

## Frederick Delius: „Eine Messe des Lebens“.

Aufführung durch den Rühlchen Gesangverein in Frankfurt am 23. Februar.

Als Frederic Delius' lyrisches Musikdrama „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ vor etwa zehn Jahren in der Berliner „Komischen Oper“ aufgeführt wurde, blieb es, trotz mancher Neuartigkeit seiner Tonsprache, teils wegen der mangelnden Unzulänglichkeit der damaligen Wiedergabe auf fast allgemeines Mißverständnis. Die „Messe des Lebens“ mag ungefähr aus der männlichen Schaffenszeit des Komponisten stammen — sehr läßt man sie vorübergehen, ohne an klanglichen Schönfarbigkeiten Anstoß zu nehmen, ohne sich über die eine oder andere Kühnheit der Harmonik oder der rhythmischen Gestaltung sonderlich zu erregen. Vielfach man fragt sich ganz erstaunt, was ein eigentliches Hörer- empfinden so gewaltig erschüttert haben mag? Man müßte lächeln, wenn man daran zurückdenkt — bestimmt nur nicht die bescheidene Tatsache, daß jenes ebenso eigentliche reizlose wie bedeutende Werk noch bis zum heutigen Tage seiner Idealisierung harrt.

Die Messe hat sich, als Konzertstück, leichter durchsetzen können als die Oper. Sie ist im Lauf der Jahre außerhalb Frankfurts schon mehrfach, zuletzt vor wenigen Tagen in Wiesbaden aufgeführt worden. Der lebhafteste, einige Male ganz spontan durchbrechende Erfolg, der ihr gestern auch hier zuteil wurde, läßt hoffen, daß sie vielleicht bestimmt ist, den übrigen Werken des Komponisten den Boden zu bereiten, den es verdienen. Was die Einheitlichkeit und organische Struktur des Werkes angeht, noch höher zu bewerten sind als diese Stücke.

Delius hat sich hier von jeder engeren oder kirchlichen Bauform — symphonisch, geistlich, aufsuchende Partien — zusammenstellend gelöst und frei bunter durch- gearbeitet und so der begrifflichen Absonderung den ansprechenden Titel „Messe des Lebens“ gegeben. Man spürt die literarisch-pathetische, zum mindesten tendenziöse Benennung; sie stammt aus der Zeit, da man doch mit sentimentaler Befangenheit liebte. Delius wollte hier überkommene Formen der christlichen Messe weltlich-religiöse Gegenstände zur Seite stellen. Aber dieser Versuch mußte scheitern, denn der Gegensatz selbst ist doch die Monumentalität des christlichen Gottesdienstes auf die berührende Sprachgewalt Whitmans gesetzt. Denn in den bedeutenderen Teilen der großen, an denen Whitmans Bilder erscheinen, kann der bedächtig dahinfließenden Zeit dieser „Lebensmesse“ garnicht in Beziehung gebracht werden.

Dieser Einwand gilt nicht nur dem Titel. Er trifft auch das Werk als Gesamtstimmung. Es ist, ebenso wie jene Oper, nur scheinbar ein Ganzes, in Wirklichkeit aber eine Folge lose aneinandergereihter lyrischer Bilder. Während wir in der Oper Handlung und Szene natürliche künstlerische Bindungen herstellen, soll dies hier durch die intellektuelle Übertragung der Messe-Idee geschehen. Weil aber diese Idee rein intellektuell bleibt, der

willkürlichen Text-Zusammenstellung wegen intellektuell bleiben muß, kommt die Bindung nicht zustande und wird sie fehlend, phantasievoll entworfenes musikalisches Bild ohne innere Zusammengehörigkeit. Der Zündstoff bereitet daher, durch motivische Verarbeitung, vor allem durch die Art des musikalischen Vortrages, eine gewisse Steigerung zu schaffen – aber gerade da, wo er zusammenfassend, nicht überleitend, große, ungestörte Formen nach seiner Vorstellung bauen will, läßt die gestaltende Kraft nach. (Es ergibt sich entweder, wie bei den „Sea-Drift“-Liedern, im melodischen Nebeneinander stimmungsmäßig sehr apart empfundener, aber nicht ineinander wachsender Episoden, wie bei der großgedachten Schlußode, die mehr theatralisch-dramatische, als innerlich empfundene Steigerung eine bedenklich günstig anmutende Grundstimmung.) Hinreißend und überzeugend klingt Delius' Tonsprache nur da, wo er eine ungebrochene Stimmung verständnislos ausfließen lassen kann, wie in dem zu statischer Begeisterung sich aufschwingenden Anfang der „Ode an mein Wille“, in dem bacchantischen wilden Tanzjubiläum, in dem begeisterten Aufruhr zum Beginn des zweiten Teiles. Heraus nun, die großen Wirkungen. In diesen Höhen allerdings zeigt eine Schwächigkeit der Empfindung, eine tiefergehende Eingabe und intensivere Seelenfähigkeit des Künstlers, daß hier alle Spannungen der Form beiseite gelegt, von der Intensität der Musik überströmt werden.

Und doch ruht das rein künstlerische Schwergewicht nicht in den Ensemble- und Massenszenen der Partitur, sondern in den vorwiegend solistisch behandelten Abschnitten. Delius ist als Empfinder eine absolut lyrische Natur, als Techniker ein Primitiver. Kolorit und ein stark ausgeprägter Sinn für erotisch anmutende Klangmischungen sind ihm notwendiges Mittel zur Verdeckung mancher Schwächen in der Struktur seiner Tonsprache. Man nennt ihn oft in Verbindung mit den Führern der jungfranzösischen Schule und sicherlich finden sich manche Ähnlichkeiten, die dem nach konventionellem Maßstab urteilenden Hörer als Übereinstimmungen erscheinen mögen. In Wirklichkeit aber hier mehr Zufall als Absicht walten, denn Delius ist eine viel mehr ursprünglichere Natur, um sich einen vorwiegend auf ästhetische Spekulation gegründeten Stil unterzuordnen. Seine Beziehungen zur französischen Schule sind vielleicht ebenso lose und nachträglich angeknüpfte wie die des Russen Mussorgsky – nur während dieser seine persönlichsten Anregungen aus nationalen Quellen schöpfte, tritt an deren Stelle bei Delius eine lebhaftere, an außereuropäischen Eindrücken genährte Landschaftsphantasie. Sie gibt jedem seiner musikalischen Einfälle gleichsam einen szenischen Rahmen, sie bestimmt auch den eigentümlich geradlinigen, mit der auffälligen Bevorzugung ediger Intervallschritte, namentlich zuweilen fast eigenwilliger Quartenfolgen beinahe ungehemmt wirkenden Wuchs seiner Melodik, die aber gerade dieses

markanten Konturs, ihrer unverkennbaren Neigung zur plastischen Periode wegen in deutlichen Gegensatz zur zerfließenden Melodik des Debussy steht. Auch Delius als Symphoniker neigt viel mehr der deutschen Romantik zu als dem französischen Impressionismus. Durch das vorwiegend motivische Denken, überraschende und anfangs befremdende Bildverknüpfungen anwendet, steht er doch immer auf der Basis einer festen, sich selbstbewußt durchsetzenden Tonalität. So rundet die ganze Persönlichkeit, deren idiosynkratische Schwäche sich doch am ehesten in einer nicht ganz durchgeführten Rhythmik zeigt, wie eine aus fremden Böden verpflanzte, im Grunde aber doch uns noch verwandte Erscheinung an, der die neue Heimat zu gewähren fähig und menschlich stark, dem innig fühlenden, allgemeineren Empfindungsart eine neue, besondere Art des Schönen gegeben hat. Da, wo Delius diese seine lyrische Gabe des Schauens ganz ungestört zur Anschauung bringen kann, erzielt er als Künstler die reinsten Wirkungen. Dann entstehen Stücke wie die „Sonnenlieder“ und der schimmerreich schäumende Ausklang der ersten Strophe (mit dem frappanten Vorhalten von Mahlers Lied von der Erde), wie das in seinen Akkorden unmittelbare Sehnsucht fast ergreifende „Nachtlied“, der Naturvorgang „Güße Goethen“ und die in ihrer Schlichtheit des Bacchischen bannenden Chorlieder „Höher Mächtig schlägt auf den Silber“. Es ist bezeichnend, daß Delius in allen diesen Stücken den Chor vorwiegend orchestral koloristisch, in eindrucksvollen Unisoni und gehaltenen Klängen verwendete. Der Männergesang ist ihm Stimmungsträger und als solchen verwendet er ihn mit bewußter Meisterschaft – deshalb er ihn aber als selbständiges Ausdrucksmittel benutzt, stößt er auf elementaren Widerstand zwischen dem polyphonen Wesen des Chorsatzes und dem noch fühlbaren monodischen Charakter nach homophon, nur harmonisch kolorierten Stil seiner Tonsprache. In die Reihe der hervorzuhebenden Abschnitte sind schließlich noch die Orchesterstücke zu stellen, die zwar nirgends volle Selbständigkeit erhalten, als stimmunggebende Illustrationen mehrfach Aufgaben von besonderer Bedeutung erfüllen. Über die Ausführung ist mit nur wenigem zu sagen. Der Dirigent, der sich schon durch die Wiedergabe der Zauberflöte besonders Verdient um die Förderung der gegenwärtigen musikalischen Bestrebungen gemacht hat, zeigte sich mit den Schwierigkeiten dieses umfangreichen und technisch schwierigen Werkes vollkommen vertraut; er trat auch monophil im Ausdruck der Gesänge und sicher in der klanglichen Darstellung des Werkes hervor. Die Solisten entsprachen den Anforderungen des Chores ein außerordentlich erhebendes Zeugnis aus. Besonders zu erwähnen der Sopranist, der an erster Stelle als Thomas den lyrischen Charakter durch volle, warme Führung seines schönen Organs zu voller Wirkung brachte. Die anderen der Solisten: Frau Bauredt-van Bammen, Frl. Reißner und

Herr Schwedes, die schon anlässlich der Wiesbadener Aufführung hier gerühmt wurden, verdienen auch diesmal umso mehr einen Wunsch unerfüllt zurückzulassen. Während Frau van Bammen durch die empfindungsreiche Frische ihres Gesanges erfreute, durfte man an Fr. Reißner, zu deren Engagement sich die Frankfurter Städtische Bühne aus unersichtlichen Gründen nicht entschließen konnte, wieder den prächtigen Stimmfonds bewundern. Der Lorbeerkrantz am Erfolge für den Bariton, mehrfach dankte, gebührt freilich Herrn Schuricht, der mit seinem warmen, begeisterungsfähigen Temperament und seiner mühelos ungezwungenen, begeisterungsfähigen Interpretation fast als glänzendste Erscheinung hervortreten konnte. Sofern nur, daß die künstlerischen Absichten nicht beeinträchtigt würden, für das garantierte Publikum wäre das Ausscheiden einer so vielseitig anregenden und lebendigen, dabei künstlerisch grundständigen Schaffenskraft ein Verlust, nicht wieder einzubringen schwerer sein würde, als es niemand erkennen mag.

F. B.

([Original image](#))

## Frederick Delius: “A Mass of Life”

Performance by the Rühl Choral Society in Frankfurt on February 23

When Frederick Delius’s lyrical music drama *Romeo and Juliet in the Village* was performed about ten years ago at Berlin’s “Komische Oper,” it was met with almost universal misunderstanding—despite the novelty of its musical language—partly due to the inadequacy of the performance at the time. *A Mass of Life* likely stems from the same creative period of the composer. Today, it tends to pass by without provoking offense at its tonal colorings or stirring much agitation over one bold harmonic or rhythmic gesture or another. One often wonders, quite astonished, what could have so profoundly shaken the sensibilities of earlier listeners. One can only smile in retrospect—surely not at the modest fact that this equally unappealing yet significant work still awaits its idealization to this day.

As a concert piece, the Mass has found acceptance more easily than the opera. Over the years, it has been performed several times outside Frankfurt, most recently just a few days ago in Wiesbaden. The enthusiastic and at times spontaneously erupting success it received here yesterday as well gives hope that it may indeed be destined to prepare the ground for the composer’s other works—works that deserve such a foundation. In terms of unity and organic structure, this piece may even be valued more highly than those others.

In this work, Delius has freed himself from any narrow or ecclesiastical formal structure—whether symphonic, sacred, or conventionally constructed—and has instead worked freely and colorfully, giving the conceptually unconventional piece the evocative title *A Mass of Life*. One senses the literary and sentimental, if not overtly tendentious, nature of the name; it hails from a time when people still cherished such emotional attachments. Delius sought to

juxtapose the traditional forms of the Christian Mass with secular-religious themes. But this attempt was bound to fail, for the very contrast places the monumental character of Christian worship alongside the expressive power of Whitman's language. In the more significant sections of the large work where Whitman's imagery appears, the measured, flowing temporality of this *Mass of Life* cannot truly be reconciled with it.

This objection applies not only to the title. It also pertains to the overall mood of the work. Like that opera, it is only seemingly a unified whole, but in reality, it is a sequence of loosely connected lyrical images. Whereas in opera, action and scene naturally establish artistic cohesion, here this is meant to be achieved through the intellectual transposition of the Mass idea. However, because this idea remains purely intellectual—and must remain so due to the arbitrary compilation of texts—the cohesion does not materialize. What results is a musically imaginative tableau lacking internal unity. The emotional momentum is thus built primarily through motivic development and, above all, through the manner of musical delivery, which creates a certain sense of intensification. But precisely where Delius aims to construct large, uninterrupted forms in a summarizing rather than transitional manner, his shaping power falters.

(What emerges is either, as in the *Sea Drift* songs, a melodic juxtaposition of atmospherically distinct but not organically evolving episodes, or—as in the grandly conceived final ode—a fundamentally questionable mood that leans more toward theatrical-dramatic escalation than toward one that is inwardly felt.)

Delius's musical language sounds compelling and persuasive only where he can let an unbroken mood flow forth unimpeded—such as in the opening of the "Ode to My Will," which rises to a state of static exaltation; in the bacchic, wild dance-like jubilation; or in the fervent uprising at the beginning of the second part. It is here that the great effects emerge. In these heights, however, a certain delicacy of feeling, a deeper inspiration, and a more intense spiritual capacity of the artist become evident—showing that all structural tensions are set aside and overwhelmed by the intensity of the music.

And yet, the true artistic weight of the work does not rest in the ensemble and mass scenes of the score, but rather in the predominantly soloistic sections. Delius, as a sensibility, is an absolutely lyrical nature; as a technician, he is a primitive. Coloration and a strongly developed sense for sensually evocative tone mixtures are for him necessary means to mask certain weaknesses in the structure of his musical language. He is often mentioned in connection with the leaders of the young French school, and certainly there are some similarities that may appear as correspondences to a listener judging by conventional standards. In reality, however,

more coincidence than intention is at play here, for Delius is a far more original nature to subordinate himself to a style based primarily on aesthetic speculation. His relationship to the French school is perhaps as loose and retrospectively attached as that of the Russian Mussorgsky—only, whereas Mussorgsky drew his most personal inspirations from national sources, in Delius's case, they are replaced by a vivid landscape imagination nourished by non-European impressions.

This imagination gives each of his musical ideas a kind of scenic framework; it also determines the peculiarly straightforward growth of his melody, with its striking preference for noble intervallic steps—at times almost willful sequences of fourths—that unfolds with near-uninhibited freedom. Yet it is precisely this distinctive contour, this unmistakable tendency toward sculptural phrasing, that sets his melodic writing in clear contrast to the dissolving lines of Debussy. Even as a symphonist, Delius leans much more toward German Romanticism than toward French Impressionism. Through his predominantly motivic thinking and his use of surprising and initially bewildering juxtapositions of images, he always remains grounded in a firm, self-assured tonality.

Thus, his entire personality—whose idiosyncratic weakness is most apparent in a not fully realized rhythmic structure—emerges like a transplanted phenomenon from foreign soil, yet fundamentally still kindred to us. It is a figure to whom the new homeland is capable of offering refuge, and who, strong in human feeling and deeply sensitive, has given a new and distinctive form of beauty to a more universal mode of emotional expression.

Wherever Delius is able to express his lyrical gift of vision without disturbance, he achieves the purest artistic effects. Then arise pieces like the *Sun Songs* and the shimmering, effervescent close of the first strophe (with its striking suspensions reminiscent of Mahler's *Das Lied von der Erde*), the *Night Song*, which conveys an almost overwhelming sense of longing through its chords, the natural scene *Greetings to Goethe*, and the Bacchic, spellbinding choral songs "*Höher mächtig schlägt auf den Silbern*." It is telling that in all these pieces, Delius employed the chorus primarily as an orchestral coloristic element, using impressive unisons and sustained tones. Male voices serve him as carriers of mood, and he employs them with deliberate mastery in that role. But when he uses them as an independent expressive medium, he encounters a fundamental conflict between the polyphonic nature of choral writing and the still perceptible monodic character of his musical language, which is homophonic and only harmonically colored.

Finally, among the noteworthy sections are the orchestral pieces, which, though never fully independent, fulfill tasks of particular significance as mood-setting illustrations.

There is little to be said about the performance itself. The conductor, who had already rendered distinguished service to the advancement of contemporary musical endeavors through his interpretation of *The Magic Flute*, demonstrated complete familiarity with the challenges of this extensive and technically demanding work. He also stood out for his nuanced expression in the vocal passages and his assured handling of the work's tonal presentation.

The soloists met the demands placed upon them, and the choir earned an extraordinarily uplifting commendation. Particularly noteworthy was the soprano, who, in the role of Thomas, brought out the lyrical character to full effect through the rich, warm delivery of his beautiful voice.

The other soloists—Mrs. Bauredt-van Bammen, Miss Reißner, and Mr. Schwedes—who had already been praised during the Wiesbaden performance, deserved even more recognition this time, though one wish remained unfulfilled. While Mrs. van Bammen delighted with the emotionally rich freshness of her singing, Miss Reißner—whom the Frankfurt Municipal Stage, for reasons unclear, had not yet engaged—once again impressed with her magnificent vocal resources.

The laurel wreath for the baritone's success, repeatedly acknowledged, rightly belongs to Mr. Schuricht, who emerged as perhaps the most brilliant presence thanks to his warm, enthusiastic temperament and his effortlessly unforced, inspired interpretation.

Should such a richly stimulating and vibrant creative force, so deeply rooted in artistry, be lost—provided, of course, that artistic intentions are not compromised—it would be a loss to the guaranteed audience, one more difficult to recover from than many might realize.

F. B.

## フレデリック・ディーリアス：「人生のミサ」

1914年2月23日、フランクフルトにてリュール合唱協会による上演

およそ10年前、フレデリック・ディーリアスの抒情的音楽劇《村のロメオとジュリエット》がベルリンの「コミッシェ・オーパー（喜劇歌劇場）」で上演された際には、その音楽言語の斬新さにもかかわらず、当時の演奏の不十分さもあって、ほぼ全面的に誤解をもって迎えられたものであった。《人生のミサ》は、おそらく作曲家の同じ創作時期に属する作品であろうが、こちらは音響の美しさに対する反感を買うこともなく、和声やリズムの構成におけるいくつかの大胆さに対しても、さほど騒がれることなく受け流されている。多くの人が不思議に思うのは、一体何が聴衆の感性をあれほどまでに激しく動揺させたのか、ということである。思い返せば、思わず微笑んでしまうほどだ——あの、魅力に乏しくはあるが重

要な作品が、今日に至るまで理想化されるのを待ち続けているという、ただそれだけの控えめな事実にすぎないのだから。

この《ミサ》は、演奏会用作品としてはオペラよりも容易に受け入れられた。年月を経る中で、フランクフルト以外でも何度か、最近では数日前にヴィースバーデンで上演されている。昨日の当地での上演でも、時に自然発生的に沸き起こった熱烈な成功は、この作品が今後も愛され続け、他のディーリアス作品にふさわしい土壌を築くことになるのではないかという希望を抱かせるものであった。そして、作品の統一性や有機的構成に関して言えば、この《ミサ》は他の作品よりもさらに高く評価されるべきであろう。

ディーリアスはここで、教会音楽的な構造や宗教的な形式、交響的・霊的な構成から完全に解放され、自由で多彩な構成を展開し、「人生のミサ」という印象的な題名をこの作品に与えた。その文学的・感傷的、少なくともある種の傾向性を帯びた命名には、当時の感傷的な思い入れが感じられる。ディーリアスはここで、キリスト教の伝統的なミサの形式に対して、世俗的・宗教的な主題を並置しようとしたのである。しかしこの試みは、ある意味で失敗せざるを得なかった。というのも、その対比自体が、キリスト教礼拝の荘厳さを、ホイットマンの力強い言語表現に置き換えようとするものだったからである。だが、ホイットマンのイメージが現れるこの大作の重要な部分においては、この《人生のミサ》のゆったりと流れる時間感覚とは、まったく結びつかないように思われるのである。

この異議は、タイトルだけに向けられたものではありません。それは作品全体の雰囲気にも当てはまります。この作品は、あのオペラと同様に、一見すると統一された全体のように見えますが、実際には緩やかに連なった叙情的なイメージの連続にすぎません。オペラでは、物語や場面が自然に芸術的な結びつきを生み出しますが、ここでは「ミサ」という理念の知的な転換によってそれを実現しようとしています。しかし、この理念は純粋に知的なものであり、またテキストの恣意的な構成のために知的なものにとどまらざるを得ず、結果として結びつきは生まれず、内的な統一性を欠いた、想像力豊かな音楽的イメージの羅列となってしまう。

そのため、モチーフの展開や、何よりも音楽的表現のあり方によって、ある種の高まりを生み出そうとするのですが、まさに作曲者がまとめ上げるような、つなぎではなく大きく途切れのない形式を築こうとする場面で、構成力が弱まってしまいます。（たとえば《Sea Drift》の歌曲のように、旋律的には雰囲気の異なるエピソードが並置されているものの、互いに成長し合うことはなく、あるいは壮大に構想された終結のオードにおいては、内面的な高揚というよりも、むしろ演劇的・劇的な盛り上がりが支配し、根本的に疑問を抱かせるような雰囲気が漂っています。）

ディーリアスの音楽言語が真に魅力的で説得力を持つのは、彼が一貫した雰囲気を妨げられることなく流れ出させることができる場面に限られます。たとえば、《我が意志へのオー



ド》の冒頭で静的な高揚へと昇りつめる部分や、バッカス的な狂喜の舞踏、第二部の冒頭における熱狂的な高まりなどがそれにあたります。まさにこうした高みにおいて、感情の繊細さ、より深い靈感、そして芸術家としての魂の力が示され、形式の緊張はすべて脇に置かれ、音楽の強度によって圧倒されるのです。

それでもなお、純粋に芸術的な重心は、楽譜中のアンサンブルや大合唱の場面にあるのではなく、主に独唱的に扱われた部分に置かれています。ディーリアスは、感性の面ではまさに抒情的な本質を持ち、技術的には素朴な作曲家です。色彩感覚と、官能的な響きの混合に対する強い感受性は、彼の音楽言語における構造的な弱点を覆い隠すために不可欠な手段となっています。彼はしばしばフランスの若い楽派の指導者たちと並べて語られますが、確かに、伝統的な基準で判断する聴き手には一致しているように思える類似点がいくつか見られます。しかし実際には、それは意図というより偶然の一致であり、ディーリアスは、主に美学的な思索に基づく様式に自らを従わせるには、あまりにも独創的な性格の持ち主です。彼とフランス楽派との関係は、ロシアのムソルグスキーと同様に、緩やかで後付け的なものでしょう。ただし、ムソルグスキーが最も個人的な着想を民族的な源泉から引き出していたのに対し、ディーリアスの場合は、非ヨーロッパ的な印象に養われた生き生きとした風景的想像力がそれにとって代わっています。

この想像力は、彼の音楽的着想のすべてに、ある種の場面的な枠組みを与えています。またそれは、彼の旋律の特異な直線的展開にも影響を与えており、そこでは高貴な音程進行、特に時に頑ななまでの四度進行が顕著に好まれ、ほとんど抑制なく展開されます。しかし、まさにこの際立った輪郭と、彫刻的な句読法への明確な傾向こそが、ディーリアスの旋律をドビュッシーの溶け合うような旋律線とはっきりと対照させています。

交響作家としてのディーリアスもまた、フランス印象主義よりもドイツ・ロマン派に近い傾向を示します。主に動機的な思考と、驚きに満ちた、時に当惑させるようなイメージの結びつきを用いながらも、彼は常に確固たる、自信に満ちた調性の基盤の上に立っています。このようにして、彼の全人格は、リズム構造が完全に貫かれていないという点に最もよく現れる特異な弱点を持ちながらも、異国の土壤に移植された存在のように、しかし本質的には私たちと親縁性を持つ姿として浮かび上がります。彼には新たな故郷が与えられるにふさわしく、人間的にも豊かで、深く感じる心を持ち、より普遍的な感性に新しく独自の美の形を与えたのです。

ディーリアスがその抒情的な「見る力」を妨げられることなく完全に表現できるとき、彼は芸術家として最も純粋な効果を生み出します。そうして生まれたのが、《太陽の歌》や、第一詩節のきらめくように泡立つ終結部（マーラーの《大地の歌》を思わせる印象的な持続音を伴う）、和音の中に直接的な憧れがほとばしるような《夜の歌》、自然の情景《ゲートへ

の挨拶》、そしてその素朴さの中にバッカス的な魅力を秘めた合唱曲《銀の上に力強く高く打ち鳴らされる》などです。

注目すべきは、これらすべての作品において、ディーリアスが合唱を主に管弦楽的な色彩として、印象的なユニゾンや持続音で用いていることです。男声合唱は彼にとって「雰囲気運ぶもの」であり、彼はそれを意識的な熟練をもって用いています。しかし、それを独立した表現手段として用いようとする、合唱書法のポリフォニックな本質と、彼の音楽言語にまだ感じられるモノディ的性格——すなわち、和声的に彩られたホモフォニー様式——との間に根本的な衝突が生じます。

最後に特筆すべきは、オーケストラの部分です。これらは完全に独立した楽章として扱われることはありませんが、雰囲気を形作る挿絵として、しばしば特別な意義を担っています。演奏については、あまり多くを語る必要はありません。『魔笛』の演奏によってすでに現代音楽の振興に大きな功績を挙げたこの指揮者は、この大規模かつ技術的に困難な作品に完全に精通していることを示しました。彼は歌唱部分の表現においても、作品全体の音響的な描写においても、確かな手腕を発揮しました。

独唱者たちは期待に十分応え、合唱団は非常に感動的な評価を受けました。特に注目すべきはソプラノで、トーマス役において、その美しく豊かで温かみのある声を見事に操り、抒情的な性格を最大限に引き出していました。

他の独唱者たち——バウレルト＝ファン・バンメン夫人、ライスナー嬢、シュヴェーデス氏——は、すでにヴィースバーデン公演の際にも称賛されていましたが、今回もまた一層の評価に値します。ただ一つ、願いが叶わなかったことが残念です。バンメン夫人は感情豊かで新鮮な歌唱で聴衆を喜ばせ、ライスナー嬢に関しては、なぜかフランクフルト市立劇場が彼女の起用を決断できなかったことが理解に苦しむほどで、彼女の見事な声の資質は再び称賛に値しました。

バリトンの成功に対する栄誉の冠は、何度も感謝の意を表された通り、シューリヒト氏にこそふさわしいものです。彼はその温かく情熱的な気質と、無理のない自然な、そして感動的な解釈によって、まさに最も輝かしい存在として際立っていました。ただし、芸術的な意図が損なわれない限りにおいての話ですが——このように多面的で刺激的、かつ生き生きとした、それでいて芸術的に根の深い創造力が失われることは、確実な聴衆にとって大きな損失であり、それを取り戻すことは、誰もが思う以上に困難なことでしょう。 **F. B.**