

# Seuilleton.

## Konzerte.

(Neue Kompositionen von Gustav Mahler, Alexander v. Zemlinsky, Oskar C. Posa, Arnold Schönberg, Max Schillings, Claude Debussy, Paul Fournon, Rubin Goldmark, Felix Gottschalk.)

Ihrem Ehrenpräsidenten räumte die Vereinigung schaffender Tonkünstler einen Ehrenplatz ein, von dem aus Gustav Mahler seine neuen Lieder mit Orchester, zu größerem Teile aus dem Manuskript, vortragen konnte. Man hörte, zweimal sogar, da der Liederabend wiederholt wurde, Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“ und nach Rückert. Die alte Definition vom strophischen und vom durchkomponierten Lied reicht längst nicht mehr, man könnte aber, wenn in so fürchtbar gelehrten Dingen ein Spaß erlaubt wäre, die neuen Gesänge „durch und durch komponiert“ nennen. Sie werden zur lyrischen, ja dramatischen Szene erweitert. Mahler stellt denn auch seine Texte mitten in eine Szene, innerhalb welcher er aber die strophische Gliederung sehr geistreich anzudeuten versteht. In seinen Symphonien treibt Mahler absichtliche Geheimnisräumerei, aber im Lied, wo der Dichter den Ausrufer macht, gibt es kein im Dunkeln munkeln, da heißt es zur Stange halten, Farbe bekennen. Mahler geht aber stracks auf den Gegenstand los, sieht ihm gerade ins Gesicht, faßt sich kurz und präzis. Er taucht seine Gestalten in Dämmerungen, Nachtshaiten, bald in sahnen, bald in grellen Gespensterchein und selbst in sein Dunkel spielen heimliche, unheimliche Lichter. Immer befindet er sich auf der Wirtch nach der Naivetät, als dem Merkzeichen der Ursprünglichkeit, die ihm doch entschlüpft, weil sie sich niemals erjagen läßt. Als Untergrund verwendet er in den Gesängen aus dem Wunderhorn mit Vorliebe volkstümliche Lied- und Tanzformen, den Walzer,

Ländler, Marsch, die Soldatenlieder steckt er in militärische Uniform. Außerlicher Milieupinselei enthält er sich völlig in den Kindertotensliedern, erreicht gleichwohl an Tiefe des Gefühls, Wahrheit des Ausdrucks nicht ganz den Dichter und wenn auch aus dem ergreifenden Biede „In diesem Wetter, in diesem Brans“ eine zynische Banalität hervorgrinst, fragt man sich, ob es denn der Autor wirklich so ernst meine. Ueber die Mittel disponiert Mahler mit feinstem Kunstverstand, und da aus dem immensen Können, das die Musiker jetzt schon mit der Muttermilch einsaugen, auch immense Gefahren entspringen, die Herrenlaster der Verschwendung, Ausschweifung, Großsprecherei, muß von Mahler eine heilsame Wirkung ausgehen; denn er weiß immer, was er will, weiß seine Mittel klug zu wählen, nimmt nicht drei Instrumente, wo er mit zweien auskommt, gliedert scharf mit unsehbarer Mitteln, versetzt uns mit einem Harfenton aus dem Kerker auf die Heide, läßt eine einschichtige Oboe von „Indem Duft“ singen, zeichnet mit einigen Strichen die Situation und hält die Stimmen im Dialog wunderbar auseinander. An wahrhaft naiven Einfällen mangelt es nicht. Zum Exempel läßt Mahler in „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ das Wort „glänzen“, mehrmals hintereinander ausschellen, wie ein silberschuppiges Schwänzchen aus besonnter Welle; oder er wiederholt das Wort „Mitternacht“, als deutete er mit gestrecktem Zeigefinger in eine finstere Coullisse. Auch das Melisma der Singstimme verabscheut Mahler nicht, die er einmal sogar durch acht Takte auf einem Vokal lustig sich schlängeln läßt. Unerhört! Naiv ist auch die schon bei den alten Clavecinisten beliebte Imitation der Tierstimmen; wir hören den Kuckucks- und Hahenschrei, das erschreckend naturwahre Z-a-en-Freund Hinuss, der Quaderped natürlich, hätte sich innig freuen dürfen über die Fortschritte des Menschengeschlechtes

Scheitern der Mission Andraffy's identisch sei, hin-

Ganz großartig wurden die Lieder gesungen von Frau Gutheil-Schoder, den Herren Weidemann, Moser und Schröder.

Im zweiten Orchesterkonzert der „Schaffenden“ kamen nur junge Wiener zum Wort, Zemlinsky mit der Phantasie für Orchester „Die Seejungfrau“. Erst im Saal erfuhr man, daß dieses symphonische Stück dem Märchen von Andersen seine Anregung verdanke. Heute, wo die Komponisten die Weltliteratur als einen ihrem Reiche einverleibten Jagdgrund betrachten, muß der Musikhörer darauf eingerichtet sein, ihnen durch nah und fern, durch die dünn auf den Wind zu folgen, auf dem abgelegenen Fleck des literarischen Universums sich häuslich niederzulassen. Willig geht, fährt, fliegt der Hörer mit. Es ist unbillig, ihm nur eine Fahrkarte in die Hand zu drücken und zu schweigen über Ziel, Bahn, oder nur Bahnhof. Zugegeben, daß man Andersen's Märchen kennen soll, aber man muß sie nicht kennen, kann sie übrigens auch vergessen haben. Eine Notiz auf dem Zettel wäre also erwünscht gewesen, in deren Ermangelung man sich an den rein musikalischen Ertrag hielt und an der prächtigen Naturschilderung sich erfreute, an dem Spiel der Wellen und Wogen, an den Stimmen der Liebe und Klage. Zemlinsky kann alles, was andere können, sollte einmal etwas produzieren, was außer ihm keiner vermag. — Im Orchester projizierte Klavierlieder von Oskar C. Posa gefielen ob ihrer erukten, männlichen Haltung. Ohne zwingenden Grund wird der riesige Apparat in Bewegung gesetzt, jedoch geschickt gehandhabt, so daß die Menschenstimme nie erdrückt wird. Für Orchester gedacht, hätten die Dimensionen wohl erweitert werden, hätte das Lied zur Szene sich ausdehnen müssen. Was das Orchester zubrachte, hätte ein Klavierspieler ebensowohl besorgt, wenn nicht besser. Lisienrons schaurige

Kriegsbilder wurden von Boja sicher gefaßt, anschaulich herausgestellt. Arnold Schönbergs symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ sollte wohl die Sensation des Abends bilden. Genauere Durchsicht der Partitur dürfte wohl geistvolle Intentionen erkennen lassen, wie ja auch manche leider allzu bald wieder versinkende Stellen auch bei der Wiedergabe aufhorchen machten, aber erröthend gestehe ich, diesem scheußlichen Tongebrau platterdings verständnislos gegenüberzustehen. Einen Aufruhr der Geister, leidenschaftlichen Zwiespalt der Meinungen entzündete das Stück nicht; während ein Bruchteil der Zuhörer mit gekünstelter Begeisterung frohlockte, alle Fortschrittler übertrumpft, Mahler abgetan, Strauß geschlagen sah, schlich der Großteil stumm, indigniert davon.

Anziehender, ergebnisreicher war ein vom Konzertverein gegebener Novitätenabend. Von Max Schillings hörte man die symphonische Phantasie „Seemorgen“ und ein Melodram „Das Hegenlied“ (Wildenbruch). Interessanter, packender war das Melodram, in dem das Düstere, Schattenhafte, die hängliche Stimmung zu ergreifendem Ausdruck gelangt, auch das Problem technisch musterhaft bewältigt wird. Schillings hält das Orchester vorwiegend in der tieferen Tonregion, so daß der Sprecher (diesmal der ausgezeichnete Ernst v. Pöjsart) mühelos, in jeder Silbe verständlich durchdringt. Die Deutlichkeit leidet nicht im geringsten, trotzdem der Komponist die Blasinstrumente auffallend hervorragt, er läßt sogar die Geigen lange pausieren, damit dann das Mittelstimment umso eindringlicher hervortrete. Jedenfalls hat Schillings bewiesen, daß das Melodram eine Zukunft und auch als Zwitterwesen ein angeborenes Recht auf Existenz hat. Durchaus musikalische Wirkungen gehen von der Phantasie „Seemorgen“ aus. Man sagt übrigens neuerlich statt „Motiv“ gern „Symbol“ und E. D. M o d u a g e l gebraucht folgerichtig die Bezeichnung „Symbolic“ für symphonische Dichtung. Demnach sänden wir in Schillings Symbolic das Symbol der

Ausfahrt, das Symbol der stolzen Kraft, des wogengekränzelten, des ungeduldigen Sehns und endlich das Symbol des ruhigen Glücksgedankens, lauter musikalisch ausbeutbare und vom Komponisten wirksam eingeleitete Stimmungen. Die Wiedergabe unter des Komponisten Leitung war wohl ein wenig zerfahren, unausgeglichen, da es beim Dirigieren doch nicht allein auf die geistige Kapazität, sondern auf die sicherste Beherrschung des Handwerkes gleichfalls ankommt. Ein apartes Stück mit bezaubernd fremdartigen Reizen ist Claude Debussys Musik zu Stephane Mallarmés Eglogue „L'après midi d'un faune“. Die seltsam gemischten, auf das feinste abgestuften Farben geben eine Szene von merkwürdiger Bildhaftigkeit. Kaum daß sich ein Leises Unbehagen regt ob der an den Nerven zupfenden Harmonie der auf einer illegitimen Tonleiter jonglierenden Flöte und Klarinette, läuten auch schon liebliche Glöckchentöne das Stüchchen pianissimo aus.

— Paul Juon betet zu den alten Göttern in der Sprache der Modernen. Seine Symphonie in A-dur op. 23, ein kräftiges, klangrohes, frisches Werk, fand herzlichsten Beifall! Ein erstaunliches Können läßt sich da von allen Seiten betrachten, gefällt sich wohl zuweilen in äußerlich-formalistischem Spieltrieb, ergeht sich aber sonst in kernhaften, hörenswerthen Gedanken. Juon spricht gut und darum gerne, lang und viel; das Adagio besonders behnt sich, aber just, wenn man meint, es wäre Zeit zum Schließen, wird es erst recht schön und geht dann prachtvoll aus. Auf das mannigfaltigste variiert Juon im ersten Satz ein Passacagliathema, das immer neue Anregungen und Gestalten aus sich gebiert. Bisher hat man mit Vorliebe im letzten Symphoniesatz mit neuen Formtypen experimentiert, doch ist die Variation in der älteren Klavierfonate öfter an die Spitze gestellt worden (Mozart, Beethoven) — nichts Neues unter der Sonne. Bezüge zwischen den Sätzen werden durch motivische Anspielungen und Erwähnungen hergestellt, namentlich das

Finale greift auf charakteristische Züge des Hauptthemas zurück. Juon bringt einen beinahe vergessenen Grundsatz zu Ehren, daß nämlich jedes Instrument in seiner besten Lage gebraucht werden soll. (Wie die Neuesten über diese altväterische Schulmeisterregel lachen werden!) Er sucht also nicht das Absonderliche in der Instrumentation, sondern das Natürliche, treibt die Instrumente weder gewaltsam in die Höhe noch in die Tiefe, favorisiert nicht die besetzten Töne und scheut die künstlichen Klangtrübungen. Daher klingt alles so jugendlich hell, lustig led.

Dieselbe Maxime scheint Rubin Goldmark auf dem Weg mitgenommen zu haben, der an einem früheren Abend des Konzertvereins mit der Ouvertüre zu Langjellows „Hiawatha“ zu Worte gekommen war. Er führt uns in das vorcolumbische Amerika, zitiert den Geist eines sagenhaften Frosenhäuptlings, ohne die Anstandsgebote europäischer Wohlerzogenheit je zu vergessen. In seiner Ouvertüre geht es fast zu sitzsam und bedächtig zu. Aber die Bescheidenheit wirkt wohlthuend, besänftigend, ausrüchtend nach den vulkanischen Auswürfen so mancher Jünglinge, die sich im Feuerspeien üben, während es sie im Busen friert. Gesund, unaffektiert, freilich auch nur oberhin anregend gab sich Rubin Goldmark auch in einer Klavier-Violinsonate, die Fräulein Beatrice Goldhar und Dr. Oscar Adler an einem Abend des Tonkünstlervereins famos spielten. Dortselbst wurde man auch an einen still und bescheiden schaffenden Wiener Komponisten angenehm erinnert, an Felix G o t h e l f, dessen Streichquartett C-dur op. 10 durch hübsche Einzelheiten, sinnige Einfälle erfreute. Im Tonkünstlerverein erhält man jetzt oft wertvolle Ergänzungen, Nachträge, Informationen und Kommentare zu dem öffentlichen Konzertwesen, seit man dort den Schmollwinkel verlassen und als Auskunftsleiter über aktuelle Persönlichkeiten und Strömungen, oder kennenswerte Neuererscheinungen in der Musik sich etabliert hat.

S. Geisler.

Telephon 12811.

## „OBSERVER“

ö. österr. behördl. konz. Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

Wien, I., Concordiaplatz 4.

Vertretungen

in Berlin, Budapest, Chicago, Christiania, Genf, Kopenhagen, London, Madrid, Mailand, Minneapolis, New-York, Paris, Rom, San Francisco, Stockholm, St. Petersburg.

(Quellenangabe ohne Gewähr.)

Ausschnitt aus:

vom:

Wiltzer Morgen Zeitung  
17 FEBRUAR 1905

Rückseite beachten.