## Werk

**Label:** Zeitschriftenheft

**Ort:** Stuttgart

**Jahr:** 1910

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0031|LOG_0030

## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 15

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.



**Inhalt:** Die Kunst der Kritik. (Fortsetzung.) — Tonsetzer der Gegenwart. Fréderick Delius, biographische Skizze. — Musikalische Grundrisse. Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke. (Fortsetzung.) — „Tosca." Erinnerungen aus Nizza. — Vom Auxetophon. — Kritische Rundschau: Antwerpen, Elberfeld, Freiburg i. B., Genf, Lübeck, Prag, Reichenberg. — Kunst und Künstler. — Besprechungen. — Neue Musikalien. — Briefkasten.


## Die Kunst der Kritik.

**Vortrag, gehalten vor dem 111. deutschen Journalistentag in Berlin vom Minister für musikalische Angelegenheiten**

**Dr. v. HEITERSHEIM.**

(Nach dem Konzept mitgeteilt von *Dr. Max Steinitzer.*)

(Fortsetzung.)

JETZT, wo ich zum positiven Teil komme, nämlich dazu, zu sagen, wie man nach meiner Ansicht kritisieren darf und soll, denkt wohl mancher: der will uns das Exempel s e l b s t vormachen! Davon bin ich weit entfernt. Ich will nur mit Hilfe der letzten Jahrgänge einiger Musikzeitungen meine Rezeptivität für die Gedanken Anderer benützen; eigene zu äußern wäre für mich als Minister allzu unzeitgemäß.

Man liest heutzutage viel durcheinander, gewiß. Aber glücklicherweise haben Kopf und Schreibtisch Fächer, in die sich das Zusammengehörige einordnet. Man irrt sich nämlich sehr, wenn man meint, die ganze in der Tageskritik niedergelegte Geistesarbeit sei nur dazu gut, mit dem Tage zu verwehen, weil die Kritiksammlungen Einzelner gewöhnlich enttäuschen.

Es handelt sich bei dieser zum Teil natürlich zufälligen Auswahl nicht etwa quasi um eine Zensurerteilung für kritische Leistungen, sondern um Studien über zweifellose und lang ersehnte literarische und sachliche Fortschritte. Naturgemäß sind es die Musikzentren, in denen sich die deutsche musikalische Kritik neuerdings zur Kunst ausbildet, vor allem Berlin[1]; Wien erst seit allerjüngster Zeit, weil dort die wesentlich negative Hanslick-Richtung erst überwunden werden mußte. Selbst für die meisten mittleren Provinzblätter sind heute jene Zeiten des alten Leipziger Stils, externismus miserabilis Lipsiensis, vorbei, in denen der Berichterstatter mit deutschen und lateinischen Satzteilen und Wortgebilden einen Verzweiflungskampf kämpfte wie Oberländers Frosch in der Buttermilch, in Fremdwörterorgien wie: Das Konservatorium besuchten dieses Jahr 150 Zöglinge maskulinen und 100 femininen Geschlechts; das solistische Individuum des Abends war Herr d'Andrade; Frau Uzielli effektuierte mit einer Arie von Händel. (Warum nicht lieber gleich: „e i n e Arie"?) Die Aufnahme des Werkes war eine warme, in einem Hervorruf des dirigierenden Herrn Prof. R. gipfelnde. —

Die Schwierigkeiten, die sich der Kritik als Kunst entgegenstellen, sind nicht klein. In ihrem Beginne steht die erforderliche kunstwissenschaftliche Bildung, die einem klar zum Bewußtsein bringen muß, um welche ästhetischen Werte es sich bei Schilderung und Beurteilung handelt; dann folgt die Forderung, sei es nun mit viel oder wenig Worten, eine Künstlererscheinung zu charakterisieren. Dies z. B. bei verschiedenen Streichquartettvereinigungen mit Sicherheit durchzuführen, ist eine äußerst schwierige Aufgabe; auch bei Violinisten, Pianisten, Sängern ist es nicht immer leicht; denn das ist selbstverständlich, wo es sich um künstlerische Kritik handelt, alles irgendwie Phrasenhafte muß vermieden werden. Unsere politische Ausdrucksweise darf nicht die der Diplomatie sein.

* * *

Es handelt sich zunächst um die *Erweiterung der Grenzen* künstlerischer Rezension überhaupt. Wir haben jetzt unsere Theoretiker der Kritik, deren Leistungen in diesem Spezialfach zuweilen ihre eigenen praktischen sogar überragen. Ich denke z. B. an die klassische Auseinandersetzung von Dr. *Louis* (München) über die Begriffe Fortschritt, Reaktion usw. in der Einleitung seiner „Musik der Gegenwart". Vor allem gilt es, den Standpunkt der *positiven* Kritik zu festigen. Gewarnt wird vor jener Negation, für welche der Mann, der silberne Löffel stiehlt, ein Ehrenmann ist im Vergleich zu dem, der ihrem Normalmeterstab des Kunstschönen nicht entspricht, anstatt daß man positiv an das Kunstwerk herangeht. Vielleicht gehorcht es dennoch einem inneren organischen Gesetze, von dem sich der Herr Beurteiler bis jetzt nichts hat träumen lassen. (*Otto Neitzel*, S.) In hochverdienstlicher Weise werden von Dr. *Leopold Schmidt* (S.) zwei der fatalsten Modeauswüchse bekämpft: die schmähende Mendelssohn-Verkleinerung und die absurde Theorie von der Entstehung großdimensionierter Kunstwerke aus außerkünstlerischen bewußten Absichten und Zwecken.

Gerade das Bedeutende, führt Schmidt aus, wird erst allmählich in seinem Wesen erkannt; die Entwicklung vollzieht sich durch Assimilation der Urteilenden, also auch der Kritiker; das Gefallen tritt immer erst im Zustand des Vertrautseins ein. Zu vermeiden ist demgemäß der unvorsichtige Gebrauch der Phrase „Das ist keine Musik mehr". Wer will denn die Grenze bestimmen, jenseits deren, die Musik aufhört, wo doch die Geschichte auf Schritt und Tritt lehrt, daß nachträglich Musik „geworden", was vordem nach der Meinung jener Leute k e i n e „war"? Erst gilt es vor allem, f ü r das Neue, wenn es ernst zu nehmen ist,

[1] Deshalb sind die angezogenen Zitate auch vornehmlich den in den Musikzentren erscheinenden Zeitschriften entnommen. A. = Allgemeine Musikzeitung, D. M. Z. = Deutsche Musiker-Zeitung, N. = Neue Musik-Zeitung, R. = Rheinische Musik- und Theaterzeitung, S. = Signale.

einzutreten. Das törichte Gerede von der Unehrlichkeit findet in Meyerbeer ein krasses und warnendes passives Beispiel, ebenso wie die oberflächliche Besprechung des Schönheitsapostels Mendelssohn, die endlich zur Ruhe kommen sollte. Meyerbeer die Absicht künstlerischer Frivolität unterzulegen, ist absurd; als Musiker hat er zweifellos so erfunden und geschaffen, wie seine Natur ihn anwies, ohne andere Absichten als sie j e d e n Komponisten bei seiner Arbeit erfüllen. Soweit Schmidt.

*August Spanuth* (S.) schreibt z. B. gelegentlich der Zugabe eines Präludiums von *Debussy* durch *Rudolf Ganz:* Es ist das gewiß a n d e r e Musik, als wir sie gewohnt gewesen sind, aber es wird doch nachgerade langweilig, wenn immer wieder geleugnet wird, daß das überhaupt Musik sei. Bei Besprechung der 5. Sonate von *Skriabine* tritt Spanuth für die Relativität der Dissonanz ein und für die Notwendigkeit, bei derartig harmonisch neuen Werken vor Abgabe des Urteils die gedruckten Noten vorher sorgfältig zu studieren, um die auch hier statt scheinbarer Willkür herrschende strenge Logik sowie die Gesetze und Ziele des Loslösens von Tonart und konventionellem Zeitmaß zu erfassen.

Man sieht also, Scheuleder aller Art sollen abgeschafft, auf der Basis auch rein menschlich verfeinerter Kultur soll für die Betätigung der Kritik als Kunst freiere Bahn geschaffen werden. In demselben Berlin, wo einst ein chauvinistischer Berserker den kritischen Tomahawk schwang, Rellstab, der z. B. in Spontini, einem der großen geistigen Väter unserer ganzen modernen Dirigentenkunst, nur das Negative sah.

* * *

Unbedingte Vorbedingung für die Ausübung der Kritik als Kunst ist heute, im Zeitalter des äußerlichen Amerikanismus und innerlichen Heloten- oder Domestiken-, Lakaien-, Bediententums, weil das weniger griechisch klingt, der M u t. Den zu haben steht aber leider viel weniger im Belieben des Einzelnen, als man annehmen möchte. Wessen Verstand überhaupt nur unter der unbewußten Suggestion fremder Urteile arbeitet, der kann den besten Willen haben, mutig zu sein. Von selbst wird sein Gehirn keine anderen Verbindungen als die bekannten produzieren; ihm wird nichts anderes einfallen als tausend Kollegen, und wenn er sich zwingen will, von den gleichen Kunsterlebnissen a n d e r e Eindrücke zu haben oder wenigstens zu markieren, kommt er in uferloses und leicht durchschautes unüberzeugendes Geschreibsel. Wer z. B. nicht Alfred Kerr ist, dürfte es nie wagen, einer sein zu wollen.

Mut im eigensten Sinne des Wortes hat u. a. *Friedrich Spiro* in Rom, der meist auch durchaus originell dabei bleibt. Er sagt z. B. über Brahms: „Wer das biedere g moll-Klavierquartett für ein Kunstwerk hält, der konnte hier einen wahren Genuß erleben." (S.) Bei einigen anderen Beispielen tue ich vielleicht besser, Subjekt und Objekt der Auslassung nicht zu verlautbaren. Die betreffenden Zustände könnten sich z. B. indessen zu ihrem Besten verändert haben; ihre schneidige Kritik sei hier nur als Exempel ihrer Art erwähnt.

Besondere Courage und Freiheit von der Scheu vor Unannehmlichkeiten gehört zur Festlegung lokaler Eigentümlichkeiten am Wohnort des Beschwerdeführers. So schreibt ein Mutiger, den ich hier anführen möchte, obgleich es sich um Deklamation handelt, in einer Musikzeitung über die Anstellung einer Hofschauspielkraft als Lektor für Vortragskunst an der Universität seiner Stadt: Gerade die mittelmäßigen Schauspieler sind gewöhnlich bestrebt, anderen jene elementare Schablone sprechen zu lehren, die unleidliche papierene Schulrhetorik, die jeder Schauspieler später zu überwinden strebt, um den vorschriftsmäßigen Werkelton los zu werden und wieder menschliche Laute von sich zu geben. Also Lehren dessen, was man doch wieder vergessen muß. Und daß die Hochschule gerade eine Kraft wählt, deren hohles Pathos ihr eigenes künstlerisches Verhängnis und deren eigene Stimmbildung durch eine unglückselige Besonderheit gehindert ist, beleuchtet drastisch die Unzuständigkeit unserer Gelehrtenwelt in primitivsten Dingen der Alltags-Aesthetik.

Ganz großartig springt einer, dessen Namen ich zu meinem großen Leidwesen weder im Kopf noch in meinen Notizen finde (möglicherweise liest er dies und wendet eine Postkarte daran), mit der am Hoftheater aufgeführten Oper eines Amateurs aus der intimeren Umgebung des Hofes um. Durch solche Einstudierungen, schreibt er u. a., werden unsere Opernkräfte lahmgelegt, und die Klagen über derartige Versumpfung des Spielplans sind um so erbitterter, als die Bürgerschaft einen jährlichen Zuschuß von einigen hunderttausend Mark gibt, die nicht zur Förderung des Dilettantismus zu dienen bestimmt sind. Abgesehen von den Melodien aus bekannten Opern ist das Eigene des Komponisten eine breite Bettelsuppe ohne Kraft und Saft. Zum Dank für die berückende Ausstattung, mit der die Intendanz diesem schwächlichen Geisteskind, das beim ersten Luftzug sein armes Leben einbüßen muß, dieses zu erhalten suchte, hat der Textdichter noch in jener grenzenlosen Ueberhebung, wie sie allen vom Glauben an ihre ästhetische Mission triefenden Dichter-Pygmäen eigen ist, noch Verwahrung gegen die Auffassung seines Werkes durch die Regie eingelegt. (S.) Das heißt doch mannhaft den Flammberg schwingen!

Ein weiterer Recke schreibt von der Hofbühne seines Wohnorts, deren Gewaltige zeigten keinen Funken von Verständnis für das, was der Kunst und dem künstlerischen Bedürfnis des Publikums nottut; eine faktische Verantwortlichkeit besitzen sie nur gegenüber ihrem Souverän, der, ganz falsch, immer noch als quasi Besitzer des Hoftheaters angesehen wird, trotzdem die Subvention aus den Taschen der Steuerzahler stammt und für die Hofmusik mit ihrer geradezu elenden, skandalösen Bezahlung die Hilfe der Kammer nachgesucht wird. (R.)

Ein anderer endlich schreibt anläßlich von Pfitzners Musik zum „Fest auf Solhaug": Für eingehendere Betrachtungen über das Ibsensche Drama ist hier nicht der Ort; doch sei rügend erwähnt, daß sich hier in — — greisenhaftes Literatur-Bonzentum in ganz freventlicher Weise an dem zwar keineswegs vollkommenen, doch aber wahrhaft edelgearteten Werke Ibsens kritisch hat vergreifen dürfen. Das Bonzentum bringt mich schließlich auch wieder auf — —s musikalische Wesenheit zu sprechen, und da möchte ich denn noch ein kurzes, echt — — sches Musik-Credo hierhersetzen. Der — — ger glaubt an den Gottvater Bach, der nun vielen auch schon nicht mehr als der lediglich strafende Gott gilt, — er glaubt an den eingesessenen Felix Mendelssohn und an den zumeist unsichtbaren und oft auch unwahrnehmbaren heiligen Geist, der über dem — —hause waltet. Er glaubt an die Vortrefflichkeit des einheimischen Konservatoriums und der sonstigen stadtverschwägerten Kunstinstitutionen, und er läßt sich in diesen Glauben durch keinerlei umlaufende Skeptizismen beirren. (S.)

Ein gewisser Mut gehört ohne Frage auch dazu, erklärte Lieblinge des Publikums und Träger berühmtester Namen anzugreifen, und doch ist das von künstlerischer Kritik oft so unzertrennlich, wie von der Selbständigkeit des Urteils. Denn „die Ausschreitungen der jüngsten und wildesten Stürmer haben uns fast schon vergessen lassen, daß im Gesang der menschlichen Stimme auch Wohllaut enthalten sein kann", wie *Spanuth* (S.) am Schlusse eines die Kunst der Sembrich preisenden Artikels äußert. *Leßmann* (A.) sagt von dem gefeierten Liebling eines Berliner Kreises, daß die rohe Gewalt des Tones mit Kunst nichts zu tun habe und sich anderseits mit klanglosem Säuseln ein schmachtendes, übertriebenes Ritardando verbinde, während ein wirklicher Gesangskünstler wie Messchaert ohne derartiges wirke. Einen anderen von viel weitergehender Beliebtheit und Wirksamkeit nennt *Spanuth* direkt ein warnendes Beispiel dafür, wohin das dekla-

matorische Prinzip führen kann, eine praktische Lektion über das, wofür man statt des Ausdrucks Kunstgesang nach einem anderen suchen muß. „Welche Unnatur und Unschönheit in diesem gutturalen Pressen und Zwängen des Tons und welche merkwürdigen Laute bei den als Falsett beabsichtigten Stimmexperimenten!" Von demselben Künstler schreibt *H. W. Draber* (S.), daß „dessen Ausführungen nur teilweise und nur bedingt etwas mit Gesang zu tun hatten." — Die Greueltaten der Bühnensänger, wenn sie im Konzertsaal Lieder singen, bleiben gleichfalls nicht ungerochen. *Wilhelm Eylau* (A.) sagt von einem gefeierten Bayreuther Tenor, daß das Publikum die große Sprödigkeit seines Organs und seine für die gewählten Lieder unzulängliche Technik gern zu überhören schien und einzig die intelligente Art seiner Interpretation dem Abend ein künstlerisches Gepräge verlieh.

*Spanuth* rügt bei einer vergötterten Berliner Primadonna, daß sie in Schuberts „Gretchen" am Spinnrad bei der Wiederholung einzelner Phrasen ein kokettes Pianissimo angewandt habe, welches aber die Hörer zum Da-Capo-Ruf veranlaßte. — Auch den klavieristischen Gottheiten des Publikums geht es an den göttlichen Kragen. Von einem sagt *Batka* (A.) einmal: er verstimmte durch sinnloses Wüten gegen das Instrument; von einem anderen *L. Schmidt*, daß er in den Beethoven-Sonaten sehr bedenkliche Nuancen, rhythmische Verzerrungen gebe, die bei dem sonst so gesund empfindenden Musiker überraschen. Es fehle ihm bei aller Begabung wohl doch an der sicheren Urteilskraft, die dabei gebotenen Grenzen innezuhalten. Von einem Dritten sagt *Leßmann* (A.), er hätte die Waldstein-Sonate weniger etüdenhaft spielen sollen.

Es gibt auch Fälle, in denen der Mut ganz unfreiwillig ist, indem er einfach aus Unkenntnis der Gefahr entspringt; z. B. wenn Träger eines einstmals sehr berühmten Namens nach merklicher Altersabnahme ihres Könnens noch in kleineren Städten auftreten, wo irgend ein junger Kritiker nichts mehr von ihnen gehört hat, sich lediglich an das hält, was er vor sich hat, und sie demgemäß fürchterlich herunterreißt. So etwas passierte selbst ehemaligen Größen wie Minnie Hauck, Franz Nachbaur und anderen.

Ich kannte einen jungen Redakteur, der nichts von Dr. *Wüllner* wußte und sich über eines seiner Konzerte ein rein literarisch, als Parodie einer an sich großen Sache, ganz köstliches Feuilleton leistete: „Deklamatorisch-mimisch-gymnastischer Liederabend", das er, gehemmt durch das Bewußtsein von der Bedeutung dieses Mannes, nie hätte schreiben können.

* * *

Das Hauptgewicht für den positiven Teil dieser Betrachtung liegt natürlich auf der Kunst der *Darstellung*. Es handelt sich darum, für Fälle, die typisch wiederkehren, die treffendsten Worte zu finden. Einen solchen Fall schildert z. B. *Spanuth* kurz und erschöpfend: Im ganzen erhält man den Eindruck, daß N. sein Spiel noch nicht genügend mit dem Ohr kontrolliert, daß er den Klangsinn einschlafen läßt, weil er geistig zu sehr mit der Genugtuung beschäftigt ist, die ihm aus der Lösung mechanischer Probleme der Ausführung erwächst. Es ist das ein Entwicklungsstadium, das zuweilen unmittelbar vor der eigentlichen Reife steht, das aber auch über die Gebühr verlängert werden kann, wenn der Künstler sich nicht gewöhnt, dem eigenen Spiel haarscharf zuzuhören. Sogar ein zeitweises bewußtes Verfallen in Tonschwelgerei wird ihm da gute Dienste leisten. — Da ist, wie bei einem guten Arzt, Diagnose und Versuch zur Therapie gleich zusammen gegeben.

In so wenig Worten als möglich das U n z u l ä n g l i c h e einer Vertretung darzutun, ist a u c h eine Kunst. Ein Gast, der als Klytämnestra einsprang, mußte sich in einem Wiener Blatt belehren lassen, daß das nicht die Atridenkönigin gewesen sei, sondern die Frau Kommerzienrat, die ihre Nerven hat.

In bezug auf italienische Opern an Privatbühnen äußerte *Max Steuer* (†), daß die Sänger der „Favoritin" ihren doch so dankbaren Aufgaben mit einer wahrhaft rührenden Hilflosigkeit gegenüberstanden (S.), und *Hans Schaub* amüsiert sich in der „Norma" über die Betonung von Sopran und Tenor bei der „sowieso schon nicht ganz unbedenklichen Phrase: Lieben und geliebt zu werden, ist ein seliger B ä h-ruf!" (D. M. Z.)

Es ist mehr als begreiflich, wenn in der Großstadt sich aus der N o t w e h r gegen die Ueberfülle der Konzerte Unberufener eine scharfe Fechtkunst der oft unverantwortlich gelangweilten Kritiker ergeben hat, die allerdings bisher nicht imstande war, den Zug nach dem Podium zu mindern.

*Smolian* z. B. sagt von einem Pianisten: Vorwiegend allzu derbes Flügelschlagen und durchaus willkürliches Interpretieren läßt ihn geradewegs zum Folterknecht eines lauteren Kunstgeschmacks und feinfühligen Gehörs werden.

Ein anderer klavierspielender Musiker muß sich folgende Apostrophierung gefallen lassen (S.): So darf man Chopins H dur-Nocturne (op. 32 No. 1) nicht spielen, verehrter Herr! Gleichsam wie Schlagsahne über süße Speise geschüttet fassen Sie diesen Schluß auf! Aber hat das Stück auch eine berückend süße Melodie, so ist doch der Schluß von einer dämonischen Kraft, unheimlich schaurig! Da geht es nun wirklich nicht mit zartem Säuseln. Und auch Chopins große As dur-Polonaise darf man nicht spielen, als ob bei ihren Klängen brave Familienväter in Reih und Glied zum Schützenfest marschierten. Wer von so eingefleischter Behäbigkeit ist, der lasse doch ein so feuriges und chevalereskes Stück gefälligst in Ruhe, zumal wenn außerdem noch die Technik nur mit Ach und Krach pariert.

Kürzer und vollständiger noch werden die folgenden abgetan: Das Auftreten des ... im Bechstein-Saale konnte allenfalls als Beitrag zur Psychologie des Irrtums Interesse erregen. Mit Musik hatte es nichts zu tun. (A.) Der Sängerin N. sei nur deshalb gedacht, weil sie nach jeder Richtung hin ein Musterbeispiel dafür war, wie man nicht singen sollte und — in Berlin wenigstens — nicht zu „singen" wagen dürfte. (A.)

Die erwähnte Notwehr richtet sich auch gegen die Fülle neuer, zumeist sehr jugendlicher *Kompositionen*. Grundsätzlich überaus beherzigenswert für viele moderne Liederkomponisten wären die Worte eines Kritikers: Das Artistische: feine Deklamation, interessante Harmonik, gewählte Begleitung sind gute Dinge, die aber ihren eigentlichen Wert erst erhalten, wenn sie einem seelischen Ausdruck dienen. (S.)

Von einem äußerlich höchst anspruchsvollen großen, musikdramatischen Konzertopus wird gesagt: Einige hübsche Milieuschilderungen, ein paar ansprechende Themen und gelegentliche rhythmische oder harmonische Ueberraschungen bilden nur die Oase in einer Wüste empfindungsleerer, oberflächlicher Theatermusik. (S.) An Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt *Paul Schwers* (A.), wenn er von einem ausländischen Komponisten sagt: Man sollte uns doch mit den billigen Machwerken dieses physiognomielosen Vielschreibers endlich verschonen. — Das wirkt gewiß mehr als eine längere Begutachtung mit Wenn und Aber.

Dr. *Hugo Leichtentritt* (S.) äußert über ein Kammermusikwerk: An fesselnden Einzelheiten fehlt es auf keiner Seite. Als Ganzes genommen befriedigt jedoch kaum ein einziger Satz ganz. N. arbeitet meines Erachtens zu viel mit plötzlichem Takt-Tempo-, Stimmungswechsel, legt zu wenig Gewicht darauf, eine gewisse Stimmung festzuhalten, sich in Ruhe auszubreiten. Daher kommt etwas Nervöses, Zerrissenes in die Musik, das auf die Dauer den künstlerischen Eindruck schwächt. Die Musik braucht nun einmal Sammlung, breites Ausspinnen; das kaleidoskopartige Hin und Her geht gegen die Natur unserer Kunst, kann vielleicht ausnahmsweise pikant und anregend wirken, aber eben nur ausnahmsweise. — Auch diese Worte möchte man Hunderten von Heutigen als Wandtafel über ihren Schreibtisch hängen. Gleichfalls t y p i s c h äußert *Karl Thiessen*

(S.) von einer ausländischen Violinsonate: Man erkennt den krassen Typus modernster Ueberspanntheit: im Klavier nichts weiter wie unausgesetzte Kraftmeierei in f f f, ein wüstes Pauken in den dicksten, ungeklärtesten Akkordmassen, so daß es mit der Geige einen Zusammenklang ergeben muß, wie wenn eine schwache Kinderstimme gegen einen brüllenden Ochsen anzukämpfen versucht. Der zweite Satz in seiner dürren Melodielosigkeit und Monotonie und seinem fortwährenden, beinahe krankhaften Taktwechsel ($^5/_4$, $^4/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$ u. s. f.) ist geradezu ein musikalisches Monstrum. — *Otto Leßmann* konstatiert einmal: „jene fahrige, gequälte, Tiefsinn heuchelnde und dabei doch hohle Häufung beleidigender Mißklänge, die so oft in ultra-modernen Werken der greulichsten Geschmacklosigkeit und erfinderischen Impotenz ihrer Schöpfer als Maske einer besonderen himmelstürmenden ‚Genialität' dient." Ein anderer Kritiker äußert über ein allerdings sehr bedeutendes modernes Werk: Für mein Empfinden liegt Tragik in der Wahrnehmung, daß in einem Werke wie diesem das beglückende Wesen der Musik, eine Erhebung der Seele, so völlig von der Zügellosigkeit eines herrischen Willens geknechtet wird. N. hat beim Niederschreiben offenbar auf alles verzichtet, was sein Schaffen zu den bisher gültigen Ansichten — ich sage ausdrücklich nicht „Regeln" — vom Musikalisch-Schönen in Beziehung setzen könnte, sei es in bezug auf die Architektonik eines Tonstückes oder die Logik und Klarheit des harmonischen Apparates von der Prägnanz der melodischen Erfindung schon gar nicht zu reden; so erscheint mir das Werk in seiner inneren wie äußeren Maßlosigkeit als eine Apotheose des Musikalisch-Häßlichen; nicht eines Häßlichen, das im Kontrast zur Schönheit von charakteristischer Wirkung ist, sondern des Häßlichen in Reinheit, des Häßlichen um seiner selbst willen. (A.) — Von einem Stück ähnlicher Form bemerkt *Julius Korngold:* Das oberste Uebel der Zeitmusik ist: das Tempo, die Bewegung verloren zu haben. Der arythmische Andante-Brei — das ist's nicht zuletzt, woran dieses Musikmachen verdirbt. (S.)

Diese Ausstellungen, zusammengehalten, stellen doch Sätze zur allgemeinen Pathologie (Krankheitslehre) der jungdeutschen Komposition dar, wie sie treffender nicht gedacht werden können.

Oft ist eine ziemlich hochentwickelte *Schilderungskunst* nötig, um dem Nichtbesucher ein einigermaßen anschauliches Bild der Extravaganzen zu geben. So sagt *O. Riesemann* (S.) von Skriabines vierter Symphonie, poème d'extase: Zum Schluß steigert sich die Musikwirkung hier zu einer rein physiologischen. Wer könnte sich einer Gänsehaut erwehren, wenn unter dem betäubenden Lärm von Pauken, Trompeten, Posaunen, Harfenglissandos, großen und kleinen Glocken endlich acht Hörner das Thema der „Selbstbejahung" in die schreckensstarre Menge hineinbrüllen? „Und es jubelt ein Schrei in die Welt hinaus: „i c h b i n!" Die Mitfreude über diese Tatsache kann bei Menschen mit schwachen Gehörnerven nur eine geteilte sein. — Skriabines neue Klaviersonate, der einige Verse des poème d'extase als Motto vorangestellt sind, scheint weder Anfang noch Ende zu haben. Die Tonart läßt sich überhaupt nicht feststellen. Ein kurzes Thema rast wie toll in die Kreuz und in die Quer, rennt alle Gesetze der Melodik, Rhythmik und Harmonik über den Haufen und empfiehlt sich ebenso plötzlich wie es gekommen, mit dem Schrei einer schauerlichen Dissonanz. Studiert man das Stück genauer, so entdeckt man jedoch auch hier das Gerippe einer faßbaren musikalischen Form und — gewöhnt sich an die absonderlichen harmonischen, rhythmischen und melodischen Verhältnisse, die einem endlich sogar gefallen.

*August Spanuth* schreibt über zwei Klavierhefte eines Ungarn: Hier hat man's zweifellos mit einem pathologischen Fall zu tun: bei B. ist das Verlangen nach dem Ungewöhnlichen zur beherrschenden fixen Idee geworden, die ihn endlich zu einer bewußten und prinzipiellen Sinnestäuschung geführt hat. Gegen diese zum Teil einfach blöden Dissonanzen-Orgien sind ein Max Reger, ein Debussy, ein Skriabine schüchterne bleiche Waisenknaben. Es ist kaum ein Stück in den beiden Sammlungen, das einem nicht wie ein schlechter Witz vorkommt. Es mag sein, daß B. Talent besitzt. Aber dann muß er von dem fanatischen Wunsche besessen sein, dieses Talent um keinen Preis merken zu lassen. Einige von den Sächelchen ließen sich immerhin als gelungener Ulk auffassen, aber bei den meisten vergeht einem das Lachen.

In gerechter Ab- und Notwehr befinden sich die Kritiker auch jenen Elaboraten des reinen *Epigonismus* gegenüber, deren Aufführung lediglich vergeudete Zeit und Kraft sämtlicher aktiver und passiver Interessenten bedeutet.

*Richard Batka* schreibt im Wiener Fremdenblatt über eine Epigonenoper: Man wird sie vielleicht einmal interessant finden als ein wertvolles Dokument der Hypnose, worin der große Bayreuther alle befangen hielt, die seinem Bereiche sich nahten. Selbst sehr gescheite, selbständige Köpfe verfielen früher oder später rettungslos seinem Banne. Die Komponisten wurden zu Kopisten. Man muß am (vorliegenden) Fall die Tiefe und Fläche dieses geistigen Helotentums ermessen, um das Auftreten der Neuitaliener, der Jungfranzosen und Richard Straußens als erlösende Schritte der Kunstentwicklung zu würdigen.

Von einer anderen Epigonenoper sagt Prof. *Heinrich Schwartz* (N.): Aber die Frage drängt sich auf, ob dieses Produkt begeisterter Nachempfindung an unserer Bühne überhaupt aufgeführt werden m u ß t e? Künstlerische Gründe sprechen nicht dafür und diese allein sollten für unser Institut maßgebend sein. Bringt die deutsche Kunst zurzeit wirklich nichts Besseres hervor? Ich fände es begreiflich, daß das kunstsinnige Publikum sich lieber an „Tosca", „Bohême" und andere Werke Puccinis und seiner Schule hält; denn, mag man sonst darüber denken, wie man will, diese Opern sind wenigstens Erzeugnisse wirklicher Begabung, indes die Versuche unserer Wagner-Epigonen nicht immer auf diesen Titel ein Anrecht haben. Es wäre wohl an der Zeit, die Kunstfreunde mit Arbeiten zu verschonen, die, völlig stillos, alle nach dem gleichen Rezepte zusammengestellt (Gedanken = 0, Aufwand = 99 %, Technik = 1 %) den Stempel der Unzulänglichkeit an sich tragen. —

Neben den Wagner-Epigonen gilt es auch zwischendurch manchmal noch immer, die der Klassiker abzuwehren. Da muß sich ein ganz bekannter Komponist belehren lassen: Goethe sagt einmal: Es hätte ihm viel Freude bereitet, daß er imstande wäre, die Natur durch die Augen von bestimmten, ihm bekannten Malern zu sehen. So könnte der Autor sagen: es macht mir viel Freude, meine Stimmungen und Leidenschaften zu äußern durch Beethovensche Klänge. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst" — also kann N. stolz darauf sein, daß er dem Geiste Beethovens gleicht. Gefährlich ist es nicht, aber Nutzen hat die Kunst davon auch nicht.

Einem anderen Vertreter der gleichen Spezialität wird gesagt: Wenn man diese Stücke hört, möchte man glauben, die Musik sei seit Beethovens op. 18 nicht vom Fleck gekommen. Wären sie im Jahre 1809 anstatt 1909 erschienen, dann hätte man sie loben dürfen. (S.) (Schluß folgt.)

---

# Tonsetzer der Gegenwart.

## Fréderick Delius.

### Sein Leben und Schaffen. Von MAX CHOP (Berlin).

UNSERE Zeit mit ihrem Hasten und Treiben, ihrem Cliquenunwesen und ihrer Ellenbogentaktik trägt als Merkmal die Signatur an der Stirn, die einmal ein routinierter Finanzier dem jäh sich entwickelnden Yankeetum jenseits des „großen Teichs" zugesprochen hat: Auch wir im Herzen des alten, von der Kultur seit Jahrtausenden beleckten

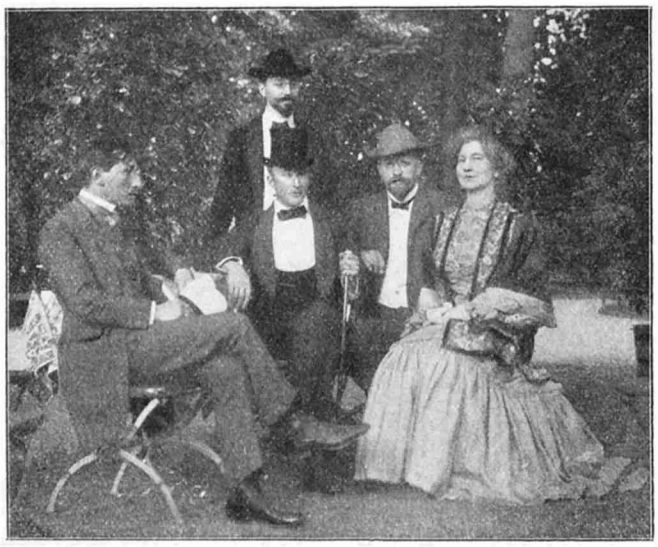
Europa leben „im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten". Nichts ist neuerdings bei uns undenkbar — nicht der größte Widersinn, die herbste Ungerechtigkeit, die blühendste Farce und Lächerlichkeit. Auch auf dem Gebiete der Kunst, wo ein jeder nach bestem Mögen und Können, den „bescheidenen Jüngling" in den Münchner „Fliegenden" nachahmend, „Epoche macht" und — mag er nun hierfür veranlagt sein oder nicht — zumeist sehr schnell einen Kreis allergetreuster Helfershelfer findet, die mit ihm durch dick und dünn gehen, — überzeugt vom „Genie", noch mehr aber nicht überzeugt, vielmehr die stille Hoffnung in des Herzens geheimstem Kämmerlein hegend, daß es — mutatis mutandis — allmählich gelingt, sich selbst auf den Thron des „Epochemachers" zu bugsieren und den Nimbus eines allerdings kurzlebigen Genies zu übernehmen. Wie gesagt: Solche Dinge gelingen nach dem Grundsatze der Wirkung vereinter Kräfte nur bei geschlossener Phalanx. Wer, vom Treiben der Clique angewidert, nicht mitmacht oder sich gar ihr mutig gegenüberstellt, wird von denen, die, wie Fulda sagt, „die Zeit erkannten", rücksichtslos beiseite in einen verlorenen Winkel gedrängt, — und hätte er noch so viel zu sagen. Er bleibt wohl zeitlebens verschollen, wird er nicht durch Zufall entdeckt und von einer über den Parteien stehenden, künstlerisch bedeutsamen Persönlichkeit durchgedrückt. Auch das währt seine Weile; denn die Clique versperrt den Zutritt zur Oeffentlichkeit, sie kommandiert über einen großen Teil der Presse, hat Beziehungen zu Hinz und Kunz, ihre geschäftige Minierarbeit gegen den lästigen Gegner wird dann um so energischer betrieben, wenn, wie Lombroso meint, der Mann „alle oder einige Eigenschaften des Genies besitzt", die stets als beherrschenden Gedanken der andern Part „Geringschätzung und Haß" auslösen.

Zu den Genies, die nicht imstande sind, für ihr Schaffen auch nur die geringste Propaganda zu machen, die fernab von allem Treiben der Sippen leben und eine ganz ideale Auffassung von der Mission des Tondichters im Leben sich erhalten haben, gehört *Fréderick Delius*, der auch bei uns in Deutschland allmählich (wenn auch langsam) sich durchringende Meister. „Es ist mir unmöglich" — so äußerte sich Delius dem Verfasser gegenüber, als dieser auf die kräftige Reklame hinwies, mit der sich unsere Jungen und Jüngsten so vortrefflich in Szene zu setzen wissen — „mich mit mir selber über die Periode des Werdens, Entstehens und der Fertigstellung meiner Werke hinaus zu beschäftigen. Alles sträubt sich in mir gegen das, was man Propaganda nennt. Dazu sind doch andere da! Der Dichter hat seine Lebensaufgabe erfüllt, wenn er der Welt sein Werk schenkte. Was sie damit macht, ist ganz und gar ihre, nicht seine Sache. Abgesehen von dem Widerwillen, den ich gegen jede eigene Reklame hege, würde mich eine solche Tätigkeit gänzlich von meiner Gedankenwelt isolieren, mir die Produktion lähmen, mich also meinem eigentlichen Daseinszwecke entziehen. Ich kann das nicht! Habe ich eine Komposition beendet, so ist dieser Lebensabschnitt für mich abgeschlossen. Was aus ihr wird, kümmert mich nicht — ob man sie aufführt, wieviele Male das geschieht, was die Kritik zu ihr sagt, was das Publikum. Das sind alles selbstgefällige Nebenblicke, die ablenken. Man sollte als Schaffender solche Eitelkeiten nicht besitzen; dafür aber muß die in ernstester Selbstkritik gewonnene unerschütterliche Ueberzeugung vorhanden sein, daß man etwas zu sagen, zu verkünden hat, die innere Notwendigkeit der Mitteilung soll der unaufhaltsam zur Emanation drängende Quell allen Schaffens sein. Die Abgabe mit dem eigenen Werk über diese Phase hinweg gefährdet die Selbständigkeit und Reinheit des vorhandenen Fonds, sie führt zur Erkrankung des gesunden Innern, zur Selbstbespiegelung, zur Aeußerlichkeit!" . . . Wer diese goldenen Worte liest, fragt sich unwillkürlich, ob es möglich erscheint, daß ein Künstler mit solch keuschen Grundsätzen überhaupt jemals zur Geltung zu kommen vermag. Und in der Tat hat es bei Fréderick Delius lange genug gewährt, ehe aus dem vereinzelten Auftauchen seiner Werke gewissermaßen eine Kette ward, bei der Glied an Glied sich reiht. Er wollte entdeckt werden, wie das schlummernde Dornröschen im Zauberschlosse. Das war ein diffiziles Ding in unserer Zeit. Und doch fand einer den Weg zu ihm, der ausgezeichnete, kunstsinnige Musikdirektor Dr. *Hans Haym* in Elberfeld, der 1897 als erste Delius-Komposition in Deutschland die Fantasie-Ouvertüre „Over the hills" („Ueber die Berge") zur Aufführung brachte. Vier Jahre zuvor (1893) war das Werk als zweites Opus (das erste ist die 1892 niedergeschriebene Legende für Violine mit Orchesterbegleitung) entstanden. Es erregte Aufsehen — allerdings auch, wie alles Neue und Eigenartige, Opposition. Damit war der erste Schritt getan, die Bekanntschaft der Welt mit Delius zu vermitteln. Dr. Haym folgte Kgl. Musikdirektor Prof. *Julius Buths* in Düsseldorf, der sich gleich seinem Elberfelder Kollegen aufs wärmste der Werke unseres Maestro annahm. Zwischen Düsseldorf und Elberfeld entstand eine Art freundnachbarlicher Rivalität in der Pflege und Förderung des Delius-Kults. Beide Musiker traten mit ihrer vollen künstlerischen Ueberzeugung für die Werke ein, in den ersten Jahren nicht ohne schwere, aufreibende Kämpfe gegen eine sie scharf befehdende Clique. Es galt den Einsatz ihrer ganzen Autorität; sie blieben Sieger. Dafür spricht die glänzende Aufnahme der bedeutsamsten Schöpfung von Delius, der abendfüllenden „Messe des Lebens" (für Soli, Chor und Orchester), die Dr. Haym für Elberfeld als erste deutsche Gesamtaufführung der Komposition aufs sorglichste vorbereitete und unter beispiellosem Enthusiasmus im Dezember 1909 zur Aufführung brachte. In Elberfeld erstand, durch Hayms Vorführungen angeregt, Delius ein dritter Apostel, Kapellmeister *Fritz Cassirer*, der die dortige Oper leitete und 1904 das Negerdrama „Koanga" in Elberfeld, 1907 das Musikdrama „Romeo und Julia auf dem Dorfe" (nach Gottfr. Keller) an der Komischen Oper in Berlin durchsetzte, sich auch durch die Aufführung anderer Werke von Delius im Konzertsaal ein großes Verdienst erworben hat. Zu den drei genannten Vorkämpfern tritt Generalmusikdirektor *Max Schillings*, auf dessen Initiative im wesentlichen die Wiedergabe von „Sea-Drift" und von Bruchstücken der „Lebensmesse" in den Aufführungen der Tonkünstlerfeste zurückzuführen ist, der auch sonst von der ersten Bekanntschaft an mit Delius als Tondichter für diesen mit aufrichtiger Begeisterung und großer Selbstlosigkeit eingetreten ist. Endlich wäre noch der Berliner *Oskar Fried* zu nennen, der die Musikwelt der deutschen Reichshauptstadt durch eine vorzügliche Aufführung des großen Orchester-Chorwerks „Appalachia" überraschte. — Diese aufgezählten fünf Musiker sind es gewesen, die Delius in einem Zeitraum von zwölf Jahren in die Welt einführten, seinen Tonschöpfungen einer erbittert dagegen ankämpfenden Sippe zum Trotze zum Siege verhalfen. —

Wenden wir uns zunächst dem äußeren Lebensgange zu!

Fréderick Delius ist, ein Sohn deutscher, in England ansässiger Eltern, am 29. Januar 1863 zu Bradford (Yorkshire) geboren. Die früh bei ihm zutage tretende Neigung für Musik fand, je intensiver sie sich entwickelte, um so weniger die Billigung der Eltern, die ihren Sohn für den Kaufmannstand bestimmt hatten und nun wahrnehmen mußten, daß idealistische Schwärmerei ihnen ihre Pläne zu vereiteln drohte. Von guten Lehrern unterwiesen (namentlich auf dem Gebiete des Violinspiels), machte Delius dem Dilemma zwischen elterlicher Berufsbestimmung und innerem Drang damit ein Ende, daß er als Zwanzigjähriger seinen eigenen Weg einschlug. Er wandte sich nach Florida, wo er eine Apfelsinen-Plantage erwarb und, deren Bewirtschaftung einem erprobten Schwarzen überlassend, die Stille gänzlicher Abgeschiedenheit dazu benutzte, um in engste Fühlung mit seiner Kunst zu treten. In diesen Jahren der Einsamkeit bildete sich der Tondichter mit der ganzen Eigenart seiner Begabung und seines künstlerischen Naturells heraus. Von den landläufigen Hilfs-

mitteln standen ihm soviel wie keine zur Verfügung; dafür ließ die tropische Pracht seiner Umgebung, die ewige Schönheit des Urwalds, des Meers, der Tag- und Nachtstimmungen



Erinnerung an das Rheinische Musikfest 1905.
(Oskar Fried, Fréderick Delius, Dr. v. Hornbostel, Musikdir. Haym, Frau Delius.)

im paradiesischen Süden den Born innerer Mitteilungsmöglichkeit um so reicher quellen. Die Natur ward seine Lehrmeisterin, wie sie es einst auch für Walter v. Stolzing gewesen war. Aus ihr unablässig schöpfend, die bald leuchtenden, bald gedämpften Farben der sich ihm bietenden Landschaftsbilder mit ihren hundertfältigen Stimmungen unmittelbar aus der Wirklichkeit der Erscheinung in die adäquaten Tonfarben des Poeten übertragend, die Phantasie in ungemessenen Formen der Empfindung ausschwelgen lassend, ward er hier zum Nachschaffer der Natur. Ohne Vorbild, theoretisch nur auf wenige äußerliche Hilfsmittel angewiesen, fand er in diesem weltentlegenen Eden seine eigene tönende Sprache, ihre dichterische Ausdrucksart, ihren Stil. Wir verstehen nunmehr auch den abgeschlossenen, vor jeder Weltbrutalität zusammenschreckenden, mimosenhaften Charakter des Menschen Delius, der heute noch, ohne Misanthrop zu sein, sich aus dem öffentlichen oder großgesellschaftlichen Treiben gar bald heraussehnt, den ein unwiderstehlicher Drang in jene ländliche Einsamkeit, in der er seinen Wohnsitz schuf, zieht — der nichts zu schaffen vermag, wenn ihn die Wogen lärmenden Alltaglebens umbranden. „Im Wald dort auf der Vogelweid, da lernt auch er das Singen"; und dieses Bedürfnis nach Einsamkeit ist ihm fürs Leben treu geblieben. — Delius hängt heute noch mit allen Fasern seines Herzens an den Erinnerungen, die sein Aufenthalt in Florida umschließt; in enger Freundesrunde spricht er gern von jenen Eindrücken. Von den Abenden und lichten Nächten unter Palmen und Orangen, die große Leuchtkäfer durchziehen, während die improvisatorischen Gesänge der Neger herüberklingen — von des Urwaldes Pracht und Schweigen, vom Branden des ewig bewegten Meeres, von den weiten Prärien Alabamas, vom gewaltigen Mississippi. Und er hat diesen Erinnerungen später ein monumentum aere perennius gesetzt in seiner „Appalachia", in „Sea-Drift" und in dem ergreifenden Negerdrama „Koanga", das in der Ausmalung subtropischen Milieus die eigenartigsten Wirkungen aufweist.

Delius weilte in Florida und den benachbarten Südstaaten mehrere Jahre, still in sich hinein schöpfend, vor dem Träumer schien die Welt der Wirklichkeit völlig versunken zu sein. Und doch fand er allmählich die Notwendigkeit, mit ihr sich wieder in Fühlung zu setzen. So schwer es ihm auch fallen mußte, er riß sich mit Aufbietung aller Willenskraft von seiner Umgebung los und siedelte nach — Leipzig über, um hier auf dem Konservatorium unter Karl Reineckes und Jadassohns Leitung den aktenmäßigen Nachweis seiner musikalischen Vorbildung zu erbringen, ohne den es nun einmal für die Beckmesser der Zunft nicht abgeht. Wer nur einen einzigen Blick in eine Delius-Partitur wirft, wird beurteilen können, daß die Leipziger Konservatoriumszeit nicht die geringste Spur zurückgelassen hat.

Seit 1890 lebt Delius in Frankreich. Das idyllisch gelegene, von der Natur mit intimen Reizen ausgestattete Oertchen Grez sur Loing im Departement Seine et Marne ist seine Heimat geworden. Hier nennt er einen schönen Grundbesitz sein eigen — Grez ward sein geliebter Zufluchtsort, an dem er sich von den aufreibenden Anforderungen des Konzertlebens erholte, wo er in seiner geliebten Stille schuf und den Kreis der numerisch nicht allzu zahlreichen Werke erweiterte. Er gibt nur, wenn ihn innere Mitteilungsnotwendigkeit zum Geben drängt. Als unerbittlicher Selbstkritiker überwacht er mit Argusaugen alles Geschaffene, vernichtet das ihm nicht vollwertig Erscheinende und tritt nur dann mit einem neuen Werke heraus, wenn er es frei von allen Schlacken und Nähten der Gußform, seiner Entstehungsphase, weiß. Seine Gattin Jelka, geb. Rosen, eine begabte Malerin, steht ihm mit feinem Verständnis für seine künstlerische Eigenart als stille Mithelferin am großen Lebenswerke zur Seite. —

Fréderick Delius' Hauptwerke, nach ihrer Entstehungszeit geordnet (sie tragen keine Opuszahlen), sind die folgenden:

1892: *Legende* für Violine mit Orchesterbegleitung.

1893: *Phantasie-Ouvertüre „Over the hills and far away"* („Ueber die Berge in weite Fernen") für großes Orchester, wie schon erwähnt, 1897 als erste Delius-Komposition in Deutschland von Dr. Hans Haym-Elberfeld aufgeführt.

1896/97: Das *Musikdrama „Koanga"*, das 1904 unter Fritz Cassirers Leitung am Elberfelder Stadttheater drei Wiedergaben erlebte.

1897: Das *Klavierkonzert in c moll*, das Prof. Julius Buths-Düsseldorf als Solist (Herbst 1904) in einem der Haym-Konzerte zu Elberfeld aus der Taufe hob und später in Düsseldorf wiederholte. Das Werk hat sich im Winter 1906/07 unter Verwerfung der ersten Fassung eine völlige Umarbeitung gefallen lassen müssen, in der es Theodor Szanto am 22. Oktober 1907 zum ersten Male im Londoner Promenadenkonzert unter Wood brachte, dann 1909 auch in Halle, Leipzig, Budapest, Berlin (hier unter Oskar Fried) spielte. Prof. Schmid-Lindner reproduzierte die Komposition am 8. Januar 1908 in München unter Felix Mottl, später in Berlin unter Max Schillings.

1897: *„Norwegische Suite"* für großes Orchester als Zwischenaktsmusik zu G. Heibergs satirischem Drama:

Das Heim des Komponisten in Grez.

„Folkeraadet". Bei der Uraufführung zu Kristiania im selben Jahre kam es zu schlimmen Lärmszenen und Protesten, die ebenso durch die Kaustik des dichterischen

Stoffes wie durch die parodierende Fassung der norwegischen Nationalhymne in der Musik hervorgerufen worden waren.

1898: Die *Tondichtung „Lebenstanz"* für großes Orchester. Prof. Julius Buths bot sie in einem seiner Konzerte (Düsseldorf) 1904 zum ersten Male. Bemerkenswert ist eine vorzügliche Aufführung im Januar 1908 durch Arbos in einem Londoner Alberthall-Konzerte.

1899/1900: Das *Nachtstück „Paris"* für großes Orchester, das von Elberfeld (Dr. Haym) aus seinen Siegeszug über Berlin, Düsseldorf, Brüssel und Frankfurt a. M. antrat. Aus den letzten Jahren wären die Wiedergaben zu nennen in Liverpool (1908) unter Bantock, in London (März 1908 mit Wiederholungen im April) unter Beecham, in Boston (26. Nov. 1909) unter Max Fiedler als erste Delius-Aufführung in Amerika.

1900/02: Das *Musikdrama „Romeo und Julia auf dem Dorfe"* (nach Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle aus dem Zyklus „Leute von Seldwyla"), der Text vom Tondichter bearbeitet. Fritz Cassirer setzte das Werk am 21. Februar 1907 an der Komischen Oper zu Berlin durch, es fand zwei Wiederholungen. Neuerdings ist für dieses Frühjahr eine Dreiaufführung des Dramas im Covent-Garden in London vorgesehen.

FRÉDERICK DELIUS.

1902: Die einaktige *Musiktragödie „Margot la Rouge"* („Eine Nacht in Paris"), die bislang noch nicht über die Bretter ging.

1903: Die *Tondichtung „Appalachia"* für Chor und großes Orchester. Auch ihr bahnte Dr. Haym-Elberfeld als Erster den Weg zur Oeffentlichkeit (1904), Professor Buths wiederholte sie auf dem rheinischen Musikfest (Düsseldorf) 1905, Oskar Fried in der Philharmonie (Berlin, Februar 1906), Fritz Cassirer in einem Londoner Orchesterkonzerte (22. Nov. 1907). Am 3. April 1908 finden wir Delius selbst in einem Konzerte der North Staffordshire Choral-Society zu Hanley als Dirigenten seines Werkes. Ende Mai 1908 brachte Beecham „Appalachia" in London, im Herbst 1908 Schillings in Stuttgart, Suter in Basel heraus. Aus dem April 1909 wäre einer wirkungsvollen Aufführung in Prag zu gedenken.

1904: *„Sea-Drift"* („Im Meerestreiben") für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester nach einer Dichtung Walt Whitmans. Die Uraufführung fand auf dem Tonkünstlerfest zu Essen (Sommer 1906) statt, Hermann Suter-Basel schloß sich (2. März 1907) mit einer Meisterwiedergabe an, auch Sheffield (Herbst 1908), während Beecham in Hanley, Manchester und London (Febr. 1909) für die Tondichtung eintrat.

1905: *„Eine Messe des Lebens"* für Soli, Chor und Orchester nach Fr. Nietzsches „Also sprach Zarathustra" (Textbearbeitung von Fritz Cassirer). Von diesem abendfüllenden Werke erklang der zweite Teil zum erstemal auf dem Tonkünstlerfeste in München (4. Juni 1908) unter Ludwig Heß, die erste Gesamtaufführung auf deutschem Boden ermöglichte Dr. Hans Haym-Elberfeld (Dezember 1909), in London (7. Juni 1909) Beecham.

1906: *„Dowson-Zyklus"* nach Dichtungen des stimmungsvollen, früh verstorbenen englischen Dichters Ernst Dowson für Soli, Chor und Orchester.

1907: *„Brigg-Fair", Rhapsodie* nach einem alten englischen Volksliede für großes Orchester, aufgeführt in Birmingham unter Laudon Ronald, in London (April 1908) unter Beecham.

1908: *„In a Summer-Garden", Tondichtung* für großes Orchester, die zum ersten Male unter Leitung des Komponisten (Dezember 1909) in der Philharmonic Society zu London erklang.

1908: *Drei englische a cappella-Chorlieder.*

1909: *„Tanz-Rhapsodie"* („Dance-Rhapsody") für großes Orchester. Uraufführung beim Musikfest in Hareford (September 1909) unter Leitung des Tondichters.

Zu diesen aufgezählten Werken kämen noch ein paar Hefte von Liedern für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung[1].

Die den einzelnen Abschnitten beigefügten Daten ergänzen die äußere Entwicklung, den Fortschritt des Lebenswerkes eines Fréderick Delius zur Genüge. Sie beweisen zugleich, welch langer Zeitraum des geduldigen Harrens oft zwischen der Entstehung und der ersten öffentlichen Wiedergabe liegt, welch weite Zwischenräume auch einzelne der Kompositionen nach ihrem ersten Vorstoß für eine Wiederholung brauchten. Die Tatsache bietet indessen nichts Absonderliches, sie ist eine nahezu typische Begleiterscheinung für den Werdegang des Genies, das an die träge Durchschnittswelt mit Neuem herantritt. Nur ein auf jenen Durchschnitt Spekulierender kann sicher sein, sonder Opposition akzeptiert zu werden, wie auch bald wieder zu verschwinden. Delius hat ein gerüttelt Maß von absprechenden, bissigen und hämischen Kritiken vorgesetzt erhalten. Und seine Pfadfinder mit ihm, allen voraus Dr. Haym in Elberfeld, der im Anfange nicht allein gegen Kritik und Publikum, sondern auch gegen die Antipathien innerhalb seiner engeren Vereinsgemeinde anzukämpfen hatte und sich mehr als einmal genötigt sah, ein Vertrauensvotum herauszufordern. Prof. Buths in Düsseldorf ist es nicht viel besser ergangen. Delius selbst gaben die Erfahrungen all der Jahre des Werdens und Sichdurchsetzens einen wunderbaren Gleichmut. Ueberzeugt von seiner künstlerischen Sendung und Bestimmung, konnten ihm die in ihrer Heftigkeit gesteigerten Angriffe nur eine Bestätigung dieser Ueberzeugung geben — soweit sich der Maestro eben um die Urteile der öffentlichen Blätter kümmerte oder sie zu lesen bekam. Man warf ihm dekadentes und morbides Naturell vor, pessimistische Lebensanschauung, während er als ausgesprochener Optimist alles Kranke haßt und in der Natur die alleinige Quelle all seiner künstlerischen Offenbarungen erblickt. Der Ausdruck war es, die Sprache, der blühende Stil, die mit absolut Neuem und bisher Ungehörtem sich an das Verständnis — zunächst der musikalisch Bevorzugten

[1] Die große Mehrzahl der angeführten Kompositionen ist erschienen im Verlage der „Harmonie" zu Berlin und bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.

wandten. Das Einleben in eine dichterische Eigenart ist nicht jedermanns Sache, obendrein mit Anspannung geistiger Kräfte und Aufgabe der brutalen Ichnatur verknüpft. Obgleich selbst bis zu einem gewissen Grade Impressionist, trat Delius' Kunst doch dem maßlosen Impressionismus der Dekadenz entgegen; obwohl durch und durch modern, machte sie doch Front gegen ungesunde Elemente der modernen Musik. Als glänzender Beherrscher alles Technischen, im Aufgebot der Mittel und des Ausdrucks mit höchsten Anforderungen an die Interpretation herantretend, stellt doch Delius dieses alles in den Hintergrund. Ihm gilt nicht die Form als maßgebend, sondern ihr Inhalt, den er immer wieder mit neuen Ideen zu füllen versteht. Solche Unerschöpflichkeit rein dichterischen Ausdrucks gab ihm auch das sichere Bewußtsein einer künstlerischen Mission, das ihn, ohne in irgendwelche hohe Selbsteinschätzung oder Ueberschätzung auszuarten, gegen alle Anfeindungen unempfindlich machte.

Unsere Publizistik neigt dem Grundsatze des Schablonisierens zu. Wo sie die Möglichkeit findet, bei einer neuen Erscheinung irgendwelche Anklänge oder Aehnlichkeiten zu entdecken, mögen diese auch noch so vorübergehend und sporadisch sein, da versucht sie zu katalogisieren, weil eine Diagnose des Neuen immer ausgesprochene Pein bereitet, just wie das Pentagramma dem Mephisto. Und bei dem Verfahren sind gründliche Irrtümer untergelaufen. Möglich, daß Delius sich in seinem allerersten Schaffen von Edvard Grieg etwas beeinflußt zeigt; er kannte den nordischen Meister, kannte vor allem auch das Milieu, dem Grieg seine besten Gedanken entnahm, Norwegen mit seiner Bevölkerung und ihren Weisen, mit den malerischen Landschaftsbildern, dem herben Kolorit und der zur Schwermut hinüberneigenden Poesie des Nordens. Dabei mag unerörtert bleiben, ob die causa movens für gewisse Aehnlichkeiten der musikalischen Stimmung im Einflusse Griegs oder im gleichen Milieu zu suchen sei. Jedenfalls verschwindet der beiden Meistern gemeinsame Zug bald aus den großen, die volle Eigenart eines Delius feststellenden Werken. Eine neue Fatalität für die Lust zur Klassifizierung! Da kam der Ratlosigkeit der Aufenthalt des Tondichters in Frankreich, das Nachtstück „Paris" zu Hilfe. Nun sollte er mit einem Male nach französischen Vorbildern arbeiten und in Debussy, sogar in Charpentier, seine Leitsterne erblicken. Wieder ein völliger Irrtum, hervorgerufen dadurch, daß Delius für sein symphonisches Orchesterwerk „Paris" ebenso die „cris de Paris" verwendete, wie Charpentier für „Louise". Bevor Delius eine Note von „Louise" zu Gesicht bekam, lag bereits die Partitur zu „Paris" fertig vor. Und ein etwas genauerer Blick muß dem wirklichen Musiker denn doch den himmelweiten Unterschied zwischen Charpentier und Delius zum Bewußtsein kommen lassen. Dort alles an der Oberfläche treibend mit der ausgesprochenen Tendenz, durch die Eleganz und Glätte der Form zu bestechen — hier überall das Streben nach der Tiefe, die Idee als Leiterin und Beherrscherin des Ausdrucks, der die Form dienstwillig sich unterordnet. Debussy kennt Delius überhaupt nicht. Der Stil beider zeigt so grundsätzliche Unterschiede, daß ein Vergleich wohl Kontraste, nie aber Aehnlichkeiten zutage fördern kann. (Schluß folgt.)

# Musikalische Grundrisse.

**Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.**

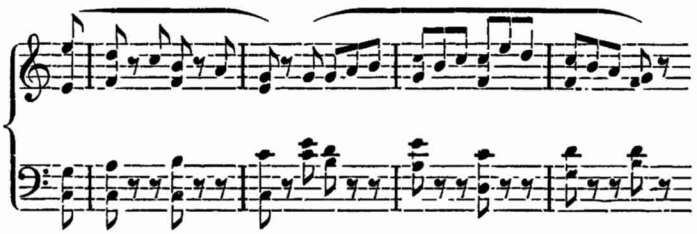
**Von MAX BATTKE (Berlin).**

(Fortsetzung.)

DAS bekannte „Spinnerlied" aus Mendelssohns Liedern ohne Worte (op. 67 No. 4) soll uns nun einige temperamentvolle Unregelmäßigkeiten lehren. Zum leichteren Verfolgen meiner Ausführungen wird es angebracht sein, die Takte von Anfang bis Ende mit Bleistift zu numerieren: es sind 96 Takte.

Das lebhafte Geplauder der Spinnerinnen beginnt mit der letzten Zählzeit des zweiten Taktes. Also müßte das Vorspiel eigentlich ebenfalls einen Auftakt haben; aber Mendelssohn beginnt sofort mit dem Schnurren des Rädchens, denn der vorausgehende Antrieb des Spinnrades geschieht ja unhörbar — und so ist auch der Auftakt unhörbar. Aber das notwendige Crescendo in diesem latenten Auftakt verlangt einen präzisen Einsatz gerade des allerersten Tones: dadurch wird die Steigerung in den ersten beiden Takten des Vorspiels noch schwungvoller.

Das erste Motiv des Liedchens bietet von vornherein zwei Phrasierungsmöglichkeiten. Die erstere will ich mit Weglassung des Räderschnurrens und mit Vereinfachung der Bässe notieren:



Die beiden Hälften sind ungleich lang. Die Beantwortung der absteigenden Figur durch die aufsteigende Melodielinie setzt zugleich mit dem Uebergang der Begleitung in die linke Hand ein. Das Lied erhält durch diese Auffassung die vorwärts drängende Eile des schnurrenden Rades, oder auch die Zeichnung des unaufhaltsamen Geplappers der Spinnerinnen.

Aber man kann auch vollkommen regelmäßig abteilen:

Der eigenartige Reiz dieser Auffassung liegt klar zutage: während die Melodie der Spinnerinnen sich noch beim ersten Gedanken aufhält, läuft die Begleitung des surrenden Rädchens bereits voraus, in den zweiten Gedanken hinein.

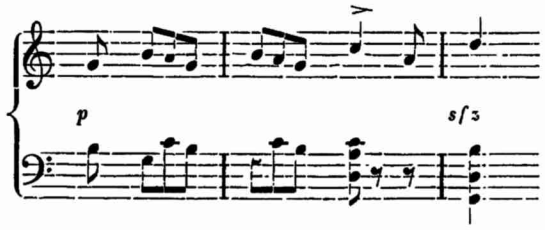
In jedem Fall aber — glaube ich — muß man das Lied mit zwei Takten als Auftakt rechnen. Bezeichnen wir jeden Takt mit ♪, und die motivische Zusammengehörigkeit zweier oder mehr Takte durch Achtel am Balken ♫, so würde der Gedanke a, den eine der lustigen Spinnerinnen in den Takten 3—6 ausspricht, um ihn sofort in den Takten 7—10 zu wiederholen, folgende Schematisierung bekommen:

Der Gedanke b, vielleicht von einer zweiten Spinnerin vorgetragen, bestätigt voll Eifer die Aussagen der ersten Spinnerin. Vergl.:

und

Nur bekommen die beiden Takte keine Antwort, keinen Abschluß, sondern die Mädchen überstürzen sich, und jede will dasselbe erzählen; die dritte schießt den Vogel ab mit dem zweigestrichenen b: sie läßt sich nicht mehr übertrumpfen, und das von ihr Gesagte bekommt den stärksten Akzent, fällt also auf eine erste Zählzeit. Wir bekommen dadurch für die Takte 11—16 — im Gegensatz zu dem vorigen zweiteiligen Rhythmus, eine dreiteilige Zeit, mit 2 × 2 Takten im Auftakt, nämlich ♫♫ | ♫,

und die Siegerin im Wortschwall, die dritte Erzählerin, führt nun das Wort weiter in einem Gedanken c, der die Takte 17—20 umfaßt. Im Eifer des Gefechts kann sie keine langen Sätze bilden: fast atemlos wirft sie nur scharfe, kurze Bemerkungen hinein, deren jede nur einen Takt lang ist. Ihre vier Takte wird man am besten als einen langen Auftakt, also als einziges crescendo auffassen zum Gedanken d, der nun von verschiedenen Spinnerinnen (im Sopran und im brummigen Alt) zugleich ausgesprochen wird. Dieser Gedanke beginnt mit einem Ha! in des Wortes verwegenster Bedeutung, nämlich mit dem kleinen h der linken Hand, das natürlich noch *forte* zu geben ist; und dann geht's los, mit einem Auftakt von vier Achteln:




Zunächst natürlich im geheimnisvollen Flüster-*piano*, aber schnell wächst die Redekraft an, denn schließlich will doch jede die andere überschreien.

Für die Takte 17—25 erhalten wir also folgendes Bild:

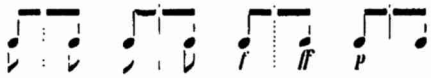
Der 25. Takt bringt eine Ueberraschung: die Schar der jungen Mädchen verstummt urplötzlich: vielleicht steckte gerade Mutter ihren Kopf durch die Küchentür in die Spinnstube, um die Ursache des lauten Redestromes zu erforschen. Und die Rädchen beginnen sofort zu laufen, daß es eine wahre Freude ist, sie surren zu hören; ja einige der Spinnerinnen sind sogar so eifrig, daß sie mit dem Tretbrett den Fußboden berühren und ein rhythmisch klapperndes Begleit-Geräusch vollführen. Natürlich hat das Räderschnurren auf gutem Taktteil begonnen, genau wie beim Vorspiel. Wir finden also für die Takte 25—29: | ♫ ♫ ♪.

Der dritte dieser Schnurrtakte bringt noch einen kräftig akzentuierten Abschluß; dann aber beginnt's wieder geheimnisvoll zu werden, und in diese Stimmung hinein platzen die Mädchen mit ihrem Geplauder, denn Mutter scheint sich wieder zurückgezogen zu haben. Und sie warten — ganz respektlos gegen den geheiligten geraden zweiteiligen oder ungeraden dreiteiligen Takt — gar nicht die Zeit ab, sondern nach f ü n f Takten — völlig ungeordnet und disziplinlos — beginnt wieder die Erste mit dem Gedanken a, Takt 30—33: ♫ | ♫

Aber, was d i e sagen will, wissen die Mädchen ja schon; flugs unterbricht ein kleiner Naseweis sie, indem sie den Gedanken c der Takte 17—20 in ein klein wenig andere Worte — hier Töne — kleidet, und etwas mehr „Puste", als die vorige Sprecherin hat sie auch, denn sie spinnt ihren Gedanken, den wir mit e (= c') numerieren wollen, durch zwei Takte aus. Die Phrasierung ihrer insgesamt vier Takte kann auch zu verschiedenen Auslegungen Anlaß geben; sie kann meinen:

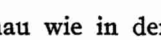
und fährt dann, sich überstürzend, ohne Auftakt fort. Oder man kann sie auch sagen lassen:

Ich halte die erste Auffassung ja für richtiger; aber in der Spinnstube scheint man von dieser Doppelzüngigkeit nicht sehr erbaut zu sein, denn mit rechtem Gezeter mischt sich plötzlich die ganze Versammlung in die Unterhaltung. Die großen Taktakzente fallen natürlich jedesmal auf die Wiederholungen, die ja doch Bekräftigungen, also Steigerungen sein sollen. Wir erhalten von den Takten 34—37 (= Gedanke e) und 38—41 (= Gedanke f) also folgendes Bild:




Da lenkt der Gedanke b, der ja freilich auch noch recht kampfesfroh klingt, in den Takten 42—47, mit den vier Takten im Auftakt genau wie vorher, die Konversation wieder in etwas vorschriftsmäßigere Bahnen. Takt 48—51 bringt die kurzatmigen Bemerkungen des Gedankens c wieder, auch der Gedanke d schließt sich wieder mit seinen vier Takten 52—55 an, um im 56. Takte seinen Abschluß zu finden, denn der Mutter in der Küche scheint's abermals zu bunt geworden zu sein, und sie kommt, um nach dem Rechten zu sehen; aber dieses Mal bleibt sie etwas länger zur Beaufsichtigung der streitsüchtigen Schar: neun ganze Takte lang. Wieder beginnen die Tretbrettchen eifrig zu klappern, so eifrig, daß die Mädchen gar nicht auf die Regelmäßigkeit des großen Rhythmus achten können, denn die Takte 56—64 bieten das folgende etwas krause Bild:

beginnt dann in zweiter Reprise wieder der Gedanke a, so daß das Zwischenspiel mit dem beginnenden Hauptmotiv den ganz unregelmäßigen Aufbau aufweist:




Genau wie in der ersten Reprise läßt man die Wortführerin nicht recht zu Worte kommen: die Takte 69—72 werfen wieder den Zündstoff des Gedankens e in die sonst so gemütliche Spinnstube, und im Gedanken f (Takt 73 bis 80) platzen dieses Mal die erhitzten Gemüter noch leidenschaftlicher, nämlich doppelt so lang, also auch mit doppelten Steigerungen, aufeinander.

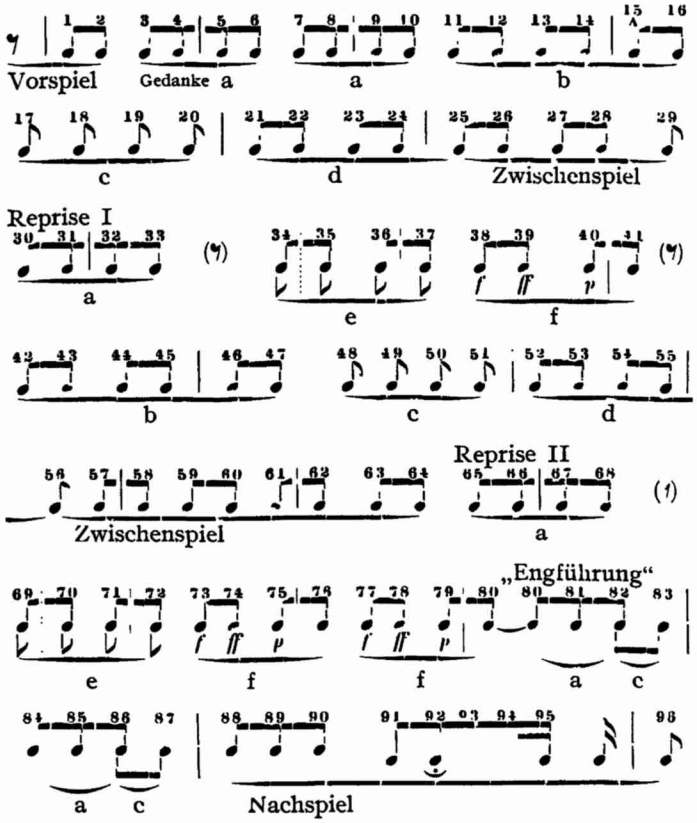
Der Takt 80 ist ein Sonderling: er bringt den Abschluß des Wortkampfes und beginnt fast gleichzeitig den Gedanken a; er gemahnt fast an die Engführung oder Stretta der Fuge, bei welcher der „Gefährte" auch sein Lied schon anstimmt, bevor der „Führer" geendigt hat. So kommt es, daß hier der Gedanke a in ganz verschrobener Form, nämlich in Synkopen, auftaucht: statt eines Achtels hat er dadurch vier Achtel im Auftakt:

Aber schon wird die Eifrige unterbrochen von dem Chorus ihrer Gefährtinnen, welcher ihr den Gedanken c — aber n i c h t synkopiert — entgegenhält. Doch sie läßt sich nicht irritieren: sie macht noch einen schüchternen Versuch, die Geschichte a durch Synkopen zu entstellen, aber wieder wird sie durch den andersgläubigen Gedanken c des Chorus zum Schweigen gebracht. Und nun beginnt zum Schluß ein eifriges Räder-Wettrennen; denn das schöne Motto: „Wenn der Tag von hinten kommt, will der Faule viel beginnen" scheint den emsigen Schwätzerinnen hier wie eine Erleuchtung zu kommen. Aber viel wird's nicht mehr mit der Arbeit: mit einem Sechstakter, der als Unregelmäßigkeit auf seiner fünften Zeit eine Fermate von drei wirklichen Takten Länge bringt, schließt das lustige Stücklein ab.

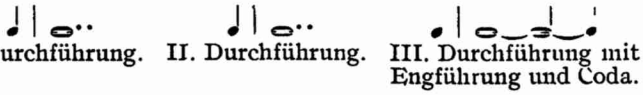
Eigentlich müßten wir es ja zugeben, so vielerlei Gedanken auch den jungen Mädchen durch die Köpfchen schwirren, und so spontan jede ihren Einfall herausprudelt: unlogisches Zeug haben sie nicht geplaudert.

Und wenn sie auch mal nicht ihren „Einsatz“ abwarten konnten, so wollen wir das dem überschäumenden Temperament des jugendlichen Blutes gerne zugute halten.

Vielleicht ist es unseren Lesern willkommen, nun noch einen Ueberblick über das Gesamtwerk zu haben, um so leichter die Höhepunkte dieser liebenswürdigen Malerei zu erkennen. Die Takte sind sämtlich durch Zahlen angegeben. Die eingeklammerten Pausen (𝄽) zeigen die Stellen an, bei welchen ein pedantischer Komponist zu Ehren der Regelmäßigkeit vielleicht noch einen Takt eingeschoben haben würde, während gerade diese Unregelmäßigkeit das Lebenswahre, das Sprühende dieses Kabinettstückleins ausmacht.




Die drei Teile mit ihren auftaktartigen Zwischenspielen würden also, in ganz großen Zeichen dargestellt, diese Gestaltung ergeben:



I. Durchführung. II. Durchführung. III. Durchführung mit Engführung und Coda.

Bezeichnen wir jede Durchführung mit 𝅗𝅥, so erhalten wir den dreiteiligen Takt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥., dessen Hauptakzent also naturgemäß in den dritten Teil fällt.

(Fortsetzung folgt.)

---

# „Tosca.“

### Erinnerungen aus Nizza.

SONNIGE Wintertage an der Rivièra! Hyères mit seinen herrlichen Palmenalleen, St. Raphaël mit seinen Gounod-Erinnerungen, Cannes mit der nahen Blumenstadt Grasse, Monte Carlo und Monaco mit ihrer internationalen Gesellschaft, ihrer wundervollen Lage und ihrer betäubenden Spieleratmosphäre, Menton mit seinem romantischen Hafen, San Remo mit den engen, malerischen Gäßchen, . . . blitzartig durchrast sie der Expreß, um der ewig blauen Côte d'Azur entlang nach dem Brennpunkt all dieser Schönheit und Herrlichkeit, nach dem göttlichen Nice, zu gelangen, das stolz und erhaben seine Glieder streckt und dehnt, als müßte es die ganze Menschheit in sich schließen. Nizza, die Sehnsucht des Nordens, die Liebe des Südens, Nizza, die Stätte höchster Lebensintensität und -lust! Märchenhaft prangt die Natur. Blau Himmel und Meer. In violettem Dunst die nahen Höhen. Palmengärten. Gelbrote Orangen an tiefgrünen Zweigen und Aesten. Bunte Blumen und stolze Kakteen. Strahlende Quais und glänzende Straßen. Villen, Paläste, Theater und Hallen. Und für wen diese Pracht, dieser Glanz, dieser Pomp? Für wen dieser Trubel an Freuden und Vergnügen? Für wen diese Korsos mit Blumen und Confetti, diese Feste und Feiern, diese Konzerte und Theater?! . . .

Morgens und mittags, abends und nachts! Nicht Ruh' und nicht Rast. Ein Vergnügen jagt das andre! Des Morgens Konzert im Kasino, des Mittags am Boulevard des Anglais, um vier und halb sechs von neuem im Kasino und daselbst oder in der Opéra des Abends Theater. Die Comédie Française mit Mounet-Sully und Le Bargi, die Duse, Van Dyck, Hubermann, die Grandjean, Salignac, Jérôme, Albers, die Carrère-Xanroff . . ., die ersten Künstler der Welt, sie treffen und produzieren sich hier. Und für wen?

Indifferente Gesichter tauchen vor mir auf. Langweilige Menschen in steifen Toiletten, gepuderte Damen in Seide und Herren in Gehrock und Frack. Sie kamen, um sich zu amüsieren, und sie ennuyieren sich! In einem Meer von Vergnügungen der raffiniertesten Art langweilen sie sich! — Kasino und Theater bieten ihnen noch das einzige Interesse. Da stehen sie an den Spieltischen, stumm, mit unbeweglichem Gesichte, Mädchen, Frauen, ältere Damen, Männer aller Altersstufen. Magischer Glanz geht von der Beleuchtung aus. Weiß schimmert der Marmor. Die Figuren auf seiner Bekleidung gewinnen Leben. Die Manieren der Spielenden aber bleiben unverändert. Eintönig wiederholt sich das „Messieurs, faites vos jeux.“ Die Fünflivres fliegen. „Les jeux sont faits.“ Gleichgültig schauen die Setzenden dem Manne zu, wie er die Kugel in Bewegung setzt. „Rien ne va plus.“ Totenstille. „La neuf“ oder „La sept“. Oder eine andere Zahl. Mit virtuoser Schnelligkeit zieht der Kassier die verlorenen Gelder ein, wirft er den Gewinnern die Gewinne zu. Im nächsten Augenblick beginnt's wieder von neuem. Von neuem wird gesetzt, verloren. Innerlich Zerknirschung und Wut, äußerlich starre Unbeweglichkeit. . . .

So geht's vom Morgen zum Abend und bis in die Nacht. Im Hintergrunde aber, da spielt die Musik. Da lehnen Fremde aller Zungen in Rohrstühlen und Polstern, plaudernd und flüsternd von Karneval, Spiel und Theater. In Monte Carlo mimen erste Künstler der Welt bei Preisen von 100, 60, 40 und 20 Francs Verdis „Don Carlos“. Und in Nizza geben die „Opéra“ und das Theater im Kasino Municipal mit ersten Künstlern der Welt Verdi, Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Gounod, Massenet u. a. Gestern ist in der „Opéra“ Massenets „Ariane“ zur Aufführung gelangt. Die Pacary vom „Covent Garden“ spielte die Ariane, die Picard von der „Grand Opéra“ in Paris die Phädra, Albers gab den Piritëus und Jérôme, der stimmgewaltige Tenor der großen Pariser Oper, den Ajax. Es war ein Genuß, in dem herrlichen Stimmenmeer zu schwelgen! Aber die Oper wirkte ermüdend. Massenet wandelt darin in den Spuren Wagners, weiß aber nicht Maß zu halten. Vieles klingt zu wuchtig, und mit Ausnahme weniger leichterer Gesänge stellt er an die Sänger wahnsinnige Anforderungen. Schön sind das Intermezzo und einige andere Orchesterpartien, originell die vielen Rezitative, während Trompetensignale und manches Technische einfach den Werken Wagners entnommen sind.

Heute geht im Kasino Municipal Puccinis „Tosca“ über die Bühne, zum Teil mit denselben Kräften. Der Theaterraum schließt sich direkt an die Konzert- und Spielhalle an, in der vor der Vorstellung und in den Pausen ein Unterhaltungsorchester musiziert. Sein Inneres ist hochelegant und fast ausschließlich von Logen eingenommen. Die Preise bewegen sich in mäßigen Bahnen. Der höchste

beträgt 30 Franken. Für 3 Franken erhält man einen vorzüglichen Polstersitz im Parkett. Um $^3/_4$9 Uhr beginnt die Vorstellung. D eimaliges Klopfen ertönt und das Orchester setzt ein. Der Vorhang fährt in die Höhe. In der malerischen Kirche Sant' Andrea della Valle in Rom sucht der der Engelsburg entflohene ehemalige Konsul der römischen Republik, Angelotti, vor den Verfolgern Zuflucht. Der junge Maler Mario Cavaradossi erscheint, um die Arbeit an einem Madonnenbilde fortzusetzen. Er leiht dem Unglücklichen, seinem politischen Gesinnungsgenossen, seine Hilfe, indem er ihn zu verbergen verspricht. Da naht die Sängerin Floria Tosca. Kokett gekleidet, kokett in ihrem ganzen Wesen. Eine Pariserin, keine Römerin: Madame Carrère-Xanroff, die berühmte Künstlerin von der Großen Oper in Paris, eine der berühmtesten Tosca-Darstellerinnen der Welt! Und ihr Partner, der junge Maler, den sie liebt und den sie nun zu einem Rendezvous bestellt, er ist kein Geringerer als Thomas Salignac von der „Opéra comique" in Paris, ein Rivale Carusos, ein Sänger, wie ich ihn nie vorher gehört!

Die Tosca geht. Cavaradossi und Angelotti entfernen sich. Der Chor tritt auf, und man vernimmt, daß Bonaparte aus Rom vertrieben. Gleich darauf erscheint Baron Scarpia, der Polizeichef der Stadt, verkörpert von — Henri Albers vom Théâtre de la Monnaie in Brüssel. Der Scarpia ist des Künstlers gewaltigste Leistung. Wer ihn in „Rigoletto" und „Tannhäuser" gesehen, der hat die großartigsten Qualitäten des Sängers ebensowenig kennen gelernt, wie die der Maria Gay, die zu ihrem eigenen Unglück ausschließlich als Carmen gastiert, während ihr Auftreten in der Scala in Mailand zur Genüge dargetan hat, daß ihre gewaltige Altstimme erst in Opern großen Stils vollkommen zur Geltung gelangt.

Die Carrère, Salignac und Albers beherrschen nun den Schauplatz. Felsengroß treten ihre Figuren vor das Auge des Zuschauers, offenbarend schmettern ihre Stimmen ans Ohr. Dies ist nicht mehr Scarpia, wie ihn Sardou, Illica und Giacosa gezeichnet, wie ihn Puccini vollendet, dies ist ein Dämon, ein Ungeheuer an grausamer Rücksichtslosigkeit und Brutalität, ein Bösewicht, wie ihn die Renaissance, wie ihn die Muse Shakespeares ausgeworfen und wie ihn die Hölle kaum zu fassen vermag. Und an seiner Größe, an seinem Uebermaß von Kraft und Energie zerschellen Tosca und Cavaradossi. Aber es ist ein übermenschliches Zerschellen! In allgewaltigem Weh schreien ihre Seelen zum Himmel, und schicksalsschwer reißen sie den Verderber mit. . . .

Grausige Szenen, die Marter Salignacs und sein Tod! Herz und Seele lehnen sich dagegen auf. Doch groß und schicksalsschwer geht's durch den Saal. Ein Mensch geht für den Freund zugrunde. Ein liebend Weib hängt sich an seinen blut'gen Hals. Ein keusches Wesen beut sich dar der Gier, um seinen Liebsten zu erretten! — —

Nie werde ich die gewaltige Stimme, die unerschütterliche Entschlossenheit vergessen, mit der Albers-Scarpia die Fortsetzung der Marter befahl. Nie die welterschütternden Siegesschreie Salignacs, indes die Eisenkrone ihm die Schläfe zerriß, nie sein Erscheinen nach der Qual. Tosca küßt seine blutigen Wunden! Tosca kämpft um ihn und opfert ihm ihr Alles. Und Tosca schmettert den größten der Dämonen, schmettert Scarpia zu Boden!

Wer nicht sah, wie die Carrère-Tosca auf den Fußspitzen um den gefällten Riesen umherschlich, wie sie zu seinen Häupten Leuchter aufstellte, im Spiegel sich beschaute und dann ging, der weiß es nicht, welch dämonische Größe in dieser Szene steckt. Es war ein Spiel, wie ich es nimmer wieder sehen wollte, weil seine Strenge mich zerdrückt. Aber es war ein Spiel, wie es nur Genien bezwingen, ein Spiel, das Felsen gleich zum Himmel ragt, um in gewaltiger Klage diesen zu bestürmen, zu erschüttern. Es war ein Schicksalsspiel. . . .

**Dr. S. Markus (Zürich).**

---

# Vom Auxetophon.

Im allgemeinen steht man mit Recht solchen Verbesserungen an Musikinstrumenten skeptisch gegenüber, die einen großen, oft sogar komplizierten Apparat erfordern. Der künstlerische Gewinn steht dabei selten im Verhältnis zum Aufwand an Kosten und Platz. Wenn man die Abbildung des Auxetophons sieht, so wird man leicht geneigt sein, auch diese Erfindung mit Geringschätzung beiseite zu legen. In diesem Falle aber tut man dem Erfinder ein Unrecht, denn so unförmig wie die Erfindung auch aussieht, ihre Leistungsfähigkeit ist eine entschieden bedeutungsvolle und künstlerische. Der Erfinder ist kein Geringerer als *Charles A. Parsons*, dem wir die Dampfturbine zu verdanken haben, die in Zukunft alle größeren Schiffe der Kriegs- und Handelsmarine treiben wird. Dieser geistvolle Mann, dem außer seiner Turbine auch noch mancher andere Apparat zur Konzentration von Kräften gelungen ist, ist beim Auxetophon von der Idee ausgegangen, daß man durch Vergrößerung des im Instrument in Schwingungen versetzten Luftvolumens die Klangkraft vergrößern kann. In nachstehenden Zeilen wird eine kurze Beschreibung des Auxetophons von Mr. Dakyns, einem Ingenieur in den Parsons Works zu Newcastle-on-Tyne, gegeben, die dem Verfasser dieses Artikels zur Verfügung gestellt worden ist.

Auxetophon-Apparat an der Harfe.

„Der Auxeto-Apparat ist zum Anbringen an Saiteninstrumente bestimmt, besonders an Kontrabaß, Cello, Violine und Harfe.

Bei den Streichinstrumenten wird der Apparat vermittelst eines kleinen Metallstabes am Stege befestigt, und durch diesen Stab werden die Schwingungen des Steges auf ein kleines Metallventil übertragen, welches so befestigt ist, daß es die Schwingungen des Instrumentes genau wiedergibt. Dieses kleine Ventil, das man auch Zunge nennen könnte, reguliert den Zufluß von komprimierter Luft, die aus einem elektrisch betriebenen Blasebalg oder einer beliebigen anderen Quelle einem kleinen Behälter zugeführt wird. Die dem Ventil entströmende Luft wird durch eine konische Röhre einem Schalltrichter zugeleitet, so daß die Schwingungen des Instrumentes, die identisch mit den Bewegungen des Ventils sind, der Luftsäule mitgeteilt werden und aus dem Schalltrichter ausströmen. Das Resultat ist ein vollerer Ton mit etwas stärkeren Obertönen als der entsprechende Ton des Instruments, und das Gesamttonvolumen, das hervorgebracht wird, ist fünf- bis zehnmal stärker als das des Instruments ohne Anbringung des Auxetophons.

Bei der Harfe werden 3—4 Auxeto-Apparate an verschiedenen Punkten des Deckels innen angebracht, so daß sie den Spieler nicht im geringsten stören. Durch dieses Verfahren erreicht man eine gleichmäßige Verstärkung des Tones in der ganzen Skala. Es sind jedoch auch schon mit nur einem an der Baßlage der Harfe angebrachten Auxeto-Apparat gute Erfolge erzielt worden.

Der Charakter der erzeugten Tonwelle ist von Professor Johnstone Stoney, F. R. S. [1], mathematisch bestimmt worden,

[1] F. R. S. = Mitglied der Kgl. Wissenschaftlichen Gesellschaft in London.

und zwar als eine Welle von der Form der ersten Differentiale der Wellenbewegung des Ventils selbst, oder mit anderen Worten desjenigen Teiles des Instrumentes, mit dem der Auxeto-Apparat in Verbindung steht. Er hat ferner gezeigt, daß die charakteristische Form der Differentialtonwelle — wie man sie nennen könnte — allein darin besteht, daß die Obertöne verstärkt werden, und dadurch wird jeder Ton reicher und voller als er durch die Schwingungen des Instruments allein entstehen kann."

Parsons hat das Auxetophon schon vor mehreren Jahren erfunden. Die erste praktische Verwendung fand es beim Grammophon. Die Anbringung an den Streichinstrumenten des Orchesters war schwieriger, und sie ist auch bis heute noch nicht völlig gelöst, denn die Violine, Viola und das Violoncello erfahren wohl durch den Apparat eine bisher ungekannte Verstärkung ihres Tones, verlieren aber durch ein Verzerren ins Metallische so erheblich, daß sie für künstlerische Zwecke unverwendbar werden. Eine große Ueberraschung hingegen bereitete der mit dem Auxetophon versehene Kontrabaß. Ohne jeden metallischen Beiklang entströmte dem Instrument ein beständig zunehmender Ton, der zuletzt die Kraft von etwa fünf normalen Kontrabässen darstellte. Die Vorführung der Auxetophon-Instrumente, nach der hier geurteilt wird, fand seinerzeit in der Bechstein Hall in London statt. Unter den Anwesenden befand sich auch Henry J. Wood, der Dirigent des bekannten Queens Hall-Orchesters, der von dem Kontrabaß derartig entzückt war, daß er sich auf der Stelle entschloß, ihn während einer Konzertsaison im Orchester beständig zu verwenden. Die Ergebnisse jener Experimente im Orchester waren durchaus befriedigend, und wenn Wood den „Parsons", wie er allgemein genannt wurde, nicht beibehielt, so geschah dies nur, weil in dem Orchester die Kontrabässe sowieso stark genug besetzt sind. Der Spieler hat die Tonstärke vollständig in seiner Macht, denn ein Pedal reguliert den Zufluß von Luft äußerst genau, und an besonders leisen Stellen kann der Apparat vollständig ausgeschaltet werden, so daß der Baß genau wie ein anderer seiner Art klingt. In einer Probe ließ Wood diesen Baß einige Stellen ganz allein spielen, darunter den bekannten basso ostinato der „Malagueña" aus Moszkowskys Oper „Boabdil". Hier genügte der Auxetophonbaß vollkommen; seine Kraft ersetzte die acht zum Orchester gehörenden Kontrabässe! Ferner hat sich das Auxetophon besonders bei der Harfe bewährt, die ja mit ihrem von Natur aus schwachen Klang schon immer ein Schmerzenskind des Orchesters gewesen ist. Eine einzige mit dem Apparat ausgerüstete Harfe (siehe unsere Abbildung) genügt vollständig für das vollbesetzte Wagner-Orchester. Die Tonqualität leidet absolut nicht darunter.

Der Einführung der Auxetophon-Apparate steht vielleicht am meisten ihr Aussehen entgegen; denn einen solchen Riesenschalltrichter, werden sich die Dirigenten nicht gern aufs Podium stellen, und selbst der von der Harfe ist noch immer auffallend genug. Mit den sichtbaren Apparaten ist es aber noch nicht getan. Es ist auch ein Blasebalg nötig, der die erforderlichen Quantitäten der zugeführten Luft erzeugt. Bei dem seinerzeit in der Queens Hall verwendeten „Parsonsbaß" mußte unter dem Podium ein kleiner Elektromotor aufgestellt werden, an den der Blasebalg, der fast das Aussehen einer vertikal errichteten Schiffsmaschine hatte, gekuppelt war. Die Vielteiligkeit des Apparates bringt natürlich große Kosten mit sich, besonders der Anschaffungspreis soll kein geringer sein. Vielleicht aber lassen sich Auxetophon-Instrumente in den Theaterorchestern verwenden, wo man die Schalltrichter ziemlich unsichtbar machen könnte und wo auch die elektrischen Anlagen zum Betrieb des Blasebalgs leicht anzubringen sind. Jedenfalls verdient die Erfindung Parsons mehr Beachtung, als ihr bis jetzt zuteil geworden ist. Wenn auch der Apparat Unzulänglichkeiten gezeigt hat, so würde man durch seine Einführung höchst wahrscheinlich den Erfinder ermutigen, weitere Verbesserungen anzubringen, die allmählich die mechanischen Mängel aufheben, so daß die Verwendung zu einer rein künstlerischen Freude wird.

**H. W. Draber.**

## Kritische Rundschau

**Antwerpen.** Der Ring des Nibelungen ist nunmehr zum ersten Male in niederländischer Sprache, und zwar an der unter Leitung des Herrn *Henry Fontaine* stehenden vlämischen Oper zu Antwerpen aufgeführt worden. Das Hauptverdienst an der vom Publikum mit Verständnis und großer Begeisterung aufgenommenen, teilweise glänzenden Aufführung ist wohl dem noch jugendlichen Dirigenten *J. B. Schrey* zuzuschreiben, der Sänger und Orchester vom ersten bis zum letzten Takt mit großer Sicherheit leitete. Aber auch unter den Gesangssolisten waren einige ganz hervorragende Leistungen zu verzeichnen; einen Hunding und einen Hagen wie der des Bassisten *Collignon* findet man nur an den allerersten Bühnen Deutschlands. Auch die Tenorpartien waren durch die Herren *De Vos* (Siegfried und Siegmund) und *Moes* (Loge und Mime) gut besetzt. Ersterer glänzte besonders durch sein unverwüstliches Stimmaterial, letzterer mehr durch intelligentes Spiel. Weniger befriedigte der sowohl gesanglich wie auch darstellerisch etwas monotone Wotan des zwar stimmbegabten Baritonisten *Van Kuyck*; es wäre für diese Rolle die Hinzuziehung eines Gastes zu empfehlen. Die Brünnhilde und Sieglinde fanden tüchtige Vertreterinnen in den Damen *Feltesse* und *Seroen*. Sehr erfreulich ist auch vom *Konzertsaal* zu konstatieren, daß das Gefallen des hiesigen Publikums an guter deutscher Musik von Jahr zu Jahr zunimmt. Beethovens Missa solemnis, die unter Leitung des begabten und fleißigen Dirigenten *L. Ontrop* eine ganz hervorragende Aufführung erlebte, wurde auf Wunsch der Presse und der Zuhörerschaft zweimal innerhalb 14 Tagen aufgeführt. Beethoven, Brahms, Wagner stehen auf allen Konzertprogrammen und werden begeistert aufgenommen, während man sich gegen die moderne französische Schule, Debussy, Dukas etc., eher ablehnend verhält.

**Elberfeld.** „Alroy", Musikdrama in 4 Akten von *Bernhard de Lisle*, hat bei seiner Uraufführung im Stadttheater einen Erfolg gehabt, der den Autor am Schlusse ungezählte Male vor die Rampe rief. Das Libretto ist eine von *P. Grünfeld* dramatisierte Novelle *Beaconfields*, durch Otto Neitzel ins Deutsche übersetzt. Die Handlung wickelt sich ums Jahr 1200 in Hamadan, im Elbrusgebirge und in Bagdad ab. Mit geschickter Hand und sicherem Blick für das Bühnenwirksame ist die Novelle bearbeitet worden. Die szenischen Vorgänge sind fast alle orientalisch farbenreich, fesselnd und steigern sich gegen den Schluß hin. Einiges ist vielleicht zu weit ausgeführt, wie denn auch bei der Aufführung verschiedene Striche zu konstatieren waren. Durch weitere Kürzungen würde der Gesamteindruck noch mehr gewinnen. Die Musik ist dem Charakter der Dichtung durchweg glücklich angepaßt. Der englische Autor ist ein hochtalentierter Künstler, der unsere klassischen und modernen Meister gleich gründlich studiert hat; eigene Werte gibt der Komponist in einigen warm empfundenen lyrischen Stellen und in Auftritten, die kraftvolles, dramatisches Leben atmen. Sämtliche Mitwirkende: Regisseur *Thoelke*, Kapellmeister *Pitteroff*, Dr. *Bannaschk* (Alroy), *Simons* (Jabaster), *Kiefer* (Bostanay), *M. Lindt* (Schirene), *L. Kaesser* (Mirjam), *E. Blume* (Esther) taten ihr Bestmöglichstes. Ob die erste Oper de Lisles für die Bühne lebensfähig ist, bleibt indes abzuwarten. *H. Oehlerking.*

**Freiburg i. B.** Die *Harmsschen* Künstlerkonzerte brachten in ihrer Fortsetzung einen Trio-Abend der Herren Marteau, Becker und Dohnányi (Brahms op. 87, Beethoven op. 70 No. 1, Schubert op. 100), einen Lieder-Abend von Klara und Felix Senius, das Auftreten Burmesters mit Emeric v. Stefaniai am Klavier (Schubert: Sonatine op. 137 No. 1, Beethoven: Sonate op. 12, No. 3, Bruch: Konzert g moll, kleinere Stücke in Burmesters Bearbeitung, Klaviersoli von Dohnányi und Liszt), ferner von *Pablo de Casals* und Guilhermina de Casals-Suggia (Haydn: Konzert D dur, Boccherini: Adagio und Allegro, Beethoven: Sonate No. 3 A dur, Bach: Suite C dur, Bruch: Kol Nidrei) und zum Schluß von Margarete Preuse-Matzenauer und August Schmid-Lindner (Lieder von Brahms, Mauke und Strauß, Klaviersoli von Brahms, Chopin, Schumann und Liszt). — Sonst sind noch bemerkenswert der Bach-Beethoven-Abend des „Oratorienvereins" (Leitung: *Karl Beines*) mit dem Tenoristen G. A. Walter (Berlin), Dr. Alb. Schweitzer (Orgel) und Edouard Risler als Solisten, sowie ein Vortrag von Prof. *E. Jaques-Dalcroze* über seine Methode einer musikalisch-rhythmischen Gymnastik mit praktischen Vorführungen durch Genfer Schülerinnen. —*r.*

**Genf.** Im „Grand Thêatre" ist „Siegfried" sorgfältigst vorbereitet und stilvoll ausgestattet etwa achtmal in einem Monat wiederholt worden. Ein Beweis, welcher Beliebtheit sich Wagners Werke bei uns erfreuen. Herr Fabert und Herr Rouard waren ausgezeichnete Darsteller des Mime und Alberich. Herr Swolfs und Herr Bruinen boten sehr respektable Leistungen als Siegfried und Wanderer. Vor allem aber leistete Herr *Kamm*, der Kapellmeister, und sein Orchester Erstaunliches. — In den Abonnementskonzerten beschloß eine in allen Teilen wohlgelungene Aufführung der „Neunten" den Zyklus der Beethoven-Symphonien. Chor (Société de chant du Conservatoire et chapelle Ketten) und Orchester boten unter *Stavenhagens* künstlerischer Führung vorzügliche Leistungen. Solisten des Abends (wir hatten noch das Glück, den 3. Akt des Parsifal zu hören) waren der bekannte Baritonist Herr Fröhlich aus Paris, ein stimmgewaltiger, intelligenter Künstler, der den Gurnemanz und den Amfortas sang, während Herr Swolfs den Parsifal mit schöner Stimme und vornehmer Vortragskunst interpretierte. Aus den Programmen der vorhergehenden Konzerte ist die Aufführung zweier Szenen aus „Misé Brun" von *Pierre Maurice*, von Frau Debogis ganz ausgezeichnet gesungen, rühmlichst zu erwähnen. *Ostragas*, des Genfers Bénédiction de la Montagne fand Beifall, *Bantocks*

Gedicht „Pierrot of the Minute“ wurde fast abgelehnt. *Richard Straußens* „Don Juan“, dieses Wunderwerk des Geistes, bereitete dem Wissenden und Unwissenden herzliche Freude, *Tremisots* Ouvertüre zu „Pyramus und Thisbe“ gefiel in seiner Sentimentalität und Uebertriebenheit des Affektes eher den Naiven. Neben Frau Debogis, der Solistin des VII., ist Herr Enesot der Solist des IX. Konzertes, hervorzuheben. Mit vollendeter Künstlerschaft spielte er *Lalos* F dur-Konzert. Sein weicher, inniger Ton und seine durchaus musikalische Vortragskunst gewannen ihm einen herzlichen Erfolg. Ein Supplementsorchesterkonzert verschaffte uns die Freude, Herrn Stavenhagen, unsern bewährten Dirigenten, als Pianisten zu feiern. Er spielte mit höchster Vollendung Liszts „Totentanz“. — Das Orchester „Lamoureux“ absolvierte unter Führung *Chevillards* ein Gastspiel, das uns die prächtigen Klangwirkungen, das feine Zusammenspiel dieses Ensembles bewundern ließ. Von dem Programm ist *Debussys* „Petite Suite“ und *Griegs* „Suite lyrique“ am besten ausgeführt worden. Kubelik gab zwei Konzerte und langweilte trotz fabelhafter Technik und erstaunlicher Akrobatik. Casals und Cortot schenkten uns einen genußreichen Abend durch musterhafte Aufführung von Beethovens Cello-Sonaten op. 102 und 69. Der „Chant sacre“ unter Führung des Herrn *Otto Barblan* brachte eine sehr gelungene Aufführung von *A. Beckers* b moll-Messe. Der Verein hat gute musikalische Disziplin, die eine bemerkenswerte Sicherheit und Freiheit sowie Reinheit der Intonation im Gefolge hat. Das „Gloria“ und „Credo“ machten geradezu großen Eindruck. Vornehme Kammermusikabende verdanken wir den Quartetten *Zimmer* (aus Brüssel) und *Berber*. Dr. *L. W.*

**Lübeck.** Die seit dem Jahre 1832 bestehende Singakademie hat ihre Auflösung beschlossen und sämtliche Aktiva und Passiva auf den Verein der Musikfreunde übertragen. Die Mitglieder werden dem neu zu bildenden „Philharmonischen Chor des Vereins der Musikfreunde“ beitreten. An die Spitze des Chors wird Kapellmeister *Hermann Abendroth* treten. Die Entscheidung eines provisorischen Ausschusses über die Zahl und das Programm der im nächsten Winter zu veranstaltenden Konzerte steht noch aus. Der gegenwärtige Dirigent der Singakademie, Prof. *Spengel* (Hamburg), der im Winter 1901 seine Tätigkeit begann, verabschiedete sich mit dem althergebrachten Karfreitagkonzert. — Herr Kapellmeister Abendroth vermittelte in den letzten Symphoniekonzerten die Bekanntschaft mit Mahlers I. Symphonie und Norens „Kaleidoskop“, ohne jedoch im Publikum mit den Neuheiten viel Gegenliebe zu finden. — *Richard Straußens* „Salome“ ist unter großem Erfolg zum erstenmal im Stadttheater aufgeführt worden. Frl. Kahler war eine glänzende Vertreterin der Titelrolle.

**Prag.** *Hans Pfitzner* hat am 30. März als Gast des Deutschen Kammermusikvereins hier geweilt, wo seiner Kammermusik ein ganzer Abend gewidmet wurde. Die Aufführung des Klavierquintetts op. 23 und des Trios op. 8 unter Mitwirkung des „Rosé-Quartetts“ sowie mehrerer von Frau *Metzger* (Hamburg) gesungener Lieder, mit dem Komponisten am Klavier, gestaltete sich zu einem tonkünstlerischen Genusse und Erlebnis ersten Ranges. Pfitzner und seine Pioniere wurden — mag auch mancherlei Kunstheuchelei mitunterlaufen — herzlich gefeiert. Den Abend zuvor spielte die heimische Pianistin *Saxl* mit dem Cellisten des Rosé-Quartetts, *Buxbaum*, Pfitzners schöne Cello-Sonate op. 1 gleichfalls mit großem Erfolg. — Eine neue dreiaktige Oper nebst Vorspiel, „Frater Carolus“, Text und Musik von Dr. *Ludw. Rochlitzer* (Wien), wurde bei der Uraufführung im Neuen Deutschen Theater mit lebhaftem Premierenbeifall aufgenommen. Frater Carolus ist ein Novize, der sein Kloster im Drang nach Welt und Liebe verläßt; nachdem er deren Leid erfahren, kehrt er reuig wieder dahin zurück. Als Librettist kleidet sich Rochlitzer nach dem Schnitt von Kienzls „Evangelimann“. In der Musik läßt er noch eine Bereicherung der tondramatischen Gebiete für die Zukunft erhoffen und wirkt dort am besten, wo er, sich von dem gewissen webenden und wogenden, oft starr festgehaltenen Meistersingerton befreiend, eine volkstümlich humorvolle Note anschlägt oder sich gefühlvoll lyrische Ruhepunkte gönnt. Hier verzeichnete auch die mit Sorgfalt inszenierte Aufführung aufrichtigen Erfolg. — Was Meisterwerke der klassischen oder modernen Tonkunst im Konzertsaal selten oder nie erringen: die Wiederholung „auf dem Fuße“, das hat das freundliche Werk eines liebenswürdigen Dilettanten in Prag mehr als erzielt — der bekannte Priester-Komponist *Pater Hartmann* konnte sein Oratorium „Das heilige Abendmahl“ dreimal hintereinander vor ausverkauftem Saale an der Spitze fremder und heimischer Künstler unter Beifall dirigieren. — Im tschechischen Nationaltheater verabschiedete sich die beliebte Primadonna Frau *Matura* „freiwillig gezwungen“ unter stark demonstrativen, gegen den Opernchef Kovarovic gerichteten Ovationen des Publikums. *R. F. P.*

**Reichenberg.** Wäre Reichenberg eine Stadt von 100 000 Einwohnern oder wenigstens eine kleinere deutsche Residenzstadt, so läge kein Grund vor, eine dort stattfindende „*Tristan*“-Aufführung als ein Ereignis von besonderer Bedeutung zu registrieren. Die Sache liegt aber anders, wenn ich dem Leser sage, daß wir es hier mit einer nur ca. 40 000 Einwohner zählenden deutschböhmischen Mittelstadt zu tun haben, die nicht einmal über ein eigenes städtisches, sondern ein bloßes Saison-Orchester verfügt. Dafür besitzt Reichenberg aber ein reizendes, zwar nicht großes, aber modern eingerichtetes Theater, dessen geschmackvolle, ja luxuriöse Innenausstattung und schöne, vor allen Dingen hoch ausladende Bühne einen Vergleich mit unseren kleineren Hoftheatern keineswegs zu scheuen braucht. — Es ist lediglich das Verdienst der jetzt etwa 4—5 Jahre amtierenden Doppeldirektion *Krug-Sommer* — von denen der Zweitgenannte Kapellmeister und sozusagen Intendant der Oper in e i n e r Person ist —, daß während dieser Zeit sich allmählich das künstlerische Niveau namentlich der Opernaufführungen sehr gehoben hat. Der bereits mehrmals wiederholte „Tristan“ hat sich nicht nur für Reichenberg selbst und seine engere Umgebung, sondern auch für die angrenzende Oberlausitz und den nahe gelegenen Teil Schlesiens sogar zu einer Art Festaufführung gestaltet. Der wagemutige und energische musikalische Leiter, Direktor Sommer, hatte mit seltenem organisatorischem Geschick und in unermüdlichen Proben sein zwar nur verhältnismäßig kleines Orchester so vortrefflich diszipliniert, daß die „Tristan“-Partitur mit einer Besetzung von sage und schreibe 29 Mann zu vollem klanglichen Leben erweckt wurde. Mag auch der Großstädter vielleicht ungläubig den Kopf dazu schütteln und meinen, daß in Wagner-Opern der Streichkörper ja a l l e i n schon so stark sein müsse — seit Bülow und den Meiningern wissen wir, daß es auf die bloße Z a h l nicht ankommt, sondern darauf, daß jeder seinen Mann steht. Und das war hier der Fall. Die Isolde wurde von einer noch jungen, aber mit schauspielerischem Talent und schönen Stimmitteln begabten Anfängerin (*Eugenie Stahl*) gegeben, die, wenn sie auch ihre Rolle noch nicht voll erschöpfte, doch mit jugendlicher Begeisterung in ihr aufging. Der anfangs mit nicht ganz freiem Organ singende Tristan (*Gottfried Krause*) steigerte sich von Akt zu Akt und wuchs im III. Akt auch darstellerisch zu tragischer Größe empor. Stimmlich am besten aber von allen war entschieden die Brangäne (*Arabella Halbaerth*), die über einen geradezu prächtigen, umfangreichen und in allen Lagen satt und voll klingenden Alt von echt dramatischem Timbre verfügte.

*Karl Thiessen.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Wie Berliner Blätter melden, wird Direktor *Gregor* mit Debussys „Pelleas und Melisande“ in der Neueinstudierung der Komischen Oper Ensemblegastspiele in der Provinz geben. Er wird zuerst im Bremer Stadttheater gastieren.

— *Gerhard Hauptmanns* Schauspiel „Hanneles Himmelfahrt“ soll als Oper in der nächsten Saison in *Berlin* zum erstenmal aufgeführt werden. Direktor Gregor hat das Werk *Camillo Erlangers* zur Aufführung angenommen.

— *Julius Bittners* neue Oper „Der Musikant“ hat die Uraufführung an der Wiener Hofoper erlebt.

— *Fritz Volbach* in Tübingen hat eine Oper nach einem selbstverfaßten Texte komponiert.

— *Siegfried Wagner* ist dem Vernehmen nach gegenwärtig wieder mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt.

— Ueber die „Melodramen-Abende“, die die Sprachmeisterin *Martha Kempner-Hochstädt* in Berlin veranstaltet, schreibt man uns: Der dritte und auch letzte Abend in dieser Saison (im Klindworth-Scharwenka-Saal) brachte unter anderem „Enoch Arden“ von Richard Strauß, der die ganze technische Virtuosität und das glutvolle Temperament der Künstlerin ins vollste Licht setzte.

— In Paris ist nunmehr *Mariottes* „Salome“, eine lyrische Tragödie in einem Akt nach der Wildeschen Dichtung, in dem Gaitetheater aufgeführt worden. Stoff und Dekorationen sind genau dieselben wie bei Strauß. Nur — die Musik nicht.

— Die Oper „Quo vadis“ von *Jean Nougués*, Text nach Sienkiewiczs gleichnamigem Roman von Henry Cain, ist im Prager tschechischen Stadttheater zum ersten Male außerhalb Frankreichs aufgeführt worden. (Nowowiejski hat den Stoff bekanntlich auch als Oratorium behandelt.)

— Im Kaiserl. Marien-Theater in *St. Petersburg* hat die Uraufführung der Oper eines jungen russischen Komponisten, *M. Kasanli*, stattgefunden. „Miranda“ heißt das Werk, dessen Partitur von den Petersburger Kritikern viel Anerkennung erhält.

— Der Münchener Impresario Direktor *M. Burg* gedenkt im Frühjahr 1911 in Argentinien und Brasilien den „Nibelungen-Ring“ in deutscher Sprache aufzuführen.

— Die dreiaktige Operette „Die Dorfkomtesse“, Musik von *R. Danziger*, Text von Pordes-Milo (Mitverfasser des Textes von Leo Blechs „Versiegelt“) und Erich Urban, die in Stockholm zum erstenmal aufgeführt worden ist, erscheint im Verlage von *Adolf Fürstner* in Berlin.

*

— Das offizielle Programm für das in den Tagen vom 27. bis 31. Mai in *Zürich* stattfindende *Tonkünstlerfest* des

„A. D. M." lautet (mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Aenderungen): Freitag, 27. Mai. Nachmittags 3—5 Uhr: Zusammenkunft der Festteilnehmer in der Tonhalle. Abends halb 7 Uhr: Erstes Orchesterkonzert. Arnold Mendelssohn: Pandora-Ouvertüre. Otto Lies: Drei Gesänge mit Orchester. Theodor Blumer: Karnevals-Episode für Orchester. Hans Huber: Klavierkonzert. Max Reger: Psalm 100 für Chor und Orchester. Nach dem Konzert offizieller Empfang der Gäste in der Tonhalle. — Samstag, 28. Mai. Besuch des Landesmuseums, der Kunsthalle und der Villa Wesendonck. Abends halb 7 Uhr: Zweites Orchesterkonzert. Fréderick Delius: „Brigg Fair" für Orchester. Siegmund v. Hausegger: Zwei Gesänge mit Orchester. Béla Bartok: Rhapsodie für Klavier und Orchester. Ludwig Heß: Dionysischer Reigen aus Ariadne. Karl Weigl: Symphonie. Nach dem Konzert: Empfang sämtlicher Gäste in einem Privathause. — Sonntag, 29. Mai: Vormittags halb 11 Uhr: Erstes Kammerkonzert. Z. Kodaly: Streichquartett. Walter Lampe: Drei Klavierstücke. Lieder (noch unbestimmt). Julius Weismann: Sonate für Violine allein. Robert Heger: Klaviertrio. Nachmittags Seefahrt zur Ufenau. Nach der Seefahrt in sämtlichen Räumen der Tonhalle Fest für die Gäste und sämtliche Mitwirkende. — Montag, 30. Mai. Vormittags 10 Uhr: Hauptversammlung im kleinen Saal der Tonhalle. Nachmittags 5 Uhr: Zweites Kammerkonzert. Emil Frey: Sonate für Violine und Klavier. Lieder (noch unbestimmt). Hermann Suter: Streichquartett. Max Reger: Klavierquartett. Nach dem Konzert Zusammenkunft der Gäste auf dem Dolder. — Dienstag, 31. Mai. Am Tage: Fahrt auf den Uetliberg. Abends halb 7 Uhr: Drittes Orchesterkonzert. Ch. M. Löffler: „A Pagan Poem" für Orchester. Max Schillings: Violinkonzert. Friedrich Klose: „Die Wallfahrt nach Kevlaar" für Deklamation, drei Chöre, Orgel und kleines Orchester. Walter Braunfels: 6. Kapitel der Offenbarung Sankt Johannis für Tenorsolo, Doppelchor und Orchester. Nach dem Konzert freie Zusammenkunft der Festteilnehmer in der Tonhalle.

— In der *Ausstellung München* 1910 wird eine Schumann-Gedenkfeier (20.—23. Mai) unter Leitung von *Ferdinand Löwe* die Reihe der Musikfeste eröffnen. Programm: 20. Mai: Erstes Orchesterkonzert in der neuen Musikfesthalle: Symphonie No. 1; Klavierkonzert a moll (Wilhelm Backhaus); Symphonie No. 4 (Konzertverein). 21. Mai: Erstes Morgenkonzert im Münchner Künstlertheater: Streichquartett A dur; 5 Gesänge für Sopran; Fantasiestücke; Gesänge für Tenor; Klavierquartett A dur. Ausführende: Tilly Cahnbley-Hinken, Wilhelm Backhaus, Jean Buysson, Wolfgang Ruoff, das Petri-Quartett. 22. Mai: Zweites Orchesterkonzert in der Neuen Musikfesthalle: „Manfred", konzertmäßige Aufführung des dramatischen Gedichtes von Lord Byron, mit der vollständigen Begleitmusik. Rezitation Prof. Ferdinand Gregori, Sopran Tilly Cahnbley-Hinken, Alt Mme. Charles Cahier, Tenor Jean Buysson, Baß Alexander Heinemann, Chor Oratorienverein Augsburg, Orchester Konzertverein München. 23. Mai: Zweites Morgenkonzert im Münchner Künstlertheater: „Talismano", Gesang für Chor a cappella; Gesänge für Alt; Vier Duette für Sopran und Tenor; Gesänge für Bariton; „Am Bodensee", Gesänge für Chor a cappella. Ausführende: Mme. Charles Cahier, Tilly Cahnbley-Hinken, Jean Buysson, Alexander Heinemann; Chor: Wiener a cappella-Chor, Dirigent: Eugen Thomas. — Die *Richard Strauß-Woche* steht in ihren Einzelheiten wie folgt fest: Donnerstag, 23. Juni: Im Prinzregententheater: „Feuersnot" (Leitung: Richard Strauß), hierauf „Ein Heldenleben" (Leitung: Felix Mottl). Freitag, 24. Juni: Erste Matinee; Mitwirkende: Richard Strauß, Tilly Koenen, Baptist Hoffmann, Wilhelm Backhaus, Prof. Arnold Rosé, Anton Ruzitska und Prof. Friedrich Buxbaum. Zweite Vorstellung im Prinzregententheater: „Salome" (Leitung: Richard Strauß). Samstag, 25. Juni: Erstes Festkonzert der Wiener Philharmoniker (Dirigenten: Ernst v. Schuch und Richard Strauß); Solisten: Wilhelm Backhaus und Fritz Feinhals. Sonntag, 26. Juni, Zweite Matinee: Mitwirkende: Richard Strauß, Tilly Koenen, Baptist Hoffmann und Prof. Friedrich Buxbaum. Dritte Vorstellung im Prinzregententheater: „Elektra" (Leitung: Felix Mottl). Montag, 27. Juni: Zweites Festkonzert der Wiener Philharmoniker (Dirigenten: Ernst v. Schuch und Richard Strauß); Solistin: Edythe Walker. Dienstag, 28. Juni: Drittes Festkonzert der Wiener Philharmoniker (Dirigenten: Ernst v. Schuch und Richard Strauß). — Nach dem letzten Konzert findet in der Ausstellung ein offizielles Bankett zu Ehren des Komponisten statt.

— In *Berlin* hat sich eine *„Schwedische musikalische Gesellschaft"* gebildet, die sich besonders die Pflege und Einführung nordischer Musik angelegen sein lassen will.

— Der Festakt „Königin Luise", von *Viktor Blüthgen* zum 100. Todestage der volkstümlichen Königin gedichtet und von Prof. *A. Egidi* in Musik gesetzt (dessen Widmung der Kaiser angenommen hat), hat die erste Aufführung im Verein der Literaturfreunde zu Berlin „Die Klause" erlebt.

— Auch Zwickau hat seine „Schumann-Feier"; sie findet am 11. und 12. Juni statt. Am 8. Juni hält *Max Friedländer* aus Berlin einen Vortrag.

— *Schumanns* „Carnaval" ist jetzt für das berühmte Kaiserl. russische Ballett als Tanzdivertissement eingerichtet worden. — Auch ein Beitrag zur Schumann-Feier!

— In der Generalversammlung des Musikfestvereins zu *Nürnberg* ist mitgeteilt worden, daß sich zur Abhaltung eines *bayrischen Musikfestes* keine Stadt gemeldet hat. — Bravo!

— Der *Weimarer C. C.-Verband deutscher Sängerschaften*, dem sämtliche farbentragenden Sängerschaften an den Universitäten und Hochschulen Deutschlands angeschlossen sind, und der heute 21 Korporationen mit 1500 Aktiven und Inaktiven und über 5600 Alten Herren umfaßt, wird sein drittes Bundesfest am 19., 20. und 21. Mai d. J. in *Weimar* abhalten. Den Mittelpunkt des Festes bildet ein am 20. Mai nachmittags im Großh. Hoftheater stattfindendes Konzert. Es werden dabei ungefähr 600 Studenten als Sänger auftreten. Weiter heißt es in der Ankündigung: „Durch die große Anzahl der Teilnehmer auf der Bühne und durch die bunten Pekeschen und Mützen der verschiedenen Korporationen wird ein außerordentlich effektvolles Bild hervorgerufen." Das scheint uns doch nicht so wichtig für ein Sängerkonzert.

— In der *Herner* Konzert-Gesellschaft hat der Domchor zu Berlin ein geistliches Konzert veranstaltet.

— Vom *Posener Provinzialverbande* für die Richard Wagner-Stipendienstiftung ist eine konzertgemäße Aufführung von Bruchstücken aus „Parsifal" veranstaltet worden. Die Orchester-Vereinigung, Lehrergesangverein, verschiedene Damenchöre, ein Knabenchor der Gymnasien, als Solisten Briesemeister, Wittekopf, Hielscher waren unter der Leitung von Musikdirektor *Gambke* die Ausführenden.

— In *Münster i. W.* hat die symphonische Dichtung „Todesfahrt" für Orchester und Chor von *Kuno Stierlin* im Musikverein unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Dr. W. Niessen die Uraufführung erlebt. Man schreibt darüber: In dem Werke, das nach einem von A. Sommer verfaßten Gedicht gearbeitet ist, haben wir es mit einer Orchesterdichtung im Richard Straußschen Stile zu tun; nur möchten wir als besonderes Moment hervorheben, daß der Komponist durch eigenartige Klangwirkungen originell zu malen versteht. Auch die thematische Verarbeitung verdient Anerkennung. Der versöhnende Eindruck, der dem Gesamtwerke den Stempel innerlicher Zufriedenheit aufdrückt, ist zum großen Teil dem Schlußchor zu danken, welcher im Sinne eines inbrünstigen Gebetes die wogenden Tonwellen beruhigt. Mit einem machtvollen „Glück auf!" schloß das Werk, das einen spontanen Beifallssturm entfesselte und dem jungen Komponisten mehrere Hervorrufe eintrug. Dr. Niessen leitete das Werk mit Schwung und individueller Auffassung.

— Wie uns aus Liegnitz geschrieben wird, hat der „Musikverein" (*Konrad Schulz*) mit der Aufführung von Georg Schumanns „Ruth" unter Leitung des Komponisten einen glänzenden Erfolg errungen. Von nah und fern waren aus der Provinz zahlreiche Musikfreunde erschienen. Solisten: Frau Meta Geyer-Dierich aus Berlin (Ruth), Frl. Ellen Saar aus Berlin (Naemi) und Kammersänger Albert Fischer aus Sondershausen (Boas). — Die Singakademie und Männergesang-Quartett (Dirigent *Wilhelm Schonert*) führten *Edgar Tinels* „Franziskus" mit gutem Gelingen auf. Unter den Solisten Frl. v. Ledebur (Berlin), Ernst Rupprecht (Breslau) und Paul Schmedes (Wien) fiel letzterer durch seine Stimmbehandlung und gewählten Vortrag auf. — Im Chorgesangverein wurde *W. Rudnicks* Passionsoratorium „Judas Ischarioth" wieder aufgeführt. —*t*.

— *Karl Reineckes* letztes Werk für die Jugend ist einige Tage vor dem Tode des Meisters im Stich fertig geworden. Es ist eine Musik für Pianoforte zu vier Händen zu Andersens Märchen vom Schweinehirten, die Reinecke auch mit lustigen Reimen als verbindenden Text versehen hat. (Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

— *Felix Weingartner* hat zwei Kompositionen großen Stils fertiggestellt, ein symphonisches Werk und ein Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung.

— Von *Volkmar Andreaes* Kompositionen sind in letzter Zeit außerhalb der Schweiz aufgeführt worden: Symphonische Fantasie (Budapest, München); Violinsonate (Dresden, Musiksalon Roth, Koblenz); Trio (Koblenz). In Krefeld wird am 4. Juni ein ganzer Abend Andreaeschen Kompositionen gewidmet sein.

— *Richard Straußens* „Symphonia domestica" ist in *Moskau* unter Leitung von Oskar Fried mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt worden.

— Kapellmeister Wouter Hutschenruijter in Utrecht, der die erfolgreiche Lustspielouvertüre „Le Baruffe Chiozzotte" von *Leone Sinigaglia* aus der Taufe hob, hat jetzt auch die Uraufführung der beiden neuen Charakterstücke („Regenlied" —„Etude-Caprice Grillen") für Streichinstrumente desselben Komponisten veranstaltet.

— Wie uns aus *Tournai* geschrieben wird, hat *Edgar Tinels* „Godolera" am 3. April die erste würdige Aufführung als Oratorium durch die berühmte „Société de musique" erlebt. Der Erfolg war groß und der anwesende Komponist äußerte besonders der „Godolera", Frl. Elsa Homburger (St. Gallen), für ihre schöne Leistung der schwierigen Hauptrolle seine höchste Bewunderung.

# KUNST UND KÜNSTLER

— *Jubiläumsausstellung der Firma Schiedmayer & Söhne, Stuttgart.* Die weltbekannte Pianofortefabrik dieses Namens hat aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Firma in Stuttgart eine Ausstellung veranstaltet, die von der Leistungsfähigkeit der Firma ein glänzendes Zeugnis ablegt. Die Räume sind geschmackvoll mit Bildern, Diplomen und Erinnerungen aus dem Besitz der Familie geziert. Die historische Abteilung zeigt eine Reihe von älteren Instrumenten, die nicht nur die aufsteigende Entwicklung der Firma aus bescheidenen Anfängen bis zu ihrer jetzigen gebietenden Stellung illustriert, sondern auch die überraschend schnelle Vervollkommnung der Technik des Klavierbaus überhaupt am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Da sehen wir ein altersschwaches Tangentenklavier mit zirpenden Tönen von 1770, dort schon das erste Hammerklavier der Firma von 1784, aber noch mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten, hier sind noch Kniedrücker statt der Pedale. Das schönste Möbel ist das Giraffen-(Pyramiden-)Klavier im Empirestil mit blauseidenem Tuch und Goldfransen geschmückt, ein Flügel mit nach unten gedrehter Anordnung der Saiten. Die häufig zu findende Schutzbespannung spricht von der Sorgfalt, mit der früher die teuren Instrumente gehegt wurden. Man sieht, wie dauerhaft die Klaviere gearbeitet wurden und wie schon die Vorgänger der Besitzer unermüdlich Versuche zur Vervollkommnung machten. — In der Abteilung für modernen Pianobau eine Menge prächtiger Pianinos und Flügel in allen Formen und Farben! Ihre musterhaft schöne und künstlerisch fein gestaltete Außenseite ist eine Widerspiegelung der technisch mit peinlichster Sorgfalt ausgeführten inneren Mechanik. Gehäuse aus den kostbarsten Holzarten finden sich da, glänzendschwarze mit mattgoldenen Lilien als Lichthalter, mattbraune mit silbernen, modern geformten Leuchtern. Am auffallendsten sind zwei Prunkinstrumente, in gelber Farbe aus Citronen- bezw. Ahornholz mit eingelegter Arbeit, von Professor *Cissarz* (Stuttgart) entworfen, am teuersten wohl das Pianino aus afrikanischem Mangraveholz von wundervoll zarter brauner Maserung. — Auch ein Bogenklaviaturflügel (Clutsam) ist zu sehen und zu probieren. — Dem allerneuesten Zweig der Fabrikation ist die dritte Abteilung gewidmet, sie enthält die verschiedensten, teils vorzusetzenden, teils fast unsichtbar den Pianos und Flügeln eingebauten Phonola-, Simplex- und Dea-Spielapparate, welche von kundiger Hand bedient, auch dem Nichtspieler Gelegenheit geben, den prächtigen Ton der Instrumente zu bewundern, der zusamt der sorgfältigen und dauerhaften Konstruktion den Weltruf der Firma begründet und ihr die Hoflieferantentitel von Kaisern und Königen erworben hat. *C. K.*

— *Der Fall Pfitzner in München.* München hat wieder mal seinen „Fall". Und zwar gab die Veranlassung zum Streite ein Brief *Hans Pfitzners* an die Presse folgenden Inhalts: „Die Zeitungen kündigen die Neueinstudierung der ‚Rose vom Liebesgarten' für den 24. April an. Ich habe bestimmte Gründe, gegen die Wiederaufnahme dieses meines Werkes in einer fast durchweg zweiten Besetzung zu protestieren. Der Generalintendanz des Hoftheaters habe ich mit Schreiben vom 18. März diesen meinen Protest in aller Form ausgesprochen. Trotzdem wurde die Aufführung angesetzt, die zu verhindern ich rechtlich machtlos bin. Die Art, wie die gegenwärtige Leitung der K. Hofoper, die es z. B. nicht nötig befunden hat, sich mit mir anläßlich der Neueinstudierung irgendwie zu verständigen, mein Werk behandelt, zwingt mich zu dieser Erklärung. Die Leitung der Münchner Hofoper, die über ein Orchester und szenische Mittel von Weltruf verfügt, könnte mit ihren ersten Solokräften die Oper glänzend herausbringen, aber sie will nicht." — Ob die Leitung der Münchner Hofoper absichtlich das „zweite Aufgebot" ins Treffen führt, scheint doch zum mindesten fraglich. Und die „Münchn. Neuesten Nachr." bemerken auch dazu, daß in der Neueinstudierung Frl. Tordek, die Herren Bender, Brodersen und Günther-Braun in den Hauptrollen beschäftigt seien. Die Leitung liegt wie bei den früheren Aufführungen in Händen des Herrn Röhr. Von einer zweitklassigen Besetzung kann man also kaum sprechen. Um so weniger, wenn man die Rollenbesetzung der früheren Aufführungen vergleicht. — Daß die betreffenden Sänger es sich nicht gefallen lassen würden, öffentlich als zweite Garnitur bezeichnet zu werden, war weiter vorauszusehen. Sie werden deshalb zweifellos bei der Intendanz „vorstellig geworden" sein. Wenigstens versendete die K. Generalintendanz folgende Mitteilung: „Infolge des für die Künstlerschaft der K. Hofoper beleidigenden Protestes des Herrn Pfitzner gegen die Aufführung der „Rose vom Liebesgarten" sieht sich die K. Generalintendanz veranlaßt, von einer Aufführung seiner Werke abzusehen." Nun wenden sich die Zeitungen wieder gegen die Intendanz. Und zweifellos darf der Fall auch keineswegs verallgemeinert werden. Dazu wäre die Intendanz schon dem Publikum gegenüber, bei aller Rücksicht auf ihre Künstler, nicht berechtigt. (Bis zum Schluß der Redaktion war die Sachlage noch zu wenig geklärt, als daß man darüber ein endgültiges Urteil hätte abgeben können. Red.)

— *Von den Theatern.* Direktor *Gregor* gedenkt die Leitung der Komischen Oper in *Berlin* nur noch in der nächsten Saison zu behalten und dann sein Theater zu verpachten. Von der Saison 1912 oder spätestens 1913 an würden in dem Hause Schauspiele und Lustspiele zur Aufführung gelangen. Direktor Gregor will die Direktion eines Opernhauses, in dem hauptsächlich Wagner-Opern gespielt werden, übernehmen. — Aus *München* kommt die Nachricht, daß für die zu begründende Volksoper weder Bauplatz noch Baugeld vorhanden sei. Aber mit dem Engagement von Sängern habe man bereits den Anfang gemacht. So meldeten die Blätter, daß Herr Hans Bachmeister, Regisseur der Dresdener Hofoper (früher Redakteur der Elberfelder Zeitung), als Direktor der neugegründeten Münchener Volksoper bereits verpflichtet worden sei. Wer hat nun recht?

— *Von den Konservatorien.* Man schreibt uns: Die Orchesterschule an Dr. *Hochs* Konservatorium in Frankfurt a. M. bietet durch Stiftung von 45 Freistellen jungen Musikern aller Instrumente Gelegenheit, sich unentgeltlich zu Orchesterspielern auszubilden.

— *Aus den Tonkünstlervereinen.* Wie der 65. Jahresbericht des „Berliner Tonkünstlervereins" (verfaßt vom Vorsitzenden Adolf Göttmann) mitteilt, sind 38 Manuskript-Kompositionen an den verschiedenen Vortragsabenden aufgeführt worden. Auch auf materiellem Gebiet hat der Verein die Interessen seiner Mitglieder gefördert.

— *Mozartiana.* In der Berliner Kgl. Bibliothek sind jüngst die abhanden gekommenen Stimmen zu zwei Symphonien von Mozart, den Symphonien No. 214 und No. 216, aufgefunden worden. Beide sind Jugendwerke des Meisters, die wohl in den Jahren 1770 bis 1771 auf italienischem Boden entstanden sind.

— *Gesangvereine.* Der „Bohnsche Gesangverein" in Breslau, der eine hervorragende Rolle gespielt hat und dessen von seinem Begründer und Leiter Prof. Dr. Emil Bohn ins Leben gerufene historische Konzerte eine einzigartige Institution waren, hat sich aufgelöst. Einerseits war das durch den Gelehrtenfleiß und die Tatkraft Dr. Bohns erschlossene und bebaute Arbeitsfeld des Vereins in den 120 Konzerten, die er veranstaltete, im wesentlichen erschöpft, andererseits war die Existenz des Vereins, wie es sich herausstellte, an die Persönlichkeit des Gründers geknüpft. Finanzielle Schwierigkeiten kamen hinzu. Diese haben indes den Verein nicht gehindert, das Andenken seines weit über Breslaus Mauern hinaus bekannten Schöpfers und langjährigen Leiters durch Aufbringung einer Summe für eine Stiftung oder ein Denkmal zu ehren. Das wertvolle Notenmaterial wird voraussichtlich der Breslauer Stadtbibliothek zufallen. — Der „Bonner Männergesangverein" ist berufen worden, während der Deutschen Woche auf der *Brüsseler* Weltausstellung den deutschen Gesang zu vertreten. Er wurde von 33 Vereinen, die sich für die Veranstaltung gemeldet hatten, gewählt. Er wird in Brüssel ein großes Konzert geben.

— *Stiftungsfest.* Der akadem. Verein *„Organum"*, der 1885 von Prof. Alvsleben (†) und Prof. Dr. Fritz Volbach am Kgl. akadem. Institut für Kirchenmusik in *Berlin* gegründet wurde und dessen Mitglieder in letzter Zeit in hervorragender Weise sowohl für die Organisation der Künstler im Dienste der Kirche und ihre bessere soziale Stellung wie auch für die Hebung des Musikunterrichts an höheren Lehranstalten durch Berufung nur staatlich qualifizierter Musiklehrer erfolgreich eingetreten sind, begeht am 16.—18. Mai d. J. das Fest seines 25jährigen Bestehens in Berlin (Festkommers, Festsitzung in der Kgl. Hochschule für Musik, Festessen, Gesellschaftsabend, Festkonzert in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche). Bei der Gelegenheit werden wir an dieser Stelle noch auf die Geschichte und die Bestrebungen des Vereins zu sprechen kommen. *E.W.*

— *Künstler contra Kritiker. Felix Weingartner* hat gegen *Dr. Batka* Beleidigungsklage angestrengt, und zwar auf Grund einer Batkaschen Korrespondenz im „Prager Tagblatt". — Auf eine abfällige Kritik mit einem Drohbrief an die Redaktion hat der Violinist Dr. Jules Sieber in Thorn reagiert. Von der Thorner Zeitung ist die Klage gegen den Geiger angestrengt worden.

— *Konzertstipendium.* Ein Bach-Verehrer, Mitglied der Neuen Bach-Gesellschaft, hat in opferwilliger Weise Mittel zur Verfügung gestellt, durch die einer Anzahl unbemittelter Kantoren und Organisten durch Gewährung von Reisebeihilfen der Besuch des fünften Deutschen Bach-Festes (vom 4.—7. Juni d. J. in *Duisburg*) möglich gemacht werden soll. Anträge zur Gewährung solcher Reisebeihilfen (in Höhe von 50 bis 100 Mark) sind bis zum 10. Mai an den Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft Geh. Kirchenrat Professor D. *Rietschel*, Leipzig, Universitätsstraße 15, zu richten. Berücksichtigt

werden nur solche Gesuche, die von einem Mitgliede der Neuen Bach-Gesellschaft oder von dem Ortskirchenvorstande unterstützt werden.

— *Berichtigung.* Man schreibt uns aus *Sondershausen:* Die Auffassung, daß durch die Uebertragung der Leitung der hiesigen Musikinstitute (Hofkapelle und Konservatorium) auf Hofkapellmeister Professor *Herfurth* aus Rudolstadt die selbständige Existenz der Hofkapelle untergraben wird, ist irrig (siehe Heft 12 unter Kunst und Künstler). Die Selbständigkeit wird nach wie vor gewahrt bleiben. Professor Herfurth wird am 1. Oktober d. J. ganz nach Sondershausen übersiedeln.

— *Gedenktafel.* Die Großh. Musikschule in *Weimar* beabsichtigt, für ihren Begründer Geh. Hofrat *Müller-Hartung* (gest. 1908) eine Gedenktafel zu errichten. Ehemalige Schüler Müller-Hartungs, die gesonnen sind, sich an den Kosten für diese Gedenktafel zu beteiligen, werden gebeten, ihren Beitrag an die Kasse der Großh. Musikschule einzusenden.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Prof. *Ernst Rudorff,* dem bisherigen Vorsteher der Klavierabteilung an der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin, ist anläßlich seiner Versetzung in den Ruhestand der Rote Adlerorden III. Klasse mit der Schleife verliehen worden. — Dem Berliner Musikpädagogen Königl. Professor und Musikdirektor *Richard Schmidt* ist der Rote Adlerorden verliehen worden. — Der Lehrer an der Königl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, *Karl Klingler,* hat den Titel Professor erhalten, der Organist *Heinrich Johannsen* in Kiel den Titel „Königlicher Musikdirektor", ebenso der Tonkünstler *G. A. Nack* in Stuttgart. — Mme. *Sigrid Arnoldson* ist von der Königl. Akademie der Musik in Stockholm zum Mitglied ernannt worden. Die Zahl der weiblichen Mitglieder in Schweden ist auf 20 limitiert.

— An Stelle des verstorbenen Hoftheater-Intendanten Freih. v. Meyern-Hohenberg ist der jetzige interimistische Leiter der Hofbühne zu *Gotha,* Direktor *Benda,* zum Intendanten ernannt worden. Herr Benda ist der erste Gothaer Intendant, der selbst als Schauspieler tätig war.

— *Gustav Mahler* hat sich, wie die Zeitungen wissen wollen, durchaus nicht an die neuzugründende Große Oper nach Berlin verpflichtet, sondern hat vielmehr eine diesbezügliche Anfrage ablehnend beantwortet.

— Die Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft" in *Leipzig* sollen auch im nächsten Winter noch von Dr. *Göhler,* jedoch mit dem Winderstein-Orchester (an Stelle des Berliner Blüthner-Orchesters) fortgeführt werden. Herr Dr. Göhler gedenkt aber nach Ablauf der nächsten Saison Leipzig zu verlassen und die Leitung dieser von Anfang an sehr schlecht besuchten Gesellschaftskonzerte sowie die des Riedel-Vereins niederzulegen. — Herr Dr. Göhler „gedenkt" Leipzig zu verlassen. So verkünden die Zeitungen urbi et orbi!

— Kammersänger *Ludwig Heß* ist von der musikalischen Leitung der Konzertgesellschaft für Chorgesang in München zurückgetreten.

— *Wolf-Ferrari* hat seinem Wiener Verleger seine Rückkunft (nach München) aus Neapel, wo der Komponist Milieustudien für seine neueste Oper „Das Bild der Madonna" betrieb, angezeigt.

— Prof. Dr. *Max Seifert* wird in den Lehrkörper der Königl. Hochschule für Musik und des Instituts für Kirchenmusik zu Berlin eintreten.

— *Walter Petzet,* Großh. bad. Professor, ist als Vorsteher der Klavierklassen und Lehrer der Klavierausbildungsklasse an die Großh. Musikschule nach Weimar berufen worden. Herr Petzet wird seine neue Stellung im September d. J. antreten.

— *Theodore Spiering* ist unter den gleichen glänzenden Bedingungen auch für die kommende Saison 1910/11 als erster Konzertmeister der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft unter Gustav Mahler engagiert worden.

— *Ernst Kraus* von der Königl. Oper zu Berlin hat seinen jetzt abgelaufenen Vertrag erneuert.

— *Caruso* hat seinen Vertrag mit der New Yorker Metropolitan-Oper auf weitere vier Jahre verlängert.

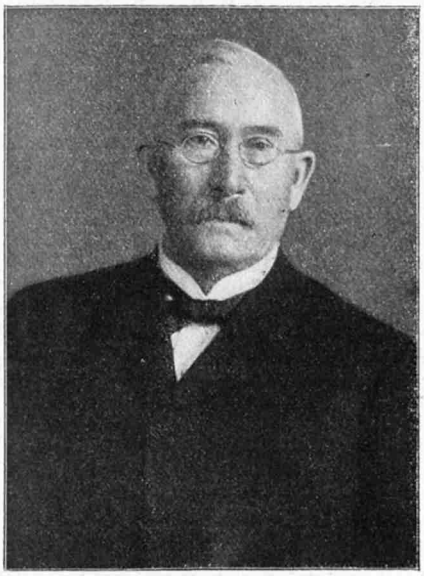
— Dem ersten Tenoristen des Hoftheaters in *Hannover,* Adolf Groebke, der sich weigerte, am 7. April die Titelpartie in „Josef in Aegypten" zu singen, ist ein Beschluß der Intendantur des Kgl. Theaters zugestellt worden, der ihn für kontraktbrüchig erklärte und als weitere Folge seine Entlassung aus dem Verbande des Theaters mit dem Tage der Zustellung ausspricht. Herr Groebke war von nächster Saison ab als Heldentenor an die Wiener Hofoper verpflichtet.

— Der Vertrag des Karlsruher Kammersängers *Hans Tänzler* mit der Münchner Hofoper ist gelöst worden. Tänzler war nach jenem Vertrag vom Herbst 1912 ab für München verpflichtet und hat ein erkleckliches Abstandssümmchen erhalten. Dafür ist Aussicht vorhanden, Dr. v. Bary (Dresden), der ursprünglich erst 1912 kommen sollte, ein Jahr früher zu gewinnen.

— Prof. Dr. *Bernhard Scholz* hat am 30. März in *Florenz* wohin er sich vor etwa Jahresfrist nach seinem Rücktritt als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums zurückgezogen hat, die Feier seines 75. Geburtstages begangen.

— Prof. *Adolf Schulze,* der Leiter der Gesangsabteilung der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, hat sein 75. Lebensjahr vollendet.

— *Julius Blüthner* †. Eine der glänzendsten Erscheinungen der deutschen Großindustrie, eine hervorragende und führende Persönlichkeit auf dem Gebiete der Tonkunst, hat das Zeitliche gesegnet: Geheimrat Julius Blüthner in Leipzig, der Nestor der deutschen Klavierbaukunst, ist im Alter von 86 Jahren verschieden. Am 11. März 1824 in dem Dorfe Falkenhain im Regierungsbezirk Merseburg geboren und aus bürgerlich einfachen Verhältnissen hervorgegangen, erlernte Blüthner schon als Knabe die Tischlerei; in seinem 18. Jahre trat er in eine Pianofortefabrik zu Zeitz ein, wo er das Klavierbaufach gründlich studierte. In Würzburg fand er dann Gelegenheit, seine Ausbildung weiter zu vervollkommnen, und am 7. November 1853 sehen wir ihn mit einem kleinen ersparten Kapital und 3 Arbeitern in Leipzig seinen eigenen Betrieb gründen. Welch gewaltiger Unterschied zwischen jenen Anfängen und der heutigen Geschäftsblüte der Weltfirma, die bereits über 80 000 Instrumente gefertigt hat und in den 200 Sälen des sechsflügeligen und sechsstöckigen, ein Areal von 24 500 qm umfassenden Leipziger Fabrikgebäudes rund 800 Arbeiter beschäftigt, während sich in dem eine Stunde entfernten Vororte Leutsch noch ein eigenes Dampfsägewerk mit kolossalem Holzlager befindet. Heutzutage gehen jährlich über 3000 Instrumente aus der Blüthnerschen Fabrik in die Welt hinaus. Außer zahlreichen Auszeichnungen haben die Pianos und Flügel ihrem Erbauer auf nicht weniger als 12 Weltausstellungen die höchsten Preise eingebracht und, man kann dies mit Recht behaupten, dadurch zugleich zur Vorherrschaft der deutschen Pianofortefabrikation in hervorragender Weise mit beigetragen. Im Jahre 1893 wurde eine sehr sinnreiche Erfindung Blüthners, eine Dämpfereinrichtung an Pianomechaniken, besonders für den Export von großem Wert, patentiert. Auch die sogen. Aliquotflügel, eine Neuschöpfung Blüthners, machten um diese Zeit viel von sich reden. Im Jahre 1890 wurde in Berlin eine Filiale errichtet. Blüthner, der übrigens im Verein mit Dr. H. Gretschel 1872 ein „Lehrbuch des Pianofortebaues" herausgegeben hatte, war seit 1871 Kgl. sächsischer Kommerzienrat, außerdem Inhaber zahlreicher hoher Orden und verschiedener Hoflieferantentitel. Am 7. November vermochte die altberühmte und in der ganzen Welt in hohem Ansehen stehende Pianofortebaufirma *Julius Blüthner* in Leipzig auf die Dauer eines 50jährigen Geschäftsbestehens zurückblicken. Eine besondere Weihe erhielt diese Feier noch dadurch, daß es dem Begründer und Senior des großartigen Etablissements, Kommerzienrat *Ferdinand Julius Blüthner,* vergönnt war, das Jubiläum dieses von ihm begründeten und zur jetzigen Höhe gebrachten Unternehmens im Kreise seiner Familie und seiner Arbeiter selbst mit zu begehen. Die Beziehungen Blüthners zur Tonkunst waren gar mannigfach und vielseitig. Haben doch die größten Tonheroen der letzten 50 Jahre, wie Franz Liszt, Hans v. Bülow, Johannes Brahms usw. in seinem Hause verkehrt. Aber auch der Wohltäter zahlreicher unbemittelter junger Musiker ist Julius Blüthner geworden, und viel Schönes und Herzliches erzählte man sich von dem Verhältnis des Brotherrn zu seinen Arbeitern. *C. Droste.*



JULIUS BLÜTHNER †.

— Musikdirektor *Ch. Gaule,* Chorleiter des Mannheimer Hoftheaters und Leiter des Philharmonischen Vereins, ist im Alter von 62 Jahren gestorben.

— Der aus Belgien stammende, einst berühmte Flötenvirtuose *Rucquoy* ist in Straßburg im Alter von 80 Jahren gestorben.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.**
**Schluß der Redaktion am 21. April, Ausgabe dieses Heftes am 6. Mai, des nächsten Heftes am 19. Mai.**

## Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

**Gustav Lazarus.** Zwei Lieder, 1. Rote Rose, 2. Süßes Geheimnis, op. 115 (à 1.20 M.), Verlag von *Karl Klinner, Leipzig.* Das sind zwei echte „Lieder“, das ernste innige so gut wie das heitere zarte, duftige, die man mit Freuden singen wird. Alles ist dabei so selbstverständlich, zu Herzen sprechend, ohne der Trivialität sich zu nähern.

**Albert Loesch.** Ave Maria für Sopran oder Tenor. Verlag von *Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.* In edlem Fluß, getragen von einem schlichten, zarten Akkordgewebe, quillt dieser fromme Gesang aus des Sängers Brust — wohltuend auch für den, der sonst einer moderneren Tonsprache sich zuneigt.

**Richard Trunk,** op. 17. Drei Gesänge nach Gedichten von Theo Schäfer. 1. Der Tod (1.20 M.), 2. Abendlied (1 M.), 3. Pan (1 M.). Op. 21, Vier Gesänge. 1. Auf der Brücke, 2. Im Volkston, 3. Die Nachtigallen (à 1 M.), 4 Die Dragoner kommen. Verlag der *Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.* Die verschiedensten Töne von den düster-ernsten bis hinauf zu den sonnig-frohen und dazwischen wieder zarte, weichelegische schlägt der Komponist hier an und fast immer versteht er es, eine Saite in unserer Brust zum Erklingen zu bringen. Ganz besonders spricht er zu Gemüte in dem duftigen Eichendorffschen „Die Nachtigallen“ und dem im Volkston gehaltenen herben „Das Scheiden, ach das Scheiden“. Dabei ist seine Tonsprache modern, oft sogar (wie z. B. in „Der Tod“) voll kühner Harmonieschritte.

**Martin Grabert.** „Selig ist der Mann, dem Gott keine Sünde zurechnet.“ Aus der Kantate „Pharisäer und Zöllner“ für Sopran mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Verlag *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde* (1 M.). Diese, an den Stil und Geist unserer Klassiker erinnernde, ebenso innig fromme als schön klingende Arie verdient Beachtung besonders für Kirchenkonzerte.

**Fritz Crome.** Fünf heitere Gesänge op. 5. Verlag von *Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.* Diese mehr und weniger heiteren Gesänge zeugen von melodischer Erfindungsgabe und Freiheit in der Harmonisierung, welche letztere im vierten Gesang, der sich übrigens durch höheren Schwung und einen edleren, leidenschaftlichen Zug auszeichnet, bisweilen ins Willkürliche und Eigensinnige sich verliert. In No. 5 ist der Löwesche Balladenstil nicht übel getroffen.

**Theo Schäfer.** 1. Frühling (1 M.), 2. Zum Berg hinüber (1 M.). Verlag von *C. A. André, Frankfurt a. M.* Die hübsch ausgestatteten kleinen Lieder sind fein gearbeitet, eigenartig in der Harmonisierung und ebenso reizvoll als charakteristisch im Ausdruck.

**Hermann Erler.** Deux chansons (à 1.20 M.) Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Von diesen beiden Gesängen ist „Das Nönnlein“ (No. 1) ein Mädchenlied, von zartem Reiz und entzückender Schelmerei.

**Hans Jelmoli.** Von Liebe und Leben, op. 25. 1. Schneeschmelze (1.20 M.), 2. O glaub mir nicht (80 Pf.). Verlag von *Gebr. Hug, Leipzig.* Ein edles Melos, getragen von einer schlichten, aber wirkungsvollen Klavierbegleitung, zeichnet diese zu Herzen sprechenden Lieder aus.

**Wolfgang Lenter.** Ann' Marie, Gavotte für eine Singstimme mit Klavier (1.20 M.). Verlag von *Fritz Schuberth jr., Leipzig.* Der Humor in der Liebe ist hier mit kräftigen Strichen gezeichnet.

**Leone Sinigaglia.** 4 canzoni per Mezzo-Soprano, op. 34. Deutsche Uebersetzung von Maria von Othegraven. Verlag von *Breitkopf & Härtel.* Wenn schon in diesen das italienische Volks- und Tanzlied zu glücklichem Ausdruck bringenden Gesängen tiefere Saiten nicht angeschlagen werden, so werden sie doch mit ihrer reizenden Melodik bei gewandter, kecker Harmonisierung vielen Freude und Genuß gewähren.

**Alexander Schwartz.** Fünf Lieder von Carmen Sylva. In zwei Heften à 2 M. Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Von diesen Liedern liegen nur die zwei ersten uns vor, aber schon das erste „Neapel“ ist von bestrickender Melodik und auch die ganz eigenartige feine Harmonisierung tut das Ihrige dazu, um den Hörer bis zum letzten Ton zu fesseln. Wir wünschen auch die andern Lieder kennen zu lernen.

**Alfred Besuch.** Sechs Lieder, op. 7 (2 M.). Verlag von *D. Rahter, Leipzig.* Diese Lieder fallen in der Tat aus dem Rahmen der vielen Publikationen für Gesang heraus und der Komponist spricht darin seine eigene Sprache, in der sich mancher Hörer nicht so gleich zurechtfinden wird. Bisweilen ans Bizarre streifend, enthalten die Lieder doch wieder Feuerfunken, auch kräftigen Humor („Nachtwandler“) und auch manch warmer Ton spricht da und dort — wie aus dem „Lied des Harfenmädchens“ und der „letzten Bitte“ — zu Gemüte.

**Kurt Erbe.** „Du liebliche Rose, daß Gott dich behüt“ (1.50 M.). Verlag von *Karl Klinner, Leipzig.* Schlicht, herzlich, melodisch im alten Stil.

**Heinrich Fiby,** op. 49. Sechs Lieder aus Karl Stielers „Wanderzeit“ (3 M.). Verlag von *Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.* Der Komponist arbeitet mit dem Herzen und weiß innige Töne anzuschlagen, besonders in den drei letzten Liedern, doch sollte er, — auch in der Klavierbegleitung dem Phrasen- und Schablonenhaften noch mehr aus dem Wege gehen.

**Clara Faißt.** Rosenmär, Gedicht von F. Hein (1 M.). Verlag von *Heinrichshofen in Magdeburg.* Einfach, klar und ausdrucksvoll in der Melodie, wie in der, dieser geschickt angepaßten harmonischen Einkleidung, wird dieses im Balladenton gehaltene Lied nicht wenigen willkommen sein.

**Gustav Lazarus.** „Wenn zweie wandern“, Lied für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. Op. 127 a. (1.20 M.) Frisch und fröhlich in freier Kanonform schreitet dies Lied einher, — die richtige Wanderstimmung! Verlag von *Karl Klinner, Leipzig.* *Dr. A. Schüz.*

### Violine und Klavier.

**Florizel von Reuter.** Rumänische Tänze, 2 Hefte à 3 M. (Verlag *C. Schmidl & Co.*) Die Tänze mögen bei flotter Ausführung wirken, immerhin zeichnen sie sich nicht besonders durch Eigenart aus. Den Harmonien fehlt das „Pikante“.

**Carlo Viscardini.** Preludio Lento, M. 1.20. (Verlag *Otto Junne.*) Ein eigenartiges Stück, ein Stimmungsbildchen. Der intime Charakter dieses Stückes würde in einer geschickten Instrumentation für Streichorchester mit Fagott, Waldhorn und englisch Horn (Streicher con sord.) noch mehr zur Geltung kommen.

**Jos. Neury.** Six morceaux. *(Schott.)* No. 1 Vielle chanson Frs. 1.50; No. 2 Danse des petits marquis, Frs. 1.50; No. 3 Gavotte, Frs. 1.50; No. 4 Divertissement, Frs. 2.—; No. 5 Près du bal, Frs. 1.50; No. 6 Elégie, Frs. 1.50 (1.—5. Lage, teils 1.—7. Lage, nicht schwer). Eine etwas gehaltvollere Klavierbegleitung würde den Stücken zum Vorteil sein. Der Geiger kommt eher auf seine Rechnung. Die Melodien sind nicht allzu tiefgehend, aber natürlich und fließend.

**Die Welt im Pfingstschmuck**

lacht uns entgegen. Mit fröhlichem Sinn nehmen wir teil an der schönen Feier und erhöhen uns den Festgenuß durch den Duft der feinen Cigarette:

**„Salem Aleikum“!**

**Salem Aleikum**-Cigaretten sind außer zu 3½, 4, 5 Pfg. das Stück auch in **Luxusqualitäten** zu **6, 8** und **10** Pfg. erhältlich. Diese Cigarette wird nur **ohne Kork, ohne Goldmundstück** in einfachster Verpackung verkauft. Bei diesem Fabrikat sind Sie sicher, daß Sie Qualität, nicht Konfektion bezahlen. Echt mit Firma: Orientalische Tabak- und Cigarettenfabrik **„Yenidze“,** Inh. Hugo Zietz, Dresden.

**P. A. Czurda.** Vier leichte Tonstücke. (Verlag *L. Oertel.*) op. 29, Ständchen für Großmama (80 Pf.), für unsere Kleinen sehr geeignet. Niedliche Melodie und guter Klaviersatz (1.—3. Lage). op. 31, Geständnis (1.—3. Lage). Auch ganz nett. Anklänge an Schumanns Kinderszenen verraten die vornehme musikalische Gesinnung. (60 Pf.) op. 32, Bitte (1.—6. Lage). Wie der Name sagt: eine Bitte, und zwar eine herzliche. (80 Pf.) op. 33, Ein süßer Traum. Ein Walzer, geträumt à la „loin du bal" (alle Lagen, aber nicht schwer). Alle diese Stücke sind warm empfunden und besonders im Unterricht gut zu verwenden.

**Joseph Achron,** op. 19, Dans l'intimité. 2 Stücke für Violine allein. (Verlag *Jul. H. Zimmermann.*) No. 1, Improvisation (1 M.); No. 2, Musikal. Scherz über „O du lieber Augustin". (2 M.) Beide Stücke erfordern einen Geiger mit virtuoser Technik, besonders No. 2 ist mit allerlei Paganini-Kunststücken ausgestattet. Sie wirken nur bei vollendeter Ausführung.

**Kammer-Sonaten** für Violine und Klavier des 17. und 18. Jahrhunderts, nach der Originalausgabe für Violine mit beziffertem Baß bearbeitet von *Alfr. Moffat.* No. 1—20, à 2 M. (Verlag *Schott.*) Eine höchst verdienstliche Arbeit, die manche Perle ans Licht gebracht hat. Die Namen der Autoren bürgen alle für ernsthafte, edle Musik. Auch der Bearbeiter hat schon so manches gute musikalische Werk getan. Von uns ist er schon längst geschätzt.

**Max Zenger,** op. 97. Sechs Unterhaltungsstücke. 3 M. (Verlag *D. Rahter.*) No. 1, Rondino; No. 2, Perpetuum mobile (gute Springbogenstudie); No. 3, Pastorale; No. 4, Czardas; No. 5, Polonaise; No. 6, Menuett in alter Weise. No. 4 und 5 erfordern ziemlich respektable Technik. Teilweise ganz nette Stücke, nur ab und zu etwas konventionell gehalten.

**F. Paul Frontini.** Dix morceaux. (Verlag *Carisch & Jänichen.*) No. 1, Berceuse, 1.30 M. (1.—3. Lage). Ein warm empfundenes, liebliches Tonstück; No. 2, Romanze (1. bis 5. Lage); No. 3, Albumblatt (1.—7. Lage, leicht). Natürlich dahinfließende Melodien zeichnen auch diese Stücke aus.

**Fernando Liuzzi.** Sammlung von Violinwerken älterer Meister mit freier Klavierbegleitung. (Verlag *Carisch & Jänichen.*) No. 2, *Nardini,* Tema con variazioni (2 M.) Sehr lebendiger Klaviersatz, der die Violinpartie tatkräftig unterstützt. Ein empfehlenswertes Konzertstück. Dasselbe gilt von No. 4, *Bonporti,* Serenata (1.30 M.) In No. 3, *Degli Antonini P.,* Aria (1 M.) interessiert uns weniger die Violinpartie, dafür ist natürlich der Komponist verantwortlich, nicht Herr Liuzzi.

**Ant. Gilis.** 7 kleine Fantasien. No. 4, Fantaisie vénetienne, 2.50 Frs. (1.—3. Lage). Aehnlich den Airs variés op. 89 von Dancla. Anmutiges Thema mit kleiner Variation. Für kleine Geiger reizend, dabei instruktiv.

**Othmar Schoeck.** Sonate op. 16. 5 M. *(Gebr. Hug & Co.)* Der Komponist führt eine interessante Sprache, so daß wir die Sonate bald in einem Konzert hören möchten. Der 3. Satz erfreut durch ein volkstümliches, frisches Thema und erhält die gehobene Stimmung des Zuhörers bis zum Schluß.

**Leop. Wallner.** Cinq morceaux. *(Schott.)* No. 4, Rhapsodie russe (2 M.). Der melancholische Charakter der russischen Weisen wird gerade durch die Bratsche gut getroffen, auch das Stück selbst erweckt Interesse. No. 5, Berceuse (1.60 M.). Nicht übel. An den $^5/_8$-Takt muß man sich erst gewöhnen. Ein Wiegenlied sollte man eigentlich in bequemerer Taktart empfinden. Unsere Kinder, denen man doch die Wiegenlieder schreibt, werden derselben Meinung sein.

**M. Trostorf,** op. 23, Vortragsstudien für Violine und Klavier. 1. Lage. *(Heinrichshofen.)* Für den Unterricht ganz willkommene Gabe. Das Nützliche (Strichübungen) ist hier mit dem Angenehmen (Melodie) verbunden. Wir sind auch der Meinung, daß Studien nicht trocken zu sein brauchen, besonders für unsere Kleinen.

**F. Hahnel.** Violinschule. *(Musikverlag des Mozart-Konservatoriums.)* 6 Hefte à 80 Pf. Wir müssen trotz der Legion von Violinschulen anerkennen, daß dieses Werk mit viel pädagogischem Geschick gearbeitet ist. Die reiche Lieder-auswahl zeugt von Geschmack.

**Rich. Scholz,** op. 23, Schule des Flageolettspiels. 3 M. (Verlag *L. Oertel.*) Sehr eingehende Belehrung in Wort und Tat. Nur für vorgeschrittene Geiger.

*Hans Schmidt, Domkantor, Halle a. S.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 15 fällt aus, nachdem dem vorigen Heft 8 Seiten beigegeben waren.

Marke Vineta No. 30 zu 3 Pfg. Marke Vineta-Crème zu 5 Pfg.
„ Lookout „ 3 „ „ Lord Timary „ 6 „
„ Finish No. 4 „ 4 „ „ Excellence No. 8 „ 8 „

**CEFES EDITION**

**Sammlung klassischer und moderner Stücke**

**für 4 Violinen, Viola, Cello und Pianoforte**

bearbeitet von THEODOR KLEINECKE u. A.

| | netto M. |
|---|---|
| **D. Auber,** Ouverture „Maurer und Schlosser" | 3.60 |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.60 |
| **L. van Beethoven,** Die Ehre Gottes aus der Natur | 2.— |
| — zu do. 3stimmiger Chor ad libitum à Stimme | —.15 |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.30 |
| — Larghetto aus der Sinfonie No. 2 | 3.— |
| **L. Cherubini,** Ouverture „Anacreon" | 4.— |
| **G. F. Händel,** Tochter Zion, Melodie aus „Judas Maccabäus" | 2.— |
| **Jos. Haydn,** Menuett | 2.40 |
| **Cyrill Kistler,** Op. 62, Treueschwur. Festklänge | 3.— |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.60 |
| **F. Mendelssohn-Bartholdy,** Hochzeitsmarsch a. „Sommernachtstraum" | 2.40 |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.30 |
| — Kriegsmarsch der Priester aus „Athalia" | 2.40 |
| **W. A. Mozart,** Ave verum | 2.— |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.30 |
| — Ouverture „Figaros Hochzeit" | 3.— |
| **O. Nicolai,** Op. 31, Fest-Ouverture über den Choral „Ein' feste Burg" | 3.— |
| — zu do. 1- bis 3stimmiger Chor ad libitum à Stimme | —.15 |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.60 |
| **C. G. Reißiger,** Ouverture „Die Felsenmühle" | 4.— |
| — zu do. Harmoniumstimme | —.80 |
| **Frz. Schubert,** Ave Maria | 2.40 |
| — Op. 51 No. 1, Marche militaire | 2.40 |
| **Robert Schumann,** Schlummerlied | 2.40 |

**Obige Werke erschienen noch in folgenden Besetzungen:**

2 Violinen, Viola und Pianoforte — 3 Violinen und Pianoforte :: ::
2 Violinen, Cello und Pianoforte — 2 Violinen, Viola, Cello u. Pianof.
3 Violinen, Viola und Pianoforte — 4 Violinen und Pianoforte :: ::
3 Violinen, Cello und Pianoforte — 4 Violinen, Viola und Pianoforte
4 Violinen, Cello und Pianoforte

**Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung**

**C. F. Schmidt,** Musikalienhandlung u. Verlag
**Heilbronn a. N.**

**Als hübsches Geschenkswerk**

empfehle ich die in meinem Verlag erschienene **Liebhaber-Ausgabe** von

**Heine, Buch der Lieder**

auf Büttenpapier gedruckt, in apartem Leinwandband mit Goldschnitt.

**Mit einem Bilde des Dichters** (Stahlstich).

**Preis M. 3.50.**

Zu beziehen durch jede Buch- oder Musikalienhandlung, sowie auch (gegen Einsendung von M. 3.70) direkt und postfrei vom **Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.**

KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN von hervorragendem Wohlgeschmack. KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN von grösster Bedeutung für die Gesundheit KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN Literatur auf Verlangen von der Brunnen-inspektion in Fachingen (Bez. Wiesbaden). KÖNIGL. Natürliches Mineralwasser FACHINGEN

# Briefkasten

**Anfragen für den Briefkasten,** denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

**E. R. R.** Für die Beurteilung eingesandter Werke unter der Rubrik Besprechungen können wir einen bestimmten Termin nicht angeben. Auch hat der „Abonnent" in diesem Falle keinen Vorzug. Die Kompositionen gehen der Reihe ihres Einlaufs nach an die betreffenden Referenten und die Besprechungen werden, falls nicht die Bedeutung des Werkes von vornherein größeres Interesse beansprucht, auch der Reihe nach veröffentlicht.

**J. K. E. 34.** Das ist sehr vernünftig, daß Sie sich entschlossen haben, „gleich von Anfang an theoretische Kenntnisse" zu erwerben. Sie beginnen mit der Harmonielehre; für Ihre Zwecke ist die von Louis-Thuille. Sind Sie absoluter Neuling, dann nehmen Sie die Schülerausgabe („Grundriß der Harmonielehre"), sonst die große Ausgabe selber. Wenn Sie Pianistin oder Klavierlehrerin werden wollen, dann gibt es nur einen Rat: gehen Sie zu einem namhaften, tüchtigen Privatlehrer oder treten Sie in ein gediegenes Konservatorium ein.

**Coblenz.** Daß Ihr Bruder, der Violinspieler ist, nach 12jähriger Dienstzeit in einer Militärkapelle noch das humanistische Maturitätsexamen bestanden hat, ist sehr ehrenwert und wir wünschen ihm für seine musikalisch-philosophischen Studien alles Glück. Zu einer besonderen Notiz in der „N. M.-Ztg." eignet sich dieser, allerdings nicht häufige Fall aber nicht.

**O. M.** Daß Sie Ihren Roman gut an den Mann gebracht, freut uns. Ein Urteil können wir Ihnen aber deshalb nicht geben, weil wir das Manuskript nicht zu Ende lesen konnten. Sie hatten es eben zu eilig. Der Zusendung des Rezensionsexemplars sehen wir mit Interesse entgegen.

# Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 19. April.)

**K. N., Br.** Harmonisch interessant, melodisch matt.

**K. K. K.** Ihre Töne bleiben einem an der Seele hängen. Die zwei Chorsätze zeichnen sich besonders aus. Den hier gepflegten Stil sollten Sie festhalten, schon um der sympathischen persönlichen Note willen, die daraus klingt. Die Musik zu „Fremd in der Heimat" wirkt ergreifend, nur schließt sie sich in der Modulation nicht überall überzeugend genug an den Text an. Nicht minder wirksam ist der „Rüdiger-Marsch". Daß Sie den Hauptsatz nicht, wie man erwartet, in Moll schließen, könnte als Fehler bezeichnet werden.

**Mus. Versuch 560.** Die mit sichtlicher Begeisterung geschriebene Hymne verdient in jeder Hinsicht aufmunternde Anerkennung. Ueber die Bedeutung eines ernstgemeinten Versuchs geht freilich das Stück nicht hinaus. Das Fugato verrät Veranlagung für den Kontrapunkt.

**S. H., S.** Je mehr Sie sich von virtuosenhaften Manieren befreien — was diesmal der Fall ist — um so befriedigender wirken Ihre Elaborate.

**H. V. Anvers.** Sehr unterhaltsame, bisweilen durch graziösen Schwung ausgezeichnete Musik, die aber nicht tiefer greift.

**Alfr. R., Dr.** Möge sich der ideale Nutzen Ihres verdienstlichen Unternehmens nun auch in Ihren eigenen Arbeiten zeigen. Der Klaviersatz dürfte eingehender phrasiert sein. Enthalten die Originale einen bezifferten Baß?

**M. B. 10.** Ihre Arbeiten imponieren mehr durch ein treffliches technisches


# Moderne Klaviermusik

***Ferruccio Busoni*** M.
— All' Italia! in modo napolitano 2.—
— Turandots Frauengemach. Intermezzo . . . . . 1.50
— Berceuse . . . . . 1.50
— Fantasia nach Joh. Seb. Bach . 2.—

***August Enna***
— Kleine Novellen . . . . . 2.— Melodie. — Valse triste. — Die Kobolde tanzen. — Serenade. — Mama singt. — Bagatelle. — Invention. — Novellette. — Tarantelle.
— Lyrisches Album . . . . . 2.— Nocturne. — Nordisches Lied und Tanz. — Sarabande. — Invention. — Valse élégante.
— Poetische Tonbilder . . . . . 2.— Menuett. — Elfentanz. — Erinnerungen. — Ballade. — Valse slave. — Etüde. — Danse espagnole.
— Skizzenbuch. Klavierstücke für die Jugend. Heft I—III je 2.—

***Alexander von Fielitz***
— Op. 88. Zwei Klavierstücke . . 1.50 Deingedenken. — Harmlose Geschichte.
— Op. 90. Variiertes Thema . . . 2.—
— Op. 7. Kinder des Südens. Drei Klavierstücke. — (Neue Ausgabe von **Germer**) . . . . 1.50 Ricordo. — Desiderio. — Carmela.

***Géza Horváth***
— Op. 108. Sonatine für Kinder . 1.20

***Ludvig Schytte***
— Drei Märchen nach H. C. Andersen 2.— Der Elfenhügel. — Die Nachtigall. — Die roten Schuhe.

***Jean Sibelius***
— Op. 58. Zehn Klavierstücke je 1.— Rêverie. — Scherzino. — Air varié. — Der Hirt. — Des Abends. Dialogue. — Tempo di Menuetto. Fischerlied. — Ständchen. — Sommerlied.

***Christian Sinding***
— Op. 94. Fatum. Variationen b moll 3.—
— Op. 103. Tonbilder. 5 Klavierstücke je . . . . . 2.— Frühlingswetter. — Reigen. — Scherzando. — Silhouette. — Stimmung.

***Josef Suk***
— Op. 30. Erlebtes und Erträumtes. 10 Klavierkomposit. Heft 1, 2 je 2.—

**Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

CARL SIMON MUSIKVERLAG
BERLIN SW. 68, Markgrafenstrasse 101
**versendet gratis**
4 Schriften zur Orientierung über den Komponisten
# SIGFRID KARG-ELERT

**Das Kompositionsverzeichnis**
seiner Werke mit einer monographischen Skizze von HANNS AVRIL, darin fanden auch alle im fremden Verlage erschienenen Werke Aufnahme.

**Urteile**
über KARG-ELERT aus Briefen und Zeitschriften stammend.

**Faksimile-Brief**
des berühmten französischen Komponisten und Orgelmeisters ALEXANDRE GUILMANT über Karg-Elerts musikalische Begabung

**Ein Porträt-Artikel**
mit kurzem Lebenslauf über KARG-ELERT von Dr. A. Schüz, Sonderabdruck aus der „Neuen Musik-Zeitung", Jahrg. XXX, No. 7.

*Man beachte besonders die durch jede Musikhandlung zu beziehenden* ***Kompositionen,*** *welche den Namen* ***Karg-Elert zuerst*** *in weitere Kreise trugen: op. 66, die 3 geistlichen Lieder mit Violine und Orgel, die* ***Liedersammlungen,*** *op. 11, op. 12. Lieder im Volkston, op. 40 An mein Kind, op. 54 An mein Weib, op. 56 No. 9 An eine achtjährige Schöne, op. 62 No. 2 Mein Lieb ist schlafen gangen, op. 63 No. 5 Badendes Mädchen, No. 9 Ein jungfräuliches Madrigal, No. 10 Ein ritterlich Madrigal mit Klavier. Die* ***Klavierwerke*** *op. 38 Schwabenheimat, op. 50 Sonate No. 1 fis moll, op. 51 Aphorismen, op. 77 Poetische Bagatellen (Unter der Presse). Die* ***Kammermusikwerke*** *op. 48 B Sanctus und Pastorale für Violine und Orgel, op. 71 Sonate in A dur für Klavier und Cello. Die* ***Harmoniumwerke*** *op. 14, Drei Sonatinen, op. 27 Aquarellen, op. 33 Monologe, op. 36 Sonate in h moll, op. 37 Partita, op. 42 Madrigale, op. 70 I. Eine Jagdnovellette, II. Totentanz.* ***Für Harmonium und Klavier,*** *op. 29 Silhouetten, op. 35 Poesien. Die* ***Orgelwerke*** *op. 25 B Passacaglia, op. 39 B Phantasie und Fuge, op. 46 II B Canzone, und schliesslich* ***op. 65 Die 6 Hefte der Choral-Improvisationen,*** *die in 66 Nummern das ganze Kirchenjahr umfassen, jedes Heft M. 3.—, jedoch auf Subskription die 6 Hefte* ***für M. 15.—,*** *davon erschien bereits die* ***zweite Auflage.***

**Vergleiche die guten sachkundigen Besprechungen in dieser Zeitung.**

Reizende Gesangs-Gavotte:
**Ann' Marie**
für eine Singstimme und Klavier
komponiert von
**W. Lenter**
op. 11 M. 1.20
Zu beziehen d. alle Musikalienhandlungen.
Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Versenden grat. neuest. Katalog
**alter Violinen,**
**Violen, Celli**
mit Original-Illustrationen berühmter italienisch. Meister.
Fachmännische Bedienung, volle Garantie, reelle Preise
Tausch. Gutachten.
Atelier für Reparaturen.
**Hamma & Co.,**
Grösste Handlung alt. Meisterinstrumente,
**Stuttgart.**

**Nicolai-Saiten.**
**Beste quintenreine Saite.**
Friedr. Nicolai, Saiten-Spinnerei in Weinböhla-Dresden. Preisliste frei.

**Pianos, Harmoniums.**

Verlangen Sie Pracht-Katalog Frei.
Jährlich. Verkauf 1900 Instr. fast nur direkt an Private.
Grösstes Harmonium-Haus Deutschlands.
Nur erstklassige Pianos. hervorrag. in Ton u. Ausführ.
**Brüning & Bongardt, Barmen.**

können, als durch wirklichen inneren Gehalt. Für das feinere Empfinden haben Ihre Klänge keine unmittelbare suggestive Wirkung. Es sei nicht verkannt, daß Sie den Offertorien den weichen Ausdruck einer zartgetönten Lyrik da und dort zu geben bestrebt waren; entweder ist dann aber die Musik zu konventionell oder vermißt man die notwendigen inneren Beziehungen zwischen Text, Musik und Autor.

**Hangen und Bangen.** Wenn nun bald wieder die Maiglocken anfangen zu läuten, dann hinaus in den Wald und träumen und lauschen und dann singen, daß die Sterne und Herzen glühen, und die Leute kommen und sagen: „Die Götter sind den Menschen gleich geworden!“

**Schneeglöckchen.** Eine ziemlich korrekte, fleißige Arbeit mit dem gewinnenden Ausdruck einer freundlichen Frohnatur.

**Sch. O. T.** Wirkliches Eigengut ist bei Ihnen so wenig wie bei andern Dilettanten zu finden. Deswegen sollen Sie aber das Komponieren nun nicht bleiben lassen, sondern denken: „So, nun erst recht!“

**M. Z. G. J.** Ihr für einfache Verhältnisse berechnetes „Bannerlied“ hat einen frischen Zug. Etwas banal macht sich die an gewisse Instrumentalsätze erinnernde Baßführung in der dritten Reihe. Vielleicht wollte dadurch ein marschartiger Charakter erzielt werden. Die Klavierbegleitung gewährt eine kräftige Unterlage.

**A. B., Brünn.** Ein manchmal recht gewagter Impressionismus, an den man sich erst gewöhnen muß. Was soll die Einleitung des Wiegenlieds besagen? Einige Stimmungseffekte wirken entzückend, wieder anderen fehlt der Eindruck des Logisch-Wahren.

**O. F—el, Sch.** Ihre Kompositionen bewegen sich im Rahmen dilettantischer Alltagsware und passen nicht recht zu Ihren hochfliegenden Träumen. Sie müssen sich an eine etwas feinere Kost gewöhnen.

**C. Schm.** Also selbst zur Verherrlichung eines „badenden Frosches“ muß unsere Kunst herhalten. Die drollige Ballade wird ihre Lacher finden.

**Jacques D.** Ihr Marsch verwendet die bekanntesten und beliebtesten Phrasen der modernen Marschmusik in wirksamer Weise. Für uns als Verlagsobjekt nicht geeignet.


Universal-Edition

# Musikalische Novitäten 1910

| U.E. No. | | Mk. |
|---|---|---|
| | *für Klavier zu 4 Händen:* | |
| 2654 | **Josef B. Foerster:** In den Bergen, Suite op. 7 | 4.— |
| 2466 | **Ric. Pick-Mangiagalli:** Trois Miniatures | 2.50 |
| 2545 | **Franz Schreker:** Tanzsuite: „Der Geburtstag der Infantin“ | 3.— |
| | *für Violine und Klavier:* | |
| 2588 | **Franz Drdla:** Carmen-Fantasie, op. 66 | 2.— |
| 2655 | **Josef B. Foerster:** Sonate H moll, op. 10 | 5.— |
| 2650 | **Ric. Pick-Mangiagalli:** Sonate H moll, op. 8 | 5.— |
| 2598 | **Bruno Walter:** Sonate A dur | 5.— |
| 2515 | **Violinmeister-Album,** enthaltend: Sauret-Delibes, Pas des fleurs, Wieniawski, Kuyawiak, Godard, Intermezzo, Sarasate, Rêverie etc. | 3.— |
| | *für Violoncello und Klavier:* | |
| 2467 | **Wilhelm Jeral:** op 11 No. 1: Legende | 1.50 |
| 2468 | No. 2: Intermezzo | 1.50 |
| 2548 | **Ch. de Chambonnières:** Suite, bearbeitet von Jacques van Lier I. Rare, II. Courante, III. Sarabande, IV. La Loureuse | 2.— |
| | *für Gesang mit Klavierbegleitung:* | |
| 2550 | **Ignaz Friedman:** Drei Lieder für eine Singstimme (Text v. O. J. Bierbaum) 1. Das Mädchen am Teiche singt, 2. Arie des Schäfers, 3. Kinderlied | 1.50 |
| 2642 | **Guido Peters:** Fünf Gesänge für eine tiefere Stimme: 1. Allerseelen (Gilm); 2. Ich hab' im Wald einen Vogel gefragt (Gilm); 3. Abendstimmung (Madjera); 4. Sehnsucht nach Vergessen (Lenau); 5. Bettlerlied (Madjera) | 1.50 |
| 2659 | **Ric. Pick-Mangiagalli:** Quatre Chansons de Paul Verlaine: 1. Chanson d'automne; 2. C'est l'heure exquise; 3. Qu'as tu fait de ta jeunesse; 4. Mandoline | 2.— |
| 2547 | **Franz Schreker:** Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme: 1. Ich frag' nach dir jedwede Morgensonne; 2. Dies aber kann mein Sehnen nimmer fassen (Edith Ronsperger); 3. Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei (Edith Ronsperger); 4. Sie sind so schön, die milden, sonnenreichen (Edith Ronsperger); 5. Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen (Edith Ronsperger) | 1.50 |
| 2596/97 | **Bruno Walter:** Sechs Eichendorff-Lieder: Heft I für mittlere Stimme Musikantengruß; Der junge Ehemann; Der Soldat | 1.50 |
| | Heft II für hohe Stimme Die Lerche; Des Kindes Schlaf; Elfe | 1.50 |

*Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung*

**Universal-Edition Wien-Leipzig.**

**Schuster & Co**
Markneukirchen No. 346
empfehlen ausgezeichn. Streich-Instrumente, echt alte und Neubau, für Solo, Orchester und Quartett. Feinste Bogen nach Tourte, Bausch, Wodd, Tubbs. Haltbare, quintenrein präp. Saiten best. Qual. Reparaturen nur von Meisterhand, Katalog m. Rabattschein a. Verlang.

**R. WEICHOLD'S Saiten, Bogen, Geigen**
sind unübertroffen!
Dresden-A. Prägerstr. 10

**Hermann Richard Pfretzschner**
Königl. Sächs. Hoflieferant,
Markneukirchen, Sachs. No. 564.
**Künstler-Bogen. Solo-Violinen.**
Quintenreine Saiten. — Liste frei.

**Josef Ruzek:**
**3 ungarische Tänze**
für Violine u. Klavier 2 M.
Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Zu haben in Parfümerie-, Drogen- und Friseur-Geschäften

Die beste quintenreine Saite der Gegenwart

**A. SPRENGER**
**STUTTGART**

*Im Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart ist erschienen:*

Theoretisch-praktische

# Einführung in das Lagenspiel

## für Violine.

Eine leichtfassliche Methode zur Erlernung des Lagenspiels, zugleich Ergänzungsheft zu jeder Violinschule,
von

***Arthur Eccarius-Sieber,***

*Fortsetzung der Elementarviolinmethode „Die ersten Uebungen und Lieder für Violine“.*

**Preis Mk. 2.—.**

*Sehr empfehlenswert nicht nur für die Besitzer der von demselben Verfasser erschienenen Elementarviolinschule, sondern auch für alle Lehrer und Schüler des Violinspiels als zweckmässige*

**Ergänzung jeder Violinschule.**

*Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.*

*Bei direkter Zusendung von seiten des Verlags Carl Grüninger in Stuttgart*
*Preis (einschliesslich Porto) . . . . . M. 2.10.*
*„ „ „ nach dem Ausland „ 2.25.*



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)