

W $\frac{80}{33b}$

*op. 170.
1906*

9

VON DER
EINHEIT DER MUSIK

VON DRITTELTÖNEN UND JUNGER KLASSIZITÄT
VON BÜHNEN UND BAUTEN UND
ANSCHLIESSENDEN BEZIRKEN

VERSTREUTE AUFZEICHNUNGEN

VON

FERRUCCIO BUSONI

MIT EINEM VERZEICHNISSE SEINER WERKE UND
VIER HANDZEICHNUNGEN



MAX HESSES VERLAG
BERLIN W 15

MAX HESSES HANDBÜCHER
BAND 76.

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG,
VORBEHALTEN.

COPYRIGHT 1922 BY MAX HESSES VERLAG, BERLIN W 15.



36-5692

DEN EINBAND ZEICHNETE W. TANK.
DRUCK VON C. SCHULZE & CO., G. M. B. H., GRÄFENHAINICHEN.

AN
JAKOB WASSERMANN

DEM MEISTER
BESCHEIDEN DIESE VERSÜCHE

DEM FREUNDE
VERTRAUENS VOLL DIESE BEKENNTNISSE

WIDMET
FERRUCCIO BUSONI
IM JAHRE 1922

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Zum Don Juan-Jubiläum	1
Einführungswort zu „Das Wohltemperierte Klavier“ von J. S. Bach	34
Nachruf für Dr. W. Mayer	41
Die Ausgaben der Liszt'schen Klavierwerke	45
Zu den Orchesterabenden I	68
Etwas über Instrumentationslehre	73
Mozart-Aphorismen	78
Vom Auswendigspielen	81
Wie ich komponiere?	84
Zu den Orchesterabenden II	87
Aus der klassischen Walpurgisnacht	89
Bemerkungen über die Reihenfolge der Opuszahlen meiner Werke	95
Offene Entgegnung	99
An die Jugend	103
„Kunst und Technik“	104
Vorbemerkungen zu den Etuden von F. Liszt	107
Die „Gotiker“ von Chicago, Illinois	132
Über die Anforderungen an den Pianisten	137
Man achte das Pianoforte	139
Galtons Studienbuch	141
Wert der Bearbeitung	147
„Wie lange soll das gehen?“	154
Die neue Harmonik	159
Eine märchenhafte Erfindung	161
Routine	167
Schönberg-Matinée	170
Zur Turandotmusik	172

	Seite
Selbst-Rezenſion	174
Das Klaviergenie	181
Futurismus der Tonkunſt	184
Über die „Pariſfal“-Partitur	187
Von der Zukunft der Oper	189
Zum Geleit von E. T. A. Hoffmanns „Phantaſtiſchen Geſchichten“	193
Skizze (zum Vorwort des wohltemperierten Klaviers II. Teil)	197
Traum	198
Die Zigarrenkifte	201
Introductio zu des wohltemperierten Klaviers II. Teil	205
Concluſio zu des wohltemperierten Klaviers II. Teil	210
„Engliſch=Horn“ oder „Alt=Oboe“?	212
Nachteil des Sehenden	213
Zur Frage muſikaliſcher Eigenart	218
Geleitwort zur Bach=Ausgabe	220
Aus Zürcher Programmen:	
I. Beethoven	222
II. Chopin	224
III. Liſzt	226
IV. Jean Sibelius	227
Gedanken über den Ausdruck in der Architektur (Fragment)	229
Der Kriegsfall Boccioni	241
Einleitung zu Bachs Tokkaten	245
Offener Brief an Hans Pfitzner	247
Charles Baudeleire über Edgar Allan Poe	251
Mozarts „Don Giovanni“ und Liſzts „Don Juan=Fantafie“	255
Die Champagnerarie	264
Sonetto CXXIII	266
Projekt für eine dreifache Bühnenöffnung	268
Arrigo Boito	269
Junge Klaffizität	275
Lo Staccato	281
Um Liſzt	284

	Seite
Aufzeichnungen	286
Was gab uns Beethoven?	290
Arlecchinos Werdegang	299
Zu seiner Deutung	304
Künstlers Helfer	305
Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des „Doktor Faust“, enthaltend einige Betrachtungen über die Mög- lichkeiten der Oper	309
„Die Bekehrte“ von W. Vogel	334
Erinnerungen an Saint-Saëns	336
Zum Entwurf einer szenischen Aufführung von J. S. Bachs Matthäuspasion	341
Offener Musikbrief	344
À propos „Arlecchino“	349
Bericht über Dritteltöne	354
Von den Proportionen	357
Verzeichnis meiner Werke	359
Anhang: Skizzentafel.	

ZUM DON JUAN=JUBILÄUM.
EIN KRITISCHER BEITRAG.

Leipzig, 1887.

Während manche behaupten, daß die Grenze zwischen Talent und Genie deshalb so schwer zu ziehen sei, weil man den Übergang von jenem zu diesem nicht zu erkennen vermögen soll, verfechten andere wieder die Überzeugung, daß Talent und Genie zwei gänzlich verschiedene Dinge sind, die nicht nur nichts miteinander gemein haben, vielmehr in einem gegensätzlichen Verhältnisse zueinander stehen und die man zu wechseln oder miteinander zu vermengen sich wohl hüten muß. So unendlich verschieden sind darüber die Auffassungen und doch dergestalt alle, daß von zwei einleuchtenden Theorien eine die andere schlägt und in jeder ein dunkler, unüberwundener Punkt die weitere Forschung hemmt. Dieser Punkt ist die Art der Tätigkeit unseres Gehirns im allgemeinen und beim Schaffen im besonderen. Man muß leider die Annahme gelten lassen, daß die Lösung dieser Frage (welche die endgültige Aufklärung über den Begriff „Geist“ und was damit zusammenhängt, zur Folge hätte), nicht erfolgen wird, und zwar — wie mich dünkt — aus zwei Gründen. Erstens ist die Möglichkeit

nicht vorhanden, ein sich in Tätigkeit befindliches menschliches Gehirn zu beobachten (die Beobachtung an Tieren, bei denen sich kein Denkprozeß entwickelt, würde erfolglos bleiben); zweitens ist es nicht möglich, diese Beobachtung geistig, das ist vermittelt des eigenen Denkens, vorzunehmen, da zu diesem Zwecke eben die Gehirntätigkeit notwendig ist, die wir erforschen wollen, und in diesem Falle eine Bewegung der anderen entgegenarbeiten müßte, was eine Neutralisation der Tätigkeit zur Folge hätte. Dieser Versuch ist m. E. so wenig möglich, als es möglich ist, das eigene Auge ohne Zuhilfenahme eines Spiegels zu sehen, oder den Prozeß³ des Einschlafens bei sich selbst zu verfolgen, während er sich vollstreckt. Für die Unmöglichkeit des Unternehmens, besser als dieser Versuch einiger Beweisgründe, zeugt der Standpunkt phantastischen Hypothesenwesens, auf dem sich die Forscher unserer Zeit in dieser Materie befinden.

Mit berechtigterer Zuversicht auf Erfolg hat man sich mit der Frage über das Wesen von Talent und Genie zu schaffen gemacht. Schopenhauer sieht das Talent als einen „Überschuß an Erkenntnis“ an, das Genie aber als einen in so reichem Maße vorhandenen Überreichtum an Erkenntnis, daß er zu einem dem Willen gleich mächtigen Teile wird.

Der Unterschied wäre demnach ein quantitativer.

Diese Ansicht bekämpft in seiner geistreichen Art Max Nordau; so beispielsweise in den

folgenden Sätzen: „ein Talent ist ein Wesen, das allgemein oder häufig geübte Tätigkeiten besser leistet als die Mehrheit derjenigen, welche sich dieselben Fertigkeiten anzueignen gesucht haben; das Genie ist ein Mensch, der vor ihm noch nie geübte neue Tätigkeiten erfindet oder alte Fertigkeiten nach einer ganz eigenen, rein persönlichen Methode übt“.

„Ein Pudel, den man zu verwickelteren Kunststücken abrichten kann als andere Hunde, ist ein Talent . . .“

„Zwischen dem Talent und dem Genie besteht nicht ein quantitativer, sondern ein qualitativer Unterschied.“

Doch muß schließlich auch Nordau zugeben, „daß der Unterschied auf der verschiedenen Größe derselben Eigenschaften beruht“ und „daß der Montblanc und ein Sandkörnchen aus Quarz bloß quantitativ voneinander verschieden, im Grunde aber ein und daselbe sind“.

Nach Lemcke ist es die Art und Weise, mit welcher der Künstler in seinem Schaffen vorgeht, die auf das Talent oder auf das Genie des Urhebers schließen läßt. Lemcke's Theorie läßt sich in den einfachen Begriffen Naivität und Reflexion zusammenziehen und es wäre nach diesem Prinzip die Erreichung des Neuen und Originellen in der Kunst noch immer nur das Werk eines Talentés, sofern solches durch Reflexion bewerkstelligt wird: die Vollendung überhaupt, wenn

auch mit schon vorhandenen Mitteln, doch unbewußt erzielt, das Kennzeichen des Genies. — Nordau aber, der das Neue nur im Genie entstehen läßt, unterscheidet noch Emotions- und Cogitations-Genies (welchen letzteren er den Vorrang zuerteilt, indem er in abnehmender Reihenfolge Feldherren, Staatsmänner und Gesetzgeber, Forscher, Entdecker und Erfinder, Denker und Philosophen, in zweiter Linie die emotionellen Genies in der Rangordnung von Dichtern, Künstlern und Musikern nennt), wodurch allerdings die Lehre von Naivität und Reflexion, als Merkmale von Talent und Genie, wiederum entkräftigt wird.

Meines Erachtens ist ein Kunstwerk, in dem sich Inhalt und Form in gleicher Vollendung vereinigen, sei es nun unbewußt oder durch Reflexion entstanden, und sofern es die Erwägung und die Feile nicht aufdringlich verrät, immer das Erzeugnis eines Genies. Dafür sprechen die Werke Rafaels und Dürers, Lessings und Goethes, Beethovens und Mozarts.

Die Frage bleibt dennoch für die meisten ebensowenig gelöst, als beispielsweise, jene den Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen betreffend. Und weil diese Bezeichnungen in der Folge meines Aufsatzes öfters Erwähnung finden werden, will ich noch eine kurze Erörterung des zwischen ihnen bestehenden Unterschiedes versuchen.

Ist das Erhabene einfach die Steigerung des

Schönen durch die Vergrößerung der Verhältnisse oder ist der Begriff ein selbständiger? Wenn Lemcke in seiner populären Ästhetik sagt: „Das Erhabene ist das vom Maß Beherrschte, dessen Maße sich unserer Bemessung entziehen“, so beantwortet er die erste Frage in bejahender Weise, indem er unter „Maß“ wohl nur die Schönheitsverhältnisse versteht. Muß das Erhabene immer schön sein und kann das Häßliche nicht oft erhaben wirken?

Ein Gewitter in seiner mächtigsten Entfesselung, ein Lawinensturz, ja selbst der Brand einer ausgedehnten Ortschaft kann einen erhabenen Eindruck hervorbringen. Obwohl sie weder schön¹⁾ — nach den Begriffen der Ästhetiker — noch vom Maße beherrscht sind. Diesen Bedingungen entspräche vielleicht der Anblick der ruhigen See oder des Sonnenaufgangs in einer Alpenlandschaft, während beispielsweise Momente aus dem Schlußsatze der IX. Symphonie von Beethoven erhaben sind in dem Sinne des Gewitters und des Lawinensturzes.

Andererseits aber: Entziehen sich die Maße des Erhabenen immer unserer Bemessung? Liegt es nicht vielmehr oft an der Art und nicht an der Größe eines Gedankens, wodurch er erhaben erscheint? Die mahnenden Worte des Comthurs in der Friedhoffzene des Mozart'schen Meister-

¹⁾ Unter „schön“ werde ich immer die ästhetische Schönheit verstehen.

werkes, mit ihrem gemessenen Rythmus und den vollen Posaunenakkorden zwischen den losen Sätzen des Seccorecitatives, wirken — kraft der Stellung, die sie einnehmen, und des daraus erfolgenden Kontrastes, erhaben.

Wenn wir das Wesen Beethovens mit der Großartigkeit eines Gewitters verglichen haben, so ist Mozart ein ewig sonniger Tag. Ob dieser Tag eine lachende Flur, ob er die mächtige See oder eine felsige Einöde bescheint, stets ist er hell, freudig, klar. Wenn Heiterkeit und Naivität die Merkmale des Genies sein sollen, Mozart besaß sie in vollem Maße; und in der Tat, kein anderer als Mozart könnte mit größerer Berechtigung auf den Namen „Genie“ Anspruch machen, für dessen Vollgültigkeit seine Werke mit unwiderlegbarster Eindringlichkeit sprechen, tönen und bestehen.

Der Macht dieser Tonsprache, der Tatsache dieses Fortbestandes gegenübergestellt, sind alle Theorien unnütz, ist die Ästhetik vergebens, ist das Philosophieren Geschwätz. Ja, es sind diese Drei, sofern sie sich auf Musik beziehen, nur das Ergebnis, die Folge, die erfüllte Notwendigkeit, die herbeigeführt wurden durch die Schöpfungen jenes Herrlichen, auf welche unsere musikalische Theorie, Ästhetik und Philosophie sich zum überwiegend größeren Teile stützen.

Auf die häufige, naïv=dilettantische Frage: „wen man wohl für den größten aller Musiker

halten soll“, habe ich nie geantwortet, weil die Antwort — die scheinbar nur die bloße Aussprechung eines Namens erfordert — sich in der Tat zu der Länge eines populär=ästhetischen Vortrages ausdehnen müßte. Will man aber eine Antwort darauf, so lautet sie „Mozart“.

Auf die sichere Gefahr hin, schon Bekanntes und als gültig Angenommenes, durch die Zeit und Erfahrung längst Bewährtes wieder anführen zu müssen, kann ich mir nicht versagen — um mich philosophisch auszudrücken — den a priori=Beweis dieser empirischen Tatsache zu versuchen.

Für die bisher unerreichte Größe Mozarts spricht vor allem seine Vielseitigkeit. Auf allen Gebieten und in allen Zweigen der Tonkunst schuf er Vollendetes, erzielte er die absolute Schönheit, wußte er Muster der Art aufzustellen, gelang es ihm, dasjenige, welches die Vorbilder, die er besaß, nur als Andeutung enthielten, zu einem Ganzen und Fertigen zu bilden. Er war Lyriker, Dramatiker, Liturgiker und absoluter Musiker; Letzterer war er stets und ohne Ausnahme, und es ist eines der bedeutendsten Merkmale seiner Schaffensart, daß sein Tonsatz, wenn er auch mit bewunderungswürdiger Treue sich einem Texte anschmiegt, auch als Musikstück den gleich vollen Wert bewahrt.

Mit seinen Sonaten erweiterte er die Klaviertechnik, mit den Konzerten bahnte er zuerst die

heutige Bedeutung und Selbständigkeit des Instrumentes an; mit seinen Quartetten brachte er Tiefe und Gehalt in das unbefangene vierstimmige Spiel der Streichsätze Haydn's, ohne deshalb sie ihre Heiterkeit einbüßen zu lassen; mit seinen Symphonien gelangte das Orchester zur vollen Sprache und die Form zu dem monumentalen Charakter, den später Beethoven in Riesenverhältnissen seinen letzten vier ungeradezahligen symphonischen Kolossen einmeißelte; mit dem „Ave Verum“ und dem „Requiem“ liefert Mozart die reinste und treueste musikalische Verkörperung der katholischen Begriffe von Seligkeit und Tod, Auferstehung und Strafe; endlich behandelt er mit gleich unerreichtem Erfolge das musikalische Lustspiel, das Drama und als erster die deutsche Spieloper.

Unverkennbar nimmt Mozart seinen Ausgangspunkt vom Gesange aus, woraus sich die unausgesetzte melodische Gestaltung ergibt, welche durch seine Tonsätze schimmert, wie die schönen, weiblichen Formen durch die Falten eines leichten Gewandes. Man verfolge in seinen Partituren beispielsweise die zweite Stimme eines Holzbläfers: sie ist stets der Alt eines vierstimmigen Gesanges, wohl durch Lage und Stellung, nicht aber in der melodischen Führung untergeordnet; und es ist wahrlich dieser gesangliche Fluß, der Mozarts kontrapunktische Sätze so leicht und gefällig formt, daß man, selbst in der strengsten Führung — weit entfernt davon, die mühevollen

Arbeit herauszuhören — vielmehr die reinste Freude und Befriedigung empfindet. Hört euch eine jener bei Mozart so charakteristischen Progressionen an, die ein wunderbares Geflecht harmonischer Feinheit, kontrapunktischer Leichtigkeit und melodischer Gliederung sind, und ihr werdet euch in eine Stimmung versetzt fühlen, die zwischen Weinen und Lachen die Mitte hält, solcher Art wird sie euch zugleich ergreifen und erheitern¹⁾.

Hand in Hand mit der Leichtigkeit der Ausführung geht bei Mozart die Leichtigkeit der Konzeption und der Auffassung, und es ist wahrlich nicht genug anzustaunen, wie er mit dem Einfachsten auch stets das Richtigste wählt und trifft.

Ihm ist es, beispielsweise, ein leichtes, in einer sechzehntaktigen ununterbrochenen Periode die Individualisierung zweier, selbst mehrerer Charaktere anzubringen, da, wo ein anderer vielleicht mit leidlicher Anstrengung zwei, drei verschiedene Motive neben- oder aufeinander aufhäuft und so den Bau der Periode verunstaltet hätte. Ich erinnere nur z. B. an die eingeschalteten boshaften Bemerkungen Don Juans und Leporellos in der ersten Arie der Donna Elvira („Begreifst du? Eine Schöne, verlassen vom Geliebten“ usw.), an die zur Coda meisterhaft angebrachte An-

¹⁾ Ich brauche den Leser nicht eigens an die herrlichen Beispiele in der „Zauberflöte“ (Ouverture, Gesang der geharnischten Männer), oder an das Finale der „Jupiter“-Sinfonie zu verweisen.

sprache: „Schönes Fräulein!“, an das Quartett: „Non ti fidar, o misera“ und vor Allem an die letzte Szene, wo Mozart häufig die musikalische Charakteristik des ritterlichen Trostes Don Juans, der komischen Angst Leporellos und der geisterhaften Strenge des Comthurs auf einen Satz und ohne Störung der Periode aufbaut.

Kraft der Beherrschung und der selten schönen Behandlung der Form gewinnt der Satz Mozarts jene eigentümliche ästhetische Ruhe, welche verleiten könnte (falls bei der abendländischen Musik der Gedanke an eine Verwandtschaft mit der hellenischen Kunst überhaupt statthaft wäre) eine Parallele zwischen jenem (dem Mozart'schen Satze) und dieser zu ziehen. Dieser Vergleich würde bekräftigt werden durch „das Aufsparen bedeutender Ausdrucksmittel für einen bedeutenden dramatischen Moment.“ (So Rietz in seinem Vorworte zu der von ihm redigierten Don Juan-Ausgabe.) Ein Verfahren, das Mozart auf das Wirksamste anzuwenden versteht; durch die ebenmäßigen Verhältnisse seiner Form, sowohl innerhalb der einzelnen Stücke, wie auch der einzelnen Stücke zueinander; durch den architektonisch gegliederten Aufbau des orchestralen Satzes; endlich durch jenes Einhalten des Schönheitsmaßes, selbst in den Momenten der höchsten Tragik und der heftigsten Leidenschaft, welches oft und fälschlicherweise (wohl nur von beschränkten Köpfen) Mozart als ein

Mangel an Ausdruckskraft vorgeworfen wurde und das Lessing mit so einleuchtender Logik als einen der bedeutendsten Vorzüge der Laokoon-gruppe bezeichnet.

Als Beleg dafür, daß ich mich in meinem gewagten Vergleiche bedeutenderen und maßgebenderen Männern anschließe, diene eine aus dem schon erwähnten Rietz'schen Vorworte entnommene Stelle:

Am 29. Dezember 1797 schrieb Schiller an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den alten Chören des Bacchusfestes das Trauerspiel sich loswickeln sollte“, worauf Goethe am folgenden Tage antwortete: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie endlich im Don Juan in einem hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Werk ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt.“

Als ein geborener Deutscher, als ein erzogener Italiener, in seiner frühen Jugend wohl dem Einflusse eines stark zum französischen hinneigenden Meisters — Gluck — unterworfen, sog Mozart die Lehren und Gesetze der drei Schulen ein, ohne sich in seiner Schaffensart einer derselben besonders zuzuwenden, und es entfaltete sich in der Folge sein musikalischer Charakter zu jener Selbständigkeit und Objektivität, welche, frei von aller Manier, jedes nationalen Anstriches bar,

das Zustandekommen eines absoluten musikalischen Kunstwerkes zum notwendigen Resultat haben mußten, das — unbekümmert um den Unterschied der Sprache, der Sitten und der Zeiten — sich hundert Jahre hindurch bei allen kunstverständigen Nationen in solch lebendiger Frische erhalten hat, daß es noch heute Ausführenden, Bearbeitern, Übersetzern und Forschern Anregung zu der erfolgreichsten und dankbarsten Arbeit bietet und dessen Lebensdauer auf eine vorläufig noch unabsehbare Zeit festgesetzt ist. Diesem Werke — Don Juan — wollen wir die zweite Hälfte unserer kritischen Studie widmen.

* * *

„Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni,
Dramma giocoso in due atti.

La Poesia è dell' Abbate Da Ponte, Poeta de'
Teatri imperiali.

La Musica è del Sigr. Wolfgango Mozart,
Maestro di Cap.“

So lautet wörtlich der Titel des Mozart'schen Originals.

Was uns zuerst daran auffällt ist die Bezeichnung „dramma giocoso“; erstens wegen der italienischen Diktion, die von dem gebräuchlichen „opera buffa“ abweicht, zweitens wegen ihres negativen Verhältnisses zu dem Inhalt und der Handlung.

Ist auch das komische Element im Wortlaut des Textes, selbst in den Situationen des Dramas

zur Genüge vorhanden, so spricht doch die ganze Anlage des Buches, besonders aber der darin enthaltene Grundgedanke von Schuld und Strafe für den tragischen Charakter des Stückes. Wenn auch durch das fehlschlagende, tölpelhafte Unternehmen Masettos die Idee der Strafe auf einen Augenblick lächerlich erscheint, wenn auch Octavio es nicht erreicht, seine ernst gemeinten und jedenfalls für Don Juan bedrohlichen Rachepläne auszuführen, so ereilt den Helden schließlich doch das verdiente Schicksal, und dem größten seiner Verbrechen — dem Morde und der Verhöhnung des Ermordeten — entspricht das Verderben, dem er zum Schlusse mit echt dramatischer Steigerung infolge seines immer wachsenden Trostes mehr und mehr entgegen schreitet und das ihn schließlich vernichtet.

Manchen in das Trauerspiel eingeschalteten komischen Momenten begegnen wir ja auch im Shakespeare, wenn auch seine Narren- und Rüpel-szenen nicht immer mit der Handlung so innig verflochten sind, wenn auch seine komischen Personen nicht durchwegs in so engem Verhältnis zu den tragischen Charakteren des Dramas stehen, als Leporellos Persönlichkeit und Handlungen zu den Personen des Da Ponte'schen Dramas. — Doch weist Shakespeare auch Beispiele dieser Art auf, und es würde, — trotz Falstaffs aufdringlicher Persönlichkeit — niemandem einfallen, die englischen Königsdramen mit dem Beiworte „giocoso“ zu bezeichnen.

Von den acht Personen der Handlung sind im Don Juan fünf ernstesten Charakters (Don Juan, der Comthur, Donna Anna, Don Octavio, Elvira), eine anmutiger Art (Zerline) und nur zwei (Leporello und Masetto) für die Komik bestimmt. Von den 26 Musiknummern der Oper sind bei strenger Sonderung eigentlich nur fünf rein komischen Inhalts¹⁾, da man weder das allerdings mit der drolligen Angst Leporellos beginnende Friedhofsduett, in welches die Statue ihr ehernes „Ja“ hineinschleudert, noch das hinzukomponierte und regelmäßig gestrichene Duett (Zerlina, Leporello) „per queste tue manine“ dazu rechnen kann.

Dabei wird natürlich von den zahlreichen Rezitativen abgesehen, die an derber Komik oft des Guten zu viel enthalten, für den musikalischen Grundcharakter der Oper aber nicht ausschlaggebend sind.

Dennoch walten beide Elemente, der Komik und der Tragik, in Mozarts Musik recht deutlich vor, und gleich die Ouvertüre weist in ihren zwei scharf gesonderten Teilen den grellsten Gegensatz auf und zerlegt — so möchte ich beinahe sagen — die früher erwähnte Bezeich-

¹⁾ Und zwar „Keine Ruh' bei Tag und Nacht“ (Lep.) — die „Registerarie“ — Masettos Arie „Hab's verstanden“ — das Duett „Gib Dich zufrieden“ (Lep. u. D. Juan) und Don Juans Arie „Ihr geht sogleich zur Rechten hin“.

nung des Stückes in ihre zwei Bestandteile: „dramma“ und „giocosos“.

Trafen wir schon in der Verteilung dieser Gegensätze auf Ähnlichkeit mit Shakespeare, so tritt dieser Vorzug in der Meißelung, der Konsequenz und der Auseinanderhaltung der Individualität der handelnden Personen noch deutlicher hervor. Die keusche Hoheit der Donna Anna, welche der gekränkten Liebe der leidenschaftlichen und handlungsunfähigen Elvira gegenübersteht, hebt sich — mit dieser vereint — wiederum von der naiv=schlauen Anmut Zerlinas mit deutlicher Schärfe ab.

Diesen Dreien gegenüber wirkt die ritterliche Männlichkeit „die hinreißende Persönlichkeit“¹⁾ des leichtlebigen Don Juan, den selbst die schreckende Mahnung seines strafenden Opfers nicht zu beugen vermag. Allerdings unterscheidet sich Leporello (von lepus, leporis — also eigentlich: „Hasenfuß“) von den Shakespeare'schen „lustigen Personen“ dadurch, daß er nicht wie diese unter dem Deckmantel des Witzes und des Wortspiels scharfe Wahrheiten ausspricht und Lebensweisheit ausschüttet, vielmehr durch seine Auffassung aller Miterlebnisse auf diese einen Lichtstreifen der Lächerlichkeit wirft.

Nur einmal platzt er derb mit der Wahrheit heraus, und auch da nicht, ohne vorher durch

¹⁾ So Max Kalbeck in seinem Vorwort.

Herauslockung des Ehrenwortes für seine Sicherheit wohlweislich vorgesorgt zu haben¹⁾.

Die matteſte und allein Bedenken erregende Figur iſt jene Don Octavios, des ſchmachtenden und unentſchloſſenen Bräutigams Donna Annas. Er hat eigentlich in der ganzen Handlung nichts anderes zu tun, als ſtets ihr, der Geliebten, beizustimmen; er wirkt durch „Suggeſtion“, wie ein phyſiologiſcher Ausdruck lautet, aber dieſe beherrſcht nur ſeine Abſichten und vermag nicht ihn dahin zu bringen, Tatkräftiges auszuführen.

Donna Anna iſt es, die ihn zwingt, Rache zu ſchwören, die den Mörder des Vaters entdeckt, verfolgt, der es gelingt, jenen im eignen Hauſe zu entlarven.

Es haben ſich auch die meiſten Überſetzer des „Don Juan“ redlich um die Rettung dieſes Charakters bemüht, und vorzüglich waren es

¹⁾ Don Juan: Heraus mit der Sprache! Was begehrſt Du? — Lep.: Die Sache, die ich meine iſt ſehr wichtig. — Don Juan: Das glaub' ich nicht. — Lep.: Von größter Wichtigkeit! — Don Juan: Deſto ſchneller beende ſie! — Lep.: Doch ſchwört mir zuvor, daß Ihr gelaffen bleibt. — Don Juan: Auf Kavaliersparole. Nur vom Comthur will ich nichts mehr hören. — Lep.: Sind wir allein? — Don Juan: Du ſiehſt es. — Lep.: Niemand belauſcht uns? — Don Juan: Niemand. — Lep.: So darf ich reden, friſch und frei von der Leber? — Don Juan: Ja. — Lep.: Nur mit Eurem Verlaub gnädigſter Herr und Ritter; das Leben, das ihr führt, iſt (ihm ins Ohr, aber ſehr laut) — das eines Schurken! (Max Kalbeck.)

zwei Stellen, welche — zugleich die bedenklichsten — auch die günstigste Gelegenheit boten, Octavio mit einem Schlag zu rehabilitieren.

Ich lasse die beiden Stellen im Original und in ihrer wörtlichen Übersetzung folgen¹⁾. Die erste davon bildet den Schluß des Rezitativs vor der Arie: „Il mio tesoro intanto“.

I. „Amici miei, dopo eccessi si enormi dubitar non possiam che Don Giovanni non sia l'empio uccisore del padre di Donn' Anna. In questa casa per poche ore fermatevi; un ricorso vò fare a chi si deve, e in poch' istanti vendicarvi prometto; cosi vuole dover, pietade, affetto.“

(Meine Freunde, nach solch maßlosen Ausschreitungen können wir nicht länger zweifeln, daß Don Juan der Mörder des Vaters Donna Anna's gewesen. In diesem Hause verweilet wen'ge Stunden; ich will an geeignetem Orte eine Anzeige erstatten und ich verspreche, Euch in kurzer Zeit zu rächen; so will's die Pflicht, das Erbarmen, die Liebe.)

Auf diese bezieht sich die zweite Stelle, der Anfang des Rezitativs vor der sogenannten „Briefarie“:

II. „Calmatevi, idol mio: di quel ribaldo vedrem puniti in breve i gravi eccessi, vendicati sarem.“

¹⁾ Ich enthalte mich, den zu diesen Stellen führenden Gang der Handlung anzugeben, da ich ihn als dem Leser bekannt voraussetze.

(Beruhige Dich, Geliebte: bald werden wir die schweren Frevel jenes Abscheulichen bestraft sehen und gerächt sein.)

Gugler (in seiner bei Leuckart nach dem Original erschienen Ausgabe des Don Juan) ändert an Octavios Handlungsweise nichts, rechtfertigt sie aber folgendermaßen:

I. „In ihrem Hause hier bleibt zu ihrem Schutze; denn ich gehe, des Mords ihn anzuklagen. Das Blut des Niedrigen darf meinen Degen nicht beflecken, doch es soll sich an ihm die Strafe vollstrecken.“

II. „Geordnet hab ich alles; er kann der Strafe nicht mehr entrinnen, und schon morgen hat sein Schicksal ihn erreicht.“

A. v. Wolzogen dagegen läßt Octavio seine Absicht mit der gerichtlichen Anzeige nicht aussprechen und überläßt dem Zuschauer, sich Octavio's Pläne nach eigener Auffassung auszulegen:

I. „Drum folgt ihr (Donna Anna) jetzt und harret bei ihr meiner Rückkehr! Bald erreicht den Schuldigen meine Rache! Es wird gelingen, was so heiß ich begehre! So verlangt es die Pflicht, die Liebe, die Ehre!“

II. „O tröste Dich, Geliebte! Wohl hat noch einmal der Frevler sich entzogen meiner Rache, doch seine Stunde naht.“

Ähnlich, beinahe identisch in diesem Punkte ist die Auffassung Grandaur's:

I. „Mich laffet ohne Säumen Euch alle rächen und den Frevler bestrafen.“

II. „Auf, tröste Dich, o Teure! Bald trifft gerechte Strafe jenen Verbrecher; die Rache, schon bedroht sie sein Haupt.“

Mit ganz anderer, viel erfolgreicherer Methode ging hier Max Kalbeck zu Werke. Bei der Ausrottung der Krankheit, an der das Textbuch siecht, erscheint Kalbeck wie ein energisch ins Fleisch schneidender Chirurg, während seine Vorgänger Hausmittelchen und Pflästerchen verschreibenden Landärzten gleichen.

Indem ich alle kundigen Leser an sein eigenes Werk verweise, will ich einige auf die oben erwähnten Worte Don Octavios Bezug habende Stellen anzuführen mir gestatten:

„Um dem vielgeschmähten Charakter des Don Octavio zu der ihm gebührenden Würde zu verhelfen, habe ich mir in dem die „Briefarie“ vorbereitenden „Secco=Rezitativ“ im Original abzuweichen erlaubt, selbstverständlich nur insoweit als die musikalische Seite desselben davon nicht im geringsten berührt wird.“

„Nach den herrschenden Ehrbegriffen mach ein energisch zur Polizeischreitender Don Juan die erbärmlichste Figur und der empörte Zuschauer würde ihm am liebsten ein paar faule Äpfel auf den Weg nachschicken.“

„Octavio mag außerhalb der Bühne ein unansehnlicher Ritter ohne Furcht und Tadel sein —

was hilft es ihm, wenn er das Lampenlicht nicht vertragen kann, wenn er auf dem idealen Schauplatz seiner Geltung zu der Jammergestalt einschrumpft, die wir in ihm zu bedauern gewohnt sind?“

„Nein, wer den Charakter des Don Octavio retten will, muß dieses löbliche Werk mit größerer Entschlossenheit und rücksichtsloserer Energie anfassen.“

Hier motiviert Kalbeck auf die geschickteste Art seine Änderungen, indem er Octavios Tun und Treiben auf und außerhalb der Szene, seine Gemütsbewegungen, seine wechselnden Entschlüsse bis zu der letzten der angeführten Rezitativstellen verfolgt und erklärt, der er nun die folgende Gestalt gibt:

„Erheitere dich, Geliebte! Gefordert hab' ich den frechen Buben heut' vor die Klinge, morgen treffen wir uns!“

Die erste der angeführten Stellen läßt er dagegen ganz fallen.

Ich unterlasse es, alle weiteren, kleineren Zweifel, Feinheiten und Feilen anzuführen, um die sich die Übersetzer mit mehr oder minderem Erfolge bei diesen und anderen Momenten des Textbuches bemühten. Ebenso übergehe ich die Zergliederung des Textes und enthalte mich des Hervorhebens der musikalischen Schönheiten und verweise den biographisch=wißbegierigen Leser auf Otto Jahns rühmlichst bekanntes Werk.

Dem Verfahren der sprachlichen Übertragung im allgemeinen und seinen Anwendungen im besonderen sei noch ein kurzer Abschnitt gewidmet.

Die hervorragendsten Schwierigkeiten, die sich bei der Übertragung eines italienischen, der Musik angepaßten Textes ins Deutsche geltend machen, sind: 1. Wiedergabe des Wohllauts; 2. die Nachahmung jenes eigentümlich elastischen Versmaßes, in welchem — kraft der Zusammenziehung des Endvokales des nächsten Wortes oder der Trennung dieser beiden — ein Trochäus zum Daktylus und ein Daktylus zum Trochäus werden kann. Folgender, vom Dichter ursprünglich als fünffüßige Jamben gedachter Vers:

Deh! vie- | ni alla | fine | fra o mio | tefo | ro

kann, nach Ermessen des Komponisten noch folgendermaßen lauten (Mozart'sche Fassung):

Deh | vie ni al | la fi | ne stra o | mio te | So ro

und würde auch so richtig sein:

Deh | vieni | alla fi | ne stra o | mi=o te- | soro.

Größere Schwierigkeit erwächst nun dem Übersetzer, wenn ein und derselbe Versfuß vom Komponisten zweimal, abwechselnd als Trochäus und Daktylus, behandelt wird.

Weiter folgt, als drittes: die Übertragung jener Sätze, (speziell in der Buffopartie), die auf die Zungenfertigkeit der romanischen Sänger be-

rechnet sind, Bei diesen Sätzen ist eine Überhäufung vom Konsonanten und von schwierigen Lauten (kn, schn, chs, usw.), welche die Zunge aufhalten, zu vermeiden. 4. Die Anwendung heller Laute auf hohe Gesangstöne und auf Colorturstellen. 5. Die Anpassung der Worte, mit treuer Beibehaltung des Sinnes bei tonmalerischen Feinheiten, wobei stellenweise die Verschiebung einer einzigen Silbe störend wirken kann.

Endlich kamen bei den Nach-Rochlitz'schen deutschen Bearbeitungen des Textes zu Don Juan noch die beiden folgenden Momente hinzu: a) die Bekämpfung vieler populär gewordener Anfangsverse, bei deren Entfernung das bürgerliche Theaterpublikum sich nicht zurechtfinden würde, und deren Beibehaltung wiederum nicht immer gerechtfertigt werden konnte, und b) die praktischen Schwierigkeiten, auf die man stößt durch die mangelnde Bereitwilligkeit unserer Sänger, einen neuen Text zu erlernen.

Es sei, um diese kurzen Regeln mit einem Beispiele zu erläutern, beiläufig bemerkt, daß die „Register-Arie“ in der Übersetzung Schwierigkeiten der dritten und fünften Art bietet: Besonders waren einzelne sehr knapp ausgedrückte bedeutungsvolle Sätze, auf die Mozarts Musik Rücksicht nimmt, zu beachten (sämtliche Zitate sind aus der Arie zweitem Teile): z. B. „è la grande maestosa“, bei welchem Satze die

Musik sich tatsächlich zu einer Steigerung und einer majestätischen Fermate aufschwingt und der bisher in Kalbeck (auf die Grandaur'sche Diktion sich stützend) am besten gelang:

„Große prächtig,
Stolz und mächtig,
Gravitätisch,
Majestätisch!“

Wogegen wieder die boshafte Bemerkung Leporellos, bei welcher man förmlich das Bild vor sich hat, wie er pffiffig ein Auge zukneift:

„Ma passion dominante
è la giovin principiante“

in populärer deutscher Prosa ungefähr: doch die junge Anfängerin war von jeher (seine Schwäche) bei Grandaur die treffendere Interpretation findet:

„Doch wofür er immer glühte,
Ist der Jugend erste Blüte“

während das Kalbeck'sche

„Doch daneben
Junges Leben,
Maienblüte
Im Gemüte“

zu wenig drastisch ist. Der Schluß wiederum:

„voi sapete, qualche fa“

wo Mozart sich in so kostbarer Weise in einen Schleier der Diskretion hüllt, gelang einzig und allein Kalbeck, durch die wörtliche Treue der Übertragung:

„Nun, Ihr wißt ja, wie er's macht“,

gegen welche die Grandaur'sche Umschreibung:

„Kennt ja selbst ihn ganz genau“

bedeutend verliert.

Rietz führt eine köstliche ältere deutsche „Verunstaltung“ dieser Arie an, wovon ein Bruchstück hier seinen Platz finden möge:

„Zwar die Blonden lobt er immer
 Als die feinsten Frauenzimmer;
 Aber die mit dunklern Haaren
 Läßt er gleichwohl niemals fahren.
 Öfters fragt er: Ist sie dicke?
 Öfters noch: Ist sie auch flicke?
 Manchmal sucht er nach den Größten,
 Doch die Kleinen sind die besten,
 Auch die Alten muß ich fangen,
 Im Register mitzuprangen;
 Doch das meiste, was ich miete,
 Ist: die Jungfern in der Blüte“ usw.

Wenn ich vorher mit Max Kalbeck auch stets zugleich Grandaur nannte, so geschah es deshalb, weil Kalbeck selbst diesen als „den letzten und meistbegünstigsten seiner Vorgänger“ bezeichnet, und weil Kalbecks Werk, wie er in seinem Vorworte angibt, aus seiner Bearbeitung des Grandaur'schen Textes sich in der Folge selbständig entfaltete. Die Lösung aller oben angedeuteten Schwierigkeiten der Übersetzung gelang Kalbeck am glücklichsten: eine besondere Beachtung und eine hohe Anerkennung gebühren dem erfolgreichen „Anstreben einer geschmeidigen, der Musik verwandten poetischen Form, die das gebundene

Wort als den natürlichen Träger der gebundenen Melodie anerkennt und durch die Fülle des Reim= schmucks zu ersetzen sich bemühte, was dem deutschen Gedicht im Vergleich zu dem vom Wohllaut der vokalreichen italienischen Sprache erfüllten Libretto an sinnlichem Klangreize mangelt“ — und der schon mit Bewunderung erwähnten Umgestaltung der Figur des Don Octavio.

Für das erste dieser beiden nicht genug zu würdigenden Verdienste spricht die *Canzonetta*, die Kalbeck mit besonderer Sorgfalt verdeutscht hat und deren Genuß ich dem Leser nicht vorenthalten kann:

„Die Laute fleht: Erscheine, Du holde Kleine
Vor Gram und Sehnsucht hier vergeht der Deine!
O, schenke Mitleid mir, erhör' mein Werben!
Denn sonst, zu Füßen Dir, siehst Du mich sterben!

Vertraue süße Kunde deinem Munde,
Daß von tödlicher Wunde mein Herz gesunde!
Du kannst nicht grausam sein, bei meinen Tränen,
Laß mich zu Dir hinein und stille mein Sehnen!“

Bevor ich mich zu einer wichtigen Frage wende, mit der vorliegender Aufsatz schließen wird, lasse ich noch ein Verzeichnis der Ausgaben und Übersetzungen des Don Juan folgen, welches eher auf Übersichtlichkeit als auf Vollständigkeit Anspruch erheben darf:

Das Mozart'sche Original befindet sich im Besitze der Frau Pauline Viardot=Garcia.

Nach der geschriebenen Kopie des Stuttgarter Hoftheaters erschien die Partitur zum ersten Male im Druck 1861, und zwar mit Typen von Breitkopf und Härtel und der Unterlegung der Rochlitz'schen Übersetzung.

Dieselbe zum ersten Male im Stich erschienen: 1840. Nach dieser veröffentlichte Peters die in die Edition aufgenommene Ausgabe der Partitur. Um die erstmalige Veröffentlichung der Partitur nach dem Mozart'schen Autographen machen sich Gugler (bei Leuckart, 1869) und Rietz (bei Breitkopf und Härtel, 1871) den Rang streitig. Es scheint, daß die von Rietz früher in Angriff genommene Arbeit nur später an die Öffentlichkeit gelangte. Beide zeichnen sich durch außerordentliche Sorgfalt und Treue, die erste aber außerdem durch eine besonders glänzende Ausstattung aus. Von den hervorragenden musikalischen Editionen sei hier noch die zum Don Juan=Jubiläum von Gutmann veranstaltete Ausgabe ehrenvoll erwähnt¹⁾.

Von den Übersetzungen mögen hier genannt werden:

¹⁾ Don Juan. Opera buffa in 2 Acten von Lorenzo da Ponte. Nach dem Original für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Max Kalbeck. Musik von W. A. Mozart. Klavierauszug nach der Originalpartitur mit den vollständigen Secco=Recitativen von Joh.Nep.Fuchs. Wien, Albert J. Gutmann (Jubiläums=Ausgabe). — Die jüngste und nicht unbedeutendste Erscheinung dieser Art ist die anläßlich der Jubelfeier vom Pariser Verleger Heugel gebrachte „Edition modèle“ der Partitur.

„Der bestrafte Wollüstling, oder der Krug geht solange zum Wasser bis er bricht“ (1789, E. G. Neefe). „Die redende Statue“ (1790, Augsburg). Die für die Berliner (1790) und die Amsterdamer Bühne (1794) verfaßten Übersetzungen. Rochlitz (1801). Die Kalkbrenner'sche „Verballhornung“ für Paris (1805; siehe Rietz Vorwort). Sever (1854). Dr. W. Viol (Breslau, Leuckart 1858). Bischoff (1858). A. v. Wolzogens in „Die deutsche Schaubühne“ 1860 (9. Heft) erschienene neue Bearbeitung mit vollständigem Scenarium. (Der von Sonnleithner herausgegebene Wiederdruck des Da Ponte'schen Originals 1865). Bitter (1866). Mode (1868). Gugler (1869; auf Grund des Wolzogen'schen Textes). Th. Epstein (1870). Rietz Redaction (1871). Niese (1874). Grandaur (1871, 1874 und 1882, bei Ackermann, München). H. M. Schletterer („Don Juan“ oder „Der steinerne Gast“) und endlich Max Kalbeck (1886, 1887).

Ich komme nun auf jene Frage zu sprechen, welche schon viele musikalische Gemüther in Aufregung brachte und so manchem gewissenhaften Forscher Veranlassung zu Kopfzerbrechen gab; ich meine die Frage, welche die Echtheit der Posaunen im zweiten Finale des Don Juan betrifft.

Zwei der gewissenhaftesten, erfahrensten und maßgebendsten kritischen Männer, die beide mit gleichem Fleiß und gleicher Ausdauer sich in die

Materie zu vertiefen und in den Geist des Mozart'schen Werkes einzudringen wußten, Gugler und Rietz, stehen hier gegeneinander in Fehde. Beide haben zur Verfechtung ihres Glaubens starke Gründe und manch trefflichen Beweis, doch keiner vermag den anderen zu schlagen. Über diese Tatsache wird dem Leser kein Zweifel bleiben, wenn wir die Beweisführung dieser beiden einigermaßen verfolgen.

Guglers Schlußsätze lauten: 1. „Die Posaunen im Finale sind ein späterer Zusatz und waren bei den ersten Prager Aufführungen noch nicht vorhanden“. 2. „Die aus dem Zusatz folgende Überfüllung im allgemeinen und die Behandlung der Posaunen im besonderen stimmt nicht mit Mozarts Schreibweise überein, verstößt vielmehr gegen diese, ja gegen das feinere musikalische Gefühl überhaupt, in manchem so stark, daß an Mozart'sche Herkunft der Zutat nicht zu glauben ist“. 3. „Sollte bewiesen werden können, daß die Posaunen schon bei der ersten Wiener Aufführung dabei waren, daß sie also (durch Sießmayr?) mit Mozarts Wissen in das Orchester gestopft worden sind, so hatte sie Mozart nicht veranlaßt, sondern bloß nachsichtig geduldet und an der Tatsache würde dies nichts ändern, daß dadurch das Finale verloren hat. Solange aber ein solcher Beweis nicht beigebracht ist, bleibt es bei weitem wahrscheinlicher, daß die Posaunen erst nach Mozart's Tod hinzugekommen sind“.

„In der ersten Prager Partitur=Abschrift sind als Anhang die Trompeten und Pauken zum zweiten Finale nachgeschrieben, Posaunen nicht. Hätten letztere schon existiert, so wäre ihr Weglassen im Anhang unerklärlich.“ „Hat das Finale in Prag noch keine Posaunen gehabt, so wäre dies, ganz abgesehen von der Frage der Echtheit bedeutungsvoll genug; denn hätte auch Mozart selbst sie nachträglich für das Wiener Publikum hinzugetan, so hätte er sie eben bei der ursprünglichen Konzeption seines Werkes gar nicht im Sinne.“ — So weit Gugler.

Rietz schreibt: „Die Trompeten, Pauken und Posaunen fehlen. Hinsichtlich der letzteren hat B. Gugler eine sehr detaillierte Untersuchung veröffentlicht (Allgemeine musikalische Zeitung von 1867 Nr. 1/3), deren Resultat er in folgenden Sätzen zusammenfaßt“: (Hier führt Rietz die schon zitierten Schlußsätze 1, 2, 3, Guglers an). „Meine sogleich nach dem Erscheinen des zitierten Aufsatzes, in Nr. 4 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1867 der Redaktion derselben gegebenen Versicherung, daß ich in den Jahren 1834 und 1836 bei Hofrat Anton André in Offenbach den Bogen mit den besonders geschriebenen Posaunen gesehen, und öfter in Händen gehabt habe, erklärt B. Gugler für nicht genügend, um daraus die Echtheit der Posaunen zu folgern und gibt seinen Verdacht nicht auf, daß Süßmeyer“ (Rietz schreibt Süßmeyer und nicht Sießmayr),

„deren Urheber, da die große Ähnlichkeit der Süßmeyer'schen Handschrift mit der Mozarts genugsam konstatiert sei.“

Die Beweisgründe, die nun Rietz bringt, sind rein künstlerischer Natur, und obwohl als solche vollkommen gerechtfertigt und derart, daß sie die Zustimmung jedes guten Musikers erlangen würden, doch nicht genug positiver und auf Tatsachen beruhender Art. Auffallend ist es, daß Rietz im Gegenteil zu Gugler behauptet, „daß die vielerwähnte alte Prager Abschrift, ein so getreues Abbild des Autographs, wie es nur immer von einem Lohncopisten verlangt werden kann, die Posaunen enthält“!

Wenn wir diese Behauptungen beider Autoritäten einer Prüfung unterziehen, so könnte man vor allem gegen Guglers Satz, „daß die Behandlung der Posaunen nicht mit Mozarts Schreibweise stimmt“, erwidern, daß uns Mozart eine viel zu geringe Anzahl von Posaunensätzen hinterlassen hat, als daß wir auf seine Behandlung der Posaunen überhaupt schließen und eine Regel darüber aufsetzen könnten. Seine Anschauung, daß diese Behandlung „gegen das feinere musikalische Gefühl überhaupt verstößt“, ist rein subjektiver Natur und kann folglich nicht maßgebend sein. Außerdem stimmen die beiden Aussagen über das Prager Manuskript nicht überein und das hartnäckige Vorhalten der Ähnlichkeit von Sießmayrs Handschrift mit jener Mozarts wirkt nicht überzeugend.

Die Behauptung aber, „daß Mozart die Posaunen bei der ursprünglichen Konzeption seines Werkes gar nicht im Sinne hatte“, kann mit der Anführung einer einfachen Tatsache widerlegt werden, durch welche die Posaunenfrage überhaupt ihre Lösung gefunden haben dürfte.

Bekanntlich finden sich zwischen dem Secco=Rezitativ der Friedhoffzene zwei Adagio=Stellen eingeschaltet, bei welchen die Stimme des Comthurs das lose Gespräch Don Juans und Leporellos unterbricht. Diese beiden Perioden werden von 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, den Streichbässen und 3 Posaunen begleitet.

Rietz und Gugler stimmen darin überein, daß das ganze Rezitativ samt den begleiteten Stellen im Autograph fehlt.

Es ist nun eigentümlich, daß es keinem der beiden und niemals jemandem überhaupt einfiel, gegen diese Posaunen Einsprache oder einen Zweifel über die Echtheit zu erheben. Man fand, und mit Recht, diese Stelle ganz in der Ordnung und ich habe im Eingang dieses Aufsatzes nachzuweisen versucht, wie meisterhaft ihre erschütternde Wirkung erdacht und berechnet ist.

Aber ist es nicht offenbar, daß in der Anwendung der Posaunen in dieser Szene der schlagende Beweis dafür liegt, daß Mozart sich die Posaunen als spezielle Charakterisierung der Erscheinung des Comthurs gedacht hat, und ist es nicht von einleuchtendster künstlerischer Konse=

quenz und entsprechendster Logik, daß sie diese Erscheinung stets begleiten und folglich auch zum Schlusse wiederkehren? Schließlich könnte man noch einen Satz Guglers anführen, welcher lautet:

„Im Autograph sind keine Posaunen: auch die Trompeten und Pauken fehlen dort“, welcher mit Rietz Versicherung verglichen, daß die Prager Abschrift Posaunen enthält, ein zweites für die Echtheit der Posaunen günstiges Resultat ergibt.

Als Italiener muß ich noch die traurige Tatsache des Verschwindens des Don Juans vom italienischen Repertoire konstatieren. Der Grund dafür mag wohl vorerst in dem allmählichen Absterben guter Gesangskräfte (deren für den Don Juan ein zahlreiches Maß notwendig ist) und im Abnehmen der naiven Empfindung beim Publikum andererseits liegen. Man findet dort die Musik veraltet und kindlich. Ich finde den Geschmack verdorben und das Verständnis geschwächt. Man sollte den Leuten dort das Geständnis Lessings in Erinnerung bringen, welches, wenn auch mit anderen Worten, sagt: „Ich habe einsehen gelernt, daß, wenn etwas an Homer mir nicht gefällt, die Schuld nicht an Homer, sondern an mir liegt“. Übrigens sagt Schumann mit Recht: „Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz“, und wer weiß wie vieles noch im Don Juan liegt, das wir nicht zu erfassen vermögen, und über das einst vielleicht

ein neuer Genius uns Aufschluß geben wird! In Erwartung aber eines solchen erlahmen wir nicht, selbst uns zu bemühen, neuen Genuß, stete Bereicherung unserer Kenntnisse, Veredelung unseres Geschmackes in den Werken jenes unerschöpflich segensreich wirkenden Meisters der Töne zu suchen, der den Besten seiner Zeit genug getan und gelebt hat für alle Zeiten.

(Neue Zeitschrift für Musik.)

EINFÜHRUNGSWORT ZU
„DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER“
VON J. S. BACH.

New-York, Januar 1894.

Zum Gebäude der Tonkunst wälzte Johann Sebastian Bach Riesenquadern herbei und fügte sie unerschütterlich fest zu einem Fundament zusammen. Wo er den Grund zu unserer heutigen Kompositionsrichtung legte, da ist auch der Ausgangspunkt des modernen Klavierspiels zu suchen. Seiner Zeit um Generationen vorausgeeilt, fühlte und dachte er in solchen Größenverhältnissen, daß die damaligen Ausdrucksmittel diesen nicht genügten.

Dieses allein erklärt, daß die Erweiterung, die „Modernisierung“ einiger seiner Werke (durch Liszt, Taubig u. a.) nicht gegen den „Bach'schen Stil“ verstößt — ja diesen erst zu vervollständigen scheint — es erklärt, daß Wagnisse, wie Raff beispielsweise eines mit der Chaconne¹⁾ unternommen, möglich waren, ohne der Karikatur zu verfallen.

¹⁾ Dieses Stück, von Bach ursprünglich für Solo-Violine komponiert, wurde von Raff für großes Orchester umgearbeitet.

Bachs Nachfolger, Haydn und Mozart, stehen uns tatsächlich ferner und fügen sich ganz in den Rahmen ihrer Zeit. Bearbeitungsversuche irgend welcher ihrer Werke — im Sinne der bereits angeführten Bach=Übertragungen — wären plumpe Mißgriffe. Die Mozart'schen und Haydn'schen Klavierkompositionen lassen sich in keiner Weise unserem Pianofortestil anpassen: ihrem Gedankengehalt genügt und entspricht allein die Originalsetzungsart.

Mozarts Klaviergeist überträgt sich in einer innerlich geschwächten, äußerlich bereicherten Form auf Hummel. Mit diesem an zu rechnen, verliert sich auf jener Seite der Musikgeschichte, welche die „weibliche“ zu heißen verdiente, der Einfluß Bachs und somit sein Zusammenhang mit der Richtung der komponierenden Klaviervirtuosen immer mehr: demgemäß auch das Verständnis dieser für die Bach'sche Musik.

Die zum Unglücke stets allgemeiner werdende (in unsere Zeit noch hineinwuchernde) Neigung zur „eleganten Sentimentalität“ gipfelt in Field, Henfelt, Thalberg und Chopin¹⁾ und erhebt sich

¹⁾ Chopins hochgeniale Begabung rang sich aber durch den Sumpf weichlich-melodiöser Phrasenmacherei und klangblendender Virtuosenföhnörkelei, zur prägnanten Individualität empor. In harmonischer Intelligenz rückt er dem mächtigen Sebastian um eine gute Spanne näher.

Mendelssohns hummelisierender, von glattgesprächigem Kontrapunkt überfließender Klaviersatz hat mit Bachs fels-

— namentlich durch den ihr eigenen Glanz des Klavierfates und =klanges — zu einer beinahe selbständigen Bedeutung in der Musikliteratur.

Andererseits aber entstanden mit Beethoven neue Berührungspunkte zu dem Eisenacher Meister, welche den Gang der Tonkunst demselben wieder näher und stets näher brachten; am nächsten durch Liszt und Wagner¹⁾, deren beider Stileigenschaften geradenwegs auf Bach hinweisen und mit ihm einen Kreis schließen. Die Errungenschaften des modernen Klavierbaues und unsere Beherrschung ihrer weitgreifenden Mittel geben uns nun erst die Möglichkeit, die unzweideutigen Intentionen Bachs erschöpfend zum Ausdruck zu bringen.

Also glaubte ich den richtigen Weg zu wandeln, wenn ich vom „Wohltemperierten Klavier“,

rückender Polyphonie nichts zu schaffen; wie man auch bemüht gewesen sein mag, dieses lange Zeit hindurch glauben zu machen. Hingegen sind Mendelssohns erfolgreiche Bemühungen um die Aufführung Bach'scher Werke ihm als ein entschiedenes Verdienst anzurechnen.

¹⁾ In betreff Liszts erhellt die Wahrheit dieser Behauptung vorzugsweise aus den prächtigen „Variationen über ein Motiv von Bach“ (Weinen, Klagen) und aus dessen „Fantasie und Fuge über B, A, C, H.“

Andererseits stehen die Rezitative in Bachs Passionen von allen klassisch-musikalischen Kundgebungen den Bestrebungen Wagners am nächsten; sowohl bezüglich der Ausdrucksform als auch der Tiefe der Empfindung. (Vgl. Anm. 3 zu Präl. VI).

diesem pianistisch so bedeutungsvollen, musikalisch allumfassenden Werke, ausholte, um „gleichsam vom Stamme“ die vielseitigen Verzweigungen der heutigen Klaviertechnik abzuleiten und darzustellen.

Obwohl wir Carl Czerny (diesem Manne, dessen Bedeutung nicht zum Geringsten darin besteht, das vermittelnde Glied zwischen Beethoven und Liszt gewesen zu sein) gewissermaßen die Wiederauferstehung des „Wohltemperierten Klaviers“ verdanken, so bot uns doch dieser vortreffliche Pädagog daselbe allzusehr im Gewande seiner Zeit, so daß weder seine Auffassung noch seine Satzweise heute noch widerspruchslos gültig sein können. Erst Bülow und Taubig, auf die Offenbarungen ihres Meisters Liszt in der Wiedergabe der Klassiker weiterbauend, haben höchst befriedigende Resultate in der Interpretation Bach'scher Werke erzielt. Namentlich sind es Bülows geistvolle Herausgabe der „chromatischen Fantasie und Fuge“ und Taubigs „Auswahl“ dieser Präludien und Fugen, die dafür zeugen.

Man wird im Verlaufe der vorliegenden Arbeit stellenweise manches mit Taubig Übereinstimmende, selten etwas durchaus Identisches treffen. Hierbei gestatte ich mir anzuführen, was der Dichter Grabbe bezüglich einer geplanten Shakespeare-Übersetzung an Immermann schrieb:

„Wo ich Schlegel gebrauchen konnte,“ lautet der Brief, „tat ich das auch, denn es ist lächerlich,

dumm oder eitel, wenn der Übersetzer da, wo sein Vorgänger ihm Bahn gemacht, von dieser ab und über die Seitenhecken springt.“

Das Bedürfnis einer in jeder Hinsicht möglichst vollständigen¹⁾ und stilgerechten Fassung des „Wohltemperierten Klaviers“ bewog den Herausgeber, an den Versuch einer solchen die peinlichste Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt sowie die Ergebnisse seines nun mehr als zehnjährigen Studiums des Gegenstandes zu verwenden.²⁾ Wie früher angedeutet, verfolgt aber diese Bearbeitung den weiteren Zweck, das ausgiebige Material nebenbei gewissermaßen zu einer weitumfassenden Hochschule des Klavierspiels umzugießen. Die Erfüllung dieser letzteren Aufgabe wird sich jedoch hauptsächlich auf den ersten Band erstrecken, als den

¹⁾ Leider hat Taubig die größere Hälfte des Werkes unberücksichtigt gelassen, so daß mehrere Tonarten in seiner Sammlung gar nicht vertreten sind und selbst die monumentale B-moll-Fuge aus dem II. Bande — nebst anderen — keinen Platz findet; auch kann er sich dem Vorwurf nicht entziehen, einige Unkorrektheiten des Czerny'schen Textes reproduziert zu haben. Bischoffs und Krolls hochzuhaltende Arbeiten beschränken sich meist auf die kritische Revision des Textes. Gute Ausgaben lieferten in neuerer Zeit Dresel und Riemann. Des letzteren Bearbeitung hat ihren Schwerpunkt in der analytischen Phrasierung und Zergliederung. Analysen in Buchform gelangten ebenfalls durch Riemann, vorher durch van Bruyck an die Öffentlichkeit.

²⁾ Dieses Vorwort betrifft nur des W. Kl. ersten Teil. (1922).

in bezug auf Mannigfaltigkeit technischer Motive ausschlaggebenden Teil des Werkes¹⁾.

Daran anschließend soll des Herausgebers Ausgabe der Bach'schen Inventionen (Breitkopf & Härtels Edition) als eine **Vorschule**, sollen seine Konzertbearbeitungen der Orgelfugen in D und Es sowie der Violin-Chaconne desselben Meisters als **Abschluß** zu dem hier gebotenen Studienzwecke dienen.

Nach vollkommen erlangter musikalischer und technischer Kenntnis dieser Werke, sollte jeder ernststrebende Klavierspieler die noch nicht bearbeiteten Originalorgelkompositionen von Bach auf sein Klavierpult setzen und sich anucken, dieselben möglichst vollständig und vollstimmig auf dem Pianoforte (wo die Lage es gestattet, mit Oktavenverdoppelung der Pedalstimmen) *ex tempore* wiederzugeben. In welchem Sinne dieses beiläufig auszuführen, sollen die als Anhang zum I. Bande beigegebenen Transkriptions-Beispiele andeuten.

Dieser umfangreiche Studienplan Bach'scher Musik auf dem Pianoforte ist indeß nur ein Teil

¹⁾ Dabei ergibt sich H. keineswegs der Wahnvorstellung, diese Aufgabe in irgend einer Weise allein erschöpfend lösen zu können. Er wird schon darin eine hohe Befriedigung finden, für das Studium Bachs einen weiteren Horizont eröffnet und den Plan angedeutet zu haben, nach welchem eine Brücke vom „Wohltemperierten Klavier“ zur jetzigen Spielweise mit Erfolg zu schlagen.

dessen, was erforderlich ist, einen von Haus aus musikalisch begabten Menschen zu einem Klavierspieler zu machen. Würde diese Tatsache von jedem ehrlichen Lehrer den musiklustigen Anfängern gründlich vor Augen geführt, so dürfte der Maßstab, den man heute an die künstlerischen und moralischen Fähigkeiten der Schüler zu legen sich begnügt, in Kürze herauf und in eine für die Allgemeinheit nicht so bequem erreichbare Ferne rücken. Solcherweise könnte allmählich dem Dilettantismus und der Mittelmäßigkeit und somit der Degeneration der Kunst eine Schranke gesetzt werden, über welche den Sprung zu wagen und möglicherweise den Hals zu brechen, sich mancher zuerst reiflicher überlegen würde, als er es unter den herrschenden Umständen für notwendig hält.

Einem kritischen Leser wird es nicht entgehen, daß manche Äußerung des 28jährigen hier im Widerspruche zu den Ansichten des Gereiften steht. Der Vollzähligkeit zu Liebe entschließt sich der Verfasser, diesen Aufsatz dennoch in die Sammlung einzureihen.

(1922).

NACHRUF FÜR DR. W. MAYER.

Berlin, Februar 1898.

Am 23. Januar verschied, 67 Jahre alt, der unter dem Pseudonym W. A. Remy bekannte Komponist und Musikpädagoge Dr. Wilhelm Mayer. In Böhmen geboren und ein Schüler des Prager Konservatoriums, siedelte er als fertiger Musiker nach Graz über, wo er seine zweite und letzte Heimat fand. Hier zuerst als Dirigent des Musikvereins tätig, schied er bald von dieser Stellung, um sich gänzlich der Erziehung junger Musikstudierender zu widmen, und es gelang ihm einen stets größer werdenden Kreis aufstrebender Talente um sich zu versammeln.

Seiner Schule entsprossen sind u. a. Weingartner, Kienzl, Heuberger, Rezníček, Sahla und viele in ihrer Heimat geschätzte Musiker. Der Unterzeichnete, welcher ebenfalls zu seinen Schülern zählt, erinnert sich mit Dankbarkeit und Wehmut des köstlichen Genusses, den ihm die Unterrichtsstunden Mayers gewährten. Dieser verstand es seine Jünger durch einen geistreichen, formvollendeten Vortrag zu fesseln, seine universelle Bildung ermöglichte es ihm, die musikalischen und musikhistorischen Beispiele durch Heranziehung



der Kulturgeschichte, durch treffende Charakteristik der Meister, endlich durch seine eigenen originellen, teils sachlichen, teils scherzhaften, teils poetischen Randbemerkungen zu erläutern, auszuschnücken und lebendig zu gestalten. Wenn er auch — seinem Alter und dem äußerlich engen Wirkungskreise zufolge, dem er angehörte — nicht alles zu billigen vermochte, was die neue Zeit verkündete, wenn er auch als ein friedlicher Bürger seiner eigenen idealen Kunstwelt an den Schlachten, die draußen geschlagen wurden, nicht mehr teilnehmen wollte — eine große Liebe, eine unbegrenzte Verehrung, ein unerschütterlicher Glaube waren es, die ihn beseelten und die er in den Geist und in das Herz seiner Schüler auf immer als sein Erbe niedergelegt hat: die Bewunderung für den Genius Wolfgang Amadeus Mozart. —

Wenn er diesen Namen nannte, dann nahmen seine geistvollen Züge den Ausdruck einer beinahe väterlichen Vertraulichkeit und Freude an, indes das Auge ein inneres ungeheures Staunen verriet. Daß er das Bild dieses Mannes in so tiefen Zügen in uns zu prägen vermochte, ist vielleicht als Remys größte, für seine Schüler jedenfalls fruchtbarste Tat anzusehen.

Wie in seinem Vortrag, so beherrschte er auch als Komponist die Form und den Ausdruck in sicherer und geistvoller Weise. Seiner Richtung nach dürfte er wohl zu den Romantikern gerechnet

werden, während seine Empfindungsweise den Slaven nicht ganz verleugnete.

Er schrieb fünf Symphonien, ein größeres Gesangswerk mit Orchester: „Waldfräulein“, einen Liederzyklus: „Östliche Rosen“ (mit Begleitung von 2 Klavieren), ein „Slavisches Liederspiel“ und viele andere wertvolle, teils eigenartige Werke, die — seiner übergroßen Bescheidenheit halber — meist unveröffentlicht und unaufgeführt unter seinem Nachlaß zu finden sind.

Seiner Bescheidenheit ist es auch zuzuschreiben, daß Remy, trotz wiederholter und vielseitiger Überredungsversuche — sich nie dazu entschloß, seine Kompositionslehre ausführlich zu Papier zu bringen und damit eines der anregendsten theoretischen Bücher zu schaffen, welches Musik zum Gegenstand hat.

Nächst Mozart nahm Bach in seinem Herzen den höchsten Platz ein, und er war unerschöpflich in der Zergliederung, Erläuterung und poetischen Deutung der Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier. So bezeichnete er die vier ersten Präludien als die „vier Elemente“, das Wasser, das Feuer, die Erde, die Luft; das Thema der Cis-dur Fuge nannte er den Schmetterling, der sich auf die Blume niederläßt und — gesättigt — im Zick-Zack davonfliegt. Die große B-moll-Fuge aus dem II. Bande war ihm „Der Kölner Dom“, wegen des hochstrebenden Auf-

baues und der „durchbrochenen Arbeit“, die er mit der Ornamentik des gothischen Stils verglich.

Voll behaglichen Humors ist das Bild, welches er vom Thema der Emoll-Fuge entwarf, das, „gleich einer Rakete“ blitzschnell hinauffchießt, langsam zur Erde fällt und (in den verminderten Septimen-Intervallen am Ende) „einen Gestank zurückläßt“. Die zerstreuten Anfänge des Finales der Eroica-Symphonie waren ihm „die Steine, die zum Denkmal des Helden zusammengetragen werden“, — das Monument wurde aber im breiten Adagio, welches der Coda vorangeht, „enthüllt“.

Dem Unterzeichneten fehlt der Raum und vor allem die schriftstellerische Fähigkeit, um ein vollständiges, detailliertes und greifbares Charakterbild seines Lehrers auszuführen. Ihm war es nur darum zu tun, die Erinnerung an den Dahingegangenen wachzurufen, ihm ein warmes Wort des Dankes und der Verehrung nachzusenden und ein Lorbeerblatt auf sein Grab niederzulegen.

(Allgemeine Musikzeitung.)

DIE AUSGABEN DER LISZT'SCHEN KLAVIERWERKE.

BIBLIOGRAPHISCH-KRITISCHE STUDIE, ALS GRUNDLAGE
ZU DER GEPLANTEN GESAMTAUSGABE ENTWORFEN.

Berlin, Sommer 1900.

Die Zusammenstellung einer chronologisch und bibliographisch vollständigen Sammlung der Liszt'schen Klavierwerke gehört zu den schwierigsten Unternehmen der Art, wenn man in Betracht zieht, daß seit dem Tode Liszts nur 14 Jahre verflossen und daß noch Zeugen der Entstehung und der Veröffentlichung vieler Werke am Leben sind. Als Ursachen der Verwirrung betrachte ich das Fehlen der Opuszahlen; die ungewöhnlich große Anzahl der Verleger; das Vorhandensein zweier, dreier und selbst mehrerer Versionen eines und desselben Stückes (in einzelnen Fällen die Veröffentlichung desselben Stückes unter zwei verschiedenen Namen); endlich: das Verschwinden jeder früheren Ausgabe aus dem Handel mit dem Erscheinen der neuen.

Es ist mir nach langjährigem Suchen und Beobachten gelungen, mir eine gewisse Übersicht in dieser Sache zu verschaffen und ich teile hiermit die Resultate meiner Studien mit. Weder voll-

ständig noch erschöpfend, wollen diese Aufzeichnungen nur die Richtung andeuten, welche die Fassung einer Gesamtausgabe einzuschlagen haben wird. Dabei führe ich hier nur solche Klavierwerke an, welche mehr als eine Bearbeitung erfahren haben, insofern als die Aufzählung dieser mehrfachen Versionen aus keinem Kataloge deutlich zu entnehmen ist. Wer Ordnung hält, findet auch im Finstern das Gesuchte, also ging ich systematisch zu Werke und teilte meine, oder vielmehr Liszts Arbeit, in größere Abschnitte ein. Zunächst die umfangreicheren „Serien = Werke“: 1. Etüden, 2. *Années de Pèlerinage*, 3. Ungarische Rhapsodien. Sodann: 4. *Harmonies poétiques et religieuses*, 3 *Valses-Caprices*, einzelne Klavierstücke, *Apparitions*, 5. Schubert, 6. *Opern-Fantasien*. Endlich, gleichsam als Schlüssel zu dem vorigen, die mit Opuszahlen versehenen Werke, welche mit der Nummer 13 aufhören. Auf diese allgemeine, aber noch in Dunkel gehüllte Ordnung fällt nun die Beleuchtung meiner Kritik.

1. Etüden.

Es sind ihrer im ganzen 24. a) Die zwölf großen Etüden. Sie erschienen unter op. 1 bei Hofmeister. Die zweite Ausgabe bei Haslinger 1839¹⁾. Elf der Etüden dieser Ausgabe sind aus der ersten hervorgegangen, erfahren aber

¹⁾ 24 *grandes Etudes*, Livraison 1 und 2 (die geplanten Etüden 13—24 blieben aus).

hier eine solche Umgestaltung, daß Schumann beispielsweise den Ursprung der sechsten und achten nicht erkennt und sie mit der siebenten als „ganz neu“ bezeichnet. In dieser zweiten Ausgabe sind die einzelnen Stücke noch nicht betitelt. Die siebente Etüde ist tatsächlich neu, jedoch sind die Introductionstakte einem früheren Werke, Impromptu op. 3, entnommen. Zwischen dieser Ausgabe und der dritten und endgültigen (Breitkopf & Härtel) liegt eine abweichende Bearbeitung der vierten Etüde (Paris, bei Schlesinger). Sie trägt zum ersten Male den Titel „Mazepa“ und die Widmung: „à Victor Hugo“. Die Widmung und zwei Zeilen einer hinzukomponierten Einleitung (die gerissenen Akkorde) wurden auf einer besonderen Platte gedruckt, die Noten im Faksimile der Handschrift Liszts. Die zweite Druckseite ist gleichlautend mit der früheren ersten. Am Schlusse sind der Sturz und die Wiedererhebung des Helden (Rezitativ und Dur-Fanfane) neu komponiert, das Rezitativ allerdings noch als Embryo. Ein Neudruck dieser Version (bei Haslinger Wittwe) bringt endlich die Introduction auf der ersten Platte im Stich und ist, einschließlic Titel und Widmung, gleichlautend mit der französischen. Die dritte der Ausgaben der Etüden ist allerdings „spielbarer“ und kompositorisch abgerundeter als die zweite, läßt aber manchen genialen Zug und manche musikalische Schönheit der früheren vermiffen; so die Einheitlichkeit der siebenten Etüde (Eroica)

und die romantische Einleitung der zwölften (Chasseneige).

b) Die sechs Paganini=Etüden. Sie sind in zwei Ausgaben vorhanden, wovon die erste bei Haslinger, die zweite bei Breitkopf & Härtel gedruckt wurde. Von diesen Etüden ist die vierte (E=dur) bereits in der ersten Ausgabe in zwei Versionen bearbeitet. Will man auf den ersten Ursprung dieser Etüden zurückgreifen, so müßte man freilich die „Fantaisie sur la Clochette de Paganini“ op. 2 nennen. Die zwei Ausgaben der Paganini=Etüden stehen in gleichem Verhältnis zu einander wie die zweite und dritte der zwölf großen Etüden, mit welchen sie auch beziehentlich der Zeit ihrer Veröffentlichung zusammenfallen dürften.

c) Unter dem Titel „Morceau de Salon, Étude de Perfectionnement“, welcher später in „Ab=Irato“¹⁾ verwandelt wurde, erschienen bei Schlesinger (Berlin) zwei Ausgaben einer einzelnen Etüde.

Von den übrigen Etüden: d) Trois Études de Concert (Kistner) und die für die Lebert= und Stark=Schule verfaßten „Waldesrauschen“ und „Gnomenreigen“, glaube ich, daß keine eine Umarbeitung erfuhr.

¹⁾ Mit dem Nachsatz: „Grande Étude de Perfectionnement de la Méthode des Méthodes“; auf der ersten Noten=seite auch: „Étude de Salon“ benannt. Übrigens ein Stück, auf welches keiner dieser vielen Titel besonders paßt, noch das so vieler Namen wert ist.

2. Années de Pèlerinage.

Sie sind bekanntlich in drei Jahrgänge eingeteilt, von welchen der erste „Die Schweiz“, die beiden anderen „Italien“ als Gesamttitel¹⁾ tragen. Wir haben uns aber hier nur mit den beiden ersten zu beschäftigen, da der dritte Jahrgang ein späteres und, wie ich annehme, nicht umgearbeitetes Werk ist. Die erste Entstehung der „Schweiz“ ist auf ein unter op. 5, mit zwei anderen Kompositionen bei Haslinger und Hofmeister²⁾ herausgegebenes Klavierwerk „Fantaisie romantique sur deux airs suisses“ zurückzuführen. Dieses Stück ist durch die Vortragsbezeichnungen, welche den Interpreten über keine Note im Zweifel lassen, sodann durch das erste Auftauchen des poetischen und musikalischen Motives „le mal du Pays“ (das Heimweh) bemerkenswert. In zweiter Linie entstammt die „Schweiz“ einer nicht viel späteren Arbeit „Trois airs suisses“ op. 10, welche, außer bei den „Stammverlegern“, auch in Basel ans Licht kam. (In neuer Auflage brachte sie neuerdings Kahnt.) Sie wurde kurz nach ihrem ersten Erscheinen einem umfangreichen Werke „Album d'un Voyageur“ einverleibt, welches der

¹⁾ Der 3. Jahrgang trägt eigentlich keinen Namen, bezieht sich — nach seinem Inhalte — aber in seiner stärkeren Hälfte auf Rom. (1922).

²⁾ Die ersten Klavierwerke von Liszt pflegten gleichzeitig für Österreich bei Haslinger, für Deutschland bei Hofmeister, für Frankreich bei M. Schlesinger und für Italien bei Ricordi zu erscheinen.

eigentliche Vorgänger der ersten Sammlung der „Années de Pélérinage“ ist. Das „Album“ zerfällt in drei Teile: Impressions et Poésies; Fleurs mélodiques des Alpes; Paraphrases. Die erste Abteilung enthält: 1. Lyon, allegro eroico. 2. Le lac de Wallenstaedt. Au bord d'une source. 3. Les cloches de * * * (Genève). (Man bemerke die für die damalige romantische Zeit charakteristischen Sterne, an Stelle des verschwiegene Namens.) 4. Vallée d'Obermann¹⁾. 5. La chapelle de Guillaume Tell. 6. Psaume (de l'Eglise de Genève). Die „Fleurs mélodiques“ (der zweite Teil), bestehen aus 9 Stücken nach schweizer Melodien, ohne besondere Benennung. Die drei Stücke „Paraphrases“ decken sich im Inhalt mit jenen von op. 10. Soviel über „la Suisse“. Für den zweiten Jahrgang „Italie“, ist mir kein anderes Vorbild unter früheren Liszt'schen Kompositionen bekannt als die drei Sonette des Petrarca, welche zu gleicher Zeit für Gesang und für Klavier allein bei Haslinger herauskamen²⁾. Diese reizenden, im Geschmacke der Zeit ausgestatteten 6 Oktav=Hefte tragen den Titel in italienischer

¹⁾ Mit Beziehung auf das Buch „Obermann“ des Sénancour, eine Sammlung philosophisch=romantischer Briefe über die Natur. (1922).

²⁾ Ob „Italie“ als zweiter Jahrgang des „Album d'un Voyageur“ existiert, vermag ich nicht zu sagen, da ich ein solches Heft nie zu Gesicht bekam. Daß es aber geplant war, ist daraus zu folgern, daß auf dem Titelblatte des Album zu lesen steht: Ire Année, Suisse.

Sprache. Sowohl die schweizer wie die italienischen Stücke sind in der älteren Ausgabe kompositorisch und pianistisch von der letzten, bekannten Fassung sehr verschieden. Nummer 1 und 6 aus dem ersten Teile des Albums sind aus der späteren Sammlung ausgeschieden worden.

3. Rhapsodies hongroises.

Als Liszt diese seine populärste Arbeit unter dem Titel „Magyar Dallók“ — Ungarische Volksmelodien — bei Haslinger herauszugeben begann, hatte er wohl nur im Sinne, die Nationalmotive seiner Heimat aufzuzeichnen, um sie seinem Volke zu bewahren und den anderen Ländern mitzuteilen. Doch bald wuchs ihm seine Aufgabe unter der Hand und schon die sechste Nummer des ersten Heftes (G moll) mit ihrem kontrastierenden Mittelsatze und den beiden Variationen des Hauptmotives schlägt, in ihrer Form, eine Brücke zur „Rhapsodie“, welche Benennung vom fünften Hefte ab auch in Anwendung kam und verblieb. Obwohl die Kataloge von Haslinger nur vier Hefte dieses Werkes anführen, so scheint es doch bis zum zehnten fortgeführt worden zu sein, wie aus einem in Pesth befindlichen alten Leihbibliothekskatalog von Roszavölgyi zu entnehmen ist. Jedenfalls ist das neunte Heft, welches in meinen Besitz gelangte, vorhanden. Um die Beziehungen dieser siebzehn Nummern zählenden Sammlung zur gegenwärtigen Ausgabe

der Ungarischen Rhapsodien genau darzustellen, bedürfte es ausführlicher Notenbeispiele, auf welche ich jetzt verzichten muß. Jedoch, damit der Leser ein Bild dieser recht verschlungenen Beziehungen erhalte, will ich ein Schema der Entwicklung der jetzt als sechste bezeichneten Rhapsodie zu entwerfen versuchen.

Von den sieben oben erwähnten Nummern der ältesten Ausgabe sind die vierte und fünfte als die erste Aufzeichnung der beiden ersten Sätze der Rhapsodie anzusehen. Ich sage ausdrücklich „Aufzeichnung“, denn die Fassung entbehrt jedes pianistischen Schmuckes und jeder kompositorischen Zutat. Die berühmt gewordene Oktaven-Stretta der sechsten Rhapsodie erscheint zum ersten Male als Coda von No. 11. Wir müssen nun annehmen, daß Liszt diese drei Bruchstücke in geschlossener Reihenfolge gerne öffentlich vortrug und zwar mit populärem Erfolge. Denn bald erscheinen sie als selbständiges Heft in Paris unter dem Namen „3 Mélodies hongroises“, und zwar bei verschiedenen Verlegern. Nichts ist in dieser Ausgabe geändert; nur vor der Stretta ist eine modulierende Überleitung eingefügt. Wir müssen nun weiter vermuten, daß Liszt im Laufe seiner wiederholten Vorträge desselben Stückes, halb der Laune, halb einer bestimmten Absicht folgend und in dem natürlichen, künstlerischen Drange nach Abwechslung, die Komposition allmählich bereicherte und ausschmückte, so daß sie

schließlich von der ursprünglichen Ausgabe auffallend verschieden war. Der erste Satz erhält einen brillanten kadenzartigen Nachklang; die modulierende Überleitung ist ein kleines technisches Problem geworden. Diese Änderungen und die wahrscheinlichen Nachfragen des Publikums veranlaßten Komponisten und Verleger zu einer neuen Ausgabe. Sie ist bereits die dritte und erscheint bei Haslingers Wittve mit dem Titel „Ungarische National-Melodien“. Dieselbe ist jedoch (selbst für heutige Verhältnisse) so schwierig geraten, daß für das größere Amateur-Publikum wiederum eine erleichterte Fassung veranstaltet werden mußte. Sie bildet den Teil einer Sammlung von Kompositionen, welche mit der Kollektiv-Benennung „Neuigkeiten für das Pianoforte im eleganten Stile“ von Haslingers Wittve herausgegeben wird. Später endlich, als Liszt die Revision seiner sämtlichen Klavierwerke vornahm, nimmt unser Stück seine Stellung unter den ungarischen Rhapsodien als sechste ein. An Stelle der modulierenden Überleitung ist ein langsamer Satz in B moll getreten, einer der schönsten im ungarischen Stile. Diese endgültige Version ist demnach die fünfte eines und desselben Stückes, eine Tatsache, die uns ebenso zur Bewunderung zwingt als sie uns in Verwirrung setzt.

Nicht viel anders verhält es sich mit dem Rakoczy-Marsch, von dem bereits im sechsten

Hefte der ältesten Sammlung z w e i verschiedene Versionen vorhanden sind. Eine „Edition populaire“ deselben Marsches erschien bei Kistner; ferner eine Bearbeitung nach der Orchesterpartitur bei Schubert. Endgültig als „15. Rhapsodie“ in die neue Sammlung aufgenommen, zeigt der Rakoczy-Marsch wiederum eine, von den früheren vier, abweichende Fassung. Schließlich ist noch die erste Einzelausgabe des „Pesther Carneval“ zu erwähnen, der späteren neunten Rhapsodie.

Wahrlich, Bach ist das Alpha des Klaviersatzes und Liszt das Omega. Sind bei dieser Stimmung und Inhalt weniger intensiv, so ist dafür der Figurenklang und Zauber um so eindringlicher und wirksamer. Für Liszts Ausdrucksvermögen bezeichnend ist die Wiedergabe zweier Gefühlsmomente: des diabolischen und des katholisch-gläubigen. Schroffer, aber auch glücklicher finden sie sich nirgends vereint, als in der Faust-Sinfonie letztem Satze. Dagegen wirken die rein menschlichen Empfindungen der Leidenschaft, der Liebe, des Humors, des Gemütes, weniger überzeugend: aber eine weltmännische Gewandtheit der Form macht uns auch diese verständlich und, vorübergehend, glaubwürdig.

In Liszts späteren Jahren gewinnt sein Klaviersatz an Durchsichtigkeit und an Spielbarkeit, aber er büßt die jugendliche Kühnheit ein. Vom jungen und alten Liszt gelten die Antithesen: Experiment — Routine, Improvisation — Manier. Nicht daß

es deswegen den späteren Arbeiten an Inspiration und glücklicheren Einfällen durchwegs fehlte, aber die Anfang- und die Endstation sind damit, wenn auch gröblich, charakterisiert. Den dämmerigen Reiz der Stegreiffschwärmerei seiner ersten Harmonies *poétiques et religieuses*, seiner Apparitions, seiner Einleitung zur *Fantaisie sur la Clochette* hat der glattere Liszt der sechziger, siebziger Jahre nicht wieder erreicht. Sein Entwicklungsprozeß ist der umgekehrte des Beethoven'schen. Dieser schreitet von der Meisterbegrenzung zur Unbegrenztheit der Natur. Liszt vom freien Naturmenschen zum Meister, der die Form beherrscht, aber nicht übersteigt. Schön, weihevoll und von bestrickendem Klange ist Liszts zehn Nummern (7 Hefte) zählendes Klavierwerk, welches den Titel „*Harmonies poétiques et religieuses*“ führt. So unmittelbar empfunden, wie dessen erstes Vorbild deselben Namens, ist es aber kaum. Dieses — die erste Fassung der späteren „*Pensée des Morts*“ — erschien bei Schlesinger in Paris und bei Hofmeister in Leipzig als einzelnes Stück. „*Ces vers ne s'adressent qu' à un petit nombre.*“ („Diese Zeilen wenden sich nur an eine kleine Gemeinde“); passender konnte die dem Dichter Lamartine entlehnte Einleitung, welche diese Worte eröffnet, nicht angewandt werden!

Ein kleineres Serienwerk „*3 Valses Caprices*“ hat auch seine bibliographische Vorgeschichte. Der

erste der Walzer „Valse de Bravoure“ erschien unter der Opuszahl 6 und zwar bei Hofmeister und Schlesinger, bei Ricordi und Haslinger, wie die meisten der ersten Kompositionen. Der zweite „Valse mélancolique“, ebenfalls einzeln bei Haslinger, zu allererst aber als ein „Albumblatt“ (bei Frieße in Leipzig, in einem Hefte, welches auch Sachen anderer Komponisten enthält) und das den Hauptgedanken im Umfange einer Druckseite schlicht wiedergibt. Der dritte Walzer „Valse à Capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina“, bei Haslinger und Ricordi herausgegeben, ist in der ersten Ausgabe der bedeutendste gewesen, indessen in der späteren und vereinfachten Version „La Valse de Bravoure“ den wichtigsten Rang einnimmt. Von dem dritten Walzer bringt übrigens Ricordi eine Ausgabe, die in der Setzart der ersten, in einem „Striche“ der zweiten entspricht, so daß auch bei diesem Stück von drei Ausgaben die Rede sein darf. Vereint, entnahmen diese drei den Titel wohl dem letzten der Reihe und nennen sich „Valses Caprices“. Sie bilden ein geistreich=elegantes, leider wenig gespieltes Werk, das dem Pianisten und dem Hörer gleich gefällig wird.

Viel inniger, tiefer und ernster sind die schon erwähnten „Apparitions“ abgefaßt; sie bestehen aus drei Nummern. Das erste „senza lentezza, quasi Allegretto“, ein von der sinkenden Sonne beschienener jugendlicher Lisztkopf, ist — der

Wirkung und dem Inhalte nach — nicht mit Worten wiederzugeben. Es ist romantisch, schwärmerisch, philosophisch und besitzt jenen Naturhauch, der in der Kunst so schwer und so selten festgehalten wird. Das zweite, harmlosere, einfach „vivamente“ überschriebene, ist ein kapriziöses, beinahe „sprechendes“ Stück, das jenem subjektiven Impressionismus zuzuzählen ist, welchen Schumann in seinen früheren Werken versuchte und auch traf: nur daß dieser als ein Deutscher zu Deutschen, Liszt aber als ein Kosmopolit zu allen Gebildeten und Feinempfindenden sprach. Die dritte Nummer, in der französischen Ausgabe titellos, in der deutschen aber in französischer Sprache überschrieben, heißt: „Fantaisie sur une Valse de François Schubert“. Schon die ersten Vortragsbezeichnungen: *Molto agitato ed appassionato, vibrante delirando, senza tempo, precipitato*, denen nicht minder bezeichnende folgen, als wie z. B.: *quasi improvvisato, avec coquetterie, religiosamente, con gioia*, können zur Not eine Vorstellung der ekstatischen, ungezähmten, nervösen Stimmung des Stückes geben, das — trotz aller Unvollkommenheit und Willkürlichkeit — in der Klavierliteratur einen Ausnahmeplatz einnimmt.

In die Klasse aller nun angeführten „kleineren Serienwerke“ gehören noch die „Consolations“ und die „Liebesträume“. Es genügt hier, dieselben zu erwähnen. — Ich werde mich beschränken müssen, auch von den verstreuten einzelnen

Klavierstücken nur diejenigen zu nennen, welche zwei voneinander abweichende Fassungen aufweisen: da ich, wie ich wiederholen will, dieses als das Moment betrachte, worauf mein Aufsatz hauptsächlich zielt. Ich lasse die Titel in erster und zweiter Ausgabe folgen.

Erste Ausgabe.	Zweite Ausgabe.
Co Aoben ¹⁾	Le Rossignol (erste Nummer der beiden „Mélodies russes“).
Gaudeamus	Gaudeamus
La Romanesca	La Romanesca
Élégie du Prince Louis Ferdinand	Élégie etc.
Feuille d'Album	Die Zelle in Nonnenwerth.
Petite Valse favorite (ein solcher Name ist vorhanden, ob der ursprüngliche?)	Valse Impromptu.
Chant du Croisé (Paris, bei Meissonnier).	Erste Ballade.
Galop chromatique (op. 13.)	Galop chromatique
Seconde marche hongroise	Ungarischer Sturmmarſch.
Ungarischer Sturmmarſch.	

S c h u b e r t.

Als Gesamtwerk betrachtet das umfangreichste, gebührt der Arbeit, welche Liszt den Schubert'schen Kompositionen widmete, ein besonderer Abschnitt. In anderer Weise als durch die „Rhap-

¹⁾ Der Titel dieses auf eine russische Melodie komponierten Stückes lautete ursprünglich „ГОЛОСЕН“ d. h. „Die Nachtigall“. Statt des einen Wortes in russischen Lettern setzte der Drucker 2 Worte in lateinischen Buchstaben: Co Aoben.

sodien“ und mit tieferer Wirkung wurde Liszt durch diese Transkriptionen volkstümlich. Mit den ungarischen Weisen behexte er die Zuhörer, mit Schubert bezauberte er sie. Diese ergaben sich hier, wo er sie dort eroberte. Mit den Rhapsodien entzückte er die Gesellschaft, mit den Müller-Liedern, dem Schwanengesang und der Winterreise gewann er das Volk. Besonders das deutsche.

Entschiedener und vollständiger als dieses drückt kein Werk die Verwandlung des Klaviers vom Beethoven'schen und Hummel'schen Satz zu jenem unserer Zeiten aus. So betrachtet, können wir uns zum Teil eine Vorstellung von der rätselhaften und bannenden Wirkung machen, welche der Liszt'sche Vortrag dieser Bearbeitungen zu seiner Zeit und in der Stadt Schuberts ausübte. Den Wiener Damen ist auch das erste in einem Hefte gefaßte Experiment gewidmet, das Liszt mit der Bearbeitung von vier Schubert'schen Liedern versuchte. Es betitelt sich „Hommage aux dames de Vienne“¹⁾ und enthält die folgenden Gefänge: Ständchen, die Post, Lob der Tränen, die Rose.

Wie der in die Erde gesteckte Samen mit dem Hervorsprossen der Pflanze verschwindet, so scheint auch von dieser ersten Arbeit, mit dem Erscheinen der 26 Nummern zählenden Serie des Schwanengesanges und der Winterreise, jede

¹⁾ Ob dieser Titel von Schuberts op. 67, „Hommage aux belles Viennoises“ (Damenländler), inspiriert worden, steht dahin.

andere Spur ihrer Existenz, als das Vorkommen ihres Namens in Haslinger'schen Katalogen und Verzeichnissen verloren gegangen zu sein; tatsächlich ist diese die einzige Originalausgabe, die ich weder auftreiben noch jemals zu Gesicht bekommen konnte¹⁾.

Bezeichnend für das unmittelbare Gelingen des Werkes, ist die Tatsache, daß Liszt — seiner sonstigen Gepflogenheit entgegen — von diesem keine zweite veränderte Auflage veranstaltete. Mit Ausnahme der „Forelle“ und der „Soirées de Vienne“²⁾.

Die Fassungen der Schubert'schen Transkriptionen haben auf den ersten Wurf jene unabänderliche Vollkommenheit erzielt, welche nur Organisch-Entstandenem eigen. Das begeisterte Empfinden des Übertragenden für den für ihn gleichsam entdeckten Schubert schwebt wie ein Morgenföhnnebel über dem Frühling Schubert'scher Melodik. Wie richtig tat der Meister daran, ihn nicht durch die klarere, ungebrochenere Beleuchtung seiner Mittagsstrahlen zu verscheuchen.

¹⁾ Inzwischen fand ich auch diese. (1922).

²⁾ In meinem Besitze befindet sich ein französischer Einzeldruck des „Ave Maria“, an dem — anstatt des hinteren Umschlages — ein Notenblatt angeheftet ist. Dieses Notenblatt enthält die letzte Druckseite eines mir unbekanntes, rezitativisch-phantaftischen Schlusses des selben Ave Maria, unverkennbar Liszt'schen Ursprunges. Ich werde jedem Wohlmeinenden und Kompetenten für eine Aufklärung darüber dankbar sein.

Der Hauptsache nach stellt das Schubert-Liszt'sche Klavierkunstwerk sich aus Folgendem zusammen:

1. „Schwanengesang“, „Winterreise“, „Lob der Tränen“, „Die Rose“. Zusammen 26 Nummern in einzelnen Oktavheften, bei Haslinger (Neudruck bei Schlesinger).

Von „Die Rose“ Einzeldrucke bei Hofmeister und dem Pariser Schlesinger.

2. (6) Müller=Lieder, bei Diabelli.

3. 12 Lieder in 12 Heften, bei Diabelli.

4. 6 Mélodies de Schubert, bei Schlesinger. (Davon „Die Forelle“ auch in zweiter Version.)

5. Geistliche Lieder, 4 Hefte.

6. 3 Märsche.

7. Mélodies hongroises, 3 Hefte.

8. Dieselben „auf eine leichtere Art gesetzt“.

9. Soirées de Vienne, 9 Hefte (in zwei Bearbeitungen).

10. Fantasie, op. 15, für Klavier und Orchester „symphonisch bearbeitet“; auch für Klavier allein pianistisch gestaltet in der Liszt'schen Auswahl von Schuberts Klavierwerken.

Fantasien über italienische und französische Opern.

Hier tritt, zu allen früheren Errungenschaften des Liszt'schen Klaviers, das theatralische und dramatische Moment hinzu. Ausbeutung der Mittel bis an ihre Grenzen — beispielsweise des

Umfanges der Klaviatur, der Vollgriffigkeit, des Bravourspieles — Verschärfung der Kontraste, des pathetischen Ausdruckes; größte Freiheit und Subjektivität der Auffassung; sie sind die vorzüglichsten Merkmale dieser Seite seines Schaffens.

Neben dieser „dekorations=malerischen“ Weise ist es aber die Veredelung, Erhebung und Vergrößerung des musikalischen Inhaltes, welche den „Fantasien“ einen hohen künstlerischen Rang verleihen. Wer das Finale der *Lucrezia*, den H-dur Mittelsatz der *Norma*, den langsamen Satz in der *Sonnambula* ohne Ergriffenheit angehört oder gespielt hat, der ist noch nicht bei Liszt angelangt. Vielleicht gehört, um diese Musik völlig zu genießen, eine romanische Ader dazu, jedenfalls ein nicht zu reines germanisches Blut. Der Einfluß der italienischen Melodik ist auf Liszts selbständiges kompositorisches Schaffen unauslöschlich geblieben und so scheinen mir die Fantasien auch in dieser Hinsicht bedeutsam. Sie öffnen den Weg zum Verständnis von Liszts Melodiebildung und dem ihm eigenen Pathos, also den beiden Momenten, welche dem deutschen Publikum die Annäherung an Liszt erschwerten, ja verwehrt haben. Als das fertige Vorbild zu allen späteren „Paraphrasen“, sehe ich — soweit es Form und Stil betrifft — die „Puritaner“ (op. 7) an; der „Ton“ ist jedoch bereits in der „Fantaisie sur la Niobe“ (op. 5) getroffen. Von den Fantasien erfuhren die der Niobe, der

Sonnambula, der Hugenotten, der Lucrezia Umarbeitungen; letztere beiden die durchgreifendsten.

Neben den hier festgesetzten Rubriken stehen noch zahlreiche, nennenswerte Klavierarbeiten des Meisters. In erster Reihe die Beethoven'schen Werken gewidmeten, und von diesen in allererster Reihe die Symphonien. Änderungen des Klaviersatzes kommen in der zweiten Ausgabe dieser „Klavierpartituren“ ebenfalls vor. Beethovens Adelaide weist sogar drei voneinander abweichende Ausgaben auf. In der zweiten tritt eine „große Cadenz“ (durchführende Improvisation könnte man sie nennen) hinzu¹⁾, welche in der dritten Fassung noch etwas modifiziert wird.

Je mehr man sich in Liszts „klavierumsetzenden Gedanken“ versenkt, desto anregender wirkt der verschlungene „paraphrasierende Faden“, der sich durch die mannigfachen Umgestaltungen eines und desselben Motives zieht. Nur als ein Beispiel erwähne ich noch, die „phantastische Symphonie“ von Berlioz. Liszt übertrug sie vollständig auf das Klavier, improvisierte sodann in einem „Andante amoroso“ über „l'idée fixe“, welche wiederum ein andermal als Einleitung zur „Marche au supplice“ benützt wird. Letztere

¹⁾ Nouvelle édition, augmentée d'une grande cadence par F. Liszt . . . (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

ist zweimal in verschiedener Weise übertragen worden und auch einzeln, d. i. nicht im Zusammenhange mit dem Andante amoroso oder den übrigen Sätzen der Symphonie erschienen. —

Ich schreite schließlich zu der Aufzählung der mit Opuszahlen versehenen Werke. Warum diese hier und nicht am Anfang genannt wurden, ist mühelos zu erkennen. Sie gehören den verschiedensten Kategorien der Klavierarbeiten an. Jene haben wir übersichtlich geordnet und es verbleibt nur noch, jedes numerierte Opus in die ihm eigene einzureihen. Damit liegt der Zusammenhang, der am Beginne nicht klar geworden wäre, deutlich vor. Sie folgen der Zahlenreihe nach:

Op. 1. Études en douze exercices: (S. Etudes d'exécution transcendante.) Travail de la Jeunesse.

Op. 1. (sic.) Fantaisie sur la Tyrolienne de la Fiancée. (Fantasie über „Die Braut“ von Auber.)

(Nicht befriedigt mit seinem ersten Op. 1, hat Liszt sich vermutlich entschlossen, von neuem zu beginnen.)

Op. 2. „Fantaisie sur la Clochette“ de Paganini.

(Diese, mutmaßlich auf die Braut-Fantasie gefolgte Arbeit reflektiert die Eindrücke des Paganinischen Spieles und ist in der naiven Kühnheit des Entwurfes, der experimentierenden Ska-

brösität des Klaviersatzes und der wuchernden Fülle geistvoller Einzelheiten der deutlichste Spiegel von Liszts erster Virtuosenperiode.) S. Paganini=Etuden.)

Op. 3. Impromptu sur deux motifs de Spontini et de Rossini.

Op. 4. Deux Allegri de Bravoura.

(Von welchen bei Kistner¹⁾ nur das erste [Allegro de Bravoura Op. 4] erschien. Dem Stile nach zu urteilen, dürften Op. 3 und 4 noch vor der Brautfantasie verfaßt sein; beide können nur das historische Interesse einer Jugendarbeit beanspruchen.)

Op. 5:

Nr. 1. Fantaisie romantique sur deux Mélodies suisses. (S. Années de Pèlerinage.)

Nr. 2. Rondo fantastique sur un thème espagnol: „el contrabandista“.

Nr. 3. Divertissement sur la Cavatine de Pacini „i tuoi frequenti palpiti“. (Fantasie über die „Niobe“; S. Opernfantasien.)

(Dieses Opus ist als die erste bedeutende Schöpfung Liszts anzusehen. Sie bietet in ihrer Gesamtheit ein konzentriertes Bild der drei bezeichnenden Schaffensarten des Meisters. Das erste Stück als Muster poetischer Klavierschöpfung, wie sie in den „Années“ und den „Harmonies“ zur Reife gediehen erscheint; das zweite als Beispiel für den diabolischen Humor, den wir in

¹⁾ Ursprünglich Probst in Leipzig.

den Mephistowalzern, in der Faustsinfonie und in manchen Zügen anderer Werke antreffen; das dritte endlich als Typus der Opernparaphrase.)

Op. 6. Grande Valse de Bravoure. (S. Valses=Caprices.)

Op. 7. Réminiscences des Puritains. (S. Opernfantasien.)

Op. 8. Deux Fantaisies sur des Motifs des „Soirées musicales“ de Rossini:

Nr. 1. „La serenata“ e „l'orgia“.

Nr. 2. „La pastorella delle alpi e li marinari“.

(Sie erschienen in zwei verschiedenen Ausgaben bei Schott und später noch getrennt in der zwölfzähligen Reihe der „Soirées Musicales“.)

Op. 9. Fantaisie sur la Juive. (S. Opernfantasien.)

Op. 10. Trois airs suisses. (S. Années de Pélérinage, bzw. Album d'un Voyageur.) 1. „Ranz des Vaches“, Improvisata, 2. „Un soir dans les montagnes“, Nocturne. 3. „Ranz des Chèvres“, Allegro finale.

Op. 11. Réminiscences des Huguenots. (S. Opernfantasien.)

Op. 12. Grand galop Chromatique. (Liszts gern gespielte Programmabschlußnummer. Sie erlebte zwei Bearbeitungen und drei Auflagen.)

Op. 13. Lucia de Lammermoor. (Die erste der beiden Lucia-Fantasien.)

Ganz enthalten muß ich mich in diesem Aufsatze der Kritik und selbst der Erwähnung alles

übrigen. Und obwohl ein Feind aller Wiederholung, halte ich es doch für angebracht, einen der eröffnenden Sätze aus dieser „Studie“ noch einmal anzuführen. Weder vollständig noch erschöpfend, wollen diese Aufzeichnungen nur die Richtung andeuten, welche die Fassung einer Gesamtausgabe einzuschlagen haben wird.¹⁾

Die ersten Ausgaben von Liszts Werken enthalten pianistische Funde, welche den Klavierspielern nicht vorenthalten werden dürfen. Längst vergriffen, teilweise verloren, sind sie von den Älteren beinahe vergessen, den Jüngeren unbekannt.

Die Gesamtausgabe soll nicht nur alle Werke, sondern von allen, jede Fassung bringen.²⁾ Von der künstlerischen Freude, die sie Spielern und Musikern bereiten, abgesehen, bezeichnen diese Änderungen die Entwicklung und Vervollkommnung der Anschauungen Liszts über die Fähigkeiten, Grenzen und Rechte seines Instrumentes und werden in ihrer Nebeneinanderstellung jedem Denkend=Strebenden zu einem Führer nach jener Höhe, die bisher nur einmal erstiegen worden.

(Allgemeine Musikzeitung.)

¹⁾ Sie wurde in der Hauptsache nachträglich eingehalten, wie die noch im Erscheinen begriffene große Liszt-Ausgabe zeigt.

²⁾ Dieses wurde ebenfalls durchgeführt. (1922).

ZU DEN ORCHESTERABENDEN I¹⁾.

Berlin, November 1902.

Hochverehrliche Redaktion!

Es liegt mir daran, die Ideen, welche mich bei der Veranstaltung zweier jüngst stattgehabten Orchesterabende („neue und selten aufgeführte Werke“) geleitet haben, zu beleuchten und zu präzisieren. Zu mir gedrungene öffentliche und private Meinungsäußerungen haben mich belehrt, daß meine Absichten verschiedentlich mißdeutet wurden. Gestatten Sie, daß ich mich zu Ihnen darüber ausspreche.

Zunächst trieb mich der Gedanke, allen Verdienstvollen, Jungen, Unbekannten, Mittellosen eine Tür zur Öffentlichkeit zu öffnen. Daneben bestand mein Wunsch, jeden lebenden Komponisten sein zur Aufführung gelangendes Werk persönlich leiten zu lassen, (die Unmittelbarkeit der so entstehenden Wirkung erwies sich in dem Tonstück von Sibelius) womit zugleich und von vornherein mein Verzicht auf Dirigentenehrgeiz ausgedrückt werden sollte. Doch selbst in dem Falle, der mich zum Stellvertreter des abwesenden Komponisten machte, wollte ich nur als Ver-

¹⁾ Vgl. II. Artikel 1908, Allgem. Musikztg.

mittler des Werkes, dessen Leitung ich übernahm, erscheinen.

Daß es mir dieses Mal nicht gelang, alle auf dem Programme figurierenden lebenden Komponisten herzubrufen, und daß die zur Stelle Erschienenen sich weigerten, am Dirigentenpulte zu stehen, ist ein Zufall, der in meinem Plan nicht vorausberechnet war. Und daß ich dadurch in die Notwendigkeit geriet, als ungewohnter Dirigent neue, fremde und schwere Werke einzustudieren, um sie zu einer — nach Aussprüchen der anwesenden Tonsetzer — befriedigenden Wirkung zu bringen: dieses mir vorzuwerfen (wie es zum Teile geschah), scheint mir zum mindesten ungerecht.

Ebenso war es ein Zufall, daß in meinen Programmen kein deutscher Name vertreten war — übrigens auch kein neuer italienischer; ich hatte in zwei Abenden keinen großen Spielraum, konnte überdies annehmen, daß deutsche Komponisten in Berlin meiner Förderung minder dringend bedurften.

Auch finde ich es leichthin geurteilt, bei zwei einzelnen Orchesterabenden, die durchwegs Neues enthalten, von jeder Nummer ein absolutes künstlerisches Ergebnis zu erwarten. Wenn jährlich von zehn solchen Abenden ein einziger großer neuer Komponist als Resultat sich ergäbe, so wäre dies ein unerwartet glänzender Gewinn!

Die Wahl der „Novitäten“, wie sie in regulären Sinfoniekonzerten getroffen wird, ist ein

leichtes Spiel. Man hält sich dabei entweder an bewährte Namen oder an einen vorausgegangenen auswärtigen starken Erfolg. Man führt eigentlich nur und erst dann ein Werk auf, wenn man durch den Lärm, den es schon in der Welt gemacht hat, dazu moralisch und den Abonnenten gegenüber verpflichtet ist. Die neuen Werke sehr berühmter Leute sind sogar kontraktmäßig für erste Aufführungen gesichert, unberühmte Leute haben hingegen zu allererst an der eigenen Unberühmtheit zu tragen. Sie haben mit den künstlerischen und praktischen Prinzipien der Dirigenten und den Bedenken der Direktionen ernstlich zu kämpfen. Ein leichtes Werk ist zu leicht, ein schweres zu schwer. Ist es gar so schwierig geraten, so daß es einige Proben mehr als gewöhnlich erfordert, so ist das ein überwiegender Grund gegen die Aufführung, ein Grund, der (nach Ansicht der Praktiker) jedem einleuchten muß. Und die Länge der Werke, ihre Zeitdauer! Die Programme werden ja bekanntlich mit der Uhr in der Hand zusammengestellt. Und wo selbst guter Wille und Ehrlichkeit vorhanden sind, vereinen sie sich da immer mit Urteilsfähigkeit, Instinkt, Weitherzigkeit, Selbstlosigkeit?

Es ist eine fast übermenschliche Aufgabe, die eigene Empfindung abzustreifen, um sich mit jener der verschiedenartigsten Individualitäten zu personifizieren und aus diesen heraus ihre Schöpfungen

zu beurteilen, das ist: zu verstehen. Je stärker diese Individualität ausgeprägt ist, desto steiler der Aufstieg zu ihrer Höhe, desto vertiginöser der Einblick in ihre Tiefe, desto entfernter der Weg zu ihrer Einsamkeit.

Eine große Individualität stößt die Menge ab, aber eine andere starke Persönlichkeit ebenfalls, denn sie ist beiden unähnlich geartet. Unberühmte große Individualitäten erklärt man für monströs oder ungeschickt. Und dämmert einmal eine Ahnung des Merkwürdigen, das dahinter stecken mag auf, so wehrt dem erwachenden Gewissen der gefürchtete Eindruck auf das Publikum ab.

Doch wer wird sich anmaßen können, den unbekanntem Genius immer und richtig zu erkennen? Darum lasse man jeden mindestens einmal zu Worte kommen, lasse ihn seine Sprache reden, spare die guten Ratschläge und freue sich des halbgeglückten Ungewöhnlichen mehr, als des geglückten Gesetzmäßigen, denn nur Jenes ist hoffnungsvoll, hoffnungslos dagegen Dieses.

Hat doch jedes Kind, das zur Welt kommt, ein Recht auf sein Anteil Brot, und jedes Werk, das nicht aus Gewinn- noch Effektsucht von einem begabten Musiker hervorgebracht wird, hat das Recht auf den Versuch einer Aufführung. Diese eine Aufführung kann dem Komponisten Früchte bringen, die mittelbar der übrigen Welt zugute kommen werden, er lernt durch die gehörte

Wirkung, durch die Gegenüberstellung zu Publikum und Kritik sich selbst erkennen und den Weg zur Vervollkommnung finden.

Im Vertrauen auf diese Überzeugungen will ich das Begonnene fortsetzen.

An alle diejenigen, die bei diesem Anlaß freundlich anerkannten und wohlwollend tadelten, meinen Dank.

Hochachtungsvoll und ergeben

F. B.

(Allgemeine Musik-Zeitung.)

ETWAS ÜBER INSTRUMENTATIONSLEHRE.

Berlin, November 1905.

Dieser Tage las ich die Ankündigung einer demnächst erscheinenden Richard Strauß'schen Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre. Von dieser Bearbeitung steht zu erhoffen, daß sie der Grundmängel aller bisherigen Instrumentationslehren entbehrt, und daß sie, soviel ein stummes Buch über eine freie und beredte Kunst zu lehren vermag, dies auch erfüllen wird. Bei meiner Besprechung von Breithaupts Buch „Die natürliche Klaviertechnik“ bemerkte ich, daß jeder begabte Künstler sich eine eigene Technik bilde; daß es jedoch Regeln gebe über Dinge, die jeder zu vermeiden habe und über andere, die jeder anwenden soll. Das trifft auch beim „Instrumentieren“ zu. Welche sind aber diese unveränderlichen Regeln?

Vor allem müßte von Anfang an betont und dem Lernenden eingeprägt werden, daß es zwei Arten der Instrumentation gibt: die vom musikalischen Gedanken geforderte und vorgeschriebene, absolute Orchestration; und die „Instrumentierung“ eines ursprünglich nur abstrakt musikalischen oder für ein anderes Instrument gedachten Satzes. Die erste ist allein die echte, die

zweite gehört in das „Arrangement“. Nichtsdestoweniger gibt es bisher mehr Komponisten, die für das Orchester übertragen, als solche, die rein orchestral erfinden und empfinden.

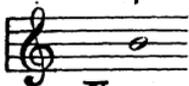
Zu den Ersten und „Echten“ rechne ich vorzugsweise Mozart, Weber, Wagner und in erster Linie Berlioz. Denn selbst Wagner verfällt in die „Instrumentierung“ (wie z. B. in der Durchführung des „Meisterfinger-Vorspieles“) und da ist er bemüht, einen abstrakten musikalischen Satz möglichst deutlich für Orchester umzuschreiben. Beethoven „instrumentiert“ fast immer; ihm ist der musikalische Einfall und der poetisch-menschliche Gehalt wichtiger und das Zuerst-Entstehende. Einem jeden, der ein Orchesterstück entwirft, schweben stellenweise „echte Orchestermomente“ vor; doch es sind meist nur Momente, und der Lernende ist dahin zu führen, das ganze Werk, mit allen Details, in diesem Sinne zu entwerfen. Und diese Momente sind stets die nämlichen: gehaltene Horntöne, einschlagende Paukenwirbel, Trompetenstöße; die Kinderkrankheiten des Instrumentators. Dazwischen wird gewöhnlich „arrangiert“.

Dann müßte gelehrt werden, daß das Orchester ein einziges Instrument ist, ein zusammenhängender Organismus, in dem alle Organe zu gleicher Zeit tätig sind. Es gibt nichts Unorchestraleres, als lange Streichersätze, oder ausgebreitete Holzbläserstellen, ohne Beteiligung des Restes. Solche Erscheinungen können einmal

in einem Werk als Kontrast, als Illustration einer besonderen Situation verwendet werden, und dann nicht wieder. Das ist ein besonderer Effekt und mit solchen „besonderen Effekten“ beschäftigen sich die Instrumentationslehren im allgemeinen viel zu sehr. — Die besonderen Effekte also — ein dritter Punkt — setze man als Anhang oder besser überlasse sie der Phantasie und Individualität des schon gereiften Orchestrators.

Eine vierte Regel — die ich nirgends noch erwähnt, jedoch in Mozart'schen und Wagner'schen Partituren immer bestätigt fand, ist: daß jedes Instrument, ob es einzeln oder in Gruppen einsetzt, seinen Satz sinnvoll zu beginnen und zu Ende zu führen hat, so daß dieser immer ein abgeschlossenes Bild darstellt. Das ist nicht nur schöner, sondern es klingt besser.

Zum fünften. Die Bläsergruppen: Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten werden noch immer etagenmäßig aufeinander dargestellt. Wenn auch das Fagott das Tiefste und die Flöte das Höchste an Tonhöhe erreichen, so vergesse man nicht, daß das Fagott mit einer ganzen Oktave in den Umfang der Flöte hinauf, daß die Klarinette tief in den Tonbereich des Fagotts hinunterreicht und, daß für alle Holzbläser

eine Unifono=Lage: die Oktave  vorhanden ist, der gemeinsame Saal, in welchem die Bewohner der verschiedenen Etagen zusammentreffen.

Zum sechsten ist jene notwendige Einrichtung zu lehren, die im Orchester die Funktion des „Pedales“ im Klavier übernimmt. Zuweilen spielt man Klavier ohne Pedal, doch meistens ist der rechte Fuß fortwährend hilfreich, ausfüllend, verbindend tätig: von den ausgesprochenen großen Pedalwirkungen zu schweigen. Dieser „rechte Fuß“ ist auch im Orchester unumgänglich. Die Lehre davon müßte ein eigenes Kapitel fassen.

Ein siebentes Kapitel über das Pianissimo und Fortissimo. Die Regel besteht — trotz widersprechender Musterbeispiele — daß zum Pianissimo möglichst wenige, zum Fortissimo möglichst viele Instrumente verwendet werden. Doch ist's erwiesen, daß man ein sammetweiches Piano mit Trompeten und Posaunen und ein schon glänzendes Forte ohne diese erwirken kann.

Das führt zu einem achten Kapitel, das ich das der „dynamischen Atmosphäre“ betiteln möchte, und das die Begründung erbringen soll, daß die Wirkung der Stärkegrade relativ ist und von ihrer Umgebung abhängt.

Der Begriff der Stärkegrade leitet zu einem neunten außerordentlich wichtigen Abschnitt: dem, welcher die Klangproportionen bespricht. Eine gute Partitur soll so beschaffen sein, daß sie die Klanggradationen, ohne besonderes Zutun der Ausführenden, schon in sich begreift und erklingen läßt. Die „hervorzuhebende“ Mittelstimme soll „instrumentiert“, nicht stärker geblasen

oder gestrichen sein. Das „Crescendo“ muß sich aus der Anordnung der Instrumente ergeben, das „Thema“ von selbst herausleuchten. Bei Verdoppelung oder Verdreifachung der Stimmen soll ein strenges Verhältnis herrschen. Reicht ein verdoppelndes Instrument nicht hinab oder hinauf, so stelle man sofort einen an Charakter und Stärke entsprechenden Ersatz; bei Mehrstimmigkeit sind noch die verschiedenen Lagen und die Toneigenschaften der Register präzise abzuwägen. Und daß man die melodische Zeichnung dabei nicht vergesse!

Ein zehntes Kapitel könnte heißen: Was ist nötig? — was ist Luxus? das sich verhalten würde, wie das Skelett zum fleischigen Körper, wie der nackte Leib zum bekleideten, wie das Kleid zum Schmuck. Man lehre das Notwendige zuerst hinzustellen.

Endlich lehre man, daß die Orchestermusik in ausgesprochenem Sinne die „öffentliche Musik“ ist, und daß ihre Wirkungen danach zu bemessen sind. — So wie eine Kammermusik für intime Wirkungen, eine Virtuosenmusik für den größeren und kleineren Salon, eine Chormusik für Vereine, Festlichkeiten und Gelegenheiten, eine Militärmusik für die Straßen und Plätze bestimmt sind, so ist die Orchestermusik für den großen öffentlichen Saal gestempelt, ohne den sie nicht existieren kann.

In dieser Art schwebt mir die Fassung einer Instrumentationslehre vor, und es steht zu erhoffen, daß Richard Strauß sie verwirklicht.

(„Die Musik“.)

MOZART=APHORISMEN
ZUM 150. GEBURTSTAGE DES MEISTERS.

Berlin, Januar 1906.

In diesen Tagen — da jeder Musiker, mehr als sonst, seine Gedanken auf Mozart richtet — schrieb ich die folgenden nieder. So subjektiv und wenig erschöpfend sie sich geben, so helfen sie doch mit zur Charakteristik des Bildes, das alle Gebildeten — mehr oder minder abgeschlossen — von der Persönlichkeit des „göttlichen Meisters“ in sich tragen. Ich übersende Ihnen die Aufzeichnungen in der schlichten Form, in der sie entstanden.

So denke ich über Mozart: Er ist bisher die vollkommenste Erscheinung musikalischer Begabung.

Zu ihm blickt der reine Musiker beglückt und entwaffnet auf.

Sein kurzes Leben und seine Fruchtbarkeit erhöhen seine Vollendung zum Range des Phänomens.

Seine nie getrübtte Schönheit irritiert.

Sein Formensinn ist fast außermenschlich.

Einem Bildhauer-Meisterwerke gleich, ist seine Kunst — von jeder Seite gesehen — ein fertiges Bild.

Er hat den Instinkt des Tieres, sich seine Aufgabe — bis zur möglichsten Grenze, aber nicht darüber hinaus — seinen Kräften entsprechend zu stellen.

Er wagt nichts Tollkühnes.

Er findet, ohne zu suchen, und sucht nicht, was unauffindbar wäre — vielleicht ihm unauffindbar wäre.

Er besitzt außergewöhnlich reiche Mittel, aber er verausgabt sich nie.

Er kann sehr vieles sagen, aber er sagt nie zu viel.

Er ist leidenschaftlich, wahr aber die ritterlichen Formen.

Er trägt alle Charaktere in sich, aber nur als Darsteller und als Porträtist.

Er gibt einem mit dem Rätsel die Lösung.

Seine Maße sind erstaunlich richtig, aber sie lassen sich messen und nachrechnen.

Er verfügt über Licht und Schatten; aber sein Licht schmerzt nicht, und seine Dunkelheit zeigt noch klare Umrisse.

Er hat in der tragischsten Situation noch einen Witz bereit — er vermag in der heitersten eine gelehrte Falte zu ziehen.

Er ist universell durch seine Behendigkeit.

Er kann aus jedem Glase noch schöpfen, weil er eins nie bis zum Grunde ausgetrunken.

Er steht so hoch, daß er weiter sieht als alle und darum alles etwas verkleinert.

Sein Palaß ist unermesslich groß, aber er tritt niemals aus seinen Mauern.

Durch dessen Fenster sieht er die Natur; der Fensterrahmen ist auch ihr Rahmen.

Heiterkeit ist sein hervorstechender Zug: er überblüht selbst das Unangenehmste durch ein Lächeln.

Sein Lächeln ist nicht das eines Diplomaten oder Schauspielers, sondern das eines reinen Gemüts — und doch weltmännisch.

Sein Gemüt ist nicht rein aus Unkenntnis.

Er ist nicht simpel geblieben und nicht raffiniert geworden.

Er ist temperamentvoll ohne jede Nervosität — Idealist, ohne immateriell zu werden, Realist, ohne Häßlichkeit.

Er ist sowohl Bürger als Aristokrat; aber niemals Bauer oder Aufwiegler.

Er ist ein Freund der Ordnung: Wunder und Teufeleien wahren ihre 16 und 32 Takte.

Er ist religiös, soweit Religion identisch ist mit Harmonie.

In ihm verbinden sich Antike und Rokoko in vollendeter Weise, doch ohne eine neue Architektur zu ergeben.

Das Architektonische ist seiner Kunst nächstverwandt.

Er ist nicht dämonisch und nicht übersinnlich; sein Reich ist von dieser Erde.

Er ist die fertige und runde Zahl, die gezogene Summe, ein Abschluß und kein Anfang.

Er ist jung wie ein Jüngling und weise wie ein Greis — nie veraltet und nie modern, zu Grabe getragen und immer lebendig. Sein so menschliches Lächeln strahlt uns, verklärt, noch

an . . .

(Lokal-Anzeiger).

VOM AUSWENDIGSPIELEN.

Berlin, Mai 1907.

Hochverehrter Herr Professor!

Von einer langen Abwesenheit zurückgekehrt, fällt mir Ihre interessante Frage: „Sollen die Künstler auswendig spielen?“ erst spät in die Hände; auf Ihre ausdrückliche Aufforderung hin („für etwaige . . . Zuschriften von Künstlern wäre ich sehr verbunden“) erlaube ich mir Ihnen zu schreiben.

Ich bin — ein alter Podiumtreter — zu der Überzeugung gelangt, daß das Auswendigspielen eine unverhältnismäßig größere Freiheit des Vortrages gestattet.

Für die Präzision des Spieles ist es wichtig, daß die Augen ungehindert — wo es nötig ist — auf die Klaviatur blicken können. Die Abhängigkeit von einem Notenwender ist übrigens auch bindend, oft hinderlich.

Außerdem muß man das Stück in jedem Fall auswendig können, soll man ihm beim Vortrag die richtige Linienführung verleihen.

Ferner — und das wird ihnen jeder fortgeschrittene Klavierspieler bestätigen — ist eine Komposition von einiger Bedeutung schneller ins Gedächtnis gedrungen, als in die Finger oder in den Geist. Die Ausnahmen davon sind sehr selten;

ich wüßte im Augenblick nur die Fuge aus Beethovens Sonate op. 106 zu nennen.

Allerdings wirkt das „Lampenfieber“, dem jeder mehr oder weniger, seltener oder häufiger ausgesetzt ist, auf die Sicherheit des Gedächtnisses. Aber nicht — wie Sie annehmen — das Gedächtnis auf das Lampenfieber. Stellt das Lampenfieber sich ein, so wird der Kopf getrübt, das Gedächtnis schwankt; würde man aber Noten zu Hilfe nehmen, so würde sich das Lampenfieber sofort in einer anderen Form äußern: Treffunsicherheit, Unrhythmik, Tempobeschleunigung.

Sie beklagen sich, daß es Künstler gibt, die „mit einem halben Dutzend von Konzerten ihr Leben lang hausieren gehen“ und führen diese Erscheinung indirekt auf das Auswendigspielen zurück.

Andererseits verfügt Herr R. Pugno, den Sie als gutes Beispiel des Blattspieles anführen, über eine nicht größere Anzahl von Klavierkonzerten in seinem Repertoire.

Wenn ich mir erlauben darf Ihnen eine Erklärung zu geben, so lautet sie folgenderweise:

Es gibt Künstler, die das Instrument und den musikalischen Apparat als ein Ganzes erlernen — und Künstler, die einzelne Passagen und einzelne Stücke einzeln sich zu eigen machen.

Diesen letzteren ist jedes Stück ein neues Problem, das mühsam von Anfang an wieder gelöst werden soll; sie müssen zu jedem Schloß einen neuen Schlüssel konstruieren.

Die Erstgenannten sind Schlosser, die mit einem Bündel von wenigen Dietrichen und Nachschlüsseln das Geheimnis irgendeines Schlosses bald übersehen und besiegen. Das bezieht sich sowohl auf die Technik, als auf den musikalischen Gehalt, als auch auf das Gedächtnis. Hat man z. B. den Schlüssel zu der Lisztschen Passagentechnik, zu dessen Modulations- und Harmoniesystem, zu dessen formellem Aufbau (wo liegt die Steigerung? wo der Höhepunkt?) und zu dessen Empfindungsstil, so ist es gleich, ob man drei oder dreißig seiner Stücke spielt. Daß das keine Phrase ist, glaube ich bewiesen zu haben.

Die neue Aufgabe für das Gedächtnis tritt — verhältnismäßig — ein, wenn man sich mit einem Komponisten befaßt, einer Nation, Epoche, Richtung, zu der man den allgemeinen Schlüssel noch nicht verfertigt hat. So ging es mir die ersten Male, als ich César Franck versuchte.

So komme ich zu dem Schluß: wer zum öffentlichen Spiel berufen ist, dem ist das Gedächtnis ebenso wenig hinderlich als z. B. das große Publikum selbst. Wem aber das Auswendigspielen eine Barrière bildet, der wird auch in allem übrigen ein Zögernder sein. Der erste spielt die Literatur vor, der zweite wählt einige Stücke, um sich selbst hören zu lassen. Damit ist der Frage eine ganz andere Drehung gegeben, nämlich diese: „wo liegt der Punkt, an dem die Berechtigung des Öffentlich= Spielens beginnt?“

(„Die Musik“).

WIE ICH KOMPONIERE ?

Berlin, Mai 1907.

Mein lieber, allerliebster,
trefflicher, allertrefflichster
Chefredakteur !

Sie fragen in einer Rundfrage und doch geradeaus, „wie einer zu komponieren pflege“. Weil es mich selbst interessiert, dem psychischen Mechanismus nachzuspüren, antworte ich Ihnen gern. — Es ließe sich in kürzesten Worten sagen. Zuerst kommt die Idee, dann entsteht oder man sucht den Einfall, dann folgt die Ausführung. Es macht einen zwar befangen, von sich selbst zu reden, und es ärgert die anderen, aber ich kann doch nur an einem eigenen Beispiel diese knappe und undeutliche Theorie illustrieren. Erlauben Sie mir also, ein solches herauszugreifen. — In der Oper, an der ich jetzt arbeite, und welche eine Oper ist und nicht ein Lustspiel, nicht die „Brautwacht“ heißt und auch nicht die „Brautnacht“, sondern die „Brautwahl“, kommt eine Szenenverwandlung mit dazwischen fallendem Vorhange vor. Das darauffolgende Bild zeigt eine halbdunkle Weinstube, worinnen ein uralter, mysteriöser Jude, Manasse, allein und schweigend

sitzt. Ich benutze die Pause des Zwischenvorhanges, um im Orchester eine Art Portrait dieses Hebräers zu machen. Alt und mürrisch, spukhaft und graufig, ziemlich großen imponierenden Wesens und vor allem ein Orthodox! „Er schien aus längst vergangener Zeit zurückgekehrt“, sagt E. T. A. Hoffmann, von dem ich das Sujet entlehnt habe. Sehen Sie, mein allertrefflichster Chefredakteur, nun habe ich die Idee. Nun lag es nahe, als musikalisches Motiv eine uralte, jüdische Melodie zu benutzen — sie wird Ihnen gewiß aus synagogalen Praktiken geläufig sein — und so war mir das Warten auf den Einfall erheblich gekürzt. Nun geht es an die Ausführung. Ich wollte diesen Gesang zunächst tief und düster erklingen lassen: das bestimmte die Wahl der Instrumente, und die für sie geeignete Lage jene der Tonart. So schreitet die Ausführung weiter, die sich auf Harmonik, Charakteristik, Form, Stimmung, Kolorit, Kontrast (zum vorigen und zum folgenden) und hundert anderen Einzelheiten aufbaut — bis mein Manasse fertig dasteht. — Soweit kann ich Ihnen durch Gedankenfolgerung allerdings erklären, wie ich zu komponieren pflege; durch welche Eingebung aber die Idee, der musikalische Einfall und die glückliche Ausführung (die auch aus lauter Einfällen sich bilden muß) in den Kopfgeraten, daß ist ein Geheimnis der Konzeption, ein Begriff, der uns aus der jüdischen Orthodoxie in das Gebiet des ka-

tholischen Mystizismus führt. Der Ursprung der Idee läßt sich manchmal durch Vorhergesehenes, Gehörtes oder Gelesenes nachweisen. Ist doch jedes menschliche Werk nur die Verarbeitung eines auf der Erde vorhandenen Stoffes! Die musikalische Erfindung und die erste leichte Ausführung kommt mir gewöhnlich auf der Straße, beim Spaziergehen, am liebsten in lebhaften Vierteln, des Abends. Die Ausführung geht zu Hause, an freien Vormittagen vor sich.

Damit grüßt Sie herzlichst Ihr
F. B.

(„Der Konzertsaal“.)

ZU DEN ORCHESTERABENDEN II¹⁾.

Wien, Januar 1908.

Geehrtester Herr!

In Verbindung mit einer wohlwollenden Anerkennung meiner Bestrebungen, höre ich immer wieder, daß meine Orchesterabende nur wenig oder gar nichts — an wertvollem Neuen ergeben haben.

Ich erlaube mir aber darauf hinzuweisen, daß viele Komponistennamen, die jetzt gewürdigt werden, in meinen Konzerten zuerst als Unbekannte auftraten und — abgelehnt wurden. Debussy, Delius, Sibelius in erster Reihe. Andere Werke von Berlioz, Liszt, César Franck, Elgar, Vincent d'Indy, welche in der ganzen übrigen musikalischen Welt als wertvollste Musik gelten, brachten meine Orchesterabende in Berlin zum ersten Male. Das Solistentum war durch Namen, wie César Thomson, Sauret, Michael Preß, Vianna da Motta, Felix Senius u. a. immerhin glänzend vertreten — während als Dirigenten keine Geringeren tätig waren: Dr. Muck, d'Indy, Sibelius u. a.

¹⁾ Der Verfasser veranstaltete und dirigierte in Berlin von 1902—1909 zwölf eigene Orchesterabende, an denen er „Neue und selten aufgeführte Werke“ zu Gehör brachte,

Endlich kamen viele „Jungen“ einmal zu Wort, wozu sie nirgends sonst Gelegenheit gefunden hatten.

Das scheint mir — und ich habe manches unerwähnt gelassen — als Resultat von elf Abenden, nicht so ganz belanglos zu sein. Schließlich wurde mir eine Vernachlässigung der deutschen Komponisten vorgeworfen. Dem entgegen will ich zuerst betonen, daß — wenn es der Fall war — darin keine Absicht lag. Zweitens glaubte ich, daß die deutschen Komponisten mehr Gelegenheit fanden gehört zu werden, als die Ausländer und mich weniger nötig hatten. Die bereits weit verbreiteten Werke eines Strauß, Mahler, Schillings zu wiederholen lag nicht in meinem Plan. Immerhin haben in meinen Programmen auch deutsche Autoren Raum gefunden: Pfitzner, Hugo Kaun, Eduard Behm, Paul Ertel, Behr, Otto Singer und auch von diesen die meisten zum ersten Male.

Ich möchte Sie bitten, daß Sie — zu meiner Rechtfertigung — diese Zeilen in Ihrem sehr geschätzten Blatte abdrucken und indem ich Ihnen dafür im voraus verbindlichst danke, verbleibe ich als Ihr

sehr ergebener

F. B.

Wien, den 11. Januar 1908.

(Allgemeine Musik-Zeitung).

AUS DER KLASSISCHEN WALPURGISNACHT.
VON INO-SUB-F.

Berlin, Februar 1908.

Szene: Der Limbus¹⁾.

Mendelssohn, um ihn Franz Lachner, Weigl, Kalliwoda, Lindpaintner, Reißiger, Spohr, Niels Gade u. a. in gleichgültigster Stimmung.

Lachner: Wir haben es doch gut. Wir haben nichts zu leiden —

Gade: Keine Aufregungen . . .

Lachner: Brauchen nicht geistreich zu sein...

Gade: Und keine Rätſel zu lösen . . .

Mendelssohn: Aber auch keine Freuden.

Spohr: Erlaube, wenn Du ſo fühlſt, dann leideſt Du eigentlich und —

Mendelssohn: Ich weiß, ich gehöre auch nicht unbedingt hierher.

Lachner: Ich dächte, Sie wären, ſozufagen, unſer Haupt —

¹⁾ Der Limbus gilt als diejenige Anſtalt im Jenſeits, worin die Seelen ſolcher Menſchen untergebracht ſind, die während ihres Lebens nichts Böſes aber auch nichts Gutes verrichteten; die inſolgedeſſen weder beſtraft noch belohnt werden und die nun und für alle Ewigkeit weder leiden noch genießen werden.

Mendelssohn: Und das Haupt soll eben für die anderen Glieder das Denken besorgen —

Lindpaintner: Hier wird nichts gedacht.

Gade: Nein, hier stellt man sich keine neuen Aufgaben.

Mendelssohn: (mit einem leichten, weltmännischen Seufzer) Zuweilen denke ich doch ...

Gade: Dann sollten Sie umziehen, nach dem Himmel —

Spo hr: So leid es uns täte, Dich zu missen —

Mendelssohn: Da gehöre ich auch nicht ganz hin —

Lachner: Aber, verzeihen Sie, wer gehört denn eigentlich hin?

Mendelssohn: Oh, da gibt's genug, zum Beispiel — (Schumann steckt den Kopf herein) — da ist ja gleich einer!

Schumann: Guten Morgen, sehr Geschätzte; ich wage einen kleinen Besuch.

Lindpaintner: Aber wie kommen Sie hierher?

Schumann: Oh, sehr einfach, ich habe ein gutes Recht dazu — ich bin der Komponist von „Des Sängers Fluch“ —

Kalli woda: Eins Ihrer besten Werke —

Gade: Ein Meisterwerk!

Schumann: Bitte, bitte, danke, danke. Wie können Sie so etwas hier vor dem Meister der „Antigone-Chöre“ behaupten? Sie werden mich,

in meiner Verwirrung, gleich in den Himmel zurücktreiben . . .

Lachner: Nein, bleiben Sie noch, ich fühle mich Ihnen so verwandt —

Schumann: Gewiß, wir sympathisieren, und wenn die übrigen Herren erlauben —?

Mendelssohn: Lieber Robert, berichte uns was von Deinem Himmel! Ist Dein Schützling dort?

Schumann: Johannes? Aber gewiß. Ich hab's ihm prophezeit. Er sitzt etwas einsam, in der deutschen Abteilung — er wäre gern näher zu Beethoven hingezogen — hat aber eine behagliche Einrichtung, recht einfach: ein Paar weiche Kissen, einige Hörner an den Wänden, gebrochene Dreiklänge und eine reizende Sammlung von Synkopen. Man hat ihm das Ehepaar Herzogenberg zu seiner Aufwartung beigezellt, und meine Frau führt die Wirtschaft. Ich besuche ihn gern. Ich erkenne im ganzen seine Tüchtigkeit an, nur in den Paganini=Etuden bin ich ihm über.

Lachner: Da haben Sie so glücklich das Diabolische ausgemerzt —

Schumann: Ja, mit der Violinliteratur hatte ich einiges Glück. Ich glaube meine Begleitung zu den Bach'schen Sonaten —

Lachner: Die verdient wirklich den Titel „himmlisch“.

Schumann (etwas gedrückt): Ja, ja — deswegen muß ich auch da oben sitzen.

Mendelssohn (etwas spitz): Und wer sitzt eigentlich noch „oben“?

Schumann: Einige Italiener machen sich sehr breit —

Mendelssohn (entrüstet): Was, am Ende dieser Donizetti —

Schumann: Nein, der ist im Fegefeuer, mit Meyerbeer und Marschner. Die „himmlischen“ Italiener sind Palestrina, Cherubini und Rossini — sie haben niemanden weh getan.

Mendelssohn: Und Mozart —?

Schumann: Dieser Lump darf überall sein. Eigentlich gehört er zum Himmel, aber wenn er sich einen lustigen Abend machen will, geht er in die Hölle.

Mendelssohn: Die ist natürlich vollgepfropft.

Schumann: Aber wieso? Weißt Du denn nicht, daß bis jetzt noch keiner würdig befunden wurde, ständig in der Hölle zu sein? Einige schmuggeln sich so hinein, die die Sympathie einiger geringerer Teufel genießen, aber sie dürfen nur kurz bleiben.

Mendelssohn (naserümpfend): Und die sind —?

Schumann: Na, zum Beispiel Beethoven, Berlioz, Offenbach — der geht jeden Ostersonntag —

Mendelssohn: Der auch, und durch welche Verdienste?

Schumann: Ja, siehst Du, man meint da unten, daß diese Herren noch am menschlichsten gewesen seien und nun auch ein bißchen Vergnügen haben dürfen —

Mendelssohn: Ich würde mir die Haare raufen, wenn es nicht ungentlemanlike wäre —

Lachner: Nun regen Sie sich wieder auf —

Mendelssohn: Pardon, das tu' ich nie. Es war nur eine Redewendung.

Schumann (ziemlich gedrückt): Ja, in der Hölle ist man am strengsten. Da läßt man nichts „Ordentliches“ durch. Man will nur das Außerordentliche. (Sichtlich geknickt.) Und bis jetzt gab's keinen, an dem nicht was „Ordentliches“ haftete.

Lachner (neckisch drohend): Na, Schumann, in Ihrer Jugend waren Sie ein recht loser Knabe —

Schumann (geschmeichelt): Sie denken auch?! Nicht wahr? (wieder zusammenknickend) Und dann wurde ich so eine Art Klassiker.

Lachner: Und um die Hölle braucht's Ihnen nicht leid zu tun. Seien wir froh, daß wir ordentlich blieben. Die gute Rasse scheint mir sowieso ausgestorben zu sein. Die Hölle wird sich bald füllen.

Schumann: Ach, so günstig sieht's noch nicht aus — ich meine, so schlimm ist's noch nicht bestellt. Da ist Felix, und da ist Max, und da ist Eugen, die werden Ihnen einmal Gesellschaft leisten —

Mendelssohn (interessiert): Und dieser „Richard“ — ?

Schumann: Der wird schon sein Fegfeuer durchmachen müssen, aber (schadenfroh) in die Hölle kommt er nicht! — Aber ich habe Johannes versprochen, meine Pedalstudien vorzuspielen. Und das liebe Ehepaar freut sich schon so: Ich muß nun leider gehen!

Lachner: Ginge das nicht, daß Sie uns diese Sachen auch hören ließen?

Schumann: Gegen die Vorschrift. Da würden Sie Vergnügen haben, und das dürfen Sie nicht!

Gade: Oh, aber gerade dieses Werk macht kein Vergnügen.

Schumann (mit leiser Hoffnung): Glauben Sie am Ende, daß das gelegentlich etwas für die Hölle wäre — ?

Mendelssohn (mit kaltem Lächeln): Nachdem, was Du uns von der Hölle berichtet (schüttelt den Kopf) —

Schumann (im Abgehen, das Kopfschütteln sympathisch übernehmend): Ach, da wäre noch so viel zu sagen — (mit sauerfüßem Lächeln grüßend ab).

(Faschingsheft der „Musik“.)

BEMERKUNGEN ÜBER DIE REIHENFOLGE DER OPUSZAHLEN MEINER WERKE ¹⁾.

Berlin, April 1908.

Als Kind schrieb ich viel und gab manches verfrüht heraus. Schlecht beraten und selbst unerfahren, numerierte ich die Sachen, die zum Druck kamen, statt nach der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung, nach der Ordnung ihrer Entstehung. So kamen die Hefstchen 30—40 unter dieser Bezifferung in die Presse, indessen die mit 15—29 bezeichneten (21 und 25 ausgenommen) nicht gedruckt wurden. Ich war etwa 17 Jahre alt geworden, als ich von den Werkchen die Opuszahlen 1—14 und 30—40 glücklich durch den Druck in die Öffentlichkeit gebracht hatte.

Zu diesem Zeitpunkte — mit 18 Jahren — entstanden die eigentlichen Jugendversuche und ich begann das Einsehen zu haben, die Numerierung zu systematisieren. Albert Gutmann in Wien veröffentlichte damals zwei Lieder Op. 15, 6 Etuden Op. 16, und noch eine Etude in Variationenform Op. 17, die letzten beiden mit der Widmung an Johannes Brahms.

Ein ernster Weg begann mit meiner Reise

¹⁾ Als Wegweiser zum Verzeichnis der Werke am Schlusse des Bandes.

nach Leipzig, im Frühling 1885, dem meine Flucht aus trüben und schwankenden Heimzuständen dahin im Herbst 1887 folgte.

Mit meinem nächsten von K i s t n e r verlegten Werke an, nahm ich mir vor, die in der gedruckten Reihenfolge fehlenden Opuszahlen auszufüllen: ich schritt also mit der Zahl 18 weiter und brachte die Ausfüllung bald zur Vollendung. (1890.)

Bei der späteren Betrachtung des Kindheitswerkes das die Zahl 30 trägt und seiner Nachfolger, sah ich den Abstand, den inzwischen meine Fortschritte hatten entstehen gemacht und ich konnte mich nicht mehr dazu verstehen, jene „Dreißiger“ als eine Fortsetzung der reiferen „Zwanziger“ gelten zu lassen. Ich erfann den Ausweg, eine neue Reihe „Dreißiger“ zu bilden, der ich zur Unterscheidung den Buchstaben a anhing. Nur die Jugendwerke 37 (24 Préludes) und 40 (vier italienische Männerchöre mit Orchesterbegleitung) schienen mir wertvoll genug, um nicht der Ersetzung zu bedürfen; und beim 39. Werke wählte ich, in der neuen Folge, anstatt des Buchstaben a die Darstellung der Zahl in römischen Ziffern.

So ist die chronologische Reihenfolge:

1—14, 21, 25, 61, 70, 30—40. Kindheit.

15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, }
25 (Zum 2. Male), 26, 27, 28, 29. } Jugend.

30 a, 31 a, 32 a, 33 a, 33 b, 34 a, } Mannes=
35 a, 36 a, 38 (zum 2. Male), } alter
XXXIX, 41. } bis 1906.

Die „Elegien“ würden 42 sein, sind aber ohne Opuszahl erschienen, ebenso „Kultafelle“ (Variat. f. Violine).

Im ideellen Sinne fand ich meinen eigenen Weg als Komponist erst mit der zweiten Violinsonate, op. 36 a, die ich unter Freunden auch mein opus eins nenne; dem (als eigentliches zweites und drittes) Concerto und Turandot folgten.

Mein ganz persönliches Gesicht habe ich aber endlich und erst in den „Elegien“ aufgesetzt (beendet 1. Januar 1908).

Mit meinem 17. Jahre hatte ich eine ländliche Cantate im Umfang von 300 Partiturseiten komponiert, welche im Teatro Comunale zu Bologna erfolgreich zur Aufführung kam. Aus diesem Werke schloß Arrigo Boito die glänzendsten Schlüsse für meine Komponistenzukunft. Und als ich diesen Meister vor wenigen Tagen, den 12. April 1908, zum ersten Male seit jener Zeit in Mailand wieder sah, begrüßte er mich halb vorwurfsvoll in dem Sinne, daß ich nach jener Arbeit als Siebzehnjähriger an nichts anderes hätte denken sollen, als an das Komponieren.

Die Cantate blieb ungedruckt.

Zwischen 1887 und 1889 vollendete ich die Partiturfkizze einer romantischen Oper: „Sigune, oder das stille Dorf“, welche ich nicht ausführte. Zwei Konzertstücke für Klavier und Orchester und eine Klavierfonate find, mit vielem Geringeren, ebenfalls ungedruckt geblieben.

Entworfen: Altenburg 30. März 1908.

Durchgesehen: Berlin, 25. April 1908.

(Manuskript).

OFFENE ENTGEGNUNG ¹⁾:

Berlin, Januar 1909.

Sehr verehrter Herr und Freund!

Bevor ich Ihre Besprechung meines ersten Liszt-Abends las, hatte ich — unterwegs — nebst anderen Zusätzen zu einer neuen Auflage meiner Ästhetik — auch die folgenden Meinungen aufgezeichnet. Sie sind gewissermaßen die Antwort auf Ihre Kritik:

„Gefühl ist eine moralische Ehrensache — wie die Ehrlichkeit es ist — eine Eigenschaft, die niemand sich absprechen läßt — die im Leben gilt, wie in der Kunst. Aber, wenn im Leben Gefühllosigkeit zugunsten einer brillanteren Charaktereigenschaft — wie beispielsweise Tapferkeit und strenge Gerechtigkeit — noch verziehen wird, ist sie in der Kunst als oberste moralische Qualität gestellt.

Gefühl (in der Tonkunst) fordert aber zwei Gefährten: Geschmack und Stil. Nun trifft man im Leben ebenso selten auf Geschmack, wie auf tiefes, warmes Gefühl, und was den Stil anbelangt, so ist er künstlerisches Gebiet. Was übrig bleibt, ist eine Vorstellung von Gefühl, welches mit Weinerlichkeit und Geschwollenheit bezeichnet

¹⁾ Vgl. „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ (Insel-Verlag).

werden muß. Und vor allem verlangt man seine deutliche Sichtbarkeit! Es muß unterstrichen werden, auf daß jeder merke, sehe und höre. Es wird vor den Augen des Publikums in starker Vergrößerung auf die Leinwand projiziert, so daß es aufdringlich und verschwommen vor den Augen tanzt.

Denn auch im Leben übt man mehr die Äußerungen des Gefühls, in Mienen und Worten; feltener und echter ist jenes Gefühl, welches handelt ohne zu reden, und am wertvollsten ein Gefühl, das sich verbirgt.

Unter Gefühl versteht man gemeinhin: Zartheit, Schmerzlichkeit und Überschwänglichkeit.

Was schließt nicht noch alles in sich die Wunderblume Empfindung! Zurückhaltung und Schonung, Aufopferung, Stärke, Tätigkeit, Geduld, Großmut, Freudigkeit und jene allwaltende Intelligenz, von welcher das Gefühl recht eigentlich stammt.

Nicht anders in der Kunst, die das Leben widerspiegelt, noch ausgesprochener in der Musik, welche die Empfindungen des Lebens wiederholt; wozu jedoch, wie ich betonte — der Geschmack hinzutreten muß und der Stil; der Stil, der Kunst vom Leben unterscheidet.

Worum der Laie, der mediocre Künstler sich mühen, ist nur das Gefühl im Kleinen, im Detail, auf kurze Strecken.

Gefühl im Großen verwechseln Laie, Halbkünstler, Publikum (und leider auch die Kritik!) mit Mangel an Empfindung; weil sie alle nicht vermögen größere Strecken als Teile eines noch größeren Ganzen zu hören. Also ist Gefühl auch Ökonomie.

Demnach unterscheide ich: Gefühl als Geschmack, — als Stil, — als Ökonomie. Jedes ein Ganzes und jedes ein Drittel des Ganzen. In ihnen und über ihnen waltet eine subjektive Dreieinigkeit: das Temperament, die Intelligenz und der Instinkt des Gleichgewichts.

Diese sechs führen einen Reigen von so subtiler Anordnung der Paarung und der Verschlingung, des Tragens und des Getragenwerdens, des Vortretens und Niederbückens, des Bewegens und des Stillstehens, wie kein kunstvollerer erdenkbar ist.“

* *

Es ist unrecht, das Gefühl an Unbedeutendem und Nebenächlichem zu vergeuden.

Was meine Wiedergabe des Liszt'schen Geistes betrifft, so ist es natürlich, daß Sie sich mit meiner eigenen Individualität verschmilzt, soweit ich eine besitze. Doch habe ich das Glück erlebt, daß wertvolle Schüler Liszts (und darunter auch jene beiden, die Sie nennen) meinen Instinkt im richtigen Treffen von des Meisters Absichten freudig und oft ergriffen anerkannten. —

Ihr Urteil ist mir zu schätzbar, als daß ich es stillschweigend übergehen könnte; deshalb schien es mir angebracht, diese Entgegnung als einen Beweis meiner Achtung an Sie zu richten. Mit welcher verbleibt

Ihr freundlichst ergebener

F. B.

(Signale).

AN DIE JUGEND.

Berlin, August 1909.

Es gibt zu allen Zeiten Jugend und sie ist stets die nämliche: — zuerst gläubig, begeistert, großmütig und folgend; dann überlegen, selbstfüchtig, spöttisch und trennend — bis eine neue Jugend ihren Platz einnimmt.

Der Jugend gehört meine Liebe und soll fortan gehören. Ihre unmöglichen Pläne, ihre unbefangenen Fragen, ihre entwaffnenden Einwürfe, ihr trotziger Widerspruch, ihre raschschlagenden Herzen — sie wühlen die Erde auf und streuen in sie neuen Samen.

Die der Jugend vorausgehen, sollten sich fühlen als der Erdboden, der den neuen Samen willenlos aufnimmt und in reifer Kraft überraschende Pflanzengebilde hervorbringt. Meine Ehrfurcht gehört der Jugend und ihr mein Dank. Sehr schön — aber leider optimistisch. Die Jugend ist meistens konservativ und ihre Versprechen sind trügerisch.

Das Alter ist entweder beschränkt — wohlwollend oder bissig. — Die „Guten“ stehen in jedem Alter allein.

So empfunden 3. August 1909.

(Busoni-Heft des Anbruchs 1921.)

„KUNST UND TECHNIK“¹⁾.

Berlin, August 1909.

Da es das Kennzeichen des Künstlers ist — des Künstlers! meine ich, nicht allein desjenigen, der eine Kunst ausübt —, daß er sich stets selbst neue Probleme stellt und in deren Lösung seine Befriedigung sucht, so kommt jede Erleichterung von außen naturgemäß dem Dilettanten zu statten, indessen der Künstler selbst sich von ihr als von einer erreichten Aufgabe abwendet.

* * *

Das Gemeinsame und Unterschiedliche zwischen Dilettant und Künstler glaube ich darin zu erblicken, daß, während beide mit Schwierigkeiten sich zu schaffen machen, der Dilettant sich mit solchen herumschlägt, die der Künstler schon überwunden; der Künstler aber stetig neue sich selbst schafft und besiegt.

* * *

Rein technische Erleichterungen können demjenigen Künstler, der nach anderen Vervoll-

¹⁾ Erwiderung auf Dr. L. Schmidts Aufsatz über Clutams „Bogenklaviatur“ in Nr. 35 der Signale, 1909.

k o m m u n g e n strebt, zur Verwirklichung dieser Bestrebungen behilflich werden.

* * *

Angenommen, „daß ein vom Sänger mit Mühe genommener hoher Ton die Ausdrucksgewalt steigert“, wie verhält es sich mit dem Fall, wo die höchste Schwierigkeit sich an einer künstlerisch nebensächlichen Stelle findet? Dann wird diese, infolge der Anstrengung ungebührlich hervorgehoben werden.

* * *

Je mehr Mittel der Künstler zur Verfügung hat, desto mehr Anwendung wird er für sie finden.

* * *

Die Kunst — namentlich die Tonkunst — verlangt nach Freiheit der Bewegung. Sie hat bisher den größten Teil ihrer Kraft daran wenden müssen, materielle Hindernisse zu überwinden. Die scheinbar größte technische Erleichterung ist nur ein Menschenschritt im unendlichen Raume.

Preisen wir die Schreitenden und die Befreier, so gering auch ihre Macht ist.

Denn wo wäre der Apparat, den Menschen erfänden und in Bewegung setzten, um die Millionen Zungen der Harmonie ertönen zu lassen? Wo ist und wird jemals sein die Technik, welche die tausend Register der Weltorgel spielen ließe?

* * *

Und hier steht ein „Forscher“ vor einer Klaviatur, deren Linie um ein geringes von der üblichen abweicht und befürchtet, daß die Kunst daran zugrunde gehe.

Was für eine zerbrechliche Kunst muß er im Sinne haben!

*

*

*

Sind die Gewitter aus der Welt verschwunden, weil Franklin den Blitzableiter fand?

In der Kunst scheint mir jede Erleichterung zu bedeuten, daß eine neue Schwierigkeit an Stelle der bereits überwundenen getreten ist. Stimmt es dem „Forscher“ darin bei, daß „das Fehlen mechanischer Widerstände das Spielen uninteressanter macht“, so sehen wir den Künstler damit nur vor eine neue Schwierigkeit gestellt. Welches Interesse es aber dem zuhörenden Forscher gewähren kann, einen Spieler mit der fortwährenden Beseitigung dieser Widerstände kämpfen zu sehen, ist unergründlich. Noch mehr, was damit zur Erhaltung oder Rettung der Kunst geschehen kann.

(Signale.)

VORBEMERKUNGEN ZU DEN ETUDEN VON F. LISZT.

Berlin, September 1909.

Die Etuden, dieses Werk, das Franz Liszt von der Kindheit an bis in das Mannesalter hinein beschäftigte, glaubten wir dem Zuge seiner Klavierkompositionen an die Spitze stellen zu müssen. Dafür sprechen drei Gründe. Den ersten birgt die Tatsache, daß die Etuden als seine früheste Publikation gelten. Den zweiten Grund bietet Liszts eigenhändiges Verzeichnis seiner Werke (Them. Verz. Br. H. 1855), das die Etuden zu aller Anfang setzt. Den dritten und ausgiebigsten finden wir darin, daß die Etuden in ihrer Gesamtheit, wie kein anderes seiner Werke, das Bild von Liszts pianistischer Persönlichkeit im Keimen, Steigen und Sichklären wieder spiegeln.

Diese 58 Klavierstücke würden, allein bestehend, Liszt mit den größten Nach-Beethoven'schen „Klavier“-Komponisten: Chopin, Schumann, Alkan, Brahms — in eine Reihe stellen. Die Gesamtausgabe, von der die Etuden kaum den zehnten Teil ausmachen, wird den Beweis erbringen, daß Liszt die Genannten im Pianistisch-Gestaltenden überragt.

*

*

*

Sie wird fein Bild in den mannigfachsten Beleuchtungen und Posen zeigen, so daß wir seine verschiedensten Seiten kennen und betrachten lernen: die mephistophelische und die gläubige — wer Gott anerkennt, schätzt den Teufel nicht gering —, die empfindsame und die begeisterte; hier einen verkündenden Interpreten jedweden Stiles, weiterhin den erstaunlichen Verwandlungskünstler, der die Tracht jeden Landes mit täuschender Geberde zu tragen versteht. Entrollen wird diese Gesamtausgabe ein Klavierwerk, das von Palestrina bis Parsifal alle Akzente, Nationen und Epochen des musikalischen Ausdrucks in seine Kreise zog, wobei Liszt — im zweifachen Sinne ein Schöpfer — aus dem Werke schöpfte und in dasselbe hineinschuf. Wir werden Zeugen seiner Umgestaltung vom Dämonen zum Engel — von der ersten Bravura-Fantasie „Sur la Clochette“ (einer teuflischen Suggestion Paganinis) bis zur kindlichen Mystik des „Weihnachtsbaumes“, worin jene letzte Naivität, welche die Frucht aller Erfahrung ist, fremdartig in ein „besseres Land“ hinüberklingt . . .

Hier bezaubernd, dort behexend, hier auf Erweckung der Empfindung, dort auf Anregung der Phantasie zielend, unerschöpflich stets in der Ausschmückung. So erzählt ein Ohrenzeuge, wie Liszt — auf eine Kadenz sinnend — sich an den Flügel setzte und darauf drei bis vier Dutzend Varianten versuchte, das heißt glatt herunterspielte, bis er seine Wahl beschloß.

Das Geheimnis der Liszt'schen Ornamentik ist die Symmetrie. Zudem verbindet sich bei ihm die Sicherheit der Formung eines Klassikers mit der Freiheit des Improvisators; es liegt die Harmonik eines Umstürzlers in der ruhigen Hand eines Herrschers: das melodische Blühen des Romanen schwebt über dem Gedankenernst eines Nordländers; und durch alles zieht und alles vergoldet sein Klangsinne, über allem waltet „das Klavier“, das dem Laufe seiner Konzeption Flügel verleiht, wie Liszts „Idee“ dem Klavier die Sprache gibt, ein wechselseitiges Spiel freudiger Schenkung, bei dem die Grenze des Zuvorkommens und des Erwiderns unmerklich ineinanderfließt.

Einzig beim „Interpreten“ Liszt erscheint sodann die Kunst, den Hörer auf die Pointe hin zu spannen, die nie ausbleibt und, wie sie eintrifft, nie enttäuscht. Unnachahmlich der Aufbau und die Gliederung in seinen „Fantasien“, die Verteilung der Kontraste, die treffsichere Wahl der bezeichnenden Momente und Motive. Und auch hier, nie versagend im Absichtlichen, das ornamental-pianistische Beiwerk, das teils charakterisierend, teils instrumentierend — wie Laub und Blüten — das melodische Geäst ausfüllt. Wie Liszt das Triviale veredelt, das Kleine vergrößert, das Wichtige vorrückt, das Große zur Entfaltung bringt, das alles ist in den „Fantasien“ und „Transkriptionen“ unbezwingbar

dargelegt, die wir auch als eine der Hälften von Liszts Klavierwesen — und nicht als die geringere — dieser Gesamtausgabe einreihen.

* * *

Der Kern dieser Etüdenreihe besteht in folgendem:

- a) 12 Etudes d'exécution transcendante
- b) 6 Bravour=Studien nach Paganini
- c) „Ab Irato“
- d) 3 Etudes de concert
- e) „Waldesrauschen“ und „Gnomenreigen“

* * *

a) Die zwölf großen Etüden.

Es gibt von ihnen drei Fassungen, und wir bringen sie sämtlich. Die erste erschien in Frankreich 1826. Ihr war ein Bild des jungen Liszt beigegeben, eine Lithographie, welche den Knabenhkopf verkürzt und mit romantisch verdrehten Augen zeigt. Das Alter ist schwer zu bestimmen, doch dürfte es noch einige Jahre hinter dem Notendruck stehen. Unter dem Portrait liest man: Franz Liszt, Pianiste. Das Titelblatt lautet:

ÉTUDE

pour le Piano - Forte
en quarante-huit Exercices

Dans tous les Tons Majeurs et Mineurs
composés et dédiés

à

MADemoiselle LIDIE GARELLA

par

Le jeune LISZT

En quatre Livraisons contenant douze Études chaque
Oeuvre 6

À PARIS

chez Dufaut et Dubois, Editeurs de Musique,
Rue de Gros Chenèt No. 2 et Boulevard
Poissonnière, No. 10

chez Boisselot, Editeur de Musique,

À MARSEILLE

Propriété de Boisselot.

Es fällt auf, daß der Titel das Wort „Etude“ in der Einzahl bringt. Ferner, daß das Werk auf 48 Stücke geplant war und dieses Heft das erste von vier bilden sollte. Es blieb aber bei diesem einzelnen. Endlich, daß es die Opuszahl 6 vermerkt. Wie ich feststellen konnte, gehen in der Tat diesem frühen Werke noch zwei Variationshefte Op. 1 und 2 voraus, ein Impromptu Op. 3 und „deux Allegri de Bravoura“.

Op. 4. Nirgends verzeichnet und unauffindbar bleibt dagegen ein zu vermutendes fünftes Opus.

Daß Hofmeister dieses nämliche Etüdenheft als Op. 1 veröffentlichte, beweist, daß es die erste in Deutschland publizierte Arbeit Liszts gewesen. Auch im Titel weicht Hofmeister ab. Dieses Titelblatt, dessen Buchstaben, in Kupferstich ausgeführt, von einer eigenartigen, symbolischen, lithographierten Zeichnung eingerahmt sind, lautet:

ETUDES
pour le
PIANO
en douze Exercices
composés
par
F. LISZT
— Oeuvre I —
Travail de la Jeunesse

Liv. I, 16 Gr.

Liv. II, 20 Gr.

Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Die Einschränkung der 48 Übungen auf 12 und das fast um Nachsicht bittende Schwänzchen „Jugendarbeit“ deuten auf eine spätere Zeit der Herausgabe. Ich will gleich hier einschalten, daß das nächste gedruckte Werk Liszts, „Fantasie über die Braut von Auber“, im Jahre 1829 wiederum mit

der Opuszahl 1 erschien, und daß ihm bald ein zweites („La Clochette“) folgte; die Zahlen 3 und 4 wiederholen sich nicht; dafür erscheinen an ihrer Stelle die zwei Hefte „Apparitions“ und das erste Heft „Harmonies poétiques et religieuses“ (beide 1834) ohne Opuszahl. Dann wird die Zählung (freilich mit Übergehung vieler dazwischen fallender opera) von 5 bis 13 fortgesetzt und reicht bis in das Jahr 1838.

Ohne Opuszahl erscheint 1837 die neue Ausgabe der 12 Etüden fast zu gleicher Zeit in Paris, Wien und Mailand. Wir können von der ersten Fassung erst jetzt sprechen, indem wir sie mit dieser zweiten vergleichen. Der Liszt, dem wir hier begegnen, ist zu einer unerwarteten Höhe aufgeschossen; in dem wunderbaren Jüngling ist der einstige aufgeweckte Knabe nicht wieder zu erkennen. Scheinbar ohne Übergang hat er alle gültigen und vermuteten Möglichkeiten des Klaviers überboten, und niemals wieder hat sein Fuß zu solch unermeslichem Schritte ausgeholt. Wohl hat er später, bei dem Suchen nach poetisch=durchsichtigem Klange und nach Genügsamkeit in den Mitteln für die sicherer gezielten Wirkungen, noch höhere Stufen — eine noch verfeinere Atmosphäre — erklommen und erst in der dritten Periode wird die weit mehr nach innen dringende Süßigkeit seiner Reife geerntet. Zuletzt greift er zum Scheinbar=Nächstliegenden, Täuschend=Selbstverständlichen und

wölbt eine Brücke zur Kindheit; ein Zurückkehren, welches nicht ein Zurückgehen ist: denn anders steht auf der nämlichen sicheren Stelle des Ufers der Mann, bevor und nachdem er über den Strom und zurücksetzte; zweierlei ist die Primitivität beim Schaffenden und Formenden: bevor er lernte auszufüllen und nachdem er gelernt hat auszulassen.

Die französischen, österreichischen und italienischen Drucke der zweiten Fassung stimmen miteinander überein. Sie sind auf zwei Hefte verteilt und tragen, in Frankreich und Österreich, die Widmung an Czerny. Aber die Ricordi'sche Ausgabe überreicht nur das erste der Hefte seinem Lehrer; das zweite widmet Liszt (oder der Verleger?) à Frédéric Chopin. Der Haslinger'sche Druck hat diesen Titel:

24
GRANDES ÉTUDES
 pour le Piano
 composées et dédiées
 à Monsieur Charles Czerny
 par
F. LISZT
 Vienne chez Tob. Haslinger.

Also noch immer vierundzwanzig, indes die beiden Hefte nur 12 enthalten! Auch aus diesem Plane ergab sich keine Folge; die Etüden kamen

über die zwölfte nie hinaus. Robert Schumann fielen die beiden Ausgaben im gleichen Augenblick in die Hände, und er berichtet darüber ausführlich in seiner eigenen „Neuen Zeitschrift für Musik“ Jahrg. 1839 (Rob. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 2. Band): „Bei genauerer Durchsicht ergibt sich denn,“ schreibt er, „daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen —.“ (Wir erfuhren, daß sie elf Jahre vorher in Marseille herauskamen.) Schumanns Vergleichung entscheidet zuungunsten der neuen Version, „wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint“.

Ein Davidsbündler erwartet — verlangt von einem Sechszwanzigjährigen, und gar von dem 26jährigen Lizt, daß er zu Frieden gelange!

Schumann geht im Verleugnen seines Davidsbündlertums weiter, indem er aus den Anklagen „mangelnder Studien“, der „Zurückgebliebenheit des Komponisten gegen den Virtuosen“ und anderen Momenten den Schluß zieht, daß es nach der wohlthätigen Begegnung mit Chopin „wohl zu spät“ war „für den außerordentlichen Virtuosen, nachzuholen, was er als Komponist versäumt“. Mit diesen und noch mehr scharfen Worten stellt Schumann den 26jährigen Lizt als einen hoffnungslos Fertigen hin, der „bei seiner eminenten musika-

lischen Natur . . . auch ein bedeutender Komponist geworden wäre“ und vergißt dabei ungerechtfertigter Weise seiner eigenen späteren Entwicklung zu gedenken.

Sodann schreitet Schumann zu einer Gegenüberstellung der Anfangstakte einzelner Etüden aus beiden Ausgaben. Diese mit „sonst“ und „jetzt“ überschriebenen Beispiele sind dilettantisch gewählt; denn nicht aus den Anfangstakten, vielmehr aus der ganz veränderten Anlage mancher dieser Studien, aus dem neuen Geist, der aus den späteren weht, erhellt das äußere und innere Wachsen von Liszts Begabung.

Diese Beispiele, aus der ersten, fünften und neunten Nummer, stimmen in der Rechnung; ebenso stimmt im ganzen, was Schumann über die Abweichungen in den ersten fünf sagt. Dann aber begeht er einen greifbaren Irrtum, wenn er (mit Beziehung auf die zweite Ausgabe) meint: „Ganz neu sind nun die folgenden drei.“ Nämlich die Nummern 6, 7, und 8. Das gilt nur für die siebente, die spätere „Eroica“. Der Ursprung der sechsten und achten ist in den entsprechenden Nummern der I. Version — deutlich! — vorhanden. Und wenn er schon Anfangstakte anführte, so konnte Schumann an der Einleitung der siebenten einen Zusammenhang mit der Introduction des Impromptu Op. 3 dartun; ein Zusammenhang, der in Wirklichkeit besteht.¹⁾

¹⁾ Vgl. die Notenbeispiele S. 126—131.

Damit aber nicht der Leser etwa des Mißverständnisses geziehen werde, kommt Schumann gegen den Schluß seines Berichtes auf dieselbe irrige Behauptung zurück: „Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergegangen (anderen Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.“ — Mit folgendem Dur-Halbchluß, der uns bedeutsamer ist, endet Schumanns Bericht: „Gerade mit diesen Etüden hat er (Liszt) bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasieren.“

*

*

*

Zwischen diese zweite und die endgültige dritte Ausgabe der Etüden fällt eine etwas abweichende, bereicherte Fassung der vierten Studie (In Paris bei Maurice Schlesinger, später bei Haslinger in Wien.). Die vorausgefügteten fünf Einleitungstakte sind in der französischen Ausgabe im Faksimile der Handschrift Liszts auf der ersten Seite wiedergegeben. Darüber — zum erstenmale — der poetische Titel „Mazepa“ und rechts dazwischen eine Zueignung „à Victor Hugo“. Sonst deckt sich „Mazepa“ textlich und im allgemeinen mit der vierten Etüde, und nur am Schlusse überrascht uns jenes königliche Dur-

Geschmetter, welches — hier noch eine embryonische Bildung — in der gleichnamigen symphonischen Dichtung zu einem selbständigen Teil werden sollte. Die erläuternde letzte Zeile des vorbildlichen Gedichtes ist nur musikalisch hinzugetreten; die Worte „il tombe enfin! . . . et se relève Roi!“ wurden erst in der dritten vollständigen Ausgabe angebracht.

* * *

Diese endgültige dritte und vollkommenste Ausgabe (1852 bei Breitkopf & Härtel) bedeutet uns den ganzen Liszt, der von nun an die Technik als Helferin der Idee an ihrer Seite gehen läßt. Möchte sich jeder, dem Liszt noch nicht nahe steht, vorerst diesen Grundgedanken einprägen!

Mit Ausnahme der siebenten Etüde (Eroica), welche auf mich in der zweiten Fassung breitzügiger und einheitlicher wirkt, haben alle Etüden erst hier ihre unwiderrufliche Gestaltung gefunden. Die letzten Errungenschaften von Liszts Klavierfetzung zeigen sich in der größeren Bequemlichkeit, glatten Spielbarkeit bei gleich eindringlicher Wirkung und Charakteristik. So bot die F-moll-Etüde in der zweiten Fassung — das Einhalten des Zeitmaßes, das gewollte Feuer des Vortrages und die korrekte Ausführung der Einzelheiten in Betracht gezogen — kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Abgesehen von dieser zehnten und der zweiten Etüde tragen alle poetische Überschriften.

Das *Preludio*, weniger ein Vorspiel zu dem Zyklus, als eher ein Erproben des Instrumentes und der Disposition beim Betreten des Konzertpodiums.

Das folgende Stück, eine jener Paganinischen Teufeleien, wie sie in der „*Fantaisie sur la Clochette*“ und dem „*Rondo fantastique sur un thème espagnol*“ zum Ausdruck kamen.

Paysage, ein stilles Verzichten auf das Weltliche, ein Atemholen in der Betrachtung der Natur, eine nicht ganz leidenschaftslose Selbsteinkehr, zu welcher erst der spätere Liszt vollständig gelangt.

Mazepa, ein klavier=symphonisches Gemälde; von ihm ist bereits die Rede gewesen.

In *Feux=follets* verbindet sich das Ornamentale mit dem Koloristischen. Ihre Gattung, welche in „*Les Jeux d'eau à la villa d'Este*“ den Gipfel ersteigt, ist wohl nicht ohne Einfluß auf die Entstehung von Wagners „*Waldweben*“ und „*Feuerzauber*“ geblieben. (Einen noch nachdrücklicheren übte auf seinen großen Freund vielleicht der „*Katholische*“ Liszt; was Wagner gern zugestand und im *Parzifal* niederlegte.) Bei der in feierlichstem Empire=Pomp dahinschreitenden „*Vision*“ dürfen wir — so lehrt uns die Überlieferung — an das Begräbnis des ersten Napoleons denken.

Die *Eroica*, mehr trotzig als heldenhaft, anfangs stockend, rafft sich doch zu einer Steiger=

ung empor, welche die Merkmale Lisztschen Glanzes trägt.

Wilde Jagd entfaltet die stärksten orchesterlichen Farben und es ist in ihr, wie in der „Dante-Sonate“, eine Anlage zur „symphonischen Dichtung“, wie sie in César Francks „Chasseur maudit“ verwirklicht wurde. Gleich einem Bündel verblaßter Liebesbriefe mutet uns die etwas veraltete Empfindungswelt der Ricordanza an; der folgenden F=moll-Etüde würde der Titel „Appassionata“ wohl anstehen; und der ganze Glockenzauber des Klaviers verbreitet sich, schmeichelnd und brausend, über „Harmonies du soir“. Unter allen vielleicht das höchste Beispiel poetisierender Musik: „Chasse-neige“ — ein erhabener stetiger Schneefall, der allmählich Landschaft und Menschen vergräbt.

*

*

*

b) Die Paganini-Studien.

Die Generationen der I. und II. Ausgabe der Paganini-Studien gehen parallel mit II und III der großen Etüden.

}	1837, II. Ausgabe der Etüden		
	1838, I. „ „	Paganini-Studien	
	1852, III. „ „	Etüden	
	1851, II. „ „	Paganini-Studien.	

An Stelle der Kindheitsarbeit, dieser Grundlage des Etüdenwerkes, tritt Paganinis Original selbst.

Die Genealogie wäre jedoch lückenhaft ohne den unmittelbaren Nachkommen Paganinis und

Ahnherrn der dritten Studie: wir meinen die „Grande Fantaisie de Bravoure sur la clochette de Paganini“, 1834 in Paris und (später?) bei Mechetti in Wien mit der Opuszahl 2 erschienen. Sie besteht aus einer freien, langsamen Einleitung, einem capriziösen, thematisch vorausseilenden, zur verwegensten Bravour sich zuspitzenden Verbindungssatz; dem Thema, einer „Variation à la Paganini“ und einem „Finale di Bravura“. Sorgfalt, Wahl und Ausführlichkeit der Vortragsbezeichnungen bei diesen jugendlichsten Stücken von Liszt (wie Apparitions, Harmonies poétiques, Fantaisie romantique suisse, u. a.) lassen über die Absichten des komponierenden Pianisten fast keinen Zweifel: Die Bahn des Vortrags ist Schritt für Schritt abgesteckt und selbst die rein klavieristische Ausführung (als z. B. „marquez les 6 temps de la mesure en jettant la main avec souplesse“) suggeriert. Aus diesem Grunde sind sie höchster Beachtung wert und für den Liszt'schen Stil bildend. — Das Werk selbst läßt, trotz mancher Ungeheuerlichkeit, einen ungewöhnlichen Geist, eine eigenartig gepreßte, nach Ausdruck ringende Empfindung durchblicken.

Ihm folgt die Reihe der Paganini-Studien, von welchen die dritte das Glöckchenmotiv wieder aufnimmt, indes die übrigen fünf nach den Geigen-Capricen gestaltet sind. Der Haslingersche Wiener Druck benennt sie zweisprachig:

ÉTUDES
D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE
D'APRÈS PAGANINI

BRAVOUR-STUDIEN

nach

Paganini's Capricen

für das Pianoforte bearbeitet

und der

Frau Clara Schumann geborenen Wieck

K. K. Kammervirtuosin

gewidmet

von

F. LISZT

Als eine Art Huldigung (weltmännischer, oder mephistophelischer Laune?) für Claras Gatten steht über der ersten dieser Studien, deren Bearbeitung von Liszts Vorgänger abgedruckt: „Cette seconde Version est celle de Mr. Robert Schumann.“

Von der vierten Studie finden sich zwei verschiedene Lisztsche Versionen vor, so daß die beiden Hefte im ganzen eigentlich acht, statt sechs Étüden enthalten.

Die Transkriptionsweise ist von wahrhaft Paganinischer Diablerie: „derart“, bemerkt der Kritiker Schumann, „daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer diese Variationen — (die 6. Studie) — bewältigt, und zwar

in der leichten, neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren — ein zweiter Paganini-Liszt — zurückzukommen“.

Des Kernes dieses Satzes sich klar bewußt, ging Liszt — 12 Jahre später — an eine zweite Bearbeitung, welche die Verwirklichung des offenbaren Zieles, „die leicht neckende Weise des Puppenspiels“, ausführbar machte. Die Vergleichung dieser beiden Ausgaben ist an Aufschlüssen fast noch ergiebiger, als jener der großen Etüden. Das Zusammengießen von Vereinfachung und Konzentrierung wirkt „schlank“ wie ein Kunststück. So sehen wir die vierte Studie in der zweiten Ausgabe von der früheren Vier- und Sechsstimmigkeit auf die Einstimmigkeit reduziert, deren Aufzeichnung auf ein System beschränkt. Ganz einheitlich geworden, „ein Wurf“, ist hier die dritte: „La Campanella.“ — (Man glaube nicht zu sehr an „Würfe“; dieser währte vom Jahre 1834 bis 1851!)

Außer „La Campanella“ tragen die Studien keine deutenden Überschriften. Nur den Geigern ist die fünfte als „La Chasse“ bekannt. Ohne Bedenken kann man die erste „il Tremolo“ betiteln; die zweite — nach dem vorgeschriebenen Zeitmaß — als „Andantino capriccioso“ bezeichnen; als „Arpeggio“ die vierte und als „Tema e Variazioni“ die letzte.

*

*

*

c) *Ab irato*; d) 3 *Etudes de Concert*;
e) „Waldesrauschen“ und „Gnomensreigen“.

Unter dem umständlichen und doch nirgends ganz zutreffenden Titel „*Morceau de Salon, Etude de Perfectionnement de la Méthode des Méthodes*“ — (eines Schulwerks von Moscheles & Fétis) — trat 1840 ein neues Glied in die Kette der Etüden.

Dieses fruchtbare Jahr sah die Beendigung von Schuberts „Winterreise“, die Veröffentlichung der *Sonnambula-Fantasie*, des *Rakoczy-Marsches*, der ersten Versuche zu den ungarischen *Rhapsodien* (Magyar-Dallók); sah die ersten Transkriptionen *Mendelssohnscher* und *Beethovenscher Lieder*, die Klavierpartitur von *Beethovens Septett*.

Umgearbeitet erschien die Etüde 1852, in der Epoche, als Liszt sein Klavierwerk sichtet und ordnet, gleichsam testamentarisch zusammenfaßt. Sie hieß in der neuen Fassung „*Ab Irato*“ und wurde, gleich ihrer älteren Schwester, von Schlesinger in Berlin verlegt.

Dieser Umarbeitung vorausgegangen waren (1848) die „3 *Etudes de Concert*“; sie tragen — außer jener der Jahreszahl — durchaus keine revolutionäre Physiognomie; die sonst unveränderte Pariser Ausgabe taufte sie „*Caprices poétiques*“ und nannte sie der Reihe nach und einzeln: „*il lamento*“, „*la leggierezza*“, „*un sospiro*“. Liszts spätestes Werk der Gattung sind die beiden „*Etudes de Concert*“, für die Klavierschule von

Lebert und Stark (Cotta) komponiert, und 1863 derselben einverleibt: „Waldesrauschen“ und „Gnomenreigen“. Selbständig herausgegeben wurden sie von Bahns Verlag 1869.

Leider ist es mir bei aller Mühe nicht geglückt festzustellen, ob zwischen den Drucken von 1863 und 1869 Verschiedenheiten bestehen: da weder die Verlagshandlung Cotta, noch die K. Bibliothek in Berlin, noch das Lizzt-Museum in Weimar, noch ich selbst den ersten Druck besitzen.

Aus dem Inhalt der zuletzt besprochenen sechs Studienstücke wird man folgern müssen, daß Lizzt mit der vielverzweigten, erst impulsiven, dann überdachten Arbeit an den großen Etuden und den Paganini-Studien nicht sich erschöpft, aber doch über diesen Gegenstand ausgesprochen hatte. Diese bedeuteten ihm die Lösung einer ihm wichtigen Aufgabe, während die Nachzügler mehr Kinder der Laune und der Gelegenheit waren. Wer möchte sie missen? Nicht wir, die wir Lizzts kleinste Varianten, wie er sie etwa in das Heft eines Schülers schrieb, in dieser Gesamtausgabe aufbewahren wollen. Denn an einer so sehr von der Regel absteckenden und wechselnden Erscheinung wie jener Franz Lizzts ist oft ein zufällig erhaschter, flüchtiger Zug das Bezeichnende, wenn entschwinden — Unwiederbringliche.

Das erste Viertel der I. Ausgabe deckt sich
mit dem dritten Viertel der zweiten.

Nr. 6 der I. Ausgabe (*Molto agitato*).

Nr. 6 der II. Ausgabe (*Largo*).

Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music, each with a complex chordal texture. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature is indicated by a sharp sign on the F line.

Musical staff 2: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music, each with a complex chordal texture. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature is indicated by a sharp sign on the F line.

Musical staff 3: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music, each with a complex chordal texture. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature is indicated by a sharp sign on the F line.

Musical staff 4: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music, each with a complex chordal texture. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature is indicated by a sharp sign on the F line.

Nr. 8 der I. Ausgabe (*Allegro con spirito*). (1. und 2. Takt oben = 2. und 3. Takt unten.)

Musical score for Nr. 8 der I. Ausgabe. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of sixteenth notes, followed by a measure with a fermata over a pair of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It starts with a forte dynamic marking (*f*) and a series of sixteenth notes. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the staff. The piece concludes with a double bar line.

Nr. 8 der II. Ausgabe (*Presto strepitoso*).

Musical score for Nr. 8 der II. Ausgabe. The score is written on two staves. The upper staff is in bass clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It begins with a series of sixteenth notes, followed by a measure with a fermata over a pair of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It starts with a series of sixteenth notes, followed by a measure with a fermata over a pair of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

The image displays a musical score for 'Busoni, Verkürzte Aufzeichnungen.' It consists of two systems of music, each with two staves. The first system features a treble clef on the left staff and a bass clef on the right staff. The second system also features a treble clef on the left staff and a bass clef on the right staff. The music is written in a style characteristic of early 20th-century piano compositions, with various note values, rests, and dynamic markings. A large bracket spans across the first two staves of the first system, and another large bracket spans across the first two staves of the second system. The notation includes various note heads, stems, and beams, as well as rests and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Introduzione.

Impromptu brillant, op. 3 (*Allegretto*).

Musical score for the beginning of the Impromptu brillant, op. 3. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first few notes, followed by a series of notes. A bracket above the staff indicates a sequence of notes, with the number '12' written above it. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a bass line with a fermata over the first few notes, followed by a series of notes.

Etude Nr. 7 der II. Ausgabe (*Allegro deciso*).

Musical score for Etude Nr. 7 der II. Ausgabe. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first few notes, followed by a series of notes. A bracket above the staff indicates a sequence of notes, with the number '8a' written above it. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a bass line with a fermata over the first few notes, followed by a series of notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Largo.

f

smorz.

DIE „GOTIKER“ VON CHICAGO, ILLINOIS.

New-York, Januar 1910.

Während um sie herum steinerne Würfel von über 20 Stockwerken errichtet werden, welche das 20. Jahrhundert einer neuen Welt repräsentieren, das Jahrhundert der mechanischen „Supplementarmächte“ in der Welt der Unabhängigkeit durch das Kapital; während diese schmucklosen Symbole eines ausgleichenden Gedankens immer rascher und dichter in solche Höhen treiben, zu deren Anschauen unsere Genickwirbel noch nicht ausgebildet sind, sitzen in ernster Stille und in demselben Chicago zwei Männer und pflegen — den Blick nach innen gerichtet — eine niemals „ausgewanderte“ Kunst, die auserlesenste Blüte menschlichen Geistes, jene Kunst, in der sich die Freude am Zierlichen mit der Möglichkeit zum Mächtigen, das Gefühl mit der Fantasie, die strenge Berechnung mit dem mystischen Glauben zusammenfinden: die Kunst der Gotik.

Sitzen diese beiden Männer im materiellen, nüchternen, idealbaren Mittelpunkt und Herzen einer fast automatisch gewordenen sozialen Maschinerie, und bauen an der Kunst altchristlicher Dome. Im Dämmerlicht der hochgewölbten Schiffe blitzen die gestreckten Rundungen zierlicher Orgelpfeifen; schneidend dringen wandartige Sonnen-

strahlen durch das Bunte östlicher Fenster in die graue Leere der steinernen Alleen und an den Marmorstämmen hinab.

In geheimnisvoller Dunkelheit zeichnen sich Wunder der Ornamentik vor dem tastenden Auge ab. Alles ist sinnreich geordnet und im reichsten Gewirre rein gegliedert. Eines trägt das Andere, das Höchste entzweigt sich organisch aus dem Tiefsten; alles Einzelne zum Ganzen notwendig, spitzenhaft durchsichtig, unerschütterlich in seinen Gründen, eine Brücke von der Erde zum Himmel. So ist die Gotik und zwei Männer pflegen diese auserlesenste Blüte menschlichen Geistes im amerikanischen Chicago, indes rings um sie steinerne Würfel von zwanzig und mehreren Stockwerken plump und schmucklos ein neues Jahrhundert in einer neuen Welt signalisieren.

Und während der Amerikanismus immer aufdringlicher in unsere althistorischen Regionen eindringt, während in Italien fremde Männer, den Hut auf dem Kopfe, in ehrwürdigen Kirchen Kinematographen aufstellen, kindischer „Sport“ und Eintagspolitik den Romantismus, wie den Karneval am Faschings=Dienstag, zu Grabe tragen, pflegt man in Chicago altgotische Kunst, in ernster Stille, den Blick nach innen gekehrt.

Die Männer, die ein so ungewöhnliches, uneinträgliches Gewerbe fleißig und mit höchstem Ernste betreiben, heißen Bernhard Ziehn und Wilhelm Middelschulte. Es gibt auch eine gotische Kunst der Töne und J. S. Bach ist der Dombau=

meister in der Musik. Es ist eine überwiegend germanisch-fränkische Kunst, diese tönende Gotik, und Franck nennt sich auch, bezeichnend, ein späterer Deuter ihrer Zeichen und Formen.

Die Zeit ist da, wo die reinen Stile wieder erstehen und man an den Quellen schöpft. Die Fantasie=Gotik der sechziger Jahre, die vom Hören=sagen aus dem Gedächtnis schuf und Bahnhofs=mauern mit Spitzbogenlöchern auschnitt, findet in Mendelssohns Oratorien= und Orgelstil ihr Seitenstück. Die monumentalen Stilbestrebungen der darauf folgenden 20 Jahre tragen den Stempel ihrer eigenen stillosen Zeit, wie die Wiener Prachtbauten, die Kostümromane Ebers und Felix Dahns, der Makart'sche Festzug und — seien wir ehrlich — das ganze Altgermanentum Wagners. Die gotische Tonkunst besteht vielleicht in diesem Kerne: ein Gefühl, eine Stimmung und eine Idee durch Kontrapunkt auszudrücken, Bach konnte es eben nicht auf andere Weise; ebenso wie Beethoven nicht anders konnte, als seine Empfindung in symphonischen und instrumentalen Formen auszusprechen. Doch hat Beethoven den richtigen Gebrauch der „Fuge“ verstanden, der Fuge als Ausdrucksform, als Trägerin des Gedankens; am Anfang des cis=moll Quartetts, in der As=dur Sonate op. 110, im Finale jener für das Hammerklavier. Aber er war kein „Gotiker“.

Die beiden jüngeren Meister in Chicago pflegen diese hohe Kunst mit richtigstem Verständnis; ob sie aber vermögen, sie wieder lebendig

zu machen? Ob das jemand überhaupt vermag? Die Kunst einer anderen Zeit? — Sie versuchen es redlich und legen über die schönen, echten Linien, über das gotische „Gefüge“ die verjüngenden Farben einer großen, neuen Harmonik, die durch rücksichtslos-logische Intervallenführung der einzelnen Stimmen diese von einander unabhängig macht und namentlich an den Punkten, wo sie zusammentreffen, auch eigenartige Akkordgebilde entstehen läßt.

Man denke sich das Thema B. A. C. H. — untransponiert! — über einem Passacaglia-Baß in Fis=dur oder unter einer Figuration in a=moll; mit der Sexte von D=moll beginnend, mit einem Halbschluß in C=Dur endend; man denke sich andere Themen hinzukommend, diese etwa durch kanonische Antworten in der Dezime und in der Umkehrung obendrein in ganz andere Intervallen-Regionen gebracht; diese neuen Intervallen-Regionen als selbständige Tonarten aufgefaßt; man vergegenwärtige sich diese kontinuierenden Bässe, Figurationen, Themata und Repliken, wie sie sich durchschneiden, ineinandergreifen, kreuzen und so fortwährend wechselnde, notwendig entstehende Akkordkombinationen bilden — und wir haben eine Idee dieser neubelebten Tongotik, die im eigenen Wechselspiel ihren Selbstzweck findet und vielleicht nur darin unlebendig bleibt, daß sie nicht als Mittel zur Darstellung einer poetischen Idee oder Stimmung in Tätigkeit tritt.

Zu solchen scheinbaren Labyrinthen einen klaren Grundriß zu zeichnen, darin ist Middelschulte ein nicht genug gewürdigter Meister. Weniger, scheint mir, daß ihm der Aufbau und das „Zuspitzen“ gelingt: wenn er die Kombinationen erschöpft hat, schließt er das Stück. Aber er ist fast unerschöpflich, es ist nur sein Maßgefühl, daß seinen Werken eine Grenze setzt.

Bernhard Ziehn ist ein Theoretiker. Aber nicht ein solcher, der das Maßgefühl in Zahlen dartut und die Grenze nach alten Messungen zieht. Er ist ein Theoretiker, der auf die Möglichkeit unentdeckten Landes weist und Columbusse heranbildet. Ein Prophet durch logische Schlüsse. Namentlich als Harmoniker steht er allein. Aber mir scheint, Ziehns Harmonik ist ohne Polyphonie nicht zu denken. César Franck hat diese Kunst zuerst geübt, wo thematische, unbarmherzig konsequente Stimmen im Zusammenklingen neue Akkordintervalle schaffen. Deswegen muß Ziehn auch ein feltener Kontrapunktiker sein. Er hat bekanntlich das Rätsel der unvollendeten Fuge aus Bachs Kunst der Fuge theoretisch gelöst. — Das sind die gotischen Meister aus Chicago, die eine kostbare, große und verfeinerte, wenn auch nicht ganz lebendige Kunst in ernster Stille üben. Die ganz lebendige möge aus dieser schöpfen und sich an ihr bereichern.

(Signale.)

ÜBER DIE ANFORDERUNGEN AN DEN PIANISTEN.

Minneapolis, Anfang 1910.

Nein, Technik ist nicht und wird nie das Alpha und Omega beim Klavierspielen sein, ebensowenig bei irgend einer anderen Kunst. Trotzdem predige ich freilich meinen Schülern: Schafft euch Technik an, und zwar gründliche. Um einen großen Künstler zu machen, müssen mannigfaltige Bedingungen erfüllt werden, und weil dazu nur Wenige imstande sind, deshalb ist ein wirklicher Genius eine solche Seltenheit.

Technik, die an und für sich vollkommen ist, finden wir in so manchem wohl konstruierten Pianola. Dennoch muß ein großer Pianist zunächst ein großer Techniker sein, aber Technik, die ja nur einen Teil von der Kunst des Pianisten ausmacht, liegt nicht bloß in Fingern und Handgelenken, oder in Kraft und Ausdauer. Die größere Technik hat ihren Sitz im Gehirn, sie setzt sich aus Geometrie, Abschätzung der Distanzen und weiser Anordnung zusammen. Aber auch damit ist nur erst ein Anfang gemacht, denn zur wirklichen Technik gehört auch der Anschlag und ganz besonders der Gebrauch der Pedale.

Zum großen Künstler gehört ferner eine ungewöhnliche Intelligenz, Kultur, eine umfassende Erziehung in allen musikalischen und literarischen Dingen und in den Fragen des menschlichen Daseins. Auch Charakter muß der Künstler haben. Fehlt eins von diesen Erfordernissen, so wird die Lücke in jeder Phrase offenbar, die er vorträgt. Dann kommt noch Gefühl, Temperament, Phantasie, Poesie und schließlich jener persönliche Magnetismus hinzu, der Einen manchmal instand setzt, viertausend fremde, durch Zufall zusammengebrachte Menschen in einen und denselben Seelenzustand zu versetzen. Danach ist auch noch Geistesgegenwart zu verlangen, Herrschaft über Stimmungen unter irritierenden Begleitumständen, die Fähigkeit des Publikums Aufmerksamkeit zu erregen, und endlich in „psychologischen Momenten“ das Publikum zu vergessen.

Soll man noch das Gefühl für Form, für Stil, die Tugend guten Geschmacks und Originalität hinzufügen? Wie könnte man je zu Ende kommen, wenn man alles Erforderliche aufzählen wollte? Vor allem aber möge man eine Forderung sich gegenwärtig halten: Wem ein Leben nicht durch die Seele gezogen, der wird die Sprache der Kunst nicht meistern.

(Signale.)

MAN ACHE DAS PIANOFORTE.

Berlin, Frühling 1910

Seine Nachteile sind offenbar, stark und unwiderruflich. Das Nicht=Halten des Tones, und die unbarmherzige, harte Einteilung in unalterable Halbtöne. Aber seine Vorzüge und Vorrechte sind kleine Wunder.

Ein einzelner Mensch kann hier etwas Vollständiges beherrschen; die Möglichkeit vom Leisesten und Lautesten in einem einzigen Register übertrifft alle anderen Instrumente. Die Trompete kann schmettern und nicht säufeln, umgekehrt die Flöte. Das Klavier kann beides. Es verfügt über die höchsten und tiefsten anwendbaren Töne. Man achte das Klavier.

Der Zweifler bedenke, wie ein Bach, ein Mozart, ein Beethoven, ein Liszt das Klavier achteten, ihm ihre kostbarsten Gedanken widmeten.

Und das Klavier besitzt etwas, das ihm ganz allein eigen ist, ein unnachahmliches Mittel, eine Photographie des Himmels, einen Strahl des Mondlichtes: das Pedal. Die Wirkungen des Pedals sind noch unerschöpft, weil sie noch immer

die Sklaven einer engherzigen und unvernünftigen harmonischen Theorie geblieben sind: man geht damit um, als ob man Luft und Wasser in geometrische Formen bringen wollte. — Beethoven, der unbestreitbar den größten Fortschritt im Klavier vollführte, ahnte die Natur des Pedals und ihm verdanken wir die ersten Feinheiten. —

Das Pedal ist verrufen. Sinnlose Un-
gesetzlichkeiten sind daran Schuld. Man versuche
es mit sinnvollen Ungesetzlichkeiten...

(Für Galstons „Studienbuch“, 1910).

GALSTONS STUDIENBUCH.

Berlin, Juli 1910.

Ich bin Mitarbeiter einer „Ausgabe“¹⁾, welche unter Aufsicht einer „Kommission“ zustande kommt. Eine solche Ausgabe ist gleich einem Waisenkinde, das von einem Vormundschaftskomitee überwacht wird. Eines Tages fand ich auf dem Korrekturbogen die Randbemerkung: „Warum nicht hier der ‚bequemere‘ Fingeratz?“ mit anschließendem Beispiel des „bequemeren“ Fingeratzes. Meine Antwort, am Rande des Korrekturbogens, lautete: „Mir ist mein Fingeratz bequemer.“

Ähnlich fühlt Galston, wenn er in seinem Buche (das in Kürze im Verlag von Bruno Cassirer erscheinen soll) sagt: „Ich glaube, fast jeder Pianist hat seinen eigenen Fingeratz.“ Dieser Ausspruch enthebt den „Bespreeher“ der Sorge, über Fingeratz mit Galston zu streiten, und so werde ich diese Seite seines Studienbuches unkommentiert lassen.

Galston bekennt sich als ein Gegner der Ausgaben mit Kommentaren, doch findet er die Erfahrungen, Beobachtungen und Empfindungen, welche einen Künstler „beim Studium und Vortrag

¹⁾ Die Lifzt-Ausgabe (Anmerkung 1922).

feiner Repertoirestücke ins Bewußtsein treten müssen“, wertvoll genug, um sie in einem Studienbuch niederzulegen.

Wenn mir auch der Begriff „Repertoirestücke“ mißfällt, so ist die Absicht Galstons eine gute und richtige, und es ist freundlichst zu begrüßen, daß er „von diesem Gefühle getrieben, das erste Studienbuch herausgeben will“.

Seine Studien betreffen den Inhalt eines Zyklus von fünf Klavierabenden, welche der damals noch 27jährige in einem großen Stile entwarf und in fünf europäischen Hauptstädten zu Gehör brachte. Die fünf Abende tragen die Namen Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, und diese Namen sind durch Werke bedeutendsten Maßes vertreten.

Die hundert kleineren und größeren Probleme, die einem Pianisten beim Ausarbeiten eines solchen Programmes begegnen, und die sich wie boshafte Gnomen in den Weg stellen, hat Galston festgehalten, aufgezeichnet, nach seiner Weise gelöst und die Lösung mitgeteilt. Er ist einer von den Selteneren, die in selbsterzieherischer Kritik nicht nachlassen, ein denkender Künstler und von verfeinerter Kultur in Wesen und Bildung. Und weil ich ihn so kenne, ergriff ich sein Studienbuch mit viel Erwartung. Kritik muß man begründen, soll sie berechtigt und nützlich sein. Das veräumen recht viele Kritiker, indem sie — wie mir scheint — von der Annahme ausgehen, daß ihre

Autorität für die innere und unausgesprochene Begründung des Urteils bürgt.

Wenn ich vorher sagte, daß mir der Begriff „Repertoire=Stücke“ mißfällt, so meine ich damit, daß ich von einem großen Klavierspieler verlange, so gerüstet, gewappnet und bereit zu sein, daß ihm ein Stück, das er noch nicht gespielt hat keine unbekanntenen Aufgaben mehr stellen kann. Hat man 25 Werke Liszts gespielt, so beherrscht man alle, und es ist müßig zu sagen, daß man nur jene ersten 25 „auf dem Repertoire“ habe.

Bei unserer Musik, die sich noch immer in wenigen und engen Kreisen dreht, ist das nicht einmal ein ungewöhnliches Kunststück. Nur wo ein „neuer Kreis“ sich bildet, entsteht eine neue Aufgabe. Wie z. B. der harmonische Kreis César Francks. Dann gilt es, den Schlüssel zu verfertigen, der zu diesem neuen Kreise den Eingang verschafft. Und wiederum steht alles, was in diesen Kreis gehört, einem offen.

Wenn Balzac in der „Comédie humaine“ 4000 verschiedene Personen beschreibt, (d. i. be-greift) so ist es ohne weiteres klar, daß er jeden Charakter, der ihm begegnet, zu er-kennen und infolgedessen auch wiederzu-geben vermag.

Ein Pianist, der nur ein „Repertoire“ besitzt, gehört in die zweite Klasse. Das ist der Maßstab. Galton beweist durch seine Programme, daß er über den „Repertoirekünstler“ hinaus-

strebt, und durch das „Studienbuch“, daß er über den „Virtuosen“ hinaus will.

Um über den Virtuosen hinaus zu wollen, muß man zuerst Virtuose sein: was man erzielt ist ein Plus und nicht ein Anderes. Man sagt: „er ist gottlob kein Virtuose“. Man sollte sagen: „er ist nicht nur, er ist mehr als ein Virtuose“. — Nun habe ich Galston seit vielen Jahren nicht gehört. Ich weiß nicht, ob er den Virtuosen vollendet und auch überwunden hat. Jedenfalls spricht er nicht wie ein Virtuose, was nicht beweist, daß er einer ist.

Was mir in seinem Studienbuche richtig scheint, will ich stillschweigend anerkennen; einige Momente jedoch, die ich bestreiten möchte, werde ich erwähnen. Im Kapitel „Bach“ sagt Galston kategorisch: „der Mordent mit chromatischer Untersekunde“. Ich fühle, daß die Sekunde des Mordents sich nach der Skala derjenigen Tonart zu richten hat, in der er sich befindet. Z. B. Tonart e-moll, Mordent auf H, Ausführung H A H (und nicht a i s). Weiter sagt Galston (S. 31) betreffs der Orgeltranskriptionen: „Alle Akkorde müssen völlig ungebroschen . . . angeschlagen werden.“ — Das ist auch meine Ansicht. Aber auf S. 33 gibt Galston selbst ein Beispiel „gebrochenen Anschlagens“ in ganz widersprechender Form.

Im Kapitel „Beethoven“ gibt der Verfasser des Studienbuches eine pianistische Umsetzung des

Laufes in Sextakkorden aus dem Finale der Sonate op. 101. Diese Umsetzung muß wohl Galston „liegen“. Sonst dürfte kein Pianist damit einverstanden sein.

Auf S. 53 werden mit Bezug auf die „Hammerklaviersonate“ (op. 106) Beethovens eigene Metronomisierungen angeführt. „3. Stück, $\text{♩} = 92$.“ Auf der nächsten Seite sagt Galston, (wiederum kategorisch) „ich metronomisiere $\text{♩} = 80$ “. — Warum? —

Dieses „Warum“ ist noch die mildeste Form der Entgegnung. Beethoven selbst wäre zweifellos ganz anders aufgebraust.

Die Metronomziffer Beethovens steht im genauesten Verhältnis zu der ungewöhnlichen Ausdehnung des Satzes, dessen Umrisse sonst unübersehbar werden. Ich bin selbst zu dieser Wahrheit über unvollkommene Experimente gelangt. Im ersten Satz aber „verteilt“ Galston den Anfangsprung auf zwei Hände. Damit ist die Bedeutung dieses Sprunges, das Kecke, Riskierte, Ungestüme, ausgestrichen.

Auf Seite 71 (Chopin) steht ein Pedalbeispiel. Es betrifft jenen Schlußsatz vom As=dur-Prélude mit dem Glockenorgelpunkt auf dem Contra=As. Galston schreibt die beiden Pedalè vor, aber derart, daß das Verschiebungspedal beim Anschlagen des tiefen As aufgehoben wird. Damit es voller klingt, denkt Galston. Aber die Verschiebung übt auf diesen einsaitigen Ton keine

Wirkung, sie kann also ruhig liegen bleiben. Das hat Galston übersehen. Die Variante der Ges=dur=Etüde (eine Studie in Doppelgriffen) auf Seite 85 ist nicht interessant, wenn auch eine gute Übung. Aber daß sie die weißen Tasten in die Figur hineinzieht, scheint mir in diesem Falle sinnwidrig.

Ebenso verurteile ich die vollständige Änderung einer kleinen Cadenz in Lizzts Petrarca=Sonett. Ein zerlegter vermindelter Septimen=Akkord! Es ist mir keine ähnliche flache Bildung in Lizzts eigenen Cadenzen erinnerlich.

Das letzte Kapitel „Brahms“ habe ich nicht gelesen.

Ein Anhang enthält Sprüche von Künstlern und Schriftstellern, welche die fünf Meister und einzelne ihrer Werke charakterisieren, oder allgemeine erzieherische und ästhetische Betrachtungen bringen. Dieser Anhang ist schön zusammengestellt und bekräftigt alles Vorausgegangene; er gibt meist Urteile und Gedanken in vollendeten Formen.

In der vierten Zeile der letzten Seite soll es heißen „Freiheiten“ anstatt „Feinheiten“.

(Signale.)

WERT DER BEARBEITUNG.

Berlin, November 1910.

Nach dem Vorbilde Liszts, der Schuberts Klavierfantasie („Der Wanderer“) und Webers Polonaise mit Orchester bearbeitet, habe ich, bereits vor etwa 17 Jahren, im frischen Nachahmungsdrang meiner jäh aufgeloderten Liszt-Begeisterung, die „Spanische Rhapsodie“ symphonisch umgestaltet. Es war jene Zeit meines Lebens, da ich mir solcher Lücken und Fehler in meinem eigenen Spiele bewußt geworden war, daß ich mit energischem Entschlusse das Studium des Klavieres von vorne und auf ganz neuer Grundlage begann. Die Werke Liszts wurden meine Führer und erschlossen mir eine ganz intime Kenntnis seiner besonderen Art; aus seinem „Satz“ konstruierte ich meine „Technik“; Dankbarkeit und Bewunderung machten mir damals Liszt zum meisterlichen Freunde. Die spanische Rhapsodie in ihrer Originalgestalt für Klavier allein, stellt die größten Anforderungen an den Spieler, ohne diesem die Möglichkeit zu gewähren — selbst beim besten Gelingen — die Höhepunkte in eine genügend glänzende Beleuchtung zu rücken. Diese Hindernisse liegen im Satze, im Unzureichenden des Instrumentes, in der begrenzten Ausdauer des Pianisten. Zudem verlangt

der nationale Charakter des Stückes nach farbigem Kolorit, wie nur das Orchester es geben kann. Ferner gibt eine solche Umarbeitung dem Pianisten Gelegenheit, seine individuelle Spielweise in Erscheinung zu bringen. Die Virtuosen, die hinter der vorletzten Generation lebten, spielten eigentlich nur eigene Werke und fremde Werke in eigenen Umarbeitungen; sie spielten, was sie sich selbst zurechtlegten; was ihnen „lag“ und eigentlich nur was sie konnten. Sowohl der Empfindung wie der Technik nach. Und das Publikum ging zu Paganini um Paganini (und nicht etwa um Beethoven) zu hören. Heute müssen Virtuosen Verwandlungskünstler sein; die seelische Anspannung welche der *salto mortale* von einer Beethoven'schen Hammerklavier-sonate in eine Liszt'sche Rhapsodie fordert, ist noch eine ganz andere Leistung, als das reine Klavierspielen selbst. So sind Bearbeitungen im virtuosen Sinne eine Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden. Bei schwachen Persönlichkeiten wurden solche Bearbeitungen zu schwachen Bildern eines kräftigeren Originals und die zu allen Zeiten bestehende Mehrheit der Mittelmäßigen brachte zur Virtuosenzeit auch eine Überzahl mittelmäßiger, ja geschmackloser und entstellender Bearbeitungen zutage, durch welche diese Gattung der Literatur in Verruf und in eine ganz untergeordnete Stellung geriet. Um das Wesen der „Bearbeitung“ mit

einem entscheidenden Schlage in der Schätzung des Lesers zu künstlerischer Würde zu erhöhen, bedarf es nur der Nennung Johann Sebastian Bachs. Er war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große „universelle“ Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die zweite Wahrheit, daß verschiedene Mittel, eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer wieder etwas anders verkünden.

Vivaldis Konzerte, Schuberts Lieder, Webers Aufforderung zum Tanz erklingen je in der Umlautung von Bachs Orgel, Liszts Klavier, Berlioz' Orchester. Aber wo beginnt die Bearbeitung? Von dieser spanischen Rhapsodie existiert eine zweite Lisztsche Fassung, welche den Titel hat: Große Fantasie über spanische Weisen. Es ist ein anderes Stück, es sind zum Teil dieselben Motive. Welche von beiden ist die Bearbeitung? Die, die später geschrieben wurde? Oder ist nicht schon die erste eine Bearbeitung spanischer Volkslieder? Jene spanische Fantasie beginnt mit einem Motiv, welches mit dem Tanz in Mozarts „Figaro“ gleichlautend ist. Und Mozart hat das Motiv auch bereits übernommen, es ist nicht von ihm, es ist bearbeitet. Überdies erscheint — immer dasselbe Motiv noch in Glucks Ballet „Don Juan“.

Die häufige Opposition, die ich mit „Transkriptionen“ erregte und die Opposition, die oft unvernünftige Kritik in mir hervorrief, veranlaßten mich zum Versuch, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen. Was ich endgültig darüber denke, ist: Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Die Absicht den Einfall aufzuschreiben bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart. Form und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen. Mag auch vom Einfall manches Originale, das unverwüßlich ist, weiter bestehen; dieses wird doch von dem Augenblick des Entschlusses an zum Typus einer Klasse herabgedrückt. Der Einfall wird zu einer Sonate, oder einem Konzert: das ist bereits ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zur zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im allgemeinen nur von der zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht.

Auch der Vortrag eines Werkes ist eine Transkription, und auch dieser kann — er mag noch so frei sich gebenden — niemals das Original aus der Welt schaffen.

Denn das musikalische Kunstwerk besteht, vor seinem Ertönen und nachdem es vorübergeklungen, ganz und unverfehrt da. Es ist zugleich in und außer der Zeit.

Im übrigen muten die meisten Klavierkompositionen Beethovens wie Transkriptionen vom Orchester an; die meisten Schumannschen Orchesterwerke wie Übertragungen vom Klavier — und sind's in gewisser Weise auch.

Merkwürdigerweise steht bei den Gestrengen die Variationenform in großem Ansehen. Das ist feltfam, weil die Variationenform — wenn sie über ein fremdes Thema aufgebaut ist — eine ganze Reihe von Bearbeitungen gibt, und zwar um so respektloser, je geistreicherer Art sie sind. — So gilt die Bearbeitung nicht, weil sie an dem Original ändert; und es gilt die Veränderung, obwohl sie das Original bearbeitet.

Diese spanische Rhapsodie besteht aus zwei benannten Teilen (Folies d'Espagne — Jota Aragonese), denen sich ein unbenannter dritter Teil und ein Finale anschließen.

Es gibt zunächst eine präludierende Kadenz und Variationen über ein langsames Tanzthema, welches angeblich von Corelli ist, (hier stehen wir wieder im Zweifel vor der Bearbeitungsfrage!) — Dieser erste Teil steht in Cis=moll. Der zweite D=dur Teil bringt ebenfalls Variationen, diesmal über ein lebhaftes achttaktiges Tänzchen,

3. das Original dem Orchester geben und im Klavier Neues hinzufügen. — Wahl und Entscheidung für die jeweilige Anwendung dieser Umformungen sind einzig vom Gefühl und Geschmack des Bearbeiters bestimmbar.

Regeln gibt es keine, wohl aber Vorbildliches und — im allgemeinen — viel zu viel Routine!

(Aus dem Programmbuch des III. Niki(d)-Konzerts).

„WIE LANGE SOLL DAS GEHEN?“

Auf dem Ozean, Dezember 1910.

Gestern ankerten wir an der zauberischen südlichen Küste von Irland. Die Betrachtung des Schönen wog reichlich den Verlust an Zeit auf. Das Geheul des praktischen Zweckes, das die Kulturwelt durchstöhnt, klang ferner, und jenes andere Geräusch, die Kritik, schwieg. Es war Reinheit und Stille in der Luft, etwas Sonntägliches, abseits von Kalender und Kirchendienst, wie man es sonst nur im höchsten Norden oder in den Tropen antreffen mag.

Wenn ich an einem ruhigen Vormittag, zu Hause, mir eine geliebte Partitur aufschlage, mich — beispielsweise — in das fast gewichtlose Seidengewebe des zweiten Finales aus Mozarts Figaro hineinspinne, dann trete ich in diese Feiertagsatmosphäre, und das Bewußtsein der Schwere hört auf zu sein.

Die Musik ist die geheimnisvollste der Künste. Um sie sollte etwas Feierliches und Feiertägiges schweben. Der Zutritt zu ihr müßte von der Umständlichkeit und Mysteriosität sein, wie zu einer Freimaurerloge. Es ist künstlerisch unsittlich, daß es jedem freisteht, von der Straße, vom

Eisenbahnzuge, vom Restaurant in den zweiten Satz einer neunten Symphonie hineinzupoltern. Deshalb liebe ich die Zauberflöte, weil sie das Rätselvolle mit dem Schauspiel zu verbinden weiß.

Der Eingang zu einem Konzertsaal müßte das Außerordentlichste versprechen und allmählich vom profanen Leben in das Innerste führen. Schritt für Schritt sollte der Besucher in das Ungewöhnliche geleitet werden.

Zu diesem Ziele sollte vor allem die Häufigkeit der Musikedarbietungen herabgemindert werden. Dann würde jede von ihnen im Werte steigen, eine sorgfältige Wahl und Vorbereitung erfahren, anders erwartet, anders genossen werden.

Talentvolle Debutanten sollten nicht sich quälen, Geldopfer bringen, vor einem leeren Saale den übrigen Rest ihres schwer aufrecht erhaltenen Mutes einbüßen — sondern sie sollten vor wenigen Auserwählten ihre frischen und versprechenden Gaben der Welt kundgeben: ein Frühlingsfest der Kunst, die Begrüßung einer neu-erblühten Knospe, die Einweihung des jungen Talenten, eine still=heitere Zeremonie.

Bewährte Meister sollten selten und nur dann zu Worte kommen, wenn sie Wichtiges und Neues mitzuteilen hätten.

Die Eröffnung des Operntheaters sollte das Ereignis des Jahres sein; die Uraufführung eines

Bühnenwerkes das Publikum mit jenem Schauer erfüllen, das ich — und mit mir viele — aus der Kindheit und dem Momente kennen, bevor der erste Vorhang aufgezogen wird. Und man sollte schweigen, schweigen und gesammelt sein, nicht applaudieren und tags darauf nichts darüber schreiben. Wie vieles wird durch Klatschen und Rezensieren zerstört, wie wenig hinzugefügt!

Wie lange soll das gehen, daß wir von einigen Stereotypen, gedruckten Sätzen im Kreise herum geführt werden? und wir „am anderen Tage“ zu lesen bekommen, daß — „technische Gewandtheit im Gegensatz zu Gemüt steht“, — „Virtuosität zum inneren Erfassen?“ War nicht Bach ein Virtuose des Kontrapunktes, Wagner ein Virtuose des Orchesters, Mozart ein Virtuose aller Virtuositäten?

Wie lange soll das gehen, daß — „Dissonanz im Gegensatz zu Wohlklang“ — „Bearbeitung im Widerspruch zur Komposition“ — „Leichtigkeit in Gegnerschaft zur Tiefe“ genannt und geschätzt werden? — Daß „einem Neuerer die Erfindungskraft abgesprochen wird“, („Neuerer“ schließt den „Erfinder“ in sich) — daß man Novitäten zu lang findet, klassische Längen staunend hinnimmt; einen Scherz von Beethoven ernsthaft nimmt, und die Tat eines Unberühmten belächelt? — daß man die Nachahmer mit Recht verweist und zugleich den Selbständigen Muster zur Nachahmung unter die Augen hält?

Wie lange soll das noch gehen, bis wir unterscheiden lernen, daß nicht alles Alte gut und nicht alles Neue schlecht ist, und daß noch wenig vom Wege zurückgelegt ist?

Deshalb nicht nach hinten umgeschaut und nicht still gehalten, denn die Zeit kennt keinen Aufenthalt und das Leben ist begrenzt und ungewiß. Und schleppen wir nicht zu vielen Ballast auf dem Rücken, was das leichte und rasche Gehen hindert? Das Nötigste und Wichtigste ist beschwerlich genug.

Und das Gesellschaftsspiel um die Persönlichkeit müßte ernstlich schwinden. Damit siele jede Kleinlichkeit von selbst ab. Wie viele wissen von einer bewunderten Kathedrale, wer ihr Erbauer gewesen? Wem fällt es ein, nach ihm zu fragen? Endlich, sollte nicht die Musik aufhören, eine triviale Dekoration trivialer Gelegenheiten zu sein, als namentlich die niedere Unterhaltungs-spenderin in Speisestuben oder Herbergen? Oder könnte nicht ein Strich gezogen werden zwischen den Weisen, die hier erklingen dürfen und jenen aus den Tempeln, denen sie allein angehören? Wurde nicht Belsazar dafür bestraft, daß er die Kelche aus dem Allerheiligsten zu seinem Gelage mißbrauchte? Soll die Kunst durchaus öffentlich preisgegeben werden (was ich für mich selbst verneine), so bleibe doch der Abstand gewahrt. Sie sei mitten unter dem Volke und doch von ihm getrennt, wie es einem Monarchen geziemt. Und

vor allem trenne man sie von Erwerbszwecken; sie davon zu befreien, dahin muß gesteuert werden, soll nicht das nächste Jahrhundert in der Geschichte prangen als das Jahrhundert ohne Kunst. Utopien? Nein! Wirklich greifbare Umstände; und Bestrebungen einem Rinascimento entgegenzugehen, das — im entsprechenden Verhältnis zu den gerühmten Fortschritten der Menschheit um so leuchtender strahlen müßte, als sein Vorgänger: wie der Morgen an der südlichen Küste Irlands, rein und sonntäglich. —

— Jetzt ertönt die Dampfpfeife. Wir schwimmen im Nebel — das Horn hat seinen Warnungsruf ausgestoßen.

An Bord R. M. S. „Oceanic“, 23. Dezember 1910.

(Signale.)

DIE NEUE HARMONIK.

Chicago, Januar 1911

Zwischen Minneapolis und New-York habe ich hier einige Stunden Sonntagsrast. Die Reisetasche, die meine Arbeiten enthält, liegt auf dem Bahnhof; ein Klavier ist nicht im Zimmer; so bin ich auf meine Gedanken angewiesen. Erlauben Sie, daß ich Ihnen einen davon mitteile.

Die heutige und die kommende Harmonik interessieren mich und die musikalische Welt in gleicher Stärke. Vorläufig ist's ein Suchen und Tasten, aber ich sehe die Wege. Es sind ihrer fünf, und noch kein Komponist hat sie bis zu Ende beschritten.

Das erste neue harmonische Gebäude stützt sich auf die Akkordbildung nach gebräuchlichen Tonleitern. (Debussy verwendet, von 113 Skalen, die ich zusammenstellte, nur die Ganztonleiter, und auch diese nur in der Melodie.)

Den zweiten Weg weist uns Bernhard Ziehn mit der symmetrischen Umkehrung der Harmoniefolgen.

Ein dritter Weg ergibt sich durch die von einander unabhängige Führung der Stimmen in polyphonischen Sätzen. (Ich habe, als Experiment,

eine fünfstimmige Fugen=Durchführung konstruiert, in welcher jede Stimme in einer anderen Tonart steht, so daß der Zusammenklang neue Akkordfolgen bildet).

Ein Viertes wäre die Anarchie, ein willkürliches Neben- und Übereinanderstellen von Intervallen, nach Laune und Geschmack. (Arnold Schönberg versucht's; beginnt aber auch, sich im Kreise zu drehen.)

Das Fünfte wird die Geburt eines neuen Tonsystems sein, welches die vier vorgenannten Manieren in sich schließen wird.

Ich glaube, dieses Verzeichnis ist ebenso klar wie lückenlos; es enthält genug Material, um einen umfangreichen Band auszufüllen. Dieser bleibe dem neuesten Theoretiker überlassen. — Denn jede gute Theorie läßt sich in einem knappen Satze ausdrücken, sowie jeder fundamentale Satz Stoff zu einer beliebigen Ausbreitung enthält. Allerdings pflegt die Welt nur durch mehrbändige Werke sich überzeugen zu lassen.

(Signale.)

EINE MÄRCHENHAFTE ERFINDUNG.

(Drahtloses Telegramm)

New-York, den 1. April 1911.

(Anmerkung der Redaktion:

Daß wir heute, am 29. März bereits veröffentlichen können, was erst am 1. April von New-York als drahtlose Depesche abzugehen bestimmt ist, wird dem Leser weniger rätselhaft erscheinen, nach dem er die Lektüre dieser Depesche beendet hat. Gegenüber dem Wunder der Erfindung, die hier enthüllt wird, erscheint dies winzige Vorausahnen nur als Lappalie.)

Eine außerordentliche Entdeckung wird aus Southparkhill gemeldet. Dem dort ansässigen, bisher in Fachkreisen hochgeschätzten, aber keineswegs berühmten Naturgelehrten Kennelton Humphry Happenziogh ist es dank einer ungemein scharfen Deduktionsgabe gelungen, von verhältnismäßig einfachen Experimenten zu weittragenden Schlüssen zu gelangen. K. H. Happenziogh hat den größten Teil seiner Studien der Experimental-Kritik akustischer Phänomene gewidmet und es war von ihm bekannt, daß er wertvolle Beobachtungen in einem Lebenswerk niedergelegt hatte, das bisher noch nicht an die Öffentlichkeit gekommen, aber in gelehrten Kreisen mit Spannung erwartet wurde. Die Natur und die Objekte dieser Beobachtungen hatte er streng für sich

behalten und so war es denn auch ein Geheimnis geblieben, daß Happenziogh sich in der letzten Zeit mit der Bereitung eines überempfindlichen Präparates (für phonographische Platten bestimmt) beschäftigte. Die Schicht, die er endlich in ihrer Vollkommenheit herstellen konnte und die auf den ersten Blick einer mit überzarter Epidermis bespannten Trommelscheibe gleicht, hat die Eigenschaft bei der denkbarsten Zartheit die absolute Widerstandsfähigkeit zu besitzen und Geräusche aufzunehmen, die für das menschliche Ohr unhörbar oder unfaßbar sind; außerdem vermag sie komplizierte Laute in ihre Bestandteile zu zerlegen. Streicht man z. B. einen Ton auf der Geige an, so wird jedes ihn begleitende Geräusch getrennt aufgenommen; die Laute die den Haaren des Violinbogens, dem Colophonium, dem Drucke der Finger, die den Bogen halten, entspringen, das unmerklichste Vibrieren der Fensterscheibe — sie erscheinen auf der Platte fixiert. Die überempfindliche Schicht macht das Knistern, das dadurch entsteht, daß eine Hand durch die Haare fährt, deutlich wahrnehmbar; leise Schritte im Nebenzimmer werden von ihr behalten, der schwächste Atemzug prägt sein Zeichen auf.

Soweit war Happenziogh mit seinen Resultaten gekommen, als ihm selbst die erstaunlichste Überraschung durch seine Erfindung zu Teil werden sollte. Und von hier an wären wir genötigt an das Wunderbare oder an das Betrügerische zu

glauben, bürgten nicht Happenzieghs Ruf als gewissenhafter und ehrlicher Gelehrter, wiesen nicht seine sonnenklaren Berechnungen — (die er nicht vorenthält) — für uns auf die Wahrhaftigkeit der unglaublichen Nachrichten, die wir bestrebt sind möglichst faßbar mitzuteilen. Happenziegh verließ sein Laboratorium um 2 Uhr morgens, nachdem er eine neue und (wie er glaubte) perfektionierte Scheibe fertiggestellt, um daselbe nach einer kurzen Nachtruhe um 6 Uhr wieder zu betreten.

Er unterwarf sein Präparat einer Untersuchung mittelst eines sehr mächtigen, von ihm zu diesem Zweck gefertigten Mikroskops und entdeckte auf der Scheibe gewisse Eindrücke, die er sich nicht erklären konnte. Nachdem er die üblichen Geräusche der nächtlichen Stadt, (die er in diesem Fall als sekundäre Erscheinungen betrachtet), abgefordert, fand er sich vor einer Anhäufung systematischer, verwickelter und vorläufig unverständlicher, ihm unbekannter Figuren, die auf die erste Betrachtung hin wohl musikalischen Ursprungs hätten sein können, wenn sie auch mit den ihm vertrauten musikalischen Formeln nur eine ganz entfernte Verwandtschaft aufwiesen. Jedenfalls mußten dieselben aus sehr großer Entfernung kommen. Eine Nachforschung, ob in jener Nacht und während jener vier Stunden im Umkreise von 10 Meilen Musik aufgeführt worden wäre, ergab indeß eine negative Antwort. Sämtliche Restaurants waren zu dieser Zeit geschlossen geblieben und

es hatten keine Privatsoiréen stattgefunden. Genauere Informationen besagten, daß auch keine verkannten Genies in diesem Umkreise wohnten, noch in dieser Nacht irgendwo zu Gast gewesen waren

Aber die Zeichen hatten sich eingepreßt und die Platte — als sie in Drehung gebracht worden — ließ zweifellos eine Musik ertönen, die jedoch den Ohren des Gelehrten ebenso unverständlich blieb als die Figuren seinen Augen gewesen.

Dieses ereignete sich vor etwa einem halben Jahre.

Inzwischen ist Happenziogh unablässig am Werke gewesen und seinem nie rastenden Geiste ist es geglückt, die Erklärung des Rätsels zu geben und eine neue Theorie aufzustellen, die uns mit Ehrfurcht und Staunen erfüllt und die weitesten Ausblicke gewährt.

So wie die Luft eines Instrumentes bedarf, um ihre Vibrationen unserem Ohr wahrnehmbar zu machen, so ist die Luft selbst nur ein Instrument, das die noch nicht ergründeten Schallwellen überträgt. Diese Urschallwellen haben — wie Happenziogh erkannte — die Eigenschaft in einer Zeit-Sphäre ähnlich wirksam zu sein, wie beispielsweise die drahtlose Telegraphie in der des Raumes. Ihre Wirkung wirkt sowohl in der Zeit zurück als auch vorwärts und ihre Intensität nimmt mit der Entfernung entsprechend ab.

Die durch äußeren Anstoß in Schwingung versetzte Schallatmosphäre setzt sich also nach beiden Richtungen fort. Ihre Eindrücke werden weiter gegeben, sowohl in die Vergangenheit wie in die Zukunft.

Ein Schrei verhallt also in das Morgen und Übermorgen hinein und weiter in abnehmender Stärke — aber logischerweise auch in das Gestern und Vorgestern. Durch einen noch nicht aufgeklärten Zufall scheint also eine spätere musikalische Kundgebung zu der überempfindlichen Platte ihren Weg gefunden und dort sich eingepägt zu haben.

Nach mühevollen Kalkulationen (für welche ganz neue Berechnungen gefunden werden mußten, dürfte der Ursprung der phonographischen Zeichen — nach Happenzieghs Annahme — 20—300 Jahre vor uns liegen. Nimmt man eine Mediumsziffer, so ergeben sich 140 Jahre, so daß die Musik die auf der Platte geschrieben steht, etwa anderthalb Jahrhunderte in der Zukunft liegt. K. H. Happenziegh ist selbst kein Musiker von Fach und die Berichte über die musikalische Beschaffenheit seiner merkwürdigen Aufnahmen lauten unsicher. Die Wiedergabe selbst ist sehr abgeschwächt und erscheint durch das Fremdartige noch unbestimmter. Fast möchte man annehmen, daß alle diejenigen Instrumente, deren Art man erkennen oder mutmaßen kann, so diniert spielen und überdies in einem vom Zuhörer streng getrennten

Raum aufgestellt sind. Aber es treten auch Klänge in die Erscheinung, deren Natur uns ganz unbekannt ist und die auf neue Klangmittel sicher hindeuten. Posaumentöne lösen sich aeolsharfen- gleich in einen Schallnebel auf und wieder andere Stimmen tauchen ohne hörbaren Ansatz aus dem Nichts in die Schallatmosphäre. Geräusche wie von klingendem Wasser und zündendem Feuer gewinnen melodische Gestalt, erscheinen und verschwinden. Die Intervalle künden sich verfeinert an und zeigen die Lebendigkeit menschlichen Atems in ihrer Abstufung und Zusammenstellung. Die Natur selbst scheint zu tönen und wir sind versucht anzunehmen, daß es damit zusammengeht, daß diese Musik nie ermüdet und aus sich selbst in Unendlichkeit weiter zu schaffen scheint.

Alle weiteren Details und Ergänzungen dieser sensationellen Entdeckungen werden wir unseren Lesern pünktlich und gewissenhaft — alljährlich — mitteilen.

Aprilus Fischer.

(Signale.)

ROUTINE.

Berlin, August 1911.

Routine wird sehr geschätzt und oft gefordert; im musikalischen Amte ist sie die vorderste Bedingung.

Daß Routine mit dem Begriffe der Musik überhaupt in Verbindung gebracht wird, daß sie tatsächlich vorhanden ist und überdies als eine schätzbare Eigenschaft gilt, dieses platte Faktum beweist allein, wie es mit den Anschauungen über Tonkunst steht, wie eng ihre Grenzen gezogen werden, wie wir uns von ihr abwenden.

Denn Routine ist nichts anderes, als die Aneignung einiger Handwerksgriffe und deren unterschiedslose Anwendung auf alle sich bietenden Fälle.

Demnach muß es in der Musik eine erstaunliche Anzahl analoger Fälle geben!

Nun denke ich mir aber die Tonkunst so, daß in ihr jeder Fall ein neuer Fall, eine „Ausnahme“ sein sollte. Daß in ihr jedes Problem, einmal gelöst, keine wiederholten Lösungsversuche erführe. Ein Theater der Überraschungen und der Einfälle, und des scheinbar Unvorbereiteten; und alles aus tiefer Menschlichkeit heraus geatmet und der

großen Atmosphäre zurückgegeben, aus der es zu den Menschen steigt.

Wie hilflos stünde das Heer der „Routiniers“ vor diesen sanften, aber unbekämpfbaren Gewalten! Es würde in die Flucht getrieben werden und — verschwinden.

Routine verwandelt den Tempel in eine Fabrik.

Sie zerstört alles Schöpferische. Bedeutet doch Schaffen ein Formen aus dem Nichts! Routine aber ist die Millionenexemplare=Werkstätte. Die „kommandierte Poesie“. Sie gilt, weil sie der Allgemeinheit dient; blüht im Theater, im Orchester, beim Virtuosen, und in den „Kunstschulen“, nämlich jenen Anstalten, welche vorzüglich zur Erhaltung der Lehrer eingerichtet sind. Man ist versucht auszurufen: Meidet die Routine! Laßt alles ein Anfang sein, als wäre niemals ein Anfang gewesen! Wisset nichts, sondern denkt und fühlt und lernt dadurch können!

„Es ist mein Unglück, daß ich keine Routine habe,“ schreibt einmal Wagner an Liszt, als es just mit der Tristanpartitur nicht recht vorwärts geht.

Damit täuscht sich Wagner selbst etwas vor und setzt sich vor den anderen eine Schutzmaske auf. Er besaß offenbar ein schon achtbares Maß an Routine, und seine Kompositionsmaschine stockte, wenn ein Hindernis der Art entstand, das nur mit Hilfe der Inspiration zu heben ist.

Hätte Wagner niemals Routine befeffen, fo hätte er das Gefändnis ohne jede Bitterkeit abgelegt. Sein kluger Satz drückt im Grunde die Künftlerverachtung für alles Routinierte aus: Wagner verleugnet damit eine Eigenschaft, die er felbst gering achtet und beugt vor, daß andere fie ihm etwa zumuten könnten. Er äußert ein Eigenlob mit der Miene der ironifchen Verzweiflung. Er ift, in Wahrheit, unglücklich über den Stillftand feiner Arbeit, fühlt fich aber reich getröftet durch das Bewußtfein, daß feine Begabung über dem billigen Expedienten der Routine ftehe. Und mit einem Anflug von Befcheidenheit gibt er bedauernd zu, daß ihm die handwerkliche Gefchicklichkeit durchaus abgehe.

Der Satz ift ein Meifterftück der Selbftverteidigung und aus ihm klingt für uns die Mahnung: Meidet die Routine!

(Pan.)

SCHÖNBERG-MATINÉE.

Berlin 1911.

Sollte der Sentimentalismus eine Wiedergeburt erfahren? Nach dem Anhören (— Durchspielen und Mitstudieren —) von Arnold Schönbergs Klavierstücken und Liedern hätte es beinahe den Anschein. Zerdrückte Tränen, Seufzerwehen, Windstöße durch Bäume der Trauer, raschelnde Herbstblätter: — hier und dort ein kurzer Trotz oder der Widerschein einer schnell verschwindenden Vorfrühlingssonne. Dazwischen einige Eulenspiegeleien. Einsame Stimmen schleichen rezitativisch in ungeahnten Intervallen — wir empfinden noch kaum ihre Zusammengehörigkeit. Eine dreiste Harmonik, die durch ihre Fortgesetztheit sich selbst die Spitze abbricht — Kurzgestrecktheit der Sätze — häufigstes Atemholen und Zurücklauschen — Naivität in fast barbarischem Maße. Und wiederum so viel Ungezwungenheit, Hellsicht und Ehrlichkeit.

Zum Schluß: drei Stücke auf zwei Klavieren zu acht Händen.

Vor den Tastaturen sitzen vier Jünglinge mit feinen, charakteristischen Köpfen: es wirkt fast ergreifend, wie sie ihre jungen Intelligenzen in

den Dienst des noch Unenträtselten stellen, hingehend und tüchtig. Im Hintergrunde des kleinen Podiums glimmen unruhig zwei Augen, bewegt sich kurz und nervös ein Taktstock. — Man erblickt nur den Kopf und die Hand Schönbergs, der die vier Wackeren suggeriert, ihnen mehr und mehr von seinem Fieber mitteilt.

Ein ungewöhnliches Bild, das durch den ungewöhnlichen Klang unterstützt, eine Faszination ausübt.

Jedenfalls anders, als das eines Sonatenabends zweier königlicher Professoren.

(Pan.)

ZUR TURANDOTMUSIK.

Berlin, Oktober 1911.

Ohne mich irgendwie auf das mir fremde kritische oder literaturgeschichtliche Gebiet zu verirren, möchte ich mir einige wenige Vorbe-merkungen gestatten, die sich lediglich auf meine Musik zu Gozzis „Turandot“ und mein Verhältnis zu der mir gestellten Aufgabe beziehen.

In der deutschen Musikkultur gibt es eine kleine Anzahl klassischer Muster von Musiken zu gesprochenen Dramen: „Egmont“ von Beethoven, „Manfred“ von Schumann, „Sommer-nachtstraum“ von Mendelssohn; außerdem die köstliche Halboper „Oberon“ von Weber. Hin-gegen ist mir von italienischer Musik dieser Gat-tung und Form nichts bekannt geworden, und ich darf meine Musik zu Gozzis „Turandot“ als den ersten Versuch betrachten, ein italienisches Schauspiel musikalisch zu „illustrieren“. Gozzi selbst hat viel Musik vorgeschrieben, und den Anlaß hierzu bieten nicht nur die sich natürlich einfindenden Rhythmen von Märschen und Tänzen, sondern vor-zugsweise der märchenhafte Charakter des Stoffes. In der Tat ist ein „Märchendrama“ ohne Musik kaum zu denken, und besonders in der „Turandot“, wo keine Zauberei im Spiel ist, fällt der Musik die dankbare und notwendige Rolle zu, das übersinn-liche, außeralltägliche Element darzustellen. Ich

habe ausschließlich originale orientalische Motive und Wendungen verwandt und glaube den konventionellen Theaterexotismus umgangen zu haben.

Als ich meine „Turandot“ komponierte, hatte ich naturgemäß den italienischen Originaltext zur Hand, ohne die Schillersche Bearbeitung zu berücksichtigen; denn ich sehe das Schillersche Stück als eine Bearbeitung, nicht als Übersetzung an und hätte das Gefühl gehabt, mich vom Gozzischen Geiste zu entfernen, falls ich Schiller benutzt hätte. Was mir das Wesentlichste war: die Empfindung, daß es sich fortwährend — selbst bei den ans Tragische grenzenden Szenen — um ein Spiel handelt, fällt bei Schiller durchaus fort. Zu dieser Wirkung tragen vorzüglich die den Italienern vertrauten Maskenfiguren bei, die eine Brücke vom venezianischen Publikum in den fingierten Orient der Bühne schlagen und so die Illusion eines wirklichen Vorgangs wieder vernichten. Besonders fällt diese vermittelnde Rolle dem Pantalone zu, welcher den Witz des Venezianers verkörpert und mit seinen Anspielungen auf die heimatliche Stadt und seinen dialektischen Redewendungen ununterbrochen an die reale Umgebung erinnert. Dieser fortwährende bunte Wechsel von Passion und Spiel, von Realem und Irrealem, von Alltäglichkeit und exotischer Phantastik war es, der mich an dem „chinesischen Theatermärchen“ Gozzis am meisten gereizt hat.

(Blätter des Deutschen Theaters.)

SELBST-REZENSION.

Berlin, Februar 1912.

„Nun gibt es Fälle, wo ein Mann so von einem Erlebnis erfüllt ist, daß er sich gedrängt fühlt, es darzustellen. er greift zur schriftlichen Mitteilung — als Beichte; zur übertragenen Form des gestalteten Bildes — als Spiegelung. Mag es Klarheit für ihn, Aufklärung, Bereicherung für die Freunde, für Gleichfühlende bringen, Werbung oder Verteidigung sein, es reinigt und entlastet ihn.“

Jakob Wassermann
in „Der Literat“.

Am 19. Januar dieses Jahres erwies mir die von Oskar Fried geleitete Gesellschaft der Musikfreunde die Ehre, einen ihrer Abende ausschließlich meinen Kompositionen zu widmen. Der Abend war für mich bedeutsam; die Ausführung war glänzend, das Publikum aufmerksam und zur Anerkennung bereit, die Kritik — nachträglich — im ganzen voller Achtung, von gutem Willen getragen und in der Ansicht übereinstimmend, daß ich das Neue wolle. — Mit Betonung auf das „Wollen“. — Diesem Vorwurf hatte ich (vergebens!) schon einmal vorgebeugt, als ich schrieb: „Der Schaffende erstrebt im Grunde nur die Vollendung. Und indem er diese mit

seiner Individualität in Einklang bringt, entsteht absichtslos ein neues Gesetz.“

In dem Begriffe des „Schaffens“ ist jener des „Neuen“ enthalten; dadurch unterscheidet sich das Schaffen von der Nachahmung.

Man folgt einem großen Beispiele am treuesten, wenn man ihm nicht folgt: denn dadurch wird das Beispiel groß, daß es sich von seinem Vorgänger abwandte.

In diesem Sinne sprach zu einer kleinen Gemeinde Arnold Schönberg, als er bewies, wie wenig hilfreich die Theorie der Komposition sei; indem sie einen nur das Bekannte lehre. Der Schaffende will jedoch das Unbekannte.

Das Unbekannte aber ist vorhanden.

Es gilt nur, es zu erfassen. Es gibt kein Altes und Neues. Nur Bekanntes und noch nicht Bekanntes. Von diesen scheint mir, daß das Bekannte bei weitem noch den kleineren Teil bildet.

Auf dem Programm des 19. Januar stand zuerst eine *Fantasia Contrappuntistica*. Dieses Werk entwuchs dem Versuche, die unvollendete letzte Fuge Joh. Seb. Bachs auszugestalten. Es ist eine Studie. (Jedes Selbstporträt Rembrandts ist eine Studie; jedes Werk eine Studie für das nächste; jede Lebensarbeit eine Studie für die Späteren.) Das Bachsche Fragment ist auf vier Fugen geplant, von welchen zwei vollendet und die dritte begonnen vorliegen. Das Fragment bricht ab in dem Moment, wenn

die drei Themen zum ersten Male zusammen-treffen. — Zunächst fehlte die „Durchführung“ dieser drei Themen.

Eine Fuge mit drei Subjekten ist immerhin eine recht gefürchtete Aufgabe. Aber die drei Subjekte waren gegeben, ihre Aufeinanderstellung war präzisiert und die Themen sind kontrapunktisch fruchtbarer Art.

Die vierte Fuge dagegen war vollends neu zu schaffen. Für das noch unausgesprochene (vierte) Thema war kein Anhaltspunkt gegeben; es wäre denn die unabwendbare Bedingung, daß dieses vierte Thema mit den früheren drei gleichzeitig zu erklingen hatte, also zu ihnen „passen“ mußte. — Da das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ (von welchem Werke das „Fragment“ den Abschluß bildet) unter jenen gegebenen drei Themen sich nicht befand, so war es leicht zu raten, daß dieses Hauptthema — als viertes — hinzutreten und so den Kreis des Gesamtwerkes schließen sollte. Diese Frage beantwortete bejahend und endgültig Bernhard Ziehn in Chicago und ich konnte auch diesen Teil meiner Arbeit auf sicherem Grunde beginnen.

Aus Bachschen Intervallen baute ich, auf diese vier, noch ein fünftes (deutlich kontrastierendes) Thema, so daß mein Schiff nun mit fünf gespannten Segeln über das schwierige Gewässer fuhr.

Ein fünffacher Kontrapunkt läßt 120 Umstellungen der Stimmen zu. Hierbei sind die Möglichkeiten der Engführungen, Umkehrungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen und der Transposition nicht mitgerechnet. Schon eine einzige Form der Engführung ließe sich wiederum 120 mal „umkehren“. Zu diesen altehrwürdigen Mitteln aus der Rüstkammer der Schule brachte ich noch aus eigenem Vorrat die Alteration der Intervalle, des Rhythmus und die Variation des Themas. Die Kombinationsmöglichkeiten wurden dergestalt so unübersehbar zahlreich, wie jene des Schachspiels. Damit konnte man eine so wohl angelegte Meisterpartie fortführen und zu Ende bringen.

Seit früher Kindheit habe ich Bach gespielt und Kontrapunkt geübt. Damals war es mir zu einer Manie geworden, und tatsächlich kommt in jedem meiner Jugendwerke mindestens ein „Fugato“ vor. Nun fand ich mich wieder als Kontrapunktiker, wenn auch auf einem für mich durchaus neuen Standpunkt. Die ununterbrochene, versteckte Arbeit der Natur hatte vieles in mir unbewußt gewirkt und ich wurde unvermuteter Errungenschaften gewahr, die innerlich gereift waren. Von diesen eine der wertvollsten war die durch rücksichtslose Polyphonie sich neu gestaltende Harmonik. So hatte ich viele Werkzeuge in der Hand zur Fertigung eines guten technischen Bauwerkes; vor allem aber fühlte ich mich als Künstler, und

mir iſt das Kunſtwerk das Endziel aller menſchlichen Beſtrebungen. Mir erſcheinen die Wiſſenſchaft, der Staat, die Religion, die Philoſophie als Kunſtgebilde und erfreuen und erregen mich nur als ſolche.

Dem Künſtler ſind die Form, die Fantasie und das Gefühl die Unentbehrlichen, die Geliebten, die, welchen er opfert, ſich ſelbſt opfert. Dieſe trug ich in meine Ergänzungsarbeit hinein und dadurch wurde es mein Eigenes. Ich glaubte im Geiſte Bachs zu wirken, wenn ich die letzten Möglichkeiten unſerer heutigen Kunſt — als organiſche Fortſetzung der ſeinen — in den Dienſt ſeines Planes ſtellte; wie ihm ſelbſt die letzten Möglichkeiten der Kunſt ſeiner Zeit zum Ausdruck wurden.

Die *Fantasia Contrappuntistica* iſt weder für Klavier, noch für Orgel, noch für Orcheſter gedacht. Sie iſt Muſik. Die Klangmittel, welche dieſe Muſik dem Zuhörer mitteilen, ſind nebenſächlich.

Als Zweites folgte am ſelben Abend eine *Berceuse élégiaque*, ein der toten Mutter geſungenes Wiegenlied, für eine gewählte kleine Beſetzung von Streich- und Blasinſtrumenten, Harfe und Celeſta. Bei dieſem Stücke, welches nun zwei Jahre zählt, gelang es mir zum erſten Male, einen eigenen Klang zu treffen, und die Form in Empfindung aufzulöſen. Um ſo befremdender war es mir, mein Werk mit der

Art des Franzosen Debussy verwechselt zu lesen. Diesem Irrtum will ich entschieden entgegen-treten.

Debussys Kunst fördert seine persönliche, scharf begrenzte Empfindung — aus seinem Gemüt — in die Außenwelt: ich bemühe mich, aus dem Unendlichen, das den Menschen umgibt, zu schöpfen und gestaltet zurückzugeben. Die Kunst Debussys bedeutet eine Einschränkung, die aus dem Alphabet manchen Buchstaben streicht und nach dem Beispiel scholastisch-poetischer Spiele, Gedichte mit Auslassung des A und des R konstruiert: mein Bestreben ist die Bereicherung, die Erweiterung, die Ausdehnung aller Mittel und Ausdrucksarten. Debussys Musik übersetzt die verschiedensten Gefühle und Situationen mit gleichlautenden Formeln; ich bin bestrebt, zu jedem Sujet andere und entsprechende Töne zu finden. Debussys Tongebilde sind parallel und homophon: Die meinen wollen polyphon und „multiversal“ sein. Bei Debussy sehen wir den Dominant-Nonenakkord als harmonische Grundlage, den Ganzton als Prinzip der Melodie, ohne daß die beiden sich verschmelzen; ich versuche jedes System zu vermeiden, Harmonie und Melodie zur unauflösbaren Einheit zu gießen. Er unterscheidet Konsonanz und Dissonanz; ich lehre diesen Unterschied zu leugnen. Ich versuche, ich will, ich „bin bestrebt“ — nicht, daß ich es bereits in der Vollendung und in umfassender Weise täte;

denn ich fühle mich als Anfänger — und Debussy ist ein Abgeschlossener.

Das „Concerto“ für Klavier, Orchester und Männerchor bildete die dritte und letzte Nummer des Abends. Es ist ein Opus, welches die Ergebnisse meiner ersten Mannesperiode zusammenzufassen trachtete und das ihren eigentlichen Abschluß darstellt.

Wie jedes Werk, welches in einen solchen Zeitraum der Entwicklung fällt, ist es reif durch gewonnene Erfahrung und auf Tradition gestützt.

Es weist durchaus nicht auf die Zukunft, sondern repräsentiert die Gegenwart seines Entstehungsmomentes. Die Proportionen und die Kontraste sind bedachtsam verteilt und dadurch, daß der Plan endgültig feststand, bevor die Ausführung begann, ist in ihr nichts Zufälliges.

Das Alte fällt nicht vor dem Neueren, wohl aber vor dem Besseren. Wir haben das den Akademikern voraus, daß wir das Neue erhoffen, indem wir das Alte ehren; daß wir leiden können und genießen zugleich; daß wir uns willig beugen, ohne untätig zu bleiben.

(Pan.)

DAS KLAVIERGENIE.

Berlin, März 1912.

In diesen wenigen Tagen des zweiten Jahrhunderts nach Liszts Geburt habe ich in Berliner Kritiken zu häufigen Malen das Wort gelesen, das hier obenan steht. Selbst kleine Mädchen wurden damit umhangen und fast erdrückt; denn Genie ist, schon als Wort, eine schwere Bürde; das Genie stirbt an seinen Siegen. Unleugbar ist's, daß es eine große Anzahl glänzender, meisterlicher Pianisten gibt, die alles, was Klaviergenies erfanden, täuschend gut nachmachen können. Im Verlaufe des nämlichen kurzen Zeitraumes wurde in Berliner Blättern von fünf verschiedenen Pianisten behauptet, „daß man die Sonate von Liszt noch niemals so gut gehört hätte“. Ich bin überzeugt, daß jene Darbietungen insgesamt prächtig gewesen, schließe aber daraus: daß der Vortrag der Sonate von Liszt eine gelöste Aufgabe und daß diese Stufe des Klavierspiels eine allgemeine Errungenschaft geworden ist. Ein zum Pianist Berufener spielt heute jenes Stück mit achtzehn Jahren gut und richtig. Ein solcher Fall (dem ich oft begegne) ist jedoch nicht mehr als ungewöhnlich zu bezeichnen, sondern er stellt ein Beispiel

von Atavismus dar. Die Technik und die Stilart dieses Liszt'schen Werkes liegt der neuesten Pianistengeneration schon bei der Geburt im Blute.

Ähnliche Erscheinungen sind in unseren Tagen aus der Werkstatt der mechanischen Technik, namentlich der Elektrotechnik, zu beobachten. Ich kenne Söhne einfacher Bürgersleute, die — noch Kinder an Jahren — in selbstverständlicher Weise kleine artige Kniffe elektrischer Kombinationen im Hause ausführen und als Knabenspiel betreiben. Woher diese Fähigkeiten in nur durchschnittlich veranlagten Jungen, Fähigkeiten, die noch vor 200 Jahren allein ein „Genie“, ein Teufelskerl, ein Zauberer hätte produzieren können?! Dieses liegt offenbar an Ererbung und in der Atmosphäre der Epoche. — Ein Klaviergenie wäre — wie das Genie überhaupt — diejenige Begabung, welche einen neuen Weg beschritte, die beispiellose Dinge vollführte; Dinge wozu es wieder einen kleinen Zeitabstand brauchte, sie ihm abzugucken.

Solche Klaviergenies waren Beethoven, Chopin und Liszt: sie erfannen neue Mittel, rätselhafte Wirkungen, schufen „unwahrscheinliche Schwierigkeiten“, schrieben eine eigene Literatur. Von den allerberühmtesten lebenden Pianisten kann man ruhig behaupten, daß sie in diesem Sinne nichts hinzufügten. Es ist ja (auf den ersten Blick!) sehr erstaunlich, daß ein anderer überhaupt das vermag, was vorher nur Einer konnte; aber so=

bald ganze Scharen von „anderen“ vorhanden sind, wird es Darwinismus.

Derjenige, der bei seinem Auftreten allein dasteht und erst spätere Nachahmer findet, der die Klavierbauer zu neuen Prinzipien zwingt und eine Literatur schafft, in welcher sich routinisierte Pianisten nicht sofort zurecht finden — dem kommt die Bezeichnung „Klaviergenie“ von Rechts wegen zu. Aber man erteilt sie ihm dann nicht.

(Allgemeine Musik-Zeitung.)

FUTURISMUS DER TONKUNST.

Berlin, September 1912.

Im Frühling dieses Jahres — die Nummer gelangte spät zu mir — wurde in dem Pariser Blatt „La Liberté“ der Futurismus in der Musik verkündet. Der Anführer wahrt noch das „Incognito“, läßt aber in einem Manifest sich laut vernehmen:

„Die Komponisten von heute, moderne Passisten, verdienen lediglich unsere Verachtung, insofern als sie vergeblich originale Werke mit abgestandenen Mitteln zimmern . . . Lernet also die ästhetischen Gesetze des Futurismus . . .“

(Sie bestehen nämlich in nichts anderem, als der Teilung der Oktave in 50 Intervalle. Die Idee ist physikalischer Herkunft und wiederholt in Erwägung gezogen worden.)

„Wisset, daß wir in Kürze ‚comatische‘ (?) Klaviere, Streichinstrumente, Harfen, ein vollständiges ‚comatisches‘ Orchester fertigstellen werden. Gleichzeitig mit der Arbeit der Futuristen-Tonsetzer vollzieht sich das Werk der Verwirklichung. Im Schatten der Werkstätte keimen die Formen von Instrumentenfamilien, deren ungeahnte Vollendung die vollkommene Wiedergabe futuristischer Kompositionen ermöglichen wird.“

*

*

*

Gleichzeitig kommt mir eine ähnliche Kunde aus Moskau zu, wo musikalische Nihilisten am Werke sind.

Das ist recht. Es gefällt mir, und ich stand schon längst auf dieser Seite, wenn auch nur als Theoretiker. — (Bereits im Jahre 1906 schlug ich die Teilung der Oktave in 36 Intervalle vor: zwei Reihen von Dritteltönen¹⁾, im Abstände eines halben Tones voneinander. „Das ‚Universal-Instrument‘ war schon vorher in Amerika konstruiert worden“: die elektro-dynamische Orgel. Es kostete eine Million, blieb liegen und geriet in Ruin.)

* * *

Nur zwei Fragen bleiben übrig, erstens: können wir alles Alte und ebensogut wie die Alten, bevor wir Neues beginnen? Zweitens: Haben wir auch Talent?

* * *

Der ersten der Fragen wird im Manifest im lapidarischen Stil vorgebeugt:

„Wir wollen an die Tonkunst schreiten mit einer jungfräulichen Seele . . .“

„Wir ziehen den Traditionen den Boden unter den Füßen weg . . .“

„Die musikalischen Götter sind tot: wir schwingen nicht mehr mit bei dem Kontakt mit ihren Schöpfungen.“ —

¹⁾ Vgl. den „Bericht über Dritteltöne“, 1922.

Die Frage der Bejahung bleibt offen, bis der Vorhang sich hebt.

*

*

*

Bis dahin bleibt's auch „Futurismus“. Dann wird es zur Gegenwart. Und das Manifest lehrt selbst: „Die Gegenwart ist ein eitler Begriff; faget ‚sie ist, und schon ist sie nicht mehr...“

— Tout passe. —

(Pan.)

ÜBER DIE „PARSIFAL“-PARTITUR.

Berlin, Januar 1913

Ich werde in Ihren Augen für einen wenig weit-schauenden Mann gelten, wenn ich Ihnen versichere, wie das Bewußtsein, daß die meisterhaft-schöne „Parsifal“-Partitur in meinem Schranke aufgehoben ist, daß keine Gesetze, für, noch wider, an ihren horizontalen und vertikalen Linien, etwas ändern können: wie das Bewußtsein dieser ruhigen Tatsachen mich für die äußeren Schicksale des Werkes fast gleichgültig macht. So rein, wie die Zeichen auf dem Papier stehen, kann keine Bayreuther Bühnenaufführung jemals ausfallen; unvollkommene Darstellungen hingegen können dem Werke nichts von seiner Vollkommenheit nehmen; der Schatz ist, durch das Vorhandensein der Partitur selbst, vor jedem Angriff geschützt.

Die geschäftlichen Rechte an den eigenen Werken über den Tod hinaus, dreißig Jahre weiter, und nun gar auf eine noch fernere Zukunft hin, sind mir unverständlich. Man gebe dem lebenden genialen Manne Geld, damit er schaffen könne; aber nicht Zinsen seinen Erben.

„Ewig gültige Bestimmungen“ sind — wie Sie wissen — unhaltbar; wären sie haltbar, so blieben

bald — von einem Werke — nur die Bestimmungen, die man ihm mitgab, übrig. Denn man ändert fortwährend an den Werken der Vergangenheit, um sie zu erhalten. An Werken der bildenden Kunst ändert man, aus demselben Instinkte heraus, die Art des Schauens.

Ich glaube nicht, daß Gesetze das Schicksal eines Kunstwerkes bestimmen oder aufhalten können. Ich glaube auch nicht, daß dem „Parsifal“ ein solches Schutzgesetz — eine rechtliche Heiligsprechung — eher zukomme als dem „Faust“ Goethes oder der Neunten Symphonie. Ich glaube an die Partitur des „Parsifal“ und auf mehr denn dreißig Jahre nach dem Tode ihres Meisters hinaus — wenn auch nicht auf „ewig“.

(Vossische Zeitung.)

VON DER ZUKUNFT DER OPER.¹⁾

Berlin, März 1913.

Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche, gestellt sein müssen; auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden.

* * *

Schon deshalb und weil er von vornherein dieses wichtigste Prinzip ignoriert, sehe ich den sogenannten italienischen Verismus für die musikalische Bühne als unhaltbar an.

* * *

Wiederum dürfte sich die Form einer von Musik begleiteten und durch Gesang illustrierten Handlung, ohne Text, in Erwägung ziehen lassen: sie gäbe eine Art „gesungene Pantomime“.

* * *

¹⁾ Vgl. „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“, Insel-Verlag.

Bei der Frage von der Zukunft der Oper ist es nötig, über diese andere Klarheit zu gewinnen: „In welchen Momenten ist die Musik auf der Bühne unerlässlich?“ Die präzise Antwort gibt diese Auskunft: „Bei Tänzchen, bei Märchen, bei Liedern und — beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung.“

* * *

Es ergibt sich demnach eine kommende Möglichkeit in der Idee des übernatürlichen Stoffes. Und noch eine: in der des absoluten „Spieles“, des unterhaltenden Verkleidungstreibens, der Bühne als offenkundige und angelegte Verstellung; in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensätze zum Ernste und zur Wahrhaftigkeit des Lebens. Dann ist es am rechten Platze, daß die Personen singend ihre Liebe beteuern und ihren Haß ausladen, und daß sie melodisch im Duell fallen, daß sie bei pathetischen Explosionen auf hohen Tönen Fermaten aushalten; es ist dann am rechten Platze, daß sie sich absichtlich anders gebärden, als im Leben, anstatt daß sie (wie in unseren Theatern und in der Oper zumal) unabsichtlich alles verkehrt machen.

* * *

Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt

kann vermuten, daß die meisten von der Bühne ein starkes menschliches Erlebnis wohl deshalb fordern, weil ein solches ihren Durchschnitts-existenzen fehlt; und wohl auch deswegen, weil ihnen der Mut zu solchen Konflikten abgeht, nach welchen ihre Sehnsucht verlangt. Und die Bühne spendet ihnen diese Konflikte, ohne die begleitenden Gefahren und die schlimmen Folgen, unkompromittierend, und vor allem: unanstrengend. Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß: um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.

(Vossische Zeitung.)

ZUM GELEIT
VON
E. T. A. HOFFMANNS „PHANTASTISCHEN GESCHICHTEN“.

Paris, Februar 1914.

„Ne lui parlez pas des bourgeois.“
(Pariser Künstlerkarikatur.)

Nichts ist dem Erkennen einer Kunsterscheinung gefährlicher als das „Schlagwort“. Es klingt scheinbar treffend, es erspart Atem und Nachdenken und schneidet jede Debatte ab.

Durch das unglückliche eingegebene, summarische Schlagwort „der Gespenster-Hoffmann“ hat die richtige Schätzung des Dichters lange und gründlich gelitten. Damit war er klassifiziert und auch gekennzeichnet. „Gespenstergeschichten“ sind, zum Gegensatz aller Musternovellistik, eine literarische Gattung, die allem, das wahr ist, absichtlich entgegenwirkt. Ein mit den tiefen Dämmerungen der Romantik vertrauterer Blick wird indessen wahrnehmen, daß Hoffmann selten „erfindet“, vielmehr das, was er berichtet, gesehen oder gelesen hat.

Als ich den Inhalt von „Signor Formica“ mit einer viel älteren Biographie Salvator Rosas zu vergleichen Gelegenheit fand (die Veranlassung dazu gab mir ein geplanter Operntext über das nämliche Sujet), mußte ich zu meiner Verwunderung feststellen, daß Hoffmann in seiner Erzählung

Schritt für Schritt und mit pedantischer Treue dem biographischen Lauf gefolgt war. Aber hier vollzieht sich das Wunderbare. Denn, wie Hoffmann über Erlebtes und oft wörtlich Entlehntes diesen Schimmer, dieses Zwielficht des Außergewöhnlichen, Außerwirklichen, Unbestimmten und Unbestimmbaren zu breiten versteht, wie er eine possierliche Figur zur Groteske, zum Unikum potenziert, sie mit einem undefinierbaren Strahl von Unheimlichkeit durchleuchtet — : das ist sein Sehertum, sein einziger oszillierender Geist. Dieses Element beginnt erst dort zu vibrieren, wo ein normales Gehirn die Beobachtung für abgeschlossen hält und dieses Auftragen und dessen Ergebnis sind nur mit jenem Etwas vergleichbar, das uns die Dinge in der Nacht anders erscheinen läßt, als wir sie kennen. Es ist in der Tat selten, daß Hoffmann die Wahrheit des Lebens verläßt, und wenn wir den Eindruck des Unwahrscheinlichen, Ungezetmäßigen und Übernatürlichen aus seinen Darstellungen gewinnen, so wird es kaum möglich, das Moment nachzuweisen, aus welchem dieser Eindruck in uns geboren wird. Spuk und Zauberei sind nie ausdrücklich als wirkliche Geschehnisse hingestellt, Hoffmann läßt den Leser darüber im Ungewissen. Ein aufgefangenes Wort, hinter Wänden erlautet, läßt Unbegrenztes ahnen, ohne daß es etwas erweist; aus Gerüchten dritter Hand werden ungläubhafte und haarsträubende Vorgeschichten einer Person konstruiert, die Hoffmann

in korrektester Form einführt. Meistens aber laufen die Erscheinungen und Taschenpielerstücke darauf aus, daß ein Träumer, ein Berauschter, ein Fieberkranker, ein Wahnsinniger die berichteten Erlebnisse so gesehen oder zu sehen gewöhnt habe; und am nächsten Morgen steht alles im nüchternen Tageslichte auf seinem gehörigen Platz, vom Phantastischen und Erhabenen gänzlich entkleidet, bürgerlich und gemeinplätzig.

Für die Wirklichkeit jener Unglaubhaftigkeiten bürgt Hoffmann mit keinem Wort; immer überantwortet er dem Urteile des Lesers, die Grenzlinie zu ziehen, zwischen dem Tatsächlichen und dem Visionären; wobei er allerdings, mit einem wiederum unnachahmlichen Kunstgriffe seinen Zuhörer in den Zustand des Zweifels versetzt und ihn so sich selber überläßt.

Andererseits ist manches Symbolische und manches Metaphysische da, das als reelles Bild, als greifbare Figur und Handlung durch die Alltäglichkeit der Vorkommnisse, wie die Eidechse durch das Moos, flieht und blüht, wie z. B. die in wechselnder Gestalt immer bei Hoffmann wiederkehrenden Prinzipien des Guten und des Bösen. Endlich bricht die Realität in Hoffmanns Erzählungen überall da durch, wo er, subjektiv auftretend, als Kunstschwärmer und Kunstkenner, als Humorist und Satiriker, liebenswürdig und grimmig, erlesen gebildet und stets unabhängigen Geistes, sich vernehmen läßt. Am ausgiebigsten

in jenen Gesprächen, welche die „Serapionsbrüder“ miteinander führen und worin Hoffmann gleichsam sich selber in fünf verschiedene Gestalten zerlegt, die Vielseitigkeit und die Widersprüche seiner Natur also personifizierend. Einer Truhe voll köstlichen und belustigenden Trödels vergleichbar, unter welchem Stücke bedeutenden Wertes auftauchen (ich denke hierbei an einen Aufsatz über alte und neue Kirchenmusik, der am Schlusse wunderbar in unirdische Fernen und Höhen ausklingt), enthalten diese Gespräche wichtige Erläuterungen zu Hoffmanns eigenem Wesen. Die Deutung seiner Phantastik, wie sie hier versucht wurde, ist dort — knapp und überzeugend — in den folgenden Sätzen aus Theodors Munde, formuliert: „Ich meine, daß die Basis der Himmelleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann, immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem phantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben. Es ist ihm der schöne prächtige Blumengarten vor dem Tore, in dem er zu seinem hohen Ergötzen lustwandeln kann, hat er sich nur entschlossen, die düsteren Mauern der Stadt zu verlassen.“

Paris, 2. Februar 1914.

SKIZZE

(ZUM VORWORT DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES
II. Teil).

Berlin, Mitte September 1914.

Es ist als ob im menschlichen Fortgang die Entwicklungen der Eigenschaften einander ablösen. So bildet sich nach dem Körper der Geist, darauf der Charakter, endlich die Seele. Beim Künstler waltet zuerst die Intuition, es formt sich die Technik, die Reflexion tritt hinzu, die Persönlichkeit zuletzt in Erscheinung. Beim bedeutenden Schöpfer ist die erste Periode die des eigenen Suchens, die zweite die des eigenen Findens; während die dritte und abschließende oft ein neues Suchen für spätere Finder zu meinen scheint.

(Manuskript.)

TRAUM.

Berlin, September 1914.

Ich habe so geträumt wie ich hier berichte; und ich wende hierbei Worte an, die sich im Traume einstellten.

Im Kriege hat ein Reserveoffizier durch einen frischen Handstreich 40 Mann und einen General gefangen genommen. Doch hat der Offizier in der Durchführung der kecken Tat gewisse disziplinare Vorschriften verletzt; eine Überschreitung, die ihm eine Untersuchung durch das Kriegsgericht in nächste Aussicht stellt.

Im bürgerlichen Leben ein hochgeachteter Finanzmann, hat der Offizier durch einen Zeitraum von 20 Jahren segensreich gewirkt; seine lautere und kluge Geschäftsführung hat ihm Ehren und Glück eingebracht und zahlreichen Menschen um ihn zu Ehren und Glück verholfen. Doch seine ersten Anfänge sind in Dunkel getaucht und irgendeine ungeheuerliche Handlung, die verborgen blieb, lastet auf seinem Vorleben.

Mit Schrecken wird der Offizier sich bewußt, daß die drohende kriegsgerichtliche Revision das Ungeheuerliche aufdecken wird; daß die Ehre seiner Familie und der Wohlstand einer großen

Schar von ihm abhängiger Menschen dadurch zerfallen werden. Darum beschließt er, diesem Zusammensturz durch rechtzeitigen Selbstmord Einhalt zu tun. Damit aber dieses neue Verbrechen keinen Schatten auf die Ehre werfe, um welche er es eben unternimmt, plant der Offizier, seinem Selbstmorde das Ansehen eines zweiten Heldenstreiches zu geben, dem er unglücklicherweise unterlegen wäre. Die nahe Küste bietet ihm Gelegenheit einem strandenden Schiffe zu Hilfe zu eilen und er legt sich mit fester Absicht zwischen Klippe und anprallendes Boot: „ein Schlag“, (sprach ich im Traum) „den kein Banquier aushält“.

Die Tat verhallt unbemerkt; ein starkes Stück Eisen das sich in seinen Körper gebohrt hat, hält den Leichnam auf dem Grund des Wassers fest; und der Name des Offiziers erscheint auf der Liste der Vermißten.

Woche um Woche, Monat um Monat, Jahre um Jahre vergehen, und unaufhörlich, wie Bläschen im Champagnerglase, trägt die Zeit, führt das Wasser dem vergessenen Leibe Perle um Perle zu; sie setzen sich an demselben fest, wie der Traum sprach, „teils um ihn anzuklagen, teils um ihm zu huldigen, teils um ihn auszuhorchen; ihn, den einstigen Vater und Pfleger und Dieb, ihn, den Napoleon der Perlen“. Diese Worte klangen im Traum. In später Friedenszeit haben Fischer einen über und über, dicht mit Perlen

inkrustierten Menschenleib zur Oberfläche befördert, der ausah „wie ein exotischer Götze aus Perlmutter“, der an diesen Baumstamm erinnerte, in den jeder vorübergehende Wanderer einen Nagel einschlug und der zu Wien an der Ecke des Grabens zu sehen ist und benannt ist „der Stock im Eisen“. —

Berlin, 17. September 1914.

(Manuskript).

DIE ZIGARRENKISTE.

Berlin, November 1914.

Wenn ein künstliches Produkt seinen Typus gefunden und dieser seine Vollkommenheit (sei es in der Form, sei es in seiner Funktion) erreicht hat, dann hört seine Entwicklung auf: Spekulation und Ehrgeiz können neue Variationen erfinden, aber ihre organische Notwendigkeit ist nicht mehr vorhanden.

So in der Kunstwerkstatt die Geige, in der mechanischen Werkstatt die Taschenuhr.

So im praktischen Gebrauch, bescheiden aber von unschätzbarem Nutzen: der Bleistift.

Ich wüßte nicht, daß irgend ein Schriftsteller bisher seine Aufmerksamkeit der Zigarrenkiste zugewandt, oder die Mühe sich genommen hätte, ihren Reiz und ihre „Endgültigkeit“ zu beschreiben.

„Unscheinbar von außen im hölzernen Röcklein“ wie Heine von den Stückfässern im Ratskeller zu Bremen ekstatisch singt.

Die Zigarrenkiste hat durchschnittlich die Größe eines starken Lexikonbandes. Wie bei den Büchern, ist eine übermäßige Verringerung oder Erweiterung des Formates unbefriedigend, weil dieses zu der menschlichen Hand und Hand=

habung in einem Verhältnis stehen muß. Der Boden und die Seitenwände sind leicht ineinander vernagelt, der Deckel an der Hinterseite nur durch einen verklebten Papierstreifen festgehalten, dessen Falte das Heben und Senken des Brettes ermöglicht. Seitwärts ist der Deckel so viel enger als die Kiste, daß er, geschlossen, zwischen den Seitenwänden sich einklemmt; vorne erreicht er die vollständige Tiefe des Vierecks, so daß sein Rand die vordere Seitenwand nach oben fortsetzt und abschließt. Bei dem echten Typus der Zigarrenkiste bleibt das Holz rauh und ungeschmückt, einige Abarten tragen auf dem Deckel einen ovalen Stempel eingebrannt. Gleichfalls eingebrannt ist die Gradation der Farbe (Claro) an der linken Seitenwand, und auf der vorderen der Name der Sorte, die die Kiste enthält. Rings um sämtliche Ecken ist das Kästchen mit Papierstreifen verklebt, die das Zusammenhalten der Bretterchen dauerhafter machen und den Deckel festschließen, so daß um diesen zuerst zu öffnen, die Papierstreifen durchschnitten werden müssen. In der Mitte des vorderen Randes des Deckels steckt ein Nägelchen, nicht viel stärker als eine Stecknadel, das in die vordere Seitenwand dringt, als Verschuß. Innerlich ist die Kiste ganz mit Papier verklebt. Die Pracht der Ausstattung aber offenbart sich auf der inneren Bekleidung des Deckels. Dieses Blatt trägt einen Bunt- und Golddruck im Geschmacke der Heiligen- und

Prämienbilderchen aus den 60er Jahren, und stellt meistens eine Allegorie, dem Titel der Zigarre entlehnt, dar; das Bild ist am häufigsten von goldenen Medaillenreihen, rechts und links schön geordnet, umrahmt, deren Prägung plastisch getrieben ist. Zwischen diesen schimmern Palmen, tropische Landschaften, exotische Häfen. Manchmal prangt, anstatt der Allegorie, das Portrait eines klugen und würdigen Kaufherrn, im Kostüm aus Dickens Zeit, des Gründers der betreffenden Fabrik.

Die Darstellungen auf diesen Etiketten sind schon einer kleinen Würdigung wert; als wie jene der berühmten Zigarre „El Crepuscolo“, die einen schwebenden und beflügelten Genius über einer Dämmerungslandschaft zeigt, im Begriffe ein Bächlein zu überfliegen und nach rechts zu entschwinden.

Ein zweites „Titelblatt“ lagert über den Zigarren wie eine Decke; dasselbe ist an der vorderen Wand festgeklebt und läßt sich nach außen (und nach vorne) biegen. Es trägt ebenfalls Bild oder Inschrift, die aber für den Charakter oder die Qualität nicht so entscheidend sind und deren Inhalt und Sinn mehr variieren. Der Styl und die Ausführung dieser Darstellungen schwanken zwischen einer recht gediegenen Sorgfalt der Herstellung und einer schreienden Geschmacklosigkeit der Ankündigung. Das Portrait, die Medaillen, — häufig die Abbildung des Fabrik-

gebäudes — zeugen von dem Selbstbewußtsein des Produzenten; während die blendende Buntheit und der Goldauftrag die Halbbildung des Landes, aus dem das Ganze stammt, personifizieren, obwohl die Etiketten hauptsächlich in Leipzig hergestellt werden.

An der rechten Seitenwand der Kiste ist die Hauptetikette noch einmal von außen angebracht, so daß ihr unterer und oberer Saum über den Deckel und den Boden sich erstrecken, während die Seitenränder abgeschnitten sind. Die Kisten werden im Laden so aufgestäupt, daß diese Seite sichtbar bleibt und die Marke erkennen läßt. Die gebräuchlichste Kiste enthält fünfzig Stück Zigarren, die in vier Schichten gelagert, die Kiste ganz genau ausfüllen. — Trotz ihrem leichten Baue ist die Zigarrenkiste von einer fast unzerstörbaren Dauerhaftigkeit, so daß sie — einmal geleert — noch zu allerhand kleinen häuslichen Zwecken angewendet wird. —

Eine Sammlung solcher Kisten wäre nicht uninteressanter noch weniger umfassend als so manche andere Kollektion.

Ihre Begleiterin und ihr Sprößling ist die schwedische Streichhölzerfachtel, ein ebenfalls zur Vollkommenheit gediehener Typus.

Berlin, 4. November 1916.

(Manuskript).

INTRODUCTIO

ZU DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES II. TEIL.

An Bord der „Rotterdam“, Januar 1915.

Zwanzig Jahre hat Bach zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Teiles vom wohltemperierten Klaviere verstreichen lassen, und es sind ungefähr an die zwanzig Jahre seit ich selbst die Niederschrift meiner Betrachtungen über das Werk begann. Darum hat ein vernünftiger Leser zu erwarten, daß die Bearbeitung des zweiten Teiles eine andere Physiognomie zeige, als die des früheren; er muß selbst mit anderen Voraussetzungen und mit reiferer Vorbereitung diesen Band ergreifen.

Hier vermied ich absichtlich Wiederholungen früherer Argumente, wandte mich vom rein Klavieristischen ab, als von einem Gegenstand, der in den fünf vorausgehenden Bänden der Gesamtausgabe meiner Bachstudien umständlich zur Sprache gekommen war; ich verweilte nicht (oder kürzer) bei geringeren Einzelheiten, die von den Hauptmomenten ablenken, und bemühte mich vorzugsweise, den Lernenden zu den Mysterien der musikalischen Struktur und in das Innere zu führen.

*

*

*

Obwohl die Fuge, mit großem Aufwand von Würde, als die strengste Form in der musikalischen Komposition genannt wird, so liegt — meines Erachtens — die Bedingung für die lebendige Erhaltung dieser Form darin, daß ihr die breitesten Freiheiten eingeräumt werden. Unter den Werken, die auf künstlerischen (nicht allein formalen) Wert Anspruch erheben, bin ich doch niemals auf eine absolut-strenge Fuge gestoßen; es schien mir vielmehr, als ob das Zunehmen der Freiheit mit dem Anstieg zur künstlerischen Höhe gleichen Schritt hielte.

Es gibt vielleicht keine Fuge, die nicht auf Augenblicke aufgehörte eine solche zu sein. Eine wahrhaft strenge Fuge wäre ein polyphones Gefüge, das von dem Thema nie abweiche und bei dem keine Stimme jemals pauserte. Dieses wäre der ideelle Typus der strengen Fuge — an den noch kein Künstler sich bedingungslos gehalten hat —: einem Vogel vergleichbar, der unausgesetzt in der Luft kreist.

Eben die Bach'sche Fuge — (diese ihm homogenste Form Empfindung zu äußern) — ist reich an Unregelmäßigkeiten und „Ausnahmen“. Die Theoretiker sind gezwungen diese Vorkommnisse mit Verlegenheit zu nennen. — Und wenn ich ihnen darin beistimmen muß, daß nur die meisterliche Überlegenheit solche Freiheitsrechte einräumt, so folgt daraus ebenso entschieden, daß die Meisterschaft nichts anderes erzielt, als die Erwerbung dieser Rechte.

Die übernommenen Regeln für die Schreibweise der Fuge sind zum Teil praktischen, zum Teil symbolischen Ursprungs. So ist die Bildung der „Antwort“ in Beziehung zu einem gedachten Modulationskreise gebracht.

Die Symbolik der Gesetze läßt sich in den Begriffen zusammenfassen: Harmonie im Kampfe; Gleichberechtigung aller Beteiligten, die in dem Hauptgedanken sich vereinen.

Praktisches und symbolisches Endziel der Fuge: die Ausbeutung des Hauptgedankens bis zu dessen Erschöpftheit.

In der heutigen Kompositionskunst, die in gerader Linie von jener Bachs stammt — (insofern als sie, immer bewußter, durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt) — fällt sowohl die nach dem Mittelpunkt des Modulationskreises gravitierende Richtung — die Abhängigkeit von der Tonart — als auch die objektive Symbolik aus dem Plane, die dem subjektiven Temperament gewichen ist. Somit sind auch die Rechte des Meisters weitere geworden; er darf nun die Bachschen Ausnahmen als Regeln übernehmen.

Die Form der Fuge wird zunächst immer von der Beschaffenheit des Themas abhängig sein. Bach deutet uns diese Wahrheit oft genug an, aber zuweilen zeigt er sich mit ihr in Widerspruch. Des Themas Triebkraft aber liegt in der Ausgiebigkeit und Wandlungsfähigkeit seiner selbst.

Der zweite Gestalter ist die geistige Idee, die die Fuge innerlich bewegt, und ein dritter:

die Empfindungssphäre, die das Fortschreitende umhüllt.

Einem Beethoven war die „Fuge“ nicht mehr der natürliche Ausdruck seiner Empfindung überhaupt, sondern ein gelegentliches Instrument, das für eine besondere Richtung der Empfindung zur Anwendung kam. Es ist denkbar, daß in der Fuge von heute das Kontrasubjekt über das Thema siege; oder, daß die Formen unmerklich in andere übergehen, sich auflösen anstatt sich zu verdichten; oder, daß aus einer vielgestaltigen Bewegung das Thema als letztes Ergebnis trete.

*

*

*

Unter den Fugen dieses Bandes stehen jene in D=dur und in E=dur dem absoluten Typus am nächsten. Ich habe in meinen Anmerkungen die erste künstlerisch abgelehnt, die zweite rückhaltslos anerkannt; weil der Geist hier durch das Scholastische sich offenbart. Doch erweckte die in Fis=moll stehende Fuge in mir eine reinere Freude, trotzdem sie mancherlei thematische Zusammenstellungen (die ich in Beispielen dargetan) außer acht läßt, und weil sie aus dem Gedanken neue Formen ableitet. Die B=moll-Fuge vereint die glücklichste Idee mit dem vollkommensten Bau zu einem unbedingten Meisterstücke. — Die Stücke in D=moll, in E=moll und in A=moll repräsentieren die Macht des Temperaments über die Reflexion; die „Tanzfuge“ in B=dur verbleibt eine einzelne Blüte der Anmut und der gemilderten Strenge.

CONCLUSIO

ZU DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES II. TEIL.

New-York, April 1915.

Ich habe bewiesen, daß:

— Kanonische Kombinationen eines gegebenen Themas,

— Zusammenstellungen zweier gegebener Subjekte,

— die Herstellung von Berührungspunkten zwischen zwei einander fremden Motiven mit gutem Willen und einigem Nachdenken in den meisten Fällen durchführbar sind.

Durch diese meine Aufdeckung des Fugen-Mechanismus glaube ich das Wesen der Fuge als gefügiger und handlicher dargestellt zu haben, als es in der Vorstellung von Musikstudenten von jeher erschienen war; ohne daß ich damit ihr Ansehen geschmälert hätte, welches die „Fuge“ nicht dank ihrer Kunstgriffe sondern dadurch erworben hat, daß ihre Meister dieselben zugleich mit und zugunsten der „Idee“ zu entfalten wußten.

So ist ein Uhrwerk ein findiges Getriebe, dem aber die gestellte Aufgabe — die Zeit anzuzeigen — erst Sinn und Wert verleiht.

Nicht die Fuge als praktisches Selbstziel, sondern die ideelle Wichtigkeit der sie bewegenden Mittel ist's, mit der ein Komponist von heute

ernstlich rechnet: mit ihrer Hilfe vermag er vollends seine Idee gewandt und erschöpfend zu gestalten, seine Zeit zu künden.

Die Fuge als selbständiges Gebilde hat ihre Zeit überwunden: sie löst sich auf in die mannigfachen Funktionen, die sie erfinden mußte, um zur eigenen Vollkommenheit zu gelangen. Diese sehen wir als ihr Endergebnis an: als wie die Herstellung eines geringeren Artikels die Erfindung von Maschinen veranlaßt, die bedeutender sind, als das, was sie erzeugen; als wie der Vertrieb desselben Artikels eine Organisation schafft, die eine größere Schöpfung ist, als jene, der sie dient.

Es ist die Polyphonie, die zunächst in der Fuge ihre höchste Bestimmung zu erfüllen glaubte und die, zur Unabhängigkeit gereift, kostbarer geworden ist, als die Fuge, ein Formgehäuse, es jemals war.

Zum letzten Male — und hiermit nehme ich Abschied vom Leser — verkünde ich für die Tonkunst den Sieg der Melodie über jede andere Kompositionstechnik: die universale Polyphonie als letzte Konsequenz der Melodik, als Erzeugerin der Harmonie und als Trägerin der Idee.

Neue Intervalle, neue Klangmittel, neue — mächtigere und subtilere — Geister werden die Musik auf dieser Bahn ihrer Endbestimmung zuführen, als welche ist: der Ausdruck menschlicher Empfindung durch die Verschlingung der Töne in den Maßen des Künstlerischen.

New-York, 30. April 1915.

„ENGLISCH=HORN“ oder „ALT=OBOE“?

New York, März 1915.

Liebe „Musik“, in Ihrem Heft 10 (2. Februarheft 1915) schlägt Franz Dubitzky für „Englisch Horn“ das deutschere „Alt=Oboe“ vor. Welche sprachliche Verirrung! „Alto“ bedeutet auf italienisch: „hoch“; „Contra=Alto“ seinen Gegensatz: „tief“, aus dem die deutsche Sprache die Abkürzung „Alt“ bildete. Also „Alt“ gilt für „tief“, bedeutet aber in Wirklichkeit „hoch“. „Oboe“ ist eine Italienisierung vom französischen „Hautbois“, nämlich „Hoch=Holz“, hoher Holzbläser. Abgesehen davon, daß weder „Alt“ noch „Oboe“ deutsche Worte sind, man betrachte, welche Verwirrung von Begriffen aus der Zusammensetzung der beiden entsteht! Das Wort „Alto=Haut=bois“ (Alt=Oboe) enthält zweimal den Begriff „hoch“; bald als tief, bald als hoch gebraucht — finde sich da zurecht, wer kann. — „Tiefes Schnarr=Rohr“ wäre gut deutsch, und „Krummholz“ ist historisch (geschichtlich . . .). Ich lasse Ihnen die Wahl zwischen den beiden Schönheiten.

Herzlich ergeben

F. B.

(Musik)

NACHTEIL DES SEHENDEN.

Detroit, März 1915.

Der Bericht von einem blind geborenen Mädchen, das erst im erwachsenen Alter infolge einer „leider geglückten“ Operation sehend wurde, hat mir einen tiefen Eindruck gemacht; und die Vorstellung von der Verzweiflung des Mädchens als es, wie es behauptete, so viel Häßliches durch die Augen wahrnahm, weicht seit einigen Tagen nicht von mir.

Ich habe versucht, mich in die Situation des Menschen hinein zu empfinden, der, blind geboren, an Gedanken und Vorstellungen heran gereift ist und plötzlich durch das gewonnene Sehen genötigt wird, alles anders zu erkennen, als er es in seinem Inneren bisher geschaut hatte; ein mühsam aufgebautes System von Begriffen zusammenstürzen zu lassen und eine Enttäuschung zu erleben, die er von nun an bis an sein Ende wird tragen müssen! — Das Gesicht seiner Mutter! Eine fleckige, für ihn als Form noch nichts ausdrückende Masse, mit Vorsprüngen und Öffnungen die sich bewegen, und deren Bewegung keinen Sinn für den an das Sehen ungewohnten Menschen haben kann! Was meint diese Grimasse

des Lächelns, dieses unheimliche, unruhige Forſchen der Augen? Die Augen müſſen ihn erſchrecken.

Die Arme hängen an beiden Seiten herab, teilen ſich am Ende in kleinere Glieder, die fortwährend in Bewegung ſind, ſich krümmen, greifen und ihm drohend nahe kommen. — Wie erbärmlich kommt ihm das „Gehen“ vor; wie beſchämend das Bemühen, durch Vorſetzen der Füße von einer Stelle zur anderen zu rücken.

Der Sehende hört die vertraute Stimme und die guten Worte die ſie ſpricht, gewahrt aber zu ſeinem Entſetzen wie die Öffnung dabei arbeitet, die unförmige Maſſe ſich verſchiebt und die ſchrecklichen Augen in der kleinen Höhle tanzen. Und ſpäter merkt er, wie die Öffnung, die die Worte bildete, eingerichtet iſt, um die Nahrung aufzunehmen, wobei ſie eine mechanische und ausdrucksloſe neue Bewegung beginnt; und er merkt, wie der Biſſen geſchlungen wird und aus dem Munde verſchwindet; und wie ein weiterer Biſſen eingeführt wird.

Er ſieht an allen Menſchen die Vorſprünge und Öffnungen und die böſen Augen, und die fleckige Maſſe. —

Vor allem wird er zuerſt nicht perſpektiviſch ſehen und ſich wundern müſſen, wie eine Form an der anderen klebe; was von einer Form durch eine andere verdeckt bleibt, wird er in ſeiner Vorſtellung nicht ergänzen können. Was bedeuten ihm dieſe viereckigen Flächen, die

an den Wänden hängen, mit Farben und Strichen bedeckt? Daß eine lichtere Stelle eine Erhöhung, eine dunklere eine Vertiefung meint, bleibt ihm vorläufig völlig unverständlich. — Man schätzt gar nicht richtig, wie viel Konventionalismus und wie viel guter Wille beim Anschauen eines Bildes entgegen gebracht, einem langsam und stetig an-erzogen werden.

Als der Sehendgewordene später dazu gelangt, aus einem Gemälde ein menschliches Gesicht heraus zu lesen, wird es ihn vielleicht wohl-tätig berühren, daß das Gesicht still steht und die Augen keine Kraft haben. Dadurch wird ihm aber das Resultat flach und unnütz er-scheinen. —

Als Blinder lauschte er entzückt dem Gesange. Wie sehr muß es ihn aber abstoßen, einen Menschen singen zu sehen! Man denke, wie dem Blinden der Orchesterklang ein Ganzes und Ungreifbares ist, das ihn schwingend um-schmeichelt und beherrscht. Und man vergegen-wärtige sich seinen Abscheu, ein Orchester in sichtbarer Tätigkeit zu schauen. —

Am meisten wird ihn die Blume als Sehender befriedigen, obwohl sie ihm, der gewohnt war sie nur als Duft zu unterscheiden, immer noch roh erscheinen wird als Form.

Durch ein Fenster gesehen muß ihm die Landschaft als Viereck erscheinen, eingeteilt in schiefe, ihm nichts sagende Linien und fahle Farben,

Den reinsten Genuß sollte ihm aber das Licht selbst gewähren und ihn beglücken. Und doch behauptete daselbe Mädchen, (von dem berichtet wird), daß es das Licht, als nichtsehendes, angenehmer empfand, als durch die Augen!

In der Tat, es ist anzunehmen, daß der Blindgeborene eine viel vollkommeneren Welt, eine viel unbegrenztere Welt besitzt, als wir. Sein Begriff von Formenschönheit kann nicht getrübt werden durch die Erscheinung und seine Vorstellung von Häßlichkeit erschöpft sich in einem verstimmtten Laut, einem unfreundlichen Worte und einem bösen Gedanken. Er erfährt, was nur in Beziehung zu ihm selber tritt; das viele Häßliche das wir gewahren, ohne daß es uns betrifft, bleibt ihm erspart; und je nach seiner Begabung und Neigung vermag er das Schöne ungehindert zu gestalten.

Daß wir in dem Häßlichen noch Schönheit unterscheiden lernen, ist: weil wir die Sehnsucht nach der Schönheit in uns haben, durchaus Schönes zu sehen wünschen, ohne es verzweifeln würden; und der Beweis dafür ist darin zu finden, daß je stärker der Drang im Menschen ist, Schönes aufzunehmen, dieser um so findiger wird, solches zu entdecken oder dafür auszugeben. An Menschen (und selbst an Gegenständen) die wir durch lange und intime Beziehungen lieben gelernt haben, wollen wir um jeden Preis Schönes sehen, indeffen

es die Liebe selbst ist, die diese Schönheit schafft. — Und weil dem Blinden die Liebe ebenso zugänglich ist, als allen Menschen, so wird er den Gegenstand seiner Liebe mit noch vollkommenerer Schönheit ausstatten können, als der durch seine Augen fortwährend an die Unvollkommenheit gemahnte Sehende.

Detroit, U. S. A., 2. März 1915.

(Manuskript).

ZUR FRAGE MUSIKALISCHER EIGENART.

Zürich, Oktober 1915.

Sehr verehrliche Redaktion!

In der 41. Nummer Ihres angesehenen Blattes benutzt einer Ihrer Herren Mitarbeiter die Frage musikalischer Eigenart, um — am Schlusse seines Aufsatzes völlig unerwarteterweise — zu einem wohlwollenden Schlage nach meiner (in Amerika vermuteten) Person auszuholen. Er schreibt:

„Abzulehnen, aus Rücksichten wahrer Kunst und Kultur zu verurteilen, sind aber natürlich alle Bestrebungen solcher, die, ohne von Natur dazu das Zeug zu haben, auf künstliche Weise, so etwas wie eine Eigenart zu erzielen, sie experimentell oder nach bewußten Rezepten zusammen zu brauen versuchen. So sehr solche Versuche technisch Brauchbares ergeben können, mit wahrer eigener Sendung haben sie nichts zu tun. Glaubt beispielsweise, wie das vorgekommen ist, ein an sich hochbegabter, mit großem wirklichen Können ausgestatteter Tonsetzer (Busoni: „Selbstkritik“¹⁾ im Pan 1912) mit einem im fünften Lebensjahrzehnt geschriebenen Tonstück (Berceuse élégiaque) zum ersten Male einen eigenen Ton gefunden zu haben, so handelt es sich, so interessant und stimmungsvoll das Stück ist, doch letzten Endes offenbar um ein

¹⁾ Siehe Selbst-Rezension auf S. 174.

Produkt verstandesmäßigen Experimentierens. Wahre Eigenart ist eben an sich vorhanden oder in den Keimen gegeben, sie ist ein Schicksalsgeschenk gottähnlicher Schöpferkraft und nicht ein mit Absicht gesuchtes. Man findet sie nicht.“

Dem muß ich, zum ersten, entgegen, daß es der Künstler ist, der sich durch sein planmäßiges Vorgehen vom Dilettanten unterscheidet. Man lese den Brief Mozarts an seinen Vater, worin der zwanzigjährige Meister den vollkommen durchdachten und klug disponierten Plan für die Arie des Osmin dem Älteren unterbreitet. Wie die Anordnung der Form, die Wahl der Tonart hier im Vorhinein und mit klarstem Bewußtsein festgestellt werden. — Man lese „Goethe über seinen Faust“. — Alles vollzieht sich in der Weise, die Ihr Herr Mitarbeiter „verstandesmäßig“ nennt: denn was wäre Talent ohne Verstand!

Dem Hinweis auf das fünfte Jahrzehnt des Lebensalters will ich zum zweiten, erwidern, daß ein R. Wagner, der vor dem Antritt seines fünften Jahrzehntes ausgelebt hätte, sicherlich nicht als derselbe Wagner in der Musikgeschichte prangte, als den wir ihn erkennen. — Hat er nicht etwa den ihm eigenen Ton erst im Tristan gefunden?

Auf die Abwehrung der persönlich gezielten Sätze Ihres Herrn Mitarbeiters gedenke ich zu verzichten.

Mit Hochschätzung und freundlichen Grüßen

Ihr ergebener

F. B.

GELEITWORT ZUR BACH-AUSGABE.

Zürich, Januar 1916.

Bachs Kunst beharrt noch heute als Mittelpunkt zwischen dem Vorgeschiedlichen und dem Gegenwärtigen im musikalischen Schaffen. Gleich seinen Nachfolgern Mozart und Beethoven, hat Bach einige seiner kostbarsten Gedanken dem Klavier anvertraut: diesem verrufenen, unentbehrlichen und umfassendsten aller Instrumente.

Die neuere Zeit hat sich sowohl des Instrumentes, als des Meisters, mit zunehmendem Interesse und Verständnis bemächtigt; beide werden um so lebendiger, je weiter und tiefer man in sie eindringt. Das verjüngte Klavier gebiert den Klaviermeister wieder und es läßt uns, hinter nur scheinbar veralteten Formen, die Seele eines großen Menschen aufdecken.

Hier ist alles vielgestaltig und blühend, das Technische in den Dienst erlesener Gedanken mühelos gestellt; manches noch heute auf Zukünftiges deutend, Älteres seine eigene Epoche besiegelnd. —

Es gereicht mir zur künstlerischen Freude, zur persönlichen Ehre, daß die Herren Breitkopf & Härtel mich mit einer neuen 'Herausgabe der

Klavierwerke Bachs betrauten. In Bruno M u g e l =
linis hinterlassenen diesbezüglichen Arbeiten
erkannte ich Dokumente einer, dem Auslande
entsprossenen, erzieherisch mustergültigen Auf=
fassung des Bachschen Stiles; in Egon Petri
fand ich einen hilfreichen, vollkommen ausgerüsteten
Gefährten. Diesen beiden ist das Zustandekommen
des vollständigen Werkes zu verdanken, das ich
allein nicht hätte bewältigen können.

Zürich, 20. Oktober 1915.

(Mitteilungen=Breitkopf).

AUS ZÜRCHER PROGRAMMEN I. BEETHOVEN.

Zürich, April 1916.

Den selben entscheidenden, umwälzenden Schritt, den Beethoven in den symphonischen Formen tat, hat der Meister auch in der Erweiterung der Werke für das Klavier vollzogen. Eine größere Umwandlung als von der Haydn'schen und Mozart'schen Sonate zu jener „für das Hammerklavier“ hat in der Geschichte des Pianofortes nicht stattgefunden. Beethoven schuf den modernen Flügel in seiner Technik, in der Ausnützung hoher, tiefer und weiter Lagen, in der Verwendung der Pedale, in der Veredelung und Bereicherung des Klanges.

Als natürliche Ausdrucksform diente ihm hierfür die Sonate, sowie andererseits die Fuge, die selbstverständliche Bach'sche Ausdrucksform gewesen war.

Trotz allen instrumentalen Errungenschaften ist in Beethoven der musikalische Inhalt das Hauptmoment; das „Klavier“ selbst nur ein geeignetes Werkzeug, das die Ausführung und Mitteilung des Inhaltes übernimmt.

Dies erhellt zumal aus den Werken seiner reifsten Schaffenszeit, wo die Klaviertechnik nicht untergeordnet, aber im vollkommenen Verhältnis

zum Geistigen gestellt erscheint, während die mittlere Periode in Beethovens Schaffen eher zu einer Betonung des äußeren Glanzes neigt.

Aus diesem Grunde (und weil man die früheren Werke als bekannter voraussetzen darf) wurden für diesen Abend Beethovens späteste Stücke gewählt, neben den Bagatellen op. 126 die klangreiche und nach innen gewandte Sonate op. 111, und das mächtigste Klavierstück aller Zeiten, die als für „das Hammerklavier“ bezeichnete Sonate op. 106.

AUS ZÜRCHER PROGRAMMEN.

II. CHOPIN.

Zürich, April 1916.

In der Geschichte der Musik nimmt Chopin insofern eine besondere Stellung ein, als er — obwohl er nur für das Pianoforte und für dieses auch nur in kleineren Formen schuf — doch einen entschiedenen Einfluß auf Zeitgenossen und Nachfolger ausübte und allmählich zum populärsten, beliebtesten, jeder Stufe von Musikfreunden zugänglichsten Komponistennamen stieg, einer Stellung, die er noch heute in kaum geschmälertem Maße behauptet. Aber anders erkennen ihn die Musiker (ein Schumann und ein Liszt an der Reihe Spitze), anders erkennt ihn das Publikum. Denn des Publikums Verhältnis zum Künstler beruht seit jeher auf einem wohlwollenden Mißverständnis, wie es auch nicht anders denkbar ist, noch sein kann. In diesem Fall war es zu meist das Schwärmerische und Empfindsame in Chopins Natur das einer ungemein großen Zuhörerschaft empfänglichsten Punkt traf.

„Ach, die zärtlichen Herzen!

Ein Pfscher vermag sie zu rühren.“

Von autoritativen Musikern darüber vergewissert, daß es hier nicht mit einem Pfscher zu

tun hatte, gab sich das Publikum um so williger jener Seite von Chopins Gemüt hin, die sowohl des Pflüchers als des Publikums nächste Eigenschaft ist. — Aber Chopins tüchtigste Tat besteht in dem nicht mehr verschämten Herauskehren der eigenen Subjektivität, in der Bereicherung der Harmonik und in der Entwicklung des rein Klavieristischen. Sein Subjektivismus fällt zusammen mit dem Drange nach der persönlichen Äußerung jener Zeit; seine Persönlichkeit repräsentiert das Ideal der Balzacschen Romanfigur der 30er Jahre: des blaffen, interessanten, mysteriösen, vornehmen Fremden in Paris. Durch das Zusammentreffen dieser Bedingungen erklärt sich die durchschlagende, umfassende Wirkung von Chopins Erscheinung, der eine starke Musikalität, das Beständige verleiht.

AUS ZÜRCHER PROGRAMMEN.

III. LISZT.

Zürich, April 1916.

„Liszt“ — so sprach einmal der achtzigjährige Großherzog Karl Alexander von Weimar zu mir — „war, wie ein Fürst sein sollte.“

Er war Fürst und Künstler, und schon bei Lebzeiten eine Legende. Fürstlich waren seine Gesinnung, seine Erscheinung und Haltung; — zum Künstler stempelte ihn die glückliche Vereinigung von Begabung, Intelligenz, Beharrlichkeit und Idealismus. Als solcher besaß er alle Kennzeichen der Großen: die Universalität seiner Kunst, die drei Schaffensperioden, das Suchende bis zuletzt; — das Rätselhafte seiner Fähigkeiten, die taschenpielerische Art seines Darbietens, die magnetischen Wirkungen seiner Künste verliehen Liszt das „Legendarische“.

Seine Ziele sind Aufstieg, Veredelung und Befreiung. Nur ein Hoher strebt zum Aufstieg, nur ein Edler nach Veredlung, nur ein Freiherr kann Freiheiten einräumen. —

Er ist das Symbol des Klavieres geworden, das er in den Fürstenstand erhob, damit es seiner selbst würdig werde. —

AUS ZÜRCHER PROGRAMMEN.

IV. JEAN SIBELIUS.

Zürich, März 1916.

Jean Sibelius wurde geboren in Finland im Jahre 1865, er feierte demnach vor kurzem seinen 50. Geburtstag, und zwar mit der Ankündigung einer fünften Sinfonie, die inzwischen auch bereits zur Aufführung kam. Ich hatte Gelegenheit — anlässlich meines früheren Aufenthaltes in Helsingfors — Zeuge zu sein bei dem Entstehen von des finländischen Tondichters ersten Kompositionsversuchen.

Eine Reihe von Sätzen für Streichtrio erregte damals meine (und seines geistvollen Geigenlehrers Cilla g) Aufmerksamkeit. Wir horchten auf, als uns Etwas erklang, das weit über eine Schüleraufgabe hinausragte. Sibelius entwickelte sich rasch und sicher auf dem Boden finnischer Volkskunst, einem Boden, den er nie verließ — außer wenn er vorübergehend von einer Tschaikowskischen Welle in einen Seitenweg gedrängt wurde.

Er überwand den Einfluß, um — geläuterter und gereifter — sein eigenstes Heim wieder zu betreten und von nun an zu behaupten.

Man könnte Sibelius nennen: einen finnischen Schubert. — Die „Weise“ seines Landes fließt ihm

aus dem Herzen in die Feder. Meister der Technik, beherrscht er Form und Orchester in natürlicher Art. Als Mensch vermag er zu fesseln und Freunde zu werben; er ist ebenso klug als originell.

Außer den fünf Symphonien schrieb Sibelius eine größere Anzahl Tondichtungen, von denen „en Saga“ die bekannteste, „Pohiola's Tochter“ die merkwürdigste bleiben. Wie Sage und Natur in seinem Schaffen sich die Hände reichen, ist aus dem Titel und aus dem Inhalte eines anderen Stückes festzustellen, das ebenso klingt als es heißt: N ä c h t l i c h e r R i t t u n d S o n n e n = a u f g a n g. Kammermusik-Vereinigungen sollten es sich zur Aufgabe machen, Sibelius' Streichquartett „Voces intimae“ dem Konzertpublikum zu vermitteln.

Die hier angefertigte 2. Symphonie besteht in einem frühlingshaften ersten Satz, der selber noch unerschlossene Knospen trägt; einem die volle Reife späten Sommers entfaltenden langsamen Satze; und in einem Scherzo, das in das Finale übergeht, wo zuletzt gleichsam die finnische Erde ihren eigenen Gesang anstimmt.

(Zürcher Theater-, Konzert- und Fremdenblatt).

GEDANKEN ÜBER DEN AUSDRUCK IN DER
ARCHITEKTUR.
(FRAGMENT).

Zürich, ⁹Frühling 1916.

Die Baukunst arbeitet mit Formen, im Grunde nicht mehr und nicht weniger als alle übrigen Künste. Durch eine lange Zeit meines Lebens stak ich in der übernommenen Überzeugung, daß die Architektur mit Formen „ausschließlich“ arbeite. Von diesem Gesichtspunkte aus habe ich die Baukunst beobachtet und habe mich mit ihrer Einteilung der drei Dimensionen, den Grundrissen, der Ausbeutung des Raumes, der Gestaltung von Tür und Fenster soweit vertraut gemacht, als ein Laie durch eigene Betrachtung und Schlußfolgerung vermag. Es gelang mir, selbst die Beschränkung der Laien in dem Sinne zu überwinden, als ich lernte Manches schätzen und bewundern, das mir nicht gefiel, und verwerfen konnte, was meinem unfachmännischen Geschmacke behagte. Ich warf unterwegs ebenso die unbegründete „persönliche“ Bevorzugung eines „Styles“ als auch, weiterschreitend, jene homogener Einzelheiten ab.

Inzwischen war ich als Mensch und als Künstler gereift und begann, mich auf meinen Eindruck eher verlassen zu dürfen, als auf mein Urteil

in Dingen, die mit Kunst zusammenhängen. In der Jugend mag mich ein Buch ermüdet haben, weil es mir zu schwer war; jetzt wußte ich, daß ein Buch, das mich langweilte, kein gutes Werk war. Ich fand wieder die Unbefangenheit im Empfangen, das die Kindheit kennzeichnet; nur daß gegenwärtig die Begründungen eines ganzen Lebens, dem Geschmacke Richtung und Berechtigung verliehen.

In Mitten dieser beiden Endpunkte liegt die Zeit, zu welcher der Verstand am meisten mitspricht.

Er ist ein Überredner und Irreführer.

Er verhilft Einem dazu, den eigenen Instinkt zu unterdrücken und das Unpersönliche zu tolerieren. Er ist mit guten Gründen zur Hand, Einen für das Außerordentliche blind zu machen.

Es war zu dieser Zeit daß ich mir willig sagen ließ und selbst sagte, daß Bücher, Bilder und Gebäude, die mich gleichgültig ließen, Meisterwerke ihrer Art wären. — Damals hatte mein Geschmack noch nicht das Recht, sich gegen die Hinstellung nachweisbarer Vollkommenheiten, erfüllter Regeln, selbständig aufzubauen.

Die Epoche der Analyse überstiegen, stellte sich meine Frage zur Architektur in dieser Fassung: warum von zwei gleich gut konstruierten und in dem nämlichen Stile gehaltenen Gebäuden, eine verschiedene Wirkung auf mich ausgeübt werde; das eine mich erwärme, das andere kühl lasse? Die Frage, über die ich — in der

Musik — schon vorher klar geworden, löste sich in dieser Antwort: es ist der Ausdruck der wirkt, und der im letzten Grunde für jedes Kunstwerk entscheidet. Die Architektur ist in ihrer höchsten Potenz und Wirkung eine Kunst des Ausdruckes.

In der literarischen Sprache und im Bewußtsein des Volkes war diese Antwort längst erfolgt.

Sowohl Schriftsteller als auch Leute, die nichts von Kunst wissen, sagen — und sagten seit jeher — daß ein Haus „ärmlich“, „heiter“, „düster“, „stattlich“ aussehe; wobei nicht allein das angewandte Material als Ursache des Eindrucks waltet. —

Ich möchte zwei Arten des architektonischen Ausdruckes unterscheiden. Zum ersten: daß das Gebäude „ausdrücke“, welche seine Bestimmung sei. — Zum zweiten: daß es Ausdruck im Verhältnis zum menschlichen Gemüte ausstrahle.

Zum Beispiel. Betrachten wir zwei verschiedene Kirchen, so offenbart sich aus beiden ihre Bestimmung, Menschen zu religiösen Zeremonien zu versammeln. An beiden erkennen wir, daß es eine Kirche ist. Das Gebäude zeigt den Ausdruck (trägt den Charakter) einer Kirche. — Die eine von ihnen jedoch trägt überdies einen weltlichen Ausdruck, die andere einen gesammelten, weihvollen Ausdruck. — Sie können gleich groß, gleich kostbar und gleichen Stiles sein und können dennoch verschieden und selbst entgegengesetzt wirken.

Schwerlich könnten sie jedoch, mit denselben Eigenschaften, aus zwei verschiedenen Epochen und zwei verschiedenen Ländern sein, denn gerade die Epochen und die Nationalität verleihen einem Gebäude seinen Ausdruck im breitesten Maße; wo nicht das Gebäude in Stil und Form aus fremden Ländern und älteren Epochen absichtlich übernommen ist.

Wenn ein solcher Fall eintritt, dann verrät der Ausdruck des Baues die Unaufrichtigkeit des Beginnens. Denn selbst ein peinliches Folgen den Prinzipien und Motiven französischer Gothik wird z. B. in Amerika keinen Bau erstehen lassen, der den Ausdruck einer Kathedrale zu Chartres besitzt. Und wir sehen, wie in Frankreich aus dem Bestreben, römische Gebäude aufzuführen, der Empirestil entsprang, dessen Ausdruck von seinen Vorbildern völlig abweicht. So verwandelt die nach dem Rheine verpflanzte Burgundertraube ihre Farbe und ihren Geschmack.

Aber der Ausdruck in der Architektur hat noch intimere Wirkungen und kann, volkstümlich geprägt, „zum Herzen sprechen“, anheimeln, ergreifen, Wärme auspenden, Sympathie erwecken. Hat man gelernt einen jungen von einem alten Menschen zu unterscheiden, dann lernt man weiter sein Alter, auf das genaue Jahr, zu schätzen. Hat man gelernt einen Spanier von einem Engländer auseinander zu kennen, dann beginnt man die feinen Kreuzungen und Mischung der Rassen auf

den Blick festzustellen. Hat man das Studium des Alters und der Rasse erschöpft, dann erwacht die Wißbegier für den Charakter, die Instinkte, die Begabung, die Erlebnisse eines Mannes.

Und nun leuchtet auf die Erkenntnis dessen, das über Schönheit und Vollkommenheit und Kuriosität steht, das ist, des Ausdruckes, den das äußere Leben in den inneren Menschen getragen und der, je nach der Art des Menschen, wieder nach außen dringt. — Es ist unleugbar und könnte an tausend Beispielen bewiesen werden, daß dieser Ausdruck von einem Gebäude aufgenommen und zurückgeworfen wird, sei es durch die Seele des Architekten, oder seines Bewohners, oder der Schicksale, die sich um es abgespielt haben.

Davon liegt vieles bereits in seiner Struktur, vieles kommt von außen hinzu, wie ein Mensch — klug geboren — durch Begebenheiten zunehmend klüger wird. — Man nehme z. B. das Landhaus eines katholischen Pfarrers und dasselbe (in gleicher Größe und gleichem Material errichtete) eines reich gewordenen Kaufherrn. — Es ist der Ausdruck der sie ungleich machen muß. —

Liegt der Ausdruck im letzten Ende doch in den Linien und Proportionen? Ich glaube, ebenso wenig, als bei einem ebenmäßig gewachsenen Menschen.

Wie sehr wird der Ausdruck durch die Umgebung bedungen, in der ein Haus steht! Dasselbe

Haus in eine Wüste gestellt, an den Meeresstrand, in eine Hügellandschaft, wird nicht nur ein entsprechend anderes Aussehen gewinnen, sondern es wird durch die verschiedenen Bedingungen verschieden beeinflusst, ohne daß seine Linien alteriert würden. In London tritt es auffallend in Erscheinung, daß steinerne Gebäude einen ganz grellen Unterschein der Farbe annehmen, je nachdem die Fläche dem Süden oder dem Norden zugekehrt ist. Dieselbe Säule erscheint auf der Südseite weiß, auf der Nordseite fast tiefschwarz und dieses Spiel wiederholt sich mit jedem Gesimse, Fensterrahmen, jeder Ecke und Kante. — Obwohl äußere Umstände, wie eben Farbe, Beleuchtung, Material und Alter den Ausdruck modifizieren, so ist es doch nicht von diesen, daß ich hier sprechen will.

Ich will nur eilig die Betrachtung anbringen, daß das Alter in der Tat eine starke illusorische Wirkung fördert, indem das Malerische, das es hinzubringt, über Wert und Schönheit des Architektonischen täuscht.¹⁾

Die Notwendigkeit beim Bauen ist für den Ausdruck sehr wichtig und läßt sich durch die klügste Absicht an Wirkung nicht ersetzen. Eine zufällig hinzugebaute Seitenkapelle an einem

¹⁾ Darum hat Messel mit Überlegung die schmückenden Skulpturen an Wertheims Eckgebäude in Berlin so behandelt, als ob sie durch Wetter und Alter unscharf geworden wären.

Dome muß ein anderes Gepräge tragen, als das-
selbe Anhängsel, wenn es von Anfang an mit
geplant und zugleich mit dem Hauptgebäude auf-
geführt worden.

Ein Fenster wirkt nur richtig, wenn es von
innen bezweckt ist, so daß es unvernünftig ist,
blinde Fenster zur Einhaltung der Symmetrie an
Façaden anzubringen, wie die Italiener es mit
Vorliebe anwenden. — Das steile Dach ist nur im
nordischen Klima berechtigt, die übermäßige Aus-
breitung der Terrasse nur im Süden. — Wie sehr
außer Platze nimmt sich die Zinne auf einer
friedlichen Villa aus, weil die Zinne das bauliche
Symbol der Verteidigung und des Angriffes ist. —

So entspricht der Wiener Nordwestbahnhof
nicht der ersten Bedingung des Ausdruckes, seine
Bestimmung zu verkünden, weil er die Gestalt
einer mittelalterlichen Burg hat. Es gelingt ihm
aber ebenfowenig die Täuschung hervorzubringen
eine Burg zu sein, da er mitten in einer Stadt,
in einer Ebene und von allen Seiten angreifbar
liegt. Endlich kann er seine mittelalterliche Ent-
stehung nicht behaupten: auf den ersten Blick ist
ersichtlich, daß der Bahnhof nach der ersten Hälfte
des 19. Jahrhunderts entstanden sein muß, auch
ohne daß man wisse, daß es ein Bahnhof ist, als
welcher er in Nichts sich zu erkennen gibt. — Und
dennoch ist dieser Bau meisterhaft und schön und in
mancher Einzelheit besonders. Aber sein Ausdruck
ist durchaus unwahr und seine Wirkung bleibt aus.

Um unsere Betrachtungen mit einiger Überzeugungskraft weiterzuführen, mußten wir vorläufig vom Bahnhof als Beispiel absehen, weil dieser — die jüngste Idee in der Baukunst — zu wenige Vergleichspunkte mit früheren Werken darbietet. Wir möchten daher das Wohnhaus, den Tempel und das Theater als den Ausgang zu diesem Versuche wählen.

* * *

Vom Wohnhause ist zunächst billig zu verlangen, daß es sich in seinem Verhältnisse der Größe anpasse, die die durchschnittliche Statur des Menschen und die normale Anzahl Mitglieder einer Familie ausmachen. Dem Menschen ist es am natürlichsten sich in horizontaler Richtung zu bewegen, deshalb wird ein Wohnhaus auf horizontalem Plan naturgemäßer sein, als eines nach der Höhe ausgebautes. Türme entstanden aus der Absicht, in möglichst weitem Umkreise vernehmbare Signale zu verkünden oder Ausschau zu halten. — Das Wohnhaus dürfte sogar breiter ausfallen, als hoch, um nach Möglichkeit den Bewohner mit der ebenen Erde in Kontakt zu halten, zu der er gehört. — So wie ein Buch sein Format nach der Hand richtet, die es hält, und nach dem Auge, welches seine Flächen und Zeichen durchläuft¹⁾, so soll auch ein Wohnhaus nach der Ge-

¹⁾ Das Oktavformat ist demnach das Muster,

stalt und den natürlichen Bewegungen des Menschen sich richten.

Das Wohnhaus, als der Ort, an welchem der Mensch die längste Zeit des Tages verbringt, soll behaglich und von außen „einladend“ sein, auf daß sein Bewohner gern zurückkehre und dessen Gäste mit Vertrauen es betreten.

Wie kann der Ausdruck des „Einladens“ durch die Baukunst sich offenbaren? Durch äußere Bauten, die zu ihm führen, zu ihm und in das Innere den Weg weisen.

Die ursprünglichste Form, die dazu Anlaß bietet, ist die Eingangstüre. Aber eine Tür, wenn sie geschlossen ist, wirkt eher abweisend als einladend. Es genügen jedoch schon einige Stufen, um dem Außenstehenden eine Aufforderung zu bedeuten, dieselben zu beschreiten und an die Türe zu treten.

In der Tat ist die äußere Treppe oder Rampe die organische Verbindung zwischen der öffentlichen Straße und der privaten Wohnung. — Bei einem in die Landschaft gestellten Wohnhause macht das Gitter zum Vorgarten (welches am besten der Eingangstür gegenüber in gerader Linie aufgerichtet und durch eine Allee mit ihr verbunden wird) die Vorstufen entbehrlich. Die Allee ist der Übergang von der ungeschützten Landstraße zum schützenden Dache.

Im allgemeinen können wir das Prinzip feststellen, daß jede Gelegenheit ins Freie zu treten

und dennoch auf dem Boden des Hauses zu verweilen die Verbindung zwischen außen und innen betont und den einladenden Ausdruck verstärkt.

Hier die richtige Grenze einzuhalten ist Sache des Gefühls und des Temperaments und die Übertreibung der im Freien betretbaren Teile eines Wohnhauses führt zum Typus des öffentlichen Tummelplatzes, in diesem Falle vom Landhause etwa zum Ausflügler-Restaurant.

Es bleibt innerhalb dieser Grenze, wenn das Gesimse, das aus dem Rahmen zur Eingangstür sich entwickelt, zum Boden eines darüber liegenden Balkones wird.¹⁾ Diese Einrichtung ergibt nicht nur eine befriedigende für die Façade entscheidende Form, sondern sie gibt dem Bewohner Gelegenheit mit der Umgebung in Beziehung zu bleiben, zum Beispiel, dem Heimkehrenden, dem Gaste durch Begrüßung symbolisch entgegenzukommen.

Der im Freien betretbaren Teile des Wohnhauses eine zu große Ausbreitung zu gewähren, würde eine entsprechend häufigere Anwendung von Zugängen mit sich führen, welche die Empfindung der Unge störtheit, die man im eigenen Hause beanspruchen soll, vermindert.

Bis hierher haben wir als Ergebnis der gedachten Konstruktion ein Haus, das breiter ist als hoch, dessen Eingangstüre durch Stufen mit dem Außenweg verbunden und von einem Balkon überbaut ist, der dem Bewohner einige Schritte

¹⁾ vgl. Anhang, Skizze I.

aus den Innenräumen ins Freie gestattet ohne daß er das Haus verlasse: wir haben eine zu große Häufigkeit an weiteren Zugängen abgelehnt, um für die Gesammeltheit des inneren Aufenthaltes eine Gewähr zu schaffen; der Bewohner bleibt, bei dieser Anlage, mit der ihm heimischen ebenen Erde in genügendem Kontakt. Nach außen hin, in dem Ausdruck des Einladenden, noch ein übriges zu tun, hieße auch, die Bürgschaft für die persönliche Sicherheit außer Acht lassen; eine Besorgtheit, die den vorsichtigen Bürger wiederum zu weit führt. In der That läßt ein Hauseigner dieser Art zuweilen an den Parterrefenstern Eisengitter anbringen; welche Einrichtung wir, als dem Ausdruck der Freiheit entgegenwirkend, verwerfen müssen.

Dieser Freiheit sollte, nach der Hinterfront hinaus, von der angenommen wird, daß sie auf des Hausbesitzers eigenen Boden führt, noch ein größeres Maß zukommen. Hier müßte das Bestreben walten, das Gebäude mit noch weniger Reserviertheit, als nach vorne, zu seiner Umgebung in Verbindung zu bringen; es gälte, einen die ganze Breite des Hauses durchlaufenden Aufenthaltsort im Freien zu schaffen, der seine Gehörigkeit zum Hause durch eine, von diesem entspringende Überdachung zu erkennen gäbe.

Das vorspringende Dach, durch Pfeiler gestützt und diese durch Bögen mit einander verbunden, verleihe dem Hause seinen archi-

tektonischen Abschluß und den Ausdruck behaglicher Freiheit.

Zum gelegentlichen Schutze gegen die Sonne sind an den Fenstern durchbrochene Läden anzubringen, die mit wetterfester Farbe angestrichen werden. Das vegetalische Holz stellt eine weitere Brücke zur Natur her; eine zu ausgiebige Verwendung dieses Materials führt ins Bäurische über, und vom Bürgerlichen ab. — An dem hier, vorhandenen Beispielen nachgebildeten Wohnhause¹⁾ erscheint der Ausdruck des Ländlichen, Einladenden, Ungezwungenen, Gefammelten in ästhetisch guter Form gegeben und es ist in der Tat der Normaltypus eines geschmackvollen Landaufenthaltes.

(Manuskript).

¹⁾ vgl. Anhang, Skizze 2.

DER KRIEGSFALL BOCCIONI.¹⁾

Zürich, August 1916.

Ich verließ Boccioni vor weniger als zwei Monaten am Lago Maggiore, wo er ein kräftiges Porträt meiner selbst gemalt hatte. Ein dreiwöchiges Zusammenwohnen mit mir schien ihn sehr angeregt zu haben; derart, daß, als wir schieden, Boccioni mit neuen Idealen erfüllt, sich vor eine entscheidende Arbeitsperiode gestellt fühlte und darum glücklich war, als er durch den dortigen Kommandanten erfahren konnte, daß seine „Kategorie“ — sein militärischer Jahrgang — wieder zurückgesetzt worden war. Ich war jedoch kaum in Zürich angelangt, als mir ein Brief Boccionis meldete, daß seine Einberufung unmittelbar bevorstehe, und am 24. Juli mußte er einrücken.

„— Leider kann ich Ihnen nichts von Arbeitsplänen schreiben. Meine ‚Klasse‘ ist einberufen, ich bin als tauglich erklärt und der Feldartillerie zugewiesen worden. Diese Tätigkeit paßt mir, ich bin zufrieden. Ich wäre es völlig, wenn nicht mein Arbeitsdrang dazwischen stände, der mich, nach unserem Zusammensein, nicht mehr verläßt

¹⁾ Ein Abdruck dieses Artikels erschien im Juli 1922 in der Flechttheimschen Revue „Der Querschnitt“.

und mir eine fruchtbare Periode erträumen ließ. Überdies habe ich die Mutter; und außer ihrem sehr erklärbaren Schmerz bleibt noch die Sorge, sie mit dürftigen Mitteln allein zu lassen, die ich nun nicht mehr mehren kann...“ „Erst nach dreimonatiger ‚Instruktion‘ komme ich an die Front. Meine Mutter ahnt es nicht, und wenn Sie schreiben, so lassen Sie diese Taste unangeschlagen... Hoffen wir, daß mir nichts Ernstliches zustoße.“

Bei dieser bedauerlichen Wendung der Dinge waren mir (der ich den Boccioni herzlich liebte und lebhaft bewunderte) diese drei Monate „Instruktion“ eine große Beruhigung.

Ein Brief vom 12. August sagte mir ferner: „Diese ganze Periode meines Lebens steht unter Ihrem Einfluß, und nur Ihnen verdanke ich die Fassung, um dieses fürchterliche Leben zu ertragen... Von Kunst ist nicht mehr die Rede. Die Anstrengungen sind enorm und das Gehirn funktioniert nicht mehr.“ „... Die ersten Tage waren unerträglich. Der Abend, an dem sie mich in die Uniform steckten und ich mir auf den Rücken Stroh, Decken und Bretter aufladen mußte, brachte mir eine heftige Entmutigung... Aus dieser Existenz werde ich mit einer Verachtung für Alles hervorgehen, das nicht Kunst ist. Nichts ist furchtbarer als die Kunst. Alles, was ich gegenwärtig sehe, ist ein Spiel gegen einen richtig gezogenen Pinselstrich, einen harmonischen Vers, einen wohlgesetzten

Akkord. Alles, damit verglichen, ist Sache des Mechanischen, der Gewohnheit, der Geduld, des Gedächtnisses. Es gibt nur die Kunst, mit ihrem unergründlichen Pulsschlag, ihren unerforschlichen Abgründen. Alles andere ist erreichbar, wenn man sich die Mühe geben mag, es zu vollbringen.“

Soweit war die Korrespondenz gediehen, als eines Tages (22. August) mir (der ich Zeitungen wenig lese) der „Corriere“ vom 19. August zehend gereicht wurde, worin der Tod Boccionis infolge eines Sturzes vom Pferde berichtet wird. Der offiziellen Meldung wird eine herzlich klingende Würdigung des Meister-Jünglings und dieser wiederum das Folgende angehängt:

„Als der Krieg ausbrach, ließ er den Pinsel sein, ließ er den Erfolg, der seiner Kunst bereits zu lächeln begann, und trat als Freiwilliger in das Radfahrer-Bataillon, das später aufgelöst wurde.¹⁾ Nun wurde Boccioni mit seiner Klasse förmlich unter die Waffen gerufen. Bei der ärztlichen Untersuchung wurde bei ihm zwar ein Lungenleiden festgestellt, doch er wünschte um jeden Preis Soldat zu sein, und ward Artillerist. Beim Regiment gewannen ihm sein Ruf, die Lebhaftigkeit seines Geistes, die Sympathien der Vorgesetzten. Aus Verona schrieb er Briefe voller Glück. Er hatte Mittel gefunden, einige Stunden zu arbeiten. So hatte sein Leben die völlige

¹⁾ Das währte, für Boccioni, sieben Monate.

Einheit erreicht zwischen den beiden Kampfweisen, der des Vaterlandes und der der Kunst. In diesem aller schönsten Gemütszustand erreichte ihn der Tod in seinem 34. Jahre.“

Offenbar ist hier das Bestreben des „Corriere“, das Himmelschreiende des Vorkommnisses zu überhören und durch patriotische Ekstase zu übertönen, da es nun einmal nicht verschwiegen werden kann. Kein Wort des Bedauerns über den Verlust einer sicheren Hoffnung für die bildende Kunst wird laut. Ein Vergleich der Zeitungsglosse mit dem an mich gerichteten Brief erweist aber ohne weiteres die absichtliche Entstellung der Situation. Weshalb geschieht es? Warum wird der Empörung, die einen Teil Italiens ergriffen haben muß, nicht ein offener Ausdruck gegeben? Wohin zielt und woher stammt dieses System verabredeten Stillschweigens über unentschuld bare Begebenheiten, heraufbeschworen durch Umstände und Taten, die „ein Spiel sind gegen einen richtig gezogenen Pinselstrich“? —

In Goyas Radierungsgruppe „Los Desastros de la guerra“ ist das vorletzte Blatt betitelt: „La verdad es muerta“ (die Wahrheit ist tot) — „aber sie wird auferstehen“, so heißt das letzte der Blätter.

(Neue Züricher Zeitung).

EINLEITUNG ZU BACHS TOKKATEN.

Zürich, August 1916.

Es scheint fast, als ob unter den älteren Musikern eine größere Freiheit und Duldsamkeit geherrscht habe, als heute geschieht; so war es erlaubt, mit dem Namen Tokkata Stücke von sehr verschiedenem Inhalte, stark voneinander abweichenden Formen zu bezeichnen. Die drei Tokkaten, mit denen wir uns hier befassen, beweisen es wieder. Gemeinsam haben manche Tokkaten das eine: daß sie aus einer bunten Reihe kleinerer Formen zusammengestellt sind, und ein anderes: daß sie auf Geläufigkeit und Bravour zielen. Aber, wohin gerieten wir, wenn wir aus dieser Beobachtung eine unwandelbare Regel bilden wollten? Wohin reihten wir bei solcher Einschränkung die majestätische, empfindungsreiche, kecke Orgeltokkata in C-dur? — und wie stellte sich etwa zu dieser Schumanns Übungs- und Ausdauer-Stück op. 7? — Gepriesen sei die Freiheit in der Kunst, ihrer wirklichen Zufluchtsstätte. — Man lasse darum auch in der „Tokkata“, dem „Vortragsstücke“, Jeden Das finden oder geben, wonach es ihm nach dem Herzen ist. Am nächsten steht die Tokkata der Improvisation.

Am nächsten stünde die Improvisation dem eigentlichen Wesen der Kunst, wenn es in des Menschen Fähigkeiten läge, die Eingebung aus dem Stegreife zu meistern. — Aus Improvisation und Überlegung, Augenblickseinfall und Ausarbeitung, entsteht wohl die Tokkata, bald der Fertigkeit, der Empfindung oder der Form zuneigend; hier verweilend, dort schnell abbrechend, spielend von einem zum anderen übergehend, und zumeist ohne die Präntension, etwas Dauerndes vorzustellen.

Von den vorliegenden drei Tokkaten besteht jene in E=moll, kurz ausgedrückt, aus zwei aufeinanderfolgenden Präludien und Fugen. Anders gestaltet erscheint die mittlere, G=moll. Von einem Lauf eingeleitet und beschloffen, gliedert sie sich in zwei Sätze: einen dreiteiligen ersten (Adagio—Allegro—Adagio) und eine etwas gesprächig geratene Fuge.

Völlig im Gegensatz zu den beiden Vorgängerinnen steht die dritte (G=dur)=Tokkata, mit dem unverkennbaren Charakter eines (italienischen) Concerto und seinen drei typischen Sätzen.

Von der unvermeidlichen Tatsache abgesehen, daß nirgends die „Fuge“ fehlt, erkennen wir in den Formen der Bachschen Klavier- und Orgeltokkaten eine entschiedene Unabhängigkeit voneinander, die den Künstler ebenso sehr beglückt, als sie den Theoretiker verwirrt.

OFFENER BRIEF AN HANS PFITZNER.¹⁾

Zürich, Juni 1917.

Verehrter Freund!

Sie erweisen mir die Ehre, über mein Büchlein sich öffentlich auszusprechen. Aber, während meine Schrift eine abstrakte, versöhnend wirkende und derart gehalten sein wollte, daß sie sich gegen keinen Einzelnen richtete — machen Sie aus Ihrer Entgegnung eine Streitschrift, die sich offen gegen den Einen wendet, verwandeln das Abstrakte ins Lokale, Zeitige und Persönliche.

Schon durch die Betitelung „Futuristen=Gefahr“ führen Sie Ihre Leser irre, indem Sie auf meinen Namen — in den Augen des Publikums — alle Schwächen und Fehler häufen; die Sie einer Gruppe —, die mir fern steht, — etwa vorwerfen könnten.

Auf keiner Seite meines Büchleins ist das Wort „Futurismus“ gefallen, — niemals habe ich mich einer Sekte angeschlossen: — der Futuris-

¹⁾ Hans Pfitzner veröffentlichte im Verlag der „Süddeutschen Monatshefte“ eine „Futuristengefahr“ betitelte Broschüre, die sich in der Hauptsache gegen den „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ (Insel-Verlag) richtete. Dieser „Offene Brief“ war eine Erwiderung.

mus, eine Bewegung der „Gegenwart“, konnte zu meinen Argumenten keine Beziehung haben.

Sie bemängeln an meiner Ausführung, daß ich nicht „Etwas wie ein ästhetisches Gesetz“ aufstelle, während die Haltung des ganzen Büchleins gegen die Aufstellung von allgemeinen Gesetzen (als einer freien Kunst hinderlich), sich richtet.

Sie glauben „nun aber auch“, daß es viele Leute gibt, denen Ihre Anschauung der von mir angeregten Fragen näher liegt: (S. 5). „Diesen wird es vielleicht nicht unwillkommen sein, etwas in ihrer Richtung liegendes zu vernehmen.“

Gerade für diese Leute ist mein Buch geschrieben; damit sie einmal auch von der „anderen Seite“ etwas zu hören bekommen.

Aber während ich, weder bei Ihren Leuten, noch bei irgend Jemanden, Sie öffentlich künstlerisch verdächtigt habe, entwerfen Sie ihnen von mir, den sie erst aus Ihrer Entgegnung kennen lernen, ein unzutreffendes und häßliches Bild.

Sie verkünden mich öffentlich als den Verleugner und Verächter aller großen Komponisten der Vergangenheit, ohne einen meiner Sätze zum Beweise für eine so ungeheure Beschuldigung anzuführen; sondern Sie stützen sich lediglich auf „den Gesamt-Eindruck, den man von der Lektüre des Büchleins hat“.

Sie und Ihre Leser muß ich darum zunächst auf meine Ausgabe von Bachs wohltemperiertem Klavier verweisen, die gewiß nicht

im Tone der Verleugnung und der Unehreerbietigkeit verfaßt erscheinen kann!

Wenn ich auf S. 10 meiner Schrift in diesen Ausruf ausbreche: „Mozart! den Sucher und Finder, den großen Menschen mit dem kindlichen Herzen, ihn staunen wir an, an ihm hängen wir“, so wird keiner die unbedingte Verehrung, die sich darin ausdrückt, mißverstehen können.

Ich bin ein Anbeter der Form! Dazu bin ich reichlich genug Romane geblieben. Aber ich verlange — nein, das Organische der Kunst verlangt, — daß jede Idee ihre eigene Form sich selbst bilde; das Organische — nicht ich — empört sich gegen die Starrheit einer einzigen Form für alle Ideen: heute bereits, und wieviel mehr in kommenden Jahrhunderten.

Die „Gesetzgeber“ — (und Sie wissen ganz gut wer und was mit diesem symbolischen Worte gemeint sein will) — haben ihre Formeln nach den Schöpfungen der Meister konstruiert; diese gehen voraus, jene folgen — — und zwar in einem recht weitgemessenen Abstände. — „Der Schaffende — (S. 31 meines Buches) erstrebt im Grunde nur die Vollendung, und indem er diese mit seiner Individualität in Einklang bringt, entsteht absichtslos ein neues Gesetz.“

Ich verspreche mir vom „Zauberkinde“ Musik noch das Ungeahnte, nach dem meine „Sehnsucht“ geht: das Allmenschliche und das Übermenschliche. Es ist die Sehnsucht, die als erste Triebfeder der

Verwirklichung wirkt. Darum könnte und möchte ich nicht präzisieren, welche Formen eine solche Entfaltung annehmen wird; ebensowenig als die jahrtausendlange Sehnsucht des Menschen, fliegen zu können, den Apparat beschreiben konnte, der heute diese Sehnsucht erfüllt.

Wenn meine „Versprechungen“ Sie an Jules Vernes Romane erinnern, so vergessen Sie nicht, daß so manche technische Phantasie aus diesen Büchern, jetzt Tatsache geworden ist.

Wie aber beschreiben Sie den Lebenslauf des „Zauberkindes“ Musik?

„Nachdem (S. 10) es bei seiner niederländischen Amme zu einem bewunderungswürdig großen, strammen und gesunden Baby aufgewachsen war, verbrachte es selige Zeiten in der italienischen Pension und ist jetzt seit 150 Jahren als schöner und starker Jüngling in unserem Deutschland zu Hause, wo er hoffentlich sich noch lange wohl fühlen wird.“

Bedenken Sie, verehrter Freund, daß auch der schönste und stärkste Jüngling mit der Zeit zu einem Greise heranreift, und daß zur Erhaltung eines kräftigen Geschlechtes die „Kreuzung“ ein anerkanntes Mittel ist.

Ich halte Sie für ehrlich genug, als daß Sie absichtlich meine wohlgemeinten, friedenserfüllten Sätze in schädliche Lehren umdeuteten; also muß hier ein Mißverständnis obwalten, das ich mit diesen wenigen Zeilen richtig zu stellen, — einem so schätzbaren Gegner gegenüber — für meine Aufgabe hielt.

CHARLES BAUDELAIRE ÜBER
EDGAR ALLAN POE.
(FRAGMENTARISCHE ÜBERTRAGUNG).

Zürich, Juni 1917.

„— Aus allen Dokumenten die ich durchlas, entsprang für mich die Überzeugung, daß die Vereinigten Staaten einem Poe nichts Anderes gewesen, als ein geräumiges Gefängnis, das er mit der fieberhaften Unruhe eines Wesens durchmaß, das geschaffen war, in einer dusterfüllteren Welt zu atmen — eine große gaserleuchtete Barbarie! — und daß sein inneres Leben, als Geistiger, als Dichter oder selbst als Trunkenbold, wie eine fortgesetzte Anstrengung anmutet, um dem Einfluß dieser widerlichen Atmosphäre zu entschlüpfen.“

„Keine unbarmherzigere Diktatur als die der öffentlichen Meinung in der demokratischen Gesellschaft! Umsonst erlehet Ihr von ihr die Nächstenliebe und die Nachsicht, umsonst irgendwelche Anpassung in der Anwendung ihrer Gesetze auf die vielfältigen, verwickelten Einzelfälle des Lebens!“

„Man möchte meinen, daß aus einer gottlosen Freiheitsliebe eine neue Form der Tyrannei ent-

stände: die Tyrannei der Bestien, oder Zookratie, die infolge ihrer grimmigen Unempfindlichkeit an den Jaggernaut'schen Götzen gemahnt. —“

„— Sprecht Ihr mit einem Amerikaner über Poe, so wird er vielleicht dessen Genie zugestehen, vielleicht gar sich auf ihn stolz zeigen: sogleich aber, mit einem überlegenen sardonischen Tonfall, der nach Positivität riecht, wird jener Mann auf das zerfallene Leben des Dichters zu sprechen kommen, auf dessen alkoholgetränkten Atem, der an einer Kerzenflamme sich entzünden konnte, auf seine unstätten Gewohnheiten; er wird Euch erklären, daß Poe eine irrige haltlose Natur war, ein aus der Bahn geworfener Planet, der unaufhaltfam von Baltimore nach New-York, von New-York nach Philadelphia, von Philadelphia nach Boston, von Boston nach Baltimore, von Baltimore nach Richmond rollte. Und sollte Eure Seele trübe geworden sein, ob dieses Vorspieles zu einer herzerreißenden Geschichte, und Ihr gäbet dem Mann zu verstehen, daß vielleicht nicht das Individuum allein an der Schuld trägt, daß es schwer sein muß zu denken und zu schreiben in einem Lande, wo die Herrscher nach Millionen zählen, einem Lande, das sozusagen keine Hauptstadt und sicherlich keine Aristokratie besitzt; — dann würdet Ihr des Mannes Augen sich erweitern und Blitze schleudern, den Geifer des gekränkten Patriotismus um seine Mundwinkel schäumen sehen, und würdet hören wie

Amerika, durch seinen Mund, dem alten Mutterlande Europa Unflätigkeiten zuruft, ihm, und der Denkungsart gewesener Zeiten.“

„Ich wiederhole, daß sich in mir die Überzeugung festgesetzt hat, daß Poe und seine Heimat nicht auf einem gleichen Niveau standen. Die Vereinigten Staaten sind ein riesenhaftes und kindliches Gebiet, und selbstverständlich=eiferfüchtig auf den älteren Kontinent. Stolz auf seine materielle (anormale und beinahe monströse) Entwicklung, besitzt dieser Neuling in der Geschichte einen naiven Glauben an die Allmacht der Industrie: er ist überzeugt (wie auch mancher bei uns), daß sie mit der Zeit den Teufel auffressen wird. Zeit und Geld stehen dort in so hoher Schätzung! Die materielle Aktivität, deren Übertreibung zur Nationalkrankheit anwächst, läßt in den Geistern wenig Raum übrig für die Dinge, die nicht von dieser Erde sind. Poe, der aus gutem Holze stammte, und der übrigens bekannte, daß es das große Unglück seines Landes wäre keine Rassenaristokratie zu besitzen, (in Anbetracht dessen, daß die Pflege des Schönen in einem aristokratielosen Volke nur sich korrumpieren, sich schwächen und verschwinden müsse) — der an seinen Landsleuten, an ihrem kostspieligen und emphatischen Luxus, alle Symptome des für den Emporkömmling bezeichnend=schlechten Geschmacks wahrnahm — der den Fortschritt, die große „moderne Idee“ als eine Extase von Fliegen=

schnäpper ansah, der die sogenannten „Vervollkommnungen“ der menschlichen Wohnstätten als Narben und rechtwinkelige Abscheulichkeiten bezeichnete, — Poe verblieb dort ein sonderbar einsames Hirn. Er glaubte nur an das Unveränderliche und das Ewige, an das „self-same“ und genoß — (grausamer Vorzug des Einzelnen in einer selbstverliebten Gesellschaft) jenen großen gefunden Verstand Machiavelli'scher Abkunft der dem Weisen voranschreitet, gleich einer leuchtenden Säule durch die Wüsten der Geschichte. —“

„Wenn Ihr zu diesem unbeirrbareren Erfassen des Wahren (unter gewissen Umständen erscheint diese Gabe als Infirmität) eine auserlesene Empfindlichkeit hinzudenkt (die ihn die leiseste falsche Note als Marter empfinden ließ) eine Verfeinerung des Geschmacks die gegen Alles — die Genauigkeit in den Verhältnissen ausgenommen — sich bäumte, eine unerfüllte Liebe nach Schönheit, die die Übermacht einer krankhaften Leidenschaft in ihm gewonnen hatte: so werdet Ihr nicht mehr erstaunen, daß einem solchen Manne ein solches Leben zu einer Hölle geworden sei und daß er schlecht geendet habe; Ihr werdet Euch vielmehr verwundern, daß er es so lange zu tragen vermochte.“

Zürich, 30. Juni 1917.

(Manuskript).

MOZARTS „DON GIOVANNI“ UND LISZTS
„DON JUAN-FANTASIE“.

Zürich, Juni 1917.

In dem wertvollen und entzückenden Sammelwerke „Das Kloster“ von Scheible (Stuttgart, 1846), berichtet die „Eilfte Zelle“ über Don Juan Tenorio von Sevilla in Sage und Dichtung. Der Verfasser, ein fleißiger Kompilator, kann nicht umhin, diesen Abschnitt also einzuleiten:

„Voraussetzen muß ich wohl, daß meine Leser Mozarts Meisterwerk ‚Don Juan‘ kennen.“

„. . . eine Sage (so fährt er später fort), welche nach der von Faust eine der bedeutendsten ist, und die in Deutschland durch Mozart so wichtig wurde, wie jene von Faust durch Goethe.“

„Dieser Don Juan war aus dem alten Sevilianer Geschlechte Tenorio, ein Wüßling und Mädchenjäger ersten Ranges; soll auch den Gouverneur von Sevilla, der ihm bei einem verliebten Abenteuer in den Weg kam, ermordet haben. Die Büste oder Steinstatue des Gouverneurs wurde in einer Kapelle des Klosters San Francisco in Sevilla aufgestellt und Juan Tenorio auf Anstiften der rachefüchtigen Familie des

Gouverneurs von den Mönchen ins Kloster gelockt und ermordet. Die Mönche sprengten nun aus, Don Juan habe vor der Statue in der Kapelle blasphemiert und ihn darum der Teufel geholt.“

„Der spanische Theaterdichter Tirso de Molina hat diesen Stoff zum erstenmal zu einem seiner Theaterstücke benützt, betitelt: ‚El burlador de Sevilla y convidado de piedra‘.“

Meyers Konversationslexikon (4. Auflage 1890) widmet dem „Don Juan“ einen besonderen und ausführlichen Artikel. Entgegen der Behauptung Scheibles entnehmen wir aus jenem, daß die Don Juan-Sage frühzeitig:

„von einem unbekanntem Dichter dramatisch bearbeitet und unter dem Titel ‚El ateista fulminado‘ (der vom Blitz getroffene Gotteslästerer) lange Zeit hindurch in den Klöstern aufgeführt worden sei; der erste, der sie notorisch im Drama darstellte, war der Mönch Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina als beliebter Komödiendichter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und der den ergiebigen Stoff unter dem Titel ‚El burlador de Sevilla y convidado de piedra‘ (deutsch von Braunfels in Rapps ‚Spanisches Theater‘, Hildburghausen, 1870) auf die Bühne brachte.“

Von diesem bis zu Molières ‚Le festin de pierre‘ erscheinen dazwischen fünf bekannt

gewordene Bearbeitungen des Urdramas. Corneille bringt es (1677) in Verse, ein Engländer Shadwell und der Italiener Goldoni ergreifen den Stoff, dessen sich nun auch die Musik (Ballet von Gluck, Oper von Righini) bemächtigt; als endlich Mozart 1787, im Vereine mit dem Dichter Da Ponte, der Welt „Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni“ beschert.

Das außerordentliche Vorkommnis in der Theatergeschichte, daß diese Oper fast allein sich nun durch 130 Jahre lebendig auf der Bühne erhalten, enthebt den Herausgeber der Aufzählung ihrer Vorzüge. Trotzdem hat derselbe beobachten können, daß Mozarts Werk — mit Verehrung genannt, mit Andacht und Freude angehört — bei manchen der heutigen Musiker einer unverhofften Gleichgültigkeit begegnet, die er nur damit zu erklären wüßte, daß die vollkommene Schätzung von Mozarts Partituren ein solches Maß von Kenntnissen und Kultur voraussetzt, wie sie eben oft nicht bei Musikern anzutreffen sind. — Zumal der „Wagnerschen Generation“ wollten Text und Musik des Don Giovanni „simpl“ und verblaßt erscheinen: das Barock hatte die gebildete Welt für die reinen Linien der Antike stumpf gemacht.

Es ist den jüngeren deutschen Dirigenten zu verdanken, daß Mozart sich durch diese Krise weiter behauptete; von der Kostbarkeit der Partituren angezogen, in die sie erschöpfend genug

drangen, um sie anstaunen zu können und lieben zu müssen — welches Publikum wird das je vermögen?! —, holten sie immer wieder die Meisterstücke hervor, die ihnen bei größerer Mühe tiefere Befriedigung schufen. —

Gegen das trefflich gebaute Textbuch des abenteuerlichen Abbé Lorenzo da Ponte habe ich persönlich einzuwenden, daß der Held nicht sieghaft genug dargestellt ist, daß seine galanten Erfolge in dem Stücke nicht eben brillant sind, daß er überdies mehr geschmeidig als dämonisch geraten ist. Er schleppt an den Folgen einer alten „Liaison“, an der lästigen Figur der seine Wege durchkreuzenden Donna Elvira. (Don Giovannis Persönlichkeit sollte so überragend und einschüchternd sein [wo sie nicht werbend auftritt], daß eine Frau mit einer Anklage niemals an solchen Mann sich heranwagte.) — Wenn Donna Anna nicht lügt, dann — hat Don Giovanni vergeblich um sie geworben. Das kleine Liebespiel mit einem Bauernmädchen entfesselt die bedenklichste, drohendste Situation. Schließlich ist es an dem Morde, nicht an seiner Lüsterheit, daß Don Giovanni (bei da Ponte) zugrunde geht. —

Aus seinem treffenden Instinkte heraus hat Liszt, in der Paraphrasierung dreier Hauptmomente der Oper, das „Dämonische“ (das der Epoche 1830 näherlag, als der Perückenzeit) zu unterstreichen unternommen. Die Wahl dieser drei Momente ist bezeichnend für das sichere Erfassen des Wich-

tigen aus der Fülle des Gesamtwerkes. Darin hat Liszt nie geirrt: er wußte das „Schlagwort“ für den beabsichtigten Eindruck zu wählen und dem Publikum zuzurufen. Er kennt die Kraft des schlagenden Zitates, und nicht zufällig läßt er seine Dante-Symphonie mit dem Verse beginnen: „Per me si vâ nella città dolente.“ Auf dem Boden der Salonmusik, des Opernpotpourris, entstanden, von den verblüffenden pianistischen Errungenschaften des jungen Liszt überwachsen: — wir wollen es dem strengen Puristen gerne einräumen, daß die Don Juan-Fantasie allzuweltlich über geheiligte Argumente sich ausläßt. Andererseits hat dieses Stück unter Pianisten die fast symbolische Bedeutung eines klavieristischen Gipfelpunktes erlangt, die erfordert, daß man sich einmal auch ästhetisch mit ihm befaße. Diesem Ziele unserer Aufgabe sollen die Anmerkungen am Fuße des Textes dienen; ihnen schicken wir noch dieses Wenige, Vorbereitende voraus.

Vom plebejischen Potpourri unterscheidet sich die weltmännische Lisztsche Opernfantasie durch überlegte Wahl, Planmäßigkeit in der Anordnung der Form und der Kontraste, und durch das Bestreben, die übernommenen Motive zu erweitern und auszugestalten.

Liszts Opernfantasien sind im allgemeinen dreiteilig ausgebaut. Eine gravitätische oder stimmungserzeugende ausführliche Introduction eröffnet das Stück, dem eine lyrische mittlere

Episode vorzugsweise folgt; den Schluß bildet ein lebhafter Satz, zu dem gewöhnlich eine durchführende, zueilende Episode (die die früheren und die kommenden Motive anklingen läßt) die Brücke schlägt¹⁾. Der ornamentale Schmuck, dem Liszts majestätische Beherrschung aller Klaviermöglichkeiten eine üppige Entfaltung verleiht, wird in seltensten Fällen zum Selbstzweck; meistens ist er charakterisierend angewandt.

Wo diese Behauptung — etwa mittleren Spielern und nichtspielenden Musikästheten — nicht zutreffend klingen sollte, da mögen sie erwägen, daß, was ihnen beim Lesen oder am Klavier als Überwucherung erscheint, einem Liszt noch ein leichtes Spiel war, das er unaufdringlich überwand und darbot.

Darum empfehle ich jedem Pianisten auf das Dringlichste, im Verlaufe des Vortrages (und von Anbeginn des Einstudierens an) die Durchsichtig-

¹⁾ In ein konkreteres Bild gebracht: wenn die Paraphrase etwa der „Carmen“ gälte, so würde der Herausgeber, nach Liszts Muster, mit der versprechenden Marktszene aus dem vierten Akte beginnen und dieser, als Gegensatz, in der Einleitung das pathetische, auf die Zigeunerskala gebaute Carmen-Thema anfügen. Den Mittelsatz bildete die „Habanera“ (mit anschließenden Variationen), das Finale die „Zirkusmusik“.

Wo Liszt den motivischen oder dramatischen Inhalt der Oper in einer einzelnen Paraphrase nicht erschöpfen konnte, zögerte er nicht, über dasselbe Werk zwei und mehrere Fantasien zu spenden; so beispielsweise über „Lucrezia Borgia“ (2), „Lucia“ (3), Meyerbeers „Propheten“ (4).

keit und Schlankheit des Mozartschen Don Juan stets vor Augen zu behalten und in der Wiedergabe letzten Endes zu erstreben. (Einige Vereinfachungen des Klaviersatzes in der Einrichtung des Herausgebers rücken die Lösung des Problems näher, die an einzelnen Stellen anders beinahe nicht gefunden werden dürfte.)

Diese Mahnung ist um so beherzigenswerter, als die Pianisten nicht nur aus der Fantasie ein Prunkstück machen wollen, sondern meistens nicht anders können. Also gilt es nicht allein die Schwierigkeiten zu meistern, sondern sie mit Grazie zu überwinden; und gar nicht, sie zur Schau zu stellen.

Während von allen älteren Klavierwerken Liszts frühere und spätere Versionen vorhanden sind, hat Liszt bei dieser Fantasie niemals eine Revision vorgenommen; so daß wir annehmen müssen, daß er die erste Fassung als unabänderlich ansah¹⁾. Hingegen hat Liszt eine Ausgabe

¹⁾ Daß auf dem Titelblatte der zweiten Auflage steht: *Nouvelle Édition revue par l'Auteur*, soll uns in dieser Anschauung nicht verwirren. Der Vergleich mit dem Originaldruck belehrt uns über die Täuschung. Denn, von den vier Opernfantasien, die — zuerst einzeln erschienen — in zweiter Auflage zu einem Werke vereinigt wurden, erfuhr nur jene über „die Hugenotten“ eine durchgreifende Umarbeitung. Zu der Gruppe gehören (außer „Don Juan“) noch „die Jüdin“ und „Robert der Teufel“. Die Don Juan-Fantasie — ursprünglich bei Schlesinger gedruckt — trug die Widmung: „À Sa Majesté/Chrétien VIII Frédéric/Roi de Danemark respectueux et reconnaissant hommage/F. Liszt.“

für zwei Klaviere deselben Werkes verfaßt, die über Liszts spätere Denkgangsart dem Herausgeber aufschlußreich erscheint. Durchsichtigkeit, Unangestrenztheit und die Vernachlässigung des Pathetischen nähern sich hier wieder dem Mozartschen Original in dem Sinne, der dem Herausgeber als erzielenswert vorschwebt. Auch musikalisch sind einige Varianten interessant genug, daß einige von ihnen in den Anmerkungen angeführt werden.

Im lebenslangen Verlaufe seiner pianistischen Studien war es immer des Herausgebers Bestreben, den Mechanismus des Klavierspielles zu vereinfachen und dasselbe auf die allernotwendigste Bewegung und Kraftausgabe zu reduzieren. Er ist zur Ansicht gereift, daß die Erlangung einer Technik nichts Anderes ist, als die Anpassung einer gegebenen Schwierigkeit an die eigenen Fähigkeiten. Daß dieses zum minderen Teile durch physisches Üben, zum größeren durch das geistige Insaugfassen der Aufgabe gefördert wird, ist eine Wahrheit, die vielleicht nicht jedem Klavierpädagogen, wohl aber jedem Spieler offenbar geworden, der durch Selbsterziehung und Nachdenken sein Ziel erreichte. Nicht durch den wiederholten Angriff der Schwierigkeit, sondern durch die Prüfung des Problems ist es möglich, daß man dazu gelangt, es zu lösen¹⁾. Das Prinzip

¹⁾ Ein entscheidendes Maß von diszipliniertes Begabung wird ohne weiteres vorausgesetzt.

verbleibt zwar ein allgemeines, die Ausführung aber heischt jeweilig eine neue Anpassung, eine individuelle Nuance.

So hat der Herausgeber die ihm zusagende Fassung der Fantasie unter Liszts unveränderten Originaltext gesetzt; nicht als endgültige Form, sondern lediglich als Ergebnis seiner eigenen, für ihn maßgebenden Erfahrungen. Damit wollte er die Anregung dazu geben, wie man eine Aufgabe sich zurechtlegen kann und soll, ohne deren Sinn, Inhalt und Wirkung zu entstellen.

Zürich, Juni 1917.

„DIE CHAMPAGNERARIE“. ¹⁾

Zürich, Juni 1917.

Die zu Unrecht als „Champagnerlied“ bezeichnete Arie (mit der Liszt sein für das Klavier umgedichtetes Drama bejahend beschließt) hat an sich durchaus nichts „Bachantisches“. Weltmännische Beweglichkeit, Sorglosigkeit und sprühende Lebenslust klingen aus dem springenden Rhythmus, der hellen Tonart. Eine bezeichnende Un Sinnlichkeit sticht sogar auffällig hervor. Diese wird durch den Originaltext verständlich, worin Don Giovanni in bester Laune, seine Anordnungen für das kommende Fest als Hausherr trifft. Er wendet sich hierbei an seinen Diener Leporello von dem er — in einem vorausgehenden Rezitativ — einen Bericht anhörte, und das mit diesen Worten Don Giovanni s schließt: „Bravo, bravo, arcibravo! l'affar non può andar meglio; incominciasti, io saprò terminar. Troppo mi premono queste contadinotte; le voglio divertir finchè vien notte.“

(Trefflich, vortrefflich, ganz vortrefflich! Es könnte nicht besser gehen; Du hast begonnen, ich sorge für den Schluß. Diese schmucken Bauern=

¹⁾ S. Anmerkung 47, S. 48 der Don Juan=Fantasie, große, kritisch=instruktive Ausgabe, Edition Breitkopf.

dirnchen liegen recht sehr mir am Herzen, drum
will ich bis zur Nacht mit ihnen scherzen.)

Es folgt unmittelbar die Arie, die dem Inhalte, dem
Charakter nach, so recht „a fi or di l a b b r o“ (auf
der Schwelle der Lippen) vorgetragen werden sollte:

Fin ch'han dal vino
calda la testa
una gran festa
fà preparar.

Se trovi in piazza
qualche ragazza
teco anche quella
cerca a menar.

Senz' alcun ordine
la danza sia;
chi'l minuetto
chi la follia,
chi l'alemanna
farai ballar.

Ed io frattanto
dall' altro canto
con questa e quella
vò amoreggiar.

Ah, la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar!

Eh' sie vom Weine
erst sich erholen
ein großes Fest steh'
für sie bestellt.

Triffst auf dem Markte
ein hübsches Kind du,
nimm es mit Dir,
so es Dir gefällt.

Bunt durcheinander sei
die Reih' der Tänze,
hier Sarabanden,
hier die Couranten,
hier Menuette
tönen ans Ohr.

Und unterdessen
für eigne Rechnung
bald Die, bald Jene
nehm ich mir vor.

Ja, mein Register
soll sich erneu'n,
ein Duzend Namen
trägst du noch ein.

Das Tempo sollte nach dem Vortrage eines
virtuosen und geschmackvollen Sängers sich richten,
doch empfiehlt der Herausgeber die größtmögliche
Schnelligkeit erst für das letzte Auftreten des
Hauptmotivs aufzusparen.

SONETTO CXXIII.

Zürich, während des Krieges.

I' vidi in terra angelici costumi
e celesti bellezze al mondo sole
tal che di rimembrar mi giova, e dole:
che quant'io miro par sogni, ombre, e fumi.

E vidi lagrimar que' duo bei lumi
ch' han fatto mille volte invidia al sole:
e udii sospirando dir parole,
che farian gir i monti, e star i fiumi.

Amor, senno, valor, pietate, e doglia
Facean piangendo un più dolce contento
d'ogni altro, che nel mondo udir si soglia;

Ed era 'l cielo all' armonia si 'ntento,
che non si vedea in ramo mover foglia;
Tanta dolcezza avea pien l'aere, e 'l vento.

(Petrarca).

So ſchaute ich denn auf Erden Engel-Sitten,
Himmlische Schönheiten, die einſam leuchten
daß, im Gedenken ihrer, Schatten deuchten
und Traumesdunſt, was mich umgab, als Mitten.

Und ſah die beiden Lichter feucht ſich trüben,
die tauſend Mal der Sonne Neid erweckten;
und Worte hört' ich, ſeufzend, die bewegten
die Berge, und die Ströme rückwärts trieben.

In ihr die Liebe, mitleidsvoll und weiſe,
und Tapferkeit und Schmerz ſo füß erklangen,
daß nichts auf Erden gliche dieſer Süße;

und ſo geſpannt die Luft lauſchte der Weiſe,
daß Zweig' und Blätter regungsloſe hängen,
auf daß der Wohllaut ſchwebend ſich ergieße.

Im Wetteifer mit Peter Cornelius verſucht, deſſen Überſetzung mich nicht befriedigte. Dieſe iſt allerdings auf die Muſik von Liſzt angepaßt, darum auch im Verſmaß von ihr abhängig.

(Manuskript)

PROJEKT FÜR EINE DREIFACHE BÜHNENÖFFNUNG¹⁾.

Zürich, 1918. (Zeichnung).

Berlin, Herbst 1922. (Text).

Auf der Bühne war man schon seit geraumen Jahren zu einer Einrichtung gelangt, nach der für gewisse Szenenbilder nicht der ganze sichtbare Teil des Spielraumes ausgenutzt wurde; und zwar wurde die Einschränkung nach Höhe und Breite und nach vorne, durch etwas verlegen angebrachte Vorhänge hergestellt. Meine „dreistufige Bühnenöffnung“ ermöglicht die nämliche Wirkung, ohne daß der Rahmen, durch Verhängen, architektonisch gestört erscheine. Vielmehr steht dieser Rahmen, schon bei Ausnutzung von nur einem Drittel des Bühnenmundes, scheinbar vollständig vor dem Zuschauer. Ein Seitwärtschieben zweier beweglicher Flügel steigert die Öffnungsweite zu zwei Drittel des Ganzen. Endlich das Hinaufziehen oder das vertikale Spalten von dem Reste des Gerüstes räumt auch die letzte Einschränkung fort, und läßt das Gesamte frei.

¹⁾ Hierzu Anhang, Skizze 3.

ARRIGO BOITO.†

Zürich, Juni 1918.

Aus dem Jahre 1886 finde ich unter meinen Aufzeichnungen den folgenden Satz: „Seit längerer Zeit, aber bisher vergeblich, sieht man dem Erscheinen eines ‚Nero‘ von Boito, seiner zweiten Oper, an der er fast zwanzig Jahre lang feilt, mit Spannung entgegen (Grazer Tagespost¹⁾).“

Ein Jahr später schrieb ich in der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik²⁾ diese Worte: „Boito, so heißt es in italienischen Blättern, habe die Komposition seiner Oper ‚Nero‘ unterbrochen, um Verdi noch einmal Gelegenheit zu geben, sich musikalisch auszusprechen. So schrieb er das Textbuch zu ‚Othello‘.“ — Eine weitere Unterbrechung erlitt die Komposition des „Nero“ durch die Dichtung an dem Libretto „Falstaff“. Es scheint, daß Boito, nachdem er Verdi zur letzten Tat hingehend verholfen, mit dem eigenen Werk unablässig sich beschäftigt habe, im Ganzen rund 50 Jahre. Nun schied er, ohne seinen „Nero“ auf der Bühne erlebt zu haben, und noch auf

¹⁾ „Musikzustände in Italien“, Grazer Tagespost vom 20. Oktober 1886.

²⁾ „Verdis Othello“, eine kritische Studie. 23. März 1887.

dem Sterbebette soll er seine Absicht verkündet haben, gewisse Änderungen in der Partitur vorzunehmen. Ein solcher Fall steht in der Musikgeschichte einzig da: es ist anzunehmen, daß unbekannt gebliebene Existenzen ein gleiches Schicksal erfuhren; doch es betraf dann niemand anders als sie selbst, und auch sie selbst in anderer Bedeutung. Bei Boito wird die immer steigende Verantwortlichkeit, sein öffentlich gegebenes Versprechen zu lösen, zu einer ungeheuren Ansammlung rückständiger Zinsen; schon nach den ersten 20 Jahren haben sich Richtung und Geschmack geändert, und namentlich jene, zu denen er selbst den Ton angab, sind überholt. Trotzdem ist das Vertrauen der Nation auf Boito kräftig; sie erwartet von „Nero“ die Überholung des Überholten; fast fordert sie dergleichen und fordert bereits beträchtlich mehr, als er versprach. Inzwischen reifen berühmte Maestri heran, die Schlag auf Schlag produzieren.

Aus dem Vorauseiler Boito ist langsam ein der Gegenwart abgewandter Rückschauer geworden. Mit sich selbst im Zwiespalt, mit sich selbst fortwährend Abrechnung haltend, ändert er unablässig an dem Werke. Er ist gereift und hat den Boito des ersten Aktes überstiegen, das Handwerkliche des Beginnes genügt ihm nicht mehr; hier sind die Jüngeren ihm zugekommen. Er studiert Johann Sebastian Bach, Beethovens letzte Quartette. Doch möchte er Italiener bleiben, und

nicht umsonst stellt er sich in den Dienst des greisen Verdi; denn er wünscht, an der Vollendung der Opera Italiana seinen Teil zu haben; unbewußt wünscht er offenbar, gegen Richard Wagner seine Trümpfe auszuspielen, den „Jungen“ ein großes Beispiel entgegenzuhalten, sie ihre Kleinheit fühlen zu lassen. — Er komponiert sein Werk um, und immer wieder, und der Zeitpunkt der Aufführung rückt mit wachsender Wahrscheinlichkeit näher; ein- oder zweimal ist dieses Datum schon öffentlich angekündigt und festgesetzt. — Die alte Spannung ist erweckt, nur aufgeregter, anspruchsvoller; eine ganz neue Generation übernimmt sie vom Hörensagen, denn alle haben sie vom „Nero“, der einst kommen soll, gehört. Mit scharfen Augen stellt sich die Jugend in die Vorderreihe und späht. — Es muß Boito wohl so sein, als ob alle Menschen nach ihm mit dem Finger zeigten. Die Situation erschrickt ihn; er will nicht enttäuschen, nicht enttäuscht werden: fällt dieser Augenblick, dann fällt ein ganzes Leben. Im letzten Momente wird die Aufführung abgesagt. Boito nimmt seine Partitur zurück — wenn er sie überhaupt jemals aus der Hand gegeben — und beginnt von neuem „umzuarbeiten“. Er rechnet aber doch zuverlässig auf den Sieg des Willens. Er ist sicher, daß das Werk wird; nur wie es jetzt ist, ist es noch nicht das Rechte. Jedesmal, wenn ich ihn im Verlaufe der letzten 15 Jahre aufsuchte, legte er „eben“ die letzte Hand an die Partitur. — Aber jetzt: wie

könnte man das Außergewöhnliche in dieser Künstlerbiographie begründen, wo ist der erste Anlaß zu dem fast Ungeheuerlichen der Erscheinung?

Ein Fünfundzwanzigjähriger, hatte Boito einen Plan größten Umfanges unternommen und so weit durchgeführt, daß die Durchführung immerhin ein Werk darstellte. Zu dieser Zeit, und in Italien, die Idee zu ergreifen, den gesamten Goetheschen „Faust“ in Musik zu setzen: diese Tat fordert die Achtung heraus! Boito, schon früh ein trefflicher Dichter (der später zu einem eminenten Kenner der Sprache sich entfaltete), verfaßte unerschrocken die Übersetzung und besorgte zugleich die Umgestaltung des Goetheschen Textes, wie sie die damalige Anschauung über musikalisch-dramatische Formen heischte. Diese Anschauungen — heute veraltet und kindlich — wurden in Boitos Handhabung und Deutung auführerisch und unvernünftig: so urteilte das Publikum, das der Erstaufführung 1868 in Mailand eine völlige Niederlage bereitete. Denn der junge Autor hatte nicht nur gegen seine Unbekanntheit, gegen Traditionen, gegen Anti-Wagnerianismus zu kämpfen, sondern überdies noch gegen den schon damals feststehenden typischen „Opern-Faust“ des Charles Gounod. — Und unterwegs war der universelle Plan Boitos doch merklich eingeschrumpft; vom „gesamten“ Goetheschen „Faust“ blieben eigentlich nur Bilder und Schlagworte; und der bedenkliche Kompro=

miß zwischen Neu=Gewolltem und Alt=Erebttem wirkte schon beim Entstehen des „Mefistofele“ auffällig und schief. — Trotzdem erlebte „Mefistofele“ 1875 eine sieghafte Rehabilitation in der Musikstadt Bologna, von wo aus Boitos Oper den Weg und den Erfolg überall hin fand. „Und jetzt, Kinder, mache ich den ‚Nerone!‘“ So mag Boito in jener entscheidenden Theaternacht seinen Freunden zugerufen haben. Und seit diesem Abend hat der „Nerone“ in Italien existiert, ist berühmt geworden; berühmt, ungesehen und ungehört, wie Kaiser Nero selbst, aber gewaltig und geheimnisvoll.

Persönlich kennen lernte ich Boito, als ich ihm, durch Mancinelli, in Arezzo vorgestellt wurde. Es war, ich glaube, im Jahre 1882, daß in Arezzo eine Musikausstellung, verbunden mit einem Musikfest, abgehalten wurde. Dies geschah bei Gelegenheit der Enthüllung von dem Denkmal Guido Monacos, des Aretiners. „Mefistofele“ wurde bei diesem Anlasse als Festoper aufgeführt; ich erhielt eine Anstellung als Vorführer der Klaviere in der Esposizione. Boito war 40 Jahre, ich sechzehn. Ich durfte bei den Theaterproben zugegen sein, lernte die Oper auswendig, begeisterte mich für diese und den Komponisten. Boito — gebildet, einnehmend, einfach — beschäftigte sich mit mir in der liebenswürdigsten Art. Ihm verdankte ich, das Mancinelli in dem darauffolgenden Winter und in Bologna eine umfangreiche Kantate

meiner Komposition (für Soli, Chor und Orchester) zur Aufführung brachte. Ich werde Boito nie vergessen, daß er, viel später, sich ungehalten darüber zeigte, daß ich zu viel Zeit dem Klavier, zu wenige der Komposition gewidmet hätte. In dieser Auffassung meiner künstlerischen Pflicht stand er fast ganz allein, und ich zog diesen Vorwurf als das herrlichste Lob ein, und es diente mir zur fördernden Aufmunterung. Schon wegen dieses Zuges bewahre ich ihm ein dankbares und ehrendes Andenken.

(Neue Züricher Zeitung)

„JUNGE KLASSIZITÄT“¹⁾.

Zürich, Januar 1920.

Sehr verehrter Herr Paul Bekker!

Ich habe Ihren Aufsatz „Impotenz — oder Potenz?“²⁾ mit Teilnahme und Sympathie gelesen; für manches darin Gesagte bin ich Ihnen herzlich zu Dank verpflichtet. Wenngleich Pfitzner meine Teilnahme und Sympathie nicht ebenso wecken kann — er wünscht diese auch nicht —, so kann ich den Zweifel nicht ganz überwinden, daß zwischen ihm und dem, was er bekämpft, Mißverständnisse bestehen; nicht nur glaube ich, daß wir alle — die es ehrlich meinen — das Beste, das möglichst Vollkommene in der Musik erstreben — eine gemeinsame Eigenschaft, die jede Gegnerschaft aufheben müßte —, sondern ich glaube ferner, daß es wohl Unterschiede in den heutigen Kompositionsversuchen gibt — namentlich Unterschiede der Begabung! —, nicht aber Klüfte, die sie trennen: ich glaube, daß sie mit-samt einander ähnlicher sind, als wir vermuten,

¹⁾ Dieser Brief gelangte als persönliche Zuschrift aus Anlaß der Polemik mit Hans Pfitzner an Paul Bekker.

²⁾ S. Frankfurter Zeitung vom 15. und 16. Januar 1920.

oder uns einreden. (Anders steht es mit dem Unterschied der Gesinnung — — —).

Zu jeder Zeit gab es — muß es gegeben haben — Künstler, die an die letzte Tradition sich klammerten, und solche, die sich von ihr zu befreien suchten. Dieser Dämmerungszustand scheint mir der stabile zu sein; Morgenröte und volle Tagesbeleuchtungen sind perspektivische Betrachtungen zusammenfassender und gern zu Ergebnissen gelangender Historiker. — Auch die Erscheinung von einzelnen in der Karikatur mündenden Experimenten ist eine ständige Begleiterin der Evolutionen: bizarre Nachäffung hervorspringender Gesten Jener, die etwas gelten; Trotz oder Rebellion, Satire oder Narrheit. In den letzten 15 Jahren ist Derartiges wieder dichter aufgetreten; es fällt um so stärker auf nach dem Stillstand der 80er Jahre, der in der Kunstgeschichte recht vereinzelt dasteht (und leider gerade mit meiner eigenen Jugend zusammenfiel.) Aber das Allgemeinwerden der Übertreibung — womit heute bereits der Anfänger debütiert — weist auf die Beendigung eines solchen Abschnittes; und der nächste Schritt, den der Widerspruch fördernd herbeiführen muß, ist der, der zur neuen Klassizität lenkt.

Unter einer „jungen Klassizität“ verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experi-

mente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen.

Diese Kunst wird alt und neu zugleich sein — zuerst. Dahin steuern wir — glücklicherweise — bewußt und unbewußt, willig oder mitgerissen.

Diese Kunst soll aber — um in ihrer Neuheit rein zu erstehen, um dem Historiker wirklich ein Ergebnis zu bedeuten — auf mehreren Voraussetzungen basieren, die heute noch nicht völlig erkannt sind. Als eine der wichtigsten von diesen noch nicht erfaßten Wahrheiten empfinde ich den Begriff der Einheit in der Musik. Ich meine die Idee, daß Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes, und daß sie selbst nicht in verschiedene Gattungen zerfällt; außer wenn Worte, Titel, Situationen, Deutungen, die völlig von außen in sie getragen werden, sie scheinbar in Varietäten dekomponieren. Es gibt keine „Kirchen“-Musik an und für sich; sondern absolut nur Musik, der entweder ein kirchlicher Text unterlegt, oder die in der Kirche aufgeführt wird. Ändern Sie den Text, so ändert sich scheinbar auch die Musik. Nehmen Sie den Text ganz fort, so bleibt — illusorisch — ein symphonischer Satz. Fügen Sie Worte zu einem Streichquartett=Satz, so entsteht eine Opernszene. Spielen Sie den ersten Satz der „Eroica“ zu einem amerikanischen Indianerfilm, und die Musik wird Ihnen bis zur Unkenntlichkeit verwandelt erscheinen. — Darum

sollten Sie nicht von „Instrumentalmusik“ und „dem echten Symphoniker“ sprechen, wie es in Ihrem Aufsatz über Kammer-symphonien Ihnen ent-schlüpfte: ich erlaube mir nicht, Sie zu kriti-fieren, aber ich litt unter dem Eindrucke, daß Sie sich mit dieser Terminologie Pfitzner näher stellten, als Sie sicherlich beabsichtigten.

Zur „jungen Klassizität“ rechne ich noch den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wiederergreifen der Melodie — (nicht im Sinne eines gefälligen Motives) — als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie.

Ein Drittes — nicht minder Wichtiges — ist die Abstreifung des „Sinnlichen“ und die Ent-sagung gegenüber dem Subjektivis-mus, (der Weg zur Objektivität — das Zurück-treten des Autors gegenüber dem Werke — ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe), die Wiedereroberung der Heiter-keit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das „befreiende Lachen“ Zara-thustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit und — absolute Musik. Nicht Tieffinn und Gefinnung und Methaphysik; sondern: — Musik durchaus, destilliert, niemals unter der Maske von Figuren und Begriffen, die anderen

Bezirken entlehnt sind. Menschliches Empfinden — aber nicht menschliche Angelegenheiten — und auch dieses in den Maßen des Künstlerischen ausgedrückt.

Maße des Künstlerischen beziehen sich nicht nur auf die Proportionen, auf die Grenzen der Schönheit, die Wahrung des Geschmacks — sie bedeuten vor allem: einer Kunst nicht die Aufgaben zuerteilen, die außer ihrer Natur liegen. (Beispielsweise in der Musik: die Beschreibung.)

Dieses ist, was ich denke. Kann das — um auf das zuerst Gesagte zurückzugreifen — kann diese Ansicht von ehrlichen Männern bestritten werden? Reiche ich nicht vielmehr die Hände zur allgemeinen Verständigung? Ist es möglich, daß diese Thorien als schädlich, gefährlich einerseits, als retrograd, kompromißhaft andererseits betrachtet werden sollten? — Ich vertraue sie Ihnen an.

Ihr ganz achtungsvoll ergebener

F. B.

Dieser Brief wurde zuerst veröffentlicht in der „Frankfurter Zeitung“ vom 7. Februar 1920, sodann abgedruckt im „Büfoni“-Heft des Anbruchs, 1921.

LO STACCATO.

Zürich, Juli 1920.

Da ich die Ausgestaltung des vorliegenden Werkes — (das sich dank der Fülle angehäuft Materials und aufgespeicherter Erfahrung wohl durch den weiteren Rest meines Lebens hinziehen wird) — auf einige Zeit unterbrechen muß, so halte ich den Augenblick für geeignet, hier einige erläuternde Worte anzubringen, die als Einleitung eigentlich passender gewesen wären: so absonderlich es erscheinen mag, daß die Vorrede mitten in der Arbeit sich melde.

Es liegt dieser Klavierübung ein zwar allumfassender Plan zugrunde, der indessen nicht nach starren pädagogischen Prinzipien dargestellt erscheint, der immerhin nicht lückenlos durchgeführt sein wird und der überdies, soweit des Verfassers Möglichkeiten reichen, erst durch die Heranziehung seiner Arbeiten um Bach und um Liszt eine relative Vollständigkeit gewinnt.

Es war ihm darum zu tun, den Studierenden nicht durch theoretische Phantasien, die unausführbar wären, zu entmutigen: ist es doch einem solchen nicht immer gegeben, zu unterscheiden, in welchem Verhältnisse seine Kräfte zur ge-

botenen Schwierigkeit stehen. Es ist, meine ich, ein billiges und ein unverantwortliches Vorgehen, technische Kombinationen aufzuschreiben, die über die instrumentellen und physisch-natürlichen Möglichkeiten hinausreichen, und somit dem Schüler Aufgaben zu stellen, die nicht zu bewältigen sind. Dies gibt ihm die falsche Vorstellung der eigenen Unfähigkeit und führt ihn zu Übertreibung oder zur Hoffnungslosigkeit: — die zu transponierenden Exempel sollen, nach dem aufgestellten Prinzip, nicht über das bequem spielbare hinaus fortgeführt werden.

Auch wandte ich einigen Fleiß daran, die Übungen anregend zu gestalten, sie stellenweise ins Unterhaltsame arten zu lassen: dem Lernenden sollte dadurch das Bewußtsein erhalten werden, die Kunst als etwas Gefälliges aufzufassen.

Darum scheute ich mich nicht, neben einigen meiner wohlgeduldeten Übertragungen nach Bach, nach dem von mir ins Herz geschlossenen Mozart, dem allseits willkommenen Bizet, auch Unrühmlicheres, wie Gounod und Offenbach, anzuführen; schon als Protest gegen eine Zeit, die das Langweilige schätzt und das Häßliche pflegt; hauptsächlich aber darum, weil sie mir Gelegenheit boten, gewisse pianistische Kombinationen anzubringen.

Im Gegensatz zum ersten Teile der Klavierübung, der als „Sechs Klavierübungen und Prä-

ludien“ erschien, und dem zweiten Teile der bei gleicher Ausdehnung nur die Hälfte der Gruppenanzahl aufweist, enthält dieser dritte Teil eine einzelne; die zehnte „Übung“, die ausschließlich der ungebundenen Spielart gewidmet ist. Auch hier wechselt Eigenes mit Entlehntem ab. Dem etwaigen Vorwurfe der Irreverenz mit der ich Liszt, unser aller Meister, auf dem Pianoforte scheinbar entgetrete, indem ich seine Paganini-Variationen meinerseits überarbeite, begegne ich mit dem Argument der studiosen Absicht; die mich bewegte aus dem Stücke eine ununterbrochene Stakkatostudie zu schaffen. Die brillante Aufgabe, die solcherart entstand, rechtfertigte für sich das Vorgehen; so, wie das Wagnis ausfiel, scheint es mir überdies zum mindesten als ein recht witziges Kunststückchen gelten zu dürfen.

Somit übergebe ich diesen selbständigen Teil „Lo Staccato“ als solchen, als Teil des Gesamtwerkes, und dieses vorläufig als Fragment der Öffentlichkeit.

Das ist eine von des Autors bösen Stunden, wenn er sein streng Gehütetes, sorgsam Gepflegtes hinausstößt, jede Macht und jedes Recht über seine Schöpfung verliert und sich selbst preisgibt.

Der Schutz, den der Autor seinem Werke durch eine begleitende Vorrede verleihen möchte,

ist problematisch. Sie nimmt sich zwischen Titelblatt und erster Druckseite dekorativ und feierlich genug aus: wird meistens jedoch nicht gelesen; wenn gelesen, nicht beherzigt; wenn beherzigt oft mißgedeutet. Trotzdem habe ich eine solche hier abgedruckt: aus der Empfindung der Form heraus, die ich nun einmal nicht verleugnen kann.

UM LISZT.

Berlin, September 1920.

Sehr geehrter Herr Kastner! Ihren Willkomm=gruß habe ich mit tiefer Erkenntlichkeit empfangen und gelesen. Er traf mich mitten in der Bewegtheit erneuter Eindrücke. Gestern abend las ich das „Tagebuch“, worin Sie meiner in auszeichnender Weise erwähnen . . .

Ihrem Aufsatz entnahm ich mit Befremden, wie Sie mit einer leichten Geste Liszt abwinken . . . Ich kenne Liszts Schwächen, aber ich verkenne nicht seine Stärke. Im letzten Grunde stammen wir alle von ihm — Wagner nicht ausgenommen — und verdanken ihm das Geringere, das wir vermögen. César Franck, Richard Strauß, Debussy, die vorletzten Russen insgesamt, sind Zweige seines Baumes. Darum sollte nicht in einem und demselben Satze Respighi gefeiert und Liszt abgelehnt werden. Eine Faust-Sinfonie, eine Heilige Elisabeth, ein Christus — sie sind noch keinem Späteren geraten. „Les jeux d'eau“ bleiben noch heute das Vorbild aller musikalischen Springbrunnen, die seitdem geflossen sind . . . Jedenfalls sollten Sie, falls Sie gute Gründe für Ihre Ablehnung haben, dieselben an=

führen und nicht ohne weiteres voraussetzen, daß jeder Leser sie wisse und jeder Musiker Ihnen beistimme. Ich, persönlich, sehe nicht, was Liszt an Schuberts Wandererfantasie verdorben hätte. Hingegen habe ich von altersher erkennen müssen, wie hilfreich Liszt über gewisse „Strecken“ des Originals hinwegführt. Es kann also kein Klavierspieler sich etwas vergeben, wenn er sich mit Liszt einer Meinung zeigt: es wäre denn, daß er als Musiker und als Pianist nachweisbar Liszt überträfe. Ein solcher Klavierspieler ist mir bisher nicht vorgekommen; ich selbst bin mir der Distanz, die mich von jenem Großen trennt, respektvoll bewußt. Weshalb ich diese Auffassung freundlich zu verzeihen bitte

Ihrem

in herzlicher Achtung ergebenen

F. B.

(„Das Tagebuch.“)

AUFZEICHNUNGEN.

Berlin, Ende 1920.

Die Deutschen (die, bei größter Verehrung ihrer Genies, mit denselben leicht vertraulich werden) leugnen die Vortrefflichkeit Mozartscher Librettis; sprechen von „schlechten“ Textbüchern; obwohl:

1. der unfehlbare künstlerische Wahlinstinkt Mozarts unbestritten bleibt;

2. die Figuren seiner Stücke lebendig geworden, ohne zu altern;

3. die Zitate aus seinen Opern sprichwörtlich;

4. die drei Typen: des Dramas, des Lustspiels, der symbolischen Handlung mit ihm endgültig aufgestellt erscheinen;

5. obwohl Goethe seine Schätzung der „Zauberflöte“ als Dichtung dadurch bewies, daß er eine Fortsetzung derselben schrieb;

6. obwohl die Schauspielregisseure sich scheuen, die Originale der Mozartschen Textbücher als gesprochene Dramen darzustellen (darunter literarische und dramatische Meisterstücke, wie Tirso de Molinas „Don Juan Tenorio“ [El burlador de Sevilla], Beaumarchais „La folle journée“ [Le mariage de Figaro]).

Trotz alledem sprechen die deutschen Kunst-
 ästhetiker, Kritiker, Historiker gegen die Text-
 bücher Mozarts. Sagt dagegen schön Grill-
 parzer (1822):

„Wenn der Text der Oper Don Juan, die
 Mozart komponiert hat, unmittelbar, wie nicht
 zu zweifeln, aus Molières ‚Festin de Pierre‘ ge-
 zogen ist, so kann man der Kunst des Bearbei-
 ters, seiner Kenntnis dessen, was zur Oper ge-
 hört, und tiefen Einsicht in das Wesen der Musik,
 nicht genug Gerechtigkeit wiederfahren lassen.
 Die Bearbeitung ist ein Muster für alle ähn-
 lichen, und Kind hätte wohlgetan sie sich bei
 seinem Freischütz zum Beispiel zu nehmen.“

*

*

*

Versuch einer Definition der Melodie: eine
 Reihe von wiederholten, (1) steigenden und
 fallenden (2) Intervallen, welche rhythmisch (3) ge-
 gliedert und bewegt, eine latente Harmonie (4)
 in sich enthält und eine Gemütsstimmung (5)
 wiedergibt; die unabhängig von Textworten als
 Ausdruck (6) unabhängig von Begleitstimmen als
 Form (7) bestehen kann und besteht; und bei
 deren Ausführung die Wahl der Tonhöhe (8) und
 des Instrumentes (9) keine Veränderung auf ihr
 Wesen ausübt. (Die als eingeklammerte Ziffern
 angezeichneten neun Argumente müßten erklärend
 kommentiert werden.)

Diese „absolute“ Melodie, zuerst ein selb-
 ständiges Gebilde, vereinte sich in der Folge mit

begleitender Harmonie und verschmolz später mit dieser zur Einheit; aus der neuerdings sich loszulösen und zu befreien die stetig fortschreitende Polyharmonik ihr zum Ziel macht.

Im Widerspruch zu eingewurzelten Gesichtspunkten muß hier behauptet werden, daß die Melodie fortwährend sich entfaltet hat, daß sie an Linie und Ausdrucksfähigkeit gewachsen ist und daß sie dazu gelangen muß, die Universalherrschaft in der Komposition zu erreichen.

* * *

In den Poe = Ausgaben, die ich besitze, befinden sich mehrere sorgfältig behandelte, gut charakterisierte Portraits des Dichters. Aber ein mit wenigen geätzten Strichen von Manet dargestelltes Bild Poes r e s ü m i e r t sämtliche anderen Bilder und ist erschöpfend. Sollte nicht auch die Musik dahinstreben, nur das Wichtigste, mit wenigen meisterlich hingesezten Noten auszusprechen? Erreicht denn meine Brautwahl mit ihren 700 Partiturseiten mehr, als Figaro mit seinen sechs begleitenden Blasinstrumenten? Das Raffinement der Sparsamkeit scheint mir das nächste Ziel, nachdem das Raffinement der Verschwendung gelernt worden ist. Vielleicht wird diese die dritte Periode des ersten Buches in der Musikgeschichte werden, dann müssen neue Ausgangspunkte und neue Mittel erstehen, die Sehnsucht, als welche der Orgelpunkt in der menschlichen Polyphonie ist, in Tönen wiederzugeben.

Das hieße am Ende, die Menschheit vom Schwersten erlösen.

* * *

Zu jeder Zeit geht der Schrei: es gäbe heute keine Komponisten, Dichter, Maler. Das kommt davon, daß man übernommenerweise den Blick auf jene Allee von Genies gerichtet hält, die in perspektivischer Verkürzung geschaut, dichter gepflanzt erscheint, als sie nachweisbar ist. Denn zwischen jedem ihrer Stämme steht durchschnittlich ein fünfzigjähriger Abstand. Sie bilden die Ergebnisse der zurückgelegten Strecke. — Innerhalb dieser fünfzigjährigen Strecke regen sich die Talente, die — als wie Kettenglieder — an dem vorigen Pfeiler hängen und zu dem nächsten hinaufführen. Dieser Kettenglieder Trag- und Bindekraft zu erkennen und zu schätzen, sei die Aufgabe und Sorge der Mitlebenden. Denn die Pfeiler stehen ohnedies fest und ragen in sichtbarer Höhe empor. Aber die Mitlebenden sehen das, was sie glauben, oder glauben wollen; sie glauben nicht, was sie sehen — oder hören.

* * *

Der Gang der Musikgeschichte besteht in dem normalen Treiben, dem Zurückgreifen und Vortasten. Genies sind die Katastrophen, die — als wie der Blitz — blenden und schrecken, dessen Getöse erst später vernommen wird. Hinterher ruft der Naturfreund aus: Schön war das Gewitter!

(Busoni=Heft des Anbruchs 1921.)

WAS GAB UNS BEETHOVEN?

Berlin, November 1920.

Häufig, beim Durchspielen einer Mozartschen Partitur am Klavier, geschah es, daß mein Zuhörer ausrief: „Das ist ja schon ganz Beethovenisch!“ Umgekehrt traf es sich auch, daß an gewissen Momenten eines Beethovenschen Stückes mein Jünger bemerkte: „Das ist ja noch ganz Mozartisch.“ Das erste von der Geste respektvollen Erstaunens, das zweite von der eines nachsichtigen Lächelns begleitet. In den beiden Fällen über sah mein Zuhörer, daß Mozart — wo er „beethovenisch“ anmutet, — bedeutend und original, hingegen, daß Beethoven, wo er an Mozart erinnert, unbedeutend und entlehnend ist. Mit anderen Worten: ein Mozart kann zuweilen auch den Ton anschlagen, der unsere Zeit bei Beethoven mit Ehrfurcht erfüllt; Beethoven kann aber Mozart, wo er ihm vorschwebt, nicht erreichen. Er hat Mozart in den Hintergrund gedrängt; derart, daß meine Generation erröten mußte, eine Opuszahl von Beethoven ungenau zu zitieren; nicht aber sich zu schämen brauchte, ein Konzert oder eine Oper von Mozart gar nicht zu kennen. Moritz Heimann, in einer seiner

Novellen, läßt einen deutschen Dichter in Italien sagen: „einen Beethoven haben sie nicht“. Man kann wohl sagen: „der göttliche Roffini!“ Man kann auch sagen „der göttliche Mozart!“ Aber man kann nicht sagen „der göttliche Beethoven“, das klänge nicht gut. Man muß sagen „der menschliche Beethoven“! So groß ist er. — Abgesehen davon, daß eine einzelne Erscheinung nicht in jedem Lande in je einem Exemplar vorhanden ist (keines außer England hat einen Shakespeare, keines außer Italien einen Michelangelo; einen Cervantes besitzt nur Spanien), — so gibt doch der Ausspruch Heimanns einen Schlüssel zum besonderen Problem: das Menschliche tritt mit Beethoven zum erstenmal als Hauptargument in die Tonkunst, an Stelle des Formenspiels.

Sogleich drängt sich die Frage auf, ob das ein Gewinn, eine Erhöhung für die Musik bedeuten könne; ob es die Aufgabe der Musik ist, menschlich zu sein, anstatt rein=klanglich und schön=gestaltend zu bleiben. — Das Herz Beethovens war groß und rein und es empfand für die Menschheit, es litt um sie, und für sie schlug es. Das ist zunächst eine Angelegenheit der Gesinnung, des Gemütes: der Künstler Beethoven hatte zu formen; und sein sprichwörtliches „Ringens“ mag nichts anderes sein, als das schwierige Bemühen, menschliche (das ist zuweilen außermusikalische) Erregungen in musikalische

Formen zu bringen. Dieses ist ihm gelungen, oft gelungen, — aber die Musik wurde dadurch in eine andere Region geführt, als die ist, die sie bisher bewohnt hatte. Wir haben durch Beethoven uns nun daran gewöhnt, diese Region als die der Musik einzig homogene, als ihren eigenen Bezirk zu denken, und werden wohl noch eine Zeitlang zu diesem Prinzip uns bekennen.

Beethovens menschliche Ideale sind hoch und lauter; sie sind die Ideale der Gerechten aller Zeiten und Zonen: der Drang nach Freiheit, die Erlösung durch Liebe, die Brüderlichkeit aller Menschen. Liberté, égalité, fraternité: Beethoven ist ein Ergebnis von 1793, und der erste große Demokrat in der Musik. Er will, daß die Kunst ernst, das Leben heiter sei. Sein Werk tönt voller Unmut, denn das Leben ist eben nicht heiter: mit schöner Sehnsucht nach dieser Verwirklichung holt er immer wieder vom Leiden aus, ingrimmig und rebellisch. „Non per portas, per muros, per muros“, „Muß es sein? Es muß sein“, „O Freunde nicht diese Töne“, „So pocht das Schicksal an die Pforte“. Das sind einige der „Mottos“ die Beethoven erfüllen; stetiger Trotz, Wunsch nach Auflösung der Dissonanz, und — mit dem Kopf durch die Wand. Das Herz ist groß, die Gesinnung golden, der Kopf nicht entsprechend diszipliniert. Darum Goethes Bedenken gegen Beethovens Art; Bedenken, die zuungunsten Goethes gerne gedeutet werden, und die

— dennoch! — (legt man Goethes umfassendes Verständnis für Mozart auf die Wagschale) eher Anlaß zum Nachdenken hätten geben sollen. Aber über Beethoven wird seit einem halben Jahrhundert nicht diskutiert.

Seinen Zeitgenossen bedeutete Beethoven zunächst eine staunenswerte Kuriosität (ein Konzertabend worin er zum ersten Male die fünfte Symphonie, die sechste Symphonie und das Klavierkonzert in G-dur aufführte, ließ das Publikum recht unberührt; Fidelio war zweimal ein „Fiasco“; das Violinkonzert wurde als unmelodisch und erzwungen bezeichnet); — doch bald darauf schlug die Situation um, der Umschwung hielt an und wuchs zweien Generationen über den Kopf.

Eine militante Priesterschaft organisierte sich ohne Verabredung (anders als bei Wagner!) und bewachte fortan das zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit. — Zwei Generationen hindurch war es das Ziel der ehrgeizigen Komponisten ihre neunte Symphonie zu schreiben. Brahms, Bruckner, Mahler — wie sehr man sie auseinanderhalten möchte, trotzdem in der Kunst nicht die Richtung sondern die Begabung entscheidet — sie sind sämtlich von der Monomanie erfüllt, zu ihrer eigenen neunten Symphonie zu gelangen. „Man folgt am treuesten einem großen Beispiel, indem man sich von ihm abwendet“ so sagte ich einmal, und meinte damit: das Beispiel ist deshalb groß, weil es einen neuen Typus

schafft; wiederholt man den Typus, so ist die Idee des Beispiels wiederum zerstört. — Durch Beethoven entstand in seinen Nachkommen der Ehrgeiz der Bedeutung, der Tiefe, des Zyklischen; die Maße der Breite und der Mittel türmten sich chronologisch auf. Ein Haydn fertigte noch Symphonien mit derselben Unbefangenheit — und Freude! — wie er ein Klaviermenuett niederschrieb. Nach Beethoven mußte alles „gewaltig“ sein; schon das erste Werk eines jungen Komponisten wollte alles Gewesene an Wucht übertreffen. Die Freude — die Beethoven aus Sehnsucht nach der Abwesenden — fanatisch besingt, hat sich verborgen. Früher begrüßte der Zuhörer die Veranstaltungen zu einer Musikaufführung mit dem Lächeln angenehmer Erwartung; jetzt setzt man sich mit geschlossenen Augen, und hoffnungslosem Ernste zum Lauschen hin. Ein Stück, das heiter und kurz geraten ist, mag es noch so schön und meisterlich sein, wird als Werk zweiter Ordnung betrachtet. — Menschlich zu schwingen ist diejenige Eigenschaft in der Kunst, ohne die sie zum Kunstgewerbe herabsinkt. Aber was ist nicht menschlich? Ausnahmslos ist's alles, was vom Menschen empfunden und unternommen wird. Die Kunst — darum ist sie Kunst und nicht das Leben selbst — hat das Privilegium das wählen zu können, was ihr zusagt: die bildende Kunst aus der Fülle der Erscheinungen, die musikalische Kunst aus der Gesamtheit der

Gemütsbewegungen; andererseits hat sie das Recht das abzustoßen, was nicht zu ihr gehört, was außerhalb ihrer selbst liegt: und dazu muß ich u. a. die soziale Tendenz, die propagandistische Geberde rechnen; sei der Autor noch so heftig von solchen Motiven erfüllt! Hier wird der Dichter zum Volksredner. Beethoven lag das Trotzige, das Grollende und das Versöhnende am nächsten der eigenen Natur; darin war er makellos aufrecht; und mit dieser Erkenntnis gewinnen wir — auf die Frage: Was bedeutet Beethoven den Heutigen? — die erste wichtige Antwort. Aufrichtigkeit ist eine der unbedingten Notwendigkeiten für das Werden und Wirken des Schaffens.

Darin ist Beethoven uns allerdings ein höchster Maßstab, daß seine strenge Aufrichtigkeit ihn instinktmäßig zu den Bezirken führt, die die ihm ganz eigenen sind. Aber diesen Maßstab können wir an allem wirklich Bedeutenden wahrnehmen, von Dante an bis — ja bis zu Beethoven; und so zwingend ist die Kraft der Aufrichtigkeit, daß auch das weniger Bedeutende durch sie einen hohen Rang, einen bleibenden Wert gewinnt — Können, Gemüt und Einbildungskraft vorausgesetzt —: ich nenne von Späteren, weil sie von selbst hervortreten — Weber, Chopin und Bizet.

Ein zweites Moment, das die heutige Jugend sich zu Herzen nehmen mag, ist — bei Beethoven

— das Zurücktreteten des Virtuosenhaften gegenüber der „Idee“. Beherrscht er auch mit Überlegenheit das Orchester und den Kontrapunkt, so denken wir doch nie in erster Linie von Beethoven als von einem „Orchestrator“ oder einem „Kontrapunktiker“. Man hat ihm zwar die Sonderetikette des „Symphonikers“ aufgesteckt, doch ist dieses eine Konvention wie jede andere Etikette. Eine Hammerklaversonate und ein Cis=moll=Streichquartett wiegen an Gehalt die Symphonien sicherlich auf: in der Tat, es ist bei Beethoven ziemlich gleichgültig welches das Mittel ist, das uns seine Gedanken zuführt. Als „Spezialisten“ haben ihn seine Vorgänger übertroffen; Bachs Harmonik ist kühner und reicher, Mozarts Orchester equilibrierter, Haydns Quartettsatz reiner und durchsichtiger. Das liegt daran, daß Beethovens Ungestüm ihn oft über die bequemen Möglichkeiten der Instrumente, der Singstimmen, hinausgreifen ließ; wodurch das „Riskierte“ in den Vortrag kam, das dem Wohlklang gefährlich wird. Dafür aber zwang und verhalf er Instrumentalisten und Orchester zu größeren Leistungen: der Schwierigkeit, der Ausdauer und des Denkens. Nicht immer zeigt in der Beschränkung sich der Meister, sondern ebenso sehr in der Erweiterung, sobald er sie beherrscht.

Diese Geste Beethovens ist leider nachträglich eifrig aufgegriffen worden: die Übertrumpfung

um ihrer selbst willen gepflegt, führt zur Dekadenz; darum, weil der Abstand zwischen Inhalt und Aufwand immer klaffender gerät. Das dritte Horn, das zu dem üblichen Einzelpaar in der „Eroica“ hinzukam, erregte Aufsehen und Bedenken; wengleich seine Verwendung begründet und überzeugend durchgeführt ist. Wo ist eine ähnliche Berechtigung bei den acht und zwölf Hörnern mancher heutigen Partitur?

Um die Menschheit zu leiden ist höchst „menschlich“, ehrfurchtgebietend, dankens- und liebenswert; anbetungswürdig aber ist das „Göttliche“, welches keine Zweifel kennt noch weckt, und alles Leiden vergeffen macht.

(Manuskript.)

Berlin, 20. November 1920.

ARLECCHINOS WERDEGANG.

Roma, April 1921.

Der Entwurf zum Textbuch des „Arlecchino“ entstand im Frühling 1914, als noch kein Krieg zu befürchten stand. Dieser Entwurf, damals vorläufig abgeschlossen, blieb im ganzen für die spätere Fassung (Oktober 1914) maßgebend. Das inzwischen ausgebrochene Gemetzel bewirkte, daß die ursprünglichen „Türken“ des Libretto in „Barbaren“ gewandelt wurden. — Eine Figur wurde aus dem ersten Personenverzeichnis gestrichen. Sie war als alternde Primadonna gezeichnet, die nach dem Ritter angelt und von ihrem Fenster aus spioniert. Die Entwicklung der so geschaffenen Situation gab Anlaß zu einem Keif-Duett zwischen ihr und Colombina. Als nicht wesentlich für die Philosophie des Stückes wurde diese Person ausgemerzt; dadurch sollte der Kreis der Szenen um eine reinere Symbolik gezogen werden. Einige musikalische Skizzen konnten noch bis Weihnachten aufs Papier gebracht werden: das Vorspiel, das Lob des Weines, das Thema zum Quartett und die italienische Rache-Arie (die die allererste Eingebung gewesen). — Hier wurde die Komposition durch meine Abreise von

Berlin bedenklich unterbrochen, um erst im Frieden des Schweizer Aufenthaltes gegen Ende 1915 wieder aufgenommen und zu Ende geführt zu werden. Vom Züricher Stadttheater zur Auf-
führung angenommen, waren der Theaterdirektor und ich um das Werk verlegen, das dem „Arlecchino“ zugesellt werden sollte, um den Theaterabend zu füllen. Die ungelöste Frage brachte mich zu dem Entschlusse, ein zweites Stück selbst beizusteuern. In drei weiteren Monaten waren darauf Text und Partitur von „Turandot“ bereit, derart, daß die Uraufführung beider Opern noch in derselben Saison erfolgte.

Die Idee zum „Arlecchino“ gab mir die meisterhafte Darstellung eines italienischen Schauspielers (Piccello, wenn ich mich recht erinnere), der die alte *Commedia dell'Arte* wieder einzuführen versuchte und in dieser die Rolle meines Helden überlegen sprach und spielte. Um die nämliche Zeit lernte ich das römische Marionetten-Theater kennen, dessen Vorführung einer kleinen komischen Oper des zwanzigjährigen Rossini („Die Reisetasche oder Gelegenheit macht den Dieb“) mir einen ergreifenden Eindruck hinterließ. Aus diesen beiden Erlebnissen heraus, von denen das erste auf die Dichtung, das zweite auf die Komposition einen merklichen Einfluß ausübten, ergab sich mein „theatralisches Capriccio“. Die Handlung wurde „ideell“ nach Bergamo verlegt, welches die Heimat Arlecchinos ist und das, wie

jede italienische Provinzhauptstadt seine eigene Maskenfigur führt, die den Witz ihres Volkes repräsentiert. „Arlecchino“ ist ein dramatisiertes Bekenntnis, und darum (von den erwähnten Anregungen abgesehen) mein völlig eigenes Werk. Es ist zugleich eine leichte Verspottung des Lebens und auch der Bühne, aufrichtigster Haltung, bei aller Anspruchslosigkeit und Komik ernst gemeint, und mit liebevollster Besorgtheit um die künstlerische Form unternommen.

Das Erstreben einer solchen forderte einige Änderungen des Textes im Verlaufe seiner Übertragung in Töne. Als Worte nicht unangebracht, störten einzelne Sätze stellenweise die musikalische Gestaltung. Ich gebe einige der unterdrückten Stellen hier wieder. Gleich zu Anfang hieß es zum Beispiel:

Matteo:

„Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse . . .“

(Er unterbricht sich).

Es verlautet, daß ein Galeotto der Liebesvermittler Zwischen Lanzelot und Ginevra gewesen sei . . .
 Symbole, ach, Symbole! (u. s. w.)

Später:

Abbate:

Just hier hauset

Die schöne Frau des wackern Schneidermeisters.

Ein hellgrünes Bäumchen,

Das aus der Ritze eines berstigen Gemäuers

Ihre Zweiglein nach der Sonne strecket aus . . .

Dottore:

.. Und nach Liebhabern zwinkert!

Abbate:

Nachſicht, Nachſicht, Dottor Bombaſto!
Begnügt euch damit, kranke Leiber zu töten,
Und laßt gefunde Triebe leben! (uſw.)

Zu Beginn des Terzettes kam noch folgendes hinzu:

Matteo:

So wißt ihr von nichts?

Abbate:

Von was?!

Matteo:

Die Barbaren

Abbate:

Etwas weiß ich immerhin.
Die Barbaren, oder Germanen,
Sind das Volk der Muſik und der Philoſophie.
Zwar reichen ſie in der einen
Nicht an unſeren erhabnen Aleſſandro Scarlatti,
Noch in der anderen an meinen göttlichen Plato . . .

Matteo:

. . . . ſie umringen dieſe Stadt! (uſw.)

In dem Dialog zwiſchen Arlecchino und Colombina äußerte ſich dieſer weitläufiger und ſetzte (bei der Verleugnung der Treue) noch hinzu:

Arlecchino:

Wie iſt Ihr Schlaf, Madame?

Colombina:

Mein Schlaf ist geängstigt.
Weil ich mich um dich gräme!

Arlecchino:

Das wirkt nachteilig auf den Teint —

Colombina:

Seh' ich wirklich so schlecht aus?

Arlecchino:

Beruhigt euch, ihr seht scharmant.
Doch dreh'n eure Träume sich allein um mich?
Seid ihr gewiß? Es gibt auch eine geheime Untreue,
Die schlimmere Spuren läßt, weil sie
Nicht handelt und recht wie lagerndes Gewässer
stinkt: —

Ohnmächtige Treue! — Ich spreche im allgemeinen.

Colombina:

Du redest abscheulich. (ufw.)

So war auch die Verführungsrede Colombi-
nas wortreicher. Sie sagte:

Ich tanze, schlage Tamburin und singe,
Bereite schmackhaft deine Leibgerichte,
Und sticke kunstreich
Geschlungene Schnörkel dir in Taschentücher.

(Immer katzenweicher)

Und Arm in Arm ergeh'n wir uns ins Freie,
Besuchen wir des Vormittags die Kirche
Später am Tage unsre lieben Freunde
Und abends das Theater,
Wo wir zusammen lachen oder weinen

Je wie das Stück es bringt —
(leiser) — dann kommt die Nacht...

Arlecchino:

(für sich): Ein ehrlicher Zank, da stelle (uſw.).

Dies alles und manches noch Geringere wurde der muſikalischen Form geopfert, die mit der theatralischen Hand in Hand geht im geſungenen Spiel. Dieſe Strategik des Verzichtens iſt bei allen breiter angelegten Plänen eine von des Künſtlers Tugenden. Sie wird dadurch kompensiert, daß — an anderen Stellen — die Eingebung mit gleich unabweiſbarer Forderung auch unvorhergeſehene Erweiterungen herbeiführt, Ungeplantes einſchaltet. So erging es auch dem „Arlecchino“, der als Dichtung (nachträglich) eine auſführliche Ergänzung erfuhr. „Der Arlecchino“ ſpinnt die ethiſche Idee des Stückes weiter, vom Opernwerke äußerlich losgetrennt, ſchwerlich muſizierbar und kaum darſtellbar: eine mehr abſtrakte „Fantasie“. Sie wird nächſtens als Buch erſcheinen.

(Blätter der Staatsoper Heft 7).

ZU SEINER DEUTUNG¹⁾.

Zunächst war es mir wohltuend zu lesen, daß meine kleinen Bühnenstücke auf Sie gewirkt haben. So vielem Mißverständnis der Allgemeinheit gegenüber ist das Verständnis eines einzelnen Freundes reichlich aufwiegend. — Vorgeworfen wird mir im „Arlecchino“, daß er höhnisch und unmenschlich sei; indessen ist diese Schöpfung aus dem ganz gegensätzlichen Drang hervor entstanden: aus dem Mitleid mit den Menschen, die es sich einander schwerer machen, als es sein sollte und könnte: durch Egoismus, durch eingefleischte Vorurteile, durch die dem Gefühle entgegengehaltene Form! Deswegen kommt man im „Arlecchino“ (und diese Absicht ist erreicht) nur zu einem schmerzhaften Lachen. Selbst die harmloseste Figur, der Ritter, ist zum Teile mit Bitterkeit ironisiert. — Die Worte des Titelhelden selbst sind meine eigenen Bekenntnisse. Menschliche Nachsicht und Duldsamkeit drückt der Abbé aus. Der Schneider Matteo ist der betrogene Idealist und Nichts-Ahnende. Colombina: das Weib. Es ist der moralischste Operntext nach jenem der „Zauberflöte“ (den ich hochhalte).

(Blätter der Staatsoper Heft 7.)

¹⁾ Aus einem Privatbrief vom Sommer 1918.

KÜNSTLERS HELFER.

Berlin, Mai 1921.

Der Apparat, der in Tätigkeit gesetzt wird, um eine Oper zur Darstellung zu bringen, schüchtert den Autor ein — so er mehr intelligent als eitel ist — und ladet ein unerwartetes Gewicht von Verantwortlichkeit, nicht auf sein künstlerisches, aber auf sein menschliches Gewissen. — Die Summe von Gehirn= und Hände=Arbeit, die für sein Werk in Bewegung tritt, ist in der Tat außerordentlich groß. Wieviele Geister und Glieder sind an den Vorbereitungen einer Schau beteiligt, die der Zuschauer meist unbewegt, oft gereizt, selten mit Dank, zerstreuten Auges, halben Ohres aufnimmt!

Schon die Wahl des Sujets fordert zuweilen Monate — auch Jahre — des Suchens, Prüfens und Wählens. Aber an dem Sujet selbst haben bereits ganze Zeiten und Völker vorgearbeitet. Ein Stoff wie „Faust“ ist das Ergebnis von Kulturen und Generationen, und selbst der Ursprung der weit bescheideneren „Turandot“ wurzelt in entferntesten Zeiten und Ländern.

Die alte Überlieferung wandert durch die Hände des Italieners Gozzi, des Deutschen Schiller, zu dessen Bearbeitung bereits Karl Maria von Weber die begleitende Musik geschrieben.

Hier ist ein an Zweigen unübersehbarer Stamm=baum von Einflüssen und Taten der kleinen Blüte vorausgewachsen, mit dem wir alle, Autoren, Darsteller und Zuschauer, von alters her zusammenhängen. In einer Einführung zu Liszts „Don Juan“=Phantasie habe ich den Versuch unternommen, eine Darstellung der Genealogie des „Don Juan“=Motives bis zu Mozarts „Don Giovanni“ zu geben. Selbst ein Genie, wie Mozart eines gewesen, hätte, ohne die Vorarbeit bedeutender Geister — zu der sich noch die Elemente von Religion, Sitte, Aberglauben gesellen — nicht vermocht, diese Quintessenz eines Kunstwerkes zu schaffen, als welches wir es heute natürlich erkennen.

Der Weg, der von dem erst entstandenen Worte des Textbuches zur letzten Note der Partitur reicht, ist ein weiter, an vielen Leidensstationen vorbeiführender Gang. Die Komposition von Gounods „Faust“ („Margarethe“) nahm sieben Jahre in Anspruch.

Ist der Komponist so weit gelangt, so beginnt eine gewaltige Geschäftigkeit, an der Notenkopisten, Stecher, Drucker, Korrektoren, Klavierauszügler vollauf beteiligt sind. Es sind Millionen von Notenköpfen, die hier — mit peinlicher Sorgfalt — gesetzt werden müssen. Und erst jetzt wandert das „Material“ ins Theater, wo die Verwirklichung der stillen Arbeit beginnt, wo die Konzeption ins Lebendige umgesetzt wird: das mühsame „Einstudieren“ nimmt seinen Anfang. Bedeutende

Persönlichkeiten und große Menschenmassen stellen sich mit ihrem besten Können und Eifer in den Dienst der Sache. Jedem fällt eine starke Aufgabe zu: dem Kapellmeister, dem Regisseur, dem technischen Leiter, dem Dekorationsmaler, dem Chormeister, dem Kostümschneider. Jeder von diesen hat eine tüchtige Schar unter sich, — der Dekorationsmaler verfügt über Bildhauer, Tapezierer, Zimmerleute, Anstreicher und gelegentlich noch andere Kräfte — aus der nicht selten einzelne hervorragen als bewundernswerte Künstler: man denke nur an das Orchester der Berliner Staatsoper. Alle bilden willig den Rahmen zu den Figuren der Hauptdarsteller. Doch hinter diesen vielen aufopfernden Geschicklichkeiten, die immerhin zur Erscheinung und Geltung gelangen, stehen unsichtbar, hinter, über und unter der Bühne Hunderte am Werke, die keinen Beifall zu erhoffen haben, und die ihr tüchtiges und unerläßliches Werk im Schatten verrichten. Diese verschiedensten Berufe und Temperamente zu jener Einheit zu fügen, aus der die Erstaufführung sich endlich ergibt, ist eine Aufgabe, über deren Lösung der Eingeweihte immer wieder erstaunt. Daß von einer solchen Menge nicht Einer zum mindesten versagt, sich irrt, erkrankt, ist fast ein Wunder und eine Art Glücksspiel. — Man kann sich, von außen geschaut, kaum eine Vorstellung davon machen, wie beispielsweise ein Wörtchen im Textbuch einen ganzen Mechanismus von

Handlungen heraufbeschwört. Eine vorgeschriebene brennende Lampe allein heißt die Mitwirkung des Elektrotechnikers, des Kunstgewerbes, indirekt der Metallindustrie: — und wem fällt diese Lampe als bedeutsam auf? — Das Publikum nimmt das Gelungenste als etwas Selbstverständliches hin; das geringfügigste Mißlingen mit kalter Kritik auf. Die wohlgesinnten Richter — seltsame Figuren, in Zeitungspapier gekleidet, das Gesicht hinter einer Maske aus Druckerschwärze verborgen — vermögen den Aufbau von Jahren niederzureißen, durch einen Spruch

Diese Übersicht der Schwierigkeiten, Fähigkeiten und Verwickelungen, die eine Opernaufführung bedingen, sollte — nebenbei — ein wenig dem sorglosen Publikum ins Gewissen reden. Sie wollte aber, zunächst, den Umfang der Leistung, den mein Dank zu umspannen hat, ins rechte Licht setzen. Es war mir darum zu tun, darzulegen, wie klar ich mir dessen bewußt bin, was Andere für mich vollbrachten.

¹⁾ Nach der Berliner Premiere von „Turandot“ und „Arlecchino“ verlas der Autor diesen „Dank“ im Bühnenklub.

(Vossische Zeitung.)

ENTWURF EINES VORWORTES ZUR PARTITUR
DES „DOKTOR FAUST“ ENTHALTEND EINIGE
BETRACHTUNGEN ÜBER DIE MÖGLICHKEITEN
DER OPER.

Berlin, August 1921.

Es ist der Zeitpunkt gekommen, die Gesamter-
scheinung der Musik als „Einheit“ zu er-
kennen, und nicht sie zu unterscheiden nach ihrer
Bestimmung, nach ihrer Form und nach den
angewandten Klangmitteln, wie es noch ge-
schieht; sondern ausschließlich von zwei Argu-
menten aus, dem ihres Gehaltes und dem
ihrer Qualität.

Mit Bestimmung meine ich etwa die drei
Reiche: Oper, Kirche und Konzert; mit Form
etwa: das Lied, den Tanz, die Fuge, die Sonate;
mit angewandten Klangmitteln: die
Wahl der menschlichen Stimme oder der Instru-
mente, und unter diesen sei es das Orchester,
das Quartett, das Klavier oder die mannigfachen
Zusammenstellungen aller Genannter.

Die Musik bleibt — wo und in welcher Form
sie auch auftrete — ausschließlich Musik, und nichts
anderes; und sie tritt in eine besondere Kategorie
nur in der Vorstellung, durch Titel und Überschrift,

einen unterlegten Text, und die Situation in die man sie stellt. Darum gibt es keine Musik, die als Kirchenmusik geprägt und erkennbar wäre, und ich bin gewiß, daß niemand beim Anhören einiger Stücke aus Mozarts Requiem oder aus Beethovens großer Messe diese Werke als „kirchlich“ empfinden und bezeichnen würde, wenn Titel und Text dem Hörer verschwiegen blieben. — Der gregorianische Gesang ist mit seiner lapidaren Einstimmigkeit und gänzlich abwesenden Harmonik in unserer Vorstellung durchaus mit der Kirche verbunden, und wir empfinden ihn als „Kirchenmusik“ ebenso sehr, als den Stil Palestrinas. Doch Liebeslieder aus Palestrina's Zeit sehen einem Offertorium so sehr zum Verwechseln ähnlich, daß nur der Text und die Gelegenheit sie auseinander kenntlich machen. Zur Zeit der Festsetzung des ritualischen Gesanges durch Papst Gregor gab es aber keine andere Art Musik; und es ist anzunehmen, daß eine Romanze aus dieser Zeit auch nicht viel anders klang, als was wir heute als ur-echte Kirchenmusik wahrzunehmen glauben. Ebenso verhält sich unser Empfinden der „Theatermusik“ gegenüber insofern, als hier — durch üble Gewohnheit — sich eine gewisse Geste eingebürgert hat, die uns als „theatralisch“ berührt, weil wir diese Geste von der Oper her kennen. Aber gerade die Operngeste ist eine Formel, die Musik am wenigsten betrifft; meist ein unter Theatralikern gegenseitig nachgeäffter Kniff, eine

Konzeſſion an den Sänger, oft eine Verlegenheit, um den mangelnden höheren Ausdruck zu erſetzen, oder einen gewandten Übergang zu finden.

In der „Konzertmuſik“ finden wir von Haydn ab — und überall wo ſie als lebendige Kunſt beſteht — durchweg Remiſſenzen an das Theater; zumal in dem „kleineren“ Beethoven, der in heiteren Sätzen ganze Strecken lang dem Ausdruck und dem Gang der opera buffa folgt.

Eine ſolche Erkenntnis verringere nicht den Wert dieſer Sätze: Kunſt iſt Übertragung des Lebens, und das Theater iſt dieſes in umfaſſenderem Maße als andere Künſte; darum iſt es natürlich, daß lebendige Muſik mit der Theatermuſik verwandt ſei.

Mit Bach und Mozart, die doch — (auch dieſes muß endlich erkannt werden) — die ſtärkſten und dauerndſten muſikaliſchen Perſönlichkeiten unſerer heutigen Tonkunſt geblieben, iſt dieſe Einheit, die ich als erſtes Prinzip für die künftige aufſtelle, faſt in lückenloſer Durchgeführtheit bereits vorhanden. Die kleinen Abweichungen der Bachſchen Werke unter ſich, in Ausdruck und Stil, ſind in den häufigſten Fällen auf das ausführende Inſtrument, dem die Rolle zuerteilt iſt, zurückzuführen. So gerät ein Orgelſtück ein wenig anders, als ein Stück für das Clavecin — dem Inſtrument, dem Spieler nachgebend — aber wir hören bei dem einen, wie bei dem anderen, denſelben Bach. Der Inſtinkt der Einheit aber

macht, daß Bach dieselbe Musik hier als Chorwerk, dort als Orgelstück benützt, und daß er selber fortwährend seine Einfälle von einem Instrument auf das andere, von der Kirche in die „Kammer“ überführt. Und stellte man gar den Evangelisten aus der Matthäuspassion auf die Bühne, man würde mit Verblüffung zugeben müssen, daß nie „Theatralischeres“ konzipiert wurde, als diese streng=religiöse Musik. Bei Mozart ist aber jede seiner Opern eine reine symphonische Partitur, jedes Quartett hat etwas von einer Opernszene. — Der geistreiche Theoretiker Moinigny hat den Versuch unternommen, unter den ersten Satz von Mozarts D-moll-Quartett einen Text im Ariencharakter der „opera seria“ zu setzen; und durch dieses Vorgehen erleben wir die Wirkung, daß wir beim Anhören des so umgedeuteten (sonst in keiner Note geänderten) Stückes plötzlich mitten in die Mozartsche Oper uns versetzt finden.

Es ist erstaunlich, wie wenig die Musik von menschlichen Konventionen weiß (könnte man im Ernst von einer „Hofmusik“ reden?) und wie sie, dank ihrer Neutralität, sich überall anpaßt und anschmiegt! Das ermöglicht und erklärt wie Beethoven einen ursprünglich für eine höfische Kantate geschriebenen Satz, später als Finale im Fidelio anwendet. Daß er aus dem Thema eines zopfigen Blasoktetts (eines blaffen Jugendwerkes) die jubelnden Weisen zieht, die, gleichfalls im Fidelio,

die Befreiung der Gefangenen feiern. Durch Konvention ihrer Bestimmung unbedingter zerteilt stehen der Marsch, der Tanz und der protestantische Choral. Trotzdem sind Märsche und Tänze unbeanstandet und mit Ehren in die Symphonie, in die Sonate übergegangen; und der Choral ist in Kammermusikwerken, von seiner ursprünglichen Bestimmung getrennt, mit künstlerischer Wirkung gebraucht worden. In der Oper trat der Choral allerdings hauptsächlich als Zitat, als Symbol auf; wengleich nichts in seiner „musikalischen“ Beschaffenheit (einer führenden Stimme in halben Noten und einem reinen vierstimmigen Satz) nachweisbar auf „Religion“ hindeutete. Somit bestünden die Unterschiede von Gattung und Klasse nur in der beeinflussten Vorstellung der Musikpflegenden.

Dahingegen ist es der Gehalt und die Qualität, die Musik, in sich selbst, unterschiedlich machen. Erfindung und Stimmung bilden den Gehalt, Form und Gestaltung die Qualität. Ein Stück mag leicht oder schwer, bewegt oder getragen sein, hell oder dunkel, kunstreich oder einfach (das unerläßliche Können, das Meistern der Einfälle und der Stimmung vorausgesetzt): dies alles bewirkt nicht im mindesten, daß es als Kirchen-, Theater- oder Kammermusik sich kundgebe; wengleich es wiederum in jede dieser Kategorien sich einreihen läßt. — Hand in Hand mit der Trennung der

Musikarten ist auch eine Skala in der Schätzung der vermeintlich gegensätzlichen Rubriken (etwas wie ein Musiktarif) geschaffen worden: So gilt in Deutschland die Symphonie als höchste Form und Erscheinung, während die Oper ein wenig verachtet ist. Als ob die beiden geharnischten Männer aus der Zauberflöte nicht schöner und wichtiger wären, als irgendein graues Streichquartett aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts! — Ich sage, es kommt auf die Qualität an, nicht auf Rang und Klasse. — Und, nochmals, die Lebendigkeit, das Lebendigsein und Lebendigmachen: ist doch Musik eine Kunst der Bewegung!

* * *

Mit der gewonnenen Erkenntnis von der „Einheit“ der Musik, haben wir bewußt erschaut, was von altersher bestand und wirkte. Aber unsere Haltung wird eine andere, als die sie sonst war, und wir können nun die Möglichkeiten in neuem Lichte betrachten, anders und weiter walten und disponieren. — Nicht nur, daß die Oper keine geringere Gattung der Musik vorzustellen braucht; auch nicht, daß sie den anderen Gattungen gleichberechtigt wird (wodurch ihre Klasse erhöht, aber immerhin die Klasseneinteilung bestätigt würde); sondern — zu diesem Schlusse gelange ich geradezu und ohne Bedenken — ich erwarte von der Oper, daß sie in Zukunft die oberste, nämlich die universelle, einzige Form

musikalischen Ausdrucks und Gehalts werde. Die Musik, die Unausgesprochenes beredsam macht, menschliche Erregungen aus der Tiefe hebt, um sie den Sinnen zuzuführen, die aber äußere Vorgänge, sichtbare Vorkommnisse nicht beschreiben will, findet erst in der Oper erschöpfenden Raum zur eigenen Entfaltung. Die äußeren Vorgänge ziehen an unserem Auge, die inneren an unserem Ohr vorbei; Geschautes und Gehörtes ergänzen sich so gegenseitig, stützen und erläutern einander; wenn die verteilende Künstlerhand sie glücklich auseinander zu halten und zu vereinen vermag. Was jedoch für meinen Schluß entscheidend in die Wagschale fällt, ist der Umstand, daß die Oper alle Mittel und alle Formen, die sonst in der Musik einzeln zur Anwendung kommen, vereint in sich birgt, sie gestattet, und sie fordert. Sie gibt Gelegenheit, sie insgesamt oder gruppenweise anzubringen. Von den einfachen Lied-, Marsch- und Tanzweisen bis zu dem kunstreichsten Kontrapunkt, vom Gesang zum Orchester, vom „Weltlichen“ zum „Geistlichen“ reicht — und noch weiter — das Gebiet der Oper; der ungemessene Raum, über den sie verfügt, befähigt sie, jede Gattung und Art aufzunehmen, jede Stimmung zu reflektieren.

Überdies sind die Aufgaben auf dem Theater gesteigert. Es verlangt einen intensiveren Ausdruck, einen straffer gespannten Bogen, eine heftigere Diktion als die, mit denen die Musik in

anderen Fällen auskommt. Beethoven — der sicherlich über eine starke und überlegene symphonische Hand verfügte — hat seine Ouvertüre zu „Fidelio“ viermal verfaßt. Erst die letzte Fassung konnte ihm, dem souveränen Symphoniker, für das Theater genügen; und in der Tat überbietet die sogenannte dritte Leonoren=Ouvertüre alle seine ersten Symphoniesätze, den der „Neunten“ vielleicht ausgenommen. Und selbst in dieser endgültigen und hinaufgerückten Fassung hätte die menschlich=leidenschaftliche Episode, die der Florestan=Arie nachgebildet ist, für das Theater einen noch breiteren Atem ausströmen können: welcher Einwurf — einem Beethoven gegenüber — keine vorlaute Kritik, sondern eine gerechte Forderung ist.

Gewiß, daß das Theater die Aufgabe steigert. Eine Chorfuge kann sich, beispielsweise, im Oratorium hinziehen, soweit ihre Durchführung und die kontrapunktische Fähigkeit des Komponisten reichen. Auf der Bühne muß sie, bei gleich tüchtiger Konstruktion, zugleich der theatralischen Situation sich anpassen, ohne daß die eine Erregenschaft der anderen Abbruch tue. Denn — dieses erscheint mir unerläßlich — eine Opernpartitur müßte, indem sie der Handlung gerecht wird, auch von dieser losgelöst, ein vollständiges musikalisches Bild ergeben: einer Rüstung vergleichbar, die dazu bestimmt, den menschlichen Körper zu umhüllen, auch für sich allein — an

Material, an Form, und an kunstreicher Ausführung — ein befriedigendes Bild, ein wertvolles Stück ergibt. Endlich — und es mag paradox klingen! — führt uns die Opernkomposition zur reineren und absoluteren Musik zurück; indem — durch das künftig gebotene Hinwegfallen alles Illustrativen — nur die der Musik organisch angemessenen Elemente zu ihrem Rechte gelangen: der Gehalt, die Stimmung, und die Form; gleichbedeutend mit Geist, Gemüt und Können. In demselben Maße, wie das Theater den erhöhten Ausdruck verlangt, ist es ihm — infolgedessen — gegeben, die Schärfen zu dämpfen. So ist eine auf dem Klavier fast unerträglich klingende Dissonanzfolge im Orchester bereits verständlich, auf dem Theater aber nur mehr eine charakteristische Nuance, die widerspruchslos hingenommen wird und vorübergeht. So sehr viel stärker ist eben der Anspruch, den die Bühne auf Akzente erhebt. Mit der gesteigerten Qualität und der errungenen Allseitigkeit der Oper müßte ein Abnehmen der Produktivität als natürliche Folge entstehen; in dem Sinne, daß. — als letzte Konsequenz — ein Komponist, ein Schöpfer, in eine einzige Oper alles hineintrüge, das ihn bewegt, das ihm vorschwebt, das er vermag: ein musikalischer Dante, eine musikalische göttliche Komödie!

Man wird dem einwenden, daß das Theater den Ausdruck vergrößere und die Formen ver-

krüppelle. Es genügte diesem Einwand die Partitur von „Figaros Hochzeit“ entgegenzuhalten, um ihn zu entkräften; insofern, als man eine Regel nicht von den unvollkommeneren, sondern von den vollkommeneren Beispielen ableiten soll. Aber damit wäre nicht „vinta la causa“ (wie es eben im Figaro heißt); vielmehr muß, um den Fall zu erschöpfen, noch einiges Betrachtende und Begründende angeführt werden, wie ich es im folgenden unternehme.

* * *

Es sollte vor allem die Oper nicht mit dem gesprochenen Drama identifiziert werden. Vielmehr es sollten die beiden von einander unterschieden sein, als wie Mann und Weib. Es handelt sich bei der Oper um das musikalische Gesamtkunstwerk; im Gegensatz zum Bayreuther „Gesamtkunstwerk“: wenn nun einmal, und noch immer Wagner angeführt werden soll; auf daß man dem Verständnis des Lesers von 1921 entgegenkomme und den ihm vertrauten Maßstab nenne! Als oberste Bedingung erscheint mir die Wahl des Textes. Während es für das Drama fast grenzenlose Möglichkeiten des Stoffes gibt, zeigt sich bei der Oper, daß nur solche „Sujets“ ihr angemessen sind, die ohne Musik nicht bestehen, noch zum vollen Ausdruck gelangen könnten, die nach Musik verlangen und erst durch diese vollständig werden. Dadurch wird die Wahl

eines Opernstoffes, wie ich ihn mir für die schönere Zukunft der musikalischen Bühne denke, eng begrenzt. Um unser Ziel zu ersteigen, ist es geboten, daß das Publikum, das es mitbetrifft, erzogen werde und sich erziehen lasse. Es müßte vorderhand von dem Begriff und den Bedingungen des gesprochenen Dramas, als von Dingen die der Oper widersprechen, sich frei machen; nicht minder von der Vorstellung eines wohlfeilen Amüfements, und ebenso von der Forderung und Erwartung einer dargestellten sensationellen Begebenheit, deren Verwicklungen, die es psychisch aufreizen, das Publikum von seinem Parkettsitz aus, ungefährdet, mit erleben möchte. Daß die sensuelle oder „sexuelle“ Musik (welche in einer Art Hartnäckigkeit, im Klangrausche besteht, und so auf der Nervenklaviatur spielt) hier nicht am Platze ist, geht aus dem Wesen dieser Kunst, das rein abstrakt ist, eigentlich von selbst hervor; doch muß heute darauf als auf etwas Widerfönniges und Unwürdiges, leider noch besonders hingewiesen werden. Aufgeräumt werden müßte mit aller herkömmlichen Theateroutine; abgesehen werden von wirtschaftlichen Interessen, wie auch von gesellschaftlichen Konventionen. An das alte Mysterium wieder anknüpfend, sollte die Oper zu einer un=alltäglichen, halb=religiösen, erhebenden, dabei anregenden und unterhaltfamen Zeremonie sich gestalten. Wie der Gottesdienst mancher ältester und fremdster Völker sich im Tanz kund=

gab; wie noch die katholische Kirche aus der Huldigung an die Gottheit ein halbes Schauspiel macht: Musik, Kostüme und Choreographie klug und oft seltsam=geschmackvoll, mystisch=theatralisch zu verwenden weiß.

Ich entfinne mich nur eines einzigen dem Ideale nächstkommenden Beispieles, das ich nennen könnte: es ist die Zauberflöte. Diese vereint in sich das Erzieherische, Spektakelhafte, Weihevoll und Unterhaltfame; zu welchem Allem noch eine bestrickende Musik hinzukommt, oder vielmehr darüber schwebt und es zusammenfaßt. Die Zauberflöte ist nach meinem Empfinden, die Oper „schlechtweg“ und es ist zu verwundern, daß sie, in Deutschland zumal, nicht als Wegweiser für die Oper überhaupt angepflanzt worden ist! „Goethe der davon die Fortsetzung gemacht, aber noch keinen Komponisten gefunden, um den Gegenstand gehörig zu behandeln“ (berichtet Eckermann), „gibt zu, daß der erste Teil“ (der Mozartsche) „voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht Jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müßte doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen“. Dieses schöne Lob eines überlegenen Mannes ist aber nicht erschöpfend. Schikaneder hat es verstanden, einen Text zu ersinnen, der in sich Musik enthielt und sie zur Erscheinung heraus-

forderte. Schon die magische Flöte und das Zauberglockenspiel sind musikalische, zum Ertönen berufene Elemente. Aber wie klug sind außerdem die drei Frauenstimmen, die drei Knabenstimmen im Text angeordnet; wie lockt „das Wunder“ die Musik heran, wie ist die „Feuer- und Wasserprobe“ auf den Beschwörungszauber der Töne gestellt; und die beiden geharnischten Wächter vor den Toren der Prüfung warnen in den Rhythmen einer uralten Choralweise! Hier reichen Schaustück, Moralität und Handlung einander die Hände, um in der Musik ihr Bündnis zu besiegeln.

Goethe hat seinen zweiten Faust zur Hälfte „operistisch“ gedacht. Er wünschte (das erhellt aus seinen Mitteilungen), daß die „Chöre“ durchwegs gesungen würden, und über die Partie der Helena äußerte er sich dahin, daß sie deshalb schwierig durchzuführen wäre, weil sie sowohl eine Tragödin, als auch eine „Primadonna“ erforderte. Wäre dieser Plan in einer der Dichtung ebenbürtigen Form verwirklicht worden, so hätten wir ein zweites Muster für das, was ich hier anzubahnen versuche. Denn im „zweiten Faust“ ist Musik überall geboten und unerläßlich, das Gedicht kann ihrer nicht entraten, und sie muß dem Schauspiel, der Darstellung zu Hilfe kommen, wie das Licht dem geschauten Bilde. (Hier erweist sich die Ratlosigkeit der Theaterdirektoren und die Unzulänglichkeit der mehreren Faustmusiken !)

Nehmen wir, als Gegenbeispiel, ein „Drama“ wie, „Die Kamelien-Dame“ oder „La Tosca“. Uns ergreift im ursprünglichen Schauspiel keine Sehnsucht nach der fehlenden Musik; das Stück an sich ist (gut oder nicht) ohne Musik verständlich und vollständig; derart, daß man dabei vergißt, daß es Musik gebe, auf dem Theater und außerhalb desselben. Man ermesse hieraus die Ungeheuerlichkeit, die begangen worden, aus diesen Stücken Opern machen zu wollen! Läge den Lateinern die Mystik ebenso im Blute wie das Theater, so wären sie auch in der Zukunft die unerreichten „Operisten“. (Man vergönne uns diese Wortbildungen, die dem Sinne dienen.) Aber die Sonne ist dort, wo sie zu Hause sind, zu hell, und die Dämmerung ruft sie zu Geschäften, die in jenen Ländern jeder Mystik entbehren. Sie fordern von der Bühne das Leben, wie es überall mit Recht gefordert wird; aber jenes Leben, das sie selbst führen. Sie begehen nur den Irrtum, dieses auch in Musik zu setzen. Diesem Irrtum erliegen auch die Größten, erliegt auch ein Verdi, wenn es auch seinem Genie des Akzentes, seinem Pathos, seinem Tempo häufig gelingt, das Musikhafte selbst in der Intrigenoper zum sieghaften Durchbruch zu bringen¹⁾. Das

¹⁾ Der Allgemeine Musikalische Anzeiger von 1839 (eine bei Tobias Haslinger erschienene Wochenschrift) entnimmt aus einer Besprechung vom April 1803 die folgenden Sätze:

Pathos steht eben, schon klanglich, der Musik näher, als der naturalistische Tonfall; Rethorik und Deklamation sind halber Gesang. Auf daß die Musik im musikwidrigen Drama nicht völlig ersticke, weiß Verdis sicherer Instinkt sich so zu behelfen, daß er (ich zitiere „Othello“) ein Trinklied, ein Mandolinenkonzert, ein Nachtgebet, eine Romanze (die von der Weide) als Musiknummern einstreut und klug ausbeutet. Durch diese „Einlagen“ wird Othello fast zu einer Oper. Ein ebensolcher Behelf, der musikalischen Lyrik nicht verlustig zu gehen, ist das „Liebesduett“ („das“ Liebesduett) der italienischen Oper; den

„Die Hochzeit des Figaro.“ — Ein Intriguenstück als Oper zu bearbeiten ist gewiß kein glücklicher Einfall; ja man darf sagen, daß es der Natur derselben gänzlich widerspricht. Beaumarchais gibt in seinem Lustspiele „La folle journée“ einige recht artige Bonmots und doppel sinnige Witzspiele, einige scenisch effectvolle und dramatisch anziehende Situationen zum Besten; allein für die Musik hat er nichts gethan, im Gegentheil verschloß er ihr beynahe den Weg; dadurch, daß er seinen Stoff zu einer einseitig verständigen und satyrisch äquivoken Beschlossenheit ausbildete, die eben der Musik keineswegs zusagt. Mozart nahm das Sujet vielleicht bloß deshalb, weil ihm gerade kein anderes zu Gebote stand, welches so wie dieses, die Celebrität schon im Nahmen trug, und er durfte es schon ungeachtet darauf wagen, da einem Genie, wie das seinige, nicht leicht etwas unmöglich seyn mochte.“

Diese Ansichten, wie auch den Ausdruck „Intriguenstück“ auf die Oper angewandt, erfuhr ich erst, als ich meine gegenwärtige Studie bereits zum Drucke befördert hatte.

ich aber bedingungslos verurteile. Ein Liebesduett auf offener Bühne ist nicht allein schamlos, sondern durchaus unwahr; nicht unwahr im schönen und richtigen Sinne der künstlerischen Übertragung, vielmehr völlig falsch und verlogen, und überdies lächerlich. Es ergibt im Rahmen der Oper eine Situation, die in irgendeinem Kostüm, irgendeinem Zeitalter, irgendeiner Umgebung, die gleiche wohlbekannte Physiognomie zeigt (so ist die Liebe!), die niemanden interessiert; am wenigsten die beiden Liebenden selbst, die dabei nichts empfinden können, weil ihre eigenen Erfahrungen sie anders lehren! Nichts Schlimmeres zu sehen und zu hören, als ein kleiner Mann

— Daß sie (aus dem Jahre 1803 stammend) so perfekt mit dem übereinstimmen, das ich ausspreche, hat mich bewogen, sie hier noch als Erläuterung anzuführen.

Auch zeitgenössische Stimmen erheben sich in den unabwendbaren Forderungen. Der Römer Dr. Massimo Zanotti läßt sich allerjüngstens so vernehmen („Melos“ vom 1. August 1921): „Ich glaube an die Möglichkeit eines synthetischen italienischen Theaters, an ein Theater, wo die Handlung auf ein Minimum beschränkt ist, welches für eine Erhebung der lyrischen Gefühle notwendig ist — (er meint: welches für eine Entfaltung des musikalischen Inhaltes notwendig ist) — an ein Theater, auf dem die Handlung diese lyrische Erhebung selbst sein wird; so daß sie stets Musik bleibt, freie Musik, Musik im wahren Sinne des Wortes.“ — Ich verweise noch auf einen sehr anregenden Aufsatz Hermann Kessers in der Zeitschrift „Feuer“ (ebenfalls vom August 1921), der, in seiner Art, manches im voraus beleuchtet, das ich hier aufstelle.

und eine große Dame, die einander in Melodien anschwärmen und sich die Hände halten. Wie sehr glücklich und wahrhaftig hat Goethe diese Klippe zu umschiffen verstanden in dem Dialog, den Faust mit seinem Gretchen pflegt. Häusliche Berichte, und: „wie hältst Du's mit der Religion“. Kommt es zur Tat, dann schweigen die Worte. Überhaupt ist Erotik kein Vorwurf für die Kunst, sondern eine Angelegenheit des Lebens. Wer zu ihr neigt, soll sie erfahren; aber nicht beschreiben, noch beschrieben lesen, und am wenigsten sie in Musik setzen. Jeder, der als Dritter in Gesellschaft eines Liebespaares war, wird dieses peinlich empfunden haben. Vor einem Liebesduett ist es das ganze Publikum, dem solches widerfährt.

In der älteren Oper gab es kein Liebesduett. Die Alten hatten eben noch Geschmack; wie sie auch noch Maße und Verhältnisse hatten, und zur rechten Zeit einzuhalten wußten. Dieses Gleichgewicht, das wir in Cimarosa, Mozart und Rossini bestaunen, weil wir es fast gänzlich verlernt haben, erwuchs zum Teil aus der Beschaffenheit und Form des Textes. Von Grund aus nämlich wurde eine Theaterdichtung, die zur Oper bestimmt war, völlig anders angelegt als ein gesprochenes Drama. In der Handlung, die das *Rezitativ* ihren Verknotungen (musikalisch-unauffällig) entgegenführte, wurden der Musik (um derentwillen man der Veranstaltung bei-

wohnte) „Stationen“ eingeräumt, an denen sie, ein Ruhepunkt, der die erreichte Situation re-
fümierte, sich ausbreiten konnte in Arien und
Ensemblefätzen. Der Text zu diesen „Sta-
tionen“ bestand üblicherweise aus zwei Vierzeilern,
so daß es dem Komponisten überlassen blieb, aus
diesen beiden Vierzeilern, je nach Inspiration und
Laune, ein beliebig kurzes oder langes Musikstück
auszuarbeiten. Worauf die unterbrochene Hand-
lung wieder ihren Gang nahm. (Wie unnatürlich!
Aber gewiß, recht sehr unnatürlich. Was anderes
kann und soll die Oper sein, als etwas Unnatür-
liches? Was könnte in der Oper „natürlich“
wirken? Von diesen Voraussetzungen müssen wir,
bei der Ausgestaltung der Oper, bewußt aus-
gehen, jene zum Fundament jeden Aufbaues
machen.) So verlange ich vom Operntext, daß
er nicht allein die Musik herbeibeschwöre; sondern
überdies, daß er ihr Raum zur Entfaltung gönne.
Das Wort gestatte der Musik auszuklingen; an-
dererseits zwingt es sie nicht, sich ihm, dem
Worte, zu Diensten ungebührlich auszudehnen,
wenn sie selbst zu Ende gesprochen hat.

Diesem Mißstande vorzubeugen, gibt es für
die Oper das Mittel des Schlagwortes. Das
Schlagwort ersetzt in der Oper die „Tirade“ des
Dramas. Zur Verständigung möge hier ein kon-
struiertes Beispiel eingefügt werden.

Im Drama, oder im Musikdrama:

Der Alte: Wohin?

Der Junge: Zur Felsenschlucht.

Der Alte: O, laß Dich warnen. Mancher zog dahin, der nie zurückkehrte; böse Geister lauern hinter den Felsen, stellen Schlingen dem ahnungslosen Wanderer; böse Menschen vielleicht, wer weiß. Man sagt, der lange Kaspar wäre dort gesehen worden, um ihn ein gutes Dutzend verzweifelter Gesichter, die er zu meistern schien. Und hörtest Du nicht von der alten Bärbel, der Hexe, die um Mitternacht ihre Feuer zündet, so daß ringsum die Felsen in blutigem Scheine erglühen? Auch wilde Tiere sollen dort heimisch sein: kriechendes Gift, auf das dein Fuß unbeabsichtigt tritt, und das sich rächt an deinem jungen Blute.

(In entsprechender Umständlichkeit und mit einem hinter dem vorigen nicht zurückbleibenden Blütenreichtum läßt sich der Junge über seine Furchtlosigkeit vernehmen; welchen Vortrag er mit erläuternder Anführung gewagter Jugendstreiche, bestandener Abenteuer aus schmückt.)

Anstatt dessen, in der Oper:

Der Alte: Wohin?

Der Junge: Zur Felsenschlucht.

Der Alte (entsetzt): Zur Felsenschlucht?!
Geh' nicht.

Der Junge: Ich fürchte nichts.

Der Alte: Ich sage Dir, geh' nicht. Dort droht Gefahr.

Der Junge: Laß mich (er zieht ab).

Der Alte (für sich): Ob ich ihn jemals wiedersehe?

So wie das „Schlagwort“ innerhalb des Textes einer Oper ergebnisreich dient, so kann es, in gewandelter Form, auf die Handlung im allgemeinen übertragen werden. Der Musik gegenüber gilt es eher eine Situation zu schaffen, als diese logisch zu motivieren. Ein Schlagwort in der Handlung wäre beispielsweise der auftretende „Rivale“. Der Zuschauer erkennt in der auftauchenden Figur den „Rivalen“ schlecht-hin. Damit ist die Situation geschaffen. Gleichviel woher er kommt und wer er ist. Ein Übriges bewirkt das Kostüm, das Gebaren. Erscheint der Rivale in Rittertracht, so wissen wir bereits, daß ein Edelmann als Zweiter wirbt; seine etwaigen Vorteile, Vorrechte im Wettbewerb werden durch seinen Stand offenbart. Ich würde dieses das „optische“ Schlagwort benennen. Ist doch aufgestellte Dekoration im letzten Grunde auch kaum Anderes, als ein „szenisches“ Schlagwort: Wald, Kirche, Rittersaal. Auch in diesem Falle fehlt (ohne daß wir ihn vermissen) der verbindende Zusammenhang. Wir sehen nicht den Weg, der durch die Stadt zur Kirche führt, von dieser weiter zum Wald und aufwärts zur Burg, in deren Rittersaal wir treten. Das sind die Aufgaben und Kunstgriffe der bewegten Photographie, keineswegs der Oper.

Darum ist für die Oper das Schlagwort ein unschätzbare Instrument, weil hier dem Zuschauer die Aufgabe zugemutet wird, zugleich zu schauen, zu denken, und zu hören. Ein durchschnittlicher Zuschauer (und das Publikum stellt sich, im Groben, aus solchen zusammen) vermag aber nur einem von diesen Dreien auf einmal zu folgen. Deshalb ist dieser Kontrapunkt von geforderter Aufmerksamkeit dahin zu vereinfachen, daß Wort und Musik zurücktreten, wo die Handlung die vorderste Rolle hat (Beispiel: ein Zweikampf): daß Musik und Handlung im Hintergrund bleiben, wo ein Gedanke mitgeteilt wird; daß Handlung und Wort sich bescheiden, wo die Musik ihren Faden spinnt. Ist doch die Oper Schauspiel, Dichtung und Musik in Einem. In ihr behaupten sich das Tönende und das Bildliche dermaßen, daß diese Charakteristik sie bereits von dem gesprochenen Drama, das ohne Spektakel und ohne Musik besteht, scharf abtrennt. Schon aus diesem Grunde ist die Einschränkung der Dichtung hier Bedingung.

Aber noch aus einem Zweiten: dem der Proportion. Man rechnet, daß der in Musik gesetzte Text etwa dreimal soviel an Zeitdauer ausfülle, als der gesprochene. Also müßte ein Operntext um zwei Drittel kürzer gefaßt sein, als wie der Text eines Schauspiels. Ich bestehe noch einmal darauf, daß eine gute Opernpartitur, unabhängig vom Text, sich sollte musikalisch do-

kumentieren können, zu welchem Ziele die Dichtung ihr in jeder Form entgegenzukommen hat. (Das Theater schluckt allzurast die Nahrung, die es lebensfähig macht. Und ist gierig nach stets neuer Speise. Nur die Solidität und Sauberkeit der Partitur vermögen ein Opernwerk, nachdem es seine kurze Existenz auf der Bühne vollendet hat, der Nachwelt als künstlerisches Monument zu erhalten. Eine ganz vortreffliche Partitur hat sogar manche Oper, die für tot galt, wieder ans Licht gefördert.) Der Komponist darf deshalb vieles dem Dichter vorschreiben, der Dichter fast nichts dem Komponisten. Eine ideelle Vereinigung ist am Ende doch nur in der Lösung zu finden, daß der Komponist sein eigener Dichter sei. So wird ihm widerspruchslos die Befugnis zugestanden, im Verlaufe des Komponierens die Worte, die Szenen zu kürzen, zu ergänzen, sie umzustellen, je wie der musikalische Hergang es heischt. Darum muß ich lächeln, wenn mir unbekannte Literaten ihre Libretti offerieren; etwa mit dieser Begründung: Ich höre, Sie bevorzugen orientalische Märchenstoffe. Mein Text behandelt einen solchen, und ich hoffe, daß Sie ihn in Musik setzen werden. Man denke. Als ob jemand mir schriebe: Ich kenne Sie nicht, erfahre indessen, daß Sie sich mit Heiratsgedanken tragen und blasse Frauentypen bevorzugen. Ich schicke Ihnen meine Tochter; sie ist blaß und ich hoffe, daß sie Ihre Frau werde.

Ich möchte noch feststellen, daß die Oper als musikalische Komposition stets aus einer Reihe kürzerer, geschlossener Stücke bestand und nie anders, als in diesen Formen, wird bestehen können. Zu einem ununterbrochenen Spinnen des Fadens, für die Dauer von drei bis vier Stunden, reicht weder die menschliche Konzeption, noch die Rezeption aus. Die Alten zeigten diese Stückelung offenkundig; die Neueren verbergen sie vergeblich unter der Maske von ausgemerzten „Ganz=Schlüssen“, wobei die rhythmische Gliederung verloren geht, die der musikalischen Struktur organische Bedingung ist, wie dem Menschen und dem Tiere das Atemholen. („Mehr Luft!“ würde ein Goethe der Musik ausrufen.) Es ist ja nicht zufällig, daß man aus der „unendlichen Kette“ des „Ringes“ getrennte Nummern ziehen konnte, die im Konzertsaal zur Geltung kommen: Waldweben, Walkürenritt, Feuerzauber und weiteres. Auch in dieser Konstellation können wir beobachten, wie der musikalische Instinkt eines Wagners nach jenen „Stationen“ griff, die einstens als Arie und als Ensembleatz das Atemholen des Dramas innerhalb der Oper bezeichneten. Nur fällt es auf, daß sie diesmal aus dem Instrumentalen geboren sind, und nicht aus dem Gesanglichen. Über die ungezählten Bedingungen und Kräfte, die zur Darstellung einer Oper herangezogen und in Tätigkeit gebracht sind, habe ich an anderer Stelle mich geäußert.¹⁾ Zu diesem

¹⁾ „Künstlers Helfer.“

Kapitel sagt, vergleichsweise, Goethe in seinem Vorwort zur „Farbenlehre“: „— denn wie ein gutes Theaterstück eigentlich kaum zur Hälfte zu Papier gebracht werden kann, vielmehr der größere Teil desselben dem Glanz der Bühne, der Persönlichkeit des Schauspielers, der Kraft seiner Stimme, der Eigentümlichkeit seiner Bewegungen, ja dem Geiste und der guten Laune des Zuschauers anheimgegeben bleibt; so —“ Ich kann nicht anders, als hier meinem tiefverehrten Meister eine völlig widersprechende Ansicht entgegenzustellen: ich meine meinerseits, daß einem schwachen Theaterstück durch die Darstellung viel geholfen werden kann; daß einem guten Stück, günstigen Falles, die volle Gerechtigkeit widerfahren mag; daß aber bei einem ungewöhnlichen, außerordentlichen Stück auf jede Erwartung und Hoffnung verzichtet werden muß, es erschöpfend dargestellt zu sehen. Was aber „den Geist und die gute Laune des Zuschauers“ anlangt, diese mögen die Temperatur des einzelnen Abends beeinflussen, sogar bestimmen; an dem positiven Werte eines Stückes kann weder Geist noch Laune noch irgendeine Ansicht und Kritik das geringste ändern. (Und über das Publikum ernsthaft zu diskutieren, erscheint mir in diesem Zusammenhange nicht zulässig.) Nein, es ist einzig ratsam, sobald man mit Ernst zu Werke geht, keine Kompromisse mit der Bühne zu schließen; welches Recht die Oper, die auf Unwahrscheinliches, Un-

glaubhaftes, Unmögliches gestellt ist, für sich in Anspruch zu nehmen die tiefsten und sittlichsten Gründe hat.

Mit meinen drei Fundamentaltheorien — der Dritteltöne, der jungen Klassizität, und der Verwandlung der Oper aus der Erkenntnis von der Wesenseinheit der Musik — ist ein stattliches Material zu weiterem Tun zusammengetragen. Den Jüngsten rufe ich zu: Bauet auf! Aber begnügt Euch nicht länger mit selbstgefälligen Experimenten und der Glorie des rasch aufflackernden Saisonserfolges; sondern wendet Euch ernstlich und freudig der Vollendung des Werkes zu. „Nur der blickt heiter, der nach vorwärts schaut.“

*

*

*

Über die besonderen Absichten, Formen und Mittel, musikalischen Aufgaben und Probleme in der Partitur des „Doktor Faust“ wird das endgültige Vorwort berichten.

(„Faust“¹⁾ I. Heft.)

¹⁾ Die Revue „Faust“, I. Jahrgang 1921, Berlin, Verlag Julius Bard.

„DIE BEKEHRTE.“

Berlin, November 1921.

Wladimir (Rudolfowitsch) Vogel ist 25 Jahre, russischen Ursprunges, Hörer in der Staats-Akademischen Kompositionsklasse. Neben einem durch Abstammung gegebenen rebellions=Gefühl gegen Bestehendes und Eingebürgertes, leben in ihm eine zitternde Seele und ein persönliches Empfinden. — Als die gesamte „Klasse“ die Komposition von Goethes „Die Bekehrte“ zur Aufgabe erhielt, erwies sich Vogels Lösung derselben, wenn auch nicht als die meisterlichere, doch als die außergewöhnlichere Arbeit. Jedenfalls als die geeignetste von allen, um hier als ein charakteristisches Beispiel „neuer Wege¹⁾“ in der Musik zu figurieren. Die Wege, die heute als „neu“ gelten, sind es nicht mehr. Die Epoche der Experimente und der Überschätzung des Ausdrucksmittels zum Nachteil des Gehaltes und der künstlerischen Dauerhaftigkeit neigt rasch

¹⁾ Das II. Heft der Zeitschrift „Faust“ trug den Titel: „Der Kampf um den neuen Styl“.

ihrem Ende zu. Durch sie bereichert, wird das Positive — im Gegensatz zum „Oppositiven“ — nächstens zu seinem gesetzlichen Rechte wieder gelangen (um abermals späteren Widerständen zu weichen, die den Zweck erfüllen, es zu verjüngen). So stellt auch unser Beispiel mehr ein Bezeichnendes, als ein Endgültiges dar.

(„Faust“ II. Heft).

ERINNERUNGEN AN SAINT-SAËNS.

Berlin, Dezember 1921.

Wollte man von einer Mozartschen Schule reden, so wären nicht viele Namen anzuführen, die wenigen aber von vollem Gewicht. An der Spitze der Reihe stehen diejenigen dreier Meister unbestrittenen Wertes: Rossini, Cherubini und Mendelssohn. Mit einer nicht ganz so entschiedenen Intensität wirkte der Einfluß Mozarts in späteren Jahren, und vielleicht darum etwas verbläster, noch in Frankreich weiter, und er förderte in Stil und Technik das Schaffen eines Gounod, eines Bizet und endlich auch eines Saint-Saëns. An allen diesen ist gleich bezeichnend der Sinn für Wohllaut und für die Schönheit der Form.

Ein geistreicher Mensch äußerte einmal zu mir sehr treffend, daß dieses an einer Mozartschen Partitur charakteristisch wäre, daß jeder einzelne Spieler an der Ausführung seiner Stimme eine Freude hätte. Diese Eigenschaft kann man sehr wohl auch an den Werken von Saint-Saëns wahrnehmen, in denen jedes Instrument, das sie beschäftigen, mit gleicher Geschicklichkeit und Wirkung gesetzt ist

Ein Umstand, der die „Mozart-Schüler“ rühmlich kennzeichnet, ist unter anderem der, daß sie ihrer Grenzen sich klar bewußt sind und sich weislich versagen, diese zu überschreiten.

Indessen waren die Grenzen bei Saint-Saëns nicht gar zu eng gezogen; er erwarb sich schon frühzeitig den Ruhm eines glänzenden Klavierspielers und Organisten und bekundete sich in seinen später folgenden Klavierkompositionen als einer der Wenigen, die den pianistischen Geist Liszts erfaßt hatten. In seinen Jugendjahren hatte er den Meister mit intelligenter Aufmerksamkeit angehört, und er äußerte sich selbst darüber dahin, daß das Glück, das ihm beschieden worden war, Liszt noch spielen zu hören, ihn dafür tröstete, so früh geboren zu sein. Der Ruhm des Pianisten stand dem jungen Saint-Saëns als Komponisten von allem Anfang an im Wege. Dieses Schicksal teilt er zwar mit Liszt; aber während Liszts Pianistenruf noch über das Grab hinaus den des Komponisten überstrahlt, wird uns heute der Tod des französischen Meisters als des **K o m p o n i s t e n** Saint-Saëns angezeigt.

Der Fall, daß ein Komponist gefestigten Rufes späterhin sich zu einem großen Klavierspieler entwickelt hätte, ist in der Geschichte noch nicht verzeichnet. Wohingegen die Erscheinung, daß der später triumphierende Komponistenruhm den früher triumphierenden Pianistenruhm in den Schatten stellte, mit geringen Ausnahmen, als

Regel hingestellt werden kann. Von Johann Sebastian Bach steht in Hawkins englischer Musikgeschichte aus dem 18. Jahrhundert zu lesen, daß jener ein berühmter Orgelspieler gewesen sei, der auch einige gediegene Musikstücke verfaßt hätte. Von historisch berühmten Komponisten, die zuerst als Klavierspieler Aufsehen erregten, nenne ich nur beispielsweise Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer, Weber und Chopin. Bruckner war zunächst ein bestaunter Organist, Brahms in seinen Anfängen ein reisender Klavierspieler und der Fall Liszts ist mehr bekannt als richtig anerkannt. Von großen Komponistennamen wußte ich nur Wagner, Berlioz und Verdi zu nennen, die geradewegs als Tonsetzer auf den Plan traten. Durch diese letzten Beispiele im Bewußtsein gestärkt, entstand allerdings im letzten Vierteljahrhundert eine Gruppe von teils recht anerkannten Komponisten, die ihre eigenen Werke nur mit einem Finger auf der Tastatur angeben konnten. Die folgerichtige Entwicklung dieser Generation ist, daß sie wiederum eine Gruppe von Komponisten hervorgebracht hat, die sich gar nicht mehr darum kümmert, ob und auf welche Weise ihre Schöpfungen ausgeführt werden können. Schauen wir von diesem vorläufigen (und sicherlich vorübergehenden) Zustand auf die Persönlichkeit Saint-Saëns zurück, so sehen wir in ihm eine nach allen Seiten hin abgerundete Gestalt.

Zur Erlangung einer derart ebenmäßigen Abrundung sind natürliche Begabung, Fleiß, Intelligenz und die Gunst der Umstände erforderlich. An natürlicher Begabung fehlte es Saint-Saëns keineswegs. Oft wurde mir in Paris erzählt, wie er ein neues Werk direkt in die Partitur schrieb und zugleich mit Freunden und Gästen eine schlagfertige Konversation unterhielt. Dabei geriet die Partitur kalligraphisch sauber und druckfertig. Er schien das Komponieren als eine angenehme Geistesübung zu pflegen: er war ein heiterer Priester der Kunst. Man könnte aus seiner Musik auch nicht entnehmen, ob er gütig, liebes- oder leidensfähig war.

Jedenfalls war sein Gemüt anscheinend gegen angreifende Emotionen gewappnet: er war nicht im mindesten sentimental. Ich erinnere mich des Abends in Brüssel, an dem wir (sein Verleger Durand, Ysaye und ich) ihn vom Hotel zum Theater begleiteten, wo die fünfzigste Aufführung seines „Samson und Dalila“ als Festvorstellung angegeben war. Wir waren alle etwas feierlich gestimmt, und auch Saint-Saëns schien nachdenklich. Als er mittenwegs anhielt, und bat, ihn einen Augenblick entschuldigen zu wollen: „er hätte bei seiner vorigen Durchreise in Brüssel einen alten Hut zum Aufbessern zurückgelassen, den er sich holen wollte, bevor der Hutmacher seinen Laden schloß“. —

Es ist wahr, daß er von den 70er Jahren ab sich von Wagner abwandte: eine Haltung, die er

konsequent und tapfer durchführte. Sie wurde ihm in Paris — wo es nach der letzten Wendung zum guten Ton gehört, ein Wagnerfreund zu sein — so übel vermerkt, daß es dem Dreiundachtzigjährigen noch widerfuhr, daß in einer Gesellschaft ihm die Anwesenden den Rücken kehrten; weil er tags zuvor sich öffentlich gegen Wagner ausgelassen hatte.

Eine angesehenere Musikzeitung griff diesen Anlaß auf, um „den bekannten Komponisten des Wedding-cake“ zu beschimpfen. Die Jugend verleugnete ihn völlig, und er klagte bitter (aber ohne Pathos) darüber, daß er nur mehr als „altes Eisen“ gelte.

An ihm war weder Dämonisches noch Geheiltes. Er schwebte nicht über der Erde. Aber auf dieser stand er als Grand-Seigneur: ein Edelmann im musikalischen Staate.

(Vossische Zeitung).

ZUM ENTWURFE EINER SZENISCHEN AUF-
FÜHRUNG v. J. S. BACHS MATTHÄUSPASSION¹⁾.

Berlin, Dezember 1921.

Herr von Herzogenberg war's, der mich zum ersten Mal in die Matthäus = Passion schickte, zur Förderung meiner musikalischen Erziehung. Schon damals fiel mir die theatralische Heftigkeit der Rezitative auf. (Sehr zur Unzufriedenheit des Herrn von Herzogenberg, der es mit mir zum Besten meinte, und der das Gewicht meiner Aufmerksamkeit auf die Choräle legen wollte.) Diese Rezitative und die bewegten Chöre haben seit Jahren in mir den Wunsch genährt, eine szenische Darstellung der Bachschen Passion zu entwerfen, womöglich zu erleben. Die Schwierigkeiten, die sich diesem Plan entgegenstellen, sind beträchtlich. Ungleich den sogenannten „Kalvarienbergen“, die den wandelnden Beschauer, durch zwölf Stationen, in Spiralen zur Höhe führen, allwo die drei Kreuze, weithin sichtbar, die Leidenstragödie beschließen — ist Bachs musikalische Illustration eher einem Fries vergleichbar, worauf die Vorgänge hintereinander in gerader Linie abgebildet sind.

Diese Anordnung gibt wiederum die Möglichkeit der Kürzung; in demselben Maße, wie

¹⁾ S. Anhang, Skizze 4.

sie die Möglichkeit unendlicher Verlängerung zuließe. Eine symmetrische Gruppierung, tapetenartig auf dem Streifen wiederkehrend, teilt sich in Erzählung, Handlung, Betrachtung und Moral; diese vier folgen je jeder neuen Begebenheit, wie Stationen auf einer ebenen Strecke. Während die Moral durch die „Gemeinde“ im vierstimmigen Choral verkündet wird, ist die Betrachtung in der Form einer Arie eingeschoben. Abgesehen davon, daß die Arien die Handlung ungebührlich aufhalten und sie unterbrechen, steht auch die barocke pietistische Fassung der Textworte bei diesen Arien in einem unästhetischen Gegensatz zu jenen der evangelistischen Chronik.

Hier müßte demnach ein theatralischer Bearbeiter die Schere ansetzen und kurzer Hand die Arien entfernen; so sehr manche von ihnen durch Form und Gefühl (namentlich in ihren Ansätzen) schön geraten sind. Das Einzelne dem Ganzen zu opfern, ist eine der gebieterischen (wenn auch meist schmerzhaften) Pflichten bei der Gestaltung in der Kunst.

Einmal die Arien ausgeschieden, es blieben die Erzählung, die Handlung und der Gesang der Gemeinde. Bei der hurtigen Konzision von des Evangelisten Bericht würden die geschauten Vorgänge so rasch vor sich gehen müssen, daß sie sich überstürzten. Diesem verwirrenden Tempo Rhythmik und Übersichtlichkeit zu verleihen, sollen die beiden übereinander gestellten Bühnen

dienen, die auf der primitiven Skizze erkennbar sind. Durch sie gewinnen wir an Raum und an Gleichzeitigkeit. — Zwischen diesen beiden Bühnen, in der Höhe eines Halbstockes, sitzt rechts und links die Gemeinde; auf der mittleren Kanzel steht der Erzähler, dominierend und zugleich als Zentrum, von dem aus die Fäden der Handlung und der Partitur nach allen Richtungen strahlenförmig sich ziehen. Die unbewegliche Aufstellung der Gemeinde ergibt die Annehmlichkeit, daß während ihres Gesanges der Beginn oder der Nachklang eines szenischen Kapitels sich stumm abspielen kann.

Während einerseits Sorge getragen wurde, daß der dargestellte Raum einen gesammelten, innerlichen (zugleich einheitlichen und unwandelbaren) Charakter zum Ausdruck bringe (mit Anklang an die gotische Kathedrale), ist dem Auschnitt (durch den die obere Bühne entsteht) ein Horizont als Hintergrund und dadurch die Andeutung der öffentlichen Straße gegeben, wo ein Vorgang „im Freien“ abgespielt zu denken ist.

OFFENER MUSIKBRIEF

Berlin, Januar 1922.

Lieber Herr Windisch!

Ich habe bereits einige Male angedeutet, betont, daß in unserer Kunst der Geist, das Können und der Gehalt für die Schätzung und das Bestehen des Werkes maßgebend sind. Heute ist unter den Kritikern fortschrittlicher Haltung eine Verwechslung großgezogen worden, die nicht nach dem Werte eines Stückes, sondern nach dessen Richtung unterscheidet; gute Sachen älterer Richtung verwirft, schlechte Erzeugnisse neuesten Gebahrens verkündet. Es gibt aber eine Kunst, die „jenseits von Gut und Böse“ steht, und die zu jeder Zeit eine große Kunst bleibt; vor der auch jene Kritiker fortschrittlichster Haltung instinktiv sich beugen: wie vor einem Bach, einem Beethoven, und — nolens volens — einem Wagner. Die Unterscheidung dieser Kritiker betrifft die Lebenden, und unter diesen wird messerscharf Gealtertes und Gegenwärtiges getrennt, jenes abgelehnt, dieses proklamiert. Nun ist ein Stück nicht deshalb gut, weil es neu ist, und (dies ist das Lustige) es ist nicht deshalb neu,

weil es ohne Form und Schönheit auftritt.¹⁾ Es gibt drei Handhaben des Neo-Expressionismus: die Harmonik, die Hysterik, die Temperament=Gebärde.

Die Harmonik kann nicht anders als von den uns zur Verfügung stehenden zwölf Halbtönen schöpfen: alle möglichen Kombinationen sind versucht und angewandt worden. Charakteristisch bleibt nur die Entfernung der Konsonanz und die Unauflösung der Dissonanz. Damit ist die Harmonik als Ausdrucksmittel verkümmert und auch die Individualität des Autors verwischt: mir wenigstens klingen alle neoexpressionistischen Harmoniegebilde gleich, welchen Komponistennamen sie auch tragen. Namentlich sind es die übermäßige Oktave und die Quartintervalle, denen man überall begegnet.

Die „Hysterik“ stützt sich auf kurze unzusammenhängende Formeln des Seufzens, des Anlaufnehmens, der eigen sinnigen Wiederholung von einem oder mehreren Tönen, des Verklingens, des Anschlagens höchster Höhe und tiefster Tiefe, der Luftpausen und des Häufens verschiedener Rhythmen innerhalb eines Taktes: Alles brauchbare Ausdrucksmittel, sofern sie innerhalb einer Konstruktion ihren Platz angewiesen bekommen.

Die „Temperament=Gebärde“ äußert sich vorzüglich im Orchesterfaß, dem eine Schein=Polyphonie noch mehr Unruhe aufdrückt.

¹⁾ Letzten Endes kann man in einem solchen Stück ein Überbleibsel von Wagner, einen verkappten Debussy, eine verschämte Salon- und Tanzmusik erkennen.

Im Ganzen ist dieses aber bezeichnend, daß alle Mittel und Formeln von Beginn des Stückes an sofort in ihrer stärksten Heftigkeit auftreten und verbraucht werden, so daß für einen besonderen Akzent im Verlaufe des Gebildes jede Möglichkeit vorweggenommen ist.

Im allgemeinen noch ist ein Verleugnen an Stelle eines Bereicherns an der Tagesordnung: scheinbar wird an der getanen Arbeit weiter geknüpft; in Wirklichkeit aber die getane Arbeit gesprengt, so daß zum gedachten neuen Ausgangspunkt kein vermittelnder Weg führt.

Es gibt eine hübsche Anekdote, nach der der Shah von Persien bei einem Besuch im nebligen London gefragt worden sein soll, ob es wahr wäre, daß man in seinem Lande die Sonne anbetet. Soll der Shah erwidert haben: wenn Sie die Sonne kennen, würden Sie sie auch anbeten.

So ließ mir einmal Stravinsky durch einen Dritten sagen, es befremdete ihn zu hören, daß ich die deutschen Klassiker bewundere. Darauf beauftragte ich den Dritten, Stravinsky zu erwidern: wenn er die deutschen Klassiker kenne, so würde auch er sie schätzen. (Ob die Erwiderung ihm überbracht worden ist, habe ich nicht feststellen können.)

Warum aber spielt die Harmonik (von den Gegnern Kakophonie, von den Anhängern Atonalität genannt) eine so sehr bevorzugte und entscheidende Rolle? Weil sie auf ein System gebracht worden ist, das weder Können, noch

Phantasie, noch Gemüt erfordert, und einem Jeden die Möglichkeit und das Recht verleiht, nach Belieben hin und her zu taumeln. — Die neue Harmonik aber könnte nur auf Grund einer äußerst kultivierten Polyphonie natürlich (d. h. vollends absichtslos) entstehen und eine Berechtigung ihres Erscheinens dokumentieren: dieses fordert eine strenge Schulung und eine überlegene Beherrschung der Melodik. Dieses System schloße nicht aus, daß man die überlieferten harmonischen Wendungen beibehielte, wo sie am Platze stünden, wo sie einen Kontrast hervorrufen könnten; schloße nicht aus, daß man für einfache Gedanken einfache Formeln benützte. Und es ist fürwahr ein Unterschied, ob man einen schlichten „Guten Morgen“ in Musik setzt, oder einen ironischen oder gar feindselig empfundenen Gruß. Es ist unvernünftig, einem schlichten „Guten Morgen“ eine unschlichte Harmonie unterzulegen. Den Einwand, daß späteren Ohren auch das schlicht erscheinen dürfte, was unserem Gehör heute befremdend klingt, habe ich mir selbst vorgesagt. Nur, daß auf diesem Wege die Möglichkeit jeder Differenzierung genommen wird.

Ich weiß auch, daß ich durch meinen kleinen Band „Entwurf einer neuen Ästhetik“ viel Mißverständnis heraufbeschworen habe. Ich widerrufe keinen Satz, der darin steht, wehre mich aber gegen gewisse Auslegungen meiner Sätze. Mit Freiheit der Form meinte ich nie

Formlosigkeit, mit Einheit der Tonart nicht eine unlogische und ziellose Kreuz- und Querharmonik, mit Recht der Individualität keine vorlaute Äußerung irgendeines Stümpers.

Wenn ein Arzt zum Genuß des Weines rät, so will er nicht, daß der Patient ein Säufer werde. — Die Anarchie ist nicht mit dem Zustande der Freiheit zu identifizieren, weil in der Anarchie jedes Individuum vom anderen bedroht wird. Großherzigkeit sei nicht Verschwendungssucht und zwanglose Liebe keine Prostitution. Und wiederum: Ein guter Einfall ist noch keine Kunstschöpfung; ein Talent noch kein Meister; ein Samenkorn, wie kräftig und fruchtbar es auch sein möge, noch lange keine Jahresernte.

Weit entfernt davon abzuraten, daß jedes irgendwie wirksame Mittel in der Werkstatt unserer Möglichkeiten aufgenommen werde, ver-
lange ich nur, daß es ästhetisch und sinnvoll verwendet werde; daß die Proportionen der Maße, des Klanges, der Intervalle kunstreich verteilt werden, daß eine Schöpfung — wie sie auch immer angelegt oder geartet sei — sich zum Range der Klassizität in dem ursprünglichen Sinne endgültiger Vollendung erhebe. Ich denke, mich deutlich genug ausgedrückt zu haben und verbleibe als

Ihr freundlichst ergebener F. B.

Berlin, 17. Januar 1922.

(Musikzeitchrift „Melos“.)

À PROPOS „ARLECCHINO“.

Berlin, Mai 1922.

Polizeipräsident: „... es hat uns nur alle recht verwirrt, daß die Geschichte so einfach ist, und daß man ihr dennoch nicht beikommen kann.“

Dupin: „Vielleicht ist es gerade das Einfache an der Sache, das Sie irreleitet.“

Polizeipräsident: (lachend) „Was für ein Unsinn!“

Dupin: „Vielleicht ist das Geheimnis ein wenig zu klar.“

Polizeipräsident: „O Himmel, welche verrückte Idee!“

Dupin: „Ein wenig zu durchsichtig.“

Polizeipräsident: (Tränen lachend) „Ha, ha, ha — ho, ho, ho! O, Dupin, Sie werden noch an meinem Tod schuld sein.“

(E. A. Poe, „Der entwendete Brief.“)

„Von Mozart lernte ich bedeutungsvolle Dinge in einer unterhaltenden Form zu sagen.“

(Bernard Shaw, im Gespräche mit F. Busoni.)

*

*

*

Nicht darin besteht eine Gefahr, gewagte oder auch nur geistvolle Hypothesen in die Welt des Intellekts zu schleudern; wohl aber darin, jene als endgültige Grundsätze hinzustellen. Diesem Irrtum ist der Hypothetiker selber seltener unterworfen, der — da er weiter schaute und griff — auch sich bewußt ist dessen, daß stets weiter geschaut und gegriffen werden kann. Dem Irrtum verfallen aber um so gewisser die Anhänger, und — aus dem Automechanismus des Reagierens heraus — die Widersacher. Beide entstellen den Sinn der ursprünglichen Idee: aus blindem Glauben die Einen, aus Widerspruchstrieb die Anderen. Und es bleibt ein Begriff des Verfehlten übrig; wie bei allem, das durch zu viele Hände und Meinungen ging: worunter unvermeidlich ungeschickte Hände und verständnislose Meinungen — nicht immer aus böser Absicht — am Herunterziehen des ersten Gedankens tätig waren. — Die Hypothese ist einem Hirne entsprungen und sie ist nach dem Maaße desselben zugeschnitten, im letzten Grunde persönlich. Die Freude über die Entdeckung verleitet zuweilen den Entdecker selbst, seine Idee zu verallgemeinern, sie für allgemein gültig zu schauen und zu schätzen; in dessen sie doch in erster Linie mit dem eigenen Hirn, aus dem sie geboren worden, zusammenhängt; meistens mit ihm selbst steht und fällt.

Ist der Hypothetiker unbefangen und klarsehend genug, die Tragweite seiner Schöpfung

einzufränken, so sorgen Andere dafür, ihr, über ihren Bezirk hinaus, Bedeutung und Anwendung zuzuerkennen. Nur der Gemeinplatz bleibt unanfechtbar; worum auch eine Wahrheit, je umfassender sie ist, desto mehr einem Gemeinplatz ähnlich klingt.

Hinter dieser mehr suchen zu wollen als sie enthält, damit sind die Kleineren emsig am Werke, die gerne ebenfalls an ihr Teil haben möchten, durch Deutung und Erweiterung. Die Widerfacher nicht minder, die in dem Eifer ihn zu leugnen und zu zerstören, oft dem ausgespielten Wahrheitsatz ein übergroßes Gewicht verleihen, gerade durch die Macht der Widerlegung.

Arlecchino ist weniger als eine Herausforderung und mehr als ein Scherz.

Man kann ihn verbösern, wenn man ihn als Herausforderung empfinden will; man kann ihn verkleinern, indem man ihn als etwas nicht Ernstzunehmendes hinstellt. — Letzten Endes steht er fast „jenseits von Gut und Böse“, (mit einer Neigung zum Guten) und allerletzten Endes ist er ein unabhängiges Kunstwerk.

Was darin, nebenbei, an Bekenntnis und an Erzieherischem mitspielt, ist nicht aufdringlich genug, um den Weg des Künstlerischen zu kreuzen oder von ihm abzulenken. — Als Kunstwerk genügend aristokratisch um eine Ahnenreihe nachweisen zu können, die es legitimiert. Als „Handwerk“ gehört es zu den sorgfältig und wählerisch

gefügten Parituren. — Ist es gefällig? Ist es bedeutend? Es versucht diese beiden Vorzüge zu vereinen, nach des Theaterdirektors klugem Vorschlag, im Vorspiel zu Faust.

Gefällig ist es wenigstens in der Leichtigkeit der Geste; und immerhin bedeutend in der Hinsicht, daß es einen Sinn in sich birgt, folglich „Etwas bedeutet“. Es ist wiederum ziemlich doppelsinnig und hyperbolisch, um den Zuhörer auf einen vorüberziehenden Augenblick in einen leisen Zweifel zu setzen: das beständige Schillern zwischen grimmigem Scherz und spielerischem Ernst ist mit Bewußtsein festgehalten, und erscheint auch durchgeführt.

Hier die Vorgänge, die das Stück enthält, in kurzen und gereimten Worten:

Betrog'ner Ehemann, fremd dem eig'nen Lose, ein Steckenpferd besteigt, das ihn nicht fortbringt; dieweil sein Haus unter den Sohlen wackelt, nach außen streng versperrt, von innen lose.

*

Zu ihm, dem Freunde, Arzt und Priester wandeln, des Leibes und der Seele biedre Pfuscher; ein Schenkentor verschluckt die zwei Gestalten: die diskutieren fort — um nicht zu handeln.

*

Und wieder droht der Krieg, des Bürgers Schrecken, Barbaren find's, die an dem Frieden

rütteln; es rafft der Mann sich auf, ergreift den Stecken, und selbst der Hammel läßt vom Ruf sich wecken.

*

Doch Ritterhaftigkeit und Hahnenkrähen, lyrischer Tand und altererbter Dünkel, dienen dem Weib, das mit verschlag'ner Anmut dem Zweiten folgt und läßt den Ersten stehn.

*

Zweikampf ist dann Gebot, nebst scharfen Reden, das bloße Schauspiel reizt des Volkes Neugier; das läßt sich drum nicht in der Trägheit stören, zieht sich zurück ins Haus und schließt die Läden.

*

Hilfreich erweist der Esel sich wie immer, den buntgefüllten Karren nach sich schleppend; wie ist er selbstlos, ruhmestarm und friedreich, auf ihn fällt etwas von des Himmels Schimmer.

*

Des Titelhelden hätt' ich bald vergessen, sein Anzug ist geflickt, sein Wesen dreist; er liebt; er sichts und lacht, er flieht und singt, und ist vom Wahrheitsteufel wie besessen.

BERICHT ÜBER DRITTELTÖNE.

Berlin, Juni 1922.

Wenn es etwas gibt, das ebenso schlimm ist, als wie den Fortschritt hemmen zu wollen, so ist es dieses: ihn kopflos zu forcieren.. Es sind an die sechzehn Jahre, daß ich das Prinzip eines möglichen Dritteltonsystems theoretisch aufstellte; und bis heute habe ich nicht den Entschluß gefunden, es endgültig zu verkünden. Weshalb? Weil mir die Aufgabe in ihrer ersten Begründung eine Verantwortlichkeit auferlegt, der ich mir bewußt bin. Die Möglichkeit praktischer Experimente blieb mir noch immer versagt; und ich weiß sehr wohl, daß ich nur durch eine Reihe gewissenhaft ausprobierteter Untersuchungen meine Idee mit Bestimmtheit aufstehen könnte. — Weniges hab' ich erzielt. In New-York ließ ich mir, von einem intelligenten, bejahrten Trentiner Klaviertechniker ein altes Harmonium das drei Manuale hatte mit zwei Dritteltonreihen, in Entfernung eines halben Tones voneinander umbauen. Die Anordnung der Intervalle geriet so unpraktisch, daß man sie nicht leicht folgerichtig anschlagen konnte. Immerhin hörte ich die neuen Intervalle. Einem kleinen

Kreise von verständigen Musikfreunden spielte ich die chromatische Tonleiter in Dritteltönen vor, vom Nebenzimmer aus. Das einstimmige Ergebnis war, daß die Freunde behaupteten, eine gewohnte, chromatische Tonleiter in Halbtönen gehört zu haben. — Dieser Eindruck bestätigte mir meine Vermutung, daß das Ohr Dritteltöne klar auseinander zu scheiden vermag, und nicht sie etwa als verstimzte Halbtöne empfindet. Um nicht auf die Halbtöne — und somit auf die kleine Terz und die reine Quinte — zu verzichten ließ ich der ersten Dritteltonreihe eine zweite, in der Entfernung eines halben Tones hinzufügen. Wodurch jeder Drittelton seinen Halbton erhält. Die Vermengung der beiden Reihen ergibt natürlicherweise Sechsteltöne. Dadurch wird die Melodik beträchtlich ausdrucksfähiger, die Harmonik aber, überdies, so kompliziert, daß sie eine sehr strengdurchdachte Systematisierung verlangt, die noch ungeboren ist, und die nur vom Ohre aus ihren Ursprung nehmen kann. — Es bleibt aber bei meinem Grundsatz, daß der Fortschritt eine Bereicherung und nicht eine Verschiebung der Mittel bedeuten soll. Die kopflosen Neuerer beginnen mit der Verleugnung und Austreichung des Bestehenden. Ich gehe davon aus, auf das Bestehende die jüngere Errungenschaft zu setzen. Deshalb behalte ich, in dem vorliegenden Falle die Halbtöne, in dem klaren Bewußtsein ihres Ausdrucks-

wertes, dem zu entfangen die oberflächlichste Narretei wäre. —

Die Ganztonfolgen bei Debussy — und früher bei Liszt — sind wie eine Erwartung, daß das Ganztonintervall mit den noch nicht vorhandenen Drittelintervallen ausgefüllt werde; in dieser Erwartung wird der Halbton übersprungen. Aber nur in der Melodiestimme: die begleitende Harmonik bleibt die althergebrachte. Man zerstöre darum nicht, man baue auf! Die Zeit stößt dann das Irrige, das Unnötige automatisch ab; automatisch nimmt sie das Gute und Förderliche auf, um es zu behalten. — Und das Große und Schöne gedeiht. —

(Musikzeitschrift „Melos“, Augustheft).

Berlin, 27. Juni 1922.

VON DEN PROPORTIONEN.

Berlin, September 1922.

Es gibt deren drei überragende:

1. der Maße in der Zeit
2. der Gegenüberstellung im Klange
3. der Beziehungen in der Modulation;

und drei untergeordnetere:

1. der Bewegung
2. der Intervallenfolge
3. der Stimmung.

Über Jedes wäre ein ausführliches Kapitel, über das Gesamte ein Buch zu schreiben, an der Hand von vorhandenen und konstruierten Beispielen. — Der Abschnitt von der Intervallenfolge führte geradenwegs zur Lehre der Melodik, die zu entwerfen zu meinen Plänen zählt. — Bereits im Jahre 1915 schrieb ich in des wohltemperierten Klavieres II. Teil: „Ein Buch über melodisches Gestalten, welches in der theoretischen Literatur fehlt, wäre eine wertvolle Erscheinung; wenn auch nicht um zu neuen schönen Motiven zu verhelfen, so doch sicherlich um die Schönheit der vorhandenen zu „erkennen“, und — vielleicht — um vorzubeugen, daß nachweisbar falsche Melodiebildungen, wie sie — nach Beethoven — selbst

bei den geschätztesten deutschen Tonsetzern gelegentlich auftauchen, weiter entstünden. —

Es ist immerhin denkbar, daß in Zukunft eine zur höchsten Überlegenheit entwickelte Absicht den allmählig verblaffenden Instinkt in der Kunst ersetzen und Werke von gleich lebendiger Beschaffenheit, als jene der Inspiration, werde hinstellen können. Im späteren Tonwerke (welcher bewegendem Kraft es auch entspringen möge) wird aber die „Melodie“ allein herrschend walten müssen, und es wird in ihm eine „letzte“ Polyphonie in die vollendete Erscheinung treten.“ —

Auf daß die Absicht „zur höchsten Überlegenheit sich entwickle“, ist die Ergründung der Proportionsgesetze vonnöten. Als Gesetze erschaut, und in der Folge als gewonnenes Gleichgewicht empfunden und frei ausgeübt, verleihen sie dem Gebilde, dem sie dienen, jene Dauerhaftigkeit, die die Eingebung allein nicht verbürgt. —

Einfall ist gleich Begabung,

Gefinnung Sache des Charakters,
Richtung ein Merkmal der Zeit,

Erst die Form erhebt Einfall, Gefinnung und Richtung zum Range des Kunstwerkes. Und innerhalb der Form ist die Proportion eine der strengsten und empfindlichsten Forderungen. In einem weiteren Bande, dervon diesen Fragen handeln soll, hoffe ich dem Leser wieder zu begegnen.

VERZEICHNIS MEINER WERKE

ZUMEIST IM VERLAGE VON BREITKOPF & HÄRTEL

—————
BIS SOMMER 1922
—————

I. Oper.

Die Brautwahl, eine Berliner Geschichte von 1820, nach E. T. A. Hoffmann (an Gustav Brecher). — Vollständige Partitur. Klavierauszug mit Text von Egon Petri.

Turandot, eine chinesische Fabel nach Gozzi (an Arturo Toscanini). — Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach.

Arlecchino, ein theatrales Capriccio (an Arthur Bodanzky). — (Op. 50.) Vollständige Partitur. Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach.

Doktor Faust (in Vorbereitung).

Turandot, Bühnenmusik zu Carlo Gozzi's theatralem Fabel (vergleiche: Orchester-Suiten).

* * *

II. Orchester.

Vier Suiten.

Op. 25, Symphonische Suite (an Hans Richter). — 1. Präludium. 2. Gavotte. 3. Gigue. 4. Langsames Intermezzo. 5. Alla breve (Allegro fugato).

Op. 34a, Zweite Orchester-Suite (geharnischte Suite). Komponiert 1895. Umgearbeitet 1903. 1. Vorspiel (an Jean Sibelius). 2. Kriegstanz (an Adolf Paul). 3. Grabdenkmal (an Armas Jaernefelt). 4. Ansturm (an Eero Jaernefelt).

Op. 41, **Turandot**, Orchester-Suite aus der Musik zu Gozzi's gleichnamigem Märchendrama, (an Dr. Karl Muck). — 1. Die Hinrichtung, das Stadttor, der Abschied. 2. Truffaldino (Introduzione e marcia grottesca). 3. Altoum (Marsch). 4. Turandot (Marsch). 5. Das Frauengemach. 6. Tanz und Gesang. 7. Nächtlicher Walzer. 8. In modo di Marcia funebre e finale alla Turca. — 1. **Anhang**, Verzweiflung und Ergebung. — 2. **Anhang**, Altoums Warnung.

Op. 45, Orchester-Suite aus der Musik zur Oper „Die Brautwahl“ (an Herrn Curt Sobernheim). — Fünf

Stücke: 1. Spukhaftes. 2. Lyrisches. 3. Mythisches.
4. Hebräisches. 5. Heiteres.

* * *

Sechs Elegien.

Op. 42, Berceuse élégiaque (Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter). Poesie für sechsfaches Streichquartett mit Sordinen, 3 Flöten, 1 Oboe, 3 Klarinetten, 4 Hörner, Gong, Harfe und Celesta. (In Memoriam Anna Busoni n. Weiß, † 3. Okt. MCMIX).

„Schwingt die Wiege des Kindes,
Schwankt die Waage seines Schicksals,
Schwindet der Weg des Lebens,
Schwindet hin in die ewigen Fernen . . .“

Op. 43, Nocturne Symphonique (an Oskar Fried).

Op. 46, Rondo Arlecchinesco (Harlekins Reigen) (an F. A. Stock in Chicago). — „Im buntgeflickten Gewande, ein geschmeidiger Leib, ein kecker und kluger Geist“.

Op. 47, Gesang vom Reigen der Geister. (Des indianischen Tagebuchs zweites Buch). Studie für Streichorchester, sechs Blasinstrumente und eine Pauke, (an Charles Martin Loeffler).

Op. 51, a) Sarabande.

b) Cortège

(zwei Studien zu „Doktor Faust“) (an Volkmar Andreae).

* * *

Einzelne Stücke.

Op. 32, Symphonisches Tongedicht (an Arthur Nikisch).

Op. 38, Luftspielouverture (zwei heitere Ouverturen Nr. 2). Komponiert 1897, umgearbeitet 1904, (an Wilhelm Gericke).

Op. 53, Tanzwalzer, (dem Andenken Johann Strauß).

* * *

Klavier und Orchester.

Op. 31 a, Konzertstück, (an Anton Rubinstein), (Ausgezeichnet mit dem ersten Rubinstein-Kompositions-Preis 1890) [vergleiche: Concertino.]

Op. 39, Concerto per un Pianoforte principale e diversi Strumenti ad arco, a fiato, ed a percussione. Aggiuntovi un Coro finale per voci d'uomini a sei parti. Le parole alemanne del poeta Oehlenschlaeger, danese. I. Prologo e Introito. II. Pezzo giocoso. III. Pezzo Serioso. IV. All' Italiana. V. Cantic.

Op. 39, Erweiterte Kadenz zum IV. Satze.

Version ohne Schlußchor (in Handschrift).

Op. 44, Indianische Fantasie (Fantasia=Canzone=Finale) (an Miss Natalie Curtis).

Op. 54, Romanza e Scherzoso, (an Alfred Casella).

Concertino, gebildet aus Op. 31 a und Op. 54. I. Introduzione e Allegro. II. Romanza e Scherzoso.

* * *

Uebertragungen u. Bearbeitungen für Klavier u. Orchester.

Bach, Konzert D moll. Liszt, **Spanische Rhapsodie**, (an Arthur Friedheim). — **Mozart, Rondo Concertante** (vergleiche Mozart). **Lizts Totentanz**, in der älteren Fassung und nach der Originalhandschrift zum ersten Male herausgegeben [vergleiche: Liszt].

* * *

Solo-Instrumente mit Orchester.

Op. 35 a, Konzert für die Violine, (seinem Freunde Henri Petri).

Op. 48, Concertino für Klarinette und kleines Orchester, (an Edmondo Allegra).

Op. 52, Divertimento für Flöte, (à Mr. le Professeur Gaubert).

* * *

Gefang und Orchester.

Op. 35, Ave Maria, für Bariton, (a Niccola Bezzi).

Op. 40, Le quattro Stagioni. (Die Jahreszeiten.)
4 Poesie liriche di Dall' Ongaro, für Männerchor und Solostimmen, (A Pietro Bini). (Beide im Verlage Ricordi.)

Op. 49, Zwei Gefänge mit kleinem Orchester: 1. Altoms Gebet (Aus „Turandot“). 2. Lied des Mephistopheles (aus Goethes „Faust“).

„Unter der Linden“ (Walther von der Vogelweide) für Frauenstimme mit Orchester [unveröffentlicht, vergleiche: Gesang und Klavier].

Il Sabato del Villaggio Cantata per Coro, Soli ed Orchestra. Sulla poesia di Giacomo Leopardi (unveröffentlichtes Jugendwerk) das eine Aufführung im Teatro Comunale zu Bologna, 1883, unter Mancinellis Leitung erfuhr. (Handschriftlich in Partitur und Klavierauszug erhalten.)

* * *

III. Pianoforte.

Große Sonate, F=moll (unveröffentlichtes Jugendwerk).

Op. 9, Una festa di Villaggio, Preparazioni alla Festa, Marcia trionfale, In Chiesa, La Fiera, Danza, Notte, (Verlag Ricordi).

Op. 16, Sechs Etüden, 1. C=dur, 2. A=moll, 3. G=dur, 4. E=moll, 5. (Fuge) D=dur, 6. (Scherzo) H=moll. (Herrn Dr. Johannes Brahms verehrungsvollst gewidmet).

(N.B. Die Reihenfolge der Tonarten bedeutet, daß das Werk auf 24 Stücke geplant war. Es entstand 1883.)

Op. 17, Étude en forme de Variations (Brahms zugeeignet) [ein gedrängtes Variationswerk in Cis=moll] (zum 2. Hefte der vorigen Arbeit bestimmt).

Op. 22, Variationen und Fuge in freier Form über Chopin's C=moll=Präludium [1884] (Herrn Dr. Karl Reinecke).

Dem Thema sollen die folgenden Einleitungstakte vorausgehen, die im gedruckten Werke nicht vorkommen:

The image contains two systems of musical notation for piano introduction. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second system continues the notation and ends with the instruction "attacca il Tema."

Op. 33b, Pianoforte=Stücke Heft I (an Max Reger).
1. Schwermut, 2. Frohsinn, 3. Scherzino. Heft II. (To Mrs
Isabella S. Gardner in Boston). 4. Fantasia in modo
antico, 5. Finnische Ballade, 6. Exeunt omnes (Edition Peters).

Op. 37, 24 Preludi (1879—81) (Praeludien in allen
Tonarten, Verlag Ricordi).

* * *

Tanzrhythmen.

Op. 6, Scène de Ballet. Aus „Trois Morceaux“ (Ver-
lag Döblinger Wien), (à Son Excellence Mme Betty de
Preleuthner).

Op. 20, Zweite Ballet=Scene. (Seiner geliebten
Mutter und Lehrerin Anna Weiss=Busoni).

Op. 30, 1. Kontrapunktisches Tanzstück. 2. Kleine (III.)
Balletszene (1890 mit dem Rubinstein=Preise aus-
gezeichnet).

Op. 30 a, Zwei Tanzstücke: 1. Waffentanz. 2. Friedentanz (veränderte Ausgabe des vorigen 1914).

Op. 33a, Vierte Balletszene in Form eines Konzertwalzers.

Dieselbe umgearbeitet: Walzer und Galopp.

Op. 53, Tanzwalzer. (Vom Orchester aufs Klavier übertragen von Michael von Zadora.)

* * *

Serienwerke.

Elegien, Sechs neue Klavierstücke. 1. Nach der Wendung [Recueillement] (an Gottfried Galston). 2. All' Italia [In modo napolitano] (an Egon Petri). 3. Meine Seele bangt und hofft zu Dir [Choralvorspiel] (an Gregor Beklemisheff). 4. Turandots Frauengemach [Intermezzo] (an Michael von Zadora). 5. Die Nächtlichen [Walzer] (an O'Neil Phillips). 6. Erscheinung [Notturmo] (an Leo Keßtenberg).

An die Jugend, Eine Folge von Klavierstücken [1909].
 1. Preludietto, Fughetta ed Esercizio (an Josef Turczyński).
 2. Preludio, Fuga e Fuga figurata (an Louis Theodor Grünberg). 3. Giga, Bolero e Variazione (an Leo Sirota).
 4. Introduzione, Capriccio Paganinesco ed Epilogo (an Emile R. Blandet).

Indianisches Tagebuch. Erstes Buch. Vier Klavierstudien über Motive der Rothäute Nord-Amerikas (an Helen Luise Birch) [vergleiche: Orchesterwerke].

Drei Albumblätter. Erstes Blatt [Zürich] (an Albert Biolley). Zweites Blatt [Roma] (an Francesco Ticiatti). Drittes Blatt [Berlin] [in der Art eines Choralvorspiels] (an Felice Boghen).

* * *

Mit Benutzung Bach'scher Motive.

Fantasia, nach Johann Sebastian Bach, (Alla Memoria di mio Padre, Ferdinando Busoni, † il 12 Maggio 1909).

Fantasia Contrappuntistica, Preludio al Corale „Gloria al Signore nei cieli“ e fuga a quattro soggetti obbligati sopra un frammento di Bach (an Wilhelm Middelschulte, Meister des Kontrapunktes).

Choralvorspiel nebst Fuge über ein Bachsches Fragment (der Fantasia Contrappuntistica, Kleine Ausgabe).

Fantasia Contrappuntistica für 2 Klaviere [vergleiche: 2 Klaviere].

Improvisation über ein Bachsches Chorallied für zwei Klaviere [vergleiche: 2 Klaviere]

[vergleiche ebenfalls: Sonatina brevis und Bach-Buſoni gesammelte Ausgabe].

* * *

Sechs Sonatinen.

1. Sonatina [1910] (an Rudolf Ganz). 2. Sonatina Seconda (an Mark Hambourg). 3. Sonatina ad usum infantis, (Madeline M* Americanae), 4. Sonatina in diem Nativitatis Christi, MCMXYII, (an Benvenuto), 5. Sonatina brevis, In Signo Joannis Sebastiani Magni, (an Philipp Jarnach). 6. Super „Carmen“ (à Monsieur Tauber, Paris, Mars 1920) [vergleiche: Bizet].

* * *

Klavierübung (an die Musikschule und das Konservatorium zu Basel). Erster Teil. Sechs Klavierübungen und Präludien. Zweiter Teil. Drei Klavierübungen und Präludien. Dritter Teil. „Lo Staccato.“ — Vorwort. — 1. Vivace Moderato. — 2. Variationsstudie nach Mozart I. — 3. Variationsstudie nach Mozart II. — 4. Motive. — 5. Preludio. — 6a nach Mendelssohn — 6b nach Bizet. — 7. Allegro. — 8. Transkriptionsstudie nach Liszt. — 9. Variationsstudie nach Paganini Liszt I. — 10. Variationsstudie nach Paganini-Liszt II. — 11. Nachsatz zur V. Übung. — 12. Anhang: Sieben Variationen nach einem Motiv von Beethoven. — Vierter Teil. Acht Etüden von Cramer. Fünfter Teil. Variationen, Perpetuum mobile und Tonleitern.

* * *

Einzelne Stücke.

Berceuse (an Johan Wijsman).

Nuit de Noël (an Frida Kindler) [Verlag Durand, Paris].

Toccata (Preludio=Fantasia=Ciaccona) (an J. Philipp).

Perpetuum mobile (nach des Concertino II. Satz),
enthalten in der Klavierübung 5. Teile, (an Cella Delavrancea).

Zehn Variationen über ein Präludium von Chopin
[1884—1922] [vergleiche: der Klavierübung fünfter Teil], (an
Gino Tagliapietra).

* * *

Zu vier Händen.

Op. 27, Finnländische Volksweisen, Vier Stücke [C. F.
Peters, Leipzig].

* * *

Zu zwei Klavieren.

**Improvisation über Bachs Chorallied „Wie wohl ist
mir o Freund der Seelen“** (an den Herrn Marquis
Silvio della Valle di Casanova).

Duettino concertante, nach Mozart.

Fantasia Contrappuntistica (an das Freundes-
und Künstlerpaar Prof. Kwast-Hodapp).

Mozarts Fantasia für eine Orgelwalze [Übertragung].
(Siehe Mozart.)

* * *

Für die Orgel.

Op. 7, Preludio (Basso ostinato) e Fuga (Doppelfuge
zum Choral) [Verlag Doblinger, Wien].

Fantasia Contrappuntistica, für die Orgel über-
tragen von Wilhelm Middelschulte.

* * *

IV. Kammermusik.

Op. 19, Quartett in C für 2 Violinen, Viola und Vio-
loncell, (Herrn Kapellmeister Julius Heller in Triest)
[Verlag Kistner] (begonnen im Alter von 14 Jahren).

Op. 23, Kleine Suite für Violoncello und Klavier. I. Moderato ma energico. II. Andantino con grazia. III. Altes Tanzliedchen. IV. Sostenuato ed espressivo. V. Allegro moderato, ma con brio. (Dem Kammervirtuosen Alwin Schroeder freundlichst zugeeignet).

Op. 26, Zweites Streichquartett in D-Moll (seinem lieben Freunde Henri Petri).

Op. 28, Bagatellen für Violine und Klavier: Aus der Zopfzeit. Kleiner Mohrentanz. Wiener Tanzweise. Kosakenritt, (für den siebenjährigen Egon Petri in leichtester Geigenfetzung geschrieben).

Op. 29, Erste Sonate für Violine und Klavier [mit dem ersten Rubinstein-Preise ausgezeichnet], (Herrn Prof. Adolf Brodsky).

Op. 36, Zweite Sonate für Violine und Pianoforte, E-Moll, (an Ottokar Nováček †).

Kultaselle, 10 kurze Variationen über ein finnisches Volkslied für Violoncell und Klavier [über dasselbe Lied vgl. Op. 33b, Heft II Finnisches Ballade], (seinem Freunde und Kollegen Herrn Prof. Alfred von Glehn in Moskau).

Albumblatt für Flöte und Klavier [oder Violine mit Sordine] (an Herrn Albert Biolley).

Elegie für Klarinette und Klavier (an Edmondo Allegra).

[Violoncell mit Klavier, vergleiche: Bach und Liszt].

* * *

V. Gefang mit Klavier.

Drei Ave Marias. a) Op. 1 Ave Maria (A. Cranz=Leipzig). — b) Op. 2 Ave Maria für Alt (A. Cranz=Leipzig). — c) Op. 35 Ave Maria für Bariton mit Orchester (f. d.). Der Klavierauszug ist der Orchester-Partitur beige druckt.

Op. 15, Zwei Lieder (nach Byron). 1. Ich sah die Träne. — 2. An Babylons Waffern.

Op. 18, Zwei altdeutsche Lieder (an Fräulein Pia von Sicherer). 1. Altdeutsches Tanzlied „Wohlauf! der kühle Winter ist vergangen“ (nach Neidhard von Reuenthal um 1220). — 2. Unter der Linden (nach Walther von der Vogelweide). [Kistner, Leipzig].

Op. 24, Zwei Gefänge für eine tiefe Stimme. 1. Lied des Monmuth „Es zieht sich eine blut'ge Spur“ (Theodor Fontane). — 2. „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ (E. von Feuchtersleben (an Fräulein Melanie Mayer).

Op. 31, Zwei Lieder. 1. Wer hat das erste Lied erdacht (v. Blüthgen). — 2. Bin ein fahrender Gefell (R. Baumbach).

Op. 32, Vier italienische Lieder [Verlag Schmidl].

Zwei Gedichte von Goethe (Bariton). 1. Lied des Unmuts. 2. Lied des Mephistopheles aus „Faust“, (an Dr. Augustus Millner).

„Die Bekehrte“ (Mezzo=Sopran), (an Fräul. Artôt-Padilla).

(Siehe auch Opern=Klavierauszüge.)

* * *

VI. Bearbeitungen und Übertragungen,

instruktive und revidierte Ausgaben.

Johann Sebastian Bach.

Bearbeitungen, Übertragungen, Studien und Kompositionen für Pianoforte nach Joh. Seb. Bach von Ferruccio Busoni. Vollständige und vervollkommnete Ausgabe. I. Band. Bearbeitungen I, Lehrstücke. — Widmung. — 18 kleine Präludien und eine Fughetta. — 15 zweistimmige Inventionen. — 15 dreistimmige Inventionen, (an das Musikinstitut in Helsingfors). — 4 Duette. — Präludium, Fuge und Allegro Es=Dur. — II. Band. Bearbeitungen II, Meisterstücke. — Chromatische Fantasie und Fuge. — Klavierkonzert D=Moll. — Aria mit 30 Veränderungen, (an J. Philipp). — III. Band. Uebertragungen. Präludium und Fuge für die Orgel D=dur, (an Frau Kathi Petri). — Präludium und Fuge für die Orgel Es=dur, (an W. H. Days). —

Orgeltokkata D=moll, Orgeltokkata C=dur, (an Robert Freund). — 10 Orgel=Choralvorspiele, (an José Vianna da Motta). — Chaconne für Violine, (an Eugen d'Albert). — **IV. Band.** Kompositionen und Nachdichtungen. Fantasia alla memoria di mio padre. (Ferdinando Busoni, † il 12 Maggio 1909). — Preludio Fuga e Fuga Figurata, (an Louis Theodor Grünberg. — Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders, (an Arthur Schnabel). — Fantasia, Adagio e Fuga, (an Moritz Moszkowski). — Choralvorspiel und Fuge über ein Bach'sches Fragment [der Fantasia Contrappuntistica kleine Ausgabe], (an Richard Buhlig). — Fantasia contrappuntistica, (an Wilhelm Middelschulte, Meister des Kontrapunktes). — **V. Band.** Das wohltemperierte Klavier, I. Teil, bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik; nebst einem Anhang von der Uebertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte. — **VI. Band.** Das wohltemperierte Klavier, II. Teil mit Anmerkungen und Studien. — **VII. Band.** Nachträge zu Band I—IV. a) Bearbeitungen: 3 Tokkaten, E=moll, G=moll, G=dur, (an Ernst Lochbrunner). — Fantasie und Fuge A=moll, (an Dr. Hugo Leichtentritt). — Fantasie, Fuge, Andante und Scherzo. b) Uebertragungen: Chromatische Fantasie und Fuge für Violoncell und Klavier, (an Hans Kindler). — c) Kompositionen und Nachdichtungen. Improvisation über das Bach'sche Chorallied „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele“ zu 2 Klavieren. Kanonische Variationen und kanonische Fuge über das Thema König Friedrichs des Großen aus dem „Musikalischen Opfer“, (an Dr. Hans Huber). — Sonatina brevis in signo Joannis Sebastiani magni, (an Philipp Jarnach). — d) Anhang. Versuch einer organischen Klavier=Notenschrift.

* * *

Johann Sebastian Bach.

Klavierwerke in 25 Bänden (unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini). **Band I.** Wohl-

temperiertes Klavier, Teil I, Heft 1—4. Band II. Wohltemperiertes Klavier, Teil II, Heft 1—4. Band III. 18 kleine Präludien, Fughetta, 4 Duette. Band IV. Zweistimmige Inventionen. Band V. Dreistimmige Inventionen. Band VI. Französische Suiten Nr. 1—6. Band VII. Englische Suiten Nr. 1—3. Band VIII. Englische Suiten Nr. 4—6. Band IX. Partiten Nr. 1—3. Band X. Partiten Nr. 4—6. Band XI. Konzerte nach B. Marcello, G. Th. Telemann, A. Vivaldi u. A. Nr. 1—8. Band XII. Konzerte Nr. 9—16. Band XIII. Italienisches Konzert und Partita H=moll. Band XIV. Mehrstimmige Vortragsstücke. 1. Chromatische Fantasie und Fuge. 2. Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders B=dur. 3. Fantasia, Adagio und Fuge C=moll. 4. Präludium, Fuge und Allegro Es=dur. Band XV. Aria mit 30 Veränderungen. Band XVI. Variationswerke. Fantasie und Fuge D=moll. Andante. Scherzo. Sarabande con partita C=dur. 5. Aria variata alla maniera italiana. Band XVII. Tokkaten (Fis=moll, C=moll, D=dur, D=moll). Band XVIII. Tokkaten und Fugen, Fantasie und Fuge A=moll. Band XIX. Präludien und Fugen (Es=dur, A=moll, A=moll, A=moll, über ein Thema von Albinoni H=moll). Band XX. Präludien, Fughetten, Fugen (D=moll, E=moll, F=dur, G=dur) Fuge A=dur über ein Thema von Albinoni. Fuge B=dur nach einem Sonatensatz von J. A. Reinken. Fuge B=dur nach einer Fuge von J. C. Erselius. Band XXI. Fugen (A=moll, E=moll, A=dur, C=dur, A=moll, D=moll, A=dur, C=dur, C=dur, D=moll). Band XXII. Fatafien (Präludien) und Fugen. Band XXIII. Suiten. Band XXIV. 3 Suiten und 2 Sonaten. Band XXV. 3 Sonaten, Konzert und Fuge C=moll, Capriccio E=dur, 3 Menuette.

* * *

Ludwig van Beethoven.

Benedictus aus der „Missa Solemnis“ für Violine und Orchester bearbeitet. — Ecossaisen für den Konzertvortrag bearbeitet, (an Gerda Sjørstrand). — Drei Kadenzzen

zum Violin-Konzert Op. 61 für Solo-Violine, Streicher und Pauken, (an Arrigo Serato). — **Beethovens Kadenz**en zu seinen Klavier-Konzerten [Verlag Heinrichshofen, Magdeburg]. — **Zwei Kadenz**en zum IV. Klavier-Konzert G-dur [Verlag Rahter]. — **Analytische Darstellung** der Fuge aus der Sonate Op. 106 (als Anhang zu des Wohltemperierten Klavieres, I. Teile). * * *

Georges Bizet.

Kammer-Fantasia über „Carmen“ [vergleiche: Sonatinen]. * * *

Johannes Brahms.

Sechs Choralvorspiele aus Op. 122, auf das Pianoforte übertragen [Verlag N. Simrock]. — Kadenz für Violine mit Pauke zum Violin-Konzert [Verlag Simrock]. * * *

Frédéric Chopin.

Polonaise, As-dur, Op. 53 [Verlag Schmidl, Triest]. — Variationen und Varianten über Chopin (enthalten in der Klavier-Uebung). * * *

Peter Cornelius.

Fantasia über Motive aus „Der Barbier von Bagdad“ [Verlag C. F. Kahnt's Nachf.]. * * *

J. B. Cramer.

Acht Etüden (I. Heft: Legato, II. Heft: Staccato) [Schlesinger, Berlin] (in die „Klavier-Uebung“ aufgenommen). * * *

Carl Goldmark.

Merlin, vollständiger Klavier-Auszug zu 2 Händen. — Große Konzert-Fantasia über „Merlin“ [beide im Verlage von J. Schuberth & Co.]. * * *

Franz Liszt.

A. Für Klavier allein: Musikalische Werke, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung). I. Pianoforte-Werke: **Sämtliche Etüden. Band I.** 1. Etüde in 12 Uebungen. 2. Zwölf große Etüden. 3. Mazeppa. **Band II.** 4. Bravour-Studien, Etudes d'exécution transcendante. 5. Große Bravour-Fantasia über das „Glöckchen“ von Paganini. **Band III.** 6. Bravour-Studien nach Paganini's Capricen. 7. Große Etüden nach Paganini. 8. Salonstück, Etüde zur Vervollkommnung aus der „Schule der Schulen“. 9. Ab-Irato. 10. Drei Konzert-Etüden. 11. Gnomen-Reigen. 12. Waldes-Rauschen. (Der erste Band enthält ein Vorwort zu den Liszt'schen Klavierwerken). — **Sechs Paganini-Etüden**, bearbeitete Ausgabe für Studium und Konzert. 1. Tremolo. 2. Andantino capriccioso. 3. La Campanella (an Leopold Godowsky). 4. Arpeggio. 5. La Chasse. 6. Tema e Variazioni [eine Transkriptions-Studie], (an Ignaz Friedmann). — **Drei Fantasien.** 1. Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ aus Meyerbeers „Der Prophet“ von der Orgel auf das Pianoforte frei übertragen und Josef Sattler zugeeignet. (Mit farbiger Titelzeichnung von Jos. Sattler. 2. Fantasia über zwei Motive aus Mozarts Oper „Le nozze di Figaro“ nach dem fast vollendeten Originalmanuskript ergänzt und Moriz Rosenthal zugeeignet. 3. Réminiscences de Don Juan, Konzertfantasia über Motive aus „Don Giovanni“. Große kritisch-instruktive Ausgabe, (an Ernst Lochbrunner in Zürich, den trefflichen Kollegen und erprobten Freund.) — **Heroischer Marsch** im ungarischen Stil. [Verlag Schlesinger]. — **Ungarische Rhapsodie XIX**, zum Konzertgebrauch. — **Mephisto-Walzer** (der Tanz in der Dorfschenke) nach der Orchester-Partitur neu übertragen. (Herrn Grafen Roswadowsky). — **Polonaise E-dur** mit Schluß-Kadenz. — **Präludium und Variationen** über „Crucifixus“ aus Bachs H-moll-Messe (auch: „Weinen, Klagen“), vergleichende Ausgabe (in Vorbereitung).

B. Mit Orchester. Spanische Rhapsodie, als Konzertstück für Klavier und Orchester gesetzt. — **Totentanz**, „Phantasie für Pianoforte und Orchester, beendet am 21. Oktober 1849“. Erste Fassung nach unzweifelhaften Handschriften zum ersten Male herausgegeben 1919. (Die Handschriften im Besitze des Herrn Marquis Casanova in Pallanza).

Sonetto 104 di Petrarca (pace non trovo) posto in musica per voce di Tenore da Francesco Liszt. L'Accompagnamento originale per Pianoforte fu trascritto secondo la prima edizione Viennese per Orchestra (Senza Trombe), da Ferruccio Busoni dedicato all'artista di canto Felice Senius. [Verlag Schirmer=New=York].

Vergessener Walzer (Valse oubliée) für Violoncell und Klavier übertragen.

* * *

W. A. Mozart.

A. Für Klavier allein.

Kadenzen zu den Klavier-Konzerten. 1. Zum Es-Dur-Konzert (K. V. 271) (für Josè Vianna da Motta). — 2. Zum G-Dur-Konzert (K. V. 453) (an Dr. Alicja Simon). — 3. Zum F-Dur-Konzert (K. V. 459). — 4. Zum D-Moll-Konzert (K. V. 466), erste und zweite Fassung. — 5. Zum C-Dur-Konzert (K. V. 467). — 6. Zum Es-Dur-Konzert (K. V. 482), — 7. Zum A-Dur-Konzert (K. V. 488). — 8. Zum C-Moll-Konzert (K. V. 491). — 9. Zum C-Dur-Konzert (K. V. 503). — **Drei Symphonien**, D-Dur (202), G-Dur (318), G-Dur (444). — **Andantino** aus dem 9. Klavierkonzert (271) für Klavier allein frei übertragen und mit einer Kadenz versehen, (an Eduard Steuermann).

* * *

B. Für zwei Klaviere.

Duettino Concertante nach dem Finale des F-Dur-Konzertes (459). — **Fantasie für eine Orgelwalze** (Introduction, Fuge, Andante, Fuge). — **Klavierkonzert G-Dur** (453). Bearbeitung der Solostimme von F. B. Übertragung

des Orchesters von Egon Petri. (In Vorbereitung.) **Sonate** D-Dur (original für 2 Klaviere). Bearbeitung und Kadenz. (Unveröffentlicht.)

* * *

C. Für und mit Orchester.

Ouverture zu „Don Giovanni“ mit Konzertschluß. [Verlag Schirmer=New=York]. — **Ouverture** zu der „Entführung aus dem Serail“ mit hinzugefügtem Konzertschluß. [Vergleiche Op. 38]. — **Konzert-Suite** aus der Musik zu „Idomeneo“ zusammengestellt und bearbeitet. (Ouverture, Opferhandlung, Festmarsch), (an Othmar Schoeck). — **Rondo Concertante** nach dem Finale des Es-Dur-Konzertes (482) für Klavier und Orchester (neue Partitur). — **Andante** aus dem Klarinetten-Konzert mit Kadenz (neue Partitur). — **Cadenza Strumentata** zum Mittelsatz des Flötenkonzertes G-Dur. (Partitur unveröffentlicht.) — **Cadenza Strumentata** zum Mittelsatz des Flötenkonzertes D-Dur. (Partitur unveröffentlicht.)

Ouverture zur „Zauberflöte“ für die „Pianola“. [Eigentum der amerik. Choralion Co.] [Vergleiche überdies: Liszt, Don=Juan=Fantasie, Liszt, Figaro=Fantasie; Busoni, Giga, Bolero e Variazione] („An die Jugend“); Gigue mit Variationen; Serenade des Don Juan (beides in „Lo Staccato“).

* * *

Ottokar Nováček.

Scherzo aus dem 1. Streichquartett, für Klavier übertragen. [Verlag E. W. Fritzsch=Leipzig].

* * *

Arnold Schoenberg.

Klavierstück, Op. 11 Nr. 2, Konzertmäßige Interpretation [Universal=Edition]. „Diese Komposition fordert vom Spieler die verfeinertste Anschlags- und Pedalkunst; einen intimen, improvisierten, ‚schwebenden‘ Vortrag; ein liebe-

volles Sichverfenken in feinen Inhalt, deffen Interpret — rein als Klavierfetter — hiermit fein zu dürfen, ſich zu künſtleriſcher Ehre rechnet. F. B.“

* * *

Richard Wagner.

Trauermarſch zu Siegfrieds Tod. Klavier=Übertragung.
[Verlag Ricordi=Mailand].

* * *

Carl Maria von Weber.

Klarinetten-Konzert, neue Bearbeitung mit Kadenzen.
(Unveröffentlichte Partitur.)

* * *

VII. Schriften.

Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt. (Inſel-Bücherei.)

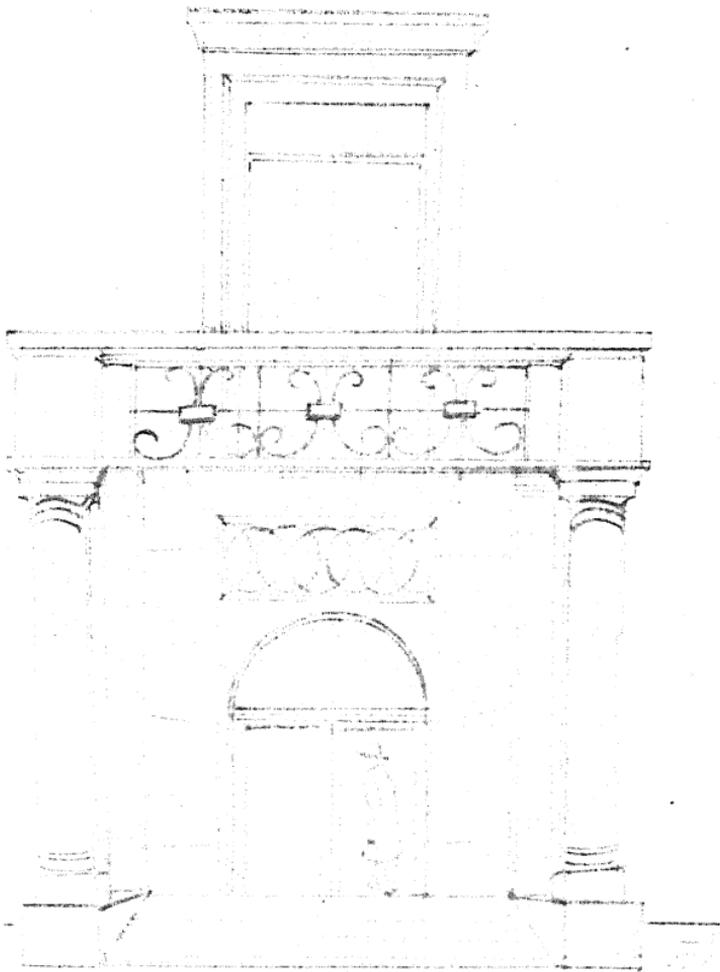
Bühnendichtungen für Muſik. 1. Der mächtige Zauberer (an meine Frau Gerda, 1905). 2. Die Brautwahl. 3. Turandot. 4. Arlecchino. 5. Der Arlecchineide Fortſetzung und Ende. 6. Doktor Fauſt. 7. Das Geheimnis (3 Szenen nach Villiers de l'Isle-Adam). 8. Die Götterbraut (für L. Th. Grünberg). 9. Das Wandbild (eine Szene und eine Pantomime) (für Philipp Jarnach).

Gefammelte Aufſätze (Max Heffes Verlag).

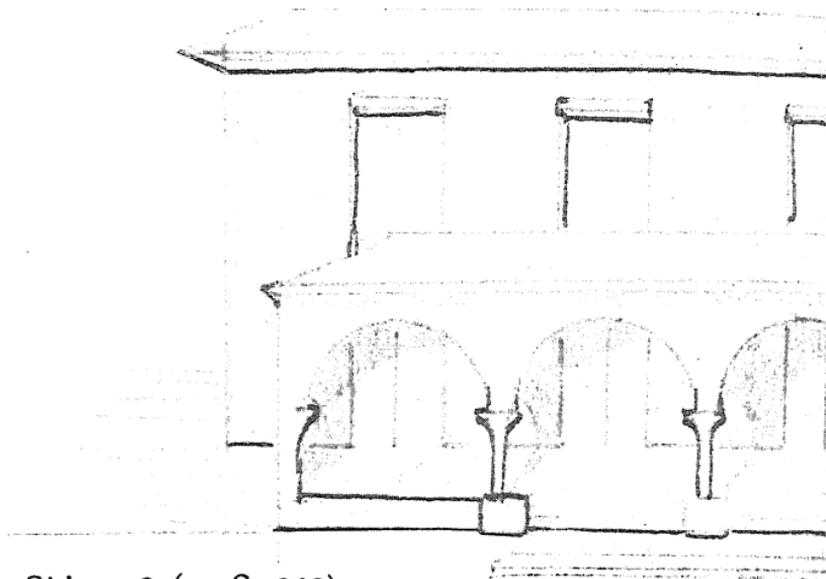
Verſuch einer organiſchen Klavier-Notenſchrift.

(Beendet am 10. Dezember 1922. F. B.)

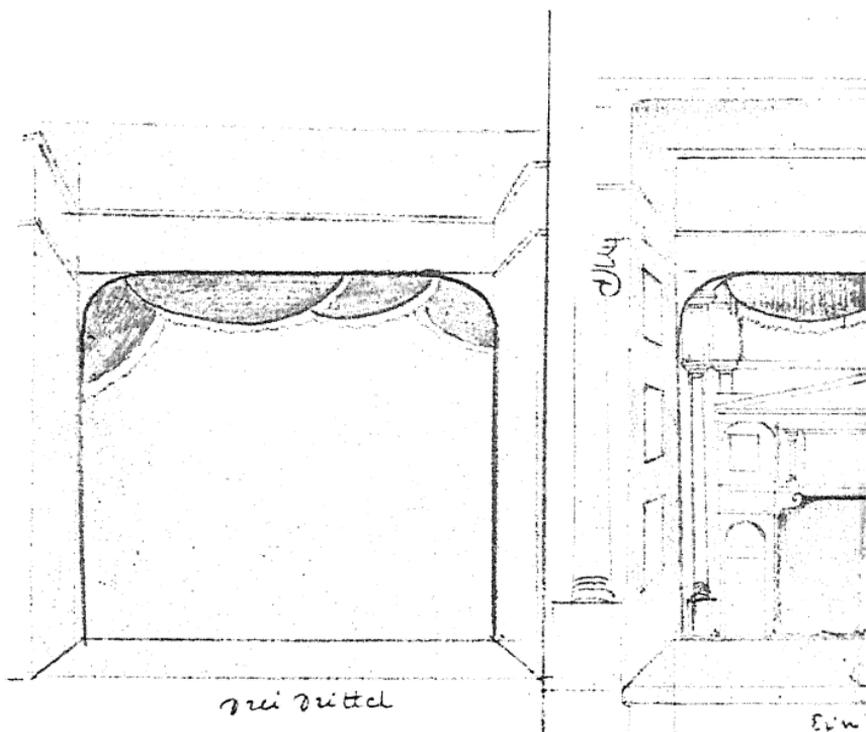




Skizze 1 (zu S. 238)

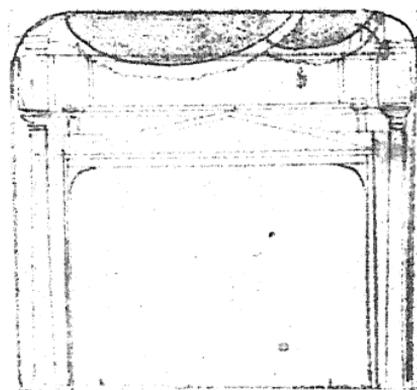
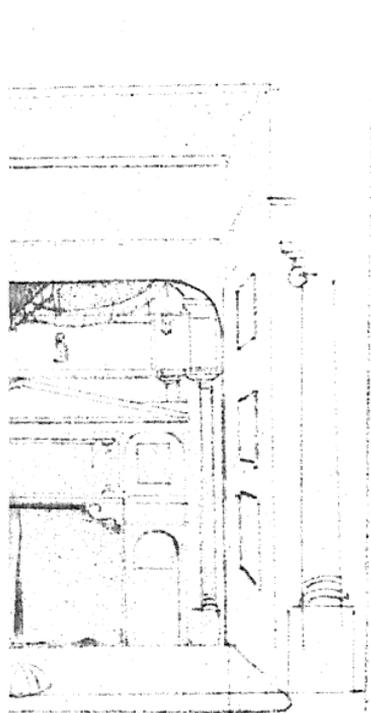
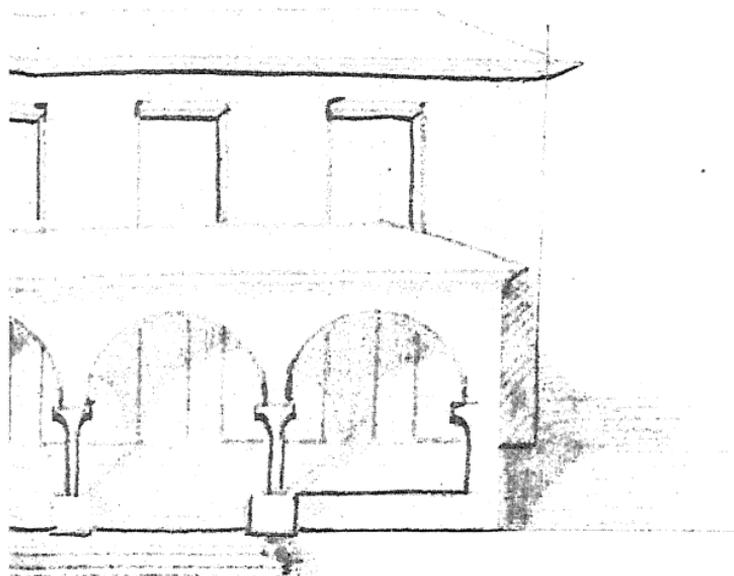


Skizze 2 (zu S. 240)



Skizze 3 (zu S. 268)

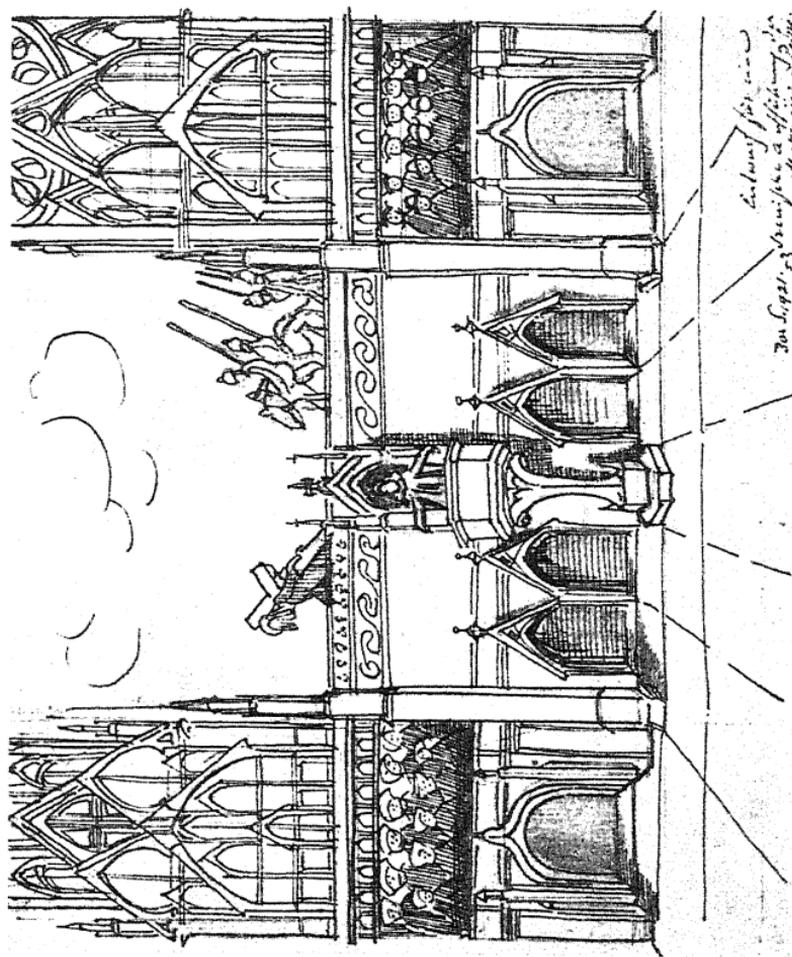
Projekt für eine
Öffnung der Bühne



3. und 2. H. L.

1. und 2. H. L.
 hier für die Bühne, Mai 1918

F. B. B.



Zukunft für ein
von Sigel, 1873
Strunz, 1873
Strunz, 1873

Skizze 4 (zu S. 351)