

## Rudolf Louis

(geb. Schwetzingen, 30. Januar 1870 — gest. München, 15. November 1914)

### Proteus

Symphonische Phantasie für großes Orchester und Orgel ad libitum  
(1899 / revidiert 1903)

I. (Einleitung) (S. 7)

II. (Aufschwung) (S. 22)

III. (Gewitter und Sturm) (S. 38)

IV. (»Blumenstück« und Lied der Nachtigall) (S. 59)

V. (Finale) (S. 69)<sup>1</sup>

Orchesterbesetzung:

3 (auch Picc.), 2, Eh., 2, Bkl., 3 — 4, 3, 3, Tb. —

Pk., Schlz. (gr. Tr., TT, Bck., Trgl., Glsp.), 2 Hrf., Org. (ad lib.), Str.

### Vorwort

#### Rudolf Louis — Musikschriftsteller, Musikkritiker, Musiktheoretiker und Komponist

Der Name Rudolf Louis hat sich zwar nie gänzlich verloren, er blieb der Nachwelt aber vornehmlich auf publizistischem Gebiet, besonders in den Disziplinen der Musikkritik und Musiktheorie erhalten. Die vorliegende Wiederveröffentlichung seiner Symphonischen Phantasie *Proteus* stellt ihn gut 120 Jahre nach ihrer Erstpublikation erneut auch als Komponisten zur Diskussion.

Hugenottischer Abkunft 1870 als Arztsohn im badischen Schwetzingen geboren, studierte Rudolf Louis zunächst in Wien Philosophie und legte bereits im Alter von 22 Jahren seine Dissertation in diesem Fach<sup>2</sup> vor, die sich als Ausdifferenzierung der Musikästhetik des Schopenhauerianers Julius Bahnsen (1830–1881) verstand. Wie Louis im Vorwort hervorhob, schätzte er sich bei dieser Arbeit »mehr als philosophierende[n] Musiker, denn als musicirende[n] Philosoph[en]«<sup>3</sup> ein. Mit der Selbstetikettierung »philosophierender Musiker« bezeichnete er treffend eine Haltung, die auch seinen späteren musikschriftstellerischen und musikkritischen Beiträgen zugrunde liegt und sich gleichfalls in den kompositorischen Strategien seines *Proteus* niederschlug. In dem darauffolgenden Lebensabschnitt wandte sich Louis verstärkt der praktischen Musikausübung zu, indem er zunächst, mit dem Ergebnis seiner Vereinnahmung für die »neudeutsche« Richtung, in Genf Kompositionsstudien bei seinem Vetter, dem zeitweiligen Bruckner-Schüler Friedrich Klose (1862–1942) betrieb, gefolgt von einem Volontariat in Karlsruhe bei dem dortigen Hofkapellmeister und bedeutenden ehemaligen Wagner-Assistenten Felix Mottl (1856–1911). Nach Versuchen, in Landshut und Lübeck selbst als Kapellmeister Fuß zu fassen — in einer Tätigkeit, die Edgar Istel wohl zu Recht als »dessen beschaulicher Natur [...] wenig gemäß«<sup>4</sup> erachtete —, debütierte Louis 1897 als Komponist mit fünf Klavierliedern, in denen sich für den Rezensenten Wilhelm Klatte eine »stark hervorklingende persönliche Note« und »echt künstlerischer Schaffensdrang« kundtat »eines Menschen, dessen Grundcharakter der tiefste Ernst ist. Und ein wohl fast zu grüblerischer Ernst [...]«.<sup>5</sup>

In demselben Jahr siedelte Louis nach München über, von wo aus er in rascher Folge Monographien zu den von ihm hoch geschätzten Komponisten Richard Wagner (1897, 1898), Franz Liszt (1900), Hector Berlioz (1904), Hans Pfitzner (1904, 1907/1909), Anton Bruckner und Friedrich Klose (1905) vorlegte.<sup>6</sup> In der bayerischen Hauptstadt konnte er jedoch vor allem durch seine von 1900 bis zu seinem Tode 1914 in Nachfolge des Wagnerianers Heinrich Porges (1837–1900) ausgeübte Position des leitenden Musikrezensenten im Konzertfach der *Münchener Neuesten Nachrichten* starke Wirkungsmacht entfalten. Darüber hinaus ist er als federführender Autor einer seinerzeit auflagestarken *Harmonielehre* (Stuttgart<sup>1</sup> 1907) in präsender Erinnerung, die er mit dem Haupt der sogenannten »Münchener Schule«, dem kurz vor der Veröffentlichung verstorbenen Ludwig Thuille (1861–1907) verfasste.<sup>7</sup> Seine bekanntesten Kompositions- bzw. Theorie-Schüler waren der u. a. mit dem monumentalen, vierteiligen Zyklus Symphonischer Dichtungen *Aus Odysseus' Fahrten* op. 6 (1903–1905)<sup>8</sup> hervorgetretene Ernst Boehe (1880–1938) und der in jungen Jahren im Ersten Weltkrieg gefallene Rudi Stephan (1887–1915), für dessen Oper *Die ersten Menschen* Louis den in seinem Todesjahr 1914 erschienenen Klavierauszug<sup>9</sup> erstellte. Markant tritt schließlich die unverbrüchliche Treue hervor, mit der

Louis den Leitsternen seiner Musikanschauung und seines künstlerischen Denkens anhing, indem er neben seinem publizistischen Eintreten für seinen Kompositionslehrer Klose auch Schriften aus dem Nachlass Julius Bahnsens herausgab,<sup>10</sup> an den er in seiner musikästhetischen Ausrichtung anschloss. Am 15. November 1914 erlag Louis in München im Alter von nur 44 Jahren, in seinem Schaffensgang unvollendet, den Folgen einer Blinddarmentzündung.

Edgar Istel hielt in seinem Nachruf fest:

Was von moderner Musik Louis für gut und schön hielt, insbesondere die Werke eines Hans Pfitzner, Friedrich Klose, Ernst Boehe und Walter Braunfels, dafür focht er mit dem überzeugten Eifer, der die sympathischste Seite seiner kritischen Wirksamkeit ausmachte, und so übte er denn selbst auf solche, die sonst durchaus anderer Meinung waren, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus.<sup>11</sup>

Louis' Selbstverständnis als Kritiker kann in der Tat treffend mit dem Begriff des »critic-patron«<sup>12</sup> gefasst werden, den Meirion Hughes für den legendären Henry Fothergill Chorley (1808–1872) prägte, der 35 Jahre lang als Literatur- und Musikrezensent der Londoner Wochenzeitschrift *The Athenæum* wirkte. Gemeint ist damit ein solcher Kritiker, »der den Würdigen Förderung zukommen lässt, während er den Unwürdigen Verachtung entgegenbringt«,<sup>13</sup> in ideeller Nachfolge einstmals aristokratischer Mäzene für sich also das Recht beansprucht, statt das Musikleben seiner Zeit lediglich zu kommentieren, aktiv darin einzugreifen, wann immer er eine von ihm vertretene Tendenz für förderungswürdig oder aber eine seinem Dafürhalten zuwiderlaufende Richtung für verdammenswert hält. Galt dem Viktorianer Chorley Mendelssohn Bartholdy als das ästhetische Maß aller Dinge, trat Louis, jedenfalls am hier interessierenden Beginn seiner Wirksamkeit, als Verfechter der im Sprachgebrauch seiner Zeit dem »Fortschritt« huldigenden »Partei« der seit Franz Brendels Wortschöpfung als »neudeutsch« bezeichneten Komponisten auf.

Wie tief verwurzelt dieses apodiktisch vorgetragene Credo war, erweist etwa Louis' in einem Feuilleton aus dem Jahr 1901 veröffentlichte Bewertung Max Regers (1873–1916), der zufolge »[d]ie mit einer gewissen reaktionären Energie ausschließlich der Pflege der älteren absolut musikalischen Formen zugewandte Richtung« von dessen Schaffen ihm »in unserer Zeit der Hochblüte einer Programmmusik, die von außermusikalischen Gebieten Anregung empfängt, eine gewisse isolierte Sonderstellung«<sup>14</sup> verleihe. Dass Louis die tiefe, gleichsam bekenntnishafte Verankerung seiner Axiome bewusst war, erwies sich zwei Jahre später im Zuge einer seiner obsessiv vorgetragenen Herabsetzungen der Musik Gustav Mahlers (1860–1911), die 1909 in seiner Schrift *Die deutsche Musik der Gegenwart*<sup>15</sup> kulminieren sollten. 1903 zieht er Mahler etwa der »forcierten Originalitätssucht« und erklärte dessen Musik als unfähig, »uns innerlich packen« zu können; »wenn er zu unserem Herzen reden will, — dann läßt es aus, und zwar plötzlich und vollständig.«<sup>16</sup> Louis setzte erklärend hinzu:

Jede künstlerische Kritik, die nicht an der Oberfläche haften bleibt, sondern dem Ehrgeiz der Tiefe fröhnt, gelangt schließlich an einen Punkt, wo sie aufhört, Beurteilung zu sein und zum persönlichen Selbstbekenntnis des Beurteilers wird. Was ich über Mahler gesagt habe, ist keine »Kritik«, sondern eine Konfession: möge man es nicht anders auffassen.<sup>17</sup>

### **Die ersten Aufführungen des *Proteus***

Wohl bewusst platzierte Louis eine derartige Verlautbarung gerade in der Rezension einer weithin beachteten Veranstaltungsreihe, in der erstmals auch eine und zwar sogleich großdimensionierte Komposition aus seiner Feder zur Aufführung gelangte, nämlich in seiner Kritik der 39. Tonkünstlerversammlung des einst von Franz Liszt ins Leben gerufenen »Allgemeinen deutschen Musikvereins«, deren viertes Konzert am 14. Juni 1903 im Münster zu Basel mit seiner Symphonischen Phantasie *Proteus* für großes Orchester und Orgel ad libitum nach dem gleichnamigen Gedicht von Friedrich Hebbel (1813–1863) eröffnet wurde. Weiters standen Lieder und chorsymphonische Werke von Richard Strauss, Fritz Volbach und Frederick Delius und die *Graner Messe* von Franz Liszt auf dem Konzertprogramm. Dargeboten wurde Louis' Novität von dem Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, einer Vorgängerinstitution des heutigen Sinfonieorchesters Basel, unter Mitwirkung des legendären Organisten Karl Straube (1873–1950) und unter Leitung des damaligen Direktors des Orchesters, Hermann Suter (1870–1926). Mahlers 2. Sinfonie (1894) beschloss, dirigiert vom Komponisten, am darauffolgenden Tag an demselben Ort das Musikfest.<sup>18</sup>

Louis, für den sich eine Besprechung seines eigenen Werks selbstredend verbat, und der daher nur insofern darauf einging, als er bemerkte, »daß es unter Hermann Suters wahrhaft glänzender Leitung eine jener schlechthin vollkommenen Aufführungen erlebte, die des Komponisten seltenste, aber auch schönste Erlebnisse sind«,<sup>19</sup> hatte demnach auch selbst künstlerisch gestaltend an der von ihm für die damalige Jahrhundertwende postulierten »Hochblüte [der] Programmmusik«<sup>20</sup> teil, indem er sich beim Basler Musikfest selbstbewusst mit seinem orchestralen Erstlingswerk positionierte, dem allerdings kein weiteres folgen sollte. Als Ersatz für eine Besprechung durch Louis druckten die *Münchener Neuesten Nachrichten* einen Beitrag eines ungenannten »Freund[es] unseres Blattes« ab, der den »vollen, ehrlichen Erfolg« der Uraufführung vermeldete und *Proteus* »ein schönes, ausgereiftes Werk« nannte, »das seine Runde durch die deutschen Konzertsäle machen wird.«<sup>21</sup> Weiters heißt es dort:

Die Erfindung ist durchaus selbständig; die gediegene Satzkunst und die reiche, in bestem Sinne moderne Behandlung des Orchesters zeugen für einen ausgezeichneten Musiker, der die schwierigsten Techniken mühelos beherrscht, der aber jedwede Technik nur im Dienste des poetischen Gedankens verwertet.<sup>22</sup>

Ein ungenannter Korrespondent der *Neuen Musik-Zeitung* bewertete Louis' Werk als »eines der gehaltreichsten der auf der Tonkünstlerversammlung aufgeführten Stücke«.<sup>23</sup>

Das Gedicht von Fr. Hebbel, dem das Werk seine allgemein-inhaltliche Anregung und seine Formung verdankt, schließt, wie schon der Titel verrät, eine jener tiefsten menschlichen Fragen in sich, bis zu deren Grenzen wohl auch der Denker dringen mag, die in ihrer allgemein-menschlichen Bedeutung jedoch nur der Künstler auszusprechen weiß, indem er sie darstellt. Weil die Idee von Louis' Stück eine allgemein-menschliche ist, konnte sie auch wirklich musikalisch dargestellt werden; weil das Werk neben der musikalischen eine geistige Einheit aufweist, konnte es, trotz großer äußerer Schwierigkeiten, einheitlich wirken und erfaßt werden. [...] Die Aufführung [...] war unter Herrn Kapellmeister Suters Leitung eine vollständig würdige. Mögen dem Werke bald mehrere dieser Art beschieden sein!<sup>24</sup>

Ein anderer Rezensent lobte *Proteus* zwar als »weit ausgeführtes Tongemälde von teilweise bestrickender Schönheit der Klänge«, das »durch die erstaunliche Virtuosität in der Farbengebung äußerlich [wird] interessieren können«,<sup>25</sup> stieß sich aber an der »philosophierenden Neigung« des Komponisten, die bei der Umsetzung des Programms »weit über das irgendwie erlaubte Maß musikalischer Ausdeutung hinaus[geht]«.<sup>26</sup>

Als Beispiele für die oben prognostizierte »Runde durch die deutschen Konzertsäle« sei zunächst die Folgeaufführung des *Proteus* in Heidelberg unter Leitung des Komponisten am 5. Januar 1904 genannt, bei der die Kritik von dessen stürmischem Hervorrufen berichtete<sup>27</sup> und die Neuheit ein »geistvolle[s]«, wenn auch »schwierige[s] Werk« nannte, »das entschieden unter Wagners Einfluß steht«,<sup>28</sup> aber auch als »kongeniale musikalische Nachdichtung des wundervollen Hebbelschen Gedichtes«<sup>29</sup> bezeichnete. Der Dirigent Bernhard Stavenhagen setzte *Proteus* am 5. Dezember des Jahres mit dem Chemnitzer Orchester in Leipzig<sup>30</sup> und am 29. Dezember mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin<sup>31</sup> auf das Programm, wobei dem ersten dieser Konzerte eine schmälernde Besprechung zuteilwurde:

Das Programm hierzu bildet das gleichnamige Gedicht von Hebbel; doch gelang es mir bei einmaligem Hören nicht, zwischen der Komposition und dem Programm einen Zusammenhang zu entdecken, oder aus der Komposition selbst ein Programm herauszulesen. Ruhelos wogt es im Orchester hin und her, ohne dass wir uns einen Grund dafür hätten angeben können, und wenn auch manche Einzelheit vornehm in der Erfindung, manche harmonische Wendung interessant klang, so wollte uns das für den Mangel an gestaltender Beherrschung des Materials nicht entschädigen.<sup>32</sup>

Der deutschstämmige Dirigent Alfred Ernst leitete am 18. November 1904 die US-amerikanische Erstaufführung des *Proteus* bei der Weltausstellung in St. Louis,<sup>33</sup> und schließlich brachte es Franz Mikorey am 15. Oktober 1906 mit der Herzoglichen Hofkapelle Dessau heraus, wozu die Presse bemerkte, »die Technik des Tonsatzes, die kontrapunktische Gewandtheit, vor allem aber das Raffinement einer farbenreichen und glänzenden Instrumentation« zwingt »volle Hochachtung für den Komponisten ab.«<sup>34</sup> Ähnlich hieß es bereits anlässlich der Heidelberger Aufführung:

Der tiefe und geistvolle Gehalt der Phantasie ist in eine Partitur gefaßt, in der sich glänzende kontrapunktische Meisterschaft und souveräne Beherrschung des modernen Orchesters — nie jedoch als Selbstzweck — glücklich verbinden.<sup>35</sup>

### Von der ersten Idee bis zum Partiturdruck

Weder damaligen Programmzetteln oder Berichterstattungen noch der vorliegenden Druckausgabe lässt sich das Kompositionsjahr der *Proteus*-Phantasie entnehmen. Deren Entstehungsprozess kann jetzt wie folgt präzisiert werden: Laut Adolf Stübing erinnerte sich Louis, wenn auch vage, zu einem Zeitpunkt zwischen 1893 und 1895 den Initialgedanken zur orchestralen Gestaltung von Hebbels Gedicht gefasst und das Werk im Herbst 1897 skizziert zu haben.<sup>36</sup> »Die Skizze blieb dann einige Jahre liegen«, so Stübing, »sodaß erst das Frühjahr 1902 die Partitur vollendet sah.«<sup>37</sup> Der letzten Datierung widerspricht der Befund der bislang unbeachteten, vom Verfasser in Augenschein genommenen autographen Reinschrift der Partitur<sup>38</sup> (im Folgenden: A), die auf der letzten Seite (S. 120) auf den »28. 12. 99.« datiert ist und eine ursprünglich erheblich umfangreichere Fassung mit später angebrachten, markanten Kürzungen bietet. Somit ist *Proteus* im Umfeld weiterer, heute etablierter symphonischer Dichtungen zu verorten, entstanden ein Jahr nach Strauss' *Ein Heldenleben* und in demselben Jahr wie Sibelius' *Finlandia* und Schönbergs *Verklärte Nacht*. Möglicherweise, und wie jedenfalls nachzuvollziehen wäre, komponierte Louis seine Phantasie unter dem Eindruck der am 8. Februar 1899 in Karlsruhe unter ihrem Widmungsträger Felix Mottl erfolgten Uraufführung der symphonischen Dichtung *Das Leben ein Traum* (1896) seines verehrten Lehrers Friedrich Klose, zu der er später eine analytische Einführung schreiben sollte.<sup>39</sup>

Das in A gleichfalls dokumentierte Abschlussdatum »Rev. 11. 1. 03.« bezieht sich auf eine von Louis zweifellos im Hinblick auf die bevorstehende Baseler Uraufführung vollzogene Revision, bei der zunächst einzelne Passagen verändert und anschließend durch Überkleben der Änderungen unkenntlich gemacht wurden.<sup>40</sup> Im Anschluss verfasste er einen zur Vorabveröffentlichung in der Zeitschrift *Die Musik* bestimmten Einführungstext auf Grundlage der bisherigen Überarbeitung, der im Frühjahr 1903 erschien.<sup>41</sup> Erst danach wurden in A mit ein und demselben grob geführten Blaustift Studierziffern und dirigententypische Hinweise für Instrumentaleinsätze eingetragen, vor allem aber bisweilen ausladende Kürzungen vorgenommen, denen u.a. der gesamte ursprüngliche fünfte Teil zum Opfer fiel.<sup>42</sup> Laut Stübing stammen diese Kürzungen erst aus der Zeit »[n]ach der Baseler Uraufführung«,<sup>43</sup> sie dokumentieren also die kritische Sichtung des Werks durch den Komponisten nach dem Hörerlebnis. Da die Basler Uraufführung von Hermann Suter, die darauffolgende Heidelberger aber von Louis selbst geleitet wurde, liegt der Schluss nahe, dass der Komponist auf diese Weise das Werk im Hinblick auf die Heidelberger Aufführung am 5. Januar 1904 nochmals überarbeitete, bei der es, wie aus dem vorab veröffentlichten Programm ersichtlich, unter Berücksichtigung der mit Blaustift eingetragenen Kürzungen präsentiert wurde.<sup>44</sup> Diese letzten Kürzungen wurden schließlich als endgültige Fassung in den im vorliegenden Reprint wiedergegebenen, im September 1905<sup>45</sup> im Stuttgarter Verlag Julius Feuchtinger erschienenen Erstdruck übernommen.<sup>46</sup>

### Transformationsprozesse der literarische Vorlage

Von Louis' oben erwähnten fünf Liedern von 1897 haben zwei, *Das Kind* (»Die Mutter lag im Totenschrein«) und *Das Grab* (»Mir war, als müßt' ich graben«), Gedichte Hebbels zur Grundlage. Die dargelegte Entstehungsgeschichte des *Proteus* lässt vermuten, dass die Lieder und die Orchesterphantasie derselben Periode seiner Beschäftigung mit der Lyrik dieses norddeutschen Dichters entstammen. Doch im Gegensatz zu den Liedkompositionen konnte es Louis bei seiner wortlosen Hebbel-Vertonung nicht um das Erzählende oder Stimmungshafte gehen. Die Herausforderung einer musikalischen Umsetzung der wandlungsfähigen Vielgestaltigkeit des zuerst im vierten Gesang der *Odyssee* eingeführten mythologischen Meergotts Proteus, der Hebbel seinerseits in seinem Gedicht von 1834 mit literarischen Mitteln ein Denkmal gesetzt hatte, veranlasste ihn vielmehr zu einem geradezu konstruktivistischen Zugang. Dabei mag ihm gerade dieses Gedicht als Vorlage geeignet erschienen sein, als er daraus entwickeln konnte, was er selbst wenige Jahre nach der Komposition als für dieses Genre »unumstössliche[s] Axiom«<sup>47</sup> definierte:

Die Programmmusik ist nur dann berechtigt, wenn sie uns Dinge von spezifisch musikalischem Werte zu sagen hat, Dinge, die *nur* in Tönen, nicht aber auch ebensogut in Worten oder Linien und Farben ausgedrückt werden können.<sup>48</sup>

Eben dieser Aspekt wurde auch in den damaligen Rezensionen thematisiert. So heißt es in einem bereits zitierten Uraufführungsbericht:

Rein musikalisch baut es [das Werk; Verf.] sich auf wenigen, der Idee nach gegensätzlichen symphonischen Motiven auf, die, *quasi* als Bilder wurzelhafter Willenskerne, erst im Verlaufe des Stückes, in ihren Verwandlungen, Entwicklungen, polyphonen Zusammenstellungen und Durcharbeitungen ihre ganze Lebensfähigkeit und Bedeutung erweisen. Das Werk ist symphonisch entschieden hervorragend [...].<sup>49</sup>

Aus dieser Perspektive konnte der Formbarkeit die Gediegenheit des musikalischen Materials untergeordnet werden. Dies wurde auch in ansonsten positiven zeitgenössischen Bewertungen durchaus kritisch registriert, wenn es heißt, dass nicht »die Stärke der eignen Erfindung« es sei, »die in erster Linie für sein [Louis'; Verf.] Werk einnimmt«,<sup>50</sup> oder, weniger rücksichtsvoll formuliert, »die Originalität der musikalischen Erfindung nicht Louis' stärkste Seite«<sup>51</sup> sei. Insgesamt ist Detlef Schultz beizupflichten, der in seiner Rezension des Erstdrucks die dichterische Vorlage als »sehr glücklich gewählt für eine sinfonische Dichtung« bezeichnete; »das Bleibende im Wechsel, das Prinzip der Durchführung eines Motivs durch eine Reihe bedeutender Entwicklungsphasen — das ist ja gerade das Formalprinzip der deutschen Sinfonie und Sonate.«<sup>52</sup> Stübing schloss an diese Sichtweise an:

Das Grundprinzip unserer Musik: mannigfache Gestaltung, Durchführung und Entwicklung, verschiedenartigste Beleuchtung eines Motivs, hier finden wir es in der Dichtung selbst als leitenden Gedanken vor! Der ewige Wandel alles Seins, der Wechsel in den Erscheinungen des Universums, bei allem in sich beharren, was käme dem Musiker, dem Sinfoniker, mehr entgegen? Das hat auch Rudolf Louis, als er dem »Proteus« zuerst begegnete, sogleich empfunden.<sup>53</sup>

Als Hinführung zu dem Werk aus erster Hand ist, in kritischer Edition des Verfassers, im Beiheft zu dieser Partitur Louis' eigene, bei Anm. 41 angeführte analytische Werkeinführung wiedergegeben, die gerade in der zuletzt erwähnten Hinsicht relevant ist, ergänzt durch die bei Anm. 52 zitierte, gleichfalls analytisch ausgerichtete Rezension des Erstdrucks von Detlef Schultz.

Der Verfasser dankt den Mitarbeitern der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz für ihre entgegenkommende Unterstützung bei der Einsichtnahme von Louis' Autograph.

Cornelis Witthoefft, Mai 2026

#### Abweichungen in A

T. 3, Hrn.: »zurückhaltend« ab Zz. 3.  
Zi. 2<sup>-3</sup>, Zz. 4: »ganz frei im Tempo«.  
Zwischen Zi. 4<sup>-4</sup> und Zi. 4<sup>-3</sup>: Luftpause (°) für tutti.  
Zi. 4<sup>-3</sup>: »Vorwärts gehen«.  
Zi. 10: »II.« (= Beginn des zweiten Abschnitts).  
Zi. 11: »II.« fehlt.  
Zi. 12<sup>+3</sup>: »kaum merkliches ritard.«.  
Zi. 14<sup>+2</sup>: »(Die Bässe u. Fagotte leicht herausheben.)«.  
Zi. 17<sup>+5</sup>: »Der Blechbläsersatz dominierend!«.  
Zwischen Zi. 19<sup>+1</sup> und Zi. 19<sup>+2</sup>: Luftpause (°) für tutti.  
Zwischen Zi. 34<sup>-4</sup> und Zi. 34<sup>-3</sup>: Luftpause (°) für tutti.  
Zi. 39<sup>-5</sup>, Fl. I: Unter der Fermate »ad libit.«.  
Zi. 39<sup>-2</sup>: »gewöhnliche Strichart« nur für Vla. und Vlc.  
Zi. 42<sup>-2</sup>: »Ganz frei im Tempo«.  
Zwischen Zi. 42<sup>-1</sup> und Zi. 42: Luftpause (°) für tutti.  
Zi. 48<sup>-5</sup>: *crescendo*-Gabel für tutti.  
Zi. 48<sup>-4</sup>: »*fff* und rasch abnehmen« für tutti.  
Zi. 53<sup>+4</sup>: »*fff* | *f* e *crescendo* al«.

#### Korrekturen zum vorliegenden Erstdruck

Zi. 2<sup>+2</sup>, 1. Zz., Kb.: ergänze Triolenziffer.  
Zi. 31<sup>-3,4</sup>, Tb., Pos. III: Ergänze *f* (wie Fg.).  
Zi. 34<sup>-2</sup>, Fl. I: *fis* 'statt *f*'.  
Zi. 42<sup>-4</sup>: Ergänze Zi. 41.  
Zi. 52<sup>-1</sup>, Zz. 4, Hrn. I: *fis* " statt *f*".

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Der in Klammern gesetzte verbale Teil dieser Formübersicht beruht auf derjenigen des mit Sicherheit auf den Komponisten zurückzuführenden Einführungsartikels in: *Heidelberger Zeitung* 46 (1904), Nr. 3, Erstes Blatt, vom 5. Januar 1904, S. 1 (*Zum heutigen Symphoniekonzert*). Im Erstdruck der Partitur (1905) sind die Abschnitte nur durch römische Ziffern bezeichnet, während charakterisierende Überschriften fehlen.
- <sup>2</sup> Rudolf Louis, *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig 1893, Reprint Vaduz 1972.
- <sup>3</sup> Ebd., S. VI.
- <sup>4</sup> Edgar Istel, *Rudolf Louis. Gestorben 15. November 1914*, in: *Die Musik* 2 (1914/1915), H. 5, Erstes Dezemberheft, S. 223f., hier S. 223.
- <sup>5</sup> Wilhelm Klatte, *Rudolf Louis. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (Verlag von Emil Sommermeyer, Baden-Baden)*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 24 (1897), Nr. 21 vom 21. Mai 1897, S. 313.
- <sup>6</sup> Selbstständige musikschriftstellerische und musiktheoretische Veröffentlichungen von Rudolf Louis: *Richard Wagner als Musikästhetiker*, Leipzig 1897; *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig 1898; *Franz Liszt*, Berlin 1900; *Anton Bruckner*, Berlin 1904; *Hector Berlioz*, Leipzig 1904; *Hans Pfitzners »Die Rose vom Liebesgarten«: Eine Streitschrift*, München 1904; *Anton Bruckner*, München/Leipzig 1905; *Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung »Das Leben ein Traum«*, München 1905; *Hans Pfitzner. Biographie sowie vollständiges Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1909 (Sonderdruck aus: *Monographien moderner Musiker*, Bd. 2, Leipzig [1907]); *Grundriß der Harmonielehre*, Stuttgart [1908]; *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909, *Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre*, Stuttgart 1911; *Schlüssel zur Harmonielehre*, Stuttgart 1912.
- <sup>7</sup> Mit Ludwig Holtmeier kann als gesichert gelten, »daß der weitaus bedeutendste Teil der Harmonielehre von Rudolf Louis stammt« (Ludwig Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001*, hg. von dems., Michael Polth u. a., Augsburg 2004, S. 13–34, hier S. 21, Anm. 29).
- <sup>8</sup> Erschienen in der Reihe »Repertoire Explorer« Nr. 1557.
- <sup>9</sup> Erschienen in der Reihe »Repertoire Explorer« Nr. 2042b.
- <sup>10</sup> Julius Bahnsen, *Wie ich wurde was ich ward. Nebst anderen Stücken aus dem Nachlass des Philosophen*, hg. von Rudolf Louis, München 1905.
- <sup>11</sup> Istel, wie Anm. 4, S. 223.
- <sup>12</sup> Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance and the Press 1850–1914: Watchmen of Music* (Diss. 1998), Aldershot 2002, S. 68.
- <sup>13</sup> Ebd. (»bestowing patronage on the deserving while heaping odium on the undeserving«).
- <sup>14</sup> Rudolf Louis, *Aus dem Münchner Musikleben. (Schluß.)*, in: *Der Kunstwart* 14 (1901), Nr. 21, Erstes Augustheft, S. 369–371, hier S. 371.
- <sup>15</sup> Vgl. ders., *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909, S. 181f.
- <sup>16</sup> Ders., 39. *Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Basel*, in: *Münchner Neueste Nachrichten* 56 (1903), Nr. 281, Morgenblatt, vom 19. Juni 1903, S. 1f., hier S. 2.
- <sup>17</sup> Ebd.
- <sup>18</sup> Vgl. *Festschrift der Schweizerischen Musikzeitung und Sängerblatt anlässlich der XXXIX. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel 12. bis 15. Juni 1903*, Zürich/Basel 1903, S. [3].
- <sup>19</sup> Louis, wie Anm. 16, S. 2.
- <sup>20</sup> Louis, wie Anm. 14, S. 371.
- <sup>21</sup> *Münchner Neueste Nachrichten*, wie Anm. 16, S. 2.
- <sup>22</sup> Ebd.
- <sup>23</sup> Zit. n.: W. Gl., in: *Neue Musik-Zeitung* 24 (1903), Nr. 17 vom 9. Juli 1903, S. 211.
- <sup>24</sup> Ebd. Das hohe Niveau der Uraufführung bestätigte auch Arthur Seidl, der in seiner Rezension von einer »klanglich ganz prächtigen Wiedergabe« sprach (Arthur Seidl, *Die 39. Tonkünstler-Versammlung des »Allgemeinen deutschen Musikvereins« [Basel, 12.–15. Juni.]* in: *Musikalisches Wochenblatt* 34 [1903], Nr. 27 vom 2. Juli 1903, S. 372f., Nr. 28 vom 9. Juli 1903, S. 387f. und Nr. 29/30 vom 16. Juli 1903, S. 404f., hier S. 404.)
- <sup>25</sup> F. Götzinger, *XXXIX. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins (12–15. Juni.)*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* 4 (1902/1903), S. 613–619, hier S. 616f.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 616.
- <sup>27</sup> Vgl. Fritz Stein, in: *Die Musik* 3 (1903/1904), H. 11, S. 384.
- <sup>28</sup> j., *Zweites populäres Symphonie-Konzert*, in: *Heidelberger Zeitung* 46 (1904), Nr. 4, Erstes Blatt, vom 6. Januar 1904, S. 1.
- <sup>29</sup> St., in: *Neue Musik-Zeitung* 25 (1904), Nr. 8 vom 28. Januar 1904, S. 181f., hier S. 182.
- <sup>30</sup> Vgl. R., in: *Neue Zeitschrift für Musik* 71 (1904), Nr. 51 vom 14. Dezember 1904, S. 917f., hier S. 917.
- <sup>31</sup> Vgl. *Neue Zeitschrift für Musik* 71 (1904), Nr. 52 vom 21. Dezember 1904, S. 950.
- <sup>32</sup> R., wie Anm. 30, S. 917. Einer weiterer, nicht identifizierter Rezensent verhielt sich dem Werk gegenüber ebenfalls verständnislos: »Am allerwenigsten befriedigte der direkt lärmende Schluß, während der Dichter hier sein Schönstes gibt und wunderbar intim schließt. Denn »volles Empfinden der Welt« in der »frommen« Seele des Dichters und derartige Kraftäußerungen — ich bekenne mich zu Hebbel. Dieser Rasselschluß verstimmte vor allem.« (zit. n.: Adolf Stübing, *Friedrich Hebbel in der Musik*, Berlin 1913, S. 381, Anm. 4).

<sup>33</sup> Vgl. *Neue Zeitschrift für Musik* 71 (1904), Nr. 50 vom 7. Dezember 1904, S. 902.

<sup>34</sup> Ernst Hamann, *Feuilleton [...] Dessau*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 38 (1907) / *Neue Zeitschrift für Musik* 74 (1907), Nr. 4 vom 24. Januar 1907, S. 90.

<sup>35</sup> St., wie Anm. 29.

<sup>36</sup> Vgl. Stübing, wie Anm. 32, S. 375.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz (D-MZs), Signatur ThB KM 1734, Provenienz: Theaterbibliothek des früheren Stadttheaters Mainz (freundliche Auskunft von Frau Silja Geisler, Stadtbibliothek Mainz), wohin das wohlerhaltene Autograph auf bislang unbekanntem Wege gelangte.

<sup>39</sup> Siehe Anm. 6. Kloses *Das Leben ein Traum* erschien in der Reihe »Repertoire Explorer« Nr. 1711.

<sup>40</sup> Auch auf der Titelseite von A vermerkte Louis die Datierung »Komponiert 1899. / Revidiert 1903.«.

<sup>41</sup> Louis' Text erschien innerhalb der an das Programm der Basler Tonkünstlerversammlung (*Die Musik* 2 [1902/1903], Nr. 17, S. 331f.) anschließenden Textsammlung »Analysen der Hauptwerke des Programms« (ebd., S. 333–383) auf S. 363–367. Neudruck im Beiheft zu dieser Partitur.

<sup>42</sup> Diese Kürzung umfasst 53 Takte zwischen Zi. 42<sup>-1</sup> und 42 (durch Einknickung der gestrichenen Seiten). Weitere großräumige Streichungen betreffen in Teil IV 4 Seiten zwischen Zi. 40<sup>+4</sup> und Zi. 40<sup>+5</sup> und im ursprünglichen Teil VI 4 Seiten zwischen Zi. 51<sup>-1</sup> und Zi. 51 (beide durch Ausriss der Seiten).

<sup>43</sup> Stübing, wie Anm. 32, S. 379, Anm. 1.

<sup>44</sup> Vgl. die Formübersicht bei Anm. 1.

<sup>45</sup> Vgl. *Neue Zeitschrift für Musik* 72 (1905), Nr. 39 vom 20. Dezember 1905, S. 738.

<sup>46</sup> Der durch den in A durchgeführten Strich nach Zi. 42 bedingte Wegfall der Ziffern 43 bis 45 wurde in der Druckfassung durch entsprechende Subtraktion ausgeglichen, ohne dass diese Korrekturen schon in A ausgeführt worden wären. Die erste der in Anm. 42 angegebenen Kürzungen zog nach sich, dass Louis' analytischer Kommentar zu seinem Werk (siehe Anm. 41 und Beiheft) an dieser Stelle nicht der gedruckten Partitur entspricht.

<sup>47</sup> Rudolf Louis, *Franz Liszt und das Problem der Programmmusik*, in: *Die Musik* 1 (1901/1902), H. 17, S. 1527–1543, hier S. 1530.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Zit. n.: W. Gl., wie Anm. 23.

<sup>50</sup> Stübing, wie Anm. 32, S. 381.

<sup>51</sup> Hamann, wie Anm. 34, S. 90.

<sup>52</sup> Detlef Schultz, *Rudolf Louis' sinfonische Phantasie »Proteus«*, in: *Signale für die musikalische Welt* 63 (1905), Nr. 61/62, S. 1101f. Neudruck im Beiheft zu dieser Partitur.

<sup>53</sup> Stübing, wie Anm. 32, S. 375.

## Rudolf Louis

(born in Schwetzingen, January 30, 1870 — died in Munich, November 15, 1914)

### Proteus

Symphonic Phantasy for large orchestra and organ ad libitum  
(1899 / revised 1903)

I. (Introduction) (p. 7)

II. (Aufschwung / Upswing) (p. 22)

III. (Gewitter und Sturm / Thunderstorm and Storm) (p. 38)

IV. (“Blumenstück” und Lied der Nachtigall /  
“Flower Piece” and Song of the Nightingale) (p. 59)

V. (Finale) (p. 69)<sup>1</sup>

Orchestration:

3 (also picc.), 2, cor anglais, 2, b. clar., 3 – 4, 3, 3, tub. —  
timp., perc. (b. dr., TT, cymb., trgl., glsp.), 2 hrps., org. (ad lib.), str.

### Preface

#### Rudolf Louis — music writer, music critic, music theorist, and composer

Although the name Rudolf Louis has never been entirely forgotten, it has been preserved for posterity primarily in the field of writing rather than composing, particularly in the disciplines of music criticism and music theory. This reissue of his Symphonic Phantasy *Proteus* puts him up to discussion again as a composer some 120 years after its initial publication.

Born in 1870 in Schwetzingen, Baden, to a family of Huguenot descent and the son of a physician, Rudolf Louis initially studied philosophy in Vienna and, at the age of merely 22, submitted his dissertation in that field,<sup>2</sup> which was intended as a refinement of the musical aesthetics of the Schopenhauerian Julius Bahnsen (1830–1881). As Louis emphasized in the preface, he regarded himself in this work “more as a philosophizing musician than as a music-making philosopher.”<sup>3</sup> By labeling himself a ‘philosophizing musician,’ he aptly described an attitude that also underlies his later writings on music and his music criticism, and which is likewise reflected in the compositional strategies of his *Proteus*. In the ensuing phase of his life, Louis turned increasingly to the practical pursuit of music, initially studying composition in Geneva with his cousin, the former Bruckner student Friedrich Klose (1862–1942), followed by an apprenticeship in Karlsruhe with the local court Kapellmeister and prominent former Wagner assistant Felix Mottl (1856–1911). After attempting to establish himself as a conductor in Landshut and Lübeck—a role that Edgar Istel presumably rightly regarded as “not well suited to his contemplative nature”<sup>4</sup>—Louis made his debut as a composer in 1897 with five piano songs, in which, according to the reviewer Wilhelm Klatte, a “strongly resonant personal touch” and “genuine artistic creative drive” were evident in “a man whose fundamental character is the deepest seriousness. And a seriousness that is perhaps almost too brooding [...]”<sup>5</sup>

That same year, Louis moved to Munich, from where he published a rapid succession of monographs on the composers he held in high esteem: Richard Wagner (1897, 1898), Franz Liszt (1900), Hector Berlioz (1904), Hans Pfitzner (1904, 1907/1909), Anton Bruckner, and Friedrich Klose (1905).<sup>6</sup> In the Bavarian capital, however, he was able to exert a particularly strong influence through his position as chief music critic in the concert section of the *Münchner Neueste Nachrichten*, a position he held from 1900 until his death in 1914, succeeding the Wagnerian Heinrich Porges (1837–1900). Furthermore, he is vividly remembered as the principal author of a widely circulated *Harmonielehre [Treatise on Harmony]* (Stuttgart 1907), which he co-authored with the head of the so-called “Munich School,” Ludwig Thuille (1861–1907), who died shortly before its publication.<sup>7</sup> His best-known students in composition and theory include Ernst Boehe (1880–1938), who came to prominence with, among other works, the monumental four-part cycle of symphonic poems *Aus Odysseus’ Fahrten*, Op. 6 (1903–1905),<sup>8</sup> and Rudi Stephan (1887–1915), who was killed in action during World War I at a young age, for whose opera *Die ersten Menschen* Louis prepared the piano score,<sup>9</sup> published in 1914, the year of his death. Finally, what stands out is the unwavering loyalty with which Louis adhered to the guiding stars of his musical philosophy and artistic thinking, as evidenced not only by his public advocacy

for his composition teacher Klose but also by his publication of writings from the estate of Julius Bahnsen<sup>10</sup> whose musical aesthetic he embraced. On November 15, 1914, Louis died in Munich at the age of only 44, his creative work left unfinished, from complications of appendicitis.

In his obituary, Edgar Istel stated:

Whatever aspects of modern music Louis considered good and beautiful,—particularly the works of Hans Pfitzner, Friedrich Klose, Ernst Boehe, and Walter Braunfels—he championed them with the passionate zeal that constituted the most endearing aspect of his critical impact, and thus he exerted a significant influence even on those who otherwise held entirely different views.<sup>11</sup>

Louis' self-image as a critic can indeed be captured aptly by the term "critic-patron,"<sup>12</sup> coined by Meirion Hughes for the legendary Henry Fothergill Chorley (1808–1872), who served as a literary and music critic for the London weekly *The Athenæum* for 35 years. This notion refers to a critic "bestowing patronage on the deserving while heaping odium on the undeserving,"<sup>13</sup> in the conceptual succession to the aristocratic patrons of old, thus claiming for himself the right not merely to comment on the musical life of his time but to actively intervene in it whenever he deems a tendency he supports worthy of promotion or a direction contrary to his views worthy of condemnation. While the Victorian Chorley regarded Mendelssohn Bartholdy as the aesthetic measure of all things, Louis emerged—at least at the beginning of its influence, which is of interest here—as a champion of the 'party,' in the parlance of his time, that paid homage to 'progress' of those composers referred to as 'neudeutsch' (New German) since Franz Brendel coined the term.

How deeply rooted this credo was, presented as an axiom, is demonstrated, for example, by Louis's judgement on Max Reger (1873–1916) published in a feature article in 1901, according to which "the tendency, driven by a certain reactionary energy and devoted exclusively to the cultivation of older, absolute musical forms" in his work conferred upon him "a certain isolated, special status in our age of the heyday of program music, which draws inspiration from non-musical realms."<sup>14</sup> That Louis was aware of the deep, seemingly confessional anchoring of his axioms became evident two years later in the course of one of his obsessively delivered disparagements of the music of Gustav Mahler (1860–1911), which were to culminate in his 1909 treatise *Die deutsche Musik der Gegenwart* [*Contemporary German Music*].<sup>15</sup> In 1903, for instance, he accused Mahler of a "forced craving for originality" and declared his music incapable of "grasping us inwardly;" "when he wants to speak to our hearts—it withers, and indeed suddenly and completely."<sup>16</sup> Louis added by way of explanation:

Any artistic criticism that does not remain on the surface but indulges in the ambition of depth eventually reaches a point where it ceases to be judgment and becomes the personal self-confession of the assessor. What I have said about Mahler is not a "review," but a confession: let it not be understood otherwise.<sup>17</sup>

### **The first performances of *Proteus***

Presumably by deliberate choice, Louis included such a statement in his review of a widely noted series of concerts, during which one of his own compositions—and a large-scale one to begin with—was performed for the first time; specifically, in his review of the 39<sup>th</sup> "Tonkünstlerversammlung" [Musicians' Assembly] of the "Allgemeiner deutscher Musikverein" [General German Music Association], originally founded by Franz Liszt, whose fourth concert on June 14, 1903, at the Basel Cathedral opened with his Symphonic Phantasy *Proteus* for large orchestra and organ ad libitum, based on the eponymous poem by Friedrich Hebbel (1813–1863). The concert program also included songs and choral symphonic works by Richard Strauss, Fritz Volbach, and Frederick Delius, as well as Franz Liszt's *Gran Mass*. Louis's new work was performed by the orchestra of the Allgemeine Musikgesellschaft Basel, a predecessor institution of today's Basel Symphony Orchestra, with the participation of the legendary organist Karl Straube (1873–1950) and under the baton of the orchestra's then-director, Hermann Suter (1870–1926). Mahler's Second Symphony (1894), conducted by the composer, concluded the music festival the following day at the same venue.<sup>18</sup>

Louis, for whom a review of his own work was, of course, out of the question, and who therefore addressed it only insofar as he remarked "that under Hermann Suter's truly brilliant direction it received one of those utterly perfect performances that are the composer's rarest, but also most beautiful, experiences,"<sup>19</sup> thus also played an active artistic role in the "heyday of program music"<sup>20</sup> he had postulated for the turn of the century at that

time by self-confidently presenting his orchestral debut work at the Basel Music Festival—a work, however, that was never to be followed by another. In lieu of a review by Louis, the *Münchener Neueste Nachrichten* printed a contribution by an unnamed “friend of our paper,” which reported the “complete, honest success” of the premiere and called *Proteus* “a beautiful, mature work” that “will make the tour of German concert halls.”<sup>21</sup> It further stated:

The composition is thoroughly original; the solid compositional artistry and the rich, modern treatment of the orchestra in the best sense of the word testify to an excellent musician who effortlessly masters the most difficult techniques, but who uses every technique solely in the service of the poetic idea.<sup>22</sup>

An unnamed correspondent for the *Neue Musik-Zeitung* assessed Louis’s work as “one of the most substantial of the pieces performed at the ‘Tonkünstlerversammlung.’”<sup>23</sup>

The poem by F. Hebbel, to which the work owes its general thematic inspiration and its form, contains, as the title already suggests, one of those deepest human questions, the limits of which even the thinker may well reach, but whose universal human significance only the artist knows how to express by depicting it. Because the idea behind Louis’s piece is a universal human one, it could truly be expressed musically; because the work exhibits a spiritual unity alongside its musical unity, it was able, despite great external difficulties, to appear and be perceived as a unified whole. [...] The performance [...] under the direction of Kapellmeister Suter was entirely worthy. May the work soon be blessed with more of its kind!<sup>24</sup>

Another reviewer praised *Proteus* as “a highly elaborate tone painting of at times captivating beauty of tones” that “may be of interest on a superficial level due to its astonishing virtuosity in the use of color,”<sup>25</sup> he took issue, however, with the composer’s “philosophical inclination,” which, in the realization of the program, “goes far beyond the somehow permissible limits of musical interpretation.”<sup>26</sup>

As examples of “the tour of German concert halls” predicted above, we might first mention the subsequent performance of *Proteus* in Heidelberg, conducted by the composer on January 5, 1904, at which critics reported on the storm of applause its creator received<sup>27</sup> and described the novelty as a “spirited,” if “difficult work,” “decidedly under Wagner’s influence,”<sup>28</sup> but also as a “congenial musical adaptation of Hebbel’s wonderful poem.”<sup>29</sup> Conductor Bernhard Stavenhagen included *Proteus* on the program on December 5 of that year with the Chemnitz Orchestra in Leipzig<sup>30</sup> and on December 29 with the Philharmonic Orchestra in Berlin.<sup>31</sup> The first of these concerts received a dismissive review:

The program is based on the eponymous poem by Hebbel; yet, upon a single listening, I was unable to discern a connection between the composition and the program, or to deduce a program from the composition itself. It surges restlessly back and forth in the orchestra without our being able to identify a reason for it, and even if some details were noble in their conception and some harmonic turns sounded interesting, that failed to compensate us for the lack of creative mastery of the material.<sup>32</sup>

The German-born conductor Alfred Ernst conducted the U.S. premiere of *Proteus* on November 18, 1904, at the World’s Fair in St. Louis, Missouri,<sup>33</sup> and Franz Mikorey finally premiered it on October 15, 1906, with the Ducal Court Orchestra of Dessau, prompting the press to remark, “the technique of the composition, the contrapuntal deftness, but above all the sophistication of a colorful and brilliant orchestration” command “the composer’s full respect.”<sup>34</sup> A similar remark had already been made on the occasion of the Heidelberg performance:

The profound and spirited content of the Phantasy is captured in a score in which brilliant contrapuntal mastery and a confident command of the modern orchestra—never, however, as an end in itself—are happily combined.<sup>35</sup>

### **From the initial idea to the printed score**

Neither the program notes or reviews from that time nor the present printed edition provide any indication of the year in which the *Proteus* Phantasy was composed. Its genesis can now be specified as follows: According to Adolf Stübing, Louis recalled—albeit vaguely—that he had conceived the initial idea for the orchestral

setting of Hebbel's poem sometime between 1893 and 1895 and had sketched the work in the fall of 1897.<sup>36</sup> "The sketch then lay dormant for several years," Stübing remarked, "so that the score was not completed until the spring of 1902."<sup>37</sup> This latest dating is contradicted by the findings in the previously overlooked autograph fair copy of the score<sup>38</sup> (hereinafter: A), which the author has examined; it is dated "28. 12. 99." on the last page (p. 120) and presents an originally much more extensive version with significant cuts made at a later stage. Thus, in terms of the history of its creation, *Proteus* finds its place alongside other symphonic poems that are now well established; it was composed a year after Strauss's *Ein Heldenleben* [*A Hero's Life*] and in the same year as Sibelius's *Finlandia* and Schoenberg's *Verklärte Nacht* [*Transfigured Night*]. It is possible—and in any case plausible—that Louis composed his Phantasy under the impression of the premiere, on February 8, 1899, in Karlsruhe under the baton of its dedicatee, Felix Mottl, of the symphonic poem *Das Leben ein Traum* (1896) by his revered teacher Friedrich Klose, for which he would later write an analytical introduction.<sup>39</sup>

The completion date "Rev. 11. 1. 03.," also documented in A, refers to a revision carried out by Louis—undoubtedly with the upcoming premiere in Basel in mind—in which individual passages were first altered and then obscured by pasting over the changes.<sup>40</sup> Subsequently, he wrote an introductory text based on the revision to date, intended for advance publication in the journal *Die Musik*, which appeared in the spring of 1903.<sup>41</sup> Only then were the rehearsal numbers (hereinafter: r. n.) and conductor's cues for instrumental entries inserted in A; but above all, extensive cuts were made—some of them quite substantial—using the same, roughly applied blue pencil, to which, among other things, the entire original fifth movement fell victim.<sup>42</sup> According to Stübing, these cuts date only from the period "after the Basel premiere,"<sup>43</sup> thus documenting the composer's critical review of the work following his experience of hearing it. Since the Basel premiere was conducted by Hermann Suter, but the ensuing Heidelberg performance by Louis himself, it stands to reason that the composer thus revised the work once more in preparation for the Heidelberg performance on January 5, 1904, at which, as evident from the program published in advance, it was presented with the cuts marked in blue pencil.<sup>44</sup> These final revisions were ultimately incorporated as the definitive version into the first edition, published in September 1905<sup>45</sup> by the Stuttgart-based publisher Julius Feuchtinger, which is reproduced in the present reprint.<sup>46</sup>

### **Transformational processes of the literary source**

Of Louis's five songs from 1897 mentioned above, two—*Das Kind* [*The Child*] ("Die Mutter lag im Totenschrein") and *Das Grab* [*The Grave*] ("Mir war, als müßt' ich graben")—are based on poems by Hebbel. The history of the creation of *Proteus* suggests that the songs and the orchestral phantasy stem from the same period of his engagement with the poetry of this North German poet. Yet, in contrast to the song compositions, Louis's wordless setting of Hebbel's text could not have been concerned with narrative or atmosphere. The challenge of musically translating the versatile multifaceted nature of the mythological sea god Proteus—first introduced in the fourth canto of the *Odyssey*—whom Hebbel, for his part, had commemorated with literary means in his 1834 poem, prompted Louis rather to adopt a decidedly constructivist approach. Indeed, this very poem may have seemed to him a suitable template, as he was able to derive from it what he himself, a few years after the composition, defined as an "irrefutable axiom"<sup>47</sup> for this genre:

Program music is justified only if it has something of specific musical value to convey—things that can be expressed *only* in sound, and not just as easily in words or lines and colors.<sup>48</sup>

It was precisely this aspect that was also addressed in the reviews of the time. As stated in a report on the premiere cited above:

Purely musically, it [the work] is built upon a few symphonic motifs that are conceptually contrasting, which—as images of fundamental cores of will, so to speak—only reveal their full vitality and significance in the course of the piece, through their transformations, developments, polyphonic combinations, and elaborations. The work is decidedly outstanding in symphonic terms [...].<sup>49</sup>

From this perspective, the solidity of the musical material could be subordinated to its adaptability. This was also noted quite critically in otherwise positive contemporary reviews, which stated that it was not "the strength of his [Louis's] own invention" that "is primarily compelling in his work,"<sup>50</sup> or, to put it less tactfully, that "the originality of musical invention is not Louis's strongest point."<sup>51</sup> Overall, one must agree with Detlef Schultz,

who in his review of the first edition described the poetic source material as “a very felicitous choice for a symphonic poem;” “what endures amid change, the principle of developing a motif through a series of significant phases—that is precisely the formal principle of the German symphony and sonata.”<sup>52</sup> Stübing concurred with this view:

The fundamental principle of our music: manifold shaping, development, and elaboration, the most diverse illumination of a motif—here we find it in the poem itself as a guiding idea! The eternal change of all being, the changes in the phenomena of the universe, while remaining true to oneself in all things—what could be more appealing to the musician, to the symphonist? Rudolf Louis also sensed this immediately when he first encountered “Proteus.”<sup>53</sup>

As an introduction to the work from a firsthand source, the supplementary booklet to this score includes a critical edition by the author of Louis’s own analytical introduction to the work, cited in note 41, which is particularly relevant in this regard; this is complemented by the equally analytically orientated review of the first edition by Detlef Schultz, cited in note 52. Both texts are provided only in the original German.

The author wishes to thank the staff of the Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz for their kind assistance in allowing access to Louis’s autograph.

*Cornelis Witthoefft, May 2026*

#### **Differences in A**

M. 3, hrn.: “zurückhaltend” [“held back”] from the 3<sup>rd</sup> beat.  
R n. 2<sup>-3</sup>, 4<sup>th</sup> beat: “ganz frei im Tempo” [“utterly free in tempo”].  
Between r. n. 4<sup>-4</sup> and r. n. 4<sup>-3</sup>: Luftpause (°) for tutti.  
R n. 4<sup>-3</sup>: “Vorwärts gehen” [“Move forward”].  
R n. 10: “II.” (= beginning of the second section).  
R n. 11: “II.” is missing.  
R n. 12<sup>+3</sup>: “kaum merkliches ritard.” [“barely perceptible ritard.”].  
R n. 14<sup>+2</sup>: “(Die Bässe u. Fagotte leicht herausheben.)” [“(Slightly emphasize the basses and bassoons.)”].  
R n. 17<sup>+5</sup>: “Der Blechbläusersatz dominierend!” [“The brass section dominating!”].  
Between r. n. 19<sup>+1</sup> and r. n. 19<sup>+2</sup>: Luftpause (°) for tutti.  
Between r. n. 34<sup>-4</sup> and r. n. 34<sup>-3</sup>: Luftpause (°) for tutti.  
R n. 39<sup>-5</sup>, fl. I: Under the fermata “ad libit.”.  
R n. 39<sup>-2</sup>: “gewöhnliche Strichart” [“usual bowing”] only for vla. and vlc.  
R n. 42<sup>-2</sup>: “Ganz frei im Tempo” [“Completely free in tempo”].  
Between r. n. 42<sup>-1</sup> and r. n. 42: Luftpause (°) for tutti.  
R n. 48<sup>-5</sup>: *crescendo* hairpin for tutti.  
R n. 48<sup>-4</sup>: “*fff* und rasch abnehmen” [“*fff* and quickly diminish”] for tutti.  
R n. 53<sup>+4</sup>: “*fff* | *f* e *crescendo* al”.

#### **Corrections to the present first edition**

R n. 2<sup>+2</sup>, 1<sup>st</sup> beat, db.: add triplet mark.  
R n. 31<sup>-3,-4</sup>, tb., tbn. III: Add *f* (as in Bsn.).  
R n. 34<sup>-2</sup>, fl. I: *f*<sup>#</sup> instead of *f*.  
R n. 42<sup>-4</sup>: Add r. n. 41.  
R n. 52<sup>-1</sup>, 4<sup>th</sup> beat, hrn. I: *f*<sup>#</sup> instead of *f*.

## Notes

- <sup>1</sup> The text in parentheses in this overview of the form is based on that of an introductory article, “Zum heutigen Symphoniekonzert,” which can be attributed with certainty to the composer, *Heidelberger Zeitung*, Vol. 46, 1904, No. 3, Erstes Blatt, January 5, 1904, p. 1. In the first edition of the score (1905), the sections are designated only by Roman numerals, while descriptive headings are absent.
- <sup>2</sup> Rudolf Louis, *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig, 1893, Reprint Vaduz, 1972.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. VI.
- <sup>4</sup> Edgar Istel, “Rudolf Louis. Gestorben 15. November 1914,” *Die Musik*, Vol. 2, 1914/1915, No. 5, Erstes Dezemberheft, pp. 223–224, here p. 223.
- <sup>5</sup> Wilhelm Klatte, “Rudolf Louis. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (Verlag von Emil Sommermeyer, Baden-Baden),” *Allgemeine Musik-Zeitung*, Vol. 24, 1897, No. 21, May 21, 1897, p. 313.
- <sup>6</sup> Independent publications in the fields of music writing and music theory by Rudolf Louis: *Richard Wagner als Musikästhetiker*, Leipzig, 1897; *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig, 1898; *Franz Liszt*, Berlin, 1900; *Anton Bruckner*, Berlin, 1904; *Hector Berlioz*, Leipzig, 1904; *Hans Pfitzners “Die Rose vom Liebesgarten”*: Eine Streitschrift, Munich, 1904; *Anton Bruckner*, Munich/Leipzig, 1905; *Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung “Das Leben ein Traum”*, Munich, 1905; *Hans Pfitzner. Biographie sowie vollständiges Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig, 1909 (Specially printed from: *Monographien moderner Musiker*, Bd. 2, Leipzig, [1907]); *Grundriß der Harmonielehre*, Stuttgart, [1908], *Die deutsche Musik der Gegenwart*, Munich/Leipzig, 1909, *Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre*, Stuttgart, 1911; *Schlüssel zur Harmonielehre*, Stuttgart, 1912.
- <sup>7</sup> According to Ludwig Holtmeier, it can be considered certain “that by far the most significant part of the *Harmonielehre* originates from Rudolf Louis” (Ludwig Holtmeier, “Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches,” Ludwig Holtmeier, Michael Polth et al. (eds.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001*, Augsburg, 2004, pp. 13–34, here p. 21, n. 29).
- <sup>8</sup> Published in the series “Repertoire Explorer,” No. 1557.
- <sup>9</sup> Published in the series “Repertoire Explorer,” No. 2042b.
- <sup>10</sup> Julius Bahnsen, *Wie ich wurde was ich ward. Nebst anderen Stücken aus dem Nachlass des Philosophen*, ed. by Rudolf Louis, Munich, 1905.
- <sup>11</sup> Istel, as in n. 4, p. 223.
- <sup>12</sup> Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance and the Press 1850–1914: Watchmen of Music* (Ph.D., 1998), Aldershot, 2002, p. 68.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> Rudolf Louis, “Aus dem Münchner Musikleben. (Schluß),” *Der Kunstwart*, Vol. 14, 1901, No. 21, Erstes Augustheft, pp. 369–371, here p. 371.
- <sup>15</sup> Cf. *id.*, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, Munich/Leipzig, 1909, pp. 181–182.
- <sup>16</sup> *Id.*, “39. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Basel,” *Münchner Neueste Nachrichten*, Vol. 56, 1903, No. 281, Morgenblatt, June 19, 1903, pp. 1–2, here p. 2.
- <sup>17</sup> *Ibid.*
- <sup>18</sup> Cf. *Festschrift der Schweizerischen Musikzeitung und Sängerblatt anlässlich der XXXIX. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel 12. bis 15. Juni 1903*, Zurich/Basel, 1903, p. [3].
- <sup>19</sup> Louis, as in n. 16, p. 2.
- <sup>20</sup> Louis, as in n. 14, p. 371.
- <sup>21</sup> *Münchner Neueste Nachrichten*, as in n. 16, p. 2.
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> Cited by W. Gl., [review], *Neue Musik-Zeitung* 24 (1903), No. 17, July 9, 1903, p. 211.
- <sup>24</sup> *Ibid.* The high standard of the premiere was also confirmed by Arthur Seidl, who spoke in his review of a “sonically magnificent performance” (Arthur Seidl, “Die 39. Tonkünstler-Versammlung des ‘Allgemeinen deutschen Musikvereins’ [Basel, 12.–15. Juni.],” *Musikalisches Wochenblatt*, Vol. 34, 1903, No. 27, July 2, 1903, pp. 372–373, No. 28, July 9, 1903, pp. 387–388, and No. 29/30, July 16, 1903, pp. 404–405, here p. 404.)
- <sup>25</sup> F. Götzinger, “XXXIX. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins (12–15. Juni.),” *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Vol. 4, 1902/1903, pp. 613–619, here pp. 616–617.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 616.
- <sup>27</sup> Cf. Fritz Stein, [review], *Die Musik*, Vol. 3, 1903/1904, No. 11, p. 384.
- <sup>28</sup> j., “Zweites populäres Symphonie-Konzert,” *Heidelberger Zeitung*, Vol. 46, 1904, No. 4, Erstes Blatt, January 6, 1904, p. 1.
- <sup>29</sup> St., [review], *Neue Musik-Zeitung*, Vol. 25, 1904, No. 8, January 28, 1904, pp. 181–182, here p. 182.
- <sup>30</sup> Cf. R., [review], *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 71, 1904, No. 51, December 14, 1904, pp. 917–918, here p. 917.
- <sup>31</sup> Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 71, 1904, No. 52, December 21, 1904, p. 950.
- <sup>32</sup> R., as in n. 30, p. 917. Another, unidentified reviewer also displayed a lack of understanding toward the work: “Least of all was the directly noisy conclusion satisfying, whereas the poet gives his finest here and concludes in a wonderfully intimate manner. For ‘full perception of the world’ in the poet’s ‘pious’ soul and such expressions of power— I stand by Hebbel. This clattering conclusion was particularly irritating.” (cited in: Adolf Stübing, *Friedrich Hebbel in der Musik*, Berlin 1913, p. 381, n. 4).

<sup>33</sup> Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 71, 1904, No. 50, December 7, 1904, p. 902.

<sup>34</sup> Ernst Hamann, “Feuilleton [...] Dessau,” *Musikalisches Wochenblatt*, Vol. 38, 1907 / *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 74, 1907, No. 4, January 24, 1907, p. 90.

<sup>35</sup> St., as in n. 29.

<sup>36</sup> Cf. Stübing, as in n. 32, p. 375.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz (D-MZs), call number ThB KM 1734, provenance: Theater Library of the former Mainz City Theater (courtesy of Silja Geisler, Stadtbibliothek Mainz), to which the well-preserved autograph found its way through as yet unknown channels.

<sup>39</sup> See n. 6. Klose’s *Das Leben ein Traum* was published in the series “Repertoire Explorer”, No. 1711.

<sup>40</sup> On the title page of A, Louis also noted the date “Komponiert 1899. / Revidiert 1903.” [“Composed in 1899. / Revised in 1903.”].

<sup>41</sup> Louis’s text appeared in the collection of texts, “Analysen der Hauptwerke des Programms” [“Analyses of the Major Works of the Program”], *Die Musik*, Vol. 2, 1902/1903, No. 17, pp. 331–332, which followed the program of the Basel “Tonkünstlerversammlung” (ibid., pp. 333–383), on pp. 363–367. Reprinted in the supplementary booklet to this score.

<sup>42</sup> This abridgment comprises 53 measures between r. n. 42<sup>-1</sup> and 42 (due to the folding of the deleted pages). Further extensive cuts concern 4 pages in Part IV between r. n. 40<sup>+4</sup> and 40<sup>+5</sup> and 4 pages in the original Part VI between r. n. 51<sup>-1</sup> and 51 (both due to pages being torn out).

<sup>43</sup> Stübing, as in n. 32, p. 379, n. 1.

<sup>44</sup> Cf. the overview of the form at n.1.

<sup>45</sup> Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 72, 1905, No. 39, December 20, 1905, p. 738.

<sup>46</sup> The omission of r. n. 43 through 45, necessitated by the cut after r. n. 42 in A, was compensated for in the printed version by corresponding subtraction, without these corrections having been made in A. The first of the cuts indicated in n. 42 means that Louis’s analytical commentary on his work (cf. n. 41 and supplementary booklet) does not correspond to the printed score at this point.

<sup>47</sup> Rudolf Louis, “Franz Liszt und das Problem der Programmmusik,” *Die Musik*, Vol. 1, 1901/1902, No. 17, pp. 1527–1543, here p. 1530.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Cited in: W. Gl., as in n. 23.

<sup>50</sup> Stübing, as in n. 32, p. 381.

<sup>51</sup> Hamann, as in n. 34, p. 90.

<sup>52</sup> Detlef Schultz, “Rudolf Louis’ sinfonische Phantasie ‘Proteus’,” *Signale für die musikalische Welt*, Vol. 63, 1905, No. 61/62, pp. 1101–1102. Reprinted in the supplementary booklet to this score.

<sup>53</sup> Stübing, as in n. 32, p. 375.