

Zeitgenössische Komponisten  
Herausgegeben von  
H. W. v. Waltershausen

---

Herrmann  
Zücher

von  
Hans Oppenheim

---

1 · 9 · 2 · 1  
Dreimasken Verlag München

**ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN**

---

**OPPENHEIM / HERMANN ZILCHER**

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN  
EINE SAMMLUNG  
HERAUSGEGEBEN VON  
HERMANN WOLFGANG V. WALTERSHAUSEN

---

V  
HERMANN ZILCHER

von  
H. A N S O P P E N H E I M  
Dirigent des Frankfurter Symphonie-Orchesters



1 9 2 1

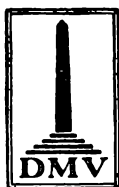
---

---

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

HANS OPPENHEIM

# HERMANN ZILCHER



1921

---

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten  
Copyright 1921  
by Drei Masken Verlag G. m. b. H.  
München

Kernann Zilger.

## Vorwort

Die vorliegende Schrift hat keinen Musikschriftsteller oder Musikkritiker zum Verfasser, sondern einen praktischen Musiker. Daher war es weniger sein Bemühen, „objektiv“ zu urteilen und zu werten, als möglichst überzeugend „subjektiv“ für Hermann Zilcher einzutreten.

H. O.

---

## 1. Kapitel

### Das Leben

Es ist leichter, von Hermann Zilcher etwas aufzuführen, als über ihn etwas zu sagen. Denn seine Sprache entströmt so gewältig den Urquellen der Musik — sie ist so gar nicht in Musik übertragene Literatur, daß es schwer ist, mit Worten ein Wegweiser zu diesem Manne und seinem Werk zu sein, aber es soll versucht werden.

Am ehesten gelangen wir zu ihm, wenn wir Wege und Ziele zu bekennen wagen, die wir allein dem Künstler vorbehalten glauben, damit er unsere Welt bereichere, vertiefe und beglücke. Denn immer war es und wird es diese Frage sein, an der Verständigung zersplittert, wenn nicht vorurteilsfreier Wille zur Erkenntnis hier Klarheit, hier Wahrheit erzwingt.

Wege und Ziele — wirklich sollte man über das Ziel allen Kunstschaffens nicht einig werden, auch wenn es auf noch so verschiedenen Wegen erreicht würde? Den kleinen und großen Dingen dieses Lebens ein ewiges Abbild im Reiche der Schönheit zu schaffen, verklärt und gereinigt von den Zufällen und Gleichgültigkeiten des Tages — ist das nicht unabänderlich zu allen Zeiten der letzte Sinn aller großen Kunst gewesen? Daß dieses Reich der Schönheit



jenseits von Gut und Böse liegt, daß alles schön sein und werden kann, was Natur und Geist gezeugt haben — bis dahin dürfen wir Einigkeit voraussetzen, darüber hinaus aber versagt der klärende Begriff. Bleibt also der Kampf um den Weg, der zum Tempel dieser Schönheit führt, bleibt die Frage: Müssen es unbetretene Pfade sein, auf denen der Künstler betrachtend, beschreibend, erlebend hinansteigt, oder darf er auch auf bekannter Straße Seltsames erklären, Verborgenes beleuchten, Nie-zuvor-Geschautes besingen? Kaum kann die Antwort zweifelhaft sein — immer unter der Voraussetzung, daß die absolute Beherrschung seines „Handwerks“ ihn über die anderen Wanderer auf seinem Wege erhebt.

Es wäre interessant, feststellen zu können, ob zu allen nachkriegserischen Zeiten der Durst nach dem Nie-Dagewesenen, nach rücksichtslosem Bruch mit dem Vergangenen so brennend war, wie heute; ob der Wunsch nach völlig unentdecktem Neuland immer so stark die Sehnsucht nach ruhiger oder leidenschaftlicher Schönheit zu verdrängen suchte. In unseren Tagen jedenfalls erscheint er pathologisch vergrößert und verzerrt wie alles, was von den Rädern dieser Zeit vernichtet zu werden droht.

Wir kehren zu Zilcher zurück, werden aber des öfteren die hier angeregten Fragen streifen müssen.

Sein Geburtsort ist Frankfurt a. Main; aber weder die lähmende Luft dieser Stadt, noch die ruhige Sachlichkeit oder gar die auffallende körperliche und seelische Zufriedenheit ihrer Bewohner hat auf sein rastloses, glühendes Streben, seinen blitzenden, immer

zum Angriff bereiten Geist Einfluß haben können. Wissenschaft und Kunst stehen in seltener Eintracht an seiner Wiege. Der Großvater väterlicherseits und der Vater sind Musiker, dieser, Paul Zilcher, ist ein noch heute angesehener Lehrmeister, geschätzt als Komponist vor allem technischer Studien. Der Großvater mütterlicherseits, Professor Dr. Oppel, ist Mathematiker und Physiker, dessen Bruder der Pädagoge Dr. Karl Oppel, bekannt durch sein „Buch der Eltern“. Die Mutter verrät die gleiche, starke Mal- und Zeichenbegabung wie ihr Vater; der aber beschäftigt sich — neben seinem Beruf — noch intensiv mit Aufzeichnungen über Vogelrufe, Schafeblöken, „Kuhmuhen“ etc. — und Ohr und Auge des die Natur dergestalt belauschenden Künstlers erweisen sich geschärft durch die streng erzogene Beobachtungsgabe des sich selbst „objektivierenden“ Gelehrten.

Instinkt und Intellekt, also Fühlungs- und Denkkraft, aus deren wechselseitiger Durchdringung noch von jeher alles Große entstanden ist, senden so ihre Wurzeln dem Baume, der jetzt wachsen soll. Dieses Wachsen aber geschieht nicht in den abrupten Rhythmen der „Wunderkind-Weis“, sondern in dem breiten Zeitmaß unbewußt in sich ruhender Kraft, — so etwa wie die musikalischen Bauwerke des heute mit 38 Jahren dem Gipfel seines Schaffens Entgegenreifenden niemals zerfahrenes Möchten, sondern immer echtes, ruhevolles Können atmen und, gestützt auf diesem Fundamente, ruhelos nach oben streben.

Schon die ersten pianistischen Versuche des Fünfjährigen leitet der von früh bis spät unermüdlich

unterrichtende und musizierende Vater. In solcher Luft aufzuwachsen, ist unschätzbare Gewinn für den Knaben. „Der spielt ja die Übung, die ich hab', auf den schwarzen Tasten“, behauptet er plötzlich beim Unterricht eines Schülers vom Nebenzimmer aus. Eine Prüfung dieser — für ein Noten und Töne noch nicht beim Namen kennendes Kind — etwas kühnen Behauptung erweist ihre Richtigkeit. In der Schule ist, wie üblich, seine musikalische Neigung lediglich Zielscheibe des Spottes (und nicht nur bei Schülern, sondern wieder, wie üblich, auch bei Lehrern); in der Singstunde freut es ihn, zu den Liedern andere Stimmen singend zu erfinden, aber — im Gegensatz zu den Kameraden seiner Nachbarschaft — richtige, was ihm — wieder nicht verwunderlich bei der talentvollen Art, mit der Musikunterricht auf unseren Schulen gemeinhin gehandhabt wird — die Note: „unmusikalisch“ einträgt (später darf er dann allerdings einstimmig gesetzte Choräle nach eigenem Gutdünken vierstimmig spielen und so dem Lehrer aus mancher Verlegenheit helfen).

Zweimal in der Woche hat er strengen Musikunterricht beim Vater, er lernt Vom-Blatt-Lesen und die Literatur kennen — die eigne Melodie aber, die Sprache werden möchte, ringt sich ohne jede Aufsicht und Pflege, durch wildes Unkraut behindert und gefördert, naturhaft mühsam zum Licht. Über 100 Klavierstücke, eine Klaviersonate, zwei Violin-Klaviersonaten, ein kleines Chorwerk (Erkönig) — alles dies entsteht in früher Kindheit. Und doch waltet auch hier ein bedeutungsvolles Schicksal, das wir Zufall zu nennen belieben. Der Knabe, dessen ungewöhnliche Geistes-

kräfte bald erwachen, wird in einem Hause groß, das keinen Geringeren als Engelbert Humperdinck (in einem Stockwerk höher) beherbergt. Im Musikzimmer just über dem Zilcherschen entsteht zu dieser Zeit die wunderreiche Partitur von „Hänsel und Gretel“, und leicht kann man sich vorstellen, wie Hermann atemlos das allmähliche Werden dieser klingenden Märchenwelt belauscht. Den elfjährigen Knaben, der diese Eindrücke am Klavier zu bannen sucht, überrascht einst der Meister, und unfassbar erscheint ihm, daß es ein Kind ist, das hier seine Gestalten nachzubilden sich bemüht.

Stimmführungs-, Satz- und Klangkunst der „Hänsel und Gretel“-Partitur wird dem Heranwachsenden entscheidendes Erlebnis und Beispiel, der Zufall — wie so oft — wird Fatum. (In seiner prachtvollen Hugo-Wolf-Biographie berichtet Descey, daß Wolf einst Humperdinck in seiner Wohnung besuchte, sich von ihm „Hänsel und Gretel“ vorspielen ließ, den Rat gab, aus dem Melodrama eine Oper zu machen, und daß er dann selbst als Gegengabe einige seiner Lieder vortrug — eigentümlich dieses Geschick, das Zilcher in der Wahl seiner Vorfahren und seiner „Häuslichkeit“ bekundete!)

Mit 14 Jahren gibt Hermann sein erstes Konzert mit eignen und Chopinschen Kompositionen, mit 15½ Jahren entläßt ihn der Vater aus der umfassenden Vorbereitung seines Unterrichts auf das Hochsche Konservatorium seiner Heimatstadt. Und wieder führt ihn ein gütiges Geschick zu drei der besten Meister ihres Faches: zu Bernhard Scholz, dem vielverkannten Musiker von echter Art als Kompositionslehrer,

zu Iwan Knorr, dem Meister theoretischen Unterrichts, und zu James Kwast, dem heute noch unbestritten großen Mentor pianistischer Propädeutik. Hand in Hand mit manchen, die, alle der einstmaligen vorbildlichen Frankfurter Schule entstammend, heute Ehrenplätze in unserem Musikleben einnehmen, geht es vorwärts: mit Hans Pfitzner, Bernhard Sekles, Clemens von Franckenstein, Walter Braunfels, Cyrill Scott, Fr. Niggli, Carl Friedberg, Carl Rehfuß, Johannes Hegar, Frieda Kwast-Hodapp u. a. m. Schon nach kurzer Zeit darf er im Konservatorium als Solist, Begleiter und in der Kammermusik öffentlich auftreten und ein eigenes Quintett für Holzbläser und Klavier (fis-moll) aufführen („Während draußen der Schnee lag, blühte es im Hochschen Konservatorium in schöner Melodik und Harmonik auf“ — schrieb damals der Frankfurter Generalanzeiger). Daneben dirigiert er viel, hilft im Rühlschen Verein, hilft Bernhard Scholz beim Einstudieren der großen Chorwerke, und lernt so frühe den steinigen Höhenweg der Praxis von der einförmigen, aber wohlgeebneten Straße der Theorie unterscheiden. In jene Zeit fällt ein Ereignis, das ihm großen Eindruck macht: Er darf zuhören, wie Pfitzner seinem Lehrer und Schwiegervater Kwast seine „Rose vom Liebesgarten“ vorspielt, jene Oper, die so heftig später den Streit der Meinungen erregen sollte — dem jungen Zilcher aber schon damals das Bewußtsein der Bedeutung des Werkes und seines Schöpfers gab. Wie hoch Zilchers Begabung in dieser Konservatoriumszeit besonders von seinen Lehrern eingeschätzt wurde, mag genugsam aus der Tatsache hervor-

gehen, eine wie große Zahl seiner Kompositionen bis zum Abschluß des Studiums an den öffentlichen Prüfungsabenden zur Aufführung kam: Kleine Klavierstücke, eine Klaviersonate (G-Dur), eine Violinsonate (A-Dur), Variationen für kleines Orchester (h-moll), eine kleine Sinfonie (E-Dur), Lieder, eine Suite für kleines Orchester in G-Dur (diese später bei Ries und Erler als op. 4 verlegt und 20 Jahre später von Pfitzner aufgeführt!) u. a. m. Die Lieder darf er Ludwig Wüllner vorspielen, der sie nach 10 Jahren wiedererkennt (nicht aber den Komponisten und den Spieler — was der musikalischen Gestaltungskraft dieser ersten Arbeiten gewiß kein schlechtes Zeugnis ausstellt) und sie dann mehrfach öffentlich zum Vortrag bringt. Aber immer noch behütet der Vater den Sohn vor allzufrüh vom Studium ablenkender Tätigkeit: Hugo Becker will ihn auf einige Wochen als Begleiter zum Großherzog von Luxemburg mitnehmen, aber der Vater erlaubt es nicht. Erst geraume Zeit später tritt er seine erste Konzertreise an — die führt ihn dann allerdings gleich weit in die Welt und gibt ihm unvergeßliche Eindrücke „von fremden Ländern und Menschen“ (die späterhin vereinzelt aufklingen): er reist mit dem Frankfurter Streichquartett — Hugo Heermann an der Spitze — nach Bilbao und sieht zum ersten Male das Meer und Paris! Zurückkehrend absolviert er das Konservatorium, erhält, wie vordem Humperdinck, Bruch und Thuille, den Mozartpreis für Komposition — ein Beethovenpreis von Bonn wurde wegen allzu großer Jugend (1) verweigert — und kann nun sein Leben selbst in die Hand nehmen. Er

übersiedelt — im Jahre 1900 — nach Berlin, damals wie heute Zentrale der Kunst und freudlosester Nüchternheit und gibt hier sein erstes Orchesterkonzert mit eignen Kompositionen. Damit begann der Möwenflug der Presse um das unbeirrt steuernde Schiff — aber es wird von diesem Thema noch besonders zu sprechen sein, da im Falle Zilcher diese Vögel mit eigentümlicher Blindheit und Gereiztheit den Kurs des Seglers zu stören suchten.

Inzwischen versucht Zilcher, an Hermann Wolff mit seinem großen, bisher erarbeiteten Repertoire herantretend, als Pianist in die Öffentlichkeit zu kommen, aber er muß erfahren, was heute noch — im Zeitalter blutig erkämpfter Gleichberechtigung für alle — jeder Künstler erfahren muß: es gehört Geld dazu, den Menschen die Kunst bringen zu dürfen — Zilcher hatte es nicht, also mußte er es verdienen. Er studiert von neuem die — vielfach unterschätzte — Kunst der Begleitung und entwickelt sie bald zu einer bis dahin kaum gekannten Höhe. Er reist mit Wüllner, Petschnikoff, von zur Mühlen, Messchaert, Vecsey, Lula Gmeiner, Julia Culp bis Holland und Amerika und durchwandert dabei praktisch alle Höhen und Tiefen der Musikliteratur, was zumindest dem Komponisten Zilcher von unwägbarem Nutzen gewesen ist. Besonders der sich über ein halbes Jahr erstreckende Aufenthalt mit Vecsey in Amerika, die Reise durch über 30 Städte dieses immer erregten und erregenden Landes war geeignet, seinen Horizont als Mensch und Künstler nachhaltig und schnell zu erweitern; daneben blieb dem niemals Rastenden so viel Zeit zur Arbeit,

daß er seinen „Fitzebutze“ beenden konnte. Die Idee, zu dem gleichnamigen Traumspiel von Richard Dehmel eine Musik zu schreiben, verdankte er der in jene Berliner Jahre fallenden Bekanntschaft mit dem Dichter, während das häufige Musizieren mit dem Ehepaar Petschnikoff ihm die Anregung zu seinem prachtvoll lebendigen Konzert für zwei Violinen und Orchester oder Klavier in d-moll (op. 9) gibt. (Hier zeigt sich die Klaue des Löwen bereits so unverkennbar, daß Breitkopf und Härtel sich dem jungen Komponisten als Verleger für sein Werk anbieten.) In diese Zeit fällt schließlich auch die Arbeit an seiner 1. Sinfonie in A-Dur.

Im Jahre 1905 macht ein Ruf an das gleiche Konservatorium, das er vor kurzem noch als Schüler verlassen hatte, einem Leben ein Ende, das er trotz getäuschter Hoffnungen, in einer ihm widerwärtigen Umgebung, praktischen Erwägungen folgend, zu führen sich auferlegte — so kehrt er in die Heimat zurück. Hier bereitet der Cäcilien-Verein unter Grütters die Aufführung seines Chorwerkes „Reinhart“ (op. 2) vor, an dem er schon während der Zeit seines Studiums gearbeitet hatte. Veranlassung war ein Preisausschreiben des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gewesen (damaliger Vorstand Richard Strauß), aber ein eigenartiges Schicksal ließ die Partitur des Werkes, die anonym eingeliefert werden mußte, drei Vierteljahre verschwinden. Strauß hatte das Werk für eine Oper gehalten und es der entsprechenden Kommission zur Begutachtung überwiesen, — wo es wohl heute noch ruhen würde, wenn nicht Mitglieder des Mozartpreisvereins in



Frankfurt, Siegfried Ochs in Berlin und Schillings in München der immerhin auffälligen Angelegenheit Interesse geschenkt hätten. Nachdem die Partitur endlich gefunden, verspricht Strauß nochmalige Prüfung, Schillings gratuliert nach kurzem zu der voraussichtlichen Preiserteilung, wieder dauert es Monate, weil die Genehmigung des Vorsitzenden fehlt — schließlich erhält Zilcher eine — — Ehrengabe! Doch weder von dieser, noch von Zilchers Bewerbung überhaupt wußte der nächste Jahresbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins etwas zu melden, und lediglich die Bemerkung: „das Chorpreisausschreiben sei ergebnislos verlaufen“, beschloß diese Komödie, deren Verfasser auch trotz späterer offizieller Anfragen seitens verschiedener Frankfurter Zeitungen an den Vorstand des Vereins anonym zu bleiben wünschten. Im ganzen war es weniger der Preis selbst, um den es Zilcher zu tun gewesen war, als vielmehr die mit seiner Erteilung verbundenen Aufführungen am Ort des Tonkünstlerfestes und die des Philharmonischen Chores in Berlin — — aber genug von diesem unerfreulichen Intermezzo, das den Gang der Dinge zwar verzögern, aber nicht aufhalten konnte. Es erfolgte nun die Mannheimer Uraufführung des „Fitzebutze“, die immerhin die augenblickliche Wirkung hatte, daß Felix Mottl Zilcher als Lehrer an die Akademie der Tonkunst nach München berief. Mit Freuden und großen Hoffnungen folgte er diesem Rufe, denn auch in Frankfurt war Zilcher nicht gerne gewesen — die Heimat hatte sich nur schwer von der Vorstellung des „kurzhosigen Hermann“ trennen kön-

nen, was erfahrungsgemäß den mit „längeren“ Hosen Zurückkehrenden den Erfolg nicht gerade erleichtert.

Mottl nimmt sich nun aufs wärmste Zilchers und seiner Werke an, setzt gleich auf das Programm eines der nächsten Akademiekonzerte dessen zweite Sinfonie in f-moll; aber die Münchner zeigen sich dem selbst dirigierenden Komponisten vorläufig wenig verständnisvoll, während die Presse — allen voran Rudolf Louis — das Werk mit entschiedener Anteilnahme aufnimmt. (Später ist bezeichnenderweise beiderseits das Gegenteil festzustellen!)

Seit 12 Jahren lebt nun Zilcher auf dem schwärmerisch geliebten, aber „heißen“ Boden der unvergleichlich herrlichen Isarstadt, und leistet hier — neben seiner Konservatoriumstätigkeit — fast unbegreiflich umfassende Arbeit. Er dirigiert mehrere Jahre den „Neuen Orchester-Verein“, führt hier Gottfried Rüdinger zum ersten Male auf, bringt Werke von Pfitzner zu einer Zeit, wo dieser Name noch weit weniger Klang hatte — und wird überhaupt wegen seines dirigentischen Geschicks, seiner souveränen Beherrschung der Orchestertechnik und seines fabelhaften Gehörs als Orchesterführer viel begehrt und hoch geschätzt.

Aber mehr noch wie als Dirigent kann er sich nun als Pianist betätigen. Wer Zilcher einmal hat spielen hören — sei es als Solist, Begleiter oder in der Kammermusik — weiß, daß er als Pianist im gewissen Sinne eine mit niemandem vergleichbare Größe darstellt, daß die ihm ureigene Empfindungswelt und Ausdrucksfähigkeit, die auch das „Einmalige“ und „Neue“ seiner

Werke ausmacht, in eigentümlicher und ganz seltener Weise ebenso dem ausübenden Musiker eignet. (Selten, denn fast immer ist der Komponist sein schlechtester Interpret, der Virtuose ein unbedeutender Schöpfer — was vielleicht als „Ausgleichsversuch“ der Natur anzusehen ist.) Aber der Pianist Zilcher ist nicht nur der bedeutendste Verkörperer seines eigenen schöpferischen Willens — er ist auch als Ausdeuter der anderen eine durchaus überragende Persönlichkeit. Die Romantiker, allen voran Brahms und Schumann, stehen seinem Gefühl am nächsten, und wer von ihm einmal beispielsweise die Schumannsche C-Dur-Fantasie gehört hat, wird das Erschütternde des Eindrucks niemals wieder vergessen. Alles wirkt da zusammen, um seinem Spiel den Stempel der Besonderheit zu geben: sein urwüchsiges, gesundes Musikantentum, seine schöpferische und nachschöpferische Gestaltungskraft, sein hinreißendes, atemraubendes Temperament, seine ausgesprochen malerische Veranlagung, seine meisterhafte Technik, sein untrügliches Gedächtnis und nicht zuletzt: die wahrhaft erfinderische Freude, mit der er zeitlebens versucht hat, dem Klavier an Farben- und Anschlagmöglichkeiten das Äußerste zu entlocken. Öfters hat er sich über seine Beobachtungen auch als Vortragender verbreitet, aber mehr noch erhellt das Neue seiner Entdeckungen aus seinen Klavierkompositionen. Besonders als Gesangsbegleiter steht er heute zweifellos ohne Rivalen da. Das Führende, Zupackende, Blühende, aber ebenso das Nachgebende, Anpassende, und doch niemals Wesenlose seiner Begleitungen hebt die Kraft der Stimme beinahe über ihre letzten Mög-

lichkeiten, die seinem Spiel entströmende, oft verzehrende Glut befeuert den seelischen Ausdruck zu seinen Gipfeln.

Wie segensvoll seine pädagogische Tätigkeit ist, davon wissen am besten die Schüler zu erzählen, die größtenteils — soweit sie die Fähigkeit haben, das Außerordentliche dieser Persönlichkeit zu begreifen — mit fanatischer Liebe und Dankbarkeit an ihm hängen. Das gilt von seinen Klavier- wie von seinen Kompositionsschülern. Mit welcher Anpassungsfähigkeit versteht er es aber auch, das ihm selbst Gegebene oder das in harter Arbeit Erworbene dem Schüler klar und glaubhaft zu machen, jedes Gesetz aus seiner künstlerischen Notwendigkeit zu erklären! Besondere Sorgfalt und Liebe verwendet er auf die Lehre von der musikalischen Deklamation, die doch eigentlich den Ausgangspunkt jedes Musikunterrichts bedeuten müßte, da sie es ist, die jeder Phrase Atem und Rückgrat gibt. (Erklärt sich wohl das Fehlen dieser Lebensbedingungen in den modernsten unserer Kunstprodukte aus der Nachlässigkeit, Sorglosigkeit oder absichtlichen Nichtbeachtung, mit der dieser Faktor behandelt wird?) Immer wieder werden die Meisterwerke unserer Literatur (die er fast sämtlich im wesentlichen auswendig beherrscht) herangezogen, um an ihnen die ewig wirkende Kraft des durch vollendete Deklamation erreichten Ausdrucks zu zeigen, immer wieder versteht er es, Altvertrautes durch Wort und Spiel in neuem Licht erglänzen zu lassen. In außerordentlich ehrenvoller Weise zeigt die in so jungen Jahren ungewöhnliche, gerade jetzt erfolgte Berufung

Zilchers als Direktor der Würzburger staatlichen Musikschule und die damit verbundene Ernennung zum ordentlichen Professor, wie stark man auch an leitender Stelle mit seiner Zukunft als Pädagoge und Organisator zu rechnen beginnt.

Und nun zu der Blütenfülle seiner Werke, die in den Münchner Jahren entstanden oder in München zum ersten Male aufgeführt wurden, und die noch ausführlich im nächsten Kapitel besprochen werden sollen. Sie seien hier in der Reihenfolge ihres Erscheinens aufgezählt: Cellokonzertstück a-moll (Uraufführung durch Johannes Hegar und Zilcher in München), „Klage“, Konzertstück für Violine und Orchester (Felix Berber mit Schillings in Stuttgart), „Nacht und Morgen“, Konzert für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken (Schmid-Lindner und Frau Hirzel-Langenhau mit Abendroth in München), Dehmelzyklus (Anna Kaempfert und Dr. Römer mit Zilcher in München, später auf dem Jenaer Musikfest; durch Mientje Lamprecht van Lammen und Carl Rehfuß mit Hans Oppenheim in Frankfurt a. M. u. a. m.), die „Liebesmesse“ (Uraufführung in Straßburg 1913 durch Pfitzner, später durch Knettel auf dem Binger Musikfest, in München gelegentlich der „Zilcher-Woche“, und durch Haym in Elberfeld), „Hölderlin“ (Ferdinand Löwe mit Kammersänger Wolf in München, später Carl Rehfuß in Frankfurt und Darmstadt), das Volksliederspiel (Uraufführung am 11. Dezember 1915 durch das Krausquartett mit Zilcher in München — seither in über 100 Städten), Schauspielmusiken zu Strindbergschen und Shakespearschen Stücken (Urauffüh-

rung sämtlich an den Münchner Kammerspielen), die Hey-Spekterschen Fabeln (durch Frau Möhl-Knabl mit Zilcher in München, später Johanna Behrend mit Conrad van Boos in Berlin), das Hohelied (Uraufführung durch Luise Willer, Dr. Schipper und das Berberquartett mit Zilcher in München), das Klavierquintett (durch das Berberquartett mit Zilcher in München, später durch das Rebnerquartett mit Hans Oppenheim in Frankfurt a. M. u. a. m.).

In diesem Zusammenhang wäre dann noch der Münchner „Zilcher-Woche“ im Juni 1919 zu gedenken — der ersten Veranstaltung, die weithin sichtbar der Bedeutung Zilchers Rechnung trug. Sie brachte am ersten Abend den Dehmelzyklus und das Klavierquintett, am zweiten das Volksliederspiel, am dritten die Liebesmesse und am vierten in den Kammerspielen: „Wie es Euch gefällt“ mit der Zilcherschen Musik. Vermöchte es auch die Presse nicht, sich nur annähernd über Wert oder Unwert einig zu werden, sprach doch die begeisterte Anteilnahme der den letzten Platz der Säle füllenden Zuhörerschaft ihr Urteil deutlich genug.

Wenn nun — trotz aller Erfolge — die Werke Zilchers nicht noch eindringlicher und schneller Verbreitung fanden, als es bisher geschah, so lag das (außer an den Gründen, die in der Eigenart der Kompositionen selbst liegen und über die noch gesprochen werden soll) an der bedauerlichen Tatsache, daß bis vor kurzem die Verleger sich nicht an die umfangreicheren und bedeutenderen heranwagen wollten. Von Anfang an war Zilcher seinen eigenen Weg gegangen

— unbekümmert um die Marktware des Tages und der Zeit. Die Presse aber bevorzugte im allgemeinen — sie tut es heute noch — aus begreiflichen Gründen die literarisierende (der Ausdruck sei gestattet) und illustrierende Musik, weil sie ihrem meist nicht direkt dem rein Musikalischen entspringenden Gefühl und Verständnis am nächsten kam, — Zilcher jedoch vermied es hartnäckig, sich dieser rasch um sich greifenden Bewegung anzuschließen, weil seine innerste Überzeugung abseits dieses Weges lag. Ein Berliner großes Verlagshaus verspricht einstmals, ihm aus allen Nöten zu helfen, wenn er Programm-Musik schreiben wolle — Zilcher lehnt es ab. Einen interessanten Zusammenstoß beider Richtungen in der Praxis bildet dann das Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. (1904) mit folgenden Uraufführungen: Gloria von Nicodé, Schwermut und Entrückung von Volkmar Andreae, Domestica von Strauß und Zilchers Konzert für zwei Geigen. Hier beginnt zwar das Aufhorchen: Die anwesenden bedeutenderen Meister werden aufmerksam, Riemanns Musiklexikon nennt zum ersten Male seinen Namen, aber es wird zugleich klar, daß Zilcher nicht der leuchtenden, schnellen Erfolg verheißenden Linie angehört. Dazu kam der unselige Streit zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und den Verlegern, der Zilcher schließlich zu dem mutigen, weil nicht ungefährlichen Austritt aus der Genossenschaft veranlaßte, und ihn zwang (mehrfache Versuche, zwischen den Parteien zu vermitteln, waren fehlgeschlagen), schutzlos auf eigenen Füßen zu stehen. So konnte es nicht wundernehmen, wenn aus all diesen

Gründen das Tempo der Verbreitung seiner Werke nicht annähernd mit deren wachsender Bedeutung Schritt hielt.

Da geschieht mitten während des Krieges und Deutschlands Zusammenbruch die große Tat: Breitkopf und Härtel entschließen sich, das gesamte Schaffen Zilchers — vergangenes und zukünftiges — in ihren Verlag zu übernehmen. Der Scharfblick und die Tatkraft, diesen Entschluß zu verwirklichen, kann nicht genügend bewundert werden — zugleich scheint er ausreichender Grund, ebensosehr die Meinung weitester Kreise über die außerordentliche, führende Bedeutung Zilchers als Komponist in denkbar entschiedener Weise zu stützen, wie allmählig den Widerstand seiner Gegner zu besiegen, zu entwaffnen, oder besser noch: in Gefolgschaft umzuwandeln. Denn nun erst ist ihnen — wie uns allen — die Möglichkeit erschlossen, sich gebend und empfangend in diese Schöpfung zu vertiefen — — denn nun erst ist es wirklich leichter, etwas von Hermann Zilcher aufzuführen, als über ihn etwas zu sagen — —.



---

## 2. Kapitel

### Die Werke

„Man muß an die Einfachheit, an das Urständige Produktive glauben, wenn man den rechten Weg gewinnen will. Dieses ist aber nicht jedem gegeben; wir werden in einem künstlichen Zustand geboren, und es ist durchaus leichter, diesen immer mehr zu bekünsteln, als zu dem Einfachen zurückzukehren.“ (Goethe an Zelter.)

In diesen Bahnen etwa bewegt sich, äußerlich betrachtet, die Lebenslinie. Nun wollen wir einen kurzen Gang durch die Werke tun, die das innere Leben des Reifenden und des Gereiften lenkten und in allen Tiefen aufrührten, ohne daß sie vorläufig immer — dies wurde vorwegnehmend schon festgestellt und flüchtig zu begründen versucht — entsprechenden Widerhall nach außen hin zu finden vermochten. Die Werke der Vorbereitung seien gestreift, die der immer vollkommeneren Erfüllung eingehender gewürdigt — im Ganzen soll hier weniger die einzelne Arbeit analysiert, als die in ihrem Schaffen sich äußernde Persönlichkeit möglichst scharf umrissen werden.

\* \* \*

Unzählige Versuche wurden — wie wir sahen — ver-

worfen, ehe der dreimal Wägende es wagte, einem Werke den verantwortungsvollen Titel op. 1 zu geben; es ist eine Sinfonietta (E-Dur) für kleines Orchester, die hier schon gelegentlich der Konservatoriumskonzerte Erwähnung fand. Dem Rückwärtsschauenden erscheint sie bedeutungsvoll durch die Beobachtung, wie wohl gegründet und zielbewußt das Fundament errichtet war, auf dem organisch das Gebäude sich erhob: ein ruhiger Variationensatz in cis-moll enthält nach der Seite der Volksliedhaften, der Harmonik und der Instrumentation schon unverkennbare Merkmale Zilcherscher Sprache.

Das gleiche, in gesteigertem Maße gilt von dem Chorwerk „Reinhart“ (op. 2), dessen Schicksal ebenfalls schon gedacht wurde. Die Dichtung von Heinrich Stieglitz, einer bretonischen Legende entlehnt, berichtet von Ritter Reinhart und seiner — etwa der des Tannhäuser verwandten — Lebensfahrt. Trotz dichterischer und dramatischer Unbeholfenheit kam der Text und seine Gestaltung in vielen Gefühls- und Stimmungswerten dem Komponisten entgegen, der hier zum ersten Male in größeren Bildern disponieren und die Kraft des „inneren Sehens“ erproben mußte. Beides scheint überraschend gelungen auch ohne daß man der Tatsache einer Konservatoriumsarbeit gedenkt — denn Szenen, wie der Sonnenhymnus, der Altgesang: „Ich bin ein Stern und leuchte durch die Nächte“, der das „Wunder“ schildernde Chor, die Einleitung zum letzten Teil, der Schlußchor mit dem hineinverwobenen Charfreitagschoral und vieles andere weisen in ihrer Architektur, in der Behandlung

der Solostimme, wie in der Instrumentation vom Chor (wenn man so sagen darf) und dem Orchester und ihrer kontrapunktischen Kombination untereinander, auf den künftigen, sparsam und machtvoll zugleich gestaltenden Baumeister der Liebesmesse.

Die folgende größere Komposition (op. 4), eine Orchestersuite in G-Dur (deren Annahme durch den Ries und Eilerschen Verlag und Wiedererweckung durch Pfitzner nach 20 jährigem Schlummer wir bereits vermerkt hatten), ist ein vorwiegend liebenswürdiges Werk, wenn es auch in der volksliedhaft-schlichten Ballade von Ernstem zu reden weiß. Der unbekümmert kecke Einleitungssatz, ein anmutiges Ständchen mit aparten Holzbläsereffekten (ein häufiges und meisterliches Merkmal Zilcherscher Kunst), ein pikanter Marsch, ein lebensprühendes Karnevalsbild, das gegen Schluß nochmals aller Themen-„Erlebnisse“ sich erinnert, um dann nach vorübergehender Katerstimmung fröhlich zu enden, bilden mit der erwähnten Ballade den Inhalt dieses jugendlichen Bekenntnisses, das sich wegen seiner gewinnend musikalischen Sprache und seiner dankbaren und leichten Spielbarkeit bald den Konzertsaal eröbern dürfte. Das dem Ehepaar Petschnikoff gewidmete Konzert für zwei Geigen und Orchester (op. 9) ist wieder — wie Opus 1 — besonders durch seinen ruhigen Satz bedeutsam. Auf der dumpfen, ostinaten Begleitung von drei Pauken und Posaunen baut sich eine langbogige, klagende Melodie auf, die in prachtvoll klingendem Wechselgesang der zwei Geigen und des Orchesters seltsam feierliche Töne zu singen weiß. Die nervös lebendigen, und doch

gesund zupackenden Ecksätze sind besonders durch ihre wechselvolle und geistreiche Rhythmik interessant. — Wiederum ist es der ruhige Satz, der im Violinkonzert h-moll (op. 11) aufhorchen läßt. (Ist das *Adagio* wirklich der Prüfstein der Erfindung, so ist mit dieser wiederholten Feststellung manches gesagt.) Eine mehrstimmige Fugendurchführung — wenn man den Begriff der Fuge nicht im ängstlich und veraltet schematischen, nur das äußere Gesetz pietätvoll bewahrenden Sinne verstehen will — durchsingt die Solovioline im Verein mit den Holzbläsern. Der erste und dritte Satz enthält eine Menge geigerisch fesselnder Probleme, die schon manchen Virtuosen zur Lösung gereizt haben.

Die Suite für zwei Violinen mit Orchester in G-Dur (op. 15), eine Partitur reizvoller Pastellmalerei, ist inhaltlich eine Schwösterschöpfung der Orchestersuite in G — wie diese vorwiegend heiterer Stimmung und nur im „Zwiegesang“ betitelten langsamen Satz sich zu machtvollerer Sprache erhebend. Klagende — bis zum *ff* gesteigerte — Orchestertutti werden hier allmählich durch den Gesang der beiden Geigen zu sanfter, zarter Resignation hingeleitet. Mit der Klavier-Violinsonate D-Dur (op. 16) betritt der Komponist eigentlich zum ersten Mal das Feld ausgesprochener Kammermusik. Und doch kennt er alle Geheimnisse des Streichinstrumentes und seiner Verschmelzung (die ja allerdings niemals eine klanglich vollkommene zu sein vermag) mit dem ihm von erster Jugend vertrauten Klavier. Die feierlichen Tempelklänge des *Adagios* seien im Sinne der immer wiederkehrenden

inneren Versenkung hervorgehoben, ebenso das besonders glücklich erfundene Hauptthema des ersten Satzes und der leidenschaftlich erregte Schluß dieser die Kammermusik wahrhaft bereichernden Komposition. Solcher Vorbereitungen etwa bedurfte es, um die kleinere Form zu sprengen und weit das Tor zur ersten Sinfonie in A-Dur (op. 17) zu öffnen. Organisch, wie alles bei Zilcher, erwächst auch hier die lockende, vielgestaltige Sinfonieform aus ihren Keimen: der Suite und der Sonate, um nun von ihrem Schöpfer zu neuem, weil innerlich reicheren Leben erweckt zu werden. Der großen Form entsprechend ist der Inhalt dieser Sinfonie ein gewichtiges Dokument Zilcherscher Art, dem Seelischen Gestalt zu geben. Spuk, Traum, Kampf, Sehnsucht — und endlich gläubiges Vertrauen auf ein Höheres, Reineres — das klingt auch durch diese Sätze, die mit bemerkenswerter innerer Freiheit in sich erweitert und untereinander verankert sind.

Gleich die Einleitung erscheint in dieser Form ein seltener Einfall: Wirr und unzusammenhängend huschen Schatten, die erst später lebendig werden, geisterhaft vorüber — dann erst ringt sich (Abschluß in a-moll) das Hauptthema des ersten Satzes durch: ein friedlicher, liedhafter A-Dur-Gesang von großer Schönheit:



## Das zweite Thema:



wie ein Urmotiv der Sehnsucht aufblühend und ersterbend, und so einen sinnfälligen Kontrast zu der volksliedhaften Schlichtheit des ersten bildend, wird in schwerer, herber Rhythmik — unter Verwendung der immer greifbarer werdenden Schatten der Einleitung — ausgebaut und bis an die Durchführung geleitet. Diese entwickelt sich aus dunklen, dem ersten Thema entwebten Schleiern, durch die Wucht des zweiten gesteigert und sich immer mehr erhellend, zu einem riesenhaften in a-moll landenden Höhepunkt. Nun beginnt die „Reprise“ mit dem wiederum in A-Dur aufleuchtenden ersten Thema (charakteristisch dieses häufige unmittelbare Nebeneinander von Dur und Moll), das hier, von sordinierten Geigen, Harfe und Triangel in großer Zartheit hingemalt — wie in goldenem Abendlicht ferne schimmert. Die für Zilcher typische Scheu vor der klassischen, auch harmonisch schematischen Wiederholung läßt das Licht der Tonalität durch seltsame harmonische Spiegelungen gebrochen erscheinen und führt zu mehrfachen Umarbeitungen des jetzt durchgängig im Baß erscheinenden zweiten Themas; es entsteht abermals ein Kampf

mit den Gestalten der Einleitung, dann wird es friedlicher und endet in einem andächtigen Abgesang, zu dem eine in der Ferne erklingende (hinter der Szene aufgestellte) Trompete — wie abschiednehmend — hinübergrüßt.

Zweiter Satz: Ein wirrer Traum vom menschenmähenden Sensenmann. Verzerrt und geängstigt flüchten die Erscheinungen des ersten Satzes vorüber, dem Grausen zu entrinnen. Das einst so friedliche Thema des vorigen Satzes starrt in Eisen — eine Vision wie auf alten Bildern vom Totentanz — gestopftes Blech, hastende Streicherfiguren, schreiende Holzbläserstimmen geben diesem unheimlich starken Gemälde den Farbenton.

Die nun folgende Einleitung zum Finale aber bringt Beruhigung. Aus sanft tröstenden Akkorden entringt sich eine fis-moll Melodie der Oboe, die, im Verein mit einer zweiten Stimme das Hauptthema dieses ruhigen Satzes bildet. Die Einleitungsakkorde türmen sich in großen Quadern zu machtvoller Höhe und leiten zum zweiten — ungewöhnlicherweise in f-moll erscheinenden Thema, einem zartsingenden Geigenlied echt Zilcherscher Schwermut:

The image shows a musical score for Horns and Strings. The top staff is for Horns (Hrf.) and the bottom staff is for Strings (Str.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Horn part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The String part provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The score is divided into four measures, with the first measure starting with a horn callout and the second measure starting with a string callout.

In engen diatonischen Schritten der Streicher, vom Herzpochen der Harfe begleitet, kehrt es zum ersten Thema zurück; dieses aber führt in großer Steigerung zu einem jähen Halt, der unvorbereitet die Welt des letzten Satzes erblicken läßt. In einer kleinen Fugato-Begrüßung sammeln sich die Stimmen zu einem Tummelplatz guter Laune, — das Hauptthema erklingt:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The key signature is D major (two sharps). The first system has two measures. The second system has two measures, with the second measure marked "Pk. Trgl." (Piano Trill). The music features chords and moving lines in both hands, characteristic of a piano accompaniment.

Doch bald klagt das einsame Lied des vorigen Satzes — durch Teilnahme aller Stimmen gleichsam vom persönlichen ins allgemeine Leid erhoben, und nun nicht mehr so verzagt, wie ehemals — dann erscheint das erste Thema wieder, entwickelt sich zu einem ausgelassenen Reigen der Freude — zwar grausam unterbrochen von den schreckhaft vergrößerten Einleitungsakkorden des ruhigen Satzes, aber bald in eine liedhafte Koda — Posaunen, Hörner und ferner Glockenklang — fromm verklingend.



Wie stark diese innerlich so streng geschlossene erste große sinfonische Arbeit Zilchers von der gewohnten Form abweicht, wollen wir in dem zusammenfassenden Überblick über die Sonderheiten seines Schaffens am Schlusse dieses Kapitels zu zeigen suchen — hier sei nur durch nachträglich und willkürlich erfundene Bilder der Weg zu dem seelischen Gehalt der Schöpfung gewiesen.

Opus 18 — Skizzen aus dem Orient für Violine und kleines Orchester oder Klavier — ist ein reizvoller Ausflug ins Morgenland. Der „Gesang der Muezzin“ malt die Welt des Islam in grellen Farben — orientalisches Sonnenlicht flimmert über der Landschaft — dazu ertönt das unerbittlich ernste Lied des Priesters. Im „Tanz der Derwische“ ergeht sich die Violine in gleichsam verrenkten Rhythmen, vom Orchester mit exotischen Klängen begleitet — und nach wechselvollem Spiel endet alles im wilden Taumel. Bemerkenswert ist wiederum, mit wie sicherer Kenntnis der Solopart der Geige gezeichnet ist.

Mit dem nächsten umfangreicheren Werk (op. 19) tut Zilcher den schweren, großen Schritt zur Bühne, dem Sehnsuchtsland fast aller Musiker seit Erschaffung unserer — trotz ihrer Alterserscheinungen — noch so jugendlichen Kunst. Schon die Wahl des Stoffes ist charakteristisch für die angeborene Sicherheit seines Bühneninstinkts, mehr noch die Art, wie er diesen Stoff meistert. Es ist das Dehmelsche Traumspiel: Fitzebutze, das ihn lockt, ein großes Problem plastisch zu lösen: seelischen Willen in rhythmische Werte zu prägen — mit anderen Worten: den Tanz durch musi-

kalische Expression derart zu heben, daß er selbständiger Träger menschlichen Ausdrucks wird. Das war neu zu einer Zeit, die von der Krankheit unserer Tage, alle Dinge zwischen Himmel und Erde im Tanz verkörpern zu wollen, noch unberührt war. Der durch Zilcher geschaffene ganz eigenartige, bis ins letzte psychisch und physisch durchdachte Bewegungsrhythmus erschien als ein Äußerliches, wie es so oft geschieht, wenn der Boden für ein Innerliches noch nicht bereitet ist. So kam es, daß die Uraufführung in Mannheim trotz Hagemanns Regie und starken augenblicklichen Erfolges zu großen Preßkämpfen führte und ohne nachhaltige Wirkung blieb. Klang, Form und Ausdruck weisen — noch nicht überall zur Eigenart bezwingen — nach Hänsel und Gretel, sind aber bereichert um ein typisches Merkmal Zilcherscher Kunst: Die Neigung zum Spukhaften und Grotesken, zum geistvollen Witz. (In dieser Pantomime liegen schon alle Keime zu einer Oper, nach der wir bewußt oder unbewußt verlangen — einer Oper voll heiteren und traumhaften Spiels, hinter dem das tiefe Leid alles Lebendigen zwar ahnungsvoll atmet und zittert, aber nicht als schreckhaftes Abbild der Wirklichkeit aus jedem Wort und jeder Gebärde dringt. — Doch scheint das Kunstgefühl des Europäers zu der Erkenntnis des Orientalen noch nicht geläutert, daß die Kunst der Szene im wesentlichen die Kunst der Unwirklichkeit zu sein hat.)

Ganz allgemein bildet die Pantomime, selbst wenn sie, wie hier, von Zeit zu Zeit das gesungene Wort zu Hilfe ruft, dem Komponisten eine ungemein schwie-

rige, oft selbst vom Musiker unterschätzte Aufgabe. Sie erfordert ein sicheres Gefühl für die Ausmaße dargestellter innerer und äußerer Bewegung, das eigentlich erst in langer Bühnenerfahrung erworben werden kann, sie erfordert eine letzte Konzentration des Ausdruckswillens, die kaum erlernbar ist, und sie bedingt schließlich ein plastisches Vorstellungsvermögen, das nur als Resultat von Erfahrung und Anlage zu gewinnen wäre — in höherem Maße noch, als wie das bei jeglichem Kunstschaffen Voraussetzung ist. In diesem Werk scheint nun eine „gestische Schlagkraft“ (um hier einen Ausdruck Hagemanns zu gebrauchen) der Musik erreicht, wie sie bei solcher Einfachheit und Sparsamkeit der musikalischen Mittel auch heute noch nicht häufig zu finden sein dürfte. Erschien der Fitzebutze trotzdem seither nicht mehr auf der Bühne, so ist das, außer den schon angeführten Gründen wohl in erster Linie den durch den Krieg bedingten Einschränkungen des gerade in dieser Pantomime recht anspruchsvollen dekorativen Apparats zuzuschreiben (der vielleicht am zweckmäßigsten in dem Stile eines Kinderbilderbuches gefunden würde?). Denn heute wäre seine Zeit gekommen, in mehr als einem Sinne.

Die hier niedergelegten Ideen strebten nach Verdichtung, und so kam viele Jahre später der Wunsch der Münchner „Kammerspiele“ dem des Komponisten auf halbem Wege entgegen, zu Strindbergschen („Gespensersonate“) und Shakespearschen („Wie es Euch gefällt“ und „Wintermärchen“) Aufführungen eine neue Musik zu schreiben. Bei dieser Aufgabe wollten nicht durchwegs die gleichen Probleme gelöst sein,

als wie sie die Pantomime verlangt hatte, insoferne, als es hier in erster Linie auf das Gefühl dafür ankam, wie und wo die Musik als Mittlerin und Kündlerin einzugreifen hatte, aber so manche Erfahrung aus der Arbeit und den Proben für „Fitzebutze“ konnte doch verwertet werden. Es galt, vom Standpunkt der alten Schauspielmusiken abzurücken, die sich im wesentlichen damit begnügt hatten, die an sich schon sinnfälligen Naturereignisse: Sturm, Gewitter, Sonnen- und Mondaufgänge usw. im höchsten Falle aber allgemeine Stimmungen musikalisch zu unterstreichen — und statt dessen jene Stellen zu erfassen, die psychische, fast möchte man sagen: psychologische Verdeutlichung durch die Musik wirklich von innen heraus benötigten, es galt, die Pausen auszufüllen, die Gelegenheit geben konnten, Vergangenes nachklingen zu lassen und Kommendes vorzubereiten. Und dieses alles nicht (wie es jetzt wieder üblich ist) mit dem Apparat eines Opernhausorchesters, sondern mit den bescheidenen und doch — wir denken an die unsterbliche Sommernachtstraummusik — ausreichenden Mitteln der Schauspielhäuser. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachte man jene kleinen Kunstwerke mit ihrer klassischen Grazie, ihrem Shakespearschen Witz, ihrer Shakespearschen unendlichen Melancholie, von diesem Standpunkt aus würdige man die Tiefe des Verständnisses, die mit dem altdeutschen „Nachtgesang“ Johann Friedrich Günthers eine jener Stellen ausfüllte, welche die schmale Brücke zur Shakespearschen Tragödie bilden, von diesem Standpunkt aus bewundere man die an Mozart gemahnende meisterhaft ökonomische

Instrumentation. (Rein klanglich betrachtet bildet übrigens der auch im Konzert verwendbare wundervolle „Nachtgesang“ eine besondere Überraschung durch die Verwendung der Singstimme im Sinne eines Orchesterinstruments!) Bei zahlreichen Aufführungen aller Orten (München, Stuttgart, Hamburg, Dresden, Osnabrück, St. Gallen usw.) hat denn auch diese Musik ihre unbestreitbare Existenzberechtigung beweisen dürfen.

\* \* \*

Wir kehren von der Bühne zum Konzertsaal zurück. Nach dem „Fitzebutze“ arbeitet Zilcher nacheinander an einem Klavierkonzert h-moll (op. 20), einem Cellokonzertstück a-moll (op. 21) und einem Violinkonzertstück: „Klage“ (op. 22), innerliche Vorbereitung und äußeres Studium für seine zweite Sinfonie in f-moll (op. 23).

Spät also erst schenkte er seinem Instrument ein eigenes Konzert. Es ist sinfonisch gehalten, und die Verwebung der Solostimme mit dem Orchester ist eine motivisch und koloristisch sehr innige — aber immer bleibt das Klavier der geistige Führer. Unnötig zu betonen, daß Zilcher dem Instrument schwere und äußerst dankbare Aufgaben stellt, ebensowenig bedarf der musikalische Gehalt in der Frische, Natürlichkeit und rhythmischen Prägnanz seiner Erfindung näherer Erläuterung. — Auch das schwierige Kapitel der Cellokonzerte hat Zilcher danach bereichert. Es ist einsätzig, enthält an Stelle der Durchführung einen ruhigen Teil und verhaucht in der Tiefe der C-Saite,

von der überhaupt ausgiebiger Gebrauch gemacht wird. Das begleitende Orchester ist klein, aber farbig sehr reizvoll. — Ein Klagegesang zwischen Solovioline und Orchester ist das formal und inhaltlich interessante Violinkonzertstück (op. 22). Eigenartig im Aufbau und dem kontrapunktischen Geflecht der Stimmen malt es schwermütige, herbstliche Bilder; am Ende singt die Geige mit zwei anderen Hauptthemen ein Lied der Einsamkeit.

Und nun bricht sich zum zweiten Male der sinfonische Gedanke Bahn und will Gestalten schaffen. Gestalten, die, wie in der ersten Sinfonie, eng miteinander verschwistert sind, diesmal aber vorwiegend dem Reiche der Nacht entstammen. Deutlicher noch als damals, sind die Sätze miteinander verkettet, sodaß eigentlich ein großes zusammengehörendes Satzgebilde entsteht; dessen Aufbau aber ist so geformt, daß die vier Satz Pfeiler, auf denen das Gebäude ruht, unverrückbar an ihrer Stelle stehen, und niemals (wie man das öfters in Beethovenschen und sogar Brucknerschen Sinfonien versucht hat) miteinander vertauscht werden könnten. Das Reich der Nacht, des nagenden Zweifels und der grauen, weiten Öde — das ist auch die Farbe des Orchesters, das in viel geteilten Streichern, sordiniertem Blech und teils dumpfem, teils schrillum Holz der trüben Stimmung Sprache gibt.

Eigentümlich scheint überhaupt die der Sprache verwandte metrische und melodische Diktion. Man glaubt oft, Frage und Antwort, Interpunktion und den gleichsam gehobenen oder gesenkten „Tonfall“ der Worte und Gedanken vernehmen zu können.

Trauervoll beginnt unisono das Hauptthema:



in vierfacher Wiederholung sich über sich selbst erhebend — bei der ersten von Holzbläsern getragen (nur über andeutenden Harmonien) — bei der zweiten durch kanonische Nachahmungen gesteigert — bei der dritten in vollem Orchestertutti erklingend — und bei der vierten durch eckige Rhythmen zu dramatischem Leben entflammt und mit hellen hohen Trompeten auf einem Terzquartakkord über „f“ erglänzend. Nun versinkt das solchermaßen ungewöhnlich in seinen Ausdrucksmöglichkeiten erschöpfte Thema in fahles Dämmerlicht (gestopft Blech!) — doch bald klingt hier und da Trost und Hoffnung auf — noch einmal bringt die Trompete das Anfangsthema (melodisch die Conturen des Vergangenen nachzeichnend, aber harmonisch schon die Farbe des Kommenden andeutend) — dann singen die Geigen in warmen E-Dur das zweite Thema:





Bemerkenswert ist hier, daß es zuerst von bunten Arabesken der Holzbläser umspielt und dann erst in seiner eigentlichen Gestalt in tiefer Ruhe erscheint. Es folgt eine kurze, sehr reizvolle Episode mit mehr kammerorchestralem Klang, und diese leitet zu einem tändelnd-graziösen, die Empfindungen des zweiten Themas bereichernden Motiv. Nach einer durch Verwebung der letzten Themengruppen gewonnenen Steigerung ebbt es ab, und nur ein hohes „Gis“ der Violinen strahlt von dieser Welt herüber — seltsam das wiedereinsetzende f-moll-Thema des Anfangs beleuchtend.

Nun beginnt die Durchführung: wie unablässig ins Dunkel starrend, ziehen farblose, zerrissene, auf ostinaten Stimmen aufgebaute Klänge vorüber, die durch Kontrapunktierung beider Hauptthemen allmählich die Höhe erreichen. Die Reprise setzt hier, ähnlich wie in der ersten Sinfonie, melodisch genau in vollem Klange ein, noch ehe die harmonische Tür ganz geöffnet ist. Das besondere ist nur, daß dieser Wiederholungsteil vollkommen vom zweiten Thema bestritten wird, ganz als ob das erste in der Durchführung völlig aufgebraucht sei. Er beginnt auf einer Kadenz, die eigentlich erst das Thema einleiten sollte:





und ohne weitere Seitenwege geht es bald zum Schluß. Von der Höhe herab senken sich Solovioline und Harfe zu den Schatten des ersten Themas, das ganz in der Tiefe verhallt.

Zweiter Satz: Dem Duster entsteigen Schatten (gedämpfte Celli, Bratschen, II. Violinen), grau, gespenstisch, endlos — Nebel im Hochgebirge. Ein ernster Gesang der ersten Geigen darüber unterstreicht den trüben Ton des Bildes; geängstete Schreie der gestopften Hörner und der Oboen rufen dazwischen und steigern den Klang — die gestopfte Trompete bringt hilflos, gequält das erste Thema des ersten Satzes — da mit einem Male zerreißt der Nebel, und in majestätischer Größe liegt die Riesenwelt der Berge vor uns:



Ein gewaltiges Orchestertutti — die Geigen bis zum *fis* aufsteigend! Dann beginnt die Wiederholung der ersten Themen, durch stöhnendes Rufen der Bässe

und später durch ein flehendes Motiv des Streicherchors erweitert:



Auch das Thema der Berge erscheint wieder — dann verklingt der Satz, mit Erinnerungen an das zweite Thema des ersten Satzes zart verhauchend.

Dritter Satz: Eine wildheruntersausende Geigerfigur reißt plötzlich die Stimmung gewaltsam auseinander und gibt das Zeichen zum letzten Satz, dessen Gliederung durch eine besonders weitbogige Architektur nicht auf den ersten Blick deutlich erkennbar ist. Wir unterscheiden aber bei näherer Prüfung unschwer einen großen Einleitungssatz, den Hauptteil („Allegrosatz“) und eine „Stretta“. Von diesen Teilen stellt der erste deutlich die Verbindung mit der, besonders im ersten Satz waltenden, trüben f-moll-Stimmung dieses Werkes her. Wie ein schwerer Albdruck belastet ein sich mühevoll aufwärtsringendes Motiv diesen Eingang zum Ende, um erst nach einer selbstquälerischen Steigerung einem sehr markierten Anruf Raum zu geben. Aber nicht lange, und auch der versinkt vor dem nun einsetzenden Hauptthema der Einleitung, das in seiner stumpfen, resignierten, von dumpfen Baßschlägen noch

unterstrichenen Farbe den Höhepunkt der Schwermut zu bedeuten scheint:



Ein fragender Hornruf und ein antwortendes Streicherkantabile versuchen, die Hoffnungslosigkeit ringsum zu beleben; — aber vergeblich — — — — nun tauchen sogar die Nebelschleier des Intermezzos aus den Tiefen, vereinigen sich mit dem gequälten Motiv des Anfangs, noch einmal meldet sich das eigentliche Hauptthema — da endlich erscheint erlösend ein gebieterisch zum Aufraffen mahnendes signalartiges Thema, das den eigentlichen „Allegrosatz“ ankündigt. Und nun hat eine Zeitlang unbekümmerte Lebensfreude das Wort — auf ihrem Höhepunkt ertönt noch einmal eindringlich das Mut zusprechende „Signal“, dann macht ein Haltruf diesem Treiben ein Ende. (Im Verlauf des Satzes scheinen diese Rufe jedesmal das Zeichen einer deutlichen „Cäsur“!) Aus dem Hornruf von früher und diesem Haltruf entwickelt sich nun eine Überleitung zum zweiten Thema, dessen Melancholie im Herbstwindrauschen uferlos versinkt, — — — bis das helle Hauptthema allmählich wieder Gestalt bekommt. Nachdem seine Konturen verblaßt sind, klingt noch einmal alles thematische Material traum-

haft in einem von Mondlicht geisterhaft beglänzten Elfenreigen (Solovioline, Harfe, Flöte). Auf den Akkord ais—cis—e—g— scheint alles stillzustehen; auf dem als „b“ liegenden „ais“ schmettern die Hörner den einstmals fragenden Ruf laut durch die Stille der Nacht — doch nur zögernd gibt diese Antwort und sehr allmählig erst erwacht sie nun zum Tag, der in der jetzt folgenden „Stretta“ endlich sein Recht verlangt. Stampfende drei Pauken unterstreichen das Drängen zum Schluß — der dramatische Höhepunkt der Sinfonie ist erreicht — noch einmal droht das erste Thema des ersten Satzes — doch bald löst sich alles in Klarheit und Licht, überstrahlt von dem flehenden Motiv des zweiten Satzes, das die Antwort auf endliche Freude oder unstillbare Sehnsucht noch nicht gefunden zu haben scheint — — —



Wiederum keine „Programm Musik“, aber wie in fast noch jedem der Zilcherschen Werke: ein unzweideutiges Bekenntnis.

Mit dem nächsten Werk (op. 24), einem Konzert für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken („Nacht und Morgen“) beginnt zum ersten

Male deutlich die starke malerische Veranlagung Zilchers die architektonische Struktur seiner Werke zu durchdringen und zu beleben. Ein sehr eigenartiger Zauber — besonders in der Schilderung der zarten Blässe des erwachenden Morgens — entströmt dem kleinen Orchester, das ebenso virtuos behandelt ist wie die beiden sich wundersam ergänzenden Klaviere. In stärkerem Maße noch bestimmt das malerische Element das folgende Werk, den Dehmelzyklus (op. 25) — 14 Lieder und Duette für Sopran, Tenor und Klavier. Die Befreiung der Sprache von den Fesseln der Überlieferung scheint nun eine vollkommene. Seltsam verwirrt und verwirrend irren die Stimmen des Mannes und der Frau über die Wogen, die das Klavier als Mittler heißer, qualvoller Sehnsucht, rasenden Verlangens und todestrotzender Liebe aufzupeitschen hat. „In allen Tiefen mußt Du Dich prüfen, zu Deinen Zielen Dich klar zu fühlen. Aber die Liebe ist das Trübe“ — zu solchem Einklang einen sich Mann und Frau zum Beginn und Ende ihrer Wanderschaft. Dazwischen liegen die Höhen jubelnden Glücks, die Täler tiefster Verzweiflung, und der bang hoffende Ausblick: „Magst Du, Stern, versinken, mag ich selbst vergeh'n — meine Kinder werden Eden wiederseh'n.“ Einzelne Stücke wie „Helle Nacht“, „Ein Grab“, „Nachtgebet der Braut“ zeigen besonders, in welchem Grade Wort- und Tondichter wahlverwandt sind, mehr noch, wie meisterlich der Komponist den Wortrhythmus zu dehnen und zu verdichten, den Wortklang zu erhellen und zu verdunkeln wußte, ganz wie der auf der Tiefe des Wortes ruhende Sinn es gebot. Die

Klavierstimme ist, unterstützt durch neuartige Pedalwirkungen, von unerschöpflicher Farbigkeit, dabei durchaus im Rahmen der Möglichkeiten des Instrumentes (und nicht eine mehr oder minder unbrauchbare Copie der Orchesterpalette) — ebenso bezeugen die Singstimmen in jedem Takt, wie stark sie innerhalb ihrer natürlichen Grenzen, aber niemals darüber hinaus, empfunden wurden. Die harmonischen Rückungen entsprechen den wohl vorbereiteten oder plötzlichen Wandlungen der inneren, fast durchwegs von schwüler Sinnlichkeit durchbluteten Stimmung dieser Gedichte und erwachsen völlig aus ihr, ohne sich einen Augenblick haltlos in sie zu verlieren (was wir als typisches Merkmal impotenter oder dekadenter Kunst anzusprechen hätten). —

In den Klavierskizzen (op. 26) stellt sich der Komponist ganz bewußt die Aufgabe, für Klavier zu „instrumentieren“, d. h. Musik zu schreiben, die überhaupt nur vom Klavier gesungen zu denken ist. Auch in allen späteren, irgendwie zur Kammermusik gehörenden Kompositionen — besonders aber in seinem „Bilderbuch“, ist er bestrebt, dieses unbegreiflicher Weise in seinen letzten Möglichkeiten noch nicht völlig erkannte Instrument (unbegreiflicher Weise, weil der nicht klavierspielende Mensch heutzutage eine Sehenswürdigkeit bedeutet) nach neuen Klanggebilden zu durchforschen. Wieder, wie im vorigen Opus, entsteht eine Art in sich geschlossener Cyklus — und wir werden späterhin sehen, wie das Bedürfnis, auf diese Weise innerlich „zusammenzufassen“, charakteristisch für ihn ist. Eine zartinnige Widmung macht den Beginn, „ein Spazier-

gang“ und „eine Fußreise“ folgen. Die „Dämmerung“ malt die für Zilcher typischen Zwielfichstimmungen — und was dieser Stimmung wiederum besonders eignet, ist ihr Streben zum Licht, und nicht zur Nacht. (Auch das ein beinahe triebhaftes Moment!) Im „Spuk“ bewundern wir die meisterhafte Ausnutzung aller Lagen des Instruments und die visionäre Gestaltungskraft. Das durch liegenbleibende Noten oder durch liegenbleibendes Pedal (von ihm neu eingeführte, endlich genaue Pedalzeichen!) erreichte Helldunkel wirkt absolut bildmäßig. Das gleiche gilt vom „Abend im Dorf“ und seiner prächtig erlauschten, Lächeln und Wehmut gleichermaßen auslösenden Bauernmusik. Das letzte Stück „Nächtliche Heimkehr“ scheint in mancher Hinsicht bemerkenswert. Die in weite Lagen gespannten Akkorde und eine zärtlich fragende Melodie darüber, sprechen deutlich genug von Sternennacht und Liebe (auch das ein bei ihm häufig wiederkehrender Gedanke). Dann ist die wundervoll singende, so ganz im Dienste des Ausdrucks stehende Polyphonie (eine Polyphonie mehr des Einfalls, als des Kontrapunkts, was eigentlich das gleiche sein sollte) durchaus ein Merkmal Zilcherischer Sprache. Und schließlich ist die Themen-Erinnerung des Abschlusses mehr, als die übliche „Apotheose“ — sie ist vielmehr ein Streben gleichsam nach Formung der Form, nach ringhafter Geschlossenheit.

Und nun folgt als Opus 27 die „Liebesmesse“ (Großes Chorwerk in drei Teilen: Mann und Weib; Gott; die Welt. Dichtung von Will Vesper) — jenes Werk, das wie kaum eine zweite Zilcherische Schöpfung den Meinungskampf entflammte — und dem darum hier ein

besonders breiter Raum zur Besprechung gelassen werden soll. Wir benutzen dabei den ausgezeichneten, vollkommen erschöpfenden Führer von Dr. Hans Scholz (Breitkopf und Härtels Musikbücher 654/55), und erwähnen nur noch, daß Dichtung und Komposition dieses ergreifend ahnungsvollen Werkes in die Zeit vor dem Kriege fällt, und so die Erinnerung an die Doppelbedeutung des lateinischen Wortes „Vates“ (Dichter und Prophet) wachruft!

Die Liebesmesse ist ein Oratorium. In einem viel weiteren Sinne angewandt, als es die traditionelle Liturgie erlaubt, will die Bezeichnung Messe nur auf den religiösen Kern des Werkes hindeuten, schlichten Ersatz bieten für bombastische Umschreibungen und Untertitel. So gefaßt, verliert das Wort Messe alle konfessionelle Bedeutung. Als Brahms sein Requiem ein deutsches nannte, hat er sich in bewußten Gegensatz zum römischen Ritus gestellt; Vespers Dichtung kennt diesen Gegensatz nicht, da er beide Konfessionen als Glieder ein und derselben religiösen Entwicklung betrachtet. Anfang und Ende dieser Entwicklung ist der Begriff des Göttlichen, der alles umschließt: die heidnischen Götter in furchtbarer oder freundlicher Gestalt, den in Person erfassen rächenden oder väterlich gütigen Gott und schließlich den unpersönlichen nur gedachten und gefühlten Gott als Symbol einer erdgeborenen sittlichen Gesetzgebung.

„Gott ist die Liebe“. Dieses alte Wort steht im Mittelpunkt der Vesperschen Dichtung. Aus der Blüte kindlich unbewußten Sehnsens ist die Liebe zwischen Mann und Weib zur Reife erwacht. Doch von ihr weg



wendet die Menschheit den Blick nach dem Reiche des Übersinnlichen. Aber die vielfältigen religiösen Anschauungen der Völker sind nur das Kleid der Gottheit; ein Seher weist die Suchenden aus der Ferne des Gedankens zurück zum Schoß der Erde, aus dem der all-einende Quell der Menschenliebe bricht. Und diesen Weg des Geistes in der Liebe findet nun der Mensch, der sich, aus unfruchtbarem Grübeln, in fröhlicher Betätigung seiner Kräfte, dem Strom der Welt anvertraut. Hier, mit Menschen, für Menschen wirkend, von den Genien des Wissens und der Kunst geleitet, fühlt er sich befreit aus der Herrschaft blinder Triebe und lähmender Spekulation. — Maßgebend für die formale Gestaltung des Werkes in Rücksicht auf die Musik war die Stellung des Chors, auf dem der musikalische Schwerpunkt ruht, und der, in möglichst vielseitiger Gruppierung, betrachtend oder handelnd, die Geschehnisse trägt oder widerspiegelt. Die reichlich eingestreuten, musikalisch breit ausgeführten Solopartien beteiligen sich zu allermeist episodisch an der Handlung; sie repräsentieren allgemein menschliche Typen, sind nicht wie die Charaktere eines Dramas als bestimmte Persönlichkeiten durchgeführt. Nur der unpersönliche Evangelist des alten Oratoriums ist, zur Einleitung eines jeden der drei Teile, als ständige Figur durch das ganze Werk beibehalten; so auch im dritten Teil „der Mensch“ — als Typus des ringenden Mannes — und die allegorische „Stimme“ seines Innern.

## Erster Teil

Die einleitenden, vom Evangelisten in begeisterter Erregung verkündeten Bibelworte sind, trotz ihrer verschiedenen musikalischen Entwicklung, thematisch doch jedesmal ähnlich gehalten. Aus dem melodischen Kern:



ist im ersten Teil die anschließende Orchestereinleitung und der Chor der Jünglinge und Mädchen gebildet. Wie die erste Dämmerung erwachender Liebesgefühle vom Dichter in den zartesten Tönen gehalten ist, so erinnert auch die musikalische Gestaltung und die zurückhaltende Instrumentation an den keuschen, erregenden Schimmer und Duft des Frühlings. Alles schläft noch in Nacht und Ungewißheit. Erst bei „Liebe müssen wir erkennen“ entzündet sich das erste Fröhrot am Himmel der jugendlichen Sehnsüchte und führt allmählich zum geistigen Höhepunkt des Chores, der, breit absteigend, nach und nach ausklingt in den Worten: „Laßt uns warten, laßt uns weilen, bis uns die Geliebte ruft.“

Die neue Szene zeigt uns das zur Liebe erwachte Mädchen und den Geliebten im Wechseltausch ihrer Empfindungen. Das orchestrale Kolorit dieses Duets,

sinnfällig und voll intimen Reizes, steigert sich, Hand in Hand mit der Harmonik, zu üppiger Wärme beim Eintritt der Blechbläser:

Komm',o komm', der Tag ver-rann—

Cel. Hrf. Str. Hbl. Tromp. Vcl. Cel.

Schön're Nacht ist auf - - - ge-tan

*p*

Als wirksamer Gegensatz führt uns ein zierlich-anmutiges Nachtbild aus dem Banne verhaltener Leidenschaft hinaus unter die glitzernden Sterne zu den liebesuchenden Jünglingen. Dem lockenden Drängen der Verliebten antworten neckend die besonneneren Mädchen, bis der Widerstand bricht in der süß melodischen Stille: „Wollt ihr Liebesrosen rauben.“ Es ist ein zärtliches Versteckspielen, ein heimliches Haschen im Schatten nächtlicher Gärten.

Aber auch ihre dämonischen Seiten entrollt nun die Nacht. Ein derbes Trinkgelage erfüllt die Paare mit bacchantischer Lust und reißt sie bald in den Taumel orgiastischer Tanzesfreude.

Seitab vom trunkenen Schwärmen des Festes richtet indessen reifste Liebe ihren Schritt zur neugewonnenen Heimat; ein junges Ehepaar, Hand in Hand, strebt gelassenen Ganges seiner Wohnung zu, deren Lichter ferne winken. Friedlich und innig breitet sich ihr Zwiegesang, voll tiefer Ruhe, wie der nächtliche Wiesenweg auf dem sie schreiten. Der dynamische Höhepunkt bei „Glück und Friede“ wird noch überboten durch den still verzückten Ausruf der jungen Frau: „O wie selig will ich sein — sing ich erst mein Kindchen ein!“

In der Melodie dieser Stelle gipfelt auch der nachfolgende Frauenchor, der sich aus bangen Ahnungen zur reinen Freude des Mutterglücks durchringt.

Die ganze Zartheit mütterlicher Empfindungen spiegelt sich im anschließenden Schlaflied, dessen elfenhafte Instrumentation (Streichorchester, Celesta, Harfe) einen milden Lichtschimmer auszustrahlen scheint.

Nun, da sich die Liebe von Mann und Weib erfüllt hat, wendet sich der Blick der Eltern den Kindern und ihren Spielen zu. Dem hellen, volkstümlichen Liede der Mädchen („O große schöne Sonne“; erstes a-cappella) und dem der Knaben gesellen sich in frohgemuter Beschaulichkeit die — gleichzeitig gesungenen — Betrachtungen der Väter und Mütter; ein vokales Klangbild voll wirksamer Kontraste. Bei den Worten: „doch wie bald ist das vorbei“ beginnt die Freude sich mehr und mehr in ihr Gegenbild, in tiefste Trauer, zu verwandeln. Mit dem Klagelied einer Mutter, die den Tod ihres Kindes beweint, schlägt

zum ersten Male das volle Orchester tief pathetische Töne an. Über den ausdrucksvollen, melodisch selbständigen Bässen, die durch Tuba und Kontrafagott verstärkt werden, türmen sich die Harmonien der Blechbläser wie eine kaum zu tragende Last. Den Schluß des ergreifenden Gesanges, in dem namentlich die tiefen, leidenschaftlichen Register der Altstimme ausgenutzt sind, bildet die Kombination eines Teiles der Gesangsmelodie mit dem Schlaflied, das im Orchester liegt.

Nun aber reißt, mit jähem Umschwung vom Pathetisch-Sentimentalen ins Dramatische, ein wild energischer Chor der Knaben die Handlung an sich. Eine lebhaft bewegte Szene öffnet sich; auf der einen Seite die „aus den engen Banden mütterlicher Zärtlichkeit“ nach dem Weltmeer und seinen Schiffen fortstrebenden Knaben in ihrer Abenteuerlust, auf der andern die zurückbleibenden Mütter und Mädchen in ohnmächtigem Flehen, im fruchtlosen Kampfe mit ihnen. Den Kulminationspunkt bildet das prächtige Unisono der Knaben:

Vor - wärts, vorwärts, bangt nicht lang!

The musical score is written for two staves. The top staff is for strings, harp, and clarinet, and the bottom staff is for trumpet. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is in a 2/4 time signature and consists of two measures. The first measure is marked with a 2/4 time signature and the second measure is marked with a 3/4 time signature. The music is in a major key and features a strong, rhythmic melody. The instruments are labeled as 'Str. pizz. Harf. Klar.' and 'Tromp.'.

Zieht — die Se - gel hoch!

Strech. Harf.

Tromp.

Detailed description: This is a musical score for two instruments: 'Strech. Harf.' (string harp) and 'Tromp.' (trumpet). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The vocal line (implied) has the lyrics 'Zieht die Segel hoch!'. The harp part features a melodic line with some grace notes, while the trumpet part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

das schließlich von den Tenören siegreich unterstützt wird. Mit einer harmonisch überraschenden Wendung (F. V — D. 1<sup>6</sup>) schließt sich unmittelbar ein inbrünstiges Gebet der Väter, Mütter und Mädchen an. Der innerste melodische Kern des einfachen, kraftvollen Gesanges:

In Dei-nen barmher-zi - gen Hän-den ruht al-les

*molto espr.*

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is 2/4. The lyrics are 'In Dei-nen barmher-zi - gen Hän-den ruht al-les'. The vocal line is marked 'molto espr.' (molto espressivo). The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

verbreitert sich zu einer langatmigen, majestätischen Steigerung, die in das Thema des ersten Chors (im Orchester) ausmündet.

## Zweiter Teil

Nachdem die erneute Mahnung des Evangelisten verklungen, tut sich abermals ein Nachtbild vor uns auf, aber es ist die Nacht des Geistes, nicht der

Liebe. Ein blutrünstiges, grauenhaftes Gemälde versetzt uns mitten in die Urzeit des Menschengeschlechtes zurück. Während sich Chor und Orchester, wild bewegt, in schneidenden Dissonanzen überbieten, scheinen die harten Schläge der Pauken und des Xylophons, die grellen Seufzer der gestopften Trompete und das schrille Geschrei der kleinen Flöte mit den gewaltsam aufwärtsstrebenden Bässen darunter, den Ritt des Todes über die hilflose, unmündige Menschheit versinnbildlichen zu wollen.

Aber tröstend und verheißend erhebt ein Prophet seine Stimme; in breitem Gesange verkündet er, was eine höhere Macht ihm wies: den dereinstigen Sieg des Lichtes über die Finsternis. Bei der Stelle „Seht, da gingen Sterne auf“ erblüht im Orchester ein Klangbild von großer Schönheit, ein Flimmern und Glitzern der mehrfach geteilten Geigen mit Harfe und Celesta. Der emphatische Schluß der frohen Botschaft leitet über in ein mächtiges Unisono des ganzen Chors in C-Dur:

„Herrlich gehst du herauf an dem Himmel! Wunderbar!“ das sich, anfangs durch Blechbläser allein gestützt, zu einem Hymnus von großer Kraft und Pracht erweitert. (Die doppelte Anschauung, in der die Sonne bald als Weltkörper, bald als schöpferischer Geist außerhalb der Gestirne erscheint, ist der ägyptischen Mythologie entlehnt.) Bei den Worten, „den kleinen bunten Vogel in seinem Ei“ löst sich, in einem lyrischen Mittelsatz, ein kleinerer Chor von den übrigen Stimmen ab, der sich zum Schluß mit diesen im Fortissimo wieder vereinigt.

Ein Molochpriester, der als Opfer den Feuertod blühender Jugend des Landes fordert, und ein anderer Diener schreckhafter Gottheiten, der die Unterirdischen durch Feindesblut versöhnen will, zeigen uns die finster-fanatischen Seiten des Heidentums. Beide Priester sind als Sprecher gedacht, denen der Chor sich gehorsam zustimmend unterordnet.

Das Soloquartett der Griechen bringt den ersten vollen Lichtschein in das Dunkel barbarischer Vorstellungen: die Erkenntnis, daß es keine übelwollenden Gottheiten sind, die das All bevölkern, nein, daß die Seligen, Geist von unserm Geist, sich mit uns des goldenen Daseins freuen — nur daß sie ewig sind, wir nicht. Es ist das Hellenentum in seiner appollinischen Hoheit, in seiner Frömmigkeit, wie es aus griechischen Bildwerken und Dichtungen, aus griechischer Philosophie vernehmlich zu uns spricht; es ist die ewige Tradition, in der sich die Sprachgewalt Goethes und Hölderlins zur höchsten Schönheit verklärt hat, was hier den Musiker die Schlichtheit und ausdrucksvolle Klarheit der Konzeption, den großen Stil, finden ließ. Sonnig und ernst, feierlich und heiter fließt die starke, ungebrochene Strömung dieser Melodik dahin; nur einmal gewinnt die Klage der sterblichen Menschheit die Oberhand: „und blieben so gern“. Im Orchester tritt vornehmlich ein gemessenes, marschartiges Motiv selbständig hervor, das man mit dem Schreiten der Götter „von Stern zu Stern“ in geistige Verbindung bringen mag.

Im grellen Kontrast zu der gelassenen Heiterkeit antiker Weltanschauung, proklamiert der scharf und



markiert einfallende Männerchor der Juden mit zeltischem Eifer den Gott der Rache, den einigen Herrn Zebaoth, der keine andern Götter neben sich duldet:



Das Judentum in seiner ganzen alttestamentarischen Gewalt und Größe enthüllt sich hier. „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, scheint es in diesem wuchtigen, orientalisches kolorierten Gesang zu tönen. Wimmernd beugen sich die Judenfrauen vor dem erbarmungslosen Gotte, zerknirscht und der Verzweiflung hingegeben. Auf ihre ängstliche Frage: „Wer hält uns Verlorene mit gültigen Armen? Wer?“ — antwortet — nach langer Generalpause — das volle Werk der Orgel mit einem leuchtenden G-Dur-Dreiklang. Auch die Begleitung der nächsten Szene ist fast ausschließlich der Orgel anvertraut. Knabenstimmen verkünden in einem volksliedhaften Kirchengesang die neue Mär vom Christkind im Stall zu Bethlehem, während sich der Chor der Gläubigen voll zarter Inbrunst zur Religion der Liebe bekennt. Ein Chor der Büsser bringt mit dem „Media vita“ dunklere Töne in das lichte Gemälde, das sich schließlich, während das Kirchenlied mit dem „Sumus agni“ gleichzeitig erklingt, zu einer Festmesse voll Pomp und päpstlicher Pracht steigert. Trompetenfanfaren, Schlagzeug und wirbelnde

Violinfiguren vereinen sich zu einem jubelnden, rauschenden Schluß, durch den es wie Tücherschwenken und Fahنشwingen weht.

Dem Glanz des Festes folgt auf dem Fuße der Kontrast: ein dämmerndes Bild aus Klostermauern, ein Bild weltfremder Askese. Die herrliche Himmelsehnsucht des Mönchs findet Widerhall in den bänglichen, mystisch zärtlichen Weisen der Nonnen, die ihre Lampen rüsten, dem Seelenbräutigam entgegenzugehen. Alles ist hier in den blassesten Farben gemalt, bis auf das geheimnisvolle Summen der gedämpften Orgelregister, bis auf das Flüstern des Aveglöckchens. Bei den ekstatischen Schlußworten: „nun tret' ich in das Licht hinaus“ scheint alles in Unwirklichkeit und Traum zu verschwimmen. Kräftig und männlich fallen jetzt die Protestanten mit ihrem Choral ein, in dem sie sich Gottes Wort vergeistigt auszulegen suchen. Die Fermaten (Haltepunkte) dieses Chorals werden durch kleine Zwischenspiele des Orchesters markiert. In die letzte Strophe tönt, von Trompeten vorgetragen, die „feste Burg“ mit hinein.

Als Epilog auf diese religiösen Bekenntnisse verschiedener Zeiten und Völker ergreift nun ein Seher das Wort. Seine Befürchtungen vor dem, was er als einer fernen Zukunft vorbehalten ahnt: vor einer Entgöttung der Welt; den Trost, den er dann aus Verinnerlichung der Liebe schöpft, wenn sie auf künftigen Lohn verzichtend, werktätig von Mensch zu Mensch fließen wird — all das läßt sich zusammenfassen in das alte Wort des Angelus Silesius:

Halt ein, wo laufst du hin?  
Der Himmel ist in dir.  
Suchst du Gott anderswo,  
Du fehlst ihn für und für.

Die musikalische Behandlung der Worte des Sehers ist die einer groß angelegten Arie. Ernst und getragen leitet eine Kantilene tiefer Saiteninstrumente ein, über der sich die hohen Flageolettöne der Geigen wiegen, und nimmt, nach einem schwungvollen Mittelsatz den Gesang der Solostimme wieder in sich auf. Der Schluß, durch feierliche Blechbläserklänge gestützt, wird vom Chor zögernd, wie in staunenden Sinnen, wiederholt.

### Dritter Teil

Noch einmal erhebt der Evangelist seine Stimme. Die Textstelle: „wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht“, ist hier nicht im Sinne des Apostels Paulus aufgefaßt, so, als ob nach unserm Tode unser künftiges Leben einer andern Welt bedürfe, sondern im Sinne des Sehers: „hier blühen, hier reifen wir schon“; es ist darin die Hoffnung ausgesprochen, daß diese Verklärung unseres Lebens hienieden schon gelingen müsse, daß, wenn wir selbst kräftig wirken, unsern Nachfahren ein stets vollkommeneres Leben, gleichsam im Angesichte Gottes, beschieden sein werde. Nach diesem trostreichen Aufschwung nimmt die Musik eine düster-melancholische Färbung an; wie

trübe Nebelschwaden ziehen sich die Einsätze gedämpfter Gruppen von Saiteninstrumenten durch das ganze Streichorchester hin und münden, über den finstern Harmonien sordinierter Blechbläser, in ein kurzes, prägnantes Motiv („Stein an Stein“) aus.

Gott und der Welt mit ihren Lockungen im tiefsten entfremdet, unfruchtbarem Grübeln anheimgegeben, hat sich der Mensch einsiedlerisch in die Wildnis der hohen Gebirge geflüchtet.

Aber die Stimme des Lebens, die er gewaltsam zurückzudrängen meinte, ruft ihn unvermutet zu neuer Tätigkeit, neuer Freude zurück. Während die Nebel vor seinen Augen zerrinnen und, unter den üppigen Klängen des Orchesters, sonnenbeschienene Weiten zu seinen Füßen sich öffnen, hört er von ferne die Wanderer (Männerchor) mit einem frohen Liede.

Ihnen folgt er zu Tal und gelangt in die Ebene, zu den Stätten der Menschen.

Der ernste und doch froh-zuversichtige Gesang des Sämans erfüllt ihn mit Hoffnung und Mut.

In das phantastische Erntelied der Schnitterinnen, mitten in das wilde, flüchtige Spiel eines Reigens hinein, erklingt, gespenstisch wie Totentanz, die Mahnung an menschliche Vergänglichkeit, erklingt das hohle „Tod! Oh Oh!“ der Männer. Bei der von zwei Solo-Sopranen gesungenen Schlußstelle: „am Himmel steht silbern des Mondes Horn“ scheint alles Zeitliche zerstoßen, und der kalte, klare Glanz des nächtlichen Gestirns fällt auf welke Kränze, auf tote Blumen.

Tief in sich versunken gedenkt der Mensch ver-

gangener Kinderzeiten. Die Themen des Liedes der Mädchen („O große schöne Sonne“) und des Knabenliedes („Vorwärts, vorwärts“) gesellen sich seinen wehmütigen Betrachtungen.

Aber wie das tatenlose Hindämmern, fern von Zivilisation und Kultur, vom Leide nicht lösen konnte, so kann ihn auch der Anblick der ländlichen Idylle nicht vor inneren Nöten schützen; ihn drängt es, sein Heil in Arbeit und nützlicher Betätigung zu suchen, im stählenden Messen der Kräfte mit seinesgleichen: aufs neue erwacht siegreich die Stimme des Lebens, und führt ihn hinein in den Kampf der Welt, in das Getriebe der großen Stadt mit ihrem Elend, ihrem Segen.

Über einem stampfenden Rhythmus des Orchesters erhebt sich der selbstbewußte, stolze Chor der Gewaltigen, die sich durch Goldesmacht den Erdball unterworfen haben. Wenn sie in höhnnendem Übermut „das Geschlecht der Zwerge“ nennen, klingt es wie verhaltenes Ächzen aus dem Orchester herauf (Engl. Horn, Hörner).

Und als Widerspiel des Jammers auf den Siegesgesang ertönt nun auch das unermüdlich hämmernde Lied der Dienstbarkeit und Frönschaft aus dem Munde der Geknechteten. Aber während in wachsender Erregung die Frauen ihr „Erwacht!“ anstimmen, schlägt mit einem Male der Ausdruck stumpfer Verzweiflung, der den Chor bis dahin allein beherrschte, aus Moll nach Dur, in ein sieghaft frohlockendes Marschthema um:

Tromp. Hr.

Nicht länger, ihr Brüder, schon  
grüßt uns der Tag, und die kommende Zeit

Und indem sich die Menge, unter Glockenläuten und Böllerschüssen, zum Aufstand rüstet, krönt schmetternd die Marsailaise das gewaltige Bild.

Aber ein gellender Ruf gebietet da den Wütenden Einhalt. Es ist die Stimme der Vernunft, der Menschlichkeit und Liebe, die sich gegen den blinden Egoismus auflehnt und ihn zum sittlichen Handeln, zu gemeinsamer Arbeit am großen Werke der Menschheit auffordert; ein Gesang des Friedens, dessen innige Melodie:

Mein Heil ruht in des Ganzen

Bässe pizz. 8

Heil! Mein Glück steht fest in dem  
 Glück der Welt! Ist al - - - les

im folgenden eine breite Entwicklung erfährt. Während sich nunmehr alles — Bauherr und Künstler, Gelehrter und Arbeiter — zum gemeinsamen Hausbau zusammenfindet, strebt über einem langen Orgelpunkt in langsamer Steigerung ein vielstimmiges Ensemble auf, in welches das Orchester thematische Bestandteile aus dem Anfangschor des ersten Teiles mit hineinklingen läßt. Vom Text werden allein die Schlußworte: „die Liebe hat das Haus gebaut“ usw. deutlich vernommen; die andern Worte, nur in ihren jeweiligen Eintrittten verständlich, sollen das Bild des Massenhaften, Tumultuarischen verstärken helfen, im übrigen jedoch lediglich der Gesangsmelodie zur Unterlage dienen. Auf dem Wort „Liebe“ erfolgt ein Halbschluß, wie wenn der Chor über die Bedeutung dieses Wortes nachsänne.

Unter leisen Posaunenklängen mahnt der Philo-

soph die rastlos Strebenden zur Demut und zur Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Menschegeistes. Nicht zufällig entlehnt er seine Melodie der Thematik des Evangelisten; er ist gleichsam der Evangelist selbst in anderer Gestalt, der hinter allem scheinbar Erkannten noch das Dunkle, Unerforschliche sieht.

Die Hingebung aller an das große Ziel sozialen Zusammenwirkens hat das neue Haus vollendet. In seinen Mauern findet auch die Kunst Platz, deren „Traumesschloß“ über jede Begrenzung hinweg ins Unendliche strebt. In Melodik und Instrumentierung unendlich geistig und fein, einer Fatamorgana gleich, schwingt sich die lichte Weise über Raum und Zeit.

Aber in frohlockendem Stolze tritt der Erfinder neben ihr auf den Plan. Den Traum der Jahrtausende, das Problem des Fliegens, hat er in „Tat und Wirklichkeit“ verwandelt. Wie es hier dem Dichter gelungen ist, das Gold des Gedankens von allen Sprödigkeiten der Materie zu reinigen, wie kunstvoll er den gefährlichen Schritt vom Erhabenen ins Lächerliche vermieden hat, das fordert zur höchsten Bewunderung heraus. — Mit dem Jubel des glücklichen Siegers vereint sich nun auch der Jubel des befreiten Menschen, dem sich im Dienste der neuen Idee ein unermessliches Feld fruchtbarer Betätigung erschließt. Bei den Worten „noch ist Tag“ nimmt die Musik einen letzten großen Aufschwung und mündet breit in den majestätisch-frommen Schlußchor mit seiner unerschöpflichen melodischen Fülle und Ausdrucksgewalt, bei größter Übersichtlichkeit und Schlichtheit. Es ist



ein monumentaler Hymnus auf die Herrlichkeit und den Reichtum unserer Erde. Der Eingang:

Er - de, lie - be Er - de, wir prei-sen Dich  
etc.

und seine weitere Entwicklung wird, mit voller Orchesterbegleitung, von allen Stimmen gesungen.

Die Worte „an deinen Händen wandeln wir“ usw. sind einem Soloquintett in den Mund gelegt, das sich bei „nun kommen wir heim“ wieder mit dem vollen Chor vereint. Bei der Stelle „all deine Kinder treten ein“ (— „in deinen barmherzigen Händen ruht alles“) leitet die Musik zurück zum Schlußchor des ersten Teils und klingt, wie dort, in das „Thema der Liebe“ aus, das vom ganzen Orchester und der Orgel intoniert wird. —

\* \* \*

Die sämtlichen nun folgenden größeren Arbeiten des Komponisten gelten — mit zwei Ausnahmen — der menschlichen Stimme im weiten Umkreis ihrer Möglichkeiten. Die beiden Ausnahmen seien hier zunächst besprochen. Es ist das „Bilderbuch“ op. 34 und die letzte seiner bisher veröffentlichten Kompositionen: das Klavierquintett in cis-moll (op. 42). Das Bilderbuch, von ihm mit der Bezeichnung: „Klangstudien für Klavier“ versehen, bedeutet eine Wiedererweckung der

von Schumann zu höchster Meisterschaft gebrachten Versuche, im Dienste eines meist kurzen, poetischen Gedankens dem Instrument das abzutrotzen, was es scheinbar am wenigsten herzugeben vermag: höchste Veredelung des Klanges bei äußerster Einschränkung der Stimmenzahl — so etwa, wie es eine von Schumanns kostbarsten Kleinodien: das „Warum?“ in ewiger Jugend darzustellen weiß. Diese Idee umhüllt Zilcher mit dem Schleier eines unendlich duftigen, aus neuen Klängen gewebten Gewandes. Er selbst hat einmal gesagt, daß er mit diesen äußerlich anspruchslosen Stücken eine Art Scheidemünze seines Musizierens habe geben wollen. Und in der Tat enthält dieses „Bilderbuch“ so ziemlich alles, was das spezifisch „Zilcherische“ ausmacht. Zunächst in der Form des Zyklischen, das er besonders liebt, weil es — so wenigstens, wie er es verstanden wissen will — äußere Geschlossenheit und inneren Zusammenhang bedingt, und darum gerade diesen empfindsamen Miniaturen den notwendigen Rahmen gibt. Dann in der Vollendung der kleinen Form im Einzelnen, die er beherrscht, wie wenige; ferner in der Sparsamkeit der Stimmenzahl, die ihm, weil sie innerster Überzeugung entspringt, so sehr zur zweiten Natur geworden, daß sie ein fast untrügliches Merkmal seiner Werke bildet, mögen sie der Kammermusik oder der Orchestermusik gewidmet sein. Hierher gehört dann auch die von ihm eigentlich neu „entdeckte“ Art des Pedalgebrauches, die das Wenige oft zu überraschender Vielheit verbindet. (Wie viel Neuland noch auf diesen Wegen verborgen liegt, ahnt selbst der Musiker selten,

da sein Ohr durch den modernen Orchesterklang nur scheinbar „hörender“ geworden ist!) Und schließlich das, was Zilchers — wie aller großen — Kunst den seelischen Stempel aufdrückt: die tiefe, allen Schmerz und alle Freude überdauernde Liebe zur Natur, zu deren großen „Offenbarern“ wir ihn dereinst zählen werden. Groß nicht zuletzt deshalb, weil gerade das Kleine in der Natur es ist, das ihn unaufhörlich zum Lauschen treibt. Oder kann man einen Komponisten namhaft machen, der vor ihm mit so viel Liebe und menschlichem Verstehen den Unken, den Käuzchen, den Nachtigallen genaht wäre? „Am Unkenteich“ heißt eines der Stücke aus dem Bilderbuch. Über den unentwegt jammernden Rufen der Unken:



beklagt eine Melodie in weitem Bogen die Einsamkeit der von der Natur vernachlässigten Geschöpfe (ähnlich, wie später im Volksliederspiel der tiefergreifende Gesang vom „Käuzchen“). — Wundervoll auch der „Abendgang“ des fernen, feierlichen Heimatglocken lauschenden Wanderers. Und dann das Schlußstück, das — wie im dämmernden Traum — die einzelnen Bilder noch einmal vorüberziehen läßt — —

Mit anderen Zungen redet das Klavierquintett, denn hier geht es um Großes und Letztes. Das unruhige

Pochen der Anfangstakte begleitet ein Gesangsthema der ersten Violine, dessen warmer, leidenschaftlicher Atem den ganzen Satz gestaltet:



Von den anderen Streichern aufgenommen, vom tief aufwühlenden Klavier und einem sehnsüchtig zum Licht drängenden Seitenthema gestützt, blüht es auf zu großer Pracht, ermattet wieder und versinkt in uferlosem Schmerz — kurz, nachdem es steil, aber nur für einen Augenblick, die Höhe erklommen hat. So wird der zweite, langsame Satz das Lied von der großen Einsamkeit. Wie von weit her klagt die Geige, kaum begleitet von kraftlosen, müden, gleichsam verwehten Akkorden des Klaviers:



Der Schmerz ergreift auch die anderen, eisern ringt sich der Gesang empor — da plötzlich huschen Schatten, irren Stimmen, ein Flüstern, Zittern ringsum wie von etwas Unbekanntem — dann versinkt der Spuk und die Stimme des Anfangs verhallt mit Seufzen — ein Meisterlied hoffnungsloser Melancholie. Nach kur-

zer Überleitung ein von wilder Hast gepeitschtes Furioso — ein Entfliehenwollen zur letzten Vernichtung. Aber die Kraft versagt, besonders als von geheimnisvoll pizzikierten Streichern ein einfaches Lied ertönt — Zitat aus Zilchers eigner Komposition des Zuckermannschen „Österreichischen Reiterliedes“. Vielleicht möchte es Mut zusprechen, aber bald klagt es selbst in ergreifenden Tönen, weiß selber keine Rettung — so wirbelt von neuem der Schmerz herauf, zieht das Lied in seine Kreise, und beide zusammen stürmen zum Abgrund, über den langsam ein Schleier sich breiten will — — — da klingt wie vom höchsten Gipfel — die vier Streicher in flimmernder, glitzernder Höhe — der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir“ — nimmt sanft das Lied an seine Seite, und in wunderbarer Verschmelzung entschweben beide — — —

Menschengeschick, sich langsam verblutend und verklärend. Eine bei Zilcher nicht häufige Tragödiestimmung, geadelt durch Kraft und Glauben; dadurch aber ein — vielleicht bewußtes — Abrücken von der müden Resignation, dem öden Pessimismus unserer Tage, der das Ziel nicht sieht, weil er nicht den Willen hat, es zu sehen. Aber auch ein Gegenstück zur modernen Kammermusik überhaupt, die den Weg zwischen den Mauern der Akademie und den Sümpfen eines eingebildeten Zukunftslandes so selten zu finden weiß. Ein Triumph der Kunst über die Verzweiflung, diese heute so unbestrittene, viel umschmeichelte Siegerin — — —

Wir kommen nun auf die Werke der menschlichen

Stimme zurück, und beginnen bei einem, das die Brücke von der Kammermusik herüber zu dieser in einer höchst eigenartigen Weise zu schlagen sucht. Es ist die in der gesamten Literatur seltene Verbindung von zwei Singstimmen (Alt und Bariton), Streichquartett und Klavier, die dem Komponisten als denkbar größte Farbigkeit für sein „Hohelied Salomonis“ (Op. 38) vorgeschwebt haben mag — jenen Lobgesang der Liebe, der an unerhörtem Reichtum, an verschwenderischer Pracht der Worte, Farben und Gefühle nicht seinesgleichen hat. Der selbst so viel Malerei und Musik in sich trägt, daß ein geringes „zuviel“ den Kern der Dichtung ertönen müßte. Da hieß es also mit feinem Stift Linie und Farbe nachzuziehen, und mehr den Duft des Ganzen einzufangen, als das Kolorit im einzelnen zu kopieren, — da hieß es: für Längstverklungenes den ewig gültigen Ausdruck zu finden. Mit einem wuchtigen Streicherthema — unisono. — hebt das Stück an und wandelt es im Verlauf der Gedichte zu freien Variationen: so war, so ist die Liebe, so wird sie alle Zeiten überdauern. Etwas Unerschütterliches, Zeitloses liegt in diesem Motiv. Und dann beginnt König Salomo zu rufen, zu umschmeicheln, zu begehren; die Geliebte antwortet, beide senden ihre Sehnsucht zu einander und vereinigen sich in einem musikalisch und poetisch wundervoll erfaßten Augenblick zum Feste ihrer Liebe. In gewaltiger Steigerung, mit weiser Ausnutzung aller Lagen der Instrumente und ihrer Verbindung untereinander — vor allem gaben die höchsten Oktaven des Klaviers in diesem Zusammenhang eine unnachahmliche

Weichheit und Süße des Ausdrucks — wurde bis hierher alles Feuer verhaltener Leidenschaft gebunden und entzündet — — nun bringt die Erfüllung den tiefsten, den Menschen beschiedenen Frieden und Glauben: „Ich habe gebaut meiner Liebe ein Haus, nun bleibe ich immer in meinem Haus, und über alles hab' ich gestreut Balsam, Aramathen — und was mich erfreut.“

Die Art, wie dieser Schluß hoch über Zeitliches ins Ewige gehoben wird, ist mit Worten unbeschreibbar. Dem äußeren Ohre nicht viel mehr als eine Sequenz mit abschließender Kadenz, dem inneren der unzerstörbare Herzschlag dieser Welt — solcher Einfall ward nur dem Genius geschenkt. Wie ein funkelnder Sternenhimmel leuchtet das Streichquartett über diesen letzten Worten des Hohenliedes — unerreichbar fern und allgegenwärtig — — — —

Von der großen Zahl der nur vom Klavier begleiteten Lieder Zilchers seien seine herrlichen Dehmel-Lieder (op. 41) genannt und — wegen ihrer Besonderheit in Form und Ausdruck — seine Kompositionen der Hey-Spekterschen Fabeln kurz besprochen. In der Form wiederum ein Zyklus, eingerahmt von einem Morgen- und Abendlied des Kindes, sind diese Fabeln auf den denkbar schlichtesten Ton gestimmt — ein Kunstwerk kunstlosester Natürlichkeit. Die alten Weisen aus Kinderland: „Schneemann“, „Wandersmann und Lerche“, „Knabe und Schmetterling“, — die Tiere, die unser Leben zuerst mit ihrem Dasein erfüllten: Rabe, Tanzbär, Storch, Eichhorn, Kanarienvogel — hier feiern sie uns Älteren die Auferstehung, hier dringen sie mit ihrer Seele an die unsre,

hier wird ihren Klagen Erhörung. Ein Dichter, der in die Tiefe der Dinge sieht, aus diesen Tiefen uns das Verborgene heraufholt und es mit erschütternder Einfachheit, wie in einem Spiegel zeigt — — — — was ist dem „neu“, wenn nicht immer wieder diese Kraft des Blickes? Vollendete Kunst, d. h. vollendetes Können, zeigt die Deklamation der Kindersprache ebenso, wie der immer flüssige, kristallklare Klaviersatz. Jeweils mit dem ersten Takt ist die Stimmung gebannt, und nicht einen Augenblick verblaßt Zeichnung und Farbe. (Ja, die — hier sogar vom Musikalischen losgelöste — Begabung zur Schwesterkunst geht so weit, daß der Komponist selbst jedes der fünfzehn Lieder auf dem Titelblatt mit einem — den alten Zeichnungen angelehnten — Bildchen bedacht hat!) — Vier Achtelnoten vom Anfang bis zum Ende zeichnen den ununterbrochen fallenden Schnee in dem vorletzten Stück: „Wo sind alle die Blumen hin?“ — eine winzige harmonische Verschiebung öffnet den Himmel beim „Eintritt“ des lieben Gottes, eine winzige Notenänderung malt das Erscheinen der ersten Blumenköpfchen im Frühling — — — — — so einfach spricht nur ein Dichter!

Als nächste Komposition, Opus 28, unmittelbar an die „Liebesmesse“ anschließend, entsteht der „Hölderlin“, Liederzyklus für Tenor und Orchester oder Klavier. Nicht ohne ein Gefühl der Ehrfurcht nahen wir dem Kuppelbau dieses Werkes, dünkt uns doch, als sei er einer jener alten, allem Zeitenwandel trotzen den Kirchen vergleichbar, die kommenden Geschlechtern als Wahrzeichen dessen errichtet sind,



was je von dieser Welt in eine jenseitige hinaufstrebte. Hölderlin, Du armer, irrer, riesenhafter Geist, Du Neuschöpfer deutscher Sprache: hier fandest Du Deinen Propheten, den einzigen Sänger dieser Welt, der, tief, tief in die Deine scheinbar so abgelegene hinabtauchend, sein Herz mit dem Deinen bluten und jublieren ließ, dessen Sehnsucht die Deine, so viel verkannte, verstand und deutete. Oder wer sonst vermochte es, das Gewirr Deiner Satzbauten, das unübersehbare Gefüge Deiner Wortperioden zu ordnen und zu gestalten? Wer sonst den tiefsten Wunsch Deiner wunden, gemarterten Seele ins allgemeine Leid der Menschheit umzuprägen? Die ewig ungestillte Sehnsucht nach der Heimat, dem Lande unserer glückverheißenden Kindheit, die Anrufung der einzig Vertrauten Deines Lebens, der „großen Natur“, die unbeugsame Erkenntnis, daß alles überirdische Wollen am Feuer irdischer Liebe verbrennen müsse, das demütige Erschauern vor dem Tode und die große Müdigkeit am Ende der Lebensfahrt, die ihn als Retter vor dem maßlosen Leid dieser Erde dankbar empfängt — das waren die großen, ewigen Gedanken, die Dir das Herz zerbrachen und die das von Dir so inbrünstig mit der Seele gesuchte Land der Griechen ebenso erfüllten, wie das unsere, das aller letzten Erkenntnis nicht einen Schritt näher ist. — Aus der großen Zahl der Hölderlinschen Gedichte hat Zilcher, auf dessen besondere Fähigkeit, das scheinbar Getrennte zu binden und zu verdichten, immer wieder hingewiesen sei, einige zu einem Zyklus verbunden, derart, daß sie „in lockeren Umrissen dem Auf- und

Abstieg des Dichters folgen“. Zwei Streicherakkorde — und die Stimme beginnt eindringlich den Anruf der jungen Dichter, mahnt, von archaisierenden Klängen begleitet, zur Frömmheit der Griechen und schließt in gewaltiger Steigerung mit dem Gipfel Hölderlinischer Erkenntnis: „Wenn der Meister Euch ängstet, fragt die große Natur um Rat!“ Das folgende, durch ein kurzes Zwischenspiel mit diesem verbundene Gedicht, das langsame Hinströmen des Tages zur Nacht schildernd und diese dann mit ihren wundersamen Tönen und Gestalten heraufzaubernd, gibt Zilcher Gelegenheit, vom allmählichen Verdunkeln des Tages bis zum Aufglänzen des Mondes alle Lichter in dem immer erregter werdenden Orchester zu entzünden. Auch die Stimme scheint ins Unerreichbare zu steigen — eine Vision von seltener Kraft. Die Nacht entweicht, Tau glänzt auf dem Rasen, die Morgenröte dämmt: dem „goldenen Tage“ fliegt die Sehnsucht zu, mit ihm zu wandern — — — — in lichter, durchsichtigster Instrumentierung (zuerst sordinierte Streicher, Celesta, Harfe, später nach und nach die Bläser) beginnend, steigert die Musik mit einem riesenbogigen *espressivo* durch alle Register den Ausdruck dieser Bilder. Immer gewaltiger wird die Eingebung — trotzig-eiserne Akkorde künden, daß der Mensch am Abgrund der Entscheidung steht, durch Liebe bezwungen, zu fallen, oder durch Erkenntnis geläutert, „die Freiheit aufzubrechen, wohin er will“. Wie ein tausendstimmiger Schrei nach Erlösung braust dieser Hymnus unaufhaltsam, unbezwänglich dahin — bezwungen erst von der erschütternd schlichten Klage: „Doch, doch kann

ich nicht glauben, daß Du sterbest, solange Du liebst“. In einem unendlich zarten Nachspiel verschweben diese Worte fragend in den Äther. — — — — Doch nur kurze Zeit ist den hoffenden Träumen des Menschen vergönnt — immer hoffnungsloser scheint dem Leid der Liebe Heilung beschieden — die Wogen der Musik wachsen zu angstvoller Höhe, wie von Furien gejagt schreien die Stimmen — bis des Dichters Qual sich glutvoll zum Gipfel erhebt, die Musik zum letzten Höhepunkt hinaufreißend: „Denn sie, die uns das himmlische Feuer leih'n, die Götter, schenken heiliges Leid uns auch. Drum bleibe dies: ein Sohn der Erde schein' ich, zu lieben gemacht, zu leiden.“ —

Nicht lange mehr, und auch die Kraft des Tapfersten ermattet und erstirbt vor dem endlosen Jammer, der von dem „Angenehmen dieser Welt“ so unvollkommen beschattet wird — und nur eine ferne Flöte trauert müde um das Unerfüllbare unserer Wanderschaft:

Flöte (hinter der Scene) *8va* höher

u.s.w.

Die wahrhaft erschütternde Wirkung dieser Musik beruht, außer in der Erhabenheit ihrer Inspiration, in der genialen Mischung von gleichsam „stilisiertem Stil“ und zitterndster Lebendigkeit, die wir im tiefsten Sinne als „neu“ empfinden. —

Wie die kranke, sehnsüchtige Welt des „Tristan“ von der lebenspendenden Gesundheit der „Meistersinger“ erlöst wurde (und beide doch Zweige desselben unsterblichen Baumes sind) — so folgt dem „Hölderlin“ das Deutsche Volksliederspiel (op. 32) und damit die unbestrittene Krone Zilcherschen Schaffens, soweit wir es zu übersehen vermögen. Die Komposition fällt in die dunkelste Zeit Deutschlands, jene Zeit, in der die wachern Köpfe schmerzhaft erkannten, daß das Land unrettbar am Abgrund stehe. Mehrere Kriegslieder (darunter das schon erwähnte Österreichische Reiterlied) waren unter diesem Drucke entstanden, da fühlte Zilcher, daß es an der Zeit sei, sich auf sich selbst zu besinnen: den Versuch zu machen, die echte Wurzel deutschen Geistes aus allem Unkraut auszugraben, um klar zu erkennen, welche ureigenen deutschen Güter Gefahr liefen, im Taumel des Krieges unterzugehen.

Eine der kostbarsten Sammlungen deutscher Poesie scheint ihm der rechte Spiegel, unseres Wesens Art einzufangen — so formt er Texte aus „Des Knaben Wunderhorn“ zu einem in sich zusammenhängenden Ganzen — und wiederum entsteht ein Zyklus. Sechzehn Volkslieder sind es, die er aus den drei umfangreichen Bänden ausgewählt hat; das erste, dem Anfang der Brentanoschen Sammlung entnommen, schildert, gleich-

sam als Motto des Ganzen, wie die Kunst durch einen „Knab' auf schnellem Roß“ von einer „Meerfei“ an den Hof der Kaiserin gesandt wird, um dort ihr „süßes hell' Geklinge“ ertönen zu lassen. Die drei folgenden Lieder singen von der Fröhlichkeit der Musikanten. Das zweite Heft enthält Lieder der Sehnsucht und Liebe; das dritte — mit Gesängen von Krieg und Tod — schließt tief bedeutsam dennoch mit einem überirdischen Lobgesang auf die Schönheit der Welt.

Einem Vokalquartett mit Begleitung des Klaviers ist dieser Zyklus anvertraut und damit eine Kunstform neu belebt, die seit Brahms und Schumann völliger Vergessenheit anheimfiel, weil der allgemeine Wunsch nach großem Massenaufwand auch in der Kunst — jedes intimere Musizieren naturgemäß verdrängen mußte. blieb der instrumentalen Kammermusik in ihrer reichen Literatur immer noch ein weites Feld der Betätigung, so sah sich die vokale Kammermusik im allgemeinen auf den Liedgesang beschränkt. Aus diesem Grunde verursachte das erste Erscheinen des „Deutschen Volksliederspiels“ manch' erstauntes Kopfschütteln über das Unzeitgemäße eines solchen Versuchs — immer mehr aber wuchs die Erkenntnis (obwohl sie gänzlich auch heute noch nicht durchgedrungen ist), daß — aus äußeren und inneren Gründen — die Linie nicht mehr lange in der Richtung dieser Massenkunst verlaufen könne, daß es Zeit sei, aus dem Rausch des scheinbaren Glanzes und der ewigen Feste zu erwachen. Der Jubel, mit dem die Aufführungen des Volksliederspiels überall empfangen wurden, mag nicht zuletzt der Ausdruck dankbaren

Empfindens sein, daß hier ein Weg nach oben gezeigt wurde. —

Wie immer bei Zilcher, sind wir mit dem ersten Takt in der Stimmung des Bildes. Famos dieser sprengende Rhythmus — das Klavier galoppiert förmlich in den Einsatz der Stimmen herein, die gleich in dem wundervoll klaren Satz, der dem ganzen Liederspiel eignet, in der Schilderung des die Kunst versinnbildlichenden Hornes schwelgen. Unzählig gleich zu Beginn die meisterhaften Feinheiten der Erfindung und der Technik, die doch niemals den Fluß des Ganzen unterbrechen: das tönende, hellklingende Horn, der silberblinkende Ring, die Deklamation der Worte des Knaben und sein Zurücksprengen im Nachspiel. No. 2 Mailied: Der Frühling singt von seiner Lust und seiner Not, von Liebe und Scheiden. Das „Ade“ des Abschieds wehmütig in die Freude der anderen hereinklingend. Dann der köstliche Scherz des „Kinderkonzerts“ — Orchesterprobe im Kinderland. Mit knappen Strichen gibt Zilcher jedem Instrument sein eigenstes Gesicht, mit sprühendem Witz und Geist, ohne aber einen Augenblick in Klang und Form die Schönheit zu opfern — läßt er die Schar der Kleinen vorüberziehen. Darauf die prachtvolle Fuge des weinseligen Musikus mit der Vergrößerung des Themas am Schlusse und der feuchtfröhlichen Steigerung — alles Musterbeispiele für die Gabe des „Einfalls“, die einst so hoch im Kurse stand — für den Mut der Gesundheit, der heute verächtet wird.

No. 5: Das Echo der fröhlichen, verliebten Sänger im Wald, und die madrigalen, frommen Klänge bei

der Bitte, „den Sommer öfters noch mit Freud' erleben“ zu dürfen. Aber die Brücke zur Liebe heißt Sehnsucht — Nachtigall soll Bote sein, — so ist aus ihren Rufen:



das ganze nächste Lied gestaltet — so erwächst aus ihm der folgende Zwiesengesang mit dem wundervoll schwebenden Rhythmus und der wohl nirgends so treu erhorchten Klage der Nachtigall, deren langgezogene Töne der Sopran nachzuahmen sucht. Auch das Käuzlein klagt — klagt um Liebe zur Nachtigall und seine Einsamkeit. Wieder ist aus seinem Rufen das Stück geformt — dazu malen die leeren, seufzenden, dem warmen Altklang unterlegten Harmonien hoffnungslosen Jammer — ein Gesang von tief ergreifendem Weh. Nun ein Sopranlied auf die — oft vertonten — Worte: „Ich hab' die Nacht geträumet wohl einen schweren Traum“ — wie unter einem Albdruk schleppen sich traumhaft unvermittelte Modulationen dahin, angstvoll verhallend: „Ach, Liebster, bist Du tot?“ Immer die innere Vision eines Bildes, gestaltet aus der Inspiration eines zwingenden musikalischen Einfalls. — Dieses Heft beschließen dann zwei Wechselgesänge neckenden und zum Teil derb-komischen In-

halts, deren Wirkung durch die gegensätzliche Stimmung zwischen den vorhergehenden und den folgenden Liedern (besonders in den virtuoson Rhythmen des Zankduos der Verliebten!) noch erheblich gesteigert wird.

Doch jäh versinkt diese Welt der Freude und des Friedens. „Es ist nichts lustiger in der Welt und auch nichts so geschwind als wir Husaren in dem Feld, wenn wir beim Schlachten sind.“ Was ist's, was den blutigen, immer zum Töten und Sterben bereiten Ernst der Männer mit so grausamer Schönheit schildert? Ist es die schneidend-scharfe, unbarmherzig in Triolen weitersprengende Klavierbegleitung oder die trotzig Achtelbewegung der Singstimme, die das Gefühl so wundersam einen Augenblick zu übermannen droht? Wir wissen es ebensowenig, als wie sich mit Worten sagen läßt, womit die beispiellose Kraft der Vision des folgenden Quartettes „Der Schildwache Nachtlid“ erreicht wurde. Traumhafte Zwiesprach' des Soldaten auf Posten mit seinem Mädchen, grauenvoll zerrissen durch die Ronde der Wache. Wieder schwingen Sehnsucht und Liebe durch die Nacht, nun aber grell beleuchtet vom düsterroten Schein des Krieges. Niemals wird jemand den „Halt“-Ruf der Ronde vergessen können, niemals das tödliche Erschrecken und die verhallende Einsamkeit der Feldwacht. — Es folgt ein Baßsolo: „Kein sel'ger Tod ist in der Welt“. Bedeutsam durch die Deklamation, die so schweren Herzens, aber gefaßt daherschreitet und sich zur riesenhaften Größe bei dem Gedanken an den unsterblichen Ruhm der Helden erhebt. In dem nun folgenden unvermittelten unisono Einsatz der



vier Stimmen mit den Worten: „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“, mit dem gleichsam mähenden, den Sensenmann malenden Klavierakkorden, erkennen wir abermals ein Gnadengeschenk an den Genius, unerklärlich in seiner Einfachheit, überwältigend in seiner Wirkung (ebenso wie die einfache Modulation bei der Vorstellung des „himmlischen Gartens“ plötzlich und zwingend das Gefühl der unbegreiflichen Herrlichkeit des Paradieses erweckt). Und nun der Schlußhymnus an die Schönheit. Allein der Gedanke, mit dieser grenzenlosen Anbetung Gottes das Werk zu beschließen, mit ihr gleichsam ein Dankopfer auf dem Altar der Schönheit zu bringen, erscheint uns eine wundervolle Eingebung — und aller Wunder voll ist nun gar die Musik, mag sie die Blume, das Tier, das Kindlein besingen — oder mag sie in überströmendem Gefühl vor dem Glänzen von Sonnenlicht und Sternennacht demütig und überwältigt die Frage stammeln: Wohin, wohin soll ich entrinnen? Das Grauen vor der „Schönheit ob allen Sinnen“ — Welch heilender Trost unsrer krankenden Zeit! Die sich überglänzenden Gesangsstimmen, die wie auf himmlischer Leiter emporsteigenden Klavierstimmen — ihnen entringt sich die eine beseligende Frage — und alles sinkt in den letzten Takten zu inbrünstigem Dankgebet in die Knie — —

Damit übersehen wir den reichen, bunten Strauß der Werke im wesentlichen vollständig, und es bliebe nur noch das Band zu erkennen, mit dem er zum Kranz geflochten wurde. Denn gerade die Tatsache, daß Zilcher fast ein jedes Gebiet und jede Ausdrucks-

möglichkeit der Musik mit neuem Werke bereicherte, erschwerte den Glauben an die Echtheit dieser scheinbar allzu farbenvollen Empfindungswelt. Man wollte nicht begreifen, daß dieselbe Sehnsucht, die den „Hölderlin“, das Klavierquintett und so manches andere todeswunde Stück gebar, daß dieselbe Sehnsucht die lustigen Nummern des Volksliederspiels, die heiteren der „Hey-Spekterschen Fabeln“, die witzigen aus „Fitzebutze“ oder den Shakespeareschen Schauspielmusiken geschaffen hatte. Ist nun aber nicht gerade Shakespeare das unsterbliche Vorbild für das oft schroffe Nebeneinander von tiefstem Schmerz und toller Lust, von stärkstem Mitleiden und beißendem Spott? Und ist es nicht Mozart (den man überhaupt den „Shakespeare der Musik“ nennen möchte), der, wie kein zweiter, über die lachendsten seiner Einfälle den schwarzen Mantel seiner Leiden zu senken wußte? Ist es nicht vielleicht überhaupt das untrügliche Zeichen künstlerischer Begnadung: dieses wechselnde Spiel mit der weinenden Freude und der lächelnden Träne? Und scheint nicht solcher Erkenntnis letzter Schluß in dieser alten, einfachen (und doch vielleicht nicht immer genügend durchdachten) Wahrheit zu liegen: Fähigkeit des Eindrucks und Ausdrucks ist uns allen gegeben; der Künstler hat sie intensiver und extensiver als wir — somit wird sein Geschenk an uns um so reicher sein, je reicher er von der Natur mit seelischer Schwingungskraft bedacht wurde — — —

Zu Zilcher zurückkehrend: Daß diese Erwägungen keine vergleichsweise Wertung in sich schließen sollen (zu der ja überhaupt nur die Nachwelt berechtigt wäre),

bedarf für den verständnisvollen Leser keiner Erwähnung — sie möchten lediglich vorurteilsfreier Einstellung dieser Wertung den Weg bahnen helfen, und die große Schöpfung dieser Welt mit ihrem Spiegelbild, der Kunst, in Einklang zu bringen suchen. — — — Nein, gerade die absolute Echtheit des Gefühls, das vollkommene Unvermögen, anders zu sprechen, als es innerer Zwang im Augenblick unweigerlich gebietet — das, und nur das, ist es ja, was uns immer und unmittelbar zu ergreifen und erschüttern vermag. Gewiß: die Zeit neigt mehr zu den schon von Lessing verspotteten „Weltweisen, die sich bemühen, mehr Wolken zu machen, als sie zu zerstreuen“ — das ist eine denkwürdige, unbestreitbare und also scheinbar periodisch wiederkehrende Beobachtung; aber es bleibt doch die Hoffnung, daß die Besinnung auf den wahrscheinlichen Sinn der Kunst (von dem wir eingangs sprachen) wiederkehren wird, sobald der unruhige Strom der Zeit, in ruhigere Bahnen gelenkt, die Ernte vergangener und durchlittener Jahre reifen lassen wird. Wir glauben auch heute nicht, daß es so sehr neuer Rätselsteller bedarf, wo die „Lösung“ alter Rätsel noch so ferne; denn weniger ersehnen wir durch die Schöpfer neuer Kunst neue Gärung, als neue Klärung! Mit anderen Worten: dieses „Neue“ beruht vielleicht nicht so sehr, wie es einem leichtgläubigen, allem Unverständlichen, Ungesunden von vornherein geneigten Publikum von manchen Hütern der Kunst so gerne gepredigt wird, in der möglichst vollständigen Zertrümmerung, sondern vielmehr in dem möglichst sinnvollen Aus- und Aufbau des alten, heiligen Tempels ewiger Schönheit (von

dem wir ebenfalls eingangs sprachen). Wieder an die „große Schöpfung“ denkend, erinnern wir uns, wie sehr die Schmerzen und die Hoffnungen, die Freuden und die Wünsche der Menschen von Anbeginn die gleichen geblieben sind, — wie wenig wandelbar also Herz und Blut zu sein scheinen; wir erinnern uns, daß selbst die Sehnsucht, fliegen zu können, von alters her bestand, — und trotzdem müssen wir zur Erde zurück — — so dürfen wir vielleicht, das Spiegelbild dieser Schöpfung betrachtend, folgern: es wird das „I. V. I.“ der Musik, das instinktive, gesunde Bedürfnis nach Rhythmus, Form, Tonalität und Melodik — und manche andere ganz innerliche Äußerlichkeit des Ausdrucks — aller Prophezeiung zum Trotz — letzten Endes in irgendeiner Variante doch bestehen bleiben? Überhaupt will uns scheinen, als ob gerade die unentwegten „Lossager“ abhängiger und im tiefsten Grunde weniger „originell“ wären (es sei denn, Originalität würde für ein Gedankenprodukt gehalten) als die, in ehrfürchtigem Respekt vor der Natur zielbewußt an gerader Entwicklung mitarbeitenden Gestalter neuer Erkenntnisse.

Doch dazu bedarf es allerdings unverbrauchter Kraft, und nicht nur des „Talents“ — denn das hat heute ein jeder: dazu bedarf es ganz besonders eines in allen Feuern gestählten Könnens, und nicht nur der großen und kleinen Empfindsamkeiten — denn die hat schließlich auch ein jeder. Aber die Goethesche Forderung: „sich der Grammatik seines Faches zu unterwerfen“, scheint von Zeit zu Zeit im Strudel neu entdeckter Fortschrittsideen unterzugehen — sei es drum, auch ein möglicherweise mißverständener,

weil nur zerstören wollender „Bolschewismus der Kunst“ hat wohl den tiefen Sinn, alter und immer wieder verhöhneter Wahrheit unfreiwillig nur um so williger den Weg zu bereiten. — Noch von jeher wurde als „reaktionär“ gescholten, wer den traurigen und so gerne überschätzten Mut zur Vernichtung nicht kannte — doch wir irren von unserem Thema ab. Wir hatten zeigen wollen, wie stark, wie unbedingt die Zilchersche Kunst echtster Natürlichkeit der Empfindung entstammt, wie sehr sie gerade darin ihren Stolz und ihr unentwegtes Streben erblickt; und wir haben bei der Besprechung des einzelnen Werkes immer wieder auf diesen Punkt unsere Aufmerksamkeit zu lenken gesucht — immer wieder gezeigt, welches die „innerlich neuen“ Erkenntnisse waren, die solcher Kunst den Stempel des Bleibenden gaben. Wir sahen seinen durchdringenden Blick für das Innerste des Dinges und glaubten hiermit die untrügliche Wertung seiner künstlerischen Kraft zu besitzen, und wir erinnern uns nun des schönen Goetheschen Wortes von den „Offenbarern der großen Geheimnisse“ (wohlgemerkt: Offenbarern, nicht Entdeckern!) Für das organische, natur- und triebhafte Wachsen der Zilcherschen Gestalten scheint uns auch die Beobachtung bedeutsam, wie dieselbe oder die ähnliche Vorstellung immer wieder denselben oder den ähnlichen Ausdruck erzeugte (wie ganz unabhängig von verstandesgemäßer, originalitätssüchtiger Erwägung diese Zeugung also wohl geschah). Die letzte Müdigkeit, die Einsamkeit, die Sehnsucht, die Seligkeit — sie alle tragen die Züge ihres Erweckers und bilden unverkennbare Bestandteile der nur ihm

eigenen Sprache. Und diese Sprache überhaupt! Wie auffallend unterscheidet sie sich von dem geistreichen Stammeln so vieler anderer, die ihn verachten! Aber lernen wir doch zunächst einmal, ein Ohr für den gewaltigen Rhythmus der Wort- und Tonsprache zu bekommen— Und vergegenwärtigen wir uns, welch subtilen Sprachgefühls und welcher jahrelangen Studien es bedurft haben mag, um überhaupt — durch feinste Empfindung für die reale Zeitdauer jeder einzelnen Silbe sowohl, wie für die plastische Herausmeißelung des Gesamtwortsinnes, — Virtuosen des Rhythmus, wie Hölderlin und Dehmel, in die so unendlich komplizierte Metrik musikalischer Sprache zu übertragen, ohne dem poetischen und dem gedanklichen Inhalt der Gedichte Gewalt anzutun! Mag man einwenden, daß die sprachliche Diktion der musikalischen nachzustehen habe (und etwa die Werke Wagners und Brahms' in diesem Sinne zitieren), — so wird man doch zugeben müssen, daß eine Erfüllung beider Forderungen das Ideal bedeutet. Im engsten Zusammenhang hiermit steht Zilchers unbedingtes Formgefühl, das seine Meisterschaft nicht nur in der selbstverständlichen Beherrschung der großen, wie der kleinen Form bekundet, sondern auch beinahe zwangsläufig die einzelnen Phrasen durch „Punkt“ und „Komma“ zu binden und zu trennen sucht, die einzelnen Gedanken — nach ihrer Wichtigkeit oder Nebensächlichkeit in Hinsicht auf das Ganze — hervor- oder zurücktreten läßt (denn auch das ist eine oft vernachlässigte Frage der Formempfindung — übrigens auch beim reproduktiven Schaffen!). Aber er beherrscht diese Form nicht nur,

er bereichert sie auch, wie denn das einem schöpferischen Geiste immer Lebensbedingung sein wird. In aller Schärfe tritt das in seinen Sinfonien zutage. Hier ist aus dem überlieferten, schematischen Nebeneinander der Sätze ein organisches Ganze geworden, das sich über seinen Ursprung, die Suite, bewußt und entschieden zu etwas Höherem erhebt, und in solcher Vollendung und Reinheit des Gedankens und der Ausführung wohl die meisten ähnlichen Versuche dieser Art (die nicht mit den von einem ausgesprochen dichterischen Programm getragenen verwechselt werden dürfen) übertrifft. In der immer größeren Vervollkommnung aller dieser als unerläßlich erkannten Notwendigkeiten ist er seinen geraden Weg gegangen, langsam von Stufe zu Stufe hinanklimmend. Sein Sprachgefühl, unterstützt durch seinen Blick für alles Echte und Wahre, hat ihn auch in der Wahl seiner Texte so sicher geleitet, daß man getrost sagen darf, er habe uns ein weites Gebiet dichterischer Schönheit neu erschlossen; doch würde es zu weit führen, hierfür das einzelne Beispiel als Beweis zu erbringen.

Abschließend aber darf eines nicht unerwähnt bleiben: seine Kunst ist deutsch — deutsch im edelsten Sinne dieses Begriffes und in solcher Vollendung, daß ein wirkliches Begreifen seiner so tief gläubigen Musik (gläubig, weil sie trotz aller Schwermut trösten will und trösten kann) in viel höherem Maße das stolze Gefühl erweckt, ein Deutscher zu sein, als alle Versicherungen der Geschichtsschreiber — und nur an eines sei in diesem Zusammenhang erinnert: an die auch in dieser Hinsicht erhellende und wundersam be-

wegende Wirkung seines „Deutschen Volksliederspiels“. Dabei soll gewiß nicht verschwiegen werden, daß die bezaubernde Grazie mancher musikalischen Geste, die üppige, sinnliche Wärme mancher Klangeffekte und die geistreiche, aber niemals vordringliche Beredsamkeit mancher musikalischen Phrase an das lockende Beispiel der Carmen-Partitur, an die Einflüsse aus Gegenden blühenderer Phantasie und glutvollerer Empfindung erinnert — aber auch wieder nicht mehr, als der seltsam betäubende Duft einer heimischen Blume an fernes Glück in weiter Fremde erinnern mag — — — —



---

### III. Kapitel

#### Der Widerhall

Es sei jetzt noch festgestellt, welcher Widerhall dem Schaffen Hermann Zilchers bis heute beschieden war. Noch einmal werden wir darum zusammenfassend eine Reihe von Künstlern namhaft machen, die sich aus eigener Überzeugung — musizierend oder mit der Feder — für sein Werk einsetzten, dann wollen wir in großen Zügen der öffentlichen Tagesmeinung, will sagen: der Äußerungen der Presse gedenken, um an Hand des vorliegenden Materials zu einem Urteil darüber zu gelangen, inwieweit man sich auch nur über das Wesentliche der Persönlichkeit früher und heute einig war, und bis zu welchem Grade sich die hier vertretene Auffassung von der Bedeutung des Komponisten dort widerspiegelt. Es soll dies ohne Kritik an der Kritik geschehen, und nur dem Kapitel „Liebesmesse“ wieder eine besondere Betrachtung gewidmet sein. Wir beginnen also mit einer Aufzählung der Künstler, die für Zilcher eintraten — ohne daß wir Anspruch auf Vollständigkeit dieser Zusammenstellung erheben dürfen.

Unter den Dirigenten nennen wir: Abendroth, C. F. Adler, Dohrn, Haym, Kaempfert, Knettel, Kutschbach, Mottl, Laber, Raabe, Pfitzner, Schillings,

Schuch, Schuricht, Bruno Walter, Wetz, Henri Wood.

Unter den Sängern und Sängerinnen: Bender, Brodersen, Feinhals, Förchhammer, v. Kraus, Meschaert, Rehfuß, Römer, Stermans, Otto Wolf, Wüllner, Schipper, Johanna Behrend, Charles Cahier, Julia Culp, Anna Erler-Schnaudt, Lula Gmeiner, Maria Ivo-gün, Anna Kaempfert, Adrienne v. Kraus-Osborne, Mientje Lauprecht van Lammen, Lotte Leonard, Nelly Merz, Maria Möhl-Knabl, Tilla Schmidt-Ziegler, Luise Willer.

Ferner die folgenden Gesangsquartette: Das Bellwidt-Quartett, das Gesangsquartett der Dessauer-Oper, das Gesangsquartett der Dresdner-Oper, das Kraus-Quartett, das Vokal-Quartett: Leonard-Bardas, das Mannheimer Vokal-Quartett, das Dr. Rosental-Quartett, das Rheinische Vokal-Quartett, das Stuttgarter Oratorien-Quartett, das Züricher Vokal-Quartett.

Schließlich die folgenden Instrumentalisten: Berber, Heermann, Hegar, Willy Heß, Anna Langenhan, Petschnikoff, Rebner, Schmid-Lindner, Helene Zimmermann.

Von literarischen Würdigungen seien hier erwähnt:

Prof. W. Altman in den „Monographien moderner Musiker“ 1907 (Band II),

Richard Münnich: Zilchers Dehmel-Zyklus (Verlag Paus Lehsten, Charlottenburg, 1911),

Hans Oppenheim: Hermann Zilcher (Deutsche allgemeine Zeitung, 1919),

Dr. Hans Scholz: Führer durch die f-Moll-Sinfonie (Schlesingersche Musikbibliothek),

Dr. Hans Scholz: Führer durch die Liebesmesse  
(Breitkopf und Härtel).

Und nun zur Meinung der Presse über das einzelne Werk, wobei die Auswahl unter dem Gesichtspunkt getroffen ist, daß fast ausschließlich große Tageszeitungen und Fachzeitschriften zu Worte kommen und besonders der Streit über Zilchers Originalität oder Epigonentum scharf beleuchtet werden soll.

Die „Frankfurter Zeitung“ über die Sinfonietta: „In der sonntäglichen achten Musikaufführung des Hochschen Konservatoriums ereignete sich der in Lehreranstalten seltene Fall der ersten Aufführung einer von einem Schüler komponierten Sinfonie. Hermann Zilcher, der schon früher in einer Sonate und in einem Kammermusikwerk beachtenswerte Proben eines aussichtsreichen Kompositionstalents abgelegt hatte, wußte auch als angehender Sinfoniker in Ehren zu bestehen. Die Meister, die in der anspruchsvollsten und vornehmsten musikalischen Gattung gleich mit dem ersten Werk als originelle, in sich geschlossene und ganz aus sich selber schöpfende Sinfoniker dastehen, sind selten: Umsoweniger können bei einem noch im Banne der Schule stehenden jungen Musiker Anlehnungen und Ähnlichkeiten in Erfindung und Mache auffallen. Mendelssohn und Brahms, in dem etwas orientalisch gefärbten Thema des langsamen Variationensatzes, vielleicht auch Goldmark, scheinen Zilcher hin und wieder beeinflußt zu haben, aber es kann doch nirgends von Nachahmung, wohl aber von recht viel erfreulicher Selbständigkeit und von einer wiederum

höchst anerkennenswerten Gestaltungsfähigkeit die Rede sein . . . . . Alles in allem war der lebhafteste Erfolg dieser E-Dur-Sinfonie ein wohlberechtigter, und für den begabten jungen Tonsetzer, der sein Werk in Person leitete, ein sehr ehrenvoller.“

Das „Hamburger Fremdenblatt“ über „Reinhart“: . . . . . „Die Musik verrät ein großes tonsetzerisches Können, und hat auch Stellen, die von tiefer und ursprünglicher Empfindung Zeugnis ablegen. Namentlich ist der zweite Teil reich an orchestrale und vokale Schönheiten. Anlehnungen an Wagner und Schumann, an dessen „Paradies“ und „Peri“ die Legende namentlich in der Schlußszene erinnert, sind vorhanden. Das Ganze aber ist ein sehr beachtenswertes Dokument für Zilchers Können.“

Die „Signale“ über das Doppelkonzert: „Ein sowohl nach Seite der Erfindung als auch kunstreicher, feiner Detailarbeit höchst bemerkenswertes Werk! Wir besprechen es absichtlich an dieser Stelle, einmal seiner allgemeinen Bedeutung wegen, dann aber auch, weil es in der manigfaltig verzweigten Kunstpflege einen Acker bebaut, der — wenn wir von dem Brahms'schen Doppelkonzert als nicht für zwei gleiche Instrumente geschrieben hier absehen — uns schon lange nicht mehr eine so gesunde, reife und vollsaftige Frucht beschert hat. Wir müßten schon auf Bach und Spohr zurückgehen, um Werke zum Vergleich heranzuziehen, und da ist es wiederum ein gutes Omen für die Weiterentwicklung des jungen, sehr begabten Komponisten, daß er mehr an den strengen, herben Bach als den

schon in der Empfindung weichlicheren, im Gefühl schwelgenden Romantiker anknüpft“ . . . . .

Die „Sonne“ über die Violin-Klaviersonate: . . . . . „Auf jeden Fall liegt hier ein Werk vor, das ein gewandter Musiker geschrieben hat, der etwas zu sagen hat. Die Gedankenfracht ist nicht allzu schwer, aber die Themen und ihre kontrapunktische Verarbeitung, sowie die harmonische Färbung, sind einfach, natürlich und schlicht. Daher ist die Wirkung dieses Werkes tiefer, als bei Kompositionen, die unter starker Beeinflussung von Strauß, Reger und Wagner geschrieben sind. In dem Willen, sich von diesen entfernt zu halten, liegt wohl vorerst die Charakteristik des Komponisten Zilcher — daß er späterhin sich selbst findet, wird nach den Ansätzen zu ungesuchter Eigenart in diesem Werke kaum fraglich sein. Die Sonate fand sehr starken Beifall.“

Die „Berliner Zeitung“ über ein Konzert mit eigenen Kompositionen (1904): . . . . . „Der kommende Mann, das steht fest, ist Hermann Zilcher nicht. Vielleicht ein Komponist mit Zukunft, wenn er ernst und streng an sich arbeitet. „Noch ganz unreif, aber sehr talentvoll“, dieses Urteil paßt auf jedes seiner Stücke. Unreif ist er vor allem in der Gestaltung seiner Gedanken. In der Entwicklung, Ausschöpfung und Kombination seiner Themen. In dem Aufbau des ganzen, das rechtzeitig abzuschließen und zu krönen er mit anfängerhafter Weitschweifigkeit und Zaghaftigkeit vergißt. Glücklicherweise ist er bisher nur in den kleineren Formen. Da gelingt ihm Vieles vortrefflich. Da wird er unter dem Zwang des engen Rahmens und der

knappen Zeit auch fertig. Unerfreulich, und das ist seltsam bei einem modernen Komponisten, ist sein Orchester . . . . . dagegen ist, was er zu sagen weiß, durchaus bemerkenswert. Zumeist hält er sich abseits von der großen Straße. Weder wird er banal, noch wiederholt er, was andere schon vorher ausgesprochen haben. Er erfindet prägnante Motive, die sinfonisch lebensfähig sind. Er verleiht ihnen durch eine rücksichtslose, überkühne Harmonisierung einen aparten Reiz. Als Erscheinung steht Zilcher zwischen Bruckner und Mahler. Mit jenem verbindet ihn die Fähigkeit, kraftvolle Themen zu ersinnen. Von diesem hat er die Vorliebe für ausgefallene orchestrale Wirkungen. Beiden gibt er nichts nach an sinfonischer Unendlichkeit, zu der ihm freilich bis jetzt die sichergestaltende Hand und der unbeirrte Blick fehlen.“

Das „Münchener Tagblatt“ über die A-Dur-Sinfonie: „Schon gleich aus dem ersten Satz der Sinfonie stömt uns reiches Empfinden entgegen. Fesselnde musikalische Gedanken sind in dem Werk überall in interessanter Weise verarbeitet, nirgends treten leere monotone Stellen auf, der Komponist hat uns immer etwas zu sagen. Die Orchesterstimmen ergänzen sich oft zu prachtvollen Klangwirkungen.“

Der „Vorwärts“ über das gleiche Werk: . . . . „Es waltet bei ihm eine ausgesprochen echte, innerliche Kraft — er hat viel aus sich selbst heraus zu sagen — er bringt vieles, zumal reiche Rhythmik neben einer weniger reichen Thematik — er schneidet und stürmt und liebt Gegensätze, Antithesen, die mehr Mannigfaltigkeit als Einheit bringen — und er benützt zu

ihnen besonders ein schroffes Gegenüberstellen von Klangfarben, das oft so ungünstig wirkt, daß es an dem Klanggefühl des Komponisten zweifeln läßt. Er gemahnt in seinem Schaffen und auch sonst an Hans Pfitzner . . . . .“

Das „Hamburger Fremdenblatt“ über Fitzbutze: . . . . . „Die Musik, die Zilcher zu den schlichten Versen Dehmels schrieb, ist fast zu pompös, zu farbenreich für die einfachen Reime. Außerdem klingen in seiner Musik hie und da Reminiszenzen an andere Tondichter, z. B. Bizet an. (Vierter Aufzug.) . . . . . Jedenfalls ist er trotz des ihm noch anhaftenden Fremden ein Eigener, der uns Eigenes zu sagen weiß.“

Die „Augsburger Abendzeitung“ über die f-moll-Sinfonie: „Es ist nicht nur die äußere Gestalt, die pausenlose Dreisätzigkeit, was an dieser Sinfonie fesselt, überhaupt nicht bloß das formale im Großen und im Kleinen, sondern das was diese Form geschaffen hat. Man spürt: Was der Komponist hier im Schönen wie im Häßlichen, im Erhabenen wie im Bizarren gibt, ist Erlebtes, Eigenes. Und um deswillen hört man von Anfang bis Ende mit seltsam erregter Teilnahme zu, auch da, wo einem der Schlüssel zum Inneren noch fehlt. Alles in allem ist der Inhalt nicht gerade erfreulich, wenigstens nicht gefällig, oder im Gegensatz dazu fortreibend. Aus der Melodik wie aus dem eigentümlich herben Kolorit glaubt man zu erfahren, daß das Werk das Ergebnis selbstquälischer Stunden sei, als habe sich der Komponist damit, wie weiland Goethe mit seinem „Werther“ etwas von

der Seele herunterschreiben müssen. Die Anlehnung an die alten Kirchentöne wirkt umso reizvoller, als sie mit dem modernsten harmonischen und instrumentalen Ausdruck verbunden ist, einem Ausdruck, der mich doch manchmal trotz der absolut musikalischen Formgebung vermuten ließ, daß programmatische Einflüsse in die Schaffung hineingespielt hätten. Und warum auch nicht? Nicht, ob eine Musik programmatisch oder absolut ist, macht ihren Wert oder Unwert aus, sondern ob sich in ihr Geist und Gefühl, kurz, die Eigenschaften des Genialen, regen. . . . .“

Die „Münchner Post“ über das gleiche Werk (und das Klavierkonzert): . . . . . „Garnichts Deutsches, sondern etwas Östliches, Südöstliches, Russisches, auf Münchnerisch: Schlawinerhaftes sind die beiden anderen Werke — Werke, die den Komponisten des „Deutschen Volksliederspiels“ eigentlich aufs stärkste kompromittieren.“ . . . . .

Richard Münnich über den Dehmel-Zyklus: „Noch ist die Zeit nicht gekommen, in der Hermann Zilchers Kunst in den Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt ist. Außerhalb aller „Richtungen“ und „Schulen“ stehend, weder Brahmsisch noch Wagnerisch, sondern schlechtweg Zilcherisch schaffend, ist er einstweilen auch für den kritisch geübten Musiker noch eine ungewöhnlich schwer zu fassende Erscheinung. Gänzlich von allem Abstrusen entfernt, bietet er der Sensationsbegier des großen Publikums gar nichts. Aber auch ohne lauten Beifall der Führenden und Geführten ist er in den letzten Jahren in aller Stille zur Größe herangereift und nun als Dreißig-



jähriger weit hinausgewachsen über die Werke, die dem Zwanzigjährigen einst Liebe, Achtung und Vertrauen auf seine Zukunft schon bei vielen eintrugen. Auf sinfonischem Gebiete hat die herrliche, großzügige f-Moll-Sinfonie dies erwiesen. Daß er aber vollends auf dem Gebiete des Liedes ein ganz Neuer geworden ist, der an Kraft und Tiefe nicht Einem nachsteht, das zeigt uns der Liederzyklus auf die Dehmelschen Gedichte.

Die „Tonkunst“ über das gleiche Werk: „Zilcher hat mit diesem Werk unbedingt eine Stufe der Meisterschaft erklommen, die seinem Schaffen zu erringen bis dato versagt war, — man kann den bescheidenen Künstler zu dieser Schöpfung, die an Größe der Empfindung, Leidenschaft des Ausdrucks und Tiefe der thematischen Durcharbeitung sich den besten Erzeugnissen auf diesem Gebiete ebenbürtig zur Seite stellen kann, nur beglückwünschen!

Der „Lokalanzeiger“ über das gleiche Werk: „Dann aber offenbarte sich seine ganze Kraft des musikalischen Ausdrucks in einem Liederzyklus, der 14 Gedichte von Richard Dehmel umfaßt. Sehr nahe liegt der Vergleich mit den Zyklen von Schubert und Schumann — dennoch ist hier der dichterische Vorwurf, der stark pessimistisch gestaltet ist, ganz anders konstruiert. Zur Hauptsache hat Zilcher hier ans Herz greifende Töne gefunden — er hat das menschliche Leid tiefgründig erschaut und auch das höher schlagende Herz überzeugend in Noten geschildert.

Die „Musik“ über die Klavierskizzen: . . . . „Eine vorzügliche Gestaltungskraft und eine schier meister-

liche Handhabung der ewigbestehenden Form ermöglicht es dem Verfasser mit Hilfe seiner plastischen Themen, alles was er uns zu sagen hat, so überzeugend darzustellen, daß wir ihm auch auf weniger gangbaren Pfaden willig folgen. Das „Originelle“, was dabei auf dem fruchtbaren Boden der „Dissonanz“ entsteht, ist niemals gewollt: — Es muß da sein, es deckt sich mit der Linie. Durch seinen natürlichen Ursprung aus der Stimmführung wirkt es sicher, persönlich. . . . . Manches atmet Brahmschen Geist und Stimmung. Dieses soll kein Vorwurf sein. Besonders dann nicht, wenn man wie im vorliegenden Falle öfters an die Größe des Meisters heranzureichen scheint.“

Die „Rheinische Musik- und Theaterzeitung“ über das gleiche Werk: . . . . „Zilcher führte seine eigenen Klavierskizzen vor und wies ihnen ihre musikgeschichtliche Stellung selbst an, indem er sie zwischen Werke von Schumann und Brahms placierte. Sie gehören zu den Besten, das in letzter Zeit auf dem Gebiete der Klaviermusik geschaffen wurde.“

Die „Münchener Zeitung“ über das Bilderbuch. „Bilderbuch, Neun Klangstudien für Klavier.“ — In diesem Titel ist bereits angedeutet, was dem Musiker an diesem Werk besonders fesselt: Das Phantastische und das Technische. Wir haben es mit einer Art „Jugendalbum“ nach dem Herzen Schumanns zu tun. Nur ist der Zilchersche Zyklus ebenso wie seine Klavierskizzen als innerlich zusammenhängendes Ganzes gedacht. . . . . Das Beste an ihnen ist freilich auch das Schwierigste: Die Behandlung des Klanglichen. Die zarten Übergänge und Halbschatten, die raffi-

nierten Pedalaffekte, das feine Widerspiel von Leggiero und Legato, die gehaltenen Mittelstimmen, die durch das Verstummen der Oberstimme plötzlich auf einen Augenblick Melodieträger werden und wie aus dem Nichts hervorzquellen scheinen, — das alles ist ein wahres Brevier des koloristisch feinen Klavierspiels und nur von einem wirklichen Musiker zu bewältigen.“ . . . .

„Die „Münchner Zeitung“ über das gleiche Werk: . . . . „Der Meister spielte die reizvollen Klangstudien seines Bilderbuches, eines an das Vorbild von A. Jensen, Schumann und Th. Kirchner angelehnten, in Erfindung und Klangwirkungen durchaus originellen Werkes, das in der geistvollen Interpretation des Schöpfers eine starke Wirkung ausübte.“

Die „Leipziger Neuesten Nachrichten“ über „Hölderlin“: . . . . „einer Aufgabe, die den Musiker reizen muß, soviel auch Eigenmusik in diesen wundervollen Versen eingeschlossen ist. Zilcher ist an sie herangetreten als Jünger Brahms'. Es ist ein technisch reifes und musikalisch tief empfundenes Werk, das in der für Tenor geschriebenen Singstimme und dem die Stimmung illustrierenden, aber auch selbständig weiterführenden klangschönen Orchesterpart viel melodische Schönheit enthält und besonders in seinen elegischen Teilen den Hörer ergreift. Als nach dem erschütternden Vierzeiler des Wahnsinnigen das Werk mit einer kurzen Trauermusik ausklang, deren Thema schon im Vorspiel auftritt, stand die sehr zahlreiche Zuhörerschaft sichtlich unter dem Eindruck innerer Ergriffenheit, bis dann der Bann gebrochen ward und lebhaftester Beifall . . . . auch den Kom-

ponisten des eigenartigen Gebildes, das etwa nur in Mahlers „Lied von der Erde“ ein Gegenstück hat, oftmals aufs Podium rief.

Die „Münchener Zeitung“ über das Klavierquintett: . . . . „Und in Zilchers neuem Werk ist es derselbe Geist, der uns die Freude an der glänzendsten Make verdirbt. Es liegt ganz in der Logik dieses Geistes, daß er nach zwei Sätzen voll Parfüm und Unterhaltung auch noch auf einige Minuten für Ergriffenheit sorgt und durch vollständiges Zitieren des Chorals: „Wenn ich einmal soll scheiden“ mit dem Zaunpfahl winkt. Der Mut zu solchen Mitteln an solcher Stelle hat etwas Erbitterndes. Ganz abgesehen von der Plumpeheit, in der Instrumentalmusik anders als nur andeutungsweise zu zitieren, glaube ich, daß nicht jeder das Recht zu jedem Zitat hat. Ein geistreicher Konferenzier, der plötzlich den Rosenkranz aus der Tasche zieht, oder aus der „Nachfolge Christi“ vorliest, ist eine peinliche Erscheinung.“

Die „Münchener Post“ über das gleiche Werk: „Zum Schluß . . . noch ein Ereignis auf dem Gebiete der Kammermusik: die Uraufführung des Klavierquintetts von Hermann Zilcher. Es ist, um es kurz zu sagen, das bedeutendste Werk, das Zilcher überhaupt geschrieben hat: aus einer erstaunlich reichen Klangphantasie geboren, wundervoll einheitlich im Gesamtaufbau seiner drei Sätze und in der kammermusikalischen Faktur; in seiner unheimlich-phantastischen Haltung sicherlich eines der stärksten Werke, das das Erleben der letzten Jahre gezeitigt hat. Es „handelt“ irgendwie vom Tode: den letzten Satz läßt

Zilcher mit der Kombination seines „Reiterliedes“ mit dem Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden“ ausklingen: und man mag sich hinterher hundertmal klarmachen, daß einer unserer ganz Großen auch ohne poetisierendes Zitat zur absoluten Deutlichkeit gelangt wäre, daß Zilcher im Ganzen und Tiefsten eine nicht ureigene, eine aus Brahmsischem, Neufranzösischem und Neurussischem „filtrierte“ Sprache spricht: der unmittelbare Eindruck ist zwingend und unwiderstehlich.“

Die „Bayerische Staatszeitung“ über das gleiche Werk: . . . . . „Im Gegenteil, ich kenne keine Musik Zilchers, die aus so tiefem schöpferischen Drang geboren erscheint, wie dieses dreisätziges Klavierquintett. In seiner Grundstimmung ernst und schwer, berührt es fast wie ein Reflex unserer Zeit. Oder liegt nicht im dritten Satze, in dessen Verlauf plötzlich Zilchers „Österreichisches Reiterlied“ auftritt und der schließlich in dem Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden“ weihenvoll ausklingt, so etwas wie eine programmatisch-poetische Idee? Wie dem auch sei, die Wertung der Musik hat damit kaum etwas zu tun. In Zilchers neuester Schöpfung erblicke ich nicht nur einen Markstein im Schaffen des Münchner Tondichters, sondern überhaupt ein wichtiges und bedeutendes Dokument der neuzeitlichen Kammermusik. Energisch und bewußt und — wie es sich bei Zilcher von selbst versteht — mit überlegenem Können gestaltet, verrät diese Musik in allen drei Sätzen stets einen tieferen Ursprung. Zilchers Tonsprache durchläuft die ganze Skala des musikalischen Ausdrucks,

sie ist — zumal im ersten Satze — von blühender Schönheit und bringt Steigerungen von einer Gewalt, wie man sie seit Brahms nur noch in Regerscher und Pfitznerscher Kammermusik findet. . . . .“

Die „Frankfurter Zeitung“ über das gleiche Werk: „Anders das Klavierquintett in cis-moll des in München wirkenden Frankfurters Hermann Zilcher. Hier spricht von A bis Z ein vollblütiger, im melodischen Ausdruck starker Musiker, kein Führer zu neuen Höhen, aber eine vorwärtsschauende und vorwärtsschreitende Persönlichkeit. Im leidenschaftlich bewegten ersten Satz noch etwas an klassischen Vorbildern orientiert, findet dann Zilcher, im langsamen zweiten und bewegten dritten Satz von der musikalischen Weisheit eines Bach und Beethoven ausgehend, und den linearen Ausdruck mit impressionistischen Klängen beleuchtend — seinen eignen Weg und zwingt den Hörer in den Bann seiner Phantasie. Ergreifend: die Einführung der Melodie des Zilcherschen „Österreichischen Reiterliedes“ und des Chorals: „Wenn ich einmal soll scheiden“: Kein Zweifel, das ist beste und gesunde deutsche Kunst.“

Die „Münchener Neuesten Nachrichten“ über die Musik zu: „Wie es Euch gefällt“: „Zilchers Musik ist darum herrlich zu nennen, weil sie ganz aus dem Geist der Dichtung Vorbild und Stimmung holt. Sein polyphoner Satz quillt um die jugendlichen Dinge, die geschehen, und nimmt mit blühender Rede manches Wort von den Lippen. In dem „Nachtgesang“ erhebt sie sich zu stolzer Selbständigkeit.“

Die „Leipziger Neuesten Nachrichten“

über die Musik zum: „Wintermärchen“: „Wie bei „Wie es Euch gefällt“ hat Zilcher auch hier wesentlich zu der glücklichen Wirkung des Abends beigetragen . . . . . Alles mit dem Können des technischen Meisters, der sich in der Beschränkung zeigt, mit leichter Erfindungsgabe und feinem nachfühlenden Geist. Einzelnen Teilen dieser Musik voll eigenartiger klanglicher Reize und quellender Melodik (Wann wird das große Talent Zilchers für die komische Oper seinen Textdichter finden?) kommt selbständige Bedeutung zu, ohne daß sie etwa aus dem Rahmen des Gesamtkunstwerkes fiele.“

Die „Münchener Zeitung“ über das gleiche Werk: „Wunderschön und von hohem musikalischen Wert ist wieder die Musik von Hermann Zilcher, der selbst dirigierte und aus den paar Mann des Orchesters das scheinbar Unmögliche herausholte. Ich kenne nicht vieles in der neuen Musik, das trotz seiner ganz modernen Faktur im Grunde so „klassisch“ klingt; vielleicht ist auch das natürliche, blühende Melos Zilchers daran schuld. Und ein berückender klanglicher Effekt ist die orchestrale Verwendung von Singstimmen, die Zilcher schon früher versucht hat.“

Die „Leipziger Neuesten Nachrichten“ über das „Hohelied“ und die „Hey-Spekterschen Fabeln“: „In diesen . . . . . Werken zeigt Zilcher aufs neue die frische Unmittelbarkeit seiner strömenden Melodik und die Feinheit seiner harmonischen Erfindung, Formensinn und Formenreichtum — als Ausdruck ursprünglichster musikalischer Kraft. Der Zyklus aus dem „Hohelied“ tritt am gewichtigsten auf;

in der Beherrschung der Form hat Zilcher hier artistisch vielleicht sein Bestes gegeben. Doch von unmittelbarer Wirkung, die vielfach ans deutsche Volksliederspiel erinnert, ist der Fabelzyklus. Es läßt sich nicht leicht eine größere Fülle anmutigster Eindrücke denken, und wie dort erhebt sich das Werk schließlich zum innigsten Ausdruck reiner Frömmigkeit, die über Zeit und Zeitliches hinausweist. Zilcher und die Mitwirkenden wurden stürmisch gefeiert.“

Die „Bayerische Staatszeitung“ über das „Hohelied“: . . . . „Zilchers Schaffen ist nun in ein Stadium getreten, das ihn als eine schöpferische Potenz von scharfumrissenem Charakter erscheinen läßt. Obwohl der Einfluß seines Mentors Brahms auch in seinen neuesten Schöpfungen bisweilen noch spürbar ist, so muß man doch sagen: Zilcher steht als Schaffender heute auf eigenen Füßen. Seine Sprache hat nun ein ganz bestimmtes Idiom, ist dabei von überraschender Differenziertheit des Ausdruckes und gibt sich bei allen Merkmalen einer verfeinerten Kultur doch nie gezwungen oder verkünstelt. Von den dargebotenen Werken schätze ich das „Hohelied“ am höchsten ein. Es ist ein Zweigesang von kraftvoller Schönheit, groß in seiner Anlage wie in seiner organischen Gliederung und Gestaltung, und von einem Phantasie Reichthum, wie es sich mit so zwingender Stärke in keinem anderen Werke Zilchers offenbart. Dem eigenartig schwülen Stimmungsgehalt der wundervollen Dichtung wird der Komponist nicht nur melodisch und harmonisch, sondern vor allem auch instrumentalkoloristisch — die teilweise sehr charakteristische



Verwendung des Streichquartetts ist besonders erwähnenswert — in erschöpfender Weise gerecht. Der Versuch einer Vermählung von Lyrik und Kammermusik ist ja des öfteren unternommen worden, ich glaube aber, nie mit größerem Glück und Gelingen als hier.“

Die „Germania“ über das „Volksliederspiel“: . . . . . „Ausnahmslos gute, in ihrer Aufrichtigkeit und Herzenswärme wahrhaft deutsche Musik, nicht nur in dem meisterlichen Können ihres Schöpfers wurzelnd, sondern auch in seiner tiefsten Innerlichkeit. Ich kenne dieser Art kein anderes Werk aus zeitgenössischer Werkstatt, das mit soviel Liebreiz und Freundlichkeit um Gehör wirbt. Ein oder das andere Stück hervorzuheben, würde Zurücksetzung der untereinander gleichwertigen, höchstens in ihren reizvollen Farbenzusammenstellungen verschiedenen Kompositionen bedeuten. Sehr glücklich hat der Komponist das volkstümlich melodische Element mit modernem Zierat, die alte Form mit neuem Inhalt versehen und Strenges mit Zartem zu paaren verstanden. Man könnte von dem Wiederaufleben des Madrigals in verjüngter Lieblichkeit sprechen. Ein schönes, kunstvolles Werk, das den Namen Hermann Zilcher zu den Stützen des Deutschtums in der Musik rechnen läßt.“

Die „Signale“ über das gleiche Werk: „Zilcher verdient es, daß man für ihn Propaganda macht. Von den jüngeren deutschen Komponisten ist er sicherlich einer der Erfreulichsten, weil Eigensten. Er gehört zu keiner „Richtung“, hat sich auch kein System zurechtgezimmert, und sich darauf festgelegt. — des-

halb kennt man den ganzen Zilcher noch nicht, wenn man bloß einige seiner Werke gehört hat; man wird aber gerade an diesem Volksliederspiel die erfreuliche Eigenart seiner Schaffensweise studieren können. Da ist nirgends ein vorgefaßter Plan, eine Absichtlichkeit, eine Kalkulation zu spüren, vielmehr wächst alles . . . . . spontan und frisch aus Inhalt und Gefüge der Worte hervor. Natürlich ist Zilchers Tonsprache modern, aber von jener natürlichen Modernität, die auch die Langsamen, die Nachhinkenden gewinnt. Er kokettiert nicht mit dem Volkston, aber er trifft ihn, er schafft eine moderne Volkstümlichkeit, die etwas Erlösendes hat, die das Herz des Laien wie des Kenners froh macht. Das Ganze ein Produkt glücklicher Inspiration. . . . .“

Die „Berliner Mittagszeitung“ über das gleiche Werk: . . . . . „Ich habe früher Zilcher (ich kenne allerdings nicht viel von ihm) immer nur in die zweite Reihe gerechnet. Sein Volksliederspiel aber ist allerersten Ranges, und zwar in jeder Beziehung. Das Talent ist plötzlich zum Genie geworden. Seit die Orchesterseuche unter den Komponisten grassiert, ist die Bebauung des Vokalquartetts noch dazu recht armselig geworden. Daraus kann man entnehmen, welchen Wert dieses Volksliederspiel besitzt. Zunächst sind die Lieder frisch und natürlich erfunden. Dann klingen sie ausgezeichnet. Darunter darf man aber ja nicht verstehen, als ob die alte kindliche Art mit ihrer Zuckermelodik wieder aufgewacht wäre. Der „naive“ Zuhörer wird sogar bei vielem den Kopf schütteln. Zilcher ist auf die gesunde, kräftige Kontra-

punktik und Satzweise früherer Jahrhunderte zurückgegangen und hat die neueste Harmonik und Modulation so prachtvoll damit verschweißt, daß der Geist des „Wunderhorns“ leibhaftig aufzusteigen scheint und doch nirgends antikisierende Müdigkeit eintritt. Was ist da die nachempfindende Altertümlichkeit Mahlers dagegen, der sich mit wahrer Wut auf diese alten Volkslieder geworfen hat, sogar in seinen Sinfonien? Bei Zilcher ist die Form kompliziert, der Geist einfach. Bei Mahler ist das Geistige aufs raffinierteste ausgeklügelt, die Form aber bei aller Künstlichkeit oft eng und klein. Der Satz bei Zilcher ist ungeheuer originell. Jedes Lied hat ein anderes Gewand, aber immer das, das ihm zukommt. Die Begleitung des Klaviers erhebt sich manchmal bis zur höchsten Charakteristik eines tonmalerischen Orchesters, hat aber niemals die Dürftigkeit der Gesangstimmen zu verdecken, wie wir es bei unseren Modernen meistens gewohnt sind. . . . .“ — — — — —

Nicht ohne Verwunderung wird man sich haben belehren lassen, auf eine wie stolze, wenn auch eigentümlich bunte geistige Ahnenreihe Meister Zilcher demnach zurückblicken darf: Mendelssohn, Brahms, Goldmark, Wagner, Schumann, Bach, Bruckner, Mahler, Pfitzner, Bizet, Jensen, Kirchner (1) — im übrigen noch russische („auf münchenerisch: „schlawinerhafte“) und neufranzösische Elemente — außerdem aber muß man ihm von allem Anfang an und in immer steigendem Maße zugestehen, ein Eigener, „urständig Produktiver“ zu sein — — —.

Weit auffallender aber noch trat diese „Einstimmigkeit“ der Beurteilung gelegentlich einer der letzten Aufführungen der „Liebesmesse“ zutage. Namentlich werden wir die in Frage kommenden Zeitungen, da Polemik an dieser Stelle nach Möglichkeit vermieden werden soll, nicht aufführen; wir betonen aber, daß hier nur Presseäußerungen einer einzigen Stadt über die gleiche Aufführung erwähnt und nur ganz positive Feststellungen, die auch im Zusammenhang des Referates keinen anderen Sinn annehmen konnten, miteinander verglichen werden.

„Am Halse dieser musikalischen Kunst hängt aber ein Mühlstein, der das Herz des Hörers am Fluge zu packendem Genießen mehr als einmal hemmt, die Dichtung Will Vespers . . . . die Verse erinnern an W. Buschs gemütliche, unschädliche Ofenbeschaulichkeit . . . .“ (folgt Zitat der Gebete des Mönchs und der Nonnen).

„Ich beklage es aufs tiefste, daß in Zilcher . . . . nichts von der beseligenden Ekstase des Schmerzes und der Kraft lebt, die zur Vertonung gerade dieser von glühendem Feuer echt menschlicher Leidenschaft durchbebten Dichtung erste Voraussetzung wäre. . . . . Fast jedes Wort des Dichters wird zu einer Anklage des Komponisten, am ergreifendsten da, wo Zilcher die Gebete des Mönchs und der Nonnen, Verse, deren Einfalt und Tiefe fast an Angelus Silesius gemahnt, in stumpfe Alltäglichkeit übersetzt.“

„Das Orchester ist mit voller Beherrschung der modernen Instrumentationskunst behandelt und malt in der Unterstützung des Gesanges

mit scharfer Charakterisierung Bilder von den zartesten bis zu den berauschendsten Farben.“

„In Zilchers Musik blüht es nirgends auf und zwar auch in dem reichbesetzten Orchester nicht, dessen konventionelle Behandlung geradezu als eine Absage an die Errungenschaften moderner Instrumentationstechnik gedeutet werden kann.“

„Seine Musik bietet im reichen Wechsel von Chören, Soli und Ensemblesätzen viel Eigenartiges und Schönes . . . . . und weiß so . . . . . all den verschiedenartigsten Stimmungen und Situationen des Ganzen in charakteristischer Weise gerecht zu werden.“

„Man stutzt über die Gleichmäßigkeit, mit der dieser so begabte Musiker sein Melos sich abspulen läßt.“

„Die Musik bedeutet einen völligen Umschwung gegen Strauß, Reger und Mahler. Sie ist neu, charakteristisch und interessant . . .“

„Von Mahler nimmt Zilcher den melodischen einprägsamen, zuweilen gewollt einfachen Schnitt der Themen, die in breiten Abstufungen gelagerte rein flächenhafte Harmonik, den plastisch wirkenden lapidaren Rhythmus, kurz die ganze freskenhafte, auf Masseneindrücke zielende Attitüde . . .“

„Zum großen all Fresko-Gemälde fehlt ihm vorderhand noch die breite Pinselführung.“

„Melodisch ist Zilcher so weit von Brahms verschieden, wie er es in seiner Harmonik, in seiner orchestralen und vokalen Farbengebung ist.“

„Er klammert sich mit wahrhaft rührender Anhänglichkeit an sein geliebtes Vorbild I. Brahms.“

„Zilchers Komposition imponiert . . . . . besonders durch die seltene Größe und Kühnheit des Aufbaues.“

„Ein Miniaturist wie er mußte vor einer Aufgabe versagen, die gerade den längsten Atem voraussetzt. Unter ihnen (den Miniaturisten) ist Zilcher einer der geistreichsten, aber auch einer der engsten.“

„Nicht zu leugnen dagegen ist, daß er seine Zuhörer mit diesem seinem Werke in einen Zustand tiefster Ergriffenheit und hellster Begeisterung versetzt hat . . . . Zilcher hat einen Erfolg errungen, wie er nicht oft im Odeon zu hören ist.“

„Das Werk kam, erklang, ging vorüber, und ließ einen in stumpfer Ernüchterung zurück.“

Zum Schlusse können wir es uns nicht versagen, den Lesern in diesem Zusammenhange eine interessante Aufklärung über die eigentlichen Ursachen und Folgen des Weltkrieges zu geben. Eine in der gleichen Stadt erscheinende Zeitung schreibt nämlich bei derselben Gelegenheit über die „Liebesmesse“:

„Diese pantheistisch-monistische Kultur, die hier wieder Dichter und Sänger fand, ist verantwortlich für den Zusammenbruch Europas, für den unsterblichen Haß und den katastrophalen Egoismus der Parteien.“

Armer Sänger! . . . . .

Armer Komponist! . . . . . Hätte er diesmal den löblichen Versuch machen wollen, aus den Kritiken zu lernen, wäre er offenbar auf nicht geringe Schwierigkeiten gestoßen. Wir aber hoffen — trotzdem so

zeitweilig ein Zerrbild entstand — im Spiegel der anderen die Persönlichkeit Zilchers gerundet zu haben. Sie wird inzwischen weiter ihren Weg gehen, unbekümmert um Ablehnung oder hartnäckigste, mit allen Mitteln kämpfende Gegnerschaft — ihren Weg, auf dem eine spätere Zeit williger vielleicht folgen wird.

---

Verzeichnis der Kompositionen von  
Hermann Zilcher

- op. 1 Sinfonietta für kleines Orchester (ungedruckt).
- op. 2 Chorwerk „Reinhart“ (ungedruckt).
- op. 3 Zwei Stücke für Violine und Klavier (Verlag Ries & Erler, Berlin).
- op. 4 Kleine Orchestersuite in G-Dur (ebenda).
- op. 5 Vier Humoresken für Klavier (André, Offenbach).
- op. 6 Vier Klavierstücke (Ries & Erler, Berlin).
- op. 7 Zwei Stücke für zwei Soloviolen (ebenda).
- op. 8 Sechs kleine vierhändige Stücke (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 9 Konzert für zwei Violinen und Orchester oder Klavier in d-moll (ebenda).
- op. 10 Fünf Lieder (ebenda).
- op. 11 Violinkonzert in h-moll (ebenda).
- op. 12 Vier Lieder (ebenda).
- op. 13 Vier Lieder (ebenda).
- op. 14 Vier Lieder (ebenda).
- op. 15 Suite für zwei Violinen und Orchester oder Klavier (im Erscheinen).
- op. 16 Violin-Klavier-Sonate in D-Dur (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 17 Erste Symphonie in A-Dur (im Erscheinen).
- op. 18 Skizzen aus dem Orient für Violine und kleines Orchester oder Klavier (Halbreiter, München).
- op. 19 „Fitzebutze“, Traumspiel von Richard Dehmel (im Erscheinen).
- op. 20 Klavierkonzert in h-moll (im Erscheinen).
- op. 21 Cellokonzertstück in a-moll (Breitkopf & Härtel, Leipzig).



- op. 22 „Klage“ für Violine und Orchester oder Klavier (ebenda).
- op. 23 Zweite Symphonie in f-moll (im Erscheinen).
- op. 24 „Nacht und Morgen“ für 2 Klaviere, Streichorchester und Pauken (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 25 Dehmel-Zyklus, 14 Lieder und Duette für Sopran, Tenor und Klavier (Wunderhorn-Verlag, München).
- op. 26 Klavierskizzen (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 27 „Die Liebesmesse“, großes Chorwerk in 3 Teilen, Dichtung von Will Vesper (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 28 „Hölderlin“, Liederzyklus für Tenor und Orchester oder Klavier (im Erscheinen).
- op. 29 „Von Feld zu Feld“, Lied von Richard Dehmel.
- op. 30 Vier Kriegslieder (Leukart, Leipzig).
- op. 31 „Gesang zu Zweien in der Nacht“ von Mörrike, für Sopran, Tenor und Klavier (Halbreiter, München).
- op. 32 Ein deutsches Volksliederspiel für Vokalquartett und Klavier (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 33 Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ (Halbreiter, München).
- op. 34 Bilderbuch (ebenda).
- op. 35 Nachtgesang und Morgenlied für Bariton und Orchester oder Klavier (ebenda).
- op. 36 Tanzlied für Sopran, Solovioline und Klavier (Halbreiter, München).
- op. 37 Fünfzehn kleine Lieder nach Fabeln von Hey-Spektor für Mezzosopran und Klavier (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 38 Aus dem „Hohelied Salomonis“ Variationen für Alt, Bariton, Streichquartett und Klavier (Breitkopf & Härtel, Leipzig).
- op. 39 Musik zu Shakespeares „Wintermärchen“ (ebenda).
- op. 40 Vier Lieder (ebenda).
- op. 41 Drei Lieder von Richard Dehmel (ebenda).
- op. 42 Klavierquintett in cis-moll (ebenda).

## I N H A L T

Vorwort . . . . .	5
1. Kapitel: Das Leben . . . . .	7
2. Kapitel: Die Werke . . . . .	24
Sinfonietta für kleines Orchester in E-Dur (opus 1) . . . . .	25
Chorwerk „Reinhart“ (opus 2) . . . . .	25
Kleine Orchestersuite in G-Dur (opus 4) . . . . .	26
Konzert für 2 Violinen und Orchester in d-moll (opus 9) * . . . . .	26
Violinkonzert in h-moll (opus 11) . . . . .	27
Suite für 2 Violinen und Orchester oder Klavier in G-Dur (opus 15) . . . . .	27
Violin-Klavier-Sonate in D-Dur (opus 16) . . . . .	27
Erste Sinfonie in A-Dur (opus 17) . . . . .	28
Skizzen aus dem Orient für Violine und kleines Orchester oder Klavier (opus 18) . . . . .	32
„Fitzebutze“, Traumspiel von Richard Dehmel (opus 19) . . . . .	32
Musik zur „Gespenstersonate“ von Strindberg . . . . .	34
Musik zu „Wie es Euch gefällt“ von Shake- speare (opus 33) . . . . .	34
Musik zum „Wintermärchen“ von Shake- speare (opus 39) . . . . .	34
Nachtgesang . . . . .	35
Klavierkonzert in h-moll (opus 20) . . . . .	36

Cellokonzertstück in a-moll (opus 21) . . .	36
„Klage“ für Violine und Orchester oder Klavier (opus 22) . . . . .	36
Zweite Sinfonie in f-moll (opus 23) . . .	36
„Nacht und Morgen“ für 2 Klaviere, Streich- orchester und Pauken (opus 24) . . .	43
Dehmel-Zyklus, 14 Lieder und Duette für Sopran, Tenor und Klavier (opus 25) .	44
Klavierskizzen (opus 26) . . . . .	45
„Die Liebesmesse“, großes Chorwerk in drei Teilen (opus 27) .	46
Bilderbuch (opus 34) . . . . .	64
Klavierquintett in cis-moll (opus 42) . . .	64
Aus dem „Hohelied Salomonis“, Variationen für Alt, Bariton, Streichquartett und Kla- vier (opus 38) . . . . .	69
Drei Lieder von Richard Dehmel (opus 41) .	70
15 kleine Lieder nach Fabeln von Hey- Spekter für Mezzosopran und Klavier (opus 37) . . . . .	70
„Hölderlin“, Liederzyklus für Tenor und Orchester oder Klavier (opus 28) . . .	71
Ein deutsches Volksliederspiel für Vokalquar- tett und Klavier (opus 32)	75
3. Kapitel: Der Widerhall . . . . .	88
Verzeichnis der Kompositionen von Hermann Zilcher	111

# Zeitgenössische Komponisten

Eine Sammlung

Herausgegeben von

Hermann Wolfgang von Waltershausen

Professor der Akademie der Tonkunst in München

Die Sammlung will die Persönlichkeit und das Schaffen zeitgenössischer Komponisten zeigen, gesehen im Spiegel starker und eigenartiger künstlerischer Charaktere. Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild

Zunächst werden folgende Essays erscheinen:

**RICHARD STRAUSS**

von Hermann W. von Waltershausen

(mit Notenbeispielen)

**M A X R E G E R**

von Dr. Hermann Unger

**FRIEDRICH KLOSE**

von Dr. Heinrich Knappe

(mit Notenbeispielen)

**FRANZ SCHREKER**

von Dr. Julius Kapp

**HERMANN ZILCHER**

von Hans Oppenheim

(mit Notenbeispielen)

**HEINR. K. SCHMID**

von Herman Roth

(mit Notenbeispielen)

Jeder Band geheftet Mk. 7.—

Es werden u. a. folgen:

Eugen d'Albert

Claude Debussy

Max Schillings

Julius Bittner

Paul Graener

Giacomo Puccini

Leo Blech

Gustav Mah'ler

Bernhard Sekles

Walt. Courvoisier

Hans Pfitzner

Felix Weingartner

★

Drei Masken Verlag München

# Musikalisches Laienbrevier

Ein Spaziergang durch die Musikgeschichte  
für Musikliebhaber

von Dr. HERMANN UNGER

Geheftet Mk. 6.—

Dieses Buch will kein Geschichtswerk sein, kein Theoriekompendium. Es will allein einen schwachen Ersatz schaffen für all das, was uns unsere Herren Lehrer auf der Schule schuldig geblieben sind, was uns weder Universität noch Volkshochschule noch Konservatorium bieten, worüber wir auch in Zeitschriften keinerlei Belehrung erwarten dürfen: einen kurzen und auch dem Laien faßlichen Überblick will es geben über das Wesen und Werden der Musik mit ihren Formen und Formgesetzen, mit tunlichster Beschränkung auf das Allerwenigste an Namen und Daten, zugleich aber mit möglichster Anlehnung an uns Bekanntes.

---

## GESAMMELTE AUFSÄTZE ZUR MUSIKGESCHICHTE

von

Prof. Dr. ADOLF SANDBERGER

Mit einem unbekanntem Bildnis Orlando di Lassos

Geheftet Mk 40.—, gebunden Mk. 50.—

Dieser Band mit Aufsätzen ist ein Querschnitt durch ein Menschenleben im Dienste der historischen Musikwissenschaft. Professor Sandberger, dessen Münchener Kolleg in weiten Fachkreisen hohen Ruf genießt, gibt hier eine Auswahl der besten seiner musikgeschichtlichen Arbeiten, vor allem jene Aufsätze über Orlando di Lasso, mit denen Sandberger sich vor Jahren als erster Forscher mit einem Schlage bekannt machte und die für die Lasso-Forschung grundlegend und bis heute unübertroffen sind. Auch die anderen Aufsätze zeugen von gründlichem Wissen und bieten eine Fülle von feinsinnigen, geistvollen Forschungsergebnissen — jede einzelne Arbeit von hohem Wert. Professor Sandbergers Studien zur Beethoven-Forschung sollen später in einem Bande für sich veröffentlicht werden.

★

Drei Masken Verlag München

# Musikalische Stillehre

in Einzeldarstellungen  
von Hermann W. v. Waltershausen

Bisher erschienen:

Bd. 1: DIE ZAUBERFLÖTE, eine operndramaturgische Studie

Bd. 2: DAS SIEGFRIED-IDYLL oder die Rückkehr zur Natur

Bd. 3: DER FREISCHÜTZ, ein Versuch über die musik. Romantik

Weitere Bände sind in Vorbereitung

Jeder Band geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 7.50

Eugen Kilian in „Blätter des Operntheaters“  
... Es sind die Arbeiten eines gediegenen Musikers ... mit  
allem Rüstzeug fachmännischer Bildung ausgestattet ... Ein  
gründlicher Kenner unserer Literatur, ein geschmackvoller  
und kritisch geschulter Geist, vor allem aber ein Künstler mit  
offenem, freiem Blick für die besonderen Bedingungen des  
dramatischen Kunstwerkes und des praktischen Theaters tritt  
dem Musiker in glücklicher Ergänzung zur Seite.

---

## MOZARTS OPERN

Illustrierte Klavier-Auszüge

Mit je 7 bis 10 ganzseitigen farbigen  
Blättern, figuralen Kopfleisten und  
Vignetten von HERMANN EBERS

Der Bildschmuck von Hermann Ebers — Szenenbilder und  
Figurinen — wendet sich ebenso an den Freund künstlerischer  
Buchgestaltung, der hier mit Befriedigung und Freude eine seinen  
Wünschen entsprechende Ausgabe empfängt, wie an den Theater-  
fachmann, dem Anregung zur prinzipiellen Lösung des Mozartischen  
Bühnenbildes gegeben werden soll. — Außer einer einfachen Aus-  
gabe ist eine Liebhaber-Ausgabe mit Handkolorit vorgesehen.

Es werden erscheinen:

Don Giovanni / Figaros Hochzeit / Die Zauberflöte

Die Entführung aus dem Serail

\*

Drei Masken Verlag München

# Musikalische Stundenbücher

Eine Sammlung erlesener kleiner Tonschöpfungen, herausgegeben und mit Einleitungen versehen von hervorragenden Künstlern. Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild

und kostet gebunden Mk. 12.—

## BAGATELLEN

von LUDWIG VAN BEETHOVEN

Herausgegeben und eingeleitet von Paul Bekker

Die Bagatellen, in einem Bande vereinigt, bringen gleichsam in nuce den jungen und den späten Meister. Hier bannt der Gestalter größter Werke seine Gedanken in die knappste Form.

## Dritte grosse Sonate d-moll

von KARL MARIA VON WEBER

Herausgegeben und eingeleitet von Dr. W. Georgii

Ein Werk voll Kraft, Steigerung und fortreißenden Schwung wie die d-moll-Sonate wird sich stets neue Freunde erwerben.

## LIEDER OHNE WORTE

von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Ausgewählt und mit einem Vorwort von H. W. v. Waltershausen

Des Meisters Lebenswerk verschwindet. Darum will die Auswahl zu einer Revision des öffentlichen Urteils über den Meister anregen.

## GESELLIGE LIEDER

von WOLFGANG AMADEUS MOZART

Herausgegeben und eingeleitet von Dr. B. Paumgartner

Gebunden 15 Mk.

Mozarts Lieder entstanden meist für Freunde und gesellige Kreise und gerieten teilweise in Vergessenheit. In unserer Auswahl findet sich so manche dieser unbekannteren Perlen wieder.

★

Drei Masken Verlag München

# AUSGEWÄHLTE LIEDER

von HECTOR BERLIOZ

Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Karl Blessinger  
Aus diesen Liedern spricht eine Künstlerpersönlichkeit voll hohen  
Strebens, voll glühender Liebe für alles Gute, Schöne und Wahre.

# Z E H N L I E D E R

von RICHARD WAGNER

Herausgegeben und eingeleitet von Prof. W. Golther  
Neben den 5 Wesendonkschen Liedern bringt unser Bändchen  
die 3 Lieder aus des Meisters Pariser Zeit, sowie die Balladen  
„Der Tannenbaum“ und „Die beiden Grenadiere“.

# NEUN DEUTSCHE ARIEN

von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Herausgegeben, gesetzt und eingeleitet von Herman Roth  
Wahre Kabinetstücke von feinsten Melodik sind diese wunder-  
vollen gesanglichen Lieder, die es wohl verdient haben, wieder  
hervorgeholt zu werden.

# WEIHNACHTSLIEDER

UND

# TRAUER UND TROST

von PETER CORNELIUS

Eingeleitet und herausgegeben von G. von Westerman  
Die „Weihnachtslieder“ — des Dichter-Komponisten Cornelius  
populärstes Werk — und der Zyklus „Trauer und Trost“ nehmen  
durch ihre religiöse Stimmung gefangen.

\*

Drei Masken Verlag München



# MISSA PAPAE MARCELLI

von G. PIERLUIGI DA PALESTRINA

Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Alfred Einstein

Diese dem Papste Marcellus gewidmete weltberühmte Messe bezeichnet die Vollendung der katholischen Kirchenmusik.

# SECHZIG CHORALGESÄNGE

von JOHANN SEBASTIAN BACH

Eingeleitet und ausgewählt von Herman Roth

Die feinsinnige Auswahl aus Bachs Chorälen bietet das musikalisch Stärkste aus des großen Meisters großem Werke.

# CAPRICCIO IN B-DUR

sopra la lontananza del suo fratello diletto

von JOHANN SEBASTIAN BACH

nebst einer Sonate aus Johann Kuhnaus

„Musical. Vorstellung einiger biblischer Historien“ als Zugabe

Eingeleitet und herausgegeben von Herman Roth

Gebunden 8 Mk.

Das reizende, wenig bekannte Capriccio nimmt eine gesonderte Stellung in dem Werke des Meisters ein. Die Sonate Kuhnaus hat dem jungen Bach in der Form als Muster gedient

# AUSGEWÄHLTE WALZER

von JOSEF LANNER

Ausgewählt und eingeleitet von Prof. Dr. Oskar Bie

Die schönsten Walzer des Wiener Walzerkönigs Lanner wurden hier zu einem reizenden Geschenkbüchlein vereinigt, das in unserer tanzfreudigen Zeit höchst willkommen sein wird.

★

Drei Masken Verlag München