



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Das musikalische Kunstwerk von Dr. Carl Reinecke u. Dr. Karl Grunsky.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Das musikalische Kunstwerk.

Der Konzertsaal.

Symphonien.

Haydn ist der eigentliche Schöpfer der Symphonien; was vor ihm auf diesem Gebiete geschaffen ist, hat jetzt nur noch einen historischen Wert, selbst von seinem unmittelbaren Vorgänger Carl Philipp Emanuel Bach spielt man nur noch dann und wann seine D-dur-Symphonie,



Das Hauptthema ist das folgende.



ein frisches, feuriges Wert, welches in historischen Konzerten immer noch einen Platz verdient.

Das zweite Thema, welches von unserm Meister sonst sehr häufig aus dem ersten herausgebildet wird, ist in dieser Symphonie ein ganz selbständiges:

443. Joseph Haydn. Symphonie in Es-dur (mit dem Paukenwirbel).

Aufführung dauert 31 Minuten. Von den 126 Symphonien, welche Haydn schrieb, hat sich beinahe ausschließlich nur ein Bruchteil bis auf den heutigen Tag erhalten.



Es mögen etwa 15 sein, denen man immer noch auf den Programmen wohlgesinnter Konzerts-Institute begegnet. Werden sie auch in der Gegenwart mehr als wünschenswert von den neuesten Erscheinungen verdrängt, so scheint doch ihre andauernde Lebensdauer, kraft der ihnen innewohnenden wunderbaren Erfindung und meisterhaften, tadellosen Gestaltung, verbürgt. Die in Rede stehende Symphonie gehört zu den 12, welche den Namen „Londoner Symphonien“, und sämtlich unverkennbar den Stempel positiver Meisterschaft an sich tragen. Sie beginnt, nachdem der Paukenwirbel verhallt, mit einem geheimnisvollen unisono der Bässe,

Das Andante (C-moll $\frac{2}{4}$) ist in Variationenform geschrieben und zwar in der Weise, daß dem 24 Takte umfassenden Thema in c-moll und dem sich anschließenden Thema in c-dur (von ganz gleichem Umfang) nur zwei Variationen folgen, dann aber eine breite Coda den Satz zu glänzendem Ende führt. Diese Coda ist geradezu genial entworfen und ausgeführt. Man hat darauf hingewiesen, daß dieser Satz, und namentlich die Coda dem Schöpfer der Sinfonia eroica möglicherweise vorgeschwebt habe, als er den Trauermarsch in dieser Symphonie concipierte. Jedensfalls sind Anknüpfungspunkte vorhanden, welche diese Vermutung rechtfertigen. Der dritte Satz, Menuetto übergeschrieben, ist keineswegs ein bloß heiteres, etwas altväterisches Tanzstück, sondern ein zwar humoristisch gewürztes, aber doch auch ernste Saitenanschlagendes Charakterstück. Wollte man im An-



welches später im Allegro noch einmal während des Durchführungsteils und zum Schluß in durchaus genialer Weise als Coda benützt wird, wie folgt:

bante Beziehungen zu Beethoven finden, so könnte man in dem Hauptthema auch eine gewisse Verwandtschaft m. Papagenos „Gm, Gm, hm“ in der Zauberflöte entdecken: Man vgl.:



hm, hm, hm, hm u. f. r.

Das Finale ist ein Wunderwerk genialer thematischer Arbeit. Man ist versucht, zu behaupten, daß der ganze Satz ausschließlich aus den beiden Motiven entstanden ist, welche in folgenden vier Takten gleich zu

Verwandlungen und Kombinationen bringt sie der Meister und weiß denselben häufig einen so neuen Charakter zu geben, daß es verzeihlich ist, wenn man nicht sofort den Ursprung entdeckt.



Anfang auftreten. In allen denkbaren

444. Joseph Haydn. Symphonie Nr. II in D-dur. Aufführung dauert I. Satz 10 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 7 Min., zusammen 29 Minuten. Diefelbe beginnt ebenfalls mit einer kurzen, in d-moll stehenden Einleitung, welcher sich das Allegro in der Durtonart mit folgendem Hauptthema anschließt



Ein zweites neues Thema bringt Haydn diesmal nicht, es ist eine Transponierung des ersten Themas nach A-dur. Die Durchführung beschäftigt sich vorzugsweise mit den beiden eingeklammerten Takten, welche nicht weniger als sechzehnmal erscheinen. Der Grundzug dieses Satzes ist der gesunder und ungekünstelter Fröhlichkeit. Ganz diesem Charakter entsprechend, aber in den weicheren Ton des langsamen Satzes gestimmt, ist das Andante in G-dur 2/4. Zwar wird es auch durch energische Episoden unterbrochen, doch kehrt der Komponist stets bald zum Charakter des Anfanges

zurück. Daß Haydn bei Wiederaufnahme eines Hauptthemas (namentlich in langsamen Sätzen) stets bemüht ist, dasselbe durch Varianten aller Art zu bereichern, hat er mit Mozart und Beethoven gemein. Das Menuett ist wiederum ein sehr veredeltes „Tanz-Menuett“. Das Trio in der großen Unterterz (B-dur) geschrieben, rieselt wie ein klares Bäscherchen dahin und bildet solcherweise einen reizenden Gegensatz zu dem kernigen Menuett. Das Finale ist wiederum bewunderungswürdig hinsichtlich der thematischen Gestaltung und thematischen Arbeit. Die beiden Hauptthemen:



kontrastieren nach jeder Seite hin aufs glücklichste und liefern, ohne jede sophistische Auslegung, den Stoff für den ganzen ausgedehnten Satz! Man teile das oben angeführte Thema mit dem dazu gehörigen Kontrapunkt und wird eins der Motive oder Motivglieder stets irgendwo entdecken.

8 Min., zusammen 27 Minuten. Sie beginnt wie die vorhergehenden mit einer kurzen Einleitung, in der eine frappante Modulation nach c-moll besonders reizvoll ist; das folgende vivace assai beginnt anspruchslos, fast schlichtern, nur mit zwei Geigen, denen sich alsdann das übrige Streichquartett, später die ganze Bläserharmonie zugesellt. Besonders anmutig wirkt die Coda;

445. Joseph Haydn. Symphonie Nr. III. in Es-dur. Aufführung dauert I. Satz 9 Min., II. Satz 10 2/3 Min., III. Satz 4 1/3 Min., IV. Satz



welche auch vorzugsweise den Stoff zum Durchführungsteil liefert. Das Adagio beginnt wie mit einer bescheidenen Frage:



Bescheiden bleibt der ganze Satz in seinem ferneren Verlauf, aber welche tiefe Innigkeit liegt in der Erfindung, welche Kunst in der einfachen, übersichtlichen Gestaltung! Gegenüber solchen Sätzen kann es Einen beinahe verdrücken, wenn man so oft von dem „guten Papa Haydn“ und seinem Höpfchen reden hört.

Ich halt' es mit dem Poppe,

Wenn so ich ein Mann da dran.

Menuett und Trio (in Es-dur und C-dur) ergänzen sich wiederum ganz wundervoll. Ist die Grundstimmung der meisten Menuetts und Schlusssätze von Haydn auch häufig dieselbe, so ist es nur um so mehr zu bewundern, wie er doch

wieder jedem einzelnen Satze durch die Anerkennung der schalkhaften oder ernsten, sinnenden oder tiefen Gedanken neuen Reiz zu verleihen gewußt hat.

446. Joseph Haydn. Symphonie Nr. IV in D-dur. Aufführung dauert 28 Minuten. Diese Symphonie hat sich im allgemeinen nie so großer Beliebtheit erfreut, wie die meisten ihrer Schwestern. Auch der größte Meister hat nicht lauter gleichwertige Werke geschrieben und so treten wir auch wohl Haydn nicht zu nahe, wenn wir sie als eine solche bezeichnen, die gegenüber seinen schönsten Symphonien zurücksteht.

447. Joseph Haydn. Symphonie



während das zweite

Thema sich gegen-

sätzlich fast nur in

Sechundenschritten

bewegt:

Bemerkenswert ist, wie in der Durchführung

das durch eine Klammer gekennzeichnete

Motiv, welches im Anfange in gewaltiger

Kraft tönt, im pianissimo von den ein-

zelnen Stimmen des Streichquartetts ver-

wendet wird. Das Adagio ma non troppo

ist in freier Variationsform geschrieben.

Das Trio des dritten Satzes ist von ganz

absonderlichem Reiz durch die Naivität der

Erfindung und das Raffinement der In-

strumentation; die ersten acht Takte wieder-

holen sich viermal, aber jedesmal anders

instrumentiert. Das Finale ist entzückend,

voller Witz und Humor.

450. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 8

in B-dur. Aufführung dauert 24 1/2 Min.

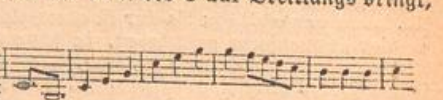
Nr. V in D-dur. Aufführung dauert 22 Minuten. Auch diese Symphonie gehört zu den weniger geschätzten. Immerhin mag sie dies Schicksal nicht so verdienen als die vorige, denn sie enthält viel hübsche Erfindung, während andererseits die Stimmung in allen vier Sätzen zu sehr eine gleiche ist.

448. Joseph Haydn. Symphonie Nr. VI in G-dur (genannt mit dem „Pauenschlag“). Aufführung dauert I. Satz 8 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 3 Min., IV. Satz 3 Min., zusammen 22 Minuten. Den Beinamen erhielt die Symphonie, weil Haydn sich den Scherz machte, im Andante einen wichtigen Pauenschlag vorzuschreiben, nachdem ein friedliches Thema zweimal im piano und pianissimo erklingen war. Man erzählt, daß seine englischen Zuhörer nicht selten während des Konzertes einschließen und daß Haydn sie auf diese Weise zwang, ihrer Pflicht als Zuhörer zu genügen. Das Thema selbst begegnet uns wieder in den



Jahreszeiten, und zwar in der Daß-Arie „Nun eilet froh der Ackermann“. Der Satz ist wieder in Variationsform geschrieben und reich an schönen Details. Im dritten Satze tritt das Trio durch ganz besondere Lieblichkeit hervor. Das Finale sprudelt über vor Lust und Uebermut.

449. Joseph Haydn. Symphonie Nr. VII in C-dur. Aufführung dauert 24 Minuten. Nach einer kurzen Einleitung setzt das gesamte Orchester im unisono mit folgendem Thema ein, welches während der ersten neun Takte nur die Töne des C-dur-Dreiklangs bringt,

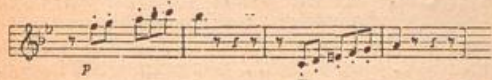


In einer kurzen Einleitung wird das Hauptthema des ersten Allegros in der entsprechenden Molltonart dreimal, teils ganz, teils bruchstückweise gebracht, drei Fermaten erhöhen die Spannung, bis nun das Allegro im freudigen B-dur erklingt. In wundervollem Fluß gleitet der Satz vorüber, der, ohne zu geistreicheln, voll kunstvoller Kombinationen ist. Ein Adagio voll innigen Gesanges folgt, und auch das Menuett steht auf der Höhe der schönsten derartigen Sätze von Haydn (man beachte die reizende Episode in As-dur, zu Anfang des zweiten Teiles), aber die Krone des Ganzen ist doch das Finale. Das Hauptthema wird leise vom Streichquartett intoniert:



von der Oboe wiederholt, tritt später in veränderter Gestalt in F-dur auf und der erste Teil des Presto scheint fast abgeschlossen zu sein, da tritt unerwartet ein neues Motiv

der Meister eine sehr mannigfaltige Mittel entfaltet, übrigens sich durchaus nicht sehr launisch gebärdet. Er ist so launig, daß es ihm schwer wird, sich launisch zu zeigen. Davon geben auch die folgenden Sätze den Beweis.



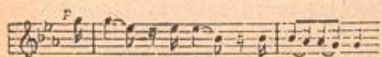
auf, welches in der Durchführung einer Solo-Violine zuertheilt wird und in dieser Weise unbeschreiblich anmutig wirkt. Der Satz endet mit einem „Piü moderato“ im geraden Gegensatz zu dem Brauche mit einem piü presto zu schließen.

453. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 11 in G-dur. Ausführung dauert I. Satz 7 1/2 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 4 1/2 Min., zusammen 24 Minuten. Man hat ihr den Beinamen Militär-Symphonie gegeben, weil der Komponist im zweiten und 1. in Sätze die sogenannte türkische Musik, in diesem Falle Triangel, Becken und große Trommel benutzt hat, sicherlich eine jener Zeit kühne Neuerung. Der erste Satz in seiner unbesangenen Heiterkeit weist nirgend auf einen kriegerischen Charakter hin, und auch der zweite, ein Allegretto, dem Haydn eine französische Romanze zu Grunde gelegt hat, verläuft trotz einer Trompeten-Fanfane, die kurz

451. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 9 in C-moll. Ausführung dauert 18 Minuten. Von allen zwölf Londoner Symphonien ist dies die einzige ohne jegliche langsame Einleitung und zugleich die einzige in der Molltonart. Darum aber ist der Charakter derselben doch kein düsterer. Nachdem das energische Anfangsmotiv genügend



den, tritt das freundliche Thema auf:

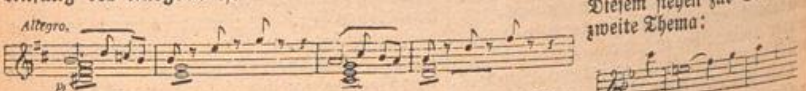


und leitet in die glänzend abschließende Tota. Der Durchführungsteil ist in hohem Grade interessant durch die beschreibende und doch kunstvolle thematische Arbeit. Der erste Satz schließt im hellen C-dur ab. Das Andante cantabile in Es-dur ist abermals in Variationenform geschrieben, in seinem Aufbau ist es ungemein klar, und, in Folge seines schlicht anmutigen Charakters bildet es einen wirksamen Gegensatz zu dem teils energischen, teils glänzenden ersten Satze. In dem Menuett macht stets das Trio mit seinem Violoncell-Solo eine besondere Wirkung. Im Finale ist es von besonderem Interesse, zu gewahren, wie H. aus dem fast schlichteren auftretenden Hauptthema den Stoff zu einem kräftigen Fugato entnommen. Zu weiteren Erläuterungen giebt der Satz keinen Anlaß.

vor dem Schlusse ertönt, durchaus friedlich. Im Menuettsatz ist wiederum einmal das Trio von besonderem Reiz. Im Finale ist ein sehr beschreibender Gebrauch von den Schlag-Instrumenten gemacht worden; fast scheint es als habe Haydn die guten Leute, die nun einmal in Aktion getreten waren, aus freundlicher Rücksicht noch einmal beschäftigt.

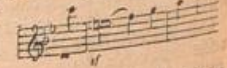
452. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 10 in D-dur. Ausführung dauert 22 Minuten. Der Anfang des Allegros ist

454. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 12 in B-dur. Ausführung dauert I. Satz 8 Min., II. Satz 6 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 4 Min., zusammen 22 Minuten. In der nur 22 Takte umfassenden Einleitung ist der erste Takt (mit dem die erste Geige anhebt, nachdem das gesamte Orchester den Grundton in einer langen Fermate ausgehalten hatte) nicht weniger als 13 mal verwendet worden. Dann setzt das gesamte Orchester in Fortissimo mit folgendem frischen Thema ein:



originell genug, da zunächst e-moll, dann erst d-dur auftritt. In unbesangener Fröhlichkeit strömt der Satz dahin und ihm folgt ein Capriccio in breitem Tempo, in welchem

Diesem stehen zur Seite das zweite Thema:



welches scheinbar zu einem vollen glänzenden Abschluß des ersten Teiles führt, und folgendes Motiv:

welches den wirklichen Abschluß noch um einige Zeit verzögert und welches, vereint mit dem ersten und zweiten Thema den Stoff zu einer ungemein reichen und fesselnden Durcharbeitung liefert. Ganz besonders sei auf den dreistimmigen Canon aufmerksam gemacht, der aus dem in der Gegenbewegung wiederkehrenden zweiten Thema gebildet wurde.

eine sehr obligate Violoncell-Partie wie durch die Anwendung von gedämpften Trompeten und Pauken. Auch dies Adagio ist eines der schönsten, die Haydn geschaffen. Ebenbürtig reihen sich Menuett und Finale an, so daß man diese zwölfte der Londoner Symphonien als eine von Haydns bedeutendsten Schöpfungen auf diesem Gebiete bezeichnen kann.

455. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 13 (der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe) in G-dur. Dauer der Aufführung 16½ Min. Eine der kleineren, vermutlich

auch früheren Symphonien von Haydn, welche sich aber ganz besonderer Beliebtheit erfreut, namentlich wegen des unwiderstehlichen Humors, der den letzten Satz befeelt. Gut gespielt, entgeht der Satz selten dem da-capo-Ruf. Aber selbst wenn der Humor häufig an Drollerie streift, weiß unser Meister doch immer zu rechter Zeit einzulenken und durch kunstvolle aber dennoch ungekünstelte Episo-

Jedenfalls ist dieser Satz der bedeutendste von allen ersten Symphoniesätzen Haydns. Das dreitausendsechshundert Adagio ist identisch mit dem Fis-dur-Adagio in dem Fis-moll- trio von Haydn. Es zeichnet sich aus durch

ben zu zeigen, daß er wohl „Spaß versteht“, jedoch den Ernst auch liebt. Man betrachte den folgenden kunstvollen Canon, welcher sich dem humoristischen Inhalt des Finales auf ungekünstelte Weise einfügt:

456. Ähnlich in der ganzen Erscheinung ist dieser Symphonie die Symphonie Nr. 14 (der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe) in D-dur von Joseph Haydn. Aufführung dauert 21 Minuten. Wie in der vorher besprochenen Symphonie ist auch in dieser das Finale die Perle des Ganzen. Hier wie dort ist Haydn unerschöpflich an wichtigen Einfällen, durch welche er der Wiederkehr des reizenden Themas auch immer wieder neuen Reiz zu verleihen weiß. Als dritte im Bunde erwähnen wir noch die

creirt worden war. Dauer der Aufführung 22½ Minuten.

Mozart schrieb im ganzen 49 Symphonien, davon die erste als achtjähriger Knabe! Es ist begreiflich, daß die vielen im Knabenalter geschriebenen Symphonien in der Gegenwart keine künstlerische Bedeutung mehr haben, aber Mozart hat sich nie sprunghaft entwickelt und demgemäß sind auch seine vier letzten Symphonien, die er in reifem Mannesalter schrieb, fraglos nicht nur seine bedeutendsten, sondern absolut hochbedeutende Marksteine

457. Oxford-Symphonie von Haydn, welche dieser für die Universität Oxford schrieb, als er von derselben zum Doktor

in der Entwicklung der Symphonie, die in Beethoven ihren genialsten Vertreter fand. Zwar kann man sich das Faktum leider nicht verhehlen, daß die Gegenwart sich von der Instrumentalmusik Mozarts mehr und mehr abgewandt hat; man schwelgt jetzt gern in Dissonanzen und in heraufschendem Orchesterklang, und kommt — bei solcher Geschmacksrichtung — freilich nicht auf seine Rechnung, wenn man eine Mozartsche Symphonie mit ihrem bescheidenen Orchester und mit ihrer nur Wohlklang ausstrahlenden Erfindung hört. Aber hoffen wir, daß der Dichter, als er die nachstehenden Strophen sang, prophetisch gekündet hat:

Mag die Welt vom einfach Schönen
Sich für kurze Zeit entwöhnen,
Nimmer trägt sie's auf die Dauer,

Schönem Ungeschmack zu fröhnen,
Vald, vom Taumelstet erlätigt
Anspruchsvoller Truglamönen,
Sehnt sie sich zurück zum Gipfel,
Den die echten Lorbeern krönen,
Und mit Wonne lauscht sie wieder
Goethes Liedern, Mozarts Tönen.

(Emanuel Geibel.)

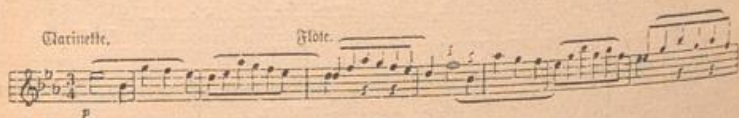
458. Wolfgang Amadeus Mozart. Symphonie in D-dur (ohne Menuett). Aufführung dauert I. Satz 14 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 5 Min., zusammen 29 Minuten. Sie ist die erste von seinen vier wahrhaft bedeutenden Symphonien und beginnt mit einer breiten, reich ausgestatteten Einleitung, wie man eine solche vergebens suchen würde. Wie ver- schleiert beginnt das Allegro mit folgenden



Thema, um dann einer schmetternden Fanfare zu weichen. Damit sind die beiden Grundstimmungen dieses Satzes gegeben. Von Bedeutung ist noch das zweite wunderliebliche Thema in A-dur, welches sofort in A-moll wiederholt wird, und das kurze accessorische Motiv: Letzteres spielt, ebenso wie das durch eine Klammer gekennzeichnete Motiv des ersten Themas, in dem Durchführungsteile eine bedeutende Rolle. Das letzte Drittel des Satzes entspricht dem ersten Teile in allem Wesentlichen.

Ein wöniger Satz, von innigster Empfindung, getränkt von Wohlklang, ist das folgende Andante. Red und zugleich höchst anmutig ist der Schlußsatz, ein Presto von zündender Wirkung, wenn er virtuos gespielt wird.

459. W. A. Mozart. Symphonie in



in welchem Mozart den liebenswürdigsten Humor entwickelt, ist nicht Rondo, sondern in der Form des ersten Satzes einer Sonate geschrieben. Das zweite Thema ist nach Haydn'scher Art, eine Umbildung des ersten Themas. Höchst originell ist es, wie der Meister mit den ersten Tönen des Satzes denselben auch abschließt.

460. W. A. Mozart. Symphonie in G-moll. Aufführung dauert I. Satz 7 1/2 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 3 Min., IV. Satz 6 1/2 Min., zusammen 25 Minuten.

Es-dur. Aufführung dauert I. Satz 9 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 3 Min., IV. Satz 5 Min., zus. 27 Minuten. Die Einleitung verfolgt den Zweck, den Hörer in Spannung auf das Kommende zu erhalten, und ist in dieser Art ein wahres Meisterstück. Singsend und singend beginnt das Allegro, und nachdem das breite Thema von den Geigen zum Halbschluß geführt ist, singen jetzt selbst die Kontrabässe im Verein mit dem Violoncell dasselbe Thema. Der erste Teil ist breit angelegt, während die Durchführung sehr concis gehalten ist. Das letzte Drittel des Satzes entspricht alsdann ziemlich genau dem ersten Teile des Allegro. Das Andante con moto in As-dur ist von der zaubernden Anmut und Innigkeit, unterbrochen von einigen kräftigen, fast leidenschaftlichen Epifoden. Das Menuett ist ungemein mairig, so daß das Trio in seiner Zartheit wundervoll kontrastiert. Das Finale

Ohne jedwede Einleitung beginnt Mozart mit dem, wie wehmiltige Klage singenden Thema. Möchte man dem Andern schilbern, wie diese oder jene Töne zu Einem sprechen, so denkt man unwillkürlich an Geibels Worte:

Warum glückt es dir nie, Müßel mit Worten zu schilbern!
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verichmäßt.

Es wird der Versuch gar zu leicht zur Phrase! Im Durchführungsteil erklingt ununterbrochen das Hauptthema, aber in

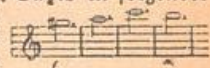
raumenswerter Weise in andere poetische Beleuchtung gerückt. Kraftvoll schließt dieser in seiner Art ganz einig dastehende Satz ab. Der zweite Satz, ein Andante in Es-dur $\frac{3}{8}$ beginnt mit einem Thema, dessen melodische Gestaltung sich erst durch das imitatorische Eintreten verschiedener Instrumente erfüllt. Auch in diesem Satze zwingt Mozart die Bässe zum Singen. Wollte man die wunderbare Filigran-Arbeit, welche diesen Satz zu einem wahren Unikum stempelt, analysieren, so würde man Bögen füllen können! Das Menuett ist in seinem Charakter vielleicht das ernsteste und strengste, welches existiert. Die kontrapunktische Kunst darin ist um so bewundernswerter, als der Laie vielleicht kaum etwas von der darin enthaltenen Gelahrtheit spürt. Das Trio erklingt alsdann wie ein sanftes Idyll. Das Finale ist wohl der leidenschaftlichste Instrumentalsatz, den Mozart je geschrieben hat. Selbstverständlich fehlt es nicht an weichen Episoden, die versöhnend und wie Frieden bringend wirken. Angestimmt schließt der Satz ab.

461. W. A. Mozart. Symphonie in C-dur. Aufführung dauert 32 Minuten. Zum Unterschied von anderen C-dur-Symphonien desselben Meisters nennt man sie gemeinlich „mit der Schlussfuge“, wohl auch „Jupiter-Symphonie“. Die eine wie die andere Bezeichnung ist wohl anfechtbar, denn der letzte Satz enthält manche Episoden, die nicht als Teile einer Fuge zu betrachten sind; und was die beiden Mittelsätze mit Jupiter zu thun haben könnten, ist auch schwer zu ergründen. Mit festlichen Klängen beginnt das Werk, aber weichere und wiederum graziösere Themen werden dem lapidaren Hauptthema zugesellt und so ist ein Satz entstanden von farbenreichstem Inhalt, der aber doch, dank der meisterhaften Form, durchaus einheitlich ist und in ununterbrochenem Flusse dahinfließt.

Den Kontrast, den das Andante zu dem ersten Satze bilden soll, hat Mozart noch dadurch verstärkt, daß er die Trompeten und Pauken schweigen und Geigen und Bratschen mit Sordinen spielen läßt. Eine felsam abgeklärte Stimmung beherrscht den ganzen Satz; die Innigkeit der Empfindung wird niemals überschwänglich-sentimental, die schmerzlichen Accente werden nicht heftig, die freundlichen Melodien nicht süßlich, kurz — wer derber al fresco-Malerei bedarf, wird die Schönheit dieses Satzes nicht erkennen und nachempfinden können. In dem freundlichen Menuett spielt die Chromatik eine bedeutendere Rolle als man sonst in Mozartschen Werken zu finden gewohnt ist. Man beachte die folgende Stelle:

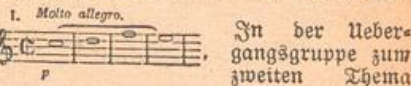


In dem entzückenden Trio tritt schon das Fugenthema des letzten Satzes in folgender Gestalt einmal auf, es scheint aber mehr eine natürliche Folge



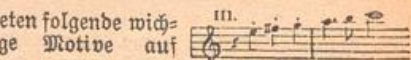
des Motivs, als eine absichtliche Vorausnahme zu sein.

Ein wahres Wunderwerk kontrapunktischer Kunst ist das Finale, und um so bewundernswerter, als der Satz auch nicht auf einen Augenblick einen Anflug von Trockenheit gewinnt, sondern selbst dem Laien, der keine Ahnung von kontrapunktischer Kunst hat, als ein prächtig dahinfliegender Satz erscheint. Die Struktur desselben ist eine durchaus neue, man könnte sagen, daß Mozart die Form für sich und für diesen Satz erfunden habe; es ist die Verbindung der Sonate mit der Fuge. Das erste Thema, welches zu Anfang gleichsam als Fuggette durchgeführt wird, ist folgendes



In der Uebergangsgruppe zum zweiten Thema

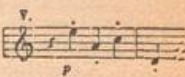
treten folgende wichtige Motive auf



und erklingen unaufhaltsam zu dem gesangvollen zweiten Thema:



Aber noch ein fünftes Motiv tritt hinzu und nun hat der Meister den Stoff beisammen, aus dem er die kunstvollsten Verschlingungen entwickelt, die nichtsdestoweniger so klar und durchsichtig erklingen, wie der schlichteste homophone Satz. Alles was die größten Meister an Kunst in der Fuge aufgebieten haben, Engführungen der kompliziertesten Art, Umkehrungen u. s. w. findet sich in diesem Finale und den Gipfel ersteigt der



Meister in der Coda, wo alle fünf Motive gleichzeitig erklingen:

463. Beethoven. Symphonie II in D-dur. Aufführung dauert 36 Minuten.

Einen gewaltigen Schritt vorwärts that B. mit dieser Symphonie. Mit der Form hat B. nie gebrochen (denn ohne sie kann die Musik, diese Kunst, die mit dem flüssigen Element des verfliegenden Tons arbeitet nicht bestehen), aber er hat sie bedeutend erweitert. Eine Symphonie von dem Umfang dieser D-dur-Symphonie hatte es bis dahin nicht gegeben. Das einleitende Adagio molto ist sehr breit angelegt und bietet schon gewaltige Kontraste von

462. Beethoven. Symphonie I in C-dur. Aufführung dauert 27 Minuten. Ein Werk voll Jugendkraft, Anmut und Humor. Nach einer kurzen, langsamen Einleitung in welcher B. drei fremde Tonarten (F-dur, A-moll und G-dur) anspricht, bevor er die Grundtonart hören läßt, beginnt das Allegro mit folgendem Thema:

Zielfähigkeit und Kraft u. s. w. Das Allegro hebt mit folgendem Hauptthema an:

das zweite Thema ist, ebenso wie das erste, aus den Tönen des Dreiklangs herausgearbeitet, wie

welches er ausgiebig verwertet, bis er zum zweiten, unter verschiedene Holzbläser vertheilten Thema übergeht:

das auch bei dem 2. Satz der ersten Symphonie der Fall ist. Man

Echt Beethovenisch ist seine Verwertung dieses Motivs, da wo es in den Basses pianissimo auftritt, und sei hier gleich darauf hingewiesen, wie wunderbar B. es versteigt, seine Themen plötzlich in ganz andre poetische Beleuchtung zu rücken, während die Tonfolge an sich dieselbe bleibt. Man vergleiche das 2. Thema, wie es oben angeführt, mit dem 25 Takte späteren Einsätze der Basses im pianissimo. Die Durchführung im 2. Theile ist mit weisester Deconomie nur aus den Motiven des ersten Theiles herausgearbeitet. Das Andante beginnt imitatorisch, der Laie ist häufig geneigt, dergleichen eine Fuge zu nennen; sobald aber nach wenigen Eintrittten d. verschiedenen Stimmen (hier sind es nur drei) der Komponist alle Imitation aufgibt, darf man nicht von „Fuge“ sprechen. Unendlich viel Anmut birgt dieser letzte Satz. Der dritte Satz ist eigentlich mehr Scherzo als Menuetto, wie B. ihn nennt. Es ist jedenfalls derjenige Satz dieser Symphonie, in welchem die spätere Eigenthümlichkeit B's am meisten, und zwar sehr prägnant zu Tage tritt. Das Finale, welches ein Verlioz zwar „kindische Musik“ nannte, ist ein wahres Kabinettstück voll Wit und Anmut.

man beobachtet, wie viele Themen er bloß aus den drei Tönen des Dreiklangs herausgearbeitet hat, weit über hundert! Der Satz ist von wundervoller Gesundheit, ebenso wohl in den mächtigen wie in den zarten Perioden. Die Durchführung basiert, wie immer bei unserm Meister, auf den Themen und Motiven des ersten Theils, namentlich die Sechzehntel-Figur im ersten Thema ist ausgiebig verwertet. Im

Larghetto beglückt uns Beethoven mit einer Innigkeit der Melodie, mit einem Wohlklang und wiederum mit einer so feinen Filigranarbeit, wie wir dergleichen in modernen Werken wohl vergeblich suchen. Das Scherzo ist eine wundervolle Illustration zu Shakespeares Wort: „Kürze ist des Witzes Seele“. Das überaus glänzende Finale ist vorzugsweise aufgebaut aus dem Hauptthema:

Allegro molto. tr.

und dem anderen

Der erste Satz ist überreich an Gedankeninhalt; außer dem, abermals nur aus den Tönen des Dreiklangs bestehenden Hauptthema

Oboe Viol.

n. f. m.

Clarin.

doch spielt auch das mehr epifodische Motiv

n. f. w.

Allegro con brdo.

und dem zweiten Thema:

n. f. w.

eine ziemlich bedeutende Rolle. Die Form ist die des Rondo.

p dolce

n. f. w.

begegnen wir der Episode

464. Beethoven. Sinfonia eroica (Nr. 3 in Es-dur). Aufführung dauert 50 Minuten. Hatte B. von der ersten zur zweiten Symphonie schon einen gewaltigen Schritt gethan, so war der zur folgenden wahrlich ein Riesenschritt! Es ist eine bekannte Thatsache, daß B. dieses Werk ursprünglich Buonaparte genannt hat, dann aber, als er erfuhr, daß jener sich zum Kaiser erklärt habe, das Titelblatt durchgriff und auf die Erde warf. Die Anhänger der Programmmusik sind von jeher bemüht gewesen, den musikalischen Gedankeninhalt dieses Werkes begrifflich auszulegen, aber, wenn man sich daran erinnert, daß das Finale auf ein Motiv gebaut ist, welches der Ballettmusik zu Prometheus entnommen, und daß es zugleich von Beethoven als Contretanz verwandt ist, so wird man schwerlich einen poetischen, stofflichen Zusammenhang zwischen den beiden Eckstücken der Symphonie konstruieren können. Beethoven hat eben immer nur absolute Musik gemacht, denn er, der für jede, auch die feinste Seelenstimmung die entsprechenden Töne fand, wußte recht wohl, daß die Musik Empfindungen und Stimmungen noch einbringlicher ausdrücken kann als selbst die Sprache es zu thun vermag, daß sie aber niemals im Stande ist, einen Begriff oder eine Thatsache zur Anschauung zu bringen.

und endlich im zweiten Teile den ebenfalls ganz neuen Gedanken:

Außer diesen Hauptgedanken spielt noch das Motiv

n. f. w.

eine bedeutende Rolle, namentlich in der Durchführung. Aus diesem Material hat B. einen so großen und kühnen Bau aufgeführt wie vor und nach ihm kein Einziger es ihm gleich gethan. Der langsame Satz ist ein Trauermarsch, wie man ihn auf der einen Seite nicht düsterer, andererseits nicht trostreicher sich denken kann, daneben ist von irgendwelcher Sentimentalität nie etwas zu spüren. Das Hauptthema:

Adagio assai.

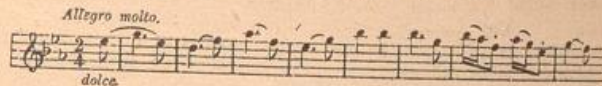
ist dem Schöpfer nicht so fertig und vollendet aus dem Haupte entsprungen wie Minerva aus Kronions Haupt. Sein Skizzenbuch zeigt uns, mit welch heißem Bemühen und mit welch scharfer Selbstkritik er dies Thema zu der unantastbaren Vollendung gebracht hat, in der es jetzt vor uns steht. Sieben verschiedene Lesarten finden wir, bis die jetzige endgültig von B. gutgeheißen war. Auch das zwei-

tattige Motiv des Mittelsatzes in C-dur war ursprüng-

lich in es-moll notiert! Wer möchte dem empfindlichen Hörer darlegen wollen, welche Empfindungen ihn beim Anhören dieses ergreifenden Satzes bewegen werden? Man gebe sich dem Eindrucke hin, ohne sich von anderen imputieren zu lassen, was man zu

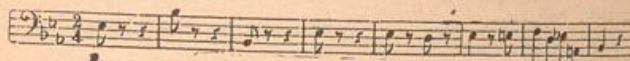
fühlen und zu denken habe. Auf diesen hochtragischen Satz läßt B. ein glühendes, sprühendes Scherzo mit fröhlichem Hörnerklang im Trio hören. Gemahnt das nicht an Shakespeare, der auch Tragisches und

Humorvolles nebeneinander stellt? Das Finale besteht im Wesentlichen aus Variationen über das schon erwähnte, von B. selbst augenscheinlich geliebte und benutzte Thema:



Diesem Thema liegt aber ein ganz selbständiger Satz zu Grunde, der zunächst,

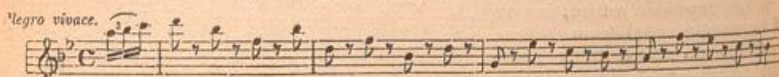
nach einer stürmischen kurzen Einleitung, piano, pizzicato erklingt:



Erst nachdem 2 Variationen hierüber gefolgt sind, tritt obiges Hauptthema auf; nun folgen Variationen mannigfaltigster Art, welche durch zwei überaus reizvolle Fugato-Sätze unterbrochen sind. —

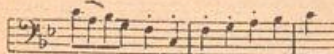
B-dur. Aufführung dauert 30 Minuten. Sie beginnt mit einer wunderbar geschmackvollen Einleitung, der alsdann ein lebensfrischer von Lust und Frohsinn gefärbter erster Satz folgt. Das Hauptthema:

465. Beethoven. Symphonie IV in

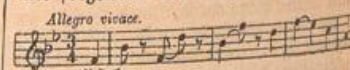


ist, wie man sieht, abermals aus den Tönen des Dreiklangs gebildet. Es wird in reizender und geistreicher Weise verwandt, bis man zum zweiten Thema gelangt.

Gefange, den die Clarinette in B-dur atmet, trifft man auch auf eine kurze, aber tiefste Stelle in Es-moll, die jedoch aus dem ersten Thema hervorgegangen ist und die nach wenigen Tacten wieder den zartesten und lieblichsten Gedanken weicht. Der, nicht speziell Scherzo, sondern einfach Allegro vivace bezeichnete dritte Satz hebt mit folgendem ledigen Thema an:



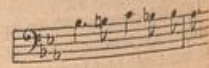
In ganz bewundernswürdiger Weise, einzig und allein aus den wenigen Tacten des Hauptthemas herausgebildet, kunstvoll nach technischer Seite hin und daneben von unsäglich poetischem Zauber ist dieser Satz zu Ende geführt. Wenn gar manche behaupten, daß diese Symphonie gegenüber der dritten wieder einen Rückschritt bedeute, so erscheint das als eine sehr gewagte und unmotivierte Behauptung. Ein nur Lebenslust und Fröhlichkeit atmendes Kunstwerk kann auf ganz derselben Stufe stehen wie pathetische oder heroische, wenn es eben in solcher Vollendung dasteht, wie B.'s vierte Symphonie. Einer der schönsten langsamen Sätze, die B. überhaupt je geschrieben hat, ist das nun folgende Adagio, dem sich — was Innigkeit des Gefühlsausdrucks und höchste Formvollendung anlangt — etwa das Mozartsche Adagio aus dessen Streichquintett in G-moll an die Seite stellen läßt. Dem wunderbaren Gesange des Adagio-Themas ist eine rhythmisch



Er ist wiederum nur aus Akkordtönen gebildet. Das Trio ist anfangs, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden, überaus hart und sinnig gehalten, bis es später nach einem langen crescendo in einem fortissimo gipfelt, aus dem es aber in Bälde wieder zum pianissimo zurücksinkt. Zum ersten Male hat B. in diesem Satze die zweimalige Wiederholung des Trios eingeführt. Die dadurch notwendig gewordene dritte Wiederkehr des Hauptsatzes ist jedoch stark gekürzt worden. Das Finale ist voll mutwilliger Laune, ein wahres perpetuum mobile, welches nur gegen den Schluß hin durch einige fermaten unterbrochen wird. Amüsant ist die

deutsche Begleitungsfigur beigefügt, welche später in geistreicher Weise auch ganz selbständig verwandt wird. Auch an scharfem Kontraste fehlt es diesem Satze nicht; neben dem ersten Thema und dem holdseligen

Reminiscenz aus Mozarts Figaro:



Finale der Symphonie.



466. Beethoven. Symphonie V in C-moll. Aufführung dauert 30 Minuten.

Es ist vielleicht die populärste von B.'s Symphonien und in ihrem pyramidalen Aufbau steht sie ganz einzig da. Der erste Satz ist wunderbar concis gehalten und vorzugsweise von tiefstem Ernst, während das Finale eine wahre Jubel-Hymne ist.

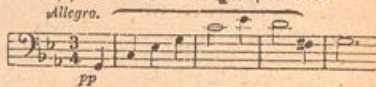
Das berühmte Anfangsmotiv von lapidarer Gewalt wird im Verlauf des Satzes in bewunderungswerter Weise verwertet und schweigt nur selten auf längere Zeit ganz. Wenn mancher Ausleger dieses Satzes behauptet, daß das zweite Thema:



welches durchaus milde, versöhnlichen Charakters ist, nicht zur Entfaltung kommen könne, sondern augenblicklich wieder durch die Gewalt des Urmotivs erdrückt werde, so ist dem gegenüber geltend zu machen, daß die räumliche Ausdehnung des milden zweiten Themas und der feurigen Coda im hellen Es-dur faktisch eine größere ist, als die erste Hälfte des ersten Teiles (64 gegenüber 58 Taktten). Bis ins innerste Mark ergreift und erschüttert Einem dieser



Satz, gerade weil er nicht ausschließlich titanisch und leidenschaftlich, sondern auch hie und da versöhnend und beruhigend auftritt. Das Andante con moto quillt über von Wohlklang. Neben das, zuerst vom Violoncell gesungene sanfte Thema in As-dur stellt sich das glänzende, von Trompeten und Hörnern gebrachte Motiv in C-dur, worauf B. zwei Variationen folgen läßt. Ganz Neues bringt der Meister denn auch im Verlauf des ganzen Satzes nicht, sondern er entwickelt alles in kunstvollster Weise aus dem vorher Erklungenen, es klingt alles neu, und war doch in anderer Gestalt schon da. Der dritte Satz ist nichts weniger als ein Scherzo, vielmehr ein tiefster Satz. Bemerkenswert ist, wie B. das Hauptmotiv



bei seiner Wiederkehr jedesmal erweitert. Zum zweiten Male lautet es:



und zum drittenmale:

Während im allgemeinen der Mittelsatz solcher dritter Sätze ein sanfterer ist, bringt B. mit diesem Trio ein ernstes, kräftiges Prügato. Ganz einzig steht in der ganzen musikalischen Literatur der wunderbare Uebergang aus diesem Satze in das Finale da. Aus Nottebohm's Beethoveniana erfahren wir, daß dieser Uebergang ursprünglich nicht geplant war, sondern daß der dritte Satz pianissimo verhallen und das Finale gänzlich abgefordert davon ertönen sollte. Aber mehrere Versuche hat B. gemacht, bevor die Ausführung dieses Ueberganges in genialer Weise fertig gestellt war. Dulibscheff hat sich in der albernsten Weise über diesen Uebergang lächerlich gemacht; Gott vergehe ihm die Sünde! In dem Pracht-Finale mit seinen großartig-einfachen majestätischen Themen hat B. zum ersten Mal von den Posaunen Gebrauch gemacht, später auch noch in der 6. und 9. Symphonie.

467. Beethoven. Symphonie VI (Pastorale). Aufführung dauert 42 Minuten. B. war ein schwärmerischer Naturfreund. Sein Freund, der Engländer Heate, erzählt, daß er niemals mit einem Menschen zusammengekommen sei, welcher sich so an der Natur erfreute wie er. In dem ersten Satze dieser Pastoral-Symphonie brückte B. das Erwachen solch heiterer Empfindungen bei Ankunft auf dem Lande in sinnigster Weise

aus. Der Satz ist nur für Streichorchester, acht Holzbläser und zwei Hörner geschrieben und in dem ziemlich lang ausgehobenen ersten Teile dieses Satzes erscheinen nur zwei Tonarten, die Haupttonart F-dur und deren Dominante C-dur. Welche Beschränkung gegenüber der Modulationsucht neuerer Komponisten! Von Leidenschaft und Erregung ist in dem ganzen Satze nicht eine Spur, er atmet nur stille Heiterkeit. Den zweiten Satz hat B. „Sonnen am Bach“ überschrieben. Sehr schön sagt Wastielewski darüber: „Wer an schwülen Sommertagen, hingelagert in das schattige Grün, mit stillbeschaulichem Sinne die geheimnisvollen Rätsel des ewig sich verjüngenden Naturlebens belauscht hat, wer das sanfte Murmeln des durch blumige Fluren sich schlängelnden Wiesenbachs behorcht, dem Spiel der glitzernden Sonnenlichter im dunkeln Laub der Gebüsche zugehört, und dazu die lieblichen Stimmen der gesieberten Sänger vernommen hat, für den bedarf es keiner Erklärung dieser Tondichtung.“ Die „gesieberten Sänger“ hat B. ganz realistisch eingeführt, indem er kurz vor dem Schlusse des Satzes eine Art Rabenz bringt, in welcher die Flöte die Nachtigall, die Oboe die Wachtel und die Clarinette den Kuckuck nachahmen. Der einzige Vorwurf, den man etwa diesem Satze machen könnte, wäre

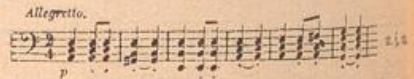
allenfalls der, allgroszer Ausdehnung. Der dritte Satz ist eine Art Bauerntanz, von B. „Lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Das Stück ist ausgelassen lustig bis zur Komik, indem B. dann und wann das eigentliche Vierfielertum nachahmt. Aber jäh wird der Satz abgebrochen, ein dumpfes tremolo der Fäße im fernen des kündigt „Gewitter, Sturm“ an, wie Beethoven auch den nun folgenden Satz überschrieben hat. Hier treten zuerst Po-

saunen und Pauken auf, während die Trompeten im Bauerntanz sich schon bemerkbar gemacht haben. Der Satz ist von elementarer Gewalt, Sturmwindgeheul, Donner und Blitz werden allerdings realistisch wiedergegeben, aber mehr noch malt und B. die Angst und die Beklemmung der Menschen in solchem Aufruhr der Elemente. Nachdem sich diese nach und nach wieder beruhigt haben, ertönen sanfte Schalmeyenklänge und führen zu dem idyllischen



„Hirtengesang“, mit dem B. die Symphonie beschließt. Der Satz ist sehr breit, vielleicht zu breit angelegt, und da er überdies stets in der gleichen idyllischen Stimmung verharret, wie das die Ueberschrift gebot, so krönt er das reizende Werk nicht in der Weise, wie man es wünschen möchte.

Thema gesellt sich folgende wunderbar schön Melodie, welche beiden Motive fortan nur



468. Beethoven. Symphonie VII in A-dur. Aufführung dauert 45 Minuten. Sie ist im 1., 3. und letzten Satze von wahrhaft dithyrambischem Schwung; nach einer sehr breit ausgeführten Einleitung, in der das schlichte zuerst von der Oboe vorgetragene Motiv zu großer Bedeutung gelangt und in der es an scharfen Kontrasten nicht fehlt, beginnt nach langem Tasten auf dem einen Tone e (6 Takte der Introduction „Poco sostenuto“ und 4 Takte des Vivace) die Flöte im piano das Hauptthema:

vereint erscheinen und zwar in steter, obwohl rhythmischer als auch dynamischer Steigerung. Unterbrochen wird dieser variationenartige Satz zweimal durch eine liebliche Episode in A-dur. Wertwürdig ist, daß B. das marschartige erste Motiv dieses Satzes etwa sechs Jahre vor Ausarbeitung der Symphonie schon skizziert hat. Der dritte Satz, obgleich nicht Scherzo überschrieben, ist dennoch ein wahrhaftiges Scherzo voll übermüthiger Laune, dem die eifrigen Ausleger alles Denkbare untergelegt haben. Es ist begreiflich, wenn dem empfindlichen Hörer beim Genießen eines so originellen Tonstückes allerlei Bilder und Gedanken aufdämmern, aber er soll bergleichen bei sich behalten und nicht verlangen, das alle übrigen dasselbe heraus hören. Was werden alle die verschiedenen Ausleger dazu sagen, wenn sie erfahren, daß die Melodie des Trios ein niederösterreichischer



Der punktierte Rhythmus wird bestimmend für den ganzen Satz. Die Durchführung im zweiten Teile ist eine staunenswerth geniale; sie basiert vorzugsweise auf Verwendung des ersten und dritten Taktes vom Hauptthema. Von wunderbarer Wirkung ist am Schlusse des Satzes die Periode, wo Beethoven aus dem die Bassfigur gebildet hat, die nun elfmal als „basso ostinato“ ertönt, während darüber die Geigen in bloßen Dreiklangstönen vom jaghaften pianissimo bis zum jubelnden fortissimo sich an Steigerung des Ausdrucks nicht genug thun können. Der 2. Satz, Allegretto, hat eine wunderbar weiche, elegische Stimmung; zu dem marschartigen

alle übrigen dasselbe heraus hören. Was werden alle die verschiedenen Ausleger dazu sagen, wenn sie erfahren, daß die Melodie des Trios ein niederösterreichischer



Wassfahrts-gesang ist! Wunderbar wirkt in diesem Trio das während des ganzen Satzes ausgehaltene hohe a von dem piano der Geigen an bis zu dem fortissimo der Trompeten und Pauken. Ein Unikum in der ganzen musikalischen Literatur ist das ausgelassene Finale; ein Wunderwerk thematischer Arbeit und dennoch so leicht komponirt wie etwa ein Volkslied. Die Steigerung, welche B. mittels des wundervollen Orgelpunktes am Schlusse des Satzes erreicht, ist wahrhaft unvergleichlich.

Wassfahrts-gesang ist! Wunderbar wirkt in diesem Trio das während des ganzen Satzes ausgehaltene hohe a von dem piano der Geigen an bis zu dem fortissimo der Trompeten und Pauken. Ein Unikum in der ganzen musikalischen Literatur ist das ausgelassene Finale; ein Wunderwerk thematischer Arbeit und dennoch so leicht komponirt wie etwa ein Volkslied. Die Steigerung, welche B. mittels des wundervollen Orgelpunktes am Schlusse des Satzes erreicht, ist wahrhaft unvergleichlich.

469. Beethoven. Symphonie VIII in F-dur. Aufführung dauert 1. Satz

9 Minuten, II. Satz 4 Minuten, III. Satz 6 Min., IV. Satz 7 Min., zusammen 26 Minuten. Der erste Satz beginnt mit dem folgenden ledigen Thema, welches im Ver-

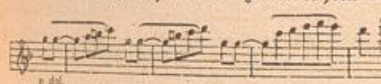
Außer dieser Melodie sind folgende kurze Motive die treibenden Elemente dieses Satzes:



Allegro vivace e con bris.

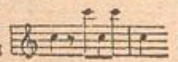


laufe der Durchführung in genialster Weise verwendet wird, während das zweite Thema:



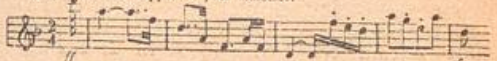
Schon in dem Adagio der vierten und im 3. Satze der fünften Symphonie hat B. der Pauze eine bedeutende Rolle zugewiesen. In diesem Finale hat er zum ersten Male die althergebrachte Stimmung der Pauze in Grundton und Quinte aufgegeben und mit obigem Oktaven-Motiv, namentlich in Verbindung mit dem Fagott eine überaus originelle Wirkung hervorgebracht. Wollte man aber auf alles Originelle und Schöne aufmerksam machen, man könnte fast über jede Symphonie von B. ein Büchlein schreiben!

daran keinen Teil hat; dagegen wird das Coda-Motiv eine Zeit lang mit einem gewissen humorvollen Eigensinn stetig benutzt. Es ist eine Eigenart B.'s, derartige, anfangs wie neben-



sächlich auftretende Motive, zu großer Bedeutung zu erheben. Man beachte noch ganz besonders den Wiedereintritt des ersten Themas im fortissimo in den Bässen und die Episode in des-dur gegen Schluß des Satzes! Der zweite Satz, „Allegretto scherzando“, ist ein Ausbund von Grazie und Liebesswürdigkeit. Es hat etwas Rührendes, wenn man in jedem Werke dieses Meisters gewahrt, wie er sich stets bemüht, den Menschen Freude zu bereiten, während man heutzutage so vielen Meistern begegnet, die sich bemühen, einem Rätsel aufzugeben, deren Lösung manche mühseligen Augenblicke kostet. Das Allegretto verdankt sein Dasein einem Scherz-Canon, welchen B. für Mäzsel, den Erfinder des Metronoms, schrieb und welcher folgendermaßen lautet:

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso.



diesem Thema stellt er das freundlich tröstende



Man sieht, daß das Thema des Allegretto vollkommen hiermit übereinstimmt. Die letzten drei Takte des Satzes machen den Eindruck als sollten sie eine Periffage sein auf den, zu jener Zeit fast stereotypen Schluß der italienischen Opern-Arien. Das Finale ist die Krone der Symphonie, während das Menuett, mit aller Ehrfurcht vor B. sei es gesagt, wohl zu dessen weniger hervorragenden Sätzen gehört. Das Finale strotzt von wahrhaft göttlichem Humor; man denke an das fortissimo hinein pläzende eis

und das Sehnsucht atmende:

im 17. Takte nach dem vorhergehenden pianissimo: Diesem Humor stellt B. eine von Innigkeit und Herzenswärme überquillende Melodie gegenüber, wie er schöner kaum e. andere erfunden:

gegenüber. Wenngleich der Ausbau dieses gigantischen Satzes vorzugsweise auf den angeführten Themen basiert, so ist er dennoch durch Einfügung noch mancher anderer Motive komplizierter geworden als in den übrigen acht Symphonien. Von titanischer Gewalt ist der Orgelpunkt der Bässe auf six

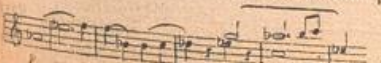


kurz vor der Wiederkehr des ersten Hauptthemas, von erschütternder Tragik



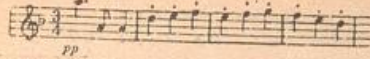
die Coda mit dem chromatischen Motive der Bässe:

Das Scherzo beginnt nach 8 einleitenden Taktten mit einem Fugato über folgendes



Thema:

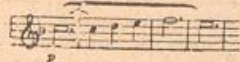
Molto cresc.



dessen letzter Takt ursprünglich folgenmaßen skizziert war. Nach einer längeren Durcharbeitung der letzten drei Takte des Themas, haftet B. sich jetzt an den ersten Takt, welcher nicht weniger als 33 mal nach einander erklingt, zuletzt als Begleitung eines neuen Gedankens:



Bemerkenswert ist, welcher ganz anderen Charakter dies letztere Motiv gewinnt, wenn es bald darauf in rhythmischer Vergrößerung erscheint:



Wie im Finale der 8. Symphonie, so hat B. auch in diesem Scherzo der Pauke die Oktavenstimme gegeben und beteiligt dieselbe sich an vielen Stellen folistisch in humorvoller, origineller Weise. Bemerkenswert ist noch, wie B. unter die vorherrschenden viertaktigen Rhythmen Perioden von je drei Takten mischt, indem er den letzten Takt des Themas fortläßt. Das Thema des Mittelfages in D-dur



ist eine russische Volksmelodie. Das Abagio beginnt nach zwei einleitenden Takten mit folgender Melodie, für deren wunderbare

Adagio.



Stimmung sich kaum das genügende Epitheton in der Sprache finden läßt. Nach Absolvierung des ganzen Themas (24 Takte) folgt ein neuer Gedanke in andrer Takt- und Tonart:



Wenn kämen dabei nicht die Worte in den Sinn: „Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!“? — Nun folgen Variationen über das B-dur Thema (noch einmal unterbrochen von dem 3/4-Saße) von wunderbarer Schönheit. Und angesichts solcher Variationen wollen gar viele von der

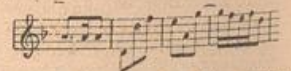
alla Marcia.



Thema:

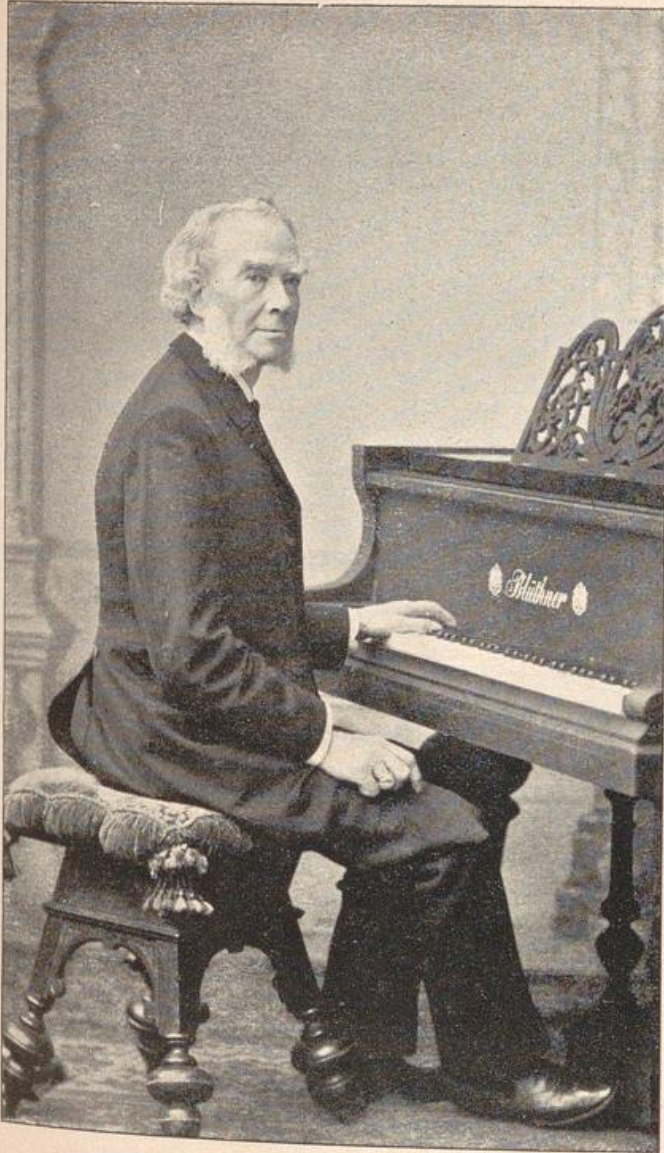


Variationenform nichts wissen! Hinsichtlich des Finales giebt Wastielewski in seiner trefflichen Beethoven-Biographie interessante Aufschlüsse, die hier im Auszuge folgen mögen. Schon im Jahre 1798 beschäftigte er sich mit der Komposition der Schillerschen Ode „An die Freude“; im Jahre 1811 beabsichtigte B. einzelne Teile der Ode für seine Ouverture Op. 115 zu verwenden. Endlich im Sommer 1822 stellte er nach mehreren Versuchen die Melodie der ersten Verszeilen fest. (Das diesem Buch beigegebene Facsimile mag eine Anschauung geben von der Art und Weise wie B. hizzierte. Längere Zeit war B. unschlüssig, ob er das Finale als Vokal- oder als reine Instrumentalkomposition behandeln solle, und nach beiden Seiten hin machte er verschiedene Entwürfe. Unter anderem dachte B. auch daran, die „Reinunte“ mit einem fugierten Saße zu schließen, für welchen er folgendes Thema:



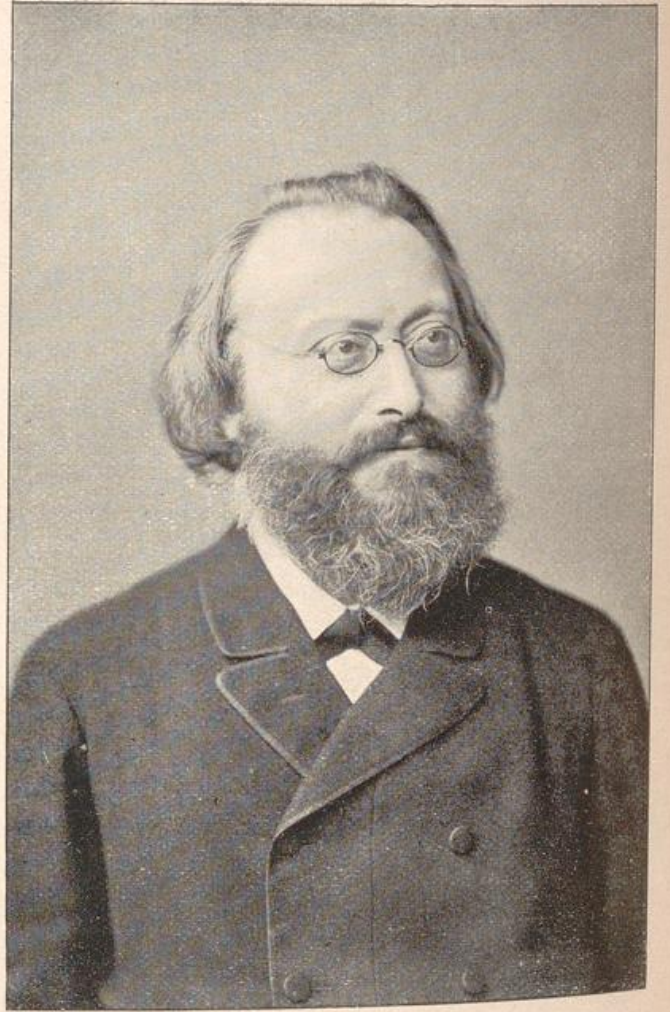
verwerten wollte, dann wieder notierte er ein Motiv, welches er später (nach A-moll transponiert) als Hauptthema des Finales zum Streichquartett in A-moll Op. 132 benutzte. Jetzt endlich entschied er sich für die vokale Behandlung des Schlusssatzes der neunten Symphonie. Wie aus Notendruckdarlegungen hervorgeht, verursachte es B. große Mühe, die Melodie, die uns jetzt so sichtlich wie ein einfaches Volkslied erscheint, zu vollenden. Nun bearbeitete B. zunächst den vokalen Teil, dann die demselben vorangehenden Instrumentalvariationen, und endlich faßte er die Idee zu dem jetzt bestehenden Anfange des Satzes, mit den durch Bass-Recitativ eingeführten und unterbrochenen Anklängen an die ersten drei Sätze des Werkes. Viel Kopfzerbrechen machte es dann dem Meister, wie er nunmehr die Schillersche Ode einführen sollte. Seine ursprüngliche Idee, wonach sie mit den Worten: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen“ eingeführt werden sollte, verwarf er wieder und ersetzte sie durch die gegenwärtig allbekannteren „Freude, nicht viele Töne“ u. s. w. Nach der ersten schlichten Darlegung des lieblichen Themas durch Solo-

Quartett und Chor folgen Variationen mannigfachster Art, von welchen die erste „alla Marcia“ bezeichnete besonders merkwürdig ist. Nach den seltsamen, durch die Vereinigung von Fagott, Kontrafagott und großer Trommel hervorgebrachten Klängen beginnt folgende Umwandlung des Themas:



Carl Reinecke

Carl Reinecke,
geb. 23. Juni 1824 in Altona.



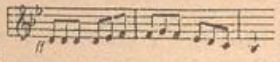
Max Bruch.

Max Bruch,

geb. 6. Jan. 1838 in Köln a. Rh.

dan
Män
fein
nun
an
mife
an
gebe
dem
hym
der
fchö
die
erfa
die
Sap
trop
treff
mut
dent
Epe
In
Ma
des
„Se
falle
freu
daß
Eim
über
wer
giga
wur
ber
habe
einer
42
bert
C-du
dau
II. E
Sap
zujan
nien
fchri
geich
im
ende
Pier
lieb
dies
teine
vergl
Stabe

dann später der Solo-Tenor, dann der Männerchor, mit den Worten: „Froh, wie seine Sonnen fliegen“ gegenüber treten; nun folgt im Orchester ein Fugato, welches auf dasselbe Thema in abermals rhytmischer Ver-


änderung gebaut ist:  dem dann hymnenartig

der gesamte Chor mit den Worten: „Freude, schöner Götterfunken“ sich anschließt. Für die Worte „Ihr stürzt nieder, Millionen“ erfand B. ein neues Motiv. Ebenso für die Worte „Ihr stürzt nieder“, für welchen Satz er die Bezeichnung: „Adagio ma non troppo, ma divoto“ beifügt. Wahrlich ein treffenderer musikalischer Ausdruck für Demut und Ergebenheit läßt sich garnicht denken! Es gehört dieser kurze Satz zu dem Erhabensten, was je ein Dondichter erbacht. In dem nun folgenden Fugato für Chor (3/2-Takt) vereinigt B. die beiden Motive des „Freude, schöner Götterfunken“ und „Seid umschlungen“. In höchster Ekstase schließt endlich dieser Satz ab, in wahren Freudentaumel. Zu leugnen ist nicht, daß B. in diesem Satz der menschlichen Stimme Zumutungen gestellt hat, die wohl über das richtige Maß hinausgehen, aber wer möchte dem Meister, angeichts solcher gigantischen Schöpfung, daraus einen Vorwurf machen! B. selbst soll aber nach der Aufführung dieser Symphonie geäußert haben, daß er mit dem Finale derselben einen „Mißgriff“ gethan.

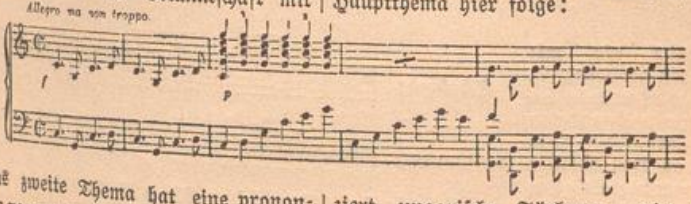
471. Franz Schubert. Symphonie in C-dur. Ausführung dauert I. Satz 15 Min., II. Satz 17 Min., III.

Satz 10 1/2 Min., IV. Satz 12 1/2 Min., zusammen 65 Minuten. Acht Symphonien hat der große Liebermeister geschrieben, von denen die im Jahre 1828 geschriebene C-dur-Symphonie und die im Jahre 1822 begonnene, aber unvollendet gebliebene H-moll-Symphonie die Stücken jedes Konzert-Programms und die Lieblinge der gebildeten Musikfreunde geblieben sind, während die übrigen sechs in keiner Weise mit den genannten beiden zu vergleichen sind. Bekanntlich verdankt man Robert Schumann die Bekanntschaft mit

diesem Meisterwerk; er entdeckte sie in dem reichen Nachlasse des zu früh entschlafenen Lieberjägers und sandte sie an Mendelssohn, der sich beeilte, dieselbe zur Aufführung zu bringen. Darüber berichtet Schumann wie folgt: „Die Symphonie hat dann unter uns gewirkt wie nach den Beethoven'schen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schubert hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn.“ An anderer Stelle sagt Schumann, er wolle nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben. „Der achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das Eine noch an das Andere gedacht hat, und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte.“ So ist's! — Die C-dur-Symphonie von Schubert ist eine der umfangreichsten, die wir besitzen, und wenn Schumann von der „himmlischen Länge“ der Symphonie spricht, so kann das doch nicht hindern, sie allzulange zu finden, wenn alle die vorgeschriebenen Wiederholungen befolgt werden; es ist daher wohl ziemlich allgemeiner Brauch geworden, das Werk ohne alle Reprisen zu spielen. Eine breit ausgepönnene Einleitung eröffnet das Werk; die Hörner intonieren das folgende Thema:

Andante.


(Das mit der Klammer gekennzeichnete Motiv wird im Verlauf des Allegros häufig verwendet); nachdem die Holzbläser das Thema wiederholt haben und die Violoncelli einen entzückenden Sattensatz brachten, tritt nun das erste Thema mit aller Pracht auf, verteilt unter Posaunen und Streichorchester und unter die Holzbläser. Dann ertönt es noch einmal leise, umspielt von einem Kontrapunkt der Geigen in Achtel-Triolen und wir gelangen nach einem feurigen crescendo zum Allegro, dessen Hauptthema hier folge:

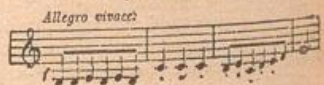
Allegro ma non troppo.


Das zweite Thema hat eine prononziert ungarische Färbung, wie das in *Allegro ma non troppo.*

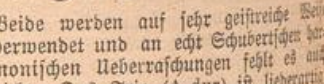

Schubert'schen Werken öfter der Fall ist. — Mit Teilen dieses Themas, mit der dazu gehörigen Begleitungsfigur und mit Hinzuziehung des zweiten Tactes von dem Thema der Einleitung konstruiert Schubert eine genial angelegte und ebenso genial ausgearbeitete Durchführung, während eine solche an dieser Stelle sonst kaum je gefunden wird. Nichtsdestoweniger interessiert auch die nun folgende, an gewohntem Platze stehende Durchführung im höchsten Grade, weil der Meister jetzt auch das erste Thema, welches bis dahin unbenutzt blieb, in den Bereich seiner Verarbeitung zieht. Nachdem die Durchführung absolviert ist, tritt das anfangs so stolz auftretende Hauptthema ganz leise ein, und fast 50 Takte hindurch verharrt der Satz in diesem Flüsterton. Die Wirkung ist eine reizende. Bis zum „Più moto“ bringt der Komponist nichts Neues. Diese Coda ist aber wieder reich an neuen Einfällen und wunderbarlich klingt es, wenn zum Schlusse das Thema der Introduction wieder ertönt. Das Andante con moto in A-moll beginnt mit einer Art Ritornell, in welchem das Hauptthema schon angedeutet wird; dieses wird zunächst von der Oboe piano vortragen und mündet nach einmaliger Wiederholung im Pianissimo in A-dur; ein Seitensatz, der aus dem Hauptthema entstand, setzt mit aller Kraft ein, und so wechseln Thema und Seitensatz mit einander ab, bis der Komponist einen neuen, schön kontrastierenden Gedanken bringt,



der lang ausgesponnen wird, bis der Satz durch zauberische Klänge und Harmonik zum Hauptthema zurückführt, welches jedoch durch leiseste Trompeten- und Hornmotive, welche dazu ertönen, einen neuen Reiz gewinnt. Nun beginnt eine kurze Durchführung, welche wieder zum zweiten Hauptgedanken, diesmal in A-dur, führt. Geradezu magisch wirkt die Ueberleitung mit dem Gesange der Violoncelli und der Oboe zu dem pizzicato der Saiten-Instrumente. Und so geschehen noch einige Wunder in diesem Satz von wirklich „himmlischer“ Länge. Dem Scherzo liegen die beiden folgenden Motive zu Grunde, das energiegel-



und das ländlerartige



Beide werden auf sehr geistreiche Weise verwendet und an echt Schubert'schen harmonischen Ueberraschungen fehlt es auch nicht. Das Trio (A-dur) ist liederartig, sowohl beziehentlich der Form wie auch der Erfindung. Es gemahnt in seiner Zergliederung und Sexten-Schwelgerei an Brahms. Auch im Finale werden wir Aehnlichem begegnet, denn 2 Hauptmotive lauten folgendermaßen:



Nehmen wir das Hauptmotiv hinzu, so haben wir beinahe den gesamten Stoff für den Aufbau des ganzen großartigen Schlusssatzes beisammen. Hier das Hauptmotiv:



Namentlich die mit Klammern bezeichneten, auf einer Tonstufe beharrenden halben Noten werden mit großer Vorliebe von dem Meister in der mannigfaltigsten Weise verwendet. Aber vollständig sind die Bausteine zum Aufbau des Ganzen noch nicht, es fehlt noch das Eine, welches fast genau dem Beethoven'schen „Freude, schöner Götterfunken“ entspricht:

Schubert:
 Beethoven:

Trotz seiner Länge ist dies Finale ein imposanter Satz.
 472. Franz Schubert. Unvollendete Symphonie in H-moll. Aufführung dauert I. Satz 12 1/2 Minuten, II. Satz 12 Min.,

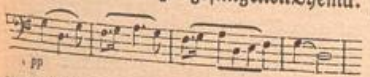
zusammen 24 1/2 Minuten. Geheimnisvoll beginnt der erste Satz. Die Bässe bringen im pianissimo das folgende Motiv ohne jede harmonische Zuthat:



dann fangen die Geigen zu flüstern an:



und legen diese Tonfolge durch 27 Takte hindurch fort, während die Bässe in folgendem klopfendem Rhythmus beharren und die Holzbläser darüber einen neuen Gesang anheben. In vier Takten moduliert Schubert zum zweiten, zuerst von Violoncelli, dann von den Geigen gesungenen Thema:



Nachdem dies zauberisch wirkende Thema nur zweimal erklingen, bricht es jäh ab, eine kurze Generalpause, und das gesamte Orchester unterbricht mit einem wuchtigen fortissimo diese liebliche Idylle, aber in der Coda erscheint das G-dur-Motiv wieder. Der Durchführungsteil, welcher vorzugsweise aus dem ersten Bass-Motiv erwächst, enthält Momente von erschütternder Tragik; man achte auf die wundervollen Imitationen in Geigen und Bratschen zu dem tremolo



der Bässe. Nach Absolvierung der Durchführung bringt der Komponist in fast wörtlicher Treue den ersten Teil wieder, um alsdann mit einer etwas erweiterten Coda kräftig abzuschließen. Der zweite Satz, Andante con moto in E-dur ist so ganz und gar Ausdruck innigen Empfindens, teils unschuldig freudigen, teils schmerzlichen (unterbrochen durch nur wenige kräftigere Episoden), daß eine Analyse durchaus überflüssig ist. Was Schubert an Kunst aufgewandt hat, beschränkt sich auf reiche Harmonie, überraschende Modulationen und einige Imitationen. Zu beklagen ist es immerhin, daß dies Werk ein Torso geblieben, aber wer hätte die beiden fehlenden Sätze in kongenialer Weise dazu geschrieben? Gade hat sie geschrieben, aber in richtiger Selbsterkenntnis hat er dann noch zwei Sätze hinzu komponiert und lieber

eine selbständige Gadesche Symphonie daraus gemacht, seine letzte, Nr. 8 in H-moll.

473. Mendelssohn. Symphonie in A-dur (die italienische). Aufführung dauert

I. Satz 10 Min., II. Satz 7 Min.,

III. Satz 5 Min., IV. Satz 6 Min.,

zusammen 28 Minuten. Von den vier

Symphonien, die Mendelssohn geschrieben hat, haben sich — abgesehen

von der Symphonie-Cantate — diese und

die spätere in A-moll, die sogenannte

„Schottische“ bis auf den heutigen Tag

erhalten. Er schrieb die erstere in Rom

im Alter von 24 Jahren und hat die-

selbe nie veröffentlicht, sie erschien erst nach

seinem Tode. Sie verdient aber entschieden

die spätere Veröffentlichung, denn sie ist

ein jugendfrisches, geistprühendes Werk. Wie

gewöhnlich, wenn die Welt einem Werke

einen Beinamen giebt, so ist dieser nur

einem Satze gegenüber berechtigt. In

diesem Falle ist es das Finale, welches den

Beinamen rechtfertigt, allenfalls auch der

u. j. iv. erste Satz, denn unter den drei wesentlichen Motiven desselben:



erinnert das letzte unverkennbar an die italienische Tarantella, während der zweite Satz Andante con moto in d-moll und der urgemütliche dritte Satz, ein behäbiges Menuett, in keiner Weise an das Land gemahnen, wo die Zitronen blühen. Der zweite Satz ist so schlicht und tritt so anspruchslos auf, daß er an dem, welcher starke Effekte verlangt, fast spurlos vorübergehen dürfte, während er dem sinnigen Hörer einen tiefen Eindruck hinterlassen wird. Es ist, als wenn einem in gedämpftem Tone eine ergreifende Romanze vortragen würde. Der letzte Satz ist ein wilder Saltarello, in dem Mendelssohn seine Virtuosität im Instrumentieren in glänzendster Weise entfaltet.

474. Mendelssohn. Symphonie in A-moll (die Schottische). Sie beginnt mit einer breiten Einleitung von ernstem Charakter, welcher ein Allegro un poco agitato in 3/8 Takt folgt, dessen Hauptmotiv eine gewisse Beziehung zu den Anfangstakten der Einleitung hat:



Zauberisch klingt der Anfang mit der Verstärkung der Melodie durch die Klarinette in der tieferen Lage, bald aber erhebt es sich aus dem pianissimo und mäßig bewegten Tempo bis zum fortissimo und assai animato; ein neues, energisches Motiv



tritt auf, weicht aber bald wieder dem ersten Thema, dem jedoch jetzt eine Melodie zugesellt ist, so daß das Hauptmotiv gewissermaßen als Begleitungsfigur auftritt. Das zweite Thema führt dann, ohne selbständige



Coda zum Abschluß des ersten Teiles. Der Durchführungsteil, in meist aufgeregter, wenn auch zuweilen gedämpfter Stimmung, verrät überall die Meisterhand des Komponisten. Von besonderem Reize ist, wenn bei der Wiederkehr des Hauptthemas die Violoncelli einen selbständigen Gesang anheben und mit den Geigen gleichsam duettieren. Verzichtete der Meister beim Abschlusse des ersten Teiles auf eine Coda, so bringt



und endlich:

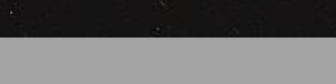
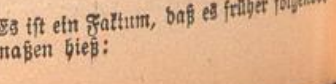
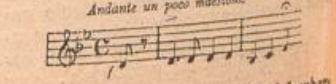
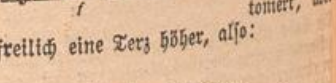
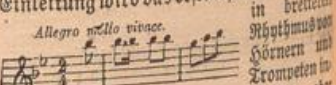
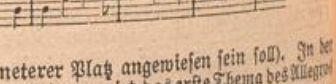
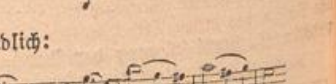


Aus diesem reichen Material ist ein hoch interessanter Satz aufgebaut, dessen hymnenartiger Schluß von glänzender Wirkung ist. Welch großartige Klangwirkung Mendelssohn hier mit dem bescheidenen Orchester von acht Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Streich-Orchester erzielt, ist wahrhaft bewundernswert.

475. Robert Schumann. Symphonie Nr. 1 in B-dur. Ausführung dauert 29 1/2 Min. Man hat derselben, und nicht ganz mit Unrecht, den Beinamen „Frühlings-Symphonie“ gegeben. In den beiden Sätzen blüht und leuchtet es so frühlingstfrisch wie in keiner der späteren (wodurch jedoch den folgenden dreien kein untergeord-

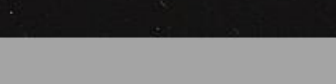
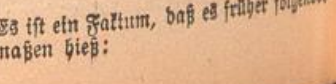
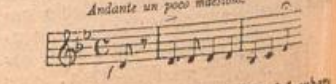
er nunmehr beim Schluß des ganzen Satzes eine breit ausgeführte, in der Art wie bis zum Sturmgeheul aufbraut, bis es endlich zurückfällt zu den leisen Klängen der Einleitung. Ohne die gebräuchlichen Pausen verlangt Mendelssohn den gleichmäßigen sofortigen Uebergang in den nächsten Satz, so also auch in das Vivace non troppo, ein echt Mendelssohn'sches Scherzo, wie es vor ihm noch keiner in solcher Weise geschaffen hatte. Es bekommt aber durch das unverkennbar schottische Kolorit des Hauptthemas noch einen besonderen Reiz. Das Adagio hebt nach kurzer Einleitung mit folgendem edlen Gesang an:

Dem ist ein Trauermarsch-artiges Motiv in a-moll gegenübergestellt und aus diesem Material ist der nicht allzufehr ausgelegte Satz in wirkungsvoller Weise aufgebaut. Das Finale, Allegro guerriero, milt nach erregtem Laufe in ein Allegro mastoso assai von abermals unverkennbar schottischem Charakter. Die bewegten Elemente des Allegro guerriero sind:

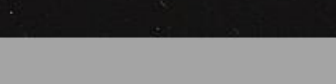
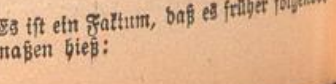
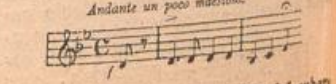
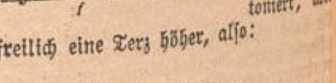
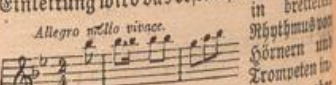


neterer Platz angewiesen sein soll). In der Einleitung wird das erste Thema des Allegros in breiterem Rhythmus von Hörnern und Trompeten intoniert, aber

freilich eine Terz höher, also:



Es ist ein Faktum, daß es früher folgendermaßen hieß:



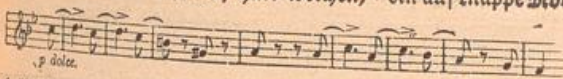


daß Schumann es aber notgedrungen in die andere Lage brachte, weil die damaligen Blech-Instrumente die geforderten Töne nur sehr unvollkommen hervorbringen konnten. Da aber inzwischen die Instrumente bedeutend vervollkommen wurden, so haben manche Dirigenten die ursprüngliche, jedenfalls vorzuziehende Lesart wieder hergestellt. Das zweite Thema ist einigen Holzbläsern zugeweiht und wirkt in seiner, halb weichen,

reichen Füllhorn neue Gaben aus, es ertönt eine ganz neue wonnvolle Melodie und dann stürmt es unaufhaltsam zum glänzenden Schlusse. Das Larghetto hebt



mit einem langatmigen Gesange der Geigen an, dem später ein kurzes zweitaktiges Motiv gegenübergestellt wird; hierauf nehmen die Violoncelli das erste Thema auf, welches nun reich von den übrigen Instrumenten umspielt wird. Dann ertönt abermals ein auf knappe Motive aufgebauter Zwischen-



halb scherzenden Stimmung sehr reizend. Im Verfolg treten noch mehrere interessante Motive auf, so daß der erste Teil sehr reich ausgestattet ist. Der Durchführungsteil ist vorzugsweise über die ersten Takte des Allegros aufgebaut: während diese im Quartett mit großer Stetigkeit wiederholt werden, intonieren einige Holzbläser darüber folgenden ausdrucksvollen Gesang:

satz und führt wieder zum ersten Thema zurück, das jetzt aber von den Blasinstrumenten



gesungen wird. Kurz vor dem Ende des Satzes ertönen die Posaunen, welche in diesem Satze bis dahin noch geschwiegen hatten, und bringen im Verein mit den Fagotts einige ernst-feierliche Takte, die jedoch in genialer Weise nur das Thema des nun folgenden letzten Scherzos andeuten. Dies ist ungemein concis gefaßt: acht Takte, die allein vom Quartett gebracht werden, wiederholt das volle Orchester, diesen 16 Takte werden wieder zwei achttaktige Perioden gegenübergestellt und als letztes Drittel

Später, wenn die Triangel den betreffenden Perioden ein so eigentümlich orientalisches Kolorit verleiht, wird der zweite Teil des Hauptthemas von den Holzbläsern gebracht, endlich tritt noch ein der Coda entnommenes Motiv dazu:

werden die ersten 16 Takte wiederholt. Meisterhaft ist's, wie Schumann dem energischen Hauptthema ein stark kontrastierendes grazioses Motiv gegenüberstellt, ohne doch den kurzen Satz buntschickig zu gestalten. Einen verhältnismäßig breiten Raum nimmt das reizende erste Trio ein, in welchem Streicher und Bläser gewissermaßen einen Dialog miteinander halten. Das nach der Wiederholung des Scherzo auftretende imitatorisch gehaltene zweite Trio ist weniger ausgedehnt und das noch einmal wiederkehrende Scherzo ist stark gekürzt und giebt einer originellen Coda Raum. Das Finale beginnt mit einer glänzenden Intrada, welcher nach einer Fermate das anmutige Thema:



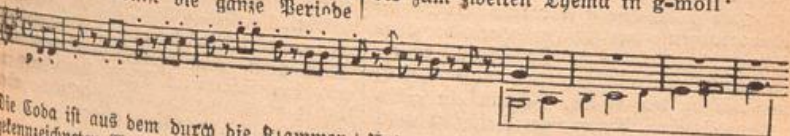
und nun drängt es in gewaltiger Steigerung zum ersten Thema, welches jetzt aber in breiten Rhythmen und im Glanze des vollen Orchesters strahlt. Nachdem der herrliche Meister den ersten Teil ziemlich treu wiederbringt, streut er jetzt aus seinem

Allegro animato.



Allegro animato. Mit Motiven aus diesem Thema arbeitet der Komponist die ganze Periode

bis zum zweiten Thema in g-moll.



Die Coda ist aus dem durch die Kammer gekennzeichneten Motive gebildet und zwar in rhythmischer Treue, während die melodische Linienführung abweicht:

Und zu der ganzen ausgedehnten Durchführung hat der Meister fast ausschließlich dies Motiv in der geistvollsten Weise verwendet. Mittels einer reizenden Gabens für Hörner und Flöte führt der Komponist zu dem lang entbehrten ersten Thema zurück und nach ziemlich getreuer Wiederholung des ersten Teils zum glänzenden Schlusse.



476. Schumann. Symphonie Nr. 2 in C-dur. Aufführung dauert 37 Min. Die wunderbar schöne Einleitung birgt in sich nicht allein sämtliche Hauptthemen des ersten Satzes, sondern liefert auch dem Finale manchen Stoff. Das dem Blech zuerteilte Thema:



im ersten Allegro sehr häufig als selbstständige Melodie auftritt. Ferner sind folgende Motive von Wichtigkeit:

aus welchem letzteren das Hauptthema:



entsproß. Nach dem dasselbe in seiner Ganzheit kräftig wiederholt worden, begegnen wir dem dritten Motive der Introduction in rhythmischer Umbildung und mittelst weniger Takte führt Schumann zum zweiten Thema, welches zunächst in Es-dur, dann erst in der Dominante G-dur auftritt. Für die Coda wird das zweite Motiv aus der Einleitung verwandt:

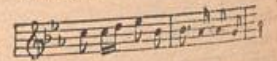


In diesem ersten Teile kontrastieren auch in glücklichster Weise das straffe erste Thema mit seinen zum Teil weiten Intervallen und das in chromatischen Folgen sich ergebende zweite Thema. In wundervollem Fluss rauscht die sehr ausgedehnte Durchführung daher. Dem verständnisvollen Hörer wird es nicht entgehen, daß kaum ein Takt in derselben ist, der nicht Vorhergehendem entsprossen, und dennoch erscheint alles in neuem Lichte. Das erste Thema, welches zu Anfang leise auftrat, ertönt jetzt im glanzvollen Fortissimo und in der sehr erweiterten Coda hören wir von den Trompeten wiederum das Anfangsmotiv der Einleitung. Auch in dieser Symphonie bringt Schumann ein Scherzo mit zwei Trios, gleichwie in der ersten. Es ist ein geistprühender Satz, dessen Hauptteil fast vollständig aus den ersten Takten entwickelt ward: das erste Trio ist anmutig, das zweite ernst

in seinem Charakter und auch erst in der formalen Behandlung, die der Komponist sich kaum genung thun kann an kompositionistischen Feinheiten, die man aber nicht zu verhehlen braucht um sich des Satzes freuen zu können. Das Adagio espressivo ist wohl das schönste, welches seit Beethoven in einer Symphonie geschrieben worden, so seelenvoll und innig ist es, daß man fast bedauern möchte, demselben nicht noch länger lauschen zu dürfen. Aber der Meister hat wohl gewußt, wann er enden mußte. Das Finale beginnt stolz und prächtig, und krönt das Werk in würdiger Weise. Neben den Hauptgedanken des Satzes verwendet der Komponist noch mannigfach Motive aus der Einleitung, dem ersten Allegro und dem Adagio, und endlich singt er noch mit herzlichster Wärme:



Ist es Zufall oder Absicht, wenn diese Töne so lebhaft an Beethovens



Nimm sie hin dann, diese Wieder

477. Schumann. Symphonie Nr. 3 in Es-dur. Aufführung dauert I. Satz 10 1/2 Min., II. Satz 6 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 5 Min., V. Satz 6 1/2 Min., zusammen 33 Minuten. Man nennt das Werk gern „die Rheinische Symphonie“ und hat Schumann seiner Zeit gelobt, daß der Anblick des Kölner Domes ihm den ersten Impuls zu dieser Schöpfung gegeben habe. Machtvoll steht der erste Satz



mit prächtigem Thema ein. Bald tritt ein anscheinend nebenfälliges Motiv auf, welches jedoch im Verlauf des Satzes sich häufig bemerkbar macht. Wie sanfte Klage ertönt das zweite Thema, welches,



in g-moll beginnend, sich nach der Dominante B-dur wendet. In dieser Tonart endet der erste Teil, den Schumann diesmal, entgegen dem Brauche, nicht wiederholen läßt. Jetzt bringt der Komponist zunächst das zweite Thema wieder zu Gehör, bald aber muß es dem ersten Thema weichen, welches im düsteren as-moll und es-moll und alternierend im glanzvollen h-dur und as-dur auftritt. Wiederum taucht das



zweite Thema auf, aber auch jetzt muß es bald dem mächtigeren ersten weichen, doch erklingt es zunächst nur halbstarke in den Hörnern, umschwirrt vom leisesten tremolo der Geigen, bis es endlich, immer mehr anwachsend im brausenden fortissimo seine ganze Pracht entfaltet. Das nun Folgende entspricht ziemlich getreu dem ersten Teile. Das folgende Scherzo schlägt zunächst einen durchaus volkstümlichen Ton an; im Verlauf des Satzes verläßt der Komponist diesen Charakter und namentlich ist der Teil des Mittelsatzes, in welchem die Bläser eine wehmütige Melodie singen, während die Fäße 48 Takte hindurch im Orgelpunkt auf dem tiefen c verharren, von wunderbar mystischer Wirkung. Nachdem dieser Mittelsatz absolviert ist, kehrt die erste Stimmung wieder, und in dieser schließt auch der Satz ab. Der nun folgende As-dur-Satz (von Schumann „nicht schnell“ bezeichnet) ist von liebenswürdiger Anspruchslosigkeit. Das Thema:



und das wirklich prächtige nebenfällige Motiv liefern fast ausschließlich den Stoff für den ganzen Satz, in dem nicht ein einziges forte ertönt; p, dolce, pp, sp, ppp das sind die Akzente, die der Komponist vorschreibt. Der vierte Satz, welchen Schumann zwischen diesem Satz und dem Finale eingeschoben, war ursprünglich überschriften: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie.“ Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügte Aufschrift.



Er sagte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerks thut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.“ (Bastelowski: Robert Schumann, eine Biographie.) Der Satz ist sehr kunstvoll auf ein kurzes Motiv von kirchlichem Charakter aufgebaut. Was den Schlusssatz angeht, so scheint es fast, als habe der Komponist sich zu sehr dazu gezwungen, einen volkstümlichen Ton anzuschlagen, was doch seiner Eigenart nicht so recht entspricht. Interessant ist es, wie der Meister das erste Motiv des vorhergehenden Satzes auch in diesem verwendet, jedoch umgewandelt ins Feinere.

Ziemlich langsam.



zehn Jahre lang vom Schöpfer zurückgehalten und 1851 einer Bearbeitung unterzogen, die sich jedoch vorzugsweise nur auf einige Aenderungen der Instrumentierung erstreckte. Dies Werk unterscheidet sich von den meisten dieser Gattung dadurch, daß es ohne Unterbrechung gespielt werden muß, von allen übrigen aber dadurch, daß sämtliche vier Sätze einen innigen Zusammenhang haben, insofern als gewisse Motive, die zum Teil schon in der Einleitung auftreten, den Stoff für sämtliche Sätze liefern. Die Einleitung beginnt folgendermaßen

und später treten noch folgende bedeutungsvolle Motive auf:



Das Motiv b ist unverkennbar aus dem Motiv a entstanden, doch mußte es hier eine besondere Stelle

finden. Der sehr concis gefasste erste Teil des ersten Allegros (welches fast durchweg von Energie und starker Erregung erfüllt ist) bildete der Komponist fast ausschließlich aus dem obigen Sechzehntel-Motiv c heraus. Auch

478. Schumann. Symphonie Nr. 4 in D-moll. Aufführung dauert 29 Minuten. Diese Symphonie schrieb Schumann im Jahre 1841 gleich nach der ersten in B-dur; sie ist also eigentlich die zweite, wurde aber

der zweite Teil, der mit zwei wuchtigen Fermaten überraschend genug mit es anhebt, während der erste Teil in F-dur geschlossen hatte, auch dieser beginnt mit stetiger Verwendung des Sechzehntel-Motivs, doch gesellt sich bald das folgende neue dazu:



welches später eine bedeutende Rolle spielen wird. Und endlich tritt in wohlthuendem Kontrast der folgende milde Gesang auf:



Fast will es scheinen, als habe Schumann das Thema schon durch die Posaune in nebenstehender Form andeuten wollen. Man beachte, wie ganz anders dies Motiv erscheint, wenn Schumann es kurz vor dem Abschluß des Satzes im strahlenden d-dur mit der Gewalt des ganzen Orchesters bringt. Nach kurzer Pause beginnt die Romanze mit einem ganz



Mit weiser Dekonomie wird der Satz fortgeführt, aber mit noch einem eindringlichen, bestirrenden Motive beschenkt der Meister den Hörer und dann schließt der Satz mit einem fulminanten Presto.

479. Schumann. Ouvertüre, Scherzo und Finale. Aufführung dauert 19 Minuten. Obgleich der Komponist dies Werk nicht „Symphonie“ genannt hat, so gehört es doch, trotz des fehlenden langsamen Satzes, in diese Kategorie. Heute würde man es vielleicht Sinfonietta genannt haben. Es beginnt mit einer kurzen Einleitung, in welcher, ähnlich wie bei der d-moll-Symphonie Gedanken auftreten, die für den folgenden Satz fruchtbringend sind. Sie lauten:



Schumann:



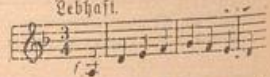
Mendelssohn
Finale des 2. Konzerts:



selbständigen, unendlich reizvollen Thema, dem sich aber sofort das erste Motiv aus der Einleitung anschließt. Als Gegenpart, gleichsam Trio, spielt jetzt eine Solo-Violine eine entzückende Variation über das Motiv der Einleitung, welches mit b bezeichnet ist. Noch einmal hören wir die erste Melodie und nach einer Fermate auf der Dominante beginnt das Scherzo. Das Thema ist eine Umkehrung des Motivs a



Lebhaft.



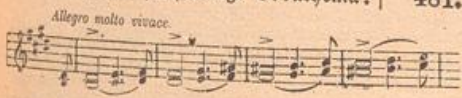
Das Trio ist abermals eine Variation des Motivs b und bildet in seiner Anmut einen kostbaren Gegensatz zum kräftigen Scherzo. Dies geht ohne jede Unterbrechung in einen kurzen langsamen Satz über, der als Übergang zum Finale dient. Zu einem leisen Tremolo ertönt wiederum das Sechzehntel-Motiv c und nach 16 Taktten beginnt das Finale mit dem Motiv d aus dem ersten Allegro, welchem das Motiv e beigelegt ist. Ein besonderer Reiz wird dem Satz gegeben durch das neue überaus anmutige Thema:

Glan
Ganz
pitan
honor
Spart
wend
Holt
Beise
vorü
Trio
gebil
Scher
mit
Wale
daran
sehr
ohni
ertlin

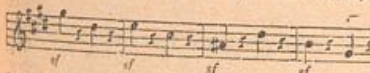
dem i
beweg
rungs

kurzes
Motiv
verwe
lehrt.
noch
mische
das ju
480
Nr. 1
si Wi
deutsch
neben
Anerke
nug i
Publik
die A
Beeth
sich fa
rend m
peter
läßt, j
die Kus
binawie
als die
Dirigen
rodin,
möglich
führen
fiabt D
von Ro
gefähr
zum er
gibt n
scher R
wie die
Stelle
da sie,

Glänzend schließt der jugendlich frische Satz. Ganz heimlich beginnt das Scherzo in dem pitantem punktierten Rhythmus, den Beethoven in dem ersten Satz seiner A-dur-Symphonie in so konsequenter Weise verwendet. Im knappen Trio alternieren Holzbläser und Streichquartett in lieblicher Weise, noch einmal flattert das Scherzo vorüber und führt zur Coda, die aus dem Trio und dem Hauptthema des ersten Satzes gebildet ist und mit dem Rhythmus des Scherzos fortkuschelt. Das Finale beginnt mit einem zudigen Thema, das einige Male imitiert wird, als sollte eine Fuge daraus werden, aber es wird so ernst nicht, sehr bald tritt ein freundliches, Mendelssohnisch angehauchtes Thema auf. Bedeutend erklingt auch das selbständige Codathema:



dem die Bläser sich später in der Gegenbewegung zugesellen. Für den Durchführungsteil erfand sich der Meister ein neues,



kurzes Motiv, das er sowohl mit früheren Motiven vereint wie auch vereinzelt fleißig verwendet, bis er wieder zum Anfang zurückkehrt. Gegen Schluß tritt das Hauptthema noch einmal grandios in doppelter rhythmischer Vergrößerung auf und feurig endet das jugendliche Werk.

480. Robert Volkmann. Symphonie Nr. 1 in D-moll. Aufführung dauert 31 Min. Volkmann gehört zu den wenigen deutschen Komponisten, deren Symphonien neben den bisher erläuterten noch einige Anerkennung gefunden haben. Seltener ist es, daß Konzert-Direktionen und Publikum, zum größten Teile auch wohl die Kritik, gegen Symphonien, die mit Beethovenschen nicht konkurrieren können, sich fast gänzlich abweisend verhalten, während man sich neben „Fidelio“ einen „Trompeter von Säckingen“ nicht allein gefallen läßt, sondern ihn sogar eifrig auführt. Nur die Ausländer, namentlich die Russen, Stanbinauier und Tschechen, sind glücklicher daran, als die Deutschen! Konzertdirektionen und Dirigenten beeifern sich, die Werke von Borodin, Rimsky-Korsakoff, Sinding u. A. möglichst rasch nach dem Erscheinen aufzuführen, während in einer bedeutenden Musikstadt Deutschlands die D-moll-Symphonie von Volkmann im vorigen Jahre, also ungefähr vierzig Jahre nach ihrem Erscheinen, zum ersten Male aufgeführt ward! — Es giebt noch gar manche Symphonien deutscher Komponisten von ähnlicher Bedeutung wie die Volkmannschen, die aber an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden dürfen, da sie, mit wenigen Ausnahmen, nicht das

Glück hatten, in das Repertoire der Konzert-Gesellschaften aufgenommen zu werden. Sie seien deshalb an diesem Platze nur kurz charakterisiert. Die D-moll-Symphonie von Volkmann bietet in den beiden Sätzen Hochbedeutendes, sie sind voller Energie und trotz mancher Anklänge an Beethoven und Franz Schubert im großen Ganzen von selbständiger Erfindung. Nicht ganz auf gleicher Höhe stehen die Mittelsätze, dennoch birgt das Andante viele Schönheiten, namentlich gegen Schluß des Satzes, wo zu den Modulationen der Geigen das Horn dreißig Takte lang das C erklingen läßt. Das Scherzo ist als solches reichlich herbe, doch entschädigt dafür das Trio mit seinen innigen, an Schumann gemahnenden Melodien.

481. Volkmann. Symphonie Nr. 3 in B-dur. Aufführung dauert 22 Min. Sie ist vielleicht die kürzeste aller modernen Symphonien und durchweg von fröhlichem, heiterem Charakter. Ganz besonders einschmeichelnd ist der zweite Satz, ein grazioses Allegretto. Die beiden letzten Sätze hängen nicht allein äußerlich zusammen, da das Finale sich dem vorhergehenden Andantino ohne Pause anschließt, sondern auch insofern, als der Komponist aus der klagenden Melodie des Andante das ausgelassene Thema der Finale hat hervorgehen lassen. In fast dithyrambischem Uebermuth rauscht dieser Satz dahin.

482. Joachim Raff. Symphonie „Im Walde“. Aufführung dauert I. Satz 21 Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 15 Min., zusammen 52 Minuten. Zu den wenigen Glücklichen, die einen großen, wenn auch nicht andauernden Erfolg mit einzelnen ihrer symphonischen Werke errungen haben, gehört Raff, dessen Symphonie „Im Walde“ sofort nach ihrer Veröffentlichung auf allen Konzert-Programmen erschien. Da man ihr auch heute noch dann und wann begegnet, so dürfte sie nicht unerwähnt bleiben. Der erste Satz ist ohne Frage ein sehr poetischer. Durch die Ueberschrift „Am Tage“ hat der Komponist ihn dem Verständnis des Hörers näher rücken wollen. Die beiden Mittelsätze „Träumerei“ und „Tanz der Dryaden“ hängen eng zusammen. Das Adagio ist wohl lautgetrünt und edel im Ausdruck, das Scherzo eine glückliche Nachahmung Mendelssohnischer ähnlicher Tonbilder, aber das Finale („Nachts. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle und Wotan, Anbruch des Tages“) wirkt leider in der Hauptsache brutal und trägt ohne Zweifel die Schuld, wenn die „Walde-Symphonie“ mehr und mehr aus den Konzertsälen verschwindet.

483. Raff. „Leonore“-Symphonie. Aufführung dauert I. Satz 14 Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 8½ Min., IV. Satz 13 Min., zusammen 47½ Minuten. Der

erste Satz dieser Symphonie ist wohl das Beste, was Raff geschaffen hat. Die erste Abteilung dieses Werkes trägt die Ueberschrift „Liebesglück“, sie zerfällt in zwei selbständige Sätze, das übliche Allegro und Adagio, welche beide nicht allein meisterlich gemacht, sondern auch glücklich erfunden sind. Während diese beiden Sätze Stimmungen und Empfindungen wieder spiegeln, welche durchaus allgemeiner Art sind, mithin der Ueberschrift garnicht bedürften, klammert der Komponist sich nunmehr an das Programm. Die zweite Abteilung ist „Trennung“ überschrieben. Ein leider recht trivialer Marsch bildet den Hauptinhalt derselben, doch wird man einigermaßen entschädigt durch den agitierten Mittelsatz, welcher speziell den Abschiedsschmerz der Liebenden zeichnet. Die Symphonie schließt mit der „Wiedervereinigung im Tode“: es werden Motive aus den früheren Sätzen herbeigezogen, daneben Grabesmusik und auch das „Hurra, hurra, hopp, hopp, hopp, ging's fort in faulem Galopp“ fehlt nicht.

484. Gade. Symphonie Nr. 1 in C-moll. Aufführung dauert 37 Min. Diese Symphonie, welche einst, d. h. vor 50-60 Jahren ein nicht unberechtigtes Aufsehen machte, da in ihr (abgesehen von desselben Komponisten Ouvertüre „Nach-

klänge von Ossian“) das nordische Element zum ersten Male in einer großangelegten Komposition zur Geltung kam, ist gegenwärtig ein sehr seltener Gast auf den Programmen der großen Konzert-Instanzen. Die Schuld liegt wohl zum Teil an dem Werke selbst, welches zwar wunderbar instrumentiert ist und eine Fülle schöner Erfindung in sich birgt, dagegen so ziemlich auf jedwede kunstvolle Durchführung verzichtet, ein Mangel, der sich mit der Zeit an jedem größeren Kunstwerke rächt, ja es auch im Uebrigen noch so annehmbar. Ein weiterer Grund mag wohl der sein, daß man in der Gegenwart allzu sehr mit skandinavischer Musik gesegnet wird und über seine Nachfolger den eigentlichen Schöpfer vergessen hat. Da übrigens die Symphonie überaus klar und verständlich ist, so erscheint eine detaillierte Analyse überflüssig. Die Einleitung mit ihrer klagenden ersten Melodie klingt wie eine alte „Kämmerer-

Moderato con moto



und tritt im Verfolg des ersten Allegro, welches in folgender energischer Weise anhält, in mancher Umwandlung wieder auf.

Allegro energico.



In dem zweiten Thema:



erkennt man unschwer eine Umwandlung des Motivs aus der Einleitung. Nach Absolvierung des ersten Teiles kommt der Komponist wieder auf die Einleitung zurück und verzichtet, wie schon erwähnt, auf eine wirkliche Durchführung. Das letzte Drittel des Allegro entspricht in seinen Grundzügen durchaus dem ersten. Der zweite Satz Allegro risoluto quasi Presto schäumt über von Jugendkraft und jugendlichem Uebermut (Gade war 24 Jahre alt, als er diese Symphonie schrieb) und ist ein kleines Meisterwerk. Der Schluß der ersten Periode

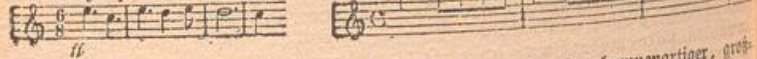
als Gade seine erste Symphonie schrieb. Zum ersten Male ward der Hochzeitmarsch im Leipziger Gewandhause im Jahre 1846, die Symphonie aber im Jahre 1842 aufgeführt. Der dritte Satz, Andantino grazioso, ist liedartig gebaut und von freundlichem Charakter, immer vornehm und edel im Ausdruck wie in der Gestaltung. Fortwährend kontrastiert mit diesem Satze das glänzende, feurige Finale. Die Pause beginnt für diese Quartett,

Molto Allegro.



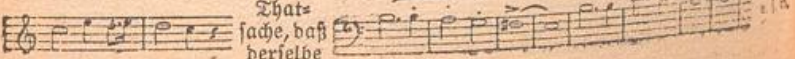
welche im Verlaufe des Satzes vielfach wiederkehren. Auch das allererste Motiv aus der Einleitung verwendet der Komponist wieder, und so außer dem Hauptthema

Allegro quasi Presto.



deckt sich mit den Schlußtaktten des berühmten Mendelssohn'schen Hochzeitmarsches, doch ist es Thatsache, daß derselbe noch nicht veröffentlicht war,

auch noch folgender hymnenartiger, großartig wirkender Gesang einen breiten Raum

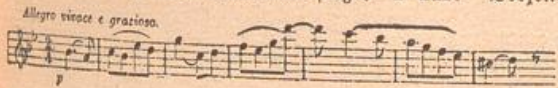


noch nicht veröffentlicht war,

einnimmt, so darf man wohl behaupten, daß der Satz reich mit herrlichen Motiven ausgestattet ist; wäre die Verwertung und Durcharbeitung ebenso wertvoll, wie die Gedanken selbst es sind, so wäre dieser Satz ein Meisterstück.

Die zweite Symphonie steht weit hinter der ersten zurück und ist mit Grundgänzlich ad acta gelegt worden. Ein gleiches Schicksal teilt die dritte, obgleich nicht zu leugnen ist, daß der erste Satz ein so fein gearbeiteter ist, wie man ihn wohl vergebens in Gades übrigen Werken sucht; auch der dritte enthält reipolle Gedanken, ist aber formell nicht glücklich abgerundet, während die beiden übrigen Sätze leider etwas nichtsagend ausgefallen sind. Dagegen ist

485. Gades Symphonie Nr. 4 in B-dur die verbreitetste seiner Symphonien geworden und verblieben. Bemerkenswert ist der Terzensschritt, mit welchem die kurze Einleitung anhebt, und welcher im Laufe des Allegros vielfach interessant verwendet wird. Das Hauptthema des Allegro vivace e grazioso lautet wie folgt:



Ferner bemerkenswerte Themen sind die folgenden:



erinnert, ebenso wie das zweite, unverkennbar an Wagner. Der ganze Satz läßt überall den gewiegten und vornehm empfindenden Musiker erkennen. Dasselbe läßt sich auch von den übrigen Sätzen behaupten, doch wirken sie nicht wie spontan geschaffene Musik, neben manchem Frischen findet sich manches anscheinend mühsam Gemachten.

487. Brahms. Symphonie Nr. 1 in C-moll. Aufführung dauert I. Satz 18 1/2 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 15 1/2 Min., zusammen 42 Min. Sie beginnt mit einer düsteren Einleitung, welche in ihrer grüblerischen Weise dem Grundcharakter des folgenden Allegros ent-



Der langsame Satz ist von Wohlklang getränkt und liebenswürdig, aber nicht hervorragend in Anlage und Erfindung. Das Scherzo dagegen ist eine kleine Perle und wirkt in seiner concisen Fassung so reizend, daß dem liebenswürdigen Satze meistens ein da capo-Ruf besichert ist. Ein fröhlich dahinrauschendes Finale von wundervoll natürlichem Flusse krönt das liebenswürdige Werk. Die übrigen Symphonien Gades kennzeichnen leider keine fortschreitende Entwicklung des Komponisten und teilen daher das Schicksal der zweiten und dritten Symphonie.

486. Hermann Götz. Symphonie in F-dur. Derjenige Satz, welcher dieser Symphonie immer einen gewissen Erfolg sichert, ist das „Intermezzo“, welches in der That sehr glücklich erfunden ist. Von den übrigen Sätzen ist der erste der hervorragenste. Das erste Thema

Während Beethoven seine Themen meist aus den Tönen des Grundakkordes bildet, häufig auch aus diatonischen Tonfolgen, niemals aber aus chromatischen, in den meisten Fällen auch nach rhythmischer Seite hin äußerst plastisch gestaltet, hebt Brahms mit einem chromatischen Motive in vielfach syntopierten Noten an, wie folgt:



Die ersten drei Noten bilden den Stilpunkt des ganzen Satzes, entweder im Bass, in der Ober- oder in den Mittelstimmen auftretend. Das Hauptthema ist folgendes:

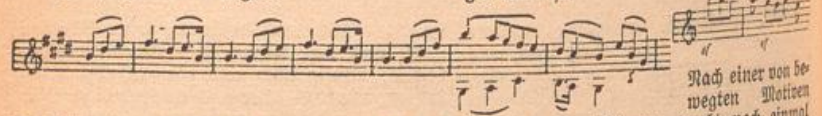
Auch das zweite Thema:



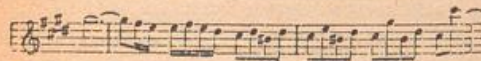
basiert, wie man sieht, auf chromatischen Tonfolgen. Der Komponist verarbeitet jetzt die letzten vier Töne dieses Themas in besonders anziehender Weise, auch das erste Bestandteil des Hauptthemas wird in der Umkehrung, verbunden mit dem trotzigen Motiv: in interessanter Verarbeitung wieder eingeführt und der erste Teil schließt in Es-moll ab. Der Durchführungsteil läßt uns die verschiedensten Eindrücke empfangen; tiefer Ernst und Siegeszuversicht, Trost und Klage lösen einander ab, bis ein grandioser Orgelpunkt auf g eintritt, der uns aber nicht, wie man erwartet, unmittelbar in die Haupttonart e-moll führt, sondern erst noch nach dem entlegenen h-moll! Dann aber moduliert Brahms in knapper Weise nach e-moll und wiederholt nun mit der gebotenen veränderten Modulation den ersten Teil, dessen Coda, wie das gemeinlich geschieht, nicht unbeträchtlich erweitert ist; auf die Einleitung zurückgreifend, läßt der Komponist den Satz in Dur ausklingen. Gleichwie Beethoven in seinem C-moll-Konzerte, läßt Brahms hier einen langsamen Satz in E-dur folgen. Er beginnt wie folgt:



mit freundlichen Klängen. Die Fortführung des Themas übernimmt später die Oboe, und wirkt es überaus reizend, wenn im fünften Takte die Geigen wieder den Anfang des Hauptthemas bringen:



Es folgt jetzt ein kurzer Zwischensatz, dem sich dann der folgende Gedanke anschließt:

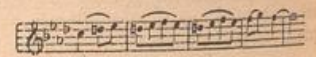


Bei der Wiederkehr des ersten Themas wird dasselbe in mannigfacher Weise reicher ausgestaltet und in weihvoller Stimmung endigt der Satz. Der dritte Satz, Un poco Allegretto As-dur 2/4 ist in seiner Stimmung dem vorhergehenden, wenn auch nicht ähnlich, so doch einigermaßen verwandt u. wirkt daher vielleicht nicht in dem Grade, wie er's thun würde, wenn er in anderer Umgebung stände, denn an sich ist er reizvoll genug.

Das erste Thema ist der Klarinette zuertellt



der Verfolg ist aus der Umkehrung dieser fünf Takte entstanden:



Im Trio treten wieder freundliche Zergänge auf. Auffallend und interessant ist die Rückkehr aus dem Trio in den Hauptsatz, welcher fast überraschend kurz schließt. Das groß angelegte Finale beginnt mit einem Adagio, in welchem bereits Ankünfte an das spätere hymnenartige Hauptthema vernehmbar sind, jedoch werden sie bald verdeckt durch das immer mächtiger werdende Grollen und Loben des Streich-Orchesters in seinen tiefsten Lagen, endlich, nach gewaltiger Steigerung ertönt das Horn mit folgendem, wie Trost verkündendem Motiv, nach kurzer Unterbrechung ertönt das Motiv noch einmal und so gelangen wir zu dem Allegro non troppo C-dur 1/4:



Diese überaus glücklich erfindene und ebenso glücklich weitergeführte Melodie wächst bis zum Fortissimo an, um bald darauf dem folgenden Platz zu machen, welches aber, wie man leicht erkennen wird, wiederum aus den mit einer Klammer bezeichneten Noten herausgebildet ist:



Nach einer von bewegten Metten erfüllten Fortführung taucht noch einmal das tröstvolle Horn-Motiv aus der Einleitung auf, um bald darauf dem zweiten Thema zu weichen:



dem sich dann der folgende Gang der Oboe anschließt:



Noch finde hier die zu wesentlicher Bedeutung gelangende Melodie in E-moll Platz,

welche den Abschluß des ersten Teils in dieser Tonart herbeiführt:



Wenn jetzt noch folgendes Motiv er wähnt wird, so ist damit das gesamte Material, aus welchem das großartige Finale aufgebaut wurde, beisammen:

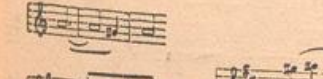
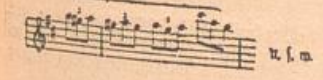


Schließlich leitet ein gewaltiges stringedon zum letzten Più Allegro, mit dem das Finale glänzend abschließt.

488. Brahms. Symphonie Nr. 2 in D-dur. Aufführ. dauert I. Satz 18 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 5 1/2 Min., IV. Satz 8 1/2 Min., zusammen 42 Minuten. Der erste Satz hebt an wie folgt:



Wenngleich das eigentliche Thema mit dem zweiten Takte beginnt, so hat der Meister dennoch dem an sich unscheinbaren Motiv des ersten Taktes unendlich viel abgewonnen; es erscheint in folgenden Umwandlungen



und endlich entwickelt er durch Erweiterung der Sekonde zur Quarte, Sexte u. s. w. die folgende Figur:



Nachdem die ersten vier Takte von den Bläsern wiederholt worden sind, entwickelt



aus welcher später wiederum durch Umwandlung der Viertel in Achtel die folgende Figur entsteht:



Nachdem dies vorausgeschickt worden, wird es überflüssig sein im Verfolg stets wieder auf diese Kunst des Komponisten aufmerksam zu machen. Nach den ersten 31 Taktten, welche durchaus freundlichen Charakters sind, überraschen dumpfe Paukenwirbel und mystische Posaemenklänge, doch rasch kehrt der Komponist wieder um zur ursprünglichen Stimmung

und bringt folgendes, stark an Mendelssohn gemahnendes Motiv:



Auch das zweite Thema in *tis moll*



erinnert an diesen von Brahms so hochverehrten Meister. Im übrigen trägt alles so vollständig den Stempel echt Brahms'scher Weise, daß von einem Anlehnem keine Rede sein kann. Der ganze Satz, der noch folgende neue, episodisch auftretende Gedanken enthält:



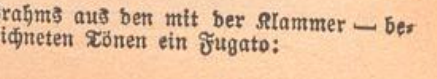
und



entwickelt sich im Uebrigen so klar und verständlich, daß eine ausführlichere Analyse unnötig erscheint. Der zweite Satz beginnt mit folgendem langatmigen Thema:



Brahms aus den mit der Klammer — bezeichneten Tönen ein Fugato:

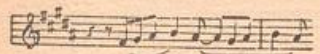




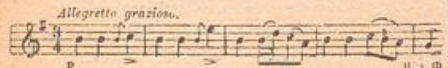
welches nach kurzer Durchführung und wenigen überleitenden Takten in das zweite Thema führt:



Im Verfolg begegnet uns folgendes Motiv,



welches dann zu einem leidenschaftlich bewegten Satz in h-moll führt; alsdann kehrt der Komponist wieder zum ersten Thema zurück und schließt den Satz mit den uns nunmehr vertraut gewordenen Motiven im piano verfliegend ab. Der dritte Satz „Allegretto grazioso“ bringt zunächst folgendes ländlerartige Motiv:



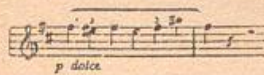
aus welchem der Komponist alsdann folgendes Presto bildet:



Auch im ferneren Verlauf, in dem wieder auf das Anfangsmotiv zurückgegriffen wird,



Nach einer burlesk-übermüthigen Coda erscheint das Hauptthema im piano wieder, und nun baut der Meister wieder kunstvolle Perioden über den ersten Takt des Hauptthemas, bis er in Fis-dur, tranquillo überschrieben, dasselbe Motiv in folgender Umwandlung erscheinen läßt:



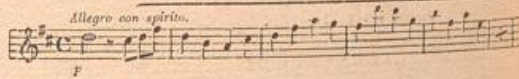
Zum 3. Male erscheint das Hauptthema in der Grundtonart und in ziemlicher Ueberstimmung mit dem ersten Drittel des



welches gleichsam als erstes Trio auftritt. Nachdem alsdann das Tempo primo mit einigen Varianten wiedergekehrt, erscheint ein zweites Trio, abermals Presto, aber im 3/4 Takt. Auf den ersten Blick mag es ganz neu erscheinen, aber bald wird man entdecken, daß es ebenjalls aus dem ersten Thema herausgeholt ist:



(Man vergleiche hienit die Achteltriole im vierten Takte des ersten Themas und den Rhythmus des 8., 9. und 10. Taktes ebendasselbst.) Der Satz schließt heiter und freundlich wie er begonnen. Das Finale beginnt geheimnißvoll piano, sotto voce,



halb aber tritt das Thema in etwas komplizierterer Form mit aller Kraft auf und mittelst einer Uebergangsguppe, in der das aus dem ersten Takte entstandene Motiv anschiebig verwendet wird, gelangen wir zum zweiten Thema in A-dur, welches, wie Brahms das liebt, in Sexten und Terzen schwelgt:



macht Brahms ausgiebigen Gebrauch von Terzen-Parallelen:



Satzes wird dann der in seinem Grundcharakter glänzende und feurige Satz zu seinem Ende geführt.

489. Brahms. Symphonie Nr. 3 in F-dur. Aufführung dauert I. Satz 12 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 4 1/2 Min., IV. Satz 7 1/2 Min., zusammen 32 Minuten. Ein eigentümliches Schwanken zwischen dur und moll bringt Brahms gleich zu Anfang des Allegro con brio dadurch hervor, daß er im zweiten Takte die kleine Terz als kräftig ertönen läßt, um dann das Hauptthema in hellem dur einsetzen zu lassen:



(Man könnte allerdings das als auch als
gis betrachten). Ueberraschend ist die me-
lodische Uebereinstimmung des ersten Taktes
mit dem Chöre „O welch' eine Tiefe des
Reichtums“, im Pau-
lus von Mendelssohn.
Jedenfalls ist in die-
sem Symphoniesatze



in der That „eine Tiefe des
Reichtums“. Einen lieblichen
Gegenatz zu dem leidenschaft-
lichen ersten Thema bildet das
zweite von der Klarinette intonir-
te A-dur-Thema in 3/8 Takt,



so in der Durchführung in der ersten
Molltonart (wie denn auch der erste Teil
das Allegro in A-moll abschließt). Der
Bau des ersten Satzes weicht im Wesent-
lichen von der herkömmlichen Form nirgend
ab; leise verklingt er. Das Andante,
dessen Hauptthema folgendes ist:



atmet durchweg Ruhe und
Frieden und ist so klar und
durchsichtig, daß eine Zer-
gliederung desselben durch-
aus unnötig ist. Der dritte

welches im Verlauf des Satzes in mannig-
facher Weise metamorphosirt wiederkehrt,

Satz (Poco Allegretto, A-moll 3/8) ist in
seinem Grundcharakter elegisch. Das Haupt-
thema wird zunächst von den Celli intonirt:



Ein anderes Motiv von Bedeutung ist das
von den Bläsern in As-dur gebrachte
liebliche



Dieser Satz erscheint als ein notwendiges
Bindeglied zwischen dem zarten Andante
und dem leidenschaftlichen Finale; ein Scherzo
in humorvoller Weise wäre hier nicht am
Platze gewesen. Sehr häufig kommt es
vor, daß ein Werk, welches in der Moll-
tonart beginnt, in der Durtonart schließt,
während der umgekehrte Fall ein äußerst
seltener ist. Brahms schreibt den Schluß-
satz dieser Symphonie in F-moll. Hier der
Anfang des Satzes:

welche übrigens eine rhythmische Umgestal-
tung des ersten Taktes vom Finale ist, wie
das an den Notenbeispielen durch eine
Klammer deutlich erkennbar gemacht wurde.
Einer merkwürdigen Umformung der ersten
beiden Takte begegnen wir in dem folgen-
den kraftvollen Motiv:



welcher im unisono
vom Streichorchester
vorgelesen wird und
nach wenigen Takten
eine höchst merkwür-
dige Umwandlung erfährt, so daß aus dem
viertaktigen Thema ein fünftaktiges wird.

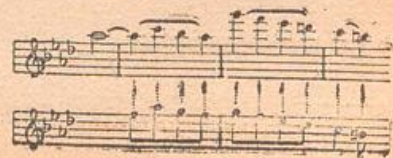
welches dann zu folgendem
neuen Thema führt



Wieder formt der
Meister ein neu er-
scheinendes Motiv
aus dem Haupt-
thema:



Es erkönt im piano durchaus ge-
heimnisvoll. Aber noch dumpfer, wie
Maharuf, bringen die Posaunen mit den
Streichern und einigen Bläsern folgende
Episode:



Und so sprießen die meisten neu auftauchenden Motive, gleichwie Halme aus einem Samenkorn aus dem ersten Motiv unter anderem auch das folgende nieder:



Nach langem leidenschaftlichen Ringen tritt endlich friebliche Ruhe ein, es erscheint nunmehr das Anfangsmotiv in der Dur-Tonart und in doppelten Notenwerten, umspielt von Sechzehntel-Figuren der Seiteninstrumente:



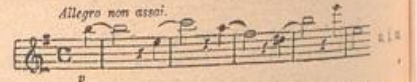
und in den letzten Taktten erscheint noch eintige Male die, die Symphonie eröffnende kleine Terz f as, und als Schluß das erste Thema des ersten Satzes. — Bei dieser, wie bei allen Analysen ist vorzugsweise Gewicht darauf gelegt worden, zu zeigen, auf welche Weise der Komponist sein Werk mannigfaltig in der Einheit zu gestalten suchte, während des Stimmungsgehaltes der Werke und ihrer einzelnen Sätze weniger eingehend gedacht wurde. Derjenige, welcher den Stimmungsgehalt der Tonfolgen je nach ihrer melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausgestaltung nicht nachfühlt, ist dem zu vergleichen, der im Walde nicht anders empfindet als auf glatter Chauffee, der im Anlitz des Laokoon nicht den Ausdruck grimmer Qual, in der Madonna della sedia nicht das Urbild reinsten, edelsten Mutterglücks erkennt. Solchen ist nicht zu helfen. Demjenigen aber, welcher musikalisch nachzuempfinden vermag, wird der Genuß am Kunstwerk gesteigert werden, wenn er lernt, dem schaffenden Künstler in die

Werkstatt zu blicken, und wenn er schaut, wie beim echten Kunstwerk sich Phantasie und wägender Verstand gleichmäßig ergänzen. Wen die Götter lieben, Dem geben sie Gleichmaß In allen Dingen; Zu dem Herzen voll Empfindung Den festen Willen, Der seinem allzu ungestümen Schlag Einhalt gebietet; Zu der Phantasie, Die Erde und Himmel umfassen will, Und zu neuen Gebilden formen: Den wägenden Verstand, Der sie gefesselt hält Im einfach Schönen.

(Friedrich Hölder.)

490. Brahms. Symphonie Nr. 4 in E-moll. Aufführung dauert I. Satz 12 Min., II. Satz 11 Min., III. Satz 7 Min., IV. Satz 9 1/2 Min., zusammen 39 1/2 Minuten. Mit folgendem schlichten Motto

Allegro non assai.



beginnt der erste Satz, es erscheint dann bald wieder mit reicher Umkleidung und rhythmisch umgestaltet:



Das zweite Thema ist eine in breitem Satz



geschriebene langatmige Melodie, im Gegensatz zu dem ersten, von lauter Seufzern unterbrochenen Hauptthema. Aber noch manche andere bedeutsame Motive treten auf:



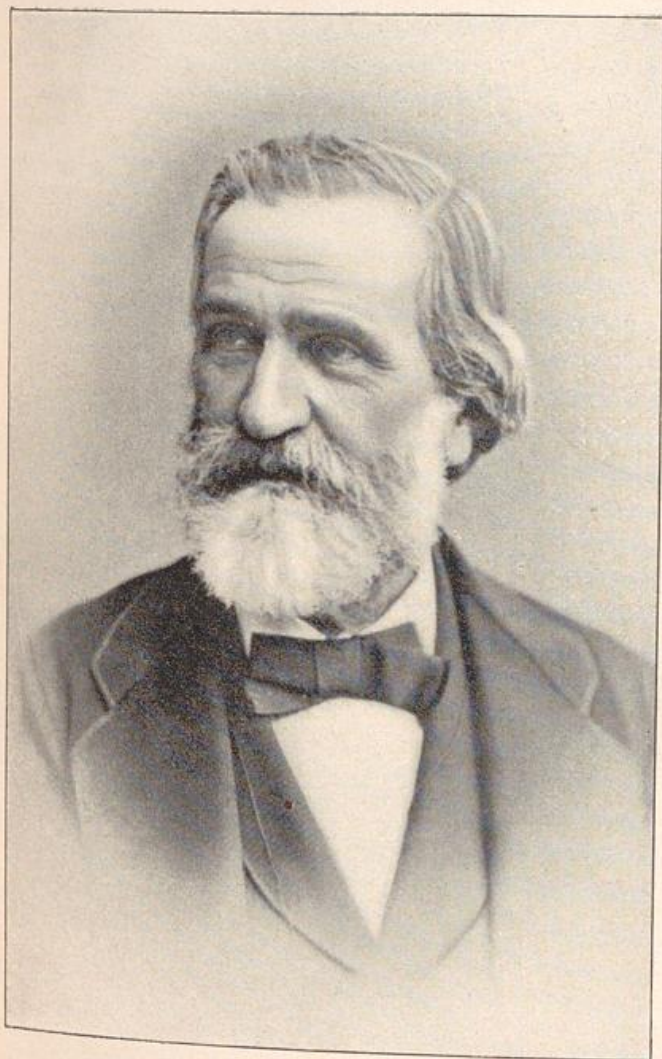
und das damit verwandte:



endlich das sanft wehmütige



Dies reiche Material wird von dem Komponisten mit der ihn charakterisierenden Heilighaltung der Form in interessanter Weise verarbeitet. Ganz besonders hervorzuheben ist die originelle Art, in der das Hauptmotiv bei seiner Wiederkehr nach dem Durch-



Giuseppe Verdi,

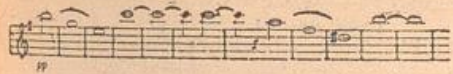
geb. 9. Okt. 1813 in Roncole bei Busseto (Parma).



Niels W. Gade

Niels Wilhelm Gade,
geb. 22. Febr. 1817 in Kopenhagen, gest. 21. Dez. 1890 daselbst.

führungsteile austritt, von vielen als solches nicht wiedererkannt:



Der zweite Satz, Andante moderato, obgleich in E-dur, beginnt folgendermaßen:



und auch im Thema, welches im vierten Takte eintritt, berührt das häufig wiederkehrende, in die Tonart nicht gehörende d und e höchst eigentümlich:



Als Nebenthema erklingt später das folgende:

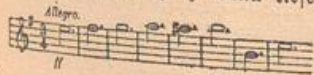


welches eingeleitet wird durch dasselbe, aber rhythmisch stark verkleinerte Motivo. Der Meister schlägt in diesem Satze häufig den gleichsam erzählenden Ton der Romane an. Ueberaus reizend wirkt der, dreizehn Takte vor dem Schlusse ppp eintretende,

vier Takte bauende Septakkords ^{gis} d mit dem Anflange an den Seitensatz: ^h



Der dritte Satz klingt, trotz der Ueberschrift: „Allegro giocoso“ nicht unbedingt fröhlich, ein hecher Zug geht durch das Ganze, auch sieht weit mehr thematische Arbeit und kunstvolle Kontrapunkt in diesem Satze, als man gemeinlich in einem Scherzo zu finden gewohnt ist; man sehe gleich, wie Brahms im 36. Takte den Bass in die Oberstimme verlegt und umgekehrt. Noch viel mehr Kunst entfaltet der Meister in dem letzten Satze, einer Art Chaconne, in welcher die folgenden acht Töne den Stoff für nahezu das ganze Stück liefern:



Sofort folgen 28 zumeist klar als solche erkennbare Variationen. Allerdings gehört ein aufmerksames und verständnisvolles Hören (selbst bei dem geschulten Musiker)

bazu, um stets die Beziehung zu den ersten acht Taktten zu erkennen! Vom Poco più

Allegro an bringt der Komponist eine Coda, in welcher er sich etwas mehr von dem Thema emanzipiert. Markig und kraftvoll schließt die Symphonie ab, die so weich (piano, dolce ed espressivo) anhebt.

491. Joseph Rheinberger. „Wallenstein“-Symphonie. Aufführung dauert I. Satz 12½ Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 10½ Min., IV. Satz 15 Min., zusammen 50 Min. Eine durchaus gebiegene Schöpfung, welche eine weitere Verbreitung verdient hätte, als ihr zu teil geworden ist. Der erste Satz hat keine Ueberschrift erhalten, er ist eben ein wohlgeformter, frisch erfundener Symphoniesatz, den der Komponist „Vorspiel“ benamset hat. Es ist eben ein eigen Ding um die Programm-Musik! Um der

architektonischen Form zu genügen, deren die Musik nun einmal nicht entbehren kann, müssen dann allerlei kleine Kunststückchen und Konzessionen gemacht werden. Der zweite Satz ist „Thella“ überschrieben und zeichnet diese Schiller'sche Frauengestalt in anziehender Weise. Der dritte Satz, „Wallensteins Lager“, wird dann und wann auch als selbständiges Orchesterwerk aufgeführt; er ist ein interessantes Charakterstück von glücklichstem Humor. Sehr hübsch verwendet ist in demselben das niederländische Reiterlied aus der Reformationszeit „Wilhelmus von Nassau“. Als Trio hat Rheinberger die Kapuzinerpredigt nicht ungeschickt in Tönen wiederzugeben versucht. Der letzte Satz sucht Wallensteins Tod zu schildern.

492. Anton Rubinstein. Oceansymphonie. Aufführung dauert I. Satz 13 Min., II. Satz 9½ Min., III. Satz 8 Min., IV. Satz 15 Min., zusammen 45½ Min. Dies Werk verdankt den großen Erfolg, den es gleich nach seinem Erscheinen fand, der glücklichen Erfindung und der urwüchsigen jugendlichen Kraft, mit der namentlich der erste Satz ausgestattet ist, während die Schuld an dem bald nachlassenden Erfolge in der nicht genügend ernsten und erschöpfenden Verarbeitung des an sich oft wertvollen Materials zu suchen ist. Rubinstein war eine sehr impulsive Natur und die meisten seiner bedeutenderen Werke begannen vielversprechend, aber ihm fehlte die Gabe, seine Werke vollständig ausreifen zu lassen. Immerhin muß man den ersten Satz der Oceansymphonie als einen sehr glücklichen Wurf bezeichnen. Der zweite Satz leidet darunter, daß der Komponist das Wellengewoge zu lange und mit recht billigen Mitteln gemalt hat. Der dritte Satz ist ein frisches Scherzo, welches, wie's scheint, das lustige Seemannstreiben schildern soll. Das Finale ist äußerlich wirkungsvoll, ohne jedoch dem ersten Satze

allmählich vergessen werden konnte, ist ein schlimmes Zeichen für den heutigen Geschmack. Hoffentlich aber wird man sich desselben in einiger Zeit wieder erinnern.

501. F. Gernsheim. Symphonie I in G-moll. Sie ist das beachtenswerte Werk eines durchbildeten Musikers. Unter der Wucht der gewaltigen Symphonien ersten Ranges und dem Heranstürmen der neueren Werke hypermoderner Richtung ist auch diese Symphonie gleichsam erdrückt worden und dasselbe Schicksal haben ihre beiden Schwestern Nr. 2 und 3 mit ihr geteilt. Zeitdauer der Aufführung von Symphonie I: 42 Min.; Symphonie II: I. Satz 10 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 8½ Min., IV. Satz 12 Min., zusammen 38½ Min.

502. Carl Goldmark. Symphonie „Ländliche Hochzeit“. Die Aufführung dauert 40 Minuten. Glücklicher als die eben genannten Symphoniker war Goldmark mit diesem Werke, welches weite Verbreitung gefunden hat und auch keineswegs schon wieder vergessen wurde. Von der eigentlichen Form der Symphonie weicht das Werk allerdings ab, denn anstatt eines ersten Satzes in Sonatenform besteht dieser aus einer Reihe von 12 Variationen; benannt ist der Satz „Hochzeitsmarsch“, obgleich eigentlich nur Anfang und Schluß diesen Namen rechtfertigen. Der zweite Satz ist „Brautlied“ benannt und wirkt in seiner einfach gegliederten Form und infolge seiner hübschen, etwas schubertisch angehauchten Erfindung sehr freundlich. Der dritte Satz „Serenade“ vertritt das Sphero und in ihm hat der Komponist den Charakter des Ländlichen am besten getroffen. Der langsame Satz heißt: „Im Garten“ und ist, wenn man von dem programmatischen Titel absteht, wohl der bedeutendste Satz, jedoch von so narrotischer Art, wie solche wohl in der „Königin von Saba“, nicht aber in einer ländlichen Hochzeit am Platze ist. In dem Finale („Tanz“) lehrt der Komponist wieder zurück zu dem Ton, den er im dritten Satze so glücklich angeschlagen hatte.

503. Heinrich von Herzogenberg. Symphonie I in C-moll und Symphonie II in B-dur kennzeichnen den eminenten Musiker und glücklichen Epigonen Brahms'. Sie haben aber nur sehr wenige Aufführungen erlebt. Zeitdauer der Aufführung von Symphonie I: 45 Min.; Symphonie II: 40 Min.

504. Heinrich Hofmann. „Frithjof“. Symphonie. Wie alle neueren Symphonien, die ein wenig auf Programmmusik hinweisen, etwas mehr Aufmerksamkeit erregen als diejenigen, welche Uberschriften verschmähten, so hat auch diese Frithjof-Symphonie eine größere Beachtung gefunden als so manche gleichwertige oder selbst höherstehende. Der erste Satz „Frithjof und Ingeborg“ schildert mit glühenden Farben

das Liebesglück des liebenden Paares; der zweite Satz („Ingeborgs Klage“) bildet einen glücklichen Kontrast. Selbstverständlich aber würde diese Tonsprache auf jedes andre Liebespaar ebenso gut passen wie auf das genannte. Dagegen hat der dritte Satz „Lichtelsen und Reifriesen“ immerhin nordische Färbung. Der vierte Satz „Frithjofs Rückkehr“ schließt das farbenreiche, glänzend instrumentierte Werk wirkungsvoll ab.

505. Louis Spohr. „Die Weihe der Töne.“ Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie. Dem Werke liegt ein Gedicht zu Grunde, dem der Komponist treu gefolgt ist, ohne jedoch in den einzelnen Sätzen die gebotene Form zu verlegen. Nichtsdestoweniger leidet auch dies Werk darunter, daß der Komponist, um dem Dichter treu zu folgen, mit „Begräbnismusik und Trost in Thränen“ schließen mußte. Auch war es kühn, mit Tönen das starre Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons zu schildern, wie Spohr dies in der Einleitung zum ersten Satz programmäßig unternehmen mußte. Das Allegro beginnt mit einem echt Spohrschen liebenswürdigen Thema, welches bald einer Periode weicht, in der Spohr mit augenscheinlichem Behagen mannigfache Naturlaute: das Rieseln des Baches, verschiedenste Vogelstimmen, den Aufruhr der Elemente u. in ziemlich realistischer Weise wiederzugeben sucht. Ein Meisterstück ist der zweite Satz: „Wiegenlied, Tanz und Ständchen.“ Nachdem der Komponist die einzelnen Sätze, welche in lauter verschiedenen Taktarten geschrieben sind, nacheinander hat erklingen lassen, führt er sie alsdann gleichzeitig vor, eine Kombination von reizender Wirkung, die aber dem Dirigenten nicht geringe Schwierigkeiten darbietet. Der dritte Satz: „Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht, Gefühle der Zurückbleibenden, Rückkehr der Sieger, Dantgebet,“ beginnt mit einem glänzenden Marsche, dem alsdann eine allerdings zu lang ausgezogene Episode folgt, die jedoch an sich in treffender Weise Beklemmung und Schmerz der Zurückbleibenden malt. Den Schluß des Satzes bildet der ambrosianische Lobgesang. Die Bläser intonieren den Choral „Herr Gott, dich loben wir“ und die Geigen figurieren denselben in glanzvoller Weise. Der vierte Satz „Begräbnismusik, Trost in Thränen“ steht an sich den übrigen Sätzen nicht nach, aber das wiederholte Auftreten eines Chorals („Begrab den Leib in seine Gruft“) hat nunmehr an Wirkung eingebüßt und auch die alsdann erklingende mild-tröstende Weise ist auch nicht geeignet, eine Symphonie zu krönen. Die Poesie hat ganz andere Gesetze als die Tonkunst und darin besteht die Gefahr, in die sich der Komponist begiebt, wenn er es unternimmt, eine Dichtung zu illustrieren.

506. Louis Spohr. Symphonie III

in C-moll. In vieler Beziehung verdient diese Symphonie den Vorzug vor der „Weihe der Töne“. Auch sie spiegelt die leider etwas begrenzte Eigentümlichkeit Spohrs deutlich wieder, doch tritt sie hier mit mehr männlicher Würde und Energie gepaart auf. Eine Perle in dem Werke ist das Larghetto, welches aus dem Grunde auch häufig einzeln zum Vortrag gebracht wird. Von ganz neuem und zwar grandiosem Effekt ist die Periode, in der Spohr die Melodie allen Streichinstrumenten, mit Ausnahme der Kontrabässe, in gleicher Tonhöhe zerteilt, während den übrigen Instrumenten die Harmonie zugewiesen ist. Später hat gar mancher Komponist sich diese Erfindung Spohrs zu nütze gemacht.

507. P. Tschairowsky. Symphonie pathétique Nr. 6 in H-moll. Unter den sechs Symphonien des hochbegabten Russen hat eben diese die meiste Aufmerksamkeit erregt und die größte Verbreitung gefunden. Sie würde aber mit mehr Berechtigung Symphonie dramatique benannt worden sein, denn nicht allein wechseln in diesem Tonwerke die Stimmungen sehr häufig und rasch, sondern auch die Gedanken sind häufig opernhast; so z. B. gleich der Anfang des ersten Allegro non troppo un poco rubato, und vor allem das in Terzen schwelgende Thema in der D-dur-Stelle des zweiten Satzes: Allegro con grazia. Der erste Satz ist mehr düstern und leidenschaftlichen, als gerade pathetischen Charakters und unterscheidet sich von den entsprechenden Sätzen der großen Meister dadurch, daß er nicht in einem Zeitmaß gedacht ist, sondern zehnmal das Tempo wechselt. Bei alledem hat der Komponist versucht, mittels tüchtiger thematischer Arbeit eine gewisse Einheit zu erzielen. Das schöne zweite Thema in D-dur (Anbante) ist ebenfalls mehr vokaler als instrumentaler Art. Der zweite Satz ist in dem selten angewandten $\frac{11}{8}$ -Takt geschrieben, dieser ungeraden Taktart, welche niemals ein Klavier benutzt hat, welche aber die Jungfrauen ganz besonders lieben und bevorzugen. Der an sich allertliebste Satz würde freilich noch mehr wirken, wenn er nicht allzulange ausgebehnt wäre, und wenn nicht zuweilen eine bedeutliche rhythmische Monotonie Platz griffe, wie z. B. bei dem Orgelpunkte auf *a*, wo

der Rhythmus  nicht weniger

als dreißigmal hintereinander ohne Unterbrechung erklingt. Der dritte Satz ist ein ungemein bewegtes Allegro molto vivace. Das Finale endlich beginnt mit einem Adagio lamentoso, mit dem es auch nach vielfachem Tempowechsel in der tiefsten Tonlage des Orchesters verhaucht. In diesem Satze verzichtet der Komponist fast auf jede polyphone Gestaltung. Der Zuhörer fühlt sich nicht erlöst, sondern erschüttert, wenn der letzte Ton verklungen ist.

508. Draeske ist es ähnlich ergangen wie Anton Bruckner: erst in der letzten Zeit hat man sich, wenn auch in sehr beschränkter Weise, mit seinen Symphonien beschäftigt. Draeske ist ein Künstler von edelster Gesinnung und gewaltigem Können, und so wäre ihm wohl ein wenn auch spärlicher, so doch dauernder Erfolg zu prognostizieren, wenn nicht seine Symphonien im Verhältnis zu ihrer ungewöhnlichen Ausdehnung zu wenig an reizvoller Erfindung böten. Der Denker überwiegt. Umgekehrt überwiegt bei dem Slaven Dvorák die Erfindung; nicht selten ist man versucht, bei sich zu denken: „Weniger wäre mehr.“ Uebrigens haben seine Gedanken zumeist eine stark ausgeprägte slavische Apophorie und da wir Deutschen nun einmal eine Ausländische haben, komme es auch von einer Seite, die uns verhöhnt und belächelt, so ist es begreiflich, daß Dvorák auch in Deutschland immerhin weit mehr kultiviert wird, als viele deutsche Komponisten, die ihm ebenbürtig, zum Teil überlegen sind. Am bekanntesten ist Dvorák's D-dur-Symphonie und die Symphonie „Aus der neuen Welt“, welche letztere stark mit amerikanischen Volksmelodien durchsetzt ist.

Suiten, Serenaden, Variationen etc.

509. J. S. Bach. Suite in D-dur. Aufführung dauert 18 Minuten. Die berühmteste aller Bach'schen OrgelSuiten ist eben diese, deren einer Satz, das wonnige Air, vielleicht das populärste geworden ist von allem, was Bach geschrieben. Wiederum ist es Mendelssohn, dem man die Wiedererweckung dieses Prachtwerkes verdankt. Im Jahre 1838 führte er diese gänzlich verschollene Suite, bestehend aus einer fugierten Ouvertüre, dem erwähten Air, zwei Gavotten, Bourrée und der sechs als Schlußstück figurierenden Gigue im Leipziger Gewandhauskonzerte auf.

510. J. S. Bach. Suite in H-moll für Flöte und Streichinstrumente. Aufführung dauert 19 Min. Weniger bekannt als die D-dur-Suite, bietet auch sie eine Fülle des Herrlichsten.

511. Franz Lachner. Suite I in D-moll. Aufführung dauert 47 Min. Lachner war der erste, der mit Glück und Geschick die schlafengegangene Suite und Geschied die schlafengegangene Suite zu neuem Leben erweckte. Er, der gewiegte Kontrapunktist und zugleich der frisch wiegte erfindende Süddeutsche, der lieber einmal die Trivialität freist als die Unklarheit und das Schwülstige, war die rechte Mann dafür. Die in gerade der rechte Mann dafür. Die in Rede stehende Suite beginnt mit einem kernig erfundenen und kunstvoll durchgeführten Präludium, dem es jedoch auch an anmutigem Gegensatz nicht fehlt. Das folgende Menuett ist von liebenswürdigem

altväterlicher Grazie, das Trio ist kunstvoll auf einem Basso ostinato (eine Bassfigur, die sich stetig wiederholt) aufgebaut. Der dritte Satz besteht aus 23 Variationen über ein 16stimmiges Thema. Obgleich die Variationen mannigfaltiges Interesse bieten, so ist doch nicht zu leugnen, daß ihrer zu viele sind; indes schließt sich nunmehr ein Marsch von so populärer und glänzender Erfindung an, daß der Hörer versöhnt und gefangen genommen ist. Den Schluß bildet eine durch ein Andante eingeleitete Fuge, welche zu den glücklichen Werken dieser Art gehört, welche den Musiker gleich sehr interessieren, wie sie den Laien erfreuen.

512. Franz Lachner. Suite II in E-moll. Aufführung dauert I. Satz 7 Min., II. Satz 7 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 5 Min., V. Satz 6 1/2 Min., zusammen 30 1/2 Minuten. So schön auch die erste Suite ist, so wird sie dennoch von der zweiten übertroffen. Die beiden Sätze sind meisterliche Fugen, von wiederum jener Art, welche den Musiker zur Bewunderung hinreißt und dem Laien keine Rätsel aufgeben. Die erste, eine Doppelfuge, wird durch ein Adagio eingeleitet, durch welches die beiden Fugenthemen schon angedeutet werden. Es folgt ein Andante con moto, welches freundlich und lieblich genannt werden darf, jedoch nicht von tieferer Bedeutung ist. Das Menuetto aber ist ein ebenso lebenswüthiger wie interessanter Satz; besonders sei auf das Trio mit seinem prächtigen Canon aufmerksam gemacht. Das Intermezzo ist vornehme Ballettmusik; von besonderem Reize ist in demselben die Verwendung der tiefen Flötentöne. Den Schluß bildet die fugierte Cigue mit einigen homophonen Episoden und einem wundervoll gesteigerten Schluß. Die ferneren Suiten von Lachner geben überall Zeugnis von der kontrapunktischen Meisterschaft und von der, nicht hochbedeutenden, aber lebenswüthigen Erfindungskraft des Komponisten, aber sie kommen insgesamt nicht den beiden ersten gleich. Noch weniger ist dies der Fall bei den Suiten von Raff, Esfer etc. und ist demzufolge ein näheres Eingehen auf dieselben nicht nötig.

513. Jul. D. Grimm. Suite in Canonform für Streichorchester. Aufführung dauert I. Satz 6 Min., II. Satz 6 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 5 Min., zusammen 22 Min. Sie ist nur vierstimmig, und auch diese wenigen Sätze sind sehr knapp gehalten. Letzter hat sich der Komponist auf den Canon in der Oktave beschränkt und alle kunstvolleren (in den anderen Intervallen, in der Umkehrung u. s. w.) ausgeschlossen. In dessen beherrscht er den Oktavencanon mit voller Meisterschaft. Der erste Satz, Allegro con brio, ist in Sonatenform geschrieben, das Andante in einfacher Liedform, das Menuett in doppelter Liedform und der Schlußsatz ist ein kurzes Rondo.

514. Eduard Grieg. Peer-Gynt.

Suite Nr. 1 und 2. Aufführung dauert Nr. 1: 27 Min., Nr. 2: 25 1/4 Min. Die erste dieser Suiten hat eine kolossale Verbreitung gefunden, zum Teil vielleicht, weil sie — ebenso wie die zweite — eigentlich keine Suite ist, sondern nur eine Zusammenstellung von kleinen Musikstücken, welche ursprünglich für die Bühne (zu Ibsens Drama „Peer Gynt“) geschrieben sind. Es sind kleine Genrestücke, die mit großem Raffinement instrumentiert sind und gar keine Ansprüche an den Hörer machen, daneben, wie namentlich „Annitras Tanz“, durch pikante Erfindung einschmeichelnd wirken.

515. G. Bizet. L'Arlésienne, Suite. Aufführung dauert 15 Min. Ganz gleicher Art ist dies Werk; die einzelnen Sätze wurden ursprünglich zu Daudets Schauspiel l'Arlésienne geschrieben. Es ist Sprit in der Musik, während derjenige leer ausgeht, der auch fürs Gemüt etwas begehrt.

516. Brahms. Serenade in D-dur. Aufführung dauert I. Satz 14 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 15 Min., IV. Satz 4 1/2 Min., V. Satz 3 Min., VI. Satz 6 Min., zusammen 50 1/2 Minuten. Wenn sich im allgemeinen die Serenade der Suitenform nähert — nur mit dem Unterschiede, daß statt der älteren Tanzformen mehr die moderneren Formen verwertet werden und daß anstatt des häufig angewandten polyphonen Stils mehr der homophone angewandt wird — so nähert sich diese Serenade von Brahms mehr der Symphonie. Es scheint fast, als habe Brahms dies Werk aus Bescheidenheit „Serenade“ benannt, und als habe er den üblichen vier Sätzen der Symphonie noch zwei hinzugefügt, um den gewählten Namen zu rechtfertigen. In dem ersten breit angelegten Allegro schlägt der Komponist einen pastoralen Ton an, der freilich in dem Durchführungsteile verfliegen wird. Ueberaus fein ist der Schluß des Satzes. Das Scherzo birgt schöne Gegensätze in dem erregten Hauptsatz und in dem weicher gehaltenen Trio. Das Adagio non troppo beginnt mit einer entzückenden Melodie, ist aber zu lang ausgehnt und hält nicht ganz, was es verspricht. Der vierte Satz (Menuett I und II) ist eine kleine Perle von lebenswüthig-naivem Charakter. Als fünfter Satz figurirt wiederum ein Scherzo, welches zwar dem ersten nicht gleich kommt und auch reichlich stark an ein Beethovensches Thema erinnert, aber immerhin ist der Satz eines Brahms würdig. Das Rondo, mit dem die Serenade endet, ist fröhlicher Natur und atmet sowohl Haydn'schen wie auch Schubert'schen Geist. — Die zweite Serenade von Brahms, obzwar an positivem Werte der ersten kaum nachstehend, ist dennoch viel weniger kultiviert und bekannt geworden als jene. Ein Hauptgrund ist wohl der Umstand, daß Brahms auf die Violinen verzichtet und den Bratschen die Führung

des Streichorchesters übertragen hat; damit verzichtete der Komponist auf jedes frische und glänzende Kolorit, es war eine ermüdende Monotonie unvermeidlich und endlich mußten die Holzbläser, namentlich die Klarinetten, so übermäßig in Anspruch genommen werden, daß die Ausführung fast eine physische Unmöglichkeit ward.

517. S. Jadasohn. Serenade in vier Kanons op. 42. Von den manchen Serenaden, welche Jadasohn geschrieben hat, ist diese insofern die interessanteste, als er in allen vier Sätzen die strenge Form des Canons konsequent und mit wahrhafter Virtuosität angewandt hat. Allerdings hat auch er, gleichwie Grimm, auf die kunstvolleren Arten des Canons verzichtet und nur den Canon in der Oktave gepflegt. Der erste Satz, Introduction und Allegretto (Marcia giocosa), zeichnet sich dadurch aus, daß die zweite Stimme des Canons der führenden Stimme anfangs auf dem Fuß, d. h. mit dem nächsten Viertel schon folgt; später folgt sie erst auf dem dritten Viertel. Der zweite Satz, ein Menuett, ist allerliebste, erinnert aber freilich allzusehr an das Menuett in der Franz Schubertschen Phantasie op. 78. Das kurze freundliche Adagietto wird abgelöst von einem leichtbeschwingten Intermezzo und ein flottes Molto Allegro e con brio beschließt das anspruchlose und wohlklingende Werk.

518. Robert Volkmann. Serenade Nr. 2 in F-dur für Streichinstrumente. Aufführung dauert 13 Min. Diese Serenade ist nicht allein die beliebteste, sondern auch die vollendetste unter den Volkmannschen Serenaden. Sie beginnt mit einem Allegro moderato, welches durch seine breitaktigen Rhythmen ein durchaus eigentümliches Gepräge erhält, später in ein ganz originelles Molto vivace übergeht; nachdem sich dasselbe einigemal bis ins Fortissimo gesteigert hat, sinkt es schließlich ganz zusammen und verklingt im leisesten Hauch. Es folgt nach einer ganz kurzen Pause ein reizender langamer Walzer, aber ein solcher, dem man nur lauschen darf, nicht etwa einer, bei dem es einem „in die Beine fährt“. Den Schluß macht ein Marsch, der zwar nicht auf der Höhe der übrigen Sätze steht, jedoch einen flotten und kräftigen Abschluß giebt.

519. Robert Volkmann. Serenade Nr. 3 in D-moll für Streichorchester und Solo-Violoncell. Aufführung dauert 12½ Min. Von manchen wird diese Serenade noch höher gestellt, doch ist's wohl die beständige Wirkung des Soloinstrumentes und die öftere Anwendung des Recitativs, welche dies Urteil diktiert. Es ist merkwürdig, wie so viele sich durch die Anwendung des Instrumentalrecitativs blenden lassen und in diesem Kunstmittel eine besondere Tiefe erblicken, während es doch häufig nur den mangelnden Gedanken er-

setzen soll. Freilich fehlt es Volkmann an Erfindung nicht, und eben um einiger sich einzierender Gedanken willen liebt man auch diese Serenade; aber sie ist nicht so abgerundet und trägt nicht so ihr Maß in sich wie andere seiner Werke. Sie dürfte noch länger ausgedehnt sein, sie dürfte auch früher schliefen, und man würde kein „zu viel“ oder „zu wenig“ empfinden.

520. Robert Fuchs. Serenade Nr. 2 in C-dur. Aufführung dauert 30 Min. Ohne die übrigen Serenaden des trefflichen und liebenswürdigen Komponisten verlassen zu wollen, greifen wir doch vor allen diese, als jedenfalls sehr gelungene, heraus. Sie beginnt mit einem allerliebsten Allegretto, welches anspruchlos auftritt, dennoch aber fein gefügt ist und wie ein Hauch verschwindet. Das Larghetto bringt ein zartes elegisches Thema, dem drei Variationen mit einer Coda folgen. Der dritte Satz, Allegro risoluto, hat Tanzcharakter und gemohnt hier und da an ungarische Weise. Flott und fest ist das Finale, ein übermüdiges Presto.

521. Carl Reinecke. Serenade in G-moll für Streichorchester. Aufführung dauert 37 Min. Dieselbe beginnt mit einem Marsche, der, wie aus der Ferne kommend, zunächst ganz leise erklingt und allmählich bis zum Fortissimo anwächst. In dem anscheinend so anspruchlosen Saçe ist viel thematische und selbst kontrapunktische Kunst verborgen. Es folgt ein Andante, in welchem der ganze Klangzauber eines starkbesetzten Streichorchesters zu voller Geltung kommt. Der dritte Satz ist ein leicht beschwingtes Scherzo von oft absonderlicher Rhythmik. Die Kavatine, welche sich nunmehr anschließt, ist in 9/8 Takt geschrieben, ohne daß jedoch irgendwie etwas Erwünschtes dabei empfunden würde. Obgleich das kurze Stück ein durchaus lyrisches ist, so mangelt es auch hier nicht an mancher interessanten Kombination. Ganz besonders reich an dergleichen ist der fünfte Satz, Fughetta gioiosa, welche mit allem Schmuck einer Fuge, als da sind Umkehrung, Gegenführung, Augmentation etc. ausgestattet ist, um in einem Ländler zu münden, dessen Thema aus dem Fugenthema hervorgegangen ist. Das heitere Finale läßt am Schluß noch einmal den ersten Marsch und die Kavatine anklingen und endet mit einem stimmungsmäßigen Presto. Die Serenade tritt niemals aus dem Bereich, das der Serenade angewiesen ist, heraus, ist aber trotz dessen ungewöhnlich ernst gearbeitet.

522. In neuerer Zeit hat man auch selbständige Variationencyklen für Orchester geschrieben. Brahms war wohl der erste, der mit einem solchen Werke (Variationen über ein Thema von Haydn) auftrat. Allerdings sind sie ursprünglich nicht für Orchester, sondern für zwei Klaviere gedacht und erst

nachträglich orchestriert worden. Diese Bearbeitung ist aber selbstverständlich eine sehr glückliche. In diesem Werke entfaltet Brahms eine ganz eminente Kunst. Es giebt kaum ein kontrapunktisches Problem, welches er hier nicht gelöst hätte. Uebrigens ist es so ziemlich das einzige selbständige Variationenwerk für Orchester, welches weite Verbreitung gefunden. Selbst bedeutende Komponisten, wie Nicodé (symphonische Variationen in C-moll op. 27) und Rudorff (Variationen über ein eigenes Schema op. 24) wurden mit Unrecht ignoriert. Hierher gehört auch Reineckes „Zur Reformationsfeier, Variationen über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“. Es ist Pflicht, die größten Meister vorzugsweise zu kultivieren, aber es ist ein Unrecht, darüber diejenigen zu vernachlässigen, denen nicht ein solcher Strahlenglanz ums Haupt gewoben ist, die aber auch mit Glück den höchsten Zielen zustrebten.

„Singe, wenn Gesang gegeben in dem deutschen Dichterwald, das ist Freude, das ist Leben, wenn's aus allen Zweigen schallt.“ Dies Dichterwort hat sich der Komponist nicht umsonst sagen lassen! Die Litteratur ist auch auf dem Gebiete der vornehmen Orchestermusik so überaus reichhaltig, daß eine vollständige Würdigung und Erläuterung derselben ganze Bände füllen müßte. Wo aber, wie hier, engere Grenzen gezogen sind, konnte naturgemäß nicht alles Beachtung finden. Aber einer in letzterer Zeit stark gepflegten Gattung, der eigentlichen Programmmusik, muß noch Erwähnung gethan werden. Bekanntlich hat kein einziger Komponist ersten Ranges, von Bach bis Brahms, je Programmmusik geschrieben, das heißt solche, in der eine Begebenheit, eine Handlung musikalisch verinnbildlicht wird. Niemann sagt in seinem Musiklexikon: „Programmmusik, eine Musik, welche als Darstellung eines näher bezeichneten seelischen oder äußeren Vorgangs verstanden werden soll, der gegenüber der Hörer daher nicht unbeeinträchtigt dem Eindruck der Tonfolge hingiebt, sondern mit kritischem Ohr den Konnex zwischen Programm und Tonstück verfolgt.“ Der Franzose Hector Berlioz war der erste Hauptvertreter dieser Gattung. Von ihm sagt ein anderer geistvoller Musiker und Musikchriftsteller, daß er mit der folgenden neuen Lehre aufgetreten sei: „Die Musik, welche den Deutschen die Herzenskündigerin, die Offenbarung der verborgensten Regungen der Seele, die Sprache des Unbewußten gewesen war, sollte fortan nur insofern noch gelten, als sie etwas bedeute, als sie nicht Empfindung und Stimmung, sondern Erlebnisse, Vorgänge, Thatfachen male. In den Vorwand, Gedanken und Vorgänge schildern zu wollen, hüllte sich das Bestreben, Außerliches durch lediglich äußere Mittel darzustellen. Die Instru-

mentierungskunst eines Mozart, eines Beethoven ist nichts anderes als die Aussprache musikalischer Themen und Motive durch diejenigen Organe des Orchesters, welche sie zum schönsten, charakteristischsten Ausdruck bringen. Berlioz stellt die Sache auf den Kopf: die traurige Armut und Hohlheit seiner musikalischen Erfindung sollte durch den Flitter glänzenden Aufpuges, durch raffinierte Klangkombinationen und barocke Effekte verdeckt werden. Und welcher Art waren die Aufgaben, welche Berlioz der Musik stellte! Das Programm seiner Sinfonie fantastique lautet: „Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narzotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten.“ Die Schilderung dieser Visionen des Opiumrausches, die mit einer Hinrichtung und darauf folgendem Hege Sabbat schließen, ist der Vorwurf der Komposition. Man lese nur das Detail des Programms, welches Berlioz seinem Werke beigegeben hat, um ein Urteil darüber zu gewinnen, auf welcher niedrigen Stufe des Geschmacks er stand.“ Soweit unser Gewährsmann. Diesem Urteil stehen allerdings manche dithyrambische Hymnen seiner Verehrer gegenüber. Wagner allerdings bemerkt, „daß ihm (Berlioz) aller Schönheitsfuss abgehe, daß er isoliert dastehe und auf seiner Seite nur eine Schar Anbeter habe, die, flach und ohne das geringste Urteil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musiksystems begrüßten und ihm den Kopf vollends verdrehten. (I, 15.)“ Zehn Jahre später sagt Wagner: „Ihn faßte der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hegenhaftes Chaos vor seinen Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstliche Knochen und Rippen ihren Spul mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstlich erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewährte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhaltung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrihtung und Verwendung seines musikalischen Hausrates gelingen wollte.“ Beide Urteile sind hart, aber dennoch ist Berlioz jetzt „oben auf“. In Konzertsälen ersten Ranges, wo man vor einigen Jahren noch nur selten und mit sorgfältiger Auswahl Berlioz'sche Werke zur Ausführung brachte, werden dieselben jetzt regelmäßig kultiviert. Wird schließlich Wagner doch Recht behalten oder wird Berlioz steigen? Qui vivra verra. Listz folgte den

Spuren Berlioz', aber man darf ihm das Zeugnis nicht verweigern, daß er sich in der Wahl seiner poetischen Unterlagen sehr viel geschmackvoller erweist als Berlioz, auch als Musiker ist er jenem überlegen und so ist es erklärlich, daß einige seiner „symphonischen Dichtungen“, namentlich „les Préludes“, eine nicht geringe Verbreitung gefunden. Als auf einem niederheinischen Musikfeste in Aachen, welches Liszt dirigierte, eine seiner symphonischen Dichtungen aufgeführt ward, hatte sich Wagner bereit finden lassen, einen Artikel zu Gunsten derselben zu verfassen, aber unschwer erkennt man, in welchem Dilemma er sich befand, da er einerseits dem treuen Freunde Liszt öffentliche Anerkennung für sein ohne alle Frage ernstes Streben zollen wollte, während er andererseits im Innern der Programmmusik ebenso abhold war wie vor-

dem. Der glänzendste und erfolgreichste Vertreter dieser Gattung ist jetzt der reichbegabte Richard Strauß, welcher schon viele tüchtige und erfreuliche Werke geliefert, bevor er sich der Programmmusik energisch und ausschließlich zuwandte. Während er sich zum Teil Vorwürfe wußte, die, wie z. B. „Tod und Verklärung“, wohl eine musikalische Widerspiegelung zulassen, hat er andererseits Themen gewählt, zu denen die Musik gar keine Stellung nehmen kann, wie z. B. „Also sprach Zarathustra“ mit folgendem Programm: „Von den Hinterweltlern. Von der großen Sehnsucht. Von den Freuden und Leidenschaften. Das Orakel. Von der Wissenschaft. Der Genesende. Das Tanzlied. Das Nachtwandlerlied.“ In welchen Extravaganzen sich der Komponist auch in rein musikalischer Beziehung in letzter Zeit hat hinreisen lassen, erhellt aus den nebenstehenden Notenbeispielen, welche seiner neuesten Komposition „Helsenleben“ entnommen sind:

Seite 52. Erstes System, Takt 2.

Seite 52. Zweites System, Takt 2.

Seite 62.

Seite 92.

Da die Gattung der Programmmusik nicht der absoluten Musik angehört, dagegen aber dem Hörer durch das Programm stets gewissenhaft mitgeteilt wird, was er im Laufe der Komposition zu empfinden, zu erkennen oder zu denken habe, so sind die Erläuterungen eines andern durchaus be-
placiert.

Zu weit würde es führen, wollte man alle die Ouverturen, welche die Programme der Konzerte zieren, einer Analyse unterwerfen, doch folge hier ein Verzeichnis derjenigen, welchen man am häufigsten begegnet.

Ouverturen.

- Gluck: Iphigenie in Aulis (mit Schluß von R. Wagner). Aufführung dauert 8 Min.
- Mozart: Idomeneo (mit Schluß von E. Reinecke). Aufführung dauert 6 Min.
- Zauberflöte. Aufführung dauert 6 Min.
- Beethoven: Coriolan. Aufführung dauert 6 Min. Leonore Nr. 1, 2 und 3. Aufführung dauert Nr. 1: 9 Min., Nr. 2: 12 Min., Nr. 3: 12 Min. Fidelio. Aufführung dauert 7 Min. Egmont. Aufführung dauert 7 Min. Namensfeier op. 116. Aufführung dauert 7 1/2 Min. König Stephan op. 117. Aufführung dauert 8 1/4 Min. Weihe des Hauses op. 124. Aufführung dauert 12 Min.
- Cherubini: Die Abenceragen. Aufführung dauert 6 Min. Medea. Aufführung dauert 6 Min. Der Wassertträger. Aufführung dauert 9 Min. Jansena. Aufführung dauert 7 1/2 Min. Sodoiska. Aufführung dauert 10 Min. Anacreon. Aufführung dauert 9 Min.
- Weber: Freischütz. Aufführung dauert 10 Min. Oberon. Aufführung dauert 8 1/2 Min. Curyantbe. Aufführung dauert 7 Min. Jubelouvertüre. Aufführung

- dauert 7 Min. Preziosa. Aufführung dauert 7 Min.
- Schubert: Fierrabras. Aufführung dauert 6½ Min. Rosamunde. Aufführung dauert 8 Min.
- Wendelssohn-Bartholdy: Sommer- nachts Traum. Aufführung dauert 10½ Min. Gebirgen (Zingals Höhle). Aufführung dauert 9 Min. Meeresstille und glückliche Fahrt. Aufführung dauert 12 Min. Märchen von der schönen Melusine. Aufführung dauert 9½ Min. Athalia. Aufführung dauert 7½ Min. Heimkehr aus der Fremde. Aufführung dauert 6 Min. Aus Blas. Aufführung dauert 7½ Min.
- Schumann: Genoveva. Aufführung dauert 9½ Min. Manfred. Aufführung dauert 11 Min. Braut von Messina. Aufführung dauert 9 Min.
- Marxner: Der Vampyr. Aufführung dauert 7 Min.
- Verlitz: Der römische Carneval. Aufführung dauert 9 Min. König Lear. Aufführung dauert 8 Min. Das Behmgericht. Aufführung dauert 10 Min. Der Corsar. Aufführung dauert 8 Min.
- Wagner: Eine Faustouverture. Aufführung dauert 15 Min. Tannhäuser. Aufführung dauert 14 Min. Fliegender Holländer. Aufführung dauert 11 Min. Lohengrin. Aufführung dauert 8½ Min. Tristan und Isolde. Aufführung dauert 9 Min. Meisterfinger. Aufführung dauert 9½ Min. Parsifal. Aufführung dauert 15 Min.
- Nicolai, D.: Ouverture über „Ein feste Burg“. Aufführung dauert 5 Min.
- Gade: Nachklänge von Ossian. Aufführung dauert 10 Min. Im Hochland. Aufführung dauert 10 Min. Michel Angelo. Aufführung dauert 8 Min.
- Reiz: Konzertouverture in A-dur. Aufführung dauert 12 Min.
- Vollmann: Festouverture. Aufführung dauert 13 Min. Richard III. Aufführung dauert 14 Min.
- Reincke: Dame Kobold. Aufführung dauert 9 Min. Aladin. Aufführung dauert 9 Min. König Manfred. Aufführung dauert 9½ Min. Friedensfeier. Aufführung dauert 12½ Min. „In Memoriam.“ Aufführung dauert 10 Min. Zenobia. Aufführung dauert 8½ Min. „An die Künstler.“ Festouverture. Aufführung dauert 12 Min.
- Bargiel: Medea. Aufführung dauert 10 Min. Prometheus. Aufführung dauert 16 Min.
- Rheinberger: Die sieben Raben. Aufführung dauert 7½ Min.
- Brahms: Tragische Ouverture. Aufführung dauert 12 Min. Akademische Festouverture. Aufführung dauert 11 Min.
- Goldmark: Sakuntala. Aufführung dauert 18 Min. Der entfesselte Prometheus. Aufführung dauert 12½ Min. „Im Frühling.“ Aufführung dauert 14 Min.
- Bruch: Loreley. Aufführung dauert 5 Min.
- Dietrich: Normannensahrt. Aufführung dauert 11½ Min.
- v. Golstein: Frau Aventure. Aufführung dauert 12 Min.
- Rubinstein: Antonius und Kleopatra. Aufführung dauert 16 Min.
- Tschairowsky: Romeo und Julie. Aufführung dauert 21½ Min. „1812.“
- Ruborff: „Der blonde Eckbert.“ Aufführung dauert 14 Min.
- Dvorak: Husitska. Aufführung dauert 16 Min. „In der Natur.“ Aufführung dauert 16 Min. „Carneval.“ Aufführung dauert 16 Min.
- Theriot: Turandot. Aufführung dauert 14 Min.
- Schillings: Jngwelde. Aufführung dauert 10 Min.
- Albert: Der Rubin. Auff. dauert 12 M.

Die Oper.

Abkürzungen: S. = Sopran. M.S. = Mezzosopran. A. = Alt. T. = Tenor. Bar. = Bariton. B. = Bass.

Orpheus.

Oper in 3 Akten von Chr. v. Gluck.

Orpheus, komponiert im Jahre 1762, war die erste seiner Opern, in welcher er, unterstützt von seinem Textdichter Calzabigi, vollständig den bisherigen Konzertsopern aufgab und statt der bisherigen poetischen Sentenzen und Rabomontaden wirklich dramatisch gestaltete Szenen, statt der kolorierten Arien, je nach dem Erfordernis der Dichtung dramatisch belebte Recitative, Arien und Chöre brachte. Ursprünglich italienisch komponiert, ward Orpheus im Jahre 1774 für die Pariser

Oper ins Französische übersetzt und wesentlich umgearbeitet; man unterscheidet deshalb eine italienische und französische Ausgabe.

Personen:

Orpheus, A.

Eurydike, S.

Amor, S.

Chor.

Erste Aufführung: 5. Oktober 1722 in Wien. Akt I. Orpheus, am Grabe seiner Gattin, fleht die Götter an, ihm seine Eurydike wiederzugeben. Amor naht und verkündet ihm, daß Zeus Erbarmen mit ihm habe, und daß er ins Schattenreich hinabzelen

dürfe, seine Gattin zu neuem Leben zu erwecken und auf die Erde zurückzuführen, nur dürfe er während des Weges sein Weib nicht anblicken, sonst sei sie ihm unwiderbringlich verloren.

Act II. Orpheus begehrt Einlaß in den Tartarus; die Schatten verweigern ihn, bis sie sich doch endlich durch sein Flehen erweichen lassen. Orpheus tritt ein ins Gefilde der Seligen, wo die seligen Geister ihn huldvoll aufnehmen und ihm die Gattin entgegenbringen. Ohne Eurydike anzublicken verläßt er mit ihr das Elysium.

Act III. Im Walde kommen Orpheus und Eurydike daher; sie vermag es nicht zu fassen, daß sie kein Schatten mehr ist, doch ist sie tiefbetäubt über das stets abgewandte Antlitz ihres Gatten. Sie zweifelt an seiner Liebe und steht um nur einen Blick. Doch Orpheus bleibt standhaft; da vermeint sie wiederum sterben zu müssen und sagt ihm ein letztes Lebewohl. Jetzt kann er sich nicht länger bezwingen, er blickt sie an und — Eurydike stirbt. Als er sich nun in maßlosem Schmerze selbst das Leben nehmen will; tritt Amor hindernd dazu und belohnt solch treue Liebe dadurch, daß er Eurydike wieder zum Leben erweckt. Voll Seligkeit schließen die Gatten einander in die Arme.

Schluß-Apotheose vor Amors Tempel.

524] **Iphigenie in Aulis.**

Oper in 3 Akten von Chr. v. Gluck.
Schumann schreibt in seinem „Theaterbüchlein“: „Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.“

Personen:

- Agamemnon, Bar.
- Klytemnestra, M.S.
- Iphigenie (beider Tochter), S.
- Achilles, T.
- Patroklos, B.
- Kalchas (Oberpriester), B.
- Arkas (Befehlshaber der Leibwache), T.
- Artemis (Diana), S.

Erste Aufführung; 19. April 1774 in Paris.

Act I. Im Lager der Griechen. Um den Griechen glückliche Fahrt nach Troja zu sichern, soll Agamemnon auf Geheiß der Göttin Diana seine Tochter opfern; in seiner Verzweiflung hierüber sendet er Arkas nach Mykene, der Gattin und Tochter entgegen, damit er sie warne, nach Aulis zu kommen. Aber Arkas hat sie verfehlt, Klytemnestra und Iphigenie kommen an und werden mit Jubel begrüßt, nur Achilles fehlt. Man argwöhnt, daß er der Iphigenie treulos geworden, doch nach einiger Zeit eilt er herbei und zerstreut alle Zweifel an seiner Treue. Inzwischen hatte Kalchas dem griechischen Volke verkündet, daß Diana Artemis ein Opfer fordere, ohne jedoch Iphigenie zu nennen. Agamemnon aber ließ ihm gegenüber durchblicken, daß er

nicht imstande sein werde, dies entsehlte Opfer zu bringen.

Act II. Im Palaste Agamemnons bringen die Jungfrauen dem Brautpaare ihre Segenswünsche dar, aber weder der Mutter noch den Gefährtinnen gelingt es, die klangen Ahnungen der Braut zu bannen. Im Eingriff sich in den Tempel zu begeben, woselbst schon alles von Agamemnon vorbereitet worden, stürzt Arkas herbei und enthüllt, welches Loß der Braut im Tempel war. Klytemnestras Zorn gegen den „grauenhaften Vater“ walt auf und sie begehrt Hilfe von Achilles, der durch fürchtbare Drohungen den Agamemnon bestimmt, Iphigenie zu retten; dieser befiehlt Arkas, beide Frauen sofort heimlich nach Mykene zu bringen.

Act III. Arkas tritt in Iphigenies Zelt, um diese zur Flucht abzuholen, während man die Griechen draußen ungesühnt nach dem Opfer verlangen hört, müthig tritt er hinaus, um die Volksmenge zu beruhigen. Inzwischen kommt Achill zu seiner Braut, um ihr den Weg durch die tobende Menge gewaltsam zu erkämpfen, aber Iphigenie folgt nicht ihrem liebenden Herzen, sondern ist entschlossen, sich für ihr Vaterland zu opfern. Nun schwört Achill, Kalchas zu töten, alles, auch den Altar zu zerstümmern, und stürzt davon. Während das Volk wieder nach dem Opfer schreit, tritt Klytemnestra ein, welche infolge der fürchterlichen Aufregung ohnmächtig niederfällt. Während die Dienerinnen auf Iphigenies Geheiß sich der Ohnmächtigen annehmen, verläßt jene das Zelt. Nachdem Klytemnestra wieder zum Bewußtsein erwacht, liegt sie ihrer Verzweiflung und ihrem Zorn Ausdruck in der Arie „Schleier, Zeus, deine Blitze“. Verwandlung: der Altar der Diana am Ufer des Meeres. Man will Iphigenie opfern, Achill will sie befreien, da ertönt die Stimme der Diana, welche verkündet, daß die Götter durch Iphigenies Gehorsam versöhnt seien. Entgegen der griechischen Sage werden die Liebenden vereint.

525] **Die Entführung aus dem Serail.**

Oper in 3 Akten, Text von Stephanie dem Jüngeren nach C. F. Bretzner, Musik von W. A. Mozart.

Komp. 1781, zum erstenmal aufgeführt in Wien am 12. Juli 1782.

Mozart hat das Lokalkolorit wunderbar getroffen und die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen ist geradezu unübertrefflich; das einzige, was heute befremden mag, ist, daß Mozart aus der Konstantinopel eine Koloraturpartie gemacht hat. Die damaligen Verhältnisse aber zwangen den Komponisten unerbittlich zu derartigen Konzeptionen und so ist es nur doppelt bewundernswert, daß Mozart trotz dieses Zwanges eine so lebensvolle Figur geschaffen hat.

Personen:

Selim, Bassa,
Konstanze (Braut des Belmonte), S.
Blonde (ihr Kammermädchen), S.
Belmonte, T.
Pedrillo (dessen Diener und Aufseher
über die Gärten des Bassa), T.
Osmin (Aufseher über das Landhaus
des Bassa), B.

Akt I. Platz vor dem Palast des Bassa
am Ufer des Meeres. Konstanze ist in die
Gewalt des Bassa Selim geraten, der —
vergebens um ihre Liebe werbend — sie in
seinem Serail gefangen hält. Um sie bei
guter Gelegenheit zu befreien, findet sich
Belmonte hier ein und sucht von Osmin
Runde über Pedrillo zu erhalten, wird aber
von diesem fanatischen Christenhasser barsch
abgewiesen. Dagegen begegnet er hier bald
darauf seinem Diener Pedrillo selbst, der
ebenfalls in die Gewalt des Bassa geraten
war. Während sie Pläne machen, um Kon-
stanze und Blonde zu befreien, macht der
Bassa mit großem Gefolge, Konstanze an
der Hand führend. Er steht abermals ver-
geblich um ihre Liebe, sie eilt davon. Jetzt
treten Belmonte und Pedrillo dem Bassa
entgegen, welcher sich überreden läßt, den
erhöhen als Baummeister in seine Dienste zu
nehmen. Osmin will ihnen den Eintritt
in den Palast verwehren, doch erzwingen
sie ihn.

Akt II. Der in Blonde verliebte Osmin
sagt zu ihr: „Ich dein Herr, du meine
Sklavin; ich befehle, du mußt gehorchen!“
Das mutige Mädchen weiß sich aber so zu
verteidigen, daß Osmin sich endlich trollt.
Konstanze tritt auf, bald darauf Selim,
der wieder vergeblich um ihre Liebe wirbt.
Dagegen er ihr „Martern aller Art“ an-
droht, bleibt sie standhaft. Selim beschließt
nun, sie zu überlisten. Jetzt treffen sich
Blonde und Pedrillo und dieser weicht sie
in seinen Plan zur allseitigen Flucht ein.
Nun gelingt es ihm, den Osmin trunken
und auf einige Zeit unschädlich zu machen,
so daß sich die beiden Liebespaare ungestört
treffen und den Plan zur Flucht verabreden
können.

Akt III. Beide Paare entkommen, aber
ein stummer Schwarzer giebt dem noch
schlaftrunkenen Osmin durch Zeichen zu ver-
stehen, daß etwas Ungewöhnliches geschehen
sein müsse; es werden Wachen ausgesandt
und beide Paare dem Bassa Selim vor-
geführt; dieser aber läßt Großmut und giebt
allen die Freiheit.

526] Die Hochzeit des
Figaro.

Oper in vier Akten, Text nach Beaumar-
chais von da Ponte, Musik von W. A.
Mozart,

komponiert vom Dezember 1785 bis April
1786, zum erstenmal aufgeführt in Wien
am 1. Mai 1786.

Das (italienische) Libretto ist nach dem
Lustspiele von Beaumarchais von da Ponte
bearbeitet. Man sieht wohl kaum je auf
Widerspruch, wenn man „Figaros Hochzeit“
als die vollendetste komische Oper bezeichnet,
welche überhaupt geschrieben worden ist.

Personen:

Graf Almaviva, Bar.
die Gräfin (seine Gemahlin), S.
Susanne (deren Kammerzofe), S.
Cherubin (des Grafen Page), S.
Marcelline (Beschliefenerin im gräf-
lichen Schlosse), M.S.
Figaro (Kammerdiener des Grafen), B.
Dr. Bartolo, B.
Basilio (Musikmeister), T.
Don Curzio (Richter), T.
Antonio (Gärtner), Bar.
Bärbchen (dessen Tochter), S.

Handlung: Schloß und Garten des Grafen.

Akt I. Figaro mißt das Zimmer aus,
welches der Graf ihm und seiner Susanne
angewiesen hat, sobald sie ein Paar ge-
worden. Jene verrät ihm, daß der Graf
ihr nachstellt, und daß das Zimmer ge-
wählt sei, um dem Grafen seine Nachstel-
lungen zu erleichtern. Figaro will nun die
Hochzeit möglichst beschleunigen, während
der Graf sie hinauszuschieben trachtet, wo-
bei Bartolo und Marcelline ihm behilflich
sein sollen, letztere möchte trotz ihres hohen
Alters Figaro selbst heiraten und Bartolo
möchte die Alte gerne los sein. Susanne,
welche die Ränke der Marcelline kennt, ver-
höhnt sie in dem Duett mit ihr: „Nur vor-
wärts, ich bitte Sie, Muster von Schön-
heit.“ Nachdem Marcelline von Susanne
hinauskomplimentiert, kommt Cherubin.
Der Graf will ihn entlassen, weil er ihn
im vertraulichen Beisammensein mit Bärb-
chen betroffen hat, und nun bittet Cherubin
die Susanne, für ihn ein gutes Wort beim
Grafen einzulegen. Inzwischen hört man
den Grafen kommen und der Page ver-
birgt sich rasch hinter einem großen Lehn-
stuhl und wird nun unfreiwilliger Zeuge
der Liebesbeteuerungen, welche der Graf der
Braut Figaros macht. Da hört man hinter
der Scene den Basilio, der Graf wiu sich
hinter dem Sessel verbergen; Susanne tritt
geschickt dazwischen, Cherubin springt rasch
in den Sessel und wird von jener mit
einem Gewande bedeckt. Nun verbirgt sich
der Graf hinter dem Sessel und hört Ba-
silio's boshafte Anspielungen auf den Page,
der nicht nur von der Zofe, sondern auch
von der Herrin bevorzugt werde. Ent-
rüstet hierüber tritt der Graf hervor und
erklärt, den Page entlassen zu wollen,
zumal er ihn gestern bei Bärbchen, unter
einem Domino verborgen, entdeckt habe;
dabei hebt der Graf das Gewand vom Sessel
auf, und wieder findet er den Page. Da
dieser alles gehört hat, was nur für Su-
sannens Ohr bestimmt war, muß der Graf
milde mit ihm verfahren und verleiht ihm

„Ihle Rolle gespielt! „D Engel, verzeihe mir!“ singt er — und die Gräfin verzeiht.

527) Don Juan.

Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte. Musik von W. A. Mozart.

Es dürfte überflüssig sein, die künstlerische Bedeutung und den positiven Wert dieses Meisterwerkes hier zu betonen, denn seit mehr denn 110 Jahren ist sie der Gegenstand der Bewunderung von Hunderttausenden. Dennoch mögen hier die Worte Platz finden, welche Goethe über den Don Juan an Schiller richtete. Sie lauten: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie endlich im Don Juan erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Werk ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“

Personen:

Don Juan, Bar.
Der Comthur, B.
Donna Anna, dessen Tochter, S.
Don Ottavio, deren Bräutigam, T.
Donna Elvira, Don Juans verlassene Geliebte, S.
Leporello, Don Juans Diener, B.
Berline, S.
Masetto, Bräutigam von Berline, B.
Handlung in Sevilla, Mitte des 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 29. Oktober 1787 in Prag.

I. Akt. Es ist Nacht, Leporello erwartet ungeduldig seinen Herrn, der auf Liebesabenteuer ausgegangen ist. Darauf Don Juan (welcher sein Gesicht zu verbergen sucht) und Donna Anna, welche ihn fest am Arme hält: „Hoffe nicht, eh' du mich tötest, meiner Rache zu entgehen.“ Auf ihr Hilferufen eilt der Comthur herbei, Donna Anna eilt zurück ins Haus. Der Comthur fordert den Verfolger seiner Tochter zum Zweikampf und wird von Don Juan erstochen, welcher darauf hin sich eilig mit Leporello entfernt. Unmittelbar hierauf erscheinen Donna Anna und Don Ottavio. Ueberwältigt vor Schmerz, sinkt jene neben der Leiche des Vaters in Ohnmacht; wieder zum Bewußtsein gelangt, läßt sie ihren Verlobten schwören, den Rater zu rächen. (Schwur-Duett.) Verwandlung. Straße, es ist Tag. Während Don Juan und Leporello von des erleren neuen Liebesabenturen reden, tritt Elvira im Reifelleid hinzu. Don Juan nähert sich ihr und ist bestürzt, in ihr seine verlassene Geliebte Elvira zu erkennen, die ihn nun mit Vorwürfen überhäuft. Diesen zu entgehen, schleicht Don Juan sich fort, und Leporello klärt die Donna Elvira vollends über das Treiben seines Herrn auf. (Reigister-Arie.) Elvira schwört Rache. Verwandlung: Ländliche Gegend, nahe bei Don Juans Landhaus. Ein Hochzeitszug

naht, voran Berline und Masetto. Don Juan und Leporello treten auf und ersterer trachtet, den Masetto zu entfernen, damit er ungestört bei Berline sei. Leporello weiß den Wunsch seines Herrn zu erfüllen, und dieser weiß Berline zu bethören (Duett „Reich' mir die Hand“), aber in dem Augenblick, da die beiden fortheilen wollen, tritt Elvira dazwischen und versteht es, Berline der Gewalt des Verführers zu entziehen. Zu dem alleingebliebener Don Juan treten Donna Anna und Ottavio, welche schon argwöhnen, daß es Don Juan war, welcher Donna Anna überfallen und dann ihren Vater tötete. Da tritt wieder Elvira hinzu und warnt vor dem Heuchler („Traue dem glatten Heuchler nicht“). An den Abschiedsworten Don Juans erkennt Donna Anna in ihm den Mörder ihres Vaters und beschwört Don Ottavio abermals, Rache zu nehmen. (Rache-Arie: „Du kennst den Verräter.“) Don Juan ist inzwischen davongeeilt, um ein glänzendes Fest für Masetto und Berline zu bereiten. Jetzt tritt er wieder mit Leporello auf und giebt ihm Anweisung, wie dieser ihm neue Opfer zuführen soll. (Die sogenannte Champagner-Arie.) Masetto und Berline kommen wieder und der letzteren gelingt es, ihren erzürnten Masetto wieder zu versöhnen (Arie: „Schmäle, tobe“), ja als Don Juan hinzutritt, willigt jener sogar ein, mit Berline zu dem Feste auf sein Schloß zu kommen. Doch bleibt Masetto argwöhnisch und verbirgt sich in einer Laube („Ich will seh'n, ob sie mir treu ist“) und als nun Don Juan in der That versucht, Berline fortzuführen, tritt Masetto ihm entgegen, wird aber von Don Juan begütigt, indem er ihn glauben macht, daß er sie ihm habe zuführen wollen. Don Juan läßt alle zum Feste. Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio erscheinen maskiert, entschlossen Don Juan zu entlarven. Während aus Don Juans Schloß das berühmte Menuett erklingt, läßt Leporello die drei Masken im Namen seines Herrn ein, am Feste teilzunehmen. Es folgt das berühmte „Masken-Terzett“. Verwandlung: glänzend erleuchteter Ballsaal. Während des Tanzes (drei Orchester spielen auf der Bühne drei Tänze in verschiedener Taktart) gelingt es Don Juan, Berline in ein Seitengewand zu entführen. Gleich darauf ertönt ihre Hilfesgeschrei, auf den alle Gäste herbeieilen. Darunter befinden sich auch Donna Elvira, Don Ottavio und Donna Anna. Doch auch jetzt im Augenblick der Bedrängnis verliert Don Juan seine Recheit nicht und erklärt den herbeigezerrten Leporello für den Schuldigen. Trotzdem dringt man auf Don Juan ein, doch benützt dieser einen Augenblick der Verwirrung und bricht sich, den Degen ziehend, gewaltsam Bahn durch die Schar seiner Gegner.

II. Akt. Straße, an der Seite Donna Elviras Wohnung mit einem Balkon.

Nachdem Don Juan seinen empörten Diener wieder durch Geld und gute Worte versöhnt hat, vertraut er ihm an, daß er Elvira's Kammermädchen nachstelle, und vertauscht mit Leporello Hut und Mantel, um in der Kleidung eines Dieners leichter bei der Hofe Eingang zu finden. Gleich darauf erscheint Elvira auf dem Balkon; um sie rasch zu entfernen, schwört Don Juan ihr wieder Treue. Ihm vertrauend eilt sie hinab und der als Don Juan verkleidete Leporello muß ihre Liebesbeweise hinnehmen und mit ihr entfliehen. Nun bringt Don Juan der Kammerhofe das Ständchen mit der reizenden Mandolinbegleitung. Darauf kommt Masetto mit einigen Bauern, welche alle den Don Juan fangen wollen. Diesem, dem vermeintlichen Leporello, gelingt es mit Leichtigkeit, die Landleute in die Irre zu führen und zu entfernen, so daß er schließlich mit Masetto allein bleibt, dem er die Waffe abschwindelt, ihn gehörig damit durchbläut und sich dann rasch davon macht. Dem jämmerlich Schreienden eilt seine Braut zu Hilfe. (Arie: „Wenn du sein fromm bist“.) Verwandlung: Dunkle Vorhalle im Erdgeschoß des Palastes der Donna Anna. Elvira und Leporello treten auf. Letzterer sucht zu entkommen, verfehlt aber im Dunkel die Thür; da kommen mit Fackelträgern Don Ottavio und Donna Anna; bei Leporello's erneutem Versuch, zu entkommen, vertritt Masetto ihm den Weg. Alle dringen auf den angeblichen Don Juan ein, nur Elvira fleht um Gnade für ihn. Da giebt sich Leporello als solcher zu erkennen, steht um Erbarmen und entflieht glücklich. (Ottavio's Arie: „Thränen vom Freunde getrocknet“, Elvira's Arie: „Mich verrät der Undankbare“.) Verwandlung: Kirchhof, Mondschein; unter andern Denkmälern auch das des Comthur.

Don Juan erzählt dem Leporello lachend seine neuesten Abenteuer, da ertönt zweimaliger Geisterruf. Sich erschrocken umwendend, gewahrt Don Juan das Reiterstandbild des Comthur und verlangt gebieterisch, daß Leporello die Inschrift desselben lese und die Statue zum Abendessen lade. Leporello graut es vor Furcht und Entsetzen, und selbst Don Juan scheint erschrocken zu sein, als die steinerne Gestalt kopfnickend mit lautem „Ja“ auf seine höhnische Aufforderung antwortet. Beide entfernen sich über die Mauer. Don Ottavio und Donna Anna treten auf. Er tröstet sie und fleht, sie möge ihm endlich ihre Hand gewähren. Sanft weist sie ihn ab; die Trauer um den Vater gebiete ihr, noch nicht dem Wunsche ihres Herzens zu folgen. Es folgt die sogenannte Brief-Arie: „Ich grausam? O mein Geliebter.“

Verwandlung: Erleuchteter Saal in Don Juans Palast, ein gedeckter Tisch.

Während sich's Don Juan beim reichen Mahle wohl sein läßt, tritt Elvira ein und

beschwört den Geliebten zum Guten umzukehren. Doch da ihr Flehen umsonst verläßt sie ihn. Kaum aus dem Saal, läßt sie einen durchdringenden Schrei aus, Leporello eilt ihr nach, kehrt jedoch gleich darauf schredensbleich zurück mit der Kunde, der steinerne Gast stehe vor der Thür. Leporello nicht zu bewegen ist, ihn einzulassen, so muß Don Juan selbst ihm öffnen. Der Eintretende fordert ihn auf, Ruhe zu thun, aber Don Juan hat auf dessen Warnung „Bess're dich“ immer nur das trogige „Nein“. Da thut sich die Erde auf, den Sünder unter heftigem Bliz und Donner verschlingend. Nachdem Don Juan also der ewigen Gerechtigkeit verfallen ist, treten Don Ottavio, Donna Anna, Elvira, Masetto und Zerline auf, um den Frevler zu strafen, dessen trauriges Ende sie nun durch Leporello erfahren. Ein herrliches Sertet schließt nun das Ganze. Gemeinlich aber schließt man die Oper mit Don Juans Untergang.

528] *Così fan tutte*.

Römische Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte. Musik v. W. A. Mozart.

Così fan tutte, im Jahre 1790 begonnen und am 26. Januar 1790 zum erstenmal in Wien zur Aufführung gebracht, ist unter den Meisteropern Mozarts aus seiner reifsten Zeit diejenige, welche am wenigsten populär geworden ist. Es liegt dies am Libretto, welches selbst für den wenigst Prüden etwas Verlegendes haben mag. Man hat zwar oft verschiedene Umarbeitungen versucht (von denen wohl die Deorientische entschieden die beste ist), aber die feine Charakteristik, die Mozart den Personen in ihrer ersten Gestalt gegeben hat, ist dadurch überall verwischt. In neuester Zeit hat man die Oper wieder nach dem Originaltext in München gegeben und zwar im kleinen Residenz-Theater mit der Lautenschläger'schen dreibaren Bühne (durch welche die Störungen, welche die vielen Verwandlungen mit sich bringen, fast gänzlich beseitigt werden). Der Erfolg war ein großartiger und es ist zu erwarten, daß die herrliche Oper sich wieder auf allen vornehmen, deutschen Bühnen einbürgern wird.

Personen:

Fiordiligi u. Dorabella, Schwestern, S.
Ferrando u. Guglielmo, Offiziere, T.

Bar.
Alfonso, Gagestolz, B.
Despina, Kammermädchen d. Schwestern, S.

Handlung Neapel.

In einem Kaffeehause streiten sich zwei Offiziere, Ferrando und Guglielmo, die mit zwei Schwestern, Fiordiligi und Dorabella verlobt sind, mit einem alten Gagestolz über Weibertreue. Schließlich gehen sie eine Wette mit ihm ein, insolge derer die

beiden Offiziere sich verpflichten, 24 Stunden lang ganz nach dem Willen Alfonso's zu leben. In dieser Frist will dieser ihnen einen Beweis der Untreue ihrer Bräute liefern. Die siegesgewissen Offiziere beschließen von dem Gewinn — der die Wette ihnen weifelos einbringt — ein Fest für ihre Schönen zu bereiten. — Verwandlung. Garten am Meer. Die Mädchen erwarten sehnsüchtig die Geliebten. Da naht Alfonso. Er bringt den Schwestern die Trauerkunde, daß ihre Verlobten noch heute ins Feld ziehen müssen. Eine Barke legt am Ufer an; während eines Marsches betreten Soldaten die Bühne. Ferrando und Guglielmo haben, um Abschied von ihren Bräuten zu nehmen. Diese vergehen vor Schmerz, die Offiziere glauben ihre Wette schon gewonnen zu haben und segeln nach einem herzzerreißenden Abschied in der Barke ab. Um seine Wette zu gewinnen, legt sich Alfonso mit Despina — die er durch ständigen Lohn besticht — ins Einvernehmen. Er stellt ihr die beiden Offiziere, die sich, als Albanesen verkleidet, wieder eingefunden haben, vor und empfehle sie ihrer Gunst. Das gewissenlose Kammermädchen findet es nur berechtigt, daß ihre Herrinnen sich in ihrer Einsamkeit mit andern Liebhabern trösten. Trotzdem auf die Treue der Mädchen mehrfach Sturm gelaufen wird, hält dieselbe doch bis zum Schluß des ersten Aktes stand.

II. Akt. Ein Zimmer. Die Worte Despina's, welche ihre Gebieterinnen wegen der überpannten Begriffe von Treue aufsieht und über den Wandelmut der Männer spricht, machen doch einigen Eindruck auf die einsamen Bräute. Sie begegnen den ihnen fortgesetzt huldigenden Albanesen um vieles freundlicher und zeigen sich sehr geneigt, ihre Huldigungen anzunehmen. Verwandlung. Garten am Meere.

Guglielmo und Ferrando mit Sängern und Musikern in der Barke. Despina im Garten. Fiorbiligi, Dorabella und Alfonso treten auf. Letzterer schürt die Leidenschaft für die Albanesen, die nach und nach in dem Herzen der jungen Mädchen erwacht ist, und so gelingt es ihm, seine Wette zu gewinnen. Die verrathenen Liebhaber geraten in den äußersten Horn, doch lassen sie sich endlich durch Alfonso besänftigen und zeigen sich geneigt, den Mädchen zu vergeben, doch wollen sie dieselben zuvor für ihre Untreue bestrafen. Verwandlung. Zimmer mit mehreren Thüren. Immer noch als Albanesen verkleidet, verlangen sie von den Mädchen, daß sie einen Ehekontrakt unterzeichnen, den ihnen die als Notar verkleidete Despina vorliest. Kaum ist der wichtige Schritt von den Mädchen gethan, da meldet Alfonso voll Schreden die Ankunft der alten Geliebten. Eiligt werden die Albanesen und der Notar versteckt, und die Mädchen empfangen in grenzenloser Verlegenheit die inzwischen umgekleideten

fröhlich heimkehrenden Verlobten. Doch da dem Guglielmo der Ehekontrakt in die Hände fällt, und er überdies im Besitz eines Medaillons ist, welches die verliebte Dorabella ihm gegeben, so müssen die Mädchen beschämt ihre Schuld betennen. Dennoch schließt die Oper mit einer Versöhnung der Brautleute!

529] Die Zauberflöte.

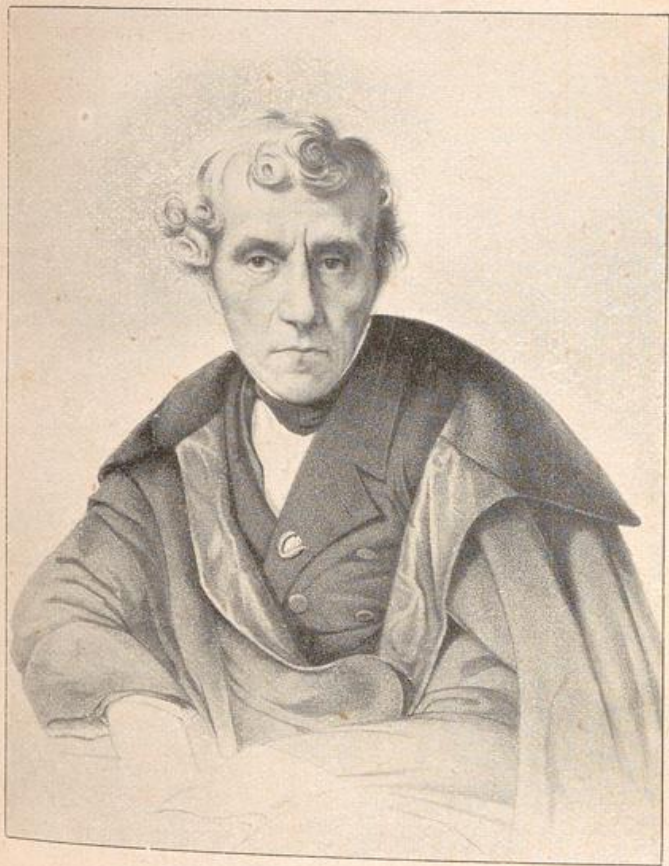
Oper in 2 Akten. Text von Emanuel Schikaneder. Musik von W. A. Mozart.

Die Zauberflöte ist eine von den wenigen Opern, die Mozart auf deutschen Text komponierte. Viele — unter ihnen Beethoven — halten dieselbe für seine schönste Oper, doch ist es mißlich, so verschiedenartige Werke, wie Figaros Hochzeit, Don Juan und die Zauberflöte mit einander vergleichen und dieselben nach ihrem Wert und ihrer Bedeutung ordnen zu wollen. Freuen wir uns, daß wir die drei genannten Meisterwerke ersten Ranges besitzen. Wie man allgemein die Mozartsche Musik hoch hält, so verdammt man fast allgemein das Schikaneder'sche Textbuch. Kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß viele Widersprüche leicht nachweisbar sind, und daß die Diktion häufig sehr abgeschmackt ist, so darf man doch nicht leugnen, daß Schikaneder dem Komponisten eine wunderbar reiche Skala von Charakteren geliefert hat: Hoheit und Würde, Lüsterheit, Nativität, Mannesmut, lieblichste Weiblichkeit u. sind durch Sarastro, Monostatos, Papageno, Tamino und Pamina vertreten. Daneben gruppiert sich noch die Königin der Nacht mit den drei Damen, während der Priesterchor sich um Sarastro schart, und endlich die drei Genien ein reizendes Ensemble für sich bilden. Die Oper ward im Sommer 1791 komponiert und am 30. September zum erstenmal in Wien aufgeführt. Daß sie seitdem viele tausend Aufführungen erlebt hat, weiß jeder.

Personen:

Sarastro, B.
 Tamino, T.
 Sprecher, B.
 Königin der Nacht, S.
 Pamina, ihre Tochter, S.
 Drei Damen, S.A.
 Drei Genien, S.A.
 Papageno, B.
 Papagena, S.
 Monostatos, T.
 Priester, Sklaven, Gefolge.
 Handlung: im Morgenlande.

I. Akt. Felsige Gegend mit Bäumen überwachsen. Tamino wird auf der Jagd von einem Ungeheuer verfolgt und fällt bewusstlos hin. Drei verschleierte Damen mit Wurfspeisen kommen herbei und töten das Ungeheuer. Nachdem sie sich wieder entfernt haben, erwacht Tamino; da nähert sich Papageno mit dem Liebe: „Der Vogel-



Canoni a 3 Voci Composti per il suo caro Halery.

Andantino 
Placido *Lez-firetto se trovi se trovi il core oggetto* *Del-lo che*
mi sospiro ma ma non leardi chi ma non le dir manco leardi chi,

di L. Cherubini.

Luigi Cherubini,

geb. 14. September 1760 in Florenz,
gest. 15. März 1842 in Paris.

Mit Genehmigung der Schlesinger'schen Musikhandlung, Berlin.



Rossini

~~~~~  
**Gioacchino Rossini,**

geb. 29. Februar 1792 in Pesaro (Italien),  
gest. 13. November 1868 in Passy bei Paris.

~~~~~

2
Von
für
geföh
ein
mer
Nach
geno,
vorze
nur e
oder
und
Pavo
will,
lung:
Leben
liebe
halten
sie zu
drei
Zamin
gehar
die W
Wasser
wird
ferien
beieile
Gelleb
bern.
bekan
der G
Garter
den B
das
drei
Glocke
pa-pa-
einmal
den dr
an der
fürcht
machte
Im
die glü

530]
Oper

Ma
spanne
teil dar
nähezu
halten
Ruff
Quvert
die
Aufzuge
sind be

Grat
Roni
Mich
Savo
Dan
Wofe

Die Priester preisen Isis und Osiris. Von den Priestern wird Tamino zum Lohn für seine Standhaftigkeit ins Heiligtum geführt, kurz darauf auch Pamina, die ihm ein letztes Lebewohl sagt. Zu ihrem Kummer bricht er auch da nicht das Schweigen. Nachdem alle abgegangen, kommt Papageno, fröhlich, daß ihm die Strafe für sein vorzeitiges Plaudern erlassen, und begehrt nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen“. Darauf erscheint die Alte und verwandelt sich in die junge, reizende Papagena. Doch da er sie entzückt umarmen will, wird sie ihm entzogen. Verwandlung: Garten. Pamina will sich selbst das Leben nehmen, weil sie wähnt, Tamino liebe sie nicht mehr. Doch die drei Knaben halten sie davon zurück und versprechen ihr, sie zu Tamino zu geleiten. Raun sind die drei Knaben mit Pamina davongeeilt, als Tamino wieder auftritt, geführt von zwei geharnischten Männern. Diese geben ihm die Weisung, den gefahrnollen Weg durch Wasser und Feuer anzutreten. „Erleuchtet wird er dann imstande sein, sich den Mythen der Isis ganz zu weihn.“ Der herbesehenden Pamina wird gestattet, mit dem Beliebten durch Wasser und Feuer zu wandern. Nachdem sie diese Prüfung glücklich bestanden, werden sie jubelnd im Kreise der Eingeweihten begrüßt. Verwandlung: Garten. Papageno ist verzeiwelt über den Verlust seiner Papagena und will sich das Leben nehmen, aber auf den Wink der drei Knaben zaubert er sie mit seinem Glodenpiel herbei. Duett: Pa-pa-pa-pa-pa-papagena! Zum Schluß naht noch einmal die Königin der Nacht, gefolgt von den drei Damen und Monostatos, um Rache an den Priestern zu nehmen. Allein ein furchtbares Unwetter, dem gegenüber sie machtlos ist, verjagt die Königin der Nacht. Im Tempel der Eingeweihten werden die glücklich Liebenden vereint.

530] Der Wasserträger.

Oper in 3 Akten. Text von J. N. Bouilly.
Musik von Luigi Cherubini.

Mag auch das überaus geschickt gemachte, spannende Textbuch einen sehr großen Anteil daran haben, daß das Werk sich jetzt nahezu ein Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat, so ist doch auch der Wert der Musik ohne Zweifel ein bedeutender. Die Ouvertüre, das Finale des ersten Aktes, die Zwischenakts-Musik vor dem zweiten Aufzuge und noch manche andere Nummern sind bewundernswerte Meisterwerke.

Personen:

Graf Armand, Parlamentspräsident, T.
Konstanze, seine Gemahlin, S.
Micheli, Wasserträger, B.
Savonard, Anton und Marzelline,
dessen Kinder, T.S.
Daniel, Micheli's Vater, B.
Rosette, ein Bauernmädchen, S.

Hauptmann, Leutnant, Sergeant in Kardinal Nazarins Diensten.

Handlung: In und bei Paris.

Komponiert 1800, erste Aufführung 7. Januar 1801 in Paris.

I. Akt. Zimmer in Micheli's Wohnung. Anton, des Wasserträgers Sohn, erzählt uns in einer Romanze wie er als Kind, vor Hunger und Durst dem Tode nahe, durch die Güte eines Franzosen dem Tode entrissen worden sei. Der Wasserträger erfleht in seiner Arie: „Ha, segne Gott mein Bestreben“ des Höchsten Hilfe, hat er doch nichts Geringeres vor, als den Parlaments-Präsidenten Armand, auf dessen Kopf der Kardinal Nazarin einen hohen Preis gesetzt, zu retten. Es gelingt ihm auch, Armand und seine Gattin in seiner Wohnung verborgen zu halten, und Anton erkennt in dem Flüchtling seinen Wohlthäter. Es wird beschlossen, daß Konstanze, welche sich nicht vom Gatten trennen will, den für Marzelline ausgestellten Passierschein erhalte und unter Anton's Begleitung aus der Stadt gebracht werde. Für den Grafen ist guter Rat schon teuer, doch auch für ihn will der dankbare Wasserträger auf einen rettenden Ausweg sinnen.

II. Akt. Früher Morgen. Platz vor einer Wachtstube, zur Seite das Stadthor. Anton und die Gräfin treten auf und werden von dem Posten angehalten. Die als Marzelline verkleidete Gräfin wird auf Grund ihres Passierscheines durchgelassen, Anton aber wird festgehalten. Mit größeren Gefahren ist das Entkommen des Grafen verknüpft. Micheli kommt mit seiner Wasserkarre herbei und wird ebenfalls zurückgewiesen. Nun erzählt er den wachhabenden Soldaten, welcher hoher Preis auf den Kopf Armand's gesetzt ist. Ihre Habgucht ist erregt, Micheli leitet sie auf falsche Fährte und nun eilen die Soldaten in die Wachtstube, um sich zur Verfolgung des Unglücklichen fertig zu machen; rasch wendet der Wasserträger seinen Karren, öffnet die dazu hergerichtete Klappe am Faß, und behende entspringt der Graf durch's Thor.

III. Akt. Platz im Dorf Gonesse bei Paris. Die Freundinnen des Bauernmädchens Rosette bringen derselben zu ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Anton Geschenke dar. Doch ist der Bräutigam noch nicht gekommen, dagegen nahen sich Soldaten, welche das Dorf umstellen, weil sie die Spur Armand's bis hierhin entdeckt haben. Vorsichtig naht die Gräfin in Bäuerinnentracht. Sie will dem in einem hohlen Baum verborgenen Grafen Nahrung bringen. Zwei Soldaten aber gehen ihr nach und werden so frech, daß sich der Graf, welcher aus seinem Versteck den Vorgang beobachtet, nicht länger zu halten vermag. Er feuert auf die Männer und liefert sich durch diese seine Unvorsichtigkeit den Verfolgern selbst in die Hände.

Zum Unglück ruft die vor maßlosem Schrecken in Ohnmacht sinkende Gräfin beim Erwachen den Namen ihres Gatten. Nun ist sein Schicksal besiegelt. Frohlockend wollen die Verfolger mit ihrer Beute davon, da stürzt der Wasserträger herbei. Sein dankbares Herz hat alle Schwierigkeiten überwunden, und es ist ihm möglich geworden, einen königlichen Befehl zu erwirken, der die fernere Verfolgung des Grafen verbietet. Freudiger Schlußchor.

531] Fidelio.

Oper in 2 Akten. Text nach Bouilly von Sonnleithner und Treitschke. Musik von L. van Beethoven.

Beethovens Reich war die instrumentale Kunst und demgemäß ist auch im Fidelio das Orchester durchaus symphonisch behandelt, ohne jedoch die freie Entfaltung des vokalen Elementes allzusehr zu beeinträchtigen; es wohnt der Oper, wie die Erfahrung gelehrt hat, eine unverfälschte Lebenskraft inne, und so lange es eine deutsche Oper giebt, wird Fidelio den ihm gebührenden Platz behaupten.

Personen:

- Don Fernando**, Minister, Bar.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses, Bar.
Florestan, ein Gefangener, T.
Leonore, seine Gattin, unter dem Namen „Fidelio“, S.
Rocco, Kerkermeister, B.
Marzelline, seine Tochter, S.
Jaquino, Pförtner, T.

Handlung: in einem spanischen Staatsgefängnisse in der Nähe von Sevilla.

Komponiert in den Jahren 1804 und 1805, Erste Aufführung: im Herbst 1805 in Wien.

I. Akt. Im Hofe des Gefängnisses. Marzelline ist bei der Arbeit und wird von Jaquino beschworen, ihm endlich ihr Jawort zu geben; sie weigert sich, weil ihr Herz dem jüngst in des Vaters Dienste getretenen Fidelio gehört. Sie giebt dieser Empfindung Ausdruck in der Arie „O wär' ich schon mit dir vereint“. Jaquino war abgerufen und kehrt jetzt in Begleitung Rocco's zurück, bald darauf tritt auch Leonore auf, welche für Rocco Geschäfte erledigte. Dieser sieht in ihrer treuen Pflichterfüllung Beweise der Liebe zu seiner Tochter und ist, zum geheimen Schrecken Leonorens, zur Verbindung der beiden jungen Leute gern bereit. Leonore begehrt vor allen Dingen das Vertrauen Rocco's, und schließlich gelingt es ihr auch, ihn dazu zu bewegen, daß sie ihm bei der Bedienung der Gefangenen helfen darf; ja sie erwirkt sogar, daß die Gefangenen auf kurze Zeit ins Freie geführt werden. Rocco fühlt sich als Mitwiffer von Pizarro's finsternen Plänen zu solch eigenmächtiger Erlaubnis berechtigt, denn Pizarro hat ihm anvertraut, daß er sich des Florestan — den er ohne

Grund eingekerkert hält — schleunigst entledigen will, und verlangt von Rocco, daß er ihn ermorde. Doch da dieser sich handschaft weigert, so bleibt Pizarro nichts anderes übrig, als selbst die blutige That zu verrichten. Dem Befehl jedoch, ein Grab in Florestan's Kerker zur sofortigen Beisetzung des Leichnams herzurichten, vermag sich Rocco nicht zu entziehen. Diese Verhandlung der beiden Männer hat Leonore belauscht. (Recitativ und Arie: „Abscheulicher, wo eilst du hin?“) Die Gefangenen werden ins Freie geführt, aber vergebens sucht Leonore unter ihnen ihren Gatten.

II. Akt. Im Kerker Florestan's. Florestan allein. In der Arie: „In des Lebens Frühlingstagen“ findet seine Liebe, sein Vertrauen zu Leonore ergreifenden Ausdruck. Von Schwäche übermannt, sinkt er auf sein Lager zurück. Rocco und Leonore treten ein und beginnen die Grabstätte für Florestan zu bereiten (es folgt das erschütternde Duett „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben“). Inzwischen bemittelt Leonore sich wieder und wieder die Fänge des Gefangenen im Halbdunkel zu unterscheiden. Als er erwacht, laßt Rocco ihn mit einem Trunk frischen Wassers. An der Stimme des Gefesselten, der Rocco dankt, erkennt Leonore ihren Gatten. Und durch Schmeichelworte gelingt es ihr, Rocco zu bewegen, daß sie dem Armen ein Stück Brot reichen darf. Jetzt kommt Pizarro, der sich Florestan zu erkennen giebt. Doch als er eben im Begriff ist, ihn zu erschlagen, stürzt die sich bis dahin verborgen gehaltene Leonore zwischen den Gatten und den Mörder. Als der Wüterich sie fortzuschleudern will, schirmt sie noch einmal Florestan und ruft — Pizarro mit der Pistole bedrohend — aus: „Zör' erst dein Weib.“ Der ergrimmete Pizarro scheut auch vor einem Doppelmorde nicht zurück. Schon glaubt man das Leben beider verloren, da nahen Schritte. Jaquino kommt und meldet die Ankunft des Ministers. Florestan und sein Weib sind gerettet. In einem jubelnden Duett: „O, namenlose Freude“ versich ihre ganze Glückseligkeit aus. Verwandlung: Vastei vor dem Schloßhofe. Don Fernando verkündet im Namen des Königs, daß den Gefangenen die volle Freiheit wiedergegeben ist. In Florestan begrüßt der Minister voll Freude seinen totgeglaubten Freund. Marzelline lernt voll Bestürzung in dem geliebten Jüngling eine heldenmüthige Frau kennen und tröstet sich nun mit Jaquino. Don Pizarro fällt der irdischen Gerechtigkeit anheim.

532] Joseph in Aegypten.

Oper in 3 Akten. Text von Duval. Musik von Mehul.

Joseph in Aegypten ist das Meisterwerk Mehul's, die einzige seiner Opern, welche

sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Dem Dialog ist ein sehr breiter Raum vergönnt und namentlich die Partie des Simeon verlangt einen Sänger, der zugleich Schauspieler ersten Ranges sein muß. Vielleicht ist es die einzige Oper, in der kein Liebesverhältnis vorkommt. Der Text ist so treu der biblischen Geschichte nachgebildet, daß ein ungenügendes Verständnis der Handlung vollständig ausgeschlossen ist, so daß es also durchaus überflüssig erscheint, den Gang der Handlung zu skizzieren.

Personen:

Jakob, B.
Joseph, unter dem Namen Kleophas,
Statthalter von Aegypten, T.
Benjamin, S.
Ruben, Bar.
Simeon, Bar.
Die anderen Söhne Jakobs, T. und B.
Utabal, Josephs Vertrauter, B.
Handlung: Memphis.

Erste Aufführung: 17. Februar 1807 in Paris.

533] Johann von Paris.

Romische Oper in 2 Akten. Text v. Saint Just. Musik von Abrien Boildieu.

Interessant ist Schumanns Urteil über diese Oper: Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. Jean de Paris, Figaro und der Barbier, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd! Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends bedenkend — die Violoncellos hier und da schon als selbständige Stimme mit Effect behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

Personen:

Prinzessin von Navarra, S.
Der Groß-Seneschall, Bar.
Johann von Paris, T.
Olivier, S.
Bedrigo, Gastwirt, B.
Lorezza, dessen Tochter, M.S.
Handlung: in einem Wirtshause der Pyrenäen. 17. Jahrhundert.
Erste Aufführung 4. April 1812 in Paris.
1. Akt. Vor dem Wirtshause steht der Prinzessin von Navarra will bei ihm übernachten. Als nun aber Olivier, der Reisemarschall des Bürgers Johann von Paris, wird derselbe kurz abgewiesen. Vergebens sucht Lorezza ihren Vater umzustimmen und vergebens preist Olivier den Reichtum und die Großmuth des Bürgers Johann von Paris. Was beiden nicht gelang, erzwingt

sich aber Johann von Paris selbst, der mit vielen Begleitern erscheint und sich ohne weiteres in den Besitz des ganzen Hauses setzt. Jetzt erscheint der Seneschall und verlangt in der berühmten Arie: „Weil man jetzt hier im Hause uns wird gehorchen müssen“, daß Johann von Paris das Haus räume; der aber singt: „Weil ich Herr im Hause bin, so ist's mein, ich bleibe drin.“ Die hinzukommende Prinzessin faßt die Sache von der heiteren Seite auf, vermutet sie doch ganz richtig, daß der reiche Bürger nicht das ist, was er scheint, sondern ein auf Reisen befindlicher Prinz.

Im II. Akt, welcher wieder vor dem Wirtshause spielt und der mit einem Duett zwischen Olivier und Lorezza beginnt, giebt sich Johann von Paris der Prinzessin als Kronprinz zu erkennen. Sie gestehen einander ihre Liebe. Mit einem fröhlichen Chor schließt die Oper.

534] Der Barbier von Sevilla.

Romische Oper in 2 Akten, nach Beaumarchais von Sterbini. Musik von Rossini.

Der Barbier von Sevilla ist, trotz des Tell, Rossinis Meisterschöpfung, denn während im Tell doch gar manches schon der Zeit verfallen, so ist im Barbier keine Nummer vorhanden, die nicht heute noch gerade so wirkt wie im Jahre 1817, da er mit dieser Oper in der Argentina zu Rom seinen größten Triumph feierte. Wenn Figaros Hochzeit von Mozart die feinste komische Oper ist, die wir besitzen, so ist der Barbier die feinste Burleske. Seltsam, daß ein Intriguenstück den Stoff hergegeben hat zu zwei der hervorragendsten Meisterwerke auf dem Gebiete der komischen Oper.

Personen:

Graf Almaviva, T.
Dr. Bartolo, B.
Rosine, sein Mündel, S.
Basilio, Musikmeister, B.
Marcelline, im Dienste Bartolos, S.
Figaro, Barbier, Bar.
Fiorillo, des Grafen Diener, T.
Handlung: in Sevilla, Mitte des 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung 20. Januar 1817 in Rom. Graf Almaviva ist sterblich verliebt in Rosine, die schöne Mündel des alten, glaslöppigen Dr. Bartolo, der sie mit Argusaugen bewacht und selber zu heiraten trachtet. Den Alten zu prellen und sich die Rosine zu gewinnen, verbindet er sich mit dem lustigen und schlauen Barbier Figaro, während Bartolo mit Basilio Ränke schmiedet, um den gefürchteten Almaviva durch Verleumdungen und andere saubere Mittel unschädlich zu machen. Zuerst verschaffte der Graf sich Gelegenheit die Geliebte zu sehen, indem er als Soldat eindringt und Quartier begehrt, später indem er sich als Schüler des erkrankten Basilio einführt und

Rosine eine Singstunde giebt; hierbei er-
 tappt der Dr. Bartolo die Liebenden, wie
 sie sich die Hände drücken und andere Zärt-
 lichkeiten austauschen, entschlüpft dem Messer
 des Figaro (der bis dahin trefflich ver-
 standen hatte, das Liebespaar durch seine
 Person zu bedecken) und jagt ihn fort. Nun
 hält Bartolo es für die höchste Zeit, sich
 der reichen und schönen Maid zu versichern
 und schickt Basilio zu einem Notar, der
 den Ehekontrakt mitbringen soll, während
 er selbst noch andere wichtige Vorkehrungen
 außer dem Hause zu machen hat. Sehr
 bald kommt der Notar, aber Almaviva und
 Rosine sind von Figaro gleichzeitig her-
 geführt bevor Dr. Bartolo zurückkommt;
 als er endlich kommt, ist er der Geprellte,
 denn nunmehr haben jene den Ehekontrakt
 unterschrieben. Daneben sind natürlich noch
 zahllose Pöffen hineingewebt.

535] **Wilhelm Tell.**

Große romantische Oper in 3 Akten. Text
 von Hipp. Str und Jony. Musik von
 G. Rossini.

Nachdem Rossini vom Jahre 1810 bis
 1828 nicht weniger als 37 Opern geschrie-
 ben hatte (von denen sich einzig und allein
 „Der Barbier von Sevilla“ erhalten hat)
 schrieb er 1829 den „Tell“. Im Jahre 1823
 war Rossini nach Paris gekommen und
 wandelte sich im Laufe der Zeit vollständig
 zum Franzosen um. So trägt denn auch
 Tell den Stempel der französischen großen
 Oper und unlegbar auch den Stempel
 eines großen Genies.

Personen:

- Gessler, kaiserlicher Landvogt, B.
- Rudolf der Harvas, T.
- Tell, Bar.
- Walther Fürst, B.
- Melchthal, B.
- Arnold, dessen Sohn, T.
- Leuthold, Bar.
- Mathilde von Habsburg, S.
- Hedwig, Tells Gattin, M.S.
- Gemmy, Tells Sohn, S.
- Ein Fischer, T.

Handlung in der Schweiz; Anfang des
 14. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 3. Aug. 1829 in Paris.
 Das Sujet ist durch die Tellsage und
 das Schiller'sche Drama, von welchem es
 zwar stellenweis abweicht, so bekannt, daß
 es überflüssig erscheinen dürfte, den Gang
 der Handlung zu skizzieren.

536] **Der Freischütz.**

Romantische Oper in 3 Akten. Text von
 Fr. Kind. Musik von C. M. v. Weber.

Der Freischütz ist die populärste Oper
 der Deutschen. Der Erfolg, den dieselbe
 sofort errang, war ein riesenhafter, durch-
 aus beispielloser und noch heute entzücken
 die herrlichen Melodien, die der glückliche
 Schöpfer verschwenderisch gespendet hat,
 Ohr und Herz eines jeden empfänglichen,

noch nicht durch die brutalen Effekte der
 Neu-Italiener abgestumpften Hörens.

Personen:

- Graf Ottokar, Bar.
- Runo, gräflicher Oberförster, B.
- Agathe, seine Tochter, S.
- Mennchen, deren Freundin, S.
- Kaspar u. Max, Jägerburschen, B.L.
- Ein Eremit, B.
- Rilian, ein Bauer, T.
- Samiel.

Handlung: In der Erbforsterei und deren
 Umgebung. 18. Jahrhundert.

Erste Aufführung 18. Juni 1821 in Berlin.

I. Akt. Platz vor einer Waldkammer.
 Max sitzt im Vordergrund allein an einem
 Tische, im Hintergrunde eine Vogelstange
 von Volksgewimmel umgeben; es fällt ein
 Schuß und das letzte Stück eines Sternes
 fällt herab. Die Bauern jubeln dem Sieger,
 dem Bauern Rilian, zu und händeln Max,
 dem heute kein Schuß gelingen wollte. Runo,
 Kaspar und Jäger kommen herzu; ersterer
 hört mit Schrecken, daß Max, sonst der beste
 Schütze weit und breit, jetzt nichts zu treffen
 imstande ist, und das beunruhigt ihn un-
 sosehr, als Max am nächsten Tage nach
 altem Herkommen den Probeschuss thun soll.
 „Fehlst du morgen beim Probeschuss, so ist
 Mädchen und Dienst für dich verloren.“
 ruft er ihm warnend zu. Kaspar nützt die
 trübe Stimmung seines Kameraden, um
 ihn nach und nach ins Garn zu locken.
 Jener hat mit dem Bösen einen Pakt ge-
 schlossen und ist ihm in kürzester Frist ver-
 fallen, wenn er nicht ein neues Opfer
 schaffen weiß. Nachdem Runo mit den
 Jägern den Festplatz verlassen hat, drängen
 sich die Landleute beim Ertrinken des be-
 rühmten Wälders um den „Schantgabel“
 und zerstreuen sich nach und nach. Es ist
 dunkel geworden. Max bleibt, in trüben
 Gedanken verloren, allein zurück (Arie:
 „Durch die Wälder, durch die Auen“).
 Kaspar gesellt sich zu ihm und weiß ihm
 schließlich dahin zu bringen, daß er sich ent-
 schlüssigt, um Mitternacht in die Wolfschucht
 zu kommen, wofelbst Kaspar ihn lehren
 will, Freikugeln zu gießen. (Arie des Ka-
 spar: „Schweig, damit dich niemand warnt.“)

II. Akt. Im Forsthaufe. Das Bild
 des ersten Runo war herabgefallen und
 Mennchen hämmert einen neuen Nagel ein
 (Duett: „Schelm, halt' fest.“) Agathe war
 bei diesem kleinen Unfall leicht verletzt und
 hat ein Lächeln um die Stirn gebunden;
 mit Bangen erwartet sie ihren Max, Kom-
 men sucht sie aufzuheitern (Arie: „Kommt
 ein schlanker Bursch gegangen“) und mahnt
 sie, sich schlafen zu legen, aber Agathe will
 Max erwarten. (Scene und Arie: „Wie nahe
 mir der Schummer, bevor ich ihn gesehn“) Endlich
 kommt Max, aber nur auf wenige Augenblicke,
 denn er will zum Kaspar in die Wolfschucht
 gehen, um einen Hirsch geschossen zu haben, den er
 rauch bergen muß, damit er von den Bauern

nicht gestohlen werde. Nach dem Terzett: „Wie? Was? Entsetzen“, eilt May davon. Verwandlung: Wolfschlucht. Kaspar ist beschäftigt, mit schwarzen Feldsteinen einen Kreis um einen Totentopf herum zu legen. Er beschwört Samiel und fordert von ihm, daß er die Frist ihm verlängere, wogegen er den May als neues Opfer ihm zuführen wolle. Samiel spricht: „Es sei, bei den Pforten der Hölle, morgen er oder du.“ May erscheint und steigt zu Kaspar herab, obgleich die Erscheinungen seiner Mutter und Agathens ihn warnen. Kaspar verlangt, daß May die Freitugeln gieße, aber dieser weigert sich und bleibt Zuschauer. Unter unheimlichen Ceremonien und dem Gesänge unsichtbarer höllischer Geister beginnt Kaspar zu gießen; mit jeder Kugel, die er gießt, wird die „wilde Jagd“ auf der Erde und in den Lüften gräßlicher und bei der siebenten endlich werden beide Jäger durch den Sturm zu Boden geworfen. Da schlägt es Eins, der Spuk ist vorbei, May richtet sich auf.

III. Akt. Agathens Zimmer. Agathe, bräutlich geschmückt, betet am Hausaltar. (Aria: „Und ob die Wolke sie verhülle“.) Sie ist voll trüber Ahnungen, und Aennchen muß sie wieder zu erheitern suchen. (Romanze und Arie: „Einst träumte meiner selgen Vase“.) Jetzt nahen die Brautjungfern und singen das zum Volkslied gewordene „Wir winden dir den Jungfernkranz“; als man ihr die Schachtel mit dem Brautkranz reicht, findet sie beim Öffnen derselben statt des Brautkranzes einen Totenkranz; alle erlassen, aber Aennchen weiß auch nach diesem peinlichen Vorkommnis die rechte Stimmung bald wieder herzustellen und die Brautjungfern stimmen ihren Brautgesang wieder an und entfernen sich unter diesen Klängen.

Verwandlung: Wald. Jägerchor: „Was gleich wohl auf Erden“. (Hier ist einzuschalten, daß May von Kaspar noch eine Freitugel gefordert hatte, die dieser aber verweigerte, denn May soll zum Probeschuß nur noch eine behalten, und die leitet Samiel nach seinem Willen. „Ha, ha, ha, das Grempel ist richtig, wohl bekomm's der schönen Braut.“ jagt Kaspar höhnlachend für sich.) Graf Ottokar im Prunzelt an der Tafel, am untersten Platz Kuno, May in Kuno's Nähe, doch außerhalb des Zeltes, auf seine Büchse gestützt. Nachdem Ottokar dem fröhlichen Sange zugehört, fordert er May auf, den Probeschuß zu thun. „Siehst du dort die weiße Taube?“ ruft er, May legt an, Agathe tritt aus der Baumgruppe hervor, wo die weiße Taube sitzt und ruft: „Schieß nicht, ich bin die Taube,“ aber der Schuß fällt, die Taube flattert fort. Agathe aber und Kaspar schreien auf und sinken um. Dies alles ist das Werk eines Augenblickes. Man bemüht sich um Agathen, sie erholt sich („Ich atme noch, der Schreck nur warf mich nieder“), Kaspar aber wälzt sich

in seinem Blute und Samiel erscheint, um ihn in die Hölle zu stoßen. May gesteht seinen Frevel und Ottokar befiehlt, daß er für immer sein Gebiet verlasse und auf Agathens Hand verzichte. Da tritt der Eremit hervor, empfiehlt dem Grafen Milde und dieser fügt sich den Worten des frommen Mannes; er vergönnt May ein Probejahr, bewährt er sich in dieser Frist so rein und bieder wie er früher war, so soll ihm die Hand Agathens beschieden sein.

537] Euryanthe.

Oper in 3 Akten. Dichtung von Helmine von Chezy. Musik von C. M. von Weber.

Im Jahre 1847 schrieb Schumann in sein Opernbüchlein folgendes: Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes was er hatte; ein Stück Leben hat ihn die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie. Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantines und Euryanthes, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe.

Personen:

König Ludwig, B.
Lysfiart, Graf zu Forest, Bar.
Abdolar, Graf zu Nevers, T.
Euryanthe von Savoyen, S
Eglantine von Pulset, M.S.
Bertha, S.

Die Scene ist abwechselnd zu Schloß Préméry und Nevers. Zeit: 1110.
Erste Aufführung: 23. Okt. 1823 in Wien.

I. Akt. Säulenhalle des Königsschlusses. Der Chor der Frauen und der Chor der Edlen und Ritter singt: „Dem Frieden Heil!“ Die Frauen reichen, eine jede ihrem Ritter einen Kranz; Abdolar hat sich zurückgezogen, dem Lysfiart weicht man aus, so bleiben beide unbekränkt. Der König erscheint und erfreut Abdolar durch die Kunde, daß er dessen Braut Euryanthe noch am selbigem Tage vom Schlosse Nevers an seinen Hof bescheiden werde: „sie wird der Schmuck des Hofes sein!“ Auf des Königs Wunsch singt Abdolar ein Minnelied zu ihrem Preise: „Unter blüh'nden Mandelbäumen.“ Die Herzogin von Burgund beschränkt Abdolar, die Edelsträulein umwinden seine Zither mit Rosen und der neidische Lysfiart sieht all dem mit höhnischer Miene zu; er reizt Abdolar, indem er die Treue aller Frauen in Zweifel zieht und sogar Euryanthe verdächtigt. Schließlich erbietet er sich selbst, Euryanthes Treue wankend zu machen und bietet Abdolar darob eine Wette an, ein jeder soll sein ganzes herrliches Eigentum, das Erbteil seiner Väter einsetzen, Abdolar, der seiner Euryanthe sicher ist, ruft aus: „Es gilt“ und weiter: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanthe.“ Verwandlung: Burggarten zu Nevers,

Die Oper jetzt häufig mit den, von Willner hinzugefügten Rezitativen gegeben. Dadurch ist allerdings dem Werke das Wesen des Singspiels genommen, andererseits aber haben die herrlichen einzelnen Musikenstücke, die sich früher so glänzend von dem Hintergrunde des Dialogs abhoben, an Wirkung leider eingebüßt.

Personen:

Oberon, König der Elfen, T.
Titania, seine Gemahlin, M.S.
Puck, M.S.
Droll, A.
Harun al-Raschid, Kalif von Bagdad, Bar.
Nezia, seine Tochter, S.
Fatime, deren Vertraute, S.
Babelan, persischer Prinz, T.
Almansor, Emir von Tunis, Bar.
Koschana, seine Gemahlin, A.
Abdallah, Seeräuber, B.
Kaiser Karl der Große, B.
Hüon von Bordeaux, T.
Scherasmin, sein Knappe, Bar.

Handlung: in Frankreich, Bagdad u. Tunis
806.

Erste Aufführung 11. April 1826 in
London.

I. Akt. Halle in Oberons Palast. Die Elfen singen „Leicht wie Feentritt nur geht“. Doch auch das ist schon zu laut und Puck scheucht die Elfen fort, damit nicht Oberons Schlummer gestört werde. Jetzt kommt Droll und ihm teilt Puck mit, daß ein ehelicher Zwist zwischen Oberon und Titania ausgebrochen sei, und daß beide geschworen haben, einander vollständig zu meiden, bis sie ein liebendes Paar gefunden haben, dessen Treue unwandelbar. Der erwachende Oberon bekennt schon den übereilten Schwur (Arie: „Schredens-Schwur“); dann horcht er geräuschlos, wie Puck ihm erzählt, daß dem Ritter Hüon, welcher den Prinzen Karlmann in ritterlichem Kampfe erschlagen hat, von Karl dem Großen die Sühne auferlegt worden, daß er nach Bagdad ziehe, beim Festmahle des Kalifen denjenigen sitze, der an seiner linken Seite sitze und endlich die Tochter des Kalifen küsse und zur Braut begehre. Auf Befehl Oberons werden Hüon und sein Knappe Scherasmin sofort durch Puck hergezaubert. Es schlafen beide und Oberon läßt dem Hüon im Traume Nezias Bild erscheinen, wie sie sie und Oberon giebt Hüon ein Zauberhorn und dem Knappen einen Becher, der niemals leer wird. Jetzt schwingt Oberon sein Ältenzepter, die Halle mit Oberons Lager verschwindet und man sieht auf Bagdad.

Ja, auf gold'ne Zinnen hier
Sich das Abendrot ergießet,
Und der Strom in reicher Zier
Schnell zu seinem Meere fließet.
Arie des Hüon: „Von Jugend auf in
dem Kampfesflut.“

Verwandlung. Halle im Harem zu Bagdad. Nezia klagt der Fatime, daß sie dem Prinzen Babelan angehören soll, während sie im Traume den Helben gesehen hat, der jetzt ihre Seele ganz erfüllt; da ruft Fatime: „Glück, Freude — er ist da“, und berichtet, daß Hüon durch seltsame Fügung zu ihrer Ruhme gelangt sei, daß diese ihm von Nezias Traum erzählt, und daß er geschworen habe, sie zu erretten, koste es auch sein Leben.

II. Akt. Prunksaal im Palast des Kalifen. Zur Linken des Kalifen sitzt Babelan an der Tafel und bittet den Herrscher, daß er die Hochzeitfeier sogleich beginnen lasse. Die Braut wird hereingeführt. Da erscheinen Hüon und Scherasmin plötzlich, Hüon ersticht Babelan und küßt Nezia als Braut, der Kalif ruft seinem Gefolge zu: „Ergreift sie, wenn ihr selber leben wollt“, Hüon stößt ins Horn und alle werden regungslos, Oberon aber belohnt Hüon mit den Worten: „Du hast erfüllt dein Ritterwort und ich bin zufrieden, Nezia ist dein“, er schwingt sein Ältenzepter und man sieht den Hafen von Askalon, ein Schiff liegt im Hafen. Er befiehlt, daß sie mit dem Schiff nach Griechenland fahren. Scherasmin wirbt um Fatime (deren Arie: „Arabien's einsam Kind“). Verwandlung. Meeresküste. Das Schiff, auf dem sich die beiden Liebespaare befinden, strandet. Hüon bettet die ohnmächtige Nezia auf einem Felsen, der Zauberbecher wird von den Wellen an den Strand geworfen und Nezia trinkt Stärkung daraus. Hüon eilt nun davon, ein Obdach zu finden. (Scene und Arie der Nezia: „Ocean, du Ungeheuer“). Da naht ein Schiff mit Seeräubern, welche die schöne Nezia fortzuschleppen und den zurückkehrenden Hüon binden. Da erscheint Oberon, auf dessen Befehl diese neue Prüfung der Liebenden herbeigeführt war und befiehlt Puck, daß er Hüon in Schlummer wiege und ihn innerhalb sieben Tagen bis in den Garten des Emirs von Tunis führe. Zwei Meermädchen singen: „O, wie wogt es sich schön auf der Flut“, während an dem schlafenden Hüon alle die Lande vorbeiziehen, die er bis Tunis durchziehen muß.

III. Akt. Garten des Emirs von Tunis. Fatime klagt, daß sie eine niedere Sklavin geworden, nachdem sie Nezias Vertraute war. Scherasmin tröstet sie. Beide entfernen sich, da führt Puck den schlafenden Hüon durch die Lüfte herbei. Scherasmin weckt ihn und Fatime eilt herbei; um zu verkünden, daß der Emir eine wunderschöne Sklavin gekauft habe, die niemand anders als Nezia sein könne. Hüon wird in einen Gärtner verwandelt und alle drei eilen fort. Verwandlung. Im Palast des Emirs. Der Emir Almansor wirbt vergebens um Nezias Liebe. Erzürnt hierüber, weist er seine Gemahlin Koschana schroff zurück, die jetzt beschließt, sich fürchterlich zu rächen;

zu dem Zweck verspricht sie dem herbeigeführten Hüon, ihn auf den Thron von Tunis zu erheben, wenn er zuvor den Emir ermorde. Hüon weist sie kalt ab, doch der unerwartet hinzugekommene Emir läßt ihn, den frechen Eindringling, zum Tode führen. Verwandlung. Plaz vor dem Palast des Emirs. Hüon wird zum Holzstoß geführt, um den Flammentod zu erleiden, und da Rezia dem Emir zu Füßen fällt, sich als Hüons Gemahlin bekennt und um Gnade für ihn bittet, soll auch sie auf dem Scheiterhaufen sterben. Aber Scherasmin hat das Zauberhorn gefunden, bläst hinein und alle fangen an zu tanzen, er bläst stärker und Oberon kommt herbei. Hüon und Rezia haben alle Prüfungen bestanden und so sind Oberon und Titania wieder versöhnt. „Sieh, der Zauber endet heut! Lebe wohl, mein Dant bleibt ewig dir.“ Mit diesen Worten entläßt Oberon das liebende Paar, welches er schließlich noch durch Zauberwort nach Frankreich, an den Hof Karls des Großen versetzt.

Verwandlung. Thronsaal Karls des Großen, welcher jetzt versöhnt ist. Die Edlen singen zum Preise des Helden Hüon und seiner Rezia.

539] **Jeffonda.**

Oper in 3 Akten. Text von Gehe, Musik von Spohr.

Spohrs Eigenart, welche vorzugsweise in der sehr häufigen Verwendung chromatischer Fortschreitungen besteht und seiner Musik einen etwas monoton-weichlichen Charakter verleiht, ist Ursache, daß die Charaktere in seinen Opern nicht so scharf umrissen sind, wie das in einem dramatischen Kunstwerke sein sollte. Dadurch leidet allerdings auch seine bedeutendste, einst sehr populäre Oper Jeffonda, welche aber immerhin wundervolle Einzelheiten enthält, wie vor allem die meisterhaft angelegte und durchgeführte erste Scene des ersten Aktes, Einzelne Nummern, wie das Duett „Schönes Mädchen, wirst mich hassen“, das Blumen-duett, die Arie „Der Kriegerstolz ergeben“ u. a. waren einst die erklärtesten Lieblinge des ganzen singenden Deutschlands. Jetzt wird die Oper leider nur sehr selten noch gegeben.

Personen:

Jeffonda, Witwe eines Rajah, S.
Amazili, deren Schwester, S.
Daudau, Oberbrahmine, B.
Nadori, Brahmine, T.
Tristan d'Acunha, General der Portugiesen, Bar.
Pedro Lopez, Obrist, T.
Ein indischer Offizier, Bar.

Handlung: in und vor Goa an der Küste von Malabar. Anfang des 16. Jahrhunderts. Erste Aufführung 23. Juli 1823 in Kassel.

Jeffonda soll, da ihr Gatte, der Rajah, gestorben ist, den Feuertod erleiden und der junge Priester Nadori wird beauftragt,

ihr dies zu künden, aber inmitten dieser Botschaft stockt er, denn noch nie hatte er Frauenschöne gesehen und heiße Liebe zu Amazili, der Schwester Jeffondas, entbrennt in seinem Herzen; er will Jeffonda retten und Amazili für sich gewinnen, und es gelingt ihm, in dem General der Portugiesen Tristan d'Acunha einen Helfer zu erringen. Dieser war schon einmal in dem Lande und hatte ein holdes Mädchen lieben gelernt, das aber plötzlich verschwunden war, weil man es zur Gattin des Rajah bestimmt und entführt hatte. Es ist Jeffonda. In beiden Männern steht der Entschluß fest, Jeffonda von dem entsehrlichen Tode zu retten, aber zweimal scheitern ihre Versuche, bis es ihnen endlich doch gelingt, sie den fanatischen Priestern zu entreißen.

540] **Die weiße Dame.**

Romische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe. Musik von Adrien Boieldieu.

Mit größtem Geschick hat Boieldieu den Lokalkton getroffen, zu welchem Requisit er auch viele schottische Volksmelodien, vor allem das reizende: „Treu und herzlichlich“ in das Werk verwebt hat. Das lebenswürdige Werk hat noch heute nicht von seinem Reize eingebüßt und gehört zum eisernen Bestand aller Opernd Bühnen.

Personen:

Gaveston, vormaliger Kastellan des Grafen Avenel, B.
Anna, sein Mündel, S.
Margarete, vormalige Kinderwärterin im Schlosse Avenel, A.
George Brown, englischer Offizier, T.
Didson, Pächter, T.
Jenny, dessen Frau, S.
Mac Irton, Friedensrichter, B.
Handlung: Auf dem Gut und im Schlosse in Avenel in Schottland.

Komponiert 1826, erste Aufführung 10. Dezember 1826 in Paris.

I. Akt. Plaz vor dem Pächterhause. Die Pächterleute Didson sind in großer Verlegenheit, weil die Tante ihres Sohns, die eben stattfinden soll, durch die Absage eines der Paten für den Augenblick unmöglich gemacht ist. Zum Glück er scheint George Brown, ein junger Offizier, der um Nachtquartier bittet. Freundlich wird es gewährt, und der hübschen Pächterfrau gelingt es leicht, ihren Gast zu bewegen, daß er die freigewordene Patenstelle annehme. Während die junge Frau ihm aufwartet, singt sie die Ballade von der „weißen Dame“, welche im Schlosse Avenel spuken soll. Als George Brown ungläubig über das Gehörte lacht, versichert ihm Didson, daß er sie selbst gesehen und sogar gesprochen habe; auch seine Wohlhabenheit verdanke er ihr, dagegen habe er ihr feterlich geloben müssen, zu jeder Zeit ihres Wintes gewärtig zu sein. Jenny Didson ist hierüber ganz entsetzt, doch läßt sie sich, nach dem ihr Gatte fortgegangen, von George

Brown Trost zusprechen, aber — Dickson kommt zurück und klagt, daß die weiße Dame ihn durch einen Brief zur Nachtzeit aufs Schloß beschieden habe. Der zu Abenteuern aufgelegte George Brown macht schließlich den Vorschlag, statt Dicksons aufs Schloß zu gehen.

II. Akt. Saal im Schloß Avenel. Die alte Kinderwärterin Margarete singt das liebliche Spinnlied; herzu kommen Gaveston, der vormalige Kastellan des Grafen Avenel und sein Bündel Anna. Vergebens bemüht sich ersterer aus Anna herauszulocken, was alles die alte Gräfin ihr auf dem Sterdebette anvertraut habe. Die ergebnislose Zwiesprache wird durch die Ankunft eines Fremden unterbrochen. Anna und Margarete, welche freilich in dem Einlaß Begehrenden den zu sich beschiedenen Dickson vermutet hatten, wollen doch nun auch dem Fremdling Obdach gewähren, allein Gaveston widersteht sich und giebt erst, nachdem Anna ihm versprochen, ihr Geheimnis zu enthüllen, seine Einwilligung.

In dem nun Eintretenden glaubt Margarete eine Familienähnlichkeit mit dem verstorbenen Grafen von Avenel zu erblicken. Von den Frauen verlassen, erzählt George Brown dem Verwalter, weswegen er dem Schloße einen Besuch abstatte. Spöttisch wünscht ihm Gaveston viel Glück zur Bekanntschaft mit der weißen Dame, worauf er den jungen Mann sich selbst überläßt. Vereis halb entschummert erscheint ihm nun wirklich die weiße Dame. Es ist Anna, welche ihm zu seinem Staunen das wirklich erlebte Begegnis berichtet, daß er in einer Schlacht schwer verwundet und darauf von einem Mädchen liebevoll gepflegt worden sei. Nachdem er der für ihn rätselhaften Erscheinung versprochen, bis zum andern Tage zu verweilen und dann all ihren Befehlen pünktlich nachzukommen, entfernt sie sich lautlos, und ihn übermannt der Schlaf. Bei Tagesanbruch weckt ihn Gaveston, damit er rechtzeitig der gerichtlichen Versteigerung des Schloßes beiwohnen könne. Gaveston gedenkt sich in den Besitz desselben zu setzen und die benachbarten Pächter, welche dies gern verhindern möchten, haben doch keine genügend große Geldsumme dazu aufbringen können. Schon glaubt man mit Bestimmtheit, das herrliche Besitztum falle dem unbeliebten Gaveston zu, da bietet auf der unermittelte Offizier, eine immense Summe. Gaveston ist außer sich, und der Richter muß George Brown vorlesen, daß dem Käufer bei nicht rechtzeitiger Zahlung Gefängnisstrafe drohe. Es hilft alles nichts, der Offizier beharrt bei seinem Angebot, der weiße Dame völig gedekt.

III. Akt. Freudig bewegt betritt Anna den Ahnensaal des Schloßes. Freude und Liebessehnsucht, denen sie in einer Arie Ausdruck verleiht, erfüllen ihre Brust. Als

sie sich entfernt, tritt George Brown auf, umringt von frohen Leuten, welche ihn, den neuen Herrn, freudig beglückwünschen. Er blickt sich rings im Saale um, und halbvergessene Bilder seiner Kinderzeit steigen in ihm auf. Dazu kommt ihm ein altbekanntes schottisches Volkslied „Treu und herzlichlich Robin Adair“ in den Sinn. Aus seinen Träumen reißen ihn Gaveston und der Richter, welche Zahlung von ihm zu fordern kommen. Er begehrt noch eine kurze Frist, denn noch hat sich die weiße Dame, der er blindlings folgt, nicht wieder gezeigt. Da im rechten Augenblicke zur festgesetzten Stunde erscheint sie und überreicht ihm, den sie als Erben des Grafen von Avenel begrüßt, den ihr von der alten Gräfin auf dem Totenbette anvertrauten Schatz. Es stellt sich heraus, daß niemand anders als Anna, seine einstige treue Pflegerin, die weiße Dame ist. Da er ihre treue Liebe schon längst im stillen erwidert, sehen wir am Schlusse ein glückliches Paar.

541] Maurer und Schlosser.

Oper in 3 Akten. Text von C. Scribe.

Musik von Auber.

Diese Oper war die erste, mit welcher sich Auber einen unbestrittenen Erfolg erlangt und durch welche er sich neben Boieldieu als Hauptvertreter der französischen komischen Oper hinstellte. Das Libretto soll einem in Paris stattgehabten Begegnis nachgebildet sein. Das liebenswürdige Werk birgt eine Fülle frischer, fröhlicher Melodien, welche noch immer den unbefangenen Hörer herzlich erfreuen.

Personen:

Léon v. Méreville, Offizier, T.

Irma, eine Griechin, S.

Roger, ein Maurer, T.

Baptist, ein Schlosser, B.

Henriette, dessen Schwester, S.

Frau Bertrand, M. S.

Handlung: I. und III. Akt in der Pariser

Vorstadt St. Antoine, II. Akt im Hause des

türkischen Botschafters.

Erste Aufführung: 3. Mai 1825 in Paris.

I. Akt. Platz vor dem Wirtshause.

Hochzeit Rogers und Henriettens. Roger

singt den Hochzeitsgästen das Handwerker-

lied mit dem Refrain: „Nur Courage,

nicht verzage, treue Freunde sind dir nah!“

welches Lied im Verlauf der Oper eine

wichtige Rolle spielt. Kein Mensch im

Dorfe begreift, woher der arme Maurer

mit einemmal Geld zum Heiraten be-

kommen hat. Die böshafte Frau Bertrand

verdächtigt ihn sogar aus Eifersucht bei

den Nachbarn. Da kommt plötzlich ein Offi-

zier Léon de Méreville, welcher den Mau-

rer wie einen guten Kameraden begrüßt.

Es stellt sich heraus, daß Roger sein

Lebensretter ist, den der Offizier aus Dank-

barkeit mit den nötigen Mitteln versehen

hat. Lust und Heiterkeit herrschen unter

den Gästen, welche schließlich das junge

Paar heimgeleiten wollen. Schon haben fast alle den Platz verlassen, da nahen zwei unheimliche Gestalten, die im Auftrage des türkischen Gesandten einen Maurer in dessen Behausung führen sollen, sie erkennen in Roger einen solchen und schleppen ihn mit Gewalt fort.

II. Akt. Zimmer im Hotel des türkischen Botschafters. Die Griechin Irma, welche sich in der Gewalt des Botschafters Abdullah befindet, gedenkt sehnsüchtig ihres Geliebten Léon, der, wie sie hofft, ihr bald die Freiheit verschaffen wird. Nachdem sie sich entfernt hat, bringt man Roger und Baptist, den Schlosser, der gleichfalls gewaltsam hieher transportiert worden ist, herein. Weiden sind die Augen verbunden. Usbek, der eine der unheimlichen Kerle, welche die beiden Handwerker aufgegriffen und in geschlossenen Wagen hergebracht, nimmt ihnen die Binden ab und befiehlt dem Maurer, Steine und Mörtel zum Auführen einer Mauer herzurichten. Der Schlosser aber soll Fesseln schmieden. Nachdem beide eine Zeit lang ihr Handwerk betrieben, führt man sie für eine Weile wieder fort. Darauf erscheint Léon, der Irma mit Beistand eines Sklaven entfernen will. Beide entkommen, doch werden sie gleich erfaßt und gefangen zurückgebracht. Nun sollen die Liebenden bei lebendigem Leibe eingemauert werden. Keinem andern als Roger fällt die graufige Arbeit zu, voll Entsetzen erkennt er in dem armen Dyer seinen Freund Léon. Um ihm Mut zuzusprechen, hebt er wieder an, das Handwerkerlied zu singen „Treue Freunde sind dir nah.“ Der III. Akt spielt gleich dem ersten vor dem Wirtshaus. Henriette, die nicht weiß, wo ihr Mann geblieben ist, tritt auf. Zu ihr gesellen sich bald andere Frauen, darunter auch die eifersüchtige Bertrand, mit der sie bald in Streit gerät. Berühmtes „Zankduett“. Nachdem alle bis auf Henriette die Bühne verlassen haben, kehrt Roger heim. Er ist, ebenso wie er geholt, wieder mit verbundenen Augen zurückgebracht worden. Abgesehen von seiner Freude über den reichen Verdienst, welchen er in der Zwischenzeit gehabt hat, ist er tiefbetrübt wegen seiner Freunde, die er in schlimmer Notlage zurückgelassen, ohne einen Ausweg zu wissen, wie ihnen zu helfen sei. In seiner Betrübniß hört er kaum die Worte seiner Frau, bis sie ihm schließlich in einer eifersüchtigen Regung erzählt, die Nachbarin habe ihn nach dem Hause des türkischen Botschafters fahren sehen. Dies Wort bringt Licht in die für ihn bis dahin undurchbringliche Dunkelheit. Er eilt davon und mit Hilfe der Polizei gelingt es ihm, die Freunde zu retten. Als Baptist — der mittlerweile auch zurückgekehrt ist — gerade allen Umstehenden ein tragisches Ende verkündet, kommt Roger jubelnd mit den geretteten Liebenden zurück.

542] Die Stumme von Portici.

Große, historische Oper in 5 Akten.
Text von E. Scribe. Musik von D. F. Auber.

Robert Schumann urteilt ziemlich hart über die Oper, nennt sie aber dennoch die Oper eines „musikalischen Glückfinders“. Allerdings ist sehr Vieles derb al fresco gemalt, aber ohne Frage enthält die Musik viele Perlen, und namentlich ist die Musik zu den Pantomimen der Stummen gefühlsvoll und fesselnd.

Personen:

Masaniello, Fischer, T.
Fenella, seine Schwester, stumm,
Pietro, Borella, Moreno, Fischer,
B.T.B.
Alfons, Sohn des Bizekönigs von Neapel, T.
Elvira, dessen Verlobte, S.
Lorenzo, Alfons' Vertrauter, T.
Selva, Offizier, B.

Handlung: in Neapel und Portici 1647.
Erste Aufführung 29. Februar 1828 in Paris.

I. Akt. Garten des Bizekönigs, im Hintergrunde eine Kapelle. Alfons will seine Vermählung mit Elvira feiern, trotzdem sein Herz noch immer der stummen Fenella gehört, welche er — wie er selbst seinem Freunde Lorenzo gesteht — treulich verlassen hat. Die hohe Braut dagegen preist, vom jubelnden Volk umringt, ihr Glück. Während eines großen Ballets eilt die Stumme herbei, Elvira um Hilfe anstehend. Durch Zeichen macht sie ihr klar, daß sie geliebt und betrogen worden, darauf gefangen genommen, doch nun heimlich ihren Wärtern entkommen sei. Alfons verspricht der Armen Hilfe, obgleich sie durch den Offizier Selva erfährt, daß ihr Gelobter selbst das Mädchen ins Gefängnis habe bringen lassen. Nach vollzogener Taufe tritt Fenella dem jungen Paar entgegen; Elvira will sie dem Schutze des Vaters empfehlen und erfährt nun, daß dieser selbst das Mädchen unglücklich gemacht hat. Entsetzt flieht Fenella davon, um abermaliger Gefangennahme zu entgehen.

II. Akt. Am Meeresstrande. Fischer flüchten ihre Nege. Masaniello singt die bekannte gewordenen Barcarole: „O seht, wie strahlet schön der Morgen.“ Nun macht auch Pietro, der, gleichwie Masaniello, ohne Erfolg nach Fenella gesucht hat. Beide beschließen, das Mädchen, welches geraubt oder gar verführt sein müsse, zu retten. Da eilt sie herbei, und leidenschaftlich umschlingt sie den Bruder. Auf sein Drängen beichtet sie, daß ein hoher Herr sie verführt und dann sich mit einer andern vermählt habe, doch will sie ihn nicht nennen. Da erwacht in dem armen Fischervolk die schon lange gärende Lust zur Empörung. Sie fassen auf Raube, während sie durch Singen

einer heiteren Barcarole den Schein völliger Harmlosigkeit wahren.

III. Akt. Markt in Neapel. Ballett. Volksgedränge. Selva, der die flüchtig gewordene Fenella bemerkt, will sie mit Gewalt wieder gefangen nehmen. Das Volk leistet Widerstand, greift zu den Waffen und der Aufruhr ist entseßelt.

IV. Akt. Masaniello's Hütte. Es graut ihm bei dem Gedanken, daß das Volk, welches inzwischen die Freiheit erkämpft hat, jetzt seinerseits Schandthaten auf Schandthaten häuft. Die hinzukommende Fenella, die bleich und matt aussieht, schildert ihm die Greuelthaten der Empörer, sinkt dann vor Ermattung nieder und schlummert ein. Masaniello singt die berühmte „Schlummerarie“. Bald darauf tritt Pietro mit seinen Genossen ein. Sie fordern Masaniello's Beistand für neue Raubzüge. Besonders haben sie dem Prinzen Alfons, der ihrer Rache bis jetzt entgangen ist, den Untergang zugeschworen. Trotz seines Widerstrebens schleppen die Verschworenen Masaniello mit sich fort. Da klopf man; Fenella, welche schon früher erwacht war und das Gespräch der Verschworenen erlauscht hatte, öffnet und — vor ihr stehen Alfons und Elvira, Obdach und Schutz ersuchend. Raum ist ihnen beides von Fenella gewährt, so kehrt Masaniello zurück, der sich zwar als Feind zu erkennen giebt, jedoch verspricht, den Bedrängten unter dem eigenen Dach Schutz zu bieten. Ihm wird Gelegenheit, sein Wort zu halten; denn gleich darauf bringen auch schon die Empörer ein. Nur durch Masaniello's mannhaftes Einschreiten, der jeden, welcher Alfons ein Leid anthun will, mit dem Tode bedroht, rettet er die Gefährdeten.

V. Akt. Offene Halle im Palast des Bischofs, in der Ferne der Vesuv. Pietro singt mit den Verschworenen die Barcarole und berichtet dann heimlich, daß er dem Herrscher Masaniello Gift gegeben. Darauf bringt einer der Fischer die Nachricht, daß der Bischof mit neuen Truppen anrückt. Jedem schleudre der Vesuv glühende Massen empor. Das abergläubische Volk erblickt darin eine Strafe des Himmels und begehrt den heldenmüthigen Masaniello zum Führer. Er erscheint, doch sein Geist ist umnachtet und nur Fenella und Pietro gelingt es, ihm Waffen aufzubringen. Alle folgen ihm in den Kampf. Kurz danach tritt Alfons mit seinen Truppen auf. Er hat gesiegt, Masaniello aber ist gefallen. Bei der Todesnachricht ihres Bruders sinkt Fenella in Ohnmacht. Wieder erwacht, eilt sie von dannen und stürzt sich ins Meer.

543] Der schwarze Domino.

Romische Oper in 3 Akten. Text von E. Scribe. Musik von D. F. C. Auber. Der schwarze Domino ist vielleicht die am reinsten und diskretesten instrumentierte

Oper Aubers. Dem Dialog ist ein breiter Raum gewährt.

Personen:

Lord Effort, Bar.

Graf Juliano, T.

Horatio von Massarena, T.

Gil Perez, Detonom des kgl. Damenstifts, B.

Angela, M.S.

Brigitta, S.

Claudia, Juliano's Wirtschafterin, A.

Ursula, Stiftsdame, S.

Handlung: in Madrid.

Erste Aufführung: 1837 in Paris.

I. Akt. Vorzimmer zu einem Ballsaale. Massarena, welcher schon länger ein tieferes Interesse für Angela gefaßt hat, ruht auf einem Divan und fingiert, zu schlafen. Auf diese Weise belauscht er die beiden Freundinnen Angela und Brigitte und erfährt aus einem Duett derselben, daß sie nur heimlich auf den Maskenball kommen konnten, und daß die von ihm geliebte Angela seine Neigung erwidert. Er versteht es einzurichten, daß Brigitte sich bald entfernt. Nun mit Angela allein, versteht er es, sie lange zurückzuhalten, doch gelingt es ihm nicht, zu ergründen, weshalb die beiden Mädchen nur insgeheim den Maskenball besuchen durften. Nachdem sie ihm voller Verzweiflung gestanden, daß ihr längeres Verweilen sie ins Verderben stürzen könne, entleert sie.

II. Akt. Speisezimmer in der Junggesellenwohnung des Grafen Juliano. Angela hatte sich in der Nacht auf dem Weg nach Hause verirrt und kam in das Haus Juliano's. Dessen Wirtschafterin erbarmt sich ihrer, steckt sie in Bäuerinnentracht und stellt sie als ihre Nichte vor. Als solche bedient sie nun die Herren, welche sich alle in das schöne Mädchen von Arragon verlieben. Trotz der Bäuerinnentracht erkennt der hinzukommende Massarena in ihr seine Schöne vom gestrigen Abend. Nach beendetem Mahl entfernen sich die Herren und Angela zieht sich in Claudias Zimmer zurück. Jetzt kommt der Detonom des kgl. Damenstifts, Gil Perez. In heiterer Weinlaune gedenkt er seine angebetete Claudia heimlich zu besuchen. Doch als er die Thüre zu ihrem Zimmer öffnet, erscheint ihm, o Schrecken! ein schwarzes Gespenst. Es ist aber niemand anders als die schwarz verschleierte Angela, die, seine sichtliche Furcht bemerkend, dieselbe benutzt und gebieterisch die Schlüssel des Damenstifts von ihm fordert. Die wieder austretenden Kavaliere finden zu ihrem Bedauern die schöne Bäuerin nicht mehr und hören nun von Claudia, daß sie selbst nicht wisse, wer das Mädchen gewesen sei.

III. Akt. Sprechzimmer im Damenstift. Brigitta, in der Stiftstracht, spottet über die klösterliche, strenge Zucht; zu ihr kommt Angela, die mittelst der von Gil Perez erbeuteten Schlüssel wieder Eingang in das

Stift finden konnte. Sie erzählt ihre Abenteuer und bekennet ihre Liebe zu Massarena. Beim Herannahen der Nonnen entfernt sie sich schleunigst, um gleich darauf, selbst in der Stiftstracht, wieder zu erscheinen. Sie vernimmt, wie man den Gil Perez ob seines nächtlichen Ausbleibens anlagt. Ein Cavalier wird gemeldet, es ist Massarena, welcher die Oberin zu sprechen begehrt, weil er von ihr Dispens wegen einer ihm aufgezwungenen Heirat verlangen will. Ihm wird bedeutet, daß er warten müsse, und die Damen entfernen sich zum Gebete in die Kapelle. Durch den Chor der Nonnen hindurch dringt die Stimme Angelas, welche er sofort als solche erkennt, und er gerät außer sich. Jetzt kommt sie und er bekennet ihr seine Liebe. Erschreckt hierüber eilt sie davon, und nun droht ein förmlicher Aufstand der Nonnen, da die Stiftsdame Ursula den Unmut derselben aufs eifrigste angefaßt hat; Angela aber tritt nach einiger Zeit herzu und vertündet zu allgemeinem Erstaunen, daß ein Schreiben der Königin sie von ihrem Gelübde entbinde und Ursula zur Nachfolgerin in ihrem Amte ernenne. Ausdrücklich wird aber hieran die Bedingung geknüpft, daß Angela sich vermähle, und selbstverständlich ist Massarena überglücklich, da sie bereit ist, ihm ihre Hand zu reichen.

544] Fra Diavolo oder das Gasthaus zu Terracina.

Römische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe. Musik von Auber.

Fra Diavolo ist die populärste Oper Aubers und bietet ebensowohl eine fast ununterbrochene Reihenfolge amüsanter Szenen, wie auch eine Fülle pikanter, leichtgeschürzter Musikstücke.

Personen:

Fra Diavolo, unter dem Namen des Marquis von San Marco, T.
Lord Roxburn, ein reisender Engländer, Bar.
Pamela, seine Gemahlin, M.S.
Lorenzo, Offizier bei den römischen Dragonern, T.
Matteo, Gastwirt, B.
Berline, seine Tochter, S.
Giacomo u. Beppo, Banditen, T.B.

Erste Aufführung: 28. Januar 1850 in Paris.

I. Akt. Veranda vor dem Gasthause. — Zechend sitzen die römischen Soldaten beim Gastwirt Matteo und besprechen den bevorstehenden Kampf mit einer Räuberbande. Man wundert sich über die betrübte Miene des Offiziers Lorenzo. Dieser liebt Berlin, die aber morgen den reichen Pächtersohn Francesco heiraten soll, er selber ist arm, und darum will Matteo ihm die Tochter nicht geben. Zu den Anwesenden stürzt in großer Aufregung ein englisches Ehepaar, welches von den Räubern überfallen und beraubt worden ist. Die

Soldaten vermuten gleich, daß Fra Diavolo wieder der Missethäter gewesen ist und eilen zur Verfolgung desselben fort. Auch hat Mylord in einem Duett mit Pamela dieser seinen Mörder ausgesprochen, daß ein Marquis aus Neapel ihr in so außerordentlich huldige, da erscheint der Gehaftete schon wieder stolz per Equipage. Es ist Fra Diavolo selbst, der unerkannt als Marquis von San Marco auftritt und nachdem die Engländer sich zurückgezogen allein mit Berlin bleibt. Diese singt die Romanze von Fra Diavolo zum heimlichen Ergötzen des Räubers. Die beiden Banditen Giacomo und Beppo kommen herbei und spionieren. Bald darauf kommen Pamela und der Lord wieder; Fra Diavolo bemerkt bald, daß das englische Ehepaar Gold und Banknoten, in seine Axt eingeknüpft, bei sich führt und wird nur durch die Rückkehr der Dragoner verhindert, sofort einiges davon zu eskamotieren. Diese, mit Lorenzo an der Spitze, haben die Räuber verfolgt und denselben die Juwelen von Mylady wieder abgenommen, wofür sich ihm mit 10 000 Lire belohnen will. Da Lorenzo es verweigert, seine Pflichterfüllung mit Gold belohnen zu lassen, so schenkt die Lady das Geld der Berlin. Beide sehen nun hoffnungsvoll der Zukunft entgegen, da Goldmangel kein Hindernis mehr für ihre Verbindung ist.

II. Akt. Berlinens Schlafzimmer, links die Fremdenzimmer, rechts ein dunkler Nebenraum. — Während Berlin den Engländern in ihr Schlafgemach leuchtet, schleicht Fra Diavolo herein, um die Lockfalle kennen zu lernen, und giebt den Banditen das verabredete Zeichen, insfolgedessen sie durchs Fenster einsteigen. Da Berlin jetzt zurückkommt, verstecken sich die drei Banditen schleunigst in den dunklen Nebenraum, und Berlin begiebt sich unter frommen Wünschen für den Liebsten zu Bett. Jetzt schleichen die drei Räuber in ihre Kammer, um von dieser aus den Weg zu dem englischen Ehepaar zu gewinnen, welches sie vollständig auszurauben mit den Dragonern zurückkehren und müssen abermals ihr Versteck aussuchen. Berlin eilt hinaus, um Speise und Trank für die ermüdeten Dragoner zu beschaffen; von dem Lärmen aufgeschreckt, kommt der Lord herbei; nun verrät ein Geräusch im Nebenraum, daß jemand dort anwesend, Lorenzo will einbringen, da tritt der Räuber-Marquis ihnen entgegen, er stößt dem Offizier zu, daß ihn ein Stellbischein mit Berlin, dem Lord aber, daß ihn ein Stellbischein mit der Lady zu solcher Stunde hergeführt habe. Somit hat Fra Diavolo die beiden Paare aufeinander gehetzt, und er hat sich aus der Schlinge gezogen.

III. Akt. Gebirgsgegend bei Terracina. Fra Diavolo, als Räuberhauptmann gekleidet, steigt von den Bergen hernieder

und steckt einen Zettel zur Verständigung mit seinen Untergebenen in einen hohlen Baumstamm. Der Zettel enthält die Weisung, das englische Ehepaar zu überfallen, sobald die zu erwartenden Landleute sämtlich zum Gottesdienste in die Kapelle getreten sind. Beim Herannahen der zum Pfingstfest geschmückten Landleute, unter welche sich auch die verkappten Banbitten, Beppo und Giacomo, gemischt haben, entleert er. Während alle beten, geht das englische Ehepaar ins Gebirge. Nach beendeterem Gebet zerstreuen sich alle, nur Beppo und Giacomo bleiben und holen aus dem hohlen Baum den Zettel des Fra Diavolo hervor, dessen Inhalt sie kaum entziffern können. Lorenzo tritt auf und spricht in einer Romanze seinen Kummer über die vermeintliche Untreue Zerlinens aus. Mit den zurückkehrenden Bauern kommt auch Zerline wieder und bringt Wein; es wird tüchtig gesocht, und die beiden Banbitten vertragen sich in ihrer Weinlaune, indem sie Strophen aus dem Liede Zerlinens singen, welches sie, als sie sich am vorhergehenden Abende mütterseelenallein glaubte, sang. Hierauf werden beide gefangen genommen. Man findet Fra Diavolos Zettel bei ihnen, und jetzt wird die ganze Gegend auf Lorenzo's Befehl planmäßig umstellt, um Fra Diavolo zu fangen. Dieser erscheint oben auf dem Felsen, und Beppo wird durch auf ihn gerichtete Flintenläufe gezwungen, dem Hauptmann zu sagen, daß er ungesühndet herabsteigen könne; aber er ist rettungslos verloren, denn die Dragoner geben Feuer, und er stürzt die Felsen herab. Mit einem Freudenchor schließt die Oper.

545) Der Vampyr.

Romantische Oper in 2 Akten von Wohlbrück, Musik von Marschner.

Nachdem Marschner bereits drei Opern mit nur mäßigem Erfolge auf die Bühne gebracht hatte, errang im Jahre 1828 der Vampyr in Leipzig einen unbestrittenen Erfolg. Mit vollem Rechte hat man den Stoff von jeher als einen zu gräßlichen bezeichnet, aber Marschner hat es verstanden, die Gestalt des Vampyr so zu zeichnen, daß der Hörer nicht allein Grauen, sondern auch Mitleid für diesen Dämon empfindet; auch hat er durch reizende humoristische Episoden dafür gesorgt, daß die graufige Stimmung zeitweise wohlthuend unterbrochen wird. Marschner war sehr stark durch Weber beeinflusst und öfters wird man — namentlich im Vampyr — an Weber'sche Motive erinnert; im Humoristischen aber war er seinem Vorbilde sicherlich überlegen.

Personen:

Sir Humphrey, Laird von Davenaut, B.
Malwina, seine Tochter, S.
Aubry, Verwandter des Hauses, T.
Lord Ruthwen, Bar.
Sir Berkley, B.
Janthe, seine Tochter, S.

George Dibdin, Humphreys Diener, T.
Emmy, Tochter des Gutsverwalters, S.
James Gadsbill,
Tom Blunt,
Richard Scrog,
Robert Green,
Susse, Blunts Frau, A.

Landleute, T. u. B.

Erste Aufführung: 6. März 1828 in Leipzig.

I. Akt. Wilbe Felsengegend. Geisterchor. Lord Ruthwen (der Vampyr) wird herbeigeführt und man verkündet ihm, daß er noch ein Jahr auf Erden wandeln dürfe, wenn es ihm gelingt, bis zur nächsten Mitternacht noch drei Bräute als Opfer darzubringen. Ruthwen bleibt allein. (Arie: „Da, welche Lust.“) Janthe naht, er behört sie und sie eilen beide in eine Höhle, gerade als Berkley mit seinen Leuten kommt, um die Tochter zu suchen. Da hört er verzweifelte Hilferufe, die Diener in die Höhle, schleppen Ruthwen heraus und Berkley ersticht ihn. Janthe finden sie mit gräßlichen Blutspuren tot in der Höhle. Entsetzt stürzen alle fort mit dem Aufschrei: „Ein Vampyr!“ Aber Ruthwen ist noch nicht tot, er versucht sich auf die Höhe zu schleppen, um von dem Monde beschienen zu werden, denn in den bleichen Mondesstrahlen erwacht ein Vampyr zu neuem Leben, doch ist er nicht im Stande die Höhe zu erklimmen. Da kommt Aubry, dem einst der Vampyr das Leben gerettet hat, und von dem nun er Hilfe verlangt. Aubry erkennt jetzt, daß Ruthwen ein Vampyr ist, aber seinem Lebensretter darf er die Hilfe nicht versagen und so geleitet er ihn auf die Höhe, trotz dessen der Vampyr von ihm den Schwur verlangt, daß er ihn nie verate. Die Strahlen des Mondes scheinen Ruthwen in das geisterbleiche Gesicht, er belebt sich wieder, richtet sich auf und entfernt sich langsam. Verwandlung: Saal im Schlosse Davenaut. Malwina erwartet sehnsüchtig den Geliebten. Aubry kommt und die Liebenden feiern ein seliges Wiedersehen, da Aubry nach langer Zeit aus der Ferne zurückkehrt. Doch der hinzukommende Vater stört den schönen Liebestraum, kalt versagt er seine Einwilligung zu diesem Bunde, weil er der Tochter den Grafen Marsdur zum Gemahl bestimmt hat. Die Leute aus dem Dorfe kommen, um Malwina zu ihrem Geburtstage zu beglückwünschen, und bald darauf wird auch Lord Ruthwen von Humphrey hereingeführt. Malwina erschrickt beim Anblick des unheimlichen Mannes, den der Vater ihr als Gatten bestimmt und mit wahrhaftem Grauen erkennt Aubry in ihm den Vampyr. Doch der grause Schwur bindet ihm die Zunge. Der Vater aber freut sich über die Verbindung zweier so vornehmer Geschlechter und läßt alle Anwesenden zum baldigen Hochzeitsfeste ein.

II. Akt. Platz im Dorfe, im Hintergrunde eine Brücke. Emmys Hochzeit soll gefeiert werden; sie klagt, daß der Bräus

tigam so lange säumt. (Lied: „Dort an jenem Felsenhang“.) Auf Bitten der Gäste singt sie dann noch die schauerlich-schöne Romanze: „Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann mit seelenlosem Blick.“ Wie sie die letzten Töne gesungen hat, steht Ruthwen neben ihr, sie entsetzt sich im ersten Augenblick, aber bald gelingt es dem Vampyr, sie mit Schmeichelworten zu bethören; inzwischen aber kommt der Bräutigam und belauscht sie. So muß Ruthwen für den Augenblick das Feld räumen. Bald darauf kommt Aubry und Ruthwen gesellt sich zu ihm. Aubry ist nahe daran, seinen Schwur zu brechen, um das Leben der Geliebten zu retten, aber Ruthwens grausige Schilderung seines fluchbeladenen Daseins, dem auch Aubry verfallen würde, wenn er seinen Eid nicht hielte, bewirkt, daß dieser jenen Entschluß aufgibt. (Arie des Aubry: „Wie ein schöner Frühlingsmorgen“.) Die Landleute kommen wieder, tanzen, singen und trinken, und in diesem Treiben gelingt es Ruthwen, sich Emmy zu nähern und sie davon zu führen. Die Bauern singen das berühmte geworden: „Im Herbst, da muß man trinken“, Suse, der alte Hausdrachen des guten Blut, kommt dazu und zertert mit unglaublicher Zungenfertigkeit dazwischen, bis die fürchterliche Kunde kommt, daß man Emmy entseelt und mit Blut überströmt gefunden habe, ganz wie die unglückliche Janthe. Der Vampyr hat sein zweites Opfer gefunden. **Verwandlung:** Saal im Schlosse Davenaut. Malwina soll mit Lord Ruthwen vermählt werden, trotz des Flehens der Malwina und ihres geliebten Aubry bleibt Davenaut unerbittlich; Ruthwen erscheint und drängt zum Kirchgang, denn seine Frist ist nahezu abgelaufen, und wenn er nicht zu rechter Zeit das dritte Opfer bringt, so ist er der Hölle verfallen. Aubry weiß die heilige Handlung zu verzögern, die Frist läuft ab, Ruthwens Kräfte schwinden und nun verkündet Aubry laut, daß jenes Scheusal ein Vampyr. Mit Grausen erkennt Davenaut, welches Schicksal er seiner Tochter zu bereiten im Begriffe stand, steht um ihre Verzeihung und vereint dann die Liebenden.

546] Der Templer und die Jüdin.

Große romantische Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scotts Roman „Jvanhoe“ von Wohlbrück. Musik von Marschner.

Diese Oper leidet unter dem sehr unklar angelegten Textbuche; wer nicht Walter Scotts Roman kennt, wird kaum den Faden der Handlung erkennen können. Die Musik aber ist von großer Frische und in den tragischen Momenten oft wahrhaft ergreifend, während die heiteren Episoden wiederum von gesundem Humor übersprudeln.

Personen:

Cedric von Rotherwood, Ritter vom sächsischen Adel, B.

Wilfried von Jvanhoe, sein verstoßener Sohn, T.
Rowena, seine Mündel, S.
Lucas de Beaumanois, Großmeister des Templerordens, B.
Albert Malvoisin, T.
Brian de Bois Guilbert, Templer, Bar.
Maurice de Bracy, T.
Der schwarze Ritter, B.
Wamba, der Narr, T.
Locksly, Hauptmann der Geächteten, T.
Bruder Tuf, Einsiedler, B.
Jsaak von York, ein Jude,
Rebecca, seine Tochter, S.

Handlung: Grafschaft York 1194.

Erste Aufführung: Dezemb. 1829 in Leipzig.
I. Akt. Wildromantische Gegend. Bracy mit seinen Gefährten liegt im Hinterhald um der Lady Rowena aufzulauern, gleich darauf kommen Guilbert und Genossen, ebenfalls verlarvt, um der Jüdin Rebecca aufzulauern. Nachdem sie fast hart aneinander geraten wären, da jeder Trupp in dem andern einen Feind vermutete, zerbinden sie sich, um mit verdoppelter Stärke ihre Pläne um so leichter ausführen zu können. Cedric kommt vom Turnier, wo er Zeuge gewesen, daß Jvanhoe, der Sohn, den er verstoßen, der Sieger über alle Ritter gewesen. Doch Jvanhoe war auch durch Blutverlust zum Tode erschöpft niedergesunken, und Cedric hatte ihn unter der Deckung fremder Leute gelassen; darob macht Rowena dem Vater bittere Vorwürfe. Sie liebt Jvanhoe, aber Cedric will sie mit Lord Athelstane vermählen, weil dieser, da Richard Löwenherz in fernen Landen weilt, Anwartschaft auf den Thron hat. Rowena aber weist dies mit Entschiedenheit zurück. Da erscheinen Jsaak und seine Tochter Rebecca und bitten flehenlich, sich dem Besuche Cedrics anschließen zu dürfen, da sie einen Verwundeten geleiten, der, wie Rebecca der Rowena zusüßfert, niemand anderes ist als Jvanhoe. Die Bitte wird gewährt und alle ziehen ab. **Verwandlung:** Das Innere einer Einsiedlerhütte. Bruder Tuf wird durch heftiges Pochen an der Thür gestört, und nachdem er sie geöffnet, tritt der schwarze Ritter herein und bittet um Obdach und Speise und Trank. Nachdem jener ihm trockene Nohnen und Wasser, als seine eigene einzige Nahrung, vorgelegt hat, die der Ritter aber allzu frugal befindet, entdeckt er merkwürdigerweise noch eine Flasche edlen Weines und viel anderes Gutes, so daß beide sich's wohl sein lassen. Aber wieder klopf es und ein Haufen Verbannter, unter ihnen Locksly, dringen ein. Sie teilen hastig mit, daß Cedric mit den Seinen von Bezelageren überfallen und aufs Schloß des Ritters überfallen und aufs Schloß des Ritters gebracht worden seien. Die Genossen gebieten zu befreien bitten sie alle um Hilfe, und alle erklären sich bereit. Sie eilen fort. **Verwandlung:** Gemach im

Schlöffe Bracy. Bracy tritt zu Cedric und Rowena herein und macht der letzteren seine Liebesanträge, die aber von Rowena kalt abgewiesen werden. **Verwandlung:** Rebeccas Gemach. Der Templer Guilbert bringt in Rebeccas Gemach und bittet um Liebe, aber Rebecca weist ihn zurück, und wie er sie in seine Arme reissen will, stürzt sie zum Altar und ruft: „Ein Sprung, und ich bin frei!“ Der Templer läßt ab von ihr. Jetzt ertönt hinter der Scene der Schlachtgesang der Sachsen, auf der Bühne der Schlachtgesang der Normannen und diese ziehen, mit Guilbert an der Spitze, ab. Iwanhoe, der jetzt erscheint, will — obgleich noch krank und elend — am Kampfe teilnehmen, aber Rebecca schießt ihn an, sich zu schonen. In dem folgenden Duett giebt sich Rebecca als Jüdin zu erkennen, das hindert aber Iwanhoe nicht, ihr in inniger Dankbarkeit ergeben zu bleiben. **Verwandlung:** Hof des brennenden Schlosses. Die Sachsen haben gesiegt, Guilbert ergreift Rebecca und trägt sie fort.

II. Akt. Dichtung im Walde. Dank der Tapferkeit des Vodalcy und seiner Gefährten ist Cedric mit seinem Gesolge gerettet, und trennt sich jetzt von seinen Ketzern. Der schwarze Ritter bleibt bei den Geächteten; da kommt der Bruder Tuz und treibt den Juden Izaak von York vor sich her; sofort verwendet sich der Ritter für diesen und erwirkt, daß er nach dem Präceptorium der Templer geleitet werde, wo er sicherlich seine Tochter finden werde, denn er habe gehört, daß sie auf der Flucht mit Guilbert gesehen worden sei. Iwanhoe, der inzwischen genesen, tritt jetzt herzu und begrüßt den schwarzen Ritter als — König Richard Löwenherz! Die Geächteten sehen ihn um Gnade an, die schrankenlos gewährt wird. **Verwandlung:** Zimmer im Präceptorium der Templer. Der Jude hat Guilbert beim Großmeister der Templer angeklagt und dieser will strenges Gericht über ihn halten, aber Malvoisin, ein Freund Guilberts, beschuldigt Rebecca der Zauberei und weist den Großmeister von der Schuldlosigkeit Guilberts so vollständig zu überzeugen, daß jener beschließt, die Jüdin wegen Zauberei vors Gericht zu stellen. Nachdem alle sich entfernt haben, tritt Guilbert auf. **Rec. und Arie:** „Das thatst du mit heil'gem Feuer.“ Er ist ratlos, was er beginnen soll, um das Schicksal der von ihm glühend geliebten Rebecca abzuwenden. **Verwandlung:** Turnierplatz. Eine Menge Großmeister, welcher die Jüdin vorführen läßt. Es wird Gericht gehalten; Guilbert weist ihr ein Papier zuzuflecken, durch das Gottesgericht zu verlangen. Er selbst will ihr Kämpfer sein, aber sein Plan wird durchbar gekreuzt, weil sein eigener Orden ihn zum Kämpfer bestellt. Wenn nun vor

nächstem Sonnenuntergang kein Kämpfer für Rebecca sich freiwillig stellt, soll Rebecca auf dem Holzstoß sterben.

III. Akt. Vorhalle in Cedrics Schloß. König Richard und zahlreiche Ritter. Iwanhoe singt das berühmte „Wer ist der Ritter hochgeehrt?“ Nachdem der König dem Cedric dessen einst verstoßenen Sohn Iwanhoe wieder zugeführt hat, nimmt jener ihn nicht nur freudig wieder auf, sondern führt ihn auch Rowena in die Arme. Alle gehen, nur der Narr bleibt zurück und singt sein köstliches Lied: „Es ist doch gar köstlich, ein König zu sein!“ Zu ihm eilt Izaak, welcher den Iwanhoe sucht; der Narr ist bereit, ihn zur Stelle zu schaffen, und nun beschwört der Jude den Ritter, seine Tochter vor dem fürchterlichen Tode zu retten. Ohne Besinnen erklärt sich dieser dazu bereit. **Verwandlung:** Kerker. Rebecca ist im Gebet versunken, da kommt Guilbert, der sich den Eingang zum Kerker zu verschaffen gewußt hat und beschwört sie, mit ihm zu fliehen. Rebecca aber weist ihn standhaft zurück. **Verwandlung:** Turnierplatz, im Hintergrunde der Scheiterhaufen. Aufzug der Templer. Guilbert ist als Kämpfer für den Orden zur Stelle. Als nach etlichen Trompetenschößen kein Kämpfer für Rebecca sich stellt, befiehlt der Großmeister, daß das Urtheil vollzogen werde. Da eilt noch im letzten Augenblicke Iwanhoe herbei und streckt im Kampfe den Guilbert nieder. Nun sieht auch der König und erteilt den Templern einen strengen Verweis, weil sie sich ohne jedes Recht zum Richter aufgeworfen: „Ich bin hier König, ich allein, und strenger Feind will ich der Willkür sein.“

547] Hans Heiling.

Romantische Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel. Text von Eduard Devrient. Musik von Marschner.

Hans Heiling ist unbedingt Marschners Meisterwerk. In keiner anderen erscheint er so formvollendet und in keiner anderen hat er sich von dem Einflusse Webers so frei gemacht.

Personen:

Die Königin der Erdgeister, S.

Hans Heiling, ihr Sohn, Bar.

Anna, seine Braut, S.

Gertrud, ihre Mutter, A.

Konrad, burggräflicher Leibschütz, T.

Stephan, Schmied, B.

Niklas, Schneider, T.

Handlung: in einem Dorfe des sächsischen Erzgebirges. 14. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 24. Mai 1833 in Berlin.

Vorspiel. Unterirdische Höhle. Heiling, die Königin und Chor der Erdgeister. Heiling hat eine leidenschaftliche Liebe zu Anna, einem schlichten Dorfmadchen, gefaßt und trotz des Flehens der Mutter, trotz der Drohungen der Erdgeister, legt er, der bisher der Fürst der Erdgeister

war, Krone und Scepter nieder, um auf Erden vereint mit Anna leben zu können. Die Mutter will nicht ruhen, bis sie den Sohn wieder zurückgewonnen, giebt ihm aber dennoch den Brautschmuck für Anna, dagegen muß Heiling, um sich die geisterbindende Kraft zu wahren, das magische Buch mit sich nehmen. Er geht. Wird er einst wiederkehren?

„Wenn mein Kranz erbleicht,
Wenn das Herz mir bricht,
Dann vielleicht —
Das, Mutter, wünsche nicht.“

Das sind seine Abschiedsworte.

I. Akt. Heilings Zimmer. Aus einem unterirdischen Gange kommt er hervor. Das Zauberbuch legt er auf ein Pult und schlägt es zu. Anna und ihre Mutter treten ein. Er geht, um ihr das Brautgeschenk zu holen, das er von seiner Mutter für sie empfangen. Während dessen tritt Anna an das Zauberbuch heran, die Blätter desselben wenden sich von selber um, und sie erblickt mit Entsetzen alle die schrecklichen Zauberzeichen. Heiling zürnt heftig über Annas Neugier und Fürwitz, aber Anna beschwichtigt ihn mit Lieblofen, und als sie ihn schließlich gar anseht, das entsefliche Buch zu vernichten, wirft er's, wenn auch mit Bangen und Zaubern, doch endlich ins Feuer. In dem Augenblick ertönt ein dumpfer Donner. Nun hat er alle seine Macht geopfert; sein ganzes Glück liegt jetzt einzig in Annas Händen, er legt ihr die goldene Kette um, die er ihr mitgebracht und Anna will mit dem herrlichen Schmuck auf dem Festplatz prunken, aber der finstere, eifersüchtige Heiling will nichts davon wissen; doch auch jetzt weiß sie ihn zu besiegen, so daß er endlich verspricht, mit ihr zu gehen. Verwandlung. Platz im Dorfe, im Hintergrunde eine Tanzbühne. Lustiges Volkstreiben, der Jäger Konrad kommt und singt das Lied: „Ein sprödes, allerliebste Kind“. Die Musikanten spielen zum Tanz auf und jetzt kommt Heiling mit Anna, die gerne tanzen möchte; Heiling verwehrt es ihr aber heftig und als Konrad seine Bitten mit denen Annas vereint, kommt es zu einem ersten Auftritt zwischen beiden Männern, den Anna jedoch nicht zum Ausbruch kommen läßt, denn sie weiß Heiling stets durch heitere Liebenswürdigkeit zu beschwichtigen. Als sie nun aber mit Konrad zum Tanze eilt, steigen in Heiling die heftigsten Zweifel darüber auf, ob sie ihn wirklich liebt. Von Schmerz und Zorn erfüllt eilt er davon.

II. Akt. Dichter Wald. Anna, die sich im Walde verirrt hat, giebt ihren Gefühlen Ausdruck in der Arie: „Einst war so tiefer Friede mir im Herzen“. Sie schwankt zwischen Konrad, den sie liebt, und Heiling, den sie jetzt fürchtet und dem sie doch Treue gelobt. Die Erdgeister mit ihrer Königin erscheinen ihr und fordern Heiling von Anna zurück, die jetzt erst er-

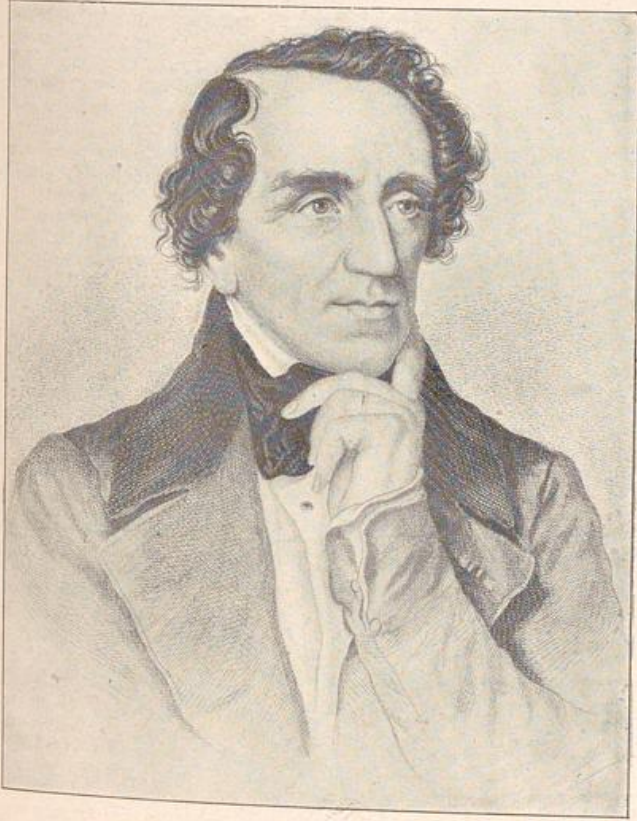
fährt, daß sie sich dem Geistesfürsten der Berge verlobt hat. Anna sinkt ohnmächtig nieder, während die Königin und die Erdgeister sie drohend verlassen. In diesen Zustände findet Konrad sie, Anna erwacht und nun finden sich ihre Herzen ganz. Verwandlung. Gertruds Zimmer. Gertrud allein, harrt mit Bangen auf Anna, welche jetzt von Konrad hereingeführt wird. (Konrads Arie: „Gönne mir ein Wort der Liebe“.) Heiling ist inzwischen ins Zimmer getreten und macht Anna Vorwürfe wegen ihres Ungehorsams, wird aber wieder von seiner Liebe zu ihr hingerissen und überreicht ihr wieder kostbaren Schmuck, von dem die Mutter Gertruds vollständig geblendet wird, während Anna denselben abweist und Konrad sogar um Hilfe wider Heiling anfleht. („Wenn du mich liebst, so schütze mich vor ihm! Er ist ein Ungeheiß!“) Vom Zorn übermannt sieht Heiling den Jäger Konrad mit dem Dolch nieder und eilt mit Hohnlachen davon. Anna sinkt neben dem Freunde nieder.

III. Akt. Fesselschlucht. Heiling kommt gesprungen: „Wenn mein Kranz erbleicht, wenn das Herz mir bricht, dann vielleicht kehre ich zurück, das, Mutter, wünsche nicht!“ Der Augenblick ist jetzt gekommen. Heiling beschwört die Erdgeister, aber sie verlangen ihm den Gehorsam. Höhnisch erzählen sie ihm, daß Konrad wieder gesundet ist und eben jetzt seine Hochzeit mit Anna feiert. Er fordert nun die unterirdischen Schergen auf, ihn zu rächen, aber auch das verlangen sie ihm; er bricht zusammen und schreit: „Alles verloren!“ Jetzt ist seine Erlösung vollständig und die Geister erkennen ihn nunmehr wieder als ihren Herrscher an. Verwandlung. Im Dorfe bei der Kirche. Bauernhochzeitsmarfch, man feiert gar und Konrad in die Kirche, man feiert gar und nach altem Brauche werden Anna und Konrad verbunden und sie muß nun nach ihrem jungen Gatten suchen. Sie erregt Heiling, der inzwischen herbeigekommen ist und ihr mit fürchterlicher Wut droht, sie bittet um Gnade, Konrad hat den Hirtenfänger aus der Scheide geriffen, aber der Klinge splittert wie Glas, als er sie gegen Heiling geschwungen und alles scheint verloren, da spaltet sich der Berg im Hintergrunde und die Königin der Erdgeister erscheint, mahnt den Sohn, von der Wut abzulassen und Heiling gehorcht ihr. Er verschwindet mit der Mutter. Jubelndes Schluffchor.

548]

Norma.

Tragische Oper in 2 Akten. Text von F. Rossi. Musik von Bellini. Vermöge der, sowohl nach dramatischer wie auch gefanglicher Hinsicht, außerst dankbaren Partie der Norma hat sich diese Oper bis auf den heutigen Tag erhalten, und wiewohl die spezifisch italienische Melodie — wie sie zu jener Zeit herrschte — häufig



Giacomo Meyerbeer

Giacomo Meyerbeer,

geb. 5. September 1791 in Berlin,

gest. 2. Mai 1864 in Paris.

fürten de
ohnndig
id die
In die
na erwe
gan. Lo
Gernu
me, w
ird. (K
Wort de
ns Jinn
ürke w
wieder
und lib
muck, v
ständig
selben
lfe m
nich h
e ein
stigt
em Dol
en d
nteder.
illing
erleitet
n v
sche n
i. G
e ver
rghälte
et ist
ana
n Sch
verl
id h
ne S
ennen
scher
er St
itet
letri
Anna
nun
ie eg
ommen
robt, h
en G
aber die
sie geg
heint
n H
geister
der
hr. Er
Jubelnd

Zeit von
lini.
amattig
erst d
viele
ten, un
e Wohl
— häufig



Dr. Heinrich Marschner

Heinrich August Marschner,

geb. 16. August 1795 in Zittau,

gest. 14. Dez. 1861 in Hannover.

der dramatischen Wahrheit geradezu ins Gesicht schlägt (mindestens für unser deutsches Empfinden), so darf man doch nicht verkennen, daß Bellini hier und da auch wahrhaft erschütternde Momente bringt, und daß seine Melodien häufig von großem sinnlichen Reiz sind.

Personen:

Sever (Pollius), römischer Prokonsul in Gallien, T.

Flavius, sein Vertrauter, T.

Drovis, Haupt der Druiden, B.

Norma, des. Tochter, Oberpriesterin, S.

Clotilde, Normas Freundin, S.

Adalgisa, Priesterin bei der Irminsäule, S.

Handlung: Im heiligen Gain und im Irminstempel in Gallien. Vorzeit.

Erste Aufführung: 26. Dez. 1831 in Mailand.

I. Akt. Gain mit dem Opferaltar und der heiligen Eiche. Drovis erseht mit den Druiden den Untergang der Römer. Nach vollbrachtem Gebet entfernen sich alle. Sever und Flavius treten auf. Ersterer bekennet dem Freunde, daß sein Herz sich von seiner Frau, Norma, der Mutter seiner beiden Knaben, abgewendet habe und daß ihn nunmehr heiße Leidenschaft für Adalgisa erfülle, daß ein entsetzlicher Traum ihm aber geweissagt habe, daß diese Liebe ihn ins Verderben stürzen werde und zwar durch Norma selbst. Beim Erörtern des heiligen Ortes, welches das Herannahen der verschmornen Druiden meldet, ziehen sie sich zurück. Inmitten der Priester und Priesterinnen verkündet Norma am Altare den Untergang Roms, nicht Gallien, nein, die eigene Schwäche vernichte es. In der berühmten Arie „Casta diva“ erseht sie die Wiedkunft des treulosen Gatten. Nachdem alle den heiligen Gain verlassen haben, tritt Adalgisa auf. Seitdem die Liebe zu Sever sie ergriffen, herrscht Zwiespalt in ihrer Brust und in heißem Gebet sinkt sie vor der Irminsäule nieder. Hier wird sie von Sever überrascht, dem sie nach leidenschaftlichem Drängen ewige Liebe schwört. Verwandlung: Normas Behausung. Clotilde bringt der Freundin, Norma, ihre beiden kleinen Söhne, doch kann diese deren Anblick im Gedanken an die Untreue ihres Gatten nicht ertragen. Bei herannahenden Schritten entfernt sich Clotilde mit den Knaben. Um der Oberpriesterin ihre schwere Sünde zu bekennen, tritt Adalgisa bei Norma ein. Schon will diese ihr in Erinnerung des eigenen Schicksals mitleiderfüllt versprechen, da kommt Sever, und Norma erzählt, daß die frevelnde Leidenschaft diesem gilt. Da Sever der Verzeihung Normas trotzigen Widerstand entgegensetzt, will selbst Adalgisa ihn auf immer verlassen. Da erkönt das heilige Erz und ruft Norma an den Altar. Der Vorhang fällt.

II. Akt. Normas Behausung. Norma will ihre schlafenden Knaben morden, doch Frauen erfaßt sie, sie schreit nach Clotilde

und läßt die Knaben eilig von ihr fortbringen; dagegen läßt sie Adalgisa rufen und gebietet ihr, die Knaben in das römische Lager zu Sever zu bringen, ihm Gattin zu werden und bei den Knaben Mutterstelle zu vertreten. Adalgisa aber will auf Sever verzichten und den Treulosen in der Gattin Arme zurückführen. Verwandlung: Waldige Gegend. Gallische Krieger — unter der Anführung Drovis — verharren thatenlos im Walde, da die Götter noch immer nicht den Kampf mit den Römern gebieten. Nachdem sich alle entfernt, erscheint Norma, voll Hoffnung an die reuige Wiederkehr des Gatten glaubend. Doch von der herbeieilenden Clotilde muß sie erfahren, daß die Bitten Adalgisas nichts vermocht haben. Sever hat der erzürnt zum heiligen Dienst Zurückkehrenden geschworen, daß er nicht davor zurückschreie, sie sich vom Altare zu rauben. Von neuem entflammt darauf Normas Zorn und sie ist es, welche die Gallier zum Kampf gegen die Römer ruft. Mitten im Schlachtgetümmel bringt Clotilde die Kunde, daß ein Römer, der gewaltsam in den Tempel der Priesterin gebrungen, dort gefangen genommen worden sei. Es ist kein anderer als Sever, dem hierfür die Todesstrafe droht. Die Oberpriesterin begehrt den Sünder allein zu vernehmen. In dem darauffolgenden Duett offenbart sie ihm ihre grausamen Pläne. Nicht nur er sei dem Tode preisgegeben, nein, auch seine Kinder und die gefallene Priesterin, die auf dem brennenden Scheiterhaufen enden soll. Vergebens fleht Sever um Gnade für Adalgisa. Den Druiden gebietet Norma, pünktlich ihre Befehle auszuführen, sie sollen den Römer und eine sündige Priesterin und Vaterlandsverräterin richten. Als solche bezeichnet sie im letzten Augenblicke sich selbst. Vergeblich begehrt die aufgeregte Menge, daß sie ihr Wort zurücknehme. Doch ihr Entschluß ist gefaßt; vereint mit dem Gatten will sie zu Grunde gehen, auf dem Todeswege seine Achtung, seine Liebe erringen. Ihrem Vater gesteht sie erst jetzt, daß sie auch Mutter sei und legt ihm ihre Sorge für die Kinder ans Herz. Drovis, von Schmerz überwältigt, vergiebt seiner Tochter, welcher der Gatte reuevoll zu Füßen sinkt. Vereint besteigen beide den Scheiterhaufen.

549] Robert der Teufel.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe und Delavigne. Musik von Meyerbeer.

Meyerbeer hatte schon etwa zehn Opern, vorzugsweise in dem italienischen Stil und Geschmack geschrieben, der zu Rossinis Zeiten herrschte, als er im Jahre 1831 mit seinem Robert den Stil der großen Oper begründete. Der Erfolg war ein sehr großer, doch hat diese Oper sich — und das mit Recht — nicht so in der Gunst, namentlich des deutschen Volkes, erhalten, wie namentlich desselben Meisters Hugonnots. Vorzugsweise mag hieran das wunderbarlich ver-

zwicke, von Widersprüchen wimmelnde
Zeitbuch die Schuld tragen.

Personen:

Robert, Herzog der Normandie, T.
Bertram, sein Freund, B.
Raimbaut, ein junger Landmann, T.
Alberti, ein Ritter, Bar.
Isabella, Prinzessin von Sizilien, S.
Alice, ein Landmädchen, S.

Handlung: Palermo, 13. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 22. November 1831 in
Paris.

I. Akt. Ein Feltlager mit Aussicht auf
Palermo. Die Ritter, welche den anwesenden
Robert nicht kennen, staunen über
dessen glänzendes Gefolge. Sie vermuten,
daß er sowohl wie Bertram an dem bevor-
stehenden Turnier teilnehmen wollen. Raim-
baut als Pilger verkleidet, singt auf Bitten
der Ritter eine Romanze von Robert, dem
Sohne des Teufels, in welcher dieser in
den schwärzesten Farben geschildert wird.
Robert, der sich jetzt zu erkennen giebt, ge-
rät in Wut und befiehlt, daß Raimbaut
aufgeknüpft werden solle. Raimbaut er-
zählt nun, daß er mit seiner Braut Alice
hergekommen sei, welche sich einer heiligen
Pflicht zu entledigen habe, indem sie, die
Mutter gelobt habe, demselben einen Brief
zu überbringen. Darüber vergift Robert
seinen Zorn und Raimbaut ist gerettet.
Der Alice gesteht Robert nun, daß er die
Prinzessin Isabella liebe, aus deren Nähe
er aber verbannt sei. Alice erklärt sich
bereit, Robert als Botin zu dienen und
ihren Brief zu bringen. Sie entfernt
sich und erblickt im Abgehen das dämo-
nische Antlitz des Bertram, dem es nicht
entgeht, welsch einen Abscheu er ihr ein-
flößt. Nun fordert Bertram den Robert
zum Spiele auf, sie würfeln, und letzterer
verspielt sein ganzes Hab und Gut, so daß
er nunmehr vollkommen in den Händen
des Bertram ist.

II. Akt. Saal im Palast. Die Prin-
zess soll gezwungen werden, sich dem Prinzen
von Granada zu vermählen, worüber sie
in Klagen ausbricht, obgleich sie sich über-
zeugt hält, daß Robert, den sie liebt, ihr
untreu geworden sei. Da bringt Alice ihr
den Brief von Robert und bald darauf er-
scheint er selber, den sie stürmisch begrüßt,
und — da er zu einem Turniere zieht —
mit herrlichen Waffen ausgerüstet, denn er
soll und muß siegen. Er geht, aber sein
böser Geist Bertram weiß ihn durch allerlei
Spuk in einen Wald zu locken, so daß
Robert beim Turnier nicht erscheinen kann
und somit wieder den Schein des Treu-
bruchs auf sich lädt.

III. Akt. Wilde Felsgegend. Raim-
baut wartet hier auf Alice, Bertram gesellt
sich zu ihm und verheißt ihm Gold in
Hülle und Fülle, wenn er sich ihm ergebe.
Raimbaut läßt sich verlocken und Bertram,
in dem wir wohl schon früher den eigent-

lichen Dämon erkannt haben, frohlockt.
Raimbaut ist inzwischen gegangen und Ber-
tram horcht auf den Jubelchor der Dämo-
nen, welcher aus der Tiefe herauf ert.
Nachdem er geschworen, daß er seinen
Sohn Robert ganz für sich gewinnen
müsse, steigt er in eine finstere Schlucht
hinab. Jetzt kommt Alice und sucht ver-
gebens nach Raimbaut, da hört sie den
unheimlichen Gesang der Dämonen und
schaut in die Schlucht hinab, wo sie Ber-
tram erblickt. Dieser bringt heftig in sie,
um von ihr zu erfahren, was sie gehört,
aber sie verrät nichts. Dagegen macht
Bertram sie zur Mitwisserin seiner Missethat,
den Robert noch am selbigen Tage unlos-
bar an sich zu binden, koste es was es
wolle, weil er selbst im anderen Falle ver-
loren sei; sie aber und alle ihre Angehö-
rigen müßten sterben, wenn sie nicht un-
verbrüchliches Schweigen gelobe. Nun kommt
Robert, und Alice (eingebend der furcht-
baren Drohung Bertrams) eilt davon, ehe
Robert gewarnt zu haben. Bertram ge-
lingt es, ihn vollständig in seine Gewalt
zu bekommen und verlangt endlich von ihm
sogar, daß er einen geweihten Zweig vom
Grabmal der heiligen Rosalie breche. Ber-
tram wandlung. Kreuzgang in einem Kloster
mit zahlreichen Grabmalen. Bertram be-
schwört die Geister der in sündiger Lust
verstorbenen Nonnen, und verlangt von
ihnen, daß sie Robert mit allen Verfü-
gungskünsten dazu bringen, daß er den
geweihten Zweig breche. Sie verschwören
sich, als Robert erscheint; da er nun aber
selber vor dem ihm aufgedrungenen Frevel
zurückschäudert, tauchen die Schatten der
Nonnen auf, die grauen Hüllen fallen,
die herrlichsten Weiber umkreisen ihn in
den üppigsten Verschlingungen und Robert
bricht den Zweig. Mit dem Schlusse des
Balletts sinken die Nonnen wieder in ihre
Gräber zurück.

IV. Akt. Saal in Isabellens Palast.
Ritter und Edelfrauen, welche sich um Isabella
versammelt hatten, wollen sie wieder
verlassen, als Robert mit dem heiligen
Zweige erscheint, der alle in tiefen Schlaf
versenkt. Er erweckt Isabella, die nun in
der berühmten gewordenen „Gnaden-Kri-
den Himmel um Gnade für sich und für
ihn anfleht. Robert aber soll fliehen, weil
er verfehmt ist, in Folge seines Fortbleibens
von dem Turnier, er weigert sich und Robert
knieend vor Isabella liegen, als die nun-
mehr wieder erwachten Ritter ihn bedrohen.
Aber Bertram erscheint, und während alle
vor ihm zurückbeugen, rettet er Robert vor
seinen Feinden.

V. Akt. Kathedrale in Palermo. Im
Kampfe mit seinen Verfolgern wäre Ro-
bert fast unterlegen, da ist es ihm ge-
lungen rechtzeitig in dem Gotteshaus ein-
zufliehen. Bertram, den er auch ins
Gotteshaus geführt, schaudert vor dem heil-
igen Orte und er beschwört Robert, allen

übrigen in der Welt zu entsagen und sich ganz ihm zu überlassen, weil er — sein Vater sei! Robert ist schon bereit, den schriftlichen Vertrag zu unterzeichnen, da erklingen vom Chor des Domes fromme Gesänge, Robert wird wankend gemacht, Vertram, dessen Frist abzulaufen droht, macht erneute Anstrengungen, um Robert für sich ewig zu gewinnen, aber Alice kommt und verkündet, daß der Prinz von Granada die Schwelle des Domes zur Trauung mit der Prinzessin nicht habe überschreiten können, und daß diese nun am Altar des geliebten Robert harre. Endlich bewirkt noch der Brief, den Alice von der verstorbenen Mutter Roberts bringt und in dem sie ihren Sohn vor dem falschen Freunde warnt, daß Robert sich von Vertram abwende. Da kündigt die Glocke Mitternacht und damit ist die Frist für Vertram abgelaufen. Zum Schluß sieht man Fiabella mit Robert, Alice mit Raimbaut vereint am Altare.

550) Die Hugenotten.

Große Oper in 5 Akten. Text von Scribe. Musik von Meyerbeer.

Mit den Hugenotten hat Meyerbeer den Kulminationspunkt seines Schaffens erreicht. Der vierte Akt ist nicht allein relativ, sondern unbedingt eine großartige musikalisch-dramatische Leistung, die noch auf längere Zeit hinaus stets eine große Wirkung auf jeden unbefangenen Hörer ausüben wird. Der 5. Akt, der noch gar manche musikalische Schönheiten enthält, wird meistens derart zusammengefaßt, daß er in wenigen Minuten endet ist.

Personen:

Margarete von Valois, S.
Graf von St. Bris, katholischer Edelmann, Gouverneur des Louvre, B.
Valentine, seine Tochter, S.
Raoul de Rangis, protestantischer Edelmann, T.
Marcel, sein Diener, B.
Urbain, Page, S.
Katholische Edelleute:
Graf von Nevers, Bar.
Casse, Tavannes, Thoret, Rey, Méru, Mourevert.
Bois Rosé, protestantischer Soldat, T.
Handlung: in der Tourraine und in Paris, August 1572.
Erste Aufführung: 21. Februar 1836 in Paris.

I. Akt. Saal im Schlosse des Grafen Nevers. Nevers wartet mit seinen Gästen auf den noch fehlenden Raoul. Er läßt nicht lange auf sich warten (dessen Arie: „An diesem Ort mich hier zu finden“) und man setzt sich zum Mahle. Im Uebermuth macht man den Vorschlag, daß ein jeder den Namen seines Liebchens nennen solle. Raoul soll beginnen. Er berichtet von einer unbekanntem Schönen, die er einst vor zu-

dringlichen Studenten beschließt, wobei sie ihm zu erkennen gab, wie sehr ihr der mutige Ketter gefallen. Am Schlusse dieser Erzählung (Romanze: „Zhr Wangenpaar“) tritt Raouls Diener Marcel ein. Er will seinen Herrn inmitten der Katholiken zur Vorsicht mahnen und stimmt sogar zu aller Verwunderung „Ein' feste Burg ist unser Gott“ an. Dem Nevers wird eine Dame gemeldet und er entfernt sich. Durch ein Fenster beobachten die Freunde das interessante tête-à-tête. Auch Raoul tritt hinzu und zu seinem Schrecken erkennt er in der Fremden seine schöne Unbekannte, für die er nun, da er ihren Bantelmut zu erkennen glaubt, nichts als Verachtung übrig hat. Die Gäste Nevers ziehen sich jetzt insgesamt zurück. Nevers ist allein und durch einen kurzen Monolog erfahren wir, daß er nicht nur auf das Verlangen der Königin, sondern auch auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Braut von einer Heirat mit ihr absehe. Nachdem die Freunde sich wieder um ihn geschart, tritt ein Page mit einem Briefe für Raoul ein. Das Billet ruft ihn zu einem Rendezvous, zu dem er, mit verbundenen Augen, in einem Wagen abgeholt werden soll. Raoul entschließt sich, der Einladung zu folgen.

II. Akt. In ihren Gärten zu Chenonceaux empfängt die Königin Valentin, welche ihr berichtet, daß Graf Nevers sie freigegeben habe und daß ihre Verlobung aufgehoben sei. Der Königin ist diese Nachricht sehr willkommen, denn sie hat Valentin einen anderen Gatten bestimmt. Es ist Raoul, den man soeben, mit verbundenen Augen, hereinführt. Alle entfernen sich, weil die Königin ihn allein sprechen will. Als Raoul aber nach wenigen Augenblicken erkennt, wem er gegenübersteht, kniet er vor der Königin nieder, die ihm voller Huld verkündet, daß sie die Hand der Tochter des katholischen Edelmannes St. Bris für ihn bestimmt habe, auf daß katholisches Blut sich mit protestantischem verbinde. Die wieder eintretenden Edeln beschwört sie überdies, sich ferner nicht mehr zu befehlen. (Ensemble: „Süße Eintracht schirm' uns wieder“), doch als Raoul in der eintretenden Valentine seine unbekanntem Schöne erkennt, weist er deren Hand zurück, denn er hält sie ja für treulos, weiß er doch nicht, daß sie nur aus Liebe zu ihm ihr vom Vater beschlossenes Bündnis mit dem Grafen Nevers gelöst hat. Als darauf hin alle Ritter voll Entrüstung auf ihn eindringen, gewährt allein die Königin ihm Schutz.

III. Akt. Platz in Paris. Im Hintergrunde eine Kapelle, zu den Seiten Wirtshäuser. Volksscenen. Nevers und seine Freunde treten aus der Kapelle, woselbst Valentine nun doch mit ihm getraut worden. Raoul schießt St. Bris, der noch immer nicht die Schmach, welche dieser ihm angethan, verwinden kann, durch Marcel eine Herausforderung. Maurevert soll für

St. Bris eintreten, da dieser sowohl als Nevers am Hochzeitstage Valentines geschont werden soll. Ein Wächter befiehlt allen nach Hause zu gehen, weil Feierabend angebrochen. Valentine, welche jetzt, dicht verschleiert, aus der Kapelle tritt, hat alles mit angehört und will den Geliebten retten. Marcel, der in gleicher Absicht kommt, muß ihr geloben, daß er Raoul nur mit zahlreichem, ihm treuen Begleitern auf dem Kampfplatz erscheinen läßt. Valentine tritt wieder in die Kapelle ein. Jetzt treten die Gegner auf, doch wie der Kampf beginnt, bringen aus den Wirtschaftshäusern ganze Kotten Bewaffneter auf und es beginnt schon ein allgemeiner Kampf, als die Königin dazu kommt. Marcel klagt ihr, daß man seinem Herrn nach dem Leben trachte und Valentine mischt sich in diese Klagen. Nun wird Raoul inne, wie sehr er die jetzige Gattin Nevers verkannt habe, und als dieser selbst jetzt kommt, um sie davon zu führen, werden sich St. Bris und seine Freunde an Raouls Schmerz. Die Königin gebietet noch einmal Frieden und der Hochzeitszug geleitet das neuvermählte Paar von dannen.

IV. Akt. Saal im Hause des Nevers. Valentine ist in Verzweiflung, sie verehrt ihren edlen Gatten, aber sie liebt Raoul, der jetzt eintritt, den sie aber schleunigst in einem Seitengewand verbergen muß, weil ihr Gatte und eine Schar katholischer Edelleute sich hier versammeln, um den Untergang sämtlicher Hugenotten zu beschließen. Da Nevers sich dem aber widersetzt, wird er auf 24 Stunden in den Arrest gebracht, damit er die „heilige Sache“ nicht verrate. Es folgt die berühmte „Schwerverweibe“. Die Verschworenen entfernen sich. Raoul will nun forteilen, um seine Glaubensgenossen zu warnen und zu retten, doch Valentine beschwört ihn, sein Leben nicht aufs Spiel zu setzen, aber vergebens! Da ruft sie „Ich liebe dich“ und er bleibt bis die Glocken Sturm läuten, da reißt er sich los von der Geliebten und eilt fort.

V. Akt. Die Bartholomäusnacht, in welcher alle Hugenotten, aber auch Nevers und Valentine, den Tod finden.

551] Der Prophet.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe.
Musik von Meyerbeer.

Die bedeutenden Eigenschaften Meyerbeers treten in diesem Werke, namentlich den Hugenotten gegenüber, schon beträchtlich zurück, während seine Schwächen, namentlich sein Ringen nach äußerer Wirkung um jeden Preis mehr zu Tage treten. Im 4. Akte sind vorzugsweise bedeutende Momente.

Personen:

Johann von Leyden, T.
Fides, seine Mutter, A.
Bertha, seine Braut, S.
Jonas, Matthiesen und Zacharias,
Wiedertäufer, T. und B.
Graf Oberthal, B.

Handlung teils in Holland, teils in und um Münster, 1635.

Erste Aufführung: 16. April 1849 zu Paris.
I. Akt. Holländische Landschaft in der Nähe von Dortrecht. Bertha, welche Unterthanin des Grafen Oberthal ist, bedarf zu ihrer Verbindung mit Johann von Leyden, mit dem sie bereits verlobt ist, der Einwilligung des Grafen, den sie hier zu finden hofft. Es nahen die Wiedertäufer; unter dem Anschein, die Landleute von irrigen Glauben bekehren zu wollen, reizen sie dieselben zum Aufstand, aber Oberthal, der jetzt, mit Bewaffneten umgeben, aus dem Schlosse tritt, erkennt in Jonas seinen früheren spitzbüßigen Schaffner und läßt die drei Wiedertäufer fortführen. Jetzt findet Bertha Gelegenheit, ihre Bitte anzusprechen, aber hohnlachend verweigert Oberthal seine Zustimmung, weil er so liebliche Schönheit für sich selber und seine Freunde nützen will, und so läßt er Bertha und Fides, die Mutter ihres Verlobten, welche Berthas Bitten unterstützt hatte, in sein Schloß bringen, trotz des Murrens der entrüsteten Landleute.

II. Akt. Schänke des Johann von Leyden. Die anwesenden Wiedertäufer sehen Johann zum erstenmal und staunen über die frappante Ähnlichkeit seiner Züge mit dem in hohen Ehren gehaltenen Witte König Davids in Münster, befehlen, ihn zu ihrem Werkzeug zu machen und als König von Zion zu proklamieren. Obgleich Johann geträumt hat, daß er zu Hohem geboren sei, weist er dennoch die Lockungen der Wiedertäufer zurück und diese verlassen ihn enttäuscht. Jetzt stürzt Bertha, welche glücklich aus der Gefangenschaft bei Oberthal entkommen ist, herein und verbirgt sich, da sie ihre Verfolger in der Nähe wahrnimmt. Kaum ist sie glücklich geborgen, so kommt Oberthal mit Fides, welche er zu töten droht, wenn nicht Johann seine Braut ausliefert. Und in Johann steigt die Selbstliebe. Bertha wird fortgeführt, aber Johann ist vor Schmerz kaum seiner Sinne mächtig. Als jetzt die Wiedertäufer zurückkommen, finden sie ihn in der rechten Stimmung, um auf ihre Pläne einzugehen, und obgleich er schwören muß, allem Freisichem dem Vaterlande und auch der Mutter für ewig zu entsagen, so erklärt er sich, wenn gleich nach heftigem innerem Kampfe, doch endlich bereit, ihr Führer zu werden.

III. Akt. Wald vor Münster, winterliche Landschaft. Ballett mit dem berühmten Schlittschuhstanz. Diese Episode berührt die Handlung nicht. Verwandlung: Das Innere eines Festes. Der Befehlshaber von Münster, der Vater des Grafen Oberthal, verweigert standhaft die Uebergabe der Stadt; Zacharias verlangt von Matthiesen, daß man augenblicklich zum Turme schreite, ohne erst die Genehmigung Johanns, der nunmehr der Prophet heißt, abzuwarten. Matthiesen geht; dann tritt

Oberthal ein. Er will sich nach Münster zu seinem Vater durchschleichen und hofft, im Dunkel und Vermummung wie er ist, von hier aus seinen Plan ausführen zu können; aber er wird erkannt und Zacharias will ihn sofort zum Tode führen lassen, doch der Prophet, der jetzt erscheint, den alle die Greuel um ihn her anekeln und der, trotz seines Schwures, zu seiner Mutter zurückkehren will, befiehlt, ihn frei zu geben, nachdem er von ihm erfahren hat, daß Bertha, um sich vor Schande zu bewahren, in den Strom gesprungen, entkommen und jetzt in Münster angelangt sei. Er muß Bertha wiedersehen und befiehlt Oberthal, ihm nach Münster zu folgen. Da stürzt Mattheus herein mit der Schredensnachricht, daß die Wiedertäufer durch einen Ausfall der Belagerten eine harte Niederlage erlitten haben. Verwandlung: Scenerie wie zu Anfang des Actes. Johann von Leyden zwingt die aufrührerischen Wiedertäufer durch die Ueberlegenheit seiner Person und die Gewalt seiner Rede auf die Knie. Hymne: „Herr, dich in den Stenmetzreisen.“

IV. Act. Mathausplatz in Münster. Der Prophet mit den Wiedertäufern ist in Münster eingezogen und soll im Dom als König gekrönt werden, Fides aber glaubt, daß er tot sei und Bertha, die als Pilgerin verkleidet erscheint, erfährt nun auch aus ihrem Munde diese Trauerkunde. Verwandlung: Vor dem Dom in Münster. Wänzender Krönungszug. Johann erscheint als König; als Fides ihn als ihren Sohn erkennt, entlarvt sie ihn vor allem Volk; Johann aber erklärt sie für wahnsinnig, gelobt aber, sie zu heilen. Ueberzeugt von ihrer unerschütterlichen Liebe zu ihm, läßt er Schwert und Dolch auf seine Brust sinken, die ihn durchbohren sollen, wenn Fides nicht ihren Irrthum eingeseht. Um das Leben ihres Sohnes zu retten, bekennet sie, daß sie im Wahnsinn gesprochen. Der Prophet ist gerettet.

V. Act. Gewölbe im Palast zu Münster. Das Heer der Wiedertäufer ist durch das Heer des Kaisers besiegt, aber den drei Wiedertäufern, Jonas, Zacharias und Mattheus, ist Gnade angeboten, wenn sie den Propheten ausliefern. Sie erklären sich dazu bereit und entfernen sich, um dieses Werk zu setzen. Soldaten bringen Fides auf und sie vergiebt ihm, weil er zu allen Freveln nur getrieben worden ist, um Bertha zu rächen. Diese aber, welche jetzt dazu kommt, hat in Erfahrung gebracht, daß am Orte eine Unmasse Pulver verberden, doch als sie in dem Propheten ihren früheren Geliebten erkennt, weist sie über ihn zurück und erdolcht sich. Inzwischen haben die drei Verräter die Belagerer ins Schloß geleitet und Johann erkennt,

daß er verloren ist, aber — die Nichtswürdigen sollen mit ihm sterben. Verwandlung: Prunksaal im Schlosse. Bachanal und Ballett. Inzwischen befiehlt Johann, die Eisenthore zu schließen, sobald die Verräter erschienen seien. Nun bringt Oberthal mit kaiserlichen Truppen herein, um Johann gefangen zu nehmen, da schließen sich die Thore, ein furchtbarer Knall und alles stürzt in Flammen und Rauch zusammen.

552] Die Afrikanerin.

Oper in 5 Acten. Text von Scribe.

Musik von Meyerbeer.

Meyerbeer hat es stets verstanden, den Sängern und Sängerinnen äußerst dankbare Aufgaben zu stellen, sogenannte „schöne Partien“ zu schaffen, und das ist der Grund, weshalb auch diejenigen seiner Opern, welche längst nicht an die Hugenotten hinanreichen, immer noch auf dem Repertoire bleiben. So ist denn auch der *Nelusco* eine beliebte Partie aller Baritonisten, gleichwie die *Selica* und auch *Vasco de Gama* sich als sehr dankbare Rollen erweisen.

Personen:

Don Pedro, Vorsitzender im Rat des Königs von Portugal, B.

Don Diego, Admiral, B.

Ines, dessen Tochter, S.

Vasco de Gama, Seeoffizier, T.

Don Alvar, Mitglied des Rats, T.

Der Großinquisitor, B.

Nelusco, Slave, Bar.

Selica, Skavin, S.

Der Oberpriester der Brahmanen, B.

Handlung in Lissabon und an der ostafrikanischen Küste, Ende des 15. Jahrhunderts. Erste Aufführung: 28. April 1865 in Paris.

I. Act. Don Diaz war von der portugiesischen Regierung auf Entdeckungstreifen ausgesandt, sein Schiff ist untergegangen, aber Vasco de Gama, einer seiner Seeoffiziere, ist glücklich wieder nach Lissabon zurückgekehrt und hat als lebendige Zeugen der Entdeckungen zwei Sklaven, *Selica* und *Nelusco*, mitgebracht. Vasco de Gama liebt *Ines*, die Tochter des Admirals *Diego*, und hat Gegenliebe gefunden; *Diego* aber hat sie dem *Don Pedro* bestimmt, und dieser zeigt *Ines* in der Totenliste den Namen *Vasco*. In einer Sitzung des Rats des Königs soll darüber entschieden werden, ob dem *Diaz*, von dessen Untergang man noch nicht unterrichtet ist, Hilfe gebracht werden soll. *Alvar* aber berichtet, daß der Untergang desselben leider durch einen glücklich entkommenen Offizier bewahrheitet wird. Dieser wird citirt und man erblickt den tot geglaubten *Vasco*, welcher jetzt eine Denkschrift überreicht, in welcher das Projekt entwickelt wird, wonach er die Entdeckungen *Diaz'* weiterzuführen verspricht. Man hält jetzt die Beratung ab, der jedoch *Vasco* nicht betwohnen darf. Mit Stimmen-

mehrheit wird Vasco's Besuch um ein Schiff zu neuer Fahrt abgelehnt und sein Projekt für thöricht erklärt; inzwischen hat aber Pedro in der Denkschrift einen gezeichneten Plan entdeckt, den er heimlich beseitigt. Als man nun Vasco von dem Beschluß Kenntniß giebt, braust er derart im Zorn auf, daß er sich zu beleidigenden Aeußerungen gegen den Rat hinreißen läßt. Daraufhin wird Vasco zu lebenslänglicher Kerkerstrafe verurteilt.

II. Akt. Im Inquisitionsgefängnis zu Lissabon. Vasco schläft; Selica, die den Portugiesen liebt, erfährt aus Worten, die Vasco im Traume spricht, daß er Ines liebt. Wie aber Nelusco hereinschleicht, um seinen Nebenbuhler (denn er liebt seine Königin Selica mit aller Glut eines Halbwilden) zu ermorden, da fällt Selica ihm in den Arm und rettet Vasco. Vasco erwacht und Selica giebt ihm Winke, wie er seinen Plan ausführen kann, wenn ihm die Freiheit wiedergegeben werden sollte; und sie wird ihm wiedergegeben, denn Ines hat sich selbst geopfert und ihre Hand dem Pedro gereicht, um den Geliebten aus dem Kerker zu befreien. Don Pedro, welcher zum Kommandanten eines Geschwaders ernannt ist, welches die Entdeckungen des Diaz weiter fortsetzen soll, ist perfid genug, die Reise auf Grund des heimlich beseitigten Planes von Vasco zu unternehmen, um später allen Ruhm allein zu ernten.

III. Akt. Duerdurchschnitt eines großen Schiffes auf dem Ocean. Nelusco, welcher sich dem Pedro als Steuermann angetragen hatte, ist am Steuerruder. Alvar traut ihm nicht und warnt Pedro vor der Tücke des Nelusco, aber vergebens! Da wird ein Schiff mit portugiesischer Flagge gemeldet, es hat ein Boot ausgesetzt und dies bringt den Vasco; er ist schneller gesegelt als Pedro und hat jetzt gewahrt, wie Nelusco das Schiff gerade auf dieselben Klippen lossteuert, welche Diaz den Untergang gebracht haben. Er warnt Pedro, aber dieser, welcher argwöhnt, daß Vasco nur um Ines willen gekommen sei, beleidigt diesen tödlich, und wie nun jener in folgedessen das Schwert gegen ihn zieht, läßt er den Warner in den tiefsten Schiffsraum stoßen. Inzwischen hat Nelusco das Schiff wirklich auf die Klippen getrieben, es wird von den Wilden überfallen, und nachdem diese die Portugiesen niedergemetzelt, sinken sie vor Selica, in der sie ihre Königin wiedergefunden haben, auf die Knie.

IV. Akt. Platz zwischen einem indischen Tempel und einem Palast. Vasco und Ines sind die einzigen, welche dem Tode entgangen, ohne jedoch der eine vom andern zu wissen. Vasco tritt auf, wird aber von den Wilden entdeckt und soll sterben, weil kein Fremder den Boden ihres Vaterlandes betreten darf. Im Augenblicke, da er zum Tode geschleppt werden soll, tritt Selica aus dem Tempel, erklärt, daß Vasco kein

Fremder sei, weil sie ihm, der einst ihr Leben gerettet hat, die Hand gereicht. So sie Nelusco zwingt, dies zu bezeugen, so ist Vasco gerettet und voll inniger Dankbarkeit schließt er Selica in seine Arme, und läßt sich mit ihr in den Palast führen. Da, plötzlich, vernimmt er Ines' Stimme, die aus der Ferne herüberbringt, verläßt Selica und eilt davon.

V. Akt. Selicas Gärten. Ines und Vasco werden vor die Königin gebracht, welche groß genug denkt, um den beiden zu vergeben, da sie jetzt von Ines erzählt, daß beide einander schon seit langer Zeit und eigentlich hätten angehören sollen. Sie beauftragt sogar Nelusco, sie auf ein Schiff zu geleiten, das sofort absegeln soll. Er rührt scheiden beide von der ehlen Königin *Verwandlung*: Map mit einem mächtigen Manzanillabaum, welcher seine Äste über die ganze Bühne breitet. Selica temt die todbringenden Blüten des Manzanillabaumes, und da sie ohne Vasco nicht zu leben vermag, giebt sie sich selber den Tod, indem sie sich unter seine Zweige lagert. Als Nelusco ihr die Nachricht bringt, daß das Schiff bereits absegelt sei und man dies selbst in der Ferne erblickt, haucht Selica ihr Leben aus.

553] **Zampa oder die Morbraut.**

Römische Oper in 3 Akten. Text von *Lesville*. Musik von *Herold*.

Zampa ist die einzige Oper *Herold's*, welche einige Lebenskraft bewiesen hat. Geschrieben 1831, wird sie in der Gegenwart immer sporadisch wieder hervorgehohlet.

Personen:

- Zampa, Korsar, Bar.
- Alphons von Monza, sicilianischer Offizier, T.
- Camilla, Tochter des Grafen Lugano, S.
- Daniel Capuzzi, Bootsmann auf Zampas Schiff, B.
- Nitta, Camillas Dienerin, M.S.
- Dandolo, Diener Camillas, T.

Handlung auf Sicilien im 16. Jahrhundert. Erste Aufführung: 3. Mai 1831 in Paris.

Im Schlosse Lugano am Meere lebt Camilla, deren Vater von dem gefürchteten Korsaren Zampa gefangen gehalten wird, und sie steht im Begriffe, sich mit Alphons von Monza zu vermählen, als Zampa erscheint und Camilla droht, ihren Vater tödten zu lassen, wenn sie nicht ihm, der sie leidenschaftlich liebt, die Hand reicht. Die Kindesliebe in ihr siegt. Auf ein Signal des Korsaren bringen alle Piraten in die Halle und es beginnt ein Festgelage, bei welchem Zampa in frechem Uebermuth einer weiblichen Statue, die in der Halle steht, einen Ring an den Finger steckt und schwört, daß er bis zum kommenden Morgen seiner einseitigen schönen Braut zu eigen sein will. Von dieser Statue *Alice's* von *Manfredi* ging die Sage, daß sie aus Gram geßner

ben, weil ein Böfewicht ihr Herz gewonnen, dann aber sie treulos verlassen hatte, und daß jetzt noch der kalte Stein des Frevlers Namen laut rufe. Als nun Zampa zu Camilla eilen und vorher der Statue den Ring wieder abziehen will, schließt sich die Marmorhand. Man errät schon, daß Zampa jener Böfewicht ist und zugleich kein anderer, als der Bruder des Alphons. Obgleich das Glück ihm noch einmal hold ist, da ihm eine vollkommene Amnestie von seiten des Königs zu teil wird, damit er als erfahrener Seemann mit seiner Rotte gegen die Türken kämpfe, so erreicht ihn doch schließlich das strafende Geschick: die Statue erscheint und zieht ihn mit sich in den Abgrund. Einige Episoden greifen nicht wesentlich in den Gang der Handlung ein.

554] Das Nachtlager von Granada.

Romantische Oper in 2 Akten. Text nach dem gleichnamigen Schauspiel des Fr. Kind von R. Freiherr von Braun. Musik von Konradin Kreuzer.

Das Nachtlager in Granada ist die einzige der zahlreichen Opern Kreuzers (er schrieb deren 80), welche sich auf dem Repertoire der Bühnen erhalten hat; sie verdient ihre immerhin schon lange Lebensdauer vor allem der lebenswürdigen, melodienreichen Erfindung und überaus dankbaren Partie des Jägers, welche noch heute eine Glanzrolle für lyrische Baritone ist; auch die Gabriele wird oft und gern als Debitrolle gewählt:

Personen:

Gabriele, S.
Gomez, ein junger Hirt, T.
Ein Jäger, Bar.
Ambrosio, ein alter Hirt, Gabriele's Oheim, B.
Basco und Pedro, Hirten, B.
Handlung in Spanien: Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erste Aufführung 1834 in Wien.

I. Akt. Vor einer Hütte im Gebirge. Gabriele singt ein Klage lied um ihr entflohenes Töubchen. Ihr Geliebter Gomez kommt hinzu. (Duett: „Trauern trieb ich meine Herde.“) Obgleich Gabriele's alter Oheim ihre Verbindung mit Gomez nicht zugeben will, da er das Mädchen dem reicherem Basco versprochen hat, so gebet Gomez doch sie zu erringen; nötigenfalls will er sogar des Prinzregenten Schutz und Hilfe in Anspruch nehmen. Hierzu würde sich ja leicht Gelegenheit finden, da der Prinz augenblicklich zur Jagd im Gebirge weilt. Nachdem die Liebenden davon gesprochen, tritt der Jäger, das entflohenen Töubchen in der Hand, auf. (Romance: „Ein Schütz bin ich, in des Regenten Sold.“) Mit lautem Jubelruf begrüßt Gabriele das zurückkehrende Vögelchen, und da der Jäger behauptet, den Regenten wohl zu kennen, vertraut sie ihm ihren Liebestimmer. Noch

während ihres Gesprächs treten die drei Hirten, Ambrosio, Basco und Pedro auf. Beim Anblick des vertraulichen Beisammenseins des Mädchens mit einem Fremdling geraten sie, vorzüglich Basco, in Horn; zwar beruhigt sie eine Weile die volle Börse, welche der Jäger ihnen als Zahlung für das erbetene Nachtlager zuwirft, aber als dieser schließlich Gabrielen einen Kuß giebt, da beschließen die Männer den Mord des Fremdlings. (Chor der herbeigekommenen Bauern, Gabriele's Romanze vom Maurenschloß, Abendgebet: „Schon die Abendglocken klingen“). Jetzt geleiten die Hirten den Jäger ins nahe gelegene Schloß, wo er übernachten soll. Der Vorhang fällt.

II. Akt. Die erste Scene ist allgemein gestrichen, so daß der zweite Akt nur im Innern des Maurenschlosses spielt, wo der Jäger übernachtet. Er singt die berühmte Arie mit obligater Geige: „Fürwahr, es ist ein Abenteuer, das mir je mehr und mehr gefällt.“ Nachdem er das Thor verriegelt hat, fällt er in Schlummer. An einer Fensteröffnung erscheint Gabriele, um ihn zu wecken und vor drohender Gefahr zu warnen, er gürtet sein Schwert um, die Hirten nahen, finden das Thor verriegelt und da der Jäger nicht öffnet, so erbrechen sie das Thor, er empfängt sie mit dem Schwerte, sie weichen zurück, da ertönen die Hornrufe vom Befolge des Prinzen, und er ist gerettet. Er vereint Gabriele mit Gomez und vergießt großmütig denen, die ihn hatten morden wollen.

555] Lucia von Lammermoor.

Tragische Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scott's „Die Braut“ von Salvatore Camerano. Musik von Gaetano Donizetti.

Lucia di Lammermoor wird wohl ziemlich allgemein für die beste Oper Donizetti's gehalten. Sicher ist wohl, daß in keiner seiner übrigen Werke eine solche Perle enthalten, wie das berühmte Sextett im zweiten Akte der Lucia, welches man schlechtweg als ein Meisterwerk bezeichnen kann, aber dennoch steht zu erwarten, daß die Regimentstochter sich länger auf dem Repertoire erhalten wird, da der Sinn für süßlich-sentimentale italienische Melodik, wie sie in der Lucia so reichlich vertreten ist, in der Gegenwart beträchtlich abgenommen hat.

Personen:

Lord Heinrich Ashton, Bar.
Lucia, seine Schwester, S.
Sir Edgar von Ravenswood, T.
Lord Arthur Bucclaw, T.
Raimund Bidebent, Lucia's Erzieher und Vertrauter, B.
Elisa, Lucia's Gesellschafterin, S.
Normann, Befehlshaber d. Reifigen, T.
Handlung: bei und in einem schottischen Schlosse.

Erste Aufführung: 26. Sept. 1835 in Neapel.

I. Akt. Hain in der Nähe des Schlosses. Chor der Reifigen. Lord Ashton tritt von Raimund begleitet auf. Diefem klagt er sein Leid, wie allein seine Schwester Lucia ihn vor drohendem Verderben retten könne, wenn sie sich entschließen würde, nach seinem Wunsche zu heiraten, was er kaum zu hoffen wagt. Da erfährt Lord Ashton durch den Führer der Reifigen, daß Lucia seinen Todfeind, Edgar von Ravenswood, liebt. Der Lord ist außer sich. (Arie: „Grausam entbrennet Höllenglut“.) Als alle die Bühne verlassen, kommt Lucia mit Elisa. Dieser bekennet sie ihre Liebe zu Edgar. Nun erscheint dieser selbst, nimmt Abschied von ihr, weil eine politische Sendung seine Abreise verlangt, und beide geloben sich ewige Treue. Großes Liebesduett.

II. Akt. Zimmer im Schloß. Ashton beschwört Lucia, Sir Arthur Bullaw zu heiraten, und als sie seinen Wunsch nicht erfüllen will, reicht ihr Ashton einen gefälschten Brief, der sie von der Untreue ihres Geliebten überzeugt. Sie ist ganz verzweifelt. (Arie: „Du, der alle Thränen zählet“.) Verwandlung. Großer Saal. Der Chor singt Hochzeitslieder. Lord Arthur Bullaw und Lucia sollen ehelich verbunden werden. Als Lucia und Arthur den Ehekontrakt eben unterzeichnet haben, erscheint plötzlich Edgar. (Berühmtes Sertett: „Wer vermag den Horn zu hemmen.“) Edgar will thätlich gegen Ashton vorgehen, doch Raimund verhindert es. Lucia sei vermählt. Edgar stürzt fort, sie und ihren Bruder verfolgend.

III. Akt. Anderer Saal im Schloße. Die Bewohner von Lammermoor bringen dem vermählten Paare ein Ständchen. Raimund gebietet ihnen Schweigen, da Lucia in Wahnsinn verfallen sei und ihren Gemahl getödtet habe. Alle weichen entsetzt zur Seite, als Lucia im Nachtgewande, den Dolch in der Hand, erscheint. Große Wahnsinnsscene. Verwandlung. Grabstätte der Familie Ravenswood. Edgar will hier seinem Leben ein Ende machen. (Arie: „In kurzem wird des Grabes Nacht“.) Da erfährt er von den Männern von Lammermoor Lucias trauriges Geschick, und daß ihr Leben in Gefahr stehe. Eine Totenglocke meldet, daß sie erlöst ist. Edgar erstickt sich, ehe der herbeieilende Raimund es hindern kann. (Todesarie: „Ja zu dir, verkürzter Engel, schwingt sich die befreite Seele“.) Der Chor erhebt des Himmels Gnade für seine Seele.

556] Marie, die Tochter des Regiments.

Romische Oper in 2 Akten. Text von Bayard und Saint-Georges. Musik von Gaetan Donizetti.

Die Regimentstochter ward von Donizetti auf französischen Text komponiert, während er bisher nur italienische Opern geschrieben hatte. Obgleich die Regiments-

tochter anfangs nur einen mäßigen Erfolg erzielte, ist sie doch diejenige seiner Opern geworden, welche bis auf den heutigen Tag der Liebling des Publikums geblieben ist. Donizetti hat in ihr einen lebenswürdigen Humor entwickelt und sie mit vielen reizenden Melodien ausgestattet.

Personen:

Marie, Marketerdin, S.
Sulpice, Sergeant, B.
Tonio, ein junger Schweizer, T.
Marchesa von Maggiorivoglia, M.S.
Herzogin von Craquitorpi, S.
Hortensio, Haushofmeister der Marchesa, Bar.
Ein Korporal, B.

Handlung: I. Akt in der Gegend von Bologna, II. Akt ein Jahr später im Schloße der Marchesa.

Erste Aufführung 1840 in Paris.

I. Akt. Gebirgslandschaft, im Vordergrunde ein Gasthof. — Als kleines Kind ist Marie von den Grenadieren auf dem Schlachtfelde aufgefunden worden und seitdem von den Soldaten beschützt und erzogen worden. Seit kurzem ist nun bei Befehl des Mädchens anders geworden. Sulpice, der Sergeant, beklagt sich deshalb bei Marie, ist es ihm doch auch zu deren gekommen, daß sie insgeheim mit einem Fremdling verkehre. Dem Sergeanten macht ihre Erklärung, daß der Fremde ihr aber vor kurzem das Leben gerettet habe, gar keinen Eindruck; denn es steht doch einmal fest bei ihm, daß Marie, die Tochter des Regiments, nur einen vom Regiment heiraten darf. Da schleppen einige Soldaten den Fremden, den Schweizer Tonio herbei. Er trieb sich in der Nähe des Burgers herum, wodurch er sich der Spionage verdächtig machte. Doch Marie verteidigt und schützt den Geliebten, indem sie den Grenadieren die Geschichte ihrer Lebensrettung durch Tonio erzählt. Den ersten Augenblick des Alleinseins benutzten Marie und Tonio, um sich gegenseitig ihre Liebe zu bekennen. Doch der hinkommende Sulpice sagt dem jungen Liebhaber, daß Marie nur für einen Grenadier bestimmt sei, und jagt Tonio fort. Drauf tritt ein vornehmer Haushofmeister auf und bittet für seine Herrin, die Marchesa von Maggiorivoglia, um freies Passieren. Bei dem Klang dieses Namens tauchen alte Erinnerungen beim Sergeanten auf. Er entsinnet sich eines Briefes, den er einst bei der kleinen Marie gefunden, und wirklich, es stellt sich heraus, daß diese die Nichte und Erbin der Marchesa ist. Marie muß nun ihren Verwandten folgen. Doch vorher nimmt sie Abschied von ihren treuen Kameraden. Einem aber bereitet ihr Fortgehen kolossalen Schmerz, es ist Tonio, der ihren Weg ins Regiment eingetreten ist.

II. Akt. Saal im Schloße der Marchesa. Es ist ein Jahr veronnen, Marie ist eine vornehme Dame. Sulpice

hofmeister geworden. Während einer von der Marchesa ernst und streng gehaltenen Gesangsstunde, die Marien höchlichst langweilt, beginnt sie immer von neuem ihr altes Soldatenlied „Mataplan“ und Sulpice stimmt selbstvergessen mit Begeisterung ein zum Schrecken und Aerger der steifen und vornehmen Tante. Die mit ihren Damen eintretende Herzogin von Craquitopi vereinbart mit der Marchesa alles über die bevorstehende Verbindung Mariens mit einem vornehmen Verwandten. Als Marie endlich allein gelassen, brüdt sie ihren Kummer um das verlorene Glück aus. Da ertönen von ferne die Signale der Grenadiere, und siehe da! die alten, guten Freunde marschieren ins Zimmer, zuletzt auch Tonio als Kapitän. Marie jubelt vor Freude, die herbeseelende Marchesa dagegen ist außer sich beim Anblick der Soldaten und noch mehr über Tonio, der aus seiner Liebe zu Marie kein Hehl macht. Es bezeugt sie nur einigermaßen, als Sulpice die unerwarteten Gäste zur Bewirtung mit hinausnimmt. Nun erscheint die Herzogin mit dem Notar und der Chefkontrakt soll von Marie unterzeichnet werden. Doch ehe es dazu kommt, verkündet Tonio, der mit den Soldaten wieder in das Zimmer gedrungen ist, laut, daß Marie die einstige Marktentenderin des Regiments ist. Ein solches Mädchen kann die Herzogin freilich nicht in ihren Kreis aufnehmen. Entrüstet entfernt sie sich mit ihren Damen. Doch die Marchesa, gerührt über die treue Liebe von Marie und Tonio, giebt den beiden ihren Segen.

557] Die Jüdin.

Oper in 5 Akten, Text von Scribe, Musik von J. K. Halévy.

Halévy hatte schon 14 Opern geschrieben und auf die Bühne gebracht, bevor er im Jahre 1835 „die Jüdin“ in der großen Oper von Paris aufführte. Obgleich einige von den früheren Opern einen vorübergehenden Erfolg hatten, so ward sein Hauptwerk entschieden. Namentlich mit dem Cleazar hat er eine überaus charakteristische und originelle Figur geschaffen.

Personen:

Kardinal Johann v. Brogni, Präsident des Kongiliums, B.

Leopold, Reichsfürst, T.

Prinzessin Eudora, Nichte d. Kaisers, S.

Ruggiero, Oberchultheiß von Konstanz, Bar.

Cleazar, ein jüdischer Juwelier, T.

Recha, seine Tochter, S.

Handlung in Konstanz 1414.

Erste Aufführung: 23. Febr. 1835 in Paris.

I. Akt. Platz vor dem Dom in Konstanz. Hinter der Scene hört man ein Te deum singen, darauf ein Chor des Volkes, alsdann tritt Ruggiero auf und läßt durch einen Ausrufer verkünden, daß

am heutigen Tage, auf Befehl des Kaisers und des Kirchenfürsten ein Fest stattfinden solle, um den Sieg des Prinzen Leopold über die Hussiten zu feiern. Da hört man aus dem Hause des jüdischen Goldschmieds Cleazar Hammerschläge ertönen und Ruggiero befiehlt, daß man den Frevler, der das Fest mißachte, zur Stelle bringe. Man bringt Cleazar und Recha und sagt ihnen, daß sie vors Gericht geführt werden sollen. Cleazar behauptet, daß er, als Jude, sich nicht um das Gebot der Christen zu kümmern brauche. Man droht ihm wegen dieser Verhöhnung des Christentums mit dem Tode, da naht der Kardinal, welcher den Juden schon früher gesehen zu haben glaubt, und fragt ihn nach Namen und Herkunft. Cleazar war bereit, als der Kardinal noch nicht der Kirche sondern dem Staate diene, eine Gattin und eine Tochter hatte, von diesem gewaltjam aus Rom verbannt worden, daran erinnert ihn Cleazar. Der Kardinal ist tief ergriffen von der Erinnerung an sein dereinstiges Glück, beschwört den Juden davon zu schweigen und bietet ihm dagegen brüderliche Freundschaft an, welche der fanatische Jude aber zurückweist. Nachdem nun alle die Scene verlassen, tritt der Reichsfürst Leopold in schlichter schwarzer Kleidung auf. Auf seinen Ruf tritt Recha aus dem Hause, begrüßt ihn als ihren Geliebten, den sie immer nur für den Juden Samuel gehalten hat und bittet ihn, am Abend zum Vater Cleazar zu kommen und das Passahfest mit ihnen zu feiern. Er will sich entschuldigen, aber sie will davon nichts wissen und geht in ihr Haus zurück. Jetzt strömt das Volk wieder herbei, denn aus den Brunnen soll Wein anstatt des Wassers sprudeln. Alles drängt sich, um den erwarteten Festzug zu sehen, auch Cleazar und Recha haben auf der Treppe zum Dom Platz gefunden und wieder will Ruggiero, der sie erblickte, die beiden gefangen nehmen und als Kirchenschänder vors Gericht schleppen, da eilt Leopold herbei, flüstert dem Offizier, der soeben Ruggieros Befehl vollziehen will, einige Worte ins Ohr, und zum zweiten Male sind Cleazar und Recha frei.

II. Akt. Zimmer in Cleazars Hause. Cleazar feiert mit seinen Hausgenossen das Passahfest; unter den Juden sitzt auch Leopold, welcher sich für einen jüdischen Maler ausgegeben hatte. Wie Cleazar das ungesäuerte Brot verteilt, wirft Leopold dasselbe heimlich, aber von Recha bemerkt, unter den Tisch. Plötzlich klopft es, und da Cleazar Gefahr fürchtet, wird eiligst alles fortgeräumt. Nun tritt Eudora ein, gefolgt von Fackeln tragenden Pagen. Sie will „einen Schmuck seltener Schöne“ von dem Goldschmied kaufen, um ihn ihrem siegreich heimgekehrten Verlobten, dem Reichsfürsten Leopold zu verehren. Dann verläßt sie wieder des Juden Haus. In-

zwischen hielt sich Leopold in einer Fenster-
nische versteckt. Der Vater mahnt Necha,
zur Ruhe zu gehen und Leopold verabschie-
det sich, nachdem er der Necha noch zuge-
flüstert hat, daß er bald wiederkehren
werde. (Romanze der Necha: „Er kommt
zurück.“) Während der letzten Töne steigt
Leopold durchs Fenster und nun gesteht er
ihr, daß er ein Christ. Necha, die anfangs
darauf entsetzt ist, willigt endlich aber
doch ein, mit ihm zu entfliehen, wird aber
durch den herzutretenden Eleazar daran
verhindert. Als dieser nun auch erfährt,
daß der vermeintliche Samuel ein Christ
sei, erwacht sein ganzer Fanatismus in ihm,
er will ihn erdolchen, aber Necha wirft sich
dazwischen, und — gerührt durch diese
opferwillige Liebe verzeiht Eleazar und er-
klärt sich bereit, seiner Necha den Gelieb-
ten zum Gemahl zu geben. Zu seiner Ge-
mahlin aber kann und will Leopold die
Jüdin nicht erheben, er stürzt fort, und
Eleazar, furchtbare Rache schwörend, wirft
ihm den Dolch nach und sinkt um.

III. Akt. Große Halle. Nach einem
ziemlich ausgebehten Ballett bringen die
Würdenträger des Reiches dem Prinzen
Leopold und der Prinzessin Eudora ihre
Glückwünsche dar. Jetzt treten Eleazar und
Necha auf, um den Schmuck zu bringen,
den Eudora am Abend zuvor gekauft hat.
Leopold kniet vor seiner Braut, um die
Kette zu empfangen, die sie ihm im Namen
des Kaisers umhängen soll, da erkennt
Necha in Leopold den vermeintlichen Juden
Samuel, stürzt auf Eudora zu, entreißt sie
ihr und erklärt, daß ein Verräter wie Leo-
pold keiner Ehrenkette wert sei. Sie ver-
kündet, daß er ihr, einer Jüdin, ewige
Liebe und Treue geschworen habe und Leo-
pold gesteht seine Schuld durch sein Schweigen
ein. Nun schleudert der Kardinal den
Bannfluch sowohl auf den Reichsfürsten
Leopold wie auf Eleazar und Necha. Alle
drei werden von Kriegern gefangen ge-
nommen und fortgeschleppt.

IV. Akt. Saal im Gerichtsgebäude.
Durch ein kaiserliches Geleitschreiben hat
Eudora die Erlaubnis erlangt, Necha ohne
Zeugen sprechen zu dürfen; diese tritt ein
und läßt sich endlich durch die stehentlichen
Bitten Eudoras dazu bestimmen, vor Ge-
richt zu erklären, daß Leopold straflos sei,
während sie sich nicht verhehlt, daß sie nun
selbst verloren sei. Eudora verläßt sie dank-
erfüllt und der Kardinal tritt ein. Um Necha
zu retten giebt es nur das einzige Mittel, daß
Eleazar zum Christentum übertritt und da
der Kardinal aufrichtiges Mitleid mit Necha
hat, so läßt er jenen kommen. Aber diese
Zunutung weist der fanatische Jude mit
Entrüstung zurück; er will gerne sterben
aber vorher an Brogni sich furchtbar rächen.
Nun erinnert er Brogni daran, wie bei
einer Plünderung Roms durch neapolita-
nische Soldaten sein Haus in Flammen
aufging und wie seine Frau und sein Kind

(denn Brogni war — wie oben schon er-
wähnt — zu jener Zeit noch nicht geblü-
licher Würdenträger, sondern Staatsbeam-
ter) in den Flammen untfamen. Brogni
beschwört den Juden, ihm nicht von diesen
Schredenstagen zu sprechen, aber dieser
achtet nicht darauf, sondern schleudert ihm
die Worte ins Gesicht, daß ein Jude sein
Kind aus den Flammen errettet habe und
daß er dieser Jude sei. Nun fleht Brogni
um nähere Auskunft, aber Eleazar bleibt
unerbittlich, sterben will er, aber das Ge-
heimnis will er mit ins Grab nehmen.
Der Kardinal verläßt ihn. Noch einmal
wallt in ihm die Liebe zu Necha auf, er
möchte sie vom Tode retten, aber die Rache-
wut siegt wieder, als er das Rutzgeheiß
des Volkes vernimmt, das draußen den
Flammentod der Juden fordert.

V. Akt. Platz vor Konstantin, im Hin-
tergrunde ein kolossaler, geheizter Kessel,
zu dem Stufen hinaufführen. Unter den
Klänge eines Totenmarsches tritt der
Kardinal mit großem Gefolge von Geblü-
lichen und Soldaten auf, die beiden zum
Feuertode Verurteilten, Necha und Elea-
zar, bilden den Schluß des Zuges, welcher
von Volk haben sich auf den Tribuna-
lplatz versammelt, um dem schauerlichen Spektakel
zuzusehen. Wie Eleazar sieht, daß die
dritte Verurteilte nicht herbeigeführt ist,
und wie er nun erfährt, daß dieser nun
zu Verbannung verurteilt worden, weil
Necha ihn vor Gericht für schuldlos erklärt
hat, da bricht er fast zusammen. Auf Bro-
gnis wiederholt sie diese Aussage noch ein-
mal, und nun wird über Beide der Schwur
gebrochen. Noch einmal fleht leise der Kar-
dinal den Juden an, ihm sein Geheimnis
anzuvertrauen, und als Necha nun zum
Tode geführt werden soll, übermannen ihn
seine Liebe zu ihr, er erklärt sich bereit,
sein Geheimnis preiszugeben, wenn Necha
dadurch gerettet wird, aber sie will mit dem
Vater sterben; Fensterstühle führen sie bis
Stufen hinauf, und in dem Augenblicke da
sie Necha in den Kessel hinabstürzen, ruft
Eleazar dem Kardinal zu: „Stieh da dein
Kind!“

558] Der Postillon von Conjumeau.

Romische Opern in 3 Aufzügen. Dichtung
von de Leuwen und Brunswid. Musik von
Abolphe Adam.

Adam hat außer dem Postillon von Con-
jumeau noch 52 andere Opern komponiert,
von denen manche einen hübschen Erfolg
davontrugen, ohne sich jedoch auf dem Ko-
pertoire erhalten zu können. Der Postillon
dagegen wird sich einesteils vermöge seines
allerdings recht ansehnlichen aber doch
amüsanten Librettos, sowie infolge der
rhythmischen Grazie und des melodischen
Reichtums, den diese Oper in sich birgt,
noch lange in der Gunst des Publikums
die ihm bis heute treu geblieben, erhalten.

Personen des I. Actes:

Chapelou, Postillon, T.

Bijou, Schmieb, B.

Marquis von Corcy, Egl. Kammerherr,
Bar.

Magdalene, Wittin, S.

Handlung: in dem Dorfe Lonjumeau 1766.

Personen des II. und III. Actes:

St. Phar (Chapelou), Sänger.

Marquis von Corcy.

Alcindor (Bijou) und Bourdon

(Choristen der Oper).

Frau von Latour (Magdalene).

Rose, Kammerfrau, S.

Handlung: in dem Landhause der Frau
v. Latour bei Paris 1766.

Erste Aufführung: 13. Okt. 1836 in Paris.

I. Akt. Dorfstraße in Lonjumeau.

Chapelou und Magdalene feiern Hochzeit.

Bijou, ein ehemaliger Verehrer Magda-

lenens und früherer Postillon kommt zu

dem jungen Ehepaar, welches ihn bittet,

falls diese Nacht Reisende kämen, Chapelou

im Postillonbentje zu vertreten. Doch Bi-

jou weigert sich nicht nur, ihnen den Ge-

sellen zu thun, nein, er wünscht den Lieben-

den sogar höhnisch, es möchte doch ja ein

Reisender kommen, und wirklich — dieser

erscheint. Es ist der Marquis v. Corcy,

der Intendant der Pariser Oper, der unter-

wegs ist, um einen Tenor zu suchen. Un-

freiwilligerweise mußte er in Lonjumeau

halt machen, weil an seinem Wagen ein

Rad gebrochen, Bijou übernimmt die Re-

paratur des Wagens. Trotzdem das junge

Paar den Marquis flehentlich bittet, die

Nacht noch zu verweilen, bleibt dieser ent-

schlossen, unverzüglich weiter zu fahren.

Jetzt wird Magdalene, der Landesitte ge-

mäß, von ihren Gesährtinnen ihrem Manne

entführt. Die Männer dagegen fordern

ihn auf, ein Lied zum Beiten zu geben.

Die berühmte Romanze mit dem Refrain

„ho ho ho ho, so schön und froh, du Po-

stillon von Lonjumeau.“ Der Marquis

läßt es mit Staunen an und ist entzückt,

in dem schlichten Postillon einen ausge-

zeichneten Tenor zu entdecken. Er weiß,

nachdem die Bauern Chapelou verlassen,

den leichtsinnigen jungen Gatten durch

glänzende Anerbietungen zur heimlichen

Flucht mit ihm nach Paris zu bewegen.

Bijou, der die Verhandlung heimlich be-

lauscht hat, teilt den später herzukommen-

den Bauern und der jungen, verlassenen

Frau das Gehörte mit. Magdalene gerät

in Verzweiflung und die Bauern geben

ihrer Entrüstung beweglichen Ausdruck.

II. Akt. Gartenjalon im Landhause

der Frau v. Latour. Die Handlung des

II. Actes spielt um 10 Jahre später. Frau

v. Latour ist identisch mit Magdalene und

hat inzwischen reich geerbt. Aus einer Arie

„D war' ich nie geboren“, erfahren wir,

daß sie noch immer den einstigen Postillon,

der sie so treulos im Stich gelassen, liebt.

Dieser ist mittlerweile ein berühmter Sän-
ger an der Großen Oper in Paris gewor-
den und nennt sich als solcher Saint-Phar.
Er hat sich in Frau v. Latour verliebt,
ohne in ihr die verlassene Gattin zu er-
kennen. Trotz ihrer Gegenliebe will sie den
Treulosen strafen, wozu sie den unaussteh-
lichen Marquis, der ihr jetzt den Hof macht,
benutzt. Dieser will nämlich ihr zu Ehren
mit seinem Opernpersonal eine Serenade
in ihrem Saal zur Aufführung bringen,
die über die vermehrte Arbeit unwilligen
Sänger, unter ihnen Saint-Phar, behaupten
aber alle, heiser zu sein. Doch als letzterer
erfährt, wo er sich befinde, schwindet mit
einem Schlag seine Heiserkeit. Er singt
wundervoll. Inzwischen läßt Frau v. La-
tour ihm ein Billet von der Hand Magda-
lenens überreichen. Sie entreizt es ihm
und erklärt, daß sie eben im Begriff ge-
wesen sei, ihm Vermögen, Herz und Hand
anzubieten, aber jetzt —! Darauf leugnet
der verliebte Saint-Phar je eine Frau ge-
habt zu haben und ist direkt zur Hochzeit
bereit. Deshalb legt er mit seinen Kame-
raden einen schlauen Plan an; er will sich
sogleich trauen lassen, und zwar soll sich
ein Opernstatist als Priester verkleiden.
Der Marquis, der das Komplott verstoßen
mit angehört, verhindert es, und Magda-
lene giebt rasch entschlossen Befehl, man
solle den Vater Anselm in die Kapelle
führen, aber weder Alcindor (der frühere
Bijou) noch seinen Freunden dort Einlaß
gewähren. Der Marquis, in dem Glauben,
alle Vorkehrungen würden für ihn getroffen,
schwelgt in Seligkeit, doch schließlich wird
ihm die Enttäuschung, daß alles nur für
Saint-Phar geschieht.

III. Akt. Zimmer der Frau von La-
tour. Wir sehen die Mitschuldigen Saint-
Phars, die inzwischen erfahren haben, daß
die Trauung durch einen wirklichen Priester
vollzogen ist. In Erwartung der Strafe,
die ihnen droht, singen sie das Terzett:
„Gehent, gehent.“ Magdalene läßt in-
zwischen ihren treulosen Mann immer noch
büßen. Sie verkleidet sich als Bäuerin
und tritt in dieser Tracht als Dienstmädchen
bei der gnädigen Frau ein. Beim Anblick
Saint Phars fingiert sie eine derartige Be-
stürzung, daß sie einen Leuchter fallen läßt
und in der so entstandenen Dunkelheit neckt
und quält sie ihn zugleich, indem sie ab-
wechselnd als Magdalene und als Frau
v. Latour zu ihm singt. Erst als die schul-
digen Opernfänger abgeführt werden sollen,
berichtet Magdalene, welches Spiel sie mit
ihnen getrieben habe, und mit dem Po-
stillonslied schließt die Oper.

559] Die beiden Schützen.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik
von Albert Lortzing.

„Die beiden Schützen“ waren die erste
Oper Lortzings, welche durchschlag und seinen
Auf begründete. Steht sie auch nicht auf

derselben Höhe, wie „Der Wildschütz“ und „Caar und Zimmermann“, so lebt doch auch in ihr schon der lebenswürdige Humor und die bühnengerechte Gestaltungskraft des Komponisten, der selber ein ausgezeichneter Darsteller war.

Personen:

Amtmann Wall, B.
 Karoline, seine Tochter, S.
 Wilhelm, sein Sohn, Soldat im ersten
 Schützenbataillon unter dem Namen
 Wilhelm Start, Bar.
 Peter, sein Vetter, T.
 Busch, Gastwirt, B.
 Suschen, seine Tochter, S.
 Gustav, sein Sohn, Soldat im dritten
 Schützenbataillon, T.
 Jungfer Lieblich, Haushälterin bei Busch,
 M.S.
 Schwarzbart, Dragoner, B.
 Unteroffizier Barsch, Bar.

Erste Aufführung in Leipzig am 20. Februar
 1837.

I. Akt. Platz im Städtchen vor dem
 Wirtshause des Gastwirthes Busch. — Gast-
 wirt Busch erwartet seinen Sohn Gustav,
 der als Soldat 10 Jahre abwesend war,
 zurück, und ladet seine Freunde ein, dies
 Fest am Abend mit ihm bei einem Schoppen
 Wein zu feiern. Auch Amtmann Wall läßt
 er durch Jungfer Lieblich zu sich bitten.
 Allerdings, setzt er hinzu, werde dieser nicht
 dieselbe ungetheilte Freude haben wie er,
 da sein gleichaltriger aber unehelicher Sohn
 jänzlich verschollen sei. Alles freut sich auf
 die Rückkehr des Wirtsohns, sonderlich die
 beiden fröhlich daher kommenden Mädchen,
 Karoline, das Amtmannstöchterchen — das
 sich fast als Gustavs Braut betrachten darf —
 und Suschen, des Erwarteten Schwester. Zu
 ihnen gesellt sich bald der verschollen ge-
 glaubte Wilhelm, dem das Herz aufgeht
 beim Anblick so schöner Mädchen. Doch
 diese ziehen es vor, sich davonzumachen.
 Bald aber findet er wieder Gesellschaft in
 dem Dragoner Schwarzbart, mit dem er
 freilich wenig sympathisirt. Während ihm
 noch die hübschen Mädchen im Kopf stecken,
 denkt dieser nur an Speise und Trank;
 bloß in einem Punkte sind sie sich voll-
 ständig gleich: sie haben beide kein Geld.
 Doch halt, da entdeckt Schwarzbart eine
 aushängende Lotterieliste, und Wilhelm,
 dessen einziges Besitztum ein Lotterielos ist,
 ersieht daraus, daß er eine Terne gewonnen!
 Seelenvergnügt will Wilhelm sein Los aus
 dem Tornister holen, da stellt sich heraus,
 daß er nicht seinen eigenen Tornister bei
 sich hat; ohne Zweifel hat er ihn jüngst
 bei einer Schlägerei vertauscht; auch die
 darin gefundene Brieftasche ist nicht die
 seine. Er vergißt sein Mißgeschick aber so-
 fort, als Suschen und Karoline zurückkommen.
 (Duartett: „Laßt doch, ihr Schönen, euch
 erweichen.“) Nun kommt auch Jungfer
 Lieblich und laut begrüßt sie den fremden
 Soldaten als den zurückwarteten Sohn

des Hauses. Schluß macht sich Schwarz-
 bart dies zu Nutzen — denn er vermisst,
 daß Verwandtschaft mit einem Soldaten
 seinem hungrigen Magen nur dienlich se-
 könne — und bestätigt ganz einfach die
 irrige Meinung Jungfer Lieblich's, ja, er
 weiß sie sogar dem ebenfalls hinzukommen-
 den Vater beizubringen, welcher Schwarz-
 barts Aussage um so eher Glauben be-
 mißt, als der Tornister die Papiere von
 Wilhelm Busch enthält. Wilhelm, welcher
 sich anfangs weigert, den Schwarzbart bei
 seinem Betrug zu unterstützen, verliert sich
 endlich zu seiner Rolle, da er sich Hals über
 Kopf in das hübsche Wirtstochterlein ver-
 liebt hat.

II. Akt. Scene wie im I. Akt. Aus
 dem Wirtshause tönt der Lärm der schil-
 lichen Gäste, Suschen aber tritt mit trübe-
 Miene heraus (Ariatine: „Ich werde bald
 zu nichts mehr taugen) und empfängt aus
 dem Amtmann, der eben sein Haus ver-
 lassen hat, sehr frohlig. Der Einfallsvind
 Peter, des Amtmanns Vetter, kommt nun
 in jämmerlichem Aufzuge daher und er-
 zählt dem Amtmann, daß er bei einer
 Prügelei erbärmlich durchgebläut worden
 sei. Er illustriert diesen Hergang durch
 Singen und Tanzen in sehr burlesker Weise.
 Inzwischen ist der Amtmann gelangweilt
 und ärgerlich davongegangen. Nun endlich
 Peter den echten Gustav, welcher von ihm
 Auskunft erbitten will, aber Peter läßt
 davon. Jetzt dämmert es dem Gustav auf,
 daß er vor dem Hause seines Vaters steht.
 Karoline, des Amtmanns Tochter, kommt
 herzu. (Arie: „Ihr freundlich süßen Jähren
 seid begrüßt.“) Er giebt sich ihr aber nicht
 sogleich zu erkennen, sondern stellt sich als
 einen Freund ihres Vaters vor. Sie geht,
 und sein Vater tritt aus dem Hause; da
 kann sich der Sohn nicht länger halten und
 will den Vater umarmen; aber dieser hält
 ihn für verrückt und zu seinem Unglücke
 enthält sein Tornister die Papiere von
 „Wilhelm Start“. Seinen Vereuerungen,
 daß der Tornister vertauscht sei, wird nicht
 geglaubt, man verhaftet ihn und bringt ihn
 einftweilen, da das Ortsgefängnis überfüllt
 defekt geworden, in das Gartenhaus seines
 Vaters.

III. Akt. Hof hinter Buschs Hause.
 Es begegnen sich der Amtmann und der
 Wirt. Jener hat die Entdeckung gemacht,
 daß die Papiere des Gefangenen seinem
 verschollenen Sohn gehören. Doch hierüber
 wollen sie einftweilen tiefes Stillschweigen
 beobachten, auch Karoline gegenüber, die im
 großer Besorgnis um den Gefangenen ist.
 (Arie: „Er ist mir wert, er ist mir theuer.“)
 Sie giebt sogar dem Peter gute Worte,
 damit er auslage, nicht von Gustav, son-
 dern von einem andern, so arg zugerichtet
 worden zu sein, aber erst nachdem Wilhelm
 und Schwarzbart dazu gekommen und sie
 alle sich gegenfeitig erkannt haben, erklärt
 Peter sich bereit, Karolinens Wunsch zu

erfüllen. Auch Schwarzbart möchte sich gern baldmöglichst aus der Schlinge, die er sich selber gelegt hat, ziehen. Verwandlung: Zimmer im Gartenhause Buschs. Gustav sitzt im Finstern und ist sich klar, daß die Verwesung der Tornister die Ursache allen Unheils ist. Der Unteroffizier Warsch macht ihm einen kurzen Besuch und läßt Andeutungen über eine bevorstehende Aufklärung fallen. Jetzt erscheint Karoline, die sich den Schlüssel zum Gefängnis zu verschaffen gewußt und sucht Gustav zur Flucht zu bewegen, aber man hört Geräusch, sie verbirgt sich in einem Nebenraum und nun kommt ihr Bruder Wilhelm, der wiederum Suschen hierher bestellt hat. Statt ihrer findet er Gustav, und diese beiden werden nun vom Unteroffizier Warsch betroffen, der ihnen zornig zu Gemüte führt, daß es verboten sei, einen Gefangenen zu besuchen, er läßt aber durch einen Soldaten den falschen, d. h. Gustav, abführen. Nun beginnt im Finstern eine wahre Komödie der Irrungen, denn es kommen nacheinander Karoline, Suschen, Gustav, Schwarzbart, Peter und Jungfer Lieblich, bis endlich auch der Amtmann, der Wirt und viele andere mit Lichtern eintreten und schließlich alle Irrtümer und Mißverständnisse zu allgemeinsten Zufriedenheit aufklären.

560) Zar und Zimmermann.

Romische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Zar und Zimmermann ist wohl ohne Frage die bedeutendste Oper Lortzings. Seltsam ist es, daß bei der Generalprobe zur ersten Aufführung der damalige Kapellmeister am Leipziger Theater, Stegmayer, das Zarenlied „Sonst spielt' ich mit Scepter, mit Krone und Stern“ streichen ließ. Erst auf Lortzings dringende Vorstellung, daß er sich gerade von dieser Nummer etwas veripreche, wurde diese Nummer restituirt. In den alten Druckerstimmen des Leipziger Theaters kann man noch heute den blauen Strich sehen, mit dem dieses Lied durchstrichen ist.

Personen:

Zar von Rußland, unter dem Namen Peter Michaelow als Zimmergesell, Bar.
 Peter Zwanow, ein junger Russe, Zimmergesell, T.
 van Bett, Bürgermeister von Saardam, B.
 Marie, seine Nichte, S.
 Admiral Lefort, russischer Gesandter, B.
 Lord Syndham, englischer Gesandter, B.
 Marquis v. Chateaufauf, französischer Gesandter, T.
 Witwe Brown, Zimmermeisterin, A.

Handlung: in Saardam.
 Erste Aufführung: 22. Dezember 1837 in Leipzig.

I. Akt. Schiffswerft bei Saardam. Den beim Schiffsbau beschäftigten Zimmerleuten erheitert der unerkannt unter ihnen weilende Zar die Arbeit mit einem Liede. Peter Zwanow, der Gefallen an dem munteren Kameraden findet, erzählt ihm heimlich, daß er ein russischer Deferteur sei. Jetzt kommt Marie, des Bürgermeisters Nichte, und erzählt den beiden, daß ihr Oheim — auf Grund wichtiger Nachrichten — demnächst kommen werde, um die Werft zu revidieren. Der Zar sowohl wie Peter glauben jeder für sich, daß diese Nachrichten nur ihnen gelten. Zwanow folgt Marie, um näheres von ihr zu hören. Nun kommt Admiral Lefort mit beunruhigenden Nachrichten aus Rußland, worauf der Zar beschließt, alles zur baldigen Abreise zu rüsten. Mit der Arie „O sancta justitia“ tritt der sich als „Klug und weise“ dünkende Bürgermeister auf. Der Zar muß ihm ein Schreiben entziffern, des Inhalts, daß der Bürgermeister auf einen Zimmergesellen, namens Peter, fahnden möge. Hierauf erfolgt eine drollige Untersuchung, nach der Peter Zwanow vom Bürgermeister als der Verdächtige bezeichnet wird. Um diesen nun schlau zu fangen, ist van Bett freundlich zu Zwanow und verspricht ihm sogar die Hand seiner Nichte; dem englischen Gesandten aber versichert er, daß es ihm ein Leichtes sein werde, den Gesuchten ausfindig zu machen. Bei der Witwe Brown sagt sich van Bett nun noch zum Hochzeitsfest ihres Sohnes an und, befriedigt von seinen Heldenthaten, entfernt er sich. Jetzt tritt Marie auf, von ihrem französischen Courtmacher, dem Marquis Chateaufauf, gefolgt; dieser glaubt bald in Peter den Zaren zu erkennen und weiß ihn geschickt so weit zu bringen, daß er sich selbst vertrat. Vorläufig aber wahren beide ihr Intognito vor der Welt und verabreden sich, das bevorstehende Hochzeitsfest zu einer Unterredung zu benutzen.

II. Akt. Mit Rampions und Guirlanden geschmückter Wirtshausgarten. Hochzeitsgäste sitzen beisammen. Der Zar und Zwanow sitzen abgeseondert an einem Tische zur Seite, und da letzterer seine Marie nicht entdecken kann, geht er, sie zu suchen. Lefort und Chateaufauf (beide verkleidet) benachrichtigen den Zaren, daß alles bereit sei und lassen sich mit ihm in ernste politische Verhandlungen ein, während Zwanow und Marie sich wie eifersüchtige Verliebte zanken. Mit dampfender Punschbowle kommt van Bett, der schon nicht mehr nüchtern ist und nimmt an einem anderen Tische Platz; zu ihm gesellen sich der verkleidete englische Gesandte und Zwanow. Während an dem einen Tische der Zar wichtige Verhandlungen mit Frankreich zum Abschluß bringt, glaubt Lord Syndham in Zwanow den Rechten entdeckt zu haben. Jetzt wird das Brautlied gesungen und man rüstet sich zum Tanze, da erscheint eine Abtheilung

Soldaten, deren Offizier befehligt ist, der von Fremden betriebenen heimlichen Werberei ein Ende zu machen. Nachdem nun der Bürgermeister einen der Gesandten nach dem anderen als den Schuldigen bezeichnet und jedesmal ad absurdum geführt wird, will er schließlich den Zaren verhaften lassen, doch dieser packt ihn und stößt ihn zurück. Großer Tumult. Der Vorhang fällt.

III. Akt. Im Stadthause von Saardam. Van Bett studiert einen Huldigungschor zum Empfange des Zaren ein, für welchen er aber den Peter Zwanow hält. (Eine meisterhaft durchgeführte Burleske.) Am Schluß desselben tritt der wirkliche Zar auf, dessen Benehmen am vorigen Abende ihm noch eine tüchtige Standrede vom Bürgermeister einträgt, der sich alsdann, gefolgt von seinem Chöre, würdevoll entfernt. Zu dem allein zurückbleibenden Zaren tritt Marie kummervoll, weil sie glaubt, daß ihr geliebter Zwanow der Zar sei, den sie nun doch nicht heiraten könne. Der Zar tröstet das Mädchen, welches nun hoffnungsvoll wieder davoneilt. Nach dem weltberühmten Liede; „Sonst spielt' ich mit Scepter, mit Krone und Stern“ geht auch er ab. Nun folgt eine netische Scene zwischen Marie und Zwanow. Nachdem sie ihn verlassen, kommt der Zar wieder. Er ist ganz außer sich vor Zorn, weil ihm durch Hafensperre die Abreise unmöglich gemacht worden. Da aber kann nun dem wirklichen Zaren der unechte helfen; denn durch den Lord ist Zwanow in den Besitz eines Passes gelangt, den er jetzt seinem vermeintlichen Kameraden zur Verfügung stellt. Der Zar reicht ihm einen Brief, der seinen Dank enthalte, jedoch mit dem Vorbehalt, daß Zwanow ihn erst nach Ablauf einer Stunde lesen dürfe. Der Zar geht ab. Hierauf findet die Begrüßung des angeblichen Zaren durch den Bürgermeister mit seinem Chöre statt. Durch die Nachricht, daß die Hafensperre aufgehoben und Peter Michaelow an der Spitze einer Armee von damen fahre, wird die Feier unterbrochen. Da öffnet Zwanow den geheimnißvollen Brief, der nun allen Klarheit über die wahre Person des Zaren verschafft. Das Schreiben trägt die Unterschrift des Zaren, genehmigt Zwanows Ehe mit Marie und ernennt ihn zum kaiserlichen Aufseher. Der hintere Vorhang öffnet sich und man sieht den abfegenden Herrscher, umgeben von Lesfort, Chateauxneuf und vielen Offizieren.

561]

Undine.

Romantische Zauberoper in 4 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Die Romantik ist nicht eigentlich Lortzings Domäne gewesen und häufig hört man in dieser Oper einen beträchtlich abgeschwächten Mendelssohn heraus. Am gelungensten sind daher die komischen Episoden.

Personen:

- Berthalda, Tochter des Herzogs Heinrich, S.
- Ritter Hugo von Ringstetten, T.
- Kühlebörn, ein mächtiger Wasserfürst, Bar.
- Tobias, Fischer, B.
- Martha, sein Weib, A.
- Undine, deren Pflegetochter, S.
- Pater Heilmann, B.
- Zeit, Hugos Knappe, T.
- Hans, Kellermeister, B.

Handlung: in einem Fischerdorf, im königlichen Schloß in der Reichshadt und auf Burg Ringstetten um 450.

Erste Aufführung: 25. April 1845 in Hamburg.

I. Akt. In der Hütte des Tobias. Der Ritter Hugo von Ringstetten ist auf eine Insel verschlagen, welche er, wegen des ewig tobenden Wassers, nun schon seit Monaten nicht verlassen kann. Während dieser Zeit hat sich der Ritter in Undine, das schöne Pflegetochterchen der alten Fischerleute, Tobias und Martha, verliebt, und will sie nunmehr als sein Weib heimführen. Jene nahmen vor 15 Jahren die kleine Undine an Kindesstatt zu sich, an demselben Tage, als sie ihr einziges Töchterchen verloren. Wahrscheinlich war dies im Winter umgekommen. Ein Pater, der zur Taufe geladen ist, tritt mit Martha auf, bald darauf auch Undine. Als diese von Hugo als Braut begrüßt wird und ganz harmlos erklärt, daß sie keine Tochter habe, werden alle von Schreden ergriffen und schwer nur gelinnet es dem Pater, sie zu beruhigen. Die Fischer holen das Brautpaar zur Kirche ab; nachdem Hugo in einer Romane geungen, daß er „beim großen Waffenspiele“ Berthalda, die Tochter des Herzogs Heinrich kennen gelernt und sich ihr angelobt, daß aber Undine sie aus seinem Herzen verdrängt habe, gehen alle zur Kirche. Zeit, Hugos lustiger Knappe, rollt ein von den Wogen herangeschwellen. Häßchen Wein herein und kostet den Zeit. Da erscheint Kühlebörn und weiß dem Zeit vertraulich zu machen, so daß dieser ihm bekennet, wie er die Vermählung seines Herrn für nichts weiter als ein verlobtes Abenteuer halte. Kühlebörn faßt nun den Entschluß, stets zum Schutze Undines bereit zu sein, falls sie dessen bedürfe. Der Hochzeitzug kehrt zurück, man bringt Wein, nimmt Abschied, und als nun die jungen Eheleute die Insel verlassen, nimmt Kühlebörn die Gestalt des Paters Heilmann an und geht mit ihnen.

II. Akt. Durch eine prächtige Halle sieht man in einen Garten, in demselben ein Bassin mit der Statue eines Meeresherrgottes. An der Seite ein Fächentisch. Zeit erzählt dem Hans, daß es mit der Gattin seines Herrn nicht ganz gebeuer sei und Hans vertraut dem Zeit, daß auch über Berthalda gar viel geredet werde, daß man

die Wahrheit aber erst erfahren würde, wenn heute der letzte Wille des Herzogs verkündigt werde. In der folgenden Scene geht Undine ihrem Gatten, daß sie von Wassergeistern abstamme und Hugo wird zunächst von Grauen ergriffen, doch siegt seine Liebe und er schließt Undine innig in seine Arme. Kühleborn tritt auf in der Geßalt eines Gesandten des Königs von Neapel und wirbt als solcher um die Hand Berthalda. Die Prinzessin ringt noch immer mit ihrer Liebe zu Hugo, den — wie sie meint — sie selbst in den Tod getrieben hat. Da naht der Totgeglaubte mit seiner Gattin und ihre Enttäuschung gewaltfam niederkämpfend, befehlt sie des Festes Anhang. Heute soll in das geheimnißvolle Dunkel, welches ihre Person bis dahin umgeben, auf Wunsch und Willen des verstorbenen Herzogs Licht gebracht werden. Während des Festes verkündet Kühleborn in einem Liebes: „Es wohnt am Seegeßtade“, daß Berthalda das Kind armer Fischersleute sei, welches vom Herzog aufgefunden und erzogen worden sei. Die Urkunde des Herzogs — welche darauf hin verlesen wird — bestätigt diese Worte. Doch Berthalda will nichts von den armen Fischersleuten wissen, welche die Sehnsucht nach ihrem geliebten Pflegekinde hierher getrieben hatte. Jetzt giebt sich Kühleborn zu erkennen, indem er in das Wasserbassin steigt und in die Fluten taucht, während die Statue in Trümmer stürzt. („Weicht von mir, denn Kühleborn, der Fürst der Fluten, spricht zu euch.“)

III. Akt. Am Fuß der Burg Ringstetten. Wir erfahren von Veit, daß Berthalda, nach der Entdeckung ihrer niederen Herkunft, von Undine in ihrer Burg liebevoll aufgenommen sei. Statt ihr dies mit Dankbarkeit zu lohnen, entwendet Berthalda ihr des Gatten Herz. In einem Duett: „Ich lasse dich nicht“ verleihen beide ihren lebenschaftlichen Gefühlen Ausdruck. Die hinzukommende Undine wird nun von Hugo, trotz der drohenden Stimmen der Wassergeister, verstoßen. Der darauf ohnmächtig hinfallenden kommt Kühleborn zu Hilfe. Er nimmt sie mit sich in ihre eigentliche Heimat zu den Wassergeistern. Beide sinken in die Tiefe hinab.

IV. Akt. Im Burghofe, in dessen Mitte sich ein, mit einem großen Stein besetzter Brunnen befindet. Hugo ruht in einer Laube. Vengstliche Träume verscheuchen ihn den Schlaf. Er rafft sich gewaltiam auf, um sich für seine bevorstehende Hochzeit mit Berthalda zu rüsten. Da kommen Veit und Hans; des guten Weines voll, singt der Kellermeister ein übermüthiges Liedchen mit dem Refrain: „Im Wein ist Wahrheit nur allein.“ Schließlich kommen die beiden fröhlichen Gesellen — welche ihre einstige Herrin Undine hochverehrten — auf den Einfall, den Stein vom Brunnen zu heben, um der hochmüthigen Berthalda

damit einen Streich zu spielen, denn sie wissen wohl, daß der Wassergeist dort in der Tiefe sein Wesen treibt. Kaum ist der Stein gehoben, so steigt Undine, dicht verschleiert, daraus hervor.

Verwandlung. Prunksaal in der Burg. Im festlichen Saale feiert man die Hochzeit Hugos mit Berthalda. Von Minute zu Minute wird Hugo unruhiger und aufgeregter, sagte ihm doch sein Traum, daß Undine um Mitternacht käme, um ihm, im Auftrag Kühleborns zu richten. Und wirklich, kaum hat es zwölf geschlagen, so erscheint unter heftigem Donner Undine. Neuevoll sinkt Hugo ihr in die Arme und sie zieht ihn hinab in die Tiefe. Die Wogen stuten herein, der Saal stürzt zusammen und man erblickt des Wasserfürsten Krystallpalast. Undine und Hugo sind wieder vereint unter Kühleborns Schutz.

562] Der Wildschütz.

Romische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Von manchen wird der Wildschütz als Lortzings bestes Werk bezeichnet. Wer auch damit nicht übereinstimmen sollte, wird immerhin zugeben, daß das Werk von übermüthiger, lebenswürdiger Laune förmlich überprubelt.

Personen:

Graf von Eberbach, Bar.
Die Gräfin, seine Gemahlin, S.
Baron Kronthal, Bruder der Gräfin, T.
Baronin Freimann, eine junge Witwe, Schwester des Grafen, S.
Nanette, ihr Kammermädchen, MS.
Vaculus, Schulmeister, B.
Gretchen, seine Braut, S.
Pantradius, Haushofmeister auf dem Schlosse, Bar.

Handlung: auf einem Gute des Grafen, 1803.

Erste Aufführung: in Leipzig am 4. März 1846.

I. Akt. Platz im Dorfe. Die Dorfbewohner begehen festlich die Verlobung des Schulmeisters mit Gretchen. Dem armen Bräutigam aber wird die Feier arg vergällt, denn ein Schreiben des Grafen meldet ihm, daß er wegen Wilddieberei seines Amtes entlassen ist. Aus Liebe zu seiner Braut hat er in der That das Unrecht begangen, weil sie behauptete, an ihrem Ehrentage den Gästen unbedingt einen Rehbraten vorsetzen zu müssen. Nun giebt es nur eine Hilfe in der Not, Gretchen müßte selbst zum Grafen gehen und um Gnade bitten; denn es ist bekannt, daß er den Schönen hold. Aber zu diesem Mittel kann sich der eifersüchtige Vaculus doch nicht entschließen. Da stellen sich zu rechter Zeit zwei junge Studenten ein. Es sind dies aber die Schwester des Grafen, die verwitwete Baronin Freimann und ihre Rose. Die Baronin, die ihren hochbetagten

Gemahl verloren und ihren Bruder seit vielen Jahren nicht mehr gesehen, hat die Verkleidung gewählt, um ihre Schwägerin infognito beobachten zu können. Nach einigem Zögern vertraut nun das Brautpaar den „Studenten“ seine Not. Das Anerbieten der Gräfin, in Gretchens Kleidern aufs Schloß zu gehen und dort als seine Braut Vergebung zu erlangen, nimmt der Schulmeister hochzufrieden an. Darauf künden Jagdhörner die nahe Ankunft des Grafen mit seinem Gefolge. Als bald tritt er auch mit Baron Kronthal — der, von seiner Schwester unermant, als Stallmeister auf dem Schlosse weilt — auf. Dem eben herbeikomenden Gretchen begegnen die Herren überaus freundlich, aber noch mehr der Baronin, welche als schlichtes Bauernmädchen gekleidet, sie völlig bezaubert. Zu einem großen Feste ladet der Graf die Anwesenden für den kommenden Tag aufs Schloß ein.

II. Akt. Billardzimmer im Schloß. Auf Anraten des Haushofmeisters Pantradius macht Vaculus der Gräfin seine Aufwartung, bewaffnet mit einem Bande Sophokles, denn, wie der Haushofmeister ihm anvertraute, ist die Dame eine große Verehrerin der Klassiker. Um ihr aber genügend zu imponieren, würzt er seine Rede reichlich mit Citaten. Ehe jedoch der arme Schulmeister noch seine Bitte der Gräfin gegenüber aussprechen konnte, wird er von dem hinzukommenden Grafen unwirksam hinausgewiesen. Der Lärm führt auch den Baron herbei, und als dieser und der Graf erfahren, daß Vaculus seine Braut mitgebracht habe, werden sie freundlicher und heißen ihn, das Mädchen hereinzubringen. Nun erscheint die Baronin als verlegenes Bauernmädchen. Der Baron sowohl wie der Graf wollen mit dem Mädchen allein bleiben. Für wenige Augenblicke erreicht dies auch der Baron, und da der Schulmeister eingeschlafen ist, findet er Gelegenheit, ihr seine Liebe zu gestehen, was nicht ohne Eindruck auf die Baronin bleibt. Aber der Graf kehrt sehr bald wieder, und da keiner es dem andern gönnen will, mit dem niedlichen Mädchen allein zu bleiben, einigt man sich dahin, Billard zu spielen. Im Verlaufe desselben stößt der Graf in seinem Eifer an eine Lampe. Sie verlischt, und die Finsternis benützend, stellen die beiden Männer dem Mädchen nach. Die hierdurch verursachte Unruhe todt die Gräfin mit der Dienerschaft herbei, und diese führt das Mädchen hinweg. Alle gehen ab, nur der Baron bleibt beim Schulmeister zurück und bietet ihm die Summe von 5000 Thalern, wenn er seiner Braut entsagen wolle. Vaculus kann den Begriff einer solchen Summe kaum fassen und mit einer Arie, in welcher er seine Zukunftspläne entwickelt, schließt d. Akt.

III. Akt. Schloßpark. Der Baron teilt dem Grafen mit, daß er das schöne Landmädchen wirklich heiraten wolle, und

dieser findet es sehr begreiflich. Ihr Gespräch wird durch die jungen Edlen, welche den Park noch festlich schmücken wollen, unterbrochen. Die beiden Männer machen den Mädchen reichlich stark die Cour, doch das Erscheinen der Gräfin macht dem Schäfern ein Ende. Die Mädchen schieben auseinander. Der auf Abwegen errathene Graf muß seine Frau zum Frühstück geleiten, dem Baron wird der Schulmeister gemeldet. Bald stellt es sich heraus, daß der Baron gar nicht in die rechte Braut verliebt ist. In seiner Verzweiflung beichtet der Schulmeister, daß das Mädchen, welches der Herr meint, ein verkappter Studio sei! Daraufhin wird die verlobete Baronin vom Baron so unwirksam empfangen, daß sie sich gezwungen sieht, endlich ihr Infognito fallen zu lassen. Die darauffolgende stürmische Liebeserklärung stört das Hinzukommen der Gräfin, welche den Baron mit sich fortführt. Der allein gelassenen Baronin wird nun vom Grafen die Cour gemacht. Als sie ihm oben mit seine Bitten ohne Zögern einen Ruf giebt, treten die Gräfin und der Baron hinzu. Die ganze Situation klärt sich jetzt auf, und, indem jeder sich als das, was er wirklich ist, zu erkennen giebt, beteuern sie alle, daß sie nur der Stimme der Natur gefolgt. Dem Schulmeister-Wildbieb wird selbstverständlich gnädigst Pardon gewährt, wenn — wie es sich nachträglich ergibt — er keinen Hebbod, sondern seinen eigenen Fehler erlegt hat; auch er singt dann „es hat mich nicht getäuscht die Stimme der Natur“.

563] Der Waffenschmied.

Romische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Die einzelnen Opern Lortzings zu charakterisieren und sie nach ihrem Werte zu ordnen, ist ebenso schwer wie überflüssig. Eine Stilveränderung ist nirgends wahrzunehmen, dagegen findet man überall schlichte, ungekünstelte Musik, drahtisch komische und lebenswürdig-humoristische Scenen, und so ist es begreiflich, daß je nach dem Geschmade des einzelnen eine Oper vom diesem, die andere von jenem vorgezogen wird.

Personen:

Hans Stabinger, berühmter Waffenschmied und Tierarzt, B.
Marie, seine Tochter, S.
Ritter Graf v. Liebenau, Bar.
Georg, sein Knappe, T.
Ritter Adelhof aus Schwaben, B.
Fruentraut, Maries Erzieherin, M.S.
Brenner, Gastwirt, Stabingers Schwager, T.

Handlung: in Worms 16. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 4. März 1846 in Leipzig.

I. Akt. Stabingers Werkstatt. Über der Gefellen, Graf v. Liebenau als Gefelle Konrad unter ihnen. Sein Knappe Georg — ebenfalls als Handwerker verkleidet,



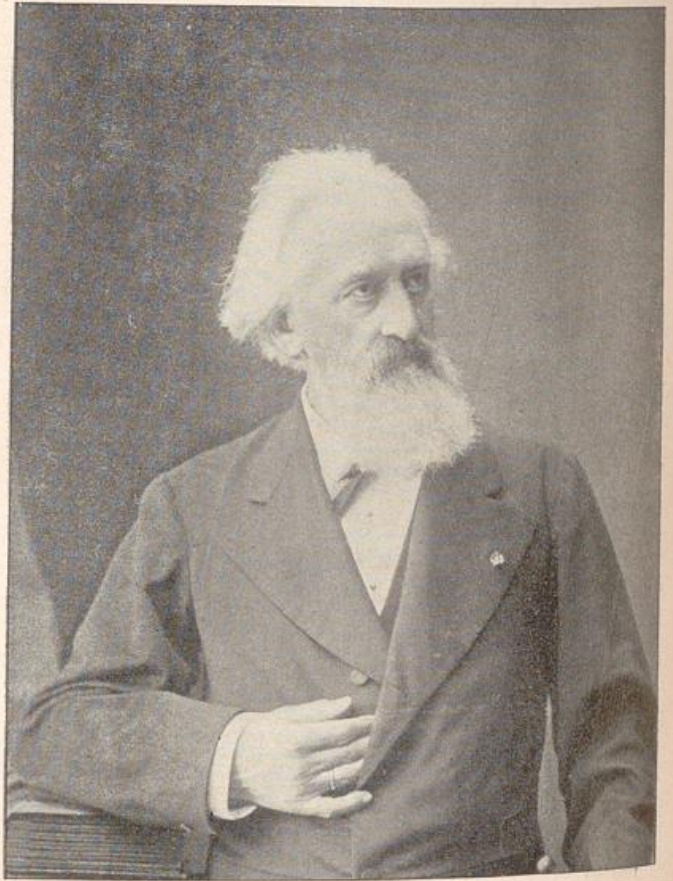
Gustav Albert Lorking

Gustav Albert Lorking,

geb. 23. Okt. 1803 in Berlin,

gest. 21. Jan. 1851 daselbst.

Nach einem im Verlag von Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig, erschienenen
Stahlsich, mit Genehmigung der Verlagshandlung.



F. v. Flotow

~~~~~  
Friedrich Freiherr von Flotow,

geb. 27. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf (Mecklenburg),

gest. 24. Jan. 1883 in Darmstadt.  
~~~~~

berichte
eine L
jedoch
wissen,
Marie,
im Be
bringen
nach v
Eigent
einzula
dem G
Eintrit
nem A
Aufsich
trug de
gegen
schweb
weil je
Kittler
der Gu
Widthe
entgege
geit,
Krie:
eine h
und gel
Schwag
vollig
auf. Di
sein be
dem G
Tosier
redlich
unverri
mentar
daß ber
ihn mit
Marie
Traue,
Konrad
fert, je
Krywod
Kittler
zu entb
Küche. I
Bericht
sollen A
der Schl
letu" ip
II.
rad er
zu gest
mit jung
und nac
batte, u
den sie
also, v
etnem A
was ab
heimen
Klein gi
er gar
die schu
der Witt
man en
Zoh so
zur Thil

berichtet ihm, daß Fräulein v. Katzenstein, seine Braut, in der Stadt eingetroffen sei, jedoch der Graf will nichts mehr von ihr wissen, weil er des Waffenschmieds Tochter, Marie, liebt. Der eintretende Meister ist im Begriff als Tierarzt irgendwo Hilfe zu bringen, doch begrüßt er seine Gesellen noch vorher, um sie zu seinem morgigen Ehrentage, dem 25jährig. Meisterjubiläum einzuladen. Im Abgehen gebietet er Georg, dem Grafen v. Liebenau auf alle Fälle den Eintritt in sein Haus zu verwehren. Seinem Knapen vertraut der Ritter seinen Entschluß, die schöne Marie zu heiraten, trotz der beständigen Abneigung des Meisters gegen alle Ritter, auf die der Waffenschmied nun einmal seinen Haß geworfen, weil seine Frau ihm vor Jahren mit einem Ritter davongegangen. Doch vorher will der Graf noch einmal die Treue seines Mädchens erproben und ihr als Ritter entgegenreten. Nachdem der Graf davon geht, giebt der Knappe in einer großen Arie: „Man wird ja einmal nur geboren“ seine heitere Lebensanschauung zum besten und geht danach ab. Nun tritt Stadingers Schwager, der Gastwirt Brenner, mit dem vortägigen Ritter Adelhof aus Schwaben auf. Dieser will — von Fräulein v. Katzenstein beauftragt — Stadinger anempfehlen, den Gesellen Konrad die Hand seiner Tochter zu geben. Da sie aber nur die rebellige Irmentraut antreffen, gehen sie unerrichteter Sache wieder fort. Bei Irmentraut sucht Marie Schutz. Sie weiß, daß der Ritter kommen wird und erwartet ihn mit Jagen. Als er kommt, liefert ihm Marie den besten Beweis ihrer Liebe und Treue, indem sie ihn gehen heißt, weil sie Konrad, den Gesellen, liebt. Kaum ist er fort, so kehrt Stadinger zurück, und voll Argwohn läßt er das ganze Haus nach dem Ritter durchsuchen. Vergebens, er ist nicht zu entdecken. Darauf begeben sich alle zur Hilfe. Nur Marie kommt noch einmal zum Vorschein, sie möchte gar zu gerne den Gesellen Konrad noch einmal sprechen. In der Schlussscene, 's mag freilich nicht so übel sein“ spricht sich ihre tiefe Liebe zu ihm aus.

II. Akt. Zimmer bei Stadinger. Konrad erwartet Marien, um ihr seine Liebe zu gestehen, doch will er sie noch ein wenig mit fingierter Eiferjucht necken. Sie kommt, und nachdem er gethan, wie er geplant hatte, umarmt er sie zärtlich. Hierbei werden sie von Irmentraut überrascht. Die alte, verliebte Jungfer begehrt nun selbst einen Kuß, den Konrad ihr lachend giebt, was aber der hereintretende Knappe zu seinem großen Gaudium bemerkt. Der Knappe giebt den Meister herbei, doch kommt er gar nicht dazu, seinen ganzen Zorn über die schuldigen Häupter zu ergießen, denn der Ritter Adelhof tritt ein und kann sich nun endlich seines Auftrags entledigen. Doch zornig weist der Waffenschmied ihn zur Thür hinaus, und dem Gesellen Kon-

rad kündigt er den Dienst. Dem Georg dagegen trägt er die Hand seiner Tochter an. Doch dieser macht allerlei Ausflüchte, und ehe Stadinger sich mit ihm ausgesprochen, kommt der schwäbische Ritter wieder und will auch seinerseits aus Georg und Marie ein Paar machen. Verwandlung. Stadingers Weinberg. Fröhliche Menschen sind zum Jubiläumsfest bei Gesang und Tanz vereint. Atemlos kommt wieder der schwäbische Ritter heran und verkündet, daß der Georg die Marie keinesfalls heiraten dürfe. Sein Erscheinen ruft bei allen große Heiterkeit hervor. Darauf stürzt Irmentraut ganz aufgeregt herbei mit der Nachricht, daß Marie überfallen und entführt worden sei. Doch ihr auf dem Fuße folgt schon die Entführte, denn Konrad ist ihr Retter gewesen. Aber der Waffenschmied hat nun genug der Unruhe. Den Konrad mag er nun einmal nicht als Schwiegersohn, während Georg und Marie auch kein Paar werden wollen, und so beschließt er, die arme Marie ins Kloster zu schicken.

III. Akt. Zimmer bei Stadinger. Marie spinnt (Lied „Wir armen, armen Mädchen“). Der Waffenschmied und der Gastwirt Brenner treten ein. Ersterer verlangt den Hergang der Entführungsgeschichte zu hören und ruft alle Beteiligten herbei, aber der schwäbische Ritter Adelhof kommt auch herzu, und es kostet Konrad alle List, seine Geschwätzigkeit unschädlich zu machen; aber von Konrad will der eigensinnige Stadinger doch nichts wissen. Nun wird ihm gemeldet, daß der Graf von Liebenau Stadt und Haus bedrohe, falls Stadinger auf seinem Entschluß beharre. Da endlich willigt der alte Stadinger ein und giebt dem vermeintlichen Gesellen Konrad die Hand Mariens. Verwandlung. Platz vor Stadingers Haus. Glänzender Zug: der Graf in glänzender Rüstung mit Marie und viel Volk. Stadinger steht vor seinem Hause und sieht dem Zuge mit Staunen zu. Da naht sich ihm das Paar und bittet um seinen Segen, den er nicht verwehrt, da er nun einmal überlistet worden und an dem Faktum nichts mehr zu ändern ist.

564] **Alessandro Stradella.**

Romantische Oper in 3 Akten. Text nach dem Französischen von W. Friebrich. Musik von Fr. von Flotow.

Die größten Erfolge waren Flotow durch „Stradella“ und „Martha“ beschieden. Erstere Oper verdankt ihren bereinstigen großen Erfolg wohl hauptsächlich der äußerst geschickten und amüsanten Charakterisierung der beiden Banditen Malvolio und Barbarino. Flotows Musik ist mehr französisch als deutsch, die Melodik äußerst gefällig und die Rhythmik pikant und grazios.

Personen:

Alessandro Stradella, Sänger, T
Bassi, ein reicher Venezianer, B.

Leonore, seine Mündel, S.
Malvolio und Barbarino, Banditen,
T. und B.

Handlung in Venedig und Rom 1675.
Erste Aufführung: 25. Dezember 1844 in
Hamburg.

Die Handlung folgt in der Hauptsache ganz treu der Geschichte. Stradella, berühmter Tonsetzer und Sänger des 17. Jahrhunderts, faßte eine heftige Leidenschaft zu der Geliebten eines venetianischen Nobile, welche jedoch dem Sänger den Vorzug gab und mit diesem nach Rom entfloh. Der Nobile ließ die Flüchtigen durch Banditen verfolgen, die gerade in Rom eintrafen, als Stradella eben im Begriff stand, sein Oratorium „San Giovanni Battista“ in der Laterankirche aufzuführen. Die Musik ergriff aber die Banditen so mächtig, daß sie die Liebenden verschonten. In der Oper läßt der Komponist den Stradella eine Hymne: „Jungfrau Maria“ singen, anstatt ihn ein Oratorium aufzuführen zu lassen, welche Aenderung begreiflicherweise ganz unumgänglich war.

565] **Martha, oder der Markt zu Richmond.**

Romantisch-komische Oper in 4 Akten.
Text nach dem Französischen von B. Friedrich.
Musik von Friedrich von Flotow.

Martha ist zweifellos Flotows beste Oper; mit großem Geschick hat er das reizende irische Lied „the last rose of summer“ einzuflechten gewußt und außerdem eine sehr pikante, prickelnde Musik geschaffen, die wohl im Stande sein wird, die Oper noch manches Jahr auf dem Repertoire zu erhalten.

Personen:

Lady Harriet Durham, Edelräulein der Königin, S.

Nancy, ihre Vertraute, M.S.

Lord Tristan Mickleford, ihr Vetter, B.

Lyonel, T.

Plumfett, ein reicher Pächter, Bar.

Der Richter zu Richmond, Bar.

Handlung: auf dem Schlosse der Lady und in der Umgebung von Richmond.

Erste Aufführung: 25. Nov. 1847 in Wien.

I. Akt. Salon der Lady Harriet. Die Mädchen der Lady Harriet und besonders deren Vertraute Nancy bemühen sich vergeblich, ihre verstimmte Herrin aufzuheitern. Auch dem hinzukommenden gedehnten Courtmacher Lord Tristan, der von Lady Harriet weiblich zum Narren gehalten wird, gelingt es nicht. Doch schließlich erwecken vorüberziehende Bauern und Bäuerinnen, welche auf dem Wege nach Richmond sind, der Lady Lebenslust. Sie und Nancy kommen auf den Einfall, unter Lord Tristans Schutz als Bäuerinnen gekleidet ebenfalls den Markt zu Richmond zu besuchen. Verwandlung: Marktplatz in Richmond. In dem Marktgerüfle treten der reiche Pächter Plumfett und dessen Pflegebruder Lyonel

auf. Als armer Verbannter war Lyonel Vater in das Dorf gezogen, und der kleine Knabe nach dessen Tode bei Plumfett liebevoll aufgenommen. Der arme Lyonel hinterließ seinem Sohne nichts als einen Ring mit dem Bedeuten, daß er den selben im Augenblicke tiefer Not der Königin senden soll, auf deren Hilfe er bauen könne. — Mit einem Glöckchen wird der Beginn des Marktes angetündigt, welcher hauptsächlich dazu dient, daß die Pächter hier ihre Mietsverträge mit den Leuten abschließen. Unter den vielen Leuten, die sich hier verbinden wollen, sind auch Lady Harriet und Nancy im Binnrinnentracht, in Begleitung des ebenfalls als Bauern gekleideten Lord Tristans. Von einer Schar von Mägden umringt, die ihn für einen reichen Pächter halten und gerne bei ihm in Dienst treten wollen. So wird er ganz von seinen Damen getrennt. Lady Harriet und Nancy erregen das Wohlgefallen Plumfetts und Lyonels und Spafes halber lassen sie sich von Plumfett und Lyonel mieten und nehmen das Handgeld von ihnen an. Als sie nun etwas des Spafes haben, und sich ebenja mit dem Lord entfernen wollen, da hilft ihnen das Bitten und kein Flehen, Lady Harriet und Nancy müssen wohl oder übel ihren Gebietern Plumfett und Lyonel folgen.

II. Akt. Zimmer im Hause Plumfetts und Lyonels. Im Heim der beiden Pächter finden wir die unternehmungslustigen Damen wieder, welche sich hier Martha und Julia nennen. Sie weigern sich auch zu schieben, ihre Herren zu bedienen; wenn sie nicht dienen wollen, sollen sie wenigstens spinnen, was sie natürlich beide nicht können. Die beiden Männer zeigen es ihnen, was Nancy höchlich belustigt; sie treibt allerlei Mötoria, wirft Plumfetts Spinnrad um und läuft dann eilig aus dem Zimmer. Plumfett, der sich im Umsehen in das lustige Mädchen verliebt hat, folgt ihr. Harriet und Lyonel bleiben allein. Auch sie fühlen sich zu einander mächtig hingezogen, doch eingebend ihres Standes weist die Lady Lyonel zurück. Nachdem Plumfett und Nancy wieder eingetreten sind, begeben sich alle zur Ruhe. Als alles still ist, schlüpfen die Mädchen noch einmal aus der ihnen angewiesenen Kammer hervor. Zum Glück, nachdem die Lady und Nancy schon fast verzweifelt über die Folgen ihres leichtsinnigen Streiches, steigt der Lord zum Fenster herein. Er war den beiden Damen gefolgt und unter seinem Verstand können sie auf demselben Wege glücklich aus dem Pächterhaus entkommen.

III. Akt. Im Walde. Es herrscht reges Treiben, denn die Königin hält Jagd. Bei dieser Gelegenheit begegnet Plumfett der als Jägerin gekleideten Nancy, die er sofort als seine Magd Julia erkennt und wieder mit sich nehmen will, doch Nancy stürmt mit den Jägerinnen davon. Auch

Lyonel trifft seine heißgeliebte Martha, die ihn jedoch aus Furcht vor der Königin sänftlich verleugnet, und da Lyonel der Jagdgesellschaft gegenüber den wahren Sachverhalt erzählt, erklärt Lady Harriet ihn für wahnsinnig. (Ensemble „Mag der Himmel dir vergeben“.) Lyonel wird verhaftet, doch gelingt es ihm, dem Plumkett heimlich seinen Ring zu geben mit der Bitte, ihn der Königin zuzustellen.

IV. Akt. Zimmer wie im 2. Akte. Diese Scene führt die Lady wieder in das Haus des Pächters; sie singt das Lied von der letzten Rose, welches Lyonel ihr im 2. Akte gesungen hatte, und erreicht dadurch, was sie gewollt: Lyonel erscheint. Doch trotzdem sie Lyonel erzählt, daß sie persönlich den Ring der Königin überbrachte — wodurch sich herausstellte, daß Lyonel der Sohn des seiner Zeit unschuldig verbannenen Grafen Derby ist — trotzdem sie ihm ihre Liebe gesteht, weist nun der schwergekränkte Lyonel die Lady scharf zurück. Harriet entwirft nun rasch einen Plan, um demnach den Geliebten zu erringen, und bittet Plumkett und Nancy um ihren Beistand. Sie geht und jetzt erfolgt die Verwandlung: Markttag in Richmond. Harriet hat künstlich dasselbe Treiben wie im 1. Akte herzustellen gemußt; der schwermüthig einherkommende Lyonel glaubt jetzt einen bösen Traum geträumt zu haben, und wie Martha sich ihm demüthig nähert, schließt er sie in seine Arme.

566) Die lustigen Weiber von Windsor.

Romisch-phantastische Oper in 3 Akten. Text nach Shakespeare v. H. S. Rosenthal. Musik von Dito Nicolai.

Diese lebenswüthige, von echtem Humor reich erfüllte Oper wird Nicolais Namen noch lange lebendig erhalten, während außer ihr nicht ein einziges seiner Werke — die zur Gemachte aber trodene Duvertüre über „Ein feste Burg ist unser Gott“ ausgenommen — heute noch lebt. Nicolai starb acht Wochen nach der ersten Aufführung dieses seines Meisterwerkes und hat also den großen allgemeinen Erfolg desselben nicht mehr erlebt.

Personen:

Sir John Falstaff, B.
Fluth und Reich, Bürger, Bar.
Fenton, T.
Junfer Spärlich, T.
Dr. Cajus, B.
Frau Fluth, S.
Frau Reich, MS.
Jungfer Anna Reich, S.

Handlung: in Windsor; Anfang d. 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 9. März 1849 in Berlin. I. Akt. Straße, rechts und links Häuser von Fluth und Reich. Frau Fluth und Frau Reich, welche beide einen ganz gleich

lautenden Liebesbrief von Falstaff erhalten haben, beschließen, um nicht nur ihre, sondern aller Frauen Ehre zu retten, sich an diesem frechen Liebhaber gründlich zu rächen. Sie gehen; Fluth und Reich treten mit dem reichen aber dämlichen Junfer Spärlich auf, dem der letztere seine Tochter zur Frau geben will, während er den hinzukommenden Fenton, der ihn um Annas Hand bittet, abweist. Verwandlung: Wohnzimmer in Fluths Haus. Als John Falstaff Frau Fluth in deren Wohngemach besucht, unterbricht Frau Reich der Verabredung gemäß, gerade als Falstaff ausdrücklich werden will, das tête-à-tête und bringt die Nachricht, daß der eifersüchtige Gatte Frau Fluths Verdacht geschöpft habe, in wenigen Augenblicken zurückkehren und zweifellos den Liebhaber töten werde. In seiner Herzensangst läßt Falstaff sich von den beiden Frauen in einen großen, im Zimmer befindlichen Wäschekorb stecken. Den beiden Männern, welche den Korb fortschaffen sollen, tragen die Frauen auf, den Korb auf die Bleiche zu bringen und den Inhalt ins Wasser zu werfen. Zwar werden die Träger einen Augenblick von dem blind eifersüchtigen Fluth aufgehalten, zwar wird das ganze Haus nach dem vermuteten Nebenhühler durchsucht, aber natürlich ohne Erfolg.

II. Akt. Im Wirtshause zum Hosenband. Falstaff, welcher sich hier beim Wein von seinem Vab in der Themse erholt, vergift sein Mißgeschick vollends, als ihm ein Brieflein von Frau Fluth gebracht wird, welches ihn zu einem neuen Stellbichein entbietet. Andere Bürger treten auf und einige sind so vermessen, mit Falstaff um die Wette zu trinken. Hierauf betritt Fluth das Wirtshaus und macht mit Falstaff Bekanntschaft unter dem Namen Vach. Der angebliche Sir Vach weiß die Rede auf Frau Fluth zu bringen, um deren Gunst er vergeblich werbe und im Laufe des Gespräches verrät Falstaff die Stunde des neugeplanten Stellbicheins. Großes Duett: „Wie freu' ich mich, wie treibt mich das Verlangen.“ Verwandlung: Garten hinter Reichs Hause. Spärlich wünscht Anna hier zu treffen, verbißt sich jedoch schnell, als er den heran nahenden Dr. Cajus gewahrt wird, der sich ebenfalls hinter einem Busch versteckt als Fenton erscheint. Dieser behauptet das Feld und lockt mit seiner Romanze „Horch', die Lerche singt im Hain“ Anna aus dem Hause. Liebesduett. Verwandlung: Zimmer wie im ersten Akt. Frau Fluth und Falstaff. Frau Fluth heuchelt aufrichtiges Bedauern wegen des Unfalls, den der Ritter gestern gehabt habe mit dem Wäschekorb. Ihr Beisammensein wird wieder durch Frau Reich gestört, die Fluths plötzliche Rückkehr von der Jagd meldet. Fluth würde gleich mit den Nachbarn hier sein, denn er habe sichere Kunde, daß er gestern betrogen und der Ritter heute wieder bei seiner Frau sei. Nun wird Falstaff in die Kleider der Muhme

von Brentford, der Fluth sein Haus verboten, gesteckt und als solche wird Falstaff von dem eifersüchtigen Chemann zur Wohnung hinausgeprügelt. Fluth durchsucht vergeblich, zum Jubel der Frauen, die ganze Wohnung nach Falstaff.

III. Akt. Zimmer in Reichs Haus. Die beiden Ehepaare und Anna bei Tisch. Die Frauen haben ihr lustiges Abenteuer mit dem dicken Ritter zum Besten gegeben und die Männer sind natürlich damit einverstanden, Falstaff nochmals seine Streiche entgelten zu lassen und zwar soll dies bei einer großen nächtlichen Maskarade geschehen. Diese Gelegenheit soll Frau Fluth auch zu ihrem Plan, Anna mit Dr. Cajus zu verbinden, dienen. Ihr Gatte hat denselben Wunsch, nur daß er Junker Spärlich sich als Schwiegersohn erkoren hat. Anna hört die Pläne ihrer Eltern geduldig an und beschließt, sich heimlich mit Fenton trauen zu lassen. Verwandlung: Wald mit einem Jagdpavillon, in welchen nach und nach alle Hauptpersonen eintreten. Falstaff erscheint als Jäger Herne und wird von den beiden Frauen freundlich empfangen. Jedoch bald umringt ihn eine Schar von Kindern, als Kobolde verkleidet, die ihn auf jede Art und Weise plagen und necken. Darauf treten Dr. Cajus und Junker Spärlich auf, jeder hält den anderen in seiner Verkleidung für die geliebte Anna und glaubt sein Liebchen im Arm zu halten, während er mit dem Nebenbuhler davon eilt. Nach dem allgemeinen Tanz und Chor „Faßt ihn' Geister, nach der Reih“ treten endlich Fluth und Reich und die Frauen unmaskiert vor Falstaff. Cajus und Spärlich haben ihren Irrtum erkannt, und den Neuvermählten, Anna und Fenton, wird alles verziehen.

567]

Genoveva.

Oper in 4 Akten. Text nach Tieck und Hebbel. Musik von Robert Schumann.

Diese einzige Oper Schumanns hat verhältnismäßig nur geringe Verbreitung gefunden. Die Hauptschuld daran trägt ohne Zweifel das Textbuch. Bassilewski sagt sehr richtig: „Der schönste Teil der Legende ist auf ein Minimum reduziert. Das kummervolle thränenreiche Leben der schuldlös verbannten Gattin in der Einöde, die Wunder, welche zur Erhaltung ihrer selbst und ihres Kindes geschehen, alles dieses, was so tief im sittlichen Gefühle begründet liegt, zur innigen Mitleidenschaft anregt und mit dem Volksbewußtsein von der Genoveva aufs regste, untrennbarste verbunden ist, kommt hier in Wegfall.“ Die Musik, obgleich tief und edel empfunden, hat aber doch mannigfache, in Schumanns Naturell begründete Schwächen, und so ist es begreiflich, daß das Werk nur sporadisch auf den Bühnen erscheint und zwar vorzugsweise aus Verehrung für den großen Komponisten.

Personen:

Hidulfus, Bischof von Trier, B.
Siegfried, Pfalzgraf, Bar.
Genoveva, S.
Golo, T.
Margareta, A.
Drago, Haushofmeister, Bar.
Balthasar u. Kaspar, Jäger, Bar. u. S.
Handlung: in und um Siegfrieds Burg in Straßburg, um 730.

Erste Aufführung 25. Juni 1850 in Leipzig.
Pfalzgraf Siegfried zieht aus zum Kampfe gegen die Mauren in Spanien, er nimmt Abschied von seiner schönen Gemahlin Genoveva, welche er speziell dem Schutze seines Freundes Golo anempfehlte, während Golo aber ist ein falscher Freund, während eines Trinkgelages, welchem die Dienerschaft in den Gefinberäumen roher Weise hingiebt, stellt er der Gemahlin seines Freundes nach. Wie er sie aber armen will, nennt sie ihn einen elenden Bastard und stößt ihn zurück. Nun ist Golo ein geschworener Feind und zettelt eine Intrigue an, wodurch Drago in dem Zimmer Genovevas versteckt gefunden wird. Der Drago wird erstochen, die Pfalzgräfin von der Dienerschaft in den Turm geföhrt. — Siegfried rastet auf seiner Rückkehr in Straßburg bei Margareta, der Amme Golo, welche Hegenklinte treibt und die ihm in einem Zauberpiegel alles das zu sehen verspricht, was zu sehen er nur wünschen mag. Er weist sie ab, als jedoch Golo erscheint und einen Brief vom Haushofmeister bringt, der ihm die Untreue Genovevas vorspiegelt, da wird er anderen Sinnes und verlangt die Bilder zu sehen. Er sieht, was in seiner Abwesenheit geschehen und sie zeigt ihm nach zwei anderen Bildern das vertrauliche Beisammensein seines Weses mit Drago. Wutentbrannt hängt er davon, aber nun erscheint der Geiz der Geist des ermordeten Drago, der ihr dem Scheiterhaufen droht, wenn sie nicht dem Pfalzgrafen die Wahrheit gesteht. Rigoletto zwischen ist Genoveva in eine einsame Gegend verbannt, sie betet zu einem Mariengottesbilde, da naht Golo und bietet ihr Leben und Freiheit an, wenn sie sich ihm ergeben will, aber sie weist ihn mit Wuth zurück und schon will Golo das Todesurtheil an ihr vollstrecken lassen, da eilt noch eben rechtzeitig der Pfalzgraf herbei, geführt von der Heze Margareta, und die unglückliche Märtyrerin ist befreit.

568]

Rigoletto.

Oper in 3 Akten. Text nach Viktor Hugo „Le roi s'amuse“ von F. M. Piave. Musik von G. Verdi.

Die Glanzzeit Verdis beginnt mit Rigoletto, welcher 1851 in Mailand geföhrt wurde und mit dem Traviata und der Traviata die Trias der populärsten Opern des Maestro bilden.

Personen:

Der Herzog von Mantua, T.
 Nigoletto, sein Hofnarr, Bar.
 Gilda, dessen Tochter, S.
 Giovanna, deren Gesellschafterin, A.
 Sparafucile, ein Bandit, B.
 Maddalena, seine Schwester, M.S.
 Graf v. Monterone, B.

Hofleute:

Graf v. Ceprano, Bar.
 dessen Gemahlin, S.
 Marullo, Bar.
 Borjo, T.

Handlung: in Mantua und Umgegend.
 16. Jahrhundert.

Erste Aufführung 11. März 1851 in Venedig.

I. Akt. Saal im herzoglichen Schloß. Großes Fest bei dem Herzog. Derselbe spricht dem Borjo sein Entzücken über ein junges Mädchen aus, welches er in der Kirche kennen gelernt. Dabei ruhen aber seine Blicke bewundernd auf der Gräfin Ceprano. (Ballade: „Freundlich blick' ich auf diese und jene.“) Nigoletto hat dies bemerkt und schlägt dem Herzog vor, sich des Grafen zu entledigen. Dieser hört jedoch den bösen Rat und schwört dem Narren Rache. Nun wird Nigoletto selbst geschickt, daß er jede Nacht zum Diebchen gehe. Das Fest wird durch Monterone gestört, welcher vom Herzog Rechenenschaft fordert, weil seine Tochter verführt worden ist. Statt des Herzogs antwortet der Narr, indem er den unglücklichen Vater grausam verhöhnt. Während Monterone gefangen abgeführt wird, flucht er dem Narren. Verwandlung: Straße, davon durch eine Mauer abgetrennt der Vorhof von Nigolettos Hause. Nacht. Nigoletto, gleich darauf Sparafucile, welcher ihm seine Dienste als Bandit anbietet. Nigoletto betritt sein Haus und wird von seiner Tochter Gilda freudig empfangen. Sie kennt weber ihren Stand noch ihren Namen und kommt aus ihrer Wohnung nie heraus; bloß in der Kirche ist sie mit Giovanna gewesen. Während Nigoletto durch die Thür auf die Straße schaut, ob nicht ein Unberufener sein Glück belausche, ist der Herzog schon eingeschlichen, als Nigoletto sich entfernt, Gilda zu sehen sinkt. Großes Liebesduett. Gilda dankt dem jungen Studenten (als solchen kennt sie den Herzog in der Kirche kennen gelernt) ewige Treue. Er nimmt Abschied. (Waldas Arie: „Leurer Name, dessen Klang.“) Unterdessen haben sich auf der Straße Cepranos Freunde versammelt, um das vermeintliche Liebchen Nigolettos zu entführen. Der Narr kommt hinzu, und man läßt ihm vor, daß diese Vorbereitungen Cepranos Augen, und erst als Gilda um Hilfe ruft, erkennt der Narr, wie schändlich er betrogen worden. Ohnmächtig sinkt er zu Boden.

II. Akt. Saal im Schlosse. Der Herzog hat von Gildas Entführung Kunde erhalten, erzählt aber jetzt erst den Aufenthaltsort

des Mädchens. Er eilt ab, Gilda zu beruhigen. Der Narr tritt auf und heuchelt lustige Laune; schließlich bricht sich sein Kummer Bahn und er fragt die Herren nach Gilda. Er ist bereits nahe daran, gewaltsam bis zum Herzog vorzubringen, als Gilda erregt das Zimmer betritt. Die Kavaliere lassen Vater und Tochter allein, und diese bekennet ihre Liebe zum Herzog, dem angeblichen Studenten aus der Kirche. Nigoletto bemüht sich, Gilda zu trösten, ist aber innerlich fest entschlossen, sich blutig an dem Herzog zu rächen, welcher Entschluß noch verstärkt wird, als er Monterone von Wächtern in den Kerker führen sieht. (Großes Duett: „So, bald schlägt die blutige Stunde.“)

III. Akt. Eine Mauer trennt die Bühne in zwei Hälften, deren eine die Straße, die andere das Zimmer Sparafuciles mit einem Balkon darüber darstellt. Auf der Straße sehen wir Nigoletto und seine Tochter, welcher hier die Augen geöffnet werden sollen über den Herzog. Im Zimmer aber sitzt der Bandit, gleich darauf kommen die Tänzerin Maddalena und der Herzog, der vor einem Gewitter Schutz gesucht hat. (Kanzone des Herzogs: „Ha, wie so trügerisch sind Weiberherzen.“) Dann Quartett: „Als Tänzerin erscheinst du mir“, in welchem sich die verschiedenen Gefühle, der Leichtsinns des Herzogs und Maddalenas einerseits, die Rachegeanken Nigolettos und Gildas Schmerz andererseits ausdrücken. Bei Wunsch ihres Vaters eilt Gilda nun ab, um Männerkleider anzulegen, in welcher Verkleidung Nigoletto sie nach Verona führen will. Unterdessen giebt Nigoletto dem Sparafucile den Auftrag, den Herzog zu töten und zahlt dem Banditen eine Summe im voraus. Nigoletto zieht sich zurück. Maddalena, welche den Plan vernommen, bittet, den Jüngling zu schonen, was aber gegen ihres Bruders Banditenehre geht. Die Tänzerin erreicht es schließlich, daß, falls sich bis Mitternacht Ersatz für den Herzog fände, Sparafucile ihren Wunsch erfüllen würde. Diese Scene hat die zurückgekehrte verkleidete Gilda mit angehört. Ohne Zögern klopft sie an die Thür, der Bandit öffnet und einen Mann erblickend, ersucht er sie. Nun klopft Nigoletto und Sparafucile reicht ihm den Leichnam, in einen Sack gehüllt, heraus. Schon will der Narr mit seiner Last zum Flusse eilen, als er den Herzog fröhlich singen hört: „Mädchen und Frauen, die sind beweglich.“ Entsetzt reißt der Narr das Tuch vom Angesicht des Toten, und er erkennt seine Tochter. Der Fluch Monterones hat sich fürchterlich erfüllt; ohnmächtig bricht Nigoletto zusammen.

569] Der Troubadour.

Oper in 4 Akten. Text von Cammerano.
 Musik von G. Verdi.

Die populärste Oper des fruchtbaren Komponisten. Zwar enthält sie manches,

was uns dramatisch unwahr erscheint, denn öfters hören wir bei tragischen Momenten ziemlich banale Melodien, aber dennoch muß man gestehen, daß das Werk von spontaner Schaffenskraft zeugt und sehr viel Bestrickendes enthält.

Personen:

Graf von Luna, B.
Leonore, Gräfin von Sargasto, S.
Inez, deren Vertraute, S.
Manrico, ein Troubadour, T.
Núiz, sein Freund, T.
Ferrando, Lunas Feldhauptmann, B.
Azucena, eine Zigeunerin, M.S.
Handlung in Biscaya und Aragonien.
15. Jahrhundert.

Erste Aufführung: 19. Jan. 1853 in Rom.

I. Akt. Wachtstube. Der alte Haushofmeister des Grafen von Luna, Ferrando, erzählt der lauschenden Dienerschaft, wie einst eine Zigeunerin den jüngeren, noch in der Wiege schlummernden Sohn des alten verstorbenen Grafen Luna verzaubert habe. Zur Strafe ließ der Graf das böse Weib auf dem Scheiterhaufen verbrennen, doch deren Tochter übernahm es nun, die so traurig endende Mutter zu rächen und entführte den verzauberten Knaben. Kurze Zeit darauf fand man an derselben Stelle, wo die alte Zigeunerin verbrannt worden war, die Gebeine eines Kindes. Doch der alte Graf vermochte es nicht zu glauben, daß es die seines geraubten Kindes seien; deshalb flehte er seinen älteren Sohn auf dem Totenbette an, die Spuren jenes Zigeunermädchens, der Tochter des verbrannten Weibes, zu verfolgen. **Verwandlung:** Garten. Die Gräfin Leonore gesteht ihrer Vertrauten, Inez, ihre Liebe zu Manrico, dem Troubadour. Bald darauf begegnen Graf Luna und Manrico, welche beide in heißer Liebe zu Leonoren entbrannt sind, einander im Garten und trotz der Bitten Leonorens schreiten beide Rivalen zum Zweikampf.

II. Akt. Zigeunerlager in einem verfallenen Schloß. Manrico hat als Sieger im Duell den Grafen Luna großmütig geschont. Nun ist er bei seiner Mutter Azucena, die ihm die im Kampf erhaltenen Wunden pflegt. Sie erzählt ihm, wie sie auf der Mutter Geheiß Rache ausübte, doch dabei vor Aufregung statt des Grafen Lunas Kind den eigenen Sohn ins Feuer warf. Noch schaudert Manrico über das Gehörte, da bringt man ihm die Nachricht, Leonore wolle auf die falsche Kunde seines Todes hin ins Kloster gehen. Er eilt fort, um die Geliebte rechtzeitig für sich zu gewinnen. **Verwandlung:** Halle vor einem Kloster. Graf Luna, der auch von Leonorens Entschluß gehört hat, ist ebenfalls hieher geeilt, um sie zu seinem Weibe zu machen. Manrico gelingt es, Leonore dem verhassten Nebenbuhler zu entreißen.

III. Akt. Heerlager. Azucena ist bei der Belagerung des Schlosses Castellor,

wohin Manrico Leonore brachte, in dem Gewalt geraten, und Ferrando erlöst sie ihre Zigeunerin, die vor 15 Jahren den kleinen Grafen Luna entführte. Azucena erfährt auch, in wessen Hände sie gefallen, und als Graf Luna hört, daß sein Gefangene Manricos Mutter ist, beschließt er, sie zu töten, um sich an Manrico zu rächen. **Verwandlung:** Zimmer im Schloß Castellor. Manrico und Leonore. Manrico Manricos Freund, bringt demselben Nachricht, daß das Leben Azucenas bedrohlich sei. Manrico eilt zu ihrer Rettung und Leonore in sicherem Schutze zurücklassend.

IV. Akt. Vor dem Kerker. Bei dem Rettungswerk ist nun auch Manrico in Lunas Hände gefallen; vereint mit Leonore erwartet er den über beide verhängten Tod. Vor dem Kerker aber steht Leonore und fleht Graf Luna an, dem Troubadour das Leben zu schenken. Erst als sie sich zum Bösegeld bietet, erhört er ihre Bitte, denn er ahnt ja nicht, daß sie bereits genommen. Doch um solchen Preis will Manrico nicht gerettet werden. Azucena schmährt er die Geliebte, bis er erkennt, was sie für ihn gethan. Sie stirbt in den Armen. Als Leiche sieht Luna Leonore wieder und außer sich vor Wut, läßt er Manrico zum Feuerode führen, während Azucena im Schlummer liegt. Als es bereits zu spät, erfährt Graf Luna von Leonorens Erwachen, daß er in Manrico nicht nur den Nebenbuhler, sondern auch den eigenen Bruder geopfert.

570] La Traviata.

Oper in 4 Akten. Text nach Alexander Dumas „Kameliendame“ von Piove. Musik von Verdi.

Traviata ist eine der beliebtesten Opern des Maestro, sie zeigt alle die Vorzüge der Verdischen Muse: temperamentvolle Melodie, wirkungsvolle Herausarbeitung der dramatischen Momente und glänzende, wenn auch zuweilen brutale Instrumentierung.

Personen:

Violetta Valery, S.
Flora, S.
Annina, Dienerin, M.S.
Alfred Germont, T.
Georg Germont, sein Vater, Bar.
Freunde Alfreds, Doktor, Bar. und B.
Handlung: in Paris und Umgebung.
Gegenwart.

Erste Aufführung: 6. März 1853 in Venedig.

I. Akt. Saal bei Violetta. Violetta, welche bis dahin leichtsinnig und leichtfertig gelebt, hat eine große Gesellschaft um sich versammelt, in welcher zum erstenmal auch Alfred Germont erscheint. Während man in den Ballsaal zum Tanze eilt, befallt Violetta ein mit Husten verbundener Krampfschmerz, der jedoch rasch vorübergeht. Alfred ist hingerissen von ihrer Schönheit und gesteht ihr, von seinen Gefühlen hingerrtet, seine Liebe. Zwar warnt sie ihn vor

Personen:

Thibaut, ein reicher Pächter, T.
Georgette, seine Frau, S.
Belamy, ein Dragoner-Unteroftizier, Bar.

Sylvain, erster Knecht des Thibaut, T.
Rose Friquet, eine arme Bäuerin, S.
 Handlung in einem franz. Gebirgsdorf, 1704.
 Erste Aufführung 1856 in Paris.

I. Akt. Pächthof. Georgette singt den arbeitenden Bäuerinnen ein provençalisches Lied. Der herbeieilende Thibaut bringt die Nachricht von der Ankunft der gefährdeten Villars'schen Dragoner. Während er seine eigene Frau vor den Anrückenden im Stall verbirgt, flüchten die übrigen Weiber sich ins Pfarrhaus. So trifft Belamy bei seiner Ankunft nur Thibaut im Pächthofe an und zieht sich bald darauf zur Ruhe zurück, nachdem Thibaut ihm vorgelogen, daß sämtliche Weiber, zwei Meilen in der Runde, in Sicherheit gebracht worden. Während dem bezieht Thibaut seinem Knecht Sylvain, die Maultiere zu satteln, und nun muß dieser bekennen, daß ihm beide Tiere im Gebirge abhanden gekommen sind. Noch schilt der Herr seinen nachlässigen Knecht auf das heftigste, da bringt Rose Friquet die vermißten Tiere mit fröhlichem Liede: „Hopp, hopp, reizende Tierchen“ zurück. Rose bemerkt wohl, daß Sylvain ein Geheimnis mit sich herumträgt und läßt ihn fühlen, daß auch sie darum weiß; aber Sylvain bittet sie, zu schweigen. Thibaut tritt wieder auf und deckt für den Dragoner den Tisch, aber Rose weist er heftig fort. Als nun Belamy wieder zum Vorschein kommt, zeigt er dem Bauer ein Häubchen, welches er im Hause gefunden. Doch der Bauer entzieht sich der Antwort durch schnelle Flucht. Die wieder herangeschickene Rose aber macht ihm durch Zeichen klar, daß im Keller noch Wein und im Stall eine Frau sei. Und richtig, als Belamy die Stallthür öffnet, tritt Georgette hervor und plaudert auch aus, wo die übrigen Frauen verborgen sind. Dragoner werden abgeschickt, um sie zu holen. Unterdessen erzählt Frau Thibaut dem Belamy die Sage vom Glöckchen des Eremiten, welches, obgleich der Eremit vor zwei Jahrhunderten gestorben ist, jedesmal ertöne, sobald eine Frau auch nur einen Schritt vom rechten Wege abweiche. Zugleich erbietet sich die Pächtersfrau, Belamy in der Nacht zu der wunderthätigen Einsiedelei zu führen. Als nun die Dragoner mit den Frauen herbeikommen, beginnt frühliches Singen und Tanzen, währenddem Rose dem Sylvain vorsichtig zuraunt, daß nun der rechte Augenblick zur Rettung der armen Flüchtlinge (es sind die protestantischen Bewohner der Cevennen gemeint), die sich den Verfolgungen der Villars'schen Dragoner entziehen wollen, gekommen.

II. Akt. Wilde Gebirgsgegend dicht bei der Eremitage. Sylvain tritt auf, bald

selber, aber doch ergreift es sie, daß ein solcher junger Mann sie wahrhaft liebt und sie giebt ihm eine Kamelie mit dem Bedenken, daß sie ihn wiedersehen wolle, wenn die Blume verblüht sei.

II. Akt. Gemach auf einem Landstige bei Paris. Alfred frohlockt, daß Violetta dem bisherigen glänzenden Leben entsagt hat, aber, als er kurz darauf durch Violettas Dienerin erfahren hat, daß jene sie beauftragt hat, alles Entbehrliche zu verschaffen, damit sie imstande sei, den notwendigen Aufwand zu bestreiten, eilt Alfred selbst nach Paris, um dort sofort alle nöthigenswerthen Anordnungen zu treffen. Nun erscheint Violetta. Da tritt der Vater Alfreds herein und verlangt, daß sie sich für immer von seinem Sohne trenne. Mit blutendem Herzen entsagt sie, und als Alfred nun zurückkehrt sagt sie ihm für ewig Adieu, ohne der vorherigen Unterredung mit seinem Vater zu gedenken, und verläßt ihn. Sein Vater naht sich ihm und bittet ihn, zum Vaterhause zurückzukehren (Arie: „Hat dein heimathliches Land“). Inzwischen empfangt Alfred ein Billet, in welchem ihm mitgeteilt wird, daß Violetta einer Einladung zu einer Ballgesellschaft bei Flora folgen werde und im Jorn darüber, daß sie das ohne seine Einwilligung und ohne sein Wissen gethan, eilt er nach. Sein Vater folgt ihm.

III. Akt. Saal bei Flora. Zu den zahlreichen fröhlichen Gästen gesellt sich auch Alfred und während er sich zum Spiel gesetzt hat, tritt Violetta am Arme des Baron Duphal ein. Obgleich Alfred sich den Antheil giebt, als ob er ihrer nicht achte, nimmt Violetta Gelegenheit, ihm zu gestehen, daß sie ihn fliehen müsse, weil ein Mann, den sie nicht nennen wolle, berechnigt sei, dies von ihr zu verlangen. Da die heftigsten, beleidigendsten Worte ins Gesicht und wirft ihr seine Börse vor die Füße. Violetta ist vernichtet.

IV. Akt. Violettas Schlafzimmer. Der Arzt sucht die todkranke Violetta zu besuchen und zu trösten, aber der Dienerin verheißt er nicht, daß Violetta nur noch wenige Stunden zu leben habe. Inzwischen hat Alfred von seinem Vater erfahren, wie alles zusammenhing und reuig wirft er sich vor ihr nieder. Zu spät! Sie stirbt in seinen Armen.

571) Das Glöckchen des Eremiten.

Romische Oper in 3 Akten. Text von Lockroy und Cormon; Musik von Limé Mailart.

Mailart hat sechs Opern geschrieben, von denen nur diese einzige (in Frankreich „les dragons de Villars“ genannt), sich erhalten hat in Folge der ansprechenden, leicht geschürzten Melodien und des allerliebsten Textbuches.

darauf auch Rose, die ihm mitteilt, daß noch in derselben Nacht die Angst der protestantischen Flüchtlinge enden solle, daß zwar alle Wege gut bewacht seien, jedoch wisse sie noch einen, den niemand außer ihr kenne. Daran erkennt Sylvain vollends ihr gutes Herz und gesteht ihr, wie hübsch er sie finde. Duett: „Ich bin hübsch?“ Nachdem Sylvain gegangen, kommt Thibaut; er ist auf der Suche nach seiner Frau, die vom Tanze heimlich mit Belamy davongeschlichen ist. Rose versteht es geschickt, ihn wieder zu entfernen, und nun treten Georgette und Belamy auf. Während ihres vertraulichen Beisammenseins zieht Rose, welche sich verborgen hält, zweimal am Glöckchen. Schrecken ergreift die junge Frau, und sie stürzt fort. Doch das wiederholte Läuten hat Thibaut herbeigelockt. Belamy beruhigt ihn und beide gehen ab, so daß Rose sich aus ihrem Versteck hervorwagen darf. Erschöpft sinkt sie nieder und schläft ein. Der zurückkehrende Belamy überrascht die Schlafende. Er bemerkt, wie jemand sich vorsichtig nähert und verbirgt sich. Die Kommenden sind die Flüchtlinge, berentwegen die Dragoner sich hier in der Gegend aufhalten müssen.

III. Akt. Platz vor Thibauts Haus. Die Bauern stehen zusammen und schwagen von der bevorstehenden Hochzeit des Sylvain mit der armen Rose. Nachdem die Nachbarn davongegangen, macht Thibaut dem immer noch bei der Arbeit stehenden Sylvain das Herz schwer, indem er durchblicken läßt, daß die Flüchtlinge durch Roses Schuld nicht entkommen würden. Sie habe Verrat geübt. Als auch der herbeigerufene Belamy dies bestätigt, eilt Sylvain außer sich davon. Im hochzeitlichen Schmuck kommt Rose frohen Herzens herzan, von Georgette begrüßt. Bald strömen auch wieder die Bauern herbei. Endlich kommt Sylvain. Er sieht immer noch düster und verstört aus. Anstatt Rose zu begrüßen, verklagt er sie bei den Bauern, daß sie die Flüchtlinge um Geld verraten habe. Alle schmähen daraufhin das arme Mädchen und als Sylvain Rose nun gar schlagen will, da legt sich denn doch Georgette ins Mittel. Stumm giebt Rose ihr einen Zettel, worauf die Flüchtlinge selbst ihre glückliche Rettung melden. Nun kommt Belamy mit den Dragonern zurück, außer sich, daß die Flüchtlinge entwischt sind. Er will Sylvain, ihren Retter, verhaften und erschießen lassen. Allein Roses Drohung, seine Pflichtvergessenheit beim Tanze und das nächtliche Stelldichein dem Herrn Lieutenant zu berichten, hält ihn davon ab. Roses Unschuld und ihre Treue erweckt Sylvains Liebe aufs neue.

572] **Margarete (Faust).**

Oper in 5 Akten. Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré. Musik von Charles Gounod.

Gounods Faust hatte anfänglich in Frankreich keinen bedeutenden Erfolg; als das Werk in Deutschland begeisterte Aufnahme gefunden hatte, erkannte man seinen Wert. Obgleich die französische Bearbeitung der Goetheschen Fäulnis für den Deutschen manches Vorzuges besitzt, so wirkt dennoch dieser Stoff, der wirklich nicht umzubringen ist, auch in dieser Fassung mächtig; Gounod aber hat uns zweifelhaft in der Gartenszene, sowohl wie in den Volksszenen zwei Rabinetschloß des ersten Ranges und abgesehen von diesen noch manche schöne lyrische Blüten geschaffen.

Personen:

- Faust, T.
- Mephistopheles, B.
- Valentin, Bar.
- Margarete, S.
- Brander, Bar.
- Siebel, S.
- Marthe, A.

Erste Aufführung: 13. März 1859 in Paris. I. Akt. Fausts Zimmer. Dieser Akt ist so genau dem Goetheschen Faust nachgebildet, daß es überflüssig erscheint, denselben hier zu skizzieren. Zu erwähnen ist nur, daß anstatt des Oftergeanges die Oden vorbeiziehender fröhlicher Bauern erklingen.

II. Akt. Vor dem Stadthore in regem Leben. Bürger, Studenten, Soldaten, Mädchen und Frauen singen einzeln und gemeinsam. Valentin nimmt bewegt Abschied. Ungern verläßt er seine Schwester. Brander und Siebel aber versprechen ihm Gretchen zu schützen. Da kommt Mephisto, begrüßt die Studenten und erregt durch Wort und That allgemeinen Unwillen, denn er prophezeit Brander einen frühen Tod und dem Siebel, daß jede Blume, die er breche, in seiner Hand verdorren, und daß er Margareten keine duftenden Blumen mehr bringen werde. Als er nun gar aus dem Wirtshaus schilde edlen Wein fließen läßt und ein Hoch auf Margarete ausbringt, zieht Valentin den Degen, aber die Waffe zersplittert und Mephisto blüht trotz des Angriffs sämtlicher Soldaten und Studenten unverfehrt; diese erkennen den Höllengeist, nehmen die Klinge ihrer Schwert in die Hand und ihm die Arme entgegen haltend, weichen sie, rückwärts gehend, zurück. Darauf kommt Faust und begehrt von Mephisto, daß er ihm und Georgette zeige. Unter der Menge junger Mädchen naht auch diese. Entzückt von ihrem Anblick bittet Faust, sie geleiten zu dürfen. Duett „Mein schönes Fräulein“.

III. Akt. Garten. Siebel kommt, bringt Margareten Hauschen, die aber alle in seiner Hand verwelken, dann neigt er seine Finger mit Weihwasser und die Verwünschung durch Mephisto ist besiegt. (Siedung durch Mephisto ist für mich.) Faust und Mephisto treten auf. Mephisto verhöhnt die Blumenpende des Siebel und

verspricht eine kostbarere Gabe. (Arie des Faust: Begrüßt sei mir, o heil'ge Stätte.) Mephisto kommt zurück mit kostbarem Geschmeide, und nachdem Faust es an Gretchens Thüre gestellt, verschwinden beide. Gretchen setzt sich zum Spinnen und singt die Ballade: „Es war ein König in Thule“, dann findet sie das Kästchen mit dem kostbaren Geschmeide und spricht ihr Unglücken darüber in der bekannten Schmuck-arie aus. Der fernere Verlauf des Aktes ist fast ganz wie im Goetheschen Drama.

IV. Akt. Margaretens Zimmer. Margarete in ihrem Zimmer sitzend, gebent sich schmerzvoll des Geliebten. Zu ihr kommt Siebel und bald darauf Marthe. (Diese Scene fällt meistens aus.) Verwandlung: Strafe. Soldaten, unter ihnen Valentin, kehren aus dem Kriege heim. Siebel empfängt ihn. Nachdem beide ins Haus getreten, nähert Faust und Mephisto, und da dieser dem Gretchen ein wideriges Ständchen singt, stürzt Valentin aus dem Hause und in kurzem Zweikampf mit Mephisto fällt Valentin. Faust und Mephisto eilen davon. Volk strömt herbei, und da Valentin schon mit dem Tode ringt, kommt Gretchen, die er verflucht. Verwandlung: Im Dom. Margarete steht zur mater dolorosa; ein unsichtbarer Geisterchor und Mephisto, der an einem Pfeiler erscheint, verquälten das Herz der Verstorbenen so, daß sie ohnmächtig niederfällt. Barmherzige Frauen nehmen sich ihrer an.

V. Akt. Wilde Felsenlandschaft am Brocken. Mephisto zaubert dem Faust im Ru seinen Palast vor, wo schöne Frauen gestalten ihn umgaukeln. (Ballett). Ebenso rasch wie dieses Bild hervorgezaubert ist, versinkt es wieder; da taucht Gretchens Erscheinung auf, es zieht Faust mächtig zu ihr hin und er fordert vom Satan, daß er ihn hinführe. Verwandlung: Gefängnis. Der Schluß der Oper ist derjenige, den jedermann aus Goethes Drama kennt.

573] Mignon.

Oper in 3 Akten. Text nach Goethes „Wilhelm Meister“ von M. Carré und S. Barbier. Musik von Ambroise Thomas.

„Mignon“ von Thomas hat vor kurzem die 1000. Vorstellung in Paris erlebt und ist auch in Deutschland sehr bekannt geworden, während keine andere Oper von Thomas sich in Deutschland hat einbürgern können. Die reizvolle Goethesche Gestalt der Mignon ist zwar in der französischen Fassung eine andere geworden, als der Deutsche sie im Herzen trägt, aber dennoch ist sie wohl die Hauptursache für die Beliebtheit der Oper. Die Musik enthält neben vielem Alltäglichen auch manches Süßliche und Wertvolle.

Personen:

Wilhelm Meister, T.
Friedrich, T.

Philine, Schauspielerin, S.
Laertes, Schauspieler, Bar.
Lothario, Bar.
Mignon, M.S.

Jarno, Führer einer Zigeunerbande, B.
Handlung: in einer kleinen Stadt, auf einem Schloße in Italien; 18. Jahrhndt.
Erste Aufführung 17. November 1866 in Paris.

I. Akt. Hof eines Gasthauses. Zehende Bürger, unter ihnen der fahrende Sängerknabe Lothario. Eine Zigeunerbande tritt auf und weiß das Interesse auf sich zu lenken. Aus einem Planwagen wird Mignon gewaltsam hervorgezogen, und Jarno befiehlt ihr, den Ciertanz zu tanzen. Sie weigert sich und Wilhelm Meister schützt sie vor Mißhandlung. Die Zigeuner gehen ab, und der Schauspieler Laertes tritt zu Wilhelm, um ihn vor Philine zu warnen, dennoch gelingt es der koketten Schönen sehr bald, Wilhelm in ihren Bann zu ziehen. Trotzdem kauft Wilhelm Mignon von dem Zigeuner los. (Mignons Lied: „Kennst du das Land“). Sie weiß ihn schließlich zu bewegen, daß sie ihm in Pagenkleidung folgen darf. Die Schauspieler sind auf das Schloß von Friedrichs Onkel eingeladen und Wilhelm Meister begleitet die Truppe, Philinens halber, dorthin.

II. Akt. Zimmer im Schloß. Philine sitzt vor einem Spiegel und schmückt sich. Bald darauf kommt Wilhelm Meister mit Mignon in Pagenkleidung. Philine läßt ihren Spott an ihr aus und versteht es, Wilhelm ganz an sich zu fesseln. Schließlich gehen beide ab, und die eifersüchtige Mignon tritt vor den Spiegel, schminkt sich und ist beglückt, wie hübsch sie nun aussieht. („Ist das Mignon wohl?“) Sie kann der Versuchung nicht länger widerstehen, einmal wieder Mädchenkleider anzulegen und läuft fort, sich mit Philinens Kleidern zu schmücken. So angethan wird sie von Wilhelm und Philine überrascht, welche die arme Kleine arg verpötte. Wilhelm fühlt, daß er sich von Mignon trennen muß. (Sein Abschiedslied: „Leb' wohl, gieb Kraft dem Herzen“.) Verwandlung. Park mit einem Gartenhaus. Mignon, wieder in ihrem Zigeunerkleide, ist ganz verzweifelt, daß Philine ihr Wilhelms Herz entfremdet. In ihrer Eifersucht wünscht sie, daß Gottes Blitze das Gartenhäuschen vernichten mögen. Lothario hat dies gehört, und er steckt das kleine Gartentheater in Brand. Die Schauspieler entkommen glücklich, aber Philine befiehlt Mignon, ihr das Bouquet, welches Wilhelm ihr geschenkt, aus dem brennenden Theater zu holen. Sie stürzt fort, die Flammen lodern auf, da eilt Wilhelm zu ihrer Rettung fort und trägt sie auf seinen Armen aus dem Feuer.

III. Akt. Saal in der Villa Cypriani. Wilhelm Meister hat die krank gewordene Mignon nach Italien gebracht. Lothario

hat sie begleitet. Mignon und Lothario treten auf. Bald darauf Wilhelm Meister, der sich seiner Liebe zu Mignon bewußt geworden. Lothario, der die beiden allein gelassen, tritt wieder auf in reicher Gewandung, ein Kästchen in der Hand tragend, deren Inhalt Mignon an ihre Kinderzeit erinnert. Lothario ist der Besitzer der Villa. Jahrelang hat er als fahrender Sänger sein von Zigeunern geraubtes Kind „Sperata“ in der Welt gesucht; nun erkennt er Mignon als solches und beglückt schließt sie den Vater und den Geliebten in ihre Arme.

574] Der Heideschacht.

Oper in 3 Akten. Text und Musik von Franz von Holstein.
Der Text ist recht geschickt nach der Novelle von E. T. N. Hofmann „Die Bergwerke von Falun“ gemacht und die Musik, welche in bester Weise von Mendelssohn und Marschner beeinflusst ist, enthält sehr viel des Schönen.

Personen:

- Evend Stirson, Obersteiger im Kupferbergwerk von Falun, Bar.
- Balborg, Björn, seine Kinder, S.
- Helge, Stirsons Schwester, A.
- Ellis, ein junger Bergmann, in Stirsons Hause erzogen, T.
- Olaf, verabschiedeter Soldat, früher Bergmann, B.

Handlung in Falun gegen Ende des 30jährigen Krieges.

Dem tiefsten Schachte der Bergwerke in Falun wohnt die Kraft inne, die in ihm Verunglückten vor jeder Verwesung zu bewahren, so daß die Leichen noch nach langen Jahren wie schlafende Menschen aussehen. Der Vater des jungen Bergmanns Ellis, mit Namen Frobbm, war mit Stirsons Schwester Helge verlobt, verließ sie aber treulos, worüber Helge den Verstand verlor. So wurde Stirson sein bitterster Feind, und als er durch Olaf erfuhr, daß Frobbm die sagenhaften Schätze, die der Heideschacht bergen sollte, heben wolle, ging er an dieselbe Stelle, und es entspann sich zwischen beiden ein grimmiger Ringkampf; beide stürzten in die Tiefe. Stirson ward von Olaf wieder aus der Tiefe gerettet, aber dieser gewinnt eine furchtbare Macht über ihn, weil er vorgiebt, den Frobbm mit Stirsons Messer in der Brust blutüberströmt liegen gesehen zu haben. Zwar meint Stirson in seinem Sinne, daß sie beide in die Tiefe gestürzt seien, bevor er sein Messer gebrauchen konnte, aber dennoch kann er nicht wieder froh werden, weil er, der das Bewußtsein verloren hatte, nicht gewiß sein kann, daß er schuldlos ist. Nach Jahren kommt der wüste Olaf, der inzwischen aus Deutschland zurückgekehrt ist, wo er im schwedischen Heere diente, wieder nach Falun und erpreßt nun von Stirson 300 Dukaten und

ein kleines Bauerngut, welche Opfer Stirson bringt, um das Schweigen Olafs zu erkaufen; als aber jener auch noch Balborg zum Weibe begehrt, weigert sich Stirson standhaft. Was den Frobbm einst an der Heideschacht lockte, zieht auch seinen Sohn Ellis dahin und so gelingt es dem Olaf leicht, ihn zu bereben, daß er mit ihm und Björn in den Heideschacht fahre. Ellis liebt Balborg, aber Stirson, der ihm nun länger nicht verschweigen will, was sein Vater dereinst an seiner Schwester Helge verbroch, verweigert ihm seine Tochter mit den folgenden schrecklichen Worten: „Wenn die Erde warf ihre Toten aus, wenn dein Vater kam als Freier ins Haus, zu Helge Schwester Helges Schmach, ja dann sei dein und Balborgs Hochzeitstag.“ Olaf und Björn gehen zum Heideschacht, Olaf hat Björn in die Tiefe stürzen wollen, aber Ellis hat ihn vor dem Sturz bewahrt, aber mit Olaf selbst hinabgestürzt. Nun sind die Bergleute beschäftigt, die Verunglückten aus der Tiefe zu fördern. Jemand glaubt man, Ellis herausgefördert zu haben, aber — es ist Frobbm! Helge erkennt ihn so lange heiß Geliebten, es wird Licht in ihrem Geiste und sie stirbt selig an seiner Seite. Stirson sieht mit Entzücken, daß die Leiche unverfehrt, und das Messer, welches man in ihrer Nähe gefunden hat, glänzend und rein ist. Aber auch Ellis wird ans Tageslicht gefördert und er bekommt Balborg zur Frau, denn „Helges Feind kam ins Haus.“ Olaf bleibt zerföhmet in der Tiefe liegen.

575] Die Makkabäer.

Oper in 3 Aufzügen. Text nach Otto Ludwig von Mosenthal. Musik von A. Rubinstein.

Ein düsteres Bild, grau in grau gemalt, das wohl aus dem Grunde, und außerdem wegen der überaus schweren Partie der Leah, weniger Verbreitung gefunden hat, als es um der zum großen Teil sehr interessanten Musik willen verdient.

Personen:

- Antiochus Epiphanes, König von Syrien, B.
- Cleopatra, seine Tochter, S.
- Gorgias, Feldhauptmann, Bar.
- Leah, A.
- Judah, Eleazar, Joarim u. Benjamin, ihre Söhne, Bar., T., M.S. u. S.
- Noemi, Judahs Gattin, S.
- Boas, ihr Vater, B.
- Simeel u. Amri, Bar., T.
- Joachim, ein Priester, B.

Handlung: Stadt Modin im Gebirge Judea, Jerusalem und Umgegend im Jahre 140 vor Chr. G.

Der Stoff darf, als der biblischen Geschichte entnommen, als ein allgemein bekannter bezeichnet werden und bedarf demgemäß, trotz mancher Abweichungen und Zuthaten, welche die dramatische Bearbeitung gebot, keiner besonderen Darlegung.

576 Die Folskunger.

Große Oper in 5 Akten. Text von Rosen-
thal. Musik von Edmund Kretschmer.

Die Folskunger sind das Werk eines aus-
gezeichneten Musikers, der durch emsiges
Studieren und aufmerksames Hören be-
deutender dramatischer Werke seinen Sinn
für das Wesen dramatischer Musik trefflich
auszubildete; so erfreute er sich denn auch
des wohlverdienten Erfolges, dieser seiner
bedeutendsten Oper, welche über fast alle
Opernbühnen Deutschlands ging und zahl-
reiche Aufführungen erlebte.

Personen:

Magnus, Sohn König Erik's von Schweden,
aus dem Geschlecht d. Folskunger, T.
Maria, König Erik's Nichte, S.
Karin, des Erbprinzen Amme, A.
Lars Olafsson, ihr Sohn, Kastellan, Bar.
Bergt, Herzog von Schonen, Bar.
Sten Petrik, sein Vertrauter, B.
Abt Ansgar, B.

Handlung: Schweden, Ende des 13. Jahr-
hunderts.

Erste Aufführung 21. März 1874 in Dresden.

König Erik ist tot, und da Herzog Bergt
von Schonen im Bunde mit den Dänen sich
der schwedischen Krone bemächtigen und die
Prinzessin Maria zwingen will, ihn zu ehe-
lichen, so muß Prinz Magnus, der in einem
Kloster erzogen worden, unschädlich gemacht
werden. Dazu ist Sten Petrik ausersehen.
Unter falschen Vorwänden führt er ihn
nach einem Kloster in wilder Felsgegend,
wo er sein Leben als Mönch zubringen und
beistehen soll. Zuvor aber muß er schwören,
daß er sich niemals als Prinz und recht-
mäßigen Erben von Schweden zu erkennen
lasse, widrigenfalls ihm der Tod gewiß sei.
Der Abt ist bereit, ihn aufzunehmen, aber
zuvor muß er als Prüfung die kalte Winter-
nacht in der offenen Vorhalle des Klosters
verbringen. Man läßt ihn in der Halle
allein. Mit Hirten, die ins Thal ziehen,
kommt Lars Olafsson, sein Milchbruder, und
geseht sich zu Magnus. Von jenem erfährt
Bergt schmiedet, und daß er selber tot ge-
sagt wird. Rasch entschlossen, schließt er
sich Lars Olafsson an und eilt mit ihm da-
von, ohne jedoch sich zu erkennen zu geben.
Als man ihn später sucht und entdeckt, daß
er entflohen ist, will man ihn verfolgen,
aber eine furchtbare Lawine stürzt ins Thal
und nun vermutet man zuversichtlich, daß
er unter dem Schnee vergraben sei. Maria
ist jetzt, da Magnus totgesagt, die recht-
mäßige Erbin des Throns und Herzog
Bergt bittet nun mit Ungestüm um ihre
Hand, aber am Morasteine, dem Krönungs-
orte der schwedischen Könige, hat Maria
den Magnus mit dem Nordsternbanner ge-
sehen, glaubt in ihm den Prinzen zu er-
kennen und faßt eine leidenschaftliche Liebe
zu ihm. Magnus jedoch, seines Eides ein-
gedent, verleugnet den Namen seiner Väter.

Aber auch ihre Getreuen, Lars und Karin,
halten ihn für den wahren Erben des Throns
und fassen den Plan, ihn durch List dahin
zu bringen, daß er sich selbst verrät. Zu
diesem Zwecke wird Magnus in das Zimmer
des Schlosses von Upsala geleitet, wo er
seine Kindheit verlebte hat, und als er sich
allein sieht in den wohlbekannten Räumen,
dem Bild seiner Mutter gegenüber, und als
nun Karin aus der Ferne ein Lied aus
seiner Kindheit singt, da verrät er sich; aber
Maria hat ihn belauscht, eilt auf ihn zu,
und er vergift des Eides. Beide sind selig
in ihrer Liebe, aber nur auf Augenblicke,
denn das erwachende Bewußtsein, seinen
Eid gebrochen zu haben, treibt ihn fort.
Später aber, als die finsternen Pläne und
Thaten des Herzogs von Schonen offenkundig
geworden waren, entbindet der Abt Ansgar
ihn seines Eides, und er besteigt an der Seite
Mariens den Königsthron von Schweden.

577 Der Widerspenstigen
Zähmung.

Romische Oper in 4 Akten. Text nach
Shakespeares gleichnamigen Lustspiel von
S. V. Widmann. Musik von H. Goß.

Der Autor hat das Shakespearesche Stück
sehr geschickt verwertet und in der Katharina
und in dem Petrucchio zwei sehr dankbare
Partien, der Komponist eine feine und
liebenswürdige, allerdings nur selten auf
den eigentlichen Lustspielton gestimmte Musik
geschaffen. Durch große Vornehmheit der
Erfindung entschädigt er aber vollständig.

Personen:

Baptista, ein reicher Edelmann in Padua,
B.
Katharina u. Bianca, seine Töchter, S.
Hortensio und Lucentio, Biancas Freier,
Bar., T.
Petrucchio, ein Edelmann aus Verona,
Bar.

Handlung: in Padua und auf Petrucchios
Landsitz bei Verona.

Erste Aufführung 11. Oktober 1874 in
Mannheim.

I. Akt. Straße in Padua vor dem
Hause des Baptista. Während Lucentio
seiner geliebten Bianca ein Ständchen bringt,
kommt die Dienerschaft Baptistas aufgeregt
aus dem Hause. Wegen Katharina, seiner
unerträglich launischen Tochter, wollen sie
nicht länger im Dienste bleiben. Durch
Geld und gute Worte aber gelingt es Bap-
tista, die Dienerschaft wieder zu gewinnen,
trotz des Einspruchs der Katharina, die
inzwischen auf dem Balkon erschienen ist,
dagegen erhebt. Nachdem alle sich entfernt
haben, läßt Lucentio seine Serenade wieder
ertönen, Bianca tritt auf den Balkon,
aber wieder ins Haus, da sie den alten
Gedon Hortensio sieht, der eben mit einer
Musikantenbande naht, um der schönen
Bianca eine Serenade zu bringen. Lucentio
und Hortensio geraten in heftigen Streit,
Baptista tritt dazwischen und proklamiert,

daß seine jüngere Tochter überhaupt nicht heiraten dürfe, bevor nicht Katharina, die ältere, verheiratet sei. Inzwischen werde er dafür sorgen, daß seine beiden Töchter treffliche Lehrer in Kunst und Wissenschaft erhalten, wodurch sie sicherlich vollauf beschäftigt und beglückt sein würden. Lucentio und Hortensio kommen dann beide auf den schlauen Einfall, sich als Lehrer Eingang in Baptistas Haus zu verschaffen, freilich, ohne daß einer vom Entschluß des andern etwas weiß. Jetzt naht Petrucchio und wie dieser hört, daß Baptista eine Tochter besitzt, die ebenso herrisch und widerspenstig ist wie er selbst, beschließt er, sie zu seinem Weibe zu machen.

II. Akt. Zimmer im Hause Baptistas. Beisammensein der Schwestern, bei welchem ihr total ungleiches Naturell so recht zum Ausdruck kommt. Nachdem Katharina ihr stolzes Lied: „Ich will mich keinem geben,“ gesungen, eilt sie beim Rufen von Männern tritt mit Bianca fort. Baptista und Petrucchio treten auf, letzterer führt Hortensio unter dem Namen Cembaloni als Musiklehrer ein. Gleichzeitig meldet sich Lucentio für den Sprachunterricht. Beide werden von Baptista zu den Mädchen geschickt, damit sie sofort den Unterricht beginnen; sobald Baptista und Petrucchio allein sind, wirbt dieser um die Hand Katharinas und läßt sich selbst durch die Warnungen des eigenen Vaters nicht abschrecken, auch nicht durch Hortensios Anblick, der jetzt, von Rätchen übel zugerichtet, indem sie die Laute auf seinem Kopf zer schlagen hat, erscheint. Darauf kommt Katharina selbst. Sie bleibt mit Petrucchio allein, der seine Werbung bei ihr selbst wiederholt und ihr „Nein“ garnicht ernst nimmt. Katharinas widersprechende Gefühle — der herrische Mann hat ihr stolzes Herz im Sturm erobert — gelangen in der Arie: „Ich möcht' ihn fassen, ich möcht' ihn zerreißen“ zum Ausdruck. Schließlich kommen Baptista und Lucentio wieder hinzu. Es bleibt unentschieden, wer den Sieg davonträgt, ob Katharina, ob Petrucchio. Doch Petrucchio setzt die Hochzeit einfach auf den kommenden Montag fest.

III. Akt. Die Hochzeitsgäste kommen herbei, allein der Bräutigam fehlt. Beschämt zieht sich Katharina zurück, und auch die Gäste entfernen sich wieder, nur Lucentio und Hortensio bleiben, da Baptista wünscht, daß ihre Anwesenheit benutzt werde, um Bianca eine Stunde zu geben. Lucentio holt den Virgil hervor und übersetzt eine feurige Liebeserklärung, wobei er sich als Lucentio zu erkennen giebt; Bianca übersetzt in gleichem Tone, während sie den Hortensio mit seiner Laute zum Narren hält, so daß dieser selbst forteilen will. Nun aber kommt Baptista mit der Kunde, daß der Bräutigam nahe. Doch wie! nichts weniger als festlich gekleidet, sondern schäbig und salopp. Mit Petrucchios Erscheinen

find auch die Hochzeitsgäste zurückkehren und jener verlangt, daß sofort die Trauung vor sich gehe. Während der Trauung wird das Festmahl gerichtet, als jedoch der Hochzeitszug aus der Kirche zurückkehrt, erklärt Petrucchio, daß er nicht zum Mahle bleibe. Alles Bitten des Vaters und der Gäste, selbst Katharinas Flehen rührt ihn nicht. Als die Gäste ihn mit Gewalt festhalten wollen, greift er zur Klinge und verschafft sich mit seines Dieners Hilfe für sich und Katharina freie Bahn.

IV. Akt. Zimmer im Hause Petrucchios. Petrucchio und Katharina sitzen vor dem gedeckten Tisch, aber Petrucchio behauptet, daß alle Speisen ungenießbar seien, und Katharina, die vor Hunger ganz erschöpft ist, erhält keinen Bissen zu essen, da er alles zum Fenster hinauswirft und dann geht. All ihr Trost ist gebrochen. Arie: „Die Kraft verjagt.“ Jetzt wird ihr ein Schneider gemeldet. Sie wählt schöne Sachen aus, doch Petrucchio erklärt alles für abscheulich und tritt die schönen Spitzen und Kleider unter die Füße. Nach etlichen Quälereien läßt er endlich die Wäsche fallen und liebevoll schließt er die bedröhten Widerspenstige in seine Arme. Zum Schluß kommt Baptista mit Lucentio und Bianca, aus denen mittlerweile ein glückliches Paar geworden, und alle staunen über die rasche Wandlung, die sich mit Katharina vollzogen hat.

578] Das goldene Kreuz.

Oper in 2 Akten. Text nach dem Französischen von H. Rosenthal. Musik von Ignaz Brüll.

Das goldene Kreuz ist ein so glücklicher Wurf, wie er selten gethan wird. Das liebenswürdige Werk — eine Lieblingsoper des alten Kaisers Wilhelm I. — ist seit seinem ersten Erscheinen auf unzähligen Bühnen gegeben worden und überall eine beliebte Repertoireoper geblieben.

Personen:

Gontran de l'Ancry, ein junger Edelmann, T.
Colas Pariset, Wirt zur Mühle, Bar.
Christine, seine Schwester, S.
Therese, seine Cousine und Braut, S.
Bombardon, Sergeant, B.

Handlung: In einem Dorfe bei Reims, 1812 und 1816.

Erste Aufführung 22. Dezember 1875 in Berlin.

I. Akt. Dorfstraße, zur Seite des Gasthaus des Colas Pariset. Zum Hochzeitstage von Colas und Therese bringen die Mädchen, darunter des Bräutigams Schwester, Christine, der Braut ihren Glückwunsch dar. Christine und Colas haben ihre Eltern früh verloren, und erstere hat sich nur ihrem Bruder gewidmet, auf jede andere Liebe verzichtend. Da kommt der Sergeant Bombardon mit seinem Soldaten begleitet von dem jungen Edelmann Gon-

tran de l'Ancro, den er unterwegs getroffen hat. Bombardon ist beauftragt, die Reliquien auszuheben, und es stellt sich heraus, daß auch Colas seiner Dienstpflicht gehorchen muß, worüber die Mädchen selbstverständlich in Verzweiflung geraten. Die Bauern wollen sie beruhigen, als aber Christine bittet, daß einer von ihnen als Erbsmann für den Bruder eintreten möge, da sämmtliche Männer alle, trotzdem Christine ein goldenes Kreuz demjenigen anbietet, der als Stellvertreter Colas zu marschieren sich bereit erklärt und dem sie, wenn er aus dem Kriege zurückkehrt und ihr das Kreuz wiederbringt, Hand und Herz bieten wolle. Gontran aber, welcher mit Bombardon aufgetreten war, und den beim Anblick des schönen Mädchens heiße Liebe ergriffen hat, tritt hervor und erklärt sich bereit, als Erbsmann für den Bruder einzutreten. Den Schluß des Aktes bildet die Abschiedsszene zwischen Gontran und Christine.

II. Akt. Dieselbe Scene. Gontran ist als Hauptmann zurückgekehrt, aber schwer verwundet und von niemanden erkannt. Er sieht Christine wieder, die er innig liebt, aber er hat das Kreuz im Kriege verloren und will sie nichts von seiner Leidenschaft merken lassen, weil er weiß, daß sie nur die Gattin desjenigen werden will, der ihr das Kreuz zurückbringt. Einmal aber kann er sich nicht bezwingen und bittet sie um ihre Hand. Sie möchte dem Geliebten ihre Hand reichen, aber sie hält sich durch jenes Versprechen gebunden. Nun kommt auch Bombardon mit einem Stelzbein zurück (Lied mit dem Refrain: „Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann“). Er bringt Christinen das Kreuz zurück, das er bei seinem für tot gehaltenen Hauptmann gefunden und Christine, obgleich zum Tod erschrocken, erklärt sich bereit, ihr Wort einzulösen. Da erblickt Bombardon den Gontran und giebt ihm sein Eigentum freudig zurück.

579]

Carmen.

Oper in 4 Akten. Text von Henry Meilhac und Ludovic Halévy. Musik von Georges Bizet.

Carmen hat vermöge des pikanten Sujets und der melodischen, teils national gefärbten, teils narrotisch wirkenden Musik einen Siegeszug durch die civilisierte Welt gehalten. Wie Volielbieu in der weißen Dame viel schottische Weisen eingeflochten, so hat Bizet viele spanische Volksmelodien verwandt. In der Partie der Micaëla (welche sich in ihrer lieblichen Naivetät so vorteilhaft von allen übrigen großenteils unsympathischen Charakteren abhebt) hat der Komponist auch einige Herzenstöne an-

Personen:

Zuniga, Leutnant, B.
Jose, Sergeant, T.

Morales, B.

Escamillo, Stierfechter, Bar.

Dancaira und Remendado, T., Bar.,
Schmuggler,

Carmen, Frasquita und Mercedes,
S., M.S., Zigeunerinnen,

Micaëla, Bauernmädchen, S.

Handlung in Spanien. 19. Jahrhundert.

Erste Aufführung 1875 in Paris.

I. Akt. Platz in Sevilla, links eine

Wachtstube, rechts eine Cigarettenfabrik. Micaëla sucht, durch die Menge sich schlüpfend einen Weg bahnd, den Sergeanten José und eilt, ihn nicht findend, wieder fort. Jetzt naht die Ablösung, José an der Spitze, und bezieht die Wache, gleich darauf ertönt ein Glockenzeichen aus der Fabrik und die Arbeiterinnen, unter ihnen Carmen, strömen heraus. Mit ihrem Liebe „Die Liebe hat bunte Flügel“ mit dem Refrain „Die Liebe von Zigeunern stammt“ verhöhnt sie alle sie umschwärmenden Männer, nur dem José schenkt sie einige freundliche Blicke. Zu José kommt jetzt Micaëla zurück, ihm Grüße von seiner alten Mutter bringend, wobei sie ihre Liebe zu ihm nicht völlig verbergen kann. Eilig entfernt sie sich wieder. Inzwischen erhebt sich lärmender Streit unter den Arbeiterinnen, und auf Befehl seines Vorgesetzten muß José die Ruhestörerin, welche niemand anderes als Carmen ist, verhaften und binden. Die übrigen entfernen sich alle still und gedrückt. Mit José allein, ist es Carmen ein Leichtes, ihn ganz in ihren Bann zu ziehen. Sie schneidet es ihm ab, daß er ihre Fesseln lockere. Von der lockenden Aussicht bestrahlt, den Abend mit Carmen verbringen zu dürfen, erfüllt er ihre Bitten. Als nun die Soldaten wiederkehren, um sie abzuführen, weiß sie geschickt zu entspringen.

II. Akt. Eine Schmugglerschenke. Unter tanzenden, zechenden Zigeunern und Schmugglern sehen wir Carmen wieder, die singend das Zigeunerleben preist. Darauf kündigt sich schon von ferne mit lustigem Liede der Stierfechter Escamillo an. Als zwei Schmuggler kommen, um die Kameraden zu gemeinsamem Zuge abzuholen, bleibt Carmen allein zurück, weil sie ihren Geliebten, José, erwartet. José kommt, und durch einen Tanz weiß Carmen ihn aufs neue völlig zu bestricken. Doch als das Signal ertönt, welches ihn in die Kaserne zurückruft, will er dennoch — der Pflicht eingedenk — davoneilen. Da kommt Leutnant Zuniga, der gleichfalls Carmen aufsucht. Bei dessen Anblick erwacht leidenschaftliche Eifersucht in José's Brust, und bald entwickelt sich ein Kampf zwischen den beiden Männern, dem nur durch das Hinzukommen der Schmuggler Einhalt gethan wird. Diesen gelingt es, Zuniga zu überwältigen und José ist gezwungen, sich wohl oder übel den Schmugglern zuzugesellen.

III. Akt. Wüste Gebirgschlucht. Hier rastet die Schmugglerbande, unter ihnen auch José; Frasquita und Mercedes legen sich die Karten. Auch Carmen thut es für sich allein, doch ihr verkünden die Karten immer nur baldigen Tod. Nachdem alle aufgebrochen, bleibt José, hinter einem Felsen verborgen, als Posten allein zurück. Er bemerkt Micaëla nicht, die angsterfüllt umherirrt, um den Geliebten zu suchen. Die Stimme Escamillos aber, der eben naht, erkennt er und sendet ihm, von wüthender Eifersucht gepackt, einen Schuß entgegen, der jedoch fehlgeht. Jetzt beginnt zwischen beiden ein Messerkampf; durch den Schuß herbeigerufen, kommen Carmen und die Schmuggler zurück und retten Escamillo, der sich schon in äußerster Verdrängnis befand. Alle fröhlich zum nächsten Stierkampf einladend, eilt er davon. Jetzt naht Micaëla wieder. Sie sieht José an, mit ihr zu kommen, und Carmen, deren Herz sich Escamillo zuwendet, rät ihm spöttisch, lieber nach Hause zu ziehen, da sie seiner herzlich überdrüssig sei. Doch José weigert sich, und nur nachdem Micaëla berichtete, daß seine Mutter sterbenskrank sei, gewinnt er es über sich, ihr in die Heimat zu folgen, doch droht er Carmen, bald wiederzukehren.

IV. Akt. Vor der Arena in Sevilla. Heiteres Treiben der Menge. Jubelnd wird Escamillo begrüßt, und Carmen sonnt sich im Ruhm des Geliebten. Die Freundinnen reden ihr umsonst zu, das Fest zu verlassen, weil José zurückgekehrt sei. Vergebens — Carmen bleibt. Nachdem alle in die Arena gestürzt sind, tritt José ihr entgegen und verlangt von ihr, daß sie ihm folge. Sie höhnt und trozt und reizt ihn schließlich bis aufs Äußerste, indem sie ihm den Ring, den er ihr einst geschenkt, vor die Füße schleudert. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, ersticht er sie.

580] Die Königin von Saba.

Oper in 4 Akten. Text von Mosenthal. Musik von Karl Goldmark.

Diese Oper macht nach allen Seiten hin so enorme Ansprüche, daß sie nur an Bühnen allerersten Ranges aufgeführt werden kann. In Wien sowohl wie in Pest ist sie bereits über hundertmal gegeben worden, außerdem in Dresden, Hamburg, New York und einigen Städten Italiens. Der Komponist hat das orientalische Kolorit mit vielem Glück getroffen und mit dieser Oper ein farbenreiches und lebensvolles Werk geschaffen.

Personen:

- König Salomon, Bar.
- Baal Hanan, Palastaufseher, Bar.
- Affad, T.
- Der Hohepriester, B.
- Sulamith, dessen Tochter, S.
- Die Königin von Saba, M.S.
- Astaroth, ihre Skavin, S.

Handlung: in Jerusalem und in der Wüste. Erste Aufführung: 10. März 1875 in Wien.

I. Akt. Halle im Palast Salomons. Chor zum Preise Salomons. Der Hohepriester kommt mit Sulamith und teilt ihr die Freudenbotschaft mit, daß Affad, ihr Verlobter, zurückgekehrt, und daß sie demnächst mit ihm vereinigt werden soll. Bald erscheint er selbst, der die Königin von Saba, welche der König zu Gast geladen, hat einholen müssen. Sulamith eilt ihm entgegen, aber er weist sie zu allgemeiner Befürzung zurück. Der eintretende König war Zeuge dieses Vorganges und heißt alle, auch Affad, sich entfernen. Nun bekennst du, daß er am Fuß des Libanon die Schar der Königin getroffen, sie selbst aber nicht gesahnt habe, da sie sich nur vor ihm, dem Könige entschleiern dürfe; später aber habe er an einem Quell ein herrliches Weib gefunden, das ihn völlig berückt habe, so daß sich ihm in Liebe zugeneigt habe. Beide gehen. Jetzt zieht die Königin in feurigem Gepränge ein, der König tritt in Begleitung Affads ihr entgegen, sie entschleiern sich und Affad, in ihr jenes herrliche Weib wieder erkennend, stürzt auf sie zu; die Königin aber will ihn nicht kennen und wendet sich stolz von ihm ab; der König jedoch erinnert Affad an die Braut, die seiner harret und geleitet seinen hohen Gast zum Fort.

II. Akt. Prachtvoller Garten im Abendlicht. Die Königin ist des Festzerwürgnisses müde, sie sehnt sich nach dem Jüngling, den sie am Quell getroffen und der ihr eine Braut besitzt. Sie allein will ihn besitzen. Da kommt Affad selbst, die Königin stürzt ihm entgegen und beide schwelgen in Liebesjeligkeit. Da verkünden die Tempelwächter den Tagesanbruch und die Königin reißt sich los aus Affads Umarmung. Als dann die Wächter ihn finden, entdecken sie, daß er den Verstand verloren hat. Verwandlung: Das Innere des Tempels in Jerusalem. Der Hohepriester beginnt die heilige Handlung, dann führen Mädchen die festlich geschmückte Sulamith herein, der König geleitet Affad und die Ceremonien der Vermählung beginnen und wieder der Hohepriester dem Affad den Ring darreicht, erscheint die Königin von Saba, Affad schleudert den Ring von sich, wirft auf sie zu und — sie verleugnet ihn abermals. Doch der König glaubt den wahren Sachverhalt zu durchschauen und wie der Hohepriester das Anathem über Affad ausspricht, wodurch er dem Blutgericht verfällt, da erklärt der König, daß er allein des Frevlers Richter sein wolle.

III. Akt. Festhalle. Nach einem großen Ballett treten Salomon und die Königin ein und sie bittet ihn, Affad freizugeben, sie fordert das nur als einen Beweis seiner Gunst, da Affad persönlich ihr gleichgültig sei. Aber der König durchschaut sie und

willfahrt ihr nicht. Da verläßt ihn die Königin mit der Drohung, ihn und sein Volk mit ihrer Heeresmacht zu zermalmen. Solomon prophezeit der unglücklichen Sulamith, daß sie noch dereinst mit Assab den Frieden finden werde.

IV. Akt. Wüste mit dem Aqyl der heiligen Jungfrauen. Assab, der, statt zum Tode, zur Verbannung verurtheilt worden, kommt langsam daher; da tritt ihm noch einmal die Königin von Saba, die ihn schon dreimal verleugnet hat, entgegen, und gesteht ihm abermals ihre glühende Liebe, aber er flucht ihr. Und als sie fort ist, gedenkt er Sulamiths und segnet sie. Nachdem ein entsetzlicher Wüstensturm sich wieder gelegt hat, erscheint Sulamith mit zwölf Jungfrauen, findet den sterbenden Assab, der sie noch um Verzeihung ansehen kann, und drückt ihm die Augen zu.

581] Das Heimchen am Herd.

Oper in 3 Abtheilungen von R. Goldmark.
Text von A. M. Willner (frei nach Diderot's gleichnamiger Erzählung.)

Goldmark, welcher bis dahin nur hochdramatische Stoffe zu seinen Opern gewählt hatte, überraschte die ganze musikalische Welt dadurch, daß er diesmal die böy'sche Märchendichtung zur Grundlage seiner Oper gewählt. Er hat aber bewiesen, daß er auch die Farben für Derartiges auf seiner Palette hat, wenngleich das Pathetische ihm immerhin wohl besser „liegt“.

Personen:

John, Postillon, Bar.
Dot, dessen Frau, S.
May, Puppenarbeiterin, S.
Edward Summer, Seemann, T.
Tadleton, Puppenfabrikant, B.
Das Heimchen, eine Grillenkeife, S.
Dorfleute, Esen. Ort: Ein Dorf in England. Zeit: Anfang des 19. Jahrhunderts.
Erste Aufführung: März 1897 in Wien.

I. Akt. Wollendekoration. Unsichtbarer Esenschor. Die Wollen teilen sich. Große, ländliche Stube in John's Haus. Das Heimchen schlüpft hinter dem Herd hervor und erzählt von John's und Dot's Glück. Beim Herannahen der jungen Frau verzögert es sich. Dot macht sich am Herd zu schaffen. Dann folgt ihr Lied: „Ein Gesangsbesuch Dot und spricht derselben ihrenummer aus, daß sie nun morgen müsse, um ihren blinden Tadleton heiraten und Glend zu bewahren, und sie könne doch ihren Edward nicht vergessen. Dot versucht sie zu trösten. Als May die Bühne verlassen, tritt John auf, von Dot freudig empfangen. Er erzählt ihr, daß er unterwegs einen alten Seemann getroffen, der zur Nacht ihr Gast sein würde. Beide gehen ab, und Edward, als alter See-

mann verkleidet, betritt die Bühne. Sein Lied: „Ach Heimat, teure Heimat.“ John und Dot kommen zurück, und die Stube füllt sich mit den Dorfbewohnern, welche ihre Postfächer hier in Empfang nehmen wollen.

II. Akt. Garten vor dem Hause John's. Dot trägt ihrem Manne das Abendessen auf und läßt die gerade auftretende May dazu ein. Tadleton naht und wird von seiner Braut ziemlich kühl empfangen, was John zu einer Neckerei über das Alter des Bräutigams veranlaßt. Dieser rächt sich und meint, John sei auch bedeutend älter als Dot und er, Tadleton, werde seine junge Frau schon zu hüten wissen. Edward tritt auf und singt, wie es ihn in die Ferne gezogen, und daß er in der Heimat eine Braut gehabt. May ist von seiner Stimme und seinem Gesang ganz ergriffen und Tadleton, der sich hierüber ärgert, brüffelt sich mit seinem Reichtume. Da zieht der Fremde einen Beutel mit Schmucksachen hervor und Dot, ganz geklendet von allen den Herrlichkeiten, läßt sich mit einem Kreuzchen von ihm schmücken. Bei dieser Gelegenheit giebt er sich ihr zu erkennen, und sie vermag ihre Verwirrung kaum zu beherrschen, sodaß Tadleton, nachdem May sich entfernt, in John den Verdacht zu erwecken weiß, daß sein Gast wohl ein Liebhaber seiner Frau sei. John will nichts hören, folgt jedoch Tadleton's Einladung zum Biere. Als sie zurückkehren, sehen sie Dot und Edward in eifrigem Gespräch zusammenstehen und Dot erlaubt ihrem Jugendfreund einen Kuß. Beide ab. John ist enttäuscht ob seines Weibes Untreue. Ganz verzweifelt sinkt er auf einen Stuhl nieder, das Heimchen tritt auf, verteidigt Dot und senkt Schlaf auf ihn herab. Im Traum sieht er, umgeben von blühenden Rosen, einen kleinen Postillon, den zukünftigen John junior. Chor der Esen, Vorhang fällt.

III. Akt. Wohnstube in John's Hause. Dot schmückt May mit dem Brautkranz. Edward tritt auf. Er ist noch immer als alter Seemann angethan. Dot verläßt das Zimmer, und Edward's Seemannslied rührt May so, daß sie sich den Kranz vom Kopf nimmt und trotz Sorge und Glend auf ihren Geliebten warten will. Edward giebt sich endlich zu erkennen. Großes Liebesduett. Beide gehen ab, und Tadleton erscheint mit dem Brautbouquet. Durschen, unter ihnen auch Edward, und Mädchen treten auf und necken den alten Tadleton. („Guten Morgen, Herr Tadleton“). Da kommt May, bräutlich geschmückt, und ehe er sich's versieht, läuft sie mit Edward davon. Tadleton ist außer sich. Als alle die Bühne verlassen, treten John und Dot auf. Sie schildert ihm, daß er so wenig Vertrauen zu ihr gehabt und um ihn ganz zu besänftigen, verrät sie ihm ihr „süßes Geheimnis“. Das Heimchen schlüpft hinter

dem Herd hervor. Lied „Der goldne Mittagssonnenchein ist glühend ausgebreitet“. Vulkenschleier senken sich herab und verhüllen John und Dot. Eisenchor. Der Hintergrund entvölkt sich wieder. Lied des Heimchen „Mein Lieb ist aus“. Man sieht John und Dot auf der Bank vor ihrem Hause sitzen. Edward und May stehen daneben. Letztere drückt Dot dankbar die Hand.

582] Der Rattenfänger von Hameln.

Oper in 5 Akten. Dichtung von Friedrich Hofmann. Musik von Viktor E. Neßler.

Der Rattenfänger von Hameln war diejenige Oper Neßlers, mit der er seinen Ruf begründete. Der Text ist nach Julius Wolffs reizvoller Dichtung mit leidlichem Geschick bearbeitet, und es ist zu bedauern, daß der Dichter gegen die wörtliche Aufnahme seiner schönen Lieder Einspruch erhob, nachdem Hofmann sie bereits komponiert hatte. Infolge dessen mußten die Wolffschen Worte durch andere ersetzt werden, die denselben Sinn mit andern Worten wiedergaben und selbstverständlich nur sehr schwache Nachbildungen sind. Neßlers Musik steht, nach allgemeiner Wertschätzung, höher als die zum Trompeter von Säcklingen, welcher letztere Oper aber vermöge ihres überaus populären Stoffs, den Rattenfänger in der Gunst des Publikums überholt hat.

Personen:

Richard Gruneloholt, Bürgermeister von Hameln, B.

Bertoldus de Sunneborne, Stadtschultheiß, B.

Isfried Rhympberg, Kanonikus, B.

Etzeleus, der Ratschreiber, T.

Heribert de Sunneborne, Stadtbaumeister, des Schultheißen Sohn, T.

Hunold Singuf, Bar.

Wulf, der Schmied, Bar.

Regina, des Bürgermeisters Tochter, S.

Dorothea, desselben Waise, A.

Gertrud, ein Fischermädchen, S.
Ratsherren 2c.

Handlung in und bei Hameln, 1284.

Erste Aufführung 19. März 1879 in Leipzig.

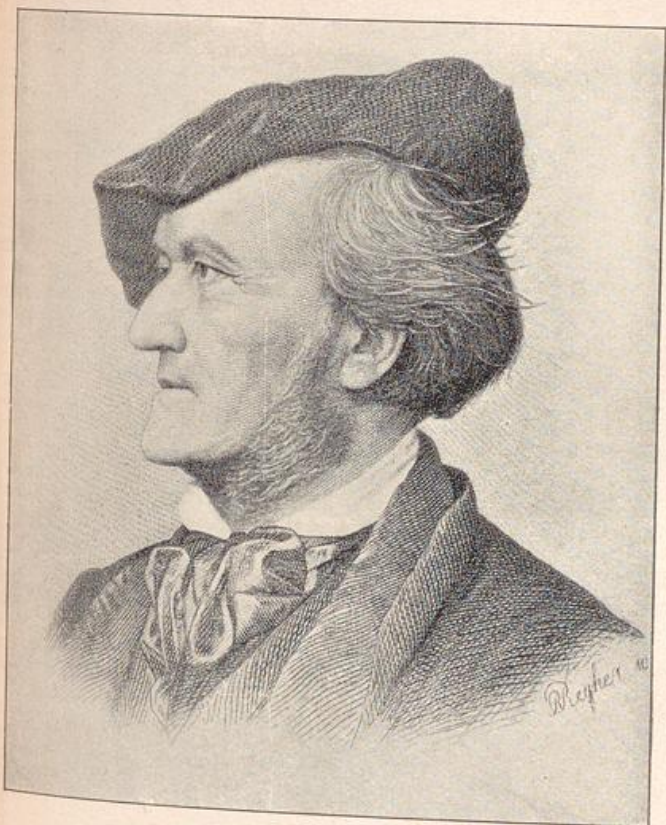
I. Akt. Rathausaal. In der sehr erregten Ratsitzung bildet außer dem chronischen Geldmangel, die in Hameln herrschende Rattenplage den Hauptgegenstand der Verhandlung. Ein Fremder, der jede Auskunft über sich verweigert (es ist Hunold Singuf), erbietet sich dazu, die Stadt von den Ratten zu befreien, und trotzdem er große Forderungen stellt (hundert Mark in gutem Silber, eine Freudengabe, nachdem er seine Aufgabe erfüllt, und endlich, daß ihm, in der für die That bestimmten Nacht ein Stadthor geöffnet bleibe und daß in dieser niemand in den Straßen sich aufhalten und lauschen dürfe), schließen die Ratsherren den Vertrag mit ihm ab. Verwandlung. Garten des Bürgermeisters.

Der Stadtschultheiß bringt den beiden Mädchen Regina und Dorothea die Freudenbotschaft von der Rückkehr seines Sohnes, mit dem Regina verprochen ist. Bald darauf erscheint der glückliche Bedingte selbst, dann kommen noch die beiden Väter und der Ratschreiber. Szettel: „Nun reiche mir die Hand, du Herzglühender mein.“

II. Akt. Gaststube im Wirtshaus. Hunold trägt den im Wirtshaus versammelten Gästen ein Lied vor: „Wenn ich mit meinem Schätzchen sprech“, womit er so allgemeines Wohlgefallen erregt, daß man ihn bestürmt, am nächsten Abend wieder zu kommen. Darauf kommt der Schmied Wulf mit seiner Braut Gertrud herein. Wie Gertrud und Hunold einander anschauen, bleiben sie wie verzaubert stehen, sie sahen sich im Traume und fühlen sich nun mächtig zu einander hingezogen. Ein Lied des Fremdlings: „O Kästel und Stab“ bestricht das Mädchen so völlig, daß es alles ringsum vergeßend, ihm in die Arme sinkt. Verwandlung. Fischerhaus am Fluße. Der arme Schmied bemüht sich vergeblich, seine Braut von der Verblendung zu befreien. Dem Verführer Ratschschwören, eilt er fort. Beide, Hunold und Gertrud, bekennen sich ihre Liebe und mit einem feurigen Liebesbrennt: „Nach zu erdingen, dich zu ersingen,“ endet der Akt.

III. Akt. Der Ratschreiber berichtet dem Kanonikus im Ratskeller, wie sehr der Fremde, Hunold, es verstanden, sich in die Gunst der Frauen zu setzen. Da gelangt der Besprochene sich zu ihnen, und während einer fröhlichen Orgie wettet der Kanonikus, daß es Hunold nicht gelingen würde, dem Bürgermeisterstochterlein, Regina, einen Kuß zu rauben. Hunold geht auf die Wette ein. Verwandlung. Straßengasse an der Weser. Nachdem der Schmied den Nachbarn erzählt, wie traurig Gertrud die Verirrung ihn stimme, verlassen ihn die Nachbarn, und wie Wulf den Hunold kommen sieht, verbirgt er sich. Schon hat der Rattenfänger im Mondenschein anklagliche Ratten hervorgehohlet, die sich nun in den Fluß stürzen, da überfällt ihn der rachedürstige Wulf, jedoch Hunold überwindet den Gegner, der verwundet und schreiend davonstürzt.

IV. Akt. Offene Halle im Rathaus. Alle Leute in Hameln atmen auf, da sie nun endlich von den Ratten befreit sind. Nur Wulf mag seinem Feind den wohlverdienten Lohn nicht gönnen und weiß es durchzusetzen, daß ihm der Lohn von hundert Mark verweigert wird, weil — nach Aussage des Baumeisters, der Regina und noch ein Rattenknig hause. Nun fordert Hunold einen Kuß von Regina als Ersatz für die verweigerte Summe, doch wird dies Ansuchen mit Entrüstung zurückgewiesen. Verwandlung. Markt mit dem

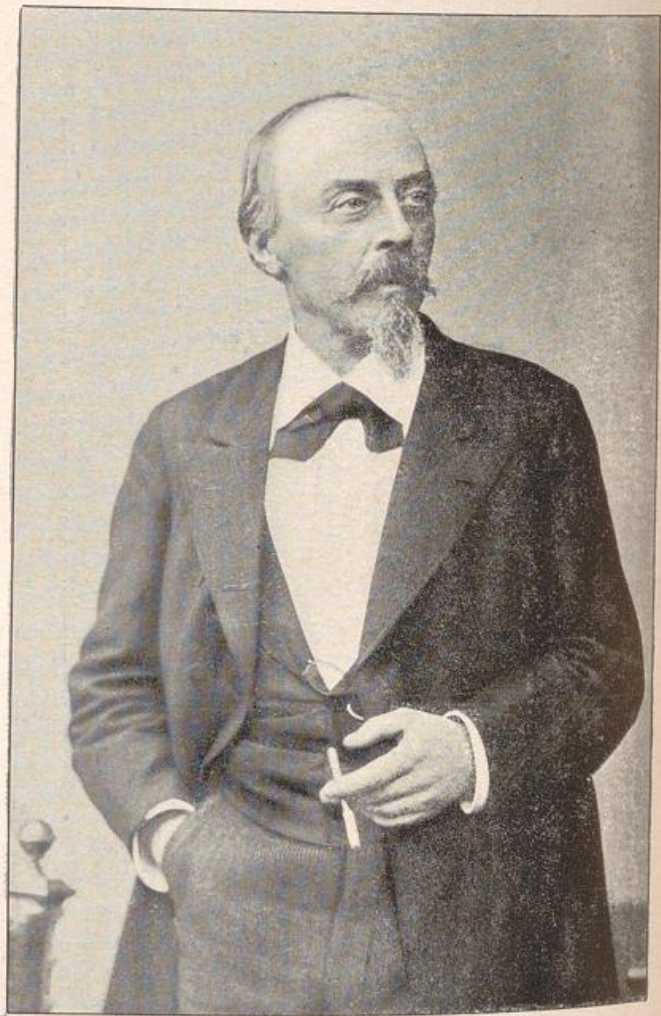


Richard Wagner

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig,

gest. 13. Febr. 1883 in Venedig.



Hans von Bülow

Hans Guido von Bülow,

geb. 8. Jan. 1830 in Dresden,

gest. 12. Febr. 1894 in Kairo.

seiner
überfi
Pestja
und d
gefi
junge
wird
Friede
Mit d
Wäfte
und m
„Du se
verfess
demon
gerichte
und ih
nald w
nächste
V.
über de
eine Mi
larenen
verlore
und ve
Zauber
fordern
es gebi
träger
aber au
betreffen
so ist m
dingung
an, mi
Gertub
die ihm
schüttert
und brü
aus der
holt sein
Kinder
ihm will
ich auf
er mit a
583] D
Cyr in
Zeit na
Kunge
Der
Hessers
nicht zur
widen w
Wichtigem
Wollsten
auch glück
verjete d
letten last
Ber
Kon
Der
Der
Gehlung
En

feinern Roland. Diese Scene ist als überflüssig überall gestrichen. Verwandlung. Festsaal im Rathaus. Zahlreiche Männer und Frauen haben sich zum Bankett eingefunden, bald erscheint auch der Rattenfänger, mit einem Kranze geschmückt, und wird vom Bürgermeister, da er sich in Frieden naht, freundlich aufgenommen. Mit dem Liede: „Es wirbt des Sängers höchste Kunst“ bezaubert er Regina mehr und mehr, und wie er das zweite Lied: „Du schönste Blum auf weiter Flur“ unmerklich an sie richtet, wird sie von dem dämonischen Zauber seiner Stimme so hingeführt, daß sie ihm in die Arme fliegt und ihn küßt. Allgemeine Aufregung; Hunold wird ins Verließ geworfen, um am nächsten Tage gerichtet zu werden.

V. Akt. Vor dem Thore am Flusse, über den eine Brücke führt, an der Seite eine Kirche. Gertruds Klage um den verlorenen Geliebten (Scene „Verraten und verloren“). Das Gericht verjammelt sich und verurteilt den Rattenfänger wegen Zauberei zum Feuertode, Gertrud aber fordert sein Leben für sich, und da ein Gesetz gebietet, daß in solchem Falle der Verbrecher freigegeben werden muß, daß er aber auf immer verbannt ist und daß das betreffende Mädchen sein Schicksal teilen muß, so ist man gezwungen ihn unter diesen Bedingungen freizugeben. Somit scheidet er sich an, mit ihr die Stadt zu verlassen, doch Gertrud stürzt sich in die Fluten, nachdem sie ihm Lebewohl gesagt. Alles geht erschüttert von dannen. Hunold ist allein und brüht Rache, der fromme Gesang der aus der Kirche tönt, rührt ihn nicht, er bittet seine Pein hervor, lockt damit alle Kinder von Hamekn an sich und sie folgen ihm willig über die Brücke, ein Berg thut sich auf und in dessen Tiefen verschwindet er mit all den Kindern.

583] Der Trompeter von Säckingen.

Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel. Text nach Viktor v. Scheffel von Rudolf Lange, Musik von Viktor C. Neßler. Der enorme Erfolg, den diese Oper nach dem geringsten der ebenso hochvoetischen wie populären Dichtung Scheffels. Wohlsten hat der Komponist öfters den Willen zu treffen gesucht und hie und da auch glücklich getroffen, während er andererseits durch dieses Streben sich hat verleiten lassen, trivial zu werden.

Personen

des Vorspiels:
Werner Kirchhofer, Bar.
Konradin, Landsknecht, B.
Der Haus Hofmeister, Bar.
Der Viktor, B.
Handlung im Schloß zu Heidelberg, zu Ende des 30jährigen Krieges.

Personen

der Oper:

Frhr. v. Schönau, B.
Maria, seine Tochter, S.
Graf v. Wildenstein, B.
Gräfin, dessen geschiedene Gemahlin,
Schwester der verstorbenen Freiherrin, A.
Damian, des Grafen Sohn aus zweiter Ehe, T.
Werner Kirchhofer,
Konradin.

Handlung: in und um Säckingen nach dem großen Kriege.

Erste Aufführung: 4. Mai 1884 in Leipzig.

Vorspiel. Wegen Ruhestörungen, welche die Studenten beim fröhlichen Festgelage im Heidelberger Schloßhofe verüben und wodurch die Kurfürstin in ihrer Ruhe gestört ist, werden die sämtlichen Studenten, da alle Mahnungen nichts gefruchtet haben, vom Rector magnificus relegiert; Werner Kirchhofer, dem ohnehin das Studium nicht gefallen hat, und der bei den Zigeunern, die ihn aufgezogen haben, ein guter Trompeter geworden ist, wovon er an diesem verhängnisvollen Abend schon eine Probe abgelegt hatte, fordert seine Genossen auf, freie Reiter zu werden und alle lassen sich werben.

I. Akt. Vor der Fridolinskirche zu Säckingen. Konradin, der jetzt im Dienste der Stadt steht, beteiligt sich am Tanz der Landleute, Werner kommt hinzu und wird mit offenen Armen aufgenommen. Jetzt nähern sich die Gräfin und deren Nichte Maria auf dem Kirchgange, die Bauern, welche schon lange einen Groll gegen den Freiherrn von Schönau, Marias Vater haben, belästigen die beiden Frauen in roher Weise und Werner gelingt es, sie in seinen Schutz zu nehmen. In diesem Augenblicke erwacht schon das Wohlgefallen der beiden jungen Leute an einander. Verwandlung. Zimmer im Schlosse des Freiherrn. Dem vom Zipperlein geplagten Freiherrn wird die Nachricht gebracht, daß sein Schwager Wildenstein ihn, mit seinem Sohne Damian, demnächst zu besuchen gedenke, hierbei soll dann, zur Freude des Freiherrn, der sich längst eine junge Kraft zum Schloßherrn wünscht, die geplante Verbindung zwischen Damian und Maria ins Werk gesetzt werden. Kaum hat der Freiherr von dem unangenehmen Zwischenfall, den seine Damen beim Kirchgange erlebt, gehört, so ertönt die Trompete des Reiters und der Freiherr läßt diesen zu sich bescheiden, um ihm seinen Dank auszusprechen. Da der junge Mann sein Wohlgefallen erringt, wirbt er ihn zum Schloßtrompeter. Die Gräfin ist davon wenig erbaut, weil ihr die aufkeimende Liebe der beiden jungen Leute nicht verborgen geblieben ist, Marie aber ist um so glücklicher.

II. Akt. Schloßgarten. Werner ist beschäftigt ein Lied zu dichten, und als Kon-

rabin hinzukommt, gesteht er diesem seine Liebe zu Maria. Der Schlaueit Konradins gelinät es, den beiden Liebenden, Werner und Maria, eine kurze Zeit des Alleinseins zu erobern, indem er, der den üblichen Wein zum Maifest vom Freiherrn zu erbitten kam, die Gräfin zu zwingen weiß, daß sie selber in den Keller gehen muß. Die beiden Liebenden sinken einander selig in die Arme, aber schon kommt die Gräfin zurück, überrascht das Paar und teilt dem herbeigekommenen Freiherrn mit, was sie soeben gesehen. Natürlich braust dieser heftig auf und verkündet Marien, daß er bereits einen Gatten für sie gewählt habe. Jetzt, nachdem die Episode, „Maifest“, absolviert ist, tritt Wildenstein mit seinem lächerlich beschränkten Sohne Damian auf, den der Freiherr zu seinem Schwiegersohne bestimmt hat. Den Trompeter heißt er, sofort zu gehen. Unter den Klängen des Liedes: „Behüt dich Gott, es wär' zu schön gewesen, behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein,“ nimmt er wehmütigen Abschied.

III. Akt. Schloßhof, Mauern und Wälle mit Geschützen besetzt, weil das Schloß von den Bauern belagert wird. Damian soll das von den Bauern bedrängte Schloß verteidigen, wobei sich aber seine jämmerliche Feigheit in ihrer ganzen Lächerlichkeit zeigt. Da plötzlich naht Werner, Hilfe bringend. Mit einer Schar Landsknechte hat er das Schloß aus der Gewalt der aufständischen Bauern befreit und diese in die Flucht getrieben. Jubelnd sinkt Maria dem hereinstürmenden Retter in die Arme. Schließlich stellt es sich heraus, daß Werner, der einst von Zigeunern geraubte Sohn des Grafen von Wildenstein und dessen geschiedener Gemahlin, der Gräfin, ist; so wird denn, von allen Beteiligten, die Verbindung der Liebenden willkommen geheißen.

584] **Cavalleria Rusticana**
(Sicilianische Bauernehre).

Oper in einem Aufzuge, Text nach Verga von Targioni-Tozzetti. Musik von Pietro Mascagni.

Die Oper erhielt bei der von dem Musikverleger Sonzogno ausgeschriebenen Konkurrenz um eine einaktige Oper den Preis, und nachdem sie in Rom bei der ersten Aufführung einen kolossalen Erfolg gehabt hatte, wurde Mascagni der Held des Tages und sein Erstlingswerk machte schnell die Runde durch die ganze civilisierte Welt. Wenn es in Riemanns Musiklexikon heißt: „Die Cavalleria ist nichts anderes als ein kräftiger Schritt weiter vorwärts auf dem von Bizet mit Carmen betretenen Wege der Verquickung der Oper und Operette, eine tragische Operette“, steht aber musikalisch weit unter Carmen,“ so ist dies Urteil wohl etwas hart. Ein so beispielloser Erfolg, wie ihn Mascagni mit seiner

Cavalleria errang, wäre doch kaum denkbar, wenn nicht ein wirklich dramatischer Zug durch das Ganze ginge, der das Publikum packt und ergreift.

Personen:

- Santuzza, eine junge Bäuerin, S.
- Turridu, ein junger Bauer, T.
- Lucia, seine Mutter, S.
- Alfio, ein Fuhrmann, Bar.
- Lola, seine Frau, S.

Handlung in einem sicilianischen Dorf in Gegenwart.

Erste Aufführung: Juni 1890 in Rom. Das Vorspiel wird durch eine Sicilianer, welche Turridu hinter dem Vorhang singt, unterbrochen. Die Scene weist dann einen Dorfplatz, links ein Wirtshaus, rechts eine Kirche. Während eines Chores der Leute treten Santuzza und Lucia auf; ersterer fragt nach Turridu, der vorgegeben hatte nach Francoforte gehen zu wollen, der aber in der Dorfe gesehen worden; Alfio, der Fuhrmann, bestätigt, daß er Turridu in der Nähe seines eigenen Bohnhauses gesehen habe. Jetzt ertönt aus der Kirche ein Regina coeli und Alfio entfernt sich. Dann mehr berichtet Santuzza der Mutter Turridus, daß dieser mit Lola, Alfios mehrerer Frau, verlobt gewesen sei, bevor er Soldat geworden; als er nun, nach absolvierter Dienstzeit die Lola als Alfios Weib wiedergefunden, habe er sich in die ihr, der Santuzza, zugewandt und sie davon verlassen, nachdem er ihr die Ehre gemacht. Nun aber verkehre er wieder mit Lola. Nachdem Lucia jetzt in die Kirche gegangen kommt Turridu; Santuzza bricht in leidenschaftliche Klagen aus und fleht ihn an, sie nicht zu verlassen, aber er weiß sie gefühllos ab, und als nun Lola in die Kirche geht und den Turridu zu sich nimmt, schleudert dieser seine verlassene Geliebte nieder und folgt Lola. Santuzza flucht ihm, und als nun Alfio kommt, verrät sie ihm, daß Turridu in sträflicher Weise mit seiner Weibe verkehre. Alfio schwört Rache. Turridu geht ab, und während jetzt die Bühne leer bleibt wird das berühmte gewordenen „Intermezzo sinfonico“ gespielt. Dann kommen die Kirchgänger zurück aus der Kirche, unter ihnen Turridu und Lola. Ersterer singt ein Trinklied und fleht zu den Freunden an, der hinzutretende Alfio aber weist den Becher zurück, welche Verleumdung Turridu damit erwidert, daß er seinen Wein verschüttet. Das ist eine Herausforderung, und die Weiber, welche eilen davon. Turridu tritt auf Alfio zu und beißt ihm ins rechte Ohr, wodurch er sich zum Messerkampfe stellen will. Dann nun alle außer Turridu die Bühne verlassen haben, nimmt Turridu Abschied von seiner Mutter und, in der Ahnung des nahen Todes, empfiehlt er die voll Reue die unglückliche Santuzza, welche nunmehr in Herzensangst herbeistürzt, we-

rend Turridu zum Zweikampf eilt. Bald hört man hinter der Scene die angstvollen Rufe der Zuschauer, dann eilt ein Mädchen herbei mit den Worten „Turridu ist tot“ und die Bauertragödie schließt mit raschem Fallen des Vorhanges.

585] Hänsel und Gretel.

Märchenpiel in 3 Bildern von Adelheid Wette. Musik von Engelbert Humperdinck. Einen Erfolg, ähnlich wie Mascagni mit der Cavalleria hat Humperdinck mit „Hänsel und Gretel“ gehabt. Der bis dahin nur wenig bekannte Komponist wurde mit einem Schläge eine Celebrität ersten Ranges. Großen Anteil an dem Erfolge hat ohne Zweifel der durchaus populäre Stoff und die glückliche Verwendungs so mancher geliebter Volks- und Kinderlieder.

Personen:

Peter, Besenbinder, Bar.
Gertrud, sein Weib, M.S.
Hänsel, Gretel, deren Kinder, M.S. und S.

Die Annsperhege, M.S.

Sandmännchen, Tausendmännchen, S. Kinder, S. u. A.

Angelehntes des allgemein bekannten, populären Märchenstoffes erscheint es durchaus überflüssig, den Gang der Handlung zu skizzieren. Selbstverständlich hat die Dichterin, um eine den Abend füllende Oper herzustellen, gar manche Episoden einfügen müssen, doch verdunkeln diese den Gang der Handlung in keiner Weise.

586] Der Evangelimann.

Musikalisches Schauspiel in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik von Wilhelm Kienzl.

Nachdem der Schöpfer des Evangelimanns bereits zwei Opern, „Urvasi“ und „Heilmar der Narr“, ohne nennenswerten Erfolg auf die Bühne gebracht hatte, gelang ihm der glückliche Wurf der in Rede stehenden Oper oder, wie er zu jagen vorzieht, dieses musikalischen Schauspiels. Der Evangelimann ward bereits auf mehr denn hundert Bühnen gegeben, und wenn auch mit verschiedenem, so doch vorwiegend günstigem Erfolge, der dem Werke auch wohl noch auf längere Zeit beschieden sein wird.

Personen:

Friedrich Engel, Justiziar (Pfleger) im Kloster St. Dthmar, B.

Martha, dessen Mündel und Nichte, S.

Madalene, deren Freundin, A.

Johannes Freundhofer, Schullehrer in St. Dthmar, Bar.

Matthias Freundhofer, dessen jüngerer Bruder, Aktuar (Amtschreiber) im Kloster, T.

Xaver Ritterbart, T.

Anton Schnappauf, Büchsenmacher, B.

Friedrich Kibler, ein älterer Bürger, B.

Jessen Fran, M.S.

Frau Huber, S.

Hans, ein junger Bauernbursch, T.

Die Stimme des Regelsbuben, S.

Die Stimme des Nachwächters, B.

Eine Lumpensammlerin, M.S.

Ein Knabe, S.

Zeit: 1820—1850.

Ort der Handlung: 1. Akt im Kloster St. Dthmar, 2. Akt in Wien.

Zwischen dem 1. und 2. Akte liegt ein Zeitraum von 30 Jahren.

Trotz der enorm großen Anzahl von Personen, ist die Handlung eine sehr einfache, da die meisten der Personen episdische Figuren sind. Martha wird von den beiden Brüdern Johannes und Matthias Freundhofer leidenschaftlich geliebt; sie giebt dem jüngeren Matthias den Vorzug und weist den schleicherischen und zudringlichen Johannes schroff zurück mit den Worten: „Du Schurke, ich verachte dich!“ Nun beschließt Johannes, sich fürchterlich zu rächen, er benützt eine ihm günstige Gelegenheit, um eine Tonne anzuzünden, und weiß so geschickt den Verdacht auf seinen Bruder Matthias zu lenken, daß dieser, trotz seiner Unschuldsbeteuerungen, zu 20 Jahren schweren Kerkers verurteilt wird. Er überstand die lange Zeit, suchte unerkannt St. Dthmar auf und erfuhr, daß seine Martha in ihrer Verzweiflung den Tod in den Fluten der Donau gesucht und gefunden hatte; so irrte er noch zehn Jahre herum, bis er das wurde, was man in Wien einen Evangelimann nannte. „Da nahm ich Gottes heiliges Buch zur Hand und fand nun Trost in der Verkündigung seines Wortes, ich ward ein Evangelimann.“ Als solcher kommt er in einen Hof, wo sein Bruder Johannes auf dem Sterbebette liegt, dieser hört ihn singen: „Herr, erbarme dich meiner nach deiner großen Barmherzigkeit, und nach der Fülle deiner Erbarmnisse, tilge meine Missethat! Denn meine Missethat erkenne ich, und meine Sünde ist vor mir allezeit!“ Darob wird der sterbende Sünder so zerknirscht, daß er den Straßensänger bitten läßt, zu ihm zu kommen; nachdem er diesem in Todesangst sein Verbrechen gebeichtet hat, erkennen sich die Brüder und nach schwerem Ningen singt Matthias: „Johannes, ich verzeihe dir!“ Draußen hört man Gesang von Kindern: „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich.“

587] Der Barbier von Bagdad.

Romische Oper in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik von Peter Cornelius.

Personen:

Der Kalif, Bar.

Baba Mustapha, ein Rabi, T.

Margiana, dessen Tochter, S.

Vostana, eine Verwandte des Rabi, M.S.

Nureddin, T.

Abul Gassan Ali Ebe Bekar, Barbier,

B.

Handlung: im Hause Nureddins und des Kadi zu Bagdad.

Erste Aufführung: 16. Dez. 1858 in Weimar.

Als der Barbier von Bagdad vor ungefähr vierzig Jahren in Weimar unter Liszts Direktion zum erstenmal aufgeführt ward, erlebte das Werk ein trauriges Nisako und blieb dann viele Jahre unbeachtet liegen, bis man durch manche andere Sachen des zartbesaiteten Komponisten wieder lebhafteres Interesse für ihn gewann und sich nun auch seines Barbiers von Bagdad entsann. Seitdem hat manche Bühne sich des verschollenen Werkes angenommen, welches jetzt zwar nicht mehr durchspiel, dennoch selten mehr als einen Achtungserfolg und einige wenige Auführungen erzielen konnte, ein Schicksal, welches der Barbier von Bagdad mit Schumanns Genoveva teilt. Bei beiden Werken mag das Libretto die Hauptschuld tragen, da beide Opfern unseugbar viel anmutende, wenn auch keineswegs dramatische Musik enthalten.

I. Aufzug. Zimmer Nureddins. Der kranke Nureddin träumt im Schlafe von Margiana. Er erwacht und singt, daß nur sie ihm die Gesundheit wiederbringen könne. Da bringt Bostana ihm die Botschaft, daß die Geliebte ihn in Abwesenheit ihres Vaters empfangen will. Freudig erregt will Nureddin sich nur, ehe er zu Margiana eilt, seine durch die lange Krankheit verwilderten Haare schneiden lassen und bittet Bostana, ihm einen Barbier zu senden. Bald darauf erscheint Abul, doch vor lauter Schwagen kommt er nicht zur Arbeit. Da will Nureddin ihn von den Dienern hinauswerfen lassen, allein der Barbier wehrt sich erfolgreich mit seinem Rasiermesser. Nun versucht Nureddin es mit Güte und schließlich wird das große Werk — allerdings mit mancherlei Unterbrechungen — vollbracht. Darauf eilt Nureddin ins Nebenzimmer, um sich umzukleiden. Bei seiner Rückkunft findet er zu seinem Entsetzen, daß der schreckliche Barbier noch immer nicht gegangen ist. Dieser will, da Nureddin seine Liebe selbst verraten hat, nicht von ihm weichen und ihn zu Margiana begleiten. Um dies zu verhüten, ruft Nureddin seine Diener herbei und befiehlt ihnen, den Barbier zu bewachen, denn der arme sei krank und müsse auf dem Ruhebett festgehalten werden. Das gefällt den Dienern, und während sie den Befehl ausführen, eilt Nureddin davon.

II. Aufzug. Prächtiges Zimmer des Kadi. Margiana, Bostana und der Kadi sind in freudiger Erregung. Die Frauen, weil sie auf die baldige Ankunft Nureddins hoffen; der Vater dagegen, weil er auf die seines alten Freundes Selim von Damaskus rechnet, dem er die Tochter vermählen will und der sein Kommen schon durch die Sendung einer Riesentiste, voll der schönsten Geschenke für die Auserwählte, angekündigt hat. Zur Zeit, da die Gebetsübung

den Kadi in der Moschee festhält, empfangt die Tochter ihren Geliebten. Während dem Gesang der Liebenden ertönt die Stimme des draußen stehenden Barbiers. Gleich darauf stürzt Bostana mit der Schreckensbotschaft, daß der Kadi bereits zurückgekehrt, zu den Liebenden. Da ist kein anderer Ausweg; Nureddin muß sich in der großen Kiste — die man rasch geleert — verbergen. Unterdessen tritt der Kadi einen Diener, der dabei jämmerlich schreit. Der Barbier, der das Geräusch hört, ist überzeugt, daß Nureddin in Lebensgefahr sei und eilt mit dessen Diener zur Hilfe herbei. Bostana, die ihm den Sachverhalt erklärt und ihn bittet, die Kiste fortzuschaffen, vermag nicht, ihn zu überzeugen. Der inzwischen eingetretene Kadi giebt natürlich gar nicht zu, daß man den kostbaren Schatz fortschleppt und läßt sich von Dieben umringt. Inzwischen hat der Lärm viele Nachbarn und sogar den vorübergehenden Kalifen mit seinem Gefolge herbeigelockt. Diesem berichtet der Barbier nun, daß Nureddin vom Kadi ermordet worden, und der Leichnam in die Kiste gethan sei. Der Kadi hält Abul für irrsinnig und erklärt, die Kiste enthalte nur Margianas Heiratsgut. Beim Verlassen der Kiste — welches der Kalif anordnet — kommt nun zu des Kadis Ueberraschung wirklich Nureddin zum Vorschein, und die heikle Situation löst sich zu aller Zufriedenheit, denn der Kalif erklärt: der Kadi habe ja selbst behauptet, daß die Kiste Margianas Schatz enthalte, und dieser sei — Nureddin.

588]

Der Bajazzo (Paqliacci).

Von R. Leoncavallo.

Personen:

Canio, Haupt einer Dorfkomödianten-
(Bajazzo), T.
Nedda, sein Weib (Colombine), S.
Tonio, Komödiant (Taddeo), Bar.
Beppe, Komödiant (Harlekin), T.
Silvio, ein junger Bauer, Bar.
Zeit und Ort der wahren Begebenheit: die
Montalto in Calabrien am 15. August (Jahr
1865).

Eine Komödiantentruppe zieht auf ihrem Wagen ins Dorf und wird von den Dorfbewohnern jubelnd begrüßt, doch fällt ihnen allen die trübe Laune des Canio, des etwas heiteren Bajazzo auf. Als die Truppe von ihrem Wagen steigt, naht sich Tonio von ihrem Wagen zu helfen, wird aber galant vom Wagen mit harten Worten dafür von ihrem Manne mit harten Worten und einer Ohrfeige belohnt. Da verzweifelt Tonio für sich die hagerfüllten Worte: „Das sollst du büßen, wari' da Schiù!“ Jetzt folgen Canio und Beppe die Einladung eines Bauern zum Chianti in der Taverna, und erzieht Tontio auf, mit ihnen zu kommen, doch behauptet dieser, in der Theaterstadt

nach zu thun zu haben; in Wahrheit aber will er nur die Gelegenheit nützen, um Nedda seine Liebe zu gestehen und um sie zu begehren. Er versucht es nun, seinen Herrn zu verraten, aber Nedda verhöhnt ihn und schlägt ihn schließlich mit einer Keilkeule ins Gesicht. Darauf droht ihr Tonio mit den Worten: „Bei der Jungfrau! Nun ist voll das Maß! Dirne, dich kenne ich — diese Schmach bereust du!“ Er geht. Jetzt naht sich der junge Bauer Silvio, den Nedda bereits im stillen liebt, und der sie jetzt nach langem Drängen und durch die glühendsten Liebesbeteuerungen dazu bestimmt, ihren Gatten zu verlassen und mit ihm zu fliehen. Tonio aber hat die beiden belauscht und holt Canio reich herbei, damit er Zeuge dieser Scene sei, doch gelingt es Silvio noch rechtzeitig zu entziehen. Canio eilt ihm nach, aber der Reräuer, der alle Schlupfwinkel des Ortes kennt, war wie in die Erde gesunken und Canio hat nicht mehr erkennen können, wer er sei. Jetzt soll die Komödie beginnen und Canio mit seinem furchtbaren Seelenkummer, soll jetzt als Bajazzo die Bauern lachen machen. Das Publikum naht in Gruppen, Nedda geht mit dem Keller herum, um das Geld einzuzammeln, erblickt Silvio unter den Zuschauern und raunt ihm die Worte zu: „Sei wachsam, er brüht Mache!“ Jetzt beginnt das Spiel. Nedda, als Colombine, wartet auf Taddeo, den Harlekin, da ihr Mann, der Bajazzo, abwesend ist und erst zur Nacht wiederkehrt. Tonio, als Diener Taddeo, tritt auf und macht Colombine eine Liebeserklärung, wird aber im Spiel wie vorher im Leben schändlich von ihr abgewiesen. Peppo-Harlekin aber findet Geförderung, muß jedoch fliehen, als plötzlich ganz unerwartet der Bajazzo (Canio) erscheint. Dieser hört noch die Abschiedsworte, die sie dem Harlekin nachruft. Es sind dieselben, die Nedda dem Silvio nachgerufen hatte: „Diese Nacht denn, und für ewig dein.“ Jetzt identifiziert sich Canio mit seiner Rolle als Bajazzo, er verlangt von Colombine-Nedda, daß sie ihm den Namen seines Nebenbuhlers nenne, aber sie bleibt standhaft und verrät Silvio nicht, so übermannt ihn die Wut und wie er ein Dolchmesser ergreift und Nedda ersticht, sehen die entsetzten Bauern, daß das, was sie für Spiel hielten, fürchterlicher Ernst ist. Neddas letzter Schrei war: „Zu Hilfe, Silvio.“ Kaum aber hat Canio diesen Namen gehört, so stürzt er von der Bühne und ersticht auch Silvio. Die Männer umringen Canio, um ihn zu fassen und zu entlassen, aber er steht wehrlos und gebrochen da. Mit scheuem Mitleid blickt man ihn an.

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig, gest. 13. Februar 1883 in Venedig.

589. Verhältnis von Musik und Poesie. Wagner ist zum Reformator der

Oper geworden, indem er eine durchaus neue Form, das musikalische Drama, erfindet und ausgestaltet. Sein Schaffen und Wirken gehört nur zu einem Teil in die Geschichte der Musik; es war so umfassend, daß die Geschichte der Litteratur, sowie die Kunst- und Kulturgeschichte davon Notiz zu nehmen haben. Hier kann uns nur seine musikalische Bedeutung beschäftigen, und um sie in ihrer Eigenart verständlich zu machen, schicken wir der Analyse der Musikdramen einige orientierende Bemerkungen voraus.

Die Musik erhält bei Wagner dadurch ihren Lebensnerv, daß sie sich aufs innigste mit der Poesie verschwigt. Von einer solchen Vereinigung hatten sich schon unsere Klassiker Lessing, Herder, Schiller ein mehr oder weniger klares Bild entworfen; namentlich waren sie über den Irrtum hinaus, als ob eine Kunstform, in der eine der beiden Künste der anderen untergeordnet wäre, große Bedeutung hätte. Poesie und Musik müssen so vereinigt werden, daß beide ihr innerstes Wesen bewahren. Wagner sagte sich nun: wenn Poesie und Musik gleichberechtigt sind, so müssen sie beide einem dritten Höheren dienbar gemacht werden. Dieses Höhere ist die Darstellung des allgemeinen Stoffes, der dem Künstler vorliegt, und diesen allgemeinen Stoff wiederum bildet das unergründliche Seelenleben des Menschen. Musik drückt die inneren und innersten Gefühle aus, Poesie giebt ihnen, außerdem, daß sie sich selbst an der Schilderung der Gefühle teilt, die Beziehungen zur Außenwelt. Schon Lessing begründet die Anwendung der Instrumentalmusik aufs Drama, indem er behauptet, nur ein poetischer Zusammenhang, nur die Entwicklung einer Handlung rechtfertigt die Modulationen der absoluten Musik. Wenn nun die Musik nur Gefühlssprache sein, einen äußeren Vorgang direkt nicht schildern kann, so beschränkt sie allerdings die Wahl des dichterischen Gegenstandes. Dieser muß fortlaufend Ursachen zur Entwicklung von Gefühlen enthalten, und da geschichtliche Stoffe der Auflösung ins Gefühl teilweise widerstreben, so wendet sich Wagner mehr und mehr zum Mythos. Er brachte es aber auch selbst zu stände, einem historischen Inhalte lauter rein menschliche Seiten abzugewinnen (Meisterjänger). Auch auf die dramatische Technik hatte die Musik bei Wagner insofern Einfluß, als die Darlegung der inneren Motive zur Hauptsache wird und eine dem bloßen Wortdichter oft besremdliche Ausdehnung erreicht; und fürs zweite insofern, als der Wortausdruck immer knapper und präziser gefaßt wird (Stabreim im Nibelungenring).

590. Musikalische Erfindung. Was nun die Form der Musik Wagners betrifft, so ist sie nach Erfindung und Gestaltung anderen als den bisherigen Prinzipien unterworfen. Die Erfindung hat alle Willkür abgestreift

und sich dafür an bestimmte Stoffe gebunden: sie ist objektiv geworden. Es ist unmöglich, den Grundzug der Wagner'schen Musik zu nennen, während sich die Musik früherer Meister zu ziemlich bestimmten Vorstellungen verdichtet hat. Die objektivsten Meister vor Wagner waren Bach, Mozart und Beethoven. Wenn der Komponist früher eine gleiche seelische Kraft in alle seine Werke ergoß, erfüllt Wagner jedes einzelne mit einer anderen; was früher das ganze Leben erfüllte, damit wird der Künstler innerhalb eines Stadiums seines Lebensweges fertig. Indem sich die Erfindung nach dem Stoff richtet, büßt sie an Selbstständigkeit, Schönheit und Reichtum nichts ein; vielmehr treffen Wagners eigene Worte vollständig zu: „Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens einzugehen, mußte ich dieses doch ganz von selbst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu thun war.“

591. Neue Prinzipien der musikalischen Gestaltung. Größer als in Bezug auf Erfindung ist der Unterschied von der bisherigen Musik, wenn wir ihren formalen Aufbau betrachten. Den Schlüssel zu ihrem Verständnisse liefert die Vereinigung mit dem Drama. Ohne Drama folgt die Musik natürlich anderen Gesetzen, welche die sogenannte musikalische Formenlehre an die Hand giebt. Diese Formenlehre suchte Wagner psychologisch zu begründen, indem er die Formen der absoluten Musik auf die Beziehungen zwischen Mann und Weib, wie sie sich im Tanze ausdrücken, zurückführte. Die Tanzform sei Grundlage noch der Beethoven'schen Symphonie geblieben. Im Scherzo habe er instinktiv die reale Grundlage der Symphonie noch berührt, in den übrigen Sätzen sich immer mehr von der Möglichkeit entfernt, zu seiner Melodie einen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte denn ein so idealer Tanz sein, daß er sich zum primitiven Tanze wie die Symphonie etwa zu einem Walzer verhielte. An Stelle des idealen Tanzes tritt nun bei Wagner die dramatische Aktion und so durfte er die Musik nach Analogie der dramatischen Aktion gestalten, wie sie der reine instrumentale Komponist nach Analogie des Tanzes gestaltete. Bildlich könnte man von einer neuen Wahlverwandtschaft reden, durch welche die Elemente der Musik in andere Verbindungen als zuvor gebracht werden. Das Neue und Ungewohnte für den Zuhörer, und zwar gerade für den musikalischen, besteht darin, daß er genötigt ist, um den Aufbau dieser Musik zu verstehen, jederzeit die Synthese zwischen Poesie und Musik zu vollziehen. Hat man sich einmal daran gewöhnt, so wird gerade dieses produktive Spiel unserer Einbildungskraft tiefe Befriedigung gewähren. Das dramatische Element Wagners bewirkt eine freiere Reihenfolge der Motive. Nicht in leidenschaftlichen Accenten, nicht in

wilden Ausbrüchen liegt das Wesen der dramatischen Musik. Die Freiheit in der Behandlung der musikalischen Form ist in Wahrheit Einordnung in den Fortgang des Dramas und wird mit diesem als notwendig empfunden. Die Modulation hat Wagner nicht aus Raffinement so reich gestaltet, sondern sie psychologisch immer als das Maß der Entfernung einer Empfindung von der anderen behandelt. Während er in Rheingoldvorspiel 128 Takte in Es-dur bleibt, oder das Meisterfingerring mit einziger Ausnahme immer in C-dur bringt, moduliert er in Tristan so ziemlich in jedem Takte. Nach seinem eigenen Verständnis hat sich Wagner zunehmender Rücksicht in der Modulation beschränkt. Auch die Instrumentierung ist im Grunde einfacher als bisher, obwohl sie viel reicher erscheint und dies auch ist. Es handelt sich auch hier wieder um das Verhältnis der Musik zum Drama; dieses hat ihm die größte Fülle von Empfindungen — aber zu deren Charakterisierung sind jedesmal die einfachsten und vernünftigsten Mittel angewendet. Vielerlei war das Auszubrückende, einfach und schlicht der Ausdruck. Die musikalische Behandlung der Themen, wie sie unter den Schulnamen Verkleinerung, Vergrößerung, Engführung, Umkehrung, bekannt ist, hat Wagner reichlich angewendet, aber stets im psychologischen Sinne; nicht jedes Thema legt er auf den kontrapunktischen Schnitte nimmt er an ihm vor (die größten Meister hatten dies auch nicht gethan), er wartet ab, bis das Drama den entsprechenden Ausdruck fordert.

592. Leitmotiv. An die Art des Symphonikers erinnert die Wechselfuhr bestimmter Motive. Insofern diese den Zuhörer durch alle Empfindungen, die der Dichter in seinen Stoff gelegt hat, hindurchleitet, heißen sie Leit-motive. Sie sollen nicht dazu dienen, Personen oder Situationen schablonenhaft zu zeichnen; — zu dieser falschen Meinung hat eine Masse von „Führern“ den Zuhörer mit einem Gedächtnisstoff zu belastet durch gerade hinreich, Frische und Unbekanntheit des Genusses zu nehmen. Dagegen wird sich ohne Einpaufung der Leit-motive der künstlerische Genuß einstellen, sobald man weiß, worauf man bei deren Erlösung zu achten hat. Das erste ist, daß man sich den Zusammenhang zwischen Motive und Handlung herzustellen wöhne. Wagner macht dies sehr leicht, indem er gleich in den Anfangstönen die Motive so oft wiederholt, daß sie der Erinnerung nicht bloß eingepreßt, sondern förmlich eingegraben sein müssen. Bsförmlich führt er die Motive durch die Stimme ein, so daß ihr Gehalt in Worten verdichtet in uns weiterlebt. So die Worte der Rheintöchter „Gebt uns das Gold“, die

im Siegfried und in der Götterdämmerung eine so bedeutende Wirkung ausübt. (Ausnahme von dieser Regel haben ihren guten Sinn.) Bei normaler Gedächtniskraft wird der Zuhörer im Laufe der Handlung bei Wiederkehr der Leitmotive sich ihrer Bedeutung zu erinnern wissen. Wagner rechnet dabei mit zwei Grundgesetzen der Psychologie: das erste ist das der Ideenassoziation, das zweite besteht darin, daß wir bei Reproduktion einer Empfindung die ursprüngliche nicht mehr vollständig, sondern nur abgeschwächt, oder mit anderen vermischt wiederherstellen können. Wie im Leben, so sind im Drama zwei ganz gleiche Szenen und Stimmungen undenkbar. Wenn also die Leitmotive zuerst die volle seelische Bewegung in Beziehung auf einen Gegenstand ausdrücken, geben sie durch die Erinnerung hindurch alle folgenden Male einen Schatten, einen Teil, eine Abart, eine Nuancierung der ursprünglichen Erregung; namentlich aber spielt die Mischung mit anderen Empfindungen die größte Rolle; in letzterer besteht die psychologische Rechtfertigung der Polyphonie, die natürlich in den letzten Akten der Dramen am kompliziertesten ist. Und endlich, wie eine Empfindung trotz öfterer Anfrischung zuletzt an die Grenze der bloßen Vorstellung herabsinkt, so werden die Leitmotive zuletzt nur noch Blitze gleichsam von Empfindungen in unserer Seele vorüberjagen lassen. Der Abzünge zwischen der ursprünglichen Empfindung und der rein begrifflichen Vorstellung sind unendlich.

593. Orchester und Wortsprache. Das allgemeine Verhältnis der Orchestermusik zur Wortpoesie ist bei Wagner sehr mannigfaltig. Nehmen wir den Fall, die Musik habe eine einzelne Person zu charakterisieren. Beim ersten Auftreten kann die Musik die Eigenschaften einer Person vor jeder Wortäußerung fühlbar machen. Wenn die Person selbst das Wort ergreift, so kann die Musik die Erregung vor, während oder nach der Rede kennzeichnen; sie kann dabei die Gebärden erklären u. s. w. Der Möglichkeiten sind hier unendlich viele, je nachdem der Gefühlsgehalt der Worte verstärkt, mit Vergangenen und Zukünftigen in Beziehung gebracht, als wichtig unterstrichen, als unwichtig vernachlässigt werden soll. Die Musik kann auch etwas dem Wortausdruck Widerstrebendes zu fühlen geben, die wahren Gesinnungen aufdecken. Bei längeren Reden, bei Erzählungen kann die Musik selbst in den Pausen der Rede das Erzählte weitererspinnen. Sie kann die Wirkung des gesprochenen Wortes auf den Gegenspieler hervortreten lassen, ehe dieser die Gegenrede anhebt; das hastige Einfallen aufs Stichwort ist unmöglich. Nicht überall wird dies der Fall sein, aber im allgemeinen hat die Musik das Bestreben, das Tempo der Handlung zum Zweck der inneren Motivierung zu dehnen.

Nun kann es oft genug vorkommen, daß das Seelenleben einer Person im Drama gar nicht des Wortausdrucks bedarf, weil das Wort überhaupt unwahr und unschamhaft wäre, oder weil man vergebens nach dem Wortausdruck ringt. Hier gerade, während des stummen Spiels, thut sich die Macht der Musik am gewaltigsten kund. Die Gebärde, ja die Bühnenszene kann auch vollständig fehlen, z. B. in der Einleitung zum 3. Akt der Meisterfinger, wo Hans Sachs im Kampf mit sich selbst geschildert ist. Noch eine Stufe tiefer reicht die Musik, wenn sie die kaum bewußten Ahnungen, ja das Unbewußte selbst, das unterhalb der Bewußtseinschwelle der handelnden Personen liegt, dem Zuhörer vermittelt. So in der Walküre, wo Siegmund und Sieglinde von ihrer Abstammung reden und das Orchester das Wotanmotiv bringt.

Wie behandelt die Musik des weiteren solche Szenen, in denen die Worte der handelnden Personen nicht so beschaffen sind, daß ihr Gehalt im einzelnen von der Musik abgeschlossen werden müßte? Hier hält die Musik eine einheitliche Stimmung fest und über dem symphonisch behandelten Orchester bewegen sich die Singstimmen für sich frei und unabhängig. Die zahlreichsten Beispiele findet man in den Meisterfingern. (Begrüßungsszene der Meisterfinger u. s. w.) Sobald überhaupt mehr als zwei Personen auf der Bühne sind, erwachsen der Musik andere Aufgaben. Hier entfalten sie namentlich ihre polyphonen Möglichkeiten und zwar die Stimmungen einzelner Personen gleichzeitig auseinanderhaltend, oder im Widerstreit zeichnend (Quintett — die zwei ersten Finales der Meisterfinger).

594. Orchester und dichterische Ideen. Das Verhältnis der Musik zur Poesie des ganzen Stoffes ist bei Wagner ebenfalls ein sehr enges. Es giebt ja Ideen genug, die dem sprachlichen Ausdruck unerreichtbar, nur durch besondere Gestaltungen des Bühnenbildes sich darstellen lassen. Es handelt sich hier allerdings bei Wagner um etwas Neues, zu dem sich bei Schiller nur die Keime finden. Wir meinen nicht die genaue Uebereinstimmung der Scenerie mit dem Charakter der dargestellten Handlung, sondern die Darstellung der Handlung durch das Bühnenbild selbst. Beispiele hierfür sind das Aufleuchten des Rheingoldes in der Wasserflut, das Erglühen des Grales im Abendmahlsfeld; wenn dort das gewaltig Verlodende des Goldes, so ist hier die lichtpendende Macht des Göttlichen symbolisiert. Beide Vorgänge wirken so ursprünglich, wie die Beschreibung durch Worte innerhalb des Dramas es niemals vermocht hätte. Zu solchen Vorgängen schreibt Wagner eine Musik, die eben das hörbar werden läßt, was jene sichtbar machen: die naive Lust am Schein des Goldes, den sehnächtigen Ausblick zum Göttlichen. Ein inneres Erleben, den Fortgang einer Handlung stellt

Wagner ferner dar, indem er das ganze Bühnenbild in Bewegung giebt. Im Parsifal verwandelt sich der Wald vor unseren Augen in den Gralstempel, ein Bild des Suchens nach jenem ersehnten Reich; dieses Suchen, bald zaghaft, bald zuversichtlich, dann wieder schmerzlich und beschwerdevoll, bildet den Inhalt der Musik zu jener Verwandlungsscene. Auch bei ruhigen Bildern ist Wagner sehr erfinderisch und auch das Unbewegliche weiß er durch die Musik für unsere Seele in leise Bewegungen überzuführen (Karfreitagszauber im Parsifal). Die Natur überhaupt gewinnt in seiner Musik Sprache: die wogende Rheinflut, das prasselnde Feuer der Waberlohe, Gewitter und Regenbogen, alles wird durch Musik unserem Gefühl nahe gebracht.

Es giebt endlich eine Reihe von Ideen, die das Drama weder in sprachlichen, noch in bildlich sichtbaren Gestalten ausdrückt; ihr Sinn wird sein, die unsichtbaren Zusammenhänge zwischen den Theilen der Handlung herzustellen, oder auf diese selbst, ehe sie beginnt, vorzubereiten. Hierauf begründet sich die Einschaltung von musikalischen Zwischenspielen, die als Vorspiele zu den einzelnen Akten von Wagner jedesmal in streng psychologischem Sinne ausgedacht sind. Manche Vorspiele geben den Inhalt der Handlung in konzentriertester Form, manche bereiten auf die unmittelbar folgende Scene vor, manche führen die vorhergegangene Entwicklung in unzweideutiger Weise fürs Gefühl weiter, noch andere dienen zur Ueberbrückung eines größeren Zeitabstandes mit seinem reichen Inhalt, den auf der Bühne vorzuführen der ganze Charakter des Dramas verböte (Vorspiel zum 3. Akt in Tannhäuser und Parsifal). In diesen Vorspielen und Zwischenspielen (man vergleiche z. B. den 1. Akt der Götterdämmerung) folgt die Musik den Formgesetzen der sogenannten absoluten Musik und man wird keinen schroffen Uebergang oder unverständlichen Sprung wahrnehmen.

595. Vokalmusik. — Singstimme. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung der Vokalmusik, insbesondere der Behandlung der Singstimme bei Wagner hat man ebenfalls das Drama, nicht die Oper zu nehmen. Das Drama ist eigentlich aus unterschiedlichen Stilgattungen zusammengesetzt. Unter Beibehaltung der gewohnten Bezeichnungen unterscheiden wir zwischen epischen, lyrischen und dramatischen Bestandteilen. Dramatisch im engeren Sinne nennen wir den Augenblick, in dem Leidenschaften oder Charaktere aneinanderprallen. Um solche Augenblicke verständlich zu machen, muß der Dichter die Personen ihre Zustände und Absichten auseinandersetzen lassen und dabei mag er sich unwillkürlich der epischen Schilderung nähern. Will er die dramatischen Augenblicke noch spannender vorbereiten, so fügt er Einlagen lyri-

schens Charakters hinzu, welche die dramatische Wirkung sehr wohl verstärken können, wenn das Maß der Spannung richtig berechnet ist. Dem Schauspieler ist es dem überlassen, die epischen, lyrischen und dramatischen Momente durch stimmliche Deklamation zu unterscheiden. In ihr ist enthalten, was der Schauspieler nach Aufgabe seiner Kräfte an seelischem Ausdruck (durch Klangfarbe der Stimme u.) hervorzubringen vermag. In den dramatischen Stellen wird sich die Stimme, wenn sie ihr genau lauschen, oft durch gewisse Intervalle bewegen, deren Folge sich dem musikalischen Ohr von selbst einprägt. Von geht Wagner aus; er führt den Ausdruck der dramatischen Stellen ein für alle Male mit Hilfe der Notenschrift. Dabei ist klar, daß von „Melodie“ keine Spur vorhanden zu sein braucht, und die Noten mit das Gefühl bilden, in dem die richtige Reihenfolge der Intervalle aufbewahrt wird. Man darf nicht ignorieren, daß unsere moderne Melodie in der emittierten Zerlegung der beiden Tongeschlechter besteht und das Gefühl der Harmonie heraussetzt. Mit der Zerlegung der Tongeschlechter hat aber der Ausdruck menschlicher Leidenschaften gewiß nichts zu thun. Es ist also wahr und ganz am Platze, daß die dramatischen Höhepunkte bei Wagner ohne „Melodie“ sind. Ähnlich steht es mit den epischen Bestandteilen, nur daß dem musikalischen Intervallen im Musikdrama größerer Spielraum gestattet wird als im gesprochenen; dies rührt daher, daß der Gesang die deklamatorischen Accente nicht bloß an der Betonung, sondern auch an den Intervallen messen darf, während ja der Schauspieler sich hütet, zu „singern“. Es soll nun nicht behauptet werden, daß die dramatischen und epischen Teile überhaupt ohne künstlerische Linien seien; die Singstimme beschreibt immer eine melodische Linie, nur sind dieselben von der Sprache abgeleitet und haben mit der musikalischen „Liedform“ kaum etwas gemeinjam. Diese gewöhnliche Form der Melodie, die sich durch Einschnitte in verschiedenen Wiederholungen gliedert, ist Wagner in den lyrischen Bestandteilen des Dramas zur vollsten Geltung kommen. Hier hat er eine Fülle jener Melodien ausgeschüttet, die auch abgelöst von dem Worten gefallen müssen. Man ist erstaunt, wieviel Melodie im alten Sinne auch in den lyrischen und epischen Teilen steht. Wagner übersah nämlich keineswegs die Vorteile, die aus einer Verbindung der ausdrucksvollen Rede mit den Schönheiten des melodischen Gesangs hervorgehen.

596. Chor, Lied, Duett u. Ähnlich wie die einzelne Singstimme behandelt Wagner den Chor. Es ist auch in den späteren Werken keine Seltenheit, daß dieser in den bisherigen geschlossenen Formen der Musik sich bewegt. Andererseits muß er sich

je nach der dramatischen Situation zu unmittelbaren Aeußerungen bewegten Lebens bis zu täuschenden Reiztheilnehmungen; denn wenn wir die Mannen in der Götterdämmerung, oder die Meisterfänger durcheinander singen hören, so haben wir nicht mehr die Empfindung eines absichtsvollen Gesangs, sondern den Eindruck unmittelbaren Lebens. Die Anwendung der einen oder anderen Gattung von Gesang hängt natürlich wieder vom Drama ab und ebenso ist es das Drama, welches die Anwendung aller in der Oper so beliebten Vokalformen, wie des Duettes, Terzettes etc. motiviert. So finden sich solche Formen, v. B. überall, wo der Wortdichter Musik innerhalb des Dramas vorgesehen hätte; einige Beispiele: Die Meisterfänger enthalten von Walthar drei feierliche mehrstrophige Lieder, von Sachs das Schusterlied, von Bedmeffer das Ständchen, an Hören die der Lebrubben, der Finste, des Kolles, den oratorienartigen Choral, „Wachet auf“, das Duinetti. Der Ring hat die Rheingötter-Terzette, Duette zwischen Siegfried und Brünhilde, Siegfried und Gunther; das Lied ist vertreten durch Siegmunds Lebeslied, durch Siegfrieds Schwertlied, durch Wines Erziehungslied etc.; der Reichthum an Chorliteratur im Parsifal ist bekannt. Betrachtet man diese Proben bisheriger Vokalmusik, so ist an Wagners Erfindungskraft nicht zu zweifeln. Mit Mozart teilt Wagner das Bestreben, die Melodie als charakteristischen Ausdruck des Wesens einer Person, des Wesens einer Kategorie von Menschen zu treffen und Wagner erhöht die Wirkung der Melodien dadurch, daß er stets den Moment abwartet, in dem sie der dichterische Plan, das psychologische Bedürfnis verlangt. Man könnte sagen, das Lied hat im Drama um seine Existenz gleichsam zu kämpfen und gelangt nur da zum Vorschein, zur Blüte, wo es absolut notwendig ist. So kann man sich überhaupt die Vereinigung von Sängern, die Wagners Ideal war, gemessen durch Selektion vorstellen. Zur Psychologie des Gesanges wäre noch hinzuzufügen, daß jede Liedäußerung einen freieren Seelenzustand voraussetzt, als der sogenannte Sprachgesang. Der Ausbruch der Leidenschaft, bei dem die Seele stark affiziert ist, wird unmelodisch. Sobald sich die Seele äußeren Eindrücken in Ruhe hingibt, oder wenn sie eine andere Seele erfreuen, gewinnen, überzeugen, verlocken möchte, da ist das Lied ihr natürlichster Gesichts Ausdruck. Im allgemeinen trifft man deshalb bei Uebersetzungs- und Verlesungsszenen bei Wagner am ehesten auf solchen absoluten Melodien Frieden: „Deiner eignen Gattin heilige Ehre“; Rundry: „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust“ u. a.)

597. Wagners erste Werke. Wagners Jugendwerke, die noch gänzlich im Stil

der alten Oper bleiben, wollen wir nur kurz berühren. Die „Feen“ dichtete er nach dem Märchen „Die Frau als Schlange“ von Gozzi, 1833 in Würzburg. Die Oper wurde von Leipzig abgewiesen und nur die Ouvertüre einmal in Magdeburg gespielt, wo Wagner 1834 Musikdirektor war. König Ludwig II. behielt später für München das Ausführungsrecht der Feen vor, auf deren Tantiemen Wagner verzichten mußte, nachdem er für das Bayreuther Theater Vorschüsse aus der Kasse des Königs empfangen hatte. 1888 wurde sie in München zum erstenmal gegeben und bildet seitdem dort ein Repertoirestück (seit einiger Zeit auch in Prag). Die Oper behandelt die Geschichte einer Fee, die für den geliebten Mann der Unsterblichkeit entsagen will, diesem aber harte Prüfungen auferlegen muß, bevor sie vereinigt werden. Bei Gozzi war die Fee in eine Schlange verwandelt und wurde durch den reuigen Geliebten mit einem Kuß erlöst und zum Weibe gewonnen. Wagner setzte dafür die Entzauberung durch Gesang und die Aufnahme in die Wonnen der Unsterblichkeit. Schon in den Feen (2. Akt!) tritt Wagners stilistische Meisterhaftigkeit zutage, welche Aktion und Musik aus einem Guß gestattet.

Die zweite Jugendoper heißt „Das Liebesverbot“, oder „Die Novize von Palermo“. 1834 wurde der Plan entworfen und 1836 fand in Magdeburg eine einzige Aufführung statt, die in jeder Hinsicht verunglückte. Da die Partitur bis jetzt nicht veröffentlicht ist, kann man sich auch kein Urteil bilden. Nach Wagners eigenem Geständnisse war er mit diesem Stück, das Shakespeares „Maß für Maß“ in einen regelrechten Operntext von ziemlich freier, ja frivoler Tendenz umwandelte, auf eine etwas abschüssige Bahn geraten. Erst die folgende Oper sollte seinen künstlerischen Charakter für immer befestigen.

598] Rienzi, der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.
Erste Aufführung: 20. Oktober 1842 in Dresden.

Personen:

Rola Rienzi, päpstlicher Notar, T
Irene, seine Schwester, S.
Stevhano Colonna, Haupt der Familie Colonna, B.
Adriano, sein Sohn, S.
Paolo Drisini, Haupt der Familie Drisini, Bar.
Raimondo, päpstlicher Legat, B.
Baroncelli, römischer Bürger, T.
Cecco del Vecchio, röm. Bürger, B.
Ein Friedensbote, S.

Schauplatz: Rom; Zeit: um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

599. Entstehung und Bedeutung des Werkes. Schon im Sommer 1837 dachte

Wagner daran, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Die Komposition wurde in Nizza begonnen, in Paris vollendet und von dort im Herbst 1840 nach Dresden gesandt. Die erste Aufführung dafelbst hatte die Berufung Wagners zum Nachfolger Webers an der Dresdener Oper zur Folge. Nienzi hatte viel größeren Erfolg als die späteren Werke, weil sich Wagner hier noch in den Traditionen der Oper bewegte und dem Verständnisse des Publikums nichts Neues zumutete. Trotz mancher Schwäche, trotz der Ausbringlichkeit, mit der sich manche lärmende Scene abspielt, verdient Nienzi als ein Werk von ernstem und großem Streben gewürdigt zu werden. Der erste und letzte Akt namentlich wird auch heute seine Wirkung nie verfehlen. Da die Bedeutung Nienzis durch Wagner selbst so weit überhohlet wurde, so nimmt das Werk naturgemäß, was die Zahl der Aufführungen und das Interesse des Publikums anbelangt, eine untergeordnete Stellung ein; aber solchen gegenüber, die dem Schöpfer zu schmeicheln glaubten, indem sie Nienzi als verfehlt und längst abgethan bezeichneten, regte sich bei Wagner das Vatergefühl, das ihm auch dieses Werk teuer machte, in deutlicher Weise.

I. Akt. Die Ouvertüre enthält als drei Hauptthemen Nienzis Gebet, das zu Anfang des 5. Aufzuges wiederkehrt, die Hymne, mit der er im 3. Aufzuge die Römer zur Schlacht führt und den Jubelchor des Volkes aus dem Finale des 2. Aufzugs. Wenn der Vorhang aufgeht, bietet sich uns ein charakteristisches Bild aus den Zeiten patrizischer Mißwirtschaft der Stadt Rom. Die Drifini wollen Irene entführen, die Colonna treten ihnen entgegen und der junge Adriano rettet die Bedrängte. Raimondo, der päpstliche Legat, sucht vergebens die Streitenden zu trennen; auch das Volk mischt sich in den Tumult. Nienzis Auftreten gebietet Ruhe. Er imponiert den Nobili durch die Kraft seiner Rede, wenn sie ihn auch für seine schön studierte Rede bespötteln, und verabreden, ihren Streit vor den Thoren der Stadt auszufechten. Diese Abwesenheit der Patrizier benützt Nienzi, um den entscheidenden Schlag zu führen. Er läßt das Volk ein, auf der Trompete Ruf zu erscheinen, gewinnt auch Adriano und verkündet bei Tagesanbruch unter dem Schutze der Kirche seinen Römern die Freiheit.

Im II. Akt wird das Friedensfest gefeiert, das der liebliche Gesang der Friedensboten einleitet. Die Nobili aber sinnen Verrat; umsonst sucht Adriano seinen Vater umzustimmen. Nienzi läßt als Festspiel seinen Römern den Tod der Lucretia vorsehen. Dieses Festspiel darf auf der Bühne nicht durch den bloßen Waffentanz ersetzt werden, da es sonst auf die Stufe des Balletts herabsinkt. Gerade die Geschichte

der Lucretia soll den Römern den heldenhafteren Jugend verjümmelnden Ansehen die Patrizier den Augenblick zum Attentat. Nienzi bleibt unverwundet und erbittet von dem aufgeregten Volke die Begnadigung der Mörder, wovon er keine Verzeihung erhofft.

Der III. Akt enthält den heftigen Kampf gegen die rachsüchtigen Patrizier; Adriano schwört an der Leiche seines Vaters Rache.

Im IV. Akt kommt die Empörung gegen Nienzi zum Ausbruch. Als verläßt die Kirche den Bannfluch gegen den Tribunen und seine Anhänger schleudert, so flieht das Volk und Nienzi flieht allein. Nur Irene hält trotz Adrianos bei ihm aus.

Der V. Akt beginnt mit Nienzis Gebet; Irene und Adriano trennen sich. Zum letztenmal tritt der Tribun vor das Volk, kann es aber nicht mehr umstimmen, sondern wird samt Irene und Adriano unter den Trümmern des in Brand gesteckten Kapitols begraben. Der wirkungsvolle letzte Akt kann nur bei ungefälschter Aufführung zur Geltung kommen.

600] Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in 3 Aufzügen. Erste Aufführung: 2. Jan. 1843 in Dresden.

Personen:

- Daland, ein norwegischer Seefahrer, R.
- Senta, seine Tochter, S.
- Eril, ein Jäger, T.
- Marj, Sentas Amme, M.S.
- Der Steuermann Dalands, T.
- Der Holländer, Bar.
- Matrosen des Norwegers.
- Die Mannschaft des fliegenden Holländers, Mädchen.

Schauplay: Die norwegische Küste.
601. Entstehung. Noch vor Vollendung des Nienzi hatte Wagner den Stoff, der sich an die Gestalt des fliegenden Holländers knüpft, kennen gelernt. Im Sommer 1839, während der Lieberjahre von Nizza nach London, wurde ihm die Sage vollends verlebendigt. Im Sommer 1841 schrieb er in Paris in wenigen Wochen Text und Musik der neuen Oper. Der Erfolg war ein sehr mütter gegenüber Nienzi.

Motive und Form der Ouvertüre sind vollständig durch die poetische Idee bestimmt, Wagner selbst hat im 5. Band gesammelter Schriften eine programmatische Erläuterung gegeben. Die Ouvertüre bietet das erste Beispiel einer Wertung starker Natureindrücke, wie nur einer solchen fast in jedem späteren Werke begegnet werden. Wer jemals auf dem Meere gefahren ist und kurz darauf den Eindruck der Kühnheit und Wahrheit der musikalischen Schilderung des Meeres nicht entziehen können.

I. Aufzug. Der norwegische Seefahrer Daland ist infolge eines Sturmes in eine Nacht nahe seiner Heimat verschlagen worden. Nachdem seine Mannschaft zur Ruhe gegangen, taucht das Schiff des Holländers auf und wirft gegenüber Anker. Der Holländer selbst begiebt sich ans Land und giebt seinen qualvollen Gefühlen Ausdruck: alle sieben Jahre darf er das Heil suchen, aber nie ist es ihm geworden, da er die ersehnte Treue eines Weibes noch niemals entdecken durfte. So glaubt er sich der Strafe für seinen frechen Trotz, dessen er sich einstens schuldig gemacht, rettungslos verfallen; kein Tod scheint sich seiner zu erbarmen, nur das jüngste Gericht ist es, von dem er seine eigene Vernichtung hofft. Daland kommt herbei, als es Tag geworden, befragt den Fremden nach seiner Herkunft und ist erstaunt über die reichen Schätze des Holländers, der nur die Frage an ihn richtet, ob er eine Tochter habe. „Sie sei mein Weib,“ ruft er nach Dalands bejahender Antwort aus.

Der II. Aufzug spielt in Dalands Hause. Die Mädchen sitzen am Kamin und begleiten ihr Spinnen mit Gesang (Spinnlied); nur Senta ist in Träumerei versunken und betrachtet fortwährend das Bild des fliegenden Holländers, das im Zimmer hängt. Seine Geschichte kennt sie und fühlt das innigste Mitleid mit dem bleichen Manne. Die Mädchen necken Senta mit Erits Eiferjucht, sie aber singt selbst die Ballade. Diese Ballade, welche die Hauptmotive des Holländers und seiner Erlösung bringt, bildet den dramatischen Wendepunkt, denn klar tritt Senta mit ihr das Bewußtsein ihrer Mission vor die Seele. In dem Augenblick, als Senta ausruft: „ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse,“ erscheint Erit und meldet, daß Daland heimkehrt. Bald muß er erkennen, daß Senta für ihn verloren ist und verweiselt stürzt er fort. Man erscheint der Holländer selbst unter der Thür und nach Dalands Entfernung legt Senta das Gelübde der Treue bis zum Tode ab.

Der III. Aufzug versetzt uns wieder ans Meer. Auf Dalands Schiff wird die Heimkehr gefeiert, Mädchen bringen den Matrosen Speise und Trank. Einen unheimlichen Gegensatz zu dem Festjubiläum bildet die gespenstische Stille der Bemannung des fliegenden Holländer-Schiffes. Endlich wird es auch auf diesem lebendig; ein Sturm beginnt, und ein wildes Lied tönt herüber. Bald ist nun die Scene, wie sich die einheimischen Matrosen durch lautes Singen ihre Angst verjagen wollen, schließlich aber unter dem gellenden Hohngelächter ihrer Gegner in die Kajüte fliehen. Dann ist wieder alles still. Senta und Erit treten auf; Erit ergeht sich in heftigen Vorwürfen. Der Holländer kommt dazu, glaubt sich getäuscht und will durch sofortige Trennung Senta vor dem Loos ewiger Ver-

dammnis bewahren, das alle trifft, die ihm die Treue gebrochen. Augenblicklich sticht er in See; da reißt sich Senta von Daland und Erit los und stürzt sich von einem Felsenriff ins Meer, „treu bis zum Tod“. Das Schiff des Holländers verschwindet und beide Gestalten schweben verklärt unter den Klängen des Erlösungs-Motivs zum Himmel empor.

602. **Der Stoff.** Der fliegende Holländer ist das erste Werk, in dem Wagner eine Volksfage dramatisiert hat. Wagners einzige Quelle war außer den Erzählungen der Matrosen selber, Heinrich Heines Erzählung in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski (1834 im Salon 1. Band erschienen). Heine bringt den Zug der Erlösung durch das Weib, der Wagner sehr sympathisch berühren mußte. Senta ist frei von krankhafter Sentimentalität; sie ist ein starker, mutiger Charakter, der mit voller Hingabe die Konsequenzen einer Begeisterung für die Rettung eines fremden Mannes zu ziehen unternimmt. Ihr Vater Daland darf als einfache, nüchterne Seemannsnatur weder ins Lächerliche, noch ins Abstoßende gezogen werden. Erit ist nicht schmachtend, sondern leidenschaftlich darzustellen. Die Empfindungen des fliegenden Holländers mußten damals in der einsamen Pariser Zeit, als Wagner in die schwersten äußeren Bedrängnisse geriet, wie von selbst aus dem eigenen Leben des Künstlers hervorsquellen. Hier, wie bei allen späteren Werken ist die Wahrnehmung zu machen, daß Wagner in planvollem Instinkte stets denjenigen Stoff ergriffen hat, der seiner jeweiligen Lebenslage am meisten entsprach. Es wäre schwer einzusehen, wie er die Gestalten der Sage den modernen Menschen so klar und ergreifend hätte hervorzaubern können, wenn er sie nicht mit eigenem Empfinden getränkt hätte.

603. Die Musik zum fliegenden Holländer ist noch nicht ganz frei von unbedeutenden Stellen, aber sie hat gegenüber Menzi in formaler Beziehung einen großen Fortschritt vollzogen. Die einzelnen „Nummern“, wenn sie auch noch die alten Benennungen tragen, gehen vollständig ineinander über und sind in ihrer Reihenfolge einzig durch die Gesetze der dramatischen Handlung bestimmt.

604] Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung: 19. Okt. 1845 in Dresden. In veränderter Fassung zum erstenmal aufgeführt in Paris 18. März 1861. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 22. Juli 1891 (nachher noch 1892 u. 1894).

Personen:

Germann, Landgraf von Thüringen, B.
Tannhäuser, T.

Wolfram von Eschenbach, Bar.
 Walther von der Vogelweide, T.
 Biterolf, Bar.
 Heinrich der Schreiber, T.
 Reinmar von Zweter, B.
 (Tannhäuser und ff. sind Ritter und
 Sänger),
 Elisabeth, Nichte des Landgrafen, S.
 Venus, S.
 Ein junger Hirt, S.

Vier Edelknaben, S. u. A.
 ferner thüringische Grafen, Ritter und
 Edelleute, edle Frauen, ältere und
 jüngere Pilger; Sirenen, Najaden,
 Nymphen und Bacchantinnen. Schau-
 platz der Handlung: 1. Aufzug: Das
 Innere des Hörjelberges bei Eisenach.
 Dann ein Thal vor der Wartburg.
 2. Aufzug: Auf der Wartburg. 3. Auf-
 zug: Thal vor der Wartburg. Zeit:
 Im Anfang des 13. Jahrhunderts.

605. Entstehung. Im 4. Band der
 gesammelten Schriften schildert Wagner
 selbst, wie er dieses Drama in leidenschaft-
 licher Stimmung geschaffen habe; auch im
 5. und 7. Band finden sich Ausführungen
 über das Werk. Auf seiner Rückreise aus
 Paris nach Dresden kam er an der Wart-
 burg vorbei und hier trat ihm das Volks-
 lied vom Tannhäuser mit lebhafter Be-
 stimmtheit vor die Seele. In Tiecks Ver-
 arbeitung hatte es auf ihn keinen Eindruck
 gemacht. Wer sich für die sagengehisto-
 rische Quelle interessiert, möge in Grimms
 deutschen Sagen (1866, Nr. 171) die Sage
 vom Tannhäuser und den Bericht über den
 Sängerkrieg auf der Wartburg (Nr. 563)
 nachlesen. Die letztere Sage wurde schon
 im 13. Jahrhundert von einem thüringis-
 chen Dichter besungen, während das Volks-
 lied von Tannhäuser, zunächst ohne allen
 Zusammenhang mit dem Sängerkrieg, aus
 dem 16. Jahrhundert stammt. Wagner
 kombinierte beides, indem er Heinrich von
 Ofterdingen mit dem Tannhäuser gleich-
 setzte. Den Sitz der Frau Venus verlegte
 er in den Hörjelberg bei Eisenach, wo
 nach dem Volksglauben auch Frau Holle
 (d. h. Holbe) ihre Behausung hatte. So
 gewann Wagner den einheitlichen Schau-
 platz für seine Handlung und baute diese
 in voller Selbständigkeit auf.

Die Ouvertüre nimmt den Gang
 der Handlung voraus, indem sie mit dem
 Motivo des Pilgerchors einsetzt, um uns dann
 in die gegensätzliche Welt der Sinnenslust,
 in den Venusberg zu führen. Den üppigen
 Weifen entringt sich das Lied Tannhäusers
 an Venus, in welchem er sich zum Ent-
 schluss der Trennung aufrafft. Noch ein-
 dringlicher ertönt das Lied bei der Wieder-
 holung, nachdem die süßesten Schmeichel-
 laute ihn nicht bethören konnten. Zum
 Schlusse ertönt wieder die schwirrende Musik
 des Pilgerchors stammt aus der ersten Fassung.
 Die Gegensätze der Frömmigkeit und der

Sinnenslust sind scharf herausgearbeitet und
 das Lied an Venus bringt in das musika-
 lische Gebilde noch den Zug der Mitleid-
 samkeit, der die historische Treue der Schilde-
 rung vervollständigt.

1. Aufzug. In der Pariser Ver-
 arbeitung vom Jahre 1861, in der die
 Ouvertüre unmittelbar in die Handlung
 überleitet, ist die Scene des Venusbergs
 ungemein reich ausgestattet. Die Franzosen
 wollten ihr Ballet haben, Wagner wollte
 ihnen, was aus dem Ballett zu machen
 wäre. Wenn die Tänze ihren außerordent-
 lichen Charakter verloren, die Tanzenden sich
 entfernt haben, erhebt sich Tannhäuser, um
 mitten im Genusse mühseliger Freude sich
 auf die Erde mit ihrem Kampf und ihren
 Schmerzen zu begeben. Umsonst sucht die
 Venus zurückzuhalten. Das Lied, von dem
 sie den Preis ihrer Liebe erhofft, tritt ihr
 zugleich seinen Entschluß entgegen, aus
 ihren Armen zu fliehen. Den Zwiespalt
 zwischen Venus und Tannhäuser hat Wagner
 in der späteren Bearbeitung zum Zweck
 der psychologischen Motivierung verlegt.
 Tannhäuser ruft als endgültiges Entschlei-
 dungswort Maria an, bei deren Namen
 Venus mit ihrem ganzen Berge in die
 Tiefe sinkt und eine reine Frühlingsland-
 schaft mit der Wartburg im Hintergrunde
 sich um Tannhäuser breitet. Herzenslust
 und der schlichte Gesang eines Hirten bringen
 eine eigentümliche kindliche Stimmung her-
 vor. Es ist wie eine Rückkehr zur Mutter-
 Erde, an die Brust der Natur selbst. In
 die Welt des Mittelalters verlegt uns dann
 der Gesang der Pilger, die nach Rom
 ziehen. Tannhäuser wird durch ihn an die
 Vorstellungen seiner Religion erinnert und
 macht seinem gepreßten Herzen mit einem
 ergreifenden Ruf an den Allmächtigen Be-
 leichterung. Mit großer Kunst ist der
 Uebergang zur freudigen Stimmung der
 Schlußscene geschildert. In die verhallen-
 den Klänge des Pilgerchors mischen sich
 die Jagdhörner des Landgrafen Hermann.
 Die Ritter finden Tannhäuser betrunken, er-
 kennen ihn und fordern ihn auf, in der
 Mitte zurückzukehren. Wolfram ermahnt
 ihn den Eindruck, den er bei Elisabeth
 hinterlassen habe, und wie zuvor das
 Zauberwort der Maria Tannhäuser aus
 dem Venusberge befreit hatte, so bestimmt
 jetzt der bloße Ruf: „Weib' bei Eisenach"
 den Zögernden zur Rückkehr in seine frühere
 Umgebung, welcher er in ungestümen Be-
 bensdrange einstweilen entwichen. In treu-
 digem Jubel klingt der erste Aufzug aus.
 („Da, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne
 Welt, der ich entrückt" wird als Leitmotiv
 verwendet.)

Der 2. Aufzug führt uns die Halle
 der Wartburg vor Augen, in welcher sich
 nun der Sängerkrieg abspielen soll. Zum
 erstenmal seit der Entfernung Tannhäusers
 begrüßt Elisabeth die Halle. Rein Zweter,
 um ihretwillen ist er zurückgelockt und ihm

wird sich ihr jungfräuliches Herz erschließen. Tannhäuser naht; überwältigt von der Frische und Reinheit Elisabeths, weicht er allen Fragen über Grund und Ort seines langen Verbleibens ganz von selbst aus, indem er glaubt, durch den jetzigen Augenblick von allem Druck der Vergangenheit endgültig befreit zu sein. Elisabeth auf der andern Seite, deren freudige Erregung schon im musikalischen Vorspiel zum 2. Aufzug zum Durchbruch gelangt ist, redet in der zartesten und zugleich feurigsten Weise von der Erfüllung ihrer halb unbewußten Wünsche.

Der Musiker wird namentlich vom Gesang der Elisabeth sich innig gerührt fühlen: der natürliche Tonfall der Rede, wie sie einem jungfräulichen Mädchen eignet, ist so wahrheitsgetreu in die melodischen Linien des Gelanges gefaßt, daß man den Uebergang der (tonartigen) „Melodie“ in den ausdrucksvollen Sprachgesang kaum inne wird.

Nach Tannhäusers Weggang tritt der Landgraf auf, der in freudiger Erwartung der Liebe zwischen Elisabeth und Tannhäuser gerade die Liebe selbst zum Thema des bevorstehenden Sängerkettstreits bestimmt. Die edlen Frauen und Männer stehen in die Halle ein und preisen des Landgrafen Kunstsinne. Eine pompöse Musik begleitet diese Scene. Die Psychologie des Zeitgejangs ist nun tief bedeutsam. Die Sänger Wolfram, Walther, Witerolf, spenden der Liebe ihr mittelalterliches Lob. In Tannhäuser steckt der Hellene, dessen Ideal ein ganz anderes ist. Durch den Widerspruch herausgefordert, vergißt Tannhäuser die ganze gegenwärtige Lage und stellt den Ritters sein Ideal entgegen, das in gewissem Sinne im Venusberg erreicht war. Mit welchem Schlag diese Eröffnung auf Elisabeth wirken mußte, hat er nicht bedacht. Sie ist im tiefsten verletzt, beklagt aber so viel Fassung, daß sie den geliebten Mann, der sich in ihren Augen selbst geschändet hat, gegen den Ansturm der Ritter verteidigt. Tannhäuser wiederum erliegt den religiösen Gefühlen der Heue und Zerknirschung, in die ihn das Auftreten Elisabeths zurückwerfen mußte. In Rom hofft er für sein geängstigtes Herz Erlösung zu finden.

Der leidenschaftliche Gesang der zur Hetzotone gewordenen Elisabeth ist wiederum sehr ergreifend. Eine meisterhaft angelegte Steigerung, oder vielmehr Beschleunigung bildet das große Ensemble der Ritter, Elisabeths und Tannhäusers. Die musikalischen Aeußerungen des Schmerzes sind von furchtbarer Kraft und Wahrheit.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert Tannhäusers Pilgerfahrt: wie die Kuppel des Petersdomes erhebt sich in der Musik das Gnadenfest-Motiv mit imposantem Klange der Blechbläser; Tannhäuser aber bleibt ohne Entzückung. Die offene Bühne

zeigt den gleichen Schauplatz wie der Schluß des 2. Actes, nur ist es Herbst geworden und die Stimmung ist trüb-melancholisch. Elisabeth liegt vor einem Marienbilde im Gebet hingefiredt; ihr naht sich der teilnehmende Wolfram, der nun Zeuge ihres Seelenkampfes wird. Die Pilger lehren nämlich aus Rom zurück und Elisabeth sucht Tannhäuser unter ihnen. Sie findet ihn nicht und ergießt nun ihr Gesicht in ein inniges, einfaches Gebet: die „allmächtige Jungfrau“ möge sie von dieser Erde hinwegnehmen. Als Wolfram sie geleiten will, bedeutet sie ihm, daß ihr im Himmel eine heilige Mission bechieden sei. Während sie zur Wartburg schreitet, singt Wolfram sein Lied an den Abendstern. Es ist Nacht geworden, Tannhäuser tritt auf. Er erzählt Wolfram seine Pilgerfahrt, die ihm keine Erlösung gebracht habe, und wünscht heftig, von Frau Venus wieder aufgenommen zu werden; wirklich erscheint sie und mit ihr der ganze Zauberpfad des Venusberges. Wolfram sucht Tannhäuser zurückzuhalten; dies gelingt ihm erst durch die Erinnerung an Elisabeth, bei deren Namen der ganze Zauber weicht. Wiederum ist ein bewunderungswürdiges Zueinanderklängen der Stimmungen durch Nennung der Elisabeth, Weheruf der verschwindenden Venus und durch den nahenden Begräbnisgesang bewirkt. Man bringt Elisabeths Leiche auf die Bühne, Tannhäuser sinkt tot an ihr nieder mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ Doch nicht mit diesem schließt die Handlung: die zurückkehrenden jüngeren Pilger bringen einen grünenden Stab des Papstes als Sinnbild der himmlischen Gnade. Der Papst hatte verkündet, daß für Tannhäuser keine Gnade sei, so wenig als sein dürrer Stab grüne. Wie eine Vorahnung der Reformation ergreift dieser Abschluß.

606. Der Stoff. Tannhäuser ist mit dem persönlich Erlebten Wagners vielleicht enger verknüpft, als irgend ein anderes Werk. Es war der Wendepunkt in seiner ganzen künstlerischen wie menschlichen Entwicklung, als er nach den ersten Erfolgen des Nienzi in Dresden jeder Versuchung, der Welt der Oberflächlichkeit und des Scheines anheimzufallen, widerstand. Wenn man die Pariser Leidenszeit und ihren Gegensatz, die angesehene Stellung als Hofkapellmeister, nun vollends die Triumphe des Nienzi bedenkt, so wird man zugeben, daß ein Mann, der in glänzender Lage seinen Idealen treu bleibt, höchste sittliche Achtung und Verehrung verdient. Daß der Drang nach äußerem Lebensgenuß bei Wagner durchaus nicht gering war, das zeigt uns eben die innere Festigkeit, mit der er den Charakter Tannhäusers ausstattete.

607. Die Musik. In künstlerisch-musikalischer Beziehung darf denn auch Tannhäuser als das erste Werk gelten, dem

durchaus nichts Triviales mehr anhaftet. Die Musik ist zum erstenmal in „Scenen“ eingeteilt. Sie bewahrt im allgemeinen eine gewisse Zurückhaltung. Die nachhaltigsten Eindrücke vermitteln uns die Situationen unmittelbar. Wer sich eine bestimmte Vorstellung von dem Unterschiede des Stils im Tannhäuser und desjenigen der späteren Werke bilden will, der denke an die recitativische Behandlung der Rede des Landgrafen. Wagner hat noch einmal eine Festrrede komponiert, nämlich in den Meistersingern, jene des Hans Sachs auf der Festwiese. Da ist der Eindruck durch das symphonische Mitströmen des Orchesters um vieles vertieft und verstärkt.

608] Lohengrin.

Handlung in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung 28. August 1850 (Goethefeier) in Weimar durch Liszt.
Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 20. Juli 1894.

Personen:

- Heinrich der Vogler, B.
- Lohengrin, T.
- Elisa von Brabant, S.
- Friedrich von Telramund (brabantischer Graf), Bar.
- Ortrud, seine Gemahlin, S.
- Der Heerrufer des Königs, B.
- Antwerpen. Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts.

609. Entstehung. Kaum hatte Wagner Tannhäuser vollendet, da war eine neue Dichtung in ihren Grundzügen fertig; schon im Herbst 1845 konnte er Lohengrin im Freundeskreise vorlesen. Die Aufführung in Dresden wurde durch Wagners Flucht 1849, die infolge des Maiaufstandes notwendig geworden war, vereitelt. Wenn bei Tannhäuser der Dichter zwei getrennte Sagenkreise verbunden hatte, so fand er in der Lohengrin Sage zwei Elemente schon vereinigt vor: die Sage vom Schwanenritter, ein uraltes Gut der europäischen Völker und die keltische Sage vom Gral, wie sie in Wolframs „Parzival“ und dem „jüngeren Titurel“ Albrecht von Scharfenbergs niedergelegt ist. Das Epos Lohengrin, das den Schwanenritter als Ritter des heiligen Grals ansieht, stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts von einem Unbekannten. (Zur Schwanenritter Sage vergl. Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 540, zum Lohengrin Grimm Nr. 442.) Wagner selbst spricht sich über Lohengrin im 5. Band der Gesammelten Schriften aus. (Man lese auch H. Batla, Musikalische Streifzüge, 1899.)

Das Vorspiel ist neben dem zu Tristan und Isolde das abgeschlossenste; vielleicht hatte Wagner bei Lohengrin ursprünglich die Fortsetzung des Andante im Sinn, die aber dann wegließ. Die musikalische Schilderung geht auf das Herabschweben des Grals, der den Anbetenden in selbige Verzückung versetzt. Den Anfang bilden

zarte Flageolet-Töne der Violine; nun allmählich wird der Umfang nach der Höhe zu erweitert und geht dann wieder nach den durchdringenden Klängen der Höhe zur Höhe empor.

1. Aufzug: Unmittelbar darauf folgt das fröhliche Treiben der ersten Scene am Ufer der Schelde. König Heinrich ist mit seinen Sachsen gekommen, um bei den Brabantern zu „dingen“. Während er die deutschen Stämme zum Krieg gegen die Ungarn zusammenschließen möchte, erbietet er inneren Zwiespalt und sucht ihn zu fördern zu schließen. Elsa ist von Telramund des Brudermordes angeklagt; anstatt sich zu verteidigen, ruft sie in befehliger Entrücktheit einen unsichtbaren Ritter an, der ihr im Traum erschienen und von dem sie Rettung erhofft. Der König entschließt sich, den Streitfall durch ein Gottesgericht entscheiden zu lassen. Aber niemand wagt es, im Zweikampf mit Telramund für Elsa einzustehen. Zweimal ist die Anforderung ohne Antwort verhallt. Elsa ist mit ihren Frauen in heißes Gebet versunken, da erblicken die Wachen in der Ferne einen Nachen, der von einem Schwan gezogen wird und einen Helden zum Ufer zu tragen scheint. Die Aufmerksamkeit steigert sich, bis mit der Ankunft Lohengrins Staunen und Verwunderung zum heiligen Jubel ausbricht. Lohengrin teilt dem König die Absicht mit, für Elsa zu kämpfen. Elsa selbst hat ihn als ihren Ritter erkannt und beide geloben sich in feierlicher Weise, einander angehören zu wollen, wenn Lohengrin siegt; dieser verlangt nur das eine, daß Elsa ihn nie nach Name und Herkunft frage! Der Zweikampf wird nun nach allen Regeln vorbereitet und ausgeführt. Telramund unterliegt, wird aber von Lohengrin begnadigt. Grenzloser Jubel beschließt den 1. Aufzug.

Zu Beginn des 2. Aufzugs, den ein unheimliches Orchestervorspiel einleitet, erfahren wir, daß Telramund mit seiner Gemahlin dem Truge seiner Gemahlin Ortrud zum Opfer gefallen ist. Beide sind an den Stufen des Münsters gelagert; Telramund bejammert seine verlorene Ehre, läßt sich aber von Ortrud noch einmal umgarnen, die Lohengrins That als zauberweckend hinstellt. Beide vereinigen sich zu neuem Nachseplänen. Da tritt Elsa auf den Bühnen ihres „Palas“ heraus, um ihr Glück in feeleovollen Tönen den Lüften anzuvertrauen. Klagen bringt ihr Name durch die Nacht. Ortrud ist es, der ihn anruft und sich heuchlerischerweise Elsa als Unglückliche zu erkennen giebt. Der Augenblick bietet die Siegerin selbst die Waffen an. Ein unheimliches Gefühl befallt uns, wenn wir Ortrud nach ihrem Anruf an die heidnischen Götter ins Haus treten sehen; zwar hat Elsa ihre arglistigen Pläne im starken Gefühl ihres unüberwundenen

Glaubens überlegen zurückgewiesen, — aber ob sie auf die Dauer Ortrud widerstehen wird?

Es ist bei Lohengrin schwer, auf musikalische Schönheiten aufmerksam zu machen, ohne das ganze Werk einer Analyse zu unterziehen. Als Ausnahme wollen wir auf die musikalische Gestaltung der Scene zwischen Ortrud und Elsa hinweisen: Heuschrecke, wilde Begeisterung, schöne Arglosigkeit, und auf der andern Seite die tiefste Reinheit und der makelloste Glaube („Es giebt ein Glück, das ohne Neid“) haben sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik meisterhaften Ausdruck gefunden. —

Das Herannahen des Morgens wird von vier Tümmern verkündet; eine aus Bangen und Freude gemischte Stimmung liegt über dem Bilde. Allmählich wird es lebendig, im Burghof versammeln sich die Mannen und erfahren vom Heerführer des Königs, Telramund sei geächtet und Lohengrin als „Schützer von Brabant“ entbiete sie zur Heeresfolge nach Mainz. Der allgemeinen Zustimmung entschlagen sich nur einige Edle, die mit Telramund konspirieren und ihn im Münster verbergen. In feierlichem Zuge, der dem Auge ein farbenprächtiges Bild gewährt und von zarter Musik begleitet ist, naht sich Elsa. Vor dem Münster vertritt ihr Ortrud den Weg und erhebt öffentlich Anklage betrügerischen Zaubers gegen ihren Retter. Elsa hat so viel Kraft, mutig zu erwidern; als aber nach der Ankunft des Königs und Lohengrins auch Telramund seine verzweifelte Anklage erhebt, da gerät sie in Angst und Unsicherheit im Bewußtsein dessen, daß in ihr allein die Gewähr des Glücks liege. Freilich rafft sie sich auf zum nochmaligen Gelübde, aber da alle dem Münster zuschreiten und Ortrud unter den Klängen des Frageverbots drohend ihren Arm erhebt, beschleicht uns doch die Ahnung, daß Elsa mit innerer Notwendigkeit ihr Wort brechen muß.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert das Hochzeitsfest. Elsa und Lohengrin weichen mit dem Brautlied in ihr Gemach geleitet, und nun folgt nach den ersten Betonungen ihres Glückes jene ergreifende Scene, die mit der Frage Elsas und zugleich mit dem Glück der Liebenden endet. Das Hin und Her der Gefühle und Stimmungen ist von Wagner meisterhaft geschildert. Nicht gewöhnliche Neugierde verleitet Elsa, sondern das tiefe Bedürfnis, am Schicksal ihres Geliebten Anteil zu nehmen. Alles, was dieser ihr zur Beruhigung sagen will, regt dieses Bedürfnis in ihr nur noch mehr auf. In dem Augenblick, da Elsa die Frage thut, bricht Telramund hervor, um Lohengrin zu erschlagen, Telramund wird aber getötet und Lohengrin geleitet Elsa unter den Klängen des Liebemotivs zum Ruhebett — ein Beispiel für die neuartige Wirkung des Leitmotivs. Aus dem Schmerze reißt uns

Wagner dadurch heraus, daß er nach veränderter Bühne das festliche Tosen der sich versammelnden Heerscharen vorführt. Die allgemeine Kampfeszuversicht wird aber jäh unterbrochen durch die Ankunft Lohengrins, der an der Leiche Telramunds Rechenenschaft ablegt. Gegen seine eigene Gemahlin muß er die Anklage erheben, daß sie ihrem Gelübde untreu geworden sei. Er erzählt, woher er gekommen sei und wohin er nun wieder gehen müsse. Die Ritter des Grals, zu denen er gehört, können nur dann ihre Kraft bewahren, wenn sie unerkannt bleiben. „Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn.“ Elsas Neue ist umsonst. Nachdem Lohengrin als Erwiderung auf den Triumph Ortruds den jungen Gottfried, den diese in den Schwan verwandelt hatte, zum freudigen Erstaunen der Mannen wieder entzaubert und zum Heerführer ernannt hat, zieht er unerbittlich von dannen; die weiße Gralstaube schwebt vor dem Nachen. Elsa sinkt entseelt zu Boden.

610. Lohengrin als Abschluß der ersten Schaffensperiode. Die drei bisher betrachteten Werke haben einen Grundzug gemeinsam, die Sehnsucht nach dem Weibe. Im fliegenden Holländer ist es die Sehnsucht nach dem weichen weiblichen Element überhaupt, nach einer Heimat: Niederschlag der Pariser Leidenszeit. Im Tannhäuser ist es die Sehnsucht nach der Reinheit des Weibes, die den Lebens- und Genußsüchtigen befreien und heilen sollte. Für sich selbst hat Wagner den Zwiespalt zwischen Genußsucht und Vollendungstrieb erfolgreich durchgekämpft. Es ist nicht zufällig, daß er in Wirklichkeit gerade durch Vorführung desjenigen Werkes die Brücken des augenblicklichen Erfolges abbrach, das seinen eigenen siegreich endenden Kampfe künstlerisch gestaltete. Nun konnte sich Wagner außerhalb der modernen Welt „wie in einem klaren Aetherelement fühlen“; aber gerade diese seltsame Einsamkeit erweckte ihm eine neue Sehnsucht, die Sehnsucht nach der Tiefe, nach Verstandensein durch die Liebe, und „von der Höhe aus“ gewahrte sein verlangender Blick wiederum das Weib. Die Unmöglichkeit, durch die Liebe verstanden zu werden, die Notwendigkeit, aus einer unwürdigen Umgebung sich wieder zurückzuziehen, bildet den tragischen Inhalt des Lohengrin dramas. Auch dieses Werk verbannt seine Lebensfähigkeit vor allem der inneren Energie Wagners, die ihn mit großer Gewalt in einem Abschnitt seines Lebens zum Verständnis durch Liebe hingedrängt hat. Man könnte sagen, daß auch das künstlerische Wesen der drei Dramen in der Sehnsucht liege, nämlich in der Sehnsucht einer neuen, deutlich geahnten, aber doch undeutlich verwirklichten Kunstform. Lohengrin ist gewiß ein weiterer Fortschritt zu den nun folgenden eigentlichen Musikdramen; er hat vor Tannhäuser die große Ausgeglichenheit der Kunst-

mittel, den ebenmäßigen Fluß der Musik voraus. Einige Leitmotive, wie dasjenige des Frageverbotes, sind so bestimmt wie sparsam verarbeitet. Der Unterschied von den folgenden Dramen liegt aber darin, daß Wagner die Leitmotive nachher im allgemeinen als die einzigen Motive auszugestalten, und daß er die Sprache und damit das Vokale der Musik viel mehr aus dem Geiste seines Stoffes heraus zu bilden unternimmt.

611] Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für 3 Tage und einen Vorabend.

„Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern, vollendet von Richard Wagner.“

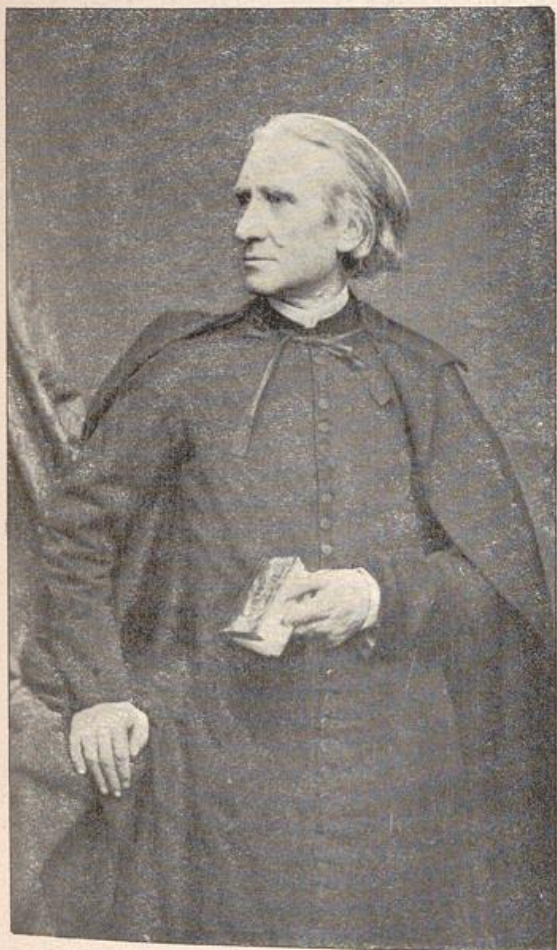
Erste Aufführung von „Das Rheingold“ am 22. September 1869 in München; „Die Walküre“ 26. Juni 1870 in München (beides gegen Wagners Wunsch); „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ 16. und 17. August 1876 in Bayreuth. Alle 4 Werke zusammen erlebten ihre erste Aufführung 13.—17. August 1876 im neuerbauten Festspielhause in Bayreuth. Dort wurde das Werk erst wieder 1896, 97 und 99 (Wotan: Anton von Hooy) aufgenommen, nachdem es seit 1877 seinen Siegeslauf durch die ganze civilisierte Welt angetreten hatte. In der ursprünglichen Absicht Wagners lag die Auslieferung des Werks an die Opernbühnen keineswegs; sie erfolgte unter dem Druck der Not.

612. Entstehung. Aus dem Jahr 1848 stammt ein in dem zweiten Bande der gesammelten Schriften abgedruckter Entwurf zu einem Nibelungendrama, betitelt „Siegfrieds Tod“. Schon aus dieser Fassung, die von der späteren in einigen wichtigen Punkten sich unterscheidet, geht hervor, daß Wagner weniger das Nibelungenlied als den nordischen Mythos, wie er in den Edden und den Helensagen des Isländischen und Norwegischen niedergelegt ist, zum Prinzip seiner Schöpfung machte. Siegfrieds Tod bildet in jenem Entwurf das Ende, nicht wie bei allen andern poetischen Bearbeitungen des Stoffes Anfang oder Mitte der Handlung. Der Hauptgedanke ist, daß die Götter „den Menschen zu der hohen Bestimmung erziehen, Tilger der Schuld der Götter zu sein“. Der Inhalt der Dichtung deckt sich im wesentlichen mit der jetzt vorhandenen Fassung der Götterdämmerung. Auch die Grundidee ist geblieben: Siegfried durch seinen Tod, Brinnhilde durch Zurückgabe des verfluchten Rings an die Rheintöchter sühnen den Fluch, den die Götter durch Verführung des Ringes auf sich geladen. Während aber jener Entwurf die Schlussworte Brinnhildes enthält: „Nur einer herrsche, Altvater du! Siegfried führ' ich dir zu. Biet' ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht,“ gehen

in der Götterdämmerung alle Götter zu Grunde. Zur Erweiterung der Dichtung bewog Wagner die Notwendigkeit, die erst in Siegfrieds Tod eräufte Vorgefährte lebendig zu veranschaulichen. So empfand zuerst die Schilderung der Jugend des Helden im Siegfried; da stellte sich heraus, daß auch die Vorgefährte Brinnhilde zur ihrer Erweckung den Stoff zu einer eignen Tragödie biete, und endlich erfolgte die Darlegung des mythischen Untergrundes in breite Exposition im Rheingold. Dabei erfuhr der Grundgedanke insofern eine Veränderung, als der Siegfriedtragödie ein zweiter Mittelpunkt, das Wotanndrama, hinzugefügt wurde. Dadurch that sich erst der große Zusammenhang auf, der den Gesämen „ihre schlagende Bedeutung giebt“ und von innerlich wurde das Ganze, indem die psychologisch wichtigste Handlung im Wotanndrama sich abspielt. Eine Zeitlang schwebte Wagner sogar zwischen der Benennung „Wotan“ und „Der Ring des Nibelungen“. Alle Gestalten sind dem Fluche, der an dem Gold hängt, passiv unterworfen; Wotan allein sticht von Anfang bis zu Ende auf dessen Abwendung, und man konnte nur das Befremdend finden, daß der Gott selbst sich in den Fluch verwickelt hat. Allein die so einfache Wahrheit, daß Gold und Herrschgier jeden zerrütet, der sich ihr ergiebt, wird in ihrer furchtbaren Unerschlichkeit viel wirksamer gezeigt, wenn man zusieht, wie selbst der bloße unreine Gedanke, trotz sofortiger Reue und trotz aller Versuche, seine Folgen abzuwehren, zum Untergang führt. Die jetzige Fassung des Ringes lag Anfang 1863 vor. Die Zeit seiner Verbannung (seit 1849) demalte Wagner auch zur Komposition, die aber 1867 in der Mitte des 2. Actes des Siegfried unterbrochen wurde und erst nach der Berufung durch König Ludwig II. (1868) in München bezw. Tribschen (bei Luzern) fortgesetzt und dann in Bayreuth 1874 vollendet werden konnte.

613] I. Das Rheingold. Personen:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| Wotan, Bar. | } Götter, |
| Donner, Bar. | |
| Froh, T. | } Menschen, |
| Loge, T. | |
| Alberich, Bar. | } Nibelungen, |
| Mime, T. | |
| Fasolt, Bar. | } Riesen, |
| Fasner, B. | |
| Frida, M.S. | } Göttinnen, |
| Freia, S. | |
| Erda, A. | } Rheintöchter, |
| Woglinde, S. | |
| Wellgunde, M.S. | |
| Flösshilde, A. | |
- Schauplätze der Handlung; In der Tiefe des Rheins. Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims.

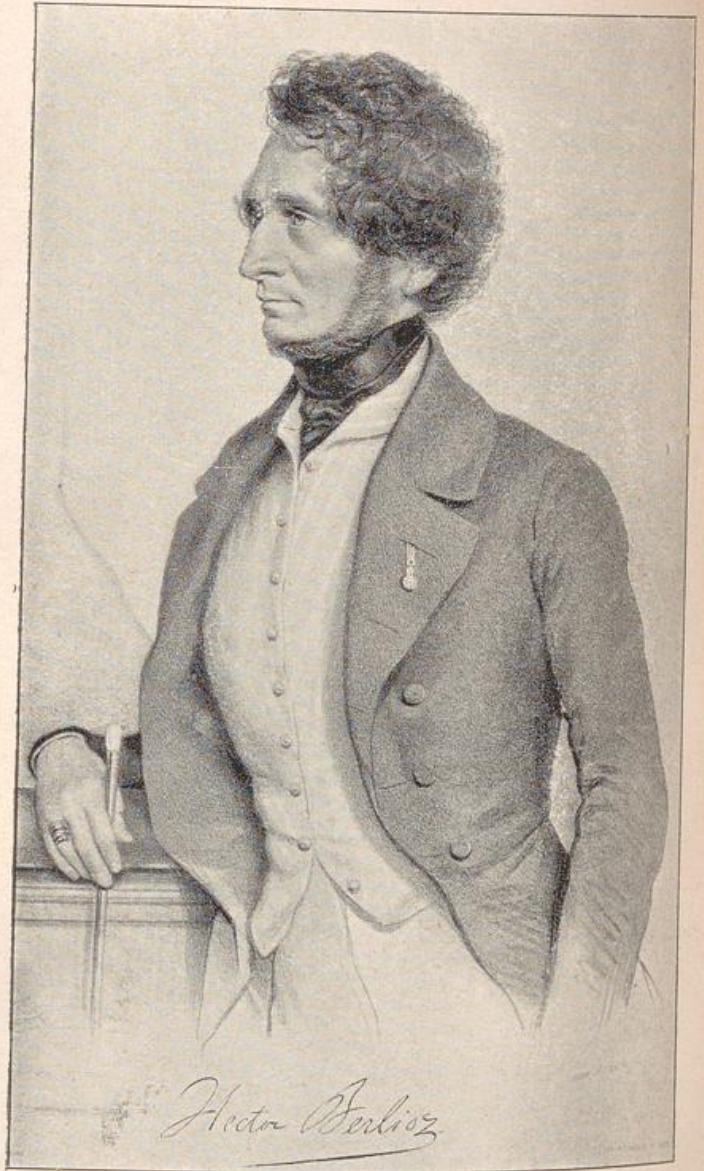


F. Liszt

~~~~~  
Franz Liszt,

geb. 22. Okt. 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn),  
gest. 31. Juli 1886 in Bayreuth.

~~~~~



Hector Berlioz,

geb. 11. Dez. 1803 in Côte St. André (Frankreich),
gest. 8. März 1869 in Paris.

1. E
ist dasje
des Dra
dem Be
nende
ausgep
salin
den Ein
gruppen
seinem
für den
dieser 1
das Wo
am und
er willt
seinem
drei H
wegung
rich, de
unspül
verhäng
bedeutu
erfährt.
dem, de
Zauber
richs G
nich de
entziffer
in die 2
Die
midelt
das gar
Berjpie
jeder U
galt) b
vorgeht
Weintö
fungene
tare (fr
Goldes)
mit sei
Weing
Weine
Weintö
und ab
dähre
falls zu
Einfälle
Notios
Berman
glanzoo
Zrieb e
für die
2. e
scheint
mäßig
geschäp
weis di
im Wo
Frida.
burg u
mung.
an dem
seinem
Schmung
Freia d
Diese t

1. Scene. Im Vorspiel zu Rheingold ist dasjenige erreicht, was Lessing als Ideal des Dramas genannt hatte: daß man über dem Bezeichneten alles und jedes Bezeichnende vergesse. Wer den 136 Takte lang ausgespannenen Es dur-Akkord rein musikalisch aufzufassen sich begnügt und etwa den Eintritt der verschiedenen Instrumentengruppen pedantisch verfolgt, der wird zu keinem befriedigenden Eindruck gelangen; für den unbefangenen Zuhörer setzt sich dieser unmäßig lange Es dur-Akkord in des Bogen und Klaviers des Rheins selbst um und wenn der Vorhang aufgeht, folgt er willig den kühnen Bildern, die sich vor seinem Auge aufthun. Man erblickt die drei Rheintöchter in schwimmender Bewegung auf dem Grunde des Rheins. Alberich, der Zwerg aus Nibelheim, stört das unschuldige Spiel der drei Mädchen und verhängnisvoll wird seine Nähe, als er die Bedeutung des aufleuchtenden Rheingoldes erzählt. Es gewähre die Weltherrschaft dem, der unter Verfluchung der Liebe einen Zauberring daraus schmieden würde. Alberichs Goldgier ist gereizt und treibt dämonisch den Fluch der Liebe hervor. Mit dem entrissenen Golde verschwindet der Räuber in die Tiefe.

Die kunstvoll aufgebaute Scene entwirrt 6 Motive, die als Leit motive durch das ganze Werk hindurchgehen; 1. schon im Vorspiel das Berde-Motiv, aus dessen einfacher Umkehrung später (noch im Rheingold) das Götterdämmerungs-Motiv hervorgeht; 2. die zu den Naturlauten der Rheintöchter „Weia Waga“ u. s. w. gelangene Melodie; 3. die Rheingold-Fanfane (instrumental, beim Aufleuchten des Goldes); 4. das aus dem Nonen-Akkord mit seiner Auflösung bestehende einfache Rheingold-Motiv (auf der Rheintöchter: „Rheingold“); 5. von den Stimmen der Rheintöchter eingeführt das in Terzen aufsteigende Ring-Motiv, und 6. das düstere Motiv der Liebesenttötung, ebenfalls zuerst vokal. — Einer der glänzendsten Einfälle ist die Ueberleitung des Ring-Motivs in das Walhall-Motiv während der Verwandlungsmusik zur 2. Scene: Wotans Liebesenttötung ist einem unreinen Trieb entsprungen und macht seine Seele für die Goldgier empfänglich!

2. Scene. Das Bett des Rheines scheint in die Tiefe zu versinken und allmählich befinden wir uns auf freier Bergeshöhe, im Mittelgrund der Rhein, jenseits die neuverbaute stolze Burg Walhall, am Vordergrunde schlafen Wotan und Fricka. Sie erwacht zuerst, erblickt die Burg und weckt Wotan in ängstlicher Stimmung. Dieser weidet anfangs sein Auge an dem herrlichen Anblick, wird aber von seinem Weib daran erinnert, daß zur Bezeichnung für den Bau der Burg die Göttin Freia den Niesen versprochen worden sei. Diese treten auf und verlangen die lieb-

liche Göttin. Als ratender Helfer erscheint Loge, der Feuergott, und versucht nun die Begierde der Niesen auf ein anderes Gebiet hinüber zu lenken. Er erzählt von dem Raub des Rheingoldes und macht wirklich die Niesen lüstern nach dem Golde, so daß sie Freia dafür den Göttern lassen; aber eine unverhoffte Nebenwirkung stellt sich ein: Loge hat durch seine Erzählung auch Wotan selbst begierig nach dem Golde gemacht! Schon das Ringen nach Weltherrschaft war der Ausfluß einer gewissen Lieblosigkeit gewesen; in konsequenter Entwicklung trachtet Wotan nach Befestigung der Herrschaft durch das Gold. Dies muß er Alberich, der schon den Zauberring geschmiedet hat, entreißen, und darum steigt er mit Loge in die unterirdischen Klüfte Nibelheims hinunter — zunächst freilich unter dem Vorwand, das Gold zur Lösung der Freia zu holen, die von den Niesen einstweilen entführt worden ist.

Die 2. Scene bringt 6 wichtige Motive: 1. das Walhall-Motiv; 2. das Niesen-Motiv; 3. das Feuer-Motiv Loges; diese drei je beim ersten Auftreten Wotans, der Niesen, Loges; dann 4. das Speer-Motiv Wotans (absteigende Oktavenschritte), auch zur Charakterisierung der in den Speer eingegrabenen Verträge, 5. das Motiv der Liebesfesselung, das an keine bestimmte Person gebunden ist, sondern gleichermaßen bei Fricka, Brünnhilde und in der Siebichungenhalle erscheint; endlich 6. die Phrase „Weibes Bonne und Wert“ aus der Erzählung Loges.

3. Scene. An den unterirdischen Werkstätten der frohnen Nibelungen vorbei führt uns die Verwandlung mitten in das Reich Alberichs hinein, der durch den Ring die Herrschaft über sein Geschlecht ausübt. Wenn jemals, so ist hier ein Bild trostlosester Sklaverei entworfen worden, aus welchem die Beziehungen zum 19. Jahrhundert uns schwer herauszufinden sind. Der Gang der Handlung ist folgender: Alberich brüsktet sich Loge und Wotan gegenüber mit der Erfindung des Tarnhelms, den sein Bruder Mime zurecht geschmiedet hat. Zuerst verwandelt sich Alberich mittels des Tarnhelms in einen Wurm, dann, um Loges Zweifel zu zerstreuen in eine winzige Kröte; in dieser Gestalt wird er von den Göttern gefangen und an die Oberwelt geschleppt.

Die wichtigsten Motive sind: 1. das Schmiede-Motiv (dem Rhythmus der Hammerschläge entnommen); 2. das Tarnhelm-Motiv (stets pianissimo; an den hohlen Quinten kenntlich); 3. das Lindwurm-Motiv, das im „Siegfried“ eine so große Rolle spielt. Wirkungsvoll ist schon hier die Kombination von Motiven, z. B. der Rheingoldfanfare mit dem Schmiede-Motiv; 4. das Motiv des Nibelungenhortes (immer im Bass).

4. Scene. Die Verwandlung zur

4. Scene führt wieder auf die freie Bergesgegend. Alberich wird gezwungen, den ganzen Hort aus der Tiefe zu Tage fördern zu lassen; man nimmt ihm zuletzt auch den Dornhelm und den Ring. (Letzterer kann zwar andere zur Knechtschaft zwingen, den Besitzer selbst aber vor Gewaltthat nicht schützen.) Alberich stößt einen schauerlichen Fluch über den Ring aus: Jedem Besitzer soll er zum Tode verhelfen. Die Niesen führen in Erwartung des Goldes Freia wieder herbei und nun geschieht das Entsetzliche: Wotan will den Ring für sich behalten, obwohl er wissen muß, daß er ihm Unheil bringt. Ja es wird ihm durch die Urgöttin Erda, die ihm erscheint, zur Gewißheit, daß er sich mit der Verführung des Goldes dem Untergange geweiht hat. Der Notwendigkeit gehorchend, giebt er den Ring her. Als der Riese Fasner seinen Bruder Fasolt im Streit um den Ring todschlägt, erkennt Wotan die Wahrheit des an das Gold gebundenen Fluches und blickt seiner im Abendglanz erstrahenden Burg in Bangen und Erschauern entgegen. Nur der Gedanke, ein Held könnte den Gott vielleicht erlösen, entreißt ihn der trüben Stimmung. Ein Schwerstück, das Fasner weggeworfen, hebt er vom Boden auf und hält es als Banner in die Höhe (Schwert-Motiv, auf Siegmund gehend). Während er auf der nach dem Gewitterzauber hergestellten Regenbogenbrücke mit den übrigen Göttern Walhall zuschreitet, ertönt aus der Tiefe die Klage der Rheintöchter um das verlorene Gold.

Bemerkenswert sind: 1. das Fluch-Motiv, das Alberich singt; 2. das schon erwähnte Schwert-Motiv, das durch die folgenden Teile des Werkes hindurchgeht und 3. die Klage der Rheintöchter „Gebt uns das Gold!“

614] II. Die Walküre.

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

- Siegmund, T.
- Hunding, B.
- Wotan, Bar.
- Sieglinde, S.
- Brünnhilde, S.
- Fricka, M.S.
- Loßweife, S.
- Grüngerde, S.
- Helmwige, M.S.
- Gerhilde, M.S.
- Ortlinde, M.S.
- Waltraute, A.
- Siegrune, A.
- Schwertleite, A.

die Walküren.

Schauplätze: Erster Aufzug: das Innere der Wohnung Hundings. Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirg. Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges (des Brünnhildensteins).

1. Aufzug. Unter Anklängen an den Gewitterzauber des Rheingoldes schildert

das Vorspiel mit packendem Realismus einen Gewittersturm in allen seinen Stufen. Der Beginn der Handlung scheint zunächst ohne allen Zusammenhang mit dem vorhergehenden zu sein. Ein gejagter Hunding, Siegmund, sucht in Hundings Hütte Obdach; dessen Frau, Sieglinde, wendet dem Milden in Abwesenheit ihres Mannes körperliche Labung und seelischen Trost. Der heimkehrende Hunding, der den Helden zuerst willkommen heißt, muß entdecken, daß dieser der Feind war, gegen den er — leider zu spät — ins Feld zog. Der Gegensatz zwischen dem finsternen Hunding und Siegmund verstärkt die gegenwärtige Zuneigung Sieglindens und Siegmunds und als Hunding zur Ruhe gelangt, schleicht sich Sieglinde zu dem Gaste und beide erkennen sich in wachsender Leidenschaft als letzte Sprosslinge des sterblichen Wälzungengeschlechts, das von Wotan selbst gezeugt ist. Jetzt erst ahnen wir den Zusammenhang mit Rheingold. Siegmund ist der Held, den Wotan selbst zur bevorstehenden That bestimmt hat: er soll Fasner den Ring entreißen; Wotan selbst als Gott der Verträge darf dies nicht, ohne sich noch mehr in Unheil zu verstricken. Gleichsam als Erkennungszeichen hat Wotan erst in Hundings Hütte bei der Hochzeitsfeier ein Schwert in der Eiche Stamm geschnitten, „dem sollte der Stahl geziemen, der aus dem Stamm ihn zog“, so erzählt Siegmund dem Stamm das Schwert. Mit der Entdeckung, daß die Liebenden Zwillinge gezwungen sind, schließt der erste Akt.

Drei neue Motive, die von jetzt ab den ganzen Ring durchziehen, sind: das Motiv der Liebe Siegmunds und Sieglindens, hauptsächlich an das Thema der Verfolgung angeschlossen, und die beiden Wälzungsmotive. Bedeutsam für den 2. Akt sind noch die Motive Hundings und des Zwangs. Was das musikalische und psychologische Band mit dem Vorausgehenden bildet, ist das Walhall-Motiv, das an der berühmtesten Stelle in Siegmunds Erzählung („den Vater fand ich nicht“) den Gedanken an Wotan im Zuschauer wachruft und zugleich die aufkeimende Ahnung des wahren Sachverhalts im Geschwisterpaare ausbrütet. Man beachte ferner den planmäßigen Aufbau der Musik dieses Aktes; mit homophoner Sage ohne Aufregung oder Leidenschaft beginnend steigert sie sich zu polyphoner Gewebe und hinreißender Leidenschaft.

2. Aufzug. Nach einer stürmisch bewegten Orchester-Einleitung, in der sich das tragische Schicksal der beiden Liebenden ausdrückt, sind wir auf ein hohes Felsengebirge verlegt, wo der Göttervater seiner Lieblingsstöchter, der Walküre, den Schwarm seines geliebten Helben anvertraut; denn Hunding hat sich zur Verfolgung seiner entführten Frau aufgemacht. Ungetrübbar ist das Gesicht Wotans mit demjenigen

des H...
sofort
von ih...
den G...
über...
nachge...
den G...
bei de...
Schwa...
daß es...
möglich...
er üb...
wachen...
beils...
so sch...
gange...
gegen...
mund...
sich f...
er den...
In sta...
rauf er...
herbei...
Brünn...
Hred...
Gebet...
Siegm...
bis hi...
verzwe...
seiner...
und S...
auflage...
berdte...
linde...
scheint...
mund...
zu vert...
den sch...
will tie...
Sieglin...
vollst...
solche...
immer...
mund...
Liebe...
trogen...
den Ab...
durch...
Fricka...
linde...
entführ...
verdächt...
Im...
neue...
Nurab...
Hörere...
wieder...
in der...
den S...
nolog...
Hektat...
reich...
Rheing...
8. A...
Htes...
erpen:

des Paars verknüpft. Dies erkennen wir sofort, als Frída, die Hiterin der Ehe, von ihrem Gemahl rücksichtslose Strafe für den Ehebruch heischt. Wotan muß nachgeben, d. h. Frída recht geben. Die Gegenüberstellung der zornigen Göttin und des nachgebenden Wotan ruft allerdings leicht den Eindruck hervor, als handele es sich bei der Nachgiebigkeit Wotans lediglich um Schwäche. Dagegen ist geltend zu machen, daß es Wotan ehrt, seine Absichten mit möglicher Schonung durchzuführen; daß er überhaupt seinen Fehler wieder gut machen will und auf Abwendung des Unheils denkt, ist ein Zeugnis seiner Größe, so schlimm der Fehler war, den er begangen hat. Nachdem Frída ihm den Eid abgenommen, daß anstatt Hundings Siegmund fallen solle, ist dem Gotte freilich sehr jücker zu Mute und jetzt erst erkennt er den vollen Umfang seines Verhängnisses. In harter Aufwallung von Zorn und Kälte ruft er selbst das Ende als einzigen Trost herbei. Dem ganzen langen Monolog darf Brünnhilde, die Walküre, zuhören. Er greift vernimmt sie des Vaters geändertes Gebot. Sodann treten Sieglinde und Siegmund auf; jene ist in wilder Flucht bis hierhergeflücht, Siegmund spricht ihr verzweiflungsvoll Trost zu. Es ist ein seiner psychologischen Zug, daß sich Reue und Scham Sieglindes hinter der Selbstanklage versteckt, daß sie dem Manne gegenüber, der sie ohne Minne hielt, Sieglinde bricht ohnmächtig zusammen; da erscheint Brünnhilde über beiden, um Siegmund den Tod und die Wonnen Walhalls zu verkünden. Diese Situation gehört zu den schönsten des ganzen Rings. Siegmund will lieber auf Walhall verzichten, als von Sieglinde getrennt sein. In Brünnhilde waltet die Bewunderung über alle Bestimmung eine Aenderung ihres inneren Wesens. Das Mittel mit Siegmund öffnet ihr das Verständnis für die Liebe und sie beschließt, Wotans Befehl zu tragen. Der Zweikampf, der den spannenenden Abschluß des Aktes bildet, wird aber durch Wotans Dazwischentreten im Sinne Fridas entschieden; Siegmund fällt, Sieglinde wird von Brünnhilde auf dem Hof mitgeführt; Hunding sinkt nachher vor dem verächtlichen Winte Wotans tot zu Boden. Im Monolog Wotans erscheinen zwei neue Motive, das des Anmuts und das der Ruhe; beide werden namentlich in der Hütterdämmerung in reicher Durchführung wieder benützt. Leitmotive sind ferner die in der Todesverkündigungs-scene auftretenden Schicksals-Motive. Bei Wotans Monolog tritt das Walhall-Motiv in verzerter Gestalt auf; überhaupt ist jene Scene sehr reich an Erinnerungs-Motiven aus dem Rheingold.

3. Aufzug. Der Aufbau des dritten Aktes verhält sich umgekehrt zu dem des ersten: Spannung und Aufregung sind hier

an den Anfang gelegt, worauf zunehmend Beschwichtigung folgt. Das Vorspiel, der sogen. Walkürenritt, leitet über zu einer lebensvollen Schilderung der Ankunft der Walküren mit ihren Helden auf einem Felsgebirge. Mit Brünnhilde hat es besondere Verwandtnis; ihre Schwestern, die acht Walküren erstauen, als sie ein Weib mit sich im Sattel trägt. Umsonst beschwört sie die Aengstlichen, ihr zu weiterer Flucht vor Wotan zu helfen. Unter furchtbarem Sturm erscheint Wotan; kaum hat Sieglinde Zeit gehabt, weiter zu eilen, um das Liebespfand, das sie im Schoße birgt, zu retten. Der zornige Gott verflucht Brünnhilden, daß ihr die Göttlichkeit genommen und sie hierher auf den Felsen gebannt werden solle, als leichte Beute für den ersten Mann, der des Wegs daher käme. Die Walküren reiten davon und Brünnhilde mit Wotan bleiben allein zurück. Dem inbrünstigen, rührenden Bitten Brünnhildes gelingt es endlich, Wotan von seiner Härte abzubringen; er mildert die Strafe, indem er die Schlafende mit einem Feuerwall umgibt, den nur ein „furchtlos freier Held“ durchschreiten kann. Brünnhilde ahnt mit Bestimmtheit, daß dies Sieglindes Sohn sein wird. In ergreifender Weise nimmt Wotan von Brünnhilde Abschied.

Folgende Motive ziehen sich von nun ab durch das ganze Werk: 1. der Walkürenritt, von dem einen Anfang schon das Vorspiel zum 2. Akt gebracht hatte; 2. das Motiv der Liebeshingabe. Sieglinde singt: „Du hehrstes Wunder“, als sie von Brünnhilde an ihre Mutterschaft gemahnt wird. 3. Das Motiv des Helden Siegfried wird ebenfalls durch die Singstimme eingeführt, nämlich von Brünnhilde. 4. Die Harmonien des Schlafzaubers, 5. das Motiv der Beschirmung Brünnhildes und 6. das des Abschiedes. Die Polyphonie der Schlus-scene vereinigt den Feuerzauber mit den Motiven Siegfrieds und Brünnhildes Beschirmung. Das Motiv des Abschieds mit seinem wehmütigen Charakter hat eine melodische Linie von edelster Schönheit.

615] III. Siegfried. Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

Siegfried, T.
Wine, T.
Der Wanderer, Bar.
Alberich, Bar.
Fasner, B.
Erda, A.
Brünnhilde, S.

Schauplätze der Handlung: 1. Aufzug: Eine Felsenhöhle im Walde. 2. Aufzug: Dieser Wald. 3. Aufzug: Waldgegend am Fuße eines Felsenberges, dann: Auf dem Gipfel des Brünnhildensteins.

1. Aufzug: Ähnlich wie bei Beginn der Walküre finden wir uns im ersten

Akt des Siegfried in eine ganz neue Umgehung verlegt. In einer Felsenhöhle ist der Zwerg Mime, den wir aus dem Rheingold als Verfertiger des Tarnhelms kennen, damit beschäftigt, ein Schwert zu schmieden. Eine junge redenhafte Gestalt tritt auf und zerbricht, was der Schmied mühsam zusammengeschmiedet hat. Es ist Siegfried, der Sohn Sieglindens, wild im Walde aufgewachsen, nur von Mime erzogen. Er fragt den Zwerg nach der eigenen Herkunft. Dieser erzählt Sieglindens Tod und bekräftigt die Wahrheit seiner Worte durch zwei zerbrochene Schwertstücke, die einst Siegmund im Zweikampf als Speer gehalten habe. Diese Stücke befiehlt Siegfried dem Zwerg sofort zu schmieden, um mit dem neuen Schwert in die Welt hinauszuziehen; mutwillig springt er nach diesem Geheiß davon. Den einsamen Mime aber, der an seiner Kunst verzweifelt, sucht der Wanderer (Wotan) auf. Gelassen durchschneidet dieser nunmehr die Welt nicht mehr um zu „schaffen“, nur um zu „schauen“. Es gewährt ihm Vergnügen, die fruchtlose Mühe des Zwerges zu beobachten und seine Klugheit ein wenig auf die Probe zu stellen. Für die gastliche Einkehr entbietet er sich zur Lösung dreier Rätselfragen, nachdem er gewissenhaften Rat verbürgt hat. Mime, der erst in dieser Scene seine ganze Schlechtigkeit entpuppt, fragt nach unnützen Dingen und erst, als ihn Wotan mit drei Gegenfragen auf die Probe gestellt, wird er bei der dritten seiner Lage inne und weiß nicht zu sagen, wer das Schwert schmieden werde. Lachend erwidert Wotan: „Nur wer das Fürchten nie gelernt, schmiedet Rotung neu“; dann zieht er ab. Siegfried, der nun zurückkehrt, findet Mime hinter dem Ambos versunken. Mit Mühe rafft sich der Zwerg empor und beginnt nun in wunderlicher Weise Siegfried das Fürchten zu beschreiben, denn der Wanderer hat auch Mimes Haupt demjenigen verfallen erklärt, der das Fürchten nicht kenne. Eine bedeutsame Stelle ist diejenige, wo Siegfried unter den Klängen des Brunnhildens-Motivs sich nach dem Fürchten sehnt. Schließlich geht er selber ans Schmiedefeuhr, und was Mime nie vollbracht hätte, die Schwertschmiede, das gelingt dem jungen Helden selber. Rauchend hält er das neugewonnene Schwert in die Höhe und schlägt den ganzen Ambos in zwei Stücke, Mime aus seinen komischen Träumen reißend. Der Zwerg hatte mit Herstellung eines Giftrankes schon den Ring zu gewinnen vermeint; seine Rechnung ist höchst einfach: Siegfried wird Fafner erschlagen und Mime wird den Helden mit dem Tranke vom Leben zum Tode bringen.

Trotz der äußerlich geringen Handlung, die der erste Akt bringt, wirkt er durch die Feinheit der psychologischen Motive, die Frische der poetischen und musikalischen Schilderung. Naturgemäß bringt er wenig

neue Leitmotive. Das Vorspiel erinnert an die unterirdischen Klänge des Rheingold. Das Motiv von Siegfrieds Hornruf und die Harmonien, die den Wanderer begleiten, sind neu. Bemerkenswert ist die Melodie des „Erziehungsliebes“, welche den komisch-sentimentalen Ton vorzüglich gemahnt ist. Die Musik ist in diesem Akte außerordentlich flüssig und von sonniger Frische. Den Gipfelpunkt bilden die Schwermelodien Siegfrieds; der ganze Vorgang des Schmiedens ist sehr realistisch geschildert.

Der II. Aufzug ist von Anfang bis zu Ende einem Märchen gleich. An den Zusammenhang des Dramas erinnert das Auftreten Alberichs, der mit Wotan vor Fafners Höhle zusammentrifft und sich in heftigen Schmähungen gegen den Gott ergeht. Wotan bleibt ruhig und schlägt Alberich sogar vor, den Wurm auf glänzenden Wege zur Herausgabe des Ringes zu bestimmen. Grotesk ist die Scene, in der Fafner diesen Vorschlag ablehnt. „Lieg' und besitz'; laß mich schlafen!“, ruft er nach dem Alberich und Wotan verschwinden sind, (letzterer unter den Klängen des Abschiedsmotivs aus der Walküre), tritt Mime mit Siegfried auf. Die ganze Handlung ist sie gewandert; nun endlich befinden sie sich an dem gewünschten Orte, wo der Drache haust. Mime zieht sich vorfahrig zurück und läßt Siegfried allein unter einer breitflügeligen Linde. Wie er sich dieser ohne den lästigen Begleiter! Er lauscht dem Waldweben und Vogelgezwitscher und sinnt über seine Warte nach. Ein Vöglein mit besonderem Gesang den er noch nie gehört, thut es ihm an; er versucht die Weise auf einem geklopften Rohre nachzuahmen. Als dies misslingt, nimmt er das Horn und bläst seine Weise: „Nun will ich seh'n, wen jetzt die mir lockt; ob das mir ein lieber Gesell der liebe Gesell ist die Wurmgeschicht der Fafners, die sich aus dem Hintergrunde heranwält. Siegfried nimmt unerwartet den Kampf mit dem Ungeheuer auf und stößt ihm sein Schwert ins Herz. Der sterbende Fafner fragt während melodischer, wie der sieghafte Held heißt; schließlich, wie der sieghafte Held heißt, Siegfrieds Namen stirbt er. Von dem Tode des Getödeten brennen Siegfried die Fingerringe; er führt sie zum Munde und läßt sie, als verflünde er jetzt der Vogel Gesang, lautend hört er, daß in der Höhle Ring und Tarnhelm liege; er geht hinein, sie zu holen. Inzwischen taucht das edle Brüderpaar im Vorbergrunde auf, um nach dem Stand der Dinge zu forschen. Jeder ist von der Gegenwart des anderen verblüfft; das Gezänke zwischen beiden wird sehr komisch. Beim Wiederauftreten Siegfrieds weichen beide zurück. Das Vorspiel warnet Siegfried vor Mimes listigen Anschlag, und als dieser mit eklatanter Aufdringlichkeit, dazu in unfeindlicher Dummheit seine List immer wieder aus-

plaudern Siegfried den Becher reicht, schlägt ihn der Held in rascher Aufwallung mit dem Schwerte nieder und wirft ihn zum Leichnam des Wurms in die Höhle. Noch einmal horcht er seinem Vöglein, und erzählt jetzt von ihm, daß er auf einem Felde eine schlafende Frau finden und sie zur Liebe wecken könne. Lustig folgt er dem fortflatternden Vöglein, das ihm den Weg zeigt.

Neu sind die Motive des Waldbewebens und der Weise des Vögleins. Das Riesenmotiv ist zu den Schlägen der verminderten Quart verfürzt: diese bildet bekanntlich die häßlichste Dissonanz (siehe Klangfarbe u.). Mit einer Art behaglicher Breite dehnt sich das Fluchmotiv aus, Fafners Tod motivierend. Die Schilderung des Walbes ist von bestridender Poesie.

Auch der III. Aufzug bringt ein Auftreten Wotans, diesmal aber von größerer Wichtigkeit als je zuvor. So sehr hängt der Gott am Leben, an der Idee der Welt Herrschaft, die er nun einmal hat, daß er ein letztes Mal Rat einholen möchte, ob das Verhängnis, dem er durch Verührung des Goldes verfallen, wirklich unabwehrbar sei. Die Göttermutter Erda, die im Rheingold „Der Sorge Stachel“ in Wotans Herz gedrückt hatte, schleudert ihm auch jetzt seine Fehler frei ins Gesicht und schließt: „Du bist nicht, was du dich nennst!“ Die Wirkung auf Wotan, der nunmehr durch harte Prüfungen gegangen ist, besteht in einem mannhaften Entschlusse: er will untergehen und das Erbe der Herrschaft „dem ewig Jungen“, Siegfried, überlassen. Diese Selbsterwindung, die gewissermaßen zugleich eine Verjahung und eine Verneinung des Lebens in sich schließt, bildet den Wendepunkt des ganzen Nibelungen-Dramas. Einen eigentümlichen Gegensatz zu der Freiheit seines Entschlusses bildet bei der folgenden Scene der Nest eigenmächtigen Herrscherwillens, der Wotan verblieben ist. Raum hat er Siegfried zum Erben eingesetzt, als er diesem, der den Weg zur schlafenden Frau sucht, energisch entgegentritt. Wotan will sich nicht ohne Kampf beiseite schieben lassen! Siegfried muß sich den Weg erkämpfen, indem er Wotans Speer zerhaut. Bei offener Scene verwandelt sich die Bühne aus dem milden Felsengebirge in das Flammenmeer, durch welches Siegfried dringen muß und bietet schließlich das gleiche Bild, wie der III. Akt der Walküre. Brünnhilde von Helm und Panzer gedeckt, schläft unter einer Tanne. Die Erweckung und Liebeswerbung ist mit großer Breite dargestellt. Der dem inneren Vorgang folgt, wird aber wiederum an der meisterhaften Psychologie seinen Genuß haben und namentlich den Liebestamp in Brünnhildes Seele mit zwingender Wahrheit geschildert finden. Es ist wohl nicht ganz willkürlich, den Reizum der Musik des dritten Actes aus-

nahmsweise auf die persönliche Lage des Schöpfers zurückzuführen. In der Schweiz kam Wagner nur bis in die Mitte des zweiten Actes; alles weitere stammt aus der Zeit nach der Berufung durch König Ludwig. Die Scene zwischen Erda und Wotan, das polyphone Vorspiel birgt eine Fülle musikalischer Schönheiten in sich; die Durchführung der alten Motive ist glanzvoll und mannigfaltig. Das neue Motiv, das Wotans Entschluß begleitet, ist eines der hinreißendsten. Weiter ist die Musik zur Verwandlung (Feuerzauber und Hornruf) ein prachtvolles Orchesterstück. Die Motive der Schlussscene prägen sich ohne Weiteres dem Gedächtnisse ein, werden aber in der Götterdämmerung nur vereinzelt verwertet. Den Schluß des Siegfried vergleicht Nietzsche mit der gigantischen Schönheit der Alpenfirnen. Dem „Siegfrieds Nibel“ (Komp. 1870 für kleines Orchester) liegen einzelne Motive aus dem Drama Siegfrieds zu Grunde. Es ist im übrigen eine selbständige Komposition, die ursprünglich nur für den Familientreis bestimmt war (Geburtstagsüberrauschung für Wagners Gattin Cosima) und erst Ende der 70er Jahre veröffentlicht wurde.

616] IV. Götterdämmerung.

Handlung in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel.

Personen:

Siegfried, T.
Brünnhilde, S.
Waltraute, tiefer S
Gunther, hoher B.
Hagen, tiefer B.
Gutrune, S.
Alberich, hoher L.
Erste Norn, A.
Zweite Norn, tiefer S
Dritte Norn, S.
Woglinde, S.
Wellgunde, tiefer S
Flosshilde, A.

Schauplatz der Handlung: Vorspiel: Der Walkürenfels. I. Aufzug: Gunthers Hofhalle am Rhein. — Der Walkürenfels. II. Aufzug: Vor Gunthers Halle. III. Aufzug: Waldige Gegend am Rheine. Gunthers Halle.

Vorspiel. Der vierte Abend bringt, den Dimensionen des Werkes Rechnung tragend, ein Vorspiel, in welchem die drei Nornen den tiefen Zusammenhang des Ganzen aussprechen. Auf den Gesang der drei Schicksalschwester folgt als Gegenstück der Zwiegesang Siegfrieds und Brünnhildes. Noch einmal scheint die Nacht dem Tage zu weichen, Schuld und Verhängnis in Freiheit und Freude aufgelöst werden zu können. Siegfried nimmt zwar Abschied von Brünnhilde, um zu neuen Thaten auszugreifen, ist aber durchaus nicht trauriger, sondern erhaben-freudiger Stimmung.

I. Aufzug. Die erste Scene zeigt die Halle der Gibichungen am Rhein; wir er-

blicken Gunther und dessen Halbbruder Hagen, den Alberich mit Krimhilde zeugte, sowie Gunthers Schwester Gutrune. Die Gibichungenhalle ist der unheimliche Ort, an dem Siegfried das Verhängnis erwartet. Aus den Beratungen und listigen Anschlägen der Gibichungen ist unschwer die dämonische Wirkung der Gold- und Herrschgier herauszuerkennen. Gunther und Gutrune, beide selbstsüchtige Naturen, verfallen ohne Widerstand der übermächtigen Einwirkung Hagens. Gunther möchte ein Weib, Gutrune einen Mann, zu höherer Ruhme ihres Geschlechts, und sind bereit, ihre Wünsche auf ungeradem Wege durchzusetzen. Hagen rät nämlich, die Walküre Brünnhilde und zwar mit Siegfrieds Hilfe zu freien, der allein das Flammenmeer zu durchdringen vermöge; Siegfried könnte als Belohnung Gutrune zum Weib erhalten. Ein Zaubertank würde ihn vergessen machen, wenn „je ein Weib ihm genah!“ Die volle Tragweite des Anschlages kennt nur Hagen, der weiß, daß Siegfried Brünnhildes Mann ist. Siegfried kommt und wird von Gunther gastfrei aufgenommen. Gutrune reicht ihm den Vergessenheitstrank, der Siegfried die Erinnerung an Brünnhilde nimmt; er begehrt heftig nach Gutrune. Dieser Zaubertank ist jedenfalls in seinen Wirkungen fürchtbar. Daß er dem modernen Menschen zunächst rätselhaft sein muß, ist leicht begreiflich; aber wenn man mit Wagner sich einmal auf den Boden der Sage begeben hat, wird man im Trank das Symbol der dämonischen Macht Hagens erkennen. Siegfried ist als lichtvoller Held an und für sich von jeder Finsternis gehaft; um ihn zu verderben giebt es nur ein äußeres, zauberhaft gewaltthätiges Mittel, da die psychologischen Handhaben bei der Harmlosigkeit und Freiheit des Helden fehlen: nur den Tarnhelm nützt er zur List. Gutrune wird Siegfrieds Weib unter der Bedingung, daß er für Gunther mit Hilfe des Tarnhelms, der ihn unkenntlich macht, die Walküre als Gemahlin heimholt. Ein Eid bekräftigt diese Abmachungen. Gunther und Siegfried eilen sofort davon, und nachdem Hagens schauerlicher Wachtgesang verklungen ist, werden wir nochmals an die Stätte Brünnhildes auf den Walkürenselsen versetzt. Waltraute naht, um der Schwester von Walhall zu erzählen und sie zur Zurückgabe des Rings an die Rheintöchter zu bestimmen. Die Weigerung Brünnhildes, Siegfrieds Liebespfand fortzugeben, zeigt uns den Fluch des Rings in potenziertester Wirkung. Kaum hat Waltraute Brünnhilde verlassen, als diese von Siegfried selber in Gestalt Gunthers bezwungen und des Rings beraubt wird.

Brünnhilde wird als Weib durch ein neues demütig hingebungsvolles Motiv charakterisiert. Die Motive Gunthers und Gutrunes sind prägnant und schön. Zu

der Schwurscene wolle man auch auf die wichtigen Motive achten. In der Schlusscene bemerkt man das Motiv zu Brünnhildes Worten: „Ha, nun erkenne ich der Strafe Sinn!“ Die Charakterisierung Hagens prägt sich unfehlbar von selbst ein. Die Nornenscene ist naturgemäß schon aus vorhergegangenen Motiven zusammengesetzt. Eine meisterhafte Anwendung der Leitmotive findet sich im Zwischenstück vor dem ersten Aufzuge: Siegfried durchdringt die Lohe (Hornruf und Feuerzauber), gelangt an den Rhein, ohne die Ratten der Rheintöchter um das Gold zu hören; die schließliche Ueberleitung zum ersten Aufzuge (durch die Ring- und Rheingoldmotive) wird immer düsterer. (Ebenso innerlich ist nachher das zweite Zwischenstück.) Die Motive der Gibichungen-Szene deuten auf die veränderte Welt, die uns dort entgegentritt und bringen zudem, was die räumlichen Vorstellungen betrifft, die Hallen der Debe hervor. Berühmt ist die Erzählung Waltrautes, in der neben vielen andern das Abschiedsmotiv kommt. Die Weigerung Brünnhildes nimmt bei den Worten: „Die Liebe ließe ich nie“ die Form des Liebesentzuges-Motivs an und weist auf die Rheinmotive hin. Aehnlich ist die obige Tragik, die sog. tragische Frenie an einer Stelle in der Walküre ausgebrüht, indem eben jenes Motiv Siegmunds Schwertgewinnung (vokal) begleitet.

Der II. Aufzug beginnt mit einem fesselnden Nachtstück. Alberich erhebt, um den schlafenden Hagen an den Ring zu erinnern. Nach Tagesanbruch kehrt Siegfried zurück und erzählt Gutrune, wie er Brünnhilde bezwungen und dem Bräutigam die Treue gehalten habe. Beide gehen in die Halle, worauf Hagen die Mannen zur Hochzeit ruft. Der grausige Charakter dieser Scene bereitet auf die spätere Katastrophe des zweiten Aktes vor. Gunther erscheint mit Brünnhilde, wird von den Mannen stürmisch begrüßt und erscheint zur Doppelhochzeit gerüstet. Da erblickt Brünnhilde Siegfried und an seinem Arm den Reif. Anfangs überwältigt von der Gegenwart Siegfrieds, der sie gar nicht kennt, giebt ihr die Leidenschaft die Klage der Untreue ein. Wenigstens müßte die Anwesenden ihre Behauptung, daß sie mit Siegfried vernäht sei, in diesem Sinne auffassen. Mit einem Eid bekräftigt Siegfried seine Keuschheit während der Werbung für den Blutsfreund. Mit dem Geweid glaubt Brünnhilde Siegfried als Meididig zu kennzeichnen! Alles geht in Verwirrung fort; Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben allein zurück. Von Brünnhilde selbst verblendet rät Brünnhilde sich Siegfrieds Tod; Gunther wird durch den Hinweis auf Gewinnung des Ringes beschwächtigt. Hagen übernimmt es, mit seinem Speer den Helden an der Stelle im Rücken zu treffen, wo ihn Brünnhilde

gepflegt", d. h. unbeflügelt, ungefeilt gelassen hat.

Dieser Aufzug ist dramatisch par excellence. Die bisherigen Motive werden aufs reichste und verschiedenste verbunden und vermitteln dem Hörer in der Eile, in der sich alle Vorgänge abspielen, die getreuesten und raschesten Gefühlswallungen der Handelnden. Hervorzuheben ist die Schilderung des Tagesanbruchs (Hörner), die Charakterisierung Hagens, die Willkommenscene, die Schwurscene. Um nur ein Beispiel der Ausdrucksfähigkeit dieser Musik zu erwähnen, verweisen wir auf die letzte Scene, da wo Brünnhilde bekennt, daß sie Siegfried geliebt habe: noch immer kämpft sie zwischen Liebe und Haß, und die Musik schwankt zwischen zartestem und heftigstem Ausdruck.

Der III. Aufzug führt uns wieder an den Rhein, in eine wunderbare Waldlandschaft. Die drei Rheintöchter schwimmen heran und bitten, „Frau Sonne“ möge ihnen den Helben senden, der das Gold zurückgäbe. Dieses zweistrophige Terzett gehört zu den schönsten Partien des ganzen Rings. Als Siegfried, auf der Jagd von den andern sich verlierend, allein aus Ufer herabkommt, scheint ihre Bitte in Erfüllung zu gehen. Um den Helben desto sicherer zur Herausgabe des Ringes zu bewegen, singen sie von dem fürchtbaren Fluche, — noch dieser rührt Siegfried am allerwenigsten. Ihrem scheinbaren Drohen sich entgegenlegend, behält er den Ring; aufgeregt schwimmen die Rheintöchter davon. Nun kommen Hagen und Gunther mit dem Jagdtroß und alles lagert sich in der Nähe des Ufers. Mit dämonischer Ruhe fordert Hagen Siegfried auf, von seinen Abenteuern zu erzählen. Wie er nun von vorne beginnt und alles im Zusammenhang seiner Erinnerung zurückführt, da taucht auch das verschwundene Bild der Erweckung Brünnhildes wieder vor seine Seele. Gunther fährt mitge auf und in diesem Augenblicke, als Siegfried selbst sich erhoben, stößt ihm Hagen seinen Speer in den Rücken. Unter den Klängen des zerbrochenen Siegfriedsmotivs taumelt dieser nach vergeblichem Widerstand zur Erde; eine letzte Anrufung Brünnhildes, und der Held verschied. Die Mannen tragen ihn auf einer Bahre fort; gewaltig ertönen die Klänge des „Trauermarsches“. Die Scene verwandelt sich offen in die Gibichungenhalle. Gutrunne tritt voll hanger Ahnung aus ihrem Gemach und wird von der Ankunft der Mannen und Hagens überrascht. An Siegfrieds Leiche erhebt sich der gräßliche Streit um den Ring. Gunther wird von Hagen getötet, aber als Hagen den Ring von Siegfrieds Finger ziehen will, scheint sich die Schreite aus dem Hintergrunde einher. Eine vollständige Verwandlung ist mit ihr vorgegangen; sie hat mit den Rheintöch-

tern Rats gepflogen und sich emporgerungen zur Erfassung des ganzen Zusammenhangs, und zwar nicht bloß zur Erkenntnis von Siegfrieds Unschuld, sondern auch zum Einblick in das Schicksal Wotans. „Nicht mußte der Reinste verraten, daß wissend würde ein Weib!“ Wotan ruft sie zu: „Ruhe, Ruhe, du Gott!“ Den Ring nimmt sie von Siegfrieds Finger, um ihn den Rheintöchtern zu überlassen. Sie selbst stürzt sich in den Scheiterhaufen und verbrennt mit Siegfrieds Leiche. Jubelnd halten die Rheintöchter den wiedergewonnenen Ring in die Höhe. Am Himmel aber bricht eine nordlichtartige Glut aus und man erblickt Wotan und alle Götter im Flammenschein der „Götterdämmerung“. Helden und Götter sind vergangen, der Mensch bleibt als ihr Erbe zurück, um eine neue Weltordnung, die der Liebe, anzuerkennen und durchzuführen.

Es ist schwer, einzelnes aus der Musik hervorzuheben. Berühmt sind die Gesänge der Rheintöchter, die Erzählung Siegfrieds der sog. Trauermarsch und die Schlussscene. Der „Trauermarsch“ ist kein Marsch im gewöhnlichen Sinne, sondern eine auf den Leitmotiven der Wälungen und Siegfrieds aufgebaute Apotheose des Helben. Das Gefühl der Trauer geht mit dem Schwertmotiv bald ins Sieghaft-Heroische über. Von der Großartigkeit der Brünnhildescene wird sich jeder schon an der Hand des Klavierauszugs überzeugen. Den Musiker wird am meisten die staunenswerte Polyphonie interessieren. Fast immer sind mehrere Motive verbunden, ohne daß die Klarheit beeinträchtigt würde. Man behalte bei der Ausführung so viel Ruhe, um das musikalische Nachspiel mit Genuß verfolgen zu können. Ursprünglich sollte Brünnhilde gleichsam die Moral des Ganzen in einem Hymnus auf die Liebe zusammenfassen: das Motiv der Liebesallgewalt, mit dem die Musik schließt, klärt am besten über die Bedeutung des Dramas auf.

617. Der Stoff des Nibelungenringes.

Das ganze Drama hat zwei Brennpunkte: Siegfried und Wotan. Siegfried war der erste, der in Wagners Geist Leben gewann. Auf die Gestalt des urwüchsigen Helben führte ihn die innere Anteilnahme an den revolutionären Bestrebungen von 1848 und 1849. Wagner traute dem deutschen Volke damals die Fähigkeit zu, neue Formen des sozialen Lebens, eine wirkliche Kultur zu finden. Typisch für diese Volkskraft schien ihm Siegfried zu sein, der also in gewissem Sinne als Held der Revolution zu betrachten ist. Allein die Gewalt der veränderten Lebensstimmung, die Enttäuschungen, die gereifte Lebenserfahrung, oder wie man es nennen will, ließen die ganz neue Idee der Wotantragödie erstehen. So ist der Ring aus einer aufwärts und abwärts gerichteten Bewegung zusammengesetzt und Denkmal zweier Lebensstimmungen zugleich,

Er ist keine akademische Bearbeitung der Sagen, sondern ihre Deutung unter dem Drucke übermächtiger Lebensverhältnisse. Vielleicht sind in Bezug auf das Studium des Werkes einige Ratschläge willkommen. Vor allem lese man anfangs nur die primären Quellen, also den Text, und zwar womöglich mit lauter Stimme; dann Wagners eigene Ausführungen über das Werk, z. B. die Mitteilung an meine Freunde im 4. Band der gesammelten Schriften. Von selbst wird man auf die Geschichte Bayreuths kommen, wo ja der Ring seine erste Aufführung erlebte. Die zahlreichen „Führer“ mache man durch das Studium der Klinkworthschen (nicht Kleinmichelschen) Klavierauszüge überflüssig. Man höre das erste Mal den Ring in cyllischer Aufführung und suche sich immer die ideellen Zusammenhänge klar zu machen; dann werden die scheinbaren Längen nicht mehr empfunden werden. Besonders studiere man Wotan und lese alle Stellen, in denen er auftritt oder wo von ihm die Rede ist, aufmerksam durch. Die Gepflogenheit der Bühnen, gerade diese Stellen zu kürzen oder wegzulassen, erinnert lebhaft an jene Schauspieltruppe, die den Hamlet ohne Hamlet gab.

618. Die Musik des Ringes hat an Stelle eines Schemas ein für allemal die psychologische Entwicklung der Musik gesetzt. Die Themen wachsen aus der inneren Situation heraus und folgen einzeln oder getrennt stets dem Verlauf der Handlung. Daß bei diesen Prinzipien die einzelnen Werke charakteristisch verschieden sein können, beweist sowohl der Unterschied zwischen den vier Abenden des Ringes, als der Unterschied des Ringes von den anderen Werken. Rheingold ist der poetischen Dekonomie entsprechend ruhig, klar, accordisch gehalten; die Tragödie der „Walküre“, welche den mythischen Boden mit dem heroischen vertauscht, hat als Grundzug elementare Leidenschaftlichkeit. Im Siegfried sind wir zum Menschen herabgestiegen; das Werk bildet ein großes Zwischenspiel zwischen den beiden benachbarten Tragödien. Frischer, feuriger Lebensgenuß und der Atem des unbefangenen aufsteigenden Lebens wogt auch aus der Musik; selbst die tragischsten Motive bekommen eine Beimischung entweder von Behaglichkeit oder freier Erhabenheit. Hingegen strömt in die Götterdämmerung, in der sich aller Schmerz, alles Dämonische anhäuft, alle Bitterkeit und aller Jammer; von der Kunst, mit der hier die Musik das Tragische suggeriert, erhält man einen Begriff, wenn man z. B. das Auftreten Siegfrieds in der Gibichungenhalle verfolgt. Kaum wagt sich das Siegfriedmotiv hervor, meist ist es das Fluchmotiv, unter dem jenes zu ersticken scheint! Vielleicht ist noch ein kurzes Wort über die Leit motive am Platze. Im Ring am allermeisten läßt sich beobachten, worin ihre zweifache Be-

deutung besteht. Sie geben einmal die Charakteristik des Gegenwärtigen, und zum im Ring mit unübertrefflicher Prägnanz, dann aber vermitteln sie die Gegensregungen, die auf Entzernes, Vergangenes oder Zukünftiges gehen, und dies ist bei den großen Dimensionen des Werkes so umgänglich nötig; sonst würde man eine Reihe von Einzelbildern erhalten, deren tieferer Zusammenhang verborgen bliebe. Ein Beispiel dieser zweifachen Bedeutung der Leit motive: Am Schluß des 1. Aktes der Götterdämmerung schleppt sich Wotan zur Hilde, nachdem ihr der Ring entzissen, in ihr Fesselnemach. Dazu in der Musik die wühlenden Synopen Alberichs. Bei erstmaligem Hören wird man sie lediglich als Gegenwärtige, auf Brünnhildes Jammern beziehend; bald aber ruhen sie auch den Gedanken an Alberichs Fluch hervor und werfen ein Licht auf die innere Vertiefung der Handlung, ein Licht, das unser Wohlgefühl mit Brünnhilde in diesem Augenblick verzehnfacht. Als Ganzes genommen hat die Nibelungenmusik den Reiz, der elementarste zu sein; ihr Stoffgebiet ist bedenkbar reichste, aber was sie auch schillernd mag, den Kampf der Elemente, das Wachsen des Wassers, das Lodern des Feuers, den Sturm der Liebesleidenschaft, die Herrschergeiß, häßliche Goldgier, freiwillige oder erzwungene Resignation, tiefstes Selbstfreudigste Hingabe, alles schildert sie unwichtig, unverfeinert, mit packendem Erischen. Etwas von der Gebirgsluft der Schweiz, wo der Ring größtenteils komponiert wurde, ist in das Werk übergegangen.

619] Tristan und Isolde.

Handlung in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung 10. Juni 1865 in München unter Hans von Bülow. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 23. Juli 1886. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 91, 92.)

Personen:

- Tristan, T.
- König Marke, B.
- Isolde, S.
- Kurvenal, Bar.
- Melot, T.
- Brangäne, M.S.

Schauplatz der Handlung. 1. Aufzug: Zur See auf dem Verdeck von Tristans Schiff, während der Ueberfahrt von Irland nach Cornwall. 2. Aufzug: In der königlichen Burg Marke's in Cornwall. 3. Aufzug: Tristans Burg in der Bretagne.

620. Entstehung. Die erste Erwähnung von Tristan u. Isolde fällt ins Jahr 1164. 1857 faßte Wagner den Entschluß, die Romantik des aussichtslosen Ringes fallen zu lassen und am Tristan zu arbeiten. Anfang August 1858 war das Werk vollendet. Der Inhalt berührt sich eng mit der Siegfriedsage; auch Tristan muß das geliebte Weib für einen

anderen freien. Im Mittelalter wurde die Sage von Gottfried von Straßburg behandelt; man lese die ausgezeichnete Uebersetzung von Herz. Wagner folgte aber mehr den altfranzösischen Duellen, z. B. Thomas, der den Gedanken des Todesstrankes hat, — wenn überhaupt von „Duellen“ die Rede sein kann. Eine Zusammenstellung aller vorhandenen Uebersetzungen mit Wagners Drama bietet zu Vergleichen nur wenig Anhaltspunkte; insbesondere findet sich nirgends vor Wagner der Gedanke, daß Tristan und Isolde vor Genuß des Trankes einander schon aufs heftigste und entschlossenste liebten.

I. Aufzug. Die Vorgesichte des ersten Aufzuges ist folgende: Isolde, die Tochter des Königs von Irland, war mit ihrem Vetter Morolt verlobt. Dieser wurde in Cornwall, wo er den üblichen Tribut einfordern wollte, von Tristan, dem Nefen des Königs Marke, erschlagen. Tristan selbst blieb aber nicht unverwundet und suchte unter dem Namen Tantris bei der Heilkünstlerin Isolde Hilfe. Er wird von ihr geheilt, aber dabei als Mörder Morolts erkannt. Ohne die Entdeckung zu verraten, läßt Isolde Tristan heimziehen. Nach einiger Zeit wird Tristan für König Marke um Isolde. Hier setzt der erste Akt ein. Isolde folgt Tristan auf dem Schiff zu König Marke. Den psychologischen Gang der Handlung können wir hier nicht ins einzelne verfolgen. Beide, Tristan und Isolde, sind von Anfang an als Liebende dargestellt, nur daß Isolde viel leidenschaftlicher ihre verhängnisvolle Neigung äußert. Am dem Leben an König Marke Seite zu entgehen, bietet Isolde Tristan schließlich einen „Sühnetrank“, der nichts anderes ist als ein Todesstrank. Indem ihn Tristan annimmt und die Erkenntnis der wirklichen Bedeutung des Trankes erraten läßt, hat auch er seine Liebe gestanden. Durch Verwechslung Brangänes bekommen die beiden Liebenden einen andern, den „Liebestrank“ zu trinken. Sie sehen sich dem Leben zurückgegeben und nichts mehr hält das offene Gesändnis ihrer Liebe zurück. Dies ist ihre Lage, als das Schiff in Cornwall's Hafen einläuft. Der Liebestrank ist bei Wagner kein Zaubertrank; die Liebenden könnten statt desselben irgend etwas anderes trinken und sähen sich doch zum Liebesgeständnis genötigt. Unter dieser psychologischen Voraussetzung kann die Beibehaltung des Liebestrankes durchaus nicht beanstandet werden; er symbolisiert die Macht der Minne, dient zur Abkürzung der Handlung und entrückt die Liebenden den platten Begriffen ihrer Umgebung.

Das Vorspiel giebt in gedrängter Weise das einheitliche Bild der Entwicklung der Liebesleidenschaft bis nach ihrer Katastrophe. Der formelle Aufbau der Motive ist bewunderungswürdig, der Eindruck überwältigend.

II. Aufzug. Ein Gefährte Tristans, Melot, hat bei dem Empfang den wahren Grund der Verwirrung Isolde's erkannt und dem König verraten. Um die Wahrheit zu erproben, begiebt sich dieser scheinbar auf die Jagd, und nächstlicherweile kommen Tristan und Isolde in einem Garten zusammen. Unerwartet kehrt der König zurück und ist tief gedemütigt, seinen Freund treulos zu finden. Tristan stürzt zuletzt auf Melot zu, wird aber selbst verwundet.

Es erscheint beinahe lächerlich, den Inhalt eines der herrlichsten Akte mit so kurzen, trockenen Worten wiederzugeben, und doch ist der Inhalt der äußeren Handlung damit erschöpft. Von der durch die Musik dargestellten inneren Handlung, von Freude und Schmerz der Liebenden, kann nur die unmittelbare Aufführung den Begriff geben. Man versäume nicht, wenigstens diesen zweiten Akt im Bülow'schen Klavierauszug zu spielen.

III. Aufzug. Kurwenal, Tristans Diener, hat seinen Herrn auf die halbverfallene Stammburg in Kareol gebracht, und hier erbliden wir Tristan auf dem Krankenlager im Burghof. Mehr als die Wunde peinigt ihn die Sehnsucht nach Isolde. Er meint ihre Ankunft fast erzwingen zu können durch die Kraft seiner sehnennden Liebe. Doch erschöpft sinkt er zurück und läßt in der Fieberhitze sein ganzes Leben noch einmal an sich vorüberziehen. Endlich fällt er in ruhiges Träumen und hat eine wunderschöne Vision von Isolde. Wirklich naht auch jetzt ein Schiff, dem Isolde entsteigt; sie stürzt zu dem taumelnden Tristan herein, um ihn tot in ihren Armen zu halten. Ein zweites Schiff bringt Marke, der die Liebenden vereinigen möchte, aber zu spät kommt. Isolde, ohne den König zu vernehmen, richtet sich über Tristans Leiche noch einmal empor und haucht mit einem Hymnus auf das Reich des Unbewußten ihr Leben aus.

Die Gewalt der schmerz erfüllten Musik dieses dritten Aktes ist nur durch den Eindruck der persönlichen Schicksale während der Komposition erklärlich. Den Schmerz in allen seinen Abstufungen hat Wagner überhaupt meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Auf musikalische Einzelheiten können wir auch hier nicht näher eingehen.

621. Der Stoff. Tristan ist in einzelnen Beziehungen an das Verständnis der Schopenhauer'schen Philosophie gebunden. Im dritten Akte findet sich z. B. eine Andeutung der Idee der Präexistenz („Den Trank — ich selbst hab' ihn gebrant“). Doch sind solche Andeutungen Ausnahmen. Die Stimmung tiefer Traurigkeit und nagenden Welt-schmerzes wird sich auch dem Zuhörer, der Schopenhauer nicht kennt, mitteilen. Tristan ist der Gegenpol zu Siegfried und stammt aus einer Zeit, in der Wagner die Tragik alles Weltgeschehens heftig zum Bewußtsein kam. Seine verzweifelte persönliche Lage hätte Wagner den Pessimismus des Tristan

auch erpreßt, wenn er Schopenhauer nicht gelesen hätte; es ist daher nicht unbedingt nötig, jeden einzelnen Ausdruck genau mit dem Philosophen zu parallelisieren.

622. Die Musik ist unerschöpflich reich und fließt immer in vollem Strom dahin. Dies ist bedingt durch die Eigentümlichkeit des Stoffes, der die Handlung ausschließlich ins Innerste der Seele verlegt und an Bühnenbildern nur das Notwendigste giebt. Aus dem Schauspiel ist sozusagen ein Hörspiel geworden und man kann, besonders im zweiten Akte, über lange Strecken die Augen schließen, ohne von der Schönheit des Werkes etwas zu verlieren. Die Liebenden wünschen ja auch von Anfang bis zu Ende die Flucht aus der sichtbaren Welt. Im Tristan tritt die geistige Bedeutung der Leitmotive nicht in dem Maße hervor wie im Ring. Die Schilderung hält sich überwiegend an Augenblickliche, Gegenwärtige. Andererseits ist dadurch, daß fast nur wiederkehrende Motive benützt sind, die Einheitlichkeit des Werkes gesteigert. Die unruhige, leidenschaftliche, glühende Sprache dieser Musik wird schon der züngelnden Modulation wegen nicht leicht mit irgend einer andern verwechselt werden. Vom Ring trennt sie die Verfeinerung der Leidenschaft, von den Meisterängern ihre verzehrende Glut. Direkt entgegengesetzt ist die Musik des Parsifal.

623] Die Meisterfänger von Nürnberg.

Handlung in 3 Aufzügen.
Dem König Ludwig II. von Bayern gewidmet.

Erste Aufführung: 21. Juni 1868 in München unter Hans v. Bilow. Erste Aufführung i. Bayreuther Festspielhaus: 23. Juli 1888. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 92, 99).

Personen:

- Hans Sachs, Schuster, B.
- Veit Pogner, Goldschmied, B.
- Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber, B.
- Frisch Kothner, Bäcker, B.
- 8 weitere Meisterfänger,
- Walther v. Stoking, ein junger Ritter aus Franzen, T.
- David, Sachsens Lehrbube, T.
- Eva, Pogners Tochter, S.
- Magdalene, Evas Amme, M.S.
- Ein Nachwächter, B.

Schauplatz der Handlung: Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts. I. Aufzug: Im Inneren der Katharinenkirche. II. Aufzug: In den Straßen vor den Häusern Pogners und Sachsens. III. Aufzug: a) Sachsens Werkstatt, b) ein freier Wiesenplatz an der Pegnitz.

624. Entstehung. Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollenbung des Tannhäuser, verfaßte Wagner den ersten Entwurf zu den Meisterängern. Die Art, wie sich ihm damals der Stoff darstellte, war

ironisch; mit seinem Blick erkannte er, daß die bloße Ironie weder für die Kunst noch einem Kunstwerk das Gepräge geben dürfte; er ließ das Begonnene liegen. 1847 griff er den Stoff wieder auf und vollendete ein Drama im Lauf der folgenden Jahre, durch viele Unterbrechungen geübt. Es ist das erste und einzige Mal, daß Wagner den Stoff der Geschichte entnimmt und den Gang der Handlung nach freier Erfindung gestaltet.

I. Aufzug. Die Scene stellt das Innere der Katharinenkirche dar; die Gemeinde singt den letzten Vers eines Choralgesangs und verläßt dann nach dem Nachmittagsgottesdienst die Kirche. Der Ritter Walther, der während des Gesangs mit dem Goldschmieds-Töchterlein Eva Blide getauscht hat, tritt an das Mädchen heran, um es kurzer Hand zu fragen, ob sie schon Braut sei. Die Begleiterin Magdalene und später David, der Lehrbube des Schusters Hans Sachs, bemühen sich, Walther von dem verbotenen Wesen der Meisterfängerkunst einen Begriff zu geben; denn dies ist vor allem notwendig, wenn der Ritter Eva gewinnen will, welche als Preis für den Sieger in einem Wettgesang bestimmt ist; am andern Tage, am Johannisfest, soll dieser Wettgesang stattfinden. Die rasche Liebe zwischen Eva und Walther ist bei ihrem jungen Alter nicht zu verwundern. Walther folgt sofort den Gedanken, Eva „als Meister zu gewinnen“. Sie trennen sich für jetzt und Walther bleibt allein in der Kirche zurück, um einer Sitzung der Meisterfänger anzuwohnen und sich womöglich mit einemmal zum Meister aufzuschwingen. Ehe die Meister kommen, müssen umständliche Vorbereitungen getroffen werden, welche David dazu benützt, Walther in die Geheimnisse der Kunst einzuweißen. Die übrigen Lehrbuben treiben allerhand Schabernak und es dauert lange, bis endlich alles hergerichtet ist. Neidisch umtanzen die Lehrbuben das „Stemmerl“, in dem der „Meister“ sein Amt verrichten wird, und fragen den Junter heimlich, ob ihm „das Blumentränzlein“ behaglich sein werde. Von den eintretenden Meistern nimmt sich Pogner sofort Walthers an und erklärt, ihn zur „Freiung“ vorzuschlagen zu wollen. Der Stadtschreiber Beckmesser, der es auf Eva abgesehen hat, wittert sofort einen Nebenbuhler und ergreift sich in allerlei drohlich-ärgelichen Wendungen. Zuletzt kommt Hans Sachs und Kothner liest teilsweise langweilig die Namen der verammelten Meister ab. Pogner bittet nach einigen Zwischenfällen um Aufmerksamkeit für einen wichtigen Antrag: er will morgen dem Meister, der vor allem Volk den Preis im Singen erränge, Eva zur Ehe geben; nur solle dieser das Recht haben, einen ihr unangenehmen Freier zurückzuweisen. Dessen angenehmen Gedanken überbietet Hans Sachs sofort mit einem für die Meister noch ungleich verwegeneren: Man solle nicht immer

laß die Meister, soborn auch einmal das Volk Richter im Wettgesang sein lassen. Darob große Entrüstung unter den Meistern: „wenn spricht das Volk, halt ich das Maul,“ bemerkt einer. Pogner tritt vermittelnd auf und sein Antrag wird angenommen. Nach ergötzlichen Streitereien kommt aber noch ein neuer Fall: Pogner stellt den jungen Ritter zur „Freiung“ vor. Nun hat dieser in eigenem Gesang zu zeigen, ob er würdig ist, in die Kunst aufgenommen zu werden. Damit Walthers nicht irre gehen kann, liest man ihm eine schwere Zahl von Regeln vor, ehe er mit dem Gesang beginnt. Trotz aller Begeisterung vermögen Walthers Lieder die Herzen der Meister nicht zu gewinnen, nur Sachs lauscht mit nachsender Anteilnahme. Der Merker Bedmesser, der jeden Fehler mit einem hörbaren Kreidestrich auf seiner Tafel angemerkt hat, stützt erboßt aus seinem Gemerk hervor und agitiert für die Ablehnung Walthers. Unter großem Tumult, in allgemeinem Wirrwarr endigt Walthers seinen Gesang. „Versungen und verthan,“ lautet das Echo bei den Meistern.

Das Vorspiel giebt den idealen Gang der Handlung in gedrängten Zügen. Zuerst werden mit dem Meisterfingermotiv die Meister hingestellt, dann Eva, und in dem Meisterfingermarsch der Glanz des Johannisfestes, das in Kunstbegeisterung verläuft. Ein breiter Hymnus, den man auf Hans Sachs deuten mag, verherrlicht die Kunst. Mit einigen gewaltigen Rückungen gelangt dann das C-dur in E-dur und mit der bezeichneten Strophe aus Walthers Preislied in die Gefühlswelt des letzteren. Dann tritt Bedmesser auf, dessen Eitelkeit durch das verfluchte Meisterfingermotiv treffend charakterisiert ist. Umsonst stemmt sich Walthers Motiv entgegen. Bedmesser behält den Platz und wird dann erst vom Volk in Bedrängnis gebracht. Dem lustigen Durcheinander scheinen die Meisterfinger Ruhe zu gebieten und jetzt löst sich alles in eine harmonische Dreieinigkeit auf, die in der ganzen Dreifachkomposition ihresgleichen sucht: die Themen der Meisterfinger, des Nachsches, Walthers werden gleichzeitig verbunden und zu einer großartigen Steigerung emporgesührt; das Meisterfingerthema bildet den pompösen Abschluß des Vorspiels. So wie hier die Polypphonie durchgeleitet ist, so hat sie auch Wagner im ganzen Werke in geistreicher, zum Teil kühn-humoristischer Weise behandelt. Von den Motiven des ersten Aktes heben wir nur eines hervor, das in der Regel unbeachtet bleibt: es ist der aufsteigende Saufzer des Hans Sachs, als er sich von den Meistern so wenig verstanden sieht. Es erklingt zum erstenmal bei den Worten: „Halt, Meister, nicht so geist!“ Der Aufbau des Finales verdient seiner Polypphonie wegen besonders studiert zu werden.

II. Aufzug. Eine Nürnberger Straße

bildet den Schauplatz der Ereignisse, die sich am Abend des Johannisfestes, abspielen. Die Lehrbuben sind mit Schließung der Werkstätten beschäftigt; es ist Feierabend. Magdalene sucht zu David zu gelangen, um etwas über den Ritter zu erfahren. Trostlos geht sie zurück, als ihr David die Entscheidung der Meister mitteilt. Hans Sachs kommt gerade recht, um eine ausbrechende Schlägerei der Lehrbuben zu verhindern; er tritt mit David ins Haus ein. Pogner und Eva kehren wie vom Abendspaziergang zurück, Eva beklommen und Pogner in unentschlossenem Hin- und Herfinten. Als beide im Haus sind, lenkt der Dichter unseren Blick hinüber in die Werkstatt des Hans Sachs: wie dieser über das Erlebnis des Tages nachdenkt und sich Walthers Lenzesgesang zurüchruft — welche zarte Poesie umhaucht diesen Monolog. Und nun erst die Scene mit Eva; sie hat sich loszumachen gewußt und zu Sachs geschlichen, um etwas über Walthers zu erfahren. Sachs stellt Eva dadurch, daß er ihr ausweicht und es scheinbar mit den Meistern gegen Walthers hält, auf die Probe; er selbst muß erfahren, ob Eva Walthers wirklich liebt — sein eigenes Herz wird tief davon berührt! Eva verrät sich natürlich sofort. Aufgeregt geht sie von Sachs weg, an dessen gutem Herz sie in diesem Augenblick verzweifelt. Anstatt sich aber ins Haus zu begeben, erwartet sie ihren Ritter und will, als dieser erschienen ist, mit ihm fliehen. Sachs, der die beiden beobachtet, läßt einen Lichtstrahl quer über die Straße fallen, um sie in Verwirrung zu setzen. Als gar endlich Bedmesser dazu kommt und Eva ein Ständchen bringen will, ist an eine Flucht nicht mehr zu denken. Die Liebenden lassen sich auf einer Bank nieder und beobachten ihrerseits die folgenden Ereignisse. Als Bedmesser anfangen will, zu singen, beginnt Sachs, der mit seiner Arbeit auf die Straße heraus ist, mit lauter Stimme ein humoristisches Lied. Bedmesser macht alle Phasen des Nergers bis zum sinnlosen Jörn durch; sein eigenes Ständchen hält er für notwendig, um bei Eva als Wettfänger ein günstiges Vorurteil zu gewinnen. Schließlich muß er aber mit Sachs paktieren und dieser läßt ihm so viel Atem, daß er sein Lied mit knapper Not zu Ende singen kann; die Hammerschläge, die seine Fehler markieren, halten ihn stetig in Aufregung. Sein Gesang hat übrigens die Nachbarn geweckt; David glaubt, das Ständchen gelte der am Fenster befindlichen Magdalene, zerbricht Bedmessers Laute und im Nu versammeln sich Lehrbuben, Gesellen, Meister, Nachbarn und Nachbarinnen, um den Johannisstag mit einer großen Keilerei zu beschließen. Mit zitternder Stimme ruft der Nachtwächter, auf dessen Ruf die Bürger sich zurückgezogen haben, den Gruß der ersten Stunde und der aufsteigende Vollmond scheint in die Straße, als ob alles nur ein Traum gewesen wäre.

Da es nicht unsere Aufgabe sein kann, die einzelnen Schönheiten der Musik zu besprechen, beschränken wir uns auf wenige Andeutungen. In Sachsens Monolog sind die überschwellenden Motive aus Walthers Lied „Janget an“, das er den Meistern vorjagt, eingefügt. — Zum dritten Vers des Schusterlieds erklingt die Resignationsweise, mit der das Vorspiel zum dritten Akt beginnt. Eva fühlt das geheime Weh des Meisters und bricht in die Klage aus: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie.“ Die Polyphonie in der Prügelscene sollte von jedem Berufsmusiker studiert werden. Beckmessers Ständchenmelodie ahmt keine bestimmte Musikrichtung tendenziös nach, sondern zieht alles ins Romische.

III. Aufzug. Zur Handlung des dritten Aktes gehört eigentlich das Vorspiel; denn die Scenen in Sachsens Werkstatt bilden die unmittelbare Fortsetzung. Davon hat freilich das Publikum oft geringe Kenntnis. Sachsens Größe liegt nicht bloß im Kunstsinne, sondern in der Neidlosigkeit und Selbstbeherrschung. Obwohl er selbst Eva liebt, tritt er für den aufstrebenden Walthers ein und gönnt beiden ihr Liebesglück. Die männliche, philosophische Resignation, die sich vom Schmerzbelegten zu entschiedener, milder Haltung festigt, spiegelt sich im Vorspiel. Die erste Scene mit David, der wehmütig um Verzeihung bittet, bekommt durch die Gegensätze der tragischen Stimmung Sachsens, des weihewollen Morgenslichtes und der hausbadenen Art des Lehrbuben ihr echt humoristisches Gepräge. Der tief sinnige Monolog macht den Uebergang aus der philosophischen Betrachtung in thatkräftiges Eingreifen. Walthers erhält von Sachs Anweisung, wie er die Gunst der Meister von neuem erlange; ein schönes Lied, das dem Ritter aus dem Siegreis gelingt, zeichnet Sachs freudig auf. Nachher entdeckt Beckmesser das Geschriebene, hält Sachs für den Urheber, läßt sich aber beschwichtigen, als ihm das Blatt geschenkt wird: Beckmesser will das Lied als Werbegesang einstudieren! Endlich erscheint auch Eva, dem Weinen nahe; denn Schen, Beschämung, Liebe halten sie wunderbar gefangen. Als Sachs an ihrem Schuh flickt und Walthers auf der Treppe erscheint, bricht sie in einen Freudenruf aus; entzückt improvisiert Walthers die dritte Strophe seines Liedes. Sachs aber bringt ihre ganze innere Erregung dadurch zum Ausbruch, daß er sich in grobkörnigen Worten scheinbar über die ewige Mühe beschwert, die ihm Eva bereite. Mit einem Jubelruf stürzt sich diese an des Meisters Brust und es entringt sich ihr jener begeisterte Dankgesang, aus dem die Gemütsstiefe beider schlichter Menschen rührend hervorleuchtet. Nachdem noch David in Anwesenheit seiner Magdalene zum Gesellen geschlagen ist, beschließt der harmonische Gesang Sachsens und der beiden Paare die Scene. Auf einem Wiesenplan

vor Nürnberg sind wir dann Zeugen bei fröhlichen Festtreiben. Die Jünger ziehen auf, die Lehrbuben tanzen mit Walthers aus Fürth. Dann schreiten feierlich die Meisterfinger einher. Sachs wird von Beckmesser mit des Meisters Choral „Wacht auf, es naht gen dem Tag“ einmütig begeistert begrüßt — ein großartiger Augenblick! Im Wettgesang macht dann Beckmesser durch ganz falsche Auffassung des Liedes, das er unfinnig entstellt wiedergiebt, glänzendes Fiasko, und Walthers, der ja das Lied kennt und richtig und schön vorzutragen weiß, erringt mit ihm den Sieg. Aber in der Kunst will er nicht aufgenommen sein. Er bedeutet Sachs dem jugendlichen Feuerlohn, daß die Meister nicht zu verachten sind und das ganze Volk schließt sich ehrfurchtvoll dem Hymnus an:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Raum,
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'ische Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst.“

Wenn je, so trifft auf diesen dritten Akt die Mahnung zu, daß zum Verständnis der Musik Wagners vorurteilslose Empfänglichkeit genügt. Sachsens Kennzeichen (besonders die Stelle von der Jodanisnacht), Walthers Preislied, die Verwirrung und der Jubel Evas, das Duinetti, der Choral sind nur einzelne Perlen aus einer ununterbrochenen Kette. Der Schluß des Ganzen ist dem Schluß des ersten Vorspiels nachgebildet. Kunstvolle Polyphonie gibt überall, z. B. auch durch Sachsens Festrede, hindurch.

625. Der Stoff. Das Werk ist schon als geistliches Bild großen Reiz; der Geschichte ist aber überall das Neuenmenschliche abgewonnen. Zu dieser inneren Umgestaltung bedurfte es der künstlerischen und menschlichen Reife Wagners. Diese war auch nötig, um den ursprünglich ironischen Gehalt in einen humoristischen zu verwandeln. Die Meisterfinger sind kein Vorspiel, sondern Lust- und Trauerspiel zugleich; die Kraft echten Humors verjöhnt mit dem Schmerzen der Wirklichkeit wie sie die Äußerungen der Lebensfreude vertritt. Wenn Wagner gerade in der Zeit seiner schlimmsten Erfahrungen die sonnige Güterzeit zu den Meisterfingern fand und seine Thränen in Perlen faßte, so ist dies gewiß das untrügliche Zeugnis für die Größe und Güte seiner Natur. Alle polemische Tendenz ist aus dem Stoffe ausgelesen und der Kampf der alten und neuen Kunst auf die allgemeinen Schwächen menschlicher Natur liebevoll zurückgeführt.

626. Die Musik. In musikalischer Beziehung ist hervorzuheben die Verschmelzung der dramatischen Musik mit den älteren geschlossenen Formen; nicht eine Komposition ans Publikum, sondern der Stoff selbst be-

wirkte sie. Das Leitmotiv ist mehr zur Zeichnung ähnlicher breiter Bilder und nur vereinzelt zur Vermittlung eines bestimmten bezeichnenden Gefühlswertes benützt. Ganze Szenen sind von einer Themengruppe einfarbig untermalt. Getreu spiegelt die Musik das Kolorit der einzelnen Akte: das Altertümliche, Fünfstig-Trockene des ersten, den würzigen Hauch der Sommernacht im zweiten und die Weihe des Morgens, dann die rauschende, durch Begeisterung geweckte Freude des Festes im letzten Akt. Das Gesamtgepräge erhält die Musik durch die ungeheure Bachsche Polyphonie sowie durch die lebenswürdigkeit, die ihren Stempel der Charakteristik derbster Komik aufdrückt, und die Lebensfreude, die aus der Schilderung tiefster Resignation noch herausblickt. Man vergleiche Beckmesser mit Mime, Sachs mit Wotan.

627] Parsifal.

Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen.
Erstaufführung: 26. Juli 1882 in Bayreuth, dann bei den Festspielen von 1883, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 99. 100. Aufführung daselbst 19. August 1897.

Personen:

Amfortas, Bar.
Titurel, B.
Gurnemanz, B.
Parsifal, T.
Klingsor, B.
Kundry, S.
Erster u. zweiter Gralsritter, T. u. B.
4 Knappen, S. u. T.
Klingsors Zaubermädchen,
6 Einzeljägerinnen, S. und 2 Chöre, S.
u. A.

Die Erbliberei der Gralsritter, T. u. B.
Jünglinge u. Knaben, S., A., T.
Ort der Handlung: 1. und 3. Aufzug: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralsritter „Monsalvat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. 2. Aufzug: Klingsors Zauberhölle, am Südrande derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

628. Entstehung. Schon 1857 entwarf Wagner den Parsifal; verwandte Stoffe hatte er 1848 in „Jesus von Nazareth“, 1856 in den „Siegern“ zu behandeln versucht, aber wieder aufgegeben. „Die Sieger“ waren auf streng buddhistischer Grundlage aufgebaut und feierten die Kraft absoluter Entäußerung. Erst nach 1876 vollendete Wagner die Dichtung des Parsifal. Drei Sagen-elemente schmolz er zusammen: Die Legende vom heiligen Gral, die Heldensage von Parsifal und das Märchen vom jungen Thoren. Dazu kommen einige buddhistische Bestandteile. Es ist aber verkehrt, sich Wagner von diesen Quellen abhängig zu denken. Der Hauptgedanke, daß Mitleiden im engsten Sinne Uranfang jeder befreienden That sei, ist Wagners Eigentum und nach diesem Gedanken richtet sich die Ver-

wertung der christlichen Tradition (Abendmahl, Taufe, Fußwaschung u. s. w.) nicht minder als die der Sagen-elemente. Der Parsifal Wolframs v. Eschenbach (überfetzt von Herz) bietet nur Vergleiche und keine Belege für Wagners Parsifal. Das Drama ist glücklicherweise für die Bayreuther Festspiele reserviert geblieben; eine Aufführung an ständigen Operntheatern ist bei dem idealen Charakter des Werkes undenkbar.

I. Aufzug. Im schattig-ernsten Walde beginnt der Ritter Gurnemanz mit den Knappen das Tagwerk, die Pflege des siechen Gralskönigs Amfortas, der nach dem heiligen Waldsee zum erquickenden Bade getragen wird. Umsonst sind alle Heilmittel, auch was die Gralsbotin Kundry gebracht, denn dem Kranken hilft nur eines, nur der eine — der reine Thor, durch Mitleid wissend — wie es ein Orakelspruch verkündet hat. Warum alles andere vergeblich bleibt, erfahren wir in der kunstreich angelegten Exposition, die Gurnemanz in seinen Erzählungen liefert: Amfortas ist in den Schlingen Klingsors erlegen, der aus Wut über Zurückhaltung vom heiligen Gral einen Zauber Garten voll schöner Frauen geschaffen hat, um die Ritter von ihren Rettungswerken durch sinnliche Verführung abzubringen. Bei der Bethörung des Amfortas ist ihm sogar die heilige Lanze zu erbeuten gelungen; seitdem brennt dem Gralskönig eine Wunde in der Seite, die sich nimmer schließen will. Kaum hat Gurnemanz von dem allem erzählt, als der junge Parsifal, der einen Schwan erlegte, hereingeführt wird. Nach rührender Zurechtweisung für des Mutwilligen That fragt ihn Gurnemanz nach Namen und Herkunft und wie sich Parsifal „dumm“, d. h. völlig unwissend und harmlos zeigt, ahnt er in ihm den verheißenen Erlöser und geleitet ihn zur Gralsburg, wo das Liebeshmahl gefeiert wird. Die Verwandlung geschieht bei offener Scene; die beiden scheinen zu schreiten, während sich die Gegend verändert, bis sie auf den Gralsberg gelangt sind. Der weihvollen Feier sieht Parsifal erstaunt zu; beim Schmerzensausbruch des Amfortas packt ihn ein vorübergehender Affekt des Mitleids; da er sonst kein Verständnis äußert, weist ihm Gurnemanz zuletzt unwillig die Thüre.

Das Vorspiel bringt die Motive des Abendmahls, des Grals und des Glaubens. In scharfem Gegensatz hierzu entwickelt der erste Akt die Motive Klingsors und Kundrys, ohne übrigens ihre ganze Dämonik vorwegzunehmen. Parsifal ist bei seinem Auftreten durch ein energisches Motiv gekennzeichnet; eine zarte Melodie umspinnt die Erinnerung an die Mutter. Berühmt ist die Verwandlungsmusik und die Abendmahlszene.

II. Aufzug. Was der erste Akt über Kundry nur geheimnisvoll angedeutet, wird im zweiten zur schrecklichen Gewißheit: sie war die Verführerin des Amfortas und

soll nun auch Parsifal verführen. Sie ist also nicht bloß durch verschiedene Existenzen gegangen (gemäß der Idee der Wiederverkörperung), sondern wechselt auch in der jetzigen ihr Bewußtsein und lebt in zwei getrennten Sphären, im Dienst des Guten auf dem Gralsgebiet und bei Klingsor, der sie in seiner Macht hält, im Dienste des Lasters. Ehe sie ihre Verführung beginnt, stürmen auf Parsifal die Blumenmädchen ein, ohne Lüsterheit in ihm zu erregen. Die Psychologie der Verführungsscene zwischen Kundry und Parsifal ist von tief-sinniger Wahrheit. Kundry fesselt den Helden zuerst durch Erzählung von seiner Mutter; als sie „des Mutterjegens letzten Gruß, der Liebe ersten Kuß“ auf seine Lippen drückt, erwacht Parsifal mit einemmale zu hellseherischer Kraft; indem er das gleiche leidet, was Amfortas gelitten, den Kuß Kundrys, blüht das Bewußtsein in ihm auf, daß Amfortas durch sinnliche Schwäche seine Dualen verschuldete. Zugleich wird er des eigenen Trieblebens inne, das sich ihm in diesem Augenblick natürlich als Quelle des Unheils darstellt; und endlich ahnt er, daß er durch Widerstand gegen Kundry Amfortas heilen könne. Nach dem ersten Mißlingen der Verführung hilft Kundry ihre Sinnlichkeit in das geistige Sehnen nach Erlösung oder: das Bewußtsein ihrer unglücklichen Existenz ist durch Parsifals Weigerung zwar wachgerufen, aber nicht zu völliger Helligkeit und Kraft geweckt; es gehorcht noch der Sinnlichkeit. Kundry ruft Klingsor zu Hilfe. Umsonst schleubert dieser den erbeuteten Gralspeer auf Parsifal; der Speer bleibt über Parsifal schweben und der „reine Thor“, der sich die ungebrogene Kraft gewahrt hat, enteilt mit ihm nach der Gralsburg zu. Die Musik charakterisiert Klingsors Glend und Kundrys Leidenschaft mit gewaltiger Macht (Vorspiel). Von bedeutendster Wirkung sind alle jene Motive, die dem Gebiet des Grales angehören und hier bei Klingsor das Gräßliche und Dualvolle vermehren. Eine liebliche Episode bildet die bekannte Blumenmädchen-scene.

III. Aufzug. Nach langen Jahren voller Kämpfe und Nöten erreicht Parsifal an einem Charfreitagmorgen das Gebiet des Grales und wird von Gurnemanz zum Gralskönig geweiht. Die hüßende Kundry wäscht ihm die Füße und empfängt von ihm den versöhnenden Kuß und die Taufe; die ergreifende Schönheit dieser menschlich-einfachen Scenen wird gekrönt durch die leuchtende Schilderung der erlösten Natur (sog. Charfreitagszauber)! Wandeldekorationen führen wieder zum Gralstempel; Parsifal heilt mit dem Speer Amfortas Wunde und erschließt den Rittern den langentbehrten Segen des Grales.

Das Vorspiel deutet auf die Entbehrung des Grales, den Amfortas nicht mehr enthüllen mag; der erlösende Held naht

langsam und scheidet den Weg nur mühevoll zu finden. Die Musik zu den letzten Szenen und zur Erlösung des Amfortas ist durch tiefsten Ausdruck und zarte Einfachheit ausgezeichnet; der Schluß ist mild-
versöhnend, gleichsam der Epilog zu Klingsors eigenem Leben.

629. Der Stoff. Parsifal ist vornehmlich auf ethische Pflichten gegründet, der sich wächst vom wilden Anaben empor zum geläuterten, aber rein gebliebenen Erlösten. Auch sonst tritt überall das Ethische hervor, selbst die Natur erscheint als entweicht vom Menschen und mit ihm als erbjungbedürftig. Mit den Meisterlingen hat das Werk gemeinsam, daß es nicht der höchsten schlag vorübergehender Stimmungen ist, sondern die Frucht eines langen Lebens. Der Konflikt zwischen Lebensgenuss und idealem Beruf, den wir aus Zamboni kennen, ist hier so gependet, daß der die Versuchung von Anfang an abweist. Eine Verabschiebung der Sinnlichkeit überhaupt liegt dieser Abwehr nicht zum Grunde. Ebenso wenig dient Parsifal der Verherrlichung der Kirche; das Wort Kirche ist sogar ganz vermieden. Mit den Schwärmen des Gralesgebietes hat wiederum Wagner seinem Vertrauen auf die Menschennatur das letzte Denkmal gesetzt; sein Glaube ist jener Goethesche Glaube, ohne den in der Welt nie etwas ausgerichtet wird. Dem tiefsten Eindruck des Werkes entzieht sich der Freigeist so wenig wie der Orthodoxe, die beide, nach dem Stoff zu urteilen, niemals davon befreit sein sollten. Zu dem eigentümlichen, unergleichlichen Eindruck trägt jedenfalls bei, daß Parsifal zwei Momente, die sonst einem Bühnenwerk unentbehrlich scheinen, dem Widerstreit menschlicher Interessen und die Liebesleidenschaft, vollständig ausgeschieden hat.

630. Die Musik ist technisch merkwürdig dadurch, daß alle Motive leitend geworden sind. Während aber bei Tristan ihre Beziehung aufs Gegenwärtige vorherrscht, drücken sie im Parsifal mit gleicher Entschiedenheit die Gefühlsrichtungen auf Entferntes aus. So ist die Wirkung der Klingsormotive im ersten, die der Gralmotive im zweiten Aufzuge die deutlich-tiefgründigste. Die Verwertung geschlossener, namentlich choralariger Formen springt nicht einer neuere Formen zu Prinzipien, die fürs Musikdrama unangewandt sind, noch weniger einer „Konzeption“, sondern dem Geiste und Bedürfnisse des Stoffes. Auch die weit größere harmonische und modulatorische Einfachheit war durch den Gegenstand geboten.

631. Litteratur. Man hat nachgerade weniger einen Führer durch Wagner, als einen Führer durch die Wagnerlitteratur nötig. Wir geben in folgendem eine Übersicht über die Quellen, die das Verständnis Wagners anbahnen, weiterführen und

vollenden können. Alle primäre Litteratur ist vorangestellt; sie bildet die unentbehrliche Grundlage zum Studium dessen, was über Wagner gesagt worden ist.

I.

Wagners Gesammelte Schriften, 10 Bände, 3. Aufl. 1898.

Gedanken, Entwürfe, Fragmente. Ein 1885 erschienener Supplementband.

Sämliche Klavierauszüge. (Ring von Kindwirth, Tristan von Bülow, Meisterfinger von Taufsig, Parsifal von J. Kubinklein; man vermeide die kleinsten Bearbeitungen, oder gar die Auszüge ohne Text, oder die Potpourris!) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 Bde, 1881.

Briefe Wagners an Uhlig, Fischer und Heine, 1888; an Röckel, 1894; an E. Hekel, 1899.

Briefe Wagners an seine Zeitgenossen von Kistner.

II.

Lebensbeschreibungen von Glazennapp (bis jetzt bis 3. Jahr 1864; 3 Bde.); von Chamberlain (illust., 1896).

Zappert, Wagnerlexikon 1877, (enthält die Ansichten und Äußerungen von Wagners zahlreichen Gegnern Hanslick, Hauptmann, Ehlert, Speidel u.).

III.

Rieffschke, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872. Wagner in Bayreuth, 1876, (4. Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“). „Der Fall Wagner“, 1888, wird nur mit tiefem Bedauern gelesen werden können.

Chamberlain, Das Drama Wagners. Fördert das ästhetische Verständnis sehr.

Bayreuther Blätter, Zeitschrift im Geiste R. Wagners, von ihm selbst begründet, enthalten viel wertvolles Material für Kenntnis und Verständnis Wagners. (Herausgeber: Hans v. Holzogen.)

Der Kunstwart. Musikal. Redakteur: Dr. Batka. Auch diese Zeitschrift gehört zu den Quellen der Belehrung üb. Wagner. Liszt, Tannhäuser und Lohengrin, 1851. H. v. Holzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen.

Holzogen, Erinnerungen an Wagner (Neklam).

R. Batka, Musikalische Streifzüge, 1899.

R. Köstlin u. Gjellerup haben Essays über den Ring des Nibelungen geschrieben.

Lichtenberger, Wagner der Dichter und Denker 1899.

H. von der Pfordten, Die Bühnenwerke Wagners, 1899.

A. Prüfer, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, 1899. (Geschichte der Festspiele; gute Essays über Ring, Meisterf., Pars.)

Golther und Meinel haben sich mit den sagengeschichtlichen Quellen befaßt.

Grimms deutsche Sagen, Simrocks Bearbeitungen der beiden Edden und die Tristan- und Parzival-Uebersetzungen von Herß gewähren Einblick in die primären Sagenquellen.

Kürschners Wagner-Jahrbuch, 1886.

Schuré, Le drame musical, 2. Bde, 1875.

A. Ernst, L'oeuvre de R. Wagner, 1893.

Appia, La mise-en-scène du drame Wagnérien, 1895.

Prägers Buch über Wagner ist wegen der Fälschungen von den Verlegern (Breitkopf u. Härtel) zurückgezogen worden.

Weißheimers Buch ist ebenfalls mit Vorsicht zu benutzen.

Litteraturführer.

Klavier.

632. Bei diesem Führer durch die Litteratur der Hauptinstrumente wurde selbstverständlich nur das Wichtigste genannt, welches beim Studium zu berücksichtigen ist. Freilich ist noch viel Treffliches vorhanden, was im folgenden keinen Platz gefunden hat; aber, wollte man z. B. aus der schier unübersichtlichen Klavier-Litteratur alles Gute, Nützliche und Schöne verzeichnen, so würde der Platzsuchende wiederum vor der Qual der Wahl stehen. Uebrigens giebt es eine große Anzahl solcher „Führer“, die eine Unmenge von Stoff nennen und zugleich kurze Bemerkungen über die wichtigsten Werke behufs näherer Orientierung enthalten. Als die zuverlässigsten dieser Art mögen wohl folgende gelten: J. Karl Eschmann, ungearbeitet von Adolph Nutford.“ (Leipzig, Gebrüder Hug & Co.)

und „Guide du jeune Pianiste par C. Eschmann-Dumur“ (Leipzig, Ernst Eulenburg). Noch muß erwähnt werden, daß eine streng progressive Ordnung nicht herzustellen ist, da in ein und demselben Hefte häufig Stücke von sehr verschiedener Schwierigkeit sind, auch macht dem einen die Spannung große Not, während sie dem anderen leicht wird, dem einen wird das Technische leicht, aber er hat wenig Sinn für Rhythmus u. s. w. Der stärkeren oder schwächeren Begabung des Schülers muß der Lehrer Rechnung zu tragen wissen und demgemäß den Unterrichtsstoff wählen. Daß Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Chopin nach zurückgelegtem Anfängertum vorzugsweise kultiviert werden müssen, ist ganz selbstverständlich und sind aus dem Grunde gerade diese Namen am wenigsten genannt worden. Man hüte sich aber, ge-

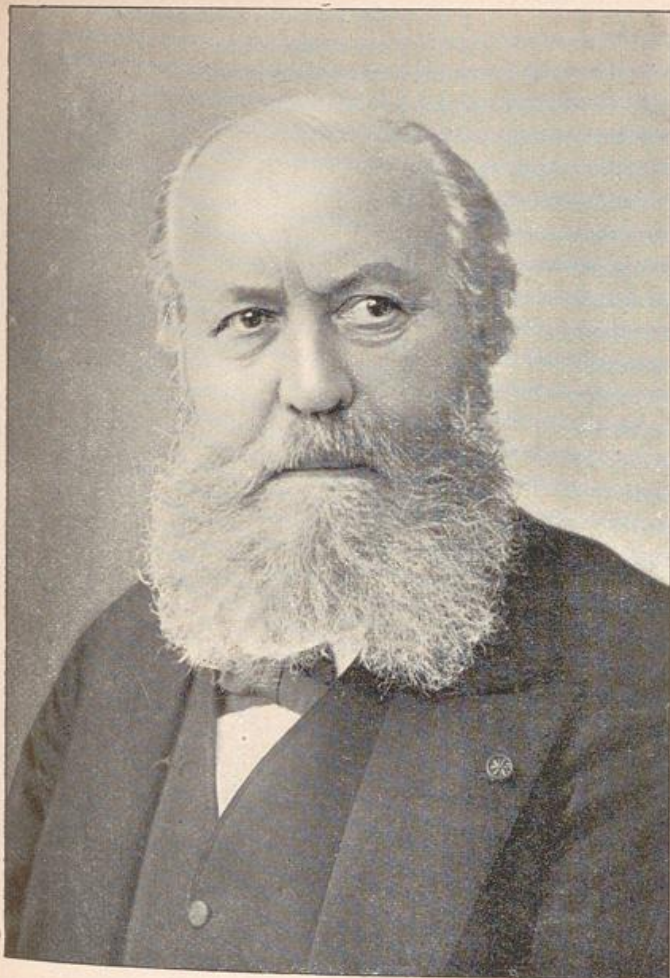
rabe Mozart und Beethoven zu zeitig spielen zu wollen; werden diese Werke zu früh als Unterrichtsstoff benützt, so kann es leicht geschehen, daß der Schüler die Freude an denselben, als an absoluten Kunstwerken, auf längere Zeit verliert. Die meisten vielbegehrten Werke, seien es nun Unterrichtswerke oder Werke der Klassiker, sind in zahlreichen Ausgaben vorhanden. In neuerer Zeit hat man begonnen, die letzteren Werke im „Urtext“ herauszugeben, was, vom historischen Gesichtspunkte aus betrachtet, sehr berechtigt und dankenswert, andererseits aber auch sehr bedenklich ist. Wenn auch nicht gelegnet werden kann, daß manche Herausgeber allzu weit gegangen sind und in Betreff hinzugefügter Nuancierungen zc. so viel gethan haben, daß der Spieler von noch nicht geläutertem Geschmac leicht Manierist werden kann, so ist doch nicht zu vergessen, daß namentlich in den Werken von Bach, Händel und Mozart einerseits so viele Verzierungen, andererseits so wenig Vorschriften über den Vortrag enthalten sind, daß denjenigen Ausgaben, in welchen beiderseits in verständiger und künstlerischer Weise nachgeholfen ist, bei weitem der Vorzug zu geben ist vor jenen „im Urtext“. Es sei nur an die Mozartschen Klavierkonzerte erinnert, die im Urtext selbst für bedeutende Spieler oft noch ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Man prüfe also die Namen der Herausgeber und lasse sich nicht allein durch billigen Preis und etwa eleganten Stich zur Wahl dieser oder jener Ausgaben beeinflussen. Was das „wohltemperierte Klavier“ von Bach anlangt, so sind die Ausgaben bei Peters (aber nur Franz Kroll) und Breitkopf & Härtel unbedingt zu empfehlen. Vor der Czernyschen Ausgabe ist dringend zu warnen. Die übrigen Klavierwerke Bachs sind auch bei Breitkopf & Härtel in vorzüglichem Stich und sorgfältig revidiert erschienen. Die Griepenkerlsche Ausgabe ist wegen der übertriebenen Nuancierungsvoorschriften weniger zu empfehlen. Händels Klavierwerke sind in sorgfältig revidierter Ausgabe bei Schweers & Haacke in Bremen erschienen. Haydns ausgewählte Klavierwerke mögen in der Ausgabe bei C. F. Kahnt gespielt werden. Keinecke genießt ziemlich unbestritten einen guten Ruf als Mozartspieler und so mögen seine Ausgaben der Mozartschen Sonaten und Konzerte empfohlen sein. Beethovens Klavierwerke sind in zahllosen Ausgaben vorhanden. Am meisten wird wohl die Ausgabe bei Cotta in Stuttgart benutzt, welche unbedingt viel Treffliches, jedoch eine Anzahl Bemerkungen enthält, die mit großer Vorsicht benutzt werden müssen, weil sie den noch unselbständigen Spieler fast immer zu Uebertreibungen und demzufolge zur Maniertheit verführen. Die Breitkopf & Härtelsche Ausgabe der Sonaten, Variationen

und Konzerte sei neben der Stuttgarter genannt. Die Ausgaben der Mendelssohnschen Klavierwerke sind ziemlich ausnahmslos gut zu heißen. Dagegen ist unter den zahlreichen Ausgaben der Schumannschen Klavierkompositionen ausschließlich die Ausgabe seiner genialen Gattin Clara Schumann (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), zu empfehlen. Sie ist mit rührender Pictur aufs Sorgfältigste hergestellt, enthält einen vorzüglichen Fingerzatz und unterscheidet sich von allen übrigen Ausgaben dadurch, daß die eigentümliche Notierungsweise Schumanns (welcher aus Bequemlichkeit sehr häufig beide Hände auf ein System schrieb), so daß man kaum zu erkennen vermag, was die rechte, und was die linke Hand spielen soll), daß diese unbedenkliche Schreibweise beseitigt ist. Auch Chopin ist in zahllosen Ausgaben erschienen, seitdem seine Werke Allgemeingut geworden sind. Eine ganz vorzügliche Ausgabe ist die von Ristner in Leipzig veranstaltete Ausgabe von Karl Mikuli, einem Schüler Chopins. Auch die Vorrede ist sehr beherzigt. In der Peters-Ausgabe führt die allzu komplizierte Applikatur, in der Rott und Bockschins wiederum die allzu inhaltlose Anweisung zur Ausführung dieser oder jener Stelle seitens des Herausgebers. Sehr empfehlenswert ist auch die bei Breitkopf & Härtel erschienene Ausgabe.

Es ist selbstverständlich, daß bei gelichelem Studium neben der Schule, den Etuden und Vortragsstücken auch kleine Finger- und Anschlagübungen gemacht werden müssen. Derartiger Hefen, welche Fünffingerübungen, Tonleitern, Akkordübungen, Doppelgriffe u. s. w. enthalten, giebt es eine große Menge. Es mögen hier nur die folgenden (von denen die erste genannte die wohlfeilste Sammlung sein mag) erwähnt werden:

Herz, Collection des gammes etc.
Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Klavierspiel (Breitkopf & Härtel).
Plaidy, Technische Studien (Breitkopf & Härtel).
Mussa, B. C., Praktische Tonleiter- und Akkordschule [11 Hefte] (Zumstede).
Pischua (Nehberg), Tägliche Studien (Culenburg).
Rübner, Cornelius, Praktische Fingerübungen (Fritz Schuberth jr.).
Tausig = Ehrlich, Tägliche Studien (Bach).

Der gewiegte Pädagoge wird meistens den Unterricht nicht an der Hand einer einzigen Schule beginnen, sondern sich verschiedenes Material selbständig zusammensuchen, je nach der Begabung des Schülers. Es giebt aber genug der Fälle, wo Lehrer und Schüler durch die Verhältnisse auf eine Schule angewiesen sind, daher seien hier einige genannt. In Betreff des pädagogischen Wertes stehen sie einander insgesamt ziemlich nahe.



Ch Sounod.

Charles François Sounod,
geb. 17. Juni 1818 in Paris,
gest. 18. Oktober 1893 daselbst.



Georges Bizet,

geb. 25. Okt. 1838 in Paris,

gest. 3. Juni 1875 in Bougival bei Paris.

633]
Bo h
for
D r b
ll r b
Z w e
spi
ein
hü
in
Le b e
Di
füt
höc

634]
W u l
S e f
D i a l
l m
(A r
R e i n
l m
O p
R e i n
fün
P i
E n d e r
S c h r e i
m i t t e
u f e r

635]
G u r l
j u n g
C j e r
m e i
C e e r
S e f f
L o e f e
f i l d
B e r t
L o e f e
W u r g
m e l

636]
A r a n
j ä n g
G u r l
(S i t
C j e r
S e f f
W e i n
f i l d
A r a n
j u n g
L o e f e

637]
B e r t
L o e f e
W a c h
L o e f e

633] Schulen.

Wohlfahrt, Kinder-Klavierschule (Breitkopf & Härtel).

Damm, Klavierschule (Steingraber).

Urbach, Klavierschule (Hesse).

Zweigle, Elementarschule des Klavierspielers (Zumsteeg). Diese Schule ist eine der besten, was zugleich dadurch bestätigt wird, daß sie am Konservatorium in Basel eingeführt ist.

Lebert & Stark, Klavierschule (Cotta).

Diese Schule ist sehr umfangreich und führt von den ersten Elementen bis zur höchsten Vollenbung.

634] Übungsstücke.

Kuller, A. C., Instruktive Übungsstücke, Heft 1 (Peters).

Diabelli, Melodische Übungsstücke im Umfange von fünf Tönen, 4händig, Op. 149 (Krause), Breitkopf & Härtel.

Reinecke, Die ersten Vorspielstücken im Umfange von fünf Tönen, 2 u. 4 händig, Op. 206 (Zimmermann).

Reinecke, Sechs Sonatinen im Umfange von fünf Tönen, 2 u. 4 händig, Op. 127 (Senff).

Für Anfänger sind derartige vierhändige Sachen besonders zu empfehlen, weil der Lehrer dabei Gelegenheit findet, das rhythmische Gefühl des Schülers zu wecken und zu festigen.

635] Etüden 1. Stufe.

Gurlitt, Op. 82, Die ersten Schritte der jungen Klavierspieler (Cranz).

Czerny, Op. 599, Erster Wiener Lehrmeister (Peters).

Czerny, Op. 139, Hundert Übungsstücke Heft 1 (Peters).

Loeschhorn, Op. 84, Heft 1, 60 Übungsstücke zum Gebrauch für Anfänger.

Bertini, S., 25 Etudes élémentaires.

Loeschhorn, A., Op. 65, Heft 1 (Weiß).

Burgmüller, F., Op. 100, 25 Etudes mélodiques (Schott).

636] Etüden 2. Stufe.

Krause (Anton), Übungsstücke für Anfänger, Op. 4 (Breitkopf & Härtel).

Gurlitt, Geläufigkeits-Etüden, Op. 186 (Stolff).

Czerny, Hundert Übungsstücke, Op. 139, Heft 2 (Peters).

Reinecke, Op. 54, Vierhändige Klaviersstücke im Umfange von 5 Tönen (Senff).

Krause, Anton, Op. 31, 12 Studien für junge Klavierspieler (Breitkopf & Härtel).

Loeschhorn, Op. 65, Heft 2 (Weiß).

637] Etüden 3. Stufe.

Bertini, Op. 100, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).

Bach, Kleine Präludien [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).

Reinecke, Op. 162, Zwölf kleine und leichte Etüden (Breitkopf & Härtel).

Czerny, Op. 636, Die Vorschule der Fingerfertigkeit (Stolff).

Händel, 12 leichte Stücke [Bilow] (Schlesinger).

Lemoine, Op. 37, Etudes enfantines (Breitkopf & Härtel).

Loeschhorn, Op. 65, Heft 3 (Weiß).

638] Etüden 4. Stufe.

Czerny, Op. 299, Die Schule der Geläufigkeit, Heft 1 u. 2 (Breitkopf & Härtel).

Reinecke, Op. 137, 24 kleinere Studien (R. Forberg).

Heller, St., Op. 47, 25 Etüden (Schlesinger).

Bertini, Op. 29, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).

Bertini, Op. 32, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).

Bach, Zweistimmige Inventionen [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).

Röhler, L., Op. 281, Leichte Vortragstudien für kleine Hände, 5 Hefte (André).

Krause, A., Op. 2, Etüden zur Ausbildung des Trillers (Breitkopf & Härtel).

Rekendorf, A., Op. 10, 24 Etüden (Krieger).

639] Etüden 5. Stufe.

Gurlitt, Op. 53, 20 Geläufigkeitsetüden.

Clementi, Préludes et Exercices [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).

Bach, J. S., Dreistimmige Inventionen [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).

Heller, St., Op. 16, 24 Etüden (Schlesinger).

640] Etüden bis zur höchsten Stufe führend.

Cramer (J. B.), 84 Etüden [Cocchini] (Breitkopf & Härtel).

Cramer (J. B.), 84 Etüden [Bilow] (Möb).

Moscheles, Op. 70, 24 Etüden (Kistner).

Clementi, Gradus ad parnassum [Tauzig] (Bach).

Reinecke, Op. 121, 24 Etüden (Kistner).

Reinecke, Op. 123, Nr. 2, Etüde in Es-moll (Hainauer).

Czerny, Die Kunst der Fingerfertigkeit [Krause] (Breitkopf & Härtel).

Czerny, Die Schule des Virtuosen (Peters).

Moscheles, Op. 95, Charakteristische Studien (Kistner).

Chopin, Op. 10, Zwölf Etüden (Mituli, Kistner), (Reinecke, Breitkopf & Härtel).

Chopin, Op. 25, Zwölf Etüden (Mituli, Kistner), (Reinecke, Breitkopf & Härtel).

Henselt, Op. 2, Zwölf Etüden (Hofmeister).

Henselt, Op. 5, Zwölf Etüden, (Breitkopf & Härtel).

Repler, J. C., Op. 20, 24 Etüden (Doblinger).

Kullak, Op. 48, Oktavenschule (Schlesinger).

Thalberg, Op. 26, Zwölf Etüden [Epstein] (Breitkopf & Härtel).

Rubinstein, Op. 23, 6 Etüden (Peters).
 Rubinstein, Etüde (auf falsche Noten) (Senff).
 Liszt, Etudes d'Exécution transcendante. Seule Edition authentique, revue par l'auteur (Breitkopf & Härtel).
 Liszt, Grandes Etudes de Paganini, transcrites pour Piano (Breitkopf & Härtel).
 Schumann, R., Op. 10, Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
 Schumann, R., Op. 3, Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
 Schumann, R., Op. 7, Toccata [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
 Brahms, Op. 35, Studien-Variationen über ein Thema von Paganini, 2 Hefte (Simrock).
 Brahms, Etüden nach Chopin, Weber, Bach (Senff).

641] Vortragsstücke (Stufe 1).

Clementi, Op. 36, Sechs Sonatinen (Breitkopf & Härtel, Ritolf).
 Kuhlau, Op. 20, Drei Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
 Kuhlau, Op. 55, Sechs Sonatinen [Nr. 1—3] (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 107, Heft 1, Ein neues Notenbuch für kleine Leute (Kistner).
 Reinecke, Op. 127 a., Sechs Sonatinen bei stillstehender Hand, im Umfange von fünf Tönen (Senff).
 Scharke, L., Jugendträumereien (Gustav Haushahn, Leipzig).
 Haydn, Sonate 1 in G-dur $\frac{2}{4}$ [Reinecke] (C. F. Kahnt).
 Hummel, J. N., Op. 42, Sechs leichte Stücke (Breitkopf & Härtel).
 Unsere Lieblinge, Heft 1 und 2 (Breitkopf & Härtel).

642] Vortragsstücke (Stufe 2).

Beethoven, Op. 6, Sonate zu vier Händen.
 Schumann, R., Op. 68, Jugendalbum (Nr. 1—10), [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
 Heller, St., Op. 22, Vier Roninos.
 Haydn, J., Sonate 1 in G-dur $\frac{2}{4}$ [Reinecke] (C. F. Kahnt).
 Mozart, Sonate in C-dur $\frac{2}{4}$ (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 136, Nr. 1, Miniatur-Sonate (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 173, Nr. 1, Kleine Suite (Breitkopf & Härtel).
 Hiller, F., Op. 196, Leichte Sonatine.
 Kuhlau, Rondos, Nr. 1—4 (Peters).
 Unsere Lieblinge, Heft 3 (Breitkopf & Härtel).

643] Vortragsstücke (Stufe 3).

Beethoven, Op. 46, Zwei Sonatinen (Breitkopf & Härtel).

Jadassohn, Op. 17, Acht leichte Kinderstücke (Kahnt).
 Kullak, Th., Op. 62, Kinderleben (Schubert, Berlin).
 Volkmann, R., Die Tageszeiten, 4 Hefte (Kistner).
 Mendelssohn, Op. 72, Sechs Kinderstücke (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 173, Sechs Suiten Nr. 1 bis 6 (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 183, Fünf Serenaden für die Jugend (Peters).
 Field, Polonaise in Es-dur [Reinecke] (Gehr. Reinecke).
 Krause, A., Op. 12, Nr. 1, Sonate in D-dur (Breitkopf & Härtel).
 Hummel, J. N., Op. 52, Rondo in C-dur (Breitkopf & Härtel).
 Unsere Lieblinge, Heft 4 (Breitkopf & Härtel).
 Mozart, Rondo in D-dur $\frac{3}{4}$ (Rückh. Verz. Nr. 485). (Breitkopf & Härtel).
 Beethoven, Variationen über „Nel cor più non mi sento“ (Breitkopf & Härtel).

644] Vortragsstücke (Stufe 4).

Beethoven, Op. 51, 2 Rondos in C-dur u. G-dur.
 Beethoven, Variationen über „Une fièvre brûlante“ (Breitkopf & Härtel).
 Beethoven, Variationen über „Quanto è bello l'amor contadino“ (Breitkopf & Härtel).
 Krause, A., Op. 19, 2 instruktive Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 47, 3 Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 98, 3 Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
 Reinecke, Op. 147, Märchengelächter (Siegel-Linnemann).
 Schumann, Op. 68, Jugendalbum (Nr. 11—43) (Breitkopf & Härtel).
 Heller, Op. 15, Rondino brillant sur „les Treizes“ (Breitkopf & Härtel).
 Händel, „The harmonious Blacksmith“, Variationen in E-dur (Schwaner's und Haack, Bremen).
 Bach, J. S., Die französischen Suiten (Breitkopf & Härtel).
 Kirchner, Op. 7, Alumbblätter (Kistner-Viedermann).
 Mozart's Sonaten in A-dur $\frac{3}{8}$, F-dur $\frac{3}{4}$ (Breitkopf & Härtel).
 Bennett, W. St., Op. 28, Nr. 1, Introduction und Pastorale (Kistner).

645] Vortragsstücke (Stufe 5).

Beethoven, Sonaten, Op. 14, 2, 10, 7, 26 (Breitkopf & Härtel).
 Haydn, Variationen in F-moll (Kahnt).
 Mozart, Zwei Phantasien in C-moll (Breitkopf & Härtel).
 Bach, Sechs Partiten (Breitkopf & Härtel).
 Mendelssohn Bartholdy, Op. 14, Rondo capriccioso.

Mendelssohn Bartholdy, Lieder ohne Worte. (Dieselben sind von sehr verschiedener Schwierigkeit).

Schubert, Franz, Op. 94, Moments musicaux (Breitkopf & Härtel).

Schubert, Franz, Op. 142, Vier Impromptus (Breitkopf & Härtel).

Schumann, Robert, Op. 15, Kinder-scenen [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).

Schumann, Robert, Op. 18, Arabeske [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).

Schumann, Robert, Op. 19, Blumenstück [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).

Schumann, Robert, Op. 28, Nr. 2, Romane in Fis-dur [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).

Chopin, Op. 7, Fünf Mazurkas.

Chopin, Op. 12, Brillante Variationen über „Je vends des scapulaires“.

Chopin, Op. 9, Drei Notturmo's.

Chopin, Op. 19, Boléro.

Chopin, Op. 26, Zwei Polonaisen.

Heller, St., Op. 78, Spaziergänge eines Einsamen (Rifner).

Heller, St., Op. 81, Wanderstunden (André).

Heller, St., Op. 87, Fantasie über eine Romane von Halévy (Breitkopf & Härtel).

Heller, St., Op. 86, Im Walde (Breitkopf & Härtel).

Heller, St., Op. 85, Zwei Tarantellen (Breitkopf & Härtel).

Carlatt-Longo, 24 Stücke (Rother).

Beethoven-Keincke, Cossaten (Gebr. Keincke).

Schubert-Liszt, Transkriptionen „Lob der Thränen“, „Ständchen“ (D-moll).

Schubert-Liszt, Soirées de Vienne.

Liszt, Consolations (Breitkopf & Härtel).

Moszkowski, Op. 17, Nr. 2, Menuett in G-dur (Hainauer).

Hiller, Op. 55, Trois marches (Schlesinger).

Keincke, Op. 69, Notturmo (Hainauer).

Keincke, Op. 86, Bilder aus dem Süden (André).

Keincke, Op. 128, Nr. 1 Notturmo, Nr. 3 Gavotte (Rifner).

Scharwenka, X., Op. 3, Fünf polnische Nationaltänze (Breitkopf & Härtel).

Scharwenka, X., Op. 3, Tarantella As-dur (Gebr. Keincke).

Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanze.

Weber, C. M. v., Momento capriccioso.

Jabakowski, Op. 35, Serenade [8 Canons] (Breitkopf & Härtel).

646] Schwere Stücke (bis zur höchsten Vollendung führend).

Bach, J. S., Das wohltemperierte Klavier. Die englischen Suiten u. s. w.

Beethoven's Sonaten von Op. 27—111.

Schubert, Op. 15, Wanderer-Phantasie.

Schubert, Op. 78, Sonate (Phantasie) in G-dur.

Schumann, R., Op. 9 Karneval, Op. 12 Phantasiestücke, Op. 13 Symphonische

Stücken, Op. 16, Kreisleriana, Op. 17 Phantasie, Op. 21 Novelletten, Op. 22 Sonate in G-moll, Op. 26, Faschings-schwank in Wien.

Mendelssohn, Op. 5, Capriccio in Fis-moll, Op. 7, Nr. 7 Charakterstück, Op. 16 Drei Phantasien, Op. 35 Sechs Präludien und Fugen, Op. 54, Variations sérieuses.

Chopin. Scherzi, Walzer, Notturmo's, Mazurken, Polonaisen zc.

Liszt. Schubert-Transkriptionen. Transkriptionen aus Wagner's Opern. Konzert-Paraphrase über Mendelssohn's Hochzeits-marsch. Illustrations du Prophète etc.

Liszt, Paraphrasen über Rigolotto, Er-nani, Trovatore (Peters).

Liszt, Don Juan-Phantasie, Rhapsodies hongroises zc.

Thalberg, Andante und Etüde in A-moll. Phantasien über Don Juan zc.

Keincke, Op. 52, Variationen über ein Thema von Bach (Siegel-Sinnemann), Ballade I (Senff), Ballade II (Gebr. Keincke), Variationen über ein Thema von Händel (Senff), Op. 113, Toccato, Walzer, Gondoliera (Ries & Erler), Op. 179 Eine Klavier-sonate für die linke Hand (Peters), Op. 235, Studien und Metamorphosen über Themen von Haydn, Mozart und Beethoven (Zimmermann).

Brahms, Op. 1, Sonate in C-dur Op. 2, Sonate in Fis-moll, Op. 4, Scherzo in Es-moll, Op. 5, Sonate in F-moll, Op. 10, Balladen, Op. 25, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, Op. 76, Klavierstücke, 2 Hefte, Op. 72, Zwei Rhapsodien, Op. 9, Variationen über ein Thema von Schumann, Intermezzo zc.

647] Konzerte.

* Dussek, Konzert in G-moll; * Field, Konzert in As-dur; * Hummel, Konzerte in As-dur, A-moll und H-moll; Moscheles, Konzert in G-moll; * Weber, Konzert in C-dur; * Beethoven, Konzerte in B-dur, C-dur und C-moll; * Mendelssohn, Konzerte in G-moll und D-moll; * Weber, Konzert in Es-dur; Grieg, Konzert in A-moll; * Chopin, Konzerte in E-moll und F-moll; * Beethoven, sämtliche Konzerte; Keincke, Konzerte in * Fis-moll, E-moll und C-dur; * Schumann, Konzert in A-moll; * Henselt, Konzert in F-moll; Scharwenka, X., Konzerte in B-moll und * C-moll; Tschai-towsky, Konzert in B-moll; Liszt, Konzerte in Es-dur und A-dur; Rubinstein, Konzert in D-moll.

Die mit einem * bezeichneten Konzerte sind unter dem Titel „Klavierkonzerte alter und neuer Zeit“ in einheitlicher, sorgfältig bezeichneter Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. In demselben Ver-lage sind auch die sämtlichen Klavierkonzerte von Mozart, herausgegeben von Karl

Reinecke, erschienen. Die bedeutendsten unter diesen sind die folgenden: Nr. 15 in B-dur, Nr. 20 in D-moll, Nr. 21 in C-dur, Nr. 22 in Es-dur, Nr. 23 in A-dur, Nr. 24 in C-moll, Nr. 25 in C-dur und Nr. 26 in D-dur (das sogenannte Krönungskonzert). Man bedarf bekanntlich zu den Konzerten von Mozart und Beethoven der Kadenz; zu dem D-moll-Konzerte des ersteren hat kein geringerer als Beethoven deren geschrieben, zu einigen der bekanntesten schrieb auch Hummel welche, während Reinecke zu sämtlichen Konzerten die nötigen Kadenzen komponierte. Man spiele jedoch die Mozart'schen Konzerte nicht, ohne sich vorher mit der Broschüre: „Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavierkonzerte von Karl Reinecke“ (Leipzig, Gebr. Reinecke) bekannt gemacht zu haben. Zu sämtlichen Beethoven'schen Konzerten hat der Meister selbst Kadenzen geschrieben; außerdem existieren noch zahlreiche, von Bülow, Rubinstein, Reinecke, Clara Schumann, Winding u. a.

648] Konzertstücke kleineren Umfanges.

Capriccio brillant Op. 22, Rondo brillant Op. 29, Serenade und Allegro gioioso Op. 43 von Mendelssohn-Bartholdy. Andante spianato und Polonaise Op. 22 von Chopin. Introduction und Allegro appassionato Op. 92 von R. Schumann. Konzertstück Op. 33 von Reinecke. Konzertstück Op. 79 von Weber. Konzertstück Op. 42 von Volkmann.

649] Vierhändige Klaviermusik.

Sonaten in C-dur und F-dur, Phantasia in F-moll, Variationen in G-dur von Mozart. Sonate in As-dur von Hummel. Sonate in Es-dur von Moscheles. Sonate in F-moll von Duslow. Allegro brillant Op. 92 von Mendelssohn-Bartholdy. Bilder aus Oken Op. 66, Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder Op. 85, Ballscenen Op. 109, Kinderball Op. 130 von R. Schumann. Lieder der Großmutter und „Musikalisches Bilderbuch“ von Volkmann. Ungarische Tänze, bearbeitet von Brahms. Walzer Op. 39, Variationen über ein Thema von Schumann von Brahms. Suite Op. 23 von Bargiel. Trastullo Op. 81 von Gouvy. Operette ohne Text von Ferd. Hiller. Suiten von Nicolai von Wilm. Musikalischer Kindergarten Op. 206, Zwölf Studien Op. 130, Sonate Op. 35, Ein Märchen ohne Worte Op. 165 von Reinecke. Bal masqué von Rubinstein. — Franz Schubert hat mehr Originalwerke zu vier Händen geschrieben, als irgend ein anderer großer Tonmeister. Sie sind fast alle von großem Werte, ganz hervorragend ist die Phantasia in F-moll, Op. 103.

650] Für zwei Pianoforte zu 4 Händen.

Sonate D-dur, Sonate F-dur von Mozart, letztere nach der 4 händigen Sonate

für ein Klavier bearbeitet von Reinecke. Hommage à Händel von Moscheles. Rondo in C-dur von Chopin. Phantasia Op. 11 von Bruch. Duo, Op. 15 von Rheinberger. Andante und Variationen Op. 46 von Schumann. Riti Balletti Op. 62 von Gouvy. Andante und Variationen Op. 6, Variationen über eine Caricatur von Bach Op. 24, Improvisata über ein Motiv aus Schumanns Manfred Op. 66, La belle Grisélidis, Op. 94, Improvisata über eine Gavotte von Gluck Op. 15, Bilder aus Süden Op. 86, Vier Stücke (Stille, Menuett, Scherzo in Canone, Allegretto gioioso) Op. 241, Sonate F-dur Op. 240 von Reinecke. Sonate in einem Satz Op. 31 von Hans Huber. Variationen über ein Thema von Beethoven von Saint-Saëns. Chaconne Op. 83 von Jadasohn.

651] Für Klavier und Violine.

a) Instruktives Sechs Sonatinen Op. 30 von Pleyel. Drei leichte melodische Stücke Op. 29, Drei Sonatinen Op. 49, Drei Sonatinen Op. 57 von R. Schumann. „Aus der Jugendzeit“, 12 Stücke Op. 26 von Sitt. Zehn leichte Stücke Op. 122, Zehn leichte Stücke, Op. 114, Sechs leichtere Duos Op. 212, Drei Sonatinen Op. 108 von C. Reinecke. Drei Sonaten Op. 187 von Schubert. Sonatine Op. 6, Drei Sonaten Op. 23 von Hauptmann.

b) Schwierigeres. Sonaten von Mozart und Beethoven. Sechs Sonaten von J. S. Bach. Sonaten Op. 105 und Op. 121 von Schumann. Sonaten Op. 8 und Op. 13 von Grieg. Sonaten Op. 8 und Op. 21 von Gade. Pensées fugitives von St. Heller und Ernst. Sonaten Op. 13 und 19 von Rubinstein. Sonate Op. 116 und Phantasia Op. 160 von C. Reinecke. Zwei Sonaten Op. 78 u. 105 von Brahms.

652] Für Klavier und Violoncell.

Sonaten Op. 5, 69 und 102 von Beethoven. Sonate Op. 65 und Polonaise Op. 3 von Chopin. Sonaten Op. 45 und 58 und Variationen Op. 17 von Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten Op. 18 und 39 von Rubinstein. Zwei Stücke im Volkston Op. 126 von Schumann. Sonaten Op. 42, 89 und 108 („den Manen Brahms“) von Reinecke. Sonate Op. 3 von Julius Röntgen. Sonate Op. 32 von Saint-Saëns. Sonate Op. 23 von Julius Klengel. Sonate Op. 52 von H. von Herzogenberg. Sonate Op. 86 von Grieg. Sonaten Op. 38 und 99 von Brahms.

653] Für Klavier und Bratsche.

Sonate Op. 49 von Rubinstein. Hebräische Melodien Op. 9 von Joachim

Märchenbilder Op. 118 von Schumann.
Albumblätter Op. 39 von Sitt. Phantasiestücke Op. 43 von Reinecke.

654] Trios für Klavier, Violine und Violoncell.

Trios von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms. Leichtere Trios sind: Leichte Trios Op. 12 von T hieriot. Zwei Serenaden Op. 126 und drei leichtere Trios Op. 159 von Reinecke. Leichte Trios Op. 53, 54, 55, 56, 67 und 68 von R. Hofmann. Schwerere Trios neuerer Meister sind: Trios Op. 6 und 20 von Bargiel. Trio Op. 8 von Chopin. Noctelletten Op. 29, Trio Op. 42 von Gade. Zwei Trios Op. 15, Trio Op. 52 von Rubinstein. Trio Op. 5 von Volkmann. Trios Op. 38 und 230 von Reinecke. Trios Op. 59 und 83 von Jadasohn. Trio Op. 25 von Julius Klengel. Trio Op. 17 von Clara Schumann.

655] Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell.

Quartette in G-moll und Es-dur von Mozart. Quartett Op. 16 von Beethoven. Quartett Op. 3 von Mendelssohn-Bartholdy. Quartett Op. 47 von Schumann. Quartett in A-dur Op. 26, G-moll Op. 25 und C-moll Op. 80 von Brahms. Quartett Op. 6 von Geršheim. Quartett Op. 77 von Jadasohn. Quartett Op. 38 von Rheinberger. Quartett Op. 34 von Reinecke. Quartett Op. 41 von Scholz. Quartett Op. 75 von Herzogenberg.

656] Quintette für Klavier und Streichinstrumente.

Quintett Op. 114 (mit Kontrabaß) von Schubert. Quintett Op. 44 von Schumann. Quintette Op. 70 und 76 von Jadasohn. Quintett Op. 114 von Rheinberger. Quintett Op. 83 von Reinecke.

Gesang.

Instruktives: Vokalsen von Panofka, Marx, Panferon, Bordonni, Concone und Arlberg. Für die Jugend: Jugendlieder von Wewes. Kinderlieder von Taubert, Reinecke, Schumann und Julius Hey.

657] Arien und Lieder.

Es giebt so viele vortrefflich zusammengestellte Arienalbums (Peters, Breitkopf & Härtel etc.) zu sehr geringen Preisen, daß eine Anführung derselben an diesem Platze durchaus überflüssig ist. Man wird mit den leichteren von Gluck, Mozart, Weber,

Haydn und Händel beginnen. Unendlich reich ist die Litteratur an deutschen Liedern und würde es Bögen füllen, wenn man auch nur die allerschönsten nennen wollte. Wenn man Schubert und Schumann als die hervorragendsten Meister des deutschen Liedes bezeichnet, so wird man kaum auf irgend welchen Widerspruch stoßen; dagegen wird unter den anderen großen Meistern der eine die Lieder von Robert Franz, der andere die von Brahms vorziehen; aber auch Mozart, Beethoven, Mendelssohn, haben Lieder ersten Ranges geschaffen. Unter den neueren Liederkomponisten sind als Vertreter der leichteren Gattung, gleichsam als Nachfolger von Abt und Kücken etc., namhaft zu machen: Erik Meyer-Hellmund und Eugen Hildach, welche mit einzelnen ihrer Lieder eine ungeheure Verbreitung gefunden haben. Eine idealere Richtung verfolgten Albert Becker, Chopin (welcher sich vorzugsweise darauf beschränkte, polnische Volksweisen zu bearbeiten), Max Bruch, A. von Hiltz, Henckel, Heinrich Hofmann, Franz von Holstein (Klein' Anna Kathrin), Ferdinand Hiller, der Schwede A. F. Lindblad, Adolph Jensen (Am Manzanarez, Murrelndes Lüftchen u. s. w.), Kirchner („Sie sagen es wäre die Liebe“, „Ich muß hinaus, ich muß zu Dir“, „Ich möchte wohl der Frühling sein“), Arno Kleffel, Nibel (Trompeterlieder), Reinecke (Abendreihn, Barbarazweige, Mailied, „O süße Mutter“), Hans Sommer, Umlauf, Wallnöfer, Richard Strauß (Ständchen) u. a. In der neueren Zeit wird von gewisser Seite starke Propaganda für Hugo Wolf gemacht. Ob es aber gelingen wird, seinen Vokalkompositionen (denn „Lieder“ kann man dieselben nicht wohl nennen) dauernden Erfolg zu verschaffen, bleibt einstweilen noch eine offene Frage. Dem Komponisten ist mehr Bizarrerie und Originalitätsucht eigen, als blühende Melodie und spontane Erfindungskraft. — Daß die Ballade ihren unübertroffenen Vertreter in Carl Löwe besitzt, ist eine allgemein anerkannte Thatsache.

658] Duette.

Ein Hinweis auf die schönsten zweistimmigen Lieder dürfte, da dieser Litteraturzweig ein verhältnismäßig beschränkter ist, nicht überflüssig sein:

a) für zwei weibliche Stimmen.

Mendelssohn: Sechs zweistimmige Lieder Op. 63. Drei zweistimmige Lieder Op. 77. Schumann: Ländliches Lied Op. 29, Nr. 1. Drei Lieder Op. 43. Aus dem spanischen Liederspiel Op. 74, Nr. 1, 3 und 8. Liederalbum für die Jugend Op. 79, Dritte Abteilung. Mädchenlieder Op. 103. Rubinstein Op. 48 und 67. Jadasohn: Neun Lieder (Canons) Op. 39. Neun volkstümliche Lieder Op. 72. Paul Klengel: Sechs zweistimmige Lieder Op. 3. Reinecke: Vier Lieder Op. 12.

Sechs Lieder Op. 32. Vier Lieder Op. 64. Sechs Lieder Op. 109. Zwölf Canons Op. 168. Zwölf Lieder im Volkston Op. 189. Zwölf Duette Op. 217 (London bei Augener). Sechs Mädchenlieder Op. 232. Gade: Neun Lieder im Volkston Op. 9. Max Bruch: Drei Duette Op. 4. Brahms: Drei Duette Op. 20. Vier Duette Op. 61. Fünf Duette Op. 66. Hiller: Volksstümliche Lieder Op. 39. Thieriot: Drei Duette Op. 33.

b) für weibliche und männliche Stimmen.

Zunächst findet man in den Opern, namentlich den älteren, eine ziemlich große Auswahl (Mozart, Spohr, Weber etc.). Dann sind sehr zu beachten: Brahms: Vier Duette für Alt und Bariton Op. 28. Schumann: Balladen und Romanzen Op. 75, Nr. 1 für Alt und Tenor, Nr. 3 für Sopran und Tenor. Vier Duette für Sopran und Tenor Op. 34. Vier Duette für Sopran und Tenor Op. 78. Berger: Duetten für Sopran und Bariton Op. 38. Grammann: Duetten für Sopran und Bariton Op. 52. Hilbach: Drei Duette für Sopran und Bariton. Krug: Duette für Sopran, oder Alt und Bariton. Herzogenberg: Neun Duette für Sopran und Tenor. Reinecke: Drei Duette für Sopran und Bariton Op. 44. Drei Duette für Sopran und Bariton Op. 143.

659] Lieder und Gesänge für drei weibliche Stimmen (auch vom Chor zu singen).

a) a cappella.

Hauptmann: Sechs geistliche Lieder für zwei Soprane und Alt. Reinecke: Vier Lieder Op. 71. Drei Lieder Op. 214. Ave Maria Op. 211, Nr. 3. Mendelssohn: „Hebe deine Augen auf“ aus Elias.

b) mit Pianofortebegleitung.

Hiller: Terzetten Op. 94, 123, 142 und 199. Reinecke: Zehn Canons Op. 100, Zehn Canons Op. 156, Fünf Gesänge Op. 233. Scholz: Op. 63. C. F. Richter. Op. 35. Rubinstein: Op. 63. Jadasohn: Op. 18. Kahn: Op. 17. Rheinberger: Op. 64.

660] Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier und Violine.

Hauptmann, M., Op. 33. Drei Lieder: Meerfahrt, Nachtgesang, Der Fischer. Kalliwoda, W., Op. 98. Drei Lieder. Reinecke, Op. 26. Zwei Lieder: Walbesgruß, Frühlingsblumen. Op. 195. Drei Liebeslieder. Op. 222. Zwei Lieder: Am Strande, Libellentanz. Op. 138. Acht Kinderlieder.

Violine.

Schulen.

661] Alard, D., Violinschule (Schott-Mainz). Veriot, Ch. de, Op. 102, Violinschule in 3 Teilen (Schott-Mainz).

Campagnoli, G., Op. 21, Nouv. Methode de la Mecanique progr. de jeu de Violon (Breitkopf & Härtel).

Casorti, Op. 50, Bogentechnik (Peter). David, Ferd., Violinschule in 2 Teilen (Breitkopf & Härtel).

Grünwald, K., Op. 6, Finger- und Strichübungen (Trautwein-Berlin).

Hering, Carl, Op. 13, Elementar-Violinschule (Breitkopf & Härtel).

Hermann, Fried., Violinschule, 2 Bände (Peters).

Hofmann, Rich., Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels in 2 Teilen (Kistner).

Hofmann, Rich., Op. 93—95, Große, ausführliche Technik des Violinspiels in progressiver, systematischer Ordnung vom Anfang bis zur höchsten Ausbildung (Zimmermann).

Hofmann, Chr. H., Praktische Violinschule in verschiedenen Ausgaben (Breitkopf & Härtel, Steingraber, Zenger).

Meerts, L. J., Die Technik des Violinspiels. Neue Ausgabe von H. Sitt in 4 Abteilungen (Schott-Mainz).

Ries, H., Violinschule in 2 Teilen (Hofmeister).

Schön, Moritz, Praktischer Lehrgang für den Violinunterricht (Leudart).

Schradiek, H., Die Schule der Violintechnik in 3 Abteilungen (Graz-Hamburg).

Schradiek, H., Tonleiterstudien für Violine (Kistner).

Singer, Edmund, Violinschule (Gottschalk-Stuttgart).

Sitt, H., Tonleiterstudien für Violine (Kistner).

Sitt, H., Op. 41, Tonleiterstudien in Doppelgriffen [Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen] (Eulenburg).

Spohr, L., Violinschule [Neue Ausgabe] (Peters).

662] Etüden 1. Stufe.

Dancla, Ch., Op. 68, Etüden (Peters).

David, Ferd., Op. 44, Zur Violinschule. 24 Etüden für Anfänger in der 1. Lage (Breitkopf).

Dont, S., Op. 38a, Zwanzig fortschreitende Übungen für die Violine (Leudart).

Dont, S., Op. 38b, Zehn Übungen im Wechsel der unteren Lagen (Leudart).

Hermann, Friedr., Op. 20, 100 Etüden für Anfänger, 2 Bände (Peters).

Hofmann, Rich., Op. 25, Die ersten Etüden (Kistner).

Kayser, H. C., Op. 20, 36 Etüden (Graz-Hamburg).

Kroff, C., Etüdenalbum. Melodische und progressive Violinstudien von berühmten Meistern, 2 Hefte (Schott-Mainz).

Mazas, Op. 36, I. Band, Etüdes spéciales (Peters, Litolff).

Sitt, H., Op. 32, 100 Etüden, als Unterrichtsmaterial zu jeder Violin-
schule zu gebrauchen, 5 Hefte (Eulenburg).
Sitt, H., Op. 51, 20 Etüden zur Aus-
bildung der linken Hand (Eulenburg).

663] Etüden 2. Stufe.

David, Ferd., Op. 39, Dur und Moll,
25 Etüden, Kapricen und Charakterstücke
in allen Tonarten (Breitkopf).
Dont, J., Op. 37, 24 Vorübungen zu
A. Kreuzers und Kobes Etüden (Leudart).
Fiorillo, F., 36 Studien oder Kapricen
(Peters, Litolff).
Kreuzer, A., 40 Etüden. [Verschiedene
Ausgaben] (David, Hermann, Singer,
Krosch, Dont).
Wagser, F., Op. 36, II. Band, Etudes
brillantes (Peters, Litolff).
Michelejohn, H., Op. 9, 77 technisch-
melodische Vorbereitungsstudien, 4 Hefte
(Mf. Kühle-Leipzig).
Kobe, P., 24 Kapricen [David] (Peters).
Kobe, P., 12 Etüden [Hermann] (Pe-
ters).
Sitt, H., Op. 69, 20 Studien für Vi-
oline, 2 Hefte (Eulenburg).
Tartini, J., L'art de l'archet, 50 Varia-
tionen über eine Gavotte [David] (André-
Offenbach).

664] Etüden 3. Stufe.

Marb, D., Op. 19, 10 Etudes artisti-
ques (Schott-Mainz).
Marb, D., Op. 41, 24 Etudes-Caprices
dans les tons de la gamme, 2 Hefte
(Schott-Mainz).
Bach, J. S., 6 Sonaten für Violine
allein. Verschiedene Ausgaben bei Peters,
Kistner).
Veriot, Ch. de, Op. 114, 12 Etudes
caractéristiques (Schott-Mainz).
Dancla, Op. 73, 20 Etüden (Peters).
David, Op. 9, Six Caprices (Kistner).
Dont, J., Op. 35, Etudes et Caprices
(Leudart).
Caviniés, Etüden [Hermann, David,
Singer] (Peters, Litolff).
Michelejohn, H., Op. 12, 72 große
Konzertstudien, 4 Hefte (Mf. Kühle).
Paganini, N., 34 Kapricen [David]
(Breitkopf).
Paganini, N., 60 Variationen als Vor-
bereitung zu den 24 Kapricen (Schott-
Mainz).
Petri, G., Künstler-Etüden (Peters).
Sauret, E., Op. 24, 18 grandes Etudes
(Kistner).
Schradiek, G., Op. 1, 25 Studien für
Violine (Kistner).
Sitt, H., Op. 30, 12 Etüden (Eulenburg).
Neugtemps, H., Op. 18, Sechs Konzert-
Etüden (Peters).
Rienawski, G., Op. 30, L'Ecole
moderne, Etudes-Caprices (Senff).

665] Leichte Vortragsstücke und
Transkriptionen.

Accolay, J. B., Konzert [A-moll] (Gebr.
Schott-Brüssel).
Marb, D., Op. 49, 16 Morceaux de
Salon (André-Offenbach).
Aus alten Zeiten, Sammlung kleiner
Stücke alter Meister, bearbeitet von Hugo
Wehrle (Breitkopf & Härtel).
Beder, Jean, Kleine melodische Konzert-
vorträge (Kühle-Leipzig).
Veriot, Ch. de, Op. 101, „Les trois
Bouquets“ 3 petites fantaisies (Schott-
Mainz).
Veriot, Ch. de, 12 Mélodies italiennes
(Schott-Mainz).
Bohm, C., Op. 314, Kanzone, Kavatina,
Gavotte.
Chopin, F., Nocturnes, arrangiert von
Frd. Hermann (Peters).
Dancla, Ch., Trois Romances sans
Paroles (Peters-Leipzig).
Dancla, Ch., Op. 126, 6 Petites Fan-
taisies faciles (Schott-Mainz).
David, Ferd., Bunte Reihe, 24 Stücke
für Violine und Pianoforte (Kistner).
David, Ferd., Unsere Lieblinge (Breit-
kopf & Härtel).
Feld J., 10 Nocturnes arrangiert von
Frd. Hermann (Peters).
Hauser, M., Lieder ohne Worte (Peters).
Hauser, M., Bibliothèque de Salon
pour Amateurs. Airs favoris (Schubert).
Hofmann, Rich., Blätter und Blüten.
Eine Sammlung von 70 beliebten klassi-
schen und modernen Stücken (Boßworth).
Holländer, G., Op. 3, Spinnerlied.
Holländer, G., Op. 34, Prélude, Mor-
ceaux de salon (Junne-Leipzig).
Hubay, S., Op. 49, „Mosaïque“, 10
Stücke für Violine (Boßworth).
Janja, 2 Fantaisies brillantes et faciles
sur Airs russes (Schott-Mainz).
Jodisch, R., Op. 1, 3 kleine, leicht aus-
führbare Stücke.
Klassische Stücke aus Werken berühmter
Meister (Peters), 4 Bände:
Band I. (E. P. 1413a.) Bach, J. S.,
Loure (G). — Sarabande (D). Beet-
hoven, Cavatine (Es). Field, Noct-
turne (B). Gluck, Andante (F). Hän-
del, Bourrée (G). — Largo (G). —
Sarabande (F). Hummel, Romanze
(C). Mozart, Menuett (D). Schubert,
Pregliera (A). Tartini, Adagio
cantabile (G).
Band II. (E. P. 1413b.) Bach, C. Ph.
Em., Andante (Am). Beethoven,
Andantino (B). Campagnoli, Ro-
manze (A). Field, Melancolie (Em).
Hummel, Arioso (G). Mozart, Alle-
gretto (D). — Larghetto (C). — Rondo
(D). Schubert, Ballade (Cm.) —
Marche funèbre (Am.). — Rondo (C).
Weber, Andante con moto (D).
Band III. (E. P. 1413c.) Beethoven,

- Adagio cantabile aus dem Trio Op. 1, Nr. 1 (G). — Adagio cantabile aus der Sonate Op. 13 (C). — Adagio cantabile aus dem Septett (B). — Allegretto aus dem Trio Op. 70, Nr. 2 (A). — Andante con moto aus der 1. Sinfonie (F). — Andante (ursprünglich als zweiter Satz der Sonate Op. 53 bestimmt) (F). — Larghetto aus der 2. Sinfonie (A). — Menuett aus der Sonate Op. 29, Nr. 3 (F). — Rondo aus der vierhändigen Sonate Op. 6 (D). — Rondo Op. 51, Nr. 1 (C). — Rondo Op. 51, Nr. 2 (G). — Tema con Variazioni aus dem Septett (B).
- Band IV. (E. P. 1413 d.)** Bach, J. S., Arie aus der D-dur-Suite. — Adagio aus der E-dur-Sonate. Corelli, Adagio und Allegro. Händel, Larghetto aus der D-dur-Sonate. Gasse, Canzona, Ritornel. Leclair, Sarabande und Tambourin. Lotti, Arie: Pur dieci. Nardini, Adagio cantabile. Tartini, Grave aus der Sonate Nr. 4.
- Kroß, C., Neue klassische Albumblätter (Schott-Mainz).
- Lyrische Stücke bearbeitet von Frd. Hermann (Breitkopf & Härtel).
- Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte (Peters).
- Mendelssohn-Bartholdy, Ausgewählte Lieder, arrang. von Sitt (Peters).
- Moderne Meister, Album, herausgegeben von S. Sitt (Fritz Schuberth jun., Leipzig).
- Mozart, A., 12 leichte Unterrichtsstücke (in der ersten Lage), 2 Hefte (Schott-Mainz).
- Papini, Guido, Six Pièces faciles p. Violon (Leudart-Leipzig).
- Petri, H., Op. 1, 6 kleine Stücke für Violine (Kistner).
- Raff, J., Op. 85, Morceaux pour Violon (Kistner).
- Reinecke, C., Op. 122 a., Zehn kleine Stückchen (Kistner).
- Reinecke, C., Op. 174 a., Zehn kleine Stückchen (Kistner).
- Reinecke-Sitt, Lyrika. Sammlung lyrischer Stücke, klassischer, romantischer und moderner Meister (24 Nummern) (Gebr. Reinecke). Nr. 1, Air von Joh. Chr. Bach; Nr. 2, Ave Maria von Carl Reinecke; Nr. 3, Schummerlied von A. Schumann; Nr. 4, Cavatine von John Field; Nr. 5, Andante von Louis Spohr; Nr. 6, Cavatine von F. Mendelssohn-Bartholdy; Nr. 7, Adelaide von L. van Beethoven; Nr. 8, Melodie von Anton Rubinstein; Nr. 9, Largo von Georg Fr. Händel; Nr. 10, Adagio cantabile von G. Tartini; Nr. 11, Adagio von Jos. Haydn; Nr. 12, Air von Chr. Gluck; Nr. 13, Adagio von Franz Schubert; Nr. 14, Trauer von Robert Schumann; Nr. 15, Chant sans paroles von P. Tschairowsky; Nr. 16, Am Meer von Franz Schubert; Nr. 17, Air, Cavotte und Bourrée aus der d-Dur-Suite von Joh. Seb. Bach; Nr. 18, Larghetto aus dem Clar.-Quintett von W. A. Mozart; Nr. 19, Abendlied von A. Schumann; Nr. 20, Blumenstück von A. Schumann; Nr. 21, Nocturne (E-dur) von Fr. Chopin; Nr. 22, La Mélancolie von Fr. Prume; Nr. 23, Sehnsucht von Peter Tschairowsky; Nr. 24, Träumerei von A. Schumann.
- Schubert, Franz, Ausgewählte Lieder, arrangiert von Sitt (Peters).
- Schumann, Rob., Ausgewählte Stücke, arrangiert von Sitt: Von fremden Ländern und Menschen Op. 15, Nr. 1. Warum? Op. 12, Nr. 3. Wiegenliedchen Op. 124, Nr. 6. Arabeske Op. 15, Träumerei Op. 15, Nr. 7. Der Dichter spricht! Op. 15, Nr. 13. Schummerlied Op. 124, Nr. 16. Abendlied Op. 86, Nr. 12. Am Ramin Op. 15, Nr. 8. Glückes genug Op. 15, Nr. 5. Romanze Op. 28, Nr. 2. Zwischenaktsmusik aus Manfred Op. 115 (Peters).
- Schumann, Rob., 12 Stücke aus dem Jugendalbum, arrang. von Sitt (Peters).
- Sitt, S., Op. 26, Aus der Jugendzeit, 12 Stücke [in der ersten Lage] (Eulenburg).
- Sitt, S., Op. 57, Aus der Jugendzeit, Neue Folge, 12 Stücke [in den ersten drei Lagen] (Eulenburg).
- Sitt, S., Op. 66, Nr. 1, Phantasie über böhmische Volkslieder [in den ersten drei Lagen] (Eulenburg).
- Sitt, S., Op. 70, Konzertino A-moll [in den ersten 5 Lagen ausführbar] (Bosworth).
- Singlée, J. B., Op. 98, fantasia élégante (Schott-Mainz).
- Strabella, A., Air d'église [bearbeitet von Léonard] (Schott-Mainz).
- Tschairowsky, P., Op. 39, Jugendalbum (Schott-Mainz).
- Viurtemp, S., Op. 40, Fenilles d'album [Romanze, Negrets, Bohémien] (Schott-Mainz).
- Viurtemp, S., Op. 24, 6 Divertissements d'amateurs (Schott-Mainz).
- Viurtemp, S., Op. 45, Voix intimes. Pensées mélodiques (Schott-Mainz).
- Wagner, Rich., 10 Melodien aus Robertin, bearbeitet von A. Ritter (Breitkopf & Härtel).
- Weiß, J., Op. 53, Zweite Blumenlied für angehende Violinisten. Beliebte Volks- und Opermelodien.
- Wichtl, G., Op. 61, Six Morceaux de Salon sur de Motifs favoris des Opéras modernes (Leudart).
- Wichtl, G., Op. 98, Petits Duos sur des Opéras de R. Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung (Schott-Mainz).
- 666] Konzerte und Konzertstücke.
- Mard, D., Op. 15, Erstes Konzert (E-dur) (Schott-Mainz).

- Alard, D., Op. 17, Phantasia „Maria Padilla“ (Schlesinger-Berlin).
- Bach, J. S., Konzert (A-moll), herausgegeben von Fr. Hermann (Peters).
- Bach, J. S., Konzert (E-dur), herausgegeben von Fr. Hermann (Peters).
- Bazzini, A., Op. 25, La Ronde des Lutins, Scherzo fantastique (Schott).
- Bazzini, A., Op. 34, Nr. 6, Calabrese (Hofmeister).
- Bazzini, A., Op. 36, Grand Allegro de Concert (Vittorf).
- Beethoven, L. v., Op. 40, Romanze [G-dur] (Peters).
- Beethoven, L. v., Op. 50, Romanze [F-dur] (Peters).
- Beethoven, L. v., Op. 61, Konzert [D-dur] (Breitkopf, Eulenburg).
- Beriot, Ch. de, Op. 15, 7me Air varié (Schott).
- Beriot, Ch. de, Op. 16, 1. Konzert [D-dur] (Schott).
- Beriot, Ch. de, Op. 32, 2. Konzert [H-moll] (Schott).
- Beriot, Ch. de, Op. 76, 7. Konzert [G-dur] (Schott).
- Beriot, Ch. de, Op. 99, 8. Konzert [D-dur] (Schott).
- Beriot, Ch. de, Op. 100, Fantaisie ou Scène de ballet (Schott).
- Beriot, Ch. de, Op. 104, 9. Konzert [A-moll] (Schott).
- Brahms, J., Op. 77, Konzert [D-dur] (Simrock).
- Bruch, M., Konzert (G-moll) Nr. 1 (Edition Peters).
- Bruch, M., Konzert Nr. 2 [F-moll] (Simrock).
- Bruch, M., Op. 58, Konzert Nr. 3 [D-moll] (Simrock).
- Bruch, M., Romanze (Simrock).
- Chopin, Frd., Nocturne, bearbeitet von Wilhelmj.
- Chopin, Frd., 2 Nocturnes, bearbeitet von Sarajate.
- Corelli, A., La Folia, Variations sérieuses, herausgegeben von H. Leonard (Brüffel, Gebr. Schott).
- David, Ferd., Op. 6, Introduction et Variations sur un thème russe (Breitkopf).
- David, Ferd., Op. 16, Andante und Scherzo capriccioso (Breitkopf).
- David, Ferd., Op. 35, Konzert Nr. 5 [D-moll] (Breitkopf).
- Doctát, A., Op. 53, Konzert [A-moll] (Simrock).
- Grnt, G. W., Op. 10, Elegie mit Introduction von Spohn (Schuberth).
- Grnt, G. W., Op. 11, Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance d'Othello de Rossini (Schott).
- Grnt, G. W., Op. 20, Rondo Papageno. Neue Ausgabe (Eulenburg).
- Grnt, G. W., Op. 22, Airs hongrois variés (Breitkopf, Peters).
- Grnt, G. W., Op. 23, Konzert (pathétique) Fis-moll (Breitkopf).
- Gade, N. W., Op. 36, Konzert [D-moll] (Breitkopf).
- Gohard, V., Op. 35, Concert romantique (Bote & Bock).
- Goldmark, Op. 28, Konzert (A-moll).
- Gauser, M., Op. 43, Ungarische Rhapsodie (Peters).
- Jadassohn, J., Op. 69, Ravatine (Kistner).
- Joachim, J., Konzert [G-dur] (Bote & Bock).
- Joachim, J., Op. 11, Konzert in ungarischer Weise (Breitkopf).
- Joachim, J., Romanze (Rahnt).
- Klughardt, A., Op. 68, Konzert [D-dur] (Fritsch).
- Kreuzer, R., Konzert Nr. 13 [David] (Senff).
- Kreuzer, R., Konzert Nr. 19 [David] (Senff).
- Laub, F., Op. 7, Romanze (Peters).
- Laub, F., Op. 8, Polonaise (Peters).
- Leonard, H., Op. 2, Souvenir de Haydn. Phantasia (André-Offenbach).
- Leonard, H., Op. 22, „Les Echos“, Fantaisie pastorale (Schott).
- Lipinski, C., Op. 21, Concert militaire (Breitkopf).
- Mendelssohn-Bartholdy, Op. 64, Konzert (Breitkopf, Eulenburg).
- Molique, B., Op. 21, Konzert Nr. 5 [A-moll] (Hofmeister).
- Mozart, W. A., Konzert in A-dur [Hermann] (Peters).
- Mozart, W. A., Konzert D-dur [David] (André-Offenbach).
- Paganini, N., Op. 11, Moto perpetuo (Breitkopf).
- Paganini, N., Erstes Konzert [D-dur, David] (Breitkopf).
- Paganini, N., „Le Streghe“ Variations (Schott).
- Raff, J., Op. 67, „Liebesfee“, Konzertstück (Schott).
- Raff, J., Op. 210, Suite (C. F. W. Siegel-Leipzig).
- Reinecke, C., Op. 141, Konzert [G-moll] (Breitkopf).
- Reinecke, C., Op. 153, Suite (Kistner).
- Reinecke, C., Op. 155, Romanze [A-moll] (Breitkopf).
- Rode, P., Konzert Nr. 7 (A-moll) [Sitt] (Eulenburg).
- Rode, P., Konzert Nr. 9 (C-dur) [Sitt] (Eulenburg).
- Saint-Saëns, C., Op. 20, Konzertstück (Lendart).
- Saint-Saëns, C., Introduction und Rondo capriccioso (Durand-Paris).
- Saint-Saëns, C., Op. 61, Drittes Konzert [H-moll] (Durand-Paris).
- Sarajate, P., Fantaisie sur Faust de Gounod (Bote & Bock).
- Sauret, C., Op. 20, Konzert (Breitkopf).
- Sauret, C., Cavatine, Aubade mauresque (Peters).
- Sauret, C., Op. 33, Danse polonaise (Peters).
- Schumann, Op. 131, Phantasia (Kistner).

Singer, Edm., Op. 24, Rhapsodie hongroise (Ristner).
 Sitt, H., Op. 11, Konzert [D-moll] (Breitkopf).
 Sitt, H., Op. 21, Konzert [A-moll] (Leudarbt).
 Sitt, H., Op. 29, Polonaise [A-dur] (Eulenburg).
 Sitt, H., Op. 52, Romanze, Mazurka (Eulenburg).
 Spöhr, L., Op. 2, Konzert Nr. 2, D-moll (Breitkopf, Peters).
 Spöhr, L., Op. 38, Konzert Nr. 7, E-moll (Breitkopf, Peters).
 Spöhr, L., Op. 47, Konzert Nr. 8 (Gesangsscene), A-moll (Breitkopf, Peters).
 Spöhr, L., Op. 55, Konzert Nr. 9, F-moll (Breitkopf, Peters).
 Spöhr, L., Op. 70, Konzert Nr. 11, G-dur (Breitkopf, Peters).
 Svendsen, J. S., Op. 26, Romanze (Warmuth, Christiania).
 Tartini, G., Teufelstriller, Sonate [Verschiedene Ausgaben] (Peters, Schott).
 Tschailowsky, P., Op. 26, Sérénade mélancolique (Rahter).
 Tschailowsky, P., Op. 35, Konzert [D-dur] (Rahter).
 Ungarische Tänze, bearbeitet von Brahms-Joachim (Simrock).
 Viengtemp, S., Op. 10, Erstes Konzert [E-dur] (Schott).
 Viengtemp, S., Op. 11, Phantasie-Kaprice (Schott).
 Viengtemp, S., Op. 19, Zweites Konzert [Fis-moll] (Peters).
 Viengtemp, S., Op. 22, Nr. 2, Air varié (Vöte & Vöck).
 Viengtemp, S., Op. 22, Nr. 3, Rêverie (Vöte & Vöck).
 Viengtemp, S., Op. 29, Andante et Rondo (Peters).
 Viengtemp, S., Op. 31, Viertes Konzert [D-moll] (André-Offenbach).
 Viengtemp, S., Op. 35, Fantasia appassionata (Peters).
 Viengtemp, S., Op. 37, Fünftes Konzert [A-moll] (Vöte & Vöck).
 Viengtemp, S., Op. 38, Ballade et Polonaise (Peters).
 Viengtemp, S., Op. 43, Suite [Preludio, Minuetto, Aria, Gavotte] (Peters).
 Viotti, J. B., Konzert Nr. 22, A-moll [David] (Senff).
 Wieniawski, H., Op. 4, Polonaise [D-dur] (Littolf).
 Wieniawski, H., Op. 6, Souvenir de Moscou (Littolf).
 Wieniawski, H., Op. 16, Scherzo-Tarantelle (Ristner).
 Wieniawski, H., Op. 17, Legende (Ristner).
 Wieniawski, H., Op. 19, Mazurkas caractéristiques (Schott).
 Wieniawski, H., Op. 20, Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra Faust de Gounod (Ristner).

Wieniawski, H., Op. 21, Zweite Polonaise [A-dur] (Schott).
 Wieniawski, H., Op. 22, Zweites Konzert [D-moll] (Schott).
 Wilhelmj, A., Phantasiefüß (Schott).
 Wilhelmj, A., Einleitung, Thema mit Variationen nach N. Paganini (Schott).

Violoncell.

667] Schulen.
 Heberlein, Herm., 2 Hefte, Leipzig, Zimmermann.
 Kummer, F. A., Op. 60, Leipzig, Hofmeister.
 Lee, Seb., Op. 30, Mainz, Schott.
 668] Tägliche Übungen.
 Grünmayer, Fr., Tägliche Übungen, Leipzig, Rahter.
 Cösmann, B., Violoncellstudien, Mainz, Schott.
 669] Etüden.
 Schröder, C., Die ersten Etüden, Op. 11, Leipzig, Peters.
 Schröder, C., 10 Etüden in der ersten Lage, Op. 57, Leipzig, Forberg.
 Grünmayer, Fr., 12 Etüden für den ersten Unterricht, 2 Hefte, Op. 72, Leipzig, Peters.
 Lee, Seb., 40 Etüden, Op. 31, Hft. 1, Mainz, Schott.
 Dohauer, J. J. F., Etüden herausgegeben von A. Schröder, 2 Hefte, Leipzig, Peters.
 Lee, Seb., 40 Etüden, Op. 31, Hft. 2, Mainz, Schott.
 Franchomme, Aug., 12 Etüden, Op. 34, Mainz, Schott.
 Mert, J., 20 Etüden, Op. 11, Braunschweig, Wittolf.
 Lee, Seb., 12 Etüden, Op. 67, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Grünmayer, Fr., Op. 38, Hft. 1, Technologie, Leipzig, Peters.
 Bach, J. S., 6 Sonaten, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Duport, J. L., 2 Hefte, 21 Etüden, Berlin, Schlesinger.
 Cösmann, B., 5 Konzertetüden, Op. 14, Leipzig, Ristner.
 Piatti, A., 12 Kapricen, Op. 25, Leipzig, Hofmeister.
 Dohauer, J. J. F., Op. 155, 24 Etüden in allen Tonarten, Leipzig, Schuberth & Co.
 Grünmayer, Fr., Op. 38, Hft. 2, Technologie, Leipzig, Peters.
 670] Konzerte und Konzertstücke.
 Fisenhagen, A., Op. 17, Fädelröllchenphantasie, Berlin, Naabe & Rothemann.
 Fisenhagen, A., Op. 25, Leichtes Variationen über ein Originalthema, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

- Appel, C., Andante-Variationen, Op. 5, Leipzig, Klemm.
- Lee, Seb., Le bouquet, Op. 33, Leipzig, Hofmeister.
- Dogauer, J. J. F., Divertissement über Motive aus der weißen Dame, Op. 105, Leipzig, Peters.
- Romberg, Bernhard, Nationallieder (Grüzmacher), Leipzig, Peters.
- Klengel, J., Konzertino, Op. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Goltermann, G., 4. Konzert (G-dur), Op. 65, Offenbach, André.
- Goltermann, G., 5. Konzert (D-moll), Op. 76, Offenbach, André.
- Schroeder, C., Leichtes Konzert, Op. 55, Leipzig, Hofmeister.
- Goltermann, G., 7. Konzert (C-dur), Op. 103, Offenbach, André.
- Klengel, J., Konzertstück (D-moll), Op. 10, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Romberg, B., Konzertstücke, 2. Heft (Grüzmacher), Leipzig, Peters.
- Grüzmacher, Fr., Fantaisie Hongroise, Op. 7, Braunshweig, Litolff.
- Kummer, F. A., Kaprice über schottische Melodien, Op. 80, Leipzig, Hofmeister.
- Goltermann, G., III. Konzert (H-moll), Op. 51, Offenbach, André.
- Romberg, B., II. Konzert (D-dur) [Grüzmacher], Op. 3, Leipzig, Peters.
- Goltermann, G., II. Konzert (D-moll), Op. 30, Offenbach, André.
- Grüzmacher, Fr., III. Konzert (E-moll), Op. 46, Leipzig, Kahnt.
- Servais, Fr., Fantaisie caractéristique, Op. 8, Mainz, Schott.
- Raff, J., Konzert (D-moll), Op. 193, Leipzig, Siegel.
- Reinher, Aug., Konzert (E-moll), Op. 34, Leipzig, Siegel.
- Melique, B., Konzert (D-dur), Op. 45, 2. Kistner.
- Servais, Fr., Phantasie über Motive aus Regimentsmärschen, Op. 16, Mainz, Schott.
- Reinecke, C., Konzert (D-moll), Op. 82, Mainz, Schott.
- Kopper, D., II. Konzert (E-moll), Op. 24, Leipzig, Hofmeister.
- Romberg, B., I., IV., VI. Konzert, Op. 2, (B-dur), (E-moll), (F-dur) Op. 7, (Grüzmacher) Op. 31, Leipzig, Peters.
- Goltermann, G., I. Konzert (A-moll), Op. 14, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Saint-Saëns, C., Konzert (A-moll), Op. 33, Paris, Durand et fils.
- Servais, Fr., Konzertstück (E-moll), Op. 14, Mainz, Schott.
- Servais, Fr., Souvenir de Spaa, Op. 2, Mainz, Schott.
- Servais, Fr., Phantasie über den Sehnachtswalzer, Op. 4, Mainz, Schott.
- Reikmann, R., Konzert (A-moll), Op. 9, Mainz, Schott.
- Schumann, R., Konzert (A-moll), Op. 129, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Davidoff, Ch., I., II., III. Konzert (H-moll), (A-moll), (D-dur), Op. 5, Op. 14, Op. 18, Leipzig, Kistner.
- Servais, Fr., Konzert (H-moll), Op. 5, Mainz, Schott.
- de Swert, J., I. Konzert D-moll Op. 32 (Mainz, Schott) II. Konzert C-moll Op. 38 (Leipzig, Cranz).
- Haydn, S., Konzert (D-dur), Op. 101, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Klengel, J., I., II. und III. Konzert, (A-moll), (D-moll), (A-moll), Op. 4, Op. 20, Op. 31, Breitkopf & Härtel.
- Romberg, B., IX. Konzert (I. Satz, H-moll) [Klengel], Breitkopf & Härtel.
- Piatti, A., II. Konzert (D-moll), Op. 26, Berlin, Simrod.
- Dvořák, A., Konzert (H-moll), Op. 104, Berlin, Simrod.
- Rubinstein, A., I. Konzert (A-moll), Op. 65, Leipzig, Senff.
- Davidoff, Ch., Phantasie über russische Lieder, Op. 7, Leipzig, Kistner.

671]

Solostücke.

- Fingenhagen, A., 3 kleine Stücke, Op. 16, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Fingenhagen, A., 3 kleine Stücke, Op. 22, Berlin, Raabe & Plathow.
- Klengel, J., Unse Lieblinge, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Goltermann, G., Nottornos, 2 Hefte, Offenbach, André.
- Goltermann, G., Romanzen, 2 Hefte, Offenbach, André.
- Burgmüller, F., 3 Nottornos, Mainz, Schott.
- Klengel, J., 6 Stücke, Op. 11, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Klengel, J., 6 kleine Stücke, Op. 26, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Davidoff, Ch., Romance dans paroles, Op. 23, Leipzig, Kistner.
- Klengel-Reinecke, Lyrika 1—24, Leipzig, Gebr. Reinecke.
- Hieraus:
- Spohn, L., Andante, Gebr. Reinecke.
- Händel, G. F., Largo, Gebr. Reinecke.
- Tartini, G., Adagio cantabile, Gebr. Reinecke.
- Haydn, J., Adagio, Gebr. Reinecke.
- Schubert, F., Adagio, Gebr. Reinecke.
- Vach, J. S., Air u. Gavotte, Gebr. Reinecke.
- Mozart, A., Larghetto, Gebr. Reinecke.
- Schumann, R., Abendlied, Gebr. Reinecke.
- Chopin, Fr., Nocturne, Gebr. Reinecke.
- Schumann, R., Träumerei, Gebr. Reinecke.
- Volkmann, R., Romanze, Op. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Volkmann, R., Capriccio, Op. 74, Leipzig, Kistner.
- Bruch, M., Kol Nidrei, Op. 47, Berlin, Simrod.
- Bruch, M., Canzone, Op. 55, Simrod.
- Bruch, M., Adagio nach hebräischen Melodien, Op. 56, Simrod.

- Bargiel, W., Abagio, Op. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Reinecke, C., Arioso, Gavotte und Scherzo, Op. 146, Breitkopf & Härtel.
 Godard, B., Sur le lac, eine Serenade, Op. 36, Paris, Gamelle.
 Godard, B., Berceuse de Jocelyn, Paris, Choudens.
 Cui, C., Kantabile, Op. 36, Hamburg, D. Rahter.
 Cui, C., Berceuse (Davidoff), Op. 20, Hamburg, D. Rahter.
 Franchomme, A., Romanze, Op. 10, Leipzig, Hofmeister.
 Popper, D., 3 Stücke (Widmung, Humoreske, Mazurka), Op. 11, Senff.
 Popper, D., Mazurka (D-moll), Op. 12, Hofmeister.
 Popper, D., 6 Charakterstücke (Papillon, Warum, Erzählung, Harlequin, Begegnung, Lied), Op. 3, Senff.
 Popper, D., Romanze, Op. 5, Fritsch.
 Popper, D., Polonaise Nr. 1, Op. 14, Senff.
 Popper, D., Notturmo, Op. 22, Hofmeister.
 Popper, D., Gavotte Nr. 2, Op. 23, Hofmeister.
 Popper, D., Tarantelle Nr. 1, Op. 32, Leipzig, Rahter.
 Popper, D., Elfentanz, Op. 39, Rahter.
 Popper, D., Fünf spanische Tänze, Op. 54, Leipzig, Rahten.
 Popper, D., Spinnlied, Op. 55, Leipzig, Rahten.
 Davidoff, Ch., Am Springbrunnen, Op. 20, Leipzig, Kistner.
 Fjzenhagen, A., Perpetuum mobile, Op. 24, Breitkopf & Härtel.
 Fjzenhagen, A., Konzert = Mazurka, Op. 14, Berlin, Raabe-Plathow.
 Fjzenhagen, A., Capriccio, Op. 40, Leipzig, Luchhardt's Verlag.
 Goltermann, G., Capriccio, Op. 24, Hannover, Nagel.
 Piatti, A., Tarantelle, Op. 35, Mailand, Riccordi.
 Piatti, A., Airs baskyrs, Op. 8, Mainz, Schott.
 Cöfmann, B., Sechs Salonstücke, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., 3 Stücke, Op. 2, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Capriccio, Op. 3, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Scherzo, Op. 6, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Intermezzo = Mazurka, Op. 8, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Nocturne, Op. 9, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Polonaise, Op. 12, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Gavotte, Op. 13, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Variations capricieuses, Op. 19, Breitkopf & Härtel.

- Paganini, N., Perpetuum mobile (Klengel), Breitkopf & Härtel.
 672] Solosuiten und Sonaten.
 Locatelli, P., Sonate (Piatti), Mainz, Schott.
 Valentini, G., Sonate (Piatti), Mainz, Schott.
 Marcello, B., Zwei Sonaten, Berlin, Simrod.
 Corelli, A., Sonate (Kindner), Leipzig, Craz.
 Boccherini, L., Sechs Sonaten (Piatti), Mailand, Riccordi.
 Nsoli, B., Sonate, Leipzig, Senff.
 Locillet, F., Sonate (de Svert), Mainz, Schott.
 Klengel, J., Suite, Op. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 673] Duette für 2 Violoncelle.
 Lee, Seb., Drei Duos, Op. 36, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Lee, Seb., Drei Duos, Op. 37, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Lee, Seb., Drei Duos, Op. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Lee, Seb., Drei Duos, Op. 39, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Kummer, F. A., Drei Duos, Op. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Kummer, F. A., Zwei Duos, Op. 3, Berlin, Fritstner.
 Romberg, B., Drei Duos, Op. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Popper, D., Suite, Op. 16, Leipzig, Hofmeister.
 Klengel, J., Suite, Op. 22, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Servais, Fr., Kaprice, Mainz, Schott.
 674] Konzerte für 2 Violoncelle.
 Romberg, B., Konzertino, Op. 17, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 675] Stücke für 4 Violoncelle.
 Fjzenhagen, A., Wiegenlied, Op. 4, Rahnt.
 Fjzenhagen, A., Die Spinnnetze, Op. 5, Luchhardt.
 Goltermann, G., Religiozo u. Notturmo, Op. 53, Mainz, Schott.
 Vachner, Fr., Serenade, Op. 29, Leipzig, Craz.
 Klengel, J., Zwei Stücke, Op. 5, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Variationen, Op. 15, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Thema und Variationen, Op. 28, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Impromptu über Melodien, Op. 30, Breitkopf & Härtel.
 Klengel, J., Vier Stücke, Op. 38, Breitkopf & Härtel.