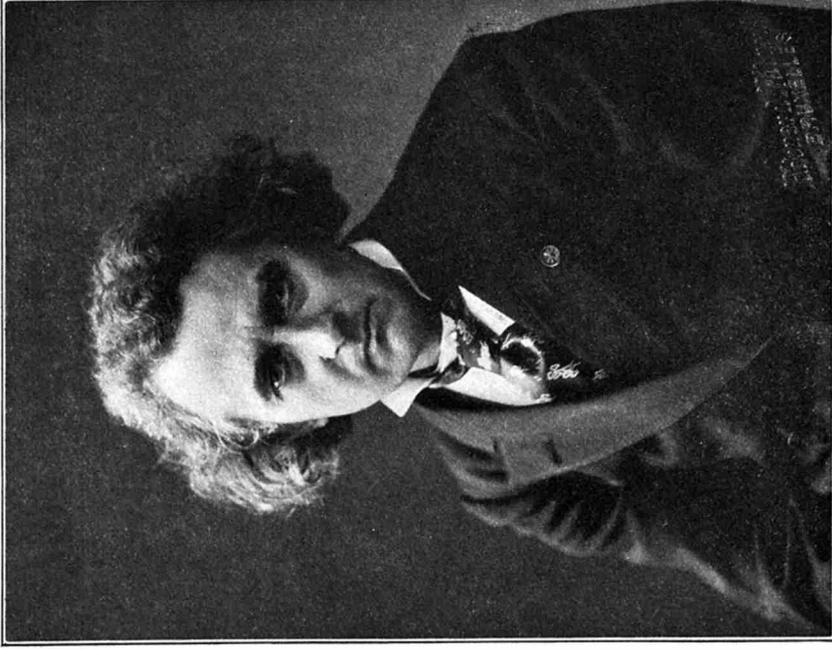


E. Fabronius, Brüssel, phot.

EDGAR TINEL
im Jahre 1905

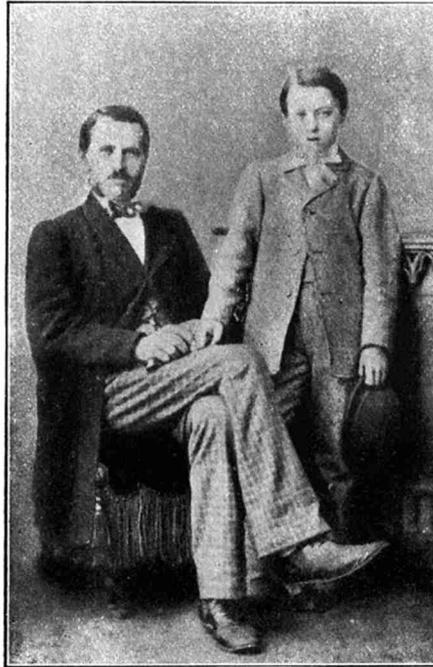


VIII. 3



E. Fabronius, Brüssel, phot

EDGAR TINEL
im Jahre 1903



EDGAR TINEL
im Alter von 12 Jahren
mit seinem Vater



VIII. 3

Bräutigang
aus der dramatischen Legende

"Katharina"

(Schlusscene des I. Bildes.)

Text von Leo van Heemstede.

Musik von Edgar Tinel. Op. 44.

Allegro moderato. $\text{♩} = 88$.

Katharina.

Klavier.

Lento.

ge-lobt sei in der Morgen-frühe der Herr, Der Grosses an mir that, Der

Poco più mosso.

riten.

Allegro moderato. $\text{♩} = 88$.

ii - berschwänglich mich be-gna-det in Sei-nem un-ersessenen Rath! Ihm rauscht das

U. S. 307.

Edgar Tinel



VIII. 3

AUTOGRAPH VON EDGAR TINEL



Atelier Veritas, München, phot.



VIII. 3

ERMANNOWOLF-FERRARI
im Jahre 1906



ERMANNOWOLF-FERRARI
im Jahre 1895



VIII. 3



ERMANNOWOLF-FERRARI
im Jahre 1889



VIII. 3

Handwritten musical score for orchestra and vocal soloist. The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Corai), Trumpet (Tr.), Trombone (Trompa), Violin I (Violini I), Violin II (Violini II), Viola (Viola), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Key markings include *col Cant* (colored Cantata) and *Allegro con più*. The vocal soloist part (Soprano) has the following lyrics:

(Aus einander den Thüre) Solo
Ich bring's heraus!
 nein, nein ich bring's heraus, Du hast's raufgehoben, nein, nein!
 fort, fort, fort!

The score shows complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mezzo* and *col Cant*.



VIII. 3

EINE PARTITURSEITE AUS DEN „NEUGIERIGEN FRAUEN“
 VON ERMANNO WOLF-FERRARI

Musikbeilagen zu dem Sonderheft der
„MUSIK“ Moderne Tonsetzer: Heft 7

Brautgesang

aus der dramatischen Legende

„KATHARINA“

(Schlußszene des 1. Bildes)

Text von Leo van Heemstede

Musik von EDGAR TINEL

op. 44

Romanze

für Klavier

von

ERMANNNO WOLF-FERRARI

op. 14 No. 3



BRAUTGESANG

aus der dramatischen Legende
„Katharina“

EDGAR TINEL Op.44

Allegro moderato $\text{♩} = 88$

Lento

KATHARINA

Ge - lobt sei in der Mor - gen - frü - he der Herr, — der

Poco più mosso

Gro - ßes an mir tat, — der ü - ber - schwenglich mich be - gna - det in

Poco più mosso

*riten.*Allegro moderato $\text{♩} = 88$

Sei - nem un - er - forsch - ten Rat! Ihm rauscht das

riten. Allegro moderato $\text{♩} = 88$

cresc.

Meer ent-ge - gen, Ihn, der die Son - nen hält,

f Ihn hul-digt je - de Wo - ge, die steigt und *p*

mf nieder-fällt. Die licht - ge-tränk - te Wü - ste strahlt

wie - der Sei - ne Glut, Ihn seg - net, was be -

se - ligt in Sei - ner Lie - be ruht.

Der höchsten Schön - heit Blü - te hat sich mei - nen Blick - ken er -

schlos - sen, es ist der ew - gen Weis - heit Quell zu

cresc.

mir her - ab ge - flos - sen; ich ha - be den

dim. dolce

dim. p dolce

sü - Be-sten La-be-trunk am Born der Lie - be ge - nos - sen. *riten.*

Mit un - verbrüch - li-cher Treu - e bin dem

a tempo *cresc.*

a tempo *p*

Him - mel ich ver - bun - den, ich ha - be, vom ir - dischen

riten. *a tempo*

riten. *a tempo*

molto cresc. *ff*

Red.

Tan - - de frei, ein kost - ba - res Klein - od ge -

ff dolce e passionato *riten. molto*

riten. molto *pp*

sempre ff

Largo ♩ = 56 *p dolce* *etc.*

fun - den. Ich bin des Herrn er -

ENGELCHOR (Hinter den Kulissen)

SOPRAN *mp* *etc.*
Hei - lig, Hei - lig, Hei - lig!

ALT *mp* *etc.*
Hei - lig, Hei - lig, Hei - lig!

TENOR *mp* *etc.*
Hei - lig, Hei - lig, Hei - lig!

BASS *pp* *etc.*
Hei - lig, Hei - lig, Hei - lig!

Largo ♩ = 56 *pp* *etc.*

Ich bin des Herrn erkorene Braut,
 O überseliges Werben!
 Für die Ehre des himmlischen Bräutigams
 Will ich leben, kämpfen und sterben!

ROMANZE

E. Wolf-Ferrari Op.14 N°3

Andante cantabile

p *rit.*

a tempo, cantando sostenuto

p *pp* *con Ped.*

pp 8

riten. *pp*

espress. *pp* *Ped. sempre*

p *pp*

Mit Genehmigung des Verlegers D. Rahter in Leipzig.

accel. *riten.* *a tempo*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The system begins with an *accel.* marking, followed by a *riten.* marking, and ends with *a tempo*. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). There are several slurs and accents throughout the system.

pp

The second system continues the piece. The upper staff features a *pp* (pianissimo) dynamic. The music is characterized by slurs and a steady rhythmic flow in both staves.

pp *pp*

The third system maintains the *pp* dynamic. It features complex chordal textures in the upper staff and a more active bass line. Slurs and accents are used to shape the phrases.

riten. *accel.* *riten.*

The fourth system introduces dynamic changes. It starts with *riten.*, moves to *accel.*, and then returns to *riten.*. There are triplets and slurs in both staves.

a tempo *p*

The fifth system begins with *a tempo* and *p* (piano) dynamics. The music features a mix of chords and moving lines in both staves.

p *riten. ten. Adagio* *ten. p*

The sixth system concludes the page. It starts with *p* dynamics and includes a tempo change to *riten. ten. Adagio*. The system ends with *ten. p* dynamics. There are slurs and accents throughout.