

Eine ungarische Konzertreise im Jahre 1881

Autor(en): **Kienzl, Wilhelm**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Orchester : schweizerische Monatsschrift zur Förderung der Orchester- und Hausmusik = L'orchestre : revue suisse mensuelle pour l'orchestre et la musique de chambre**

Band (Jahr): **4 (1937)**

Heft 7

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DAS ORCHESTER

Schweiz. Monatschrift zur Förderung der Orchester- und Hausmusik
Offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverbandes

L'ORCHESTRE

Revue Suisse mensuelle pour l'orchestre et la musique de chambre
Organe officiel de la Société fédérale des Orchestres

REDAKTION: A. PIGUET DU FAY, SPYRISTRASSE 9, ZÜRICH 24

Einsiedeln Juli
Juillet 1937

No. 7

4. Jahrgang
4^{ème} Année

Eine ungarische Konzertreise im Jahre 1881*)

von Wilhelm Kienzl

Im Jahre 1881 machte der damals vierundzwanzigjährige, noch ganz unbekannt Komponist Wilhelm Kienzl, mit seinem Freund, dem genialen Geiger Richard Sahla und der Sängerin Aglaja Orgeni eine Konzertreise, über welche er, nach seinen damaligen Tagebuchaufzeichnungen, in launiger Weise berichtet:

Im Herbst 1881 traten wir beide (Kienzl und Sahla), ich in der Eigenschaft als Pianist, Komponist, Dirigent, Klavierbegleiter und Transponiermaschine, gemeinsam mit der bedeutenden Kammersängerin Aglaja Orgeni eine sechsendsechzig Konzerte umfassende Konzertreise durch Ungarn, Kroatien, Mittel- und Norddeutschland an, die ungeachtet aller errungenen Erfolge eine Kette von Leiden, Abenteuern und Enttäuschungen bildete, die nur durch den von uns an den Tag gelegten unverwüstlichen Humor erträglich war, in der Erinnerung aber jedenfalls einen der interessantesten Abschnitte meines Künstlerlebens darstellt. Ich will einiges davon erzählen. An einem Novembertage langten wir glücklich in P. an, wo uns unser Impresario erwartete. Infolge des im ersten Konzerte eingeheimsten Beifalles fühlten wir uns veranlasst, noch ein zweites zu geben. Damit war unser Glück aber bereits zu Ende; denn von dem dritten Konzert an verfolgte uns Missgeschick über Missgeschick.

In die Stadt St., nichts weiter als ein ausgedehntes schmutziges Bauerndorf, dirigiert, blieb uns nichts übrig, als unser zwischen zwei ungarischen «Lustspielen» eingekeiltes Konzert in einem trostlosen Raume abzuhalten, welcher mehr einem Pferdestall als einem Theater glich, für das man ihn ausgab. Dies hatten wir unserem rührigen Impresario zu verdanken, der wegen eines viel Publikum absorbierenden Gastspiels der Sarah Bernhardt unser

*) Aus W. Kienzl: Meine Lebenswanderung, Verlag Engelhorn, Stuttgart.

in Budapest vorgesehenes Konzert eigenmächtig abgesagt und uns dafür eine Kette von Konzerten in Städten — vielmehr Dörfern — des Banats zusammengestellt hatte, in welchen ich das erstemal einen Vorgeschmack jener Kulturzustände empfang, die man allenfalls im asiatischen Russland zu finden Gelegenheit haben könnte. Da uns nun einmal ziemlich bedeutende Kosten erwachsen waren, erschien die Abhaltung jener Konzerte für uns als zwingende Notwendigkeit. Unser Impresario, den ich von nun an der Einfachheit halber «Herrn X.» nennen will, hatte aber den ihm zum Zwecke ergiebiger Konzertvorbereitungen ausgefolgten Barvorschuss nicht für das «abgesagte», aber in der Tat von ihm nie in Angriff genommene Arrangement eines Budapester Konzerts verbraucht, sondern zu eigener Unterhaltung und Ergötzung bestens verwendet. Aber auch die Konzerte in jenen Nestern waren nicht einmal von dem saubern Herrn X. selbst arrangiert worden, sondern durch ein von ihm vorausgeschicktes zweifelhaftes Subjekt, das sich in dem ersten Hotel unserer dritten Konzertstadt K. (einem für Künstler nicht sonderlich interessanten, jedoch als Getreideverkaufsplatz renommierten Ort!) vierzehn Tage gütlich tat. Kein Wunder also, dass dieses Konzert und die folgenden wegen Mangels auch nur der geringsten Vorbereitungen vor leeren Bänken statthaben mussten. Es wird daher niemanden befremden, dass unsere in der Hoffnung auf günstige Erträgnisse nicht allzu üppig gefüllten Geldtaschen sich bedenklich zu leeren begannen.

Der pekuniäre Misserfolg in der Stadt K., welcher jedoch von einem glänzenden künstlerischen Erfolge wettgemacht wurde, erklärte sich nachträglich daraus, dass die gute Bevölkerung von K. uns vorerst für «Künstler» ganz anderer Art gehalten hatte, nachdem sie in dem von Herrn X. vorausgeschickten kostspieligen Subarrangeur den Impresario einer kurz vorher im gleichen Saale mit hohem Erfolg gekrönten... Trapezkünstlerin (!) wiedererkannt hatte.

Eine Konventionalstrafe von fünfhundert Gulden österreichischer Währung, welche wir im Falle des Nichteintreffens dem Theater der kroatischen Stadt W. hätten zahlen müssen, zwang uns, den nach so trüben Erfahrungen gefassten Entschluss der Rückkehr in unsere Heimat aufzugeben und uns in Nacht und Winternebel über die unsichere Pussta in einem Reisewagen ohne Panduren (Schutzleute) nach W. zu verfügen.

Von Unannehmlichkeiten und Sorgen fast erdrückt, vergassen wir während unserer künstlerischen Darbietungen alles Widerwärtige und fühlten uns für Augenblicke in eine bessere Welt versetzt. In W. wäre uns auch das fast missglückt, denn hier fehlte sozusagen jedwede Grundbedingung zur Veranstaltung auch nur der dürftigsten musikalischen Produktion. Ich hatte — vom Herrn X. auf das «vorzügliche» Theaterorchester von W. eindringlichst aufmerksam gemacht — ein Orchesterstück eigener Komposition auf das Programm gesetzt. Doch wie erstaunte ich, als ich in das Theater von W. eintrat und des «vorzüglichen» Orchesters ansichtig wurde! Es

bestand aus dreizehn Mann, meist gebrechlichen alten Herren; darunter zwei Holzbläser, nämlich ein Flötist und ein Klarinettist, wovon der erste eigentlich nur für einen halben zählte, da sein altersschwach hingehauchter Ton glücklicherweise kaum vernehmbar war. Die Geiger machten auf mich den Eindruck, als ob sie nur auf den leeren Saiten zu spielen imstande wären. Das Köstlichste jedoch bot der Kontrabassist. Er war der Träger des gesamten Orchesterbasses, denn es fehlten in diesem Orchester gänzlich Fagott, Bassposaune und Cello. Der Mann am Kontrabasse erwarb sich also meinen höchsten Respekt schon im voraus, da er zweifelsohne ein tüchtiger Meister sein musste, wenn er das ganze Gewicht der Verantwortung des Bassgeschlechtes auf sich ruhen hatte. Nachdem ich mit der entschuldigenden Redensart, es sei bereits die Zeit zum Probieren einer so umfangreichen Orchesternummer zu weit vorgerückt, auf die Aufführung meiner Komposition freiwillig verzichtet hatte, beschränkte ich mich notgedrungen auf das Proben der beispiellosen einfachen Orchesterbegleitungen zu einer Bellinischen Koloraturarie und einem Paganinischen Geigenkonzert; ich sage «notgedrungen», da in der ganzen Stadt kein Flügel aufzutreiben war, der mich in den Stand gesetzt hätte, die erwähnten Nummern darauf zu begleiten. Eine Stunde später begann das Konzert. Da ich nicht wusste, ob die Sängerin der Bellinischen Arie in A- oder As-Dur zu singen sich entschliessen werde, hatte ich beim Proben den Musikanten gesagt, dass ich ihnen im Falle des tieferen Singens die Absicht der Dame vor Beginn der Nummer bekanntgeben würde, für welchen Fall sie sich statt der drei vorgezeichneten Kreuze nur vier B zu denken hätten, was keinerlei Schwierigkeiten mache, da das Stück nicht mehr als zwei Harmonien (Tonika und Dominante) aufweise. Das Konzert hatte seinen Anfang genommen. Es folgte als zweite Nummer die bewusste Arie, welche von der Sängerin in der Originaltonart vorgetragen wurde. Doch wie erschreckt ich, als ein Teil des Orchesters das lärmende Vorspiel in A-Dur, der andere aber gleichzeitig in As-Dur begann! Sogar das Publikum von W. hatte das bemerkt, das Orchester selbst aber nicht. Nur durch ein laut ins Orchester geschrieenes «A-Dur!» lenkte ich nach etwa zehn unbeschreiblich gespielten Takten die eifrig kratzenden und tutenden Musensöhne in die erlösende A-Dur-Harmonie. Damit war aber das unerhörte noch nicht zu Ende. Die altersschwachen Saiten der einzigen Bassgeige von W. hatten nachgelassen, und der Mann, der sie strich, war von einer grausam schallenden Natur der Erkenntnis beraubt, die ihn hätte veranlassen müssen, die Saiten straffer zu spannen: Der Unglückliche war — wie ich später erfuhr — vollkommen taub; er war also andererseits doch der einzige Glückliche, der die furchtbaren harmonischen Kombinationen schmerzlos über sich ergehen lassen durfte, die sein Kontrabass in Es, As, Des, Ges zutage förderte. Ich sah: «Im Meister hatt' ich mich geirrt!» Nie werde ich die tragikomische Wirkung jener seltsamen Harmonien vergessen, die damals erklangen. Merkwürdigerweise sind sie bisher von keinem Musiker der Neuzeit angewendet worden. Alle Versuche, dem Manne begreiflich zu

machen, er möge doch zu spielen aufhören, waren vergeblich. Da mein Abwinken nichts nützte, versuchte ich es mit lauten Worten, wie sie bei einer öffentlichen Produktion wohl nur im verzweifelsten Notfalle aus-
helfen müssen; doch dieses letzte Auskunftsmittel, die etwa im Publikum
vorhanden gewesenen gesund organisierten Ohren von jenem musikalischen
Alpdrücken zu befreien, scheiterte an der mir damals noch nicht zur Kennt-
nis gelangten totalen Taubheit des armen Kontrabassisten. Nur sein kom-
misch-ängstlicher Gesichtsausdruck verriet, dass er die Last einer Schuld
auf sich gewälzt fühlte, deren er sich in der Tat nicht bewusst sein konnte.
Während des Konzertes hatte der Theaterdirektor doch noch ein Klavier
aufgetrieben, so dass die auf dem Programme verzeichneten Klavierstücke
nicht wegzufallen brauchten. Ich trat mit der mir bereits geläufig gewor-
denen künstlerischen Todesverachtung zum Flügel; doch wehe! — als ich
die vergilbten Tasten berührte, ertönten die betreffenden Saiten einmal
und nicht wieder; für jeden Fingerdruck musste der Ton sein Leben lassen
wie die Wespe, wenn sie einmal gestochen hat; denn alle Tasten blieben
stecken. Nun hiess es doppelt spielen: von oben herab und unten hinauf.
Der liebe Leser kann sich wohl vorstellen, welch tiefen Eindruck mein
Tasten hinab- und wieder hinaufdrückender Klaviervortrag auf das Pub-
likum von W. machte. (Fortsetzung folgt.)

Die musikalische Notierung der Töne

von Ferd. Scheminsky

Die Benennung der einzelnen Töne mit bestimmten Buchstaben geht weit
in die vorchristliche Zeit zurück; die Niederschrift der Ton-Buchstaben
stellt zugleich die erste musikalische Aufzeichnung dar. Da allerdings die
gleichen Noten in verschiedener Tonhöhe vorkommen, war die Buchstaben-
notierung nur die recht primitive Form einer Melodieaufzeichnung und
es ging aus ihr nicht deutlich die wirkliche Tonhöhebewegung hervor.
Um das achte Jahrhundert nach Christus tauchte aber im Orient und
in den südeuropäischen Küstenländern eine Darstellung der Melodie durch
Punkte, Striche und kleine Kurvenlinien auf, die in gewisser Hinsicht
unseren Kurzschriften ähnlich sah. Diese Tonzeichen wurden Neumen
genannt und insbesondere zur Aufzeichnung der Kirchengesänge benützt;
sie hatten die Aufgabe, das Steigen und Fallen der Melodie anschaulich
darzustellen. Auch sie konnten den Gang einer Melodie nur ganz ungefähr
wiedergeben und dienten mehr als Erinnerungsbehelf für die durch münd-
liche Ueberlieferung schon bekannten Gesänge. Später zeichnete man den
Neumen entlang eine Richtungslinie auf und setzte an ihren Anfang einen
Buchstaben, der die Tonbedeutung dieser Linie angab. Dann wurde die
Zahl dieser Notenlinien vermehrt und im 11. und 12. Jahrhundert be-
nützte man bereits vier Notenlinien. Nur die Linien hatten eine Tonbedeu-
tung, die Zwischenräume wurden noch nicht zur Darstellung weiterer